Cover Page



Universiteit Leiden



The handle http://hdl.handle.net/1887/18698 holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Damen, Jeroen J.C.M.
Title: Het Woord is aan het beeld : vijf Nederlandse beelden na 1960
Issue Date: 2012-04-19

Het woord is aan het beeld
Vijf Nederlandse beelden na 1960

Proefschrift

ter verkrijging van

de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,

op gezag van Rector Magnificus prof.mr. P.F. van der Heijden,

volgens besluit van het College voor Promoties

te verdedigen op donderdag 19 april 2012

klokke 15:00 uur

door

Jeroen Damen

geboren te Eindhoven

in 1951

Promotores:	Prof. Dr. C.J.M. Zijlmans	
	Prof. Dr. J. Teeuwisse	
Overige leden:	Prof. Dr. R. Zwijnenberg	
	Dr. P. Sonderen	ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten
	Dr. A. Hartog	Gerhard-Marcks-Haus, Bremen

omne quod recipitur in aliquo recipitur in eo per modum recipientes[1]
THOMAS VAN AQUINO, *Quaestiones de veritate* 1256-1259

Ainsi, le but absolu de l'âme, lorsqu'elle désire, est l'union la plus intime et la plus parfaite de son essence avec celle de l'objet désiré[2]
FRANS HEMSTERHUIS, *Lettre sur les désirs* 1770

Um das Wesen der Kunst zu finden, die wirklich im Werk waltet, suchen wir das wirkliche Werk auf und fragen das Werk, was und wie es sei.[3]
MARTIN HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes* 1936

Mon point de vue : une philosophie, comme une oeuvre d'art, c'est un objet qui peut susciter plus de pensées que celles qui y sont "contenues" (peut-on les énumérer ? Peut-on dénombrer un langage ?) qui garde un sens hors de son contexte historique, qui *n'a* même de sens que hors de ce contexte.[4]
MERLEAU-PONTY, M. (1964) *Le visible et l'invisible*

Alle neuen Werke, die zum dem von diesem Text durchdachten Werk in einem Analogieverhältnis stehen, sind Ausdrücke, die wörtlich aufs Spiel setzen, was sie sind, um wörtlich aufs Spiel zu setzen, was wir sind.[5]
RÉMY ZAUGG, *Die List der Unschuld* 1982

---

1 Horst, G. ter (2008) *De Ontbinding van de substantie* Citaat vertaald in zijn proefschrift op pagina 108 als 'al wat wordt ontvangen wordt op de wijze van de ontvanger ontvangen'

2 Sonderen, P.C. (2000) *Het sculpturale denken, De esthetica van Frans Hemsterhuis* 2000 Damon, Leende p. 216

3 Heidegger, M. & Gadamer, H.-G. (1950) *De oorsprong van het kunstwerk*. Amsterdam, Boom. Vert. van: Der Ursprung des Kunstwerkes 1996. Oorspronkelijk verschenen in: *Holzwege*. - Frankfurt am Main : Klostermann, 1950, p.35

4 Merleau-Ponty, M. (1964) *Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty*, Paris, Gallimard, pp. 252-253; vertaald door SLATMAN, J (2003) in *Wijsgerig Perspectief*, 43, 4, pp 18-27 als:
'Mijn standpunt: een filosofie is, net zoals een kunstwerk, een object dat meer gedachtes kan oproepen dan dat er in 'besloten liggen', (kan men ze één voor één opnoemen? kan men van een taal een opsomming maken?) en dat (het object) een betekenis behoudt buiten zijn historische context, dat *zelfs* alleen maar zin heeft buiten die context."
[2e deel vanaf "kan" vertaald door C. Damen]

5 Zaugg, R. (1982) *Die List der Unschuld, das wahrnehmen einer skulptur,* Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, p. 101

Dankzegging

Professor Kitty Zijlmans en Dr. Jan Teeuwisse, mijn promotoren, ben ik grote dank verschuldigd voor de energie en diepgang waarmee ze mijn opvattingen hebben bediscussieerd.

De deelnemers aan de expertmeeting die voorafging aan dit schrijven moeten zeker vermeld worden omwille van hun kritische en welwillende inbreng: Dr. Louk Tilanus, drs. Frans van Burkom, dr. Arie Hartog, drs. Dick van Broekhuizen en beeldhouwer Joris Kwast.

Professor Hans Locher was al die jaren mijn mentor en heeft verschillende versies van commentaar voorzien. Ik hoop met dit proefschrift vooral ook zijn gedachtegoed verder uit te dragen.

Veel dank ben ik ook verschuldigd aan mijn vrienden binnen de Nederlandse Kring van Beeldhouwers en het Beeldhouwerscollectief ABK en al mijn cursisten die niet kunnen beseffen hoeveel ze gedurende de afgelopen jaren hebben bijgedragen met hun commentaar.

Dit proefschrift zou niet geschreven zijn zonder het nooit aflatende vertrouwen dat mijn echtgenote stelde in wat ik te berde breng en het enorme geduld waarmee ze elke versie heeft becommentarieerd.

Jeroen Damen
Hoorn, 2012

INHOUD

Voorwoord **I**

INLEIDING **1**

1 - Two Piece Reclining Figure version 2 **13**

Literatuur als kader **25**

VIJF BEELDEN **51**

2 - H-Balken (1965) - André Volten **53**
H-Balken in Amsterdam 78
H-Balken in de literatuur 83
H-Balken – Conclusies 91

3 - Zonder Titel (2004) R.W. van de Wint **97**

4 - Dier (1983) Carel Visser **137**

5 - Anita (2001) David Bade **171**

6 - De Man van Hazendans (2004) - Henk Visch **195**

CONCLUSIE **225**

Literatuur 231
Appendix I : Beeld en Kunstenaar 241
Appendix II: Voorwerpgebonden Literatuur 247
Summary 277
Curriculum Vitae Jeroen Damen 281

VOORWOORD

[I]

Het is voorjaar 1962. We zijn met onze klas van de lagere school op werkweek in Otterlo. Vandaag gaan we met z'n allen op de fiets naar het park De Hoge Veluwe. Daar houden we een puzzeltocht om plantjes, struiken en bomen te determineren.

Ergens in de loop van de middag raak ik de hele groep kwijt. Opeens ben ik alleen, ik weet niet waar, in het park. Ik spring op mijn fiets en op zoek naar de anderen trap ik steeds harder en harder en rij ik verder en verder, over een smal met grint gedekt fietspad. Ik kom aan bij een laag gebouw. Het fietspad voert langs het gebouw en ik zie aan de achterkant een haag van rododendrons. Ik spurt erlangs en door een opening in de haag zie ik in een flits een glooiende tuin. Op een heuveltje naast een grasveld staat een beeld.

Niet zo'n ouderwetse figuur als bij ons thuis in Zeist aan de slotvijver, maar iets anders, een beeld, ik weet het niet, het lijkt niet op iets. Mijn achterwiel slipt als ik rem en ik rij terug naar het gat in de haag. Met bonkend hart leg ik mijn fiets op de grond en klim tussen de kronkelige takken door. Er is niemand te zien. Ik kom overeind en loop over een paadje dat omhoog naar het beeld voert.



Afb.1. *Two Piece Reclining Figure (version 2) (1960)*
Henry Moore
Brons 2 delen, totaal 129,5x259cm
RM Kröller-Müller Otterlo

En daar ligt het dan, een beeld van twee stukken brons. *Achterover leunende figuur in twee delen, Versie 2* (1960), van Henry Moore. Ik ben totaal verbouwereerd. Zo'n beeld heb ik nog nooit gezien en toch is het net alsof ik het al ken. Dat verontrust me. Ik snap het niet, ik begrijp niet wat het voorstelt, ik heb er geen woorden voor, ik voel me onzeker en geraakt. Maar ik vind het ook geweldig en ik word er opgewonden en warm van. Want terwijl ik er naar sta te kijken besef ik dat dit het allermooiste is wat ik ooit heb gezien. De ronde vormen van het linkerstuk, de geheimzinnige holtes in de losse grot, het ruwe oppervlak onder de gladde plekken, de prachtige kleur, de schaduwen, het licht dat er tussendoor valt. Ik zou hier bij het beeld willen gaan zitten, en hier altijd blijven.

[II]



Afb.3. *Two Piece Reclining Figure (version 2) (1960)*
Henry Moore
Brons 2 delen, totaal 129,5 x 259 cm
RM Kröller-Müller Otterlo



Afb.2. *Doppelstück (1984)*
Ulrich Rückriem
Dolomiet gekloofd en gezaagd
elk ca. 190 x 105 x 72 cm
Huidige verblijfplaats onbekend

Two Piece Reclining Figure (Version 2) van **Henry Moore** was het eerste moderne beeld dat ik in mijn leven ontmoette. Het beeld bracht teweeg dat ik mij uitvoerig ging bezighouden met beeldhouwkunst.

Een aantal jaren bestond mijn omgang met beelden alleen uit woordeloze ontmoetingen, waarbij een onbestemd beleven dat een beeld bij me opwekte, voldoende was. Wat die beelden betekenden vond ik niet zo belangrijk, hun aanwezigheid was voldoende. Hoe ze er ook uitzagen, ze hadden altijd een geruststellende invloed op me. Ik was blij en dankbaar dat ze er waren en intuïtief wist ik: ze zijn belangrijk.

Tijdens mijn studie kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen concentreerde ik mij op de beeldhouwkunst van de twintigste eeuw. Ik ontdekte dat het niet in eerste instantie de voorstelling is, die mij bekoorde. Ik werd gegrepen door het materiaal en het oppervlak, het licht en de aanwezigheid. Ik kijk nog steeds naar het beeld vooral als ding.

Mijn doctoraalscriptie onder begeleiding van Hans Locher, behandelde het niet-figuratieve *Doppelstück*[1] van de Duitse beeldhouwer **Ulrich Rückriem**. Hierin beschreef ik hoe mijn aanvankelijke tegenzin tegen het beeld, tot stand gekomen bij mijn eerste ontmoeting, langzaam maar zeker kantelde naar waardering, door herhaald en nauwkeurig benoemen van wat ik waarnam.[2] Inhoud en betekenis geven werd tijdens mijn studie steeds meer een onderdeel van het genieten van beelden, een onderdeel dat er vanzelfsprekend bij hoorde. Maar daarbij ontwikkelde zich een opvallende tendens. Telkens als ik een beeld ontmoette, probeerde ik alles wat ik eerder had gelezen of te weten was gekomen uit te schakelen. Zelfs als ik het beeld al eerder had gezien beleefde ik het opnieuw, alsof ik het voor het eerst aantrof. Dat gebeurde feitelijk van zelf. Later realiseerde ik me dat ik misschien altijd onbewust zocht naar die eerste sensatie van toen, daar bij het beeld van Henry Moore.

---

1 Het is misschien geen toeval dat dit beeld, net als dat van Moore, bestaat uit twee delen.

2 Ongetwijfeld behoort dit tot de lessen die ik bij prof. Locher volgde. Zo noteert hij: "Elk bekijken en interpreteren is een dynamisch proces, dat begint met veronderstellingen ten aanzien van inhoud, vorm en functie die vervolgens al kijkend en onderzoekend worden gepreciseerd dan wel bijgesteld, terwijl zij elkaar voortdurend wederzijds bepalen."
In Locher, H. (2006) *Stilstaan bij wat zichtbaar is*, p. 119

Inleiding

Beelden

Het woord 'beeld' in 'beeldhouwkunst' kan verwarring zaaien, omdat het vaak wordt toegepast als aanduiding van een voorstelling. Het handwoordenboek van de Nederlandse taal geeft als eerste betekenis op: "beeld (het ~; ~en) 0.1 driedimensionale afbeelding of uitbeelding van iem. of iets = *plastiek*". Het lijkt dus altijd te gaan om zowel drie dimensies, als om een af– of uitbeelding, en dat wijst op een voorstelling. Andere termen die proberen dit wijzen op een voorstelling te vermijden, zijn bijvoorbeeld 'plastiek' en 'sculptuur'.

Alle drie de begrippen: beeld, plastiek en sculptuur, suggereren dat het om één voorwerp gaat, maar vaak bestaat het 'beeldhouwwerk' uit meerdere delen. En soms vormen die meerdere delen niet een voorstelling. Daarom wordt ook regelmatig het begrip 'ruimtelijk werk' toegepast of ook wel 'object', om aan te geven dat het niet om een traditionele uitgehakte, of gemodelleerde vorm of voorstelling gaat. Telkens wanneer in dit proefschrift het begrip 'beeld', 'beeldhouwwerk', of 'sculptuur' wordt gebruikt, wordt daarmee bedoeld: **stilstaande, ruimtelijke voorwerpen ofwel driedimensionale lichamen uit één of meer delen, met opzet gemaakt binnen het domein van de beeldende kunst.**

Beelden nemen een opvallende positie in: ze zijn samen met schilderijen en foto's de enige stilstaande voorwerpen binnen het domein van de kunst, waarbij de beschouwer het tijdbestek van zijn aandacht bepaalt. Andere kunstvormen zijn vluchtig en snellen aan ons voorbij: het boek wordt uitgelezen, de film snelt voorbij, het concert wordt voorgespeeld, de dans wordt opgevoerd. Het tijdsverloop dat gegund is om deze kunstwerken te genieten wordt bepaald door het werk zelf. Is de tijd of het genot niet voldoende, dan zit er niets anders op dan het hele werk te herhalen.

In de beeldhouwkunst is het tijdsbesef volstrekt anders: het beeld is er niet tijdelijk maar blijft lijfelijk aanwezig. Het beeld is een samenballing van en in de tijd: beelden maken in één kortstondig moment waarneembaar waar taal of andere kunsten veel meer tijd voor nodig hebben. Het beeld is, de beschouwing en betekenistoeschrijving gebeurt. Het in de ruimte aanwezig blijven en onveranderlijk zijn van het beeld zijn de voornaamste eigenschappen waarop dit proefschrift het gebruik van de termen 'beeld' en 'sculptuur' baseert.

Waarneming, fenomeen en betekenis

Dit proefschrift beproeft hoe door herhaaldelijk nauwkeurig kijken en benoemen van wat wordt gezien aan het beeld, taal wordt opgeroepen, die leidt tot transsubjectieve betekenistoeschrijving.[1]

Waarneming wordt fenomenologisch opgevat als 'in-de-wereld-zijn'. De aanwezigheid van het beeld wordt lichamelijke beleefd. De lijfelijke ontmoeting stimuleert onze zoektocht

1 Weingarten onderscheidt de begrippen intersubjectief en transsubjectief naar gelang hun verschijnen in één of alle 'spraakgemeenschappen'. Weingarten (1999), P. 9 :
„Mit ‚Intersubjektivität' ist die Verständigung über Sachverhalte innerhalb einer Sprechergemeinschaft gemeint; insofern ist eine innerhalb einer Sprechergemeinschaft als begründet akzeptierte Aussage in ihrer Geltung immer relativ. ‚Transsubjektivität' beansprucht im unterschied zu Intersubjektivität Geltung einer Behauptung für jede Sprechergemeinschaft, also personeninvariante, universelle Gültigkeit".

naar betekenis. Daarom vond de kunstenaar het nodig om een lichaam te maken en niet
[2] alleen een suggestie te schilderen. In-de-wereld-zijn schort alle kennis op die het besef van het in-de-wereld-zijn kan verstoren. Het is geen 'ik ben hier en daar staat een ding dat wel eens een stoel zou kunnen zijn', maar een ervaren dat de stoel en ik beiden lijfelijk en gelijktijdig aanwezig zijn. Daarvoor is het niet nodig een allesomvattende theoretische kennis over stoelen te bezitten.

Het is wonderlijk hoe beeldende kunst, die niets dan zichtbare dingen voortbrengt, voor een groot deel wijst op het niet-zichtbare. Fenomenologie zoekt de betekenis van de dingen in ons lijfelijke aanwezig zijn met de dingen in de wereld: dus niet de stoel als ding daarginds, maar de stoel is 'majestueus'. De stoel is het ding en de fenomenoloog onderzoekt datgene wat er door zijn aanwezigheid nog meer verschijnt: het fenomeen 'majestueus'. Dit proefschrift wil betogen dat het tevoorschijn brengen van fenomenen afhankelijk is van en altijd getoetst moet worden aan de zichtbare dingen die de fenomenen tevoorschijn laten komen. Wanneer die toetsing mogelijk is, wordt de betekenistoeschrijving een waardevolle, intersubjectieve aanvulling van wat wordt gezien. Vandaar dat dit proefschrift pleit voor een samengaan van fenomenologie met een zo zuiver mogelijke, formele beschouwing. In de literatuur wordt in beide uitgangspunten los van elkaar voorzien in fenomenologische en formalistische teksten. Het verschil tussen formalisme en fenomenologie is als volgt te benoemen: formalisme wil zeggen dat het wezen van het kunstwerk schuilt in de loutere vorm van het kunstwerk, de fenomenologie gaat ervan uit dat de beleving voorop staat en dat het wezen schuilt in dat wat het kunstwerk (niet zichtbaar) oproept. In dit proefschrift gaan beschouwing van de vorm en beleving van het kunstwerk hand in hand, vanuit de vooronderstelling dat elke specifieke vorm een specifiek fenomeen oproept, dat ontdekt en beschreven kan worden op hermeneutische wijze[2].

Het gaat er dus om een theoretisch kader van beschouwing te construeren. De logische consequentie is dat er veel over het kunstwerk wordt gezegd, maar niets over de intenties van de kunstenaar en niets over de kennis die de beschouwer bezit. De beschouwer schort omwille van de zuiver formele en fenomenologische beschouwing zijn kennis op.

Dit proefschrift behandelt dus niet de geschiedenis en ontwikkeling van de beeldhouwkunst, en ook niet die van de interpretatie. Het concentreert zich op het waarnemen en duiden door de beschouwer. De vraag is wat voor meerwaarde aan de interpretatie van beelden wordt toegevoegd, door een beeldgericht begrippenkader aan te brengen, zonder rekening te houden met de context waarbinnen het beeld is ontstaan. Als proef worden vorm, inhoud, functie en betekenis van vijf beelden geformuleerd in woorden die het beeld zelf bij mij oproept en die worden gecontroleerd door zijn aanwezigheid tijdens het formuleren ervan. Dat wil zeggen dat de specifieke betekenis die wordt toegeschreven aan het beeld is gebonden aan zijn unieke verschijning. Zo wordt onderzocht hoe kwaliteit in het beeld wordt bereikt en hoe de werking van het beeld wordt teweeggebracht. Nauwkeurig benoemen en onderzoeken moet het unieke van het beeld aan het licht brengen waarmee het zich onderscheidt van andere beelden en van elke vooraf gedefinieerde samenhang. Ik heb vijf beeldhouwwerken geselecteerd, waarbij de eerste voor mij een niet-figuratief beeld diende te zijn, en de laatste een figuratief. De eerste

2 Het begrip hermeneutiek wordt nader toegelicht in Appendix II, Voorwerpgebonden Literatuur, bij hetonderwerp Oskar Bätschmann

heeft als doel dat door concentratie op de beeldmiddelen – zonder beelddrager te worden – de taal zo zuiver mogelijk wordt gehouden, en wel zo dat alle verhalende of romantiserende [3]
interpretaties uitgesloten zijn óf onmiddellijk aan het licht treden. De begrippen die werden geformuleerd, gaan mee langs de volgende vier beelden, opdat zelfs bij een figuratief beeld de taal nog steeds wordt gecontroleerd door het beeld: niet-figuratieve kunst leert kijken naar figuratieve kunst en tegelijkertijd stelt zij het proces van duiden scherp. Op dezelfde manier scherpt eigentijdse kunst de blik op voorbije kunst: deze aanpak moet zowel toepasbaar zijn op André Voltens *H-Balken*, als op Rodins *Sleuteldrager* of Michelangelo's *Slaven*. De wens is dat ze ook toepasbaar is op de kunst die nog komen gaat.

Vanzelfsprekend moet de proef zó beschreven worden dat het voor elke criticus helder is wát er precies geschreven is en hoe dit theoretisch kader voor iedereen herhaalbaar is, volgens de gebruikelijke wetenschappelijk norm.

Literatuur

In de literatuur over beeldhouwkunst ontkomt bijna geen enkel schrijver aan het definiëren van het onderscheid tussen beeldhouwkunst en schilderkunst. De zogenaamde 'paragone', die uitgaat van de maker en van de voorstelling, beschrijft niet wat het verschil is tussen beeldhouwkunst en schilderkunst voor de beschouwer. Het echte verschil tussen schilderkunst en beeldhouwkunst waaraan wordt voorbijgegaan, is dat beeldhouwkunst fysieke beelden oplevert en schilderkunst niet. Beeldhouwkunst is ervaren en schilderkunst is kijken. Schilderkunst wordt gecontroleerd door de ogen, en roept na een vertaalslag in de hersenen een stemming op; beeldhouwkunst roept direct beleving op door haar lichamelijke aanwezigheid: gewicht, zwaarte, grootte en aanrakingscontact veroorzaken een rechtstreekse sensatie.

De paragone lijkt uitgewoed in de literatuur. De vraag of er een rangorde bestaat tussen de kunsten lijkt niet meer interessant: mensen maken nu eenmaal beelden, en mensen maken platte, tweedimensionale kunstwerken, dat wil zeggen schilderijen, films, en video's. Daarbij gaan de meeste auteurs er wel van uit dat beeldhouwkunst minder gewaardeerd wordt dan schilderkunst. Er is een enorme drang tot categorisering van het veld en daarom zoekt elke schrijver naar overeenkomsten van stijl en onderwerp tussen de beelden. Dit proefschrift wil niet uitgaan van overeenkomsten, maar juist van de eigenheid van elk beeld. Elk beeld heeft zijn eigen doel. Het belangrijkste onderscheid wordt gemaakt door 'materiaal', 'tastzin', 'ruimte' en 'tijd'. Daarom is het van belang die begrippen te onderzoeken. Dit proefschrift wil de uniciteit van werken en daarmee de diversiteit tot uitgangspunt nemen. Een uitgangspunt dat het beeld zelf in zijn eigen waarde laat.

Een aantal belangrijke boeken, die zich onderscheiden door een beeldgebonden aanpak, begeleiden de beeldbeschouwingen van de vijf beelden.[3] Deze worden ingeleid in een apart hoofdstuk getiteld: *literatuur als kader*. De overige literatuur die speciaal van belang is voor mijn onderzoek en het kader aanvult, zonderde ik af uit de algemene literatuurlijst

3 Het is verstandig onderscheid aan te brengen tussen de begrippen 'beschrijving' en 'beschouwing', waarbij beschrijving formeel het uiterlijk van het beeld volgt, omdat de beschouwing ook de gevolgen van de beschrijving in zich opneemt. Zie Bätschmann, O. (1984), par. 3 over het verschil: het onderwerp is bij de beschrijving niet de betekenis van het werk maar het werk zelf.

in Appendix II en betitelde ik als groep 'voorwerpgebonden'. Ze is onder andere verwerkt
[4] in de voetnoten binnen de tekst. Het lezen van kunsthistorische en filosofische teksten verrijkt de taal die wordt gebruikt bij de beschouwing; beider jargon voegt begrippen toe die rechtstreeks van invloed zijn op de beschouwing. De opgevoerde literatuur wettigt de uitspraak dat er een andere benadering mogelijk is omdat bijna elk boek afdwaalt van het kunstwerk zelf en verloopt naar een algemene theorie waarmee het alle kunstwerken wil categoriseren en verklaren. In de literatuur-analyses is met voorbeelden aangegeven waar het gemis aan beeld-gebonden beschouwing zich voordoet. Er moet bij worden aangetekend dat er over de vijf besproken beelden geen of nauwelijks wetenschappelijke literatuur voorhanden is. Dit blijkt geen uitzondering te zijn, maar komt in de literatuur over beeldhouwkunst veel voor. Beeldgebonden teksten zijn zeldzaam.

Volgens Hans Rainer Sepp[4] is de fenomenologische interpretatie van beeldende kunst, veel meer dan in het geval van literair werk, een randverschijnsel in het bereik van het fenomenologische onderzoek. Eenzelfde conclusie trekt Oskar Bätschmann over de hermeneutische literatuur.[5] Slechts hier en daar stoot men op de poging om een kunstwerk of het tot stand komen ervan - een tekening, een schilderij, een sculptuur, een ready made of een film - tot onderwerp te maken van een formele of fenomenologische analyse. Een grotere constante in de onderzoekingen wordt gevormd door de vraag wat eigenlijk een beeld is. Opstellen over het beeld en over het beeld als kunstwerk begeleiden de fenomenologie als een schaduw. Deels door Martin Heidegger beïnvloed, deels op het spoor van Husserl's analyse, schreven in de jaren twintig Frits Kaufman, Roman Ingarden en Eugen Fink hun beeldfenomenologische studies. [6]

Structureel gezien wordt in elk beeld op twee fronten strijd gestreden: die tussen het onderwerp en de drager. Aan de ene kant is er een niet zichtbare betekeniskosmos, aan de andere kant is er de zichtbaarheid van het voorwerp, die nodig is om het niet zichtbare waarneembaar te maken. Maurice Merleau-Ponty's boektitel *Le visible et l'invisibele* spreekt duidelijke taal.

Elke sculptuur geeft gelegenheid bij het ontstaan en ontwikkelen van de beschouwing tot voortdurend beproeven van de interpretatie aan het aanwezige beeld zelf. Hier ontmoeten fenomenologie en hermeneutische interpretatie elkaar.

Feitelijk valt het beeld uiteen in tweeën:

1. Het beeld als ding
2. Het ding als drager van (niet-zichtbare) betekenissen

Het lichamelijk aanwezige beeld ondervraagt en benadrukt door zijn bestaan ons 'zijn' en ons ervaren, en daarmee onze aanwezigheid in de wereld en de wereld zelf. Het ondervragen wordt als vanzelf een bevestigen van onze eigen aanwezigheid.

Volgens Sepp is deze structuur van beeld-drager-onderwerp niet alleen de kleinste gemeenschappelijke noemer van bijna alle tegenwoordige fenomenologische en buiten-fenomenologische theorieën rond het beeld, maar ze schijnt ook intercultureel functioneel te zijn. Onderwerp en drager en onderwerp en beeld, zijn met elkaar versmolten. De ontrafeling

---

4 Sepp, H. R. & Trinks, J. (2006) *Phänomenalität des Kunstwerks*

5 Bätschmann, O. (1984) *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, die Auslegung von Bildern*

6 Sepp, H.R. (2006) p. 7-35 Einführung

van het onderwerp van de drager en tegelijk het uitsplitsen van het onderwerp van het beeld en van het beeld van zijn drager is nodig, juist om het proces van deze versmelting inzichtelijk te maken. De bedoeling van de fenomenologische ondervraging van het beeld is bovendien, om niet alleen de structuur in de opbouw van het beeld te tonen, maar ook te vragen naar de subjectieve beschikkingen, die met de structurele kenmerken corresponderen. Is in het geval van een ruimtelijk beeld de drager als zodanig gegeven voor de waarneming, zo is de toegang voor alle betekenissen van het beeld, voor alle onderwerpen, de verbeelding. Wat in het beeld gegeven wordt bevindt zich ten gevolge daarvan tussen de waarneming en de verbeelding, zonder met een van beide identiek te zijn. Om de gegevenheid van het beeld op het spoor te komen, moeten wij het in elkaar spelen van waarneming en verbeelding dieper doorgronden. Daarin bemiddelt de filosoof Hans-Georg Gadamer.[7] [5]

Voorts wijst Sepp er op dat het beeld tussen drager en onderwerp is gespannen en door beide in betekenisoverschot (onderwerp) en in het aangewezen zijn op (dragen) overtroffen wordt. In geval van het onderwerp betekent dit dat niet alle betekenissen die in het beeld gevonden kunnen worden in het beeld zelf ook aanwezig moeten zijn: de geschilderde appel is niet de werkelijke vrucht, want die kan men ook van andere kanten bekijken, men kan hem butsen en aan hemzelf ligt een natuurlijk rottingsproces te gronde; dat de weergave van een vrouw, die aan een man een appel aanreikt, de zondeval kan betekenen, is in het beeld slechts verbeeld, maar hoeft niet zelf in het beeld tot uitdrukking gebracht te worden; en dat tenslotte het aanreiken van de appel op een joods-christelijke betekeniscontext wijst, is als zodanig ook niet in het beeld aanwezig. De volle werkelijkheid van de appel, de culturele context van de zondeval, en de joods christelijke leer overtreffen in onderscheiden trappen de 'bovenzintuiglijkheid' van datgene wat in het beeld verschijnt.

Om enigszins in deze ingewikkelde materie een houvast te vinden, wordt uitvoerig gebruik gemaakt van het schema van kunsthistoricus Henri van de Waal, zoals wordt toegelicht door zijn oud-leerling, Hans Locher.[8] Deze definieert op inzichtelijke wijze de termen *vorm*, *inhoud* en *functie* en hanteert het overlappen van die drie als normbepalende eigenschappen van het kunstwerk. Ook voor de hier beschreven beelden bewijst ze haar nut. Wat echter bij het ervaren van beelden wordt toegevoegd: de beleving van het ding, het eigen lichaam en de betekenis die de beleving meebrengt, wordt in het model niet meegenomen. Toch is die volgens mij essentieel en ik wil haar in dit proefschrift, zij het slechts bescheiden, toevoegen.

Achtergrond van de probleemstelling

Zichtbaar en zegbaar

Er is altijd een afstand tussen ons en het beeld. Wij kunnen er niet letterlijk deel aan hebben, ermee versmelten, wij kunnen het beeld niet – al is het maar voor even – zijn. Wij kunnen het ons hoogstens 'inbeelden'. Maar het beeld is meer dan wat er alleen maar zichtbaar is.

Tijdens het beschouwen van beeldhouwkunst zijn er meerdere fases. De eerste waarin het beeld verrast en overrompelt, wordt beleefd zonder het besef van enige kennis. De beschouwer is letterlijk sprakeloos. Pas in de daarop volgende fases van onderzoek en interpretatie keert

7 Gadamer, H.-G. (1977) *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*

8 Locher, H. (2006) *Stilstaan bij wat zichtbaar is. Vier teksten over inhoud, vorm en functie bij het bekijken van kunst*

de taal terug en wordt duidelijk welke kennis wordt aangesproken.

[6] Beeldhouwwerk maakt iets zichtbaar en voelbaar, wat niet altijd zegbaar is. Dat betekent dat er 'iets' ontsnapt aan de woorden. Het zoeken naar woorden heeft dan ook tot doel dat 'ontsnapte iets' zo goed mogelijk te isoleren en te benaderen, zodat duidelijk wordt waarom het beeld ons – onbenoembaar als het beleven nog is – aangrijpt of ontroert. Daarom moeten de woorden ook zo zuiver mogelijk benoemen wat er zichtbaar is, om te voorkomen dat zweverig 'hineininterpretieren' of toedichten van alleen persoonlijk sentiment ontstaat.

Hierin zit dus een zeer persoonlijke component. Het beeld individualiseert, het komt weliswaar dichter bij de beschouwer, maar het wordt daarmee ook privaat, terwijl het juist algemene geldigheid zoekt. Daar moet de kunsthistoricus zich van de leek onderscheiden. Het terugdenken naar de maker, of het terugdenken naar het begin, het herdenken, het herscheppen in gedachten, brengt hem waar hij komen moet. En dat proces moet transparant beschreven worden.

Spreekt het kunstwerk wel - of meer - als er rekening wordt gehouden met de context en de intenties van de kunstenaar? Vaak is het zo dat we de maker of zijn context helemaal niet echt kennen. Dat geldt niet alleen voor Leonardo da Vinci, maar ook voor Henry Moore. Het is nooit te begrijpen waarom de maker als onderscheiden persoon het precies zó heeft gemaakt, ook vaak niet voor hemzelf. In de teksten over Henry Moore's *Two Piece Reclining Figure version 2*, die hierna worden geanalyseerd, blijkt dat de auteurs zich feitelijk niet bezighouden met de beelden, maar met hun maker. Ze schrijven over wat volgens hen Moore bezighoudt, zonder te schrijven wat henzelf bezighoudt. En zelfs Moore's eigen tekst over zijn eigen beeld, gaat niet over het beeld zelf. De context wordt vaak in het werk vervormd weergegeven en is dus niet rechtstreeks in het werk te zien: Picasso's Quernica gaat over een Duitse luchtaanval op een Spaans dorp, maar er komt geen hakenkruis of bommenwerper op voor. Het kunstwerk krijgt feitelijk zijn bijzondere waarde, door dat het juist zijn context weet te overstijgen. Dat is de belangrijkste reden om in de beschouwing bij het kunstwerk zelf te blijven en voorlopig de kennis over de context op te schorten.

Wat niet zegbaar is

Het enige gereedschap waarmee wij de kloof kunnen overbruggen en ons beleven bewust kunnen maken is taal. Wij hebben woorden nodig om ons kijken en ons ervaren te benoemen. Wij hebben woorden nodig om het beeldhouwwerk zó te beschrijven dat in onze geest een heldere indruk wordt gevormd van wat en hoe wij waarnemen.[9] Het doel van de taal die wordt opgeroepen door driedimensionale kunst is het overbruggen van de kloof tussen twee werkelijk aanwezigen: het beeld en de beschouwer. De woorden die gevonden worden, controleert het beeld zelf, als gevolg van zijn aanwezigheid die niets aan de fantasie overlaat.[10]

Een nauwkeurige beschouwing over wat het unieke ding zelf teweeg brengt, lijkt de enige manier om tot controleerbare uitspraken te komen. De beschouwing van het unieke kunstwerk gaat dan vooraf aan het raadplegen van overige kennisbronnen, dankzij het uiteenrafelen van

9 zie Weingarten (1999)

10 zie Moore (1966) p. 264 waar hij zelf spreekt over het verschil tussen steen en hout in het kader van zijn 'achteroverleunende figuren', over de beperkingen van het materiaal en de redenen van het gebruik.

de verschillende facetten die zich tijdens de ontmoeting met het beeld voordoen.[11] Daarvoor is de eerste stap noodzakelijk, die ik 'ontmoeting' noem en die direct gevolgd wordt door wat Locher omschrijft als 'stilstaan bij wat zichtbaar is'. [7]

Mijn term 'ontmoeting' is trouw aan de fenomenologie die er van uit gaat dat wij 'in de wereld zijn' en 'met de wereld leven' alvorens er een begrip over op te bouwen.

Merleau-Ponty zegt het zo:

> "Teruggaan naar 'de dingen zelf' betekent teruggaan naar deze wereld die aan de kennis voorafgaat, waarover de kennis altijd spreekt en ten opzichte waarvan elke wetenschappelijke bepaling abstract, aanduidend en afhankelijk is, precies zoals de geografie het is ten opzichte van het landschap waarin wij allereerst hebben geleerd wat een bos, een weide of een rivier is".[12]

Hoe wij teruggaan tot de dingen zelf, is volgens hem nadrukkelijk een lichamelijk ervaren:

> "Zo verzet zich de ervaring van het eigen lichaam tegen de beweging van het reflexieve denken, dat het object van het subject en het subject van het object losmaakt en dat ons slechts de gedachte van het lichaam of het lichaam als idee geeft en niet de ervaring van het lichaam of het lichaam zoals het in werkelijkheid is".[13]

Dat is het kader waarbinnen ik me in dit proefschrift beweeg: beschrijven van het beeld als uniek, zich onderscheidend ding, dat wij – onder opschorting van onze kennis – levendig ervaren.

Wanneer wij inderdaad 'in de wereld zijn',[14] en het beeld op de eerste plaats lichamelijk waarnemen, spreken we onvermijdelijk over een 'gevoel'. Er is grote schroom om over gevoel te spreken. Misschien omdat gevoel als te privé wordt beschouwd, misschien omdat het niet objectief meetbaar is, misschien omdat het niet voor andere beschouwers geldt en misschien omdat woorden die een gevoel benoemen zelf een eigen gevoelswaarde meebrengen, die de beschouwing zou kunnen verwarren. Hoe dan ook ontkomt een proefschrift als dit er niet aan om het 'gevoel' te benaderen, juist omdat bij het maken van een beeld en het ervaren ervan het niet-zegbare zo'n belangrijke rol speelt. Hier doet de psychologie haar intrede met de theorie van Eugene Gendlin, die spreekt over de 'voorwoordelijke' ervaring, en zo een verbinding legt met het 'in de wereld zijn' van Merleau-Ponty:

> "An unfinished design also makes one feel what it needs. The artist adds a line and then stands back, and feels very exactly whether the line is what it needs or whether that new

11 Zie voor een dergelijke methode Locher (2006)

12 Merleau-Ponty (1977), p. 35-36

13 Ibid., p. 9

14 Ibid., noot op p. 41 "de Franse term 'ètre au monde' brengt duidelijker dan Heideggers 'in der Welt sein', tot uitdrukking dat het subject 'aan' de wereld is, toegewijd aan de wereld. Boehm wijst er in een noot bij zijn vertaling (p.7,noot e) op, dat het begrip 'subject' hier zijn oorspronkelijke betekenis vastgehouden heeft: blootgesteld aan, onderworpen aan, afhankelijk van. Het Latijnse woord subicere = onderwerpen".

line was wrong and must be taken out again. The artist might stand before such a design
[8] for a long time – even years, sensing but not finding the needed line. (...) Any situation, any bit of practice, implies much more than has ever been said. That is how poets and artists are possible". [15]

Bij de eerste ontmoeting met het kunstwerk roept het kunstwerk vaak onrust op, veroorzaakt door materiaal in een verrassende vorm. Bij Moore's *Two Piece Reclining Figure version 2* wordt die verontrusting veroorzaakt door het afwezig zijn van ledematen, de manier waarop afsnijdingen hebben plaatsgevonden en het in tweeën gedeeld zijn van een achteroverliggende figuur. Maar er is niet alleen verontrusting, er is ook een zekere opluchting, een aangenaam genoegen, dat er ondanks al die verwarrende ingrepen toch een zinvol, zelfs aannemelijk geheel is ontstaan.

In zijn beleving ontmoet de beschouwer de niet-rationele overwegingen van de maker: hoe de kunstenaar zijn beslissingen heeft genomen door niet alleen afstandelijk te denken maar ook door zijn intuïtie toe te laten. Juist de ontrouw aan de alledaagse werkelijkheid – het letterlijk nabootsen van een achteroverliggende figuur – en de trouw aan zijn eigen onrust – er is meer in het achterover leunen dan alleen het achterover leunen zelf – verschaft de inhoud van *Two Piece Reclining Figure version 2* . Dat is zichtbaar in Moore' s beslissingen over de afstand tussen de twee delen van het beeld, de vorm van de tussenruimte en de richting van de weggelaten aansluitingen.

Ding– Beleving – Taal – Betekenis

Zowel de persoonlijke ontroering als de beschouwing zijn onlosmakelijk verbonden met het beeld zelf. Het beeld onderscheidt zich binnen het veld van de beeldhouwkunst als een uniek voorwerp dat nieuwsgierig maakt, ontroert en uitnodigt tot beschouwing. Het beschouwen gebeurt met behulp van taal, die zo nauwkeurig mogelijk het verloop van de waarneming in haar rationele en gevoelsmatige bewustwording beschrijft. Beeldeigen betekenissen worden toegekend vanuit de beschouwing van het kunstwerk, niet uit algemene theoretische standpunten. Bovendien wordt de beschouwing niet geleid door de bedoeling tot algemeen geldende uitspraken te komen over het totale veld van de beeldhouwkunst.

Doordat de toeschrijving van beeld-eigen betekenissen getoetst wordt aan het voorwerp zelf kan worden beoordeeld of de uiteindelijk toegeschreven betekenis het private of persoonlijke belang overstijgt. Zo wordt recht gedaan aan de volgorde die ten behoeve van het vak kunsthistorie vereist is: *eerst* het werk, daarna aanvullende informatie en theorie.

Uit het voorgaande blijken vier vooronderstellingen:

- Beleving van het beeldhouwwerk opent de waarneming
- Een beeldhouwwerk wordt bepaald door het ding zijn
- De waarneming van de beschouwer kan niet zonder woorden
- Het beeld roept zelf door de beleving betekenis(sen) op

15 Gendlin, E., *The wider role of bodily sense in thought and language,* in: Sheets-Johnstone, *Giving the body its due*, pp. 192-207. Gendlin noemt in deze paper o.a. de filosofen Nietzsche en Husserl en gaat verder in op de fenomenologie.

Systematiek

De waarneming wordt formalistisch en fenomenologisch benaderd, specifiek over de vervlechting van taal en zintuigelijke ervaring, binnen het kader van de kunstgeschiedenis als zelfstandige wetenschap. [9]

De waarneming wordt beschreven in vijf stappen, bemiddeld door taal

1. Beleving
2. Vorm
3. Inhoud
4. Functie
5. Betekenis

De waarneming van een beeld valt uiteen in twee componenten:

1. de persoonlijke (is 'beleving' wel persoonlijk' of privé?[16])
2. de onpersoonlijke, (de onpersoonlijke wordt het meest toegepast in de literatuur van de kunstgeschiedenis en daarom begin dit proefschrift daar ook mee.) Omdat de persoonlijke ervaring zich telkens opdringt, zal er plaats ingeruimd moeten worden, om te onderzoeken in hoeverre deze persoonlijke ervaring invloed heeft op de onpersoonlijke interpretatie.

Waarnemen is het onderscheiden wat er in het werk gebeurt en wat er in de beschouwer gebeurt. Wat er in de beschouwer gebeurt is soms benoemen, soms emotie. Ook die twee moeten uit elkaar gehaald worden, want soms is het zelfs alleen maar het benoemen van de emotie. Wat er in het kunstwerk 'gebeurt' is het ontwikkelen van de vorm, door gebruikmaking van materie en techniek, onder sturing van verstand en beleving. Het zintuigelijk – lichamelijk – ervaren, laat ons deelnemen aan het kunstwerk. 'Deelnemen aan' is volgens Gadamer de belangrijkste doelstelling van elk kunstwerk.

De stelselmatige opbouw van de beschouwing dient ertoe om specifieke beeldeigen betekenis te ontsluieren die geldig is voor het unieke beeld dat onderwerp van de beschouwing is. Deze specifiek beeldeigen betekenis maakt het mogelijk haar te onderscheiden van haar historische banden en het beeld zijn eigen betekenis toe te kennen.

De systematiek wordt uitgevoerd met als doel: de eigenheid van het werk bevestigen door gebruik te maken van dezelfde begrippen bij verschillende beelden. Tegelijkertijd test het de begrippen op de eenduidigheid of meerduidigheid van hun inhoud. Een vaste handelwijze geeft richting aan het denken en beleven tijdens de waarneming van de beelden en maakt gebruik van dezelfde en vergelijkende begrippen omdat de beelden gesitueerd worden in een gemeenschappelijk domein van de kunst.

Een systematiek garandeert dat dezelfde handelwijze bij alle beelden en door alle beschouwers kan worden toegepast. De beschouwer komt samen met het kunstwerk in het centrum te staan. Dit leidt niet tot een zuiver subjectieve beoordeling omdat de beschouwing onder constante controle staat van het kunstwerk zelf. Wel is er genoeg ruimte voor de eigenheid van de beschouwer die in feite de basis vormt voor elke geldige interpretatie.

De enige manier om recht te doen aan een kunstwerk is om te beseffen dat het kunstwerk voor alle woorden en begrippen die wij gebruiken bij zijn beschouwing nieuwe mogelijkheden opent. Kunst laat ons in feite zien dat alles altijd anders kan.

16 Zie verderop Waldenfels, B. (2000) *Das leibliche Selbst*

De systematiek doorloopt tijdens de beschouwing de volgende fases:

[10]

Beleving De beschouwer centraal	De eerste fase, waarin het beeld verrast en overrompelt. De beschouwer is letterlijk sprakeloos. Toegepast begrip: ontmoeting.
Vorm Het beeld centraal	De beschouwer probeert grip te krijgen op zijn beleving van het beeld door letterlijk te benoemen wat hij ziet. Toegepaste begrippen: afmeting, situering, materiaal, techniek.
Karakter Niet tastbare eigenschappen	Onderzoek naar de niet-zichtbare en niet-tastbare eigenschappen van het beeld. Toegepaste begrippen: contour, volume,beweging, tijd, ruimte, stilte, licht, kleur
Inhoud	Het onderwerp dat tijdens de beschouwing is vastgesteld
Functie	De redenen waarom deze inhoud die vorm heeft gekregen
Betekenis De persoonlijke interpretatie	De interpretatie aan de hand van voorgaande ontmoeting en beschouwing, bepaling van inhoud en functie. Toegepaste begrippen: bewustmaking, schoonheid, gevoel, bagage, engagement, persoonlijk, kijken naar jezelf.

Doelstelling

Het doel van dit proefschrift is onderzoeken hoe de interpretatie gefundeerd kan worden in het kunstwerk zelf, en hoe die fundering inzichtelijk gemaakt kan worden.

Waarnemen is niet alleen kijken, het is ook voelen met alle zintuigen, het is in ieder geval altijd een lichamelijke activiteit. Duiden is niet alleen 'praten over kunst' of 'woorden zoeken bij de beelden'. Duiden is vooral systematisch, 'methodisch' te werk gaan bij het vinden van de juiste begrippen. Dit proefschrift betekent een duidelijke keuze binnen het vakgebied kunstgeschiedenis. Het is voorzichtig gezegd 'formalistisch-fenomenologisch'. De demonstratie daarvan volgt een persoonlijke en toegesneden hermeneutiek. De uitkomst moet zijn dat het mogelijk is betekenis(sen) toe te schrijven en te ontfutselen aan beeldhouwwerken, zonder voorkennis van de intentie van de maker, en zonder kennis van de context waarbinnen het beeld gemaakt werd, door precieze beschouwing van 'wat zichtbaar is'.

De opbouw van dit proefschrift is als volgt:

Eerst wordt literatuur onderzocht die is geschreven rond Henry Moore's *Two piece Reclinging Figure II*. De gedachte daarachter is dat het zo'n bekend beeld is, dat er wel veel literatuur over zal bestaan. Die literatuur dient als voorbeeld van de huidige stand van zaken. In het daarop volgende hoofdstuk *Literatuur als kader* wordt de positie van dit proefschrift bepaald: de traditie binnen de literatuur over beeldhouwkunst die als inspiratiebron dient en waartoe dit proefschrift wil behoren. De beeldbeschouwingen die na dit hoofdstuk

volgen, zijn geïnspireerd door *Die List der Unschuld* van Rémy Zaugg, die als voorbeeld heeft gediend voor het onbevangen kijken en het opschorten van (kontekstuele) kennis. [11]
Als achtergrond voor Zauggs teksten figureert de literatuur van de Franse filosoof Merleau-Ponty, waarop Rémy Zaugg zich op baseert. Om de beschreven beelden als kunstwerk te vestigen wordt een beroep gedaan op *de Driehoek van Henri van de Waal*, zoals beschreven en toegelicht door Hans Locher. Diens boek *Stilstaan bij wat zichtbaar is* maakt door de titel al duidelijk hoe dicht de door hem gevolgde methode staat bij die van Rémy Zaugg. Deze vier auteurs, Rémy Zaugg, Henri Van de Waal, Maurice Merleau-Ponty en Hans Locher vormen de basisliteratuur voor dit proefschrift. Omdat de ideeën van Van de Waal worden gevolgd uit de beschouwing die Hans Locher er van geeft, klinkt Lochers stem het sterkst door.

Na het Literatuurhoofdstuk volgt de stapsgewijze, proefondervindelijke beschouwing van vijf beeldhouwwerken. Beeld 1 is niet-figuratief, in beeld 2 t/m 5 neemt de figuratie steeds meer toe. Elk beeld krijgt een eigen thema mee, dat toegelicht wordt tijdens de overige, aan de andere beelden overeenkomstig, beschouwing. De beelden en thema's zijn:

André Volten	*H-balken*	(1965)	Beleving
Rudi van de Wint	*Zonder Titel*	(2004)	Vorm, Karakter
Carel Visser	*Dier*	(1983)	Inhoud
David Bade	*Anita*	*(2001)*	Functie
Henk Visch	*Man van Hazendans*	(2004)	Betekenis

Elke beeldbeschouwing begint met de eerste ontmoeting die plaatsvond met het beeld, op het moment dat er nog niets bekend was: geen titel en geen maker, en geen reden voor de plaatsing. Op deze wijze hoop ik dat duidelijk wordt hoe de beeldbeschouwing aan betekenis wint, wanneer, zoals zo vaak in de alledaagse praktijk voorkomt, er geen voorkennis of kennis omtrent de contekst van het beeld wordt geraadpleegd. De enige uitzondering hierop vormt het middelste beeld *Dier*, dat met niet te ontwijken naambord was tentoongesteld. Na elke beeldbeschouwing is een korte analyse toegevoegd - als overstap naar de volgende - waarin de voorgaande beelden met elkaar vergeleken worden en hun inwerken op de volgende beschouwing wordt aangekondigd.

In *Appendix 1* worden de beeldtitels genoemd en stellen hun makers zich aan u voor.

Ik houd me tijdens de opeenvolgende beeldbeschouwingen aan dezelfde systematiek en dezelfde begrippen, hoewel de beelden zelf anders zijn. Zo test ik de bruikbaarheid van de begrippen, de werkelijke inhoud ervan en hun mogelijkheden om de eigenheid van het beschreven beeld in woorden te vertalen.

Na elk van de beschouwingen van de vijf beelden kom ik tot een samenvatting van wat de vergelijkende beschouwing van de beelden heeft opgeleverd.

Tenslotte worden enige woorden gewijd aan de historische bepaaldheid en de literatuur van dit werkstuk, een korte samenvatting van het voorafgaande gegeven, en de conclusie waartoe de gevolgde procedure heeft geleid. Daarin zal blijken hoe de gelezen literatuur, ook die welke niet behoort tot de primaire, hardnekkig aanwezig blijft tijdens de waarneming, ondanks de wens tot opschorten van alle kennis. Het belang om te reflecteren op de invloeden die de 'eigen' interpretatie gekleurd hebben, kan nauwelijks genoeg aandacht krijgen. Ze toont tevens aan, hoe de beschouwer, dankzij diens inspanningen om nader tot het beeld te komen, eveneens nader tot zichzelf komt.

[12]

1 - TWO PIECE RECLINING FIGURE VERSION 2



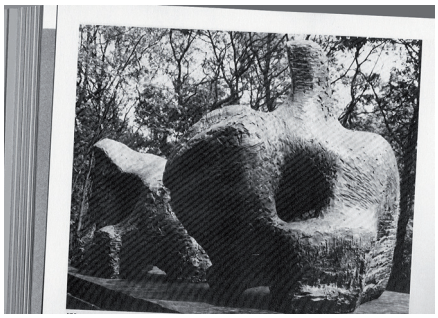




Afb.4. *Two Piece Reclining Figure - version 2* (1960) **Henry Moore**

(Tekst van het huidige naambord, drie eigen foto's, telkens vanaf grotere afstand. (2010))

[14]



Afb.5. *Two Piece Reclining Figure version 2 (1960)*
Henry Moore *(1898-1986)*
Foto uit de catalogus



Afb.6. *Two Piece Reclining Figure version 2 (1960)*
Henry Moore
(tekst van het huidige naambord, eigen foto 2005)

Het begint met beleven

Sprakeloos. Dat kun je zijn tijdens het eerste moment dat je een beeld ontmoet als *Two Piece Reclining Figure, version 2.* Geraakt. Uit je evenwicht. Je bent je bewust van een vaag besef waarvoor nog geen woorden zijn. Iets wat onuitgesproken aanwezig is. Overmand ook en misschien zelfs verontrust. Een gevoel dat de filosoof Immanuel Kant zou betitelen als 'Het Sublieme'. Maar dan minder dreigend. [1]

De ervaring van dit onzegbare, sprakeloos makende, stimuleert je om beter te kijken. Wat zichtbaar is kun je wel benoemen: dat het beeld van brons is en niet koud aandoet. Dat het uit twee delen bestaat. Dat het ene deel omhoog gericht is en het andere afgevlakt. Dat het omhooggerichte deel je doet denken aan een buik, borstkas, nek en hoofd, geschraagd door ellebogen die op de grondplaat rusten. Dat het afgevlakte deel doet denken aan bovenbenen, knieën en omlaag gerichte onderbenen, die zonder voeten op dezelfde grondplaat rusten. Dat er een gedeelte weg is tussen bovenbenen en buik en de bovenbenen daarom gedragen worden door een soort rotswand, alsof je onder de benen in een grot kijkt. Dat de ongevormde knieën wel erg puntig zijn.

Je kunt je inbeelden hoe het is om op je ellebogen steunend, achterover te liggen. Je kunt je eigen borstkas voelen als je het beeld nadoet, je bovenarmen gespannen naar achteren, je bekken opgetild uit het gras. Je bekken en je buik lijken gewichtsloos en onbeduidend tussen je borst en de spieren die je omhooggetrokken knieën in bedwang houden. Je laat even los en de spanning uit je longen ontsnappen.

Het oppervlak van het beeld, bewerkt met spatels en ingekrast, hier erg grof en ruw, daar kleiner en dichter bij elkaar, is anders dan de mensenhuid. De huid van het beeld ziet er oeroud uit, prehistorisch, als sediment uit oude aardlagen. Maar je ziet toch dat het een en al lichaam is, lichaam en aardbodem tegelijk. De mens in het landschap en tegelijk de aardbodem in de mens zelf.

Je ziet nu en beseft tegelijkertijd dat er een maatgevoel heerst, een gevoel voor verhoudingen. In het beeld had de afstand tussen het ene volume en het andere niet groter mogen zijn. Het neerwaarts gerichte volume hoort bij de opwaartse kromming van het andere. Deze maten en afmetingen zijn niet met de gewone duimstok te bepalen, ze zijn er omdat iets in je merkbaar maakt dat dit de enige juiste afstanden zijn.

---

1 Zie voor de gevoelsmatige inhoud van Kants begrip 'subliem' : Veire, F. V. (2002), p. 53

Zo ben je vooral lichamelijke aanwezig, met het beeld in het park. Zo ben je in de wereld, jij en het beeld binnen de horizon van het park. Je kunt je opgenomen weten in deze wereld, zonder dat je je zelfs maar afvraagt hoe dit mogelijk kan zijn. Het vreemde, tweedelige mensbeeld laat je tot rust komen, die voelt als eeuwigheid [15]

Verbazingwekkend. Je bespeurt 'iets' dat het beeld opwekt, maar je weet niet precies hoe dat komt. Het heeft te maken met hoe het beeld er uit ziet, maar wat precies dat iets oproept, is niet duidelijk. En hoe je het moet noemen is al helemaal onzeker. 'Mooi?' 'Spannend?' 'Sterk?' Dit is fascinerend. Zouden andere mensen ook iets dergelijks ervaren hebben? Hoe zouden ze er mee om zijn gegaan, hebben ze er woorden voor gevonden?



Afb.7. Two piece reclining figure version 2 (1960) *R. M. Kröller-Müller Huidige locatie op de heuvel in de beeldentuin*

Two Piece Reclining Figure, version 2 stond jarenlang opgesteld op een gazon tussen de rododendrons. Onlangs is het door het museum verplaatst naar de top van een heuveltje in een bosje, misschien onder invloed van de uitspraken van Moore tijdens de aankoopgeschiedenis, misschien omdat het er vroeger heeft gestaan. Het beeld staat er nu zo geïsoleerd tussen de bomen en struiken dat het nodig is via een oplopend pad een klim te maken om het te zien en de ruimte om het beeld heen is zo klein dat het van enige afstand kijken onmogelijk is geworden. Bovendien mist het beeld door het bosje eromheen – dat nog werd geprezen door Hodin (hierna) – nu de ruimte waardoor het sterk aan monumentaliteit inboet. Moore's intentie was voornamelijk visueel gericht: hij wilde de beweging van de beschouwer rond het beeld in gang zetten.[2] De plaatsing op een heuveltop, door bosjes voor een groot deel aan het oog onttrokken, verhindert dat. De omringende bomen zouden sterk gesnoeid moeten worden.

Wat de beleving betreft was Moore uit op de ervaring van het beeld als natuur: "It is a metaphor of the human relationship with the earth, with mountains and landscape". [3] Voor een filosoferende kunsthistoricus een prachtig beeld om Kants uitspraken over 'het sublieme' te toetsen. En in ieder geval zo'n beroemd beeld, dat het waarschijnlijk is dat er literatuur voorhanden zal zijn die het beeld en de beleving die het oproept dichterbij kan brengen.

Catalogus

In de catalogus van Museum Kröller-Müller staat de volgende tekst bij het beeld *Two Piece Reclining Figure Nr. 2* onder het kopje *Henry Moore*:

> "De twee hoofdthema's in zijn oeuvre (Achteroverleunende Figuur en Moeder met Kind) worden in 1928 al duidelijk en reeds in 1930 ontstaan er beelden, waarvan de opbouw zeer verwant is aan zijn latere werk. [...] Het motief der 'disjecta membra' dat hij in wezen al in 1933-34 in de geometrische vormen gesteld had en daar ook in zijn tekeningen uit de schuilkelders telkens naar voren komt, beeldt hij sinds '59 in de Achteroverleunende

2 Zie het citaat hierna bij *Philip James*

3 Moore (1966), p. 274

Figuur uit als sculptuur in twee gedeeltes, in een vorm, waarin een spanning blijft bestaan
[16] tussen de relatie der delen en de mutilatie van de totale vormmassa".[4]

De tekst over het beeld zelf zegt het volgende:

"De achteroverliggende geabstraheerde figuur bestaat uit twee onderdelen. Moore verdeelde zijn liggende figuren, een van de hoofdmotieven van zijn oeuvre, vaak in twee of drie delen, waarbij ook de ruimte tussen de, vaak op rotsen lijkende vormen, van vitaal belang was. De deling leverde daarnaast meerdere gezichtspunten op en intensiveerde daarmee de ervaring van het driedimensionale".

Onmiddellijk daarna volgt in het Engels de tekst die Henry Moore zelf noteerde en die in veel boeken over Moore wordt geciteerd. (Zie hierna.)

In het nieuwe boek *Beeldentuin Kröller-Müller* (2007) staat de geschiedenis van de aankoop van het beeld beschreven, waarbij Moore's eigen voorkeur een belangrijke rol speelde.[5] Dat hij liever dit beeld verkocht aan de beeldentuin dan zijn *Three Upright Motives*. Zijn voorkeur voor een plek op een heuvel werd gehonoreerd door het beeld op de heuvel naast het grote gazon te plaatsen.

De tekst in de Catalogus van het Kröller-Müller Museum is een typische catalogustekst, die een samenvatting geeft voor de beschouwer van wetenswaardigheden over de kunstenaar en zijn werk. Achterin de catalogus uit 1981 staat een literatuuropgave.[6]

Literatuur over *Two Piece Reclining Figure nr. 2*

De opening van het beeldenpark achter de nieuwe uitbreiding van het museum Kröller-Müller blijkt de aanleiding te zijn voor de meeste artikelen over Moore's *Two Piece Reclining Figure No. 2*, die de catalogus in zijn literatuuropgave vermeldt.[7]

Scottish art Review:

Het artikel uit de *Scottish Art Review* is ook opgenomen in *The Connoisseur*.[8] Het is geschreven door Luke Herrmann en draagt als titel *Henry Moore on a Dutch Hilltop* met als ondertitel *The new Sculpture Park at Otterlo*. Herrmann schrijft over het beeld:

"At Otterlo this piece, with its vigorous forms and its virile surface is most effectively

4 Oxenaar (1981), p.161

5 Kooten (2007)

6 *470 Achterover leunende figuur Inv.no.1912-61 K.M.S.* Lit.: *Scottish Art Review* vol. VIII, no. 2, p. 1 e. vlg.; *Quadrum* X, 1961, p.163; *Louisiana Revy* 2, nov. 1961, p. 30; *Werk* 48, 10, p. 357; *Domus* 383,okt.1961; cat. Marlborough 1962; Bowness, A. (1965), *Modern Sculpture*, Londen p. 96,97; Joosten (1965) , p. 196; James o.c. (1966), afb. 122; Jianou o.c. (1968), no. 443; Hammacher (1969), plo 252; Melville o.c. (1970), cat. no.538

7 Zes items uit de literatuuropgave bevatten geen tekst over deze '*Reclining Figure nr. 2*' maar alleen afbeeldingen. De tiende opgave (Joosten 1965) is dezelfde tekst als hierboven vermeld. De elfde (Melville o.c. "Henry Moore, Carvings and Bronzes 1961-1970) is een samentrekking van een interview uit de twaalfde tekst van James (zie hierna).

8 Herrmann (1961)

> seen surrounded by trees at the top of a small hill at the edge of the Park. The straggling branches of the trees provide a fascinating contrast to the massive solidity of the bronze, [17]
> while from some angles the full force of this can be seen outlined against the sky".

Verder volgt een opsomming van de beelden in het park, een opmerking over hoe effectief beelden buiten kunnen worden tentoongesteld ("zoals al was te zien in de eerste Battersea Park Exhibition in 1948") en een aanbeveling om naar Otterlo te gaan.

Louisiana Revy:

In de *Louisiana Revy* staat een letterlijke Deense vertaling van de inleiding die Roland Penrose schreef bij de tentoonstelling *Henry Moore* in het Stedelijk Museum van Amsterdam, die duurde van 9 juni tot 10 juli 1961.[9] Waarom het Kröller-Müller naar de tekst verwijst in het Deense blad van november dat jaar en niet naar de Nederlandse catalogus, is onduidelijk. Penrose schrijft een lyrisch artikel over de beeldhouwkunst van Moore en wijdt ook aandacht aan het thema van de achterover leunende figuur:

> "Het is in deze zin, dat de twee overheersende ideeën, die Moore zijn leven lang hebben beziggehouden – de liggende vrouwenfiguur en het moeder-en-kind thema (later uitgebreid tot de familiegroep) – zijn verrijkt met een betekenis, die geen onmiddellijke, eenvoudige interpretatie toelaat. De vrouw, die aarde is en desondanks in staat zich er van los te maken, verheft zich boven de grond als een "gisant", in liggend gebaar, begiftigd met nieuw leven of zij houdt beschermend de schepping van haar schoot in haar armen. Zij wordt een monument voor de duurzaamheid van ons kwetsbare vlees en het symbool van de continuïteit van de menselijke geest".

Penrose vat de voorstellingen die Moore schept op als symboliek, zonder zich verder te verdiepen in de variaties van vorm en materiaal waaruit de verschillende versies bestaan. Bovendien is zijn gebruik van het woord 'gisant' misleidend, zoals te zien is aan de foto hieronder.

J.P. Hodin:

Hodin begint zijn korte artikel over de toen nieuwe beeldentuin bij Museum Kröller-Müller met een foto van het beeld.[10] Het is van een laag standpunt onder de heuvel omhoog genomen. Hodin schrijft dat er 'geen enkele andere beeldhouwer is, die de innerlijke betrekking tussen sculptuur en landschap zo benadrukt als Henry Moore'.

> "er geht so weit, die Formen des menschlichen Körpers in solche der Landschaft selbst zu verwandeln, so dass Brüste und Schultern in Gliedmassen und Rumpfe zu Bergen und Tälern werden, Küsten und Flussbetten oder Höhlen".

Volgens Hodin wordt Moore's vormbewustzijn beheerst door het inzicht van de eenheid

---

9 Penrose (1961), De tentoonstelling was georganiseerd samen met The British Council. Ik put hier vanzelfsprekend uit de naar het Nederlands vertaalde inleiding.

10 Hodin (1961)

van alle manifestaties van het leven en ook de zekerheid

[18]

> "(...) dass die Natur so lange nicht wirklich zu uns gehört, ehe wir sie nicht geistig beherrschen oder formen, ehe wir nicht einen menschlichen Inhalt geben, einen Inhalt, der für uns Bedeutung hat".

Dat is tevens volgens hem de achtergrond van de beeldentuin en daarom staat volgens hem *Two Piece Reclining Figure nr. 2* hoog verheven boven alles op een heuvel.

G.C. Argan[11]

Een andere tekst waarin naar *Two Piece Reclining Figure* wordt verwezen staat in een monografie geschreven door Giulio Carlo Argan en luidt uit het Italiaans vertaald: "Maar tegelijk blijft ook het ambivalente thema van de *Liggende figuur*, door de tweevoudige band van leven en dood aan de aarde gebonden als aan een bruidsbed en tombe, steeds terugkeren." Het is echter niet duidelijk of de betekenis die de schrijver hier toekent geldig is voor dit specifieke beeld.



Afb.8. Gisant de Guillaume de Harcigny (1394) Laon

Plat liggen staat al gauw voor overleden zijn, zoals bijvoorbeeld dit beeld van de Gisant de Harcigny laat zien.[12] Bij beelden van liggende figuren gaat het om dood of leven, toeschouwen en deelnemen en dus in feite over onszelf: wij beseffen dat elk figuur een medemens zou kunnen zijn, of zelfs, dat wij het zelf zouden kunnen zijn. Maar dat deze band 'tweevoudig' is in dit beeld en naast 'het bruidsbed' staat voor 'de tombe' is niet te zien. In *Two Piece Reclining Figure No. 2* ligt het beeld niet plat achterover, maar is het bovenlichaam duidelijk opgericht. Het is echter niet alleen de vraag of de achteroverleunende figuur neerzijgt of zich opricht, maar vooral waarom die figuur uit twee delen bestaat.



Achterover leunen, een comfortabele houding gevonden hebben tussen de bewegingen van het neerzijgen en oprichten in, staat voor spierspanning en levend zijn. De houding nodigt uit om aan dit achterover leunen deel te nemen: het leven te vieren in een moment van samen gedeelde ontspanning en belangstelling. In dit achterover leunen ligt ook een openbaarheid die ons meedeelt dat er niets te verbergen valt: je mag er aan deelnemen zonder enige gêne.

A.M. Hammacher

In 1947 aanvaardde Hammacher het directoraat van het Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo en in 1952 de benoeming tot buitengewoon hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Technische Hogeschool te Delft. Beide functies bekleedde hij tot in de jaren zestig. Als kunstcriticus had hij niet zozeer belangstelling voor de iconografie van een kunstwerk of voor dateringsproblemen binnen het oeuvre van een kunstenaar, maar veeleer voor diens artistieke persoonlijkheid en drijfveren. Zijn visie wist hij om te zetten in een literaire, invoelende stijl

11 Argan(1988), p.19

12 Zie ook Silvester(1984) *The Reclining Figure in Rosen*

waarmee hij een fundamentele bijdrage leverde aan de beeldvorming van de moderne en hedendaagse schilder- en beeldhouwkunst. [13] Hoewel niet rechtstreeks en alleen op dit beeld betrokken, is het volgende citaat van Hammacher zeker van toepassing: [19]

> "De pure abstracte vorm (Arp en Barbara Hepworth en Moore, eigenlijk zelden abstract, doch meer gestyleerd humaan) heeft zich langzamerhand beter doen kennen, niet als een contra-de-natuur maar als een uit-de-natuur afgeleide bezielde vormgeving, dichter bij de bron der natuur dan de natuur imiterende vorm".[14]

Philip James

In een interview van Philip James met Henry Moore in1966 wordt geprobeerd de bedoeling van de kunstenaar te achterhalen en het blijkt dat het beeld niet toevallig ontstaat, maar is geïnspireerd op het voorgaande werk in het oeuvre. In *Two-Piece Reclining Figures 1959 and 1960* komt Henry Moore zelf aan het woord met de tekst over het eerste beeld dat hij in tweeën maakte: *Two piece Reclining Figure No.1*. In deze tekst benadrukt Moore de toevalligheid van de ontdekking, dat de sculptuur uit twee delen kon bestaan en welke voordelen dat had voor de relatie van het beeld met het landschap. Bovendien wordt het verrassender wanneer het uit twee delen bestaat en kunnen de verschillende aanzichten beter uitgebuit worden. Tijdens het proces waarin het beeld ontstond herinnerde Moore zich een schilderij van Seurat en besefte dat het hem deed denken aan een vermenging van menselijk figuur met het landschap. Vanwege het belang van deze tekst van Henry moore, citeer ik hem uitvoerig: [15]

> "I did the first one in two pieces almost without intending to. But after I'd done it, then the second one became a conscious idea. I realised what an advantage a separated two-piece composition could have in relating figures to landscape. Knees and breasts are mountains. Once these two parts become separated you don't expect it to be a naturalistic figure. Therefore, you can justifiably make it like a landscape or a rock. If it is in two pieces, there's a bigger surprise, you have more unexpected views; therefore the special advantage over painting - of having the possibility of many different views – is more fully exploited. The front view doesn't enable one to foresee the back view. As you move round it, the two parts overlap or they open up and there's space between. Sculpture is like a journey. You have a different view as you return. The three-dimensional world is full of surprises in a way that a two-dimensional world could never be. . . .[...] If somebody moved one of these parts one inch, straightaway I'd know. The space would be different, the angles through here, there. All the relationships would be changed. [1962/Bibl. 14]. [...] The sculpture is a mixture of the human figure and landscape. From one point of view the leg end is like a mountain rock.. As I was doing it, I kept being reminded of *The Rock at Entretat,* the picture by Seurat[4]. . . . It is this mixture of figure and landscape. It's what I try in my sculpture.

13 Bron: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie: http://website.rkd.nl/activiteitenarchief/Symposium-archief/Hammacher/default_Hammacher

14 Hammacher (1955), p. 56

15 Moore (1966), pp. 273-274

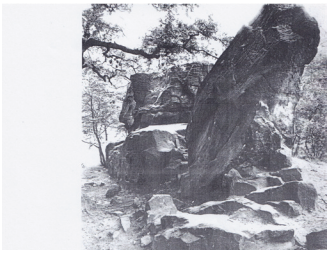
It is a metaphor of the human relationship with the earth, with mountains and landscape.
[20] Like in poetry you can say that the mountains skipped like rams. The sculpture itself is a metaphor like the poem.. (Noot 4 in bovenstaande tekst: "He refers to Seurat's painting *Le Bec du Hoc, Grandcamp,* formerly in the collection of Sir Kenneth Clark and since 1952 in the Tate Gallery (120)".



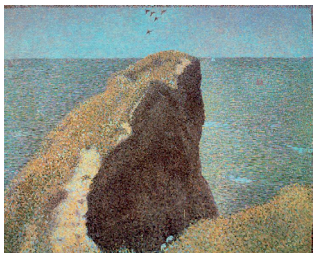
Afb.9. Two Piece Reclining Figure No.1 1959 (LH 457)
fibreglass
length 193cm
UK Glenkiln Estate
(foto http://www.henry-moore.org/works-in-public)



Afb.10. Afbeelding in het boek Moore, H and P. James (1966) afb. 118 met als tekst: Another view of Two-Piece Reclining Figure No. 1.



Afb.12. Afbeelding in het boek Moore, H and P. James (1966) afb. 119 met als tekst: A Rock at Adel once seen by the artist when about 10 .



Afb.11. Le Bec du Hoch, Grandcamp (1885) **Georges Seurat,** *Olieverf op doek 61x 75cm, Londen, Tate Gallery afgebeeld in Moore, H and P. James (1966) plaat 120 met als tekst: Formerly in the collection of Sit kenneth Clark when it was often seen by the artist.*

Moore legt in dit citaat dus de nadruk op drie sculpturale eigenschappen van zijn beeld: het is landschappelijk, het heeft meer aanzichten dan in de schilderkunst mogelijk is en het biedt verrassingen tijdens het rondgaan om het beeld. Toch blijft zijn beschrijving hier voor een beeldhouwer opmerkelijk visueel en gaat voorbij aan het tactiele karakter van het beeld.

Een tentoonstelling in 1984

Het Columbus Museum of Art in Ohio organiseerde in 1984 een tentoonstelling speciaal gewijd aan Moore's achteroverliggende figuren.[16] De catalogus bevat bijdragen van Herbert Read (1931), Frederick S. Whight (1947), Kenneth Clark (1953), David Silvester (1968) en citaten uit het boek van John Hedgecoe (1968) *Henry Spencer Moore*. Een opmerkelijk aantal teksten van meer dan twintig jaar vóór de tentoonstelling. De teksten die de catalogus opnieuw publiceert zijn in samenwerking met de Henry Moore Foundation gekozen uit een breed veld van literatuur over Moore, "na uitgebreide studie van heel veel materiaal" gekozen als representatief voor het thema. Alleen de inleiding door Steven W. Rosen dateert uit 1984. Op het moment van de tentoonstelling is Henry Moore zelf 68 jaar en werkt dan

16 Rosen (1984)

nog regelmatig aan achteroverleunende figuren. Volgens Rosen bedraagt op dat moment het aantal 'distinctly identified reclining figures in all media 252', dat wil zeggen bijna een derde van Moore's totale oeuvre. De eerste achteroverleunende figuur dateert uit 1924 en is mannelijk. Maar Moore zal snel overgaan (1927) tot de vrouwelijke achterover leunende figuur. De tekst van Herbert Read is genomen uit zijn *The Meaning of Art* en gebruikt de achterover leunendende figuur in zijn algemeenheid als voorbeeld: [21]

> "(...) and if this form is, say, the reclining figure of a woman, he will imagine (and this is the act which calls for his peculiar sensibility or insight) what a reclining figure woman would look like if flesh and blood were translated into the stone before him – the stone which has its own principles of form and structure. The woman's body might then, as it actually does in some of Moore's figures, take on the appearance of a range of hills".[17]



Afb.13. Henry Moore Drawing for Sculpture in Metal (1939) Pen en waterverf 10 x 17 inch. Private collection

Frederick S. Whight schrijft in zijn artikel over de "psychological context in order to read the plastic communication."[18] Zijn observatie dat 'vooral de borstkas meestal wordt weggehakt, waarna er niets overblijft behalve een stijgbeugelvorm die hoofd en schouders verbindt met de rest van het lichaam', leidt hem naar de conclusie dat de achteroverleunende vrouw feitelijk een onderdrukte en minder complete, moeder- en kindgroep is. Maar er zijn meer niveau's in dit zeer gecondenseerde type volgens de schrijver: "Moore is dealing here with mortality and immortality, or so it seems to the writer." Dat is volgens Whight te zien zijn aan het beeld: 'alle overgebleven delen zijn de harde lichaamsdelen (beenderen en skelet) en alle 'zachte' lichaamsdelen zijn verwijderd, een stadium na het invallen van de dood dat wij altijd omzichtig vermijden te zien'. Deze conclusie staaft hij met Moore's tekeningen uit de ondergrondse bomschuilplaatsen van de metrolijnen tijdens de Tweede Wereldoorlog. De tekening voor sculptuur in metaal uit 1939 verbindt hij vervolgens met het feit dat Moore's vader een mijnwerker was. Moore bezocht die mijnen echter niet vóór zijn 44ste levensjaar. "But apparently he avoided the place, just as he avoided male figures." Het belangrijkste thema van Moore is, concludeert Wight, de dood en onsterfelijkheid. Maar bij aandachtig schouwen gaat dat nog een stap verder: "Moore's deepest theme is resurrection". Daarna krijgt het artikel een wending: Wight probeert aan te tonen dat de omgang met dood en wederopstanding in Moore's werk typisch Engels is. De argumenten vindt hij in de context, in de vorm en in (het weglaten van) het materiaal. Ze is plausibel voor het brede thema van de moeder-en-kind beelden ten opzichte van de achteroverleunende figuren, maar belicht niet de specifieke plaats van een enkel gedeeld beeld zoals *Two Piece Reclining Figure* binnen het thema. Dat kan ook niet, omdat het beeld ten tijde van het verschijnen van dit artikel nog niet bestond. Achteraf gezien belicht het de stappen die Moore binnen het thema zette op weg naar de latere beelden die uit meer stukken bestaan.

17 Read (1931), p. 250

18 Wight , Frederic S., 1947, Henry Moore: The Reclining Figure. In *Journal of Aestetics and Art Criticism* 6, no.2 (december 1947) P. 95-105

[22]

Kenneth Clarks artikel draagt de titel *The Nude: A study in Ideal Form.* Hij vergelijkt de naakten van de klassieke Grieken met de 'twee meest geslaagde werken' van Moore: de stenen *Recumbent Figure* uit 1938 en de houten *Reclining Figure* uit 1946. Volgens Clark gaat het bij het naakt om 'het scheppen van een onafhankelijke vorm op basis van het menselijk lichaam' en 'zo'n metamorfose moet, voor zover zij noodzakelijk is voor onze speciale behoeften, niet bereikt worden door proberen of uitsluiten, maar moet plaats vinden diep in het onbewuste. Bij Moore ziet hij in het werk dat bij hem het lichaam sterke emoties heeft opgewekt. Clark:

> "Thus modern art shows even more explicitly than the art of the past that the nude does not simply represent the body, but relates it, by anlogy, to all structures that have become part of our imaginative experience. (...) The Greek perfected the nude in order that man might feel like a god, and in a sense is this still its function, for although we no longer suppose that God is like a beautiful man, we still feel close to divinity in those flashes of self-identification when, through our own bodies, we seem to be aware of a universal order".[19]

Zo is de emotie van het deelhebben aan de universele orde niet meer afhankelijk van een optimale, lichamelijke nabootsing.

David Silvesters tekst uit 1968 *The Reclining Figure* is de enige in deze catalogus die dateert van na het ontstaan van de beelden uit twee of meer delen. Voor hem is een van de belangrijkste redenen achter de *Reclining Figures* de mogelijkheid om een vrij beeld te scheppen dat asymmetrisch is en toch stabiel, omdat het de zwaartekracht niet ontkent. Dat kan eigenlijk alleen bij een achteroverleunende figuur, betoogt hij. Vervolgens gaat hij in op de 'energy and power' die de achteroverleunende figuren bezitten, in tegenstelling tot slapende figuren in Moore's 'shelter-tekeningen' die het bewustzijn oproepen van de dood: Moore kiest bewust voor het zich oprichten. Terwijl veel literatuur wijst op Moore's bewondering voor het *Chacmool* beeld (afkomstig van Read), duidt Silvester juist op de verschillen die allemaal die asymmetrie bevestigen. Silvester toont aan dat het historisch niet juist is om the *Reclining Figures* te beginnen bij *Chacmool*, omdat Moore na zijn Italiaanse reis in 1925 – volgens hem onder invloed van de renaissancebeelden en de confrontatie met Michelangelo's *Ochtend* – na terugkeer al vier achteroverleunde figuren maakte.

Zijn inspiratie zou dus begonnen zijn in Italië en vooral te maken hebben met Moore's uitspraak "to mix the Mediterranean approach comfortably with my interest in the more elementary concept of archaic and primitive peoples."

Conclusies

De eerste vraag is natuurlijk: wat voegt de tekst, door de kunstenaar zelf geschreven, toe? Ze wordt immers door veel van de bovenstaande auteurs aangehaald. Brengt de tekst het beeld daarmee dichter bij de beschouwer en begrijpt hij het beter? Voor Moore is vooral van belang dat het beeld een samengaan is van mens en landschap: "a mixture of the human figure and

19 De hier weergegeven tekst is een gedeelte uit: Clark, K. (1959, *The Nude: A study in Ideal Form* New York, Doubleday, Anchor; Princeton University Press 1972 p. 368-370. From the A.W. Melton lectures in the fine Arts, national gallery of Art, Washington DC., 1953

landscape."[20] Dat zullen veel beschouwers ook zo ervaren, zeker dankzij de opstelling in de natuur van het park. De auteurs zelf echter trekken er geen conclusies uit maar ontwikkelen hun eigen visie: wat de beschouwer ervaart is kennelijk iets anders dan wat de beeldhouwer beschrijft. Geen van hen gaat in op zijn opmerking "therefore the special advantage over painting (...)." [23]

De auteurs brengen het beeld allemaal terug tot de essentie van zijn voorstelling: een achterover leunende vrouw en de mogelijke verwijzing(en) naar ons leven en ons sterven. Ieder van hen ziet overdrachtelijke betekenissen, zonder die speciaal te relateren aan het tweedelig zijn van het beeld. Hoe dit speciale beeld zich verhoudt tot andere 'achteroverleunenden', is onderwerp bij Whright, Clark en Silvester. Dat lijkt tamelijk logisch voor een tentoonstelling waarin de diversiteit rond het thema zo duidelijk aanwezig was, maar dat argument valt weg omdat hun teksten dateren van vóór de tentoonstelling. Ook bij hen leidt het onderscheid dat zij zien tussen de verschillende 'achteroverleunenden' niet tot een specifiek andere interpretatie, die juist wel door dit beeld wordt opgeroepen.

Bij het lezen van de bovenstaande auteurs is duidelijk dat er meer is dan de vorm alleen. Bijna alle auteurs schrijven iets aan het beeld toe waardoor het meer is dan een siervoorwerp in een beeldentuin, want ze stellen betekenissen voor die worden opgeroepen door iets dat niet zichtbaar is. "(...) we still feel close to divinity", zegt Clark. "Energy and power", bespeurt Silvester. "Moore is dealing here with mortality and immortality, or so it seems to the writer", luidt de uitspraak van Whight. Komt dit besef van 'iets meer', dat niet direcht zichtbaar is, voort uit de wetenschap dat er meer achteroverleunende beelden zijn, die aan elkaar vergeleken kunnen worden? Komt dit 'iets meer' eigenlijk voort uit de beschrijvingen, of is het al vóór die analyses beschikbaar? Is dit 'iets meer' op dezelfde wijze van toepassing op andere achteroverleunenden van Moore?

Hoe dit beeld specifiek is, wordt wel gesuggereerd maar niet verduidelijkt. Toch moet er iets zijn in het anders zijn van dit beeld ten opzichte van alle andere 'achteroverleunenden'. Moore vond het althans de moeite waard om het te maken.

Zinnen als "we still feel close to divinity", "Energy and power" en "Moore is dealing here with mortality and immortality", benoemen iets dat niet zichtbaar is in het beeld maar er naar de stellige mening van de auteurs wel is. Misschien gaat het over een 'gevoel', maar gevoelens hebben in het moderne een moeizaam bestaan, schrijft Bernard Waldenfels.[21] Een 'ervaren gevoel' wordt opgeroepen door het beeld en vervolgens omgezet in taal.[22] Het wordt niet rechtstreeks in verband gebracht met de formele beschrijving van het beeld, maar als een losse, afzonderlijke kwaliteit benoemd. Toch wordt het vermoeden gevestigd dat dit ervaren–gevoel een verborgen invloed uitoefent op formele beschrijving en op zijn minst op de beoordeling van de kwaliteit van het kunstwerk, zelfs op de waardering als kunstwerk.

Het is duidelijk dat dit ervaren gevoel zich al voordoet bij de allereerste ontmoeting met het beeld en waarschijnlijk veel invloed zal hebben op de verdere omgang ermee.

---

20 Ibid., p. 271; het is mogelijk in deze uitspraak een parallel te zien aan Merleau-Ponty's 'in de wereld zijn'.

21 Waldenfels, B. (2004) *Das Fremde im Eigenen, der Ursprung der Gefühle.*

22 'ervaren gevoel' wordt hier als term aangewend, die verderop scherper gedefinieerd zal worden na lezing van Gendlin, E. (1978) *Focusing,* en de vertaling van diens begrip '*felt-sense*'

[24] De uniciteit van *Two Piece Reclining Figure nr.2* zou onderzocht kunnen worden op de volgende manieren:

1. Hoe wordt dit beeld gevoelsmatig ervaren, in onderscheid tot andere achteroverleunenden?
2. Hoe zou dit beeld formeel beschreven kunnen worden (in onderscheid tot andere achteroverleunenden)?
3. Hoe beïnvloedt de relatie tussen ervaren gevoel en formele beschrijving de interpretaties?

Deze vragen wijzen feitelijk naar drie verschillende wetenschapsgebieden van bestudering

1. Psychologisch: het beeld en het 'ervaren gevoel'
2. Kunsthistorisch: a) formeel het beeld puur als beeld en
   b) de relatie inhoud, vorm en functie en
   c) zijn plaats in het oeuvre en in mogelijke contexten
   d) zijn plaats in de geschiedenis van de beeldhouwkunst
3. Filosofisch fenomenologisch: het 'ervaren' beeld en de interpretatie van zijn betekenis



Afb.14. Reclining Woman **Henry Moore**
Green Horton stone 59.7 x 92.7 x 41.3 cm
National Gallery of Canada, Ottawa, purchased 1956
Photo courtesy of The Henry Moore Foundation archive

Hier neem ik voorlopig afscheid van Henry Moore's *Two Piece Reclining figure nr. 2.* Het beeld heeft duidelijk gemaakt in welke literatuurtradities ik mij verder wil verdiepen. Deze worden in het volgende hoofdstuk beschreven en daarna toegepast bij de proefondervindelijke beschrijving van een vijftal Nederlandse beelden van ná 1960.

De bronnen van de literaire bedding

In dit hoofdstuk wordt de primaire literatuur besproken die de bedding vormt voor dit schrijven. De literatuur wordt gerangschikt naar de belangrijkste vragen en vooronderstellingen. Die zijn: hoe wordt sculptuur beleefd, hoe wordt sculptuur als kunst onderkend, hoe wordt sculptuur waargenomen (vorm), wat zegt sculptuur in de wereld (inhoud) en waarom wordt sculptuur gemaakt (functie) en tenslotte: hoe wordt de betekenis van sculptuur geformuleerd.

In dit hoofdstuk beschrijf ik welke literatuur min of meer bewust doorsijpelt in mijn beschouwing. De literatuur vormt niet zozeer een veld van empirische kennis, maar een bron van gedachtestromen waarlangs de beschouwing zich ontwikkelt. De concentratie in dit proefschrift ligt bij het unieke beeld, dat ons de tijd gunt en in staat stelt onze begrippen te toetsen aan dat wat zichtbaar is, door er zo lang als nodig bij stil te blijven staan.

De speurtocht naar voorwerpgebonden teksten vindt plaats door de verwijzingen na te zoeken die de literatuur aanbiedt. Daarom begint de speurtocht vaak met overzichtsliteratuur, gevolgd door thematische en biografische literatuur en komt uiteindelijk terecht bij literatuur over vorm en materiaal. De zoektocht naar hoe betekenis kan worden toegeschreven aan sculpturen, zonder de contextuele ontstaansgeschiedenis er in te betrekken, leidt naar filosofische literatuur en literatuur specifiek over de waarneming. De selectie van de gekozen literatuur in dit proefschrift is niet 'at random', maar komt voort uit de verwijzingen in de gelezen literatuur, met de nadruk op het vinden van teksten over specifieke sculpturen.

Over voorwerpgebonden teksten

Kunstcritici die het kunstwerk beschouwden als zelfstandig ding op zich en niet zozeer als drager van een verwijzing, waren Clive Bell en Roger Fry. Een proefschrift als dit is hoe dan ook veel aan hen verschuldigd omdat het denken over de autonomie van een kunstwerk een aanvang neemt bij het *formalisme,* dat voor het eerst door hen coherent werd geformuleerd, in het begin van de twintigste eeuw. De voortgang in het denken over de autonomie van het kunstwerk wordt bijvoorbeeld zichtbaar bij het vergelijken van Bells hoofdstuk uit 1914 over de schilder Cézanne met de tekst van Merleau- Ponty uit 1961 over diezelfde schilder. Het belangrijkste verschil tussen de oude en de nieuwe kunst (het door Bell naam gegeven 'postimpressionisme') is volgens Bell dat het illusoire van de oude kunst wordt vervangen door de vorm.[1] Kort samengevat komt het neer op de overtuiging dat alleen de 'significante vorm' als het wezen van de kunst kan en mag worden beschouwd.[2] Overigens komt het formalisme bijna uitsluitend voor in de literatuur over schilderkunst: de 'significante vorm' wijst vooral naar de voorstelling en niet naar de materiële eigenschappen. De filosoof Van den Braembussche kenmerkt het formalisme als volgt:

---

1 BELL, (1914) , pp. 199-239 Hoofdstukken: *The Debt to Cézanne* en *Simplification and Design*

2 BRAEMBUSSCHE,(2000), p. 99, Vergelijk J.L. Locher hiervoor over het primaat van de vorm en het citaat van Merleau-Ponty op de citatenpagina, over het 'zelfs alleen maar...'

[26]

> "Kunst drukt niets bijzonders, tijdelijks of lokaals uit. Het is omdat kunst iets toevoegt aan onze emotionele ervaring, iets wat niet 'uit het leven' voortkomt maar uit de 'zuivere vorm', dat het ons diep en op mysterieuze wijze kan beroeren. De unieke, esthetische emotie die door kunst in ons wordt losgemaakt, is tijd– noch plaatsgebonden: zij is universeel, van alle tijden, van alle culturen".[3]

Van den Braembussche benadrukt naast de herkomst uit de vorm in feite het 'emotionele ervaren, een onderdeel van de waarneming dat we vaker tegenkomen in de literatuur uit de fenomenologie, de filosofie van de kunst en de psychologie .[4]

Door middel van taal kunnen wij de beleving van het waargenomen beeld bewust maken en meedelen en betekenis toeschrijven. Literatuur die zich bezighoudt met taal over de sculptuur, zoals het boek van beeldend kunstenaar Rémy Zaugg, baseert zich eveneens op de sculptuur als ding, maar dan vooral op de manier waarop de beschrijving van het ding vorm krijgt in de taal. Deze literatuur laat het belang zien en de invloed van het woord, nadat de beleving van de sculptuur heeft plaatsgevonden.

Kunst als 'voorwerp' scherpt het criterium: 'minimal art'

"De materialen van een beeldhouwwerk zijn deel van het onderwerp ervan" schrijft David Bachelor in zijn boekje Minimalisme en "een rij stalen dozen zegt niet minder over zijn tijd dan een thematisch geschilderd tableau".[5] De kunst die Bachelor beschrijft, afkomstig van vijf kunstenaars (Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris), is op de achtergrond voor dit proefschrift gebruikt. Het gaat bij de beschouwing van de sculptuur als ding, om concentratie op de 'beeldmiddelen' waardoor de sculptuur tot stand komt, zoals vorm, materiaal en compositie. Een van de vooronderstellingen onder dit proefschrift luidt dat nadruk op de 'beeldmiddelen' ons op een andere manier laat kijken naar sculptuur, ook die waarbij het onderwerp of de voorstelling prevaleert.[6] Dankzij de 'rij stalen dozen' van Donald Judd, zoals Rémy Zaugg die beschrijft, wordt de beschouwing van Moore's *Two Piece Reclining Figure version 2* verrijkt. Herbert Read zegt het in zijn *Meaning of Art* als volgt:

> "Sculpture, therefore, is not a reduplication of form and feature; it is rather the translation of meaning from one material into another material(...) If you are translating form in one material into form in another material, you must create that form from the inside

---

3 Ibid., p. 101

4 Zie bijvoorbeeld: MERLEAU-PONTY, M. & SLATMAN, J. (2003) en ARMSTRONG, J. (2000) en GENDLIN, E. T. (1981)

5 BACHELOR, (1999), p. 38-39

6 KRAUSS, (1981), p. 270:
"The ambition of minimalism was, then, to relocate the origins of a sculpture's meaning to the outside, no longer modeling its structure on the privacy of psychological space but on the public, conventional nature of what might be called cultural space. To this end the minimalists employed a host of compositional strategies. One of these was to use conventional systems of ordering to determine composition. As with Stella's use of conventional signs, these systems resist being interpreted as something that wells up from within the personality of the sculptor and, by extension, from within the body of the sculptural form. Instead, the ordering system is recognized as coming from outside the work."

outwards. (...) Form is then an intuition of surface made by the sculptor imaginatively situated at the the centre of the block before him".[7] [27]

Intertekstualiteit - Intersculpturaliteit

Ook de literatuur over de 'minimal art' is schatplichtig aan eerdere schrijvers zoals Clive Bell en borduurt voort op het denken over de zo genoemde 'autonomie' van de sculptuur: het gaat om de significante vorm zelf en niet om de context waarin het beeld is ontstaan. Het blijkt dat de nieuwe teksten beïnvloed zijn door vroegere teksten, die behoren tot een canon van literatuur over autonome kunstvoorwerpen. De nieuwe teksten zorgen er op hun beurt voor dat de eerdere teksten met nieuwe ogen gelezen worden. Voor deze wederzijdse beïnvloeding is het begrip 'intertekstualiteit' gangbaar geworden. Volgens Ben Vedder is intertekstualiteit als volgt te omschrijven:

> "Elke tekst, een literaire maar ook een wetenschappelijke, filosofische, maakt altijd deel uit van een niet te overzien netwerk van teksten waaraan deze door tegenstelling en gelijkenis zijn betekenis ontleent. Een tekst verwijst altijd en noodzakelijk naar andere teksten en is ook op de andere teksten aangewezen zowel wat betreft zijn ontstaan als het verstaan. Dit betekent dat er geen nulpunt van het schrijven is. Wanneer men schrijft maakt men altijd en noodzakelijk gebruik van reeds bestaande teksten".[8]

Zo is er bijvoorbeeld een bepaalde kunsthistorische opvatting die geschoold is door een aantal schrijvers en die zij zelf ook benoemen: A.M. Hammacher prijst Eduard Triers *Form and Space* (1961): "which, because it often takes only the work itself as a starting point and does not go beyond it, seems to me to require a complement", maar hij noemt ook Carola Giedion-Welcker's *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space* (1956) en zonder speciale titelvermelding de schrijver Herbert Read "omwille van zijn speciale manier van kijken naar dingen"[9]. Later zal Rosalind Krauss in haar boek *Passages in Modern Sculpture* (1981) wijzen op het belang van Gotthold Lessing's *Laocoön* (1925), en eveneens op Carola Giedion-Welcker, maar nu op haar *Modern Plastic Art* (1937). Weer later zal Alexander Potts als zijn grote voorbeelden Rosalind Krauss' *Passages* (1981) en Michael Baxandall's *Limewood sculptures* (1985) roemen. In deze canon speelt zich het kunsthistorische debat af dat door Hammacher treffend wordt omschreven als: "it is always the aim of the art historian to trace a coherent development."[10] Binnen de kunsthistorische literatuur legt deze canon de nadruk op de historische ontwikkeling van de beeldhouwkunst en illustreert die aan de hand van beelden als voorbeelden. De literatuur rond *Two Piece Reclinig Figure version 2* vormde daar een treffend voorbeeld van.

---

7 READ (1949)

8 VEDDER (2003), p. 175. Vedder geeft hierbij de verwijzing naar S. IJsseling Tussen Poussin en punthelm, opstellen over cultuur P. Allegaert & L. Vanmarcke, (Red.) Acco, Leuven/Amersfoort. Hij wijst op een "zeer terzake doende kritiek op het onbepaalde karakter van het begrip intertekstualiteit, kan men vinden bij W. van Peer intertekstualiteit: traditie en kritiek in: Spiegel der letteren, 29(1987)nr1-2, p. 16-24")

9 HAMMACHER (1969), pp. 7-9

10 Ibid., p. 7

[28] Dit leidt – als ik het begrip intertekstualiteit parafraseer – tot de gevolgtrekking dat de receptie van een sculptuur niet alleen een kwestie is van de doorwerking van sculpturen die daarvoor zijn ontstaan, maar ook van de verschillende interpretaties die in de loop van de geschiedenis zijn gegeven. Het doorwerken van sculptuur op sculptuur is niet alleen voorbehouden aan de invloed van de ene sculptuur op het andere, maar vindt ook plaats door het bewustzijn dat de beeldhouwer heeft van de interpretaties op de sculpturen die hij kent. Deze interpretaties zijn gegeven door beschouwers die niet alleen positieve ontvangers waren van de voorgaande sculpturen, maar er nieuwe betekenissen aan toevoegden of oude betekenissen herstelden, uitgaande van die sculpturen zelf. Daarmee zijn zij degenen die de uitspraken over de sculpturen en de sculpturen zelf, ook aan de kunstenaar, aanreikten. Zo opgevat verhoudt Moore's *Two Piece Reclining Figure version 2* zich zowel thematisch tot een sculptuur van Michelangelo (*De Dageraad*), als formeel naar de achteroverleunende, Zuidamerikaanse godheid *Chac mool*.



Afb.15. Two Piece Reclining Figure v.2
Henry Moore



Afb.16. De Dageraad
Michelangelo



Afb.17. Chac Mool
Maya sculptuur

Toch past hier een voorbehoud: het is af te raden om in de schoenen te gaan staan van een auteur en te proberen hem te vervangen: "Merleau-Ponty zou nu zeggen..." Dat is aanmatigend en bovendien onzinnig: het gaat er om wat er met zijn begrippen gebeurt in het vervolg van het discours na hem. Bovendien kunnen hem dan geen dingen in de schoenen worden geschoven die hij niet heeft bedoeld. Het is beter zijn termen open te onderzoeken en dan met de inhoud ervan het toneel te betreden.

Hoe wordt sculptuur beleefd

The innocent eye

Een beroemde uitspraak van E.H. Gombrich luidt dat 'het onschuldige oog' niet bestaat.[11] In zijn algemeenheid kan die opvatting geldig zijn, voor de eerste ontmoeting met beeldhouwwerk kan het 'innocent' als volgt geïnterpreteerd worden.[12] Uitgaande van het idee dat elk kunstwerk een unicum is bestaat 'het onschuldige oog' uit het noodzakelijk opschorten

11 Zie Gombrich, E.(1988) *Kunst en illusie : de psychologie van het beeldend weergeven*
12 Over het issue van 'The Innocent Eye' is intussen een hele literatuurlijst ontstaan. zie bijvoorbeeld: Shattuck, R. (1984). *The innocent eye - on modern literature & the arts*.

van beeldkennis en theoretische bronnen, omdat er geen beeld in de voorgeschiedenis van sculpturen gelijk is aan de sculptuur, die nu wordt beschouwd. Het beschouwen bestaat uit meerdere fases. De eerste, waarin de sculptuur verrast en overrompelt, wordt beleefd zonder het besef van enige voorkennis, ook al is die aanwezig. Kennis en taal worden opgeschort omdat het de kans geeft in de ontmoeting met het kunstwerk terug te keren tot het eigen zelf en een nieuw, onbevooroordeeld ervaren. Pas in de daarna volgende fases van onderzoek en interpretatie, wordt duidelijk welke voorkennis wordt aangesproken. [29]

Volgens Tyler Burge wordt het proces van decoderen pas ingezet nadat de eerste waarneming heeft plaatsgevonden.[13] Meestal is de voorkennis – bedoeld wordt de contextuele informatie rond het ontstaan van het kunstwerk – die wordt ingezet bij het decoderen, niet voldoende om het onderhanden kunstwerk te doorgronden. De beschouwing blijkt dan niet te bestaan uit het toepassen van gevonden kennis maar uit het ontwikkelen van een – tijdelijke – visie gebaseerd op deze ontmoeting met de sculptuur. Toch is er natuurlijk veel kennis aanwezig, zowel van beelden als in taal. Een goed voorbeeld waarbij de beschrijving uitgaat van de uniciteit van een sculptuur, is die van Albert E. Elsen (1985) over *De Denker* van Rodin.[14]

Elsens methode komt neer op:

1) close reading van de sculptuur
2) nalopen van historische bronnen over de kunstenaar Rodin
3) vergelijken van mogelijke inspiratiebronnen uit de literatuur met de opdracht
4) onderzoek naar literaire bronnen uit die tijd over de sculptuur zelf en
5) het formuleren van de conclusie die geruggensteund door al deze argumenten het antwoord levert op de vraag: wie is de denker?



Afb.18. Illustratie uit Elsen, A. E. Rodin's Thinker p. 152

Net als de auteurs over *Two Piece Reclining Figure v.2* vermijdt Elsen zorgvuldig te benoemen waaruit nu precies de aantrekkingskracht – of desnoods de afstoting – bestaat van Rodins sculptuur, ondanks dat hij in het tweede deel van zijn boek, *The dilemmas of modern public sculpture*, scherp waarneemt hoe niet–rationele argumenten meespelen bij de appreciatie of verwerping door het publiek.[15]

Voor de tegenstand onder het publiek geeft hij liever politiek–economische redenen, dan dat hij die wijt aan de esthetische of gevoelsmatige beleving van de sculptuur. Maar het is duidelijk dat de ergenis bij de tegenstanders niet alleen wordt opgewekt door de stemming in de Parijse gemeenteraad of sommige critici, maar vooral ook door de sculptuur zelf, zoals hij laat zien in

13 zie: Burge, T. (2010) *Origins of objectivity*

14 Elsen, A. E. (1985) *Rodin's Thinker and the dilemmas of modern public sculpture*. New Haven, Yale University Press.

15 Ibid., p. 112:
"The initiative of a very few who took art seriously and believed sincerely they were acting in the public interest, a fund raising effort, money from the government, and an educational effort in the press should all sound familiar to the reader who follows similar contemporary art campaigns. Public criticism of the sponsors for elitism is also still common. Similar criticism continues to be a symptom of modern society's ambivalence toward experts; in fact, it is a love–hate relationship. The public depends upon experts but is delighted when they are challenged or proved wrong."

zijn laatste hoofdstuk "*Exploitation of The Thinker*". Op de afbeelding is De Denker te zien
[30] met een aantal elektroden op zijn schedel geplakt met als bijschrift "The Inner World. Will Science Listen?"[16]

Filosofie: 'In de wereld zijn'

Een wetenschapper die wel degelijk luistert naar 'the inner world' is de Duitse filosoof Bernhard Waldenfels, die in zijn artikel "Das Fremde Im Eigenen" een lans breekt voor de term '*pathos*'. [17] Hij constateert dat het slecht gesteld is met het begrip 'gevoel' in de moderne wetenschap, 'iedereen weet dat gevoel bestaat, maar waaruit bestaat het en waar zit het?'[18] De schuwheid jegens het begrip is volgens hem gelegen in het feit, dat iedereen gelooft dat gevoel iets persoonlijks is:

> "im Gefühl glaubt jeder nur bei sich selbst zu sein. Diese Verengung von Gefühlen auf das Empfinden des einzelnen Subjekts bildet das genaue Gegenstück zur Entzauberung des Kosmos, das heißt zur Reduktion eines sinnvollen Ganzen, in das der Mensch eingebunden ist, auf eine Naturgesetzen unterworfene Außenwelt".

'Gevoel' is niet privaat en er zouden opnieuw begrippen moeten worden gevonden om aan gevoel de juiste waardering toe te kennen: "Eine solch subjektive Verarmung der Gefühle hat es nicht immer gegeben, und es ist auch nicht dabei geblieben". In het Griekse woord 'pathos' vindt hij drie betekenissen: op de eerste plaats iets dat ons overkomt, iets dat ons gebeurt, beroert treft, 'niet zonder ons toedoen, maar daar over heen'.

Op de tweede plaats iets naars of akeligs, dat met lijden te maken heeft, maar ook het spreekwoordelijke *Leren door Lijden* toelaat en op de derde plaats een hartstocht, die ons uit ons gewone doen haalt. Dit Pathos wat ons overvalt kan zich in alle drie de betekenissen voordoen, zowel bij *Two Piece Reclining Figure v.2* als bij Rodins *Denker,* hoewel wij Rodins *Denker* misschien pathetischer vinden dan de sculptuur van Henry Moore. Wanneer Waldenfels de plaats aanwijst waar de pathos huist, betoont hij zich de ware fenomenoloog: "Ort der pathischen Gefühle sind weder die Dinge noch die Seele oder der Geist; ihr Ort ist der Leib (siehe Erläuterung), der sich spürt, indem er etwas spürt, und in seiner

16 '*New Realities*', oorspronkelijk getiteld '*Psychic*', was een New-Age tijdschrift dat werd gerespecteerd omwille van haar behandeling van parapsychologische onderwerpen. Het blad werd eind jaren 80 van de 20ste eeuw opgeheven.

17 Waldenfels B. (2004), p. 27-31

18 Zie voor de begrippen 'gevoel en voelen' bijvoorbeeld: Vendrell Ferran, 2008, pp. 203-210 p 203-210 (Hoofdstuk *Die Emotionen und das Fühlen: Ist Fühlen ein Gefühl?*)
Haar uitgangspunt is dat emoties en gevoelens sowieso lichamelijk ervaren worden en dat er een sterke analogie bestaat tussen waarnemen en voelen. Eerst beargumenteert Ingrid Vendrell Ferran waarom er een verschil is tussen 'voelen' en 'gevoel'. Vervolgens behandelt zij de vraag of emoties het aanvoelen van waarden is. En als dat zo is, of die waarden dan overeenkomen met wat waargenomen wordt. Tenslotte constateert zij een aantal redenen waarom gevoel niet hetzelfde is als voelen. Emoties kunnen positief, neutraal of negatief zijn, maar hebben geen affectieve tegenpool. 'Geraakt worden door een onrechtvaardige situatie of door de gratie van een gebaar, wil nog niet zeggen dat er een pro- of contra houding ontstaat'.

Weltzugehörigkeit verletzlich ist". En wat 'fenomenologie' is, omschrijft hij als volgt:

[31]

> "Phänomenologie: Von Edmund Husserl (1859–1938) entwickelte Lehre von den Wesenserscheinungen der Dinge, der zufolge Bewusstsein und Wirklichkeit immer schon aufeinander bezogen sind. Die Wirklichkeit ist nur insofern gegeben, als sie sich einem wahrnehmenden, erfahrenden, sich erinnernden Bewusstsein zeigt. Bewusstsein gibt es nicht "alleine" – unabhängig von der "Wirklichkeit" oder der "Welt" –, sondern Bewusstsein ist immer Bewusstsein von etwas".

Edmund Husserl, zo zegt Waldenfels, is degene die het gevoel bevrijdt uit zijn subjectieve kerker, doordat hij het proces van zich-verheugen-op-iets, of het zich-ergeren-over-iets als een intentioneel, dat wil zeggen op betekenissen gericht, voelen begrijpt, dat aan de zinvolle ontwikkeling en de vorming van 'het zelf' zijn eigen aandeel heeft. Met deze opmerkingen betreden we het veld van de fenomenologische literatuur, waarin het lijfelijk ervaren van de wereld om ons heen en van de dingen in de wereld centraal staat. Haar belangrijkste auteurs zijn Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty en voor dit proefschrift Bernhard Waldenfels.

Maar haar ontwikkeling is al veel eerder begonnen, bij de Nederlandse filosoof Frans Hemsterhuis. Peter Sonderen zegt het zo: "Beeldhouwkunst is een moeilijke kunst, zeker wanneer zij zich niet gedraagt naar de tweedimensionale eisen van de schilderkunst. Door haar concrete aanwezigheid – in welke vorm dan ook – verhindert zij distantie en kan zij tot een lichamelijke betrokkenheid leiden die als bedreigend ervaren kan worden. Hemsterhuis heeft dit gebied voor het eerst ontgonnen. Hij legde de seksuele aantrekkingskracht van (figuratieve) beeldhouwwerken bloot en probeerde deze op een ander spoor te zetten door zijn androgyne leer".[19]

Jenny Slatman schrijft: "Ook voor Merleau–Ponty is het uitgangspunt niet het bewustzijn, maar het 'tot de wereld zijn' (être au monde), de existentie. Alvorens de dingen een theoretische betekenis krijgen door de intentionaliteit van het bewustzijn, hebben zij al een betekenis die voortkomt uit de manier waarop wij ons in ons (alledaagse) bestaan tot die dingen verhouden".[20] Tegenover Heideggers scherpzinnige rationalisatie en Derrida's analyse stelt Merleau-Ponty de beleving van het kunstwerk centraal. De beleving gaat vooraf aan het denken en de kunstenaar wijst door zijn werken de weg naar de beleving. Merleau-Ponty is belangrijk omdat juist het beleven in veel kunsthistorische literatuur niet wordt beschreven, omdat het te persoonlijk geacht wordt om wetenschappelijk te kunnen zijn, hoewel niemand zal bestrijden dat de rol van het beleven en daarmee het ervaren gevoel juist in de kunst uitermate belangrijk zijn.

R. Welten vat het in zijn studie over Merleau-Ponty als volgt samen:

> De kunst is de vervreemding, die de wetenschap heeft bewerkstelligd, bespaard gebleven. De kunstenaar is de radicale fenomenoloog: wanneer Cézanne drie weken bij de berg Sainte-Victoire bij Aix vertoeft en deze dertig maal schildert, schildert hij hem dertig maal verschillend. De berg is geen statisch object, maar als 'fenomeen' verweven met mijn waarnemen. De berg laat zich niet objectiveren maar vindt zijn ambigue ambiguïteit in

19 Sonderen (2002), pp. 289-290

20 Zie: Merleau-Ponty, M. & Slatman, J. (2003), pp. 12-14

het levende schilderen van Cézanne, die nooit 'tevreden' over zijn product was. Alleen
[32] de schilder hoeft niet over de wereld te oordelen, hij laat zien, hij laat zichzelf zien, laat zijn eigen zien, zien. De kunstenaar is exemplarisch voor de zijnswijze van de mens in het algemeen want in een ruimere zinscontext is hij niet afhankelijk van de objectivering, zoals in de wetenschap.[21]

En Merleau–Ponty formuleert het zelf in 1948 als volgt:

> Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre les ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps nous ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nous nous habituons il penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle Le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe.[22]

Het lezen van filosofische teksten verrijkt de taal die wordt gebruik bij de beschouwing: het filosofisch jargon voegt begrippen toe die rechtstreeks van invloed zijn op de beschouwing. Er lichten inzichten op terwijl andere op dat moment in de duisternis blijven. Er is in de aanwezigheid bij het kunstwerk geen zuivere gelijktijdigheid en geen compleetheid tijdens het beschouwen. Daarom is herhaaldelijk bezoeken van het kunstwerk noodzakelijk.

Fenomenologische en hermeneutische literatuur doen uitspraken over de sculptuur als voorwerp, in eerste instantie zonder zich te bekommeren om de kunsthistorische plaats of duiding. Het uitgangspunt is de uniciteit van het beeldhouwwerk als ding en de opvatting dat de betekenis op de eerste plaats in de sculptuur zelf en niet in de context moet worden gevonden.[23] Deze literatuur noem ik 'voorwerpgebonden'. Voorwerpgebonden is het belangrijkste criterium voor de selectie van de literatuur in dit proefschrift.

De discussie over de sculptuur als ding, over de tastzin en over de aanwezigheid, speelt zich voornamelijk af binnen de fenomenologische traditie. Daar wordt het opheffen van de Cartesiaanse dichotomie, door de lijfelijke waarneming van het kunstwerk, als essentieel gezien voor de betekenis die de beschouwer aan het kunstwerk toeschrijft.

De uitdaging om Merleau–Ponty te lezen is gelegen in de vraag: 'hoe om te gaan met het zuivere kunstwerk, de sculptuur als ding, (waar zijn filosofie juist niet over gaat) in het licht van het opheffen van de Cartesiaanse ik/wereldscheiding, terwijl de sculptuur toch juist benadrukt dat het een zelfstandig ding is in de wereld, buiten mij.[24]

---

21 R. Welten in: *Inleiding bij de tekstlezing 'The Intertwining – The Chiasm', ('L'entrelacs – le chiasme')*

22 Merleau-Ponty, M. (1948) *Sens et non -sens* Nagel éd.

23 Locher, H. (2006) laat overigens voortreffelijk zien hoe de waarneming van het kunstwerk net zo goed wordt beïnvloed door de maatschappelijke context, als invloed uitoefent op onze waarneming van die context.

24 Slatman, J. (2003) *Filosofie en Kunst*. in Wijsgerig Perspectief. 43, 4 schrijft:
(...) "fenomenologie betekent dat we moeten 'terugkeren naar de zaken zelf'. Van belang hier is dat 'de zaak zelf' NIET het *Ding an sich* is of een realiteit zoals die op zichzelf zou bestaan. Het is veeleer het tegenovergestelde. De 'zaak zelf is datgene wat verschijnt: het fenomeen. Om tot

De lezing van Merleau-Ponty is gedeeltelijk gebaseerd op filosofische vragen, – zie daarvoor bijvoorbeeld Baeyens, F. (2004) *De ongrijpbaarheid der dingen : over de vervlechting van taal en waarneming bij M. Merleau-Ponty* – voortgekomen uit de behoefte aan talige begrippen om de waarneming van beeldhouwkunst aan te vullen. De kunstgerichte waarneming wordt door de filosofische begrippen verrijkt, door het precieze denken van de filosofie dat de individuele woordenschat en beleving overstijgt. [33]

Het waarnemen van een beeldhouwwerk als ding is aanleiding om na te denken over de relaties ding–mens, ding–wereld en mens–wereld. In dat denken neemt de fenomenologie een belangrijke plaats in. Om te beginnen met Husserl, de eerste fenomenoloog, die het lichaam beschrijft in twee krakteristieken, op de eerste plaats als 'Körper'; een louter materieel, uitwendig ding en op de tweede plaats als 'Leib', waarin het lichaam zichzelf ervaart van binnen uit. Lichaam en lijf doen zich bij de mens zodanig voor dat het lijf het lichaam kan ervaren, zoals het lijf ook een ding dat zich buiten het lichaam bevindt, kan ervaren. Een beeldhouwwerk als ding, dat wil zeggen een louter materieel, uitwendig voorwerp– zoals een rij roestvrij stalen kubussen van Donald Judd – kan evenzo door het lijf worden ervaren. Dat maakt het mogelijk om de materialiteit van een beeldhouwwerk te benadrukken met termen als *ding* en *lichaam*, in onderscheid van het menselijk lijf dat ervaart.[25] Dit lijfelijk ervaren wordt ook onderzocht in de psychologie en wordt met name beschreven door Eugene Gendlin. Hierin toont de filosofie zich in haar fraaiste kwaliteit: als zij het vakmatig–beperkte van de wetenschappelijke disciplines overstijgt en de verwantschappen toont die zich in alle disciplines voordoen, waardoor de toepasbaarheid van termen uit de ene discipline zichtbaar wordt voor de andere.

Psychologie: 'voorwoordelijk lijfelijk ervaren'

In de allereerste ontmoeting met de sculptuur wordt de beschouwer verrast en ondergaat sprakeloos het kunstwerk. De beleving gaat voorop: er is alleen een vaag gevoel, er zijn nog geen woorden. Hij blijft stilstaan bij het werk omdat *iets* hem tegenhoudt om door te lopen. Dat *iets* is een gevoel waar hij aan toegeeft. Hij kan dat gevoel nog niet onder woorden brengen en hij weet niet wat hij precies ervaart, maar hij is wel onder de indruk en beseft dat het iets is in zijn lichaam, dat op dat moment de regie overneemt. Hij weet niet of hij stil blijft staan omdat het voorwerp hem een negatieve of positie emotie laat voelen en ook niet of die dan wel terecht is. Nu hij bij de sculptuur stil blijft staan en de beleving vrij baan geeft, komt langzaamaan de bewuste waarneming op gang.

---

dit fenomeen te kunnen terugkeren moeten we ons juist niet meer bezig houden met de vraag naar de dingen zoals die op zichzelf zouden bestaan. Om de betekenis van datgene wat verschijnt te kunnen inzien moeten we afzien van een oordeel over het bestaan van de werkelijkheid. De fenomenologische terugkeer breekt met de blik die naar buiten gericht is".

25 zie Waldenfels, B. (2004) *Das Fremde im Eigenen, der Ursprung der Gefühle. Leib und Körper* "Der Leib wird im Unterschied zum bloßen Körper als lebendig und beseelt gedacht. Gabriel Marcel und Helmut Plessner führten die Differenz von Leib und Körper in ihre philosophischen Analysen ein, indem sie von einem Leib, der ich bin, und einem Körper, den ich habe, ausgingen. Maurice Merleau-Ponty markiert diese Differenz im Französischen durch Hinzufügen von Adjektiven: Le corps vivant, le corps propre und le corps phénoménal bezeichnen dann den Leib im Unterschied zum Körper. "Leib sein" und "Körper haben" bedeuten eine abgründige Zweideutigkeit unserer Existenz, die in keiner Ganzheit zu versöhnen ist".

[34] De literatuur die de fase van de eerste ontmoeting begeleidt, komt voornamelijk uit de filosofie en de psychologie. Fenomenologen vestigen de nadruk op twee kwesties: de eerste is dat de sculptuur zich bevindt in dezelfde wereld als de waarnemer en de tweede, dat er meer waargenomen kan worden dan alleen de uiterlijke vorm. Er ontstaat een brug tussen filosofie en psychologie als de term 'gevoel' wordt geïntroduceerd.

Het 'lijfelijk ervaren' waar de fenomenologen van uit gaan, vertoont overeenkomstige intenties bij auteurs uit de psychologie, (niet voor niets staat het hierboven aangehaalde artikel in het 'e-journal *Philosphie der Psychologie*') en uit de kunstgeschiedenis. Dat is niet verwonderlijk omdat het kunstwerk zelf altijd een overstijging inhoudt van welke beperking dan ook en zich tegelijkertijd, naast haar optreden binnen het domein van de kunst, op geestelijke en lichamelijke ervaring richt. In de psychologie hanteert de Amerikaanse psycholoog Eugene Gendlin – leerling van Carl Rogers – voor de lijfelijke ervaring de term 'felt-sense', dat wordt vertaald met 'ervaren gevoel'.[26] De eerste ontmoeting van de waarneming van de sculptuur loopt volgens mij parallel aan Gendlins theorie achter Focusing. Focusing is 'een manier van aandacht geven, luisteren en stil zijn, waardoor vóór–woordelijke, onheldere lijfsensaties aan het woord (toe) kunnen komen en zich verstaanbaar maken.'[27] Als we ons 'ervaren gevoel' woorden kunnen geven, leren we volgens Gendlin onze eigen reactie begrijpen. De beschouwing van sculptuur wordt meestal geleid door de voorstelling, terwijl minstens evenzeer als het zien, ook het lichamelijk ervaren meetelt. In ieder geval wordt alle waarneming door de zintuigen lichamelijk bemiddeld. In tegenstelling tot Gendlins therapeutische psychologie, die uitgaat van de waarneming van het zelf, gaat het in de waarneming van sculptuur vooral om de onmiddellijke beleving die wordt opgeroepen door karakteristieke eigenschappen van het kunstwerk, zoals lichamelijkheid, materiaal, techniek, gewicht, schaal, evenwicht, massa, volume, tijd en ruimte.

Een aantal begrippen zoals materiaal en techniek wordt pas later opgeroepen, tijdens de rationele beschouwing. Dan is er al lang sprake van woorden en bewustzijn en van taalvaardigheid die de interpretatie mogelijk maakt.

Het is een wetenschappelijk zonde wanneer je je door je gevoel laat meeslepen en daarmee de 'objectieve waarheid' uit het oog verliest. De wetenschap zal vragen dit uit elkaar te halen: wat gebeurt er in de sculptuur en wat gebeurt er in de beschouwer. Volgens de filosoof Lyotard is (net als bij Eugene Gendlin) vooral van belang het aanwenden van het woord 'gebeuren': het materiaal zegt niets maar ik zeg iets aan de hand van het materiaal. Er is een tijdsaspect van belang waarin wat waargenomen of gevormd wordt, tot bewustzijn komt.

Gevoel wordt in dit proefschrift opgevat als een lichamelijk beleven. Het is een

---

26 Zie voor de term 'ervaren gevoel' onder andere : Gendlin, E.T. *The wider role of bodily sense in thought and language*. In M. Sheets-Johnstone (Ed.), 1992, pp. 192-207. Ik volg de Nederlandse vertaling van het boek *Focusing*: Gendlin, 1981, p. 8 waar wordt gesteld:
Het vinden van geschikte Nederlandse woorden voor de Amerikaanse focusing-begrippen is op zichzelf een proces waarin slechts zeer geleidelijk enige duidelijkheid lijkt te komen. Het gaat tenslotte om iets dat zich ver vóór woorden, begrippen en zelfs gevoelens uit beweegt. Ook bij Gendlin zelf zijn de termen nog in ontwikkeling. De lezer is vanzelfsprekend vrij om eigen woorden toe te passen. Na overleg, vooral met René Maas, houden wij het voor *felt-sens* voorlopig op *(te) ervaren gevoel*; omschrijvingen als 'doorleefde betekenis', 'doorvoeld besef', 'voelbaar ervaren', of 'gevoelstoestand', lijken net iets te concreet.

27 Ibid., p.13.

drijvende kracht voor de waarneming, erkend binnen het vak kunstgeschiedenis, waar al sinds Hemsterhuis begrippen als gevoel, Einfühlung en emotie worden gebruikt in de kunsthistorische literatuur, overigens zonder dat het begrip 'gevoel' verder uitgediept wordt. Kunsthistorici zijn de waarnemers pur sang, die zich kunnen laten inspireren door filosofen om de waarneming om te zetten in betekenis. Evenzo zou de psychologie, niet alleen wat de techniek van de waarneming betreft, maar ook over de beleving van de waarneming in termen van gevoel, een bijdrage kunnen leveren aan het zuiver inhoud geven van gevoelsbegrippen. Gendlins 'felt-sense' is daar een voorbeeld van. [35]

Sculptuur als kunst: J.L. Locher

De literatuur over *Two Piece Reclining Figure version 2* van Henry Moore, die werd gevonden op basis van de speurtocht naar de sculptuur als uniek voorwerp, is kenmerkend voor veel literatuur over beeldhouwkunst. In de gevonden literatuur worden interpretaties voorgesteld waarvan de argumentatie voornamelijk berust op de figuratieve voorstelling van de sculptuur. Beeldhouwwerk bestaat echter niet alleen uit een voorstelling, maar onderscheidt zich door de ruimtelijke vorm die de voorstelling krijgt. "De structurering van het gebeuren in het kunstwerk kunnen we ook omschrijven als de vormgeving van een dialoog met het model, het materiaal en de gebruiker," schrijft J. L. Locher[28] en even verder:

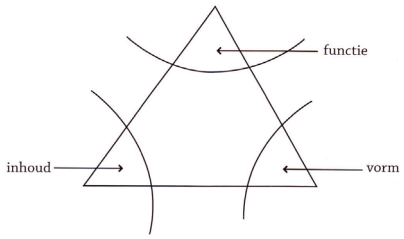
> "De essentie van ieder kunstwerk is de wijze waarop de drie genoemde aspecten van het gebeuren met elkaar in relatie zijn gebracht. Wanneer echter één van deze aspecten zo domineert dat de andere geheel wegvallen, hebben we niet met een kunstwerk te maken. Wanneer er alleen het model is, hebben we slechts een nietszeggend duplicaat van een stuk werkelijkheid, wanneer er alleen materiaal is, hebben we slechts een stuk natuur; wanneer de bestemming ten volle domineert, hebben we slechts een instrument".

Het is dus van het allergrootste belang hoe de sculptuur als ding is samengesteld, dat wil zeggen hoe het materiaal en de afwerking ervan samenhangen met de inhoud en functie en welke gevolgen die samenhang heeft voor de mogelijke interpretatie. Onderzoeken hoe vorm, inhoud en functie met elkaar vervlochten zijn, is de reden om in dit proefschrift op de eerste plaats literatuur te zoeken over de unieke sculptuur, dat wil zeggen niet als onderdeel van een stijl, stroming of oeuvre. Daarbij nemen we Lochers waarschuwing in acht en ik citeer hem uitvoerig:

> "(...) ook de bedreiging van het evenwicht tussen model, materiaal en gebruiker is niet opgeheven. Werd dit evenwicht in het 19e eeuwse realisme bedreigd door een overaccentuering van het model, nu wordt het bedreigd door een overaccentuering van het materiaal of het proces van vormgeving. Dit manifesteert zich op twee manieren. Er is aan de ene kant een streven om het materiaal zoveel mogelijk ongevormd materiaal te laten blijven. Het kunstwerk moet dan een stuk natuur of een ding onder de dingen zijn. Aan de andere kant is er een methodische aftasten van de verschillende wijzen waarop

28 Locher, J.L. (1974), p. 25 e.v.

het materiaal gevormd kan worden, zonder dat deze vormgeving een communicatieve
[36] functie krijgt; het blijft dan een vormgeving om de vormgeving. (...) Wanneer het in een kunstwerk niet meer gaat om een structurering van het gebeuren, de creatie van de relatie tussen structuur en gebeuren, is het geen kunstwerk meer, maar behoort het tot een ander gebied".[29]



Afb.19.
Driehoek van Henri van de Waal
Overgenomen uit *Stilstaan bij wat Zichtbaar is,* p. 114

De opvatting die Hans Locher onder woorden brengt, probeer ik te volgen in mijn proefschrift, omdat ze volledig uitgaat van het kunstwerk zelf. Deze komt goed tot uiting in zijn boek *Stilstaan bij wat zichtbaar is*.[30] De theoretische demonstratie geeft Hans Locher in hoofdstuk 3 met als titel 'inhoud, vorm, functie. Daarin beschrijft hij hoe schatplichtig hij is aan zijn leermeester Henri van de Waal en hij brengt diens methodische driehoek opnieuw tot leven. In deze driehoek gaat het om de relaties tussen inhoud, vorm en functie, het totaal van die drie en de relatie van dat totaal met datgene wat er buiten de driehoek ligt. In feite stelt de driehoek een kunstwerk voor dat naar binnen toe gelezen wordt als een samenhang van de drie voornoemde begrippen, *vorm*, *inhoud* en *functie*, terwijl de gebogen lijnen aanduiden hoe het kunstwerk beïnvloed wordt door de buitenwereld en ook zelf op die buitenwereld invloed uitoefent. De methode sluit aan bij Lochers 'structuralistische' visie op de kunst, zoals hij die beschrijft in zijn proefschrift, uitgegeven onder de titel *Vormgeving en structuur*.[31] In zijn hoofdstuk in S*tilstaan bij wat zichtbaar i*s blijkt met name zijn omzichtige hantering van het begrip context:

"de veelsoortige informatie die rondom de driehoek kan worden gedacht, krijgt voor de interpretatie pas werkelijk betekenis wanneer die doorwerkt in de wijze waarop het kunstwerk kan worden bekeken. Pas op dat moment valt contextuele informatie binnen de bewegingen rond de hoeken van het schema."[32]

---

29 Ibid. pp. 110–111;m aan dit laatste citaat voegt Locher overigens een voetnoot toe: "in zijn boek *Le cru et le cuit* (Paris 1964), p. 32, spreekt Levi–Strauss in verband met eenzelfde kritiek op de concrete en seriële muziek over '...l'utopie du siècle, qui est de construire un système de signes sur un seul niveau d'articulation'. Typerend is overigens dat we de kritiek die Levi-Strauss op de moderne kunst uit, in feite ook kunnen toepassen op zijn eigen structuralisme. Ook in Levi-Strauss' structuralisme zien we een poging om alles terug te brengen tot één structuur, die dan ten slotte niet meer uitwisselbaar of communicabel is met andere structuren. Zijn structuralisme is in dit opzicht structureel verbonden met een hoofdstroom in de moderne kunst. Zie hiervoor Yvan Simonis, *Claude Levi-Strauss ou la passion de l'inceste*, Paris 1968."

30 Locher, J. L. (2006) *Stilstaan bij wat zichtbaar is. Vier teksten over inhoud, vorm en functie bij het bekijken van kunst*

31 Locher (1974)

32 Locher (2006), p. 126

Het is deze omzichtigheid die hij bij al zijn beschouwingen in acht neemt en die hem ertoe brengt, wanneer er niet genoeg contextuele informatie voor handen is, zijn toevlucht te zoeken bij andere werken uit het voorhanden oeuvre.[33] Deze trouw aan het oeuvre en aan het kunstwerk zelf, is niet vreemd aan zijn bewondering voor Meyer Schapiro, die daarvan een even fijnzinnige demonstratie geeft in diens discussie met Heidegger. Locher reconstrueert met behulp van Van de Waals driehoek feitelijk datgene wat door Baxandall wordt betiteld als *de intentie* van het kunstwerk.[34] Die intentie rafelt hij uiteen in de drie 'elkaar overlappende noemers van wat verschijnt'.[35] [37]

Hoe wordt sculptuur waargenomen: de visuele vorm

Beelden als dingen, aanwezigheid en tastzin

Wat zijn beelden, wat is beeldhouwkunst? De begripsbepaling kent een interessante geschiedenis die begint met de zo genoemde *paragone,* het dispuut dat Leonardo da Vinci startte over de rangorde binnen de kunsten.[36] Opvallend is de vooraanstaande plaats die de Nederlandse en Duitse filosofische traditie inneemt in het denken over wat een 'beeld' precies is.[37] Frans Hemsterhuis (1721–1790)is de eerste Nederlandse filosoof die zich daadwerkelijk gaat afvragen wat beeldhouwkunst precies is. Volgens hem is beeldhouwkunst te onderscheiden in twee soorten:

> "(...) te weten de beeldhouwkunst van het vrijstaande beeld en die van het laagreliëf. Alleen de eerste is een kunst die op zichzelf staat. Zij geeft volmaakt weer wat zij wil weergeven omdat zij van het onderwerp de gehele omtrek en gehele massa weergeeft. Zij voldoet aan twee zintuigen tegelijkertijd, de tastzin en het gezichtsvermogen."[38]

---

33 Ibid., p. 124

34 Baxandall (1985)

35 Locher (2006), p. 147

36 Zie voor een beschrijving over ontstaan en voortgang van de paragone: Oranje (1996)

37 Sonderen (2000), schrijft op pagina 22–23:
"Hemsterhuis staat met de *Lettre sur la sculpture* aan het begin van een lange reeks geschriften van filosofen over beeldhouwkunst. Deze bemoeienis is in vergelijking met die met de schilderkunst een relatief modern fenomeen. Hoewel ook Diderot zich intensief met beeldhouwkunst heeft beziggehouden – onder meer met Falconet, Pigalle en Bouchardon – is zijn aandacht echter verspreid over al zijn geschriften. Nergens vormt de beeldhouwkunst het centrale punt van reflectie. Van zijn tijdgenoten heeft alleen Herder zich nog verdiept in de beeldhouwkunst. In de negentiende eeuw komt de filosofische belangstelling voor beeldhouwkunst onder meer naar voren bij Conrad Fiedler, die Adolf von Hildebrands kunst en theorie heeft bestudeerd. Eerst in de twintigste eeuw komt de wijsgerige interesse voor de sculptuur in een stroomversnelling terecht, niet in de laatste plaats omdat de beeldhouwkunst in deze eeuw veel vaker van uiterlijk en betekenis veranderde dan daarvoor. Zo analyseerde Georg Simmel onder invloed van Bergson de beeldhouwkunst van Rodin, verdiepte Sartre zich in Giacometti's werk, onderzocht Merlau-Ponty de beelden van Germaine Richier en deed Heidegger dit met Chillida".

38 Petry, 2001, p. 521

[38] Het laag reliëf zoals hij dat noemt ligt veel dichter bij de schilderkunst en dat komt door de primaat van het zien: "reliëf is eigenlijk een moeilijke wijze van schilderen." Het vrijstaande beeld wordt in zijn optiek van het laagreliëf onderscheiden door wat hij noemt *de tastzin*. Hiermee staat Hemsterhuis aan het begin van een specifieke traditie.

Zijn of schijn, dat is de kwestie...

De meest onderscheidende eigenschap van een beeldhouwwerk ten opzichte van andere kunstwerken is dus dat het een lichamelijk voorwerp is. Ons lijf ontmoet het lichaam van de sculptuur.[39] Wij moeten de sculptuur niet alleen als voorstelling, maar ook als lichaam accepteren.[40] Bij het beschouwen van een beeldhouwwerk wordt het verhalende element op de achtergrond gedrongen en wordt het materiaal waarmee het onderwerp is uitgebeeld van het allergrootste belang. Je kunt het zo levendig ervaren dat je het letterlijk 'begrijpt'. Joachim Herder schrijft:

> "Denn alle Eigenschaften der Körper, was sind sie, als Beziehungen derselben auf unsern Körper, auf unser Gefühl? Was Undurchdringlichkeit, Härte, Weichheit, Glatte, Form, Gestalt, Rundheit sei? Davon kann mir so wenig mein Auge durchs Licht als meine Seele durch selbständig Denken einen leibhaften, lebendigen Begriff geben."[41]

Rémy Zaugg: Waarnemen van de vorm

Het boek *Die List der Unschuld, Das Wahrnehmen einer Skulptur* is door Rémy Zaugg geschreven in de loop van de jaren 1973-1980 en hanteert een methode waarmee de sculptuur als ding het dichtst wordt benaderd. Het behandelt de beschouwing van één beeldhouwwerk: *Untitled, Six Steel Boxes* van Donald Judd. De beeldhouwer Rémy Zaugg (1943-2005) wijst in zijn boek *Die List der Unschuld* als de belangrijkste eigenschap van de sculptuur: dat het beeldhouwwerk een uniek voorwerp is, dat gemaakt is om zich te onderscheiden van alle

---

39 Er wordt in de duitse fenomenologische traditie een scherp onderscheid gemaakt tussen 'Körper" en 'Leib': Waldenfels (2004) P. 2 vermeldt:
Der Leib wird im Unterschied zum bloßen Körper als lebendig und beseelt gedacht. Gabriel Marcel und Helmut Plessner führten die Differenz von Leib und Körper in ihre philosophischen Analysen ein, indem sie von einem Leib, der ich bin, und einem Körper, den ich habe, ausgingen. Maurice Merleau-Ponty markiert diese Differenz im Französischen durch Hinzufügen von Adjektiven: Le corps vivant, le corps propre und le corps phénoménal bezeichnen dann den Leib im Unterschied zum Körper. "Leib sein" und "Körper haben" bedeuten eine abgründige Zweideutigkeit unserer Existenz, die in keiner Ganzheit zu versöhnen ist.

40 Zie o.a Jessica Ullrich in Wellmann, 2007, p. 12-18

41. Herder (1778), p. 56 vult zo het begrip 'tastzin' van zijn tijdgenoot Hemsterhuis in en hij vervolgt:
„Der Vogel, das Pferd, der Fisch hat ihn nicht; der Mensch hat ihn, weil er nebst seiner Vernunft auch die umfassende, tastende hand hat. Und wo er sie nicht hat, wo kein Mittel war, daß er sich von einem Körper durch Körperliches Gefühl überzeugte: da muß er schließen und raten und träumen und lügen und weiß eigentlich nichts recht. Je mehr er Körper als Körper nicht angaffte und beträumte, sonder erfaßte, hatte, besaß, desto lebendiger ist sein Gefühl, wie auch das Wort sagt, Begriff der Sache".

andere beelden en voorwerpen.[42] Het boek bestaat uit twee delen:

I Een voornamelijk visuele vergelijking - met weinig tekst- tussen de zes stalen kubussen enerzijds en zes identieke vierkante vlakken op een muur anderzijds. En foto's van drie verschillende series van zes vierkante doeken van Donald Judd. [39]

II Een mogelijke methode voor het waarnemen van de sculptuur en de gevolgtrekkingen die kunnen worden getrokken uit die waarneming.

De sculptuur onderscheidt zich door het toegepaste materiaal en door de vorm. Een beeld eist op de eerste plaats aandacht als voorwerp, omdat het nu eenmaal een aanwezig voorwerp is en de voorstelling geen zinsbegoocheling. Het verdient respect omdat het gemaakt is om een zelfstandig voorwerp te zijn. Een voorwerp met een eigen waarde, niet alleen een drager van een boodschap. Bij het ontrafelen van inhoud en vorm gaat het vooral om de vraag waarom die inhoud zó en dan ook precies zó, in specifiek dát materiaal, vorm heeft gekregen.[43] Zowel bij Hemsterhuis als bij Rémy Zaugg is de waarneming primair visueel. Toch is Zaugg daarmee niet tevreden: "Die ästhetische Wahrnehmungsbeziehung, die von vornherein jeden physischen Kontakt ausschliesst, gehörcht einer Konvention, widerspiegelt das Werk aber nicht. Sie reproduziert blind ein stereotypes Verhalten." [44]



Afb.20. Donald Judds beeld, zoals afgebeeld op pagina 17 in Die List der Unschuld

Zaugg brengt onderscheid aan tussen alledaagse en kunstgerichte waarneming en onderzoekt de manier waarop beide op elkaar inwerken, aan de hand van dit niet-figuratieve kunstwerk. De nadruk ligt op de eigen identiteit van de beschouwer. Deel I van het boek begint met vier citaten van de filosoof Merleau-Ponty uit diens boek *Le visible et l' invisible*, (1964). De citaten zijn vertaald naar het Duits.

De citaten betreffen

1. Waarnemen: we moeten waarnemen alsof we totaal onwetend zijn
2. Filosofie: wil de dingen zelf uit hun sprakeloosheid tevoorschijn brengen
3. Taal : breekt de schijnbaar vaste inhoud van de woorden open
4. Wij en de wereld: wij moeten ons altijd weer afvragen: 'en de wereld, waar is die eigenlijk? En waarom ben ik, wie ik ben?'

Zaugg laat in het vervolg zien dat deze vier het programma vormen bij het beschouwen van de sculptuur en hoe hij deze gedachten werkbaar maakt uitgaande van en gecontroleerd door de sculptuur zelf.

In feite is het boek een complete methode om sculptuur te beschouwen, uitgaande van één beeld als ding. Het geeft antwoord op de vraag naar betekenis en beargumenteert waarom de sculptuur 'kunst' is. Tenslotte brengt het boek het beeld als ding in relatie tot andere kunstwerken uit dezelfde tijdsperiode en legt verbanden met de toenmalige actuele filosofische ideeën. Elke keer wordt de theorie getoetst aan hetzelfde kunstwerk en zo ontstaat een omvattend betoog als nuancering van de kunsthistorische beschouwing.

---

42 Zaugg (1982), pp. 41-42
43 Ibid., p. 45-58
44 Ibid., p. 280

[40] Het boek loopt parrallel aan de wijze waarop de waarneming van elk volgend beeld in dit proefschrift in zijn werk gaat:

1. De vorm van het beeld bepaalt de eerste waarneming
2. De onvolkomenheid van de waarneming noodzaakt herhaaldelijk bezoek aan het beeld
3. Waarnemen verloopt op drie manieren: gevoelsmatig, alledaags en kunstgericht
4. Verwijzingen moeten gecontroleerd worden door het beeld zelf
5. De waarneming van het beeld veroorzaakt een confrontatie met de beschouwer zelf

Samenvattend betitelt Zaugg deze wijze van waarnemen als 'künstlerisch:

> "Um es kurz zu machen, beschließe ich, die nach dem Reflektieren des Werks strebende Wahrnehmung, durch die sich das Werk offenbart, *künstlerische Wahrnehmung* zu nennen, und zwar deswegen, weil diese Wahrnehmung mit der Kunst entschieden verbunden ist und weil sie, was man auch immer darüber sagen möge, von der Kunst herrührt und der Kunst dient".[45]

Het ding-zijn

De nadruk op 'het-ding-zijn' van het voorwerp is eveneens aanwezig bij Merleau–Ponty en staat in relatie tot Martin Heidegger en diens beroemde geschrift over het ontstaan van het kunstwerk *Der Ursprung des Kunstwerkes*.[46] Heidegger formuleeert het kunstwerk als *gevormde stof* en vervangt daarmee begrippen als *voorwerp* of *ding*.

> "Mit der Synthesis von Stoff und Form ist endlich der Dingbegriff gefunden, der auf die Naturdinge und die Gebrauchsdinge gleich gut Passt. [...] Das Dinghafte am Werk ist offenkundig der Stoff, aus dem es besteht. Der Stoff ist die Unterlage und das Feld für die künstlerische Formung".[47]

Maar de term *ding* en deze omschrijving is niet voldoende om het kunstwerk als kunstwerk te karakteriseren en dat brengt Heidegger naar de begrippen *werk* en *tuig*. Paradoxaal genoeg gaat zijn verhandeling niet over beeldhouwkunst, maar over het kunstwerk in het algemeen en wordt toegelicht door een schilderij.

Misschien worden beeldhouwwerken nog het meest treffend getypeerd door het begrip *aanwezigheid*. Dat is een kenmerk dat alle sculptuur bezit, maar als doorslaggevend kenmerk voor een beeldhouwwerk is het niet voldoende en moet worden onderscheiden van *werkelijk*, *bestaand* en *actueel*. Al deze termen zijn filosofisch gezien niet zonder gevolgen, zoals de kritiek van Lyotard op Merleau-Ponty laat zien, als hij zich verdiept in diens begrip van de 'aanwezigheid' of présence.[48] Het ding–zijn van het kunstwerk is omwille van zijn nabijheid (lees: tegenwoordige aanwezigheid) van groot belang, schrijft Marc Wellman:

---

45 Idem, p.108. (Cursief van Zaugg) Hoewel de term 'künstlerisch' letterlijk 'kunstzinnig' betekent, stel ik 'kunstgericht' als vertaling voor, precies om de redenen die Zaugg hier opvoert.

46 Heidegger (1960)

47 Ibid., p. 19

48 Peeters (2000), pp. 15-17

> "Das Dingliche der Kunst und die Skulptur als angestammte Gattung des Dinglichen sind deshalb von Bedeutung, weil sie sich gegen die zunehmende Distanz und Verflüchtigung des Realen in einer Gesellschaft stemmen, die der medial vermittelten Welt so grossen Glauben schenkt".[49] [41]

Rémy Zaugg is ook belangrijk bij het nadenken over de inhoud van de verschillende begrippen 'in–de–wereld–zijn', 'voelen' en 'tastzin'. Tastzin en in-de-wereld zijn benoemt hij als 'de lichamelijke betrekking tot de voorwerpen' en maakt dan het onderscheid tussen 'genietend en handwerkzaam': "Kurz, die körperliche Beziehung zu den Gegenständen ist nicht geniesserisch, sondern *handwerklich*".(Zaugg cursiveert)[50] Toegespitst op Donald Judds niet–figuratieve, fabrieksmatige beeld, is dat een ander betasten dan zich voordoet bij sommige figuratieve beelden: "Meine hand verrät meine Gefühle nicht wie damals, als ich in der Kathedrale von Autun die sinnlichen Formen der Eva liebkoste – zum Glück in der Intimität der Krypta".

Interdisciplinair

Over het kunstwerk als ding: Martin Heidegger, Meyer Schapiro, Jacques Derrida

In *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935) ontvouwt Martin Heidegger zijn denken over het kunstwerk als 'ding' en de gevolgen die het-ding-zijn voor het kunstwerk heeft.[51] Er zijn al verschillende boeken gewijd aan dit werk van Heidegger, misschien nog het best te vertalen als de 'Oersprong' van het kunstwerk[52]. Het boek heeft brede pretenties: het laat zich lezen als een originele kijk op de omgang met kunst en wil zich niet beperken tot de filosofie of esthetica. Nadrukkelijk wil het de bestaande denktrant openbreken:

> Was uns als natürlich vorkommt, ist vermutlich nur das Gewöhnliche einer langen Gewohnheit, die das Ungewohnte, dem sie entsprungen, vergessen hat. Jenes Ungewohnte hat jedoch einst als ein Befremdendes den Menschen angefallen und hat das Denken zum Erstaunen gebracht.[53]

Heidegger gebruikt als voorbeeld een schilderij van Vincent van Gogh, waarop een paar schoenen staan afgebeeld. Om zich verre te houden van gangbare interpretaties besluit hij een

> ...Zeug ohne philosophischen Theorie einfach [zu] beschreiben. Wir Wählen als beispiel ein gewöhnliches Zeug: ein Paar Bauernschuhe. Zu deren beschreibung bedarf es nicht einmal der Vorlage wirkliche Stücke dieser Art von gebrauchszeug. Jedermann kennt

49 Wellmann (2007), p. 11

50 Zaugg (1982), p 274

51 Heidegger(1960). Zie voor Nederlandstalige besprekingen o.a. Veire (2002) en Braembussche (2000). Voor kunsthistorische kritiek: Meyer–Schapiro (1994).

52 Veire (2002), p. 149-170.

53 Vóór Heidegger benadrukte ook Husserl het belang van het loslaten van het bestaan van de wereld als gegeven, waardoor verborgen blijft hoe de betekenissen van de dingen tot stand komen. Merleau–Ponty na hem is er eveneeens van overtuigd dat er veel tijd, inspanning en cultuur nodig is om onze alledaagse leefwereld te onthullen. Zie Slatman (2003), p. 3.

[42]

sie. Aber da es doch auf eine unmittelbare Beschreibung ankommt, mag es gut sein, die Veranschaulichung zu erleichtern. Für dies Nachhilfe genügt eine bildliche Darstellung. Wir wählen dazu ein bekanntes Gemälde von van Gogh, der solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat.[54]

Direct daarna gaat hij, denkend vanuit de gedachtegang dat de afgebeelde schoenen die van een boerin zijn, over op de begrippen dienstbaarheid en betrouwbaarheid van het tuig en de in het werk afgeschilderde 'weergave van het algemene wezen der dingen'. Tijdens dit schrijven ontwikkelt hij de theorie dat het kunstwerk uiteindelijk zicht geeft op de 'waarheid'.



Afb.21. Schoenen 1888
Vincent van Gogh
olieverf op doek 46 55 cm
New York, Metropolitan



Afb.22. Drie paar schoenen
Vincent van Gogh
olievef op doek 48 x 71 cm
Harvard, Art Museum

Hij beschrijft noch het schilderij, noch wat er op te zien is nauwkeurig, zoals een kunsthistoricus dat zou doen. Maar hij geeft even later wel een poëtische beschrijving van wat er niet te zien is, maar wel kan worden opgeroepen door de voorstelling. Dat loopt vooruit op het latere 'invisible' van Merleau-Ponty.

"Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeuges ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Korns und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur *Erde* gehört dieses Zeug und in der *Welt* der Bäuerin ist es behütet. Aus diesern behüteten Zugehören ersteht das Zeug selbst zu seinem Insichruhen". (Heidegger cursiveert). [55]

In antwoord op Heideggers essay, dat in 1960 pas in definitieve vorm wordt uitgegeven, schrijft de kunsthistoricus Meyer Schapiro in 1968 een fijnzinnige kritiek. Zijn repliek toont treffend aan wat er kan gebeuren als je het kunstwerk zelf loslaat. Hij neemt de rol onder de loep die de schoenen van Van Gogh's schilderij spelen in het artikel van Heidegger, door zich af te vragen over welke schilderij Heidegger het precies heeft. Dus onderzoekt hij nauwkeurig welk schilderij Heidegger precies bedoelt, wanneer en waarom Van Gogh juist dát specifieke schilderij heeft geschilderd en hóe die geschilderde schoenen er precies uit zien.

De kwaliteit van beide teksten, zowel van Heidegger als van Schapiro, valt niet alleen om

54 HEIDEGGER (1960), p. 26–27.
55 Ibid.

de inhoud maar zeker ook vanwege de vorm moeilijk te evenaren. De bondigheid waarmee beiden hun kern verwoorden is zowel doeltreffend als inspirerend. Heidegger verwoordt wat volgens hem de betekenis is van een kunstwerk, Schapiro verwoordt wat volgens hem de kern is van Heideggers betoog. [43]

Jacques Derrida mengt zich in de controverse, in zijn boek *La vérité en peinture* (1978). Het beschrijft een tweegesprek waarin hijzelf Heidegger verdedigt, terwijl een gefingeerde opponent het opneemt voor Meyer Schapiro. Vragen die Derrida stelt zijn 'hoe komt Heidegger aan zijn overtuiging dat het hier om boerenschoenen gaat (Bauernschuhe) en waarom houdt Schapiro vol dat het de schoenen van de 'stadsmens' van Gogh zelf zijn en een deel van een zelfportret?' En wie zegt dat het echt een paar is? Moeten we de schoenen teruggeven aan de eigenaar? Wat voor voeten zaten erin en hoe ben je zo zeker?

Heideggers theorie blijft een prachtig denkpaleis, ook al is het niet gefundeerd op een traceerbaar kunstwerk. Het schilderij was tenslotte slechts bedoeld als 'Nachhilfe'.

De mogelijkheid die Schapiro aangrijpt om de gedachtegang te onderzoeken, is zijn vakmatige opvatting als kunsthistoricus, zijn gebondenheid aan het voorwerp, waarop hij zijn antwoord baseert. Fenomenologen als Heidegger zoeken naar algemeen geldende waarheden achter de verschijningsvormen, een kunsthistoricus zoals Schapiro baseert zich in eerste instantie op de voorwerpen zelf. Voor de fenomenoloog is het kunstwerk illustratie, voor de kunsthistoricus uitgangspunt. Wetenschappen ontmoeten elkaar bij hun grenzen en daar vindt de afbakening plaats van het eigen terrein. De tekst van Heidegger wijst op de wens om tot algemene, wetenschappelijke uitspraken te komen, die ontstaat uit de unieke menselijke kracht: het denken. Het antwoord van Meyer Schapiro komt voort uit de vraag waarop die dan gefundeerd zouden moeten worden. Zijn advies is duidelijk: blijf bij het werk! Derrida toont dat er niet één eenduidige interpretatie mogelijk is, maar dat de interpretatie altijd onder invloed staat van de persoon die hem formuleert.

Wat zegt sculptuur in de wereld: functie

Gadamers spel, symbool en feest

Voor het deelgenoot worden aan de '*openbarsting van het Zijn*' geeft de filosoof Gadamer een indrukwekkende handreiking, gebaseerd op een lange traditie van filosofen.[56] In zijn verhandeling vraagt Gadamer zich af hoe de rechtvaardiging van kunst er uit moet zien, nu kunst sinds het einde van de negentiende eeuw geen vanzelfsprekende zaak meer is. Wat is dat 'kunst' en hoe wordt een voorwerp een kunstwerk?

Eerst komt hij te spreken over schoonheid en de vreugde die schoonheid bij ons oproept. Daarna stelt hij vast dat die schoonheidservaring van ons niet genoeg is om van een voorwerp kunst te maken: alleen maar mooi en ons welgevallig is niet genoeg. Want kunst is méér. Meer dan iets wat ons behaagt. Maar wat dan? Waaruit bestaat precies dat meer?

Spel

Om iets te kunnen begrijpen of vinden van die meerwaarde, is het volgens Gadamer handig om het kunstwerk te vergelijken met een spel. Hij noemt een aantal kenmerken van het spel waarvan de belangrijkste is dat het menselijke leven niet zonder kan en dat als er geen spel was, er in ieder geval geen menselijke cultuur mogelijk zou zijn. Spelen is elkaar herkennen

56 Gadamer, H.-G. (1977) *Dia Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*

en samen dingen doen die zijn afgesproken zonder dat het hoeft te leiden tot een resultaat.
[44] Spelen mag ook alleen maar om het plezier. Het gaat er om binnen een aantal afspraken tot zo veel mogelijk ongedachte mogelijkheden te komen. Het spel zelf wordt ook uitgedaagd door de speler die zich uit laat dagen. Als er iets belangrijk is aan het spel, dan is het dat het geen ander doel heeft dan beweging in het leven te roepen en dat die beweging zelf zonder doel is en er alleen maar is omwille van het bewegen zelf.

Symbool

Een beeld dat zich handhaaft in de geschiedenis omdat het een speciale betekenis heeft voor ons, wordt een symbool. Symbolen maken het voor ons mogelijk mee te doen aan het spel. We weten waarom de bruid in het wit gekleed gaat. We herkennen de rechter aan zijn toga. We zien de parabel van de blinden als een parabel en niet als een schimpscheut naar achterlijke lieden. We geloven in de Mona Lisa of in de Venus van Milo, zelfs als we niet meer weten waarom. Symbolen helpen ons, begeleiden ons en verstarren soms.

Feest

Als wij de symbolen begrijpen en dus de betekenis en dus het spel, wordt het meedoen een groot feest. Nu gaat het er alleen nog om de betekenis zo mooi mogelijk te verpakken. Het is niet alleen beleren, het is schoonheid die verleidt. En als de regels op zijn kop staan en de symbolen opnieuw betekenis moeten krijgen, doen we mee aan het feest.

Gadamer wijst in dit korte maar zeer krachtige essay in feite op een van de belangrijkste kenmerken van het kunstwerk: namelijk dat als wij ervoor openstaan, wij er deel aan willen hebben, er deelgenoot van willen zijn. Het beleven van het kunstwerk is een feest omdat het zich als in het spel onttrekt aan een zakelijk nut, omdat het de symboliek die geborgen is in de vorm onderzoekt en omdat we ons laten verleiden met het kunstwerk mee te doen. Het belang van dit essay is gelegen in het bewust maken van de relaties die er liggen tussen het kunstwerk en de manier waarop wij er deel aan hebben. Het gaat er nu alleen nog maar om dit toe te passen op het kunstwerk zelf.

Sculptuur in de openbare ruimte

In het tweede deel van zijn boek over *de Denker* van Rodin, behandelt A. Elsen een aantal problemen die zich voordoen bij de plaatsing van moderne sculptuur in de openbare ruimte. Plaatsing in de openbare ruimte is een van de belangrijke - en meest uitzonderlijke - functies, voorbehouden aan sculptuur. Elsen neemt als voorbeeld de uitvergroting van *De Denker* voor zijn plaatsing in Parijs als 'autonome' sculptuur.

> "The initiative of a very few who took art seriously and believed sincerely they were acting in the public interest, a fund-raising effort, money from the government, and an educational effort in the press should all sound familiar to the reader who follows similar contemporary art campaigns. Public criticism of the sponsors for elitism is also still common. Similar criticism continues to be a symptom of modern society's ambivalence toward experts; in fact, it is a love-hate relationship. The public- depends upon experts but is delighted when they are challenged or proved wrong".[57]

Sculptuur in de openbare ruimte dankt nogal eens zijn plek aan het feit dat de kunstenaars

57 Elsen (1985) *Rodin's Thinker and the dilemmas of modern public sculpture*, p. 112

wordt uitgedaagd "to educate the public and critics in their personal value systems and to create, at the minimum, tolerance for their beliefs".[58] Elsen stelt vragen aan de orde als 'Is deze openbare sculptuur noodzakelijk? of Wie heeft het nodig?' En de belangrijkste vraag betreft de inhoud: 'Wat betekent het?' Meer nog dan de esthetica, schrijft hij, is de vraag wat het kunstwerk betekent, een van de grootste dilemma's rond sculptuur in de openbare ruimte. Er valt geen winst te behalen door te proberen de betekenis uit te leggen aan het publiek: zijn advocaten worden uitgemaakt voor snobs als ze het werk niet uitleggen en het werk zelf wordt veroordeeld als het wel wordt uitgelegd, omdat de tegenstanders altijd zullen volhouden dat een kunstwerk 'voor zichzelf' moet spreken.[59]

Het is vooral een opvatting uit onze eigen tijd dat kunst een universele geldigheid moet hebben die, zo niet door alle, dan toch door veel mensen moet worden ervaren en gedeeld. Kunst heeft volgens sommigen tot taak om ons te laten zien wat volgens de opvattingen van de kunstenaar de werkelijkheid is – of zou moeten zijn– waarin wij leven. Volgens anderen gaat het er vooral om dat kunst ideeën moet genereren waarover wij met elkaar van gedachten zouden moeten kunnen wisselen. In deze opvattingen schuilt het idee dat kunst pas kunst wordt als ze gedragen wordt door de meerderheid. Hoe modern die opvatting is, blijkt als je haar afzet tegen de geschiedenis: veel kunstwerken in het verleden zijn gemaakt voor een speciale elite die de mogelijkheid had die kunstwerken te bestellen bij kunstenaars die zij persoonlijk daartoe het meest geschikt achten. Tegenwoordig is het idee dat een kunstwerk kunst wordt door de persoonlijke beleving van slechts een of enkele personen, aan sterke kritiek onderhevig. In aansluiting hierop onderzoekt John Armstrong 'director of the Aesthetic Programme of the School for Advanced Study at the University of London' onze private, individuele respons op kunstwerken.[60] Zijn hele boek is geschreven in de 'wij'–vorm. Armstrong stelt persoonlijk genieten of interpreteren van kunst centraal en gaat er van uit dat die persoonlijke beleving voor veel mensen op dezelfde manier opgaat.

Hij heeft het boek echter niet geschreven om ons te laten ontdekken waarom een bepaald voorwerp een kunstwerk is, maar om ons te leren zien hoe wij van een kunstwerk kunnen genieten en waarom kunst belangrijk is voor ons. Dat geldt voor alle werken die hij noemt en die zijn allemaal al lang opgenomen in het domein van de kunst als erkende kunstwerken. Zijn boek gaat dus niet over de vraag wat kunst is, het gaat over de vraag hoe belangrijk het genieten van kunst is voor ons. Armstrong behandelt geen beeldhouwkunst maar een verrassende combinatie van schilderkunst en bouwkunst, waarbij hij gezichtsbepalende elementen uit de bouwkunst zoals bijvoorbeeld gevels, leest alsof het schilderijen zijn. Ondanks het gemis aan sculptuur is zijn boek van belang omdat hij zijn opvattingen beargumenteert vanuit de kunstwerken zelf, met de nadruk op onze persoonlijke beleving.

Het gebruik van informatie, of van algemene kennis die we nu eenmaal bezitten, toont aan dat er meer gebeurt dan alleen maar het inzetten van die kennis:

> "Information, so far as it promotes personal engagement with a particular work of art (as it feeds love) always points to something beyond itself. There is some further thing the spectator does with information – using it to elaborate a feel for the process of making,

58 Ibid. p. 116
59 Ibid. p. 128
60 Armstrong, (2000) *Move closer: an intimate philosophy of art*

[46]

> for the human weight of objects of beauty, for pursuit of the nuances of looking and seeing. But precisely, doing these things requires more than being informed: it requires the mobilization of resources of attention, sensitivity and thought". [61]

In het zevende hoofdstuk, dat getiteld is '*Private Uses of Art*' verwoordt Armstrong zijn ideeën aan de hand van grote, erkende denkers uit de geschiedenis. Dit is het zware geschut aan het eind waaraan het boek misschien ook zijn titel – an intimate philosophy – ontleent. In historische volgorde bespreekt hij de filosofen Kant, Schiller en Hegel aan de hand van het thema: wat betekent kunst voor ons privé? Wat kan een kunstwerk voor mij doen? Of misschien minder persoonlijk: wat kan een kunstwerk doen voor de maatschappij, het land, het heelal? Misschien is het beter om je af te vragen: wat voor gebruik kan ik maken van een kunstwerk? Of: wat voor gebruik is er gemaakt van kunst? In de geschiedenis vielen veel functies die aan kunst werden toegeschreven toe aan de onpersoonlijke kant: propaganda voor het concilie van Twente, vrouwen op hun eigen maatschappelijke plek bevestigen, landeigenaars verheerlijken, souvenirs maken voor beroemde plaatsen, weergeven en flatteren van familie en vrienden. Onder het veelzeggende onderkopje "*Being at Home in the World*" schrijft hij dat de vraag 'wat betekent het voor mij' helpt om het perspectief te restaureren.

> "Kant, Schiller and Hegel, in their treatment of art, have this in common: they think that the enjoyment of art is a central element of life. The general accounts they give of human nature all support the claim that we have a need for art".[62]

Sculptuur en Betekenis

Het gaat er nu om literatuur erbij te betrekken die zich niet alleen baseert op het voorwerp zelf, maar zich ook bezighoudt met het toeschrijven van betekenis. Met behulp van niet alleen kunsthistorische literatuur over de rol van de taal bij de beschouwing, de mechanismen achter de fysieke waarneming en de regels die in acht moeten worden genomen bij het interpreteren van de inhoud, kan de mogelijke interpretatie misschien verrijkt en beargumenteerd worden. Ook hier is Gadamer een van de belangrijkste denkers: "vooral in de ontmoeting met kunst gaat het vertrouwde voortdurend een strijd aan met het in twijfel trekken van het vertrouwde en datgene wat reeds werd verstaan. 'De vertrouwdheid warmee het kunstwerk ons raakt, is tegelijkertijd op raadselachtige wijze een doen wankelen en afbrokkelen van het gewone'. (*Gadamer Lesebuch, 119*)".[63] En ook hij plaatst het kunstwerk in de beleving die voor hem de feitelijke context vormt:

> "Zoals elke waarneming is ook die van een kunstwerk niet geïsoleerd. Ze voltrekt zich altijd in verhouding tot andere waarnemingen, ervaringen en verwachtingen. De ontmoeting met een kunstwerk houdt juist het omgekeerde in van een momentane beleving. In die ontmoeting wordt het momentane van de beleving immers opgeheven en geïntegreerd in de continuïteit van ons bestaan. Als een kunstwerk in verbinding met het geheel van ons

61 Ibid., p. 33
62 Ibid., p. 186
63 HAMMERMEISTER (2002), p. 32

leven wordt gezien, dan kan het echter opnieuw de verloren kennisfunctie terugwinnen. Als daarentegen de ontmoeting met kunst als een geïsoleerd gebeuren wordt verstaan, [47]
dan heeft deze generlei consequentie voor de alledaagse existentie."[64]

Een belangrijk werk over het interpreteren van – beeldende – kunstwerken is geschreven door Oskar Bätschmann en draagt als titel: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik* (1986). Deze inleiding in de hermeneutische methode van de kunstgeschiedenis draagt als veelzeggende ondertitel *die Auslegung von Bildern*. Hij onderscheidt nadrukkelijk 'begrijpen' van 'uitleg'. Volgens Bätschmann is interpretatie wetenschappelijke arbeid en geen privé-uitleg. Kunsthistorische hermeneutiek is niet zoals de filosofische algemeen, maar vakspecifiek, dat wil zeggen geënt op het voorwerp: want het onderwerp van de hermeneutiek is niet de betekenis van het werk, maar het werk zelf.

De kunsthistorische hermeneutiek omvat het volgende:

1. Een theorie van uitleg van de werken van beeldende kunst in relatie tot de filosofische en literaire hermeneutiek en in relatie met kunsttheorie, kunstenaarsarbeid, kunstgeschiedenis en de methodes en praktijk van uitleggen.
2. Methoden voor uitlegging en onderbouwing van die methoden.
3. Praktijk van uitleggen in relatie met zijn methoden.

Na zijn historische inleiding op het begrip 'hermeneutiek' vraagt Bätschmann zich af wat het betekent 'om een beeld te begrijpen' en hij behandelt het onderscheid tussen 'verstehen' en 'auslegen'.[65] Vervolgens onderzoekt hij hoe hiermee wordt omgegaan in de kunsthistorische wetenschap en leest daarvoor een aantal schrijvers, onder wie Valéry, Panofsky, Ruskin, Fiedler, Gadamer, Imdal, Nietzsche en Gombrich. Gelijktijdig beschouwt hij een aantal schilderijen, zoals *De mandril* (1913) van Franz Marc, een schets van Alberto Giacometti naar Rafaels *Paus Leo X met twee kardinalen* (1518-19), de *Baigneuses* (1907) van Maurice Denis en Whistlers *Arrangement in groen en zwart* (1872).

Er is volgens Bätschmann duidelijk sprake van een primaat van de taal en de tekst. Elk beeld staat volgens hem tussen 1000 woorden, vooral voor de kunsthistoricus. Er zijn daarbij drie valkuilen: het wantrouwen tegen het zien, het idee dat alles iconologisch is en de allegorische uitlegging. Een beeld is geen substituut voor taal en taal is geen conventie van alleen maar tekens en betekenissen. Wat dit proefschrift onder andere wil aantonen is dat toepassing van de hermeneutische theorie geldig is voor beeldhouwkunst: spreken als het tevoorschijn brengen van het geziene en het niet-zichtbare, met als het doel het niet-zegbare in de sculptuur aan het licht te brengen.

Volgens Jacques de Visscher brengt de hermeneutische methode alleen dan geldige interpretaties tevoorschijn als de sculptuur zelf het uitgangspunt blijft.[66] Dat kan niet zonder taal:

"Het is een van de stellingen van dit boek dat onze ervaringen, om ze tot hechte ervaringen

64 Ibid., p. 47

65 'beeld' heeft hier bij Bätschmann de algemene betekenis van beeld als voorstelling en niet mijn beperkte sculpturale omschrijving.

66 Visscher J. de (1990) *Het verhaal van de kunst. Een wijsgerige hermeneutiek van het kunstwerk*

te laten uitgroeien, ter sprake moeten komen. (...) Wanneer wij van een beeldhouwwerk
[48] slechts zeggen dat het schoon is, gaan we aan elke betekenisvorming in onze ervaring voorbij en blijft van dit werk niets anders dan een vluchtige 'Gestalt'".[67]



Afb.23. Aphrodite, (Vénus van Milo) ca. 100 v. Chr. Marmer, twee delen ter hoogte van de draperie samengevoegd, h=202 cm

De Visscher grijpt regelmatig terug op de filosoof Kant, omdat hij onderscheid wil aanbrengen tussen het esthetische genoegen en de fenomenale en de fysische bestaanswijze van het kunstwerk. Dit doet hij omdat hij bang is om het kunstwerk te reduceren tot een beperkt aantal aspecten, of, zoals hij dat noemt, estheticisme. Als voorbeeld behandelt hij de *Venus van Milo* en noemt de sculptuur: 'een Venus voor toeristen'. De cultuur, opgevat als een verzameling van bezienswaardigheden en wetenswaardigheden, is zonder deze Venus ondenkbaar.' In het vervolg onderkent hij aan de Venus van Milo een speciale dimensie:

"[...]Omdat de Venus van Milo die we kennen en herkennen een beeld is, noemt men haar een kunstwerk. Maar een kunstwerk is dit beeld vooral omdat het een werkzame betekenis heeft en omdat het het voelen en het denken mobiliseert. In de omgang met het beeld doet het een beroep op de bereidheid tot zelfherkenning. Dat is trouwens niet de existentiële draagwijdte van de *Venus van Milo* alleen. Elk kunstwerk overschrijdt een esthetische appreciatie om tot zelfherkenning uit te nodigen. Dit is dan ook de vrijgevigheid van het kunstwerk dat per definitie symbolisch is."[68]

De Visscher stelt de beschouwer centraal, diens zien, kennis en beleven, meer nog dan de 'hermeneutische' methode. Betekenis wordt bij hem teruggebracht tot de persoonlijke beleving. Dat brengt het boek, samen met Armstrongs *Move Closer* (2000) in relatie met Gadamer en Bätschmann en de vraag: in hoeverre is kunsthistorische interpretatie wetenschappelijk (algemeen geldend, uitstijgend boven het individuele) en in hoeverre blijft zij private uitleg.

In zijn bundel, die hij redigeerde samen met M. van Nierop en H. Pott onder de titel *Hermeneutiek en cultuur,* onderzoekt Ankersmit het begrip 'hermeneutiek' en wat haar consequenties zijn voor het verschil tussen de zogenaamde alfa- en bètawetenschappen en hoe deze zich tot elkaar verhouden.[69] Een van de centrale vragen waar het om draait bij een interpretatieleer is de inhoud van het begrip betekenis. Het brengt Ankersmit tot de opmerkelijke uitspraak, dat een kunstvoorwerp niet een 'natuurkundig' onderzoeksobject is, maar een interactie:

"De beoefenaar van de mens- en cultuurwetenschappen spreekt niet alleen over, maar vooral ook met het object van zijn onderzoek en dat object zegt iets terug. Die continuïteit bewerkt daarmee een soort van *directe confrontatie* tussen subject en object

67 Ibid., p. 23
68 Ibid., p. 41
69 Ankersmit (1995).

die haar analogon in de exacte wetenschappen niet heeft: daar heeft het kennend subject steeds een cognitieve overmacht over het object die de mogelijkheid van een interactieve confrontatie uitsluit".[70] [49]



Afb.24. Madonna van de rotsen (1483-86)
Leonardo da Vinci
Olieverf op doek 199x122cm
Parijs, Louvre

Zelfs wanneer er in een van de artikelen in de bundel - over de interpretatie van Leonardo's *Madonna van de Rotsen* – gesproken wordt over een interpretatie *ex ignorantia* door Robert Zwijnenberg, is het duidelijk dat de 'ignorantia' ver te zoeken is. Zwijnenberg weet dat natuurlijk zelf ook wel. Hij constateert dan ook aan het eind van zijn artikel over een schilderij van Leonardo da Vinci:

"Er gebeurt iets in het werk wat we niet in Leonardo's manuscripten of elders kunnen aantreffen. De rol van de interpreet bij dit alles is evident belangrijk. Want bleven we vandaag haken achter het woord 'labyrint', morgen komen we tot stilstand bij een ander begrip met nieuwe verrassende resonanties dat ons een andere invalshoek op het schilderij biedt. Waar en waarom we ergens blijven haken en welke resonanties we kunnen horen wordt in sterke mate bepaald door de kennis en de intuïtie van de interpreet. Deze is een factor van belang, bepalend voor de interpretatie".[71]

Volgens Zwijnenberg gaat het niet echt om een *ex ignorantia*, maar om 'vloeibaarheid' en daaruit volgt de consequentie dat het kunstwerk niet één keer, maar herhaaldelijk bezocht zal moeten worden. Zoals Zwijnenberg aantoont: de vloeibaarheid zit niet alleen in het werk, maar vooral in de beschouwer:"Een interpretatie *ex ignorantia* legt aan de ene kant de beperktheid van de interpreet bloot, die nooit opgeheven kan worden. Al onze interpretaties blijven gissingen."[72] En daarmee zijn we weer terug bij de discussie over 'the innocent eye'. Voor zover in dit proefschrift wordt gepleit voor een 'onschuldig oog' of een 'ex ignorantia' betreft dit vooral een tijdelijk opheffen van de kennis, een opschorten voor zover dat mogelijk is van alle opgeslagen cultuur, om de "onpeilbare diepte en de stralende rijkdom"[73] van het kunstwerk tot zijn recht te laten komen.

Conclusie

De zoektocht naar literatuur over de unieke sculptuur als ding leidde naar een brede stroom kunsthistorische en kunstbeschouwende literatuur. Herders nadruk op de taal en het gevoel, Freuds benadering vanuit de vooropgestelde theorie en Heideggers zoektocht naar het wezen van de kunst maakten duidelijk waar de grenzen liggen van de kunsthistorische positie. Hoe briljant geformuleerd een standpunt ook is, hoe doeltreffend een theorie of hoe enerverend een gedachtegang, pas door de toeschrijving van betekenis zich te laten ontvouwen vanuit

70 Ibid., p. 3
71 Ibid., p. 198
72 Ibid., p. 199
73 Ibid.

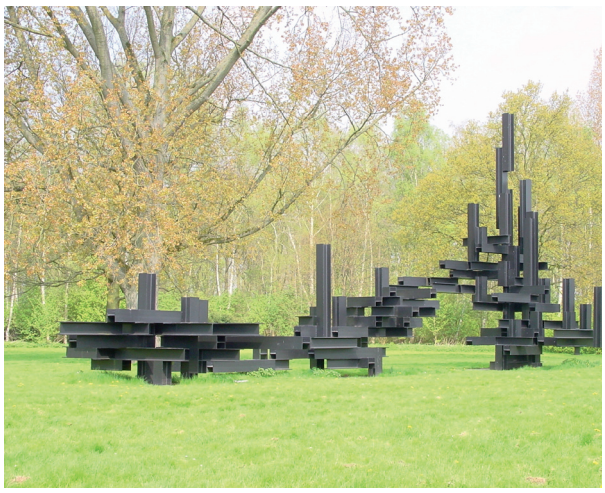
het kunstwerk als unicum en die toeschrijving doorlopend te controleren aan ket kunstwerk
[50] zelf, ontvangt het kunstwerk en de interpretatie een eigen meerwaarde. Als datgene wat Freud zegt over *Anna te Drieën* of wat Heidegger zegt over een schilderij van Van Gogh in het kunstwerk zelf niet zichtbaar is, dan boet de beschouwing in aan waarde en verliest het kunstwerk die toegeschreven betekenis. Het betoog zingt zich los en het kunstwerk zelf blijft 'ongezien' achter. De tegenstelling met Zauggs uitgangspositie, die het unieke kunstwerk als startpunt neemt en van daaruit het belang aantoont van de taal, van de tastzin en van de ontroering, maakt dit duidelijk.

Binnen de kunstgeschiedenis toont het antwoord van Meyer Schapiro op Heidegger aan, dat de criteria voor de theorie en voor de methode gevonden kunnen worden in de beschouwing van het kunstwerk zelf. Het kunstwerk levert niet alleen het startpunt van de beschouwing, maar controleert de voortgang tijdens de beschouwing. Het alledaagse leven, de wetenschap, het denken en het beleven zijn in het kunstwerk en in de beschouwer altijd aanwezig. In de beschouwing over het beschouwen worden al die terreinen onderscheiden, om de openbaringen van het kunstwerk zo zuiver en compleet mogelijk te doorgronden. Voor een juiste kunsthistorische visie is het daarom nodig de beschrijving te toetsen aan wat er letterlijk te zien is aan de sculptuur en duidelijk te maken hoe de beschouwing en conclusies gebaseerd zijn op die feitelijke beschrijving.

In dit proefschrift ga ik niet uit van overeenkomsten, maar vanuit de eigenheid van elk beeld.[74] Daarmee zie ik af van het onderbrengen van de sculptuur in een 'coherente samenhang'. De beschouwing van het kunstwerk als unicum is noodzakelijk om de kunsthistorische visie te toetsen aan de voorwerpgebonden interpretatie.

74 Er wordt veel gesproken over 'context': vaak is duidelijk dat de context van een beeld een ander beeld is. Het begrip intertekstualiteit kan geparafraseerd worden naar 'intersculpturaliteit' omdat beelden weliswaar een resonans kunnen bevatten van andere beelden maar niet alleen daardoor worden bepaald. Zie Literatuur bij de bespreking van B. Vedder.

Vijf beelden



Afb.25. *H-Balken* Amsterdam



Afb.26. *Zonder Titel* Hoorn



Afb.27. *Dier* Rotterdam



Afb.28. *Anita* Rotterdam



Afb.29. *Hazendansman* Maastricht

Waarom deze vijf beelden?

[52]



H-Balken (1965) van André Volten. De taal van de beschrijving dringt figuratieve associaties op, terwijl het beeld nadrukkelijk niet figuratief is. Er zit niets anders op dan er herhaaldelijk naar toe te gaan, er over te peinzen hoe dat komt en wat het betekent. Het beeld is van meet af aan het ijkpunt voor de vier hierna. Hoe stel je vast dat iets kunst is?



Zonder Titel (2004) van Rudi van de Wint. Net als *H-Balken* een groep, maar met een element minder – twee in plaats van drie. Het rijst op uit het water en tegelijkertijd daalt het erin af. Geen sokkel, afnemend materieel, naar figuratie neigende vormen, ondervraagt het alle woorden die bij het vorige beeld genoteerd zijn. Er is een schoonheid in die blijft. Is dat de *vorm*?



Dier (1983) van Carel Visser. Uit een ontelbaar aantal dingen opgebouwd, terwijl de titel suggereert dat het om één beeld gaat. Alle verwarring plaatst het beeld op het kruispunt tussen figuratie en verwijzing, tussen herinnering en toekomst, tussen modelleren en samenvoegen, tussen spel en symbool. Wat is *inhoud*?



Anita (2001) van David Bade. Dit beeld drijft de verwarring verder: is het een beeld of een groep of een collage? De figuratie is nu onmiskenbaar en lijkt naar iets anders te wijzen dan wat er zichtbaar is: een idee. Na Vissers' *Dier* keert dit beeld terug naar de vroegere beeldhouwkunst, terug van het 'zijn' van Volten naar het 'staan voor iets anders' van Plato. Is dat de *functie*?



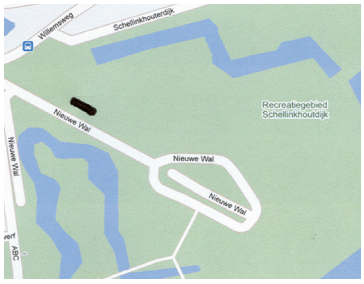
De man van Hazendans (2002) van Henk Visch. Het jongste beeld van deze vijf en het dichtst bij de oude opvattingen over sculptuur. In de rij van niet-figuratie naar figuratie en van 'zijn' naar 'verwijzen' sluit het de rij van deze vijf beelden. Misschien is het zelfs 'verhalend'. Hetzelfde begrippenapparaat uit de niet-figuratie van *H-Balken* wordt getoetst op zijn verdiensten voor figuratieve sculptuur. In hoeverre volgt betekenis uit *inhoud*, *vorm* en *functie*?

2 - H-BALKEN (1965) - ANDRÉ VOLTEN



H-Balken in Hoorn (Eerste ontmoeting)

[54]







In Hoorn is een nieuwe brandweerkazerne gebouwd in de groene zoom van het Julianapark, onder aan de Schellinkhouterdijk. Achter dit gebouw loopt een brede laan naar het Markermeer. Dit is de zogenaamde 'Nieuwe Wal'. De laan heeft aan weerskanten een brede berm. Aan de west- en oostkant strekt het park zich uit. De locatie van het kunstwerk is op de kaart hierboven aangegeven met een zwarte rechthoek. Het staat vlak bij de ingang van het park. Wanneer je de laan inloopt ontwaar je tussen de bomen een verzameling grijsblauw geverfde stalen balken. De lengteas van het kunstwerk ligt parallel aan het voedpad. Het pad ligt op een meter of drie afstand en biedt een blik op het beeld, eerst schuin van voren, dan van opzij en tenslotte schuin van achteren. De sculptuur bestaat uit drie afzonderlijke delen. In de verzameling zijn drie torentjes te ontwaren. Vanaf de eerste is de volgende telkens hoger. De sculptuur staat bescheiden rechtop tussen de omliggende bomen, bijna in het landschap verscholen.



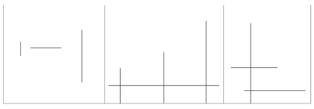
Het eerste wat opvalt zijn de omhoog stekende balken van het gevaarte. Maar meteen wordt duidelijk dat er ook liggende stalen balken zijn, verdeeld over drie groepen die in elkaars verlengde staan opgesteld op vier betonnen grondplaten. Deze fundering ligt in het enigszins glooiende terrein, de bovenkant van het beton iets onder het maaiveld in het gras. Daardoor staat het werk letterlijk ín de omgeving.

In elke groep wijzen een paar balken omhoog en daarom doen ze denken aan torentjes. Maar toren is geen goed woord, want de eerste twee groepen zijn eerder breed dan hoog en alleen de derde is hoger dan breed. Het zijn stapelingen, maar ook dat is geen goed woord, want voor een stapeling zijn ze te ingewikkeld. Als ze gewoon gestapeld zouden zijn, stortte de boel waarschijnlijk in elkaar. Ze moeten het hebben van hun lassen.

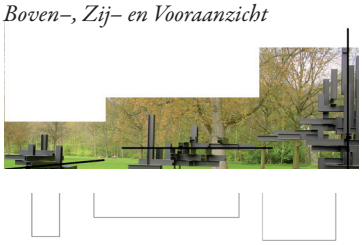
De eerste stapel is het laagst. Hij is vooral erg breed. Er staan drie balken recht overeind, maar er zijn veel meer liggers. Hij staat op drie pootjes die op een stalen plaat zijn gelast. Daarna is er over heen geverfd. De tweede stapel begint links op het lage niveau waarmee de eerste eindigt. Maar dan gaat hij als een trap omhoog naar rechts. Er staat maar één balk overeind aan de linkerkant. Deze stapel is meer lang dan breed, meer slank dan hoog. De derde stapel is veel hoger, hij is voornamelijk opgebouwd uit staanders. Hij is erg complex, met allemaal liggers dwars en in de lengterichting en aan de zijkant een hele groep hangende balkjes. De linkerkant is weer hoger dan de tweede stapel, maar rechts is hij weer ongeveer even laag als de eerste stapel.

De *H-balken* doen denken aan spoorrails. Voorzichtig tasten laat de balken zich niet voelen als staal. De laag verf is te dik en heeft het kunstwerk zijn eigen koelte ontnomen.

Ook de scherpe uiteinden van de ruw gezaagde kanten zijn onder de verf verdwenen.



Afb.31. Drie aanzichten
Boven–, Zij– en Vooraanzicht



Afb.30. Assen en grondvlakken

De samenhang van dit kunstwerk valt niet te ontkennen. [55]
Van opzij gezien zijn de drie verzamelingen balken overeenkomstig opgebouwd. Een lange as waarop haaks twee assen staan, een dwars en een omhoog, alle assen in drie denkbeeldige vlakken. De drie assen zijn bepaald door de omtrek van drie zuivere rechthoeken, een grondvlak, een voorvlak en een zijvlak. Het grondvlak is de bodem die de lengte bepaalt en de maat van de dwarse.

Het zijvlak bepaalt naast de lengte vooral ook de hoogte. Het voorvlak organiseert de dwarse en de staande profielen.

De opbouw van het kunstwerk:

de lage stapel is georiënteerd dwars op de lengteas van het kunstwerk, laag bij de grond en het breedst; de middelste is georiënteerd langs de lengteas van het kunstwerk, op iets hoger niveau dan de eerste en is het langst; de rechtse is georiënteerd rond de verticale as van het kunstwerk, vierkant en het hoogst. Rond het kunstwerk lopend wordt het meer en meer een eenheid en wordt de ordening duidelijk.



Kijken naar dit kunstwerk in het park leert dat het te omvangrijk is voor een enkele blik, te omvangrijk voor een enkel woord. Zoals onze ogen, wanneer wij naar de einder turen, onophoudelijk bewegen en telkens op een ander punt focussen, zo blijft de blik ook hier dwalen, van deel naar deel, van groot naar klein, van groep naar element, van element naar detail. Ze zoeken onophoudelijk en bewust naar lijnen en segmenten die de delen met elkaar kunnen verbinden. Maar ze komen nooit tot een vast geheel. Zien wij eigenlijk ooit wel een geheel? Of blijven het altijd afzonderlijke delen die in ons brein een verwantschap aangaan, een verbintenis die voor ons herkenbaar en werkbaar is? [1]

Deze stalen organisatie zonder gebruiksfunctie heeft zich een plaats veroverd in de wereld. Het is tastbaar en brengt met zijn onbetwijfelbare aanwezigheid verwarring.

Kunstwerk (Eerste begripsbepaling)

Het voorwerp maakt indruk. Het stelt meer vragen dan dat het antwoorden geeft. Er moet om het werkelijk waar te nemen een nieuwe samenwerking worden bereikt tussen woorden, manieren van kijken en gedachten. Net als dit kunstwerk: een eenheid van samenwerkende verzamelingen. Omdat het onbeweeglijk in het gras rust, is het mogelijk om er bij stil te blijven staan en om het opnieuw nauwkeurig te kunnen waarnemen. Nauwkeurig waarnemen wil zeggen: de gepaste woorden en beelden bij je op laten komen, waar het kunstwerk om vraagt. In deze sculptuur van *H–Balken* resoneert het kunstwerk van Donald Judd, waarover Rémy Zaugg schrijft in zijn boek *Die List der Unschuld*.

1. Hans Locher stelt: “Elk bekijken en interpreteren is een dynamisch proces, dat begint met veronderstellingen ten aanzien van vorm, inhoud en functie die vervolgens al kijkend en onderzoekend worden gepreciseerd dan wel bijgesteld, terwijl zij elkaar voortdurend wederzijds bepalen”. Locher (2006), pp. 119-120

[56]



Afb.32. Untitled 1969
Donald Judd
Koud gewalst staal, 6 Elementen, elk 100 x 100 x 100 cm ; in afstanden van 25 cm
Kunstmuseum Basel,
foto © ProLitteris, Zürich

Resoneren is ook een woord dat Hans Locher regelmatig gebruikt en waarmee hij doelt op de betrekkingen die beelden met elkaar in ons kunnen aangaan, alsof het boventonen zijn die tot trilling worden gebracht door een grondtoon.[2] Ook Rémy Zaugg omschrijft dit 'meeklinken', echter zonder het woord klank of resonantie te gebruiken. Hij hoopt dat zijn waarneming zo min mogelijk door een vooroordeel geschaad wordt:[3]

"Mein Umgang mit dem Werk möchte ohne Vorurteil sein, frei von vorgefassten Meinungen, den vielfältigen Erscheinungen des Werks gegenüber offen, wie der Liebende die Vielfalt des geliebten Gesichtes entdeckt und sich darüber wundert. Er möchte also von einer verliebten Naivität sein. Nicht von der Naivität der Unerfahrenheit, sondern von derjenigen der List des Verlangens. Natürlich ist meine Wahrnehmung nicht unschuldig: da mein Gedächtnis voll mit der Erfahrung anderer Werke ist, vergleicht die Wahrnehmung das Werk mit dem, was sie schon kennt. Sie besitzt ein gewisses Wissen und auch ein gewisses Können: sie kennt verschiedene künstlerische oder nicht künstlerische Zeichensysteme, sowie die entsprechenden Wahrnehmungsweisen. Sie kann diese oder jene Eigenschaft des Werks nicht daran hindern, an diesen oder jenen Werk–Typus zu erinnern. Sie unterzieht sich dem, was das ausgestellte Werk suggeriert, und verändert sich je nach der bewussten oder unbewussten Inanspruchnahme der verschiedenen bekannten Wahrnehmungs–Codes".[4]

De resonantie betreft vooral het banale van het kunstwerk, het alledaagse uiterlijk door het gebruik van materialen die normaal gesproken niet tot het rijk van de kunst behoren.

Tegelijk klinkt mee dat het kunstwerk bestaat uit meerdere delen. Rémy Zaugg brengt onderscheid aan tussen *alledaagse* en *kunstgerichte* waarneming en onderzoekt de manier waarop beide op elkaar inwerken.[5] Op de eerste plaats, betoogt hij, ontstaat er verwarring, omdat het kunstwerk is opgebouwd uit elementen, die zich alledaags voordoen, dat wil zeggen, die je zonder enige twijfel ook zou kunnen aantreffen in onze normale werkelijkheid. In zijn geval als dozen in een winkel, in Hoorn als H-Balken in een bouwwerk.[6] Om het werk als kunstwerk te onderscheiden van het alledaagse voorkomen, moeten wij het anders benaderen. Dat betekent dat wij onze waarneming wijzigen, zodra we vermoeden dat we met een kunstwerk te doen hebben, van een alledaagse naar een kunstgerichte waarneming.

---

2. Locher (2006) p. 154 "de *resonantie* betreft..." en "niettemin is voor mij juist door dit bijzondere *meeklinken*,..."
3. De filosoof Gadamer zal het vooroordeel juist prijzen om zijn onmisbaarheid. zie: Hammermeister, K. (2002) *Gadamer,* p. 31
4. Zaugg (1982) p. 138
5. Ibid., pp. 61-134 *Über die künstlerische Wahrnehmung*
6. Hoewel het zijn theorie niet schaadt, moet toch worden opgemerkt dat Judds stalen dozen niet zo makkelijk met alledaagse voorwerpen zijn te vergelijken als Zaugg wel suggereert. Wat dat betreft doen de H–Balken zich 'banaler' voor. Over deze 'banaliteit' zie verderop.



Als het kunstwerk ons overtuigt dat het een kunstwerk is in plaats van een normaal, alledaags voorwerp, dan komt dat omdat het volgens Rémy Zaugg voldoet aan vier begrippen: het is origineel, relevant, wezenlijk en krachtig.[7] [57]

Origineel wil zeggen dat het ons provoceert, omdat het nieuwe en bekende eigenschappen bezit. Daaruit bestaat volgens Zaugg vaak de zeldzame provocatie die tot iets nieuws leidt: iets nieuws dat zich paradoxaal voordoet als iets bekends. Dit geldt zeker voor de stapelingen van H–Balken, omdat het zich aan de normale, op economisch functioneren gebaseerde leefwereld onttrekt. Het heeft een menselijke, niet uit de natuur voortgekomen, oorsprong. Door een mens gemaakt, niet met de bedoeling een gebruiksvoorwerp te zijn, wel met de bedoeling een voorwerp te zijn dat zich voegt in de tastbare wereld.

Relevant wil zeggen dat het voorwerp volledig geschikt is om het wezen van de kunst te ondervragen, doordat het ons uitdaagt om het over zijn eigen wezen te ondervragen. Ook dit geldt voor H–Balken, omdat het geen direct herkenbare vorm uit onze werkelijkheid nabootst of ernaar verwijst. De sculptuur is een driedimensionaal voorwerp dat zich aan de tweedimensionale kunstwerk-cultuur onttrekt en ons uitdaagt het binnen het domein van de sculptuur te ondervragen.

Wezenlijk is een vaststelling die voortkomt uit de vraag of de zichtbare eigenschappen van het kunstwerk kunnen worden veranderd. Zaugg doelt op een 'als...dan...'–vraag: als de zichtbare eigenschappen veranderen, wordt dan duidelijk dat het gaat om 'een basaal en kapitaal ding, dat een uitspraak doet over de eigenheid van de kunst en die openbaart, omdat het om die eigenschappen gaat, die de kunst nodig heeft om dat te zijn wat ze is en waar ze niet zonder kan'? In het geval van H–Balken zou het verwijderen van een aantal balken, of van een complete moduul, aan kunnen tonen dat het kunstwerk als kunst niet meer werkt. Het is letterlijk een 'wezen' omdat het zich niet omvattend laat uittekenen, schilderen of fotograferen, om het van alle kanten gelijkwaardig te kunnen bekijken. Een afbeelding creëren die een suggestie oproept van dit kunstwerk, maakt dit kunstwerk nooit werkelijk.

Krachtig is volgens Zaugg een zeer subjectieve eigenschap, die zich van de vorige drie onderscheidt door zijn betrokkenheid op de beschouwer, terwijl de vorige drie vooral betrokken waren op het wezen van de kunst. Wat moet je daar anders over zeggen, vraagt hij zich af.

Misschien dit: "seine Suggestionskraft und seine formale und begriffliche Dichte haben mir dazu gebracht, eine erkennende uns schöpferische beziehung mit ihm aufzunehmen und auch aufrechtzuerhalten".[8] In het geval van H–Balken betekent dit dat er iets moet zijn dat de waarnemer zodanig ervaart, dat hij blijft stilstaan bij het kunstwerk, om het diepgaander te beschouwen, omdat de taal die wordt aangewend voor het beschouwen van kunst – gevormd door een overvloed van tweedimensionale beelden – hier tekort schiet. Woorden voor gebruiksvoorwerpen, stoel, tafel, bank, of voor bekende lichamen, torso, voet, hoofd, voldoen niet.

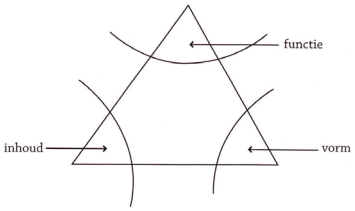
---

7. Zaugg (1982), p. 61: "Erfasst und packt man Judds Werk als einen der Kunst zugehörigen Gegenstand an, so ist es originell, relevant, wesentlich, kraftvoll".
8. Ibid., p. 62

Dit is een nieuw kunstwerk dat de wereld binnendringt en vraagt om een nieuwe
[58] formulering. [9]

Feitelijk heeft kunst waarop de kunstgerichte waarneming zich richt, ook een ethische component, zegt Zaugg, waar hij zich nadrukkelijk aan wil conformeren: "Ich insistiere. Alle neuen Werke, die zu dem von diesem Text durchdachten Werk in einem Analogieverhältnis stehen, sind Ausdrücke, die wörtlich aufs Spiel setzen, was sie sind, um wörtlich aufs Spiel zu setzen, was wir sind". (cursief van R. Zaugg)[10]

Vorm (Het uiterlijk en hoe dat gemaakt is)



Afb.33. Driehoek van Van de Waal

In het hierna volgende wordt het kunstwerk uiteengerafeld in de drie belangrijke begrippen die Hans Locher beschrijft in zijn hantering van de driehoek van Van de Waal: *vorm*, *inhoud* en *functie*. Dit geeft de onderstaande analyse een zekere afstandelijkheid omdat afscheid wordt genomen van de directe waarneming waarin Vorm, Inhoud en Functie gelijktijdig beleefd worden. In die kunstmatige afstand schuilt het gevaar dat het kunstwerk niet meer als eenheid wordt begrepen. Nadrukkelijk schrijf Locher:

> "De driehoek was voor hem [Van de Waal] een geschikt symbool, omdat elke hoek daarvan een eigen positie heeft die kan worden beschreven, terwijl het onmogelijk is om ondubbelzinnig vast te stellen waar precies het gebied van de ene hoek begint en dat van de ander ophoudt. Overeenkomstig kunnen in een kunsthistorische analyse, zo stelde hij, inhoud, vorm en functie elk een eigen benoeming krijgen, hoewel nooit mag worden vergeten dat deze aspecten in de directe beleving door elkaar heen slaan en allereerst een geheel vormen."[11]

Situering en schaal

Het kunstwerk staat oost – west georiënteerd, de rechter hoge moduul in het oosten, de lage in het westen.

- De grootste lengte van het kunstwerk, gemeten van het ene uiterste balkpunt naar het tegenoverliggende uiterste balkpunt, bedraagt 7 meter en 70 centimeter;
- De grootste breedte van het kunstwerk, gemeten van het ene uiterste balkpunt naar het

9. We zullen later toetsen aan de criteria die Hans Locher voorstelt: Het 'in elkaar doorslaan' van *vorm*, *inhoud* en *functie*; Zauggs criteria zijn duidelijk 'gevoelsmatig' gericht door de beschouwer en het in-de-wereld-zijn, Lochers criteria betreffen veel meer de rationele beoefening van de wetenschappelijke discipline kunstgeschiedenis. Uiteindelijk zal blijken dat ze niet zo ver uit elkaar liggen.
10. Ibid., p. 101. Dit is Zauggs ethische opvatting, die in verschillende passages van het boek doorklinkt: "Um das (Seine Wahrnehmung) aber zu erreichen, muß man sich erst fürs Werk begeistern, denn ein Mensch ohne utopischen Leidenschaft ist immer nur ein Heuchler, ein von sich selbst erfüllter Dummkopf."
11. Locher (2006) pp. 113-114

tegenoverliggende uiterste balkpunt, bedraagt 2 meter en 60 centimeter;
- De grootste hoogte van het kunstwerk, gemeten van het ene hoogste balkpunt naar de bodemplaat tegenover het uiterste balkpunt, bedraagt 3 meter en 10 centimeter; [59]
- De grootste hoogte wordt bereikt door de rechter – in het oosten gesitueerde moduul.
- Het hoogste punt van de middelste moduul ligt op 1 meter en 40 centimeter.
- Het hoogste punt van de lage moduul ligt op 90 centimeter van de grond.

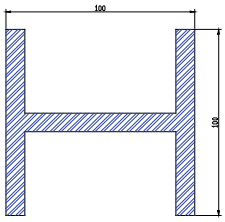


Door deze afmetingen onttrekt het kunstwerk zich aan de menselijke maat: het is ruim een meter hoger dan de meeste mensen. Door de open structuur die weinig massa suggereert, is het niet overweldigend massief: er is erg veel lucht en licht dat de ruimte tussen de balken binnendringt. Bovendien staan de modulen elk met slechts een paar poten op de grond. Die dragen het complete staketsel dat zich vlak boven de grond verwijdt, waarboven het zich naar het hoogste punt geleidelijk aan verjongt zoals de bomen er omheen. Ondanks de massa gelast staal staat er een lichtvoetig geheel.
De delen zijn zelfstandig en kunnen ook los, op zichzelf bestaan. Daarom betitel ik ze vanaf nu, als onderdeel van een te vormen geheel, 'moduul'.

Materiaal

Het materiaal waaruit het hele kunstwerk bestaat is staal of ijzer. Het verschil is niet te zien door de dikke laag verf die er over heen is aangebracht. Elk van de drie modulen is zelf op een vierkante stalen voetplaat geplaatst. De stalen voetplaten zijn op vier betonplaten gesteld. Hoewel de betonplaten van dichtbij duidelijk aanwezig zijn, vormen ze geen onderdeel van het kunstwerk. Ze zijn zichtbaar als fundering.

Techniek



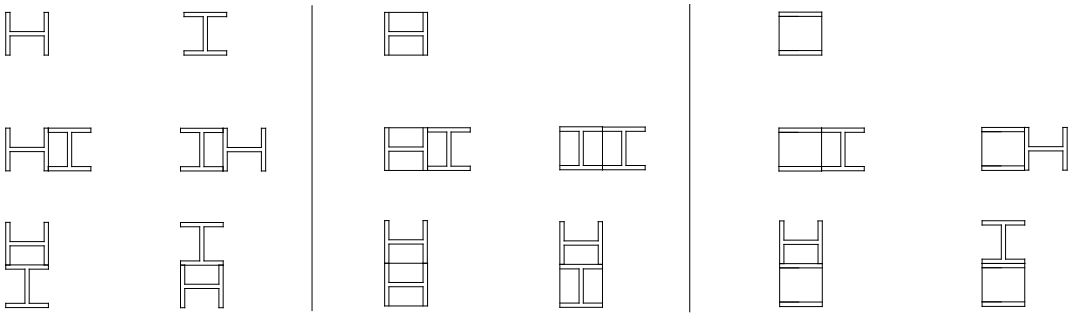


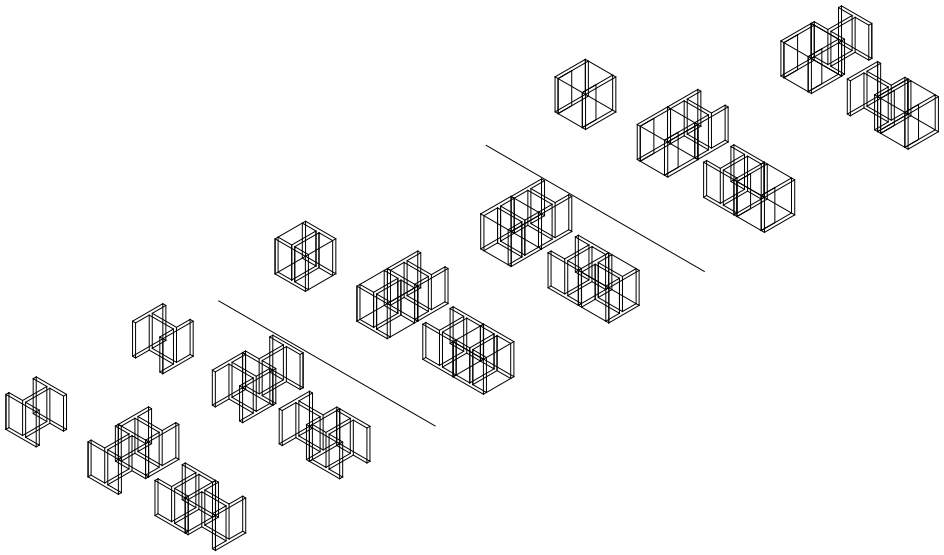
Het kunstwerk is helemaal opgebouwd uit stalen H-balken, waarbij de omtrek van de H zuiver vierkant is, 10x10 cm. De lengte van de balken varieert van 10cm tot een meter, telkens met 10 cm oplopend: dus er zijn balken van 10-20-30-40-50-60-70-80-90-100cm lang. De H-balken zijn aan elkaar bevestigd door ze te lassen. De lasworm is overal duidelijk te zien maar vraagt niet speciaal de aandacht, omdat er dezelfde kleur overheen is gelegd als over het hele kunstwerk. De lassen zijn als verbindingstechniek ondergeschikt aan het geheel. De H-balken zijn zowel horizontaal als verticaal aangebracht. De horizontalen zijn op hun beurt weer door elkaar liggend en staand aangebracht, dat wil zeggen dat een staande H zich kan bevinden op een liggende H.

De verticalen zijn eveneens in twee richtingen georiënteerd: gesloten en open zijden zijn door elkaar gebruikt. Wanneer het H-profiel op een van zijn poten ligt ontstaat een I-profiel. Beiden hebben natuurlijk dezelfde afmeting van een zuiver omschreven vierkant. Dit geeft een groot aantal mogelijkheden tot ordening zoals hierna geschetst:

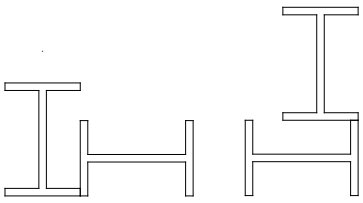
In de linkerkolom staat bovenaan als basis de H positie, ernaast de I positie.
[60] Daaronder H naast I en I naast H.
Daar weer onder H op I, daarnaast I op H.

In deze kolom staan bij alle posities de randen evenwijdig aan het midden van de balk. In de middelste kolom staan dezelfde posities maar nu een kwartslag om de horizontale as gedraaid. In de rechterkolom is de H een kwart slag om zijn verticale as gedraaid met het dichte vlak tussen de poten naar voren.



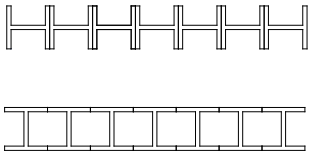


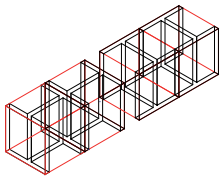
De isometrie toont het kubus-achtige karakter van de volstrekte gelijkzijdigheid. Die nodigt uit tot mathematische ordening en maakt al deze combinaties logisch.



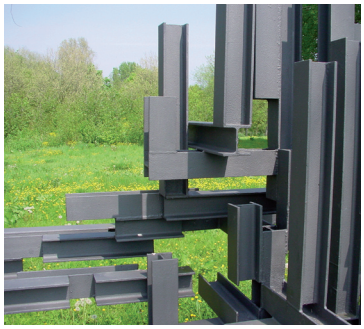
Afb.34. I balk in plaats van H-balk

Dit zou niet het geval zijn als de H, of de I rechthoek-omsloten was en dus ongelijkzijdige afmetingen zou hebben. De kunstenaar had in dat geval moeten kiezen voor een andere opbouw en er zou een andere gedaante ontstaan zijn. De kunstenaar heeft niet alleen gekozen voor het 'vierkant-omsloten H–profiel' als het basiselement voor zijn kunstwerk. Hij heeft bewust gekozen voor een basiselement dat zich ook in de lengterichting op dezelfde manier gedraagt, zodat de aaneensluiting gevoelsmatig een geordend ritme veroorzaakt.





De vierkant-omsloten-H plant zich als een serie gelijke kubussen voort. Elke lengte is een veelvoud van het vierkant. [61]



Afb.35. Gesloten én open aanzichten

Elk van de drie modulen heeft een eigen grondplaat.
Elk van de drie modulen bestaat uit dezelfde H-balken.
Elk van de drie modulen is opgebouwd door de H-balken aan elkaar te lassen.
Elk van de drie modulen heeft open en gesloten aanzichten door elkaar.

Karakter (Eigenschappen die niet tastbaar zijn)

Tot nu is beschreven wat kan worden waargenomen aan de materiële eigenschappen van het kunstwerk. Maar bij de oriëntatie rond de toepassing van de *H-Balken* blijkt dat er veel meer valt waar te nemen, juist door wat niet direct zichtbaar is. In het uiteenrafelen van de volgende begrippen wordt dit duidelijk. Hans Locher schrijft: "Een kunstwerk veronderstelt twee initiatieven, die zoeken naar een afstemming op elkaar: Ik wil iets maken, Ik wil iets bekijken. (...) In het begrip 'vorm' ligt zowel het maken als het bekijken besloten".[12]

Het 'iets' krijgt in dit kunstwerk als driedimensionale sculptuur een verdieping. Begrippen die ook toegepast worden in de beschrijving van andere kunsten, worden verruimd door 'het in de wereld zijn', zoals getypeerd door Rémy Zaugg in navolging van Merleau-Ponty.[13] Daarin lijkt het alsof sommige eigenschappen meer van het ding zelf zijn – bijv. ordening en compositie – terwijl andere vooral afhankelijk lijken te zijn van hoe de waarnemer ze waarneemt. Maar eigenlijk, aldus Merleau-Ponty, is al het waarnemen afhankelijk van de waarnemer, die hij aanraadt al wat hij kent op te schorten om tot een zuiverder visie te komen.[14]

---

12. Locher (2006), p. 113
13. Zaugg (1982), pp. 43-57 *Versuch einer umfassenden Rekonstruktion*
14. Ibid., p. 41 Zauggs eerste citaat betreft de waarneming en raadt ons aan om onze kennis op te schorten, om de dingen opnieuw te zien:
"Es ist ebenso wahr, dass die Welt das ist, *was wir sehen*, als dass wir dennoch lernen müssen, sie zu sehen. Vorerst in dem Sinn, das wir mit dem Wissen dieser Sicht gleichkommen müssen, davon Besitz nehmen müssen, sagen müssen, was *wir* sind und was das *Sehen* ist, kurz, tun müssen, als ob wir nichts davon wüsten, als ob wir noch alles darüber zu erfahren hätten" M.Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard 1964, S.18 (Cursief door Rémy Zaugg)

De originele franse teksten die door Remy Zaugg in het duits worden geciteerd: 1 p.18
«C'est ainsi et personne n'y peut rien. Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. En ce sens d'abord que nous devons égaler par le savoir cette vision en prendre possession, dire ce que c'est que nous et ce que c'est que voír,

In Rémy Zauggs woorden weerklinkt een taalgebruik dat niet zozeer als kunsthistorisch te
[62] classificeren valt, maar als filosofisch. Zijn hoofdstuk '*Eine mögliche Methode*, bestaat dan ook helemaal en alleen maar uit vier citaten uit Merleau-Ponty's *Le visible et l' invisible*.[15] Dat betekent dat hij zich nadrukkelijk opstelt binnen de fenomenologische traditie, die een speciale houding aanneemt ten opzichte van onze ervaring van 'dingen'.

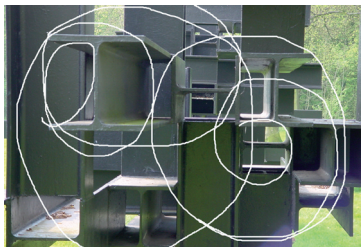
Voor Merleau-Ponty is het uitgangspunt niet het bewustzijn, maar het 'tot de wereld zijn' (être au monde). Alvorens de dingen een theoretische betekenis krijgen door de intentionaliteit van het bewustzijn, hebben zij al een betekenis die voortkomt uit de manier waarop wij ons in ons (alledaagse) bestaan tot die dingen verhouden.[16] Tegenover Heideggers scherpzinnige rationalisatie en Derrida's analyse stelt Merleau-Ponty de beleving van het kunstwerk centraal. De beleving gaat vooraf aan het denken en de kunstenaar wijst door zijn werken de weg naar de beleving.

Zaugg spreekt over 'Grenzwahrnehmungen' als duidelijk is dat beide waarnemingen het kunstwerk al hebben geaccepteerd als kunstwerk en de alledaagse waarneming een hulpwaarneming wordt voor de kunstgerichte. Zijn 'als niet..., dan...' tactiek: 'stel je voor dat het kunstwerk niet grauw maar blauw was' maakt het mogelijk de conclusies van de waarneming scherper te onderzoeken. Er is nu een verloop ontstaan van de alledaagse naar de kunstgerichte waarneming en de kunstgerichte waarneming die zich opsplitst in een iconografische en fenomenologische. De iconografische, die in het werk een systeem van representerende tekens ziet en de fenomenologische die een van elke materiële werkelijkheid bevrijde vorm, waarneemt. Uit de tegenstelling tussen beide: volgens Zaugg een 'realistische' en een 'idealistische' waarneming, volgt dat de een niet zonder de ander kan. Dit zijn de samenwerkende verzamelingen die nodig zijn om de sculptuur verder te ontdekken.

Ordening en compositie



Afb.36. Denkbeeldige lijnen



Al het staal is volgens drie assen georiënteerd: lengte-as, breedte-as en hoogte-as. Deze overzichtelijkheid maakt het kunstwerk bedrieglijk eenvoudig. De hoogte van de drie hoogste punten loopt niet rechtevenredig omhoog.

Een denkbeeldige lijn, van de laagste module over de middelste, snijdt de hoogste moduul op twee derde van de hoogte door.

Ook de onderlinge afstand van de modulen is niet gelijk: de kunstenaar heeft gezocht naar een balans tussen onderlinge afstand, massa en hoogte van de modulen. Daardoor vormt de lijn over de hoogste punten niet een rechte, maar een curve. Nu dat eenmaal duidelijk is geworden lijken meerdere uiterste punten van de modulen met elkaar een relatie aan te gaan middels gebogen lijnen: het kunstwerk dat zelf bestaat uit strenge, rechte assen is onvermoed in staat om de sensatie van gebogen lijnen op te wekken.

---

faire donc comme si nous n'en savions rien, comme si nous avions là-dessus tout à apprendre». (cursief M.Merleau-Ponty)

15. Ibid., pp. 41-42
16 Merleau-Ponty (2003)

Recht achter de hoogste moduul ontstaat een slingerbeweging in die moduul. Er is ook een slingerbeweging te onderkennen langs de zijkanten van het kunstwerk, wanneer denkbeeldig [63]
de voorste moduul wordt verbonden via de middelste met de achterste. En is er nog een van opzij en er zijn er nog meer binnen de modulen zelf. De kunstenaar heeft bij de opbouw niet wiskundig gestapeld maar zich laten leiden door een organisch ritme: feitelijk worden alle rechte contouren onderling verbonden en ontstaat een uit ronde lijnen samengesteld kunstwerk. De gebogen lijnen, opgeroepen door uiterste punten, hebben geen begin of eind, maar zijn segmenten van onbepaald lange vectoren. Zij suggereren slechts binnengedaante tegenover buitengedaante, zo ijl, dat ze de ruimte slechts doorklieven, zonder te begrenzen. Zo ijl, dat ze een gedaante helpen vormen, zonder contour te zijn.

Hier dringt zich de vergelijking op met een compositie in de muziek die gebaseerd is op een strakke organisatie van de noten en tempi in verschillende delen. Zowel als vorm, maar ook als beleving. De onvermoede golvende bewegingen ondanks – of juist door – de strakke organisatie brengen de sculptuur dicht bij een Fuga van Bach, waarvan zowel het totaal als een moment in één sculptuur gestold is weergegeven. Ook de beschrijving uit de muziek zou behulpzaam kunnen zijn: Een fuga (it.: Ricercare, zoeken, 'Fuga' komt van het Latijnse fugere, vluchten) is een muziekvorm waarin meerstemmigheid (contrapunt) en gevarieerde herhaling een hoofdrol spelen. Het belangrijkste thema wordt subject genoemd en wordt als eerste eenstemmig gespeeld. De eerste inzet is doorgaans op de tonica en heet dux. De tweede inzet van het subject is doorgaans op de dominant en wordt comes genoemd. De melodie die in contrapunt tot het subject staat, heet contrasubject. Een fuga heeft meerdere episodes, de eerste wordt ook wel expositie genoemd, omdat daaruit blijkt uit hoeveel stemmen de fuga bestaat. De expositie is voorbij wanneer alle stemmen een keer het thema hebben gespeeld. De episodes worden doorgaans onderbroken door korte divertimenti waarin op het materiaal van de thema's wordt gevarieerd. Elke expositie kenmerkt zich door een specifiek gebruik van bepaalde toonsoorten en themabehandelingen. Zo zijn er diverse contrapuntische technieken, zoals:

- inverse (horizontale spiegeling van het subject)
- retrograde (het subject achterstevoren)
- stretto (versnelde opeenvolging van thema-inzetten)
- augmentatie (proportionele vergroting van de notenwaarden, verlangzaming)
- diminutie (proportionele verkleining van de notenwaarden, versnelling)

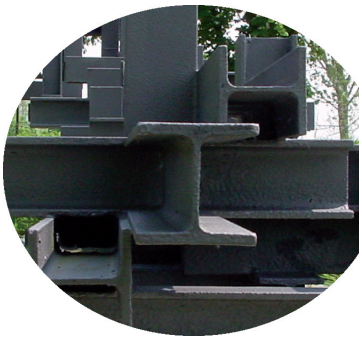


Afb.37. Aangelast

Er zijn sterke aanwijzingen in het kunstwerk te vinden voor de opvatting dat de hele compositie van de gedaante min of meer improviserend tot stand is gekomen. Onderin de middelste moduul bevindt zich een stalen ligger van 70 cm waaraan nog eens 30 cm in dezelfde positie is aangelast. Deze verlenging valt op doordat de las bovenin dikker is dan aan de onderzijde, waardoor de aangelaste H-balk naar beneden neigt. Of de lengtes van 80-90 en 100 cm op waren doet er niet toe: de kunstenaar heeft de verlenging aangebracht en dus als noodzakelijk beoordeeld.

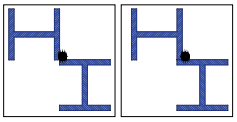
Bij aandachtig kijken blijken op veel meer plaatsen beslissingen genomen te zijn over de ordening van de

elementen, die niet noodzakelijk uit de rationele opbouw voortkomen, maar eerder om een
[64] gevoel van ritme, evenwicht of harmonie te bevredigen.



Afb.38. los element

Op het detail links is duidelijk te zien hoe de naar ons toegekeerde H geen enkele functie heeft: hij ondersteunt niets, maar is als los naar buiten stekend element aan de moduul aangelast.



Afb.39. De plaats van de las

Dit getekende detail maakt duidelijk dat zelfs de plaats van de las belangrijk is. De las is zo gelegd dat het vierkante aanzicht behouden blijft. In de linkeroplossing blijft de H vierkant omsloten, in de rechter ligt de H gedeeltelijk over het vierkant van de andere balk. De linkeroplossing is het meest toegepast.



De harmonieuze ordening komt ook duidelijk tot uiting bij het beschouwen van de totale gestalte. Als een van de modulen wordt verplaatst of weggenomen raakt de eenheid verstoord en wordt de compositie vernield: er ontstaat een onevenwichtig beeld. Wel is het mogelijk een moduul als zelfstandige entiteit te bekijken. Maar de logica van hun afzonderlijke opbouw gaat door het ontbreken van de totale zetting gedeeltelijk verloren.

- Elk van de drie modulen heeft een eigen organisatie, een eigen identiteit en gaat een relatie aan met de andere twee
- Elk van de drie modulen is een deel van het geheel
- Elk van de drie modulen heeft een eigen ronde, organische wetmatigheid
- Elk van de drie modulen kan op zichzelf staan
- Elk van de drie modulen ontleent de logica van zijn opbouw aan het totale kunstwerk
- Elk van de drie modulen draagt bij tot de levendigheid van het kunstwerk als totaal
- Elk element is ingezet als onderdeel voor de werking van moduul als eigen eenheid
- Elk moduul is ingezet als onderdeel van de totale compositie en daarom zijn sommige elementen in de modulen aangepast
- Het totale kunstwerk wordt gekenmerkt door een compositie die als intuïtieve ordening is te benoemen

Standpunt

De plaats vanwaar het kunstwerk wordt bekeken, is van groot belang. Langzaam rond het [65]
kunstwerk lopend verandert het aanzicht constant. Andere standpunten leiden tot nieuwe ontdekkingen. Niet alleen door de standpunten rondom maar ook door de afstanden tot het kunstwerk en de hoogte te varieren, af en toe omhoog gestrekt, af en toe zelfs door de hurken. Daarmee verandert het kunstwerk telkens weer. Standpunt is in feite niets anders dan een ogenblik oponthoud tijdens een constante beweging.

- Een vast standpunt is niet in te nemen.

Beweging

Omdat het gehele kunstwerk niet kan worden omvat roept het op om er om heen te draaien, om het van alle kanten te leren kennen. Het nodigt daar ook toe uit, omdat door zijn transparante opbouw is te zien dat het er vanaf een andere plaats anders uitziet. Er is een tweeledige beweging. Allereerst die van de beschouwer rond en langs het kunstwerk. Maar ook het kunstwerk zelf, met al zijn slingerlijnen van punt naar punt, bovenlangs, onderlangs, langszij, midden omhoog, lijkt aanhoudend in beweging. De onmogelijkheid van één vast standpunt en de vluchtigheid van de indrukken zijn opvallende eigenschappen.

- 'Altijd beweging' is een belangrijk kenmerk.

Ruimte

Transparantie en beweging zijn eigenschappen van ruimte. Ruimte is een begrip dat zich aan de voorstelling onttrekt. Ruimte heeft te maken met afstand, maat, afmeting, verten en grenzen. Ruimte is afhankelijk van onszelf, van de kaders die wij zelf aanbrengen. Ruimte wordt kenbaar gemaakt door waarneming van voorwerpen die zich voordoen binnen de grenzen die wij aanbrengen. Ruimte wordt actief gevormd door onszelf en beschreven en gekend door de voorwerpen en gestalten die wij er in toelaten en met elkaar in relatie brengen. Het kunstwerk en de omgevende ruimte reageren op elkaar.[17]

Als de kunstenaar de ruimte had willen beperken had hij andere materiële middelen gebruikt. Vlakke platen aan het eind van de balken of een I–balk of een ronde buis misschien. Juist zonder begrenzing laat hij de H-balken open, naar alle drie de richtingen, zodat ze zich oneindig kunnen voortplanten. Het kunstwerk roept de ruimte op die het zelf nodig heeft.

- De eigen ruimte is een belangrijke eigenschap.

Verf en Kleur

Alle onderdelen van dit kunstwerk zijn overdekt met eenzelfde laag blauwgrijze verf. Er zijn geen verfstreken te zien, wel dikke druppels. Zo lijkt het alsof het in z'n geheel is ondergedompeld, hoewel de verf waarschijnlijk met spuit of zachte kwast is opgebracht. De blauwgrijze kleur is uitermate egaal en weloverwogen gekozen. Groen zou vals geweest zijn in het landschap, rood te opvallend, geel te licht. Blauw stemt nog het beste in met de groenen van het landschap en blauwgrijs met het staal. De verflaag lijkt vooral de bedoeling te hebben het kunstwerk te accentueren als één geheel, dat beschermd moet worden tegen de invloeden van het weer. De kleur is neutraal genoeg om het werk in alle seizoenen af te zetten tegen de wisselende stemmingen van het organische decor.

---

17. het begrip 'ruimte' wordt aan de hand van de literatuur verder besproken bij beeld 5.

De kunstenaar heeft nadrukkelijk afgezien van het gebruik van meerdere kleuren. Het grijs
[66] dat het blauw tempert, zorgt voor eenheid.

- De blauwgrijze kleur benadrukt eenheid en neutraliteit.

Zelfstandigheid

Alle sporen van de maker en het maakproces zijn zo veel mogelijk uitgewist. Dat benadrukt het 'ding zijn', terwijl tegelijkertijd onvergankelijkheid geïntroduceerd wordt. Het kunstwerk heeft geen historisch begin of einde, het was hier altijd al en zal hier ook altijd blijven, als eeuwig onveranderbare vorm. Het is geen persoonlijk statement. Niet aan een speciale gelegenheid gebonden. Niet onder een bepaald gesternte ontstaan. Niet met speciale redenen geschapen. Het is alleen zichzelf.

- Afzien van een handtekening benadrukt het zich–zelf zijn.

Licht

Het contrast tussen licht en donker wordt getemperd door de kleur. Toch speelt het licht een belangrijke rol. Het toont de H-balken, maar vooral de talloze plekken waar geen staal aanwezig is. Het licht benadrukt de ruimte binnen het kunstwerk. De ruimte tussen de modulen en de ruimte binnen de modulen tussen de H-balken. Hoe dichter de H-balken aan elkaar geplaatst, des te donkerder het aanzicht.

Het licht modelleert tevens het plastiek van de H-balken en daarmee de afwisseling tussen H- en I-silhouetten. Het benadrukt het lineaire karakter van de profielen door de randen op te lichten en direct daaronder de binnenkant in schaduw te hullen. Het licht verleent een grafisch karakter aan de balken, dat sterker wordt naarmate er meer zon is en het contrast harder wordt. Hoe harder het contrast, des te grafischer het kunstwerk, des te lichter het gewicht.

- Het licht doet de zwaarte en massaliteit varieren.

Gewicht

Doordat het licht op deze manier door het kunstwerk speelt is het werkelijke gewicht zelfs bij benadering niet te schatten. Het kunstwerk is ook niet om te denken naar een vaste gesloten vorm, bijvoorbeeld een container, om zodoende het gewicht of de massa te bepalen. Daarvoor is de organisatie van al de verschillende profielen veel te ingewikkeld. Het licht ondersteunt de constructieve opbouw en maakt het kunstwerk bedrieglijk licht in aanzien. Dat geeft aanleiding tot een constante heroverweging van deze gestalte. Enerzijds benadrukt het kunstwerk zijn aanwezigheid in onze wereld door de strenge opbouw, de onverzettelijke plaatsing, het voorwerpachtig zichzelf zijn, terwijl het tegelijkertijd ernaar lijkt te streven zichzelf op te heffen, gewichtsloos te maken en transparant in de omgeving op te gaan.

- Lichtvoetig en transparant zijn, verschaft eigenheid aan dit kunstwerk.

Volume en massa

Is volume de ruimte die het voorwerp inneemt in de ruimte? Wat is volume eigenlijk? De totale massa van het staal kan zonder staal weg te doen tot een veel kleiner kunstwerk gereduceerd worden. Wat het kunstwerk dan verliest is deze vorm. Maar niet zijn massa. Ook niet zijn gewicht, of zijn kleur.

Volume is inhoud en dat is niet hetzelfde als ruimte. Volume duidt als begrip de vaste

verschijningsvorm van het kunstwerk aan. Terwijl de ruimte, zoals eerder beschreven, een vloeibare vorm is die door verschillende elementen van het volume wordt opgeroepen. [67]

De vaste verschijningsvorm van het kunstwerk is door zijn ingewikkelde opbouw moeilijk te vatten. Juist doordat het volume de massa ontkent, wordt de ruimte die wordt opgeroepen des te belangrijker. De gestalte manifesteert zich meer door de ruimte die hij definieert, dan door zijn volume.

De maker heeft zich dat terdege gerealiseerd. Het is inherent aan de opbouw van de gestalte door het gebruik van niets anders dan de 'vierkant omschreven H balken'. Had de kunstenaar andere vormen in de gestalte aangebracht, bijvoorbeeld plaat, staaf of kolom, dan was het volume op verschillende plaatsen sterker voelbaar geweest. Door af te zien van andersoortige elementen heft de kunstenaar als het ware het volume op, er is geen contrast meer waardoor de werkelijke massa voelbaar is.

Zelfs de verschillen in lengte ontkennen het gevoel van volume, doordat ze een meervoud zijn van de 'vierkant omschreven H'. Bovendien werkt de plaatsing in drie assen tegen het kennen van het volume: de verticalen weerstreven de horizontalen. Dit kunstwerk heeft de neiging zijn eigen volume op te heffen en weg te zweven vlak boven de aarde.

Het enige houvast dat we hebben is ons eigen volume. Ons eigen lichaam dat nu eenmaal de maat is voor het bepalen van de inhoud van de voorwerpen die wij in onze wereld ontmoeten. Hier wordt het totale volume van het kunstwerk gekend als iets wat binnen de maat van onze lichaamskracht past en dat komt in feite door de afmetingen van de 'vierkant omschreven H- balken'. De maat van de H-balken ligt nog binnen onze macht, we zouden de kortste nog zelf op kunnen tillen en daardoor kunnen we de opbouw van het kunstwerk inschatten als een menselijke arbeid.

Omdat de gestalte zich voor het grootste gedeelte onder onze ooglijn bevindt en waar die daarboven komt niet veel hoger is dan anderhalf keer ons eigen lichaam, overdondert het volume ons niet, maar past het zich aan binnen onze schaal. Hoewel het ruimtebeslag door het kunstwerk onze maat te buiten gaat, suggereert het volume dat het binnen de menselijke maat blijft en daarom voor ons hanteerbaar is.

- Het totale kunstwerk, gecomponeerd uit drie zelfstandige modulen, vormt door het op elkaar afgestemde ritme, het onderlinge gelid en de materiaalharmonie een eenheid.
- Het totale kunstwerk, opgebouwd uit drie streng geordende geometrische assen, laat zich desondanks kennen als een vloeiende compositie met een rond organische ritme.
- Geen vast standpunt, constante beweging, een eigen ruimte, tijdloosheid, zichzelf zijn, lichtvoetig en transparant, met een menselijk volume en de neiging om het gewicht te ontkennen, zijn belangrijke kenmerken van dit kunstwerk.

Inhoud (onderwerp)

[68] Over de het verschil tussen begrippen inhoud en betekenis is Hans Locher stellig:

> "In mijn hantering van de driehoek van Van de Waal moet 'inhoud' in elk geval open worden begrepen en wordt daarmee niet verwezen naar iets waarmee het kunstwerk gevuld zou zijn, maar naar wat de kunstenaar laat zien. Ik verbind 'inhoud', in het bijzonder wanneer het uitbeeldingen betreft, met het algemeen menselijke vermogen om in iets, iets anders te zien. Richard Wollheim heeft dit aangeduid als 'zien–in' en er op attent gemaakt dat in de beeldende kunst daarop heel doelgericht een beroep wordt gedaan".[18]

Is het mogelijk om in Voltens H–Balken iets anders te zien, dan er is te zien?



Afb.40. H-Balken in het park (Hoorn)



Afb.41. Hoorns fluitschip (Model)

Zo hier in het gras, in het park aan de rand van Europa's grootste binnenmeer, kan het doen denken aan een boot. Een fluitschip met een hoge achtersteven, zoals er hier vroeger talloze hebben gevaren, een type dat in Hoorn is uitgevonden en waarvan er binnen de kortste keren 80 werden gebouwd voor de Verenigde Oost-Indische Compagnie. *H-Balken* wordt dan niet bekeken als drie modulen van kris-kras gestapelde balken, maar vooral gezien als een totaalvorm, waarvan vooral de – te denken – buitencontour wordt ingebeeld. Dan verschuift ook de functie: de sculptuur kan worden opgevat als een hommage aan de handelsvaart van weleer. Een mooi slank en lang, trots gevaarte. Maar wat daartegen pleit is dat vooral de context (Hoorn, IJsselmeer, gelijkenis, metafoor) bepalend wordt voor de waarneming en niet wat er werkelijk aan de sculptuur *H-Balken* te zien is. En zelfs als *H-Balken* wordt opgevat als het inwendige skelet van een boot, zal onmiddellijk duidelijk zijn dat het de werkelijkheid geweld aan doet. De sculptuur wordt eerder gelezen als een commentaar op iets, dan als zelfstandig kunstwerk. Wat hier in het geding is, is het begrip 'autonomie'. De samenhang tussen André Voltens *H-Balken* en Donald Judds *Steel Boxes* is een ingewikkelde relatie tussen deze kunstwerken en onze normale, dagelijkse werkelijkheid: ze lijken niet op iets wat zich normaal gesproken aan ons voordoet.

---

18. Locher (2006), p. 146. Hij voegt er de volgende voetnoot aan toe: "zie vooral de volgende publicaties van Richard Wollheim: *Art and its objects*, second edition, Cambridge 1980, p. 205-226; *Panting as an art*, London 1987 p.46-51; *The mind and its dephts*, London 1993, p. 185-190".

Wij bestempelen bij gebrek aan een 'voorstelling' de kunstwerken als 'niet-figuratief'. De stalen kubussen komen Rémy Zaugg echter zó bekend voor, alsof ze wel voorkomen in onze normale werkelijkheid, dat hij ze in verband brengt met de doosvormen die wij in elke supermarkt tegenkomen, net als de zogenaamde 'Brillo Boxes' van Andy Warhol, die hij '*banaal*' noemt. Zijn onderzoek wat deze banaliteit aan het licht brengt, is een direct vervolg op Marcel Duchamps '*Fontaine*' en is behartenswaardig voor al die kunst die wij nu *'minimal', 'abstract', 'geometrisch'* of *'concreet'* noemen: het zijn kunstwerken die ons terugwerpen op onszelf. Er is geen afleiding naar een ander iets waarnaar het werk verwijst, er is geen ontkomen aan onszelf. Zaugg schrijft: "De banaliteit (...) staat het werk toe, om werkelijkheid te zijn en voor alles dat eerst te zijn, namelijk botte werkelijkheid, naakte, gegeven, voor de hand en het oog bereikbare werkelijkheid. Zij verleent aan het werk een onmiddellijke werkelijkheid." [19] Volgens Lochers hantering zouden we Zauggs 'onmiddellijke werkelijkheid' de Inhoud noemen en 'het terugwerpen op onszelf' de Functie. En tegelijk zou duidelijk zijn hoe Inhoud en Functie elkaar overlappen en wederzijds afhankelijk zijn. [69]



Zaugg beargumenteert dat in Donald Judds *Steel Boxes* het element 'kubus' het systeem al in zich draagt en dat er een logica is om de elementen naast elkaar te plaatsen in plaats van ze op elkaar te stapelen of door de ruimte te verstrooien. Hij ziet wederkerigheid in het systeem van de kubussen en het voorwerp zelf: het dobbelsteenvormige voorwerp van staal *verklaart*, *rechtvaardigt* en *veroorzaakt* de opstelling in een rij. Deze verklaart, rechtvaardigt en veroorzaakt tegelijkertijd het dobbelsteenvormige voorwerp van staal. Het werkelijke groeperingsysteem van het werk wijst op het eenheidselement terwijl het eenheidselement zelf wijst op de werkelijke groepering als systeem. Omdat voorwerp en groepering elkaar bevestigen, plaatsen zij de subjectiviteit van de maker buitenspel . Het werk is 'transsubjectief' geworden.[20] Ook hier overlappen *inhoud* en *functie* elkaar weer: de 'groepering als systeem' is de zichtbare inhoud, het 'buiten spel zetten van de maker' hoort bij de functie.

Dit geldt ten dele ook voor de *H-Balken* van Volten. De H–Balk draagt als kleinste eenheidselement het totaal van elke moduul. Het verklaart, rechtvaardigt en veroorzaakt de opbouw van elke moduul. Moduul en element bevestigen elkaar over en weer. Maar hier houdt de overeenkomst op. Waar Judds modulen identiek en fabrieksmatig nauwkeurig vervaardigd zijn, wijzen de modulen van Volten door hun intuïtieve samenstelling juist naar een maker terug.

Zowel bij *H-Balken* als bij *Untitled, six steel boxes* vormen de modulen een naast-elkaar-opstelling, waarin elke moduul zijn eigen volledigheid bewaart. De tussenruimten tussen de

19. Zaugg (1982) , P. 124: "Die Banalität (...) erlaubt dem werk, Wirklichkeit zu sein und vorerst dies alleein zu sein, rohe Wirklichkeit zu sein, nackte, gegebene, der Hand und Auge erreichbare Wirklichkeit. Sie überträgt dem Werk eine unmittelbare Wirklichkeit. "
20. Althans, voor de beschouwer is er geen handschrift van de maker meer te herkennen, die zichzelf op de achtergrond heeft opgesteld, waardoor het kunstwerk als zelfstandig voorwerp naar voren treedt.

modulen zijn de hoeders van hun eigenheid. Essentieel is de verhouding van het moduul ten
[70] opzichte van het totaal en van het totaal ten opzicht van het moduul.

Zaugg vat vervolgens de belangrijkste kenmerken samen die gelden voor veel niet-figuratieve sculptuur:

- Het werk wekt de indruk geen oorzaak te kennen.
- Het toont geen spoor waaruit de subjectieve wil van zijn maker tevoorschijn treedt.
- Het werk lijkt totaal willekeurig.
- Daarom lijkt het werk natuurlijk gevormd en niets met oorzaken buiten zichzelf te maken te hebben.[21]

Opnieuw: hier wijkt *H-Balken* af van, juist door de persoonlijke ingreep van de maker. Donald Judd kiest voor "Sie ist was sie ist, nähmlich eine wirkliche Nebeneinanderstellung, aber sie ist auch dat Zeichnen für die Nebeneinanderstellung."[22] Maar voor André Voltens *H–Balken* geldt, Zaugg parafraserend, dat de waarneming, die de eentonigheid schuwt en het ongedifferentieerde verafschuwt, *niet* in de val loopt, want ze kan nog steeds iets onderscheiden'.[23] De inhoud van zowel *H–Balken* als *Untitled, six steel boxes* wordt op deze manier opgevat als 'een zichzelf zijn van de sculptuur'.

Functie (waarom deze inhoud in deze vorm)



IJzer is een temperatuurgevoelig materiaal dat de koude en warmte van de omgeving aanneemt, krimpt en uitzet. Het wordt gesmolten en gegoten. Het heeft als het gehard wordt tot staal enorme draagkracht, kan grote overspanningen aan en wordt vooral toegepast in grote bouwwerken: bruggen, hijskranen, flatgebouwen, spoorwegoverkappingen. Het is het materiaal van de architectuur.

Hier staat een stalen architectuur zonder functie. Het uiterlijk van de balken lijkt op die welke overal toegepast wordt, maar is anders van dikte, hoogte en breedte. Hier zijn alle mogelijke afmetingen teruggebracht tot dezelfde vierkante omschreven balk, in verschillende lengtes, op verschillende manieren tegen elkaar aangelast, zonder boot of brug te worden, hijskraan of flat, zonder ander doel lijkt het wel, dan zichzelf te zijn. De functie van de sculptuur ligt in de rechtvaardiging van zijn bestaan: hij heeft geen reden nodig om er te zijn, want hij ís en omdat er geen specifieke reden is, is er ook geen specifiek doel.

Uitgaande van de inhoud – dat de sculptuur zichzelf is en niet naar iets anders verwijst – is het heel wel mogelijk om de functie van *H–Balken* te omschrijven met de woorden die Rémy Zaugg voor *Untitled, six steel boxes* gebruikt:

> "Das Werk ist ein dem Menschen auf unklare Weise zugängliches Zeichensystem. Das Menschenphänomen bringt das Kunstphänomen hervor. Ohne den Menschen könnte das Werk nicht sein. Das Kunstphänomen ist keine auf die Menschwerdung folgende,

21. Zaugg (1982), p. 57
22. Ibid., p. 53
23. Ibid., p. 53 "Die Wahrnehmung, die die Eintönigkeit scheut und die Undifferenziertheit verabscheut, gerät in die Falle, denn sie kann nichts unterscheiden".

zufällige Konstruktion, sondern ist ihr zeitlich parallel. Der Mensch widerspiegelt sich im Werk; das Werk widerspiegelt den Menschen; und indem er sich im werk, das ihn widerspiegelt, widerspiegelt, definiert der Mensch das Wesen des Werks und verdeutlicht und überdeterminiert gleichzeitig sein eigenes Wesen".[24] [71]

De *functie* van André Voltens *H–Balken* is dat de mens in de sculptuur zijn mens–zijn ziet verduidelijkt, doordat de sculptuur met zijn eigen *vorm*, als een gestolde muzikale compositie uitgevoerd in staal, het intuïtieve ordenen van de mens spiegelt. Als dat zo is, spiegelt de vorm van beide kunstwerken de opvatting van de makers. Voor Donald Judd is het ordenen 'in een toegankelijk tekensysteem' van belang, voor André Volten ligt de kern in de 'intuïtieve omgang' met de ordening.

Betekenis (wat volgt uit vorm, inhoud en functie)

De vraag is of het bepalen hoe *vorm*, *inhoud* en *functie* zich tot elkaar verhouden voldoende betekenis van het kunstwerk genereert of dat het nog anders gelezen kan (moet) worden. Bijvoorbeeld door te vragen: Is hier sprake van symboliek? Staat het lage bouwseltje voor de jeugd, het middelste voor groei, het hoogste voor volwassenheid? Het is dus noodzakelijk om verder te denken over het begrip betekenis en wat haar onderscheidt van de *inhoud*.



Afb.42. Richard Long, Een lijn in de Himalaya, 1975. (Afbeelding uit Locher (2006)

In Hans Lochers demonstratie van twee figuratieve schilderijen en een ruimtelijk werk van Richard Long, *een lijn in de Himalaya,* klinkt deze kwestie door. Het begrip 'betekenissen' vermijdt hij liever, omdat het tot verwarring kan leiden met het begrip '*inhoud*' en vooral omdat betekenissen zich gemakkelijk los kunnen zingen van het kunstwerk:

"Ontegenzeglijk is 'betekenissen' een open term, die toegepast op het kunstwerk op geen enkele wijze de metafoor van de container activeert. Toch geloof ik niet dat hij een betere samenvattende benoeming kan zijn van wat de kunstenaar zichtbaar heeft willen maken en de kijker wil bekijken. want op zichzelfgenomen is de aanduiding 'betekenissen' mij daarvoor te abstract, te zeer verwijzend naar mentale gesteldheden die als zodanig- ook wanneer er een concreet object is dat hen genereert - zich uiteindelijk onttrekken aan wat er te zien is. Zodat evenzeer een onaanvaardbare scheiding teweeg wordt gebracht, tussen de verschijningsvorm van het kunstwerk en wat daarmee aan de orde wordt gesteld".[25]

---

24. Ibid., p 108. Ook hier definieert Zaugg zijn ethisch kunstbegrip. Het is essentieel voor zijn denken en zijn betoog, hoewel het 'weerspiegelen' aan de hand van zes kubussen niet gemakkelijk is uit te leggen. Het is eerder een voorwaarde voor de waarneming dan een gevolg van de waarneming. Het woord 'phänomen' wijst direct op zijn 'fenomenologische' voorkeur, die hij al eerder heeft laten blijken.
25. Locher (2006) p.146. Met 'de metafoor van de container' wijst Locher op het volgende: "In een kritisch commentaar op mijn hantering van de driehoek van Van de Waal, heeft Katalin Herzog de term '*inhoud*' als problematisch aangewezen. De term suggereert volgens haar dat het kunstwerk kan worden bekeken als een soort container, waarin de kunstenaar iets heeft opgeslagen

Voor Rémy Zaugg is waarneming vooral gevoel, terwijl interpretatie geestelijke arbeid is.
[72] Interpretatie suggereert vaak dat het werk gelezen moet worden als een tekst in plaats van lichamelijk waargenomen. Hermeneutiek beperkt zich tot de geest. Daarom formuleert hij het begrip 'künstlerische Wahrnehmung'. In zijn opvatting over het werk als banaliteit, toont hij zijn ethische opvatting als hij de betekenis benoemt: het werk confronteert ons met onszelf, bevestigt ons in ons bestaan en in onze individuele eigenheid. Zoals eerder al bleek gaat deze betekenis voor veel meer werken op, niet alleen voor *Untitled, six steel boxes* en *H–Balken*. Dat is het gevaar dat Locher benoemt, als hij zegt: "Zodat evenzeer een onaanvaardbare scheiding teweeg wordt gebracht, tussen de verschijningsvorm van het kunstwerk en wat daarmee aan de orde wordt gesteld". De begrippen hermeneutiek en betekenis komen nog uitgebreid aan bod bij de beschouwing van het laatste beeld *De Man van Hazendans*. Vooralsnog voldoet hoe ze worden onderscheiden van het begrip inhoud: doordat *inhoud* kan worden getoetst aan de zichtbare verschijningsvorm van het kunstwerk.

Tijdens het proces van beschrijven kwamen woorden op die niet alleen te maken hebben met de formele kwaliteiten van het kunstwerk, maar inderdaad, zoals Herzog schrijft, betekenissen doen ontstaan. Het denkbeeld van een gestolde fuga van Bach doet misschien nog het meest eer aan de technische en compositorische opbouw van deze gedaante. Maar het kunstwerk doet nog steeds denken aan een boot. Het nauwkeurig beschrijven heeft geleid tot een ondervraging van alle verwarrende, mogelijke samenhangen die zich voordeden in het woordgebruik. Hoewel het kunstwerk niet specifiek naar een ding uit onze wereld verwijst is er de neiging om woorden te gebruiken die het als iets benoemen dat we kennen: boot, schip, torens, stapels. De nauwkeurige waarneming en beschrijving onderstrepen de gebrekkigheid daarvan en voorkomen ongeldige betekenissen in de trant van 'een hommage aan de handelsvaart'. Op dezelfde manier kan de vraag beantwoord worden naar de vermeende symboliek: de eigenheid van elke moduul en de wisselwerking tussen moduul en totaal, maken duidelijk dat hier geen symbolische fases van jeugd tot en met volwassenheid zijn aangeduid. Juist de oriëntatie naar telkens een andere richting per moduul verhindert dat.

Taal en waarneming

Voor de verkenning van *H-Balken* is een wederzijdse afhankelijkheid van taal en sculptuur geconstateerd, ze kunnen niet zonder elkaar. Welke woorden werden toegepast en door wat zijn ze aangeleverd? Door het kijken, door het denken over wat gezien wordt, door bronnen in de beschouwer, door (filosofische) teksten die de beschouwer heeft gelezen? In ieder geval was het net of ze al aanwezig waren en opgeroepen werden door het kunstwerk.

---

dat de kijker eruit kan halen. Tegen deze metafoor heeft zij ernstige bezwaren. Herzog schrijft: 'wanneer kunstwerken als containers worden opgevat, kan men een vorm en een inhoud onderscheiden, maar dit kan de gebruiker van de metafoor er ook toe verleiden om beide te scheiden. Dan lijk het alsof een kunstwerk als een fles leeggegoten kan worden om de "inhoud" te verkrijgen. Maar wat te doen met de lege vorm en de vormloze inhoud?'
Herzog heeft nog een andere bedenking. In haar ogen roept de term ‚inhoud' een eenvormige, gesloten en geheel door de maker bepaalde essentie op. Maar zij benadrukt dat het kunstwerk, in het bijzonder het moderne kunstwerk, meerduidig en open is en pas tot leven komt door het interpreteren van de kijker. Herzog poneert dat interpretaties geen inhoud ontvouwen, maar betekenissen doen ontstaan. Daarom pleit zij ervoor om 'inhoud' te vervangen door 'betekenissen'."

In zijn boek *Wahrnehmen* (1999) beschrijft Michael Weingarten een aantal aspecten van de waarneming als constructieve handelingen die plaats vinden in onze hersenen. Weingartens [73]
theorie zegt hierover dat wij alles wat wij zien eerst in onze hersenen toetsen aan begrippen die wij al hebben. In een deel van de hersenen worden alle eigenschappen en details van bijvoorbeeld een bal geregistreerd en in een ander deel worden die eigenschappen samen benoemd als een typologisch ding waarvan wij er meer kennen, zij het met andere details: het type 'bal'. Door het samenbrengen van het bekende type met de nieuwe details herkennen wij dit ronde ding als een bal.

Veel kunstwerken bestaan althans gedeeltelijk uit niet eerder geziene en benoemde eigenschappen. Bij het waarnemen van kunst vullen wij actief ons bestaande weten aan.

Weingarten haalt hiervoor de filosoof Josef Köning aan:

> "Wahrnehmung ist also nicht der Ursprung des Wissens, sondern Selbst immer schon durch Wissen vermitteltes besonderes Wissen. Und da jegliches Wissen, also auch das Wahrnehmungswissen, sprachlich vermittelt ist, gilt weiter: "Denn Wahrnehmung ohne unmittelbar verständliche Sprache ist blind. Und nach meiner Auffassung, die ich früher schon ausgesprochen habe, würden wir, wenn wir nicht in einer Sprachgemeinschaft lebten, nicht nur im Stande sein auszusprechen, daß dieses Katheder sich in diesem Raum befindet, sondern würden auch gar nicht im Stande sein, wahrzunehmen, daß es sich in diesem Raum befindet." [Josef König, *Der logische Unterschied theoretischer und praktischer Sätze und seine philosophische Bedeutung*, Freiburg, München 1994 S. 154 f.][26]

Zowel Weingarten als König leggen dus de prioriteit bij de taal. Zonder woorden is er volgens hen geen waarneming. De woorden die we gebruiken zijn onderdeel van een 'spraakgemeenschap', dat wil zeggen een gemeenschap die dezelfde taal spreekt en waarvan de leden elkaars woorden kunnen begrijpen. Het woord 'spannend' uitgesproken door een lid van de spraakgemeenschap kunstgerichte–waarnemers, heeft een andere lading dan het woord spanning in de spraakgemeenschap detective-lezers.[27]

Toegepast op de ideeën van Rémy Zaugg, die er van uit gaat dat de kunstgerichte en alledaagse waarneming elkaar aanvullen en tenslotte opheffen, betekent dit dat de beschouwer ook in staat is van spraakgemeenschap te wisselen, al naar gelang de situatie waarin hij zich bevindt.[28]

---

26 Weingarten (1999), p. 41

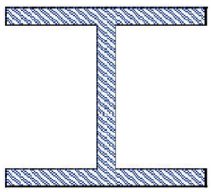
27 Zie ook: Hogeweg, L (2009), *Word in Process. On the interpretation, acquisition and production of words* – PhD thesis, Radboud University Nijmegen, waarin zij betoogt dat de meest waarschijnlijke interpretatie van woorden wordt gekozen uit de context waarin het woord wordt gepresenteerd (zin, alinea) door een proces van optimalisatie, ervan uitgaande dat de betekenis van een woord niet statisch is.

28. Zaugg (1982), p. 77:
„Das Werk legt also undeutlich durcheinander und durchsichtig übereinander, was es sowohl für die unmittelbare Wahrnehmung als auch für die künstlerische Wahrnehmung ist; es vermischt, verbindet und verschmilzt die beiden Wahrnehmungen mit einander. Die Wahrnehmung drückt die belangelose Tatsache in die Form des Werks und löst es in der belanglosen Banalität auf. Das Belanglose ist im Werk und das Werk in Belanglosen".

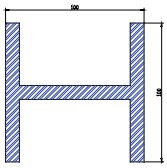
[74] Het 'resoneren' van Hans Locher echter maakt duidelijk dat de waarneming niet alleen afhankelijk is van woorden, maar ook gebruik maakt van beelden die de beschouwer kent. Ook Rémy Zaugg doelde op iets dergelijks toen hij schreef: "Natürlich ist meine Wahrnehmung nicht unschuldig...". En Merleau-Ponty stelt heel nadrukkelijk in een van de vier citaten die Zaugg aanhaalt, dat de filosofie geen woordenboek is die een nieuwe invulling wil geven aan de woorden, maar de dingen zelf aan het woord wil laten komen:

> "Mais la philosophie n'est pas un lexique, elle ne s'intéresse pas aux « significations des mots », elle ne cherche pas un substitut verbal du monde que nous voyons, elle ne le transforme pas en chose dite, elle ne s'installe pas dans l'ordre du dit ou de l'écrit, comme le logicien dans l'énoncé, le poète dans la parole ou le musicien dans la musique. Ce sont les choses mêmes, du fond de leur silence, qu'elle veut conduire à l'expression. Si le philosophe interroge et donc feint d'ignorer le monde et la vision du monde qui sont opérants et se font continuellement en lui, c'est précisément pour les faire parler, parce qu'il y croit et qu'il attend d'eux toute sa future science. L'interrogation ici n'est pas un commencement de négation, un peut-être mis à la place de l'être".[29]

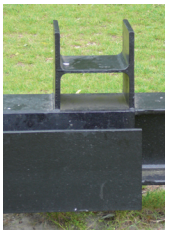
De beeldende kunstwerken spreken inderdaad tot ons doordat ze onze woorden een zuivere inhoud geven. H–Balken in de sculptuur van André Volten hebben geen echte H–vorm, omdat een normale 'H' omschreven wordt door een staande rechthoek. De titel is in zoverre misleidend, dat waneer de sculptuur werkelijk uit rechthoekige H–balken zou bestaan in plaats van uit vierkant–omschreven staalprofielen, de sculptuur een andere vorm zou hebben gekregen. De woorden 'H–Balken' worden dus door het beeld van hun feitelijke eigenschappen voorzien. Met deze H-Balken wordt dus iets dergelijks bedoeld als: 'kubus omschreven, op een hoofdletter 'H' lijkende staalprofielen, bestaande uit twee evenwijdige flenzen met haaks daartussen het lijf, in mathematische verveelvoudiging van de kubusafmeting in verschillende lengtes'.[30] De aanduiding 'H–Balken' toont aan hoe generaliserend de gewone spreektaal werkt.



Afb.45. H–balk op zijn plat: 'I'



Afb.43. Vierkant omschreven staalbalk



Afb.44. Kubus omschreven 'H-Balk' Amsterdam

29. Merleau-Ponty, M. (1964) *Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty* p. 18–19
30. Overigens wordt de H-balk in de meeste technische toepassingen getekend als een I, met beide flenzen horizontaal en het lijf verticaal en door zijn niet–vierkant omschreven vorm betiteld als I–Balk. André Volten speelt met de kubusomschrijving, door de balken nu eens als een staande H, dan weer als een liggende H door elkaar te gebruiken.

Abstract

Het beschrijven van de materiaaleigenschappen en de manier waarop ze zijn toegepast, leidt tot het gebruik van woorden die niet-materiële eigenschappen van de gestalte oproepen. [75]

Dit kunstwerk wordt over het algemeen – omdat het niet direct verwijst naar een bestaand voorwerp – gerubriceerd als abstract beeldhouwwerk, om het te onderscheiden van figuratief beeldhouwwerk. De term 'abstract' beschrijft de volgende 3 eigenschappen.

ab-stract (bn.;~heid)

0.1 niet als vorm voorstelbaar => *onstoffelijk;*<=> *concreet*

0.2 niet door aanschouwing verkregen maar door redenering afgeleid

0.3 geen verband houdend met de zichtbare werkelijkheid[31]

Figuratieve beeldhouwkunst roept andere woorden op dan *H-Balken*:

Figuratieve beeldhouwkunst	Niet-figuratieve Beeldhouwkunst
Afbeelden, gelijken op, nabootsen	Tonen van iets nieuws
Verwijzen naar	Zichzelf zijn
Betekenis uit overeenkomst	Betekenis uit eigen vorm

De drie kenmerken van Abstract toegepast:

0.1 niet als vorm voorstelbaar => *onstoffelijk;*<=> *concreet*

Telkens doken bij het beschrijven van *H–Balken* als houvast figuratieve associaties op: schip, toren, stapel, ondanks dat duidelijk was dat het kunstwerk geen van die dingen is. Het benoemen is voor dit kunstwerk niet geldig. De belangrijkste eigenschap van dit kunstwerk is het–voorwerp–zijn, ding zijn, iets concreets zijn. In de spreektaal doelen we met 'abstract' kennelijk niet op dat concrete ding zelf, maar op wat dit concrete ding voorstelt: iets dat geen verband houd met de zichtbare werkelijkheid. De gestolde fuga van Bach duikt hier weer op.

Tijdens de beschrijving van '*H-balken in Hoorn*' kunnen de termen sculptuur en kunstwerk vervangen worden door 'gestalte' of 'gedaante'. Hoe vaag dat ook klinkt, feitelijk wordt het kunstwerk daarmee onder figuratie geschaard. Al die figuratieve begrippen: gestalte, gedaante, schip, toren, stapel, brengen elk hun eigen gevoelswaarde en verwantschappen mee. Daarmee werken ze ondersteunend mee aan de beschrijving van de uiterlijke vorm. Ze scheppen ook beperkingen. Dit is de reden voor de specifiek woordkeus die aan elke beschrijving ten grondslag ligt. Locher wijst het dynamische van het proces aan en ook Zaugg doet dat:[32]

31. Sterkenburg, (1996). *Handwoordenboek van hedendaags Nederlands*
32. Zaugg (1982), p.98:
"Der Text ist das Werkzeug und der Helfer der das werk reflektierenden und offenbarenden Wahrnehmung. Er sekundiert das langsame und schwierige Wahrnehmungsdenken, indem er es ermöglicht, auf das, was der Text davon festgehalten hat, zurückzukommen. Er hilft, das Nachdenken erneut aufzunehmen, es zu berichtigen, zu nuancieren, zu vertiefen und fortzusetzen, im unterscheid zum Reden oder Inneren Denken, deren Strom vorübergehend und deren gedächtnismässige Wiederholung oft illusorisch sind. Das schwarz auf weiße Niederschreiben der reflektierenden Gedanken provoziert und stachelt außerdem letztere an, denn es enthüllt das Unwissen der umfassenden Wahrnehmung und beweist ihr beschämendes Ungenügen."

[76] Figuratieve verwantschap beperkt de uiterlijke vorm van het beeldhouwwerk tot de voorgestelde overeenkomst en ontnemen het de openheid die eigen is aan niet-figuratie. In dit geval verdienen woorden als gedaante en gestalte, sculptuur en kunstwerk door hun algemeenheid de voorkeur boven de veel concretere begrippen 'boot', 'toren', 'stapel'. Zij staan door hun openheid toe dat meerdere betekenissen gevonden worden, zonder dat een van hen, als enige geldige wordt benoemd. Zowel 'boot' als 'fuga' beschrijven kenmerken van het kunstwerk en zijn beide geoorloofd, zolang ze maar niet als enige kenmerk worden opgevoerd. Naast de beperkingen die het begrip 'boot' met zich meebrengt beschrijft de zinsnede 'gestolde fuga van Bach' geen figuratieve vorm, maar roept de kenmerken op van een – althans gedeeltelijk gevoelsmatige – opgebouwde compositie.

0.2 niet door aanschouwing verkregen maar door redenering afgeleid

Elke stap van de materiaalbeschrijving brengt niet-figuratieve begrippen tot leven:

Systeem: de keuze van het materiaal staal: specifiek stalen H-balk van 10 x 10 cm in lengte afmetingen van 10 – 100 cm, lengtes oplopend in stappen van 10 cm, als basiselement staat voor 'fabrieksmatig', 'industrieel', 'door menselijk vernuft', 'niet natuurlijk' gerealiseerd beginsel. De lengtes kunnen op verschillende wijzen tot stand komen: door fabrieksmatige productie of door afkorting van fabrieksmatig geproduceerde standaard lengtes. Omdat de lengtes worden toegepast in een veelvoud van de vast bepaalde omtrek staan ze voor het begrip 'systeem'.

Systeem <het~; -temen>

0.1 De wijze waarop iets is ingericht en de regels die dienen ter instandhouding daarvan =>*stelsel, bestel*

0.2 dat wat volgens een bepaald beginsel geordend, gerangschikt of ingedeeld is

0.3 het geheel van handelingen die dienen om een gesteld doel te bereiken => *methode, plan*

0.4 (muz.) een aantal bijeenbehorende balken in een partituur[33]

Muziek: de elementaire opbouw. Het rangschikken, ordenen en plaatsen van de H-balken en van de modulen staat voor componeren, het vervaardigen van een totale compositie als een muziekstuk. Dit kunstwerk is een vreemde mengeling van vluchtigheid en vaste massa. De massa in het gras wordt natuurlijk geen massa in de beschouwer, de herinnering is telkens anders en bij elk bezoek aan het kunstwerk is er weer een verrassing. Daarin lijkt het op muziek: de melodie wordt iedere keer herkend, maar de stemming is steeds anders. Dit muzikale begrip kan nog verder verdiept worden: er kan besproken worden waarom de compositie dichter bij Bachs *Ricercar* ligt, dan bij *Horizon* van Simeon ten Holt. Maar die discussie valt buiten dit bestek.[34]

Waardevol: de manier waarop de compositie bestendig wordt is het lassen. Het lassen is de techniek die het systeem mogelijk maakt. Van lassen is bekend dat je het niet zomaar doet, je moet het leren. Zonder voldoende kennis en kunde aangebracht wordt de las onbetrouwbaar. Daarom staat lassen voor 'vakmanschap'. Het opbrengen van de verf is de eindafwerking. Ze dient als conservering van het materiaal: zonder verf gaat het roesten. Daarmee staat ze voor 'waardevol', iets dat behouden moet blijven en dus moet worden onderhouden.

---

33. Idem
34. "O nee, hoor" zei men mij, "*Horizon* is veel te walserig, nee, het is écht Bach hoor!"

Het kunstwerk bestaat uit allemaal H-balken die stuk voor stuk binnen de macht van normale mensen passen, zowel in lengte als in gewicht als in omvang. Maar die balken zijn op zo'n manier [77]
aan elkaar bevestigd dat ze iets groots tot stand brengen, iets dat de beperkte macht van normale mensen te boven gaat. Daardoor laat het kunstwerk zien dat door het inzetten van kleine elementen met behulp van menselijk vernuft grote dingen tot stand gebracht kunnen worden. Om grote dingen tot stand te brengen is optimisme nodig. *H-balken in Hoorn is een optimistisch kunstwerk.* Tegelijkertijd raken we aan van Dale's eerste omschrijving: 'niet als vorm voorstelbaar'. In bovenstaande betekenisgeving heeft de betekenis een abstracte waarde: 'optimisme.' Er zijn meerdere termen mogelijk: kracht, structuur, organisatie, geloof.

0.3 geen verband houdend met de zichtbare werkelijkheid

Je zou het kunstwerk kunnen benoemen als '*Een optimistische compositie, opgebouwd uit een systeem van stalen balken, door vakmanschap tot stand gebracht en afgewerkt om blijvend te behouden*.' Daarmee heb je het kunstwerk dan teruggebracht tot zijn meest elementaire beschrijving die 'geen verband ziet met de zichtbare werkelijkheid' en daarmee het meest de kwalificatie 'abstract' benadert. De beschrijving en analyse van materiële en abstracte kenmerken heeft de figuratieve, verwante denkbeelden niet verjaagd maar aangevuld: er is een gestalte aan onze innerlijke verzameling van beelden toegevoegd. Een gestalte die wel iets weg heeft van een boot en tevens doet denken aan muziek.

De kunstenaar die een werkstuk maakte uit de meest strenge beperking – niets anders dan een vierkant-omsloten H in verschillende lengtes, consequent in drie haaks op elkaar staande assen gecomponeerd– heeft een ongekend aantal mogelijke denkbeelden geopend.

Wat volgt

Hans Locher schrijft: "wanneer ik wil bekijken wat Long heeft willen maken, is het fundamenteel dat ik mij een zo goed mogelijk beeld vorm van wisselwerkingen tussen wat binnen en wat rondom de driehoek thuishoort."[35] Die wisselwerkingen kunnen gevonden worden in heel andere kunstwerken, in kunstwerken van tijdgenoten maar vooral in werken uit zijn eigen oeuvre: "Het laatste, het intieme familieverband, kan uiteindelijk het meest zuiver kenbaar maken wat uniek is en wat tot een repertoire behoort".[36] Daarom gaat na dit hoofdstuk over *H–Balken in Hoorn* als ontwerp, het volgende hoofdstuk over de uiteindelijk gerealiseerde sculptuur.

35. Locher (2006) p.157.
36. Ibid.

H-BALKEN IN AMSTERDAM



Afb.46. Pagina uit het Amsterdams Beeldenboek

De allereerste ontmoeting met 'H-balken' in Hoorn was totaal onverwacht. De beschouwing putte uit geen enkele secundaire kennisbron. Op zoek naar literatuur over het beeld stuitte ik in het *Amsterdams beeldenboek* op een afbeelding van hetzelfde werk maar nu in Amsterdam. Dit keer niet *H*– maar *I*–Balken genaamd.[1]

Het definitieve beeld, vervaardigd naar het ontwerp in Hoorn, staat aan de rand van het Sloterpark in Amsterdam en het wordt gekenmerkt door zijn immense afmetingen. Het beeld ziet er prima uit en is hier gitzwart geschilderd. De vierkant omsloten H–balk meet aan de buitenzijde 30 x 30 cm en de lengtes zijn een veelvoud daarvan.

De grootste breedte van de 1e toren is	7,80 m	de hoogte	2,70 m
De grootste lengte van de 2e toren is	9,30 m	de hoogte	3,90 m
De grootste breedte van de 3e toren is	5,40 m		
De grootste lengte van de 3e toren is	8,40 m	de hoogte	9,60 m

- De tussenruimtes hebben ook een moduul van 30 x 30 cm, zo kun je redelijk goed de afmetingen bepalen door de modulen te tellen: de 3e toren is 28 modulen lang van 30 cm is 8,40 meter.

Dit betekent dat een mens zo'n stalen balk niet alleen kan optillen, laat staan vasthouden, terwijl die balk aan een andere wordt vastgelast. Het geheel moet industrieel vervaardigd zijn aan de hand van het model. Het moet perfect gepland zijn. Dat is erg duur en vraagt veel voorbereiding bij de plaatsing en veel onderhoud.[2]



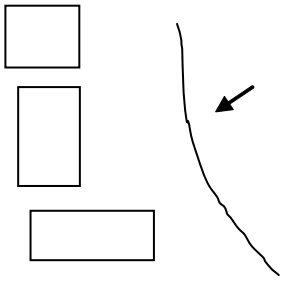
Afb.47. Vanaf de Sloterplas naar Sloten



Afb.48. Vanaf Sloten naar de Sloterplas

1 Spruijt (1996) *Het Amsterdams beeldenboek : vier eeuwen buitenbeelden (1600-heden)*, p. 80 beeldnummer 66

2 Uit de datering en later opgedoken documenten blijkt dat Volten zelf de supervisie heeft gehad over de tot standkoming van de uiteindelijk, uitvergrote versie. Over het uitvergoten van sculptuur is interessante literatuur voorhanden, zoals Wittkower (1974) en (1977) over de geschiedenis van het 'bozetto', en Elsen (1985) over de *Denker* van Rodin.



De drie modulen staan hier aan de Sloterplas niet in een rechte rij, maar volgen een flauwe kromming, gezien vanuit het standpunt recht voor de voorste stapeling: het centrum van de 2e ligt iets links ten opzichte van het centrum van de 1e, en het hart van de derde weer iets links ten opzichte van het hart van de 2e. (Afbeelding hiernaast) [79]

De eenheidskleur zwart benadrukt ook de massa, de totale vorm en maakt alle onderdelen ondergeschikt aan het geheel. Globaal bekeken komt de vorm behoorlijk overeen met het ontwerp in Hoorn. Ook hier in Amsterdam nodigt de sculptuur uit om er om heen te wandelen omdat hij aan alle kanten anders is en je aan de ene kant niet kunt voorspellen hoe hij er aan de andere kant uit zal zien.

Wat zou hier de *functie* zijn, en wat de *inhoud*? Rémy Zaugg suggereerde hiervoor dat de inhoud was: 'het zichzelf zijn' van het kunstwerk, omdat de *vorm* naar geen enkel specifiek ding in onze wereld verwijst. Deze inhoud 'het zichzelf zijn zonder inhoudelijk doel' rechtvaardigt zijn plaats in de wereld. De functie, zou je op kunnen maken uit zijn betoog, is tweeledig: op de eerste plaats verbindt het kunstwerk de alledaagse en kunstzinnige waarneming tot één nieuwe waarneming, en op de tweede plaats spiegelt het kunstwerk de mens, zodat "der Mensch das Wesen des Werks definiert." De mens "verdeutlicht und überdeterminiert gleichzeitig sein eigenes Wesen" daardoor: de cirkel is rond.

Kunsthistorisch koppelde de vergelijking *H–Balken – Untitled, six steel boxes,* door de intuïtieve ordening in *H–Balken*, de sculptuur los van de gangbare ideeën over 'Minimal art'. De zo onbevooroordeeld mogelijk gehouden beschrijving was daarbij behulpzaam. [3]

---

3. Met deze opmerking treden wij misschien in wat Locher beschrijft als het 'gebied buiten de driehoek'. Dat gebied is natuurlijk ook de fenomenologische traditie van waaruit we de kunstwerken beschrijven. Stephen Melville schrijft daarover onder de veelzeggende titel *Phenomenology and the Limits of Hermeneutics:*
" If I have stressed the way in which phenomenological description has given way historically to a more open-ended interpretive enterprise, it is equally important that interpretation counts for this kind of thinking not as a way of getting at the meaning of something but as a way of showing what - or how - it is. *In this sense, phenomenological interpretation returns to, and perhaps is only finally justified as, description*; this is, in a sense, its continuing orientation to formalism, and this may suggest that such a reception of phenomenology understands it as having a relation to judgment rather than to method. That Krauss and Fried alike write always as both historian and critic suggests that in the end both see themselves called upon to give an account neither of what an object is apart from the experience of it nor of the meanings such an object might be supposed to have, but of something more nearly like the terms of their attachment to it. This, I would argue, is the level at which phenomenology - in the broad sense I have allowed it here - challenges the current practice of art history, resisting its standard ways of parsing 'meaning' and 'method'." (mijn cursivering)
in: Cheetham (1998) *The subjects of art history historical objects in contemporary perspectives,* p.153

In de wereld zijn

[80] Toch is er aan de vorm hier in Amsterdam, en aan de locatie nog meer te zien, dat de functies verveelvoudigt. Gemeten heeft de vergroting van het ontwerp mathematisch een verhouding tot de schets van 1 : 3, maar voor je gevoel is het veel en veel groter. Het ontwerp in Hoorn wordt een kathedraal in Amsterdam. Dat is een vergelijking die meer zegt dan de kennis over de schaal, die waarschijnlijk alleen ingenieurs op waarde kunnen schatten. Ondanks het formaat werkt het beeld niet verpletterend. Het roept eerder ontzag op. Respect. De optimistische conclusie wordt versterkt door de monumentale schaal.

In ieder geval begint kijken in Amsterdam anders, er is eerst het formaat en dan de constructie, en daarna pas de associaties die er in Hoorn waren. De ervaring van het beeld is totaal anders van een afstand dan van dichtbij, en weer anders 'binnen' in het beeld. De oorzaak hiervan is dat wij elk ding in onze wereld meten naar ons eigen lichaam en vergelijken met onze eigen schaal. Ons lichaam fungeert als maatstaf, of beter gezegd: in hoe wij ons lichaam ervaren tijdens de waarneming, wordt de maatstaf bepaald.[4]

Wat er tijdens het kijken gebeurt in de omgeving, kleurt de waarneming. "Zichtbaar en beweegbaar, hoort mijn lichaam bij de dingen, is het een van hen, is het gevangen in het weefsel van de wereld en is zijn inwendige samenhang die van een ding", schrijft Merleau-Ponty. [5] Een fietsende man en vrouw, een man met hond, drie op het beeld klimmende meisjes, twee brandweerwagens die na overleg van de chauffeurs weer verder gaan, het continu langs het beeld rijdende verkeer. Ze betonen de opeenvolging van momenten tegenover het besef van eeuwigheid dat het beeld door zijn onbeweeglijkheid oproept. De natuur verandert voortdurend. Er is het lawaai van onophoudelijk krijsende eksters, kraaien en meeuwen. Tappende voeten van joggende mensen, snurkende motortjes van elektrische fietsen, geschetter van autoclaxons, geronk van overkomende vliegtuigen, zoemende banden op het wegdek, ritselende populieren, gejuich van voetballende jongens. Temidden van deze wervelende wereld wordt het onbeweeglijke, stille beeld waargenomen.

---

4 Deze opmerking veronderstelt een bewust zijn van het eigen lichaam dat in de wereld is. Zie daarvoor Waldenfels(2000) *Das leibliche Selbst,* p. 77:
"Das wichtigste Moment in der Revision der Empfindungslehre besteht darin, daß das Empfinden wieder in den Bereich des affektiven Empfindens und der Motorik eingegliedert wird. Viktor von Weizsäcker hat von einem Gestaltkreis gesprochen, innerhalb dessen eine Bewegung in Empfindung und eine Empfindung in Bewegung übergeht. (Der Gestaltkreis (1940) Neudruck 1973) Das Empfinden wird hier nicht beschrieben gemäß dem linearen Kausalmodell, das entweder von einer Wirkung seitens der Dinge oder vom Tun des Organismus ausgeht, sondern Weizsäcker bedient sich eines Kreismodells: die Wirkungen, die von den Dingen ausgehen, verändern das Verhalten, und das Verhalten verändert seinerseits die Wahrnehmung".
De zinsnede 'die Wirkungen, die von den Dingen ausgehen' is natuurlijk cruciaal want ze suggereert dat er een werking is vanuit de dingen zelf, waaruit de volgorde ontstaat: werking verandert houding verandert waarneming. Het ligt dichter bij Merleau-Ponty om het begrip 'werking' te vervangen door 'in de wereld zijn'. Zie daarvoor de volgende noot.

5. Merleau-Ponty (1996) *Oog en geest. Een filosofisch essay over de waarneming in de kunst,* p. 23, en op p. 53 zegt hij: "De ruimte is niet langer die waarvan de Dioptrique spreekt, een netwerk van relaties tussen objecten, zoals een derde getuige van mijn zien haar zou waarnemen, of een meetkundige die haar gereconstrueerd en overziet. Ze is veeleer een ruimte die vanuit mij als oorsprong of nulpunt van de ruimtelijkheid wordt beschouwd. Ik zie haar niet volgens haar uitwendig omhulsel, maar ik leef haar van binnen, ik ben er in omvat".

Het wordt steeds nadrukkelijker een sculptuur buiten de beschouwer in de wereld, nu het hier al jaren staat, en nooit deelneemt aan alle verandering eromheen. Het staat als een anker in de omgeving, het vertegenwoordigt stabiele aanwezigheid, betrouwbaar. Het hoort er helemaal bij, bij de wereld, deze wijk, dit park. De populier is enorm gegroeid en staat zo dichtbij, dat de sculptuur nu een kunstwerk is onder een boom. [81]

Vanaf een afstand wordt het steeds meer een monument. Het beeld roept ontzag op als de beschouwer tussen de modulen staat, maar op enige afstand, op een bankje aan de rand van het gazon, ontstaat afstandelijke beschouwing. Het is een object om naar te kijken, een dinosaurus die slaapt in het gras, een monument voor eeuwen. Het is bijna onmogelijk om de stapelingen, een voor een, apart te bekijken. Maar niet voor iedereen blijft het beeld op afstand. Merleau-Ponty:

> "Er bestaat op dit moment dus een algemene tendens het verband tussen de mens en de dingen niet langer op te vatten als een verband dat wordt bepaald door afstand en overheersing en dat bestaat tussen een soevereine geest en het stukje was uit de beroemde analyse van Descartes. Het verband waar wij het nu over hebben, is veel minder duidelijk. Het bestaat veeleer uit een duizelingwekkende nabijheid die ons verhindert onszelf op te vatten als zuivere geesten ten opzichte van de dingen, of de dingen te definiëren als zuivere objecten zonder menselijke eigenschappen" [6]



Afb.49. Vader en jongens

Nu klimmen er twee jongetjes in. Vader, plastic boodschappentas in de hand, kijkt berustend toe. Wacht af en laat ze begaan. Moedigt niet aan, verbiedt niet, let meer op de fietsers die langskomen. Ze doen dit vaker, de klauterende jongens, heel vaak. Het is een vast spel geworden. Wie het hoogste durft. En de voorste 'boegspriet' is net niet te hoog om eraf te springen in het gras. Een springplank zonder water in de geur van pas gemaaid gras. Vader en de jongens gaan weg en opeens herneemt het beeld zijn eigen schaal. Was het daarnet nog de drager van verschillende aandachtspunten, nu die plekken leeg zijn groeit het weer, laat de blik opnieuw onophoudelijk dwalen, nergens rusten. De kinderen brachten door hun spel onderschikking aan in de aanzichten, nu ze weg zijn is er nog slechts nevenschikking. Elk punt is gelijkwaardig en even gewichtig als de ander en de modulen dringen zich beurtelings op omdat ze één geheel willen worden.

Waarnemen in het park is beleven. De tijd staat stil, bewustzijn verdiept, zintuigen ervaren scherper. Er is een intieme anonimiteit waarbinnen ruimte is, ruimte voor de sculptuur, ruimte voor de jongens en meisjes, ruimte voor de vader. De klimmende kinderen maken zich het kunstwerk eigen. Ze overmeesteren het en eigenen het zich toe. Zoals ze speeltoestellen ontdekken in een speeltuin en zich uitgedaagd voelen om die uit te proberen. Ook dat is een functie van dit kunstwerk: het daagt uit om binnen te gaan, te beklimmen, te beleven.

Ons zelf te ontdekken aan de hand van het ervaren van het beeld, zoals Merleau-Ponty

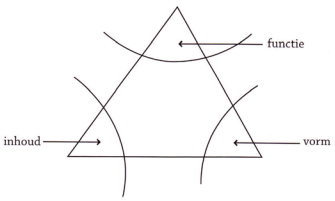
6 Merleau-Ponty (2003) *De wereld waarnemen*, p. 52-53: 'de waarneembare dingen'

schrijft in Oog en Geest:

[82]

> "Elk visueel iets fungeert, alle individualiteit ten spijt, ook als dimensie, doordat het zich als het resultaat van een openbarsting van het Zijn aanbiedt. Dit wil tenslotte zeggen dat het eigene van het zichtbare eruit bestaat, in de strikte zin van het woord door iets onzichtbaars verdubbeld te zijn, dat het als een een zekere afwezigheid aanwezig laat zijn".[7]

Dat wil zeggen dat wij tijdens onze beschouwing iets van onszelf in de beschouwing hebben gelegd.



De drie hoekpunten van Van de Waals driehoek slaan letterlijk in elkaar door en bepalen de sculptuur als kunstwerk, door de totale overlapping van *vorm*, *inhoud* en *functie*. Hans Locher schrijft:

> "De veelsoortige informatie die rondom de driehoek kan worden gedacht, krijgt voor de interpretatie pas werkelijk betekenis wanneer die doorwerkt in de wijze waarop het kunstwerk kan worden bekeken. Pas op dat moment valt contextuele informatie binnen de bewegingen rond de hoeken van het schema. Tot nu toe heb ik die bewegingen aangeduid als naar buiten zwaaiend. Maar bij nader inzien moeten zij veeleer worden opgevat als naar binnen trekkend. Zij verwijzen naar het betrekken van verworven kennis van zaken in wat ik in het kunstwerk kan zien. Het belang daarvan wordt ook benadrukt door de richting van de pijlen." [8]

Voor de 'verworven kennis van zaken' wenden wij ons nu tot de literatuur over *H–Balken*.

7 Merleau-Ponty (1996), p. 72
8 Locher (2006), p. 126

H-BALKEN IN DE LITERATUUR

Hoe autonoom is dit beeld eigenlijk? Had 'Amsterdam' er een speciale bedoeling mee? Of Volten? Ik ga op zoek naar teksten over dit beeld en vind er geen die het beeld H-Balken speciaal behandelt.[1] De bibliotheek van het Stedelijk Museum Amsterdam bewaart de meeste literatuur die zich specifiek verhoudt tot het beeld *H-Balken*.

In 1966 wordt de grote versie van *H-Balken* naast de nieuwe vleugel van het Stedelijk Museum geplaatst, voor de speciale tentoonstelling van André Voltens werk. In de tentoonstellings catalogus heet het beeld consequent *Grote constructie (3 delen) 1965/66 DIN 30 930 x 2700*. Het is verzekerd voor de som van (guldens) fl. 150.000,- In de catalogus staat verder – buiten de complete inventarisatielijst van getoonde werken – geen enkele tekst over het beeld zelf. Wel staat er een gedicht in van Bert Schierbeek en een tekst die is samengesteld uit een aantal fragmenten van een voordracht die André Volten hield voor de vergadering van de Amsterdamse kunstraad op 22 april 1964. In een eigen exemplaar van de catalogus van het museum en in de knipselmappen van het museum bevinden zich nog een aantal krantenartikelen uit die tijd: geen enkele bespreekt het beeld *H-Balken*. De bibliografie in de catalogus vermeldt alleeen teksten van vóór het ontstaan van het beeld.[2]

Uit een rekening van bedrijf Mesman Transport en Takeltechniek blijkt dat het beeld begin mei 1968, nadat het twee jaar naast het Stedelijk Museum had gestaan, werd vervoerd naar zijn huidige plek aan de Sloterplas.[3]

Pas in 1997, 31 jaar na de tentoonstelling in het Stedelijk Museum, wordt het beeld officieel aangekocht door de gemeente Amsterdam, rechtstreeks van André Volten, voor de somma van (guldens) fl. 100,000,- [4] Over de lange stilte in het archief tussen het jaar 1968 en 1997 met betrekking tot dit beeld, is weinig bekend gemaakt. André Volten maakte zelf lange tijd deel uit van de 'commissie aanwinsten' van het museum. In 1971 werd van hem nog een beeld aangekocht: *Kubus* (1970), roestvrijstaal 227 x 227 x227 cm.[5]

André Volten ontwikkelde dus waarschijnlijk de sculptuur geheel autonoom en investeerde ook zelf financieel in de uiteindelijke verwezenlijking van de grote *H-Balken*. Dit betekent dat het beeld niet vanuit een opdrachtsituatie is geschapen: het was dus voor André Volten nog niet duidelijk waar het beeld ten slotte geplaatst zou gaan worden. De papieren uit het Stedelijk Museum lijken dat te bevestigen.

---

1 Op een enkel verwijzing na wordt het beeld *H-Balken* ook niet behandeld in: Haaren, (2000), *André Volten. Beelden voor de eigen ruimte. Beelden voor de openbare ruimte,* p. 38: "De grote compositie aan de Sloterplas, eveneens uit 1965, behoort tot hetzelfde type beelden, maar is sterk horizontaal, laag bij de grond en met een statige monumentaliteit." (de verwijzing 'hetzelfde type' geldt de sculptuur 'Mariahoeve'. Geen van de teksten in bezit van de Rijkdienst Kunsthistorische Documentatie bespreekt het beeld. Het archief van de Stichting André Volten is nog niet uitputtend op dit onderwerp doorzocht, maar erg waarschijnlijk is de aanwezigheid van gerichte literatuur niet.

2 Catalogus Stedelijk Museum Amsterdam 13 mei t/m 26 juni 1966 Catalogus nr. 397

3 Rekening aan A. Volten dd 18-05-1968 ordernummer 6798

4 Brief en kopie overeenkomst Dienst Welzijn Amsterdam,10/34-DWA'95 overeenkomst VBA 4175

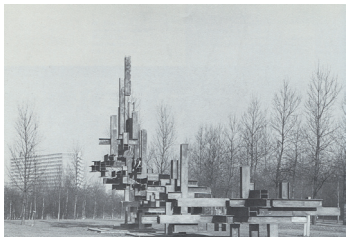
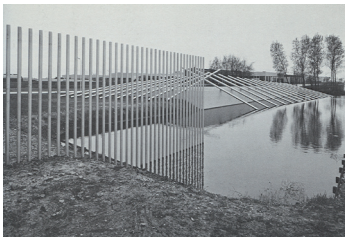
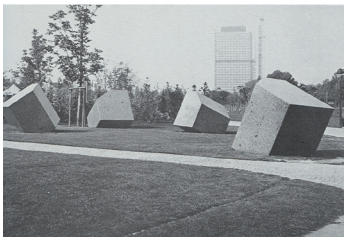
5 Catalogus *63/73 Aanwinsten 1963-1973*, schilder- en beeldhouwkunst p. 87.

Dus zijn we aangewezen op literatuur over wat Locher 'het intieme familieverband' noemt.[6]
[84] Over verwante sculpturen van Volten citeer ik de volgende teksten, waarvan twee van Paul Hefting, de eerste uit 1986 en de tweede uit 1994:

Tekst 1: Paul Hefting (1986) [7]

"De geometrische abstractie in het werk van André Volten ontwikkelde zich vanuit de schilderkunst naar de sculptuur, van het handschrift naar het concrete, afstandelijke. Vanuit het idioom van De Stijl kwam Volten tot een eigen, steeds veranderende grammatica die zich in de beelden zelf afspeelt of in de relaties die deze beelden aangaan met de omgeving waardoor ze 'voltooid' werden. Die nauwkeurige uitgewogen relaties tussen de gegevens van het beeld (maat, open/gesloten, richting enz.) en de gegevens van het gebouw en de ruimte daaromheen, zijn steeds bepalend geweest voor de vele gebonden opdrachten die Volten vanaf 1956 heeft uitgevoerd. De basis van zijn werk ligt in de constructie met geometrische en stereometrische elementen, die in het begin heel open en lineair zijn en langzamerhand groeien tot structuren van delen van T- en H-Balken. Het zijn cellen die tot verticalen zijn samengevoegd of die, in vele en complexe relaties, beweeglijk, naar alle richtingen uitdijen. De herhaling, het stapelen, de verschuivingen, de collectiviteit van kleine eenheden tot één groeisels samen gesmeed, komen ook voor in de zuilen van onderling gerelateerde elementen of bij een aantal zuilen die onderling gevarieerd die relaties aangaan. Het vaste of verschoven ritme van de herhaling in horizontale of verticale richting speelt telkens weer een rol, ook in de verzamelingen van afgeschuinde kubus- en blokvormige elementen die over een vierkant vlak in schijnbaar willekeurige ordening zijn neergelegd (1977). De behandeling van het materiaal is van essentiële betekenis omdat het polijsten van de steen of van het metaal verschillende en telkens andere lichtreflecties als beeldende elementen toevoegt. Het seriële en minimal-art-karakter van het werk van Volten ligt in zijn constructieve uitgangspunten besloten, maar de intuïtieve en persoonlijke benadering en keuze maken zijn werk geheel verschillend van die inrichtingen in de kunst rond 1970, die juist het subjectieve wilden uitbannen".

(Bij deze tekst staan drie foto's met de volgende bijschriften: *Constructie van I-Balken* (1966), *Plassenwaterleiding* (1977-1978) en *Plastiek voor een vlakte* (1976-1979).

6 Locher (2006), p. 157
7 Hefting (1986), p. 63-64

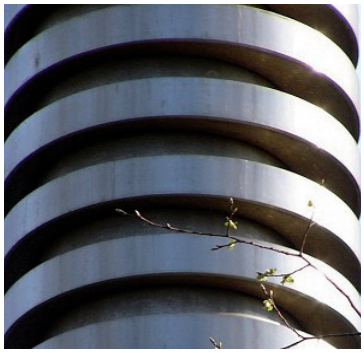
Tekst 2 Tineke Reijnders (1994) [8]



Afb.50. Monument voor Anthony Winkler Prins
André Volten
roestvrij staal 1350 x 93 cm
Amsterdam, Frederiksplein
foto: Véronique Hoedemakers

"Op het moment dat André Volten deze opdracht kreeg ter viering van het honderdjarig bestaan van de Winkler Prins encyclopedie, genoot hij reeds een grote reputatie als schepper van constructivistisch sculpturen. Een mooi voorbeeld daarvan bevindt zich in het Amsterdamse Sloterpark, een samengestelde constructie op basis van aan elkaar gelaste ijzeren I-balken. Voor het Winkler Prins monument heeft Volten een nieuw uitgangspunt ontwikkeld, met een nieuwe vorm en een ander materiaal. De rijzige, cilindervormige zuil heeft dankzij de 54 gelijkvormige schrijven die op regelmatige afstand van elkaar zijn aangebracht een gelaagd voorkomen. Door de repeterende structuur en het zakelijke roestvrijstaal is het beeld verwant aan enerzijds de Europese Zerostroming en anderzijds de Amerikaanse Minimal Art, beide uit de eerste helft van de jaren 60. Opmerkelijk is het flinke formaat. Het monument torent hoog boven het geboomte van het plantsoen uit en concurreert vanuit bepaalde gezichtshoeken met het hoge gebouw van de Nederlandse Bank. Die nabijheid bezorgde het blinkende kunstwerk onmiddellijk de populaire bijnaam Knakenpaal. Volten heeft naderhand de roestvrijstalen cilinder in vele varianten gebruikt, onder andere bij de monumentale *Brunnenplastik* in Duisburg".

Tekst 3 Véronique Hoedemakers (na 2004) [9]



Afb.51. Idem
foto: Véronique Hoedemakers

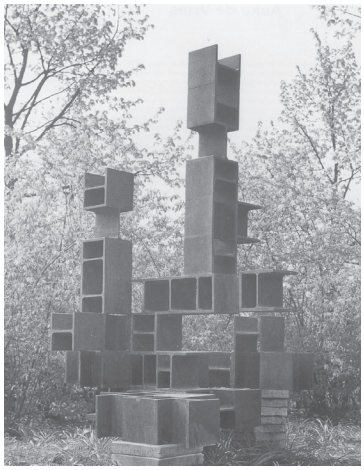
"Het opvallend hoge *Antony Winkler Prins-monument* van Volten (1925 - 2002) op het Frederiksplein is een voorbeeld van zijn werkwijze. Het bestaat uit een hoge, cilindervormige zuil van roestvrij staal die is opgebouwd uit 54 gelijkvormige schijven, die op regelmatige afstand van elkaar zijn aangebracht. Voltens constructivistische sculpturen zijn meestal opgebouwd uit geometrische, repeterende vormen. Voorbeelden zijn de vele constructies van ijzeren balken in de jaren '60, zoals de 'Drie Staketselvormen' uit 1968 aan de oostoever van de Sloterplas in Slotervaart-Overtoomse Veld. Van de zuil op het Frederiksplein maakte Volten later variaties, te vinden in bijvoorbeeld de collectie van het Kröller-Müller Museum en het Groninger Museum". (VH)

8 In: Beerman(1994), *Beeldengids Nederland*, p. 163

9 www.kunstenpubliekeruimte.nl/werk_71.html. Foto's: Véronique Hoedemakers. De initialen VH aan het eind van de tekst staan voor Véronique Hoedemakers, er is aan de tekst geen datum meegegeven. Véronique Hoedemakers is kunsthistoricus sinds 2004.

Tekst 4 Paul Hefting (1994)[10]

[86]



Afb.52. Constructie in Din 20, 1966
André Volten
Staal, 224 x 183 x 162 cm
A'dam, Collectie Stedelijk Museum

"**André Volten**

Het ideaal van een nieuwe wereld, dat in de jaren twintig zichtbaar werd in de beeldende kunst en de architectuur, in de Stijl en de Nieuwe Zakelijkheid, kreeg in de jaren vijftig en zestig een vervolg. Het constructieve in de beeldende kunst van die jaren kan gelezen worden als het opbouwende, als de positieve instelling ten opzichte van de maatschappij. 'Zij [de kunstenaars] bieden de beschouwer de mogelijkheid de vervreemding van zijn zelfgeschapen technische omgeving te overbruggen... zij bieden hem een grondslagen-onderzoek, dat meedoet aan de vormgeving van de omgeving van de mens, omdat het via de schepping in beeldende modellen de tijdgenoot vertrouwd maakt met de wetmatigheden – de elementen en principes – waarop onze hedendaagse omgeving berust.'* [11] Het constructieve werk van André Volten paste in dat positieve denken en in de ontwikkeling van zijn oeuvre is dat 'grondslagen-onderzoek' altijd een drijfveer gebleven. Een van de opvallende kenmerken in het leven en werken van Volten is dat hij altijd op een industrieterrein is blijven wonen, in zijn huis/atelier temidden van constructiebedrijven. Dat wil zeggen dat hij zijn werk maakte in een omgeving die direct met de samenleving te maken had. Misschien is dat ook de reden geweest dat Volten zich vooral bezig heeft gehouden met opdrachten, met het maken van werken voor de dagelijkse stedelijke omgeving.[12] Volten zal ook beïnvloed zijn geweest door Mart Stam, die de leiding had over het Instituut voor Kunstnijverheid (later de Rietveld Academie) in Amsterdam toen Volten daar als leerling kwam. Deze progressieve architect heeft op die school zijn ervaringen en ideeën, gevormd in de jaren twintig, doorgegeven.[13] Een derde factor was het radicale milieu waaruit Volten voortkwam, waar veel over het sociale leven werd nagedacht en gesproken. Hoewel als schilder begonnen, was het duidelijk dat Volten die individuele bezigheid niet lang zou volhouden. Hij moest de ruimte in, letterlijk en figuurlijk. Zijn vroegste werken uit het midden van de jaren vijftig zijn abstract en doen denken aan de Russische constructivisten Gabo, Rodtschenko

10 Deze tekst met afbeelding is letterlijk overgenomen uit de Catalogus *Het grote gedicht* , onder redactie van Jan Brand, Nicolette Gast en Catelijne de Muynck; Uitg. Snoeck-Ducaju & Zoon Gent 1994. De catalogus werd uitgebracht t.g.v. de tentoonstelling "*Het grote gedicht*, *indrukken van de Nederlandse beeldhouwkunst na 1945*" in de grote kerk te Den Haag, van 11 juni t/m 4 september 1994

11 De noten * en ** zijn van de auteur zelf en zijn als eindnoten aan het artikel toegevoegd:
* H. Jaffé, *Panorama van constructieve kunst*, in: NRC 12 juli 1969
** Hammacher, in: catalogus *André Volten 1: 100*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1985.

12 De zinnen *Dat wil zeggen* t/m *omgeving* zijn te algemeen: ze gelden feitelijk voor zeer veel kunstenaars.

13 Misschien doelt Hefting hier tevens op het bekende motto van Stams voorganger Prof. Bronner die de stelling verkondigde 'beeldhouwkunst is architectuur, architectuur is beeldhouwkunst'. Zie daarvoor o.a. het artikel van Jan Teeuwisse *1914-1945* in: Beerman (1994), p. 35

en Pevsner: transparant en vol dynamiek en ritme, dragers voor netwerken van vlakken, lijnen en structuren. Vlakken en lijnen, die steeds sterker aan architectonische constructies doen denken. Rond 1960 gebruikt Volten voor zijn structuren de voor de bouw gemaakte metalen H- en U-balken in verschillende maten (din 20 of 10). Monumentale, ruimtelijke accumulaties van transparante elementen, die als abstracties in vele variaties de complexiteit van het leven en samenleven illustreren en die parallellopen met de zakelijke architectuur van die jaren. In Den Haag heeft de furore rond een van deze ruimtelijke structuren, gemaakt voor Maria Hoeve, gezorgd voor een brede bekendheid met Voltens werk. Rond 1970° doet het roestvrij staal zijn intrede en wordt verwerkt in ronde, gepolijste kolommen, die in complex samengestelde tekens (verticaal, diagonaal, verschillend in diameter, gekoppeld als driehoekige poorten of geplaatst in rijen) een enorm sterke ruimtelijke werking hebben. Met dunnere pijpen ontstaan glanzende transparante structuren, die, in relatie tot Voltens vroegere werk, ook laten zien hoe de maatschappij veranderde en hoe het 'monument' een andere betekenis kreeg. De bol en de kubus zijn geometrische grondvormen die in deze jaren op alle mogelijk manieren, in samengestelde structuren en in verschillende maatvoeringen (en in diverse materialen, zoals marmer of gepolijst of ruw gehakt zwart graniet) door Volten worden gebruikt. Meer en meer gaat hij in de opdrachten voor sculptuur bij gebouwen uit van de beschikbare ruimte, de omgeving, die hij laat meedoen en die onderdeel vormt van het uiteindelijke werk. Het is de vormgeving van de context, de sculptuur in relatie tot de totale ruimte. Met die tekens 'realiseerde hij verbindingen, betrekkingen, niet alleen tot het gebouw, maar een menselijk-geestelijke belevenis van een gelimiteerde omgeving, waar de anonieme gewone mensen rijden en lopen en misschien ook kijken, naar een teken uit een zone waar de limiet overschreden wordt"*."

Analyse van de teksten

Het hierboven geciteerde artikel van Paul Hefting uit 1994 begint met een inleidende alinea, waarin wordt geformuleerd, dat kunst "de mogelijkheid [biedt] de vervreemding van zijn zelfgeschapen technische omgeving te overbruggen". De foto die erbij is geplaatst van de toenmalige sculptuur *constructie in Din 20,* benadrukt echter juist 'de verveemding van de technische omgeving'. Of het moet de auteur juist te doen zijn om 'het intuïtieve' dat in de opbouw van het kunstwerk te zien is.

In de volgende alinea wordt vastgesteld dat het werk van André Volten past binnen deze maatschappijbewuste opvatting. Daar worden drie argumenten voor aangevoerd. Op de eerste plaats dat zijn maatschappijbewuste opvatting te lezen is uit zijn woonplek. Als tweede reden wordt aangevoerd dat hij les heeft gehad van een docent die gevormd is in de jaren twintig, tijdens de bloei van het Russische constructivisme. Als derde argument wordt het milieu aangegeven waaruit Volten voortkwam. Hij was te sociaal ingesteld om zich eenzaam in zijn atelier te ontplooien. Vervolgens stelt de tekst letterlijk dat Voltens kunstwerken deze drie uitgangspunten 'illustreren': de kunstwerken moeten opgevat worden als zinnebeelden voor de maatschappelijke complexiteit, niet als zelfstandige constructies, die hun betekenis vooral ontlenen aan de eigen vorm. Dat staat in sterk contrast tot de lezing die Rémy Zaugg geeft over niet-figuratieve kunstwerken.

In wezen stapt het artikel over een netelige kwestie heen, namelijk deze: hoe wordt duidelijk dat de vormen van het kunstwerk gebonden zijn aan de tijd waarin het beeld ontstaat?

[88] Of anders geformuleerd: geeft deze vorm écht weer wat er in die tijd speelde, of had de kunstenaar net zo goed een andere vorm kunnen kiezen? Waarom ziet het kunstwerk er eigenlijk zó uit, zoals het eruit ziet? Is dat ooit te achterhalen? Deze vragen sluiten aan bij het volgende fragment uit een voordracht van André Volten zelf:

> De kunst van vandaag is betrokken op het dagelijkse leven zelf. De kunsten houden zich door middel van hun onderzoekingen en experimenten bezig met de essentie van het bestaan. Alle omhulsels, alle gewoontevormen, ornamenten en traditionele aanhangsels worden van de dingen afgebroken om te pogen tot hun wezen door te dringen. Tijdens dit proces vinden er a.h.w. 'kernsplitsingen' plaats, terwijl de kern nog niet bereikt is en misschien in onze tijd ook niet bereikt kan worden. Om die reden is onze kunst er een van tegenstellingen en tegendelen en daardoor van spanningen. De resultaten van de beste kunstenaars tonen brokstukken die nauwelijks aan elkaar zijn te voegen. Er ontstaan vormen. Vormen die eigenlijk geen inhoud hebben – d.w.z. geen traditionele en daardoor schijnbaar begrijpelijke inhoud, maar een inhoud die nog gedefinieerd moet worden. Van de beschouwer wordt gevraagd deze vormen op te laden, verder op te bouwen of verder af te breken.[14]

De basis onder het artikel lijkt weliswaar de beschouwing van kunstwerken te zijn, maar is het niet. De feitelijke basis onder het artikel is een theorie over de kenmerken van een bepaald tijdperk en niet over wat de beschouwer er ongeacht die tijd bij zijn ontmoeting mee kan. Ook André Volten spreekt een zeker vermoeden van een tijdgeest uit, maar betoogt niet hoe vierkant omschreven H-Balken ons laten doordringen in 'de essentie van het bestaan'.

Wat willen deze auteurs met hun tekst bereiken? Stilzwijgend veronderstellen zij dat de bedoeling van de maker belangrijk is voor de beschouwer, en dat zij die kunnen putten uit de biografische gegevens van de beeldhouwer en de kennis van zijn tijd. Niet met deze bedoeling van de maker, maar met de vraag of de intentie van het kunstwerk rechtstreeks uit het kunstwerk kan worden gelezen, heb ik mij in mijn bespreking van *H-Balken* beziggehouden. De aanpak van Hans Locher's toepassing van de driehoek van Van de Waal, doet de bovenvermelde teksten verschuiven van *inhoud* naar *betekenis*, zoals hij die omschreef in zijn discussie met Katalin Herzog. Betekenis die zich als "mentale gesteldheid uiteindelijk onttrekt aan wat er te zien is. Zodat evenzeer een onaanvaardbare scheiding teweeg wordt gebracht, tussen de verschijningsvorm van het kunstwerk en wat daarmee aan de orde wordt gesteld."[15] Geen van de boven geciteerde teksten, noch het citaat van André Volten zelf, houden zich vast aan wat er te zien is. Daarentegen tenderen ze naar algemene opvattingen, vooral besloten in de termen 'constructie', met alle connotaties van het het woord. Daarmee gaan ze voorbij aan het unieke van de sculptuur *H-Balken*. Het 'intieme familieverband' wordt opgerekt tot ver over de sculptuur heen naar de totaliteit van een oeuvre. Zozeer dat door het teloorgaan van de beschrijving van de unieke sculptuur zelfs onwaarheden worden opgeroepen.

---

14 fragment uit de voordracht, door andré Volten gehouden voor de vergadering van de Amsterdamse kunstraad op 22-4-1964 (stencil) in: SCHIERBEEK, B. (1966) André Volten. Catalogus Stedelijk Museum Amsterdam.

15 Locher (2006), p. 145

Oxenaar schrijft:

> "Met de komst van roestvrij staal kwam een tijdperk tot een einde. De werken in staal voor Sloterplas en Mariahoeve zijn de laatsten in hun soort geweest. Gewoon staal werd door Volten niet meer toegepast omdat een perfecte, beheersbare afwerking niet mogelijk was. Bij plaatsing buiten gaat zo'n constructie na kortere of langere tijd ten onder aan het geweld van de natuur. Door de jaren heen is Volten wel blijven werken met gelakt staal".[16]

Dat is natuurlijk niet waar en elke ingenieur weet dat: tot op de dag van vandaag worden stalen constructies gebouwd met een 'perfect beheersbare afwerking'. Dat zo'n constructie niet ten onder gaat aan het geweld van de natuur, bewijst zowel het ontwerp als de voltooide *H–Balken* in Amsterdam. Er kwam misschien wel een einde aan een tijdperk, maar niet om die redenen: de werkelijke reden zal gezocht moeten worden in Voltens eerste sculptuur in roestvast staal (RVS). Waarschijnlijk was dat het hier boven beschreven *Monument voor Anthony Winkler Prins,* de bijgenaamde 'knakenpaal'. Nauwkeurige beschrijving van de waargenomen *vorm*, *inhoud* en *functie* van dat monument zullen waarschijnlijk aan het licht brengen waarom dat beeld niet gemaakt is van staal, en vervolgens gelakt, maar dat het materiaal roestvrij staal het meest – en misschien wel als enige – geschikt was voor de vorm van dat kunstwerk om zo optimaal mogelijk inhoud en functie te dienen. En dat is stellig de overtuiging van André Volten zelf geweest, want anders had hij wel een ander materiaal toegepast.

Ik noemde *H-Balken* optimistisch, niet zozeer omdat het een spiegel zou zijn van zijn tijd, maar wel de uitdrukking van een idee. Het idee dat de grote werken kunnen ontstaan uit het helder organiseren van talloze kleine modulen. Dat hoeft niet per se te wijzen op een optimistisch maatschappijbewustzijn. Het zou ook kunnen verwijzen naar de atoomtheorie, of naar de complexe organisatie van een organische orde, die gebaseerd is op het samenspel van kleinere eenheden, moleculen. Het zou ook de weergave kunnen zijn van een spel dat gespeeld werd met enkele vaststaande regels, om te kunnen beleven waar de grenzen van dat spel zouden liggen.

Het beeld zou ook 'de complexiteit van het leven en samenleven illustreren' zoals Paul Hefting betoogt: ook dat is een interessante interpretatie, maar niet vanuit de zelfstandigheid van het beeld: in het beeld is eerder geordende structuur waar te nemen dan 'complexiteit', en eerder een metafoor voor intuïtief aangebrachte ordening dan voor het leven en samenleven. Misschien ontstaat de interpretatie doordat de auteur geschiedschrijving wil bedrijven en iets wil zeggen over de ontstaansreden van het voorwerp. Misschien wil hij de beelden verdedigen als 'maatschappelijk relevant' vanuit het idealisme dat hij in de eerste alinea onderkent.

Hefting onderkent een "parallellopen met de zakelijke architectuur van die jaren". Het venijn zit hem in het woordje 'de', alsof duidelijk is wat 'de zakelijke architectuur' is. Parallel lopen van beeldhouwkunst en bouwkunst is niet een gemakkelijk bewijsbare optie: er moet heel wat aan begrippen gedefinieerd worden voordat parallelliteit duidelijk zichtbaar wordt. Ook voor architectuur geldt waarschijnlijk Lochers trits van vorm, inhoud en functie.

16 Haaren (2000), p. 39

[90] Er is geen enkele tekst te vinden die het beeld *H-Balken in Hoorn* of het beeld aan de Sloterplas als een zelfstandig kunstwerk bespreekt. De titels lopen uiteen van iets met 'H-Balken' of 'I-Balken' of 'Sloterpark/Sloterplas' en zijn allemaal verregaand onvolledig. Nergens wordt benadrukt dat het basiselement bestaat uit een vierkantomschreven H, met alle consequenties hiervoor geschetst. Tekst 1 (p.84) spreekt slechts van horizontalen en verticalen, alsof het een schilderij betreft, zonder ook maar het besef van de werkelijke diepte of ruimte te benoemen, alsof er buiten horizontaal en verticaal in de beeldhouwkunst geen derde richting bestaat. Het onderkent in Voltens oeuvre wel zijn intuïtieve kracht ten opzichte van de 'minimal art', die echter in Tekst 2 (p. 85) wordt weersproken door juist verwantschap te zien met die stroming in Voltens formuleren van een nieuw 'uitgangspunt'. Tekst 3 (p.85) spreekt over 'repeterende vormen' zonder het repeterende element aan te wijzen en noemt het beeld aan de Sloterplas zelfs 'staketselvormen'.[17] Tekst 4 (p. 86) verdient nog de meeste aandacht, hoewel ook die niet specifiek over *H–Balken* gaat. Liever dan het leven van de beeldhouwer te laten spreken over het kunstwerk, is het aan te raden om het beeld zelf te laten spreken: dat zegt misschien meer over hem dan alle beschrijvingen die op biografische feiten zijn gebaseerd.

Feitelijk suggereren de teksten betekenissen die de argumentatie vanuit het kunstwerk zelf ontberen en te algemeen zijn om *H–Balken* tot zijn recht te laten komen. Ze zijn daardoor volledig tegengesteld aan de intenties van het unieke kunstwerk, dat juist aan zijn uniciteit zijn bestaansrecht ontleent.

17 Sterkenburg (1996): staketsel: staket, (mil.) rij palen, dwars door een water, om de vijand het gebruik daarvan te beletten. Het zelfstandig naamwoord 'staketselvorm' komt niet voor.

H-BALKEN – CONCLUSIES

Door het kunstwerk gestuurd

Beschouwing van *H-Balken* wordt gestuurd door het kunstwerk. 'Door het kunstwerk gestuurd' wil zeggen dat er een zekere volgorde is in het beschouwen. Die volgorde neemt in tegenstelling tot de waarneming van figuratieve kunstwerken, een aanvang niet door het herkennen van *wat* het beeld toont, maar door *hoe* het beeld dat toont. We nemen vervolgens aan het beeld door zijn vorm zijn inhoud waar. Daarover is tegen het einde van de 19de eeuw reeds diepgaand geschreven door de beeldhouwer Adolf von Hildebrand. Volgens hem is het eerste wat wij waarnemen:

1 het materiaal voor zover het de vorm bepaalt,

2 de voorstelling en handeling.

De vergelijking wordt altijd getroffen met ons eigen lichaam, schrijft Hildebrand. Wat wij leven noemen is feitelijk onze beleving. 'De vorm stimuleert de fantasie, niet de waarheid'. [1]

Onlosmakelijk hiermee is volgens hem het filosofische begrip 'aanwezigheid' verbonden, dat Merleau-Ponty ook tweezijdig interpreteert: "[De fenomenoloog] kan de verklaringen van de natuurlijke houding opschorten om ze te begrijpen, maar [hij moet ook erkennen] dat de wereld steeds 'reeds daar' is vóór de reflectie, als een onvervreemdbare aanwezigheid [*presence inaliénable*]." [2]

Het vervolg van de waarneming wordt voor een groot deel bepaald door ons verlangen om dat wat we beleven te laten overeenstemmen met iets wat we eerder gezien lijken te hebben: we willen die herkenning onderzoeken, bevestigen en zelfs verlevendigen. Dat wil zeggen dat de waarneming niet geleid wordt door een (filosofische) zoektocht naar betekenis of waarheid, maar door acties en begrippen die het voorwerp zelf in ons oproept.

Waarnemen

Het denken over de waarneming roept veel vragen op: in hoeverre zijn het zuiver psychologische en neurobiologische processen? En maakt de een of de ander de gevonden conclusies meer of minder geldig? Biologisch en neurologisch onderzoek naar taal, geheugen en betekenisvinding valt buiten dit kader: het proefschrift wordt begrensd door bewust kunstgericht waarnemen. Biologisch waarnemen, zoals zich dat onbewust voordoet in tal van situaties om het organisme te doen overleven, blijft buiten beschouwing, hoewel ze misschien debet is aan de eerste prikkel die tijdens de ontmoeting met een beeldhouwwerk wordt gevoeld: sta stil!

---

1 Zie ook: Hildebrand (1913). Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strassburg. (P. 103):
„Es liegt also im Sinne einer vollen Wahren Kunst, die Erscheinung nach beiden Seiten hin zugleich zu gestalten, oder noch richtiger gesagt, die Einheit der Funktionswerte als Einheit van Raumwerten zu fassen".

2 Zie voor een uitgebreide behandeling van het fenomenologische begrip 'aanwezigheid':
Merleau-Ponty (1945) *La phénomenologie de la perception*, Paris, Gallimard, vertaald naar het Nederlands: Merleau-Ponty, M. and R. Vlasblom (1996). *Oog en geest een filosofisch essay over de waarneming in de kuns*t.

Karakter: niet–tastbare eigenschappen

[92] Het onderscheid dat Zaugg aanbrengt tussen 'alledaagse' en 'kunstgerichte' waarneming is ook op een andere manier zinvol: het helpt om de eigenschappen van de materie te onderscheiden en de vraag te benadrukken 'waarom is dit beeld van dit materiaal gemaakt?' De nauwkeurige beschrijving van de sculptuur als materieel voorwerp is noodzakelijk om de beleving die zij opwekt bij de beschouwer te duiden: Hoe zou *H-Balken* ervaren worden als het beeld uit houten balkjes had bestaan? Op dergelijke vragen wordt nader ingegaan door Monika Wagner in haar boek over het materiaalgebruik in de kunst. Volgens Wagner kleven er aan elk materiaal waarden die door de cultuur bepaald zijn, en die invloed hebben op onze waardering van het kunstwerk.[3] In de benoeming van het gebruikte materiaal en de erkenning dat het materiaal een eigen betekenisdrager is, kantelt de beleving naar het onderzoeken van het karakter van het beeld.

Het karakter van het beeld wordt dus grotendeels bepaald door het materiaal waarvan het gemaakt is, aangevuld met eigenschappen die niet tastbaar zijn: standpunt en beweging van de beschouwer worden door het beeld ingegeven. Ze behoren net zo goed tot zijn eigenschappen als de kleur die het heeft, de lichtwerking waarmee het rekening houdt en het volume of de massa die het draagt.[4] Rémy Zaugg gaat hier uitvoerig op in: "Diese dynamische Dualität des Wirklichen und des Imaginären, des evozierenden Objektes und der imaginierten Evokation, neigt dazu, in einem lebendigen Organismus die imaginären Objekte und die wirklichen Objekte, den imaginären Raum und den konkreten Raum, das Anderswo und das Hier, das Vergangene und das Gegenwärtige zu vereinigen". [5]

De eigenschappen die het karakter bepalen, zijn ook afhankelijk van de waarnemer: bezien wij het voorwerp als een alledaags ding of als een kunstwerk? "Die Kunst und das tägliche Leben, so weit sie zwei von spezifischen Wahrnehmungsgezetzen beherrschte Welten sind, weisen derselben Tatsache verschiedene Werte zu".[6]

Dit betekent dat de karaktereigenschappen afhankelijk zijn van het unieke beeld en voor elk beeld opnieuw omschreven moeten worden. Het begrippenapparaat moet verfijnd worden want er is een duidelijk onderscheid aan te geven tussen zichtbaar, tastbaar, zegbaar en de niet–zichtbare eigenschappen, die wél tot het beeld behoren.

---

3 Wagner(2001) *Das Material der Kunst – Eine andere Geschichte der Moderne*, p. 11:
"Die kuntsgeschichtliche Forschung hat die Marginalisierung des Material fortgeschrieben. Zentrale Methoden des Faches wie die Ikonologie wurden auf Basis von Fotoreproduktionen entwickelt, welche die Materialität der Werke zurücktreten lassen. Zwar ist dies angesichts weltweiter Bilddatenbanken von enormem Vorteil, doch überführt die ursprüngliche Materialität eines Werkes in ihre eigene und reduziert dar werk damit auf seine Form. Ohne eine Materialangabe läst sich auf einem Foto nicht erkennen, ob es sich eine Venusstatue aus parischem Marmor, Gips, Zement oder Styrophor handelt. Für die Anmutungsqualität wie für die ästhetische Wertschätzung ist der Unterschied jedoch keineswegs belanglos, und zwar weniger deshalb , weil ein Zentner Zement billiger ist als ein Zentner Marmor, sondern weil sich bestimmte kulturelle Traditionen an der Marmor oder den Zement aufgrund der jeweiligen Verwendungsgeschichten angelagert haben".

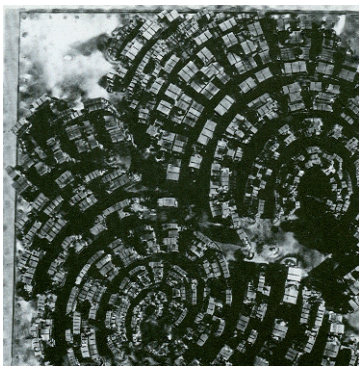
4 zie ook: Fiedler, C (1876 (1960)). *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*. Wuppertal, Henn.

5 Zaugg (1982'), p. 182

6 Ibid., p. 68

Niet zichtbaar: betekenis en geldigheid

De nauwkeurige beschrijving maakt het kunstwerk los van zijn maker en beschouwer en brengt het terug tot zijn eigen formele bestaan. Alles wat daarna wordt toegevoegd als mogelijke betekenis is voor rekening van degene die de betekenis formuleert. Die betekenis kan in overeenstemming zijn met de bedoeling van de maker, er van afwijken, er mee in conflict treden, of zelfs de bedoeling van de maker ontkennen. Enige zekerheid daaromtrent zou in te winnen zijn bij de maker, maar dan nog is dat geen definitieve bepaling van de betekenis want het kunstwerk genereert zijn eigen betekenis in dialoog met de beschouwer. Doordat *H–Balken* geen figuratieve voorstelling draagt en niet berust op een verhaal of feitelijke gebeurtenis, is een contextuele interpretatie, zoals Locher die toepast op Rembrandts *Verloochening van Petrus*, of Davids *Dood van Marat* niet mogelijk. Wel kunnen, zoals hij aangeeft, 'pendanten' worden opgezocht, die misschien de functie van *H–Balken* verduidelijken, zoals in feite ook werd toegepast in verschillende teksten hiervoor, hoewel die zich beperkten tot het oeuvre van André Volten zelf. Hier volgen enkele mogelijke pendanten: [93]



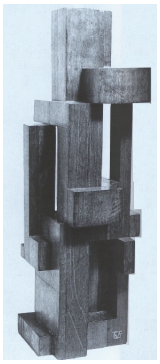
Afb.53. Zoltan Kemeny
Willekeurige snelheden
1963 Coll. Kröller-Müller



Afb.54. Zoltan Kemeny
Les bourgeois de la Ville
1950 Coll. Centre Pompidou



Afb.55. Carel Visser
Acht gestapelde balken
1964 R.M Kròller/Mùller



Afb.56. Georges Vantongerlo
Constructie van Volumerelaties
1921 New York, MoMA



Afb.57. Naum Gabo
Zonder Titel
1957 Rotterdam, Coolsingel



Afb.58. Anthony Caro
Early one morning 1962
Londen, Tate Collection

De afbeeldingen hierboven van Kémeny betreffen beelden die André Volten bewonderde.[7] De *Acht gestapelde balken* van Carel Visser vormen een programmatische parallel met

7 Oxenaar 1981

H–Balken in hun richtingen en eenvormigheid van basiselement en zijn gemaakt in hetzelfde
[94] decennium.[8] Vantongerloo en Gabo voldoen aan de term 'constructivisme', als voorgaande historische stroming genoemd in voorgaande teksten en bovendien aan hun filosofische interesse in de mathematische grondbeginselen van de esthetica.[9] Anthony Caro is verwant aan André Volten door zijn materiaalgebruik van geschilderd ijzer of staal, en zijn intuïtieve compositie.

Maar de belangrijkste conclusie uit de pendanten–vergelijking is, dat André Volten niet alleen stond in zijn tijd, waarin niet-figuratieve ijzeren of stalen sculpturen door veel kunstenaars werden vervaardigd, toch altijd met die optie, om de eigen eigenheid tot uitdrukking te brengen. Verdergaande concentratie op de sculpturen en hun onderlinge overeenkomsten en onderscheid leidt noodzakelijkerwijze tot een oeuvrebeschrijving, die buiten dit bestek valt, maar vooral de eigen uniciteit van de sculpturen ten opzichte van elkaar zal benadrukken.

Het driedimensionale niet-figuratieve kunstwerk verwijst – juist door het niet dwingende, niet direct op een herkenbare vorm betrokken zijn – naar talloze mogelijke associaties. Het kunstwerk heeft een open einde. Het daagt de beschouwer uit en het prikkelt diens fantasie om eigen betekenissen te zoeken. De open structuur van *H-Balken* is niet alleen letterlijk open, maar ook symbolisch: er liggen onvermoede kansen, met inachtneming van het eerder genoemde voorbehoud, dat de betekenissen zich niet mogen onttrekken aan wat er werkelijk te zien is.[10] In dat opzicht is Rémy Zauggs boek een demonstratie van wat Locher zo kernachtig heeft samengevat.

Persoonlijk, intersubjectief of transsubjectief?

Het is noodzakelijk om de waarneming te onderzoeken als die aanspraak wil maken op een geldigheid die boven de persoonlijke interpretatie of geraaktheid uitstijgt. Weingarten onderscheidt de begrippen intersubjectief en transsubjectief naar gelang hun verschijnen in één of alle 'spraakgemeenschappen'[11]. Het is in ieder geval geruststellend als een kunstwerk als kunst wordt gewaardeerd door meerdere mensen, en niet alleen door de ene beschouwer zelf op grond van zijn of haar persoonlijke emoties. Dat betekent dat meerdere mensen door het kunstwerk, of door de beschouwing ervan, overtuigd worden. Taal is daarvoor de noodzakelijke bemiddelaar vanwege haar maatschappelijke rol.[12]

---

8 Fritz-Jobse (1988) *Een nieuwe synthese : geometrisch-abstracte kunst in Nederland 1945-1960*, p.27 benoemt Vissers werken terecht als `beeldende equivalenten voor de structurele principes van de natuur` . Zie ook de inleiding in hetzelfde boek over 'abstracte kunst als uiting van geestelijke vrijheid' en 'absolute kunst'.

9 Zie bijvoorbeeld: Thoma, A: *Denkbilder. Materialen Zum Entwicklung Von Georges Vantongerloo Bis 1921*. Dusseldorf, Ed. Marzana. 1987, 190pp.

10 Vergelijk Locher (2006), p. 145.

11 Weingarten (1999), p. 9 :
Mit ‚Intersubjektivität' ist die Verständigung über Sachverhalte innerhalb einer Sprechergemeinschaft gemeint; insofern ist eine innerhalb einer Sprechergemeinschaft als begründet akzeptierte Aussage in ihrer Geltung immer relativ. ‚Transsubjektivität' beansprucht im unterschied zu Intersubjektivität Geltung einer Behauptung für jede Sprechergemeinschaft, also personeninvariante, universelle Gültigkeit.

12 Ibid., p.6 [...]
sondern im Sinne der *8. Feurbach-These* <Alles gesellschaftliche Leben ist wesentlich praktisch>

Hoe verder

Het voorgaande maakt duidelijk dat het noodzakelijk is om alle omstandigheden waarin [95]
de ontmoeting met het beeld plaatsvindt en de stemming van het moment nauwkeurig te beschrijven, want alles kleurt de waarneming. Het is noodzakelijk de ontmoeting zo vaak mogelijk te herhalen, om zowel het beeld als de beschouwer de kans te geven boven het eerste moment uit te stijgen. Het opschorten van kennis is gunstig voor een onbevooroordeelde blik. Het valt zeer te betwijfelen of het reconstrueren van een context helpt bij het dichterbij halen van het beeld. De voorbeeldige manier waarop Hans Locher die reconstructie pleegt, is slechts zelden mogelijk. Ook hij moet uitwijken naar diverse pendanten om tot nauwkeuriger conclusie te komen. Dat leidt zeker tot meer begrip over de ontstaansgeschiedenis van het kunstwerk, maar brengt het kunstwerk niet noodzakelijk dichterbij. Daarvoor is arbeid nodig, zoals Rémy Zaugg demonstreert, die uiteindelijk leidt tot meer inzicht in het kunstwerk, én meer inzicht de beschouwer en zijn motieven.

Ná *H-Balken*: *Zonder Titel* John Armstrong

Er is een facet dat bij Zaugg en Locher niet aan de orde komt: dat de reden om bij het kunstwerk stil te blijven staan gelegen is in het ervaren van de sculptuur. Ervaren wijst er op dat zich binnen in de beschouwer iets afspeelt, iets dat voorlopig onbenoemd blijft, en waar Kant misschien al naar verwees met zijn beroemde vierde stelling: 'Het Mooie is wat zonder begrip als object van een noodzakelijk welbehagen gekend wordt' (Kant, 1954, 82; Kant, 1976,84).[13]

Ik zou een omzichtige beschouwing willen proberen die uitgaat van het unieke beeld zelf, waarbij de aanvankelijke emotionele betrokkenheid wordt getoetst door de rationele interpretatie. Volgens Rémy Zaugg is interpretatie eigenlijk het bewijs van distantie.

De tegengestelde richtingen: distantiëren én betrokken zijn op het werk zijn allebei nodig: waarneming tegenover interpretatie, nadering tegen over afstand, het opheffen van het 'ik' tegenover het betrekken van het 'ik', afhankelijkheid en onderwerping aan het werk tegenover onafhankelijkheid en vrijheid.[14] Het moet zo mogelijk zijn om het kunstwerk uit het verleden

---

müssen wir praktische Tätigkeit als >gesellschaftliches Leben<, als Kooperationsverhältnis fassen, in dem die Individuen gemeinsam ihre Ziele nd Zwecke realisieren bzw. sich über sie im Falle von Unklarheiten oder Konflikten verständigen.

13 Braembussche (2000) p. 161.

14 Zaugg (1982), p. 16 e.v.
Spricht man von Interpretation, weil dieser Ausdruck weniger streng erscheint als wahrnehmung? Würde da die Interpretation dem werk weniger eng anhaften als die wahrnehmung? Ist sie vielleicht etwas Abgehobenes, das dem Subjekt ganz nahe liegt? Ist sie vielleicht ein subjektives und mögliches Ding in der Art der Interpretation einer musikalischen Partitur? Setzt vielleicht die wahrnehmung des Werks ihrerseits eine größere Nähe zwischen Subjekt und Objekt voraus, eine innige Beziehung, wo das Subjekt dem werk untergeordnet wäre und wo es sich am Ende zu dessen ausschliesslichen Gunsten auflösen und aufheben würde? Sie wäre dann eine zu ihrem eigenen verlust auf das werk gerichtete Handlung: Das sich dem werk nähernde subjekt würde sich darin vernichten. Die Interpretation würde es dem Subjekt hingegen ermöglichen, sich zu distanzieren: sie wäre geradewegs der Beweis der Distanzierung. Sie gäbe sowohl die Distanz als auch die Beziehung zum Werk an. Sie würde gleichzeitig verbinden und trennen. sie würde Relativität und Kontingenz voraussetzen und den Eindruck erwecken, mehr von der subjektivität des Subjekts als vom werk abzuhängen. Sie würde sich mehr um sich selbst als um das werk

een nieuwe betekenis te verlenen, die opgeld doet voor onze eigen tijd en misschien wel voor
[96] de toekomst. Zodoende wordt de sculptuur minder een illustratie van bestaande theorieën. Het wordt vrijer en zelfstandiger.

Voor de begeleiding van de omzichtige beschouwing kies ik uit de literatuur het boek *Come Closer* van kunsthistoricus/filosoof John Armstrong en de belangrijkste stappen die hij beschrijft. Aanvullend wordt gebruik gemaakt van teksten van Clive Bell, Merleau-Ponty, de filosoof Bernhard Waldenfels en de psycholoog Eugene Gendlin.

Tegenover de drang om betekenis toe te schrijven betoogt Armstrong dat 'contemplatie' een open einde heeft en nooit af is: "Contemplation is an open-ended process; it can get broken off but it can't be completed [...]" en hij pleit voor het uitstellen van een oordeel en het langer genieten van een kunstwerk:

> [...] The excitement of the first moments, when we feel that we are really getting close to a picture or a building, can develop into a comfortable life with it: one in which we take satisfaction in just being quietly around this special thing whose character we know well and whose presence makes us feel at ease.[15]

Het belangrijkste verschil tussen John Armstrong en Rémy Zaugg is dat de laatste steeds rationeler wordt in zijn opbouw, terwijl Armstrong naar gelang het proces vordert steeds meer ruimte reserveert voor het 'ervaren gevoel'. Voor Armstrong bestaat 'betekenis' vooral als antwoord op de vraag 'wat betekent dit kunstwerk voor mij', waarmee hij het werk vooral aan het persoonlijke gevoel ondergeschikt houdt. Hij gebruikt daar woorden voor als affectie, opwinding, en adoratie. En tenslotte, zoals hij in het citaat hierboven betoogt, kan het ook zo zijn, dat alleen al de pure aanwezigheid van het beeld ons gerust stelt.

---

kümmern. Sie wäre gleichzeitig egoistisch und privat und hinge vor allem vom Subjekt und seiner freien Wahl ab. Sollte das Wort wahrnehmung tatsächlich eine grössere Strenge als das Wort Interpretation suggerieren, so ist sein Gebrauch hier angemessen, denn ich suche mich dem werk so stark wie möglich zu nähern.

15 Armstrong (2000), p. 98-99

3 - ZONDER TITEL (2004) R.W. VAN DE WINT



Zonder Titel (eerste ontmoeting)

[98]



Afb.59. Zonder Titel in het water voor de nieuwe schouwburg

In Hoorn ligt in de bocht van het Markermeer, aan de Westerdijk, een nieuwe schouwburg met congrescentrum, getiteld 'Het Park'. Het is een opvallend gebouw, gebaseerd op de ideeën van het 'organisch' bouwen. In het kader van de nieuwbouw is een sculptuur vóór de schouwburg in het water geplaatst. Op deze foto links voor het gebouw in het water, is het zilverwitte kunstwerk te zien. Er is in Hoorn geen naamplaat of aanduiding bij de sculptuur aanwezig: de eerste ontmoeting verloopt dus zonder dat een titel of de maker bekend is. Het is vanzelfsprekend een kunstwerk, door zijn bijzondere uiterlijk en zijn bijzondere plaats.[1]



Afb.60. Overzichtskaart Hoornse Hop

De pijl wijst de locatie aan in het water voor de schouwburg. Er ligt een wandelpad langs het IJsselmeer vanaf de haven naar de nieuwe schouwburg. Wandelend naar het oosten is het beeld al van verre zichtbaar. Vlakbij de schouwburg staat het kunstwerk in het water, een meter of vijf vanaf de dijk. Het bestaat uit twee losse segmenten. Elk is doorboord met gaten, naar boven toe steeds meer. Lopend langs het beeld is te zien hoe de segmenten onder een schuine hoek ten opzichte van elkaar staan opgesteld, vanaf een bepaalde plek zijn alleen nog hun zijkanten zichtbaar. Hieronder is de wandeling geïllustreerd met foto' s.



Afb.61. Wandeling langs de Westerdijk van oost naar west

Door de kleine onderlinge afstand tussen schouwburg en kunstwerk, is het beeld niet los te zien van het spectaculaire complex, dat een zeer opvallend uiterlijk heeft. Er is kennelijk bewust voor gekozen voor die band, anders was het beeld wel verder uit de kust geplaatst. Om het beeld goed te bekijken is het mogelijk beneden langs de schouwburg te lopen en aan de waterkant stil te houden recht tegenover het beeld met de schouwburg in de rug. Dan

1 Hermann Kleinknecht schrijft in: *Introvertierte Säule* in SEPP, H. R. & TRINKS, J. (2006) *Phänomenalität des Kunstwerks* p. 137:
"In unserer Gesellschaft lernt man schon im Jugendalter, dass die Objekte, die in Museen und Galerien ausgestellt werden, als Kunstwerke angesehen werden sollen. Man weiß, dass solche Werke Artefakte sind, die von besonders ausgebildeten und künstlerisch begabten Menschen nach einem Plan oder einer Idee gestaltet worden sind. Dieses Allgemeinwissen und die mit ihm verbundenen Verhaltensweisen und Handlungen bilden die Voraussetzung, wenn man will: die wohlwollende Voreingenommenheit oder das produktive Vorurteil, mit denen wir an ausgestellte Werke herantreten".

is het eerste dat opvalt, de grootte van het beeld. De hoogte is ongeveer acht meter en de grootste breedte een meter of drie. Dat wil zeggen dat het horizontale midden van het beeld [99]
boven ooghoogte ligt. Nog hoger ligt de grootste breedte.

Het tweede dat opvalt, is dat het beeld niet een beeld is in de oude zin van het woord, maar een stelsel dat bestaat uit twee segmenten. (Net als bij Volten's meerdelige *H-Balken*, nu echter twee in plaats van drie: een soort basismoduul en een moduul met gewijzigde afmetingen.) Hun vormen lijken erg op elkaar, hun oppervlakte is gelijk behandeld en ze zijn allebei eigenlijk erg plat. Ze lijken wel en beetje op amandelen. De ene vorm heeft slechts de halve breedte van de andere, en is lager. Ze doen sterk plantaardig aan. Dat heeft te maken met het oprijzen uit het water, het naar boven toe breder worden van de elementen en de standen die niet loodrecht verticaal zijn, uit het lood en schuin uit elkaar.



Afb.62. Twee blad(er)en



Afb.63. Het licht komt uit het oosten

Zolang er nog geen betere woorden voor zijn, noem ik de twee delen 'bladen', want daar lijken ze nog het meest op. Deze bladen zijn gevouwen en verfomfaaid. Hun groeven en vouwen lijken op nerven in een blad, die altijd de richting hebben van stam naar bladtop. De bladen zijn van beneden naar boven steeds sterker geperforeerd. Er is een patroon te zien van zuiver ronde gaten, dat bovenin bijna het hele blad beslaat. Naar onderen toe neemt deze perforatie af en zijn de bladen dichter. Dit werkt tegengesteld aan het oprijzen: het lijken wel pijlen die van boven uit de lucht in zee storten. Het zijn geen pijlen want daarvoor is hun vorm te rond en te zacht. Ze doen ook denken aan de staarten van twee walvissen die spelen op de grens van lucht en water. Hoewel ze nergens écht op lijken, dringen zich toch weer overeenkomsten op met vormen uit de werkelijkheid.

De verschijning is sterk afhankelijk van het licht dat door het heersende weertype en het moment van de dag bepaald wordt. Het weer kleurt de stemming van het beeld, net als de stemming van de beschouwer, bij elke ontmoeting. Het is moeilijk om van zo dichtbij lang naar het beeld te kijken. Het licht schijnt fel door de gaten en spiegelt op het water, door de plaatsing staat dit beeld de hele dag in het tegenlicht. Door dat tegenlicht versmelten beide bladen tot één geheel. Vanaf hier gezien gaat de kleine volledig op in de grote. En in dit tegenlicht is de perforatie op zijn best, de bladen lijken volledig doorschijnend, bijna niet meer van materiaal. In dit stille ochtendgloren – de zon staat nog in het oosten – staat het beeld als een silhouet voor de schouwburg, aan de grens van water en land, die hier tevens de grens is van natuur en cultuur. Het is een 'grensbeeld' net zoals *H-balken* was op de grens tussen park en woonwijk. Dat het werkelijk staat, onbeweeglijk ten opzichte van het aanhoudend golven van het water, maakt het beeld tot een signaal, een merkteken, dat vóór het land is geplaatst: 'let op, hier is het einde van de zee'. Het kunstwerk is meer een waterbeeld dan een aardebeeld.

Is beschouwen zonder gemoedsstemming eigenlijk wel mogelijk en is de beschrijving die

veel later ontstaat een vorm van zelfbedrog? Is het werk, teruggebracht tot de *vorm–inhoud–*
[100] *functie*-beschrijving dan geen kunstwerk meer, maar nog slechts een kille ijzeren vorm? Iets buiten ons zelf, op een veilige afstand, dat ons niet meer raakt?

Roept dit iets buiten alles wat zichtbaar is, onherleidbaar betekenissen op? Jenny Slatman noteert: "In *Le visible et l'invisible* schrijft Merleau-Ponty dat de filosoof die 'een bepaalde stilte tot uitdrukking wil brengen' zich zou moeten laten leiden door het 'duistere verkeer van de metafoor'. De metafoor breekt met het gangbare vastgeroeste taalgebruik en brengt de taal in beweging. De geijkte filosofische termen voldoen niet om de dimensie van het verschijnen of de dimensie van de zaken zelf te verwoorden. Er worden telkens meerdere termen gebruikt om om de zaak heen te cirkelen, zonder haar direct aan te wijzen, zonder haar te fixeren."[2]

Misschien draagt dit kunstwerk wel een metafoor of zelfs meerdere. Maar zeker is het in onze wereld aanwezig, ook al krijgt het een onalledaags accent door de speciale locatie. Het 'verschijnen' van wat Merleau-Ponty een dimensie noemt in het 'niet–zichtbare', staat vermoedelijk onder invloed van de lichamelijke aanwezigheid van zowel beschouwer als beeld. Deze dubbele aanwezigheid zal bemiddeld moeten worden door de taal, al dan niet in het spontaan opwellen van metaforen, opgewekt door het beeld, waarbij Merleau-Ponty rept over 'de filosoof die een bepaalde stilte tot uitdrukking wil brengen'.

Over Echo- en spiegelwerking schrijft Bernhard Waldenfels, dat ze verdubbelingen zijn die stroken met de stem en met de blik: het gehoorde of het horen wordt gehoord, het geziene of het zien wordt gezien. Deze verdubbelingen zijn niet toevallig, maar behoren tot de lijfelijkheid, waarin het mogelijk is dat de ziende zichzelf ziet en de horende zichzelf kan horen. Waldenfels wijst op de mythe van Ovidius over Echo en Narcissus, die niet eindig met de dood, maar met een metamorfose: Echo verandert in een steen, Narcissus in een bloem. De les die de mythe leert is dat de spiegel en de echo geen toevallige verschijnselen zijn, maar altijd aanwezig in "Inneren der Sinnlichkeit".[3] Dat is de reden waarom Freud teruggrijpt op de mythe en zijn theorie van het narcisme ontwikkelt waarmee hij aantoont : "dass das Begehren oder der Wunsch nach dem Anderen immer auch mit einer Selbsaffektion einhergeht: ich wünsche mich selber, ich begehre mich selber mit, wenn ich einen Anderen begehre; in der Ausrichtung auf den Anderen liegt immer auch ein Selbstbezug".[4] Die verdubbeling wordt door dit beeld nogmaals verdubbeld, doordat de beschouwer de spiegeling van de twee bladen waarneemt, en zijn eigen wezen spiegelt aan die van het beeld.

Stilstaan, être au monde (Begripsbepaling)

Wat is de reden om bij dit beeld zonder titel of nadere aanduiding stil te blijven staan? Dat het een nieuw beeld is, naast een nieuw gebouw, met zo'n onbekende vorm dat het de fantasie prikkelt. Het onderscheidt zich van alledaagse voorwerpen. Het neemt een dubbele positie in tussen onafhankelijkheid van het nieuwe gebouw enerzijds en accentuering ervan anderzijds.

---

2 Slatman (2003), pp. 7-8. Ze verwijst met een voetnoot naar de originele tekst van Merleau-Ponty in *Le Visible et l´invisinble* op p. 167
"Ce serait un langage dont il ne serait pas l'organisateur, des mots qu'il n'assemblerait pas, qui s'uniraient à travers lui par entrelacement naturel de leur sens, par le trafic occulte de la métaphore, - ce qui compte n'étant plus le sens manifeste de chaque mot et de chaque image, mais les rapports latéraux, les parentés, qui sont impliqués dans leurs virements et leurs échanges".

3 Waldenfels (2000), p. 379

4 Ibid., p. 379-380

Het beeld bestaat uit twee op elkaar lijkende vormen en daagt de beschouwer uit om het te beschouwen als zelfstandig werk, terwijl het tegelijkertijd aan de nieuwbouw gebonden is. [101]
Krijgt een van de twee de meeste aandacht of versterken zij elkaar? Is het beeld zinnebeeld, of zuivere decoratie, 'echte' kunst of juist niet? Misschien is de belangrijkste reden om stil te blijven staan dat er enigszins geagiteerde prikkels bij de beschouwer waarneembaar zijn, nog te vaag en te onbekend, die bewust aan de oppervlakte gebracht willen worden.[5]

Lang voordat de beschouwer zijn onderzoek start naar de *vorm*, *inhoud* en *functie*, vindt er in hem een lichamelijke reactie plaats op het moment dat hij de sculptuur als een ding in zijn alledaagse werkelijkheid tegenkomt. Verrast stil blijven staan, de pas inhouden, de wenkbrauwen optrekken, de ogen opensperren, het kan bewust maar ook onbewust gebeuren. Zolang wij de waarneming niet onder woorden brengen, overheerst het gevoel. Alleen een zo zuiver mogelijke omschrijving van het beeld bevrijdt het van het particuliere gevoel en is de beste garantie voor aanspraak op algemene geldigheid. Daar ligt de noodzaak voor het uiteenrafelen van wat zichtbaar is en wat gevoeld wordt. Maar voor dat dit uiteenrafelen gebeurt, is er een tijdlang stilte in de beschouwer, die hem in staat stelt 'zijn gevoel voelbaar te maken'.[6]

In de literatuur wordt er al heel lang nagedacht over hoe en waarom die lichamelijke reactie precies ontstaat, en wat zij precies is. Jürgen Trinks wijst er in zijn essay op dat de vermeende subjectiviteit van het gevoelsmatige ervaren juist niet subjectief is, maar een intersubjectieve beleving die berust op twee polen: fantasie en inbeelding, die geen van beide het primaat verlangen. Kunst verhindert het afglijden door de beschouwer van de ene pool naar de andere, en dat is niet een subjectieve, maar maatschappelijke en intersubjectieve prestatie die berust

5 Zie ook: Merleau-Ponty (2003), p. 9 Inleiding door R. Welten:
"De filosofie tracht steeds maar greep te krijgen op de on–zin van de wereld, wil samenhang laten zien, maar de wereld is er al voordat het denken er vat op tracht te krijgen. De wereld is geen samenraapsel van ideeën. De wereld is niet, zoals de klassieke fenomenologie meent, te reduceren tot zichtbaarheid (phainomenon). Ze is zichtbaar en onzichtbaar tegelijkertijd. Waarneming doet zich altijd voor vanuit een bepaalde waarheidsaanspraak: dat wat we zien of waarnemen, is er. Wat we zien, is het ding zelf. Dit is echter een veronderstelling, die Merleau-Ponty 'La foi perceptive' noemt. De filosoof kan zich niet permitteren met deze 'evidentie' mee te gaan. Merleau-Ponty zoekt het contact met het brute zijn, (le monde brut), de wereld die niet zoals bij Husserl dankzij de subjectieve intentionaliteit van meet af aan zin heeft. De on–zin is evengoed de wereld. Het brute zijn is ambigu. Het 'model' filosofie dat Merleau-Ponty voor ogen staat is een denken dat niet voortdurend de ambiguïteit van le monde brut tracht te overwinnen. Filosofie kan alleen maar onaf, gebrekkig en kwetsbaar zijn".

6 Jürgen Trinks *Auf der Suche nach Leiblichkeit* in Sepp (2006) schrijft op pagina 106:
"Wenn die Reflexivität des Kunstwerks nicht nur die allzu oft vorausgesetzte Spaltung zwischen materieller Gestalt und geistigem Konstrukt bestätigen will, dann wäre der Gedanke von Moritz Geiger aufzugreifen und weiterzuentwickeln,[36] **dass diese Reflexivität am Fühlbar-Machen des Fühlens ansetzt**,[37] dass also das Kunstwerk dem Fühlen eine Reflexivität vermittelt, die sich nicht über es intellektualistisch erhebt, sondern sich in ihm wirkend einnistet. In dieser Verwebung gewönne Kunst Bedeutung und Tiefe und entginge der Gefahr letztlich gleichgültiger Moden. Dabei geht es nicht darum, Überlegungen der Klassiker zur Anmut wiederbruchlos und unhistorisch zur Ehre zu verhelfen, sondern sich einer radikalen Reflexion dessen auszusetzen, was unsere Kultur noch als Affektivität und Leiblichkeit erkennt und pflegt und wie sie damit umgeht, **dass die Leiblichkeit als solche undarstellbar ist**". (Vet JD.)

op een 'sensus communis'. Omdat ze niet vanzelfsprekend is en continu wordt ervaren, moet
[102] ze ook constant bevestigd worden. Dit kan alleen als de beschouwers eerst hun subjectiviteit vormen en verder ontwikkelen.[7]

Een van de eersten die de lichamelijke reactie een titel geeft is de Nederlandse filosoof Frans Hemsterhuis (1721–1790) die over 'verlangen' spreekt in zijn *Lettre sur les désirs*. Hemsterhuis onderscheidt een 'ziel' die verlangt naar een vereniging met alles wat buiten haar is.[8]

"Op zijn beurt beroept Hemsterhuis zich op Aristofanes in Plato's *Symposion*: 'de begeerte en het nastreven van het geheel heet liefde' zegt Aristofanes in het *Symposion* van Plato".[9] Zo wijst de vroege filosofie de liefde en het verlangen aan als de eerste emoties waarmee de beschouwer van een kunstwerk te maken krijgt. Hemsterhuis klinkt bijna eigentijds als hij verklaart dat de kwaliteit van het kunstwerk wordt bepaald door de hoeveelheid ideeën die het kunstwerk in zo kort mogelijke tijd doet ervaren, en zijn verklaring van het ontstaan van afkeer bij langdurige contemplatie omdat dan duidelijk wordt dat een volledige versmelting met het object onmogelijk is. [10] De begrippen liefde en verlangen staan aan het begin van de

---

7 Ibid.
"Lebendige Leiblichkeit zeigt sich darin, sich im Pulsieren zwischen diesen beiden Polen halten zu können. Dies ist nicht nur eine individuelle, sondern eine gesellschaftliche, den sensus communis tragende Leistung, weil wir uns immer dieser Verwebung versichern müssen. Sie muss intersubjektiv ständig bestätigt werden, weil sie eben nicht selbstverständlich ist, sondern ständig gelebt, vielleicht gerade heute auch erarbeitet oder gar durchgesetzt werden muss. Diese intersubjektive Bestätigung ist insofern in einem starken rückbezüglichen Sinn zu begreifen, als in der sich leiblich vollziehenden ästhetischen Sinnbildung der Horizont der wahren intersubjektiven Begegnung aufscheint, in der Subjekte nicht ihren vorhandenen Subjektivitätsgehalt einfach nur austauschen, sondern sich als Subjekte erst bilden und weiterentwickeln".

8 Petry, M. J. (2001) *Frans Hemsterhuis Wijsgerige Werken*, Zie ook: Sonderen (2000) pp.215-216:
"In de eerste zin van de *Lettre sur les désirs* memoreert Hemsterhuis dat er in de *Lettre sur la sculpture* sprake was van een gevoel van afkeer dat ontstaat uit de voortdurende contemplatie van een verlangd object (het tweede experiment). De afkeer ontstaat doordat het verlangen niet wordt vervuld. In de *Lettre sur les désirs* vergelijkt hij aantrekkingskracht van de ziel met de aantrekkingskracht van de lichamen, zoals Newton die had vastgelegd (M I: 52-53). De ziel zoekt altijd naar de grootst mogelijke hoeveelheid ideeën in zo kort mogelijke tijd. Aangezien de ziel echter noodzakelijk van de zintuigen gebruik moet maken en in de ruimtelijke en tijdelijke wereld handelt, kan het aantal te verwerven ideeën nooit oneindig zijn. Zou de ziel niet aan deze beperking onderhevig zijn dan zou een toestand te bereiken zijn waarin 'l'âme jouit de la façon la plus parfaite de cet objet'. Voor een volmaakt geval moeten subject en object als één geheel voorgesteld worden en hij concludeert vervolgens: 'Ainsi, le but de l'âme, lorsqu'elle désire, est l'union la plus intime et la plus parfaite de son essence avec celle de l'objet désiré. Mais comme dans l'état actuel ou l'âme se trouve, il lui est presqu' impossible de tendre vers cette union, si ce n'est par le moyen des organes, il lui est également impossible de parvenir al la jouissance parfaite de quoi que ce puisse être'. Als de ziel naar een volmaakte en intieme vereniging met alles wat buiten haar is verlangt, dan is haar aantrekkende kwaliteit universeel en verlangt zij altijd".

9 Ibid., p. 216

10 Ibid., p.216 en 217. Hemsterhuis spreekt onomwonden over een standbeeld: "Lorsque je contemple une belle chose quelconque, une belle statue, je ne cherche en vérité que d'unir mon être, mon essence, a cet être si hétérogène; mais après bien des contemplations, je me dégoûte de

filosofische tradtie die zich uitspreekt over de manier waarop het kunstwerk wordt ervaren.

Het is niet moeilijk om vanuit de teksten van Hemsterhuis een brug te slaan naar de uitspraken van Merleau-Ponty. Het voorwerp staat voorop, en het kunstwerk is in eerste instantie niet een verwijzing of nabootsing, maar een ontsluiting van een eigen, andere werkelijkheid dan de onze, waar wij aan deel willen nemen. Ook binnen de kunstgeschiedenis vindt dit denken plaats, zoals Clive Bell (1881–1964) aantoont in zijn eigen interpretatie van de traditionele esthetica, bedreven door Hegel en Kant, met het begrip 'subliem' als culminatie. Maar hij gaat verder en baant de weg naar een afgescheiden gebied buiten het alledaagse leven om: "The starting-point for all systems of aesthetics must be the personal experience of a peculiar emotion. The objects that provoke this emotion we call works of art. All sensitive people agree that there is a peculiar emotion provoked by works of art".[11] Die 'peculiar emotion' wordt volgens hem opgeroepen door slechts één aspect van het kunstwerk: 'Significant Form'. Zijn theorie is plausibel en van toepassing op *Zonder Titel* van R.W. van de Wint. In het vervolg van zijn essay gaat Clive Bell in op de kwestie hoe individueel een bijzondere emotie is, die wordt opgeroepen door het kunstwerk. En dat brengt hem bij het begrip 'kwaliteit' waarvoor hij drie criteria aanvoert, die hij aantreft in het werk van de vroegere Amerikaanse Indianen. Die kunnen evengoed worden toegeschreven aan het beeld van Van de Wint: "absence of representation, absence of technical swagger, sublimely impressive form".[12] Tenslotte doet hij dan de uitspraak: "What I have to say is this: the rapt philosopher, and he who contemplates a work of art, inhabit a world with an intense and peculiar significance of its own; that significance is unrelated to the significance of life. In this world the emotions of life find no place. It is a world with emotions of its own".[13] Hier tekent zich een beproefd gebruik af binnen de kunstgeschiedenis, waarbij het emotionele of lichamelijke ervaren van het kunstwerk apart gezet wordt. Het is echter de vraag of dit 'verlangen naar eenwording' of deze 'peculiar emotion' niet van invloed zijn op de latere beschouwing en betekenistoeschrijving. [103]

Waarschijnlijk vormt de lichamelijke gewaarwording van het 'samen met de sculptuur in de wereld zijn', de eerste aanleiding om de beschouwing te starten en uiteindelijk het laatste criterium als de beschouwing tot een einde komt. Het rationele onderzoek naar *vorm*, *inhoud* en *functie* geldt als objectief, omdat zij het kunstwerk van het gevoelsmatig beleven verlost. In zoverre geeft ze niet alleen antwoord op de vraag: 'is dit voorwerp een kunstwerk?', maar houdt ze ook een al te gepassioneerde interpretatie in bedwang.

Het esthetisch genoegen dat we ons bewust worden bij dit beeld in het water, brengt ons bij Hemsterhuis' tijdgenoot Immanuel Kant (1724 –1804), die we kunnen beschouwen als voorloper van Bells formalisme, in zoverre hij een pleidooi schrijft voor het kunstwerk als uniek voorwerp. Van den Braembussche schrijft over Kants *Kritik der Urteilskraft*:

> "In het vierde a priori gebeurt ten slotte iets merkwaardigs: hier betoogt Kant dat hoewel ons smaakoordeel zuiver subjectief is, wij er toch van uitgaan dat anderen ermee zouden

---

la réflexion tacite que je fais sur l'impossibilité de l'union parfaite." (M I:54)

11 Bell (1914) Art, p.2 #3

12 Ibid., p. 9 #16

13 Ibid., p. 10 #18

[104] moeten instemmen en dat een dergelijke 'subjectieve algemeenheid' slechts geloofwaardig is, indien we veronderstellen dat wij allen over een gelijkaardig levensgevoel, een gemeenschappelijke zin, een census communis beschikken".[14]

Steeds duidelijker – bij Bell, net zo goed als bij Kant en Merleau-Ponty – manifesteren zich in het brede denken over het kunstvoorwerp deze kwesties: is kunst ervaren altijd subjectief en wat is dan 'kunst ervaren' eigenlijk? Is dat wat filosofen onder esthetisch 'genoegen' verstaan? En is kunst ervaren, als eenmaal duidelijk is wat het is, wel zo subjectief? In ieder geval is de teneur, door het veelvuldig gebruik van de begrippen welbehagen, genot, emotie en gevoel, dat de beleving niet alleen geestelijk bestaat, maar ook lichamelijk.

Van Merleau-Ponty, algemeen beschouwd als de opvolger van Husserl in de fenomenologie, stamt het begrip *Être au Monde*, dat in zijn latere werk zal evolueren naar '*Entrelacs*': verstrengeling. Gedurende de jaren 1949-1952 had hij een betrekking als hoogleraar aan het Collège de France in de vakken psychologie en pedagogie aan de Sorbonne. Daarom verdiepte hij zich in de psychoanalytische theorieën van Freud, Jacques Lacan en Melanie Klein.[15]

Essentieel in zijn filosofie is ons lichaam. Wij zijn ons lichaam, en tegelijkertijd kunnen wij ons lichaam waarnemen, als ware het een ding buiten ons. Maar we kunnen het slechts waarnemen, dankzij het feit dat onze waarneming lichamelijk is, dat het waarnemen van ons lichaam door ons lichaam gebeurt. Dit lichaam dat zichzelf kan waarnemen, neemt ook de ander waar en kan tegelijk door de ander waargenomen worden. Het wordt bevestigd in zijn bestaan door de wereld en de ander. Zo zegt hij het in *L'oeil et l'esprit* :"Zichtbaar en beweegbaar, hoort mijn lichaam bij de dingen, is het een van hen, is het gevangen in het weefsel van de wereld en is zijn inwendige samenhang die van een ding."[16] En even verder:

---

14 Braembussche (2002) p. 338. Hier voegt Van den Braembussche overigens aan toe: "We *moeten,* aldus Kant, deze census communis vooronderstellen, hoewel wij haar niet kunnen aantonen; in elk geval, zo schrijft hij, zal hij dit nu niet nader onderzoeken. Hier zien hoe het systeem van Kant leidt tot een cirkelredenering, want zodra we dit a priori van de census communis vooronderstellen, dan is de overeenstemming tussen de verschillende smaakoordelen in zekere zin onvermijdelijk, zelfs al is deze overeenstemming zuiver subjectief en normatief, een 'subjectieve algemeenheid' dus!"

15 Freud schrijft in zijn voorwoord voor zijn essay *De Mozes van Michelangelo*:
"Toch hebben kunstwerken op mij een krachtige uitwerking, vooral literaire scheppingen en beeldhouwwerken, schilderijen minder vaak. Zo voelde ik een behoefte, wanneer de gelegenheid zich voordeed, om geruime tijd bij kunstwerken te verwijlen en wilde ze op mijn manier doorgronden; ik wilde voor mezelf dus begrijpelijk maken waar aan men hun werking moest toeschrijven. Wanneer ik dat niet kan, zoals bij muziek, ben ik nauwelijks in staat te genieten. Een rationalistische of misschien analytische aanleg in mij verzet zich ertegen dat ik ontroerd zou zijn en tegelijkertijd niet zou weten waarom ik dat ben en wat me ontroert. (...)Ik weet dat het niet om een louter verstandelijk begrijpen kan gaan; de affectieve situatie, de psychische constellatie die bij de kunstenaar de drijfkracht voor zijn schepping leverde, moet bij ons opnieuw worden opgeroepen. Maar waarom zou memt de bedoeling van de kunstenaar niet kunnen benoemen en onder woorden brengen, zoals welk ander feit uit het zielenleven ook?" Freud (2006) *Werken, De Mozes van Michelangelo* (1914[b]), pp. 297–298.

16 Merleau-Ponty (1996), p. 23

"De ruimte is niet langer die waarvan de Dioptrique spreekt, een netwerk van relaties tussen objecten, zoals een derde getuige van mijn zien haar zou waarnemen, of een meetkundige die haar gereconstrueerd en overziet. Ze is veeleer een ruimte die vanuit mij als oorsprong of nulpunt van de ruimtelijkheid wordt beschouwd. Ik zie haar niet volgens haar uitwendig omhulsel, maar ik leef haar van binnen, ik ben er in omvat."[17] [105]

Merleau-Ponty's waarneming is voornamelijk visueel gericht.[18] Hij schrijft over de schilderkunst. Daarom is het, net als bij Heidegger die zijn *Oorsprong van het Kunstwerk* ook liet begeleiden door een schilderij, niet mogelijk zijn filosofie rechtstreekt te vertalen naar de beleving van driedimensionale sculptuur. Het gaat hem immers niet om het biologische lichaam maar om het intentionele lichaam, het lichaam dat betekenis geeft ('corps-sujet'). Zo is de schilderkunst niet een afbeelding of verwijzing naar de werkelijkheid maar een herschepping en transformering van de werkelijkheid: "de schilder schenkt een visueel bestaan aan datgene wat zich aan het gewone zien onttrekt. (...) De schilder staat niet buiten het zichtbare, maar hij behoort ertoe van binnen uit. Hij laat de dingen opnieuw geboren worden. Hij laat zien hoe het ding tot ding en de wereld tot wereld wordt".[19] Ondanks dit visuele primaat ligt Merleau-Ponty's opvatting van het in de wereld zijn dicht aan tegen Heideggers omschrijving van de beeldhouwkunst in diens *Die Kunst und der Raum*:

> "Die Plastik: ein verkörperndes Ins–Werk–Bringen von Orten und mit diesen Eröffnen von Gegenden möglichen Wohnens der Menschen, möglichen Verweilens der sie umgebenden, sie angehenden Dinge. Die Plastik: die Verkörperung der Wahrheit des Seins in ihrem Orte stiftenden Werk."[20]

'Être au Monde', 'Entrelacs', het zijn woorden die wijzen naar een waarneming die plaats vindt als een lichamelijk ervaren. De 'verstrengeling' in de wereld wordt straks verder geïnterpreteerd door de filosoof Waldenfels die het begrip 'zwischenleiblichkeit' introduceert. Merleau-Ponty's filosofie overschrijdt de grenzen van de filosofie en evenzeer de psychologie van de waarneming, als enkele psycho–analytische ideeën. In zijn op het lichaam gerichte intentie kunnen we hem straks in verbinding brengen met de psycholoog Eugene Gendlin.

Op deze kwesties van het kunst–ervaren en de rol van de subjectiviteit zoekt ook de filosoof/kunsthistoricus John Armstrong antwoord. Hij schaart zich aan de zijde van Emmanuel

17 Ibid., p. 53

18 Zie bijvoorbeeld Martin, F. D. (1981) *Sculpture and enlivened space* p. 27:
"We would expect Merleau-Ponty, therefore, to take sculpture as the art that best illustrates his conception of perception, for example, the sculptures of Degas. From the late 1880s on, Degas practically abandoned painting-despite his mastery and acknowledged success in that medium-in favor of sculpture, the volumetric reconstruction especially of the female dancer and the horse. The perspectives constructed on two-dimensional surfaces, however turned or twisted or cut off, could not bring out the carnal presence he was seeking (Compare Figs. 35 and 36), By 1921, four years after his death, the bronze dancers and horses cast from the wax models found in his studio were exhibited and received wide critical attention. They are perfect illustrations for Merleau-Ponty's theory, and surely he had seen them. But, consistent with the traditional superiority of painting, Merleau-Ponty turns to the landscapes of Gezanne as his principal examples".

19 Braembussche (2000), p.268-269

20 Heidegger (1969) p. 13

Kant en Clive Bell en onderzoekt het kunstwerk in zijn eigen apartheid. Het is belangrijk
[106] om hem te lezen, vanwege de begrippen die hij aanbrengt, maar ook om zijn positie vast te stellen: hoe hij zich verhoudt ten opzichte van de Cartesiaanse scheiding enerzijds, en het 'in de wereld zijn' van Merleau-Ponty en de interpretatie door Bernhard Waldenfels anderzijds. Armstrongs belangrijkste woord is het woord waarmee hij zijn 'intimate philosphy' *Come Closer* begint: 'affection'. Armstrong stelt ons persoonlijk genieten of interpreteren van kunst centraal en gaat er van uit dat die persoonlijke beleving weliswaar vaak niet universeel is, maar wel voor veel mensen op dezelfde manier opgaat. Hij heeft het boek niet geschreven om ons te laten ontdekken waarom een bepaald voorwerp een kunstwerk is, maar om ons te leren zien hoe wij van een kunstwerk kunnen genieten en waarom kunst belangrijk is voor ons. Dat geldt voor alle werken die hij noemt en die zijn allemaal erkend als kunstwerk. Armstrong behandelt geen beeldhouwkunst maar een verrassende combinatie van schilderkunst en bouwkunst, waarbij hij gezichtsbepalende elementen uit de bouwkunst zoals bijvoorbeeld gevels, leest alsof het schilderijen zijn. Ondanks het gemis aan sculptuur is zijn boek van belang omdat hij zijn opvattingen beargumenteert vanuit de kunstwerken zelf, met de nadruk op onze persoonlijke beleving. Zijn kern is dat wij het zelf zijn die betekenis toeschrijven aan het beeld uit de aanwijzingen die het kunstwerk ons verschaft.

Hoofdstuk vijf van zijn boek gaat over Contemplation dat ik zou willen vertalen met bespiegeling. Bespiegeling vult de dagdroom aan. Terwijl de dagdroom een willekeurig traject volgt van associaties is contemplatie een gecontroleerde manier van waarnemen en kent klassiek gesproken vijf aspecten: en voegt hij er tussen haakjes aan toe: ("This is similar to the route by which many people fall in love")[21]

1. Animadversion: het opmerken van details: wat zie ik precies?
2. Concursus: het zien van verbanden tussen delen
3. Hololepsis: het geheel als meer dan de som der delen:
4. The lingering caress: talmen: bespiegeling wordt nooit voltooid
5. Catalepsis: het kunstwerk en de beschouwer gaan wederzijds in elkaar op.

Vooral in het laatste aspect ("Catalepsis, Mutual absorption") ontmoet Armstrong Merleau–Ponty's 'in de wereld zijn' en Hemsterhuis' verlangen naar 'vereniging' : "When we keep our attention fixed upon an object which attracts us, two things tend to happen: we get absorbed in the object and the object gets absorbed into us".[22] Op de eerste plaats, betoogt hij, veroorzaakt de bespiegeling een harmonie tussen "thought and feeling". Op de tweede plaats bevrijdt de bespiegeling ons van het op-onszelf-gericht-zijn. Maar dit gaat niet voor elk kunstwerk gelijk op. Hij vergelijkt het proces met het nuttigen van voedsel: "Absorption – taking something inside so that it is retained and has influence upon our reflections and habits – is not a quick or simple process. It depends upon what is already there within us: our pre–formed digestive capacity, our already existing manner of feeling and behaving".[23] Armstrong verschuift hier zijn focus naar de psychologie, omdat hij wil aantonen dat het absorberen van een kunstwerk ons gedrag niet verandert, maar afhankelijk is van onze persoonlijke constitutie vóór de bespiegeling begint. Of hij hierin gelijk heeft

21 Armstrong (2000), p. 81
22 Ibid., p. 99
23 Ibid., p. 101

moet de omgang met het kunstwerk zelf bewijzen. Er is nog een andere weg zoals hij in zijn voorlaatste hoofdstuk demonstreert: "Investment". Met investeren bedoelt hij dat wij [107] emoties in het kunstwerk leggen: "(...) the capacity for feelings to worm their way into object and be enhanced in the process".[24] Hij beschrijft hoe emotie ontstaat als een herhaald, steeds intensiever optreden van overeenkomstige 'roerselen van hart en geest' die zich samen vestigen als een 'gevoel'.[25]

Soms, zegt Armstrong, zijn we geneigd over een kunstwerk te spreken in termen die we normaal gesproken reserveren voor onze relatie met andere mensen. Daarbij komen twee belangrijke eigenschappen voor: 'magnetisme', dat is de intensiteit van de fascinatie, en intimiteit, het bewust zijn van betrokkenheid op een speciale persoonlijke en private wijze.[26] Wat is het dat 'affection' teweeg brengt? Belangstelling voor alles wat zich in onze wereld voordoet: feitelijk een betrokken 'in de wereld' zijn. Juist in het kantelen van de subject/object scheiding naar het 'in de wereld zijn' wordt de eigen kunsthistorische positie duidelijk.[27]

Voor al deze auteurs, Bell, Kant, Armstrong, Merleau-Ponty, (niet: Hemsterhuis) geldt dat zij voornamelijk betrokken zijn op de illusionaire schilderkunst en literatuur. Het eerste, duidelijk van uit de sculptuur voortkomende begrip over het lijfelijk ervaren van beeldhouwkunst, is het begrip 'invoelen' of 'navoelen', zoals het is beschreven en geïnterpreteerd door de Nederlandse kunsthistoricus Arie Hartog.[28] 'Einfühlung' schrijft hij in het Duits in navolging van Wilhem Worringer, "betekende voor de beschouwer dat hij of zij zich in het gebeeldhouwde lichaam diende te verplaatsen om een voorstelling te krijgen van een mogelijk diepere inhoud, zodat in teksten uit die tijd zelf vaak van 'bezieling' sprake is. Dit nadrukkelijk subjectieve en moderne element heeft voor het kunsthistorisch onderzoek tot gevolg dat weliswaar aannemelijk kan worden gemaakt dat deze beelden zo konden functioneren, maar dat de feitelijke inhoud de facto onbeschrijfbaar blijft."

Arie Hartog omschrijft het begrip 'Einfühlung', – dat hij op dit moment een zekere Renaissance toedicht – als: "het door een figuratief beeld geëvoceerd, op individuele

---

24 Ibid., p. 119

25 Ibid., p. 120
"But when love finds a proper object it can flower. Over time, a long-term feeling is composed of a multitude of constituent motions of the heart and mind; the object on to which all this latches has an important role to play in shaping the constituent motions and so forming the contours of the emotion considered as a whole. Feelings have details, and it is in their details that their quality lies. The character and shape of the lover's love depends upon the myriad ways in which it succeeds or fails in finding parts of the loved one to seep into, to cover or revel in. When the loved object is in itself ill-suited, this development cannot run its full course."

26 Armstrong (2000), p. 3

27 Ibid., p. 37
"Experience of special, privileged objects is not, then, the needful thing; what counts is that the experiences are delighted in, dwelt upon, mobilized and made use of. What we need is 'to take an interest in the world of Covent Garden' or whatever bit of the world it is we encounter - 'and put to use such spectacles of life as it affords'. It is from such experiences that deep engagement with works of art emerges. And the story is true in type wherever, almost, one looks, from Goethe to Proust".

28 Hartog, A. E. (2009) *Moderne deutsche figürliche Bildhauerei. Umrisse einer Tradition*. Zie met name het hoofdstuk *Die Suche nach Ausdruck* pp 129-134

lichaamservaring gebaseerd gevoel".[29] Opvallend kenmerk van deze traditie is volgens
[108] hem, dat deze speciale beeldhouwkunst een subjectieve betekenisgeving verlangde. Of beter gezegd: een op het subject betrokken interpretatie. De uitdrukking van het lichaam is niet meer discursief, maar presentatief, in de zin van Susanne Langer, die daarmee doelt op de nevenschikking tegenover de onderschikking van de samenstellende elementen van het lichaam. Dit betekent voor het typische thema 'lijf', dat het niet gaat om uitdrukken, maar om invoelen. De denker van Rodin is een mooi voorbeeld, waarin je kunt zien dat hij zich overgeeft aan een inspanning, omdat hij zijn rechter elleboog op zijn linkerknie, dus ingespannen en overkruist, laat rusten. En hoewel de nieuwe opvatting anti-academisch was, bleef in het concept van het 'invoelen' het idee behouden, dat het kunstwerk voor de beschouwer een inhoud bezit die hij kan navoelen.



Volgens Arie Hartog, die het begrip gebruikt om een duidelijke stroming in de Duitse figuratieve beeldhouwkunst af te bakenen, komt er een eind aan de traditie van het 'invoelen' door drie factoren: door het ontstaan van het expressionisme, doordat de nieuwe beschouwer eerder kennis verwacht dan lichaamservaring, en doordat de nadruk verschuift naar niet-figuratieve beeldhouwkunst. Hartogs studie is van belang, omdat ze de voorwaarde schept waarmee het begrip 'lichamelijke ervaring' kan worden onderscheiden van het vage begrip 'gevoel' en omdat ze het filosofische 'in de wereld zijn', aan de letterlijke vorm van de beeldhouwkunst toetst. Bovendien attendeert hij op het feit dat de verschuiving van het lijfelijke 'navoelen' naar een lichamelijk 'in de wereld zijn', gelijk opgaat met een verschuiving van waarneming door de beschouwer, waar de beeldhouwer aan tegemoet komt. Tenslotte belicht hij opnieuw het thema 'subjectieve ervaring – universele geldigheid' omdat door het particuliere 'invoelen' bij de beschouwer juist het bewustzijn ontstaat van het algemene.

In zijn hoofdstuk over het beeld *Gefesseltem Prometheus II* van Gerhard Marcks waarschuwt hij tenslotte hoe de 'light-travelling' beschouwer aan de werkelijke intenties van het beeld voorbij kan gaan, doordat hij enerzijds de inhoud van de myhte waarop het beeld gestoeld is niet doorgrondt, noch de formele vernieuwingen in de plastiek opmerkt.[30] Net als Hans Locher plaatst hij het beeld in de context van het verdere oeuvre van Marcks. Dit om een foutieve interpretatie te voorkomen, omdat de context van waaruit de beschouwer waarneemt een andere is dan die waarin het beeld ontstaan is. En in ieder geval verduidelijkt het oeuvre als context of het beeld een uitzondering is binnen het oeuvre. Hartog stemt in met het verbreden van de interpretatie onder invloed van de filosofie van Nietschze, vooropgesteld

29 Ibid., p. 217. In zijn inleiding zegt Hartog: "De traditie die hier bedoeld wordt als 'moderne figuratieve Duitse beeldhouwkunst' is modern in die zin dat ze direct en radicaal afscheid neemt van de neo-barokke en naturalistische beeldhouwkunst van de late 19e eeuw en zich oriënteert op de nieuwe ontstane moderne kunstmarkt in Duitsland, waarin de kunstenaars proberen de subjectiviteit van het moderne leven uit te drukken. Deze kunst verwacht een bewustzijn voor dat, wat een menselijk lichaam is en kan".

30 Hartog (2009) p. 182

dat de interpretatie niet tot diens opvattingen wordt beperkt. Bijna Merleau-Ponty–achtig vat hij het beeld op als een 'bijzondere verdichting van een complex aan inhoudsvelden' en wijst er op dat één van die velden in ieder geval de mythe is die in de sculptuur is vertaald.[31] [109]

Doordenkend over Hartogs onderzoek ontstaat een inzicht over het woord 'gevoel' zoals dat aan de beeldhouwkunst gerelateerd kan zijn: op de eerste plaats is er een ontmoeting met het beeld, een 'in de wereld zijn' waarbij door de beschouwer beider bestaan (sculptuur en beschouwer) wordt onderkend. Vervolgens bootst de beschouwer de houding van het figuratieve mensbeeld na, (letterlijk of door inbeelding) en ervaart door de verschillende spierspanningen die daardoor ontstaan in zijn eigen lichaam, een zekere gemoedstoestand. Deze gemoedstoestand verheldert de bedoeling van het beeld. Hier vallen dus vorm en inhoud samen met een nieuwe functie die luidt 'de bedoeling ervaarbaar maken'. Opvallend is de volgorde: de lijfelijke ontmoeting met het beeld komt eerst, en roept in de beschouwer een lichamelijke reactie op, die de inhoud van de sculptuur verduidelijkt. Dat stelt eisen aan de sculptuur: ze moet navoelbaar zijn want anders schiet ze haar doel voorbij. Invoelbaar en navoelbaar hebben als belangrijkste kenmerk dat ze gaan over 'voelen'. Ze haken aan bij Hemsterhuis' verlangen naar 'vereniging'.

De vraag die nu voorligt is of de particuliere 'Einfühlung' bij de niet–figuratieve beeldhouwerken wordt vervangen door een andere sensatie die evengoed een lichamelijk ervaren is voornamelijk gebaseerd op visuele prikkels. De Duitse filosoof Bernhard Waldenfels is een van de filosofen die het werk van Merleau-Ponty verder doordenkt en interpreteert, onder andere in zijn boek *Das Leibliche Selbst, Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. In dit boek onderzoekt hij een drievoudige dimensionaliteit van het lijf: de betrokkenheid op 'de fenomenen in de wereld', de betrokkenheid op zichzelf en de betrokkenheid op de ander.[32] Daarmee verbindt hij verschillende wetenschapsgebieden, zoals de filosofie met de waarnemingspsychologie, maar ook met de antropologie en de medicinale pathologie. Hij gebruikt het woord 'lijf', zegt hij, omdat zich dat beperkt tot de levenden, terwijl een woord als 'lichaam' (corpus) veel algemener is.

Aan de hand van 'fantoomledematen' als voorbeeld en voortdenkend op filosofen als Nietzsche en Merleau-Ponty spreekt hij over de eenheid van lichaam en geest. Zich baserend op Viktor von Weizsäcker, gebruikt hij zowel het woord 'ervaren' als 'waarnemen' in dezelfde zin waarin hij betoogt dat de werking die van de dingen uitgaat de houding van de waarnemer verandert die op zijn beurt de waarneming verandert: "Das Empfinden wird hier nicht beschrieben gemäß dem linearen Kausalmodell, das entweder von einer Wirkung seitens der Dinge oder vom Tun des Organismus ausgeht, sondern Weizsäcker bedient sich eines Kreismodells: die Wirkungen, die von den Dingen ausgehen, verändern das Verhalten, und das Verhalten verändert seinerseits die Wahrnehmung." 'Ervaren' is 'betrokken zijn op iets buiten je.[33] Waarnemen is 'scheppen'. Om het onderscheid vast te stellen tussen de subjectiviteit van het oordeel tegenover de objectieve eigenschappen van het ding, gebruikt hij als voorbeeld de twee zinnen: 'de koffer is zwaar' en 'de koffer weegt 30 kg'. Zin geven gaat dan volgens hem in drie trappen:

---

31 Ibid., pp. 180-181 zie voor het begrip 'velden' bij Merleau-Ponty: Baeyens (1998)

32 Waldenfels, B. (2000) *Das leibliche Selbs*t, p. 76:

33 Ibid., p 48

1 Gewaarworden: kwaliteiten zintuigelijk, fluctuerende elementen (zwaar)
[110] 2 Waarnemen: constante eigenschappen van het ding (30 kg)
3 Bestempelen: het ding als drager van eigenschappen (koffer)

Ook al staat de volgorde niet vast: de waarneming verandert zowel dat wat waargenomen wordt als de waarnemer. Subjectief wordt universeel als situatie en context worden overschreden.[34]

De belangrijkste kwestie die Waldenfels wil oplossen, is de gespletenheid tussen het ik en alles wat daarbuiten is, de gespletenheid tussen de geest en het lichaam, die zich voordoet in de filosofie onder invloed van de ideeën van Descartes. Dit komt duidelijk tot uiting als hij ingaat op het begrip *Einfühlung*, dat hij leest bij een aantal psychologen en psychoanalytici.[35] Zijn waarschuwing luidt feitelijk: de redenering 'ik ken mijzelf en dus ken ik de ander', klopt niet. Want deze redenering gaat er te veel uit van dat de wereld 'buiten' mij is.

> "Der gemeinsame Grundmangel dieser empiristischen und rationalistischen Deutungsweise liegt darin, daß schon die Frage : "Wie kann ich Zugang zum Anderen finden?" falsch gestellt ist. Mit dieser Frageweise fühle ich mich in meinem eigenen Innenraum eingesperrt und muß mir dann überlegen, wie ich den Anderen draußen erreichen kann. Das Eigene wird als Innenraum beschrieben, die Anderen werden in einem Außenraum angesiedelt".[36]

Hier ligt de kern: is wat Hartog beschrijft zuiver 'introjectie' of 'projectie', of is het een 'erleben' zoals Waldenfels dat beschrijft, als een 'samenspel van binnen en buiten'.[37] Enerzijds benadrukt de sculptuur door zijn 'zijn', dat hij buiten ons is en dat er buiten ons een werkelijkheid bestaat, anderzijds benadrukt diezelfde sculptuur door zijn 'zijn' dat wij in staat zijn door de sculptuur en de werkelijkheid te beleven, (ons lichamelijk ín de sculptuur en ín de werkelijkheid te ervaren) tot een nieuwe zingeving te komen. Ons 'in de werkelijkheid ervaren' kunnen we ons gemakkelijk voorstellen, maar onszelf in de sculptuur ervaren is iets heel anders.

---

34 Ibid., p.107

35 Ibid. p.215

36 Ibid., p.216 en een pagina verder vervolgt hij:
„Eine integrative Verhaltenstheorie revidiert diese extremen Sichtweisen und geht nicht mehr vom Außen als einem Gegensatz zum Innen aus, sondern zieht ein Zusammenspiel von Innen und Außen, von Eigenem und Fremdem in Betracht. Ich möchte in diesemZusammenhang auf die frühen Arbeiten von, Merleau-Ponty hinweisen. In seinem Buch *Die Struktur des Verhaltens* nimmt er von vornherein Abstand von einer introspektiven Theorie und einer entsprechenden Privilegierung des eigenen Bewußtseins. Bisweilen findet man noch heute die Ansicht, die Phänomenologie beruhe auf Introspektion, das ist der größte Unsinn, den man sich denken kann. Schon auf Husserl trifft das nicht zu. Die Phänomenologie ist keine Introspektion, die es mit Seelenvorgängen im Gegensatz zu Körpervorgängen oder Vorgängen in den Dingen zu tun hat, sondern Phänomenologie analysiert den Sinn, den wir meinen, wenn wir etwas erleben. Husserl steht mit seiner Intentionalität immer schon jenseits von psychischem Innen und physischem Außen, denn Intentionalität bedeutet ein Übersteigen dessen, was ich selber erlebe".

37 Voor de begrippen *Intro-jektion* en *Pro-jektion* verwijst Waldenfels naar Laplanche en Pontalis, Wilhelm Wundt, en R. Carnap.

Het 'lichamelijk merken', betoogt Waldenfels, die het woord verbindt met 'gewaarworden', is niet een nieuwe uitvinding van onze tijd, maar begint zijn voorgeschiedenis al in het Griekse woord *Pathos*.[38] In het Oudgrieks betekent het hartstocht, lijden, gemoedsbeweging en tenslotte een toestand. Bij Aristoteles is het een toestand van de ziel. In het Latijn wordt het verbonden met de woorden affectio (toestand) en passio (hartstocht). Hoe dan ook zijn deze 'gemoedsgesteldheden' betrokken op de ander, of iets anders, buiten ons. Om deze betrokkenheid te schetsen, voert Waldenfels het begrip 'Zwischenleiblichkeit' in, om de overlap tussen het 'Eigenleib' en het 'Fremdleib' aan te geven.[39] Dat betekent dat 'zien' niet een intentionele daad is die wij ons voornemen, maar een handeling die uit onze lichamelijkheid zelf voortkomt.[40] Dat wij lichamelijk in de wereld zijn en dat wij ons dat bewust zijn door drie belangrijke begrippen: 'hier', 'beweging' en 'tijd'? Zij bepalen onze plek in de wereld. [111]

Lichamelijk gewaarworden is ook de kern van de psycholoog Eugene Gendlin. In: '*Wat het lichaam weet*' schrijft hij:

> "Ten eerste: dat er een soort lichamelijk gewaarzijn bestaat dat ons leven ingrijpend beïnvloedt; een gewaarzijn dat gebruikt kan worden als instrument om ons te helpen bij het bereiken van onze persoonlijke doeleinden. Er is tot dusverre zo weinig aandacht aan deze vorm van gewaar zijn besteed dat er geen pasklare woorden bestaan waarmee het kan worden omschreven. Vandaar dat ik er zelf een nieuwe term voor moest bedenken: *ervaren gevoel*. En ten tweede: dat een ervaren gevoel zal verschuiven als je het op de juiste manier benadert. Het zal al veranderen als je er echt contact meekrijgt. Zodra je ervaren gevoel van een situatie verschuift, betekent dit dat *jij verandert* – en daarmee ook je leven". (Cursief door Gendlin)[41]

Het boek is geschreven als een veranderingsgerichte, psychologische therapie, onder de Amerikaanse titel *Focusing*. De term die hij daarin lanceert is *'felt sense'* naar het Nederlands vertaald als 'ervaren gevoel'. In een later artikel schetst hij de fenomenologische achtergrond voor zijn term in een beknopte inleiding over Nietschze, Husserl en Heidegger.

---

38 Ibid., p. 273. Ik vertaal zijn begrippen 'Spüren und Empfinden' door merken en gewaarworden.

39 Ibid., p. 287

40 Ibid., p. 388,Over hoe dat precies werkt is zijn paragraaf over het zien het meest verhelderend, en daarom citeer ik die hier uitvoerig:
" Betrachten wir die Dinge wie Personen, dann können auch sie gucken; nehmen wir das wörtlich, so enden wir' so scheint es, beim Animismus, bei einer Personalisierung von Dingen. Doch dem widerspricht der Umstand, daß ich das Sehen nicht einfach in der Hand habe. Auch die Dinge schauen mich an, das heißt: die Initiative geht nicht einfach von mir aus, sondern ‚etwas wird sichtbar'. Wenn etwas mir auffällt, so ist dies kein Akt, den ich vollziehe.Das steht bei fast allen Phänomenologen, und auch manch andere Theoretiker würden das nicht bestreiten. Dic Frage ist nur, ob man daraus hinreichende Konsequenzen zieht. ‚Etwas fällt mir auf' heißt nicht: am Anfang steht ein Akt der Beobachtung, sondern in der Beobachtung versuche ich das, was mir auffä1lt, zu bestimmen, es einzukreisen. Deshalb ist es sozialpsychologisch einigermaßen naiv, von einem Beobachterstandpunkt auszugehen. Der Beobachterstandpunkt ist schon ein sehr abgehobener Standpunkt, dem das Modell des Sehens als Akt oder aber eine funktionale Sehoperation zugrunde 1iegt".

41 Gendlin, E. T. (1981) *Focussen : gevoel en je lijf*, p. 44

Daarin wijst hij het Westerse relativisme af dat er van uit gaat dat alles wat wij gewaarworden
[112] al vooraf, in een of andere staat, in ons aanwezig is. Het is veel ingewikkelder volgens hem: "But what comes in direct experience is always much more intricate than my original ideas. Moreover what comes can also overthrow the very idea that helped to bring it up".[42] Als voorbeeld beschrijft hij hoe een kunstenaar in twijfel gebracht kan worden door een lijn die hij toevoegt aan zijn schilderij, zonder dat hij precies weet of die lijn goed of fout is, en er jaren over kan doen om de juiste lijn te vinden. Als die lijn eenmaal is gevonden, is het een nieuwe lijn die daarvoor nog nergens in de wereld heeft bestaan en die bewijst dat er iets werkelijk nieuws is toegevoegd, in plaats van alleen maar een nieuw arrangement van al bestaande vormen. "Any situation, any bit of practice, implies much more than has ever been said. That is how poets and artists are possible."[43] Het *ervaren gevoel* is de voorwaarde om iets nieuws te kunnen scheppen.

Het ervaren gevoel is geen emotie. Het is breder, en in het begin, wazig. Een soort gevoel dat we zouden beschrijven door te zeggen: 'nogal verwarrend'. Het kan ook snel vervliegen en haast onmerkbaar zijn, als een beetje ongemakkelijk gevoel. Het onderscheid tussen 'emotie' en 'ervaren gevoel' beschrijft Gendlin als volgt, en ik citeer hem uitvoerig:

> "For example' the word 'angry' describes an emotion which, in some respects, is always the same, regardless of whom or what you are angry at. "Sure, I'm angry," you say, and your heart pounds and your body would be ready to fight if you would so choose. But in another way, if you wait for a few moments, you can find that the anger is only part of something wider – a felt sense. The quality of that felt sense is unique to just this situation. At first it is only a murky bodily quality. For instance, along with your anger, you might find a kind of rush-rush, a sense of hurry. If you focus on that felt sense, you find, perhaps, that you want to stay mad. Now, going into it further, there is that most unwelcome sense that you yourself acted stupidly, not only the other person. And in that chagrin is much more, of course. Now it opens into how you never handle this kind of situation well, and that, in turn, is because you feel ashamed of this other thing, which would not make you ashamed except for your lack of self-confidence, which involves a certain other way you are, which is because of still other things and so on. And that was all with you in some implicit way when you got mad."[44]

Er valt uit dit citaat veel op te maken: dat het 'ervaren gevoel' een lichamelijk gewaarworden is, en dus in het lichaam huist en niet in de geest. Dat het ingewikkeld is en niet een eenduidige oplossing aanwijst, maar een richting aangeeft voor het zoeken naar waar dat gevoel, of die emotie, mee te maken heeft, of zelfs vandaan komt. Dat het 'ervaren gevoel' er niet zomaar is, maar moet worden opgezocht en beluisterd. Dat het iets is als de eerste vage gevoelens van afkeer, frustratie, welbevinden, vreugde, relativering of overgave, die worden opgewekt door de ontmoeting met een sculptuur.

---

42 Gendlin, E.T. The Wider Role of Bodily Sense in Thought and Language, in: Sheets-Johnstone, M. (1992) *Giving the body its due,* p.192-207.

43 Ibid.

44 Ibid.

Net als alles in de wereld dat wij ontmoeten, laat het kunstwerk ons niet onberoerd.[45]

De selectie van begrippen die worden vergeleken zijn vooral die, welke van toepassing zijn op de ervaring van het kunstwerk. Het kunstwerk verplaatst ze van het filosofische en psychologische debat naar het beleven van de kunst. In een matrix zien ze er als volgt uit: [113]

Auteur	Term	Betekenis
Plato	Begeerte	Nastreven van het geheel
Hemsterhuis	Verlangen	Ontsluiten van een andere werkelijkheid dan de onze
Clive Bell	Peculiar emotion Significant form	zichzelf verliezen in de sublieme vorm
Merleau-Ponty	Être au Monde	Entrelacs: Verstrengeling
John Armstrong	Affection Deep engagement	'persoonlijke ervaring' dankzij 'in de wereld zijn'.
Arie Hartog	'Einfühlung'	Invoelen als lichaamservaring
Bernhard Waldenfels	Pathos	Gemoedstoestand
Eugene Gendlin	Felt Sense	Ervaren gevoel

45 In zijn boekbespreking in The British Journal of Aesthetics, van David Martins *Sculpture and enlivened space,* dat naar Martin zelf aanwijst, op fenomenologische grondslag is gebouwd, bekritiseert L.R. Rogers de overmatige theoretische en filosofische benadering van sculptuur, zowel om het toegepaste jargon, als om de hoog gegrepen en onterecht toegeschreven aanspraken:
"It is, of course, a great pity when anyone cannot enjoy sculpture, but most people seem to get along without it in a not too crippled state. It does not do to make exaggerated claims for it, much as we may love it. The average workman appreciates the feel of a good hammer and enjoys being among the trees in the park and patting his dog and cuddling his children. It is doubtful that he suffers from a lack of 'withness with things' through not having visited the *Medici Chapel*, been inside Morris's *Labyrinth* or gone out of his way to be with Oldenburg's *Giant Soft Fan*.
The perceptual stance that Martin advocates is an essential pre-condition for any appropriate perception of a sculpture as a work of art. Sculpture addresses itself to us via our senses and it is primarily for its directly perceived qualities – especially its qualities of three-dimensional form – that we attend to it and value it. That by learning to do this for sculpture, we may also come to perceive and respond to the three-dimensional properties of other things is highly likely and desirable, but it cannot be said that the purpose and originating impulse behind the whole art of sculpture is to bring us to this state of increased awareness of things."
ROGERS(1983), p. 168

[114] Als het waar is dat waarnemen op de eerste plaats zintuigelijk en lichamelijk is en het lichamelijk waarnemen de waarneming van het waargenomene verandert, dan is het van belang dat de waarnemer zijn lichamelijke waarneming nauwkeurig beschrijft, willen wij zijn daarop volgende betekenistoeschrijving kunnen begrijpen. Om algemeen geldend te worden moet eerst de subjectieve ervaring gevormd en ontwikkeld worden, om die te kunnen uitwisselen met anderen. Daarom is het nu de hoogste tijd om terug te keren naar het beeld van Rudi van de Wint.

Tijdens deze eerste ontmoeting waarin de gemoedsstemming zo belangrijk is, voelt het goed om de stilte niet te doorbreken, maar juist even vast te houden en langzaam woorden op te laten komen door wat het beeld toont. Groot zijn de bladen, daar in het water, afgerond, scherp op de zijden, doorboord en gevouwen. Hoogglanzend vooral, blinkend en blikkerend wit. Ze dwingen om er langs te slenteren en ze in elkaar op te zien gaan. Hard zijn ze en ongenaakbaar, met een kracht die niet van deze wereld is. Niet een technische vorm zoals de onderdelen van een machine, maar een oervorm van lang voor de jaartelling, lang voor de ijstijden, platte fossielen die het menselijk geheugen ondervragen en respect inboezemen. Stil in de onmetelijke ruimte van het omgevende water, tot stilte gebracht in de onmetelijke tijd. Dit is monumentaliteit die zich heeft geopenbaard aan de kunstenaar, die haar op zijn beurt toont aan ons. Onbegrensde rafelstukken uit een ontzagwekkend geheel dat de mens zijn nietigheid bewust maakt en wijst op zijn bemeten vergankelijkheid. Verblindend doen deze bladen hem alles uit zijn werkelijkheid vergeten en halen hem binnen in een niet-zichtbare wereld, zo overweldigend aanwezig dat ze een rust baart waarin beeld en beschouwer elkaar kunnen ontdekken. Nu het besef doordringt dat al dit zichtbare is geschapen om het onzichtbare tot uitdrukking te brengen, is de tijd gekomen om innerlijke stilte terug te laten keren, om voelbaar te laten worden wat onzichtbaar aanwezig is, om woorden te vermijden die al te snel de stilte willen verdrijven en die de lijfelijkheid willen verbannen.

De beschouwer keert in zichzelf en tast voorzichtig langs de binnenkant van zijn wezen: zijn lichaam heeft er weet van, meer dan de woorden die zijn geest kan aandragen, meer dan de cliché's die in hem liggen opgestapeld. En datzelfde lichaam, dat zich met onverwachte wijsheid openstelt voor dit nieuwe beeld dat in hem geboren wordt, aanvaardt met een blijmoedig bewustzijn dat woorden wel zullen komen, en beelden en alle verwantschappen die het nieuwe beeld nodig heeft, om zich een plaats te veroveren in dit nieuwe domein, dat beschouwer heet. De kunstenaar toont, de filosoof drukt uit, het beeld beroert. De beschouwer wordt gewaar dat er meer is dan toe schouwen. Dat het beeld dat hij in zich opneemt, hem deelgenoot maakt van iets dat aanvoelt alsof het al in hem was, dat nu gewekt wordt en hem ontzag inboezemt. Iets dat een speciale band schept tussen hem en het beeld, iets dat zo intiem is, dat er geen woorden zijn die het kunnen beschrijven. Iets dat hem heel zeker bevestigt dat het zo goed is als het maar kan zijn, het beeld, zichzelf en hun samen zijn.

Is dit beeld wel af, moet er nog meer bijgemaakt worden of is het een fragment van een ooit groter geheel? Het geeft zich niet zomaar prijs, dat is een belangrijke vaststelling: het vraagt er moeite voor te doen. Misschien omdat het beeld zo sterk suggereert dat er nog iets onder water zit. Opeens doet het denken aan *'Daedalus en de val van Icarus'*. Icarus? De beide bladen doen ook denken aan het beeld van Canova, *Amor en Psyche*, met de opstaande vleugels van Amor.



Afb.65. Daedalus en de val van Icarus (ca 1581)
Virgil Solis *P. Ovidii Metamorphosis VIII, Frankfurt MD-LXXXI (1581), fol. 103 r., imago 5*
Text: Ovid, Metamorphoses VIII, 183-235
Glasgow University Library



Afb.64. Amor en Psyche (1786-1793)
Antonio Canova
Parijs, Louvre

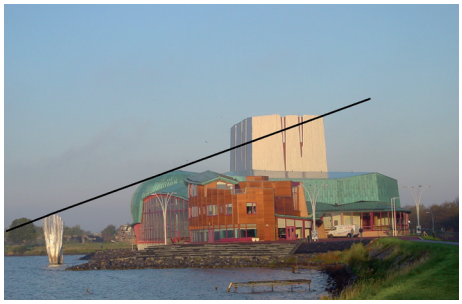
Twee diepe menselijk emoties, waarover deze verhalen gaan: het sterven aan de grootste gewaagdheid en het ontvlammen van onweerstaanbare liefde. Belangrijke inspiratiebronnen voor de kunstenaars van weleer. Uitgedrukt in het gedragen worden op vleugels, in het vederlichtheid optillen van het bestaan. Maar nee, dat is aan dit beeld niet te zien. Het is niet wat dit beeld toont in zijn ongenaakbare, skeletachtige vleesloosheid. Misschien is het voor de beschouwer, die in deze vormen romantiek ontdekt, een restant van ooit menselijke gedrevenheid. Maar zo is het niet aanwezig. Het is vastbesloten de eeuwigheid te trotseren en in deze vorm altijd aanschouwelijk te blijven.

Als een teken van eeuwige gepaardheid, van groot aan klein, van vast aan los, van open aan dicht, van spiegeling en gespiegeld zijn. Zo bewust gemaakt door de kunstenaar die ontvankelijk was voor dat wat hier gestold moest raken, een beeld dat de beschouwer raakt.

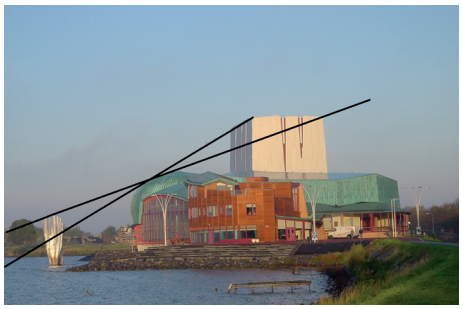
Vorm (constante eigenschappen van het ding)

[116]

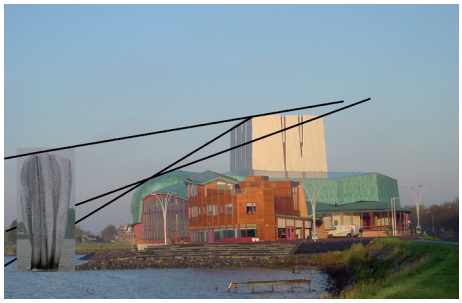
Afmeting en plaats



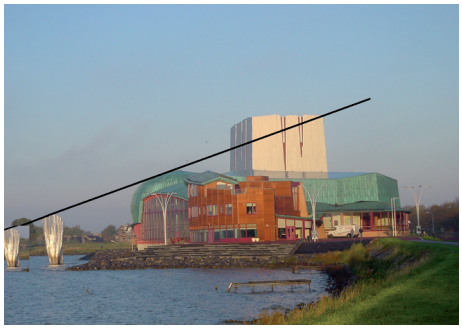
Afb.66. De toppen verbinden



Afb.67. De toppen verbinden 2



Afb.68. Montage 'groter' beeld



Afb.69. Verder weg, niet groter maar kleiner

Er is hier in het Hoornse al heel wat afgepraat over de afmetingen van het beeld en van de schouwburg. Het beeld zou te klein zijn, (de schouwburg in ieder geval te groot), het had verder weg moeten staan, het valt te weinig op en ga zo door. Het wordt moeilijk om hier iets over te zeggen op papier, zonder lijfelijk bij het beeld in de Hoornse Hop te zijn.

Op de foto hiernaast zijn de toppen verbonden met een denkbeeldige lijn, die beeld en schouwburg met elkaar in relatie brengt. De lijn komt tot stand door een liniaal te leggen vanuit de rechter top van de toneeltoren over de rand van het koepeldak van de grote toneelzaal. De lijn komt dan vanzelf ergens in het water terecht, ruim buiten de kustlijn. Het beeld past daar nu precies onder.

Als de dichtstbijzijnde top van de toneeltoren wordt genomen, dan snijdt de lijn het beeld ongeveer door het midden, daar waar de perforatie begin af te nemen. Als dat het hoogste punt van het beeld geweest zou zijn, was het wel erg klein geworden in relatie tot de omgeving.

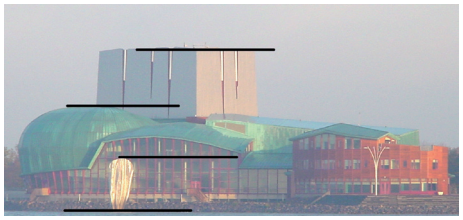
Was het beeld echter een paar meter hoger geweest, dan zou tijdens het verbinden van de punten het groene koperen dak worden overgeslagen, een ongewenst effect in deze omgeving. (Zie bovenste lijn in de montage hiernaast).

Het beeld zou het verband met het gebouw verliezen als het verder uit de kust in zee geplaatst zou worden. Het zou kleiner worden in plaats van groter, althans als de toppen weer werden verbonden zoals in de eerste afbeelding.



Afb.70. Nu de breedte...

De vraag wat geldig is wanneer de breedte als uitgangspunt wordt genomen is veel moeilijker te beantwoorden. Zoals het beeld nu staat vindt het zijn breedste ruimtebeslag vóór de schouwburg. Hoe verder het weg zou staan, hoe smaller het zou lijken.



Afb.71. Breedte en horizontalen

Nu wordt de aandacht gevestigd op de horizontalen, nadrukkelijk aangegeven door de zee. Op deze foto valt op dat het beeld tot de bovendorpel van de ramen van de aula reikt, en praktisch 1/3^{e} hoogte beslaat van de waterspiegel tot de bovenkant van de toneeltoren.



Afb.72. Breedte vanaf de overzijde

Op deze foto is het standpunt de Galgenbocht aan de overzijde van de baai, en het is meteen duidelijk dat dit een minder gelukkig standpunt is, omdat het toch al ijle beeld zijn volume hier helemaal verliest.

De conclusie is dat elke verplaatsing van het beeld ten opzichte van de huidige locatie en elke verandering in het formaat van het beeld, de relatie beeld – gebouw nadelig zou beïnvloeden. Voor dit beeld is deze afmeting en deze plek het beste bij dit gebouw.



Afb.73. Deze foto toont de schaal van het beeld ten opzichte van het menselijke lichaam.



Afb.74. Beeld en schouwburg vanuit het oosten

Op de foto's hierboven komt de betrekking tussen beeld en schouwburg beter tot zijn recht, en is ook de lantaarnpaal te zien, boven op het bordes, waar twee meisjes hun fietsen hadden geparkeerd. Het licht komt uit het oosten. De schittering laat zien hoe het materiaalgebruik van het beeld zich onderscheidt van het materiaalgebruik van de schouwburg.

[118] De schouwburgtoren (rechtsachter) is bekleed met titanium, de groene daken zijn van koper, de bruine puien zijn van hardhout en de grenenhouten kozijnen zijn roze geverfd. De onderzijde van de puien is van lichte metselsteen, het bordes en de bordestrappen zijn van zwart basalt, de dijkblokken zijn van basalt, en tussen dijkbasalt en schouwburg loopt een wandelpad van asfalt met wit grind.

Het is opmerkelijk dat het beeld zich van al deze materialen onderscheidt door de eigenheid van zijn materiaal. Vanuit dit standpunt doen beeld en schouwburg zich voor als een opmerkelijk ensemble, een samengaan dat elkaar respecteert, en in de vormen elkaar ondersteunt.



Afb.75. Beeld en schouwburg vanuit het zuidoosten

Anders is dat, vanaf de andere kant van de Hop, vanuit het zuidoosten naar het beeld toe. Dan valt de ruimte tussen beeld en gebouw weg, en lijkt het beeld tegen het gebouw aangeplakt. Wat behouden blijft is de 'organische' vorm van beiden, die afziet van strenge, mathematische geometrie.

Vanaf de andere kant gezien, uit het zuidwesten, staat het beeld precies op de as, die door de hoofd-entree heen loopt. Dat is de lage tussenbouw die de schouwburg met het conferentiedeel verbindt.



De kustlijn met een onnatuurlijke stompe hoek is met opzet aangelegd. Zó ontstaat een kleine kom voor de schouwburg, een kom waar het beeld in staat. Het standpunt iets voorbij het beeld maakt dat het kleine blad binnen de omtrek van het grote blad valt. Zo heeft het beeld nog het meest volume, zo hoort het nog het meest bij elkaar. Het sluit de ruimte tussen de bladen binnen in zich.



Afb.76. Recht van voren tussen de bladeren door

Weer terug naar het midden, kijkend tussen de bladen van het beeld door, bewerkt de uit elkaar wijkende stand van de vleugels dat het beeld de ruimte opent. Er ontstaat een nadrukkelijke relatie met de lucht erboven omdat de horizon, scheidslijn tussen water en lucht, midden door het kunstwerk loopt. Er is die wasachtige kwaliteit, dat tere van die vouwen en het geperforeerd zijn, wat haaks staat op de feitelijke hardheid van het materiaal. Omdat die vormen zo ontzettend op elkaar lijken en van hetzelfde materiaal zijn en boven iets uit elkaar neigen, wekt het beeld de indruk dat het onder water verder gaat. Dat het daaronder ergens komt tot een eenheid. Voorlopig lijkt vleugels wel een goede aanduiding voor dit beeld. Het doet denken aan de val van Icarus, maar niet zozeer aan de interpretatie van 'straf voor menselijke hoogmoed'. Meer de gedachte aan de moed van de mens die een experiment aandurft, dat altijd kan mislukken. Zo bezien is Van de Wints sculptuur een spoor, een nadrukkelijk overblijfsel uit een verhaal over een noodzakelijk experiment. Noodzakelijk, omdat ooit aangetoond moest worden door een experiment, waar de grens ligt aan het menselijk vernuft, zoals ook deze sculptuur een toonbeeld is van vernuft in experiment.

Hier is sprake van twee vleugels die ook een eenheid vormen door het gelijksoortige uiterlijk. Maar de ene is groot en de andere is klein. Dat is in tegenspraak met het idee van twee vleugels die altijd even groot, symmetrisch tegen een lichaam geplaatst zijn. Het zijn dus geen vleugels, want voor elk van beide is er eigenheid. De kleine houdt zich fier overeind ten opzichte van de grote, terwijl de grote een soort bescherming biedt aan de kleine. Dit soort overwegingen die het midden houden tussen gedachte en empathie komen ongevraagd. Het lijkt of er een gesprek plaats vindt tussen de twee zonder dat de beschouwer er aan kan deelnemen. Is dit de invloed van het hiernaast staande theater, die gedachtes aan een gesprek, of een decor? [119]

Ondanks de groene zoom van de kust, het wuiven van het riet, het buigen van de boompjes en het rusteloos bewegen van het gras, is dit een stilstaande wereld van grootschalige menselijke ingreep. Op het zeewater na geen plaats voor natuur of groen of groei. Alles aan deze kunstlijn is gemaakt. Ontworpen voor menselijk nut. Daar lijkt het beeld zich aan te ontworstelen.



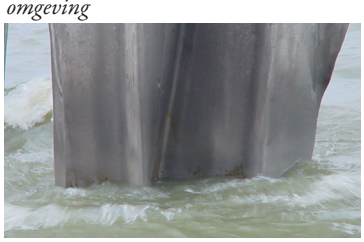
Afb.77. Wandelstraat en keiharde materialen

De dijk onder langs de schouwburg ligt ongeveer anderhalve meter boven de waterspiegel en is tegelijkertijd een straat. Het grind, de metalen roosters aan de onderkant langs de parkeergarage onder het gebouw, de stapeling van basaltblokken, het beeld zelf, het zijn allemaal keiharde materialen. Hard, strak en in eeuwige weerstand tegen het altijd bewegende water erom heen.



Afb.78. Zichzelf in een verwarrende omgeving

Hoe bedompt en mistig, grauw en grijs het ook kan zijn, het beeld komt er even goed uit als in de felle zon. Het verliest niets van zijn eigen identiteit te midden van deze verwarrende omgeving. Onaangeroerd door wind, onaangeroerd door golven, onaangeroerd door geluiden van de mensen, onaangeroerd door het geruis van de wind, onaangeroerd door de nabijheid van de schouwburg, staat het beeld. Deze bladen zijn ankers voor een plek. Een plek om af en toe terug te keren, zonder precies te weten waarom.



Afb.79. Onberoerd door het water

Materiaal

Het begint bij het oppervlak van het beeld en wat het oppervlak vertelt over het materiaal waaruit het beeld is opgebouwd. Dat is een logische start. Niets is zo belangrijk als het materiaal waaruit een beeld gevormd wordt. Het is precies dat wat het onderscheidt van alle andere kunsten. Daarna komt de afmeting, de vorm en de compositie. Het spoor van het maken, terugdenken naar het begin, naar het ongemaakte voorwerp. Het is een soort achteruit kijken, een teruglopen langs de ontstaansgeschiedenis.

Reconstrueren, zonder werkelijk 'maken'. Deelnemen aan het tot stand komen van het beeld.

[120]



Afb.80. Materiaal ...

Het materiaal van dit beeld is een beetje raadselachtig. Het lijkt op ijzer. Dat kan het niet zijn want ijzer roest snel en daarom kan ijzer niet in het water. Bovendien lijkt het beeld wel van zilver, maar dat materiaal is te duur, en dat zet je ook niet in het water, en zilver wordt zonder poetsen op den duur zwart. Bovendien is het te zacht. Van de Wint moet een legering hebben gebruikt, of misschien zelfs hebben uitgevonden, die het uiterlijk heeft en voldoet aan de eigenschappen die hij nodig had. Of hij heeft een speciale oppervlaktebewerking toegepast, die dit beeld zijn uiterlijk verleent. Een legering is bijvoorbeeld cortènstaal. Een materiaal dat 'zichzelf conserveert' en gedurende dat proces een diep roestbruine kleur aanneemt. Ik neem even aan dat Van de Wint cortènstaal heeft gebruikt en heeft kunnen ingrijpen in de omzetting van de buitenste laag, zodat die niet roestbruin maar zilverkleurig wordt. Daardoor behoudt het als materiaal zijn eigen uiterlijk en karakter. In tegenstelling tot de *H-Balken*, waar telkens aan geschilderd moet worden om roestvorming te voorkomen, kan dit beeld met rust gelaten worden: het zorgt zelf voor zijn eeuwigheid.

Cortènstaal leent zich vooral voor toepassingen waarbij het zo min mogelijk betast hoeft te worden, want aanraking vertraagt de conserverende werking. Zuinigheid met verbindingen is geboden en het is raadzaam de platen zo groot mogelijk te gebruiken: de vraag is of de las het langer uithoudt dan de plaat. Hoe groter het beeld des te economischer zal de kostprijs zich verhouden ten opzichte van het te plegen onderhoud. Kostbaarheid en grootte zijn van invloed op onze waarneming: ze dwingen respect af, zowel voor het beeld als voor de maker. De juiste keuze van het materiaal vereist uitgebreide materialenkennis. Één van de belangrijkste eigenschappen van het beeld is dat het gevouwen is, of gevouwen lijkt. Vouwen is niet gewoon in staal. Op enkele plekken lijkt de vouw wel dikker: misschien zit er onder de oppervlakte een lasnaad.

Kortom, het is niet zo eenvoudig als het wel lijkt. Het materiaal lijkt totaal niet geschikt voor een vorm zoals deze. Was het niet makkelijker geweest een gietvorm te gebruiken met een vloeibaar metaal, zoals brons? Of kunststof? En hoe kom je eigenlijk tot zo'n vorm als deze? Is dat vanuit een fascinatie voor plaatmateriaal? Een vorm maken die de eigenschappen van het plaatkarakter recht doet, maar de eigenschappen van het materiaal ontkent? Of eigenschappen toont die voorheen nooit zijn toegepast?

Wat is hier precies de bedoeling van? Is het begrip 'vleugels' een verkeerd begin? Zijn het gewoon twee uit de kluiten gewassen kamerschermen, een soort stijve gordijnen die nu zijn opengeschoven en een glimp laten zien van de natuur, of de cultuur, achter het gordijn? Zoals die daar achter in de schouwburg halfopen hangen, op het theaterpodium?



Afb.81. Vouwen en gaten

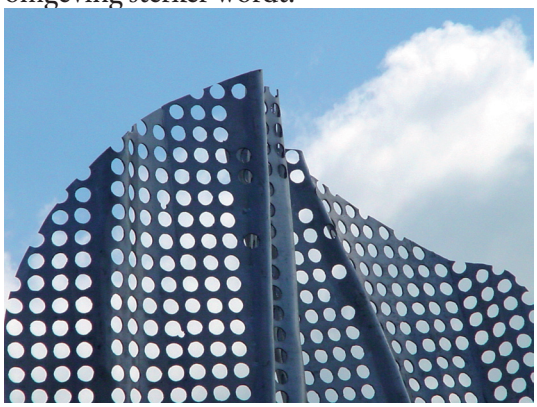
Maar dan nog, waarom zou de kunstenaar ze dan van ijzer of staal of cortènstaal maken? En waarom die perforatie? Want in theatergordijnen zit geen perforatie.

Het materiaal is dun vergeleken met de hoogte. Gevouwen krijgt het een constructieve sterkte. De vouwen gedragen zich als kolommen en de steunberen. Daarnaast moet het materiaal toch van zichzelf een enorme spankracht of draagkracht hebben.

Anders zou het doorknakken, omvallen, of doorbuigen. Misschien is brons of een ander metaal te zwak voor een schermbeeld als dit. [121]

Openingen

Gaten laten de ruimte doordringen in het beeld waardoor de betrekking tussen beeld en omgeving sterker wordt.

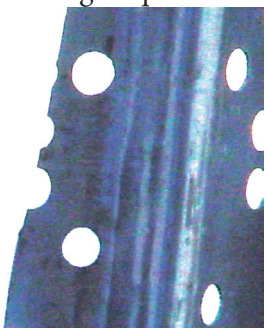


Afb.82. regelmatig patroon...



Afb.83. ...onregelmatig afgebroken

De perforatie is precies uitgevoerd, maar geeft het beeld niet een fabrieksmatige uitstraling. Dat komt omdat het boren naar onderen toe schijnbaar willekeurig gestopt wordt. Het raster bestaat uit rijen even grote, perfect ronde gaten, in verticale en horizontale banen. Tijdens het vouwen, lassen en snijden zaten die gaten al in de plaat. De perforatie loopt door de vouwen en afsnijdingen heen en raakt de werking van een regelmatige patroon kwijt. Dit wordt versterkt doordat naar onderen toe de rijen gaten niet op dezelfde hoogte worden gestopt.



Afb.84. Snijden aan de rand

Hier doet zich tegelijk een nieuwe vraag voor: hoe ging dat eigenlijk met die perforatie? Er werd een regelmatig patroon aangebracht van zuiver ronde gaten, in een vlakke plaat. Voordat er gevouwen en gelast werd. Het patroon was al bedacht en uitgevoerd – en ook zijn onregelmatige verloop – voordat de platen werden gewalst – als dat tenminste de manier is waarop ze aan hun 'vouwen' zijn gekomen. De randen zijn ná het aanbrengen van de perforatie gesneden, dat is te zien aan de opengesneden gaten langs de rand. Het lijkt zo gemakkelijk: vouwen, snijden, gaten maken. Het beeld ziet er zo gemakkelijk uit, moeiteloos. Als een waterplant met natuurlijke bladeren. Het is juist de onnatuurlijke natuurlijkheid, het zogenaamde moeiteloos vervormen van het staal, de innerlijke tegenstrijdigheid tussen materiaal en vorm, dat vragen oproept.

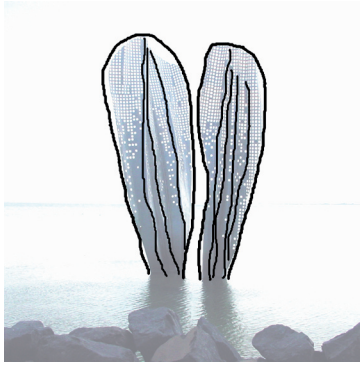
Hoofdvorm

Bij Voltens *H-Balken* besprak ik de mogelijkheid dat de in drie richtingen streng geordende *H-Balken* het gevoel van kromme lijnen, gebogen verbindingen en slingerbewegingen konden oproepen. Bij dit beeld is de aanvankelijke gewaarwording niet een van ordening, maar een vorm.

[122]



Afb.85. De eenvoudige hoofdvorm



Afb.86. De 'nerven' verschijnen

Deze vorm is op de foto hiernaast stevig aangedikt.

Naar de 'gestalttheorie' uit een tak van de waarnemingspsychologie, is dit aanzicht te benoemen als 'de eenvoudige hoofdvorm'. De eerste, snelle waarneming brengt alle details tot onderschikking, zodat zo min mogelijk afleiding wordt waargenomen en de hoofdvorm als eerste kan worden onderscheiden.

Door dichterbij te gaan en langer te kijken, de aandacht actief te richten, ontstaat er steeds meer een nevenschikking van elementen. Elementen die bij het waarnemen van de hoofdvorm niet opvielen.

In dit beeld wordt ná het zien van de 'bladvorm' het zien aangevuld met de 'nerven'. Dit zijn de ruggen van de vouwen die zich – onder invloed van de waargenomen hoofdvorm ('het blad') niet voordoen als vouwen – wat ze werkelijk zijn – maar als bladnerven. Zo ontstaat het idee van 'bladeren'.

Feitelijk wordt het beeld waargenomen door steeds meer details toe te voegen. Dat gaat net zo lang door, totdat alle details hun eigen plek hebben gevonden binnen de hoofdvorm. Tenslotte hebben alle details: de gaten, het perforatiepatroon, de vouwen, het verloop van de kleur, de dikte van de las, de vlakwerking ten opzichte van de doorzichtigheid en alles wat er te zien is, hun plaats gekregen. Dit is een bekende theorie, maar hij strookt alleen met het beschrijven van indrukken van hoofdvorm naar detail, het beschrijven op papier dat ná de waarneming gebeurt. Terwijl heel vaak de volgorde van het kijken precies andersom verloopt: van detail naar geheel. [46]

Techniek (terugdenken)

Is het mogelijk het grote blad van de twee vleugels terug te denken naar zijn ontstaan?

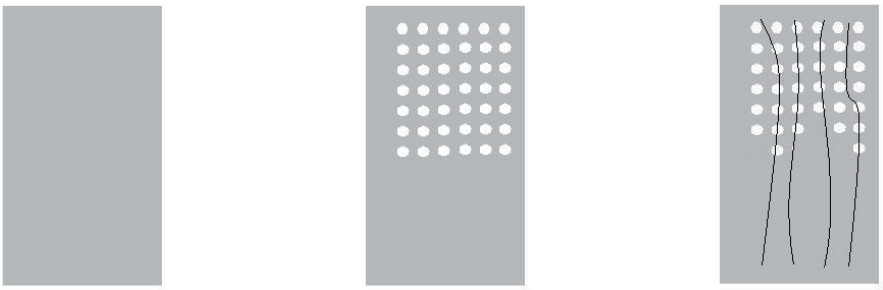
Het is de moeite waard een poging te wagen om te stuiten op de technische problemen die het materiaal veroorzaakt. Daar ligt een antwoord op de vraag waarom het beeld de vorm heeft die het heeft. In dat terugdenken, in het erkennen van de speciale eisen die het materiaal stelt, en in de beslissingen die van daaruit genomen zijn, ontmoeten wij de Inhoud en de Functie van het beeld.

Vermoedelijk is het blad begonnen vanuit een vlakke plaat. Waarschijnlijk een rechthoekige plaat, de staande zijde langer dan de liggende zijde.

Vervolgens werd een raster aangebracht van evenwijdige rijen ronde gaten. Er werd gekozen voor een regelmatig patroon. Alle gaten even groot, alle gaten dezelfde onderlinge afstand, de tussenruimte even groot als de halve diameter van het gat. Misschien werd de plaat voorzien van een 'huid' die duurzaamheid en kleur moest combineren. In het maken van het patroon werd ingegrepen: een aantal gaten werd niet geboord. Daarna moest voorzien worden hoe

46 Zie voor de volgorde van de waarneming o.a. Hildebrand (1913), Fiedler (1960 (1876)), Merleau-Ponty(1977), Waldenfels (2000) . Elk van hen demonstreet hoe de waarneming door het waargenomene zelf wordt geleid.

de plaat gevouwen zou worden, in ongelijke, verlopende treden. Toen de vouwlijnen bepaald waren ontstonden er opnieuw vragen: eerst snijden of eerst vouwen? [123]



Afb.87. Het verloop van de plaat

Vouwen klinkt eenvoudiger dan het is, waarschijnlijk was het persen, snijden en lassen. De uitwerking die het heeft lijkt op een in stroken gevouwen papieren waaier, die op een of andere manier verfomfaaid is. Er is iets wonderlijks. Het is mogelijk een vel papier te vouwen in evenwijdige stroken en die uit te vouwen tot een staande vorm. De vouwen blijven recht omhoog lopen en de velden blijven strak. Dat blijft ook zo als het vel zo wordt gevouwen, dat er banen ontstaan die uitlopen van smal naar breed. Maar als geprobeerd zou worden de gevouwen bladeren, half te ontvouwen en van voren naar achteren te buigen, treedt er een grote spanning op in de velden, en ontstaan er knikken waar de meeste spanning zit: bij gelijkmatig buigen in het midden.

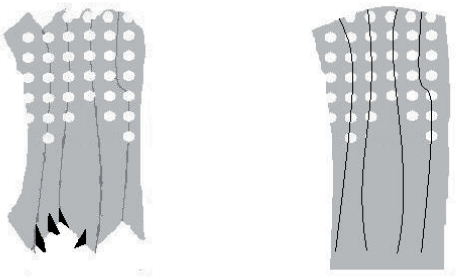


Afb.88. Rechte vouwen, en van smal naar breed

Zelfs beperkt tot een blad met één vouw, als alleen het linkerveld naar achteren wordt gebogen, trekt het rechterveld automatisch naar binnen en vervormt, of het scheurt op de vouw waar de grootste spanning ontstaat, in dit geval bovenin. Er is dus niet alleen gevouwen: het doet nog wel denken aan een gevouwen plaat, maar is het niet. Er zijn bewerkingen aan te pas gekomen als verhitten, buigen, uitkloppen, trekken, walsen, knikken, vouwen, snijden en lassen om tot deze vorm te komen. Aan de gaten boven in de plaat is te zien dat de vorm zo dwingend werd ervaren, dat het snijgereedschap dwars door de gaten heen heeft geslepen.

Aan de gaten op de ruggen van de vouwen is te zien dat zij geboord waren, voordat het persen begon.

[124]



Afb.89. Knikken en vouwen

Op de plaat werd de contour bepaald, zoals die na het persstadium eruit moest zien, en het snijden en knippen kon beginnen. Als de plaat toen inderdaad nog vlak was, tekende zich waarschijnlijk al iets van de definitieve vorm af, zoals hier te zien is.

Toen uiteindelijk de vouwruggen werden aangebracht, ontstond een zelfdragende constructie. De ruggen vervullen dezelfde functie als 'ribben' in de skeletconstructies van gotische kathedralen. Tenslotte werden korte strakke 'vinnen' aangebracht onder de waterspiegel, om het beeld stabiel te kunnen verankeren op zijn betonnen fundering onder water.

Karakter

Ordening en compositie

De vorm is gemaakt uit plaatmateriaal en doet tegelijkertijd van alles, dat een plaat normaal gesproken niet kan. Daarbij leunt hij achterover in een stand die, eenmaal losgelaten, zou betekenen dat hij om zou vallen. Dat maakt duidelijk wat het beeld per se niet wil zijn: een 'volume'. Het is naar zijn aard veel meer scherm dan massa. Veel meer skelet dan lichaam.

De transparantie is ondanks het open gaten patroon pas zichtbaar van dichtbij. Van een zekere afstand doet het scherm zich voor als een dicht, gesloten blad dat stilstaat in de wind. Het beeld beweegt wel. De buitenste flappen trillen en bewegen bijna onmerkbaar in de wind, daar waar de vouw het verst weg is. Ten opzichte van alle volumes en massa's van de schouwburg is het beeld erg frêle, en erg dun. Het ontkent in feite de noodzaak van volume. Het hoeft niet een indrukwekkend volume te hebben om indrukwekkend te zijn.

Ordening



Eerst het grote blad. Dat is het blad, gezien vanaf de as van schouwburg door het beeld naar het water toe, aan de linkerkant: links het grote, rechts het kleinere.

De eerste flap van het grote blad is heel breed en heeft een naad vanaf daar waar hij is omgevouwen. De naad begint vlak onder het eerste gat onderin. Dit gat is veel kleiner dan de rest, misschien hoort het niet bij het patroon maar is het aangebracht om te kunnen takelen of iets dergelijks.

Het eerste vlak is breed, iets naar voren gevouwen, verder uitgehold naar achteren, en dan verlopend naar een hele brede naad. Naast die naad zitten allemaal deuken, het lijken wel hamerslagen. Dit eerste vlak ligt ongeveer evenwijdig aan de schouwburg.

Dan komt het tweede vlak, dat is smaller, het begint achter de eerste naad en staat in richting haaks op de schouwburg, en bijna haaks op het eerste vlak. Het blijft smal en gaat bijna recht omhoog. Het eindigt daar waar weer een naad begint die onderin het breedst is

en naar boven toe helemaal uitloopt: bovenin is die naad niet meer een vouw.

Deze naad wordt naar boven steeds minder, tot hij bovenin een gebogen vlak is. [125]

Daarna volgt het derde vlak. Het loopt van boven gezien iets naar achteren, de haakse lijn vanuit de schouwburg wordt doorgezet, en wijkt iets naar links. Totdat hij bij een binnennaad komt. Die binnennaad loopt helemaal door naar beneden en het vlak zelf is iets getordeerd: het is bovenin vlakker. Dan ontstaat er een soort hoekige vouw in het midden. Dat lijkt wel een naad, maar het is waarschijnlijk een deuk, ontstaan door de spanning in het materiaal.

Het vierde vlak is weer evenwijdig aan de schouwburg, min of meer evenwijdig aan het eerste vlak. Het wordt beëindigd door een naad die van onderaf, vanaf het water naar boven loopt en tegelijk een vouw is.

Dan komt het vijfde vlak, dat lijkt heel erg op het eerste, alleen is het precies naar de andere kant gericht. Het loopt weg van de schouwburg richting het zuidwesten. Het is hol naar binnen gedraaid en ook dit vlak bestaat uit een groot vlak waarin bovenin nog een klein vlak geïsoleerd wordt.

Anders benoemd: het linkerblad begint met één vouw, dan komt er nog een vouw, dan komt er een naad – eigenlijk een 'holle vouw' als het ware een tegenovergestelde vouw – en dan komt er weer een vouw. In het eerste vlak zelf zit een bolling, en die bolling gaat over in een 'holling' en in het laatste vlak zit een grote holling uitgebogen, en daartegenover zit een grote bolling. En tussen die twee grote vlakken bevinden zich vier smallere gebogen vlakken. In totaal – opgevat als losse vlakken – zitten er in het linkerblad zes vlakken.



Het tweede (rechtse) blad is iets lager, en ongeveer de helft zo smal, als het linkerblad. Het eerste vlak hiervan ligt evenwijdig aan de schouwburg, het is aan het uiteinde omgekruld, naar het wandelpad toe. Er is een scherpe rand uitgesneden waardoor het vlak sterk naar binnen loopt.

Door die eerste vouw ontstaat een tweede vlak, haaks op de schouwburg, en veel smaller dan het eerste. Het verloopt van breder onderin naar smaller van boven, het is ook weer een gebogen vlak.

Bijna haaks op het tweede vlak staat het derde vlak, dat blijft ongeveer even smal over zijn hele hoogte, en het loopt evenwijdig aan de 'binnenhoek' naast de eerste vouw.

Dan komt er een klein vlak naar rechts, wat vanaf de vouw weer evenwijdig aan de schouwburg loopt. Onderin heeft dat vlak een vreemde draaiing waardoor een rare naad ontstaat, een soort 'binnenvouw'. Waar die naad draait, gaat het vlak over in het laatste vlak dat eigenlijk geen vlak is, maar een bolling. Een krul die ten opzichte van de bolling van het eerste vlak, precies de andere kant op krult, de kant op van de zee uit. Het kleine blad bestaat uit een groot gekruld vlak, dan een smal vlak, nog een smal vlak, een iets breder vlak, en een krullend vlak de andere kant uit.

Van zo dichtbij valt op dat het oppervlak er erg ruw behandeld uitziet, er zijn hamerslagen en deuken, sporen van druk, het lijkt met geweld tot stand gekomen alsof de platen 'uitgehamerd' zijn. Dit pleit voor een andere opvatting dan een aangebrachte 'coating', want die zou onder al dat geweld beschadigd zijn.

Waarschijnlijk is het materiaal niet hol maar door en door, inwendig hetzelfde als wat ik aan de buitenkant zie. Het moet te zien zijn aan de zijkanten en aan de randen van de boorgaten

maar daarvoor staat het gewoon te ver weg in het water. Als het zo is, dan zou het beeld door
[126] en door uit de zichtbare legering bestaan, en zich op dezelfde manier als cortènstaal tegen verwering weren.

Dit is wat deze beschrijving heeft gebracht: dat het beeld van onderen gevouwen is en van boven gekruld, dat scherpe vouwen overgaan in zachte rondingen, dat de dwingende kracht onderin is overgegaan in een luchtig opgaan naar boven. Dat het beeld niet bestaat uit tegenstellingen, maar uit overgangen: hard wordt zacht, scherp wordt stomp, dicht wordt open, vlak wordt contour.

Compositie

Twee of meer beelden of figuren in een ensemble is een groep. In de beeldhouwkunst geldt het maken van een groep al eeuwenlang als moeilijk, omdat een groep de aandacht verspreidt. In de opsplitsing van de eenvoudige hoofdvorm ontstaat een nevenschikking van blikvangers, die om voorrang strijden. [47]

De kunstenaar die zichzelf de opgave stelt ziet om een groep te maken, zal in veel gevallen proberen binnen de groep een ordening aan te brengen, die onze waarneming leidt. *H-Balken* van André Volten is een groep van drie, in een lineaire opbouw, van klein naar groot, van laag naar hoog, van weinig naar veel, van smal naar breed, geordend in slechts drie richtingen. Begrippen die hier spelen zijn nevenschikking en onderschikking.



Afb.90. Zonder titel (1995)
André Volten
Collectie KPN

De vleugels staan iets uit elkaar. Zij hebben grote onderlinge gelijkenis. Echte vleugels zijn elkaars spiegelbeeld. Alles wat vliegt heeft twee (hoofd)vleugels. Geen drie, en zeker niet één. En alles wat met elkaar praat of naar elkaar kijkt, fluit, zingt, piept en luistert, is minimaal twee. Twee staat voor twee benen. Twee armen, twee ogen, twee oren, twee handen, twee hersenhelften. *Zonder Titel* van R.W. van de Wint bestaat uit twee delen – niet elkaars spiegelbeeld, wel door de vormovereenkomst bij elkaar horend. Twee is de bevestiging van een minimale groep, de bevestiging van het niet-alleen zijn. Het thema van twee, en de daarbij horende begrippen van gelijkvormigheid en (omgedraaide) spiegeling komt ook voor bij André Volten, zoals bijgaande foto aantoont. Moeten de bladeren van van de Wint er meer zijn dan twee? Wordt de compositie langs de kustlijn sterker, als er een haag zou staan van roestvrijstalen schermen? Zou de ontmoeting aan betekenis winnen, of aan schoonheidsbeleving?

47 Vergelijk met de theorie over de groep in de beeldhouwkunst van Herder (1778) p 139-140: Jede Bildsäule ist Eins und ein Ganzes: Jede steht für sich allein da".
Groepen werken die eenheid van het beeld en van de sculpturen tegen, en daarom worden de groepen dus altijd gecomponeerd volgens een hoofdbeeld waaraan de andere beelden ondergeschikt zijn: Laocoön is dus niet voor niets groter dan zijn kinderen, het betekent dat hij de belangrijkste is van de groep. Zowel de ziende blik als de tastende hand kunnen geen betekenis isoleren uit een groep, die zich voordoet als een allegorie.

Tastzin

Dit beeld nodigt niet uit tot tasten, niet het met de vingers of de vingertoppen te beroeren en te voelen. Behalve dat het te groot is, is het material niet aantrekkelijk, niet aaibaar. Waarnemen hoe het materiaal aanvoelt moet zonder handen te gebruiken. De opengesneden gaten doen scherp en pijnlijk aan: het is invoelbaar wat het aanraken teweeg zou brengen. Dit beeld wekt de verwachting dat het aan de tastzin een nieuw gevoel toevoegt: de sensatie van koelte, gladheid en technisch materiaal onder een stroeve huid. [127]

Standpunt



Afb.91. Vanuit de centrale entree

Een optimaal standpunt, zoals bij het kijken naar een schilderij, krijgt de beschouwer bij dit beeld binnen in de schouwburg, staande naast de as, die door het hart van het beeld, door de middelste raamstijl en de kolom op de foto loopt. De twee bladeren onderscheiden zich van de strakke stijlen van het raam door hun organische vorm. Verder richting de grote zaal, verandert het zicht op het beeld, en doet de draaiing zich gelden. De trap oplopend naar het balkon, verandert het schouwspel opvallend.



Afb.92. Vanuit de aula



Afb.93. Vanaf 1e balkon



Afb.94. Vanaf 2e balkon

Hier is er zicht van boven op het beeld. De bovenkant ligt nu onder de horizon en dat brengt een gevoel van nabijheid teweeg. Het wordt vriendelijker omdat het zich binnen de menselijke maat begeeft, het is in zijn totaliteit te overzien, en er komen nieuwe associaties bij: het doet denken aan een zilveren dolfijn die opspringt uit het water.

Deze standpunten krijgt de theaterbezoeker cadeau. De gewone wandelaar zal het beeld niet vanaf deze hoogte zien, en niet het 'torengevoel' krijgen, van waaruit de hele wereld intiemer wordt. Het is één van de toevalligheden, die vaker voorkomt bij sculptuur in de openbare ruimte. Het is wel een leerzaam standpunt. Want opeens is voorstelbaar hoe de beeldhouwer, in zijn atelier dat onderhand een vliegtuighangar moet zijn, staande op een hoog steiger van boven af het werk overziet. Het betekent dat zijn inschatting van de schaal verandert. Niets is zo moeilijk als het inschatten van de grootte, en daarmee de uitwerking van het beeld, in de open ruimte van stad of land. Volten nam zijn toevlucht tot een schaalmodel. Waarschijnlijk maakte Van de Wint ook een model voordat het beeld hier buiten werd opgesteld. Tenslotte is er maar één mens die over de juiste grootte kan oordelen en dat is de beeldhouwer zelf, die zich als geen ander met zijn beeld en de situatie heeft vertrouwd gemaakt.

Beweging

Het beeld van Van de Wint duwt de beschouwer steeds verder weg om een steeds beter standpunt te zoeken. Het beeld veroorzaakt beweging.

Terug naar buiten. De draaiing van de aanzichten voltrekt zich tamelijk snel. Vanaf de
[128] oostelijke hoek van het wandelpad is het grote vlak over de breedte te zien en is tegelijk zichtbaar dat het twee losse bladen zijn. Het rechterblad staat in het verlengde van zijn as. Sprekend over 'vooraanzicht' en 'zijaanzicht' is het vooraanzicht de kant aan de schouwburgzijde. Er langs lopend wordt het grote blad steeds smaller en komt langzaamaan het zijaanzicht te voorschijn. En terwijl het zijaanzicht van het grote blad duidelijk wordt, is van het kleine blad steeds meer zijn vooraanzicht te zien.

Precies voor het beeld, op het hart van de as die loopt tussen de twee bladeren door is het linker grote blad in zijaanzicht te zien. Het rechter smalle blad draait zich naar de schouwburg toe, van voor naar achter, van zijaanzicht naar vooraanzicht. Het achteroverhellen van het beeld blijkt mee te vallen, de iets scheve stand wordt geaccentueerd door de buiging van het grote blad zelf.

Ruimte en schaal

Omdat het beeld in het water staat, behoort het tot dat uitgestrekte domein van oceanen en zeeën. Het behoort tot de grote ruimten van het water en de lucht. Het hoort niet meer tot de menselijke schaal, en niet meer tot de menselijke bebouwing. Het zal altijd een afstand houden tot ons. Het begrip ruimte gaat over het lichaam en de ruimte, over het lichaam dat in de ruimte staat. Het lichaam dat in de ruimte staat definieert de ruimte, net zo goed als de ruimte het lichaam definieert. Het beeld zal zich in deze omgeving totaal anders voordoen dan wanneer het op een andere plaats wordt opgesteld.

Het gaat er om waaraan het beeld zijn referentiepunten ontleent. Jerome J. Gibson begon zijn beroemde studies naar de waarneming aan de hand van de problemen die piloten hadden bij het landen. Hoe zien zij dat de startbaan lang genoeg is? Hoe nemen wij snelheid waar, en beweging? Hoe komt het, dat iemand in een andere auto naast ons op de snelweg bijna niet lijkt te bewegen, ondanks zijn snelheid van 100km per uur? Het beeld geeft een maat aan de ruimte, een maat aan onszelf, een maat aan zichzelf, aan ons samen in de omgeving, aan de omgevende ruimte. De afstanden worden in verhouding gezet door de afstand tussen horizon en beeld.

Het beeld neemt de schaal van de beschouwer over. Was die daarvoor nog een mens aan de waterkant, alles afmetend aan zijn eigen formaat, dan is die rol nu overgenomen: alles wordt gemeten naar het formaat van het beeld. De beschouwer wordt er niet kleiner door. Het past wel beter dan zijn eigen schaal. Er is een nieuwe maateenheid ontstaan, op enige afstand, die zijn eigen lichaam ongemoeid laat. Daarbij is het beeld een 'zee -beeld'. Het neemt afstand tot het land en maakt daardoor de functie van de aarde zichtbaar: dat wij kunnen staan op het land en niet in zee. Zodat duidelijk wordt hoe onze ervaring van 'ruimte' gebonden is aan de aarde, en aan de plek die we op de aarde innemen.

Oppervlak en Kleur

Het witte, glinsterende staal onderscheidt zich sterk van de gemetselde muur, de basaltblokken, de roze kozijnen, het groene koper en de zee. In de zon worden de gaten van het perforatiepatroon, tegenover het glinsteren van het metaal, blauwe noppen op een zilverwit vlak. Het beeld schittert niet alleen, het spiegelt en verblindt. Er komen plekken tevoorschijn die de zon recht in de ogen kaatst, met een felheid waardoor het oppervlak van het beeld bijna niet meer is te zien. De staalblauwe hemel schijnt door de gaten.

De kleur van dit beeld komt voort uit het materiaal zelf, en beklemtoont het materiaal. Het beeld is 'bloot'. Dat maakt het kwetsbaar en tegelijk onaantastbaar. De huid is hetzelfde als het vlees. De kleur wekt ontzag. Het witte, ongekleurde glanzende staal, verbindt zich direct met het licht. Helder wit glanzend, doet het zich voor als van een andere orde. Het 'ontdingen' door de kleur, het opheffen van lichamelijkheid wijst naar onstoffelijke begrippen als schoonheid, verlichting, wijsheid en inzicht. [129]

Licht



Afb.95. Licht en tegenlicht

De draaiingen van de vorm en de manier waarop het precies gevormd is, wat voorover staat en wat achterover, wat naar voren toe en wat naar achteren buigt, is moeilijk te zien. Dat komt door het felle daglicht dat het beeld uitlicht. In de zon ontstaat een vals contrast, omdat de schaduwen op het fel witte beeld grijs worden in plaats van zwart. Om de vormen goed te kunnen volgen is het noodzakelijk om heel goed te kijken.

Opvallend aan omfloerst weer is dat het licht, ondanks de mistige en bedompte atmosfeer, het beeld sterker uit laat komen. Het staat meer. Het is meer aanwezig, het profiteert ervan dat het licht zo weinig contrasten geeft. Bij dit beeld maakt niet het licht het beeld, maar het beeld maakt het licht. Zonder beeld wordt het licht nauwelijks opgemerkt. Wanneer het licht over het beeld glijdt, speelt het tegelijkertijd door de perforatie heen. Het accentueert de vouwen en legt diepe schaduwen. In tegenlicht versterkt het dramatische effect door de toename van het contrast. Het beeld verliest, bovenin al helemaal, zijn ding-zijn en doet schilderachtig aan.

Volume en massa

Het volume van dit beeld is weinig voelbaar en deze weidse ruimte maakt het nog ijler. Er is verschil en verwantschap tussen de begrippen volume, massa en ruimte. Misschien is het voorstelbaar: we vermalen *H-balken* tot poeder, en we doen hetzelfde met *zonder titel*. Stel dat blijkt, dat de ene bak waarin we het poeder storten, voller zit dan de andere. Kunnen we dan zeggen dat *H-Balken* volumineuzer is dan *Zonder Titel*, of andersom? De indruk van het volume berust niet op de afgemeten, of aantoonbare, hoeveelheid stof, maar op de ruimte, die door het beeld in beslag wordt genomen. Ondanks de normale definities bedoelen we in ons taalgebruik met 'volume' ruimtebeslag (inhoud) en met 'massa' gewicht (van een stof).

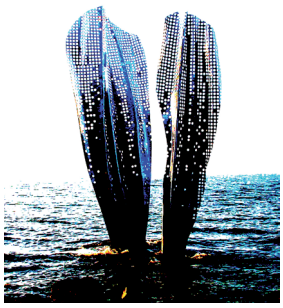
In tegenstelling tot *H-Balken* gaat het ruimtebeslag van *Zonder Titel* onze maat te buiten en suggereert dat het voor ons niet hanteerbaar is. Dit beeld hoort niet bij ons eigen lichaam.

Contour

Aan het beeld voor de schouwburg zijn contouren[48] letterlijk te zien: ze bepalen de vorm.

48 Zie voor een vroege maar belangrijke behandeling van het begrip 'contour' Hemsterhuis (1796) in Petry (2001) p. 500:
«Vous savez, monsieur, par l'application des lois de l'optique à la structure de [40]notre œil,

Ze bekrachtigen het ding-zijn als zelfstandig voorwerp in de omringende wereld. Ze vormen
[130] de grens tussen het ding en de rest van de wereld, onderscheiden het ding van al het andere dat zich in onze werkelijkheid aan ons voordoet. Ze maken het ding kenbaar, als onafhankelijk ding, tussen alle andere dingen. Hier is de contour niet star, want ze is afhankelijk van het licht van de beweging en het standpunt van de beschouwer.



Afb.96. Contouren

Ogen half dichtknijpen, of zoals op de foto het contrast extreem verhogen, toont dit duidelijk aan: de contour van het beeld verdwijnt van zijn eigen plaats en wordt opgenomen in de donkere en licht vlakken. De werkelijke contour lost op in het licht.

De werkelijke grens van het beeld is extra moeilijk te bepalen, omdat de randen van de bladen omgekruld zijn, voor en achter de hoofdvakken wijken, en naar boven toe door de perforatie steeds dunner worden. Ze zijn bovenin zelfs op veel plaatsen doorgeknipt. Het bewegen van het licht over de werkelijke rand en over de ruggen van de vouwen maakt de contour van het beeld onrustig. We kunnen precies zien waar het beeld begint en ophoudt, zonder de randen als werkelijke contour te beleven. De werkelijke contour is grillig en ingewikkeld, de waarneming van de beeldrand bepaalt niet de herkenning van het beeld. De contour van het beeld is niet de rand van het beeld. De rand van het beeld is de uiterste grens van het materiaal. De contour is de zichtbare grens, afhankelijk van de lichtval, het standpunt van de waarnemer en overlappingen binnen het beeld. Contouren zijn veranderlijk. Aan de hand van hun verandering bepalen wij ons favoriete standpunt. Vanaf dat standpunt gezien doen de contouren zich voor als de randen van het beeld, zelfs als ze dat niet zijn.



Afb.97. Rand is niet contour, standpunten waarnemer, overlappingen.

Transparant

Door de transparantie neigt het beeld ernaar zichzelf op te heffen. De foto hierna toont het doorzicht door het beeld naar de gebouwen op de achtergrond. Transparantie en schitteringen en kleur accentueren én weerstreven de nietigheid. Het werkt niet echt als transparant, meer als een van onder naar boven lichter worden, het is niet eens echt open, want daarvoor is de contour van de bovenrand en het materiaal veel te duidelijk aanwezig.

---

que dans un seul moment nous n'avons une idée distincte que presque d'un seul point visible, qui se peint clairement sur la rétine: si donc je veux avoir" une idée distincte de tout un objet, il faut que je promène l'axe de l' œil le long des contours de cet objet, afin que tous les points qui composent ce contour viennent se peindre successivement sur le fond de l'œil avec toute la clarté requise, ensuite l'âme fait la liaison de tous ces points élémentaires et acquiert à la fin l'idée de tout le contour. Or il est certain que cette liaison est un acte où l'âme emploie du temps, [50] et d'autant plus de temps que l'œil sera moins exercé à parcourir les objets.» (Nummers tussen[ ] uit de originele tekst).



Afb.99. Transparant



Afb.98. Echte gaten en lichtvlekken

De dichtheid die onderin zit neemt naar boven toe af. Het wordt lichter naar boven toe. Het zou naadloos willen overgaan in de transparantie en onzichtbaarheid van de lucht. Daarom is de rand van het beeld, letterlijk doorbroken, daar waar de zaag dwars door de open cirkels snijdt. De gaten zijn erop 'gestrooid'. Anders zou het patroon nadrukkelijker patroon zijn geworden, een patroon dat ergens plotseling stopte. Het beeld zou dan in twee delen gespleten zijn: geperforeerd tegenover niet-geperforeerd. Nu neemt de perforatie gradueel af en wel zo dat het willekeurig lijkt welke gaten er mochten zijn en welke niet.

Naast de 'nerf', naast de vouw, liggen gaten in de schaduw. Omdat het beeld gedraaide vlakken met gaten heeft, haaks op die vlakken naast de nerf, vult de zon, over de gaten heen, halve gaten met licht. Zo verdubbelt de transparantie op sommige plekken. Als de zon hoog boven het beeld staat, valt het licht door de gaten schuin naar beneden en vormt langwerpige lichtvlekken naast de ronde gaten op het andere veld. Dit maakt letterlijk zichtbaar, hoe het licht de transparantie van het beeld doet toenemen. Hier zitten de gaten in het materiaal waaruit het beeld bestaat zelf. Het zijn geen gaten tussen lichaamsdelen, maar gaten in het lichaam zelf. Steeds meer gaten waardoor het lichaam zijn eigen lichamelijkheid verliest en langzaam - letterlijk - oplost.

Inhoud

Zelfstandigheid

Of het beeld specifiek, in opdracht, voor deze locatie is ontworpen is niet te zeggen. De locatie roept een aantal ideeën op die misschien niet in aanvang bedoeld zijn. Dat betreft zowel de plek in het water als het grensbeeld zijn tussen land en water, natuur en cultuur. De verwantschap met podiumgordijnen in het theater is ook twijfelachtig. Misschien zijn al deze associaties weliswaar geldig omdat ze nu eenmaal door het beeld en de plek worden opgeroepen, maar niet representatief voor de intenties van de kunstenaar. Is het voor de interpretatie van belang, om te weten of dit een 'opdrachtbeeld' is, of zou die wetenschap juist de uitgebreide genieting – het samenvallen van alle onvermoede verwantschappen – beperken?

Clive Bell zou zeggen 'travel light':

> "For, to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions . Art transports us from the world of man's activity to a world of **aesthetic exaltation**. For a moment we are shut off from human interests; our anticipations and memories are arrested; we are lifted above the stream of life." [49] (Vet JD).

49 Bell (1914) *Art*, p. 10 #18:

Wat is de inhoud van dit beeld: wat is er uitgebeeld (en wat kan de beschouwer er in zien)?
[132] Niet: waar wordt naar verwezen, maar wel: wat laat de kunstenaar zien? [50]

De gelijkvormige bladeren van het beeld, die van onderen scherp gevouwen zijn en van boven afgerond, bevestigen een ontwikkeling uit de natuur vandaan: het beeld is vooral een hommage aan het menselijk kunnen. Het kunnen dat geen genoegen neemt met nabootsing of uitbeelding, dat zijn wil oplegt aan het weerbarstige materiaal en zijn eigen plek bepaalt om de ontwikkelde vorm te tonen.[51]



Afb.100. Onder aan de dijk



Afb.101. Tong van Lucifer



Afb.102. View

Heeft de beeldhouwer gedacht aan Symplegaden, die twee kleine rotseilanden bij de monding van de Bosporus in de Zwarte Zee (thans Oerek-Jaki), die volgens de Griekse mythe voortdurend tegen elkaar sloegen en een veilige doortocht belemmerden?

Of heeft hij misschien gedacht aan de 'zuilen van Hercules', de Straat van Gibraltar, toegang tot de Tyrrheense Zee, waar de traditie avonturen lokaliseert uit Homerus' *Odyssee*? Of zijn het toch vleugels, transparant als die van een libel, of misschien wel van een gevallen engel? Want wijst het beeld *'Tong van Lucifer'* van R.W. van de Wint niet naar een bijbelse interesse?

Een doorgang is zichtbaar in het beeld, en bladen en vleugels ook, hoewel ze het geen van drieën echt zijn. Niet alleen de vorm, maar ook het materiaal, in dit geval open in de ruimte, in het water, maakt het beeld precies tot wat het is: geen verwijzing naar iets anders, ook geen onderdeel van een verhaal, mythe of woordspeling, maar feitelijk twee schermen in elkaars nabijheid. Dat is de inhoud die door de vorm betoond wordt.

Functie

'Einfühlung' of 'invoeling'. Is dat hier mogelijk? Niet zoals bij een beeld van Rodin met de daarin samengebalde spanning. 'In' is hier nabijheid én plaatsvervanging: de suggestie uit het beeld overbrengen naar het zelf voelen.[52] Als het beeld geen betrekking heeft op ons eigen lichaam, dan valt er niets 'in te voelen'. Wij weten bij het beeld van Van de Wint niet wat er voor een spier staat, wij hebben zelf niet zulke spieren, wij hebben geen 'vouw'.

---

50 Locher (2006), p. 146

51 Deze observatie kan onderzocht worden door vergelijking met het beeld *View* van R.W. van de Wint in de beeldentuin van het Kröller-Müller museum.
Afbeeldingen van Links naar rechts: 1) *wilde planten* onder aan de dijk; 2) R.W. van de Wint, *Tong van Lucifer,* 1993, Felevoland, Knardijk 3) R.W. van de Wint, *View,* 2001, Beeldentuin Rijksmuseum Kröller-Müller.

52 Zie de opmerkingen hiervoor naar aanleiding van Hartog (2009), "Einfühlung".

Er huist wel een bewust worden van een lichamelijk ervaren in al die materie van het beeld, maar het laat zich niet zuiver benoemen. [133]

Het zich onttrekken aan betrekkingen wordt pas duidelijk als allerlei mogelijke betrekkingen onderzocht zijn. En dan nog is niet zeker of wel alle mogelijke betrekkingen zijn onderzocht, of alleen díe betrekkingen die bij de beschouwer zelf horen. Dat maakt de persoonlijke component. Ieder mens heeft een eigen geldigheid, zo goed als ieder ander, die zijn of haar eigen betrekkingen waarneemt. [53]

Het beeld individualiseert. Terwijl het dichter bij komt, wordt het steeds meer privaat. De beschouwer accepteer dat er meerdere mogelijkheden zijn, en dat er anders geïnterpreteerd kan worden, dat de betrekkingen die hij waarneemt geen absolute waarheid oplevert, en ook geen eenmalige interpretatie. De waarheid van ieder ander mens over het beeld is even geldig. En ook het opnieuw terugdenken naar de maker, of het terugdenken naar het begin, of het terugdenken, het herdenken, het herscheppen in gedachten, kan de beschouwer ergens anders brengen dan de eerste keer. Een voorstelling, zelfs van een lichaam, is dat lichaam ontdoen van lichamelijkheid omdat het zien voorrang krijgt boven het voelen. Daarom glanst en blikkert dit beeld in de eigen ruimte: het wil ons doordringen van zijn aanwezigheid. Het wil geen schilderij zijn, geen afbeelding van Icarus, geen film van de Argos die door de branding zwoegt, geen vleugels van een libel, vlinder of engel. Het wil vastberaden zijn als een rots in de branding. En omdat het beeld zichzelf is, lijfelijk een ding, kan de beschouwer zichzelf zijn, lijfelijk aanwezig. Omdat het beeld eeuwig is, voelt hij zich in de eeuwigheid opgenomen. Omdat het zich opstelt in de ruimte, stelt het hem op in de ruimte. Dat is de functie van het beeld dat zichzelf is: dat het ons, onszelf laat zijn.

Betekenis

Het gaat er eigenlijk om hoe al die indrukken die van buiten komen, samen met het beeld, tot een werkbare eenheid komen. Hoe alle mogelijkheden zó worden gecombineerd dat een zinvol geheel ontstaat.[54] Zelfs als de beschouwer veronderstelt dat het beeld geen zin heeft, is het zinvol. Elke gedachte, elk mogelijk verband is de moeite waard om onderzocht te worden. Er hoeft niets te worden overgeslagen, niets weggemoffeld, niets achterwege te blijven, niets is er beschamend. Het wordt allemaal opgeroepen door dit beeld, dit 'ding'. Het wordt ook opgeroepen omdat de beschouwer open gaat staan voor wat dit ding in hem op zou kunnen roepen. Doordat hij deel wil nemen aan dit ding.

Beeldhouwwerken dagen de taal uit om een aanvulling te maken op hun eigen zegging, want de taal is nodig om de kloof tussen het ding en de beschouwer te overbruggen. Anders blijft het voorwerp verstoken van betekenis. De beschouwer weet niet waar hij aan begint, als hij begint aan een beschrijving. Hij weet niet waar hij zal uitkomen. Hij weet alleen dat het zin heeft.

Taal komt altijd na de ontmoeting die eerst een helemaal stil en leeg maakt, voordat de woorden komen. Ook het denken moet zich ontwikkelen en is nooit klaar. Het moet

53 Zie de opmerkingen hiervoor over Armstrong (2000), 'persoonlijke beleving'

54 Wat Locher noemt 'het gebied binnen en buiten de driehoek'. Binnen: wat is uitgebeeld: de inhoud, hoe is uitgebeeld: de vorm, en waarvoor het onderwerp is gekozen: de functie. Buiten: de contextuele informatie die beschikbaar is: "(...) uitsluitend voor zover daarmee het kijken en beleven kan worden aangescherpt en beter afgestemd op wat [de kunstenaar] voor ogen moet hebben gestaan". Locher (2006), p. 144.

telkens opnieuw. Telkens opnieuw terug en mediterend denken, telkens opnieuw kijken en
[134] er aan denken, aan die vorm en dat materiaal, aan het samengaan van vorm en materiaal, ruimtebeleving, stemming, licht en alle indrukken van de ontmoeting.

Dit materiaal overleeft de mens ruimschoots. De oppervlakte van het beeld met zijn speciale kleur confronteert ons direct met het materiaal waarvan het gemaakt is: kracht, zichzelf zijn, eigenheid, en eeuwigheid zijn begrippen die hierbij horen. Eeuwigheid benadrukt onze eigen vergankelijkheid. Stof ten dienste van onszelf gevormd, zal ons overleven.

Het beeld blijft niet als een compleet plaatje achter in ons hoofd. Het is niet een fantoom dat in stand blijft. Er is slechts het besef dat deze waarneming ooit werd opgebouwd, dat er een doen was, een activiteit in ons. Niet het resultaat. Niet het resultaat onthouden wij, maar het weten van het doen.

Bij elk bezoek aan het beeld gebeurt er iets in ons. Wat er in ons gebeurt is dat wij opnieuw worden uitgedaagd door het beeld om opnieuw een beschouwing op te bouwen. Het beeld op zich, het beeld als aanwezig ding, het beeld zonder ons doen, is niet genoeg. Zonder ons doen, beseffen wij, is het beeld niet compleet. Naast het weten van het vorige doen is er een vaag vermoeden dat het vorige doen niet voldoende was. Dat er nog meer valt te doen. Het is een echte ontmoeting: zoals twee mensen die elkaar ontmoeten elke keer weer onmiddellijk beginnen met elkaar te praten, zó moeten wij bij elke ontmoeting met het beeld opnieuw in gesprek.

Het beeld is zijn plaats gewezen: het kan niet weg, het kan niet wijder, hoger of dieper, zich niet verbreden, verjongen, verinnerlijken, niets. Juist dat maakt ons wakker: wij worden door het beeld bezield om ons te verwijden, te verhogen, te verdiepen, te verbreden, te verouderen, te veruitwendigen, te rijpen. De stilte van het beeld maakt ons bewust van onszelf en van de mogelijkheid ons lichamelijk beleven grondiger te ervaren.

Volten, Van de Wint



Afb.103. Twee beelden op rij

Verstrengeling

Na al deze woorden rest het voorlopig afscheid. Nu is de vraag wat er overblijft van al dit talige doorwerken van de beschouwing, na al dit opschorten van lichamelijk bewustzijn ten

dienste van de rationele arbeid.

De vergelijking van *Zonder Titel* daar in het water, met *H-Balken* in het park, maakt duidelijk [135]
dat door het omvangrijke ruimtebeslag, *H-Balken* minder visueel is ingesteld dan *Zonder Titel*, dat zich voornamelijk als een scherm of reliëf voordoet. De natuurlijke verwantschap van *Zonder Titel* met het water en de lucht, tegenover het contrast dat *H-Balken* vormt met het omringende park belicht de beide aanspraken op het verstand enerzijds en het beleven anderzijds. In *H-Balken* vindt de uitbraak plaats uit de zuiver rationele opbouw door de lichamelijk – intuïtief – ervaren noodzaak de compositie aan te passen. In *Zonder Titel* vindt de insnoering plaats van de vrije natuurlijke verwantschap om de menselijke afkomst van het ontstaan te duiden. Nadat is vastgesteld dat elk een kunstwerk is door het totaal samenvallen van *vorm*, *inhoud* en *functie*, vindt het eindoordeel plaats, waarop het vooroordeel reeds anticipeerde, door het lichamelijk ervaren: dat deze grenzeloze verstrengeling onontkoombaar is, en daardoor geruststellend en tegelijk openbarend. Na deze twee sculpturen in de openbare ruimte, zoeken we een beeld op in een museum, om te ervaren of de locatie onze waarneming indringend beïnvloedt.

4 - DIER (1983) CAREL VISSER



Eerste ontmoeting: het Rietveldpaviljoen in Amersfoort

[138] In Amersfoort, aan een intiem plein tegenover de openbare bibliotheek, net buiten het drukke winkelcentrum, ligt een paviljoen gebouwd door Gerrit Rietveld.





Afb.104. De Zonnehof exterieur en interieur (1958)

foto's van de internetsite van de Stichting auteursrechten G.Th. Rietveld

Het gebouw is een helder kleinood, speciaal ontworpen om voorwerpen van beeldende kunst te tonen. Daarom heeft het veel glas, ook in het dak, met daarachter jaloezieën om het binnentredende licht zo goed mogelijk te kunnen regelen. Het interieur bestaat uit open geschakelde ruimtes, gebaseerd op een geometrische plattegrond van vierkanten en rechthoeken. De verdieping ontvouwt zich gedeeltelijk over de begane grond rond een vide, zodat een afwisselend spel van hoog en laag, vierkant en rechthoek, bovenlicht en zijlicht ontstaat. In dit gebouw vond in januari 2005 de tentoonstelling '*Wintergasten*' plaats. Een van de genodigde wintergasten was het beeld *Dier* van Carel Visser.

Het grootste verschil tussen de ontmoeting met *Dier* en de twee voorgaande beelden is de plek waar het beeld zich bevindt: in een museum in plaats van in de openbare ruimte. Vanzelfsprekend verschuift daardor de aandacht. In een museum verschilt de wijze van waarnemen sterk van die in de openbare, dat wil zeggen alledaagse ruimte en daarmee verandert de beleving van het beeld. In de kunstgeoriënteerde ruimte van het museum dringt het verschil tussen beeldhouwkunst en schilderkunst zich op. Tegelijkertijd dringt de vraag zich op wat de intentie is van het beeld, omdat niet het alledaagse leven maar het domein van de kunst de eerste en belangrijkste betrekking vormt. Tegenover de onbegrensde ruimte buiten, met al zijn klimatologische veranderingen en invloeden van geluiden, geuren en onrustige bewegingen, bevinden beeld en beschouwer zich nu in de begrensde ruimte van de museumzaal. De ruimte waarin het beeld zich bevindt en de invloed van het beeld op de ruimte is het hoofdonderwerp van het boek *Sculpture and enlivened space*.[1] Het begrip intentie wordt indringend behandeld in *Patterns of Intention*.[2] Dit laatste boek is geen beeldhouwboek en daarom is hier vooral het eerste deel van belang dat zich richt op de taal die wij gebruiken bij het beschouwen van beeldende kunst en het begrip 'intentie'. Beide boeken concentreren zich op de positie van de beschouwer, waarbij Martin voornamelijk de beleving van het kunstwerk centraal stelt, tegenover Baxandall's zoektocht naar de intentie van het beeld. In de volgende beschrijving zijn beide elementen met elkaar verweven en

1 Martin, F. D. (1981). *Sculpture and enlivened space : aesthetics and history* , University Press of Kentucky.

2 Baxandall, M. (1985). *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, London, Yale University Press.

wakkeren elkaar aan. Zij scheren langs het begrip *inhoud* uit de driehoek van Van de Waal.

[139]

Voorwoordelijk ervaren



Afb.105. Dier in de Zonnehof

In de stilte die kon worden ervaren in het paviljoen – slechts een zacht schuren van kleding of een enkele voetstap waren af en toe aanwezig – heerste sprakeloosheid. Het kunstwerk riep verbazing op en verwarring. Een lichte vrolijkheid, alsof de beschouwer in het ootje werd genomen, ontlokte een glimlach. Maar meteen daarop volgde een zekere ongeduldigheid en besluiteloosheid: is het de moeite waard om hier stil te staan? Dit ongemakkelijke gevoel diende eerst overwonnen te worden. In een catalogus uit 1999 schrijft Jaap Bremer:

"Veel collages van Carel Visser uit de jaren'80 en '90 zijn door de verrassende combinatie van de gekozen beeldfragmenten, de sterke formele opbouw en niet te vergeten de uitbundige kleuren een ware lust voor het oog. Zij overrompelen. Maar niet altijd. Soms zorgen ze – en dat betreft vooral de laatste collages, die zijn opgenomen in deze tentoonstelling – voor een ongemakkelijk gevoel, enige verwarring of soms zelfs lichte irritatie."[3]

Titel

De beschrijving die hier volgt stamt uit een ontmoeting met het beeld in 2005, tijdens de tentoonstelling in Amersfoort. Op een bordje voor het beeld stond : "**Carel Visser**, *DIER*, 1983, rubber, leer, glas en blik. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam".

Zo'n overduidelijk titelbord heeft een groot nadeel: de titel stuurt de waarneming en neemt de plaats in van het onbevangen kijken. Deze kwestie kwam ter sprake in een gesprek dat Dominic van de Boogerd optekende, tussen Marlene Dumas en Barbara Bloom (MD en BB).[4] Bloom definieert daarin het begrip titel als: 'ze vertelt mij over de kennis, die jij wilt dat ik heb over wat er getoond wordt'. Dat zou betekenen dat Carel Visser, volgens het titelbord de maker, kennis bij de beschouwer vooronderstelt, over het 'dier' dat hier getoond wordt. Dat sluit aan bij ons gedrag, dat we bij een titel onmiddellijk op zoek gaan naar verwantschap.

---

3 Bremer, J. (1999) *Carel Visser*, p. 13

4 Boogerd, D. van den (1999) *Marlene Dumas,* Londen, Phaidon:
MD: "(...)Een goed kunstwerk heeft humor nodig, afstand en een goede titel. Als het werk een andere titel had, zou het anders bekeken worden. Sommige dingen, zoals de mix van titel en beeld, behoeden het werk er soms voor zielig te worden".
BB: "(...)Toon je echte kleur, of liever, toon je duistere wortels! Misschien moeten we alle slimme dingen eruit halen en alleen de onafgemaakte zinnen laten staan? De titels die jij aan je werk geeft zijn interessant: ze vertellen mij over de kennis, die jij wilt dat ik heb over wat er getoond wordt".

[140]



Afb.106. 'Waterloper'

De zaalwacht, een jonge studente aan de kunstacademie, zei me dat *Dier* haar deed denken aan een 'schrijvertje', zo'n waterdier dat op hoge poten over de oppervlaktespiegel van het water schaatst. (Waarschijnlijk bedoelde ze niet het 'schrijvertje', de bekende watertor van Guido Gezelle, maar een 'schaatsenrijder' of 'waterloper'.) "Als het werk een andere titel had, zou het anders bekenen worden", zegt Dumas. Die waarheid zal de hele waarneming van *Dier* blijven achtervolgen.

Ontmoeting



Afb.107. Dier
Carel Visser

Wat maakt *Dier* eigenlijk tot 'dier'? Daartoe moeten we eerst stil staan bij wat zichtbaar is.

In een vierhoek gelegd, als vier hoekpunten, opgepompte binnenbanden, van tractors of vrachtwagens, erg groot, met elk een doorsnede van ca. 100cm. Het middelpunt van de banden ligt twee passen uit elkaar.

Erop ligt hout gestapeld, oude planken die een soort bruggen vormen, van drie of vier lagen over elkaar heen.

Die planken dragen vier grote vierkante blikken die lijken op olieblikken van olijfolie zoals je wel ziet in oriëntaalse winkels. Er zitten op de blikken geen wikkels of etiketten meer en van twee blikken zijn de bovenkanten erafgeslepen zodat ze alle vier even hoog zijn.

De blikken dragen een grote, zuiver vierkante glasplaat van zeker 12 mm dik. In twee van de vier blikken staat een laagje water of olie, met daarin rommel (papiersnippers en stukken krant).

Op de glasplaat staat verticaal een zwarte, rubberen band, misschien zo'n zelfde als de vier op de grond. Deze is in het midden bij elkaar gesnoerd met sisal bindtouw. De voorkant van die in tweeën gesnoerde band is vrij gelaten. Op het achterdeel ligt een juk van een paard met koperen leidselogen en daar achter ligt een wanordelijke hoop riemen van paardentuig.

Zo lijkt het gedeelte boven op de glasplaat op een dierenhoofd met wanordelijke manen, de neus iets omhoog gericht, de schouders hoog achter de nek, de rug gekromd onder een last.



Afb.108.
de menselijke schaal

Dier is lager dan onze ogen, wij kijken op hem neer. *Dier* is erg breed en wijd op de grond: hij heeft veel ruimte nodig. Tegenover hem staat de mens als een smal wezen op twee kleine voetjes, naar boven toe iets wijder en dan weer afnemend. *Dier* is beneden het grootst en boven het kleinst. En de afname is niet alleen organisch maar vooral ook systematisch: uitgewerkt. *Dier*'s banden en alle ruimte in hem, gevangen in banden of ongebreideld in de open blikken, tussen de glasplaat en de vloer, in de chaos van leren tuig en samengebonden kopband, ontheffen hem van massa.

Zijn de blikken poten die op erg grote voeten uitkomen? En is de glasplaat het lijf of een pantser? Zo doet hij inderdaad echt aan een waterloper denken.

Net als bij 'de waterloper' ligt het lijf met de kop naar voren tussen de poten. De vier banden die overgaan in de vier blikken op de planken vormen de wijd uitgestrekte poten die de glasplaat, het lijf, dragen. Dat lijf is transparant – de glasplaat – omdat ze slechts drager is van de kop: de ingesnoerde autoband onder al dat leer. Het kan ook anders: door de verwijzing naar een waterloper denkt de zaalwacht dat het hele beeld *Dier* is. Maar het kan ook zijn dat alleen het deel boven op de glasplaat *Dier* is en de rest eronder de sokkel. Dan is het een soort slak, op een grote stellage. Het argument voor het voorstel van de zaalwacht is dat de dragende plaat van glas is en dus transparant. De glasplaat deelt het beeld niet echt in tweeën zoals een dichte houten plaat dat gedaan zou hebben. Bovendien hadden dan de poten niet zo ingewikkeld opgebouwd hoeven zijn, maar kon 'de slak' net zo goed op een kist gelegen hebben. [141]

Dit dier is niet onvriendelijk, maar dwingt wel ontzag af. Niet alleen de vierkante grondvorm door de banden maar ook het besef dat het allemaal bij elkaar hoort en dat het beeld een lichaam is, weerhoudt ons om de ruimte van dit lichaam te betreden.

Het hoofd is een autoband, het lange haar gedrapeerd van een paardenhoofdstel. Paardentuigleer. Paard, huid, leer. Met onmiskenbaar koperen ogen voor de leidsels. Zó over de kop heen gelegd dat het onmiddellijk aan een juk doet denken. Tegelijk wordt een voorzijde gesuggereerd. Materiaal dat ooit een dier is geweest. Leer dat gebruikt wordt, dood dier, om levende dieren te mennen. Dood materiaal dat hier gebruikt wordt om leven op te roepen.

De hele combinatie wordt bijeen gehouden door een letterlijk 'loodzware' glasplaat op lucht. Lucht in rubber draagt hout. Hout draagt blikken. Blikken dragen glasplaat. Glasplaat draagt lucht in rubber. Lucht in rubber draagt leer. Geheimzinnig. Alles onder de glasplaat lijkt van een andere orde dan erboven. Hier is sprake van een duidelijke scheiding tussen geest en lichaam: geest boven het glas, gedragen door het lichaam onder het glas. Het komt door het leer dat de bovenkant organisch is. Het rubber, ja zelfs de planken eronder en het blik zijn nog steeds wat ze altijd waren: banden, planken, blikken, door mensenhanden geplaatst, overduidelijk gestructureerd. Maar het leer op de kopband is aangebracht in wanorde, verwarde riemen, zoals haren zitten bij een verwilderd dier, dat door de werkelijkheid rent. Heeft een waterloper wel haar? Waarom maakt iemand een haast kinderlijke verwijzing naar een niet-bestaand insect, of naar een paard-achtig dier? Het is geen dier. Het is een dier dat niet bestaat. Het is wel een dier en niet een dier tegelijk. Een raadselachtige piramide van toevallige materialen. Toevallig?

Être au Monde

Bij *H-Balken* van Volten en *Zonder Titel* van R.W. van de Wint dekte het woord 'beeldhouwwerk' het kunstwerk niet volledig. Ook *Dier* is niet letterlijk een beeldhouwwerk of sculptuur. Het woord beeldhouwen is net als sculptuur teveel gericht op één soort maken: het hakken of wegnemen van materiaal totdat een 'beeld' verlost wordt uit het materiaal. Dat zit ook in de woordstam 'sculp' van sculptuur. Een ander soort maken is vormen, boetseren of modelleren. Dat is ongevormd materiaal vervormen tot een beeld. Weer een ander soort maken is gieten, dat is een model gebruiken om tot een definitieve vorm van duurzaam materiaal te komen. *Dier* is gemaakt door bestaande dingen bij elkaar te rapen en op een nieuwe manier samen te voegen zó dat een 'beeld' ontstaat. Het gaat in alle gevallen om 'een beeld maken': beeldhouwkunst is hier feitelijk beeld–maak–kunst.

[142] De materialen waaruit *Dier* bestaat zijn – veel meer dan de materialen die André Volten of R.W. van de Wint gebruikten – echte materialen uit onze alledaagse werkelijkheid. Ze trekken het beeld als sculptuur onze werkelijkheid in en tegelijkertijd trekken ze ons, door hun uitzonderlijke gebruik, onze werkelijkheid uit. "De weerbarstigheid van deze collages wordt in veel gevallen veroorzaakt door de botsing tussen de uiterst diverse materialen binnen één werk en de krachtdadige manier waarop hij deze bewerkt, maar ook door de grote sprongen, die de kijker steeds moet maken van de kunst naar de realiteit en weer terug" schrijft Jaap Bremer iets verderop.[5] Het 'maken van sprongen' duidt op een scheiding van lichaam en geest, binnen en buiten, zijn en de wereld. Misschien is het beter te spreken van een 'verstrengeling' die in dit beeld wel heel nadrukkelijk voelbaar is. Ook de mens is een dier en is zich net als *Dier* niet bewust waaruit zijn poten bestaan of wat zijn kop herbergt. Nu, op dit moment, is *Dier* samen met de beschouwer, verstrengeld in één werkelijkheid. Het heeft het bewuste 'zijn' van de beschouwer uitgebreid en verbreed. Zelfs letterlijk, zoals David Martin beschrijft: "The aesthetic experience of sculpture illustrates better than any other phenomenon Merleau-Ponty's fundamental theme: we are beings-in-the-world (etre-au-monde), immersed with things in such a way that our bodies have no clear-cut boundaries. Our perception of things is a resonance of their withness with ourselves".[6]

Inhoud

Is de inhoud, zoals Hans Locher zegt, "een vanzelfsprekende relatie met wat kan worden bekeken (...) niet verwijzen naar iets waarmee het kunstwerk gevuld zou zijn maar wat de kunstenaar laat zien"?[7] Welbeschouwd zou dit betekenen dat we in deze geordende stapel andere dingen zouden moeten kunnen zien, dan alleen een 'dier'. Maar daarin worden we gehinderd door de nadrukkelijke titel van het beeld. *Dier* lijkt niet op een specifiek dier dat we kennen uit de werkelijkheid. Het materiaal maakt in één klap duidelijk dat het niet om een bestaand dier gaat: het gaat om een typologie: *Dier* is niet dit of dat dier, maar een dier als mogelijkheid. Dit is wat Michael Baxandall uiteindelijk de intentie zal noemen van het beeld: niet wat de beeldhouwer bedoelt en niet wat wij er speciaal in zien, maar een dynamische ontwikkeling waar het beeld als vanzelfsprekend uit tevoorschijn komt, dat waar het naartoe is geëvolueerd.[8]

---

5 Ibid., p. 13

6 Martin (1981), p. 67

7 Locher (2006), p. 146

8 Baxandall (1985) p. 41-42:
"A word must be said about 'intention', I suppose. (...) One assumes purposefulness – or intent or, as it were, 'intentiveness' – in the historical actor but even in the historical objects themselves. Intentionality in this sense is taken to be characteristic of both. Intention is the forward-leaning look of things. It is not a reconstituted historical state of mind, then, but a relation between the object and its circumstances. (...) So 'intention' here is referred to pictures rather more than to painters. In particular cases it will be a construct descriptive of a relationship between a picture and its circumstances. In general intentionality is also posited in behaviour and it is used to give circumstantial facts and descriptive concepts a basic structure. In fact, 'intention' is a word I shall use as little as possible, but when I do use it I do not know what other word I could use instead. 'Purpose' and 'function' and the rest present their own difficulties and anyway their force is different".

Dat brengt een belangrijke kwestie aan het licht: de verhouding tussen taal en beeld, of zoals Baxandall in zijn voorwoord zegt: "The problem here is the interposition of words and concepts between explanation and object of explanation". Het is zinvol om Hans Lochers term 'inhoud' naast Michael Baxandalls 'intention' te leggen, om beide belangrijke begrippen te verhelderen. Want de vraag is: hoe verhoudt de inhoud (het onderwerp) zich tot de intentie en hoe worden beide met woorden geduid. Is 'intention' hetzelfde als 'functie' en zo niet, wat is het dan? [143]

Alle overpeinzingen over *Dier* maken niet duidelijk of het totale beeld een dier is (zoals een schrijvertje) of een sokkel met een glasplaat waarop een dier rust. Centraal staat de beschrijving en die hele beschrijving, zou Baxandall zeggen, is niet een beschrijving van het beeld maar een complexe en soms problematische relatie met het beeld. Die relatie bestaat uit woorden en ideeën die altijd nog zo generaliserend zijn dat ze, zonder de aanwezigheid van het beeld, het beeld niet zouden kunnen oproepen. Bovendien is taal niet alleen generaliserend, maar ook opeenvolgend in de tijd: het is moeilijk om sturende ordening te voorkomen alleen al omdat het een na het ander wordt benoemd. Dat geldt ook voor de waarneming. Waarnemen is niet alleen scannen: we gebruiken onze hersenen en die gebruiken ideeën, volgens Baxandall. Een beschrijving zal op zijn best de gedachten weergeven die opkwamen bij het kijken naar het beeld en daarom zeggen de woorden meer over die gedachten dan over het beeld. [9]

De titel *Dier* is daar een mooi voorbeeld van: vanaf het moment dat we de titel van het beeld kennen – en die stond hier immers vermeld op een bordje bij het beeld – wordt onze waarneming gestuurd en is het moeilijk, zo niet onmogelijk, om nog iets anders 'in' het beeld te zien. Of andersom, als de titel van het beeld '*Zonder Titel*' zou zijn geweest, hadden wij dan in Carel Vissers gestapelde piramide nog wel een 'dier' gezien?

Hoe dan ook maakt de voorgaande beeldbeschrijving zich schuldig aan wat Baxandall "cause-inferring strain" noemt: de nadruk op het waarom van het beeld, de nadruk op de vraag: wat is de bedoeling van het beeld, of zoals soms wordt geformuleerd: de functie. We ondervragen de kunstenaar niet rechtstreeks (hij of zij is misschien al overleden) maar we zoeken naar aanwijzingen buiten het beeld en in onze eigen werkelijkheid voor onze interpretatie.

Hoewel ook Baxandall voornamelijk over schilderkunst spreekt, begint zijn boek met een driedimensionaal voorbeeld: de brug die Benjamin Baker bouwde over de rivier The Forth. Aan de hand daarvan benoemt hij drie kernbegrippen voor het ontstaan van een kunstwerk: 'Charge', 'Brief' en 'Troc'.

1. *Charge* = er is een probleem dat opgelost moet worden zoals 'oeververbinding'
2. *Brief* = de probleemoplosser (kunstenaar) formuleert daarvoor een 'pakket van eisen'
3. *Troc* = dat pakket van eisen staat onder invloed van contextuele relaties als markt, klantenbinding, culturele opvattingen en ideeën. [10]

---

9 Ibid., p. 34 over "inferential criticism".

10 Ibid., p. 73:
"For the moment, then, let us say: The maker of a picture or other historical artifact is a man addressing a problem of which his product is a finished and concrete solution. To understand it we try to reconstruct both the specific problem it was designed to solve and the specific circumstances out of which he was addressing it. [...] What we are going to be dealing in are relations – relations of problems to solutions, of both to circumstances, of our conceptualized constructs to a picture covered by a description and of a description to a picture".

Voorzichtig toedenken naar *Dier* van Carel Visser parallel aan Van de Waals driehoek van
[144] *inhoud*, *vorm* en *functie* levert het volgende schema:

1. *Charge – Inhoud*: Carel Vissers probleem: wat is een dier
2. *Brief – Vorm*: Hoe wordt een dier als dier getoond en geduid als het niet letterlijk wordt nagebootst: welke materialen kunnen gebruikt worden en hoe?
3. *Troc – Functie*: Hoe verhoudt zich dat met zijn vorige werk en met dat van anderen en hoe met eventuele belangstellenden als musea en galerieën.

Charge komt nog het dichtst bij *inhoud*: opdracht (of: zelf–opdracht) ligt immers dicht aan tegen onderwerp. Brief opgevat als pakket van eisen ligt dicht bij de *vorm* en Troc, door Baxandall opgevat als marktwerking, waarvoor is het gemaakt, ligt dicht bij *functie*. Maar Baxandall lijkt zijn trits 'maatschappelijk' te verantwoorden, vooral vanuit de maker als sociale marktpartij. In de driehoek van Van de Waal wordt het kunstwerk veel pregnanter naar voren gebracht en kan – althans binnen de driehoek – volledig zelfstandig beschreven worden. Waar bij Baxandall de Charge wordt gevoeld als een relatie tussen de inhoud en de maker van het voorwerp als deelnemer aan de maatschappij – welke zonder die relatie nauwelijks uitlegbaar is wordt – is het begrip 'inhoud' meer naar binnen gekeerd en gebonden aan vorm en functie. Baxandall denkt de motivatie terug naar de maker, de driehoek van van de Waal, baseert zich wat de naar binnen zwaaiende bewegingen betreft vooral op de beschouwer.[11]

Baxandall beschrijft het belang voor ons om de kunstenaar te kennen: niet zijn triviale of sociale leefomstandigheden en ook niet zijn psychologische persoonlijkheid, maar zijn relatie met de wereld waar hij deel van uit maakt, de kunstwerken die hij kent én met het werk dat hij tot op dat moment zelf heeft gemaakt. 'Intentie' is dus niet de 'bedoeling' van de kunstenaar, maar het resultaat van de scheppende ontwikkelingsgang die de kunstenaar gestart is en waarin hij – ingegeven door de vorderingen van het werk – telkens opnieuw beslissingen heeft moeten nemen. Het doel van de kunstenaar is – afgezien van de situatie die zich voordoet bij een rechtstreekse opdracht – veel algemener: het probleem dat hij zich ooit gesteld heeft 'om een goed kunstenaar te zijn', doordrenkt al zijn werken:

> "(...)and after evading proper discussion both of ideology and artistic influence I emphasized that the painters' complex problem of good picture-making becomes a serial and continually self-redefining operation, permanent problem–reformulation, as soon as he enters the process of actually painting(...)."[12]

Het kunstwerk zelf kan echter tijdens zijn ontstaan de 'charge' veranderen: het verschil tussen een brug als oeververbinding en een kunstwerk als *Dier*, is nu juist dat de inhoud zo ruim geformuleerd is, dat de vorm open beleefd kan worden. Het begrip 'inhoud' laat meer vrijheid toe dan de 'charge' tijdens het maken en duidt bovendien meer op het resultaat

11 Locher (2006) p. 126; zie ook Baxandall (1985) p. 69:
"But there is a difference between the sense of problem in the actor and in the observer. The actor thinks of 'problem' when he is addressing a difficult task and consciously knows he must work out a way to do it. The observer thinks of 'problem' when he is watching someone's purposeful behaviour and whishes to understand: 'problem solving' is a construction he puts on other people's purposeful activity".

12 Baxandall (1985) p. 73

dan op het proces: de inhoud wordt pas ná het proces volledig benoemd. Hans Locher schrijft: "Titels geeft Visser meestal achteraf. Hij kiest ze met zorg en gebruikt ze om een onderdeel, een verband of een specifieke associatie manifest te maken. Vaak zijn ze even kernachtig, vanzelfsprekend en toch verrassend als de beelden zelf. Ze stimuleren tot een open interpretatie en laten ruimte voor uiteenlopende emoties en associaties". [13] [145]

"Een kunstwerk betekent immers niet iets, verwijst niet als een teken naar een betekenis, maar beeldt alleen zichzelf af, in zijn eigen zijn, zodat de beschouwer wordt uitgenodigd bij het kunstwerk stil te blijven staan" schrijft Hans-Georg Gadamer in zijn inleiding op Martin Heideggers '*Der Ursprung des Kunstwerkes*'. En hij vervolgt:

> "Het [kunstwerk] is zo sterk aanwezig dat waaruit het gemaakt is, steen, verf, klank, woord, zelf eigenlijk pas in het kunstwerk tot bestaan komen. Zolang iets louter stof is, die op verwerking wacht, is het er niet werkelijk, dat wil zeggen is het er niet in zijn echte aanwezigheid; dat komt pas als het is gebruikt, dat wil zeggen als het in het werk is gebonden".[14]

Deze inleiding, die twintig jaar vóór *Dier* wordt geschreven, heeft een haast voorspellende kracht die in Carel Vissers gebruik van materialen, die samen *Dier* vormen, later werkelijk zichtbaar zal worden.

Onmiddellijk herkenbaar in het gebruik dat Carel Visser maakt van de diverse materialen waaruit hij *Dier* opbouwt, is het karakter van het spel, het spelen met materialen alsof de wereld één grote blokkendoos is waaruit geput kan worden. Voor Gadamer is dit spelkarakter

---

13 Locher (1994), p. 9 en hij vervolgt:
"Dat zijn werk open wordt beleefd, is voor Carel Visser zeer belangrijk. Hij zoekt altijd naar vormen en situaties die zich op geen enkele manier vastzetten. In samengestelde werken zoals de hiervoor besproken beelden, komt dit met name tot uitdrukking in het gegeven dat we voortdurend beseffen dat ze uit losse onderdelen zijn opgebouwd, uit onderdelen die misschien ook in een andere samenstelling hadden kunnen verschijnen. Hoe doeltreffend het paardehaar ook over het blok is neergelegd, de opgerolde tekening omhoog is gestoken, de duig tot een schip is gemaakt en de ordners horens hebben gekregen, het blijven constellaties die heel wankel en tijdelijk zijn. In een bepaald opzicht is dit laatste ook letterlijk het geval. Bij elke verplaatsing van een opeenstapeling van losse onderdelen is het immers onvermijdelijk dat het beeld eerst uit elkaar gehaald en dus vernietigd wordt. Wat dan overblijft is een verzameling van zelfstandige onderdelen, die vervolgens opnieuw moeten worden gestapeld op de door Visser aangegeven wijze. Omdat de samengestelde beelden nooit exact zijn gedefinieerd, kunnen bij een nieuwe opstelling allerlei verschillen ontstaan, zelfs wanneer die opstelling door Visser zelf wordt gerealiseerd, zoals toen hij voor de fotograaf Gehoornde ordners eerst op het grint plaatste en daarna op een betonnen vloer, waarbij hij in de tweede situatie de ordners veel meer naar buiten schoof en met name de blauwe ordner een kleine slag draaide."

14 Heidegger (1996), p. 17 in de vertaling door Hans Wildschut. De oorspronkelijke tekst luidt:
"Ein Kunstwerk meint ja nicht etwas, verweist nicht wie ein Zeichen auf eine Bedeutung, sondern es stellt sich in seinem eigenen Sein dar, so, dass der Betrachter zum Verweilen bei ihm genötigt wird. Es ist so sehr selbst da, daß umgekehrt das, woraus es gemacht ist, Stein, Farbe, Ton, Wort, selbst erst in ihm zum eigentlichen Dasein kommt. Solange so etwas bloßer Stoff ist, der seiner Verarbeitung harrt, ist es nicht wirklich da, das heißt hervorgekommen in eine echte Präsenz, sondern erst dann kommt es selbst hervor, wenn es gebraucht, das heißt aber in das Werk gebunden ist".

het meest wezenlijke aan het ontstaan van het kunstwerk, juist omdat het de scheiding tussen
[146] voorwerp en mens opheft: "In het spel kan namelijk de gewone onderverdeling in subject en object niet staande worden gehouden. Spel is een gebeuren dat niet alleen door de deelnemers in het leven wordt geroepen, maar waarbij ook, omgekeerd, de deelnemers door het spel zelf existentieel worden geconstitueerd". [15] Doordat de beschouwer in het kunstwerk het spelen van de maker opnieuw – zij het niet lijfelijk, maar alleen in gedachten – meespeelt, beleeft hij een ervaring die niet alleen het kunstwerk, maar ook hemzelf verandert. Voor Gadamer is de ontmoeting met een kunstwerk nooit onafhankelijk van de context waarin die ontmoeting plaats vindt.

> "In die ontmoeting wordt het momentane van de beleving immers opgeheven en geïntegreerd in de continuïteit van ons bestaan. Als een kunstwerk in verbinding met het geheel van ons leven wordt bezien, dan kan het echter opnieuw de verloren kennisfunctie terugwinnen. Als daarentegen de ontmoeting met kunst als een geïsoleerd gebeuren wordt verstaan, dan heeft deze generlei consequenties voor de alledaagse existentie". [16]

Dus ook bij Gadamer stuitten we op de relaties zoals die in de driehoek van Van de Waal worden aangeduid door de naar binnen/buiten zwaaiende bogen, tussen het beleven van het kunstwerk door de beschouwer en tussen kunstwerk en werkelijkheden die de beschouwer beleeft . Gadamer zelf noemt het "die anthropologische Basis unserer Erfahrung von Kunst".[17] Een van de belangrijkste eigenschappen van het spel is, volgens hem, dat de beschouwer niet zomaar een onpersoonlijke getuige is, die ziet wat er voor hem gebeurt, maar iemand is die als het ware deel neemt aan het spel en er zelf onderdeel van is.[18] Vanuit deze optiek komt hij tot de conclusie dat 'zijn' iets anders is dan 'betekenen', dat inhoud iets anders is dan betekenis. Dat wordt vastgesteld op het moment dat het kunstwerk wordt beschouwd als drager van iets dat niet zichtbaar is, wat Gadamer benoemt als 'het symbolische'. Maar dan wel zo dat het kunstwerk niet alleen maar drager is van een bepaald symboliek, maar dat zijn eigen bestaan evenzeer meeklinkt en er onlosmakelijk mee is verbonden. Het resultaat dat na het spelen met de materialen overblijft noemt Gadamer "Gebilde"': 'gestalte'.[19] En het bijzondere van deze gestalte is "dass im Kunstwerk nicht nur auf etwas verwiesen ist, sondern dass in ihm eigentlicher da ist, worauf verwiesen ist. Mit anderen Worten: Das Kunstwerk bedeutet einen Zuwachs an Sein". [20] Een beeld dat zich handhaaft in de geschiedenis, omdat het een speciale betekenis heeft voor ons, wordt een symbool. Symbolen maken het voor ons mogelijk mee te doen aan het spel. We weten waarom de bruid in het wit gekleed gaat. We herkennen de rechter aan zijn toga. We zien de parabel van de blinden als een parabel en niet als een schimpscheut naar achterlijke lieden. We geloven in de Mona Lisa, of in de Venus van Milo, zelfs als we niet meer weten waarom. Symbolen helpen ons, begeleiden ons en verstarren soms. "Het kunstwerk kan een anders ontoegankelijke waarheid tonen en zo mensen veranderen. Juist daarom mag het kunstwerk niet als een geïsoleerde beleving

15 Hammermeister, K. (2002), *Gadamer,* p. 49.
16 Ibid., p. 47
17 Gadamer, H.-G. (1977), *Dia Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest,* p. 29
18 Ibid., p. 32.
19 Ibid., p. 44.
20 Ibid. p. 46-47

worden verstaan, wat betekent dat de esthetische onderscheiding overwonnen dient te worden. Gadamer stelt dat het kunstwerk niet van zijn toegangsvoorwaarden abstraheerbaar is. Het behoort immers evenzeer tot de wereld van de tijd waarin het is ontstaan, als tot de wereld waarin het zich toont". [21] [147]

Nu valt het moment waarop Gadamer het begrip feest inbrengt. Want het kunstwerk, dat altijd dankzij zijn spelkarakter "die Leistung einer potentiellen Gemeinsamkeit ist', kan nu gevierd worden. Misschien moeten wij onszelf eerst nog het kunstwerk binnen "buchstabieren", maar als wij eenmaal de symbolen begrijpen en dus de betekenis en dus het spel, wordt het meedoen een groot feest. Nu gaat het er alleen nog om, de betekenis zo mooi mogelijk te verpakken. Het is niet alleen beleren, maar schoonheid die verleidt. De ongerijmdheid van ordening in de weggeworpen materialen waaruit *Dier* bestaat, verleidt ons om even te blijven kijken, de tijd stil te zetten, ons te laten verassen en mee te doen. En nu de regels op zijn kop staan en de symbolen opnieuw betekenis moeten krijgen, doen we mee aan het feest. Het *Buchstabieren* is in feite een genotvolle, geestelijke arbeid.[22] De bedoelingen van de maker, de intenties van het werk en de ontvankelijkheid van de beschouwer die zijn eigen betekenissen verleent, veranderen de inhoud van de symbolen. Het veranderen van de symbolen verandert de regels van het spel en het spel zelf.

Als het spel verandert, wordt het feest dat zich in de geschiedenis heeft bevestigd en herhaald, opnieuw vernieuwd en extra de moeite waard. Dat mag enige tijd duren, omdat het ons eindelijk deel maakt van de eeuwigheid.[23]

De hele beschrijving van *Dier* spiegelt enerzijds de conclusie die Baxandall trekt over onze waarneming. Dat is logisch omdat dit gedeelte zich net als bij de waarneming van schilderijen vooral richt op de voorstelling. Anderzijds daagt *Dier* ons uit als in een spel de reconstructie na te bootsen van zijn ontstaan, zoals Gadamer die als deelname beschrijft. In het ′deelnemen aan′ raken beider beschrijvingen elkaar. De vergelijkingen en reconstructies die in de aanwezigheid van het beeld gemaakt worden, al die woorden die daarbij worden aangewend zijn volgens Baxandall niet zozeer informatief als wel aanwijzend, niet met het doel om iets begrijpelijk te maken, maar om te overtuigen:

> "(...) that what one offers in a description is a representation of thinking about a picture more than a representation of a picture. And to say we 'explain a picture as covered by a description' can conveniently be seen as another way of saying that we explain, first, thoughts we have had about the picture, and only secondarily the picture."[24]

Baxandall baseert zich op een echt ding, een werkelijk voorwerp, in contrast met

21 Hammermeister (2002) p. 51-52

22 Gadamer (1997) p. 58.

23 Ibid., p. 60: Gadamer schrijft en we herkennen daarin Merleau-Ponty:
"So möchte ich in der Tat die Konsequenz dieser kurzen überlegung zusammenfassen: Es geht in der Erfahrung der Kunst darum, daß wir am Kunstwerk eine spezifische Art des Verweilens lernen. Es ist ein Verweilen, das sich offenbar dadurch auszeichnet, daß es nicht langweilig wird. Je mehr wir verweilend uns darauf einlassen, desto sprechender, desto vielfältiger, desto reicher erscheint es. Das Wesen der Zeiterfahrung der Kunst ist, daß wir zu weilen lernen. Das ist vielleicht die uns zugemessene endliche Entsprechung zu dem, was man Ewigkeit nennt".

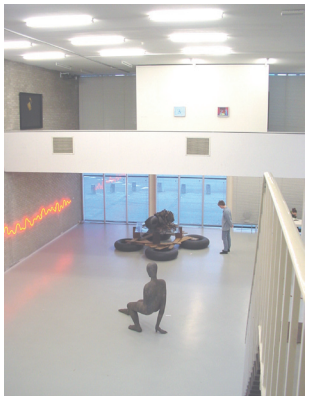
24 Baxandall (1985), p. 7

[148] Heidegger, die om te onderzoeken wat een 'ding' is, een afbeelding als voorbeeld nam en tevens in contrast met Merleau-Ponty, die om te onderzoeken wat onze relatie is met de dingen, zich vooral baseerde op schilderijen van Cézanne. Na het onderzoek naar de *Forth Bridge* zal ook Baxandall zich niet meer richten op een driedimensionaal voorwerp zoals een beeldhouwwerk, maar op de schilderkunst.

Voor de culturele plaats van de kunstenaar – een complexe relatie tussen de kunstenaar, zijn omstandigheden, zijn verhouding met opdrachtgevers, de markt en andere kunstenaars – gebruikt Baxandall een nieuw begrip: '*Troc*'. Hij ontleent het woord aan de economische theorie rond de rol van goederen voor geld, en vat het voornamelijk op als 'uitwisseling': een vrije, aan veranderingen onderhevige, uitwisseling tussen de kunstenaar en zijn publiek (of opdrachtgever) van culturele elementen, zoals zekerheid, irritatie, rolpatroon, historisch bewustzijn, vaardigheid en geld. Misschien is er niet zo'n groot verschil tussen de kunstenaar en de bruggenbouwer maar is het een kwestie van nuances: beiden zien zich gesteld voor een probleem (Charge), bepalen het karakter van hun oplossing (Brief) en doen dat als sociaal wezen in een bestaande cultuur in ruil voor een, niet alleen geldelijke, beloning (Troc). Alleen heeft de bruggenbouwer van te voren alles bedacht, ontworpen en uitgerekend, terwijl de kunstenaar zich bezighoudt met een constant proces van veranderingen (elke nieuwe verfstreek verandert het schilderij totaal) die hem dwingen telkens opnieuw positie te kiezen en te reageren op wat hijzelf net veroorzaakt heeft.

Vorm

Afmeting en situering




De foto's hierboven tonen *Dier* in De Zonnehof in Amersfoort. De eerste foto linksboven is genomen vanaf de gaanderij, de tweede vanaf de trap, de derde gelijkvloers vanaf ongeveer acht meter afstand en de vierde ongeveer vanaf de plaats waar de dame op de foto rechtsboven staat te kijken.

Dier is groot. Aan de langste zijde (ook al is het grondvlak misschien vierkant bedoeld) 2,90 m van einde band tot einde band, aan de kortste zijde 2,70m en een totale hoogte van 1,30m. De grootste band linksachter (B) heeft een doorsnede van ca. 1,15m en is hier het dikst opgepompt.

Het is duidelijk dat *Dier* hier een prachtige plek was toebedeeld. Ruim, licht en in alle rust, als een enorme prehistorische vlieg die net door de grote ramen naar binnen is gevlogen.

Het past wonderwel in de streng geometrische indeling van het Rietveldpaviljoen, dat hier onder de gaanderij precies hoog genoeg is. De afstand tot de ramen en de blinde muur geven het beeld genoeg eigen ruimte en intimiteit. Deze plek is als een kapel in een kerk, een kleine plaats precies groot genoeg voor beschouwing. Het dier heeft de kop afgewend van de glaswand en buitenwereld en richt zich op deze plek, de binnenruimte en de beelden om zich heen. Hieronder staan enkele van de andere 'wintergasten': [149]



Afb.109.
De hekkensluiter
David Bade



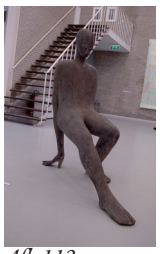
Afb.110.
Fountain study
Mari Boeien



Afb.111.
Operatietafel
Joep van Lieshout



Afb.112.
Studie van de perfecte ijs-kubus
Jan van Munster

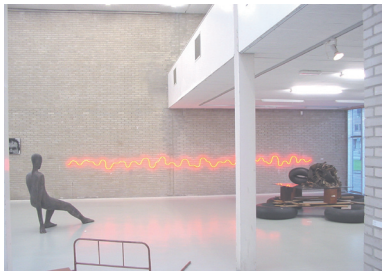


Afb.113.
Lonely feelings on landing
Henk Visch

Al deze 'wintergasten samen verlevendigen de ruimte. David Martin vat dit letterlijk op als een tot leven wekken van de ruimte en wijst op de nauwe bestand die er bestaat tussen beeldhouwkunst en bouwkunst: bouwkunst bestempelt de plaats tot een bewoonbaar gebied, beeldhouwkunst helpt de ruimte van dat gebied tot leven te wekken. 'Bouwkunst zonder beeldhouwkunst is vaak als een huis zonder meubels'. Andersom is beeldhouwkunst zonder gebouw vaak als meubelen zonder huis. Beeldhouwkunst heeft een speciale plaats nodig, die vaak door de bouwkunst wordt geschapen. Op zijn best ontvouwen in het samenzijn, bouwkundige plaats en beeldhouwkundige dingen hun eigen volheid.[25]

25 Martin (1981), p. 94:
"Most sculpture finds its proper place in a site set by architecture. In turn, the life of the sensory space of architecture may be intensified by sculpture. Architecture can create a context within which sculpture can give us a strongly enhanced "felt withness" with things. Thus in the center bay of the north porch of Chartres Cathedral we can be rocked back on our heels by the coordinated power of dozens of marvelous sculptures, especially Abraham and Isaac and Saint John the Baptist, that power driving outward from the walls into and through the openings of the porch. Architecture opens up the earth as a site-earth as earden, the old Saxon term meaning "to dwell." Sculpture may help enliven the space of that site. That is why these arts have always been so closely related. Le Corbusier, for example, makes the interesting suggestion that the best site of sculpture would be like the focus "of a parabola or an ellipse, like the precise point of intersection of the different planes which compose the architecture. From there the word, the voice, would issue. Such places should be focal points for sculpture, as they are focal points for acoustics. Take up your stand here, sculptor, if your speech is worth hearing."11 Architecture enlivens space extensively; sculpture enlivens space intensively. Architecture without sculpture is often like a home without furniture. Sculpture without architecture is often like furniture without a home. Sculpture needs its special place. Architecture with its sheltered opening may provide that special place, and then the screen of the commonplace is removed. Both the place and its things are allowed to unfold into their fullness".

[150]

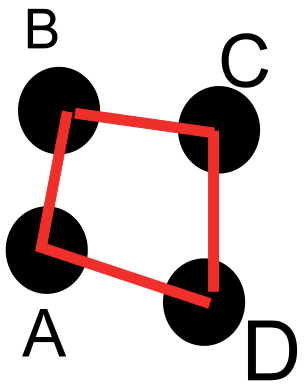


Afb.114. Plaatsing t.o.v. andere beelden

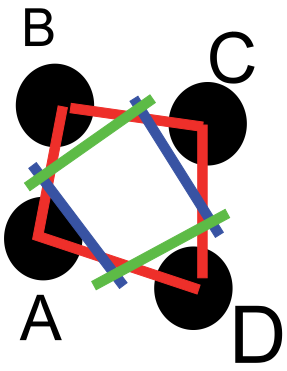
Op deze foto is te zien hoe *Dier* zich in de ruimte verhoudt tot de beelden van Henk Visch en Jan van Munster.
De neonsculptuur van Jan van Munster verbindt de hoge ruimte waarin het beeld van Henk Visch staat, met de lage ruimte waarin Dier zich bevindt. Tegelijkertijd wordt het einde van die lage ruimte aangegeven door de vierkante kolom.
Het lijkt alsof *Dier* zich heeft genesteld in een hol. Voorbij de kolom begint zijn ruimte. Het lage plafond, het besef van de hoge ruimte ervoor en het doorzicht van de glazen wand achter *Dier* naar buiten, zijn samen van grote invloed op het ervaren van het beeld. De beschouwer is binnen, niet in een museumpaviljoen, maar in zijn ruimte. In zijn ruimte wordt niet gesproken, er is slechts een aarzelend bewegen. Een innerlijk gesprek over het dier vindt in stilte plaats. De omgeving waarin *Dier* plaats heeft genomen, bepaalt de ontmoeting.

Materiaal

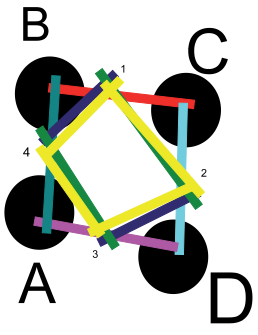
Dier bestaat uit een aantal verschillende materialen en is niet zoals Voltens "*H-balken*" of Van de Wints "*Zonder titel*" gemaakt van één materiaal. De gebruikte materialen voor *Dier* onderscheiden zich nadrukkelijk van elkaar: daarom is het goed na te denken over elk toegepast materiaal, niet alleen over de toegepaste eigenschappen maar ook over zijn relatie tot de andere materialen.



Afb.115. tekening 1, plattegrond 1e laag



Afb.116. tekenening 2, plattegrond laag 2 & 3



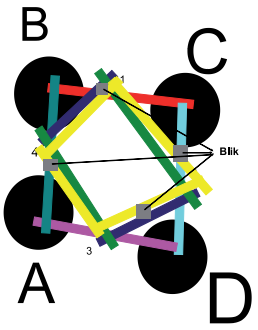
Afb.117. Nieuwe hoekpunte Tussen AB, BC, CD, DA vier nieuwe hoekpunten, 1,2,3 en 4.

Op de grond liggen vier grote banden, zó dat ze het grondvlak van een vierhoek vormen. We noemen de 1e linksvoor A: hij is het dunst en het lichtst. Er hebben geschreven teksten opgestaan die half zijn uitgewist. Er staat nog gedrukte tekst van de fabrikant op: *2on9 Michelin 10-00-20 D-20 10-22.5 made in Belgium*. De dikste band noemen wij B: hij ligt linksachter. Rechts naast hem wordt de volgende achterhoek gevormd door band C. Tenslotte wordt de rechter voorhoek gemarkeerd door band D.

De zijde tussen A en D doet zich voor als de voorkant. De achterkant van B naar band C wordt gevormd door een extra brede plank. Die is krom en doorgebogen door het gewicht van de stapeling op hem en hij drukt een deuk in de banden. Op dezelfde manier ligt er een

plank van C naar D. Dat betekent dat de beeldhouwer zijn stapeling niet vanuit symmetrie is begonnen: maar eerst B_C en C_D, daarna van B naar A en daarna van A naar B. De beeldhouwer is dus rondgelopen om de vier banden heen, (of hij heeft ertussen gestaan) van A naar D met de klok mee en hij heeft zo de eerste laag geplaatst. [151]

De tweede laag ging anders: er zijn delen gelegd op de planken, zó dat ze elkaar tussen de banden, halverwege de vierhoek, kruisen en de onderste laag overlappen. van tussen A-D naar tussen A_B en aan de tegenoverliggende zijde van tussen B_C naar tussen C_D. (De blauw geschetste laag). Hier heeft de beeldhouwer zich dus symmetrisch georiënteerd. Daarna werd de volgende (groene) laag gelegd, zó dat 4 nieuwe hoekpunten ontstonden tussen de banden.



Afb.118. Plaats van de blikken

Het is te zien dat het gewicht steeds meer ging drukken op de planken zoals dat op de banden rust. Er is gepoogd om laag 4 boven laag 2 te krijgen en 5 boven 3 boven 1, maar soms waren de planken tekort, of niet stijf genoeg en vroeg de stapel om een andere ingreep. Een verschuiving van een hoek of een dubbele laag planken in plaats van een enkele laag. Dat levert een rommelig accent in de opbouw.

Vijf lagen planken vormen vier nieuwe hoekpunten, niet recht boven de banden, maar er tussen. Ongeveer daar waar de planken gestapeld liggen buiten de randen van de banden, staan op de houtstapel vier vierkante blikken.

De banden



Afb.119. Binnenband

Binnenbanden hebben een stroeve buitenkant die ingedeukt kan worden, maar onmiddellijk zijn vorm herstelt, als de druk afneemt. Ze zijn niet echt glad, ze hebben niet een heel aaibare huid. Binnen is lucht die naar buiten wil, naar de andere lucht, die er van buiten tegen drukt. De scheiding tussen binnen en buiten is erg dun, maar strak en in voorlopig evenwicht. Er is letterlijke sprake van 'spanning'. Het zijn bolle volumes met concentrisch een rond gat erin. Een ongemakkelijke vorm in de ruimte, holrond in de binnenzijde, bolrond erbuiten. De banden omschrijven ondanks hun eigen rondheid een vierhoekig grondvlak.

Deze banden horen rechtop te staan. Gespannen in een buitenband die zich rond een horizontale as beweegt, haaks op die as, haaks op de horizon. Dan krijgen ze hun functie: ze rollen over de aarde en dragen de as in hun binnenste mee. Zonder as, zonder recht overeind te rollen, zonder de deuk in hun loopvlak die ontstaat op de plek waar ze de aarde raken, zonder dat alles hebben ze geen gebruikswaarde. Liggen betekent nutteloos zijn. In dit beeld is hun nieuwe, onvermoede functie dat ze liggend dragen in plaats van staand of rollend. Dezelfde horizontale functie kennen we als ze drijven en deinend mee bewegen op het water en slechts met de grootste moeite onder de waterspiegel gedrukt kunnen worden. Dit drijven vindt nu plaats op de steenharde vloer. Een draagvlak en een oppervlak dat hier volstrekt niet nodig is en in zijn niet-nodig-zijn duidelijk maakt dat het hier niet gaat om taak of werking, maar om beeld. De banden liggen niet los in de ruimte, maar zijn met elkaar verbonden door de planken.

De planken

[152]



Afb.120. Oud hout

Deze planken zijn oud en droog. Meermalen gebruikt en nu 'spijkerschoon'. Vol met oude gaten, houtscheuren, kapot gebroken einden. Sloophout. Misschien jarenlang bewaard, bedoeld voor hergebruik. Geen plank is hetzelfde, niet van lengte, breedte of dikte en dus is hun herkomst divers, niet van één constructie maar van allerlei toepassingen.

Willekeurig van een stapel gepakt en hier neergelegd als brug van band naar band. En daarop van hout naar hout. Technisch had misschien één laag hout volstaan. Sterk genoeg om het bovenliggende gewicht te dragen. De kunstenaar heeft echter op safe gespeeld. Zo is het meer beeldend.

Nu is het een stapel. Een stapel hout binnen de stapeling van het beeld. Een eigen volume, een eigen massa, die zich onderscheidt van de rest en tegelijk gelijkwaardig wordt als onderdeel aan de andere onderdelen. Het hout heeft evenveel 'gewicht' als de banden. Bovendien geeft de herhaling zeggingskracht. Zoals één band als drager – bijvoorbeeld onder in het midden – niet genoeg was, zo is een laag planken van slechts één plank dik, niet genoeg. Dat 'werkt' niet.

De planken die gebruikt zijn in *Dier* beginnen een nieuw leven. De eigenschappen die ze voorheen hadden zijn nu niet meer van belang. Hun herkomst is zeker. Ze zijn door mensen gemaakt en gebruikt. Hun functie hebben ze verloren. Ze zijn nu nog het meest zichzelf. Opgebruikt, nutteloos, maar bruikbaar voor een beeld als dit.

De combinatie is ongedacht. Nooit blijft de vorm van sloophout zo behouden, terwijl ze als herkenbaar onderdeel een nieuwe functie aanneemt. Hier vormt ze een samenhang met het rubber: wat het rubber alleen niet kan dragen, wordt mogelijk door de stapeling van de planken. Ze vangen de natuurlijke zachtheid van het rubber op en verlenen de gewenste stijfheid aan de basis van het beeld. Ze brengen de banden tot een samenhang, vormen er een vloer op, die hecht en sterk genoeg is, om de blikken te kunnen dragen.

De blikken



Afb.121. Blik van boven gezien

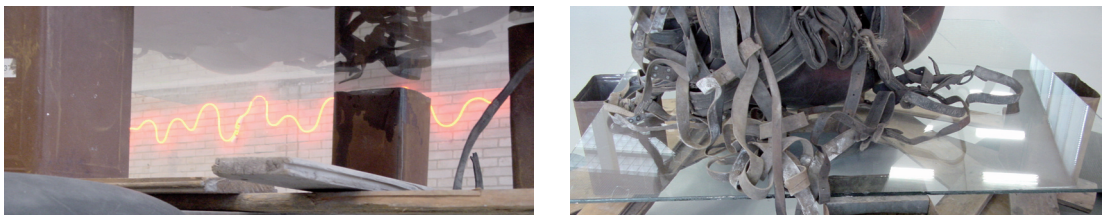
Elk blik heeft een vierkante grondvorm, de bodem is vierkant en de zijkant is hoger dan de bodem. Aan de afgesneden randen te zien zijn er twee onbewerkt en twee afgeslepen om ze even hoog te maken. Ze meten l x b x h: 25x25x35cm.

Blikken staan voor iets samenhouden dat zonder het blik als een ongebonden bulk uiteen zou vallen. Olie, olijven, spijkers, vet, of wat dan ook. Hier staat een oud, verroest blik. Net als de banden en de planken – voor zijn ooit ontworpen doel onbruikbaar geworden. Net als de banden en de planken aan een nieuw leven begonnen. Het heeft zijn taak voor samenbundelen opgegeven en staat hier nu open zonder deksel in een nieuwe functie, als draagelement: zuil.

Zoals er vier banden zijn en vier hoeken, zijn er ook vier blikken. Twee ervan zijn op maat afgekort, zodat ze alle vier even hoog zijn en als vier gelijke steunen de glazen plaat kunnen dragen. Blik is dungewalst staalplaat, voorzien van een laagje tin om roesten te voorkomen. Het wordt veel toegepast om voedsel in te bewaren. De dikte die resteert na de vervaardiging is ongeveer een kwart millimeter. Zulk dun plaatstaal kan alleen zijn vorm behouden, als het

door de mens tot een samenhangend volume is gevormd. Als de bodem uit deze blikken zou worden gesneden, kunnen ze gemakkelijk plat gevouwen worden. De langskant zal zich niet zo gauw gewonnen geven, maar de deuken in de blikken tonen ook in verticale richting hun zwakte. Daarom kunnen ze alleen aangewend worden zoals hier: staand, met de bodem nog intact. [153]

De glazen plaat



Afb.122. Glas van onderen (links) en glas van boven (rechts)

Op de vier blikken ligt een grote, zware plaat van helder doorzichtig glas. De plaat is zo geplaatst dat hij niet met zijn vier hoeken op de blikken rust, maar met zijn vier zijden. De plaatsing van het midden van de zijden op de blikken bewerkt dat de lange kanten van de plaat min of meer parallel lopen aan de planken die de blikken dragen. Daardoor komen de hoekpunten van het glas niet recht boven de banden te liggen, maar tussen de banden. De ligging van het glas ten opzichte van de bovenste laag planken geeft deze tweede vloer een zwevend karakter: boven de vloer van hout zweeft een vloer van glas.

Omdat de vier hoekpunten vrij blijven van steunen, ontstaat er geen architectuur als een huis of een gebouw. De binnenruimte raakt niet besloten maar blijft open. De glazen plaat onttrekt zich aan de normale, verwachte manier van ondersteund worden. Dat maakt hem tot een eigen lichaam binnen het beeld. De glazen plaat raakt niet ondergeschikt aan de overige delen van het beeld, maar is een gelijkwaardig element.

De doorzichtigheid van het glas bevestigt deze nevenschikking. Aan de ene kant lijkt het doorzichtig zijn zich te onderwerpen aan de totaliteit van het beeld, maar tegelijkertijd eist zijn dikte zoveel aandacht op, dat het glas zichzelf bevestigt als een wezenlijk element. Het glazen oppervlak ketst, zo hard is het van boven, ongenadig. Zoals het glas koud op de blikken ligt verbindt het zich met de hardheid en de scherpte van het blik. Glas en blik zetten zich af tegen de zachte materialen eronder: hout en rubber.

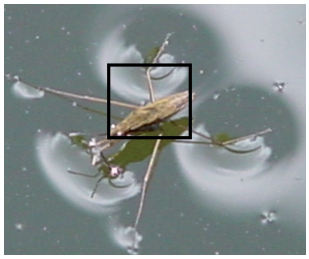
Planken en blik vormen samen een tussenlaag: de banden zijn het eerste niveau, de planken en het blik het tweede niveau, de glazen plaat het derde niveau. Het tweede niveau is feitelijk overbodig, de glazen plaat had rechtstreeks op de banden kunnen liggen.

Er is een toename in hardheid van het materiaal naar boven toe tot aan het glas. Door die ontwikkeling van zacht naar hard is de glasplaat ook het meest scheidende element: het scheidt de onderzijde van het beeld van de bovenzijde.

In deze scheiding ligt de vraag gesteld: is *Dier* een beest dat ligt op een sokkel van glas, blikken, planken en banden, of is *Dier* het totaal vanaf de onderste banden tot en met het hoogste leer? Scheidt het glas de voeten en de romp van de kop? Is het is de kraag op de schouders? Scheidt het glas het lichaam onder van de geest erboven? Of scheidt het glas sokkel van beeld?

Het glas geeft op deze vraag geen eenduidig antwoord. Als de plaat niet van glas was

geweest, maar van een ondoorzichtig materiaal, ijzer of hout, zou het hele onderstel een
[154] sokkel geworden zijn. Het glas bevestigt beide mogelijkheden: scheiding en totaliteit.



Afb.123.
Waterloper met glasplaat

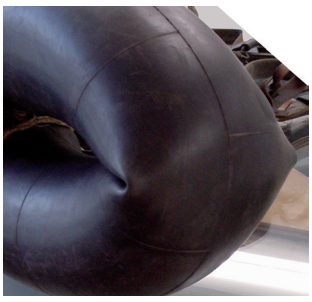
Omdat het glas ongeveer een kwart slag verschoven ligt ten opzichte van de vierhoek die de banden vormen ontstaat er een sterk richtingsbesef. De hoekpunten van het glas wijzen midden tussen de banden door naar buiten. Hier komt het sterkst de overeenkomst tot uiting met de waterloper: van boven af gezien bevind het dier zich midden tussen zijn vier 'voeten', op hoge poten, met de kop tussen de poten naar voren gericht. Dit richtingsbesef wordt versterkt door de diagonale plaatsing boven op de glasplaat van de samengesnoerde band.

De samengesnoerde band

Boven op de glasplaat staat een samengesnoerde luchtband. De band is opgepompt en vervolgens in het midden samengetrokken met sisaltouw. Het sisaltouw is eerst rond de band getrokken, zodat deze gedeeltelijk wordt dichtgesnoerd. Vervolgens is met het touw de tegenoverliggende plek ingebonden en tenslotte zijn beide plaatsen, tussen hen in, aan de binnenzijde, bij elkaar gebonden. Hierdoor raken beide plaatsen elkaar niet, maar zijn er twee dichtgetrokken, tegenover elkaar liggende insnoeringen, dicht bij elkaar gebracht. Daar waar het sisaltouw om de band getrokken zit, ontstaat een diepe vouw naar binnen.



Afb.124. In tweeën gebonden



Afb.125. Samengesnoerde band 'van voren' en 'opzij'

Tegenover de samentrekking ontstaan twee knikken, waarbij aan beide zijden aan de buitenkanten een geknikte uitstulping wordt gevormd. Deze geknikte uitstulping doet zich voor als een neus. Omdat het samenbinden zich in het midden van de band voltrekt, lijken er twee neuzen te zijn. Van opzij gezien ligt de nadruk meer op het dichtvouwen, zodat vooral de opening tussen boven en onderdeel spreekt.

In het hele beeld is dit de plek waar de mensenhand het hardhandigst heeft ingegrepen. Tot en met de glasplaat is *Dier* vooral een behoedzame stapeling. De twee eerder beschreven afgeslepen blikken, doen zich niet echt voor als ingreep. Maar hier, waar de band wordt samengebonden met touw, wordt het stapelen verlaten in ruil voor modelleren. De stapeling wordt hier bekroond door een beslissende ingreep: de band wordt zijn eigen vorm ontnomen en hij wordt gedwongen tot een on-eigen aanzien. Terwijl de andere banden alleen maar een nieuwe functie hebben gekregen, wordt deze band boven op het glas tot beeldspraak. Hij is een kop geworden, waarvan de kale, naakte helft de wereld tot zich neemt, of een dier dat tevoorschijn kruipt.

Als de band niet was samengesnoerd, maar gewoon rechtop was gezet, zou hij zijn omgetuimeld. Het samensoeren trekt hem letterlijk naar de grond en zorgt voor een dubbele basis, waarop hij rechtop kan blijven rusten. Toch is het evenwicht nog wankel, totdat de helft wordt bedolven onder een vracht leren riemen. [155]

Het leren tuig

De helft van de band gaat verborgen onder oud leer. Het leer is donkerbruin, met grijze vlekken en hier en daar wit uitgeslagen van het vocht. Oud en stug. Ooit gebruikt voor het hoofdstel en het juk van een paard. Zo van de spijker afgehaald en hier over de toegeknepen band gedrapeerd. Het leer bedekt niet alleen een helft van de band, maar hangt af op de glasplaat waar het zich verder verspreidt. Het leer is niet ontdaan van de tuigageonderdelen: alle ringen, gespen en andere ijzeren onderdelen zijn nog in de gemonteerde staat aanwezig. Er liggen zelfs geknoopte katoenen leidsels tussen, wat betekent dat het tuig zonder verdere ingreep is gebruikt. Gevonden zoals het was, in zijn geheel opgepakt en neergevleid. Tuigage waarmee de mens het dier nuttig maakt. Nu slordig uitgespreid. Van zijn functie ontdaan om een nieuwe betekenis te krijgen.



Afb.126. Oud leer



Afb.127. Leren tuig 'van achteren'

Slordig misschien, maar dan wel toch volgens een zekere rangorde.



Afb.128. Kop met tuig



Afb.129. Kop met tuig

Wanneer je van voren naar achteren kijkt ligt er eerst het juk, symmetrisch over de insnoering van de band heen. Daarna komt het ondertuig van een zadel. Daarachter de riemen om een paard aan te spannen en de riemen van het hoofdstel. Het verloopt dus van voren naar achteren, van grote vlakken naar smallere vlechten. Deze opbouw bekrachtigt het besef van de voorkant, daar waar de kale band tevoorschijn komt, als snuit van onder een stapel tuig.

Techniek

De techniek lijkt die van de collage. Het stapelen is te volgen: nummer de banden, A, B,

C en D en kijk welke plank werd gelegd van 1 naar 2, 2 naar 3 enzovoorts. Zo kan de hele
[156] stapel althans denkbeeldig na gebouwd worden. Het is ook mogelijk laag voor laag uit te schetsen op papier. Het voordeel van tekenen boven terugdenken is dat er elke keer een beslissingsmoment tevoorschijn komt: wat moet er nu op als de vier blikken staan, of wat moet er op de planken en hoe? Door het isoleren van de groepen en het terug speuren van het stapelen komt *Dier* dichterbij. Het is niet echt een collage: het is geen speels door elkaar heen gebruiken van materialen. Ze zijn in groepen geordend.

Karakter

Ordening en compositie

Dier is geordend opgebouwd uit groepen. Er is een groep binnenbanden, een groep planken, een groep blikken, een glasplaat en een groep leer. Naar boven toe wordt het gebruikte oppervlak steeds kleiner. De ordening is als die van een piramide, van een brede basis naar een smalle top, niet gelijkmatig maar in etages.
De ordening in groepen verraadt een bewuste keuze en sluit het toeval uit. De onderste groep, binnenbanden, vormt niet alleen de basis van het beeld maar plaatst hem ook onontkoombaar in onze ruimte. Het is onmogelijk om de gelijkzijdigheid precies te overzien, maar de hele samenstelling van het beeld duidt op orde, door de geometrische opstapeling. De onderlinge afstanden van de binnenbanden zijn regelmatig. Maar ook de stapeling van de planken, de blikken en zelfs het zogenaamd wanordelijk leren tuig bovenop vertonen een georganiseerde regelmaat.

Het beeld doet zich voor als een logisch bouwsel. Je leest de compositie zoals je een woord spelt: d–i–e–r: basis groep 1 – groep 2 – groep 3 – glasplaat – band – tuig. De wijde basis verleent stabiliteit aan de erboven geplaatste delen. De top is in volume weliswaar het kleinst maar vraagt de meeste aandacht.

Het materiaal waaruit de groepen zijn opgebouwd, is bewust uitgezocht. De bewuste keuze geldt zowel het formeren van materiaal in een groep, als het materiaal zelf.

De eerste groep, de binnenbanden, betekent viervoeter en sluit als verwijzing groepen van 3 elementen of 2 elementen uit. Drievoetige dieren zijn er niet en tweevoeters zijn aapachtig.

De tweede groep, de houten planken, verbindt de rubberen voeten. Niet twee aan twee, maar alle vier rondom. De planken zijn gestapeld met een overlap, zodat er lucht en ruimte is tussen de planken die boven elkaar liggen. Ze bewaren ze het evenwicht dat nodig is om de bovenliggende groepen rechtop te houden. *Dier* is bestand tegen schokken.

De derde groep, roestige blikken, herhaalt het aantal van de eerste groep. Zij is zo direct mogelijk in de nabijheid boven de eerste groep geplaatst. Zij onderscheidt zich van de eerste en de tweede groep door haar opgericht zijn. Tegenover de massiviteit van de tweede laag stelt zij haar eigen lichtheid. Door deze derde groep laat zich een ander element benoemen van deze eerste drie lagen: hun onderscheiden vorm. Samengevat: liggende, gesloten, luchtgevulde ringen, dragen liggende, handzaam dikke, platte planken, die staande, holle vaten met een vierkante bodem dragen.

Boven op deze groepen ligt een glasplaat. De glasplaat doorbreekt de stapeling van groepen en beëindigt die. Hij onderbreekt de compositie met een stopsignaal en toont voor de totale compositie zijn dubbele functie: waar de onderste compositie ophoudt, neemt de bovenste compositie een aanvang. Onderste en bovenste zijn samen één, maar worden gescheiden én

verbonden door het transparante glas. Daarom is de plaat niet van dichte materie en ook geen spiegel. Als materiaal is deze glasplaat het minst diervriendelijke element in de hele compositie. Hij is transparant, relatief dun, hard en scherp. Hij bepaalt de richtingsverandering van het bovenste deel ten opzichte van het onderste en fixeert het bovenste deel van de totale compositie op de verhoudingsgewijs wankele basis. Bovenop de glasplaat bevindt zich nog één groep, die nu niet is samengesteld uit gelijke materialen, maar juist uit verschillende: binnenband en leren tuig, de eerste al in *Dier* aanwezig, de tweede nog niet. [157]

Standpunt



Afb.130. Dier
Ooghoogte en standpunt

Dier bevindt zich onder de gemiddelde menselijke ooghoogte. De beschouwer kijkt enigszins van boven op hem neer. Het is de aanblik die normaal is bij het kijken naar huisdieren. Omdat *Dier* lager is dan de mens en alle vier zijn voeten aan de grond houdt, is hij niet bedreigend. *Dier* doet zich voor als huisdier. Hij heeft zijn snuit nieuwsgierig naar voren gericht. Hij staat er in rust, zonder angst of agressie. Door zijn brede onderstel, dat zich onderscheidt van onze eigen smalle basis, toont hij zijn verbondenheid met de aarde en een in beginsel tragere beweging dan die van de mens. Omdat hij als dier zo'n eigen plek inneemt, wordt de beschouwer niet uitgedaagd om zijn standpunt te verlaten. Het standpunt aan de voorkant, iets opzij ten opzichte van de kop, is het meest comfortabel. Vanaf dit 'driekwart' standpunt is de diepte en de grootte van het dier het best te overzien. Bijna alles van hem is in één oogopslag zichtbaar, een maal om hem heen lopen volstaat.

Beweging

Er is slechts één bewegingen mogelijk: die van de beschouwer. De achterkant, waar het leer ligt, lokt uit om *Dier* heen te lopen: het leer moet als enig opvallend ander element nader bestudeerd worden, zowel van beide zijkanten, als van de voor- en achterzijde. Daarom begint de beweging van de beschouwer, na een oppervlakkige kennisneming van het totale beeld, bovenaan bij het leer. Daar probeert hij zo dicht mogelijk bij te komen om het van alle kanten nauwkeurig te bekijken. Want hier lijkt een geheim van *Dier* verborgen.

Terwijl de beschouwer daar stil staat, schuin voor het beeld, wordt het langzaam duidelijk dat er nergens een rustpunt is: zijn ogen blijven zoeken. De blik gaat heen en weer, van de band over de punt van het glas naar het blik en dan weer terug over het hout, naar de kop en vandaar naar het leer.

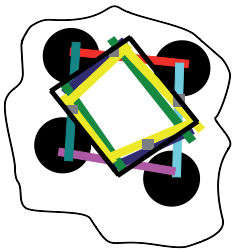
Dier is, blijkt nu, opgebouwd uit verschillende richtingen. Onbewust gaat de beschouwer het liefst achter een band staan in het verlengde van een kruispunt van planken. Daar ziet hij dat de binnenband over de diagonaal een beweging naar buiten voorstelt of misschien juist naar binnen. Een mogelijke beweging van *Dier* is te ingewikkeld om in te denken. Als de sokkel geen sokkel is maar het onderlijf voorstelt, is het nog voor te stellen hoe één band zou kunnen bewegen, maar die botst meteen op de volgende en zal het evenwicht verstoren. De ronde binnenbanden op de vloer stoppen de beweging eerder dan dat ze die mogelijk maken. Hun grote oppervlak op de vloer staat voor onoverkomelijke wrijving. Een sprong vooruit lijkt de enige mogelijkheid, met alle vier de poten tegelijk de lucht in. Even verderop neerkomen met

een zacht deinen van de banden. Voortbewegen is uitermate onwaarschijnlijk. Wij kunnen
[158] ons veilig om *Dier* heen verplaatsen. Buiten *Dier* langs lopend gaat de beschouwer niet mee met de vormen van de cirkels en de planken, maar blijft buiten het gedachte vierkant dat gevormd wordt door de ronde banden.

Ruimte

Dier is enorm wijd en dwingt tot het houden van een zekere afstand. De ruimte tussen de autobanden behoort tot *Dier*. De banden vormen de hoekpunten van een vierkant. Daaromheen ligt een ongeschreven ruimte, die voelbaar is en de beschouwer buiten houdt. Door zijn ronde vooruitgeschoven binnenbanden en de scherpe punten van de glasplaat daarboven, is de ruimte niet precies afgebakend maar heeft *Dier* de neiging zich onregelmatig uit te breiden.

De banden op de grond zelf, alle ruimte ertussen, alle ruimte erboven tot aan de glasplaat en de kolom ruimte boven de banden zelf behoren tot het gebied van *Dier* en wordt afgebakend ongeveer als in de tekening weergegeven door de buitenste lijn. Dat wil zeggen, ongeveer tot die lijn beweegt de beschouwer zich naar *Dier* toe, maar komt, onbewust waarom, niet dichterbij.



Afb.131. Diers ruimtebeslag

Dwingender dan de banden en dwingender dan de planken bepaalt de glasplaat de definitieve ruimte van *Dier*. Het doorschijnende glas toont hoe breed en diep *Dier* is. Het toont dat alle ruimte onder het glas en alle grond behoort tot de ruimte van *Dier.*

Bovenop de glasplaat is de ruimte samengetrokken binnen de vier zijden en de vier hoeken van de glasplaat. In verhouding van mens ten opzichte van dier, waarbij het menselijk hoofd altijd vóór de borstkas naar voren steekt, gereed voor elke ontmoeting, ligt *Diers* kop binnen de omtrek van zijn lichaam. Het bemoeilijkt een ontmoeting en vraagt om beweging van *Dier*. Zolang hij zich niet naar de ruimte uitstrekt en niet duidelijk maakt dat hij zijn aandacht naar buiten richt is hij teruggetrokken in zijn eigen ruimte. Zijn eigen ruimte wil zeggen binnen de eerder geschetste omtrek, binnen de omtrek van zijn lichaam.

Kleur

De kleuren binnen het beeld zijn die van het oorspronkelijke materiaal. Er is niets geschilderd. Er is geen speciale kleur aangebracht die de eenheid van het beeld moet bewerkstelligen. Er is geen verf aangebracht als bescherming. Het beeld is er als een samenstelling van zelfstandig materiaal met de eigen kleuren van het materiaal. [26]

---

26 Martin (1981) is een van degenen die zich uitspreekt over kleur: p.180
"Until the late Renaissance, sculptures often were painted. From the late Renaissance to the end of the nineteenth century, except for ceramics and the Spanish tradition, sculptures were rarely painted. Gauguin had begun painting I his sculpture by 1882, and by the early 1900s Kirchner, Schmidt-Roduff, Nadelman, Archipenko, Picasso, Tatlin, Vantongerloo, Lipchitz, Laurens, and many others were coloring their sculpture. Yet color presumably masks the thingliness of sculptural material. If the underlying subject matter of sculpture involves thingliness, how then is the use of color to be justifiled? Thingliness is not necessarily abandoned in the use of color. In

Twee kleuren overheersen: zwart en bruin. Het zwart komt alleen voor in de binnenbanden. Het bruin komt in meer tinten voor, van roest tot hout en leer. De planken zijn zo bij elkaar gezocht, dat ze voornamelijk bruin, blank hout laten zien en geen opvallende restanten van verf tonen. De verfresten die er zijn, variëren van een onbestemd wit tot grijs. Tot slot is er het kleurloze glas, dat zich doorschijnend voegt naar de kleuren om zich heen. [159]

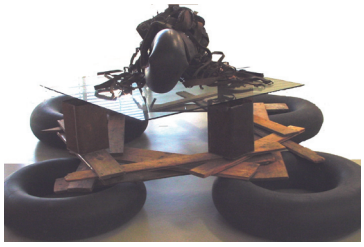
Vermoedelijk hebben de kleuren meegespeeld bij de selectie van de gekozen materialen. Het zwart van de banden op de vloer en aan de top houdt het hele beeld samen: alle tussenliggende delen zijn door het zwart ondergeschikt aan de totaalcompositie. In tegenstelling tot die feitelijke onderschikking zorgt hun kleur echter voor nevenschikking van de aandacht: door de tussenliggende kleuren lijken alle onderdelen even belangrijk.



Afb.132. Geel

De verbinding tussen de delen wordt niet alleen tot stand gebracht door de kleur zelf, maar vooral doordat de kleuren eigen zijn aan het materiaal. Dat wordt onmiddellijk zichtbaar wanneer je bijvoorbeeld de bruinen om denkt naar geschilderd geel. In kleur schilderen zou het beeld zijn eenheid ontnemen én zijn eigenheid als gestapelde, natuurlijke materialen. Het donkere bruin van het leer voegt zich naar het zwart van de kopband. De vale plekken en de zwart geworden gestikte randen ontnemen het leer zijn aanvankelijke, dierlijke oorsprong en beklemtonen het menselijke gebruik van het materiaal. In deze beklemtoning voegt het leer zich naar alle andere materialen van het beeld: alle niet overgeschilderde kleuren bevestigen dat de toegepaste materialen ooit menselijke gebruiksvoorwerpen zijn geweest die hun menselijk gebruiksnut definitief hebben verloren en nu met inbegrip van hun zichtbare leeftijd een nieuwe taak hebben gekregen: ze zijn nu samen *Dier*.

Licht



Afb.133. Hard tegenlicht

De autobanden danken hun verschijning aan de vloeiende overgang van het intense zwart van het gat middenin, over de lichtzwarte bovenrand, naar de donkere buitenkant toe. Ook bij de bovenste band, die rechtop staat, is de binnenkant het meest donker, hoewel het juist het open midden is, dat het licht doorlaat.

Banden, planken, roestige blikken en leer hebben alle een min of meer rul oppervlak, dat het licht opzuigt en de plastische vorm opbouwt dankzij het geleidelijk aanzwellen van schaduwen. Hierdoor wordt het volume van elke vorm afzonderlijk zichtbaar. Elk materiaal wordt door het licht anders betoond, maar in gelijke mate contrastarm, zodat hun samenhang wordt beklemtoond.

Zelfs in hard tegenlicht is de absorptie van het licht door de zachte materialen hoog. Het glas speelt ook door het licht een doorslaggevende rol. Omdat het glas geen licht opneemt,

---

the first place, sometimes color does not mask but is neutral, and sometimes it may even enhance the thingliness of the sculptural material. Second, sometimes things other than the sculptural material take precedence".

maar doorlaat of terugkaatst, benadrukt het de werking van het opvallende licht op de andere
[160] materialen. Tegelijkertijd wordt haar rand, die het minst licht opneemt en zich toont als een zwarte contour, de bepaling van een grens. Die zet zich zwart af tegen het doorschijnende oppervlak, dat de spiegeling weerkaatst van de voorwerpen erboven en tegenover de positie die de beschouwer heeft ingenomen. Door de spiegeling en werking van de rand doet de glasplaat zich voor als het bovenblad van een sokkel, totdat de beschouwer bewust zijn blik door het glas heen richt.

Volume en massa

Het begrip volume mengt zich met het begrip massa. Volume betreft inhoud, massa, omvang en soms samenstelling. In de beeldhouwkunst is volume de omvang van het beeld.

Dier mist contour, omdat het volume zich niet als één volume aan ons voordoet. Het beeld is een massa, opgebouwd uit verschillende delen, waarbij elk deel zijn eigenheid heeft behouden. Die onderscheiden massa's van de verschillende delen beklemtonen hun onafhankelijkheid, ze gaan een gemeenschap aan, maar kunnen onafhankelijk in ogenschouw worden genomen.

Zo blijft het onmogelijk om *Dier* te zien als één volume, of als één massa. In onze waarneming, waarvan de blik onophoudelijk tussen de samenstellende delen heen en weer pendelt, is geen enkelvoudig beeld mogelijk, zoals we dat zien bij een kubus. En ook al wordt het één-zijn kenbaar door de ordening, door het groeperen en door de samenhang tussen de banden, de volumes van de samenstellende delen verzetten zich tegen de vorming van één massa.

Onderin is de massa het lichtst van gewicht, bovenin het zwaarst. De massa is onderin gespreid, bovenin samengebald. De totale massa van het beeld bewijst de doelgerichtheid van een top die gedragen wordt door de basis. Het opgebouwde volume ontkent de massaliteit van de massa.

Tijd

De onbepaaldheid van de volumes en de samenstelling van de antimassa maken de tijd zichtbaar. De tijd waarin *Dier* zijn vorm kreeg: het stapelen en groeperen als overgangsfase tussen idee en resultaat.

Er is nog een ander tijdsbesef aanwezig in dit beeld. De samenstellende delen van *Dier* bestaan uit oude, half vergane gebruiksvoorwerpen, die ooit een ander leven hebben geleid. Het vroegere nut is afgelegd, er is een nieuwe tijdelijkheid ontstaan in het onbestemde van de nieuwe toepassing. *Dier* komt voort uit een nieuwe evolutieleer, die meer maatschappelijk is dan natuurkundig.

Dier is onbestendig. *Dier* kan weer uiteengenomen worden en oplossen in afzonderlijke onderdelen. Hoewel het leeg laten lopen van de banden zal voelen als het ontnemen van leven, is het niet onmogelijk en zelfs waarschijnlijk dat het zal gebeuren. Dier is absoluut sterfelijk, hoewel zijn leeftijd niet duidelijk is en de wedergeboorte dezelfde gedaante te zien zal geven. *Dier* moet telkens opnieuw worden gemaakt, om ons aan zijn bestaan te herinneren. Dat is wat *Dier* meedeelt over de tijd waarin het ons wijst op onze eigen tijdelijkheid.

Inhoud

[161]

Hans Locher schrijft: "Inhoud, vorm en functie zijn, zoals gezegd, relatieve onderscheidingen die voortduren door elkaar heen slaan. Zij kunnen misschien het effectiefst worden opgevat als drie verschillende maar elkaar overlappende noemers van wat er verschijnt." [27] Toch lijken ze elkaar niet alleen te overlappen, maar gaan een wisselwerking met elkaar aan, waarbij geen enkele van de drie gemist kan worden. Eenzelfde wisselwerking zien we in Gadamers spel, symbool en feest en in Baxandalls charge, brief en troc.

Als Carel Visser zelf de inhoud van zijn beeld benoemt als 'dier', dan is dat wat "de kunstenaar laat zien."[28] Maar het is zeker niet het enige, zou Gadamer zeggen, waar het om draait, want wat de schoonheid die aan het kunstwerk kleeft duidelijk maakt, is dat het naar iets wijst dat niet direct zichtbaar en begrijpelijk is.[29] Daarmee loopt hij in zijn symboolbeschrijving voortuit op eenzelfde door elkaar heen slaan van inhoud en betekenis. Het symbool gaat verder dan een loutere allegorie: "dass etwas anderes gesagt wird, als gemeint ist." De schoonheid en de kunst maken volgens hem duidelijk dat in de ontmoeting van het bijzondere niet alleen het bijzondere, maar de totale ervaarbare werkelijkheid van de mens en diens complete 'zijn' aanschouwelijk wordt.[30] In de specifieke Vorm van *Dier* zoals hierboven omschreven worden we niet alleen de menselijke ingreep gewaar, het verlangen om iets te scheppen en de wil om een bredere typologie te duiden dan alleen een specifiek 'dier', maar ook het bewustzijn hoe sterk de mens in de natuur gebonden is en door de vergankelijkheid van de gebruikte materialen zijn eigen vergankelijkheid ervaart. Misschien doelt daar Carel Blotkamp op in zijn monografie over Carel Visser, waarin hij zonder de uitgebreide materiaalbeschrijving als hiervoor, tot de conclusie komt:

> "Alle rijkdom aan formele en inhoudelijke betekenis is samengebald in het grote beeld *Dier* dat Visser in 1983 maakte, een van zijn meest indrukwekkende uit de laatste tien jaar. Er is geen herkenbaar, bij name genoemd dier voorgesteld maar er is met eenvoudige middelen, een bijeengebonden dikke luchtband en een oud leren paardentuig, iets gesuggereerd dat staat voor de hele soort. Dit dierlijk wezen ligt, zich met moeite enigszins oprichtend, op een wankel vlot, bestaande uit een glazen plaat, ijzeren blikken, planken en binnenbanden van een tractor. Het is een uiterst navrante verbeelding van sterven en vergaan".[31]

Uit dit fragment, waarin inhoud en betekenis door elkaar heen lopen, blijkt overigens ook dat voor Blotkamp eenduidig duidelijk is dat *Dier* een beest is op een sokkel.

---

27 Locher (2006) p. 147

28 Ibid., p. 146

29 Gadamer (1977), p. 42
"Es ist offenkundig auch hier so, dass die Bedeutsamkeit, die dem Schönen der Kunst, dem Kunstwerk anhaftet, auf etwas verweist, was nicht unmittelbar in dem sichtbaren und verständlichen Anblick als solchem liegt".

30 Ibid., p. 43:
"Sie besagt, dass im Besonderen der Begegnung nicht das Besondere, sondern die Totalität der erfahrbaren Welt und der Seinsstellung des Menschen in der Welt, gerade auch seine Endlichkeit gegenüber der Transzendenz, zur Erfahrung wird".

31 Blotkamp (1989) p.176-180:

Figuratie

[162] *Dier* is in tegenstelling tot Voltens *H-Balken* en Van de Wints *Zonder Titel* een figuratief beeld. Meteen klapt de valkuil open die zich bij figuratieve kunst vaker voordoet: het beeld lijkt beperkt tot nabootsing en verliest zijn onbenoembare kwaliteiten die alleen gevoeld kunnen worden en tevoorschijn treden buiten de figuratieve verwijzing. Het verwordt tot illustratie of louter decoratie.[32] Bij *Dier* is dat niet het geval. De wijze waarop het beeld tot stand is gebracht, is van doorslaggevend belang. De inhoud van het beeld is niet zo duidelijk als de titel voorgeeft. Want de kwestie blijft onbeslist of het totaal een dier is, of een klein dier op een grote sokkel. Voor de opvatting dat het totaal een dier is, pleit het terugkeren van de samengesnoerde autoband boven in het beeld: kop en voeten hebben dezelfde huid. Maar onomstotelijk bewijzen dat het totaal als één dier moet worden opgevat doet dat zeker niet. Het beeld wil als dier niet specifiek geïdentificeerd worden.

Dier is een meervoudig beeld. Het bestaat uit onderdelen die de normale verwijzing die in de beeldhouwkunst voorkomt, geweld aandoen. Normale verwijzingen zijn een marmeren lichaam voor een Venus, een bronzen bal voor de aarde, of een gipsen voet voor een echte voet. Autobanden die iets anders voorstellen dan autobanden komen vóór *Dier* niet voor.

Niet–figuratie roept overdrachtelijke betekenissen op: Voltens *H-balken* roept optimisme op, of ritme, of harmonie. Alle figuurlijke verwijzingen zoals gedaante of gestalte, ruimteschip of boot deden het beeld tekort. Die stonden de meervoudigheid in de weg en brachten het beeld terug tot een enkele verwijzing, een verwijzing waarbij alleen de inhoud van het onderwerp telt.

Dier is zichzelf, wijst naar het dier als wezen en wijst naar de mogelijke vorm van een dier. Toch roept het ook overdrachtelijke betekenissen op, door het gebruik van materialen waarvan de geschiedenis de verwijzing nog niet bepaald heeft. De verwijzing van een ingesnoerde luchtband naar een dier staat in een andere verhouding dan een marmeren vrouw tot de Venus van Milo. Ook al bestaat Venus niet echt, we begrijpen waarom het marmer de ideeën over Venus ondersteunt. Maar bij *Dier* is dat nog niet zo eenvoudig. Schaatsenrijders en waterlopers bestaan als dieren wel degelijk, maar deze wantsen hebben geen hoeven. Ze veroorzaken kleine golfjes bij het lopen over het water. Zo bezien horen de autobanden niet bij het dier, maar bij het water, als de verwijzing van *Dier* naar schaatsenrijder letterlijk wordt opgevat.



Afb.134. Schaatsenrijder of waterloper



Afb.135. Gerris lacustris (Linnaeus 1767)

32 Zie ook Locher (2006), p. 115 "Opgevat als illustratie zou de herkenbaarheid [van de eend] centraal staan; als kunstwerk krijgt de wijze waarop is getekend alle aandacht".

De letterlijke verwijzing naar de *Gerris Lacustris* doet het beeld en de beschouwer echter tekort: het beeld wordt teruggebracht tot een letterlijke nabootsing, die alleen het onderwerp aangaat. De rijkdom aan verwijzingen van alle gebruikte materialen naar andere mogelijke betekenissen gaat dan verloren. Het beeld wordt illustratie en had net zo goed van ander materiaal gemaakt kunnen zijn. [163]

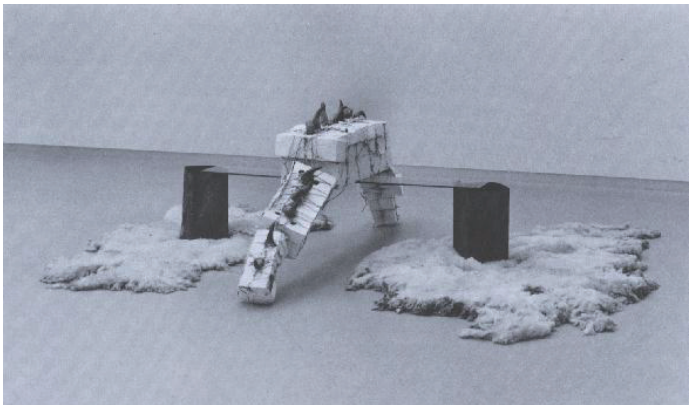
Het bijzondere aan *Dier* is dat het gebruik maakt van voorwerpen die zowel naar zichzelf wijzen: 'ik ben een band', als naar iets wat buiten hen ligt en anders gelezen kan worden: 'ik ben ook een kuil in het wateroppervlak'. Niet alleen de vorm, maar ook het materiaal zelf roept overeenkomsten op, die de letterlijke verwijzing naar een eenduidig onderwerp overstijgen.

Functie

Waarvoor het onderwerp 'dier' is gekozen en op deze manier is gemaakt noemen we zijn functie. In het Nederlands wordt het uitgesproken als 'om te...' *Dier* is op deze wijze gemaakt om ... Een 'dier' is wat Baxandall uiteindelijk de intentie zal noemen van het beeld: niet wat de beeldhouwer bedoelt en niet wat wij er speciaal in zien, maar een dynamische ontwikkeling waar het beeld als vanzelfsprekend uitkomt, dat waar het naartoe is geëvolueerd.[33] "Om niet alleen goed te begrijpen wat geïdealiseerd is uitgebeeld maar ook hoe en waarvoor de idealisering plaatsvond, moet ik daarom ook kennisnemen van de contextuele informatie met betrekking tot de twee ander hoeken van de driehoek" schrijft Hans Locher en hij demonstreet zijn onderzoek naar de Vorm door het invullen met voorbeelden uit de lange traditie rond het afgebeelde thema. Vervolgens zet hij deze traditie af tegen het onderhavige geval en benoemt haar eigenheid, zo dat het kunstwerk een commentaar vormt op en een reflectie is van de omstandigheden waarin het ontstaan is. In feite positioneert hij op die manier het kunstwerk binnen de wereld van de kunst en leest door het benoemen van de verschillen de bedoeling, of functie. Analoog kunnen wij Carel Vissers omgang met het thema 'dieren' beschouwen. Cruciaal bij het beeld *Dier* (1983) is de glasplaat die het verschil uitmaakt tussen sokkel of onderdeel van het dier. Misschien vinden we een aanwijzing daarvoor in Vissers oeuvre. Daarin komen de thema's dier en stapeling veelvuldig voor[34].



Afb.136. Parende vogels (1953-54)

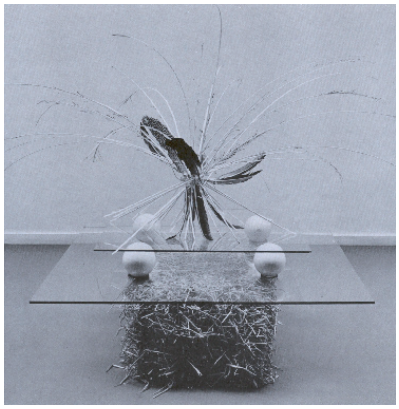


Afb.137. Worm (1981)

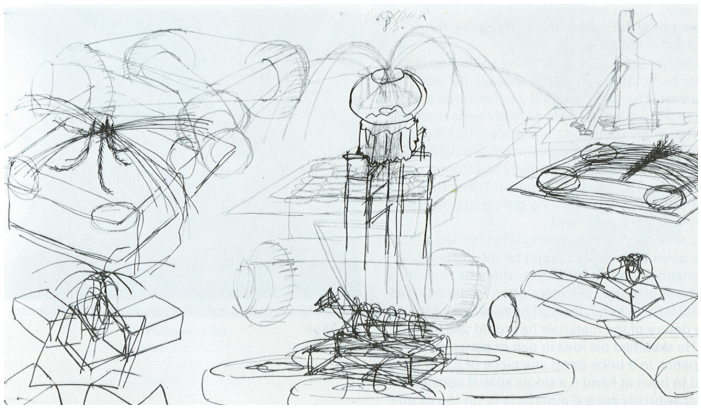
33 Baxandall (1985), p. 41-42, zie hiervoor over 'intention'.

34 Alle afbeeldingen uit Blotkamp (1988) *Carel Visser*

[164]



Afb.138. Springend (1982)



Afb.139. Schetsblad met schetsen voor beelden (1983)

Beeld 1 *Parende vogels* uit 1953-54 is een van zijn vroegste beelden en meteen al een stapeling. Twee vogels staan op elkaar, op een ijzeren rekje dat op een schoorsteenachtige sokkel is bevestigd. De dieren zijn veel groter dan het rekje dat misschien 'nest' betekent en staan in geen verhouding tot de schoorsteen er onder, maar ze kunnen niet zonder. Het is van belang dat ze boven de grond zijn.

Beeld 2 *Worm* uit 1981 – twee jaar voor *Dier* – heeft een glasplaat die als een brug op twee blikken ligt welke op hun beurt staan opgesteld op schapenvachten. De titel suggereert dat de symmetrische vorm van blokken en touwtjes met koeienhoorns een worm is die haaks op de looprichting over de glasplaat kruipt. Ook hier is het in de lucht zijn van betekenis, omdat het voor een worm van dergelijke afmetingen veel gemakkelijker zou zijn om onder de glasplaat door te kruipen.

In beeld 3 *Springend* is de stapeling buitengewoon wankel: er zijn nu twee glasplaten waarvan de onderste, die het grootste is, ver uitsteekt buiten de strobaal waar hij op ligt. Deze grote glasplaat draagt vier struisvogeleieren die op hun plek worden behoed tegen wegrollen door elastiekjes. Op deze kwetsbare eierschalen ligt een tweede glasplaat, een kwart kleiner dan de onderste, die een samengebonden bos van uitwaaierende veren draagt. Wie er nu precies aan het springen is, wordt niet duidelijk: de titel lijkt meer te wijzen op het uit de band springen van de vogelveren, dan op het neerkomen op de door eierschalen gesteunde vloer.

Op afbeelding 4 staat midden onderin een schets die sterk doet denken aan *Dier*. Maar hier is het dier duidelijker geprofileerd dan in het uiteindelijke beeld en de kist waarop hij rust in de schets is iets anders dan de glasplaat. Toch lijkt de schets te pleiten voor de opvatting dat *Dier* een dier is dat op de glasplaat ligt, die op haar beurt als een sokkel het dier in de lucht tilt. En de andere beelden met glasplaten lijken het idee te steunen, dat alles onder het glas een sokkel is, bedoeld om het beeld de lucht in te tillen. Dat is echter aanvechtbaar omdat de beeldhouwer het definitieve beeld anders heeft uitgevoerd dan de schets en nadrukkelijk anders dan de overige 'glasplaat' beelden.

Hans Locher zou er op wijzen dat er nog meer vergelijkingen mogelijk zijn, zoals met andere beelden van tijdgenoten. In het geval van Carel Visser gaat dat zeker op voor de periode direct aan *Dier* voorafgaand: zijn beelden hebben dan sterke verwantschap met de geometrische tendensen zoals die te zien zijn in de periode 1945-1965 bij Joost Baljeu, André Volten, Ad Dekkers en anderen. Het is tevens de tijd van de oriëntatie op het buitenland waarin Carel Visser met name voor Brancusi enorme bewondering heeft. Maar vanaf de jaren zeventig

keert de nadruk terug op Vissers eigen vormentaal die voornamelijk wordt geïnspireerd door de natuur en in de beeldhouwkunst verder nauwelijks voorkomt. De diversiteit in het jaar 1983 in Vissers werk is extreem: hij maakt onder andere *Dier,* de collage *Fruitman*, de collage *Klinger-Buren-Dali* en de uit karton en foto geknipte *Gorilla.* [165]

Binnen deze extremiteiten past de dubbelhartigheid van *Dier*: het is aannemelijk dat de beeldhouwer zelf de twijfel heeft gezien die ons bevangt: een dier of een dier op een sokkel. Hij heeft nadrukkelijk niet ingegrepen om die twijfel op te heffen maar stimuleert haar juist, met name door de draaiing van de glasplaat tussen de banden op de blikken, een draaiing die hij in andere beelden niet toepast.
Volgens de theorieën van Locher, Baxandall en Gadamer is het gerechtvaardigd om *Dier* zo te interpreteren met name door zijn plaats binnen het oeuvre: dat het bij Visser nooit gaat om een specifiek iets, maar om een beeld dat een type oproept. Vissers 'brief' is zo opgevat een beeld dat wijst op de lichamelijkheid van een dier, op een dierlijk zijn. Zijn 'troc' is de culturele binding met een periode waarin het milieubewustzijn in de westerse wereld werd beklemtoond en de afvalproductie van de wegwerpmaatschappij overal werd bekritiseerd. De 'troc' zo geformuleerd, formuleert in feite ook de functie: *Dier* staat voor alle dieren, heeft fossiele eigenschappen en is een waarschuwing voor onze omgang met de natuur.

Dit is een interpretatie, die de functie plaatst in een nauwelijks controleerbare contextbeschrijving. De vraagt doet zich voor of ze wat toevoegt aan de ervaring van het beeld en het antwoord luidt ontkennend. Want als alleen daar de functie zou liggen van het beeld, zou ze voor ons, in deze andere tijd en context niet meer van waarde zijn. Tegen een dergelijke beperking, waarbij het beeld alleen nog maar een plaatje bij een geschiedenisles vormt, verzet Gadamer zich in zijn symbooltheorie. En hij vindt de *Venus van Milo* en Michelangelo's *Pietà* aan zijn zijde.

De functie van een kunstwerk, zegt Gadamer, ligt in het feit dat ze bestaat.[35] Niet als zomaar een betekenisdrager en niet als een kunst*werk*, maar als een "Gebilde". Dit zouden we kunnen vertalen door 'maaksel' of 'schepping', zolang we maar begrijpen dat het niet alleen maar het resultaat is van een vooropgestelde bedoeling. Wie een kunstwerk gemaakt heeft, zegt Gadamer, staat in de werkelijkheid voor de schepping van zijn handen, niet anders als ieder ander. Het is een sprong tussen plannen en maken aan de ene kant en het lukken aan de andere kant. Wat er dan is ontstaan, is vergelijkbaar met een berg. Daarom gaat het in de kunst ook niet alleen maar om een loutere openbaring van betekenis. In het kunstwerk is meer aanwezig dan alleen maar 'zin als ervaarbare betekenis'. Het symbolische verwijst niet alleen naar een betekenis, maar laat die betekenis aanwezig zijn: het vertegenwoordigt betekenis. Het symbolische is weliswaar als kunstwerk onvervangbaar, maar de essentie is dat wij er aan deel kunnen nemen, hoe lang geleden het ook geschapen is. De betekenis van het symbool zal altijd opnieuw worden gevestigd. 'Eigenlijk zou iedereen, want dat is het verzoek van alle kunstenaars, voor zichzelf verstaanbaar moeten maken wat de taal van het kunstwerk zegt en zich dat toe-eigenen als iets eigens'.[36]

35 Gadamer (1977), p. 44: "Das Werk der Kunst, in seiner Unersetzlichkeit, ist nicht ein blosser Sinnträger – so dass der Sinn auch anderen Trägern aufgeladen werden könnte".

36 Ibid., p. 52:
"Eigentlich sollte sich jeder – das ist die Forderung alle künstlerisch Schaffenden – der Sprache öffnen, die in einem Kunstwerk gesprochen wird, und sie sich als seine eigene aneignen".

[166] Een van de belangrijkste functies van *Dier* ligt in het onderscheid ten opzichte van de overige kunsten: *Dier* is een lijfelijk beeld en het is van groot belang om door te denken wie wij zijn en hoe wij waarnemen, om te begrijpen hoe wij tot betekenis komen. Merleau-Ponty's filosofie over het 'lichaam-subject', luidt grofweg samengevat: ik heb niet een lichaam, maar ik ben een lichaam. Deze "grondontdekking" zoals Kwant hem noemt, opent de weg naar een andere manier van ervaren van de werkelijkheid en geeft ruimte om de relatie tussen het ik en het kunstvoorwerp te onderzoeken[37]. Deze weerlegging van de 'subject-object dichotomie' – de mechanistische opvatting van een onderscheiden geest in een lichaam – komt juist bij de ervaring van beeldhouwwerk tevoorschijn omdat de vraag naar het wezen van het gebeeldhouwde ding ons doet reflecteren over onszelf als lichaam. De mogelijke beleving van het beeld als een relatie van mijn lichaam met een ander lichaam wijst naar het vierdimensionale ruimte-tijd continuüm. In deze ruimte waar de plaats van zowel het beeld als de beschouwer in drie coördinaten kan worden weergeven, is voelbaar dat die drie ondergeschikt zijn aan de vierde: die van de tijd. Elke verplaatsing door de beschouwer van zijn lichaam ten opzichte van het bewegingloze beeld wordt als vergankelijke ruimte-ervaring beleefd.[38] Hiet sluit Gadamer aan bij Merleau-Ponty en Gendlin bij Gadamer.

Een van de andere functie's van het beeld ligt in het natuurkarakter van *Dier*. Het brengt *Dier* onder in het dierenrijk. Het brengt *Dier* tenslotte uit het dierenrijk onder in het mensenrijk. Maar hier tekent zich opnieuw een overlap af, of een wisselwerking en wel die met het begrip ′betekenis'.

---

37 Kwant, R. C. (1962). *De fenomenologie van Merleau-Ponty*, p. 30
"Dat het lichaam subject, zingevende existentie is, leidt Merleau-Ponty af uit het feit dat er vele vormen van zin zijn, die enerzijds niet het karakter dragen van een werkelijkheid die onafhankelijk van ons bestaat, die echter anderzijds niet het resultaat zijn van een vrije en bewuste zingeving. Dus moeten wij reeds een zingevende existentie zijn op het vóór-bewuste en nog niet vrije niveau, op het niveau van het lichamelijke bestaan".
De laatste zin sluit niet alleen aan bij Gadamer, maar ook bij de eerder genoemde '*felt-sense*', zoals beschreven door Gendlin.
zie ook o.a. Baldwin, T. (2007). *Reading Merleau-Ponty; on phenomenology of perception*.

38 Zie Martin (1981), p. 36 over diens beleving van een beeld van Arp:
"Conversely, the Arp seemed not only three-dimensional but four-dimensional, because it brought in the element of time so discernibly-a cumulative drama, a temporal gestalt. Not only did each aspect of the sculpture make equal demands upon my contemplation but, at the same time, each aspect was incomplete, enticing me on to the next for fulfilment. As I moved, masses changed, and on their surfaces points became lines, lines became curves, and curves became shapes. As each new aspect unrolled, there was a shearing of textures, especially at the lateral borders. The bronze flowed. The leading border disclosed a new aspect and the textures of the old aspect changed. The light flamed. The trailing border eliminated the old aspect. The curving surface continuously revealed the emergence of volumes and masses in front, behind, and in depth. What was hidden behind the surfaces was still perceived, an example of what Gibson calls a "sensation less perception,"9 for the textures indicated a mass behind them. Moreover, the surface shapes were in perspective, and as Merleau-Ponty points out, "perspective does not appear to me to be a subjective deformation of things but, on the contrary, to be one of their properties, perhaps their essential property. It is precisely because of it that the perceived possesses in itself a hidden and inexhaustible richness, that it is a 'thing'."

Betekenis

[167]

Verwijzingen

Zo is *Dier* onder andere een verwijzing naar de tijdelijkheid van ons bestaan. Als de beschouwing het ritme meekrijgt van de materialen, van onder naar boven, van rubber naar hout naar blik naar glas naar rubber en leer, blijkt dat het beeld uit grondstoffen is opgebouwd die afkomstig zijn uit de natuur. Grondstoffen die door menselijk handelen zijn verwerkt tot bruikbare producten. Nadat ze hun bruikbaarheid hadden verloren bleven ze over als afval. Nu zijn ze opnieuw gebruikt. Zoals het bomen vergaat in het bos, die afsterven en nieuwe bomen tot voedsel dienen.

De verwijzing naar de tijdelijkheid toont verschillende levensfasen:

1e fase: het ontstaan, de groei, de verwerking tot doelgerichtheid

2e fase : het gebruik, het overjarig worden en de verwijdering of sloop

3e fase: het hergebruik en de toepassing voor een nieuw doel.

De drie fasen dringen niet onmiddellijk door. Er is een hele ontwikkeling aan voorafgegaan tijdens het waarnemen en benoemen. Voor snelle gevolgtrekkingen blijkt het beeld niet geschikt. *Dier* is niet in totaliteit te overzien, daarvoor is hij te ingewikkeld. De gedachten blijven heen en weer bewegen over het beeld.

Een andere verwijzing heeft te maken met bestaand en nieuw: het beeld houdt zich op langs de grens van niet-figuratie en figuratie, het wijst vaag naar een bestaand dier. Vaag omdat niet duidelijk is welk dier precies. Eigenlijk zijn het meer dieren door elkaar: olifant, waterloper, paard. Als nieuw dier verwijst *Dier* naar alle dieren, naar het talig begrip 'dier'.

De wedergeboorte van het materiële leven van gebruikte materialen wijst op een geloof, een levensovertuiging. In dat geloof dat sterk lijkt op een evolutie–achtige natuurbeleving of zelfs reïncarnatie, is al het ongedachte mogelijk, draagt elk verstorven element de mogelijkheid om bij te dragen aan nieuw leven. Losse elementen kunnen hun functie verliezen, maar een einde aan het leven is niet gegeven.

Emotie

Beelden bevatten iets dat aangevoeld maar niet benoemd kan worden. Dit onbenoembare wordt door het beeld zichtbaar gemaakt. Als het beeld alleen benoembare verwijzingen bevat, wordt het een tirade, geëngageerd of zelfs politiek. Figuratieve kunst draagt deze valkuil altijd met zich mee: te sterke gelijkenis of te grote voorspelbaarheid ontdoet het beeld van wat onbenoembaar is en maakt het tot illustratie. Bij dit beeld is dat niet het geval. De hele hiervoor geschreven analyse, alle woorden die reeds gevallen zijn, hebben *Dier* nog steeds niet ontdaan van zijn mysterie.

Het mysterie ligt voor een groot deel verborgen in de samenstelling van de onderdelen. Ze roepen door hun nieuwe samenhang verschillende stemmingen op: verbijstering, ongeloof, ongemak. Tegelijkertijd getuigen ze van humor door de schijnbare luchtigheid waarmee ze zijn samengevoegd. Er is duidelijk gespeeld met nieuwe mogelijkheden en dit spel verliep vrolijk en verrassend.

De stapeling van harde en zachte materialen als glas, blik en rubber roept ook een zeker mededogen op omdat de materialen niet zijn voorbestemd om zó te eindigen. Het is voelbaar dat dit mededogen heeft meegespeeld bij de stapeling. Toch zijn ruwe confrontaties niet vermeden. Er is gelet op mogelijke inschikkelijkheid en op ondersteuning, maar ook op

contrasten die de materialen elkaar kunnen bieden. Raadsel, mededogen, inschikkelijkheid,
[168] humor, ondersteuning en contrast brengen het gevoel teweeg dat *Dier* thuis hoort in onze wereld: *Dier* is beschaafd.

Schoonheid

Dier verleent het begrip 'schoonheid' opnieuw inhoud. Wat het begrip schoonheid inhoudt geeft Thomas Baumeister weer in zijn samenvatting van Kants smaakoordeel:

> het schone object, waarin eenheid en verscheidenheid op vrije manier met elkaar verweven zijn, brengt de kenvermogens in een harmonische verhouding, die bij elk denkend wezen in principe als innerlijke norm voorondersteld moet worden.[39]

Deze omschrijving gaat op waar in *Dier* sprake is van niet-figuratieve elementen die samen een figuratie oproepen en als onderdeel binnen een ingewikkelde compositie vanzelfsprekend worden. De eenheid en de verscheidenheid zijn in de vorige paragrafen beschreven. *Dier* geeft hier inhoud aan de taal: zonder het beeld als voorbeeld is de moeilijke zin over het schone object moeilijk te begrijpen. Nu de onderdelen uit de taal een zichtbare inhoud hebben gekregen, wordt duidelijk wat er bedoeld kan zijn met 'het schone' van het object.

De filosofische zin benoemt de oorzaak van een mogelijk esthetische ervaring: het tot een harmonische verhouding brengen van de intellectuele 'kenvermogens'. Zeker is dat bij *Dier* dit gevoel van harmonie tot stand wordt gebracht. Gadamer benoemt het zo:

> "Ohne jede zweckbeziehung, ohne jene zu erwartenden Nutzen erfüllt sich das Schöne in einer Art von Selbsbestimmung und atmet die Freude an der selbstdarstellung". [40]

Kijken naar jezelf

Dier is als een gedicht. Een gedicht in materiële vorm, waarin de keuze en de schikking van banden, planken, blikken, glas en leer de uitdrukking en suggestieve waarde vergroten.

Om van *Dier* te genieten is een openheid noodzakelijk die alleen door *Dier* zelf opgeroepen kan worden. De beschouwer, nieuwsgierig als altijd, moet door *Dier* gegrepen worden en wel zo langdurig, dat het tot stand brengen van een 'harmonische verhouding van de kenvermogens' mogelijk is. Rémy Zaugg zegt het zo:

> In der Erscheinung der Objekte erkennt der Betrachter die Objekte, aber auch sein sie umschließenden Blick. Die Erscheinung der Objekte läßt ihn sowohl des Objekts als auch seiner selbst bewußt werden. Die Verzerrungen der betrachteten Dinge offenbaren den Blick des Betrachters. Der Betrachter erfaßt gleichzeitig das Objekt und die Art und Weise, wie er es anschaut[41].

Voor dit gelijktijdig zien van het kunstwerk en zien van zichzelf is bij de beschouwer een

---

39 Baumeister (1991) *Filosofie en de kunsten,* p.242
40 Gadamer (1977), p. 18
41 Zaugg (1982), p.240

subtiel bewustzijn nodig: als *Dier* zich teveel opdringt, zet de beschouwer zijn hakken in het zand. Als de beschouwer de verwijzingen niet ziet, gebeurt er niets. Indien de beschouwer zich niet wil laten overhalen om deel te nemen aan het spel van de fantasie, gaat *Dier* verloren. De ontdekking is aan de beschouwer. [169]

Drie beelden op rij



Afb.140. Drie beelden op rij
André Volten: H-Balken; Rudi van de Wint: Zonder titel; Carel Visser: Dier.

H-Balken – Zonder Titel – Dier

Hier wordt een nieuw onderscheid duidelijk ten opzichte van Voltens *H-balken* en Van de Wints *zonder titel*. Een beeld kan op andere wijzen tot een eenheid komen, dan door overeenkomst van samenstellende delen. Schikking van elkaar tegenstrevende massa's kan leiden tot een eenheid, een samenhang van verschillende massa's is heel goed mogelijk, zelfs wanneer ze uit totaal verschillende materialen bestaat. Dat was nieuw in de beeldhouwkunst ten tijde van de schepping van *Dier*.

Michael Baxandall nuanceert en vult Rémy Zaugg en Hans-Georg Gadamer aan. De nuance zit in de manier waarop hij de beschrijvingen verheldert als beeldgebonden en cultuurgebonden uitdrukkingen van de schrijvers zelf. De alledaagse waarneming van Zaugg is de alledaagsheid van de westerse mens in de industriële samenleving, de filosofie van Gadamer die van de westerse beschaving, welke van een algemeen filosofisch meergodendom overging naar het christelijke monotheïsme en verder door naar een goddeloos humanisme. Zaugg, Gadamer en Baxandall baseren zich alle drie op het enkele kunstwerk dat nu door Baxandall wordt aangevuld met het begrip intentie. Zowel de beschouwer als diens beschrijving en zowel de maker als diens beeld hebben hun eigen intenties. Zowel de beschouwer als de maker is een sociaal wezen in een bepaalde maatschappelijke omgeving die voor een deel zijn doen en laten bepaalt en dus de intentie kleurt waarmee hij interpreteert en schept. Het kunstwerk krijgt noodzakelijk de verschijningsvorm die besloten ligt in het cultuurgebonden zoeken en vinden van de maker en openbaart daarmee zijn eigen intentie.

De interpretatie van de beschouwer wint aan betekenis als hij van Baxandalls Charge, Brief en Troc en Gadamers Spel, Symbool en Feest, de elementen weet in te vullen en te onderscheiden, maar het blijft een hachelijke kwestie waarbij vooral andere werken uit het oeuvre van de kunstenaar hun gewicht in de schaal leggen. Zo kan de zelf-opdracht teruggedacht worden van André Volten en Rudi van de Wint en ook hun lijst van voorwaarden zolang die maar niet strijdig zijn met het beeld zelf. Dat betekent dat het toeschrijven van betekenis door de beschouwer elke keer opnieuw aan het uiterlijk van het beeld getoetst moet worden. Baxandalls boek is tevens een nuancering van de theorieën rond het 'onschuldige oog' omdat hij eensdeels pleit voor een historische opvatting en tegelijkertijd de onzekerheid

van die opvatting toetst aan het beeld, waarbij hij nadrukkelijk open laat dat nog tal van
[170] andere oplossingen denkbaar zouden zijn geweest, afhankelijk van de culturele factoren die de invulling door de kunstenaar van zijn opdracht, voorwaarden en plaats in de maatschappij bepaalden.

Baxandalls visie wijst tenslotte naar de kwestie in hoeverre een beeld werkelijk autonoom is. Ook al heeft Carel Visser misschien geen opdracht gekregen voor het beeld *Dier*, dan nog is zijn schepping deels bepaald door zijn cultuurgebondenheid, die tot uiting komt in zijn eigen Brief. Ook is er invloed vanuit zijn Troc, want de eventuele waardering voor het beeld van intimi en voor Visser belangrijke beschouwers zal meespelen bij zijn gedrevenheid om het beeld te maken. Aan de ene kant geeft het ontbreken van een rechtstreekse opdracht Visser de ruimte om een beeld te maken dat op veel plaatsen kan worden opgesteld, aan de andere kant zal het beeld zelf eisen gaan stellen aan die plek. Het vergankelijke materiaal wijst op voorkeur van een museale opstelling, wat net zo goed een neutrale binnenruimte kan zijn, zoals de hal in een kantoorpand. Dat is waar *Dier* met al zijn aan parralellen aan de natuur en uitspraken over onze ecologie zich aan onttrekt: aan een plek in de natuur zelf. Het wil een plek in een interieur waar het op onze moderne westers beschaving een eigen licht kan werpen.

Over onze eigen beschaving gaat ook het volgende beeld, dat buiten staat, voor iedereen zichtbaar, in de volle openbare ruimte van de stad.

5 - ANITA (2001) DAVID BADE



Ontmoeting

[172]

Situering



Afb.141. Ontmoeting



Afb.142. Onmogelijke plek



Afb.143. Lelijk ding

Begin augustus ligt Rotterdam in een zomerroes. Op het Eendrachtsplein staat naast de voetgangersoversteekplaats naar het midden van de weg een standbeeld. Het is een onmogelijke plek. Auto's staan ongeduldig te wachten op hun beurt om linksaf te mogen en fietsers rijden langs met alleen oog voor het verkeer.

Te midden van dit grootsteedse gehaast staat het beeld ook nog eens tussen opdringerige en fel gekleurde verkeersborden, knipperende stoplichten en blauwgrijze voetgangerssignaleringen op de grond. Het staat er wat verloren bij, zo tussen het overvloedige straatmeubilair.

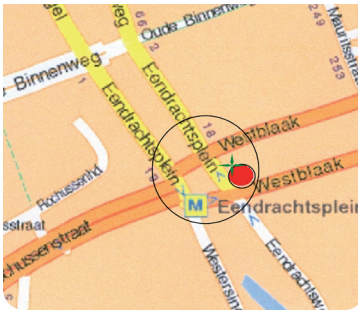
Wat je het eerst ziet

Een grote klomp piepschuim met een jutezak eronder. Een groene pijp met een blauw soort pet bovenop. Schuin opzij een staak, met aan het uiteinde een emmer. Het hele ding is meer dan levensgroot. Wat is het lelijk... Een vormeloze massa met kleurtjes. Het bevalt absoluut niet. Het roept weerstand op. Dikke bulten die als wratten uit het blok stulpen maken het er niet beter op. Het is zo massief dat aan deze kant niet zichtbaar is hoe het er van opzij of van achteren uitziet. Het is zelfs nodig om de straat over te steken om de achterkant goed te zien. Is dat wel de moeite waard? De directe omgeving bestaat uit hoge gebouwen en brede, drukke verkeerswegen. Er is erg veel lawaai, aanzwellend en afnemend, geen moment is het hier stil.



Afb.144. In de stedelijke omgeving

Op de foto's hierboven is het beeld te zien te midden van de fietspaden, de zebrapaden en de verkeersborden op de hoek van de Westblaak.



Afb.145. Het kruispunt

De ruimte om het beeld goed te bekijken is door al het verkeer eromheen beperkt. Om het goed te zien is het beter om aan de overkant van de straat of achter het fietspad te gaan staan. Het kruispunt is ingewikkeld en bestaat uit vier dubbele rijbanen die elkaar haaks kruisen. De ronde stip op de kaart hiernaast geeft de plaats aan van het beeld. Ondanks de grootte valt het beeld pas op van dichtbij. Alle signalen van het drukke stadsverkeer en vooral alles wat beweegt eisen de volle aandacht. [173]



Afb.146. Tussen het verkeer

Op deze foto is goed te zien hoe het beeld als het ware verdrinkt tussen alle verkeerssignalering. Alleen de vreemde vorm onderscheidt het van de rest van het straatmeubilair. Tussen al het gejakker staat dit beeld vast en onberoerd.

Toenadering



Afb.147. Anita

Op de jutezak staat een tekst in zwarte letters geborduurd: “1.st WORLD MISSION” en daaronder “ANITA”.

De bovenste regel is in een halve boog aangebracht, het woord Anita netjes in het midden daaronder. Die boog doet denken aan een krans van bloemen, een krans van bloemen die nu letters zijn: 1e wereld missie. Het lijkt ook op de manier waarop teksten worden geplaatst op overwinningsbekers, misschien is dit een trofee toegekend na het winnen van een wedstrijd. Omdat “Anita” zo precies in het midden onder de tekst staat, moet dat wel de naam van dit beeld zijn: dit is dus *Anita* en ze staat voor de eerste wereldmissie.

De naam Anita geeft aan dat het beeld een vrouw voorstelt. Daarom heeft ze een rok aan en zorgvuldig geknipt haar. Onder de rok verdwijnen voeten en benen uit het zicht. Uit het bovenste deel van de romp steken twee armen en komt de lange hals tevoorschijn die het hoofd draagt. Een rechtopstaand, om zich heen kijkend wezen.

Anita heeft zwarte vlekken op haar witte lijf waardoor ze een beetje doet denken aan zwartbont vee. ‘Anita’ is niet de naam van melkvee, zoals ‘Klaartje 17’. De charmante vijftigerjaren ‘look’ van het kapsel tooit haar vrouwenhoofd. Een groen hoofd zonder gezicht met een onderkin boven op een uitgeschoven nek. Wat een kleuren. Het kapsel is blauw, hoofd en hals zijn groen, het lijf is wit met oranje en zwart, er is een blauw stompje en aan de andere kant een uitgestoken staaf. Aan die staaf zijn een paar rode emmervormen geregen en op de top staat een omgekeerde witte emmer waaruit groene drab welt, groene drab die ook nog als een koek op de rode emmer eronder is gezakt. Onder de staaf steekt een zwarte emmer uit een oranje gezwel. Uit die zwarte emmer welt een zwarte, teerachtige substantie naar buiten. Als het enigszins gedraaide kapsel de richting aangeeft, is dit de zijkant van Anita. Aan haar achterkant zit een dikke witte plaat.

[174]



Afb.148. Om het beeld heenlopen

Deze plaat draagt twee gekleurde bobbels, die doen denken aan borsten. De twee bobbels zweven schuin boven elkaar. De een is groen en bol, de ander rood met een gat. Dat zou ook een anus kunnen zijn. En als het geen borsten zijn en als dit niet de voorkant maar wel de achterkant is en als die oranje vlek een uier is met een emmer eronder en als de kleuren doen denken aan mandrilapen en als nu eens...

Natuurlijk is dit de voorkant want hier staat hoe ze heet, *Anita*, het staat op haar rok. De rok is een zak die door de bouwwereld gebruikt wordt om zand af te leveren. De zak staat op een pallet. De zandzak is de rok van Anita, de rok waarop ze trots '1ste wereldmission' geborduurd heeft, want dat is een titel die je met eer mag dragen. Is dat ook de reden waarom ze hier staat?

Functie

Misschien is het begrip 'functie' uit de trits *vorm-inhoud-functie* het meest ingewikkeld. Het wordt veel beschreven als het idee waarvoor kunst nu eigenlijk dient, in het algemeen en die algemene functie van kunst overlapt in menige beschrijving de functie van het specifieke kunstwerk dat beschreven wordt.[1] Functie ligt erg dicht aan tegen 'bedoeling' en vermengt zich snel met 'betekenis'.

Een van de eerste auteurs die de functie van beeldhouwkunst onderscheidt van alle andere kunsten is Frans Hemsterhuis, in zijn brief aan mijnheer De Smeth. Volgens hem valt de functie van de kunst uiteen in twee doelen, op de eerste plaats een nabootsing van de natuur en op de tweede plaats een overtreffen van de natuur of ook wel aanvullen van de natuur. De nabootsing van de natuur kan alleen volmaakt geschieden door de beeldhouwkunst en dat demonstreert hij aan de hand van een kegel. Het overtreffen en aanvullen van de natuur onderzoekt hij aan de hand van twee vazen en constateert: "Zij [de beeldhouwkunst] geeft volmaakt weer wat zij weer wil geven omdat zij van het onderwerp de gehele omtrek en

1 Zie Elsen (1985) p. 112 e.v., waarin hij betoogt hoe de functie van Rodins *Denker* verschuift wanneer het beeld, losgezongen uit de context van de *Poorten van de Hel*, uitvergroot als 'autonome' sculptuur in Parijs verschijnt.

de gehele massa weergeeft. Zij voldoet aan twee zintuigen tegelijkertijd, de tastzin en het gezichtsvermogen".[2] [175]

Adolf Hildebrand vult dit aan met het begrip ruimte. Net als Hemsterhuis betoogt hij dat zien en tasten (tasten kan volgens hem ook met het oog) bij elkaar horen. Dit samengaan van zien en tasten en hun wisselwerking tot het uiterste te volgen is de gave van de kunstenaar. Handelen en vormen leveren het resultaat en dus kan de bespreking alleen zinvol zijn, als naast het idee, ook de praktijk van de totstandkoming van het beeld wordt gevolgd.[3] Kunst, schrijft hij verderop, moet zich kunnen ontwikkelen als kunst en niet als individuele willekeur: "Die subjektive Willkür, das Geistreichthun, die persönliche Caprice, sind immer nur ein Zeichen, dass das künstlerisch Schaffen seinen natürlichen gesunden inhalt verloren hat. (...) Will man deshalb von einer Aufgabe der Kunst sprechen, so kann sie nur die sein, trotz aller Zeitkrankheiten immer wieder den gesunden und gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnesthätigkeit herzustellen und fühlbar zu machen."[4] In de beeldhouwkunst voltrekt zich dat door invloed uit te oefenen op de ruimte. Daartoe vergelijkt hij het hakken in steen met het modelleren in klei of was, waarbij hij modelleren beschouwt als een fantasievol vullen van de (bestaande) lege ruimte, terwijl het hakken daartegenover ruimte vrij maakt en toelaat in de bestaande steen. Bij het modelleren moet de ruimte nog gedacht worden, die in de steen al vastligt.[5] *Anita* is het fantasievol vullen van de voorheen lege ruimte.

Voor Clive Bell en Hans-Georg Gadamer heeft functie te maken met het symbool en de symboliek en daarmee verdwijnt het onderscheid tussen beeldhouwkunst en de andere kunsten naar de achtergrond. Bell verwerp de symboliek ten gunste van de significante vorm, omdat symboliek geen eenheid is met het concept, maar toegevoegd intellect. "The symbolist eliminates, but does not assimilate. His symbols, as a rule, are not significant forms, but formal intelligencers. They are not integral parts of a plastic conception, but intellectual abrrevations. They are not informed by the artist's emotion, they are invented by his intellect. They are dead matter in a living organism".[6] In hoeverre dit waar is kan worden onderzocht aan David Bades *Anita*, waarbij tevens opnieuw die kwestie aan de orde komt die zowel Bell als Hildebrand signaleren: 'fühlbar' en 'emotion'.

Hans-Georg Gadamer benadrukt aangaande de functie vooral het belang van de traditie die in de kunst wordt bewaard én vernieuwd. Karakteristiek voor het symbool is de ervaring van het herkennen en door het herkennen wordt het blijvende uit het vluchtige gefilterd. "In Wahrheit ist das Symbol ein Aufgabe des Aufbaus".[7] Traditie, zegt hij, is het niet verzorgen van monumenten om ze te bewaren, maar ze is een voortdurende wisselwerking tussen 'ons heden en haar doelen' en het verleden, dat wij ook zijn. "Darauf kommt es also an: das, was ist, sein zu lassen." En in dat 'sein' is meer een 'worden' dan een 'zijn' begrepen.[8]

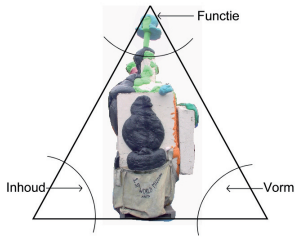
Enige duidelijkheid verschaft ook Hans Locher, wanneer hij in zijn proefschrift op één en dezelfde pagina de driehoek van Van de Waal plaatst en in de alinea daarna een samenvatting

2 Petry (2001) p. 521
3 Hildebrand (1913) p. 9-10
4 Ibid., p. 117
5 Ibid., p. 127
6 Bell (1914), p. 9
7 Gadamer (1977), p. 63
8 Ibid., p.65

[176] geeft van de overeenkomsten tussen Van de Waal en Lévi-Strauss. De verdienste die Locher toekent aan Levi-Strauss is dat deze het inzicht levert dat uit de bestudering van een specifieke kunstuiting een globaal beeld kan worden verworven van de hele cultuur waarvan deze kunstuiting deel uitmaakt.[9] Het fascinerende van dit uitgangspunt is dat het kunstwerk niet wordt bestudeerd vanuit de cultuur, maar dat de cultuur wordt herkend in het kunstwerk. Voor het ontdekken van de functie van het standbeeld '*Anita*' is dit inzicht van groot belang. Locher schrijft:

> "In onze beschrijving van Lévi-Strauss' inzichten zagen we, dat de samenhang tussen kunst en cultuur twee aspecten heeft. Aan de éne kant zijn er de directe relaties tussen de kunst en de andere gebieden van een cultuur. Aan de andere kant zijn er de indirecte relaties: het feit, dat we de kunst, los van een al dan of niet aanwezige directe samenhang, kunnen interpreterenals een manifestatie van een grondstructuur, die zich ook in andere gebieden manifesteert".[10]

Direct daarna verduidelijkt hij de positie van Van de Waal, door er op te wijzen dat voor hem als kunsthistoricus het eerste aspect belangrijker is dan het tweede: "wanneer we de kunst als een manifestatie van een grondstructuur opvatten, verschuift onze aandacht al snel naar deze grondstructuur en zijn we minder geconcentreerd op het eigenlijke kunstwerk.[11] Duidelijker formuleren dat het kunstwerk zelf het uitgangspunt dient te zijn kan bijna niet: "Voor zowel Lévi-Strauss als Van de Waal is dit drieledig schema een *a-historisch* model van de mogelijkheden van het eigen gebied van de kunst, waarmee de kunst in haar historische bijzonderheid bestudeerd kan worden"[12] (cursivering JD).[13]



Nu is duidelijk hoe het schema van Van de Waal dient te worden gelezen: het eigen gebied van het kunstwerk is de ruimte binnen de driehoek. "Bij nader inzien moeten zij [de bewegingen rond de hoeken van het schema] veeleer worden opgevat als naar binnen trekkend. Zij verwijzen naar het betrekken van verworven kennis van zaken in wat ik in het kunstwerk kan zien. Het belang daarvan wordt ook benadrukt door de richting van de pijlen".[14]

David Bade's *Anita* is het eerste 'mensbeeld' dat wij hier beschouwen en haar functie moet met behulp van deze begrippen uit de traditie benoemd worden: nabootsing én overtreffen van de natuur, invloed op de ruimte, boven-individuele voorstelling en zingeving, voelbaarheid en emotie, plaats in de traditie, uitspraak op en vertaling van de culturele invloed. In de catalogus Catch of the Day wijst Zijlmans op de intertekstualiteit van Bades kunst: "Zoals elk oeuvre is ook dat van David Bade meervoudig verbonden: aan de kunstgeschiedenis,

9 Locher (1974), p.105
10 Ibid., p.112
11 Ïbid.,p.113
12 Ibid.
13 Ibid.
14 Locher (2006), p.126

de contemporaine (populaire) beeldcultuur, aan teksten, gebeurtenissen, gewoonten en gebruiken van culturele gemeenschappen, aan leven. (...) Naarmate het daarin eigenzinnig opereert zal het een grotere impact hebben en zich in die beeldcultuur markeren". [15] Zoals al bij de eerste ontmoeting met *Anita* bleek, doet David Bade dat markeren met name door de behandeling van het materiaal en de vorm, waarmee hij zich niet alleen plaatst in, maar ook afzet tegen en onderscheidt binnen die 'intertekstualiteit'. [177]

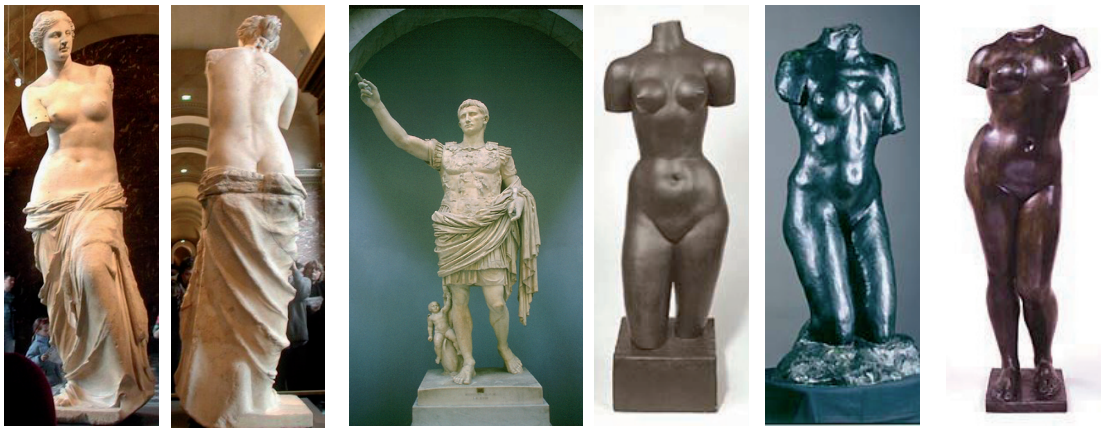
Vorm

Afmeting

De beschrijving in het boek *Beelden in Rotterdam* is summier: 'polyester 300x180x160cm'. Dat is erg groot. De gemiddelde twintigjarige Nederlandse vrouw is 168 cm lang[16]. Dat is 56% van de lengte van *Anita*. Zij torent dus hoog boven ons uit, want ze is bijna twee keer zo hoog als wijzelf zijn. De heupbreedte van de gemiddelde vouw bedraagt 40,2 cm en wordt hier met ruim het dubbele overschreden. Kortom, *Anita* is een reuzin.

Materiaal

Wat opvalt aan *Anita* is niet alleen de vorm maar vooral het materiaal waarvan ze gemaakt is. Beroemde beelden, zoals de *Venus van Milo* zijn gemaakt van marmer, materiaal dat altijd was voorbehouden voor zeer duurzaam werk en dat wijst op grote beschaving, rijkdom en buitengewoon vakmanschap. Werkelijk een materiaal om een godin in te vereeuwigen. Romeinse keizers beschouwden zichzelf als goddelijk en konden daarom ook in marmer worden vereeuwigd. Voor veel beelden werd ook het kostbare brons als materiaal ingezet omdat het als techniek veel vrijheid verschaft om het beeld rondom te ontwerpen.



Afb.149. Venus van Milo, 130 v.Chr. voorzijde en achterzijde; marmer . Augustus van Primaporta, ca. 100 n.Chr.; marmer
Drie torso's , Lehmbruck, Rodin, Maillol

Het materiaal waarvan Anita is gemaakt, doet dus niet direct denken aan beeldhouwkunst. Het is geen marmer of hout waarbij de beeltenis wordt bevrijd uit het materiaal. Het is geen brons waarbij een in was, gips of klei gemodelleerde torso wordt afgegoten.

15 Stamps, L. & Zijlmans, K. (2010), p. 26
16 Gegevens: Dataset Dutch adults Population DINED 2004 (20-30 jaar) TU Delft 2005

[178] *Anita* is gemaakt van kunststof, piepschuim, expansie-schuimen en kunstvezel. Materiaal dat mensen maken uit chemische grondstoffen. Materialen die staan voor 'industrialisatie', 'techniek', 'ontwikkelde maatschappij', 'moderniteit'. Materialen waarvan de houdbaarheid niet de roem heeft van eeuwigheid, ook al gaan ze misschien langer mee dan natuursteen of brons. Ze zijn (nog) niet logisch voor een standbeeld. Ze doen denken aan nieuwbouw en aan wegwerpmateriaal. En die gedachten worden nog versterkt door de juteachtige kunstvezel van de rok en de in metaal afgegoten houten pallet.[17]

Het materiaalgebruik openbaart de werkwijze en verleent een eigen karakter aan het beeld. Van polystyreen is door verlijming van vierkante platen een doos-achtige vorm opgebouwd voor de romp. Emmers waaruit expansieschuim bruist zijn gewoon gebruikt: de smurrie welt op, omhoog uitdijend of met de zwaartekracht mee omlaag, tot het chemische proces stopt. Zelfs de kleur is die van het type schuim. Staaf en buis zijn niet bewerkt maar geplaatst.[18]

David Bade combineert in *Anita* oude en nieuwe beeldhouwtechnieken. Boven aan de romp bij de schouders en hals zie je het wegnemen van materiaal. Daaronder, op de romp en het pak, zie je een vorm van modelleren, door het opbrengen van expansie-schuimen. Daaronder een vorm van samenvoegen: de rok en de pallet, maar ook de uitgestoken arm door kant en klare dingen uit onze alledaagse wereld. Aan die technieken voegt Bade het spontane opwellen toe, door slechts gedeeltelijk onder controle te houden, op-schuimende chemische vloeistof.

Wegnemen, toevoegen, samenstellen en schuimen worden toegepast in goedkoop bouwmateriaal dat voorheen niet voor de beeldhouwkunst gebruikt werd. Het stelt hem in staat impulsief te werken, want planning en voorbereiding zijn nauwelijks belangrijk. Er is ruimte om spontane emoties en associaties toe te laten. Langdurig wikken en wegen wordt vervangen door plotselinge invallen van het moment. Het beeld krijgt een proefondervindelijk karakter waarbij het slagen minder afhankelijk is van vakmanschap dan van tijdig ingrijpen. Bade voegt 'in toom houden' toe aan uitproberen en 'spontaniteit' aan voorbereiding. Het beeld is niet alleen het resultaat van verstandelijk componeren maar ook de stolling van een gevoelsmatig moment.

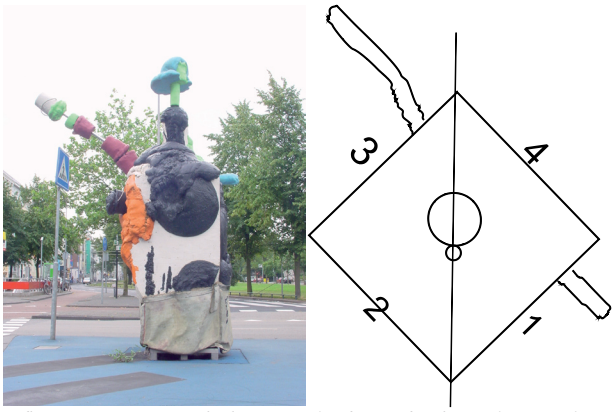
Aanzichten

Anita is een lastig te bevatten beeld door haar ondoorzichtigheid en grootte. Er zijn nooit meer dan twee zijkanten tegelijk zichtbaar en telkens dwaalt de blik van boven naar beneden en terug. Op bijgaande afbeelding is *Anita* gefotografeerd over de diagonaal tussen haar vooraanzicht en linkerkant. Het vooraanzicht is in het rechter getekende bovenaanzicht de zijde met nummer 1. Het is de best mogelijke positie om een indruk te krijgen van het beeld, omdat zowel het hoofd als de twee armachtige uitsteeksels te zien zijn. Vanaf dit gezichtspunt zit het beeld enigszins krampachtig in elkaar: het hoofd kijkt over de diagonaal, terwijl de

17 Het is nu niet meer echt goed te zien, omdat *Anita* duurzaam gemaakt moest worden en dus niet meer bestaat uit het oorspronkelijke materiaal, maar een afgietsel is van het origineel, in polyester. Maar die gieting is zo goed gelukt, dat de oorspronkelijke materialen duidelijk te herkennen zijn.

18 Het is goed dat het beeld is afgegoten in polyester en niet meer uit de oorspronkelijke materialen bestaat omdat het vaak voorkomt dat de chemische processen van de pur nog erg lang voortduren en zorgen voor latere scheuren en barsten in het materiaal.

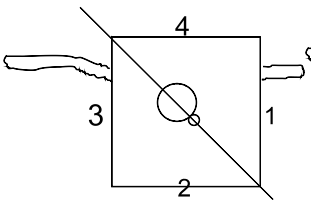
'armen' uit de voorkant en achterkant van het beeld steken.



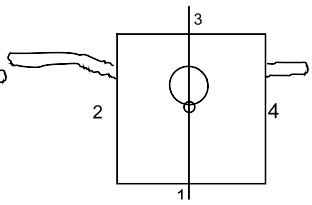
Afb.150. Anita over de diagonaaal gefotografeerd en schematisch van bovenaf gezien

De opbouw is niet logisch, niet organisch, niet natuurlijk en niet verantwoord volgens de historische wijze van beelden maken: historisch zou het hele beeld uit het diagonaal geplaatste blok zijn gehaald. Van boven af is het schematisch in te denken als de tekening hieronder. De armen zijn achter het midden geplaatst van zijde 1 en 3. Logisch zou het hoofd dan in het midden moeten staan boven zijde 2 en dan was zijde 4 de rug van *Anita*. [179]

Maar haar naam en eervolle titel staan op zijde 1, die daarom de voorkant moet zijn.



Afb.151. Anita schematisch



Afb.152. Anita omgevormd

In de rechtertekening hiernaast is het aanzicht omgevormd naar een logische opbouw. Zijde 1 is nu verschoven, recht naar onderen en daar zou ook Anita's naam moeten staan.

Links en rechts van zijde 1 bevinden zich de zijkanten van het lichaam, waaruit de armen steken. Zijde 3 is dan de achterkant en dus de rug van het beeld. Zo eenvoudig had het kunnen zijn. Maar zo eenvoudig is het niet.



Afb.153. Anita vier aanzichten

Op de afbeelding hierboven is te zien welk aanzicht verschijnt tegen de klok in. De aanzichten zijn telkens van recht vóór de zijde gezien. Het beeld is voor dit doel geïsoleerd uit de foto' s, zodat de wanorde van de stad de beschrijving niet hindert.

[180]



Afb.154. Aanzicht 1

Hoog bovenin hangt een lichtblauwe wolk over een groene prop. De groene prop rust op een pijp met dezelfde groene kleur. Met enige fantasie is de wolk met prop en pijp te herkennen als een blauw kapsel, een hoofd en een lange groene nek. De groene pijp steekt omhoog uit een zwarte, gestolde massa. Deze massa helt naar links en is naar onderen toe uitgezakt. Rechts van de zwarte massa en net onder het begin ervan is een dikke witte cilindervorm te zien waar groene stolsels tegenaan kleven. De cilinder komt voort uit een witte partij, die als een deksel de bovenkant bedekt van een witte rechthoekige vorm. Dit bovenste deel van *Anita,* van stomp tot kruin, is het langste deel: het meet ongeveer 110 cm. Op de grens van deksel en rechthoek steekt een blauwe armstomp naar voren. Meteen daaronder begint de witte rechthoek waartegen een zwarte vorm is geplakt. De witte rechthoek is een vlak van een zuil, die de romp voorstelt.



Afb.155. Aanzicht 2

In aanzicht 2 wordt de meeste aandacht opgeëist door de grote zwarte kwabben op het lijf en de uitgestoken staak met emmers. De harde contour van de rechterzijkant benadrukt de vierkante vorm van de romp. Net als bij het eerste aanzicht zijn ook hier de kwabben uitgedropen vormen, die zich vet en kleverig afzetten tegen de vlakke ondergrond van de romp. De massa's zijn onevenwichtig verdeeld, met name door de omhooggestoken staak. Deze verhoudt zich schijnbaar totaal niet met het ertegenover geplaatste stompje en ook niet met de totale lengte van kop en hals. Toch is het moeilijk hem langer of korter te denken. De witte emmer, nog compleet met hengsel tegen het boveneind, markeert het einde van de staak en rijmt met de emmervormen van de eronder doorboorde vullingen.



Afb.156. Aanzicht 3

Het derde aanzicht ligt precies tegenover het eerste en stelt een zijkant voor omdat hier een arm zit, aangenomen dat die staak met emmers een arm voorstelt. De positie van de bovenste emmer ligt iets lager dan die van het hoofd. De vage vorm van het totaal vindt een contrast in de besliste vormen van de emmers. De ronde, oranje kwab lijkt tevoorschijn 'geschuimd' uit een super emmer, die niet meer zichtbaar is, in tegenstelling tot de zwarte emmer die uit de oranje drab naar buiten steekt. De uitgestoken arm ziet eruit als een opgeheven staart, boven een oranje achterste. De rok is afgezakt en onthult iets van de ruwe klomp materiaal onder de romp. Aan de linkerkant is de rechthoekige doosvorm te zien, die opzij tegen de romp is bevestigd. Omdat de doos wit is, schaart ze zich bij de romp en onderscheidt ze zich van de oranje kwab.



Afb.157. Aanzicht 4

We komen nu bij de achterkant van het beeld. Aan deze zijde is de grote, rechthoekige witte doos bevestigd. Op de doos bevindt zich een rode bult met een ondiep gat. Links boven de rode bult is een groene zwelling aangebracht. De oranje drab van de vorige kant zet zich voort achter en onder het witte pak. De lichtgroene klodders die van de hals af druipen over de oranje drab heen, waren ook aan de voorkant te zien. Het aanzicht houdt zich overeenkomstig aan de indeling van de andere drie zijden, aan het schema van een menselijk lichaam: kop, hals, romp met armen en benen in de rok daaronder. [181]

Uit deze rondwandeling zijn verschillende gevolgtrekkingen te maken. De opbouw van het beeld is duidelijker geworden doordat een aantal van de schijnbaar losse elementen een samenhang hebben gekregen. Op de eerste plaats is er de grove driedeling die aan alle zijden te zien is: bovenpartij, middenpartij en onderstuk, ofwel kop met hals, romp en onderlichaam.

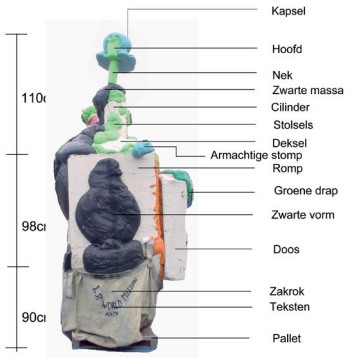
Na de vaststelling van deze driedeling die verwijst naar de opbouw van ons eigen lichaam houden de overeenkomsten op. Het beeld is een schema opgebouwd uit stereometrische lichamen, zo dat het zich bewust onttrekt aan gelijkenis met werkelijke lichamen en zich tegen overeenkomst of idealisering verzet. Het beeld lijkt een ironische satire op het ideaal van vrouwelijk schoonheid: de '1e worldmission' gaat kennelijk niet samen met het behalen van de titel 'Miss World'.

Door het verwijzen naar onze eigen lichamelijkheid, zonder precieze overeenkomsten na te bootsen, ontstaat er ruimte voor nieuwe samenhangen, die zich in de werkelijkheid niet voordoen. Zo bestaat de opgeheven arm uit emmers en de uitgestoken hand wordt zelf ook een emmer. De samenhang is duidelijk: deze paal met emmers betekent in dit schema: 'arm'. De arm en de hand die altijd poetsen en dweilen, zijn zelf het gereedschap geworden. De arm is omhooggestoken en dat betekent stellig dat hij belangrijk is. De betekenis van die arm, de emmers en het opgestoken zijn, moet gezocht worden in de samenhang van het totale beeld. De jute zak, de zwarte, groene en oranje druipsels, de vierkante romp en de dikke plaat, zijn allemaal elementen waarvan de betekenis op het eerste gezicht niet duidelijk is.

De beschouwer beseft dat de beeldhouwer zich laat meeslepen door invallen van het moment die hij toevoegt aan de ruwe vorm. Doordat het materiaal de beeldhouwer uitdaagt impulsief te reageren op wat in zijn atelier voor zijn ogen ontstaat en de beeldhouwer daaraan toegeeft, wordt het beeld een sterk persoonlijke getuigenis. Het materiaal waaruit *Anita* bestaat, de toegepaste techniek en de onbekende vorm, dwingen de beschouwer de zichtbare, gestolde invallen met het normale menselijk lichaam te vergelijken en zich af te vragen wat ze te betekenen hebben.

Onderdelen

[182]



Afb.158. Anita onderdelen



Afb.159. Het hoofd



Afb.160. Cilinder, deksel, stolsel

Het nadrukkelijk beschouwen van de aanzichten geeft *Anita* het karakter en de leesbaarheid van een afbeelding uit een stripverhaal. Volume en lijfelijkheid worden naar de achtergrond verdrongen terwijl het beeld tekenachtig wordt beschouwd. De voorstelling dringt zich op de voorgrond en aan het beeld wordt geen recht gedaan als ding. Bij het opnieuw beschouwen van de onderdelen komt de lijfelijkheid op de eerste plaats.

Het hoofd

Op een groene buis rust een groene doosvorm, die in het midden is ingedeukt en naar boven toe omhoog gerild. Onder de deuk tekent het onderstuk zich af als kin en de rillen bovenin als oogkassen. De zijkanten lijken plat, maar zijn niet zichtbaar door de bolle blauwe vorm, die iets weg heeft van een badmuts met een kraag eronder. De kraag eindigt abrupt, aan de onderkant afgeplat. het is een groen doos–hoofd met een blauw bolkapsel, los op de werkbank vervaardigd en na het stollen over de groene buis geschoven. De buis zelf is over een staak geplaatst die uit de onderliggende cilinder omhoogsteekt. De absurd geringe omvang van het hoofd staat in geen verhouding tot de rest van het lichaam. Met zijn tweekleurigheid, betrekkelijk geringe omvang en plaatsing op de staak is het duidelijk toegevoegd aan het beeld: montage in plaats van organische groei. Omdat het hoofd zo klein is, werkt het als signaal: 'einde van het beeld'. Een klein trots hoofd dat regeert over het enorme lijf eronder.

Cilinder, deksel en stolsels

Onder aan de halsbuis vormt een schouderpartij de overgang naar het grote kubuslijf. De schouder bestaat uit een dikke ronde cilinder, waar wit materiaal, misschien gips, misschien dikke verf, overheen is gesmeerd. De cilinder steekt omhoog uit een enigszins bol oppervlak, dat als een deksel op de bovenkant van het staaflijf is aangebracht.

Over dit deksel ligt dezelfde witte smurrie. De naad waar de groene halsbuis verdwijnt in de witte cilinder gaat verborgen onder een dikke laag zwart stolsel, dat als een sjaal om de halsbuis heen ligt. Het zwart druipt aan de zijkant naar beneden en vormt daar een dikke massa die als lava tegen de zijkant van het beeld kleeft. Aan de andere drie zijden liggen losse, lichtgroene stremsels op de hals en schouders zonder vaste samenhang. Waar het zwart hen raakt is het duidelijk dat eerst de lichtgroene en daarna, gedeeltelijk daaroverheen, de zwarte pasta is aangebracht. Zo doet de schouderpartij nog het meest denken aan de halspartij van een kalkoen.



Afb.161. De zwarte massa



Afb.162. De oranje massa



Afb.163. Oranje massa op de rug

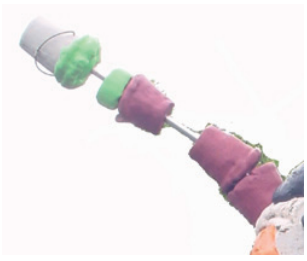
De zwarte en de oranje massa

De zwarte massa ligt over de zijkant van het beeld (aanzicht 2) en als losse vorm tegen de voorkant (aanzicht 1). Op beide zijden verdwijnt het zwart naar beneden in de grof geweven rok. Het patroon van de grote zwarte vormen, die over en tegen de kubus ligt opvallend van boven naar beneden gericht. Dat komt omdat de massa toen ze nog vloeibaar was van boven naar beneden stroomde. Ze geven het beeld een verticaal uiterlijk en dat zorgt voor verwarring: het zou natuurlijker lijken wanneer de romp van het beeld horizontaal geplaatst zou zijn, met het patroon evenwijdig aan de vloer. Maar dan was het beeld een echte koe geworden.

Op de tegenoverliggende zijden is geen zwarte, maar oranje massa aangebracht: deze is niet zozeer een patroon en bedekt bijna het hele vlak, terwijl de massa op de rug geheel onder de witte doos schuilgaat. Het oranje tegenover het zwart doet denken aan de tegenover elkaar ligging van rug en buik, maar als het oranje zou staan voor 'buik', verwacht je het precies op die zijden waar nu het zwart zit. Op de rugzijde is ook zwart te zien: nu als emmervorm die uit het oranje veld naar buiten welt.

Deze emmer heeft niet veel te maken met de zwarte massa: ze is nadrukkelijk in de oranje smurrie geperst. Wanneer het beeld gedacht wordt als dier zou het zwart staan voor de rug en het oranje voor de buik. De zwarte emmer in het oranje staat dan voor de anus terwijl de groene en rode bulten op de witte doos in dat geval verwijzen naar een uier. De manier van aanbrengen en de plaatsing van de zwarte en oranje massa's verduidelijken het beeld niet maar scheppen verwarring: rug-, zij- en buikoppervlak zijn door elkaar gehusseld en de normale richting is gekanteld.

Een menselijk lichaam en een dierlijk lijf lijken te zijn samengevoegd tot een nieuw geheel. De bolle, gekleurde massa's zijn aangebracht om het schematische uiterlijk te verhullen en het beeld meer op een lichaam te doen lijken, maar ze houden zich niet aan de normale lichamelijke bouw. De bezinning op de gekleurde massa's toont dat alles boven de rok van *Anita* naakt is: ze heeft geen jas aan, of trui of vest. De gekleurde massa's zijn haar naakte huid.



Afb.164. de uitgestoken arm

De uitgestoken arm

Uit de bovenste emmer die op zijn kop op de staak staat, welt een lichtgroen spul. Het zit nog om de rand gekleefd en is tot stilstand gekomen. Een eindje eronder ligt rond de pijp een plak van hetzelfde spul, gestuit op een paarse vorm. De emmer, waaruit de smurrie is opgeweld, is zelf verdwenen, terwijl het paarse spul de vorm van een emmer, die gewoon rechtop staat, heeft behouden.

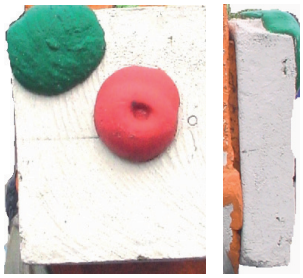
[184] De laatste emmer is tot stilstand gekomen tegen de oranje massa, nog voordat het wit van de schouderpartij er overheen droop. Triomfantelijk is de pijp opgestoken en toont met overgelopen emmers meerdere mogelijke betekenissen: overvloed die over de rand welt, schoonmaakgereedschap, hulp tijdens het melken.



Afb.165. De arm–achtige stomp

De armachtige stomp

Recht tegenover de opgestoken pijp steekt uit de voorzijde van het beeld een blauwe stomp. (Aanzichten 1 en 2). Deze is door haar plaatsing moeilijk anders te interpreteren dan als een onvolgroeide arm. Een hele arm was kennelijk niet nodig en daarom is de rest achterwege gebleven. De stomp is van hetzelfde blauw als het kapsel. Stomp en kapsel zijn de enige twee onderdelen met die kleur.



Afb.166. De doos: voor- en zijaanzicht

De doos

Aanzicht 4 geeft een wonderlijke dikke witte rechthoek te zien die tegen de onderliggende oranje massa is aangebracht. Er kleven twee ronde vormen op, een hardgroene met een ruw oppervlak en een gladde rode met een gat er in. De twee ronde vormen doen aan borsten, uier en aarsgat denken en hun positionering bevestigt de gedachte die we al eerder tegenkwamen: zuivere plaatsing overeenkomstig onze normale werkelijkheid is niet van belang. Misschien gaat het alleen om symbolische betekenissen.



Afb.167. De zakrok

Zakrok

Een grote zandzak is *Anita* aangehesen als rok. De tekst is in een boogvorm aangebracht waarbij de uiteinden hoger liggen dan het midden, een neerhangende krans van letters die, door de tegenstelling ten opzichte van een boogvorm, meer doet denken aan rouw dan aan overwinning. Het zwart van de letters en het grauw van de rok bevestigen deze indruk: de tekst moet wel ironisch bedoeld zijn. De rok hangt rond het beeld tot op de grond en behoudt het karakter van een zak, het is niet een kledingstuk waar *Anita's* benen of voeten elegant onderuit steken. De rok hangt slordig, schots en scheef rond haar lichaam. Ze staat er in als deelneemster aan een zakloopwedstrijd.



Afb.168. Ingekraste teksten

Teksten

Op het beeld zijn teksten aangebracht. "1.ST WORLD MISSION ANITA". Aan de achterzijde staat in het polystyreen onder het oranje uitgesneden, boven achter het pak "IDEAL IDOLS IDEALE AFGODEN" en daaronder "NIET...." De rest van de tekst is te hoog weggestopt, zodat ik het zelfs op mijn tenen niet kan lezen. Teksten in een onbegrijpelijk koeterwaals, gedachten in flarden uiteengewaaid.

Zoals het hele beeld door de beschouwer gereconstrueerd moet worden tot de mogelijke betekenissen die het draagt, is ook de betekenis van de teksten niet eenduidig. *Anita* voert de 1e wereldmissie uit. Speelt het woord Missie in Miss? Als ze de eerste is, met een wereldmissie, heet ze dan niet eigenlijk Eva? Het woord ideaal brengt je op een ander spoor. Wat is eigenlijk het ideaal dat dit beeld vertegenwoordigt? [185]

Teksten zijn in woorden gevatte ideeën die niet gezien hoeven te worden, maar kunnen worden uitgesproken en gehoord. Ze zijn vreemd aan een beeld. Terwijl het beeld volledig een beroep doet op de tastzin, het voelen en het zien, doen teksten een beroep op talige communicatie. De meeste werken van beeldende kunst dragen een titel, maar geen verdere tekst. De tekst 'IDEAL IDOLS IDEALE AFGODEN' op *Anita* lijkt geen titel. Het is vermoedelijk een gedachte die in de beeldhouwer opkwam toen hij het beeld aan het maken was en die hij net zo spontaan opborrelend als de kleuren en de stremsels aan het beeld toevoegt. Vandaar ook hun onhandige, onopvallende plaats. Ze schikken zich naar het moment van ontstaan, naar de plaats die toen voorhanden was en niet naar het standpunt van de beschouwer. De plaats die voorhanden was lag in het atelier, toen het beeld nog niet in zijn volle omvang overeind stond.

De aanwezigheid van de teksten maakt duidelijk dat de beeldhouwer intellectuele arbeid beschouwt als behorend bij het beeld. Het gaat niet alleen om uitbeelden, maar om een 'idee'. Het beeld is de drager van een intellectuele opvatting.



Afb.169. Kleine staande met voet vooruit 1952
Charlotte van Pallandt
Brons 22x13x6,5cm

Tastzin

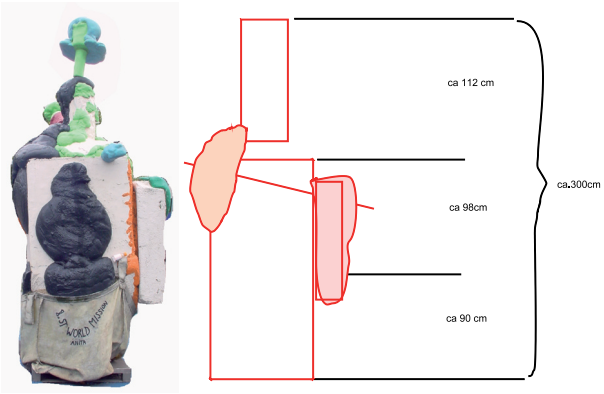
Anita is gemaakt van in polyester gegoten piepschuim en pur. Materiaal dat niet lichamelijk aanvoelt. Het wekt niet het warme gevoel op van vlees en bloed. Als het beeld in brons was gegoten, was het misschien minder op afstand gebleven dan nu, omdat het gloeiend vloeien van brons zelfs na het stollen warmer aandoet dan dit chemische spul.

Zo'n warm beeld is bijvoorbeeld de *Kleine staande met voet vooruit* van Charlotte van Pallandt, dat hiernaast is afgebeeld. Hoewel het erg klein is, spreekt het onmiddellijk ons vermogen tot 'Einfühlung' aan. Het materiaal is lichaamswarm en de onderhuidse spanning is voelbaar die ons eigen lichaam spiegelt. De vorm verleidt tot even nadoen, als is het maar in onze inbeelding, van deze houding, met die spanning in de achterkant van het vooruitgestoken been en de opgewekte standvastigheid van de linkerheup. Het materiaal werkt hier zo beslissend aan mee dat het nauwelijks voorstelbaar is dat het beeld net zo levendig zou zijn wanneer het in marmer was uitgevoerd. Laat staan in piepschuim en polyester. *Anita* bestaat nadrukkelijk uit aan elkaar gekleefde korrels met dikke saus erover en omdat haar moleculen veel te groot zijn komt ze onbestaanbaar over. Koud, zonder onderhuidse spanning, niet lichamelijk, brokkelig en massaal. Ongenaakbaar. We kunnen ons haar niet eens inbeelden als echte vrouw en nemen genoegen met haar als schema: ze is geen lichaam maar een teken dat in samenhang met haar plek staat voor de niet-lichamelijkheid van de straat: ze is een richtingaanwijzer.

Karakter

[186]

Compositie



Afb.170. Aanzicht 1 hoofdvolumes

Aanzicht 1 toont een compositie van drie staande rechthoeken: romp met zak, zijplaat en nekpartij met hoofd. Daarnaast is er een asymmetrische massaverdeling van linksboven naast de romp ten opzichte van rechts naast de romp. Tegelijkertijd vormen de vette druipsels een opvallend contrast met de strenge rechthoeken in de compositie.



Afb.171. Anita en Augustus

De compositie binnen het beeld plaatst *Anita* in de traditie van de beeldhouwkunst. Een traditie waarin opvattingen zijn gegroeid waaraan staande, triomferende, te vereren personages voldoen. Vergelijking van *Anita* met het beroemde standbeeld van *Augustus van Primaporta* maakt een en ander duidelijk.

De verschillen bepalen het karakter van het beeld. De afgezakte rok van *Anita*, tegenover de wapenrok van *Augustus* geeft haar een slonzig, vermoeid karakter. Het vertelt ons iets over de status van de persoon. *Augustus* triomfeert, *Anita* ontvangt – ondanks haar sloofse status – een eerbetoon. *Augustus* treedt, *Anita* wordt tegemoet getreden. Het is aan de draaiing van het hoofd ten opzichte van de opgestoken arm te zien: *Augustus* steek bewust zijn arm op om het volk te groeten en de eer in ontvangst te nemen, *Anita* wordt overvallen door het applaus en wendt het hoofd naar de ruimte waar het geluid vandaan komt.

De recht afhangende rok zet *Anita* zwaar op de grond en geeft haar een statisch, onbeweeglijk karakter: ze zal zich niet snel verplaatsen. Het harnas van *Augustus* laat zijn benen vrij en toont beweging, hij schrijdt juist voort. *Augustus* handelt zelfbewust, *Anita* wordt verrast. De linkerarm van *Augustus* ondersteunt zijn gedrapeerde overkleed, dat symbool staat voor zijn rijke voornaamheid. *Anita* heeft zo'n mantel niet en dus ook geen linkerarm.





Ten opzichte van Carel Vissers open, samengestelde *Dier* is *Anita* gesloten. Terwijl bij *Dier* de losse delen het totaalbeeld dragen, bestaat *Anita* uit samengesmolten onderdelen waardoor een massief beeld ontstaat. Ook bij deze vergelijking is duidelijk dat de massiviteit van *Anita* vooral wordt bepaald door de gesloten massa rond haar benen. *Dier* kan zich nog gaan bewegen, *Anita* zal niet van haar plaats komen. De piramidale opbouw van *Dier* is bij *Anita* veel minder. Bij beide beelden is een compositie te zien van ronde tegenover vierkante delen. Wat rond is bij *Anita*, is klein van volume ten opzichte van wat vierkant is. Bij *Dier* is het precies andersom.

In verhouding met *Augustus* en *Dier* is *Anita* een beeld dat gecomponeerd is om rondom te bekijken. De voorzijde is minder duidelijk een voorzijde, eigenlijk zijn het twee zijden samen en tijdens het bekijken ervan wordt de beschouwer uitgenodigd om rondom te gaan, om de andere zijden te onderzoeken. Dan blijkt tijdens het rondgaan dat het beeld nauwelijks voorspelbaar is in zijn aanzichten.[19]

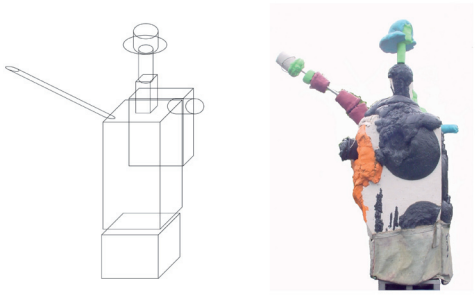
De beeldhouwer heeft zich bij elke zijde apart op die zijde zelf georiënteerd, waarbij hij zich geen rekenschap gaf hoe de andere aanzichten waren, totdat hij het schuim aanbracht dat de zijden verbindt. Dat schuim – het oranje bijvoorbeeld – ligt niet eens zo sterk rond de hoeken, of is op de hoek onderbroken, maar speelt een rol bij het aanzien van de ernaast liggende zijde. Juist dit naar buiten steken veroorzaakt de nieuwsgierigheid die rondom doet gaan. De geslotenheid van het beeld, het geometrische karakter en de onvoorspelbaarheid van de verborgen zijden veroorzaakt beweging van de beschouwer rondom het beeld.

De compositie van *Anita* verleent het beeld het karakter van architectuur. Ze volgt de vormentaal van de kantoorgebouwen rondom haar, die net als zij tot schouderhoogte geometrisch geordend zijn. Deze geometrie in samenhang met de bouwmaterialen van het beeld, in de stedelijke omgeving, onderdrukken *Anita's* vrouwelijkheid. Daarbij komt een architectonisch ervaren, een beleving die het beeld als volumineuze massa in de stad plaatst. Gesloten en ontoegankelijk, de buitenkant is puur vorm en door het ontbreken van enige opening alleen kenbaar door het verschuiven van de contouren. Daarachter laat zich geen binnenruimte vermoeden. *Anita* is massief, niet hol.

19 Ook hierin zet het beeld zich nadrukkelijk en opzettelijk af tegen de traditie: de kwestie één of meerdere aanzichten en hun overgangen is al boeiend en uitvoerig beschreven door Benvenuto Cellini en aangehaald en uitgewerkt in Wittkower (1977), p.127 e.v.

Geometrie

[188] *Anita* moet beschouwd worden op al die facetten waarop de vroegere vrouwbeelden worden beoordeeld en ze moet een surplus opleveren die haar als kunstwerk volwaardig maakt. Dat is de prijs van figuratie: hoe figuratiever een beeld is en hoe dichter het ligt bij onze werkelijkheid, des te sterker is haar binding met de traditie.



Afb.172. Anita geometrisch schema

De stereometrische grondvormen van *Anita* zijn een uitspraak ten opzichte van de traditie die zich daar juist nu van ontdoet. *Anita*'s stereometrie plaatst haar opzettelijk in de traditie terug, waarin door onderwijzers als Fröbel stereometrische figuren werden aangeleerd om de totale gestalte te leren vatten. *Anita* is terug te denken naar een schema van stereometrische basisvormen zoals hiernaast geschetst: zonder uitzondering zuilen en cilinders. De volgorde van de bewerking was niet het wegnemen van materiaal zodat rondingen zouden ontstaan, maar juist het overgieten met schuim om sommige scherpe hoeken te verzachten. Dit overgieten gebeurt echter niet bevallig maar lomp en dat maakt van *Anita* geen lieftallig vrouwbeeld maar een plomp ding.

Binnen een beeld moeten voor ons gevoel de verhoudingen kloppen omdat ze door ons worden beoordeeld naar de verhoudingen die wij gewend zijn van ons eigen lichaam. Dit moet niet alleen uiterlijk kloppen maar ook van binnen: wij voelen de lengte van onze benen niet, we voelen de omvang van onze romp wel. We zijn ons sterk bewust van de scharnierwerking van onze armen en van de opheffende kracht in onze nek. Elk volume brengen wij onmiddellijk in betrekking tot ons lichaam. Dat is het meest eigene aan ons sinds onze geboorte. Het meest eigene aan een figuratief mensbeeld is zijn verhouding tot ons eigen lichaam.



Afb.173. Hebe 1800-1805 **Antonio Canova** Marmer h=158cm

Anita's stereometrische basisvormen vertalen wij als tekens die verwijzen naar hun menselijke verwantschap: de grote zuil staat voor lijf, de korte zuil voor benen met rok, de dikke prop op het lijf als schouders, de cilinder daarboven een nek. Arm lang en arm kort, hoofd en haar. Er is feitelijk geen lijf of arm of haar te zien.

Dat we de vormen zó uitleggen is niet verwonderlijk. Wij zoeken altijd naar onze menselijke verwantschap en wij zijn al zo lang aan verwijzen gewend, dat we onmiddellijk de bron menen te herkennen waarnaar wordt verwezen, of het nu een marmeren *Hebe* is van Canova of een polystyrenen *Anita* van Bade. En binnen de verwijzing onderscheiden we meteen het verschil in functie: *Hebe* verwijst naar schoonheid, gratie en jeugd, ook al is er geen echte werkelijkheid, gratie of jeugd te zien, maar alleen ijskoud marmer. Het zijn haar ronde vormen, geïdealiseerde verhoudingen, glad gepolijste rondingen en haar gracieus voortschrijden die de boodschap van goddelijkheid en jeugd dragen. Terwijl bij *Anita* de onbevallige stereometrie het tegendeel tekent. [189]

De vergelijking met *Hebe* levert nog een ander verrassend kenmerk op: *Anita* herbergt een massa van zwaar kaliber. Deze massale energie wordt binnen het stereometrische basisvolume van het lijf opgesloten gehouden. Vandaar dat het beeld de overige kenmerken op de buitenkant draagt. In de slanke vormen van *Hebe* huist de energie die haar lichtvoetig op doet rijzen. Daartegenover doet de stereometrische massa van *Anita* aan als het omhulsel van een tank: een vol reservoir dat zijn plaats heeft ingenomen.

Ruimte



Afb.174. Tussen de gebouwen

Ook hier is het begrip 'ruimte' voorlopig onbepaald. Net als bij de *H-Balken, Zonder Titel* en *Dier* moet het begrip 'ruimte' betekenis krijgen door het beeld zelf. *Anita* doet meer dan alleen een lege plek opvullen in de stad. Ze verleent de plek waar ze staat identiteit. Identiteit neemt veel meer ruimte in dan het volume van een ding. Identiteit bepaalt de plek waar het ding staat, de ruimte waar het ding toe behoort en de ruimte die het ding zelf nodig heeft. Ruimte wordt niet gezien, maar ervaren. De stedelijke ruimte is niet zichtbaar, want stedelijke ruimte is de leegte waarin gebouwen, verkeer, straatmeubilair en mensen zich ophouden. Tussen alles en iedereen door zet deze leegte zich voort. In deze leegte, de tussenruimte, neemt *Anita* als ding plaats. De leegte die er voorheen was, is nu bezet. En niet alleen de leegte waar zij zich ophoudt, maar een groter gebied. De behoefte aan ruimte is groter dan het werkelijke volume. Het is ook voelbaar na het oversteken van de stoep naar haar plek: er is rust in deze ruimte waar het verkeer niet kan komen. Een gebied waar een stiller zijn is dan daarbuiten.

Stil

Het beeld zelf is stil. Een schel bellende tram rijdt langs en het lage geluid van autobanden op asfalt mengt zich met de ratelende uitlaat van een motorfiets. Nergens is stille concentratie mogelijk want overal dringt geluid naar binnen. Geluid dat nooit gelijk is, maar altijd afkomstig van lawaaibronnen die het telkens van elkaar overnemen. Een constant aanzwellen en afnemen boven een alles doordringende ruis. Toch is het voor de beschouwer mogelijk het beeld in zichzelf een moment uit het lawaai van de stad te isoleren en als het ware in te kapselen in een denkbeeldige, geluiddichte koepel: *Anita* staat er onverstoorbaar stil te zijn en zal altijd geluidloos blijven ondanks haar schreeuwerige kleuren.

Kleur

[190]



Afb.175. Links: *Isabella van Spanje* ca.1400 Hout gepolychromeerd Spanje Cadiz en rechts: *Zonder .Titel 1999* **Stephan Balkenhol** A'dam Noorderhof

Anita neemt haar eigen plaats in tussen de gekleurde beelden in de beeldhouwtraditie waarin kleuren werden ingezet als overeenkomst met de werkelijkheid. Kleuren maakten het beeld herkenbaar en ondersteunden de functie van de uitgebeelde persoon.

De kleuren op *Anita* streven de eenheid van het beeld tegen en versnipperen de aanzichten tot puzzelstukken, waarbij de kleuren – net als in de traditie – als verwijzende tekens worden opgevat.



Afb.176. Kleuren op de vlakke zijden

De linkerfoto is genomen vanaf de stip op de stoep, de volgende zijn genomen met de klok mee om het beeld heen. Er is een soort tweedeling: vlak 1 en 2 zijn voornamelijk zwart op wit, vlak 3 en 4 zijn voornamelijk oranje op wit.

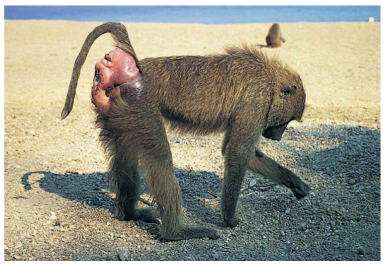
De vorm van de onsamenhangende klonters zwarte kleur is niet makkelijk te begrijpen. Het is alsof de beeldhouwer zich halverwege heeft bedacht of een nieuwe kleur heeft ontdekt. De laatste rest zwart heeft hij met de emmer nog even in de oranje bult gepropt op de derde zijde, toen het oranje schuim nog niet uitgehard was.



Afb.177. Kleuren over de diagonalen op aangrenzende zijden

Stel dat *Anita* gekanteld wordt, dan is haar rug zwart-wit en haar buik oranje-wit en hangt er onder haar oranjewitte buik een witte uier – het dikke pak - met twee gekleurde tepels. Maar daarmee verdwijnt haar menselijkheid en komt ze terecht in het dierenrijk. Die dierlijke gevoelswaarde komt vooral omdat de betekenis van *Anita*'s kleuren voortkomt uit hun plaatsing, omdat ze juist daar zijn en er zó uitzien als bij een mens normaal gesproken niet voorkomt. Het wit bedekt de stereometrische grondvorm en staat daarom voor de huidskleur.

De blauwe haarspoeling is een kuif, de groene plekken betekenen versiering, oranje staat voor seksualiteit, wit voor veren en zo bezien heeft ze iets van een kalkoen en een pauw. In de dierenwereld zijn meer variaties in huidkleuren aanwezig, zoals de zwarte en witte vlekken bij het vee, of het groen en het oranje op de vleugels van vlinders. Sommige kleuren in de dierenwereld hebben een signaalfunctie. [191]



Afb.178. Baviaan, anogenitale streek

De zwarte emmer in de oranje bult van *Anita* doet denken aan deze foto van de 'anogenitale streek bij apen, folliculaire fase'.[20] Doordat bij *Anita* de juiste kleuren eromheen ontbreken en de omgeving waarin zij staat niet het dierenrijk is, ontstaat twijfel: signaal of toeval. Gevoegd bij de zwart-witte bonte 'huid' kan de oranje zwelling wijzen op het begrip vruchtbaarheid. De combinatie met de emmer benadrukt het lichamelijke aspect van *Anita*, in weerwil van haar stereometrische basisvormen.

Wat haar terugbrengt in de mensenwereld is haar rok, die ze als kledingstuk gemeen heeft met *Hebe* en die ook bij haar alleen de onderste helft van haar lichaam bedekt. De rok is veelzeggend genoeg niet fel gekleurd, maar contrasteert met de bonte kleuren van haar lichaam. En zoals bij *Hebe* de rok is opgerold boven haar taille, is hij bij *Anita* opgeschort tot haar buik. De rok verleent het beeld zedigheid en tegelijkertijd een bewustzijn van vrouwelijkheid. Boven haar rok is *Anita* net als *Hebe* naakt. De blanke, marmeren *Hebe* blijft koel en ongenaakbaar, op afstand, alleen om naar te kijken. *Anita* draagt kleuren als tekens van dierlijke lichamelijkheid, seksualiteit, vruchtbaarheid en trots.

Licht en Contour

Voor het overige heeft het beeld alleen maar opvallend licht nodig, net zoals de gebouwen en voorwerpen om haar heen. Dit opvallende licht maakt haar kleuren intenser als de zon schijnt en fletser als het regent. Verder beklemtoont het licht vooral de contouren en het ontbreken van uitgewerkte plastiek. *Anita* is een driedimensionale cartoon. Als we het licht geloven, ligt het belang van het beeld aan de oppervlakte.

Schaal en Volume

Anita's schaal is aangepast aan haar omgeving: ze is erg groot voor een mensbeeld. Omdat het beeld dicht is aan alle kanten, het licht alleen de geometrie en de oppervlakte toont en de vorm sterk vereenvoudigd is, staat het volume in volle zwaarte voor ons. Een berg met een toren erop. Een overmatig zwaar lijf ten opzichte van een ondermaatse kop, terwijl de kop door de houding veel belangrijker lijkt dan het volume eronder. De kop regeert het volume. In de kop zetelt de heerschappij, die zorg draagt voor het lijf. In de kop huist de geest, in het lijf het zijn. Groot, verheven, omvangrijk, hoog. *Anita* is een reuzin in de stad.

Tijd

Bij dit beeld speelt toeval en tijd een grote rol. De kunstenaar heeft moeten wachten hoe de chemische processen zouden uitpakken. Er is naast beheerst vormgeven een spoedproces,

20 Anogenitaal: met betrekking tot de aars en de geslachtsdelen. De folliculaire fase is de periode in de menstruatiecyclus waarin de eicel rijpt.

kijken hoe het beeld zelf groeit en vorm krijgt. Dit karakter van vluchtig ontstaan is als
[192] belangrijk kenmerk zichtbaar. Maar het is niet het enige. Duidelijk is dat er een andere tijdsduur ten grondslag ligt aan de romp waarmee de opbouw is begonnen, de rok, de hals de nek en het hoofd met het blauwe haar. Dit zijn de massieve, vaste volumes die staan voor bestendigheid, ze zijn het vaste skelet waarop de overige – vergankelijke – elementen zijn aangebracht. De onbeweeglijkheid van *Anita* tegenover het geraas om haar heen beklemtoont het wezenlijke van de tijd. Tijd hoort bij wezen. De tijd die stil staat in *Anita* remt de tijd af die voortjakkert in de beschouwer. *Anita* zet de tijd stil, er is geen vóór en geen ná *Anita*, ze is hier en nu en het nu blijft. *Anita* is een stilstaand standbeeld en doet de beschouwer stilstaan. Het levert het besef dat tijd wordt gemaakt door het wezen dat de tijd draagt. Als het wezen zich op de wereld richt, begint de tijd te lopen. Als het wezen zich op zich zelf richt, stopt de tijd. Het nu begint te duren. *Anita* gaat niet, zij is. Het is aan de beschouwer om te gaan, om haar heen, steeds langzamer, tot hij alles gezien heeft en haar kent.

Functie en Betekenis

Waarom is *Anita* gemaakt en waarom precies zo als ze er uit ziet? De nadrukkelijk onopgesmukte wijze waarop *Anita* zich afzet tegen al haar voorgangers belicht haar belangrijkste functie: ze is het waard om tegen op te kijken, zonder de attributen die daar normaal gesporken bijhoren, dus niet als keizer, of godin, of heilige. Het beeld spiegelt de onvolmaaktheid van wat wij 'gewoon' noemen, gewone mensen die geen Augustus of Hebe zijn en tegelijk de afstandelijke ironie waarmee in onze tijd naar de dingen gekeken wordt. Indachtig de symboliek die Gadamer beschrijft, bestempelt ze de werkelijkheid die zich altijd weer vernieuwt en ons bewust maakt van vergankelijkheid. Vergankelijkheid van vormen, van materiaal, van roem, van mensen. Zo'n spiegel is rauw en onaangenaam en zoals het hier staat buiten op straat, onontkoombaar. Een teken dat de wereld niet is wat wij er graag van denken. Omdat het beeld verbijstering opwekt die niet lang houdbaar is, ontstaat er verwarring en ongeloof. Er zijn woorden die opkomen over het gevoel dat het beeld brengt: een gevoel van onaangename wrijving.

Het beeld is vol van tekens die ik kan opvatten als verwijzingen naar onze werkelijkheid. Zwart op wit wijst naar koe. Zwarte emmer in oranje prop wijst naar aap. Blauw haar naar punk. Emmers naar schoonmaken. Afgezakte rok naar sloof. Pak naar last. Rode bol naar borst. Opgericht hoofd naar trots. Vierkant is onverzettelijk. Lomp is lelijk. Het naakte bovenlijf verwijst naar vruchtbaarheid, maar ook naar kwetsbaarheid. Teksten verwijzen naar denken. Verwijzingen worden bepaald door de maker tijdens het maakproces, tijdens het proces van afwegen wat moet blijven, wat moet worden vermeden en wat moet worden gewijzigd. Wat in ons wordt opgeroepen door het beeld is zeker ervaren door de maker en vervolgens niet door hem verwijderd. In deze niet-toevalligheid van de verwijzingen die door het beeld zelf opgeroepen zijn, ontmoeten wij de functie die de beeldhouwer het beeld heeft toegedacht. Die functie bestaat voornamelijk uit het lichamelijk ervaren van de beschouwer, door de herkenning van de lichamelijkheid van het beeld *Anita*.

Omdat het standbeeld lichamelijk aanwezig is in onze alledaagse werkelijkheid bevestigt het ons niet alleen, het bevestigt ook ons niet-alleen zijn. De filosoof Bernhard Waldenfels benoemt deze altijd aanwezige relatie tussen de 'ik' en de 'ander' in zijn hoofdstuk *Leibliches Responsorium* als volgt:

> „Meine bisherigen Überlegungen laufen darauf hinaus, den Leib nicht nur vertikal als Verbindung von Geist und Natur, von Animalität und Rationalität zu betrachten, sondern darauf zu achten, wie der Leib auf der horizontaler Ebene immer auch schon von der Differenz zwischen Eigenem und Fremden gezeichnet ist".[21] [193]

Het eigen lichaam is volgens hem altijd getekend door het lijf van de ander en het bewustzijn daarvan betitelt hij als 'Ethos'. Dit bewustzijn wordt uitgelokt door *Anita*. Het is niet een intentionele daad van de beschouwer, maar een handeling die wordt opgeroepen door de manier waarop de dingen ons tot een handeling uitnodigen, zoals een deur wil worden geopend of een trap wil worden beklommen. We doen dat zonder er bij na te denken, zonder een bewust 'deur open willen doen' of 'trap willen klimmen'. De reacties die *Anita* bij ons uitlokt zijn deel van haar functie.

Vierkant staat *Anita* in onze alledaagse wereld als kampioen van de emmers: ze ruimt de rotzooi op. Ze draagt de last van het leven en slooft zich uit in het huishouden. Deze taken hebben hun prijs: ze vernietigen uiterlijke, bevallige schoonheid. *Anita* maakt duidelijk dat er schoonheid kan worden ervaren in onvolmaaktheid wanneer ze in overeenstemming raakt met het innerlijk en geen maskeren is van leegte. Schoonheid is de logische vorm van inhoud.

Anita is een monument. Respect voor de vrouw in haar dagelijkse zorg is te zien aan de titel en de naam, de afwezigheid van opgemaakte schoonheid, het trots opgerichte hoofd en de strijdbaar opgeheven attributen. Aan het feit dat zij hier, op een druk kruispunt op het Eendrachtsplein, een plaats gekregen heeft.

Het beeld roept nu, na al het beschouwen, veel minder tegenzin op dan bij het eerste treffen. Het doet niet blasé, niet hautain en ook niet spottend. Het toont een milde ironie. Een zelfbewust protest, een eigen waardigheid tegenover de functie die de wereld de vrouw toedicht. Het beeld betoogt dat de wereld vol is van *Anita's* en dat ze gewaardeerd moeten worden om wat ze zijn en niet mogen worden afgewezen om wat ze niet zijn. In zoverre is *Anita* een politiek geëngageerd standbeeld. *Anita* is een door en door humaan monument.

21 Waldenfels (2000), p. 365

H-Balken – Zonder Titel – Dier – Anita

[194]



Afb.179. Vier beelden op een rij: H-Balken - Zonder Titel – Dier – Anita

H-Balken van André Volten bracht de vraag naar wat kunst is, hoe die te bekijken en de rol van de taal. De beschrijving werd gericht op de voorlopig aangenomen belangrijkste drie karakteristieken van het kunstwerk: Vorm, Inhoud en Functie. Door het ontbreken van zuiver zichtbare verwijzingen naar bestaande voorwerpen, werd de taal van de beschouwing ondervraagd. De nadruk viel daarbij op de waarneming, zoals die wordt uiteengerafeld door Rémy Zaugg en Hans Locher. Van de Waals overlappen van Vorm, Inhoud en Functie werd geaccepteerd als een model voor de kwaliteitsbepaling van het kunstwerk.

Het beeld *Zonder Titel* van R.W. van de Wint bracht Merleau-Ponty's begrip 'verstrengeling'. Het 'être au monde' of in-de-wereld-zijn leek de belangrijkste inhoud van het beeld, ondersteund door zijn vorm. Intussen bracht dit een andere kwestie nabij, die sterk verband houdt met het functioneren van het beeld: het 'voorwoordelijk ervaren' zoals Gendlin dat formuleert, gelieerd aan Merleau-Ponty' s lichamelijkheid van de ervaring.

Carel Vissers *Dier* werd beschreven als sleutelwerk voor het begrip Inhoud. De duiding bleek onlosmakelijk gekoppeld aan de titel en de beschrijving werd doorgelicht aan de hand van Baxandalls ideeën over Taal, Waarneming, zelfopdracht van de kunstenaar (Charge), zijn pakket van eisen (Brief) en zijn culturele context (Troc). Vooruitlopend op het beeld *Anita* en teruggrijpend op Van de Waals trits, vulde Hans-Georg Gadamer de begrippen Vorm, Inhoud en Functie, Charge, Brief en Troc aan met zijn Spel, Symbool en Feest.

Anita als eerste 'mensbeeld' in deze beeldengroep en als feitelijk – hoewel in tegenspraak met de verrassende vorm en kleuren – meest traditionele standbeeld, blijkt na doordenken van alle voorgaande beschouwingen en begrippen, van alle tot nog toe besproken beelden het meest een politieke boodschap te dragen. Niet een uitspraak over de rol van de vrouw, maar over de onderwaardering van de vrouw als zogend en zorgend wezen en ondergeschikt rolmodel. Zo opgevat toonde het nog het meest Functie, Troc en Symboliek, samengebundeld in een ironisch commentaar waarbij alweer Inhoud, Vorm en Functie in elkaar versleuteld invloed uitoefenen op de beschouwer, die zich in zijn beschouwing afhankelijk weet van de traditie waar slechts plaats was voor de voornamen van deze aarde en hun godinnen. Ook hier bleken begrippen als 'meeklinken' en 'intertekstualiteit' behulpzaam en was het beeld *Anita* een voorbeeld waarmee "de kunst a-historisch in zijn historische bijzonderheid bestudeerd kon worden".

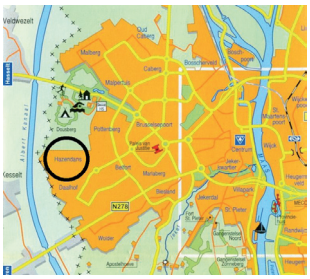
6 - DE MAN VAN HAZENDANS (2004) - HENK VISCH



Ontmoeting

[196]

Situering en eerste ontmoeting



Afb.180. Hazendansplein, situering op gemeente plattegrond

De Man van Hazendans staat op een plein aan de buitenrand van de wijk Hazendans op een van de heuvels van Maastricht vlak bij de Belgische grens. De lengteas van het plein ligt precies van west naar oost. In het noorden van de wijk ligt een groen grasland, in het zuiden een andere nieuwbouwwijk, in het westen ligt België, in het oosten het centrum van Maastricht.



Afb.185. Vóór de wijk Hazendans (west)



Afb.181. Straat die de wijk binnenvoert



Afb.182. Het plein in zicht



Afb.183. Vanuit het westen

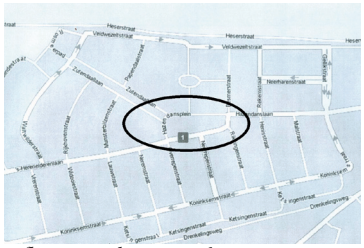


Afb.186. Doorzicht van west naar oost



Afb.184. Doorzicht van oost naar west

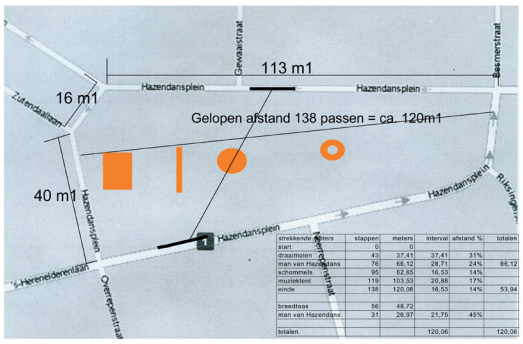
De ‘Hazendanslaan’ loopt met een scherpe bocht de wijk Hazendans binnen. Voorbij de bocht komt het Hazendansplein in het zicht en de weg loopt daar noordelijk langs. Aan het [197]
einde van het plein draait de weg links om het plein heen. De wijk is kaal en ruim van opzet, gedomineerd door de architectuur van woningen, woonblokken en flats. Alle uitzichten zijn wijds, overal is overzicht en ruimte, nergens intieme ruimtes, hoekjes of steegjes. Als kind kun je je nergens verstoppen, je weet je buiten altijd bekeken, er zijn duizend ramen op je gericht. Je ziet niemand, maar iedereen kan jou zien.



Afb.187. Plein en wijk

Het Hazendansplein is een langwerpig plein, zo’n honderd meter lang, de ene kopse kant smaller dan de tegenoverliggende zijde, een vierhoek waarvan de hoeken afgerond zijn, de lange zijden iets taps toelopend. Rond het hele plein een witgeschilderd ijzeren hek. Dit hek is op twee plekken schuin tegenover elkaar onderbroken: de in- en uitgangen. Het hele plein is zwart geasfalteerd. In het midden twee grillige groenperkjes met gras. Langs de randen keurig uit het asfalt gesneden zuivere cirkels waarin boompjes geplant zijn. Aan beide lange zijden elk tien, aan de korte kopse zijde drie. Het hele plein is gecomponeerd in rood, wit en zwart, verfraaid met groene ‘natuur’. Aan de brede kopse kant staat een grote flat: ‘Residence des Lièvres’: ‘Hazenhuis’. Aan de smalle kopse kant staat een woongebouw met een gebogen gevel. Aan de ene langszijde rijtjeshuizen, aan de langszijde ertegenover vrijstaande villa’s.

Het plein zelf ligt waterpas, in een hele flauwe helling van de heuvel, zodat het aan de westkant een hoge beschutte kant heeft en aan de oostkant uitziet over de straat die ernaar toe loopt. West ligt de weg boven het plein, oost ligt de weg verdiept onder het plein.



Afb.188. Plattegrond plein met afstanden

Op het plein staat een draaimolen met een zwart paard erin; de draaimolen is zo’n rond plateau waar je op stapt terwijl het draait. Verder een wit schommelstel met twee schommelplanken aan ijzeren kettingen. Daarachter een rood ijzeren muziekkapelletje. Dan staan er nog de rood geschilderde bankjes rondom met hun bruinzwarte zitplanken.

Er is een as geprojecteerd schuin over het plein. De uiteinden van die as zijn de openingen in het hek, waardoor je het plein kunt betreden. Precies op die as staat het beeld *De Man van Hazendans*. De overige elementen – draaimolen, schommelstel, muziektent – op het plein zijn allemaal open en transparant. De enige vorm die gesloten is als volume is *De Man van Hazendans*.

Het Hazendansplein is niet intiem. De doorzichten van oost naar west karakteriseren de gelijkvormigheid en nevenschikking van de elementen. Zelfs de bankjes staan van elkaar weggericht, ver uit elkaar. De ruimte is letterlijk openbaar.

[198]



Afb.189. De Man van Hazendans

Midden op het plein staat de De *Man van Hazendans*, 3x zo groot als een normaal mens. Hij is helemaal zwart, op zijn bronskleurige bel en zijn witte ogen na.

Het meest opvallende is dat hij een grote gesloten vorm is. Het hoofd met de nek is als één stuk met witte schroeven op het lijf gemonteerd en zijn rechterhand is draaibaar aan de arm bevestigd. Het lijf is dus geen lijf maar jas of pij, massa, vorm en volume in één. Onderin gaat de vorm zonder onderbreking over in twee klompachtige schoenen.

Het hoofd heeft een kale schedel en is zeer speciaal door zijn weinig duidelijke vorm. De neus is erg spits in een uitermate plat gelaat. Op zijn achterhoofd is een visgraatachtige verdikking te zien die als een wervel overloopt in de hals tot tussen zijn schouderbladen.

De linkerhand houdt een bel vast. De bel is een klok aan een houten stok zoals je die vroeger op school zag. Hij heeft geen klepel en is dus niet bedoeld om zwaaiend tot klinken te brengen. De linkerhand grijpt om de stok heen, zodat de bel eronder uitsteekt. De rechterhand die kan draaien houdt een klepel vast waarmee hij tegen de bel kan slaan. Om te bellen zijn dus beide handen nodig.

Het beeld staat op een ronde plaat, binnen een ronde sokkel, zó dat het hele beeld kan draaien. Het doet denken aan een pater zoals die vroeger voor de school stond te bellen dat het speelkwartier voorbij was. 'Pater' is hier in Maastricht geen vreemde associatie. *De Man van Hazendans* kijkt niet wat hij doet maar de verte in, met omhoog gericht hoofd en neus: hij kijkt wat er op zijn klokgelui afkomt.

Volgens twee meisjes uit de buurt kiest hij elke nacht, telkens om tien over één, voor elke dag van de week zijn positie. En dan klingelt hij een beetje maar niet zo hard dat het geluid de omwonenden wekt. En dan is hij na een week helemaal rond. (Of hun observatie helemaal accuraat is, is niet zeker maar het klopt wel ongeveer met de tekst van Henk Visch zelf: 15 graden per nacht is helemaal rond in 12 dagen en is 30 keer rond per jaar)

Persoonlijk

Na alle teksten hiervoor, van Hemsterhuis tot Gadamer, over de persoonlijke deelname aan het kunstwerk en na Waldenfels die de persoonlijke ontmoeting situeert als voorwaarde voor het bewustzijn van de ander, formuleer ik – omzichtig – wat het beeld een toename laat zijn in mij.

Maandag 3 juli 2006, tweede ontmoeting.

In Maastricht bij een familielid. Zij woont al tien jaar in de wijk Hazendans, driehonderd meter verder dan het plein: "Nee, dat plein dat zegt ons niks hè, dat is echt mislukt en dat beeld erop, zeg nou zelf, dat is toch spuuglelijk".

Zaterdag 17 maart 2007. Derde ontmoeting

Volgens mij beïnvloedt stemming de waarneming. Onderweg naar Maastricht in de trein het volgende genoteerd:

‘Vandaag ga ik naar *De Man van Hazendans*. Hij staat driehonderd kilometer verderop en daarom neem ik de vroegste trein naar Maastricht. Ik ben benieuwd hoe hij er dit keer bijstaat: nog steeds besmet met kauwgum en autolak, of intussen schoongemaakt. De reis vervult me met een plezierige opwinding. Dit wordt de derde keer dat ik *De Man van Hazendans* zal ontmoeten. De eerste keer was tijdens een kille, natte regenbui in het holst van de winter. De tweede keer was op een late lenteavond in warm, zwoel weer. Beide keren had het beeld voldoende kracht om mij mijn eigenlijke reisdoel te doen vergeten. Nu overheerst de nieuwsgierigheid naar wat het beeld vandaag in mij zal oproepen. Ik hoop dat ik er bij kan gaan zitten en dat ik er ongehinderd kan rondlopen en dat ik alle gedachten op kan laten komen die het beeld in me opwekt. Ik hoop dat er een stemming ontstaat die mij bewust zal maken van dingen die ik voorheen niet vermoedde. Het is die ervaring waar ik naar uitzie, dat het beeld mij wakker maakt, wakkerder dan ik ben. Dat het mij wijst op iets dat ik eerder heb laten liggen. Iets waarvan ik mij misschien wel bewust was, maar dat ik nog niet kon benoemen. De lichamelijke aanwezigheid van het beeld moet mij helpen dit vage iets, dit onzegbare voelbare iets, te ontdekken. De waarneming van het beeld moet leiden naar bewustwording. Het is waar, ik wil meegesleept worden door het beeld. Het moet me begeesteren. Het moet me zo sterk begeesteren dat het fysiek voelbaar wordt. Het moet me duidelijk maken wat de rol is van mijn geest en welke de rol is van mijn lichaam en hoe die twee elkaar beïnvloeden als het om beschouwing gaat. Daarna wil ik mijn beschouwing bijsturen zodat ik steeds een nieuwe richting insla. Een richting die ik zelf kies uit de richtingen die het beeld aanbiedt en die bij elk beeld een andere is.’

Toenadering

Eenmaal bij het Hazendansplein aangekomen blijkt het beeld van onder tot boven, dat is tot de aanhechting van het hoofd, roze. Vleeskleur. Gevild. Ontdaan van het bronzen patina, vermoedelijk met zuur en hogedrukspuit.



Afb.190. Man van Hazendans 28 december 2004



Afb.191. Man van Hazendans 17 maart 2007

“Wat is er met het beeld gebeurd?”, vraag ik aan een man die langskomt. ‘Ach ja’, zegt hij, ‘het was helemaal beklad en toen zijn ze het komen schoonmaken.’

De huid van het beeld is overal gebarsten en gescheurd, alsof er aderen in de huid zaten die nu gesprongen zijn. Ongelovig beklop ik het roze dat precies op gips lijkt, het draagt de

sporen van schuren, spatelen en smeren. Het klinkt geruststellend hol en metalig, zoals brons
[200] klinkt. Wonderlijk snel pas ik mij aan de nieuwe huidskleur van het beeld aan, heimelijk blij dat ik hem niet in zijn meest besmeurde staat heb gezien.

Waarom ben ik hier teruggekomen, wat is het dat ik wilde ontdekken? Is het die vriendelijkheid die het beeld uitstraalt als goedmoedige lobbes? Of is dat een typering die alleen maar opgaat voor mij, of laten we zeggen, mijn generatie? Want het is wel een raar beeld voor deze tijd, dit geval met een analoge bel, in onze digitale wereld. Zo'n bel wordt al lang niet meer geluid op schoolpleinen en al helemaal niet met de hand. Wat moet het dan hier? Heeft het iets te maken met de geschiedenis van de wijk? Met deze wereld die is ingenomen door de mens met zijn blokkendooshuizen en zijn tekenkamerplein? Is het de bedoeling om de jeugd te herinneren aan hoe het vroeger was, toen er nog geen auto's rond raasden, alsof toen alles beter was? Deze bel is symbool voor gereguleerd geluid dat als enige wordt toegestaan in de wereld waar hij klinkt. In die wereld is geen digitale herrie. Hoogstens zacht gefluister, achter in de klas of kerk. Hoort deze bel hoort hier in het zuiden van ons land in het rijk van de luidende klokken, symbool voor 'Limburg mijn land'?[1]

Het beeld is helemaal schoon gespoten en nu moet het opnieuw gepatineerd worden. Aan de achterzijde, precies onder het midden, waar hij overlangs gesplitst is, zit een ingegoten luikje in het beeld, waarschijnlijk om binnen bij het motortje te kunnenkomen, dat de bellende handdraai aandrijft.

Nu is ook goed zichtbaar dat de beeldhouwer waar de schouders zijn aangezet erg ruig heeft geboetseerd, vermoedelijk eerst in klei en later afgegoten in gips. Duidelijk zijn de vingerafdrukken te zien en de sporen van het uitsmeren, de streken waarmee het ene deel aan het andere is vast gewreven.

De manier waarop de man klaarstaat met zijn opgehouden bel in zijn handen, het ontspannen karakter van zijn rechterarm, zijn opgeheven hoofd dat iets schuin gewend is om te kijken of er al iemand komt, toont hoe hij de aandacht wil trekken op een prettige manier. Dat hij niks op zijn hoofd heeft is aangenaam. Geen hoed of pet en ook al is het nu niet te zien, hij draagt geen uniform. Omdat hij geen uniform draagt is hij niet zo streng.

Aan de noordkant, haaks op de zijkant van de arm met de klepel, is te zien dat de klepel een losse stok is, een soort trommelstok met een bolletje erop. De hand die de bel vasthoudt is iets gedraaid, zijn vier vingers om de stok van de bel. Het is een soort hand, schematisch aangegeven door vinger-achtige vormen, zonder een natuurgetrouwe correcte hand te zijn.





Afb.192. Armen en hand met bel

1 Eén van de liederen die elke Limburger kent heeft als refrein "Loeende klokken Van limburg mien landj" Het dateert pas uit 1955. Tekst: Frits Rademacher , Muziek: Johnny Hoes

Het beeld is zo gemaakt dat de schouders het breedst zijn en dat de armen, die daar even fors zijn aangehecht, geleidelijk aan afnemen in dikte tot aan de handen. In tegenstelling tot ons eigen lichaam, waar onze hand breder is dan de elleboog of bovenarm, is de hand hier kleiner dan de bovenarm. Van dezelfde zijkant gezien heeft het beeld een prachtige rechte rug, terwijl van voren, vanaf de dikke voeten, een flauwe boogcontour wordt gevormd, naar boven toe: groeiend vanaf de voeten naar de buik en dan in een bolling naadloos overgaand in de nek. Hier, net als schuin van achteren, valt op hoe hij zijn hoofd omhoog houdt. Ook al wordt hij van achteren enigszins zwaar, het beeld houdt een lichtvoetigheid omdat hij juist onderin bij zijn voeten het smalst is. Naar de schouders toe wordt hij steeds breder en krijgt daardoor een heel sterke opgaande lijn in zijn contour en dan terug naar het hoofd, als volume ook weer omhoog gericht. Zoals de verjonging in de schacht van een klassieke zuil. [201]

De contouren links en rechts zijn ook niet gelijk omdat de armen niet op dezelfde plaats zijn aangehecht en ook niet dezelfde buiging hebben. De een is meer opgeheven dan de ander en de schouder is meer opgetrokken dan de andere. De contouren zijn bedrieglijk eenvoudig en schijnbaar symmetrisch. Zó eenvoudig dat ze dwingen om alles van het beeld nauwkeurig te bekijken.

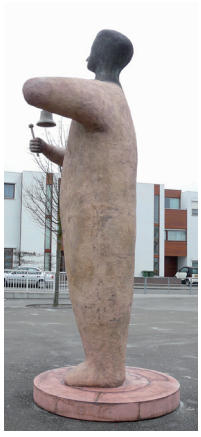


Afb.193. Rechte rug en voor een flauwe boog



Afb.194. Contouren achterzijde

[202] Haaks op de zijkant heeft hij in zijn hele stand een lichte neiging voorover, die precies op het juiste moment weer rechtgetrokken wordt. Dat is heel apart omdat de rug niet het meest uitsteekt op schouderhoogte, maar juist iets onder de schouders. Vandaar gaat de contour recht omhoog en dan weer vloeiend naar binnen, naar de aanhechting van de hals.



Afb.195. Voorover en rechtop

Door die beetje dikke buik, die vloeiende lijn aan de achterkant naar boven, waardoor hij geen billen lijkt te hebben en door het ontbreken van een duidelijk middel, wordt hij een goeierd. Een rondvolume wezen. Zo lijkt hij kleiner dan hij werkelijk is en vriendelijker. Een vriendelijke reus.

Het beeld is helemaal gemaakt als een 'eenvoudige hoofdvorm'. Maar dat eenvoudige is bedrieglijk. Want het moet helemaal goed in elkaar zitten, willen de verhoudingen niet gaan storen. Het komt veel nauwer dan zo op het eerste gezicht lijkt, om te vermijden dat hij links of rechts te zwaar wordt, te bol van voren of te dik van achteren of gewoon helemaal te saai.





Afb.196. Draaicirkel met voeten

Het beeld staat met zijn voeten niet centraal op de draaiende cirkel. Het staat met zijn tenen tegen de voorkant van de draaiende cirkel en draait binnen de cirkel dus niet rond zijn as, maar beschrijft een kleine rondgang. De voeten zijn niet even groot. De linker is breder, hoger en staat iets meer naar voren dan de rechter. Niets is hetzelfde.





Afb.197. Opgeheven hoofd

Het opgeheven hoofd met die platte voorkant geeft een schuine lijn van rechtsonder naar

linksboven die een rijm krijgt in de lijn van de arm, die ook van rechtsonder naar linksboven loopt. Het wordt los en beweeglijk doordat beide armen niet tegen het lichaam gedrukt zijn en doordat de arm die de bel houdt zo hoog is opgeheven. [203]

Het gaat om de complete vorm. Om een totaal van voet en arm en been en hoofd, die in elkaar overgaan zonder kunstmatige scheiding. Een opgevuld silhouet.



Afb.198. Assen tekening

Door de assen die het beeld benadrukt geeft het beeld leven aan de strakke verticaliteit van de hem omringende wereld. Ten opzichte van de gebouwen om hem heen is dit beeld als enige vol, volumineus, vloeiend en vriendelijk. Hoe het overeind blijft binnen deze stedelijke architectuur is te zien vanuit een zijstraat van het plein, de 'Gewaaistraat'. Vanaf het einde van de Gewaaistraat is *De Man van Hazendans* het enig zichtbare element op het Hazendansplein.





Afb.199. Vanuit de Gewaaistraat

De schaal van *De Man van Hazendans* is zo immens, dat hij niet als menselijke maat wordt ervaren. Voor kleine kinderen is hij helemaal onwaarschijnlijk groot. Hij voegt zicht naar de afmetingen van de architectuur om hem heen. Dat is ook overdrachtelijk belangrijk: hij laat zien dat hij niet alleen belt voor de mensen op dit plein. Zijn grote hoogte en omvangrijke volume, zijn opgeheven hoofd zijn bedoeld om over de schaal van dit plein heen te gaan: *De Man van Hazendans* belt niet alleen voor het plein, maar voor de hele wijk.

Betekenis

"(...) op zichzelf genomen is de aanduiding 'betekenissen' mij daarvoor te abstract, te zeer verwijzend naar mentale gesteldheden die als zodanig – ook wanneer er een concreet object is dat hen genereert – zich uiteindelijk onttrekken aan wat er te zien is".[2] De discussie die Katalin Herzog voert met Hans Locher over de begrippen 'inhoud' en 'betekenis' ontstaat niet voor niets. Bij alle beschrijvingen is duidelijk hoe 'mentale gesteldheden' verstrengeld zijn met *inhoud* en ook met *vorm* en *functie*. De term 'mentale gesteldheden' suggereert iets van een ander –min of meer – bewustzijn, iets in de buurt van wat hiervoor werd aangeduid als 'voorwoordelijk ervaren', of even vaag, 'gevoel'.

De schok die de 'gevilde' *Man van Hazendans* teweegbracht roept vermoedelijk mentale gesteldheden op die de hernieuwde ontmoeting beïnvloeden, zoals wanneer je een gewonde vriend of vriendin opzoekt in het ziekenhuis.

2 Locher (2006), p. 145

[204] Er ontstaat een voortdurende besef van gewond zijn, dat zo spoedig mogelijk hersteld dient te worden. Zowel wat hersteld moet worden als het besef is lichamelijk: als het lichaam van het beeld hersteld is, zal het gevoel van ontregeling bij de beschouwer afnemen en andere observaties niet langer in de weg staan.

Opnieuw openbaart zich deze vreemde paradox die zich juist opdringt in de beeldende kunst, dat zij door alles wat zij zichtbaar maakt, juist het niet zichtbare aanwezig doet zijn. De 'significante vorm' van Bell en Fry, die zij verdedigden met 'de openbaring van het onzegbare' krijgt hier een extra dimensie: het mutileren van *de Man van Hazendans* leidt tot een andere, onbewijsbare, bovennatuurlijkheid. Aan het beeld wordt een mentale gesteldheid toegeschreven van 'gewond-zijn', terwijl voor iedereen duidelijk is dat beelden niet gewond kunnen raken. Deze extra dimensie, die het beeld in staat blijkt op te roepen bij de beschouwer, brengt ons opnieuw bij het 'Être au Monde' en het 'Leibliche Selbst'.

Hier wordt een belangrijke eigenschap zichtbaar, die Ankersmit en Van Nierop beschrijven als 'in gesprek zijn met het object, er een relatie mee aangaan'.[3] Dat wil zeggen dat de onderzoeker of beschouwer eerst een persoonlijke betrokkenheid bij het beeld ervaart, waarin hij zijn eigen positie moet bepalen, omdat hij geen 'cognitieve overmacht' over het object heeft. Daarop wijst ook Rob Zwijnenberg in dezelfde bundel, als hij pleit voor een interpretatie 'ex ignorantia'.[4] Daarin betoogt hij dat de interpretatie enerzijds altijd beperkt is, doordat de kennis en intuïtie van de interpreet altijd zal zorgen voor een eigen, persoonlijke invalshoek. Anderzijds is deze persoonlijke betrokkenheid de enige manier om tot een 'labyrintisch proces van duiden' te komen, waarin het kunstwerk in zijn 'onpeilbare diepte en stralende rijkdom' tevoorschijn kan treden.[5] Deze 'applicatio' (de toepassing van een kunstwerk op onze levenssituatie) wordt ook doorgedacht in Gadamers hermeneutiek:[6]

---

3 Ankersmit (1995), p.3 :
"(...) anders dan in de exacte wetenschappen (waar het object van studie gewoonlijk niet in betekenisgeladen termen beschreven wordt) en anders dan in de zojuist genoemde sociale wetenschap (waar het om specifieke betekenissen gaat van een wezenlijk andere orde dan die van de onderzoeker) heeft het object in de mens- en cultuurwetenschappen de eigenaardige gewoonte zich als een soort van discussiepartner van de onderzoeker te gaan gedragen. De beoefenaar van de mens- en cultuurwetenschappen spreekt niet alleen over maar vooral ook met het object van zijn onderzoek en dat object zegt iets terug. Die continuïteit bewerkt daarmee een soort van directe confrontatie tussen subject en object die haar analogon in de exacte wetenschappen niet heeft: daar heeft het kennend subject steeds een cognitieve overmacht over het object, die de mogelijkheid van een interactieve confrontatie uitsluit.

4 Ibid., p. 180-199

5 Ibid., p. 199

6 Hammermeister (2002), p. 8
Hermeneutiek wil antwoorden op hoe het verleden in het heden voortleeft. Haar centrale plaats in de menswetenschappen dankt zij aan het ontstaan van het historische bewustzijn. Ze onderzoekt hoe het gebeuren van de bemiddeling tussen historische getuigenissen en het actuele opnemen ervan zich afspeelt. Elk kunstwerk en elke tekst hebben een dubbele verhouding: ze zijn deel van de wereld waarin ze zijn ontstaan en ze reiken daarbovenuit naar de wereld waarin ze een nieuw leven krijgen. Hoe die twee verhoudingen met elkaar in verband staan kan vanuit de hermeneutiek op verschillende manieren worden beantwoord.
zie ook Th C.W. Oudemans in Boer (1988), p. 59 over de hermeneutische cirkel volgens Gadamer:
"De interpretatiecirkel is geenszins logisch circulair. Dat zou ze zijn als interpreteren het afleiden van

> "Wat men eigenlijk in een kunstwerk ervaart en waarop men zich richt, is veeleer hoe waar het is, dat wil zeggen hoezeer men er iets en zichzelf in herkent en opnieuw leert kennen. Wat dit opnieuw herkennen in diepste wezen is, kan niet verstaan worden als men er enkel op let dat men iets wat reeds gekend was opnieuw kent, dus dat het bekende opnieuw herkend wordt. De vreugde van het opnieuw herkennen is veeleer dat er meer gekend wordt dan het bekende. In het opnieuw herkennen maakt datgene wat we kennen zich los van alle toevallige en variabele omstandigheden waardoor het wordt bepaald en wordt het in zijn wezen gevat. Het wordt herkend als iets." (Wahrheit und Methode, 119)[7]

[205]

Dit citaat suggereert tevens dat het toeschrijven van betekenis actief in zijn werk gaat. Op dezelfde manier laat Nelson Goodman zich uit, als hij in *Languages of Art* schrijft: "In sum, effective representation and description require invention. They are creative".[8] En Oskar Bätschmann schrijft: "Wer nicht versteht, wird aggressiv oder gegenüber Zerstörung oder Nichterhaltung gleichgültig. Die Erhaltung der Werke ist verknüpft mit unserer eigenen".[9] Inde eerste twee hoofdstukken van zijn boek *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik* duidt hij het begrip en de geschiedenis van de interpretatie en oriënteert hij zich op een aantal hermeneutici, zoals Dilthey, Heidegger en Gadamer. En net als hen legt hij de verantwoordelijkheid bij de individuele beschouwer:

> "Durch Ausschaltung des Subjekts kommt man nicht zur Sache, sondern zu einer schlechten Objektivität. Schlecht, weil Sie durch Normierung oder Formalisierung des verhaltens die Reflexion auf die bedingungen der Möglichkeiten von Verstehen, Sehen, Erfahren und Anschauen ersetzen will. Reduzierte Objektivität ist nicht besser als schlechte Subjektivität, daß bloße beharren eines Subjekts auf seiner Meinung".[10]

Tussen Hemsterhuis' *Lettre sur la Sculpture* en Gadamers *Aktualität des Schönen* heeft zich een lange traditie ontwikkeld, waarin het kernbegrip *Das Schöne* nauwelijks adequaat vertaald wordt door schoonheid, want schoonheid als begrip doorloopt in de loop der eeuwen een groot aantal betekenissen. Gadamer, die schrijft over deze traditie, wijst er op dat het pas de laatste twee eeuwen normaal is om over 'kunst'' te spreken, daarvoor betrof het de 'schone'

---

conclusies uit premissen was. Maar dat is het niet (Gadamer1984a, p.25). Interpretaties verklaren noch op causale noch op 'rationele' wijze. Interpreteren is het confronteren van anticiperende verwachtingen omtrent gehelen met het al of niet slagen van de toepassing ervan op delen. Dit gebeuren is onafwendbaar en onophoudelijk omdat de verstaander eindig is. Die kan een werk niet als *tabula rasa* benaderen, maar moet uitgaan van deels niet besefte vooringenomenheden, die functioneren als verwachtingspatronen waarbinnen het interpretandum op specifieke wijze verschijnt. Gadamer spreekt in dit verband over de vooroordeelsstructuur van het verstaan. Voor hem is het afwijzen van vooroordelen als irrationaliteiten een Verlichtingsdogma. Vooroordelen zijn (nog) niet getoetste oordelen die als anticiperingen het verstaan leiden (Gadamer 1967, p.142)"

7 Ibid., p. 6
8 Goodman (1976), p. 33
9 Bätschmann (1984), p. 3
10 Ibid., p. 114

kunst.[11]

[206] Hemsterhuis heeft invloed uitgeoefend op de beroemde Duitse denkers Kant, Hegel en Nietzsche. Volgens Peter Sonderen is het ingebed zijn in deze Duitse traditie de reden waarom Hemsterhuis soms verrassend modern aandoet. Een aantal inzichten, die lang voor modern werden gehouden, komen al bij Hemsterhuis voor; onder andere zijn beschouwing over verschillen tussen schilderkunst en beeldhouwkunst, het onderscheid vrijstaande sculptuur en reliëf, zijn notie van tijd en van de invloed die de taal op het bewustzijn uitoefent.

> "Toch heeft Hemsterhuis' - metafysisch gefundeerde - formalisering van de beeldhouwkunst Hildebrands benadering mede mogelijk gemaakt en indirect ook die van Wölfflin en Riegl, want Hemsterhuis had als één van de eersten in zijn tijd geen oog meer voor het narratieve of affectieve aspect van de beeldhouwwerken. Dit bood het perspectief op een louter op vorm gerichte benadering van kunst. Op deze benadering bouwden ook Fiedler en Birkhoff voort. Hemsterhuis staat daarmee aan het begin van de moderne visie op de beeldhouwkunst".[12]

Gadamer begint met de waarheid in de kunst. Van oudsher is het ongebruikelijk om de waarheidsvraag in de kunst te stellen. Immers kunst viel buiten het domein waarin überhaupt over waarheid gesproken kon worden. Gadamer zal er in het voetspoor van Heidegger op wijzen dat zich in het kunstwerk waarheid voordoet. Deze waarheid is niet een weergave van een reeds op zich gegeven betekenis, maar zij opent een betekenisdimensie, zij opent een nieuwe ruimte, nieuwe mogelijkheden van leven en een nieuwe wereld.[13]

Het denken over de hermeneutische interpretatie krijgt een vervolg bij Vanbergen, die Bätschmann nog even aanhaalt, omdat die volgens hem aantoont dat de iconografische interpretatie vaak uitloopt op een "Sammlung des Sinns", die hijzelf vervolgens karakteriseert[14]. Uiteindelijk is de onderliggende gedachte achter zijn boek *Voorstelling en betekenis – Theorie van de kunsthistorische interpretatie,* dat het interpreteren van teksten of kunstvoorwerpen een 'decoderen' is van codes die geldig zijn binnen een bepaalde cultuur. Het is daarbij niet mogelijk interpretatie zuiver te onderscheiden van kritiek: in het een klinkt de ander door.

---

11 Gadamer (1977), p. 15:
"Von diesem Wort >Kunst< weiß jeder ein wenig historisch Erzogene sofort, dass es erst seit noch nicht 200 Jahren den ausschließenden und auszeichnenden Sinn trägt, den wir heute damit verbinden. Noch im 18.Jahrhundert war er selbstverständlich, dass man, wenn mann die Kunst meinte, > die *schöne* Kunst< sagen musste. Denn ihr zu Seite standen, als der selbstverständlich weitaus größere bereich menschlicher Kunstfertigkeit, die mechanische Künste, die Künste im sinne der Technik, der handwerklichen und Industriellen Arbeitsproduktion. Einen begriff von Kunst in unserem Sinn werden wir daher in der tradition der Philosophie nicht antreffen".

12 zie ook: Sonderen(2000), *Het sculpturale denken de esthetica van Frans Hemsterhuis*, p. 251

13 Vedder (2003), p. 116

14 Vanbergen (1986), p. 30:
"De in verschillende niveaus getrapte interpretatietheorie leidt dus van pre-iconografische interpretatie als herkenning van werkelijkheidsgegevens over een iconografische analyse als ontsluiting van een door de conventies van een cultuur bepaalde inhoud naar een nog meer verborgen diepste niveau (underlying principles) dat als betekenis de wezenlijke kern van het kunstwerk uitmaakt."

"Alle betekenis kan en moet zelfs door de taal bemiddeld worden. Ook een betekenis die tot stand komt in een ander tekensysteem, men denke slechts aan de verkeerscode, kan en moet door taal bemiddeld worden. Betekenis wordt slechts mededeelbaar en intersubjectief door de taal" schrijft hij.[15] Maar tegelijkertijd ontsnapt er altijd iets aan de betekenistoeschrijving, omdat de beschrijving het kunstwerk nooit volledig kan vervangen. Dat is wat het vak altijd de smaak meegeeft van een surrogaat: alles wat er te zien is wordt immers nog eens benoemd. Hij leent het begrip 'type' (*Typus*) bij Panofsky, omdat het onderkennen van een type volgens hem belangrijk is voor elke interpretatie, wil de kunsthistorische interpretatie een algemene geldigheid krijgen en kunstwerken niet alleen beschrijven als een onoverzienbaar aantal unieke eenheden, los van cultuur of maatschappelijke context. Het zoeken naar betekenis gaat volgens Vanbergen verder dan die van het kunstwerk zelf, want interpretatie is gericht op de relatie van het werk met de ruimere artistieke context. [207]

De kunsthistoricus filosoof John Armstrong formuleert de vraag 'Wat is de betekenis' ook als 'wat is de betekenis voor mij?' in zijn boek *Come Closer.*[16] Het belang van Hegel is volgens Armstrong dat wat wij zuiver in het voorwerp kunnen zien, wij zelf aanvullen omdat de voorwerpen feitelijk incompleet zijn: we stellen ons er iets bij voor en dat creëert een aura voor het werk; wij zijn dus in staat om iets toe te schrijven aan wat we zien. Daarbij is het echter niet van belang om 'kennis' te bezitten over het voorwerp dat onderwerp is van de beschouwing:

> "All this very abstract discussion has a crucial practical consequence. We should not think that we become more sensitive to the pleasure art and beauty afford by becoming more informed or better conceptually equipped. On the contrary, what we must do is give ourselves over to the free play of our native capacities for finding affinities and non-conceptual order in the object we contemplate".[17]

Concluderend uit de literatuur kunnen we stellen dat *vorm*, *inhoud* en *functie* alle drie altijd in het kunstwerk aanwezig zijn, op zodanige wijze dat ze het voorwerp kunst laten zijn. Tegelijkertijd is er in het kunstwerk meer dan die trits: iets wat een vaag, voorwoordelijk ervaren oproept. Dat niet zichtbare en gedurende enige tijd niet-zegbare, wordt in de meeste literatuur niet benoemd. Betekenissen van het zichtbare en het opgeroepen onzichtbare brengt de beschouwer tot stand door het beeldhouwwerk lichamelijk te ervaren, zichzelf en het beeldhouwwerk te onderkennen in het hier en nu, betekenissen te herkennen uit zijn 'innerlijke bibliotheek' en die vervolgens onder invloed van het aanwezige kunstwerk te verdiepen en in relatie te brengen met zijn eigen maatschappelijke context.

Het is niet moeilijk om een brug te slaan tussen de teksten van Hemsterhuis, Heidegger, Merleau-Ponty en Gadamer. Het voorwerp staat bij hen allemaal voorop en het kunstwerk is in eerste instantie niet een verwijzing of nabootsing, maar een ontsluiting van een eigen, andere werkelijkheid dan de onze. De filosofen doen hun uiterste best om dit rationeel en geldig te verklaren voor alle kunsten. De prijs die de filosoof daarvoor betaalt, is dat hij zich verwijdert van het kunstwerk in zijn pogen om algemene geldigheid in zijn uitspraken te

15 Ibid., p. 9
16 Armstrong (2000), p. 141 e.v.
17 Ibid., p 147

leggen. Voor de kunsthistoricus is er maar één oplossing: met al dit aangereikte denken en
[208] weten moet hij terug naar het voorwerp zelf.
De Man van Hazendans is niet een geschilderde figuur op een doek. Hij is een fysiek aanwezig beeldhouwwerk. De lijfelijkheid van beeldhouwwerk is zijn voornaamste eigenschap: het beeld is als materieel ding aanwezig en maakt duidelijk dat wij te doen heb met een lichaam dat herinnert aan dat van ons. Het lichaam van *de Man van Hazendans* is een bevroren moment dat wij kunnen naspelen en invoelen. Wanneer wij net zo rechtop gaan staan als hij met in onze ene hand een stok en in de andere hand een klepel, onze schouders opgeheven en onze ellebogen omhoog, ons hoofd iets genegen, dan voelen wij zijn verwachting: 'zou er wat gaan komen als ik bel?'

Wij kunnen een tijdje blijven staan, als een mimespeler. Langzaam worden onze spieren voelbaar. In onze nek, waarmee wij ons hoofd gebogen houden. Onze kuiten die ons rechtop laten staan. Onze onderrug die ons overeind houdt. Onze opgeheven schouder beginnen te tintelen. Allemaal lichamelijke gewaarwordingen die ons vertellen dat wij tegennatuurlijk proberen te rekken in de tijd wat bedoeld is voor een moment.

Het maakt dat wij die tegennatuurlijkheid onmiddellijk in het beeld vertalen. Wij ervaren het beeld niet als een starre houding maar als een zojuist ingenomen pose die elk moment weer kan veranderen. Wij zien voor ons hoe hij aan komt lopen, op het plein gaat staan, zijn bel opheft, verwachtingsvol en plotseling tegen de bel klepelt. Eén moment maar, dan zal de arm met de bel weer zakken en het hoofd weer voorover neigen.

De bevriezing van het moment en het uitrekken ervan in de tijd zodat wij aan het moment deel kunnen nemen, is alleen mogelijk door het gebruik van vast blijvend materiaal. Wij begrijpen dat en aanvaarden het en vertalen het in ons bewustzijn naar ons eigen lichaam: we leven ons in. Het is wonderbaarlijk hoe groot ons inlevingsvermogen is. Of een beeld nu van hout is of van marmer of van brons, of het groot is of klein, of het sterk lijkt op een mens of minder, het brengt ons altijd terug tot ons eigen lichaam. Welke houding het beeld ook aanneemt, we kennen de houding en weten welk gevoel daarbij hoort. *Amor en Psyche* van Canova, *de denker* van Rodin, *Anita* van David Bade, *de Man van Hazendans* van Visch, allemaal houdingen die wij kennen en die ons vertellen hoe we kunnen voelen. Bij een beeld beleven we het lijfelijk gevoel van de houding.

Vorm

De man van Hazendans staat op een ronde sokkel van 175 cm doorsnede. Het beeld is samengesteld uit vier delen zoals zichtbaar is aan een drietal naden. De onderste ligt ongeveer op een vierde, de middennaad ongeveer op de helft van het beeld, dan komt boven de schouderpartij gemonteerd, het hoofd. Het onderste deel is 69 cm hoog. De middelste naad ligt op 210 cm. De naad van het hoofd ligt daar weer 230 cm boven, dus het is 440 cm tot de naad van zijn hoofd. Het hoofd met nek zelf tot de onderste punt van de V-vormige naad is ongeveer 90 cm. Het hele beeld is dus ca. 530 cm hoog.

De grootste breedte is de afstand van elleboog naar elleboog, bijna 250 cm. De rechter elleboog ligt nagenoeg gelijk aan de rand van de sokkel, de linkerelleboog steekt daar zo'n veertig centimeter buiten. De breedte bij het middel bedraagt 150 cm.

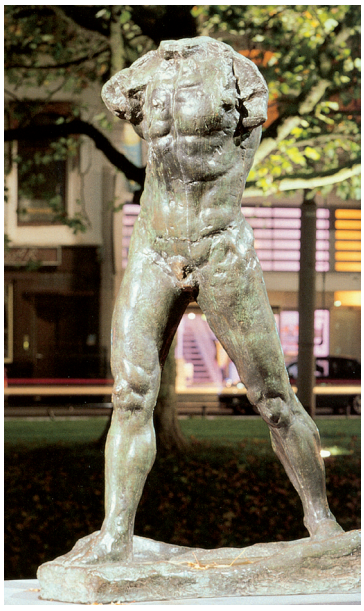
Materiaal

De Man van Hazendans is helemaal van brons. Het beeld is hol. Een bronzen omhulsel van

een vorm die is afgegoten, de binnenkant is hier niet meer aanwezig. De techniek van het gieten van een beeld is er de oorzaak van: het beeld *voelt* hol. De vorm voelt als een ballon, van binnen opgeblazen met vloeiende contouren door de druk van binnenuit. De millimeter dunne huid van het beeld is sterk genoeg om overeind te blijven. Het holle brons staat in contrast tot het massieve gipsen origineel dat we ons alleen nog maar kunnen denken. Als we voor het gipsen origineel zouden staan zouden we de zwaarte voelen, de massa in het volume, het gewicht van de armen, de neerwaartse druk. Het bronzen beeld ernaast zou het hol zijn benadrukken en de opwaartse richting. We hebben ze hier niet naast elkaar, hol of vol blijft gereserveerd voor inbeelding. [209]

De huid

Omdat brons gegoten is over een inmiddels verdwenen kern resteert alleen de huid. De mens kijkt van mens tot mens. Niet naar een huid zoals een huidspecialist dat doet, maar als een mens die de algemene toestand van de ander opneemt aan de hand van de uiterste grens van het lichaam. De huid, geel of grauw, strak, glad of gerimpeld, in de nek anders dan op het voorhoofd, zegt ons iets over de mens die we voor ons hebben. Bij dit beeld is het net zo. Het ruwe oppervlak van de bronzen huid, de barsten, scheuren en putjes overdekken het beeld overal, zowel het lijf als het hoofd. Nergens is een aanduiding van een plooi, bies of zoom. Deze man heeft een vel van licht 'gesteven' craquelé, zoals we kennen van papier-maché. Dat is een vreemde huid die we nauwelijks kennen van bronzen beelden. Meestal zijn die glad geschuurd en gepatineerd en vaak daarna behandeld met was, zodat de huid glanst. Diepe delen worden donkerder gemaakt, hoge delen lichter, om het beeld en de plastiek ervan te verlevendigen. Ook *de Man van Hazendans* was donker gepatineerd, zoals te zien is op de foto van het beeld tijdens de onthulling.



Afb.200. L'homme qui marche 1907
Auguste Rodin
Rotterdam, Westersingel

Rodin vond dat het oppervlak van een beeld een eigen kwaliteit bezit, die door de kunstenaar kan worden gebruikt om een speciaal gevoel te vertolken. De energie van binnen is zichtbaar aan de huid. Rodin benadrukt dit door geïsoleerde delen van het beeld een eigen oppervlak mee te geven. Hij zei: "La vie est dans le modelé, l'âme de la sculpture est dans le morceau ; toute la sculpture est là". [18] Sommige plekken worden door Rodin opzettelijk ruig geboetseerd en onderscheiden zich door de lichtval van het gladde oppervlak. Terwijl in de huid van *L'homme qui marche* opzettelijk vervormingen, gaten en inkepingen zijn aangebracht, die om speciale aandacht vragen, is daarentegen bij *De Man van Hazendans* min of meer gekozen voor eenzelfde oppervlaktebehandeling over het hele beeld heen, om de oppervlaktescheuren die ontstaan zijn door het gieten en het krimpen weg te werken.

18 (Coquiot, G. (1917) *Rodin à l'hôtel de Biron et à Meudon*.)

[210]



Afb.202. Detail L'homme qui marche oppervlak gepatineerd



Afb.201. Detail Man van Hazendans oppervlak gepatineerd

Ook Rodin heeft alle oppervlaktefoutjes glad weggewerkt, waardoor de 'geschonden' plaatsen juist worden benadrukt. Hij koos voor een lichter patin, waardoor de verschillen nog sterker aan het licht treden. De oppervlaktebehandeling toont de bedoeling van de beeldhouwer: waar Rodin de aandacht wil vestigen op speciale plekken in het beeld, wil Henk Visch de aandacht voor het totaal van de figuur.



Afb.203. Man van Hazendans 28 december 2004



Afb.204. Man van Hazendans 17-03-2007

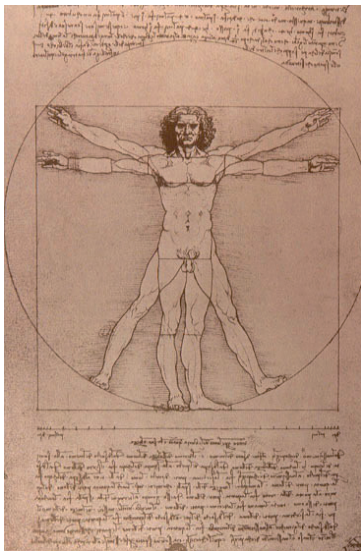
Wij kunnen nu het patin er af is, bij *De Man van Hazendans* de gepatineerde huid vergelijken met de niet-gepatineerde huid. Wanneer een bronzen beeld van de bronsgieterij komt heeft het de kleur van de bronslegering die gebruikt is, afhankelijk van de percentages koper, tin, lood en zink. Deze metalen zullen in de buitenlucht een reactie aangaan met het kooldioxide uit de atmosfeer en verkleuren in tinten die verlopen van groen (zoals we die kennen van koperen daken) naar zwart. Omdat dit ongecontroleerd en plaatselijk gebeurt krijgen niet gepatineerde beelden een grof en vlekkerig uiterlijk.

Bovendien kunnen ze gaan vervormen doordat de huid niet overal gelijkmatig wordt aangetast. Daarom geven veel beeldhouwers er de voorkeur aan om het oxidatieproces zelf versneld uit te voeren. Dat gebeurt dan door het beeld te behandelen met chloride- en sulfide -mengsels van verschillende receptuur, die verschillende kleuren opleveren. Na de behandeling is het beeld beschermd tegen de invloeden van het weer. Het is duurzamer en tegelijker persoonlijker door het patin dat de beeldhouwer gekozen heeft. In de gepatineerde versie van *De Man van Hazendans* is duidelijk dat door het wegpoetsen van opvallende scheuren en gietfouten de nadruk verlegd wordt van de huid naar de hoofdvorm.[19]

19 Vergelijking van beide afbeeldingen toont de verschillende posities die het beeld inneemt na draaiing, te zien aan het verschil in de achtergrond.

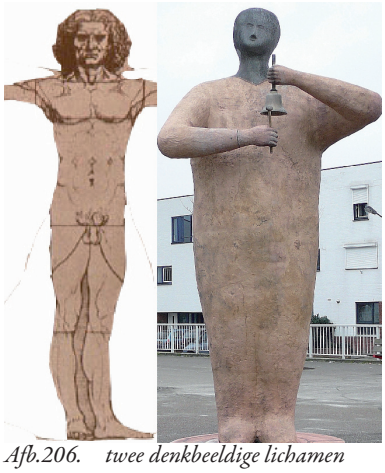
Afmetingen

De Man van Hazendans is het enige 'menselijke' element op het hele plein. Het lijkt alsof hij een veel te klein hoofd heeft voor de rest van het lichaam. [211]



Afb.205. Man van Vitruvius 1490
Leonardo da Vinci

Vergelijk de afmetingen van dit kunstwerk met de canon van de Vitruviusman van Leonardo da Vinci, die als eerste zin bij zijn tekening zegt: "Van de haarwortels tot de onderkant van de kin is het een tiende deel van de totale lengte..." Volgens de DINED tabel van 2004 van antropometrische gegevens van de Technische Universiteit van Delft (zie: www.dined.nl) is de gemiddelde man 177cm lang en ligt zijn schouderhoogte op 146cm. Er blijft dus voor hoofd en nek 31cm over. Dat is precies een 5/7e deel. Omgerekend zou volgens Leonardo het hoofd van *De Man van Hazendans* 88 centimeter moeten zijn en volgens de DINED tabel zou de schouderhoogte moeten liggen op 436 cm. De onderste punt van de halsnaad (die ligt hier feitelijk ónder de schouderhoogte) op 440cm ligt dus dichterbij het advies van Leonardo dan bij de DINED tabel. Dat wil zeggen dat in vergelijking met de DINED tabel als afspiegeling van de werkelijkheid, het hoofd met hals van *De Man van Hazendans* kleiner is dan in de normale werkelijkheid en dicht bij de maat van Leonardo ligt. Dat het hoofd klein lijkt komt dus niet alleen door de hoogte, maar door de werkelijke verhouding met de rest van het lichaam. Wanneer we de twee denkbeeldige lichamen vergelijken: die van de *Man van Hazendans* en Leonardo's Vitruviusman valt op dat bij Leonardo de borstkas het breedste deel is van het lichaam, gevolgd door de heupen terwijl tussen heupen en borstkas een versmalling optreedt.



Afb.206. twee denkbeeldige lichamen

gemeten waarde:	*Man van Hazendans* *cm.*	**Leondardo** *man van Vitruvius* *cm.*	Dined tabel *cm.*
totaal lengte	530	163	177
schouderhoogte	440	136	146
hals met hoofd	90	27	31
procent	16,98%	16,56%	17,51%
is deel van	5,89	6,04	5,71

Moet zijn volgens Dined	
hals met hoofd	93

Moet zijn volgens Leonardo	
hals met hoofd	88

Bij de *Man van Hazendans* is dit ook het geval, hoewel de verschillen in plaatselijke lichaamsbreedte gering zijn, terwijl de totale breedte van het lichaam alle normale proporties te buiten gaat. Vooral vergeleken met het hoofd is Leonardo's lichaam misschien te slank, maar dat van de *Man van Hazendans* in ieder geval veel te breed. De kleine afmeting van het hoofd tegenover de grote omvang van de romp en de lengte van het lichaam maakt het beeld reusachtig.

Het hoofd

[212]



Afb.207. Hoofd van De Man van Hazendans



Afb.208. Hoofd achterzijde

De Man van Hazendans heeft een vreemd hoofd dat niet lijkt op een normale mensenschedel. Van voren is hij vlak, dan loopt hij vanaf de gezichtslijnen links en rechts naar achteren uit. Aan die zijkanten is hij ook plat en dicht, zonder oren. Dit is opvallend, omdat je van een wezen dat een bel luidt, verwacht dat het kan horen. Van opzij gezien heeft de schedel wel een kleine welving, maar niet de normale vraagtekenachtige vorm. In zijn totaliteit is het een schuin achterover geplaatst geometrisch volume. Van achteren zit het kop-hals gedeelte vast met een aantal bouten en daar zie je een bolle naad die doorloopt in de rug. Het is misschien een versterkende rib die constructief van belang is zoals de graat bij een vis of onze eigen ruggengraat. Het hoofd – en dat maakt hem sterk en vreemd, is van achteren breder dan het gezicht aan de voorkant. Je ziet daardoor de contour van het hoofd sterk afgetekend tegen de lucht en uit die achterste contour komt het gezicht naar voren.



Afb.209. Man van Hazendans – Gelaat

Feitelijk is het gezicht geen gezicht, maar een samenstel van symbolen. Twee dicht bij elkaar gelegen amandelvormige verdiepingen betekenen 'ogen'. Een driehoekige uitstulping betekent neus en een horizontale snede staat voor mond. Deze drie symbolen zijn in een klein oppervlak van het vlakke gelaat bij elkaar gebracht. Het doet aan als een archaïsch schema waarbij de individuele gelaatstrekken en de mimiek die door de plastische werking van de gezichtsspieren kan worden opgeroepen wordt opgegeven. Er is geen sprake van heftige emotie of karaktertekening: het gezicht is niet duidelijk boos, verdrietig of blij. Het is geen 'spiegel van de ziel' of een portret.

De armen

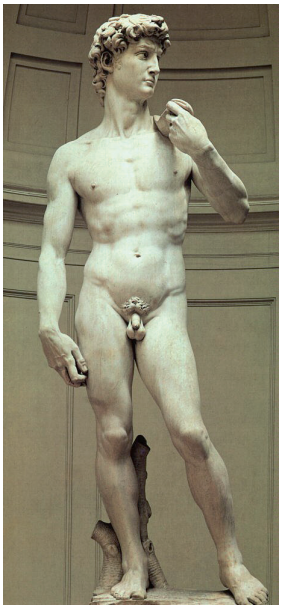


Afb.210. Man van Hazendans, armen

De linkerarm is enorm groot, komt als massa van achteren uit het lichaam en neemt snel af naar de punt van de elleboog toe. De armen van *de Man van Hazendans* zijn conisch uitlopende, buisvormige volumes. Beginnend bij die handen die het kleinst zijn, iets inlopend naar de pols, worden zij steeds groter tot ze voorbij de elleboog grote massieve kegels vormen die vloeiend overgaan in het hoofdvolume van het lijf. Er is nauwelijks verwijzing naar de plastiek van een echte mensenarm, de spiermassa is onderdrukt, de grote vorm overheerst.

Het lijf





Een vergelijking van *De Man van Hazendans* met de *David* van Michelangelo maakt het volgende duidelijk. Het formaat van beiden is imposant, beiden staan ontspannen stil, beiden zijn geconcentreerd in afwachting van iets buiten hen. De *David* is naakt en als je hem zo naast *de Man van Hazendans* ziet, is de laatste gekleed maar de kleding is niet duidelijk aangegeven. Dat wat zich voordoet als kleding is een vel dat zonder onderbreking overgaat in details als de handen of de nek en tegelijkertijd alle plastiek binnen het lichaam vermijdt. Het lijkt op een hansop, een nachtgewaad uit één stuk, dat over de voeten heen is aangetrokken.

Ook al is het lichaam van *de Man van Hazendans* niet te zien, zijn houding is actiever dan die van *David*. Hij staat rechtop, klaar om te bellen met rechte rug in een afwachtende spanning en zijn volume vermeerdert zich van onderen naar boven toe steeds meer, zodat een opwaartse richting ontstaat. *David* staat in ruststand en is, ook al kunnen we de spieren van zijn lichaam zien, niet actief. Zijn basis met de twee uit elkaar staande voeten is het breedste volume van het beeld en vanaf daar ontstaat een vermindering van volume naar boven toe, wat hem aan de grond kluistert.

De voeten

[214]



De voeten van *de Man van Hazendans* zijn zijdelings met elkaar versmolten tot één massa. De voeten zijn geschematiseerd, ontdaan van tenen, spieren wreven of enkels en opgenomen in het totaal van het lijf. Ze zijn geen voeten maar verwijzen naar voeten of beter nog naar laarzen of schoenen en hun vorm is aangepast aan het reusachtige volume dat ze dragen. Hun vorm komt voort uit de totale contour van het lijf en is in overeenstemming met diens stijl. Ze staan op een ronde draaischijf. Die vlakke draaischijf staat op onze eigen aarde: een soort minisokkel die het beeld een eigen plaats geeft op het plein. Nader kijken leert dat hij feitelijk staat tegen de rand van een ronde schijf die opgesloten ligt binnen een ronde doos. Als het beeld draait, draait alleen de binnenste plaat en dus draait het beeld niet zuiver rond zijn as, maar reist rond langs de periferie van de draaicirkel. Het staat dus altijd, in welke positie dan ook, vóór het midden van de cirkel.

Compositie



Afb.211. Silhouet

De verhouding van de delen tot een geheel komt voort uit verwijzingen naar het menselijk lichaam en naar de gedachten die het beeld uitdraagt. Het samengaan van verwijzingen en gedachten maakt alle onderdelen ondergeschikt aan de hoofdvorm, die razendsnel is te bevatten. Om de boodschap krachtig over te brengen, is eenvoud een vereiste. De boodschapper is kinderlijk gedacht: geen ingewikkelde spiermassa's of indrukwekkende plastiek. De nadruk komt te liggen op het silhouet en het silhouet wordt gekenmerkt door geslotenheid, gevat binnen een beduidende contour.

Deze nadruk op de contour en de vlakke binnenvorm getuigt van een meer tekenachtige dan sculpturale opvatting, zoals het contrast met de *David* goed laat zien. Het signaal dat er iets staat te gebeuren ligt besloten in de samenstelling van de horizontale tegenover de verticale stand.

In het silhouet is dit duidelijk te zien. De figuur rijst van onderen op en wordt steeds wijder naar boven, waar plotseling door de uitgestoken rechter elleboog en gebogen linker arm een tegen-accent ontstaat. Dit is een doorbreking van het normale verticale schema. Het vangt onze aandacht en wijst ons erop dat hier, in deze stilstaande figuur, op schouderhoogte iets gebeurt. De normale houding van neerwaarts gerichte armen is verlaten en we voelen dat er extra spierspanning is vereist, om de armen op deze manier te heffen. De concentratie die daarvoor nodig is wordt op natuurlijke wijze ondersteund door de lichte neiging van het hoofd.

Aanzichten

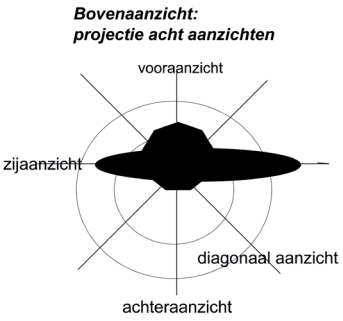
[215]



Afb.212. Vier aanzichten



Afb.213. Drie aanzichten over de diagonalen



Afb.214. Schema aanzichten

De vier aanzichten tonen de opvallende breedte van het voor- en achteraanzicht ten opzichte van de zijaanzichten. Kijkend naar de zijkanten valt de stand en de beweging op, ondanks de schematisering die van voren en van achteren silhouetmatig is. Het verschuiven van de contouren, die gelijke tred houdt met de beweging van de beschouwer om het beeld heen, verleent het beeld zijn levendigheid en natuurlijkheid. Het verschuiven is minimaal en niet spectaculair. De ooit zo populaire barokke beweging of maniëristische draaiing is achterwege gebleven, er is juist afgezien van theatrale beweging. De bedrieglijke eenvoud van de op handen zijnde beweging geeft het beeld zijn vastberaden karakter en redt het van saaiheid. Het verwachtingsvolle rondlopen om het beeld heen, in de hoop een speciale sensatie te ontdekken, wordt gelogenstraft. Het vereist een nauwkeuriger observeren en vertragen van de pas. Op het moment dat de beschouwer begint aan zijn rondwandeling rond het beeld, wordt de platheid van het frontale aanzicht opgeheven en ontstaat de ruimtelijke werking van het volume, die het sterkst wordt ervaren over de diagonalen.

[216] De kwestie van de aanzichten is al aan de orde gekomen bij *Anita*. Daar werd de opmerking als vanzelf ingeluid omdat de voorkant van het beeld feitelijk gelegen was over een hoekpunt, in plaats van recht van voren, zoals bij *de Man van Hazendans*. Sinds lange tijd is het voor ons normaal geworden om een sculptuur rondom te bekijken maar bij een frontaal beeld als *de Man van Hazendans* wordt de beschouwer gedwongen telkens terug te keren naar het standpunt dat het meeste overzicht biedt, in dit geval de voorzijde.

Karakter

De kleur van het patin is een bewuste keuze: niet groen of bronskleurig, maar juist donkerblauw tot zwart. Door die donkere kleur raken alle details ondergeschikt aan het totaal van het beeld: het beeld krijgt een sterk silhouetkarakter en de nadruk verschuift van de innerlijke plastiek naar het totaal. Zwart werkt het volume groter, omvangrijker dan de gestripte roze versie. Een lichte kleur trekt de aandacht het beeld in terwijl een donkere kleur de aandacht vestigt op de contour van het beeld zelf en op ruimte om het beeld heen. Het beeld schikt zich hierdoor gemakkelijk als een volume binnen de stedelijke ruimte. Verder versterkt de kleur het droomkarakter van het beeld, het neemt afstand van de menselijke huidskleur en wijst erop dat het hier gaat om een figuur uit een andere dimensie.

Onder de huid

Binnen ons lichaam zijn verschillende krachten werkzaam. De processen die zich afspelen onder de huid, worden voor een belangrijk deel gereguleerd door emoties. Angst, vreugde, blijdschap, twijfel en zekerheid zijn voelbaar als lichamelijke sensatie en brengen verschillende spieren in beweging. Al naar gelang de mate van inspanning of ontspanning vervormen de massa's onder de huid. De krachten zijn van buiten af zichtbaar omdat de huid over de spieren gespannen ligt en de vervormingen volgt. Voor de beeldhouwer betekent dit dat de spierspanning werkt als een spiegel van de ziel.

Voor de beschouwer betekent het de grootst mogelijke herkenbaarheid met de processen in zijn eigen lichaam, die in het beeld gespiegeld worden. Door verschillende houdingen en het benadrukken van bepaalde spiermassa's geeft de beeldhouwer die herkenning een bepaalde richting. Wanneer het beeld niet een naakt verbeeldt en moet afzien van de plastiek van de spieren, telt vooral de houding.



Afb.215. naakt en gekleed, spieren en houding

Standpunt en beweging

Wanneer het beeld erg groot is, zoals *De Man van Hazendans*, dan dwingt het de beschouwer [217]
naar een grotere afstand om het beeld te kunnen overzien. De afstand is letterlijk en verkleint de mate van contact die hij met het beeld heeft. Hoe verder hij weg staat, des te sterker is de visuele dominantie over de tactiele: de beschouwer kijkt meer dan dat hij ervaart. Bij *De Man van Hazendans* is dit de intentie van het beeld: het wil niet oproepen om zich met hem te vereenzelvigen, maar opgevat worden als een leidsman die een oproep doet.
De afstand is dus een noodzakelijk en bedoeld element van dit beeld.

Omdat zijn verstilling niet een verandering van houding betreft, maar een aanstaand moment, is het zinvol om hem te vergelijken met andere standbeelden. Zijn blijvende houding kan – net als die van andere beelden – opgevat worden als een teken voor een gebeurtenis, die op het belangrijkste moment is bevroren. De houding, het formaat en de attributen samen maken vooral één duiding mogelijk: de oproep met de bel komt binnenkort.



Afb.216. Beweging of stilstand

Alle vier de bovenstaande beelden zijn bewegingloos, maar door de momenten waarop ze bevroren zijn, verbeelden ze de emotie van dat moment. Hun stilstaan is dan ook niet stil staan, maar de fractie van een seconde waarin het beeld bevroren wordt in een beweging. Michelangelo's *Gevangene* vecht met zijn bovenlichaam om zich van zijn boeien te bevrijden. Rodins *Man die loopt* staat in spreidstand met beide hielen op de grond net op het punt om opnieuw te gaan bewegen. Rodins *Balzac* is zojuist geagiteerd opgestaan en heeft zijn kamerjas om zich heen geslagen. De beweging die al deze figuren bezielt, vind zijn oorzaak niet in onbalans of twijfel, maar in het anticiperen op het volgende moment. Van alle vier is *de Man van Hazendans* het meest verstild. De verwachte beweging in de sculptuur roept beweging op bij de beschouwer.

Dus begint die aan zijn rondwandeling, telkens even pauzerend om het nieuwe aanzicht te bestuderen. Telkens even verder wegstappend en dan weer dichterbij, om totalen en details beurtelings in zich op te nemen. Hij ontdekt dat het beeld een stilstaande, afwachtende, opgaande beweging suggereert, die niet te danken is aan een ingewikkelde draaiing in het beeld zelf, zoals bij *de Gevangene,* maar dat hij juist door stokstijf stil te staan uitdaagt om rond om hem heen te lopen. Hoe nadrukkelijker een beweging in een beeld is gevangen, – zoals bij *L'homme qui marche,* of bij het achteroverleunen van *Balzac* – des te meer is de beschouwer geneigd om stil te gaan staan. De mate van concentratie die een beeld in zijn eigen lichamelijk bewustworden oproept, is bepalend voor de beweging die hij zelf inzet.

De beweging van de beschouwer maakt het stilstaan van het beeld nog nadrukkelijker. Het
[218] lopen rond *de Man van Hazendans* die daar zo stil staat, roept het bewust worden op van tijd.

Tijd en Ruimte

De beschouwer die zich bewust is van de afwezige – of voor eeuwig stilgezette – tijd in het beeld ontdekt een andere tijd in zichzelf: de tijdspanne die nodig is om het beeld te leren kennen door het nauwkeurig waar te nemen. Die tijdspanne is gedeeltelijk afhankelijk van de bewegingen van de beschouwer die nodig zijn voor de waarneming en door de beschouwer worden beleefd als een opeenvolging. Hij registreert – soms onbewust – de kleinste bewegingen in zichzelf, zelfs het bewegen van zijn ogen als zijn lichaam tot stilstand is gekomen. Dit verengt de tijdsbeleving tot de fysieke ruimte waarbinnen die tijdsbeleving zich afspeel. Hier binnen het Hazendansplein de onmiddellijke ruimtelijke betrekking tussen de beschouwer en *de Man van Hazendans*. Een vrouw die langs het beeld loopt met haar kinderen beleeft een andere tijd in een andere ruimte, net zoals de man die langskomt en zijn hond gaat uitlaten aan de overzijde van het plein. Zij dringen een moment de ruimte van de beschouwer binnen door hun aanwezigheid en rukken hem los uit zijn eigen tijd en uit de ruimte die hij alleen deelt met het beeld. In zijn eigen beleving moet hij vervolgens de ruimte herstellen en de volgorde van de tijdspanne en het kijken weer aaneensluiten.

De volgorde in de tijdspanne is onontkoombaar: in de tijd gebeurt alles maar één keer en dat wil zeggen dat de volgorde vast ligt. Zelfs zijn eigen beschouwen is niet in de tijd herhaalbaar: de volgende keer zal anders zijn en dan zal er een besef zijn dat de vorige keer anders was. Het weten dat dit moment nooit meer terugkomt dwingt de beschouwer met uiterste intensiteit het waarnemen te beleven. De beschouwer ervaart dat de vergankelijkheid een eigen activiteit bedrijft: het uitdelen van tijd. Hoeveel tijd wordt toebedeeld aan de beschouwing of aan het leven of aan het beeld is tijdens het waarnemen niet kenbaar.

Op het moment waarop de beschouwer zijn warme hand tegen het koele brons van het beeld drukt, ervaart hij het heden het meest intens omdat op dat moment een deel van zijn lichaam, ruimte, voorwerp en tijd samenvallen. Het is een opbeurend moment want het maakt hem duidelijk dat hij op dit moment hier is en dat het beeld, deze ruimte en deze tijd door hemzelf nu worden geleefd. Het is ook een angstig moment want het maakt hem duidelijk dat verleden en toekomst alleen maar bestaan in zijn geest en niet echt aanwezig zijn. Een hevig verlangen kan op dit moment ontstaan om te versmelten met het beeld. Samensmelten met het beeld betekent de eeuwigheid verwerven, het leven van tijdstip naar tijdstip altijddurend maken. Het unieke van de waarneming van sculptuur is dat het verlangen tot versmelting met het beeld dankzij de letterlijke aanwezigheid van het beeld gestimuleerd wordt. *De Man van Hazendans* klepelt je naar de eeuwigheid.

De Man van Hazendans toont wat werkelijk ruimte is: de verhouding tussen ons lichaam en de wereld. Werkelijke ruimte is afhankelijk van onszelf. Ruimte wordt bepaald door wat wij waarnemen. Ruimte wordt door ons gekend, door de plek die wij innemen en van waaruit wij kijken. Wij vergelijken de hoogtes en de breedtes en de dieptes. En wij brengen de uitkomsten van die vergelijking in relatie tot die van ons eigen lichaam. Zo beslissen wij of een schommeltoestel hoog is voor het kind, een muziektent diep of ondiep, een draaimolen ruim of krap, en een beeld een mens, een kabouter of een reus. En of de reus niet te groot is of te klein voor het plein. De ruimtewerking wordt niet gemeten aan de hand van gereedschappen

als tekentafel, duimstok of rolmaat, maar ingeschat aan de hand van de relatie tussen de voorwerpen en ons eigen lichaam. *De Man van Hazendans* bakent de ruimte af en de tijd die wij ervaren. [219]

Inhoud

Een figuur met een bel. Eens per etmaal klinkt de bel, als de figuur een beetje opschuift langs een cirkel. De figuur is alleen op een plein, hoort niet bij een school of klooster. Groter dan een mens, bellend in de mensenwereld, naar alle windstreken. Dit is zichtbaar.

Functie

De functie is niet zichtbaar. De beeldhouwer dichtte. Het beeld met zijn grootte en vriendelijke houding met een bel – in wezen een vragend, verzoekend gebaar – vertelt dat reuzen aardig kunnen zijn en niet per se kwaadaardigheid in de zin hebben. Zijn oproep is gericht naar alle windstreken en alle mensen, zonder te discrimineren. De bel geeft aan dat er iets te doen valt waarvoor het de moeite waard is om te komen. Hij klingelt echter slechts één keer per dag en is dus niet bedoeld als dwangbevel, maar als oproep voor hen die het horen willen.

Omdat beide handen bezig zijn met die ene bel, de armen gebogen, dienstbaar aan het signaal, is er geen andere actie voor *de Man van Hazendans* mogelijk. Hij staat opgericht om het geluid zo ver mogelijk te verspreiden. De roep om aandacht maakt hem tevens de meest kwetsbare figuur in de hele omgeving.

Ook al heet hij *man*, zijn mannelijkheid is niet aantoonbaar aanwezig. Hij is geen bedreigende man. Hij is geen stoere man die bokswedstrijden wint. Hij is geen charmeur. Hij verspreidt een aangename geest van veiligheid. Hij staat open voor alles wat op zijn belgelui toeloopt.

De Man van Hazendans is aan zijn plaats gebonden. Zijn oproep geldt niet om elders heen te gaan, maar juist om hier te komen, hier waar hij staat. Hier moet de wereld anders kunnen zijn. Die droom, die mogelijke werkelijkheid, is midden onder ons. Ze is er, zo belt hij, voor iedereen, die erin wil geloven.

Betekenis







De verschillen tussen beelden maken iets duidelijk over de betekenis: de *David* van Michelangelo is een ideaal van jeugdige, atletische mannelijkheid, zelfbewust en overtuigd van zijn overwinning. Zijn geïdealiseerde lichaam maakt dat zelfbewustzijn mogelijk en draagt de boodschap uit: met zulke ideale verhoudingen bereik je wat je bereiken wilt. De geest ontleent zijn kracht aan het lichaam.

De Man van Hazendans is een ontkenning van lichamelijkheid: zijn actie en zijn houding zijn voldoende om te doen slagen wat hij wil bereiken: zijn kracht zit in zijn geest en zijn

geloof daarin. Het lichaam is slechts de drager van de geest. Hij hoort daarom eerder bij een
[220] van de zuilbeelden van de kathedraal van Chartres, dan bij Michelangelo's overwinnaar.

Functie en betekenis zijn sterk in elkaar verstrengeld omdat het standbeeld een mensbeeld betreft. Ze zijn nauwelijks van elkaar te scheiden.

De Man van Hazendans is voor dit plein ontworpen, hoewel hij op tal van andere plaatsen in het land opgesteld zou kunnen worden. Deze wijk Hazendans in Maastricht heeft geen eigen voorzieningen en ook geen eigen scholen. Kinderen fietsen daarvoor naar de aangrenzende wijken. Dus als het beeld iets oproept over schoolmeesters, dan is het opvallend dat het hier staat, in deze buurt zonder school. Een geïsoleerd stilstaand standbeeld met een vage symbolische lading roept vragen op over haar betekenis. *De Man van Hazendans* is geen stadsomroeper en geen schoolmeester. Hij is alleen zichzelf, een lichaam geworden vergeestelijkt wezen met een bel op een toevallig plein.

Iedereen ziet wel iets schoolmeesterachtigs in het beeld. Iedereen ziet wel iets van de stadsomroeper in het beeld. Iedereen voelt zich wel aangesproken om te luisteren en op te komen draven als het beeld belt. Iedereen beseft dat als het beeld belt, het belt voor iedereen en dat straks een heleboel mensen hier verzamelen. En dat al die mensen gegrepen zullen zijn door dezelfde nieuwsgierigheid: wat gaat er gebeuren? Waar gaan we naar toe? En dat al die mensen met al hun nieuwsgierigheid overtuigd zijn dat dit een goedbedoelende beller is, aan wie zij zichzelf gerust een tijdje kunnen toevertrouwen.

En daarnaast is er het persoonlijke, dat voor ieder mens zijn eigenheid uitmaakt. In de eigen fantasie en de eigen droom, in de wens die hij bij de beller neerlegt, in het verlangen dat de man met de bel gaat inlossen, in de ontmoeting met *de Man van Hazendans.* Hij wijst ons op onszelf en hij wijst ons erop dat we deel uitmaken van een onbegrensde gemeenschap van mensen, die gevoelens, hoop en verlangens met elkaar gemeen hebben. Een oproep als deze geldt nooit alleen een individu, maar maakt bewust van het wonder, dat ieder voor zich een eigenheid heeft en tegelijk deel uitmaakt van de ander.

(Persoonlijk)

Wat betekent dit beeld dan voor mijzelf? Wat boeit mij zo aan hem, waarom ben ik hier al voor de derde keer? Betekent hij iets speciaals voor mijn verhouding tot het leven, voor mijn verhouding tot anderen, tot de wereld, tot de geschiedenis, tot het mens zijn?

Hij staat daar als een afgezant van een andere wereld. Hij roept een wereld tot leven, hij maakt een wereld bestaand, waarvan ik opeens kan vermoeden dat die er is. Hij roept een wereld in herinnering en tovert een wereld tevoorschijn waarvan ik zou willen weten hoe die er uitziet. Ik besef dat ik die wereld moet dromen of de verhalen erover moet lezen want *de Man van Hazendans* zegt dat die wereld er is. Hij is in mijn wereld gestapt vanuit zijn eigen realiteit waar ik met al mijn digitale hulpmiddelen niet eens meer aan dacht. Zijn wereld is analoog en echt, ergens achter onze digitale wereld die bestaat uit alleen maar nullen en enen. Hij woont in een werkelijkheid waar het echte zijn nog telt. Hij is een kunstwerk omdat hij een waarheid toont die ik vergeten ben. Een waarheid zoals Gadamer bedoelt.

Ik wil het gevoel benoemen als ik denk: 'wat doet het met mij?' Dat gevoel is niet wat ik fysiek voel als koude of warmte, of een duidelijke emotie als boosheid of vreugde, maar een bewust zijn, een vermoeden van iets dat er zou kunnen zijn. Iets onbekends, iets onbestemds, iets achter de zichtbare werkelijkheid. Bijna religieus, maar dan zonder godsgeloof, iets dat komt uit een andere tijd en van een andere plaats, lijfelijk binnentreedt in mijn eigen wereld

en een gevoel voelbaar maakt dat zich in mij nestelt. Een gevoel dat duidelijk maakt dat ik niet alles met gedachten, in woorden en taal kan benoemen en beschrijven, maar moet aanvoelen [221]
ook al heb ik er (nog) geen woorden voor. Een gevoel dat daarom zichtbaar is gemaakt, een lijf heeft gekregen, een lichaam dat uit meer bestaat dan uit nullen en enen of verf.

Er bestaan beelden waarmee ik zou willen versmelten. Die een fysiek verlangen oproepen van 'zó zou ik nou willen zijn'. Die een fysieke gesteldheid suggereren van eeuwigdurende volmaaktheid. Ze houden mij tegelijk op afstand omdat ik besef dat mijn werkelijkheid nooit zo ideaal kan zijn. Ze wekken uiteindelijk een gevoel van teleurstelling.

Het verlangen naar eenwording met het beeld is bij *de Man van Hazendans* op afstand geraakt: het is niet een lichamelijk verlangen om hem te zijn, maar een verlangen om deel te kunnen nemen aan zijn wereld, deel te zijn van zijn werkelijkheid.

Vijf beelden op rij



Afb.217. Vijf beelden op rij: **H-Balken - Zonder Titel - Dier - Anita - Man van Hazendans**

Nu zijn er vijf sculpturen beschreven. Door de uitvoerige beschrijving per beeld ontstaat overlap, door de gelijkblijvende titels van de gevolgde stappen ontstaat schijnbare overtolligheid, maar ook vergelijkingsmateriaal. Het uiteenrafelen is kunstmatig en de directe waarneming vreemd. Het ontkent de lijfelijke gewaarwordingen. Het verandert de beschouwer-belever in een rationele waarnemer-schrijver, door het rigide schema dat hij zichzelf heeft opgelegd. Het schema is enerzijds behulpzaam, anderzijds dreigt verstarring. Er zijn echte kunstwerken nodig om telkens weer opnieuw een bres te slaan in de vestingwerken van het schrijven.

Vijf sculpturen. De overeenkomst is duidelijk: het zijn alle vijf sculpturen, zoals alle opera's een opera zijn en alle tekeningen een tekening. Maar wat is de betekenis die aan het licht komt van de ene sculptuur door de vergelijking met de andere? Van alle tot nu toe besproken beelden, draagt *de Man van Hazendans* nog de meeste rechtstreekse, lichamelijke verwijzing naar onze alledaagse werkelijkheid. Hij lijkt enigszins op een mens. Er is een zekere mate van einfühlung mogelijk. Maar hij heeft geen gewone benen, geen gewone voeten, te dikke armen en een raar hoofd. Hij is veel te groot. Hij is meer een overgroot onzijdig kind, dan een echte man. Hij is seksloos en onschuldig, een gestileerde lobbes met een mensachtig hoofd. Hij hoort niet bij volwassen mensen, hij hoort niet in dit tijdperk en hij klinkt niet als deze tijd. Zijn onzijdigheid is alom.

Ten opzichte van de overvloedige deeltjesconstructie *H-Balken* is hij de grootst denkbare samenballing van volume. Ten opzichte van de transparantie van *Zonder Titel* is hij de meest massieve verschijning. Ten opzichte van de meerduidigheid van *Dier* is hij uitgeproken eenduidig, menselijk en geestrijk en ten opzichte van *Anita* is hij het minst schokkend, redelijk gewoon, acceptabel en toegankelijk.

[222] De confrontatie van de vijf met elkaar maakt duidelijk dat het een heterogene groep is van verticale gerichtheid. Dat valt op na de ontmoeting met *Two Piece Reclining Figure nr. 2*, dat sterk horizontaal georiënteerd is. Verticaal gericht zijn hoort bij de aloude traditie van 'standbeelden', waarbinnen deze vijf plaats nemen. Het spiegelt de verticale gerichtheid van ons eigen lichaam en werkt als signaal: 'blijf even staan, dit is een ontmoeting'!

In volgorde van het eerste beeld naar het laatste neemt de figuratie toe en ook de menselijkheid. Hoe herkenbaarder de figuratie, des te dwingender de Inhoud en de daarmee opgeroepen verbanden. Is H-Balken nog enigermate vrij, *de Man van Hazendans* stuurt alle denkbeelden naar het domein van het mens-zijn en de menselijke geest. Toename van figuratie betekent afname van het ongedwongen gedachtenspel.

Andersom betekent afname van de figuratie een toename van de onzekerheid over de *inhoud*. Daarom wordt de aandacht eerder gericht op materiaal, *vorm* en *functie*.

Waarom is *de Man van Hazendans* en waarom is hij van brons en waarom is elk beeld van een ander materiaal? Functies verschuiven wanneer *H-Balken* in brons wordt gegoten of *de Man van Hazendans* in polyester en met de veranderde *functie* wijzigt de *inhoud* en daarmee de betekenis.

De literatuur over betekenis parafraserend maakt elk beeld iets in ons wakker, als een herkenning, waarvan we ons niet bewust waren dat het al in ons was. Het doet dit door een bepaalde mate van 'finetuning' van de inhoud door de vorm. Vorm wil hier nadrukkelijk ook zeggen: materiaal. De herkenning door de finetuning is lijfelijk: in autobandenrubber klinkt een andere herkening dan in brons. Dit is waarschijnlijk wat kunstenaars drijft naar de uiterste grenzen van hun materiaal: de onwaarschijnlijkheid dat een vorm uit dit materiaal kan worden gemaakt, versterkt de lichamelijkheid, zoals wij ons pas bewust worden van onze lichamelijke grenzen als we te veel van ons lichaam eisen. Dat wordt duidelijk in de vergelijking ijzeren h-balk, cortènstaal, glas en rubber, polyester, brons. Tegelijkertijd schept elk materiaal zijn eigen verhouding met ons: een bronzen mensbeeld is dichterbij dan een ijzeren laswerk.

Als we betekenissen alleen op zouden vatten als "mentale gesteldheden die als zodanig – ook wanneer er een concreet object is dat hen genereert – zich uiteindelijk onttrekken aan wat er te zien is" doen we Hans Locher tekort. In zijn artikel *Uitbeelding, tonen en duiden* analyseert hij Nelson Goodmans *Languages of Art.*[20] Hierin komt hij tot de conclusie dat "(...) een uitbeelding juist geen taal kan zijn en niet duidt maar toont". Vlak daarvoor stelt hij de volgende bijgestelde definitie voor:

> "Ons rekenschap gevend van de onverbrekelijke relatie tussen tonen en herkennen en ervan uitgaande dat tonen niet een vorm van duiding is maar evenals het duiden een vorm van symboliseren of refereren, kan de aangehaalde definitie preciezer worden geformuleerd: stel dat A een symbool is voor B, dan is A een uitbeelding van B, wanneer of in zoverre als in A de verschijningsvorm van B herkenbaar is en A optreedt als een metaforisch voorbeeld van B".[21]

Geparafraseerd: Stel dat *de Man van Hazendans* een symbool is voor een *schoolmeester met*

20 Locher (1994), pp. 43-63
21 Ibid., p. 62

bel, dan is *de Man van Hazendans* een uitbeelding van een *schoolmeester met bel*, wanneer en in zoverre als in *de Man van Hazendans* de verschijningsvorm van een *schoolmeester met bel* herkenbaar is en *de Man van Hazendans* optreedt als een metaforisch voorbeeld van de *schoolmeester met bel*. [223]

of:

Stel dat *de Man van Hazendans* een symbool is voor een *gemeenschapszin*, dan is *de Man van Hazendans* een uitbeelding van *gemeenschapszin*, wanneer en in zoverre als in *de Man van Hazendans* de verschijningsvorm van *gemeenschapszin* herkenbaar is en *de Man van Hazendans* optreedt als een metaforisch voorbeeld van de *gemeenschapszin*.

Hier treedt *de Man van Hazendans* op als betekenisvol voorbeeld, wat Goodman betitelt met 'exemplification'. In diens hoofstuk over sculptuur zegt hij over het maken van een portret dat de kunstenaar niet nabootst, of als een fototoestel iemand 'stil zet', maar "undertakes, rather, a subtle and intricate problem of translation". Die vertaling begrijpen wij: "for how an object looks depends not only upon its orientation, distance and lighting, but upon our training, habits, concerns".[22] Dat impliceert meer dan alleen maar tonen, het wil zeggen dat wij, de beschouwers, duiden. Aangevuld met de inzichten van Merlau-Ponty wil dat net als bij Hans Locher zeggen dat 'tonen' kan worden vertaald in een metafoor.

H-Balken toont de uitbraak uit een rigide systeem naar een intuïtieve ordening. Wij kunnen die duiden als optimisme over het menselijk kunnen.

Zonder Titel toont in vloeibaar water een toenemend transparant scherm. Wij kunnen die duiden als de vervluchtiging van materiële zekerheid.

Dier toont een dierlijke voorstelling uit het afval van de mens. Wij kunnen die duiden als veerkracht en relatie van mens, natuur en dier ten opzichte van vergankelijkheid.

Anita toont een prijswinnares als wanstaltige klomp. Wij kunnen die duiden als een standbeeld met een maatschappijkritische uitspraak.

De Man van Hazendans toont een schoolmeester met bel. Wij kunnen die duiden als de oproep aan de mens om uit zijn werkelijkheid over te stappen naar de droom.

22 Goodman (1976), p. 20

[224]

Conclusie

Historische bepaaldheid

Oskar Bätschmann betoogt dat het zeer zeldzaam is, dat werken van kunstgeschiedenis hun eigen historische bepaaldheid reflectief beschouwen. Hij voert dit aan als slot van een redenering waarin volgens hem Gombrich terecht in *Art and Illusion* het 'onschuldige oog' ontkent.[1] De originele term die hij in het Engels gebruikt, luidt 'Innocent Eye'.[2] Innocent kent vele betekenissen, waaronder argeloos, naïef, ongekunsteld onnozel, onbedorven, onschuldig, schuldeloos en onwetend. Met name voor 'onwetend' kent het Engels de termen innocent, ignorant, unwitting, wotless. De betekenis die Bätschmann voorstelt is echter 'onbevangen'. Er is een belangrijk verschil tussen onschuldig en onbevangen. Onschuldig suggereert het ontbreken van enige voorkennis of vooroordeel. Onbevangen suggereert juist dat die er wel zijn, maar (tijdelijk) worden opgeschort. Net als Armstrong en Weingarten ná hem, beklemtoont Bätschmann dat we niet 'leeg' zijn als we aan de beschouwing beginnen, maar beschikken over levenservaring die niet betrokken wordt uit theoretische onderbouwing. Daarom is het belangrijk ervaring af te grenzen van beleving en reproductie, om misverstanden tijdens de interpretatie te voorkomen. In de vijf beeldbeschrijvingen hiervoor bleek al, dat het tijdelijk opschorten regelmatig werd afgewisseld met het gebruik van een bepaald kader van beeldkennis en historisch bewustzijn: dat maakt het juist mogelijk in de beelden waar te nemen, wat ze onderscheidt van hun voorgangers, wat werkelijk nieuw is.

Reflecterend over de historische bepaaldheid van dit proefschrift wordt duidelijk dat het opschorten van beeldkennis een meerledig doel diende:

- opschorten van het vooroordeel ten gunste van een 'onbevangen' blik
- de onbevangen blik als garantie voor openheid van interpretatie
- toelaten van gevoel als nog niet gedefinieerde sensatie
- duidelijkheid scheppen in het onderscheid tussen taal, visuele waarneming en interpretatie, door ze uiteen te rafelen als reflectie op de eigen arbeid.

Dit komt ten gunste van wat Bätschmann omschrijft als het 'korte' begrip van de interpretatie, dat hij vindt bij Heidegger: het niet-gezegde dat door het gezegde voor ogen staat. Dit verhoudt zich tot het gebruikelijke, traditionele 'lange' interpretatiemodel, waarbij iets gezegd wordt over iets dat al eerder gezegd is.[3]

Om de 'korte' interpretatie uit te voeren stelt hij de volgende stappen voor in zijn paragraaf die hij betitelt met "Anschaung, Auslegung":

1. Poog het beeld als zichzelf – niet als voorstelling – te ervaren
2. Zó dat de toegang tot het ontstaansproces wordt geopend
3. Daardoor opent de beschouwer de toegang tot zijn interpretatie
4. Blijf op het proces van het uitleggen kritisch reflecteren
5. Laat het kunstwerk als controlerende instantie aanwezig blijven

---

1 Bätschmann (1984), deel I, paragraaf 12. Hij gebruikt de term 'Auslegung', die hij toepast omdat de traditie van de hermeneutiek zich vooreerst bevindt in de bijbelexegese, als tekstverklaring of ook wel uitlegging. Meer toegedacht naar sculptuur vertaal ik het als interpretatie, in de zin van duiding.

2 Zie ook Goodman (1976) die zich op dezelfde passage bij Gombrich baseert, p. 7 en p. 10-17 over perspectief.

3 Bätschmann (1984), deel III, paragraaf 21

Tenslotte moet de interpretatie gevalideerd worden middels drie processen:
[226]
1. Historische verklaring van de inhoud en vorm
2. Waarneming als kritische beoordeling
3. Reflectie over de eigen gevolgde regels en motieven

Bij een ideaal verloop van dit proces ontstaat een hermeneutische cirkel: de interpretatie maakt gebruik van de kunstgeschiedenis, kunstgeschiedenis wordt door de interpretatie kunstgeschiedenis en de kunstgeschiedenis herkent door de interpretatie die ze geeft, zichzelf als kunstgeschiedenis.[4]

De arbeid die Bätschmann voorstelt is buitengewoon omvangrijk. In de beeldbeschrijvingen hiervoor bleek al dat de 'korte' interpretatie ruw geschat per beeld aanleiding geeft tot een beschrijving van minstens tienduizend woorden, laat staan dat er nog begonnen moet worden aan een verantwoording van de arbeid als kunstgeschiedenis-arbeid.

Minder dwingend is de driehoek van Van de Waal, die het kunstwerk zelf als eerste in zijn recht laat en eventuele historische voorwaarden overlaat aan de interpreet. Waar Bätschmann onderscheid maakt tussen algemene historische en subjectieve voorwaarden, en tussen de scheppende en de analyserende kant, worden die in de driehoek met elkaar verstrengeld. Welke handelwijze zal worden toepast, is voornamelijk afhankelijk van het doel dat de beschouwer voor ogen staat: privaat deelnemen aan het kunstwerk, het kunstwerk ervaren als uitdrukking van intermenselijke betrekkingen of voorwerp van wetenschappelijke analyse.

Terugkoppeling van de literatuur

De literatuur die het meest nadrukkelijk doorschemert in de vijf beeldbeschrijvingen hiervoor, wordt verantwoord door het besef dat Bätschmann formuleert: refelecteer op de eigen gevolgde regels en motieven. Deze literatuur wordt geschreven door Rémy Zaugg en Hans Locher, gevoed door Henri van de Waal en ondersteund door Merleau-Ponty. De door hen beschreven inzichten dringen in elkaar door. Rémy Zaugg voert een omvangrijke hermeneutische beeldbeschrijving uit waarin hij onderscheid maakt tussen kunstgericht waarnemen en niet-kunstgericht waarnemen, aan de hand van een sculptuur: een ruimtelijk voorwerp dat bestaat uit zes identieke kubussen. De driehoek van Van de Waal bevestigt het eminente belang van de aanwezigheid van het kunstwerk zelf, als uitgangspunt voor de interpretatie, boven feitenkennis of herschepping van de context. Het biedt houvast om het kunstwerk als kunst te onderscheiden. Hans Locher scherpt deze aan door het onderscheid dat hij aanbrengt tussen *inhoud* en *betekenis*. Merleau-Ponty ondersteunt hen door de aandacht die hij heeft voor het 'samen in de wereld zijn' van sculptuur en beschouwer, de noodzakelijke voorwaarde voor het zelfstandig onderscheid van de beschrijving van sculptuur ten opzichte van de 'platte' kunsten.

Hans Locher was het die mij in de tachtiger jaren op het boek van Rémy Zaugg attent maakte. Pas later ben ik gaan begrijpen dat hij daarin vermoedelijk de uitgangspunten van Van de Waal herkende, aangevuld door Zauggs open belangstelling voor Merleau-Ponty's fenomenologie. De specifieke bruikbaarheid voor het ontrafelen van de beeldbeschrijving van sculptuur moet hij toen reeds hebben ingezien.

Lochers hantering van de driehoek en de beschrijving ervan in zijn artikel *Inhoud, vorm,*

4 Bätschmann (1984), Deel VI, paragraaf 57-60, p. 159 e.v.

functie, toont de werking ervan bij zijn beeldbeschrijvingen van de 'platte' kunstwerken die hij als voorbeeld neemt: Rembrandts *Verloochening van Petrus* en Jean-Jacques Davids *Dood van Marat,* maar ook bij het twee- en driedimensionale *Lijn in de Himalaya* van Richard Long. Intrinsiek toont hij daarmee de bruikbaarheid van de gevolgde methode aan voor zowel 'oude' kunst als de kunst 'van de nieuwe tijd'.

Deze auteurs, Zaugg, Merleau-Ponty en Locher/Van de Waal zijn bepalend voor de gevolgde beeldbespreking. Noch vanwege de omvang die Bätschmann beschrijft, noch vanwege het ontbreken van wetenschappelijk onderzochte historische gegevens, heb ik afgezien van het aanvullen van contextuele gegevens. Liever heb ik mij geconcentreerd op het begrip *functie* als antwoord op de vraag: hoe functioneert het kunstwerk voor de beschouwer.

Vanuit die vraag ontwikkelde Rémy Zaugg zijn beeldbeschrijving die hij begon met citaten van Merleau-Ponty, welke hij vooraf liet gaan aan zijn ontmoeting met Donald Judds *Untitled, Six Steel Boxes.* Daarmee gaf hij aan dat de beschouwer tijdens zijn eerste ontmoeting niet 'leeg' was, maar gevuld met de intenties die eigen zijn aan het Être au Monde. Daarom begint ook in dit proefschrift elke beeldbeschrijving met een *ontmoeting* van de beschouwer en het beeld. Een ontmoeting suggereert een activiteit van beide kanten: ontmoeten is wederkerig. Het beeld is samen met de beschouwer in de wereld en het spreekt de beschouwer aan, die daarop reageert. Voor de reactie van de beschouwer is niet nodig dat hij zich bewust is van zijn (theoretische) voorkennis: hij reageert spontaan. Tijdens deze spontane reactie wordt alle aanwezige kennis en theoretische vooringenomenheid tijdelijk opgeschort, waardoor het beeld de kans krijgt zich als eigen identiteit in het bewustzijn van de beschouwer te nestelen. Deze eerste ontmoeting wordt filosofisch onderbouwd door Merleau-Ponty. Zijn teksten brengen dit 'ontmoeten' tot bewustzijn vanaf de beschrijving van beeld 3, nadat het bij beeld 1 en 2 al vaag voorvoeld is.

Direct na de ontmoeting ontstaat de behoefte om het voorwerp als kunst te duiden. Methodisch werd daarvoor de *driehoek van Van de Waal* ingezet, die de beschrijving structureert naar *vorm, inhoud* en *functie*. Niet de teksten van Van de Waal zelf als bron, maar de vertaling en uitleg ervan door Hans Locher paste ik toe omdat ik meende hem beter dan Van de Waal te begrijpen, dankzij de jarenlange colleges die ik tijdens mijn studie bij Hans Locher genoot. Het is de enige uitzondering op mijn overtuiging dat het beter is de bron te bestuderen dan literatuur over de bron. Het past wel binnen de intentie van Lochers artikel, dat niet alleen sterk educatief van karakter is, maar ook het genoegen toont dat ontleend kan worden aan Van de Waals aanpak. Binnen de driehoek van Van de Waal lijkt zich een volgorde af te tekenen: eerst wat direct duidelijk is, de *vorm*, daarna als gevolgtrekking uit de vorm de *inhoud*, en tenslotte uit die twee voorgaande de *functie*. Gestimuleerd door de ontmoeting en gesterkt door Merleau-Ponty voegde ik toe wat niet zichtbaar is: ik noemde dat *karakter.* Ze wordt gevormd door niet tastbare eigenschappen zoals compositie, ruimte, stilte en licht. Dat is zeker niet het fenomenale (*invisible*) van de fenomenologie maar het is er grotendeels de bron van en verantwoordelijk voor.

Na de ontmoeting en de vaststelling dat het bestudeerde voorwerp een kunstwerk is wordt de betekenis ervan onderzocht. Dat bracht me tot het lezen van diverse auteurs over hermeneutiek, van wie de belangrijkste voor mij Hans-Georg Gadamer is. Zijn kleine maar intens inspirerende boekje over '*De Actualiteit van het Schone*' is niet alleen een verantwoording van het begrip 'schoonheid', maar toont er ook en voornamelijk de betekenis van: de vraag waarom schoonheid voor ons van belang is wordt door hem zowel historisch als functioneel

beantwoord. Het beperkt zich niet tot een enkele kunst, maar overziet in zijn totale breedte
[228] de humane – en ook maatschappelijke – betekenis van de betekenistoeschrijving. Voor onze Nederlandstalige literatuur is zijn toepassing van het begrip 'spel' niet vreemd, ingevoerd als we zijn door de opvattingen van Huizinga. Maar naarmate ik meer hermeneutische literatuur tot mij nam, lichtte deze parel steeds sterker op door zijn vervlechting van de begrippen schoonheid, spel en symboliek. Het verhelderde tenslotte de relatie tussen Hemsterhuis en Bätschmann en scheen zelfs over de discussie tussen Hans Locher en Katalin Herzog over de begrippen *inhoud* en *betekenis*.

Al die literatuur bracht me regelmatig terug tot de centrale kwestie uit het boek van Rémy Zaugg dat een kunstwerk, in weerwil van zijn vorm, inhoud, functie en betekenis, in ieder geval altijd als *kunstwerk* overeind moet blijven. Dat wil zeggen als een totaliteit die – hoe wonderlijk dat ook is in de beeldende kunst – het niet-zegbare en niet-zichtbare in zich verenigt, juist door datgene dat ze zichtbaar en zegbaar maakt. Dit proefschrift wil aantonen dat deze opvatting vooral geldig is voor sculptuur, door haar specifieke aanwezig zijn in onze wereld, waarin ze zich moet verhouden tot alle alledaagse (gebruiks-)voorwerpen waardoor ze wordt omringd.

Na *Two piece reclinging Figure version 2* en *H-Balken*

Het belang om de beeldbeschrijvingen van beeld 3 tot en met beeld 6 toe te voegen wordt nu duidelijk. De *inhoud* wordt telkens opgeroepen door het hoofdthema van het beeld zelf, maar de tweede en verdere verwijzingen worden opgeroepen door hun plaats binnen de kunstgeschiedenis: enerzijds omwille van hun verwantschap, anderzijds omwille van hun contrast. De tweede verwijzing is elke keer het voorafgaande beeld en de verdere verwijzingen worden opgeroepen tijdens de ontmoeting met het beeld. In hun onderlinge tegenstelling helpen zij feitelijke kennis op te schorten en hen in ieder geval op hun bruikbaarheid en draagwijdte te ondervragen, wanneer zij worden toegepast bij de duiding van het beeld.

Tegelijkertijd doordringen zij het beschouwen van een zekere bescheidenheid in de wetenschap dat het niet mogelijk is te bogen op volledigheid en dat het ook niet nodig is om naar volledigheid te streven. Kunstvoorwerpen zullen altijd een zekere persoonlijke duiding oproepen, die niet 'wetenschappelijk' bewijsbaar is. Dat maakt het extra noodzakelijk dat de beschouwer is doordrongen van zijn eigen plaats en deze communiceerbaar maakt door er woorden aan te geven. De uiting van het eigen gemoed verhindert intrapersoonlijke duiding (Baxandall) behalve als ze onder woorden wordt gebracht op de fenomenologische wijze die uitgaat van het Être au Monde. De toevoeging van beeld 3 tot en met 6 voegt door de toepassing van de formele beschrijving in samenhang met de zoektocht naar het niet-zichtbare, aan elk beeld de eigen duiding toe en de verschillen die aan het licht treden, waardoor elk beeld van de andere wordt onderscheiden.

In een artikel over '*formalist art criticism*' betoogt Deniz Tekiner dat zuiver formalisme '*art for arts sake*' stimuleert en afleidt van mogelijke intrinsieke bedoelingen van de kunstenaar.[5] Hij gaat in op de tegenstelling die is ontstaan tussen theoretici die het kunstwerk benaderen op zuiver formele kwesties, als vorm, kleur, afmeting etc., en de voorstanders van een contextuele benadering: "to understand how art functions socially, economically, and politically in relation

5 Tekiner (2006), Formalist Art Criticism and the Politics of Meaning in: *Social Justice, Issue on Art, Power, and Social Change*, 33:2 (2006), pp.31-44

to status and power and the construction of worldviews." Het loslaten daarvan signaleert hij als het gevaar dat in een zuiver formele beschrijving schuilgaat. Maar dit proefschrift betoogt [229] dat het zó niet is: de oorzaak van het niet-functioneren van een kunstwerk ligt juist in het loslaten van het werk en het verder denken in theoretische, van het werk losgezongen, termen. Tekiner onderzoekt als bewijs Greenbergs positie aan de hand van diens ontwikkeling als kunstcriticus en stelt de vraag: interpreteer je het kunstwerk, of gebruik je het kunstwerk als bewijs voor je eigen stelling. De conclusie van dit proefschrift luidt dat een dergelijk gevaar niet dreigt bij een fenomenologisch standpunt. Het '*visible*' van het beeldhouwwerk maakt het '*invisible*' waarneembaar, op voorwaarde dat de beschouwer het niet-zichtbare laat opkomen door de beschouwing van het beeld zelf en niet door (vermeende) intenties van de kunstenaar of criticus, en dat hij zijn uitgangspunt en positie verantwoordt in de zin die Bätschmann bedoelt. Een van de redenen waarom beeld 3 tot en met 6 zijn toegevoegd, is om duidelijk te tonen dat het onderzoek naar *inhoud*, *vorm* en *functie* voor elk kunstwerk bruikbaar is, en tevens licht werpt op de toegeschreven betekenis, zodat het toeschrijven en de betekenis zelf inzichtelijk en communiceerbaar worden.

De beeldbeschrijvingen van beeld 3 tot en met 6 brachten tevens aan het licht, in vergelijking met de eerder geciteerde teksten over Voltens *H-Balken* en Moore's *Two Piece Recling Figure v. 2*, dat het inderdaad aanbeveling verdient wanneer de auteur van de interpretatie zijn eigen 'historische bepaaldheid' beschouwt. Zo is in dit proefschrift duidelijk dat het 'voorwoordelijk ervaren' een tijdgeest ademt, die eigen is aan de psychologie van het tijdperk waarin dit geschrift is ontstaan. Het thema is echter niet uitputtend behandeld omdat het qua omvang en richting dit bestek te buiten gaat. Daarnaast is in de inleiding gepoogd duidelijkheid te verschaffen over de discipline en het standpunt binnen de discipline van waaruit de beschouwing plaats vond.

Samenvattend:

Een beeld is een aanwezig lichaam. De beschouwing van beeldhouwkunst onderscheidt zich van de beschouwing van alle andere kunsten, door de blijvende aanwezigheid van het beeldhouwwerk als ding in onze wereld.

De intentie van het beeld loopt tot op zekere hoogte parallel aan die van de kunstenaar, tot ze die als zelfstandige intentie overstijgt.

Waarneming is in de wereld zijn. Beeldhouwkunst maakt ook zichtbaar en voelbaar wat niet-zichtbaar en wat niet-zegbaar is.

Het gevoel dat opgewekt wordt bij de beschouwer opent de bewuste waarneming. De bewuste waarneming bestaat uit letterlijk en volledig benoemen wat de beschouwer aanschouwt met als doel te ontrafelen wat zich in het beeld en wat zich in de beschouwer voltrekt.

De beschouwer neemt kunstgericht waar. De wijze van waarnemen moet op de eerste plaats het verschil duidelijk maken tussen alledaagse, en kunstgerichte waarneming. Dit gebeurt door het voorwerp op verschillende manieren te benaderen: visueel, tactiel, emotioneel en conceptueel. De taal zelf stoort zich niet aan het onderscheid tussen alledaagse of kunstgerichte waarneming: zij streeft ernaar dit onderscheid op te heffen. Tijdens het onderzoek neemt het verschil tussen alledaagse of kunstgerichte waarneming af.

Alleen die kennis is behulpzaam die bestaat uit het beeldenkader dat de beschouwer rijk is. Triviale feiten zijn overbodig. Alle informatie die niet door het voorwerp zelf

wordt opgeroepen hindert de zuivere waarneming. Daarom luidt bij elke beschouwing de
[230] aansporing: blijf bij het beeld!

Betekenis wordt gemaakt door de beschouwer. De betekenis die wordt toegeschreven aan een zelfstandig beeldhouwwerk hangt af van verschillende factoren: de uitgangspunten en het inzicht van de beschouwer, de methode van het beschouwen en de kwaliteit van het kunstvoorwerp.

Taalvaardigheid is belangrijk. Het voorwerp spreekt bij de beschouwer diens gevoel aan, daagt diens waarneming uit, leidt de formulering van inhoud en betekenis in nieuwe banen en brengt hem tot nieuwe concepten. De woorden die de beschouwer gebruikt om te benoemen wat hij ziet, leiden tot een nieuwe keten van mogelijke verbanden. Dit maakt het kunstwerk afhankelijk van de bereidheid van de beschouwer om zich open te stellen, zijn woordenschat aan te boren en zijn concepten aan te vullen. Gevoelsmatige benadering en intellectuele inspanning zijn onlosmakelijk met de waardering van het kunstwerk verbonden.

Kunst beschouwen omvat ook het beschouwen van de beschouwer als zichzelf. De kunstbeschouwing is in eerste instantie altijd individueel. Het kunstwerk brengt het besef van emoties, ideeën en concepten die al in de beschouwer en maker aanwezig zijn tot leven en creëert nieuwe. De daaruit voortvloeiende stemming van de onderzoeker beïnvloedt de waarneming.

Een vast patroon kan helpen bij het doorlopen van alle mogelijke stappen die voor een omstandige beschrijving noodzakelijk zijn. De interpretatie die daaruit volgt is controleerbaar door de beschreven onderbouwing die de beschouwer levert. Daardoor wordt ze communiceerbaar en transsubjectief.

LITERATUUR

Adrichem, J. v. (2002) *Beelden in Rotterdam.* Rotterdam, 010.

Alain (1963) *Système des beaux-arts.* Parijs, Gallimard.

Ammann, J. C. (1976) *7 Holländische Künstler: Douwe jan Bakker, Jeroen Henneman, Pieter Holstein, Pieter Mol, Rudi van de Wint, Martin Rous, Rob van Koningsbruggen; 7 März-7 April 1976.* Luzern, Kunstmuseum Luzern

Ankersmit, F. R. & Nierop, M. v. (1995) *Hermeneutiek en cultuur. Interpretatie in de kunst- en cultuurwetenschappen.* Amsterdam, Boom.

Argan, G. C. (1972) *Mostra di Henry Moore. Two Piece Recling Figure: Points.* Florence, City of Florence and the British Council.

Argan, G. C. (1988) *Henry Moore.* Alphen a/d Rijn, Atrium.

Armstrong, J. (2000) *Move closer: an intimate philosophy of art.* New York, Farrar, Strauss and Giroux.

Armstrong, J. (2004) *The secret power of Beauty.* Londen, Allen Lane.

Arnheim, R. (1973) *The genesis of a painting: Picasso's 'Guernica'.* Berkeley, University of California Press.

Arnheim, R. (1974) *Art and visual perception a psychology of the creative eye.* Berkeley, University of California Press.

Bade, D. (1999) *Next no text next.* Amsterdam, Mondriaan Stichting.

Baeyens, F. (1998) Het strelen der dingen. Over omkeerbaarheid en lichaamservaring in 'Le visible et l'invisible' (Summary: The Caressing of Things, Reversibility and Self-Experience of the Body in Merleau-Ponty's 'The Visible and the Invisible', p. 500). *Tijdschrift voor philosophie.*

Baeyens, F. (2004) *De ongrijpbaarheid der dingen : over de vervlechting van taal en waarneming bij M. Merleau-Ponty.* Universitaire Pers Leuven.

Bal, M. & Bryson, N. (2001) *Looking in the art of viewing.* Amsterdam, Arts International.

Baldwin, T. (2007) *Reading Merleau-Ponty; on phenomenology of perception* Londen, Routledge.

Balkenhol, S. (1992) *Stephan Balkenhol über Menschen und Skulpturen.* Stuttgart, Cantz.

Bataille, G. (1986) *De tranen van Eros.* Nijmegen, SUN.

Bataille, G. (1987) *Kunst, geweld en erotiek als grenservaring.* Amsterdam, SUA.

Batchelor, D. (1999) *Minimalisme.* Bussum, Toth.

Bätschmann, O. (1984) *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: die Auslegung von Bildern.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2e druk

Battcock, G. (1969) *Minimal art: a critical anthology.* London, Studio Vista.

Baumeister, T. (1999) *De filosofie en de kunsten van Plato tot Beuys.* Best, Damon.

Baxandall, L. & Morawski, S. (*Red.*) (1974) *Karl Marx, Frederick Engels on literature and art: a selection of writings,* New York, International General.

Baxandall, M. (1974) *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style.* London, Oxford University Press.

Baxandall, M. (1985) *The limewood sculptors of Renaissance Germany.* New Haven: Londen, Yale University Press.

Baxandall, M. (1985) *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures.* New
[232] Haven: Londen, Yale University Press.
Becker, H. S. (1982) *Art worlds.* Berkeley, University of California Press.
Beek, M. v. (1964) *Mari Andriessen.* Amsterdam, J.M. Meulenhoff.
Beerman, M. (1997) *Beeld op het werk: arbeid en industrie in de nederlandse beeldhouwkunst.* Zwolle, Waanders.
Beerman, M., Burkom, F. v. & Reijnders, T. (1994) *Beeldengids Nederland.* Rotterdam, 010.
Beets, N. (1884) *Camera Obscura.* Haarlem, Bohn. fotografische herdruk
Bell, C. (1914) *Art.* London, Chatto & Windus.
Benjamin, A. & Osborne, P. (1991) *Thinking art beyond traditional aesthetics.* London, Institute of Contemporary Arts.
Berger, J. (1972) *Ways of seeing.* Harmondsworth, Penguin.
Bernlef, J. p. v. H. J. M. (1987) *Op het noorden.* Amsterdam, Querido.
Bionda, R. (1984) *Monumentale beeldhouwkunst in Nederland.* Weesp, Fibula-Van Dishoeck.
Bless, F. & Jedlinski, J. (1992) *Carel Visser de verwondering = wondering = zadziwienie.* Apeldoorn, Van Reekum Museum.
Blok, C. (1967) *Beeld spraak beeld, teken en werkelijkheid in de kunst.* Hilversum, De Haan.
Blok, C. (1994) *Nederlandse kunst vanaf 1900.* Utrecht, Stichting Educatieve Omroep Teleac.
Blom, A. v. d., Kurpershoek, E. & Thunnissen, C. (1997) *Nederlandse schilderkunst: tussen detail en grandeur.* Alphen aan den Rijn, Atrium.
Blotkamp, C. (1989) *Carel Visser.* Utrecht, Veen/Reflex.
Boehm, G. (1995) *Was ist ein Bild?* München, Wilhelm Fink.
Boelema, I. (1986) *Couzijn beeldhouwer.* Weesp, Openbaar Kunstbezit.
Boer, S. d. (2007) *Jacques Rancière:Het esthetische denken.* Amsterdam, Valiz.
Boer, T. d. (1988) *Hermeneutiek : filosofische grondslagen van mens- en cultuurwetenschappen.* Meppel, Boom.
Bomans, G. (1989) *Toelichting bij het Hildebrand-monument van Prof. J. Bronner.* Amsterdam, Amber.
Boroditsky, L. (2011) How Language Shapes Thought. The languages we speak affect our perceptions of the world. *Scientific American,* 2**,** 62-66.
Bourdieu, P. & Hofstede, R. (1994) *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld.* Amsterdam, Van Gennep.
Boyens, J. (1974) *Oscar Jespers: zijn beeldhouwwerk : de geschiedenis van de skulpturale aktiviteiten van een Antwerpse kunstenaar gedurende een halve eeuw (1912-1968), en een poging om zijn betekenis aan te geven voor de Belgische en de internationale beeldhouwkunst.* Utrecht, proefschrift R.U.U.
Boyens, J. (1991) *Beelden rond Groeneveld #8.* Amsterdam, Nederlandse Kring van Beeldhouwers.
Boyens, J. (1998) *Leo de Vries, beelden.* Hilversum, Stichting Leo de Vries.
Braembussche van den, A. A. (2000) *Denken over kunst: een inleiding in de kunstfilosofie.* Bussum, Coutinho.
Brand, J. (1994) *Het grote gedicht: Nederlandse beeldhouwkunst, 1945-1994.* Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon.

Bremer, J. (1999) *Carel Visser.* Otterlo, Kröller-Müller Museum.
Bulhof, I. N., Riessen, R. v. & Alphen, E. v. (1995) *Als woorden niets meer zeggen. De crisis rond woord en beeld in de huidige cultuur.* Kampen, Kok Agora.
Burge, T. (2010) *Origins of objectivity.* Oxford USA, Clarendon Press.
Cheetham, M. A. & Holly, M. A. (1998) *The subjects of art history historical objects in contemporary perspectives.* Cambridge, Cambridge University Press.
Chipp Herschel, B. & Tusell, J. (1989) *Picasso's Guernica history, transformations, meanings.* Londen, Thames and Hudson.
Chomsky, N. (1975) *Questions of form and interpretation.* Lisse, Peter de Ridder Press.
Chomsky, N. (1977) *Essays on form and interpretation.* New York, North-Holland.
Clark, K. (1957) *The nude: a study of ideal art.* London, Murray.
Cleveringa, P. & Gast, N. (1984) *Beelden aan de Linge: werken van 48 hedendaagse kunstenaars uit Nederland, 9 juni tot en met 9 september 1984 te Acquoy.* Utrecht, Reflex.
Cornips, M. H. (1984) *Carel Visser plakbeelden.* Groningen, Groninger Museum.
Crowther, P. (2007) Space, place, and sculpture : working with Heidegger. *Continental Philosophy Review,* 40 (2007), 151-170.
Daalen, P. K. v. (1957) *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw.* 's-Gravenhage, Nijhoff.
Decorte, J. (2000) *De uitgelezen Plato.* Tielt, Lannoo.
Derrida, J. (1978) *La vérité en peinture.* Paris, Flammarion.
Derrida, J. (1987) *The truth in painting.* Chicago, University of Chicago Press.
Desjardijn, D. (1989) *Voer voor miljoenen. De aktie BBK en Sonsbeek buiten de Perken.* Amsterdam, Stachselswine Publishers.
Elders, F. (2001) *The sublime and the beautifull: on onthology and creative imagination.* Brussel, VUB
Elsen, A. E. (1985) *The Gates of hell by Auguste Rodin.* Stanford California, Stanford University Press.
Elsen, A. E. (1985) *Rodin's Thinker and the dilemmas of modern public sculpture.* New Haven, Yale University Press.
Fenton, T. (1986) *Anthony Caro.* London, Thames and Hudson.
Fiedler, K. (1876) *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst.* Ratingen (Rhld), A.Henn Verlag. Herdruk 1960
Flann, J. (2002) The road to Minimalism. *The New York Review,* 49, Nr.5.
Foucault, M. (1966) *De woorden en de dingen: een archeologie van de menswetenschappen.* Baarn, Ambo. Vertaling 1982
Foucault, M. (1970) *Dit is geen pijp.* Amsterdam, Aramith. Vertaling 1988
Frascina, F. & Harrison, C. (1982) *Modern art and modernism:a critical anthology.* Londen, Harper and Row in association with the Open University.
Fresco, M. F. (1988) *Filosofie en kunst.* Assen [etc.], Van Gorcum.
Freud, S. (1919) *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci.* Leipzig, F. Deuticke. 2e uitgebreide en herziene druk
Fried, M. (1998) *Art and objecthood: essays and reviews.* Chicago, The University of Chicago Press.
Fritz-Jobse, J. & Burkom, F. v. (1988) *Een nieuwe synthese : geometrisch-abstracte kunst in Nederland 1945-1960.* 's-Gravenhage, SDU.

Fry, R. (1957) *Vision and Design.* Londen, Chatto & Windus. 7e druk
[234] Gadamer, H.-G. (1960) *Wahrheit und Methode : Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
Gadamer, H.-g. (1977) *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest.* Stuttgart, Philipp reclam jun.
Gendlin, E. (1978) *Focusing.* New York, Everest House.
Gendlin, E. T. (1978) *Focussen : gevoel en je lijf.* De Toorts. pocket-ed. 1981, van David Grabbijn en Jan de Vries
Gerson, H. (1966) *De taal van de kunsthistoricus.* Groningen, Wolters.
Gibson, J. J. (1979) *The ecological approach to visual perception.* Boston, Houghton Mifflin.
Giedion-Welcker, C. (1956) *Contemporary sculpture. An evolution in volume and space.* London, Faber and Faber.
Gombrich, E. H. (1960) *Kunst en illusie : de psychologie van het beeldend weergeven.* Houten, De Haan. Vertaald uit het Engels 1988
Goodman, N. (1976) *Languages of Art.* Indianapolis, Hackett Publishing Company.
Gooijer, A. C. d. (1984) *Op een voetstuk gezet. Standbeelden in Amsterdam.* Baarn, Bosch en Keuning.
Graevenitz, A. v. (1983) *De "nieuwe beeldhouwkunst" in termen.* Amsterdam, werkgroep van het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam.
Grolnick, S. A., Barkin, L. & Muensterberger, W. (1978) *Between reality and fantasy : transitional objects and phenomena.* New York, Jason Aronson.
Haaren van, H. & Oxenaar, R. (2000) *André Volten: Beelden voor de eigen ruimte, Beelden voor de openbare ruimte.* Rotterdam, NAI uitgevers.
Hall, J. (1996) *Hall's iconografisch handboek onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst.* Leiden, Primavera Pers. 3e, gecorr. dr.; vert. uit het Engels en eindred. door Theo Veenhof ; onder red. van en met aanvullingen door Ilja M. Veldman, Leendert D. Couprie.
Hammacher, A. M. (1956) André Volten. *Quadrum,* I mei 1956, 190-191.
Hammacher, A. M. (1969) *The evolution of modern sculpture: tradition and innovation.* New York, H.N. Abrams.
Hammacher, A. M. & Beeren, W. (1996) *André Volten oeuvreprijs 1996.* Houten, Ekspress zo.
Hammacher, A. M. & Sibbelee, H. (1955) *Beeldhouwkunst van deze eeuw en een schets van haar ontwikkeling in de negentiende eeuw.* Amsterdam, Contact.
Hammermeister, K. (1999) *Gadamer.* Rotterdam, Lemniscaat. 2002 Vert. van: Hans-Georg Gadamer. - München : Beck
Harlan, V. (1988) *In gesprek met Joseph Beuys.* Zeist, Vrij Geestesleven.
Harrison, C. & Orton, F. (1984) *Modernism, criticism, realism: alternative contexts for arts.* New York, Harper & Row.
Hartog, A. E. (2009) *Moderne deutsche figürliche Bildhauerei. Umrisse einer Tradition.* Pulsnitz, Ernst-Rietschel-Kulturring e.V.
Hauser, A. K. (1974) *Soziologie der Kunst.* München, Beck.
Hefting, P. (1986) *De eigen ruimte. Beeldhouwkunst in Nederland na 1945.* Amsterdam, Elsevier.
Heidegger, M. (1969) *Die Kunst und der Raum - L'Art et L'Espace.* St. Gallen, Erker-Verlag.

Heidegger, M. & Gadamer, H.-G. (1950) *De oorsprong van het kunstwerk.* Amsterdam, Boom. Vert. van: Der Ursprung des Kunstwerkes 1996 Oorspr. verschenen in: Holzwege. - Frankfurt am Main : Klostermann, 1950

Heidegger, M. & Gadamer, H.-G. (1960) *Der Ursprung des Kunstwerkes.* Stuttgart, Reclam.

Héman, S., Poot, J. & Visser, H. (*Red.*) (2002) *Conceptuele kunst in Nederland en België 1965-1975. Kunstenaars, verzamelaars, galeries, documenten, tentoonstellingen, gebeurtenissen,* Rotterdam, NAi.

Hemsterhuis, F. (1769) *Lettre sur la sculpture, à Monsieur Theod. de Smeth, ancien président des echevins de la ville d'Amsterdam.* Amsterdam. "UVA bijzondere collecties", 31 p. met gravures binnen de collatie en 3 uitslaande gravures buiten de collatie (F. Hemsterhuis inv. et fecit, I.V. Schley sculp.)

Herder, J. G. (1778) *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions Bildendem Traume.* Köln, Verlag Jakob Hegner. originele uitgave 1778, Riga, Bei Johann Friedrich Hartknoch

Herrmann, L. (1961) Henry Moore on a Dutch Hilltop. *The conoisseur : an illustrated magazine for collectors,* 148, 303-305.

Hettema, T. L. (1997) De hermeneutiek van Ricoeur: interpreteren aan de grenzen van het subject. *Wijsgerig perspectief*, 140-144.

Heyboer, A. (1975) *Anton Heyboer schilderijen.* Amsterdam, Stedelijk Museum.

Hildebrand von, A. E. R. (1913) *Das Problem der Form in der bildenden Kunst.* Strassburg, Heitz. 2e uitgebreide druk; oorspronkelijke uitgave 1893

Hodin, J. P. (1961) Der neue Skulpturengarten in Otterlo. *(Das) Werk,* 48.

Hoog, M. & Rufenacht, S. (1974) *Cézanne dans les musées nationaux* Parijs, Secrétariat d'État à la Culture, Éditions des Musées Nationaux.

Horst, G. J. t. (2008) *De ontbinding van de substantie. Een deconstructie van de beginselen van vorm en materie in de ontologie en de kenleer van Thomas van Aquino*. PhD Thesis Nijmegen Radboud Universiteit

Hudson, W. & Reijen, W. v. (1986) *Modernen versus postmodernen.* Utrecht, HES. Gebaseerd op een gelijknamige cyclus lezingen, gehouden onder auspiciën van het Studium Generale van de Rijksuniversiteit Utrecht

Huebner, F. M. (1922) *Nieuwe Hollandsche beeldhouwkunst.* Amsterdam, Van Munster.

Inwood, M. (1997) *Heidegger.* Oxford, Oxford University Press.

Jacobs, M. (1995) *D. W. Winnicott: key figures in counselling and psychotherapy.* London, Sage.

Janssen, L. J. F. (1840) *Over de Vaticaansche groep van Laocoon : eene archaeologische voorlezing.* Leiden, Luchtmans drukkers voor het Museum van Oudheden.

Kamerbeek, L. (1994) *De gebeeldhouwde kop. De ontwikkeling van de gebeeldhouwde kop en het portretbeeld in Nederland van Middeleeuwen tot heden.* Nijmegen, Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan.

Keller, R. (1995) *Zeichentheorie.* Tübingen und Basel, A. Francke Verlag.

Kers, F. (1965) Een geweigerd geschenk of het niet uitgevoerde ontwerp (André Volten). *Kunst in Utrecht,* IV, 1-3.

Kersten, W. (1957) André Volten, constructeur/constructivist. *Museumjournaal,* 2, 127-131.

Klemm, C., Lanchner, C. & Giacometti, A. (2001) *Alberto Giacometti.* New York, Museum
[236] of Modern Art.
Klukhuhn, A. & Jaeger, T. (2004) *Eerst de waarheid, dan de schoonheid. Beschouwingen over wetenschap en kunst.* Amsterdam, Bakker.
Kockelkoren, P. & van den Broek, C. (2003) *Techniek: kunst, kermis en theater.* Rotterdam, NAi Uitgevers.
Koningsbruggen, J. v. (2002) *R.W. van de Wint: Schilder, beeldhouwer, bouwer.* Amsterdam, Sun.
Kooi, S. (1998) *Naar een pedagogiek van de tussenwereld : een wijsgerig-pedagogische studie over de grondslagen van de interculturele ontmoeting in opvoeding en onderwijs*. PhD thesis Utrecht Rijks Universiteit Utrecht
Koopmans, Y. (1994) *Muurvast & gebeiteld: beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940.* Rotterdam, NAi Uitgevers/Publishers.
Kooten, T. v. (2007) *Beeldentuin Kröller-Müller* Rotterdam, NAI.
Kraaijpoel, D. (1989) *De Nieuwe Salon: officiële beeldende kunst na 1945.* Groningen, Academie Minerva Pers.
Krauss, R. E. (1981) *Passages in modern sculpture.* Cambridge Mass., The MIT Press.
Kris, E. (1953) *Psychoanalytic explorations in art.* London, Allen & Unwin.
Kwant, R. C. (1962) *De fenomenologie van Merleau-Ponty* Utrecht-Antwerpen, Het Spectrum.
Kwast, J. (2007) *Beeld Oog Brein.* Zwolle, Waanders.
Leonardo-da-Vinci (1270) *Treatise on painting : (Codex Urbinas Latinus 1270)* Princeton University Press. 1956 Transl. from the Italian and annot. by A. Philip McMahon ; with an introd. by Ludwig H. Heydenreich;
Lessing, G. E. (1766) *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* Stuttgart, Philipp Reclam jun. Herdruk 1987. De tekst volgt Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teile. Herausgegeben von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen. Vierter Teil. Herausgegeben von Walther Riezler. Berlin/Leibzig/Wien/ Stuttgart: Bong,[1925]
Litzroth, A. (1990) *Het beeld, de plaats, de tijd. Overpeinzingen bij openbare sculptuur.* Nijmegen, Katholieke Universiteit, Studium Generale Cyclus.
Locher, J. L. (1967) *Anton Heyboer* Amsterdam, Stedelijk Museum. Bij de gelijknamige tentoonstelling in Den Haag, Eindhoven en Amsterdam. Bevat ook een tekst van Anton Heyboer
Locher, J. L. (1974) *Vormgeving en structuur : over kunst en kunstbeschouwing in de negentiende en twintigste eeuw* Amsterdam, Meulenhoff.
Locher, J. L. (1976) *Anton Heyboer.* Amsterdam, Landshoff.
Locher, J. L. (1994) *Carel Visser.* s'Gravenhage, Haags Gemeentemuseum.
Locher, J. L. (1994) Uitbeelding:tonen en duiden? over Languages of Art van Nelson Goodman. *Feit & Fictie,* 1, 20.
Locher, J. L. (2006) *Stilstaan bij wat zichtbaar is. Vier teksten over inhoud, vorm en functie bij het bekijken van kunst.* Zwolle, Waanders.
Lörzing, H. (1986) *Landschapskunst, kunstlandschap.* Den Haag, Staatsdukkerij.
Martin, F. D. (1976) The autonomy of sculpture. *The journal of aesthetics and art criticism,* 34, 273.

Martin, F. D. (1981) *Sculpture and enlivened space : aesthetics and history* Lexington Kentucky, University Press of Kentucky.

Matheson, J. & Harten, J. (1977) *Carel Visser neuere Skulpturen und Zeichnungen : eine Ausstellung anläßlich der Niederländischen Kulturtage in Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 27 Mai bis 10. Juli 1977.* Düsseldorf, Städtische Kunsthalle.

McEvilley, T. (1999) *Sculpture in the Age of Doubt.* New York, Allworth Press.

McEvilley, T. (2005) *The triumph of anti-art : conceptual and performance art in the formation of post-modernism.* New York, McPherson & Company.

Merleau-Ponty, M. (1945) *Fenomenologie van de waarneming, voorwoord.* Baarn, Het Wereldvenster. 1977 Vertaling van het voorwoord "Phénoménologie de la perception. Avant-propos."

Merleau-Ponty, M. (1964) *Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty.* Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty, M. & Slatman, J. (2003) *De wereld waarnemen: Maurice Merleau-Ponty.* Amsterdam, Boom. Vertaling door Jenny Slatman van: Causeries 1948. - Paris : Seuil

Merleau-Ponty, M. & Vlasblom, R. (1996) *Oog en geest. Een filosofisch essay over de waarneming in de kunst.* Baarn, Ambo. Vertaling door Rens Vlasblom van: L'oeil et l'esprit. - Paris : Gallimard, 1964

Mignot, D. (1977) *Het observatorium van Robert Morris in Oostelijk Flevoland.* Amsterdam, Stedelijk Museum.

Moore, H. & James, P. (1966) *Henry Moore on sculpture. A collection of the sculptor's writings and spoken words.* London, MacDonald.

Morris, R. (1994) *The mind/body problem.* New York, Solomon R. Guggenheim Foundation. Uitgegeven ter gelegenheid van een tentoonstelling in het Solomon R. Guggenheim Museum, jan.-apr. 1994.

Neisser, U. (1976) *Cognition and reality principles and implications of cognitive psychology.* San Francisco, W. H. Freeman.

Nelson, R. S. & Shiff, R. (2003) *Critical terms for art history.* Chicago, University of Chicago Press.

Offermans, C. e. P., B (1981) *De esthetische theorie van Adorno en Benjamin; een inleiding.* Nijmegen, Sun.

Oranje, W. (2006) *Sigmund Freud: Werken.* Amsterdam, Boom.

Oranje, W. & Zwijnenberg, R. (1996) *Leonardo da Vinci. Paragone. Verhandeling over de schilderkunst, eerste boek.* Amsterdam, Boom.

Oxenaar, R. (1981) *Sculptuur. Beeldhouwwerken van het Rijksmuseum Kröller-Müller.* Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. 6e druk

Panofsky, E. (1955) *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history.* New York, Doubleday.

Panofsky, E. & Janson, H. W. (1964) *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini.* New York, Abrams.

Peeters, J. & Vandenabeele, B. (*Red.*) (2000) *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard,* Budel, DAMON.

Penny, N. (1993) *The materials of sculpture.* Londen, Yale University Press.

Penrose, R. (1961) Henry Moore. *Louisiana revy,* 2, 30.

Petersen, A. (1978) *Carel Visser: papierbeelden.* Amsterdam, Stedelijk Museum.

Petry, M. J. (2001) *Frans Hemsterhuis: Wijsgerige Werken.* Budel, Damon bv.

[238] Peursen van, C. A. (1994) *Na het postmodernisme van metafysica tot filosofisch surrealisme.* Kampen, Kok Agora.

Potts, A. (2000) *The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist.* New Haven, Yale University Press.

Prange, J. M. (1957) *De God Hai-Hai en rabarber: met het kapmes door de jungle der moderne kunst.* Zaandijk, Heijnis.

Read, H. (1949) *The meaning of art.* Harmondsworth, Penguin Books.

Read, H. (1965) *Henry Moore: a study of his life and work.* London, Thames and Hudson.

Reijn, T. v. (1936) *Beeldhouwen.* Amsterdam, De Arbeiderspers.

Riley, B. (1999) *The eye's mind:collected writings 1965-1999.* Londen, Thames & Hudson.

Ringelestein, W. v. (1978) *Beeld en werkelijkheid.* Amsterdam, Meulenhoff.

Rogers, L. R. (1983) Sculpture, Space and Being Within Things. *The British journal of aesthetics,* 23, 164.

Rosen, S. W. (1984) *Henry Moore, The Reclining Figure.* Ohio, Columbus Museum of Art.

Sartre, J. P. & Graftdijk, T. (1977) *Revolutie en literatuur: een keuze uit Situations 1938-1976.* Amsterdam, De Arbeiderspers.

Schapiro, M. (1973) *Words and pictures: on the literal and the symbolic in the illustration of a text.* 's Gravenhage, Mouton.

Schapiro, M. (1994) *Theory and philosophy of art: style, artist, and society.* New York, Braziller.

Scheuer, H. J. (1923) *Ovidius Naso: Metamorfosen.* Zaltbommel, Wink. Vertaald uit het Latijn in de oorspronkelijke versmaat.

Schierbeek, B. (1966) *André Volten.* Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam.

Schippers, K. (1979) *Eerste indrukken.* Amsterdam, Querido.

Schneider, E. (1990) *Henk Visch.* Hannover, Kunstverrein.

Schodeck, D. L. (1993) *Structure in Sculpture.* Cambridge, Massachusetts, The Mit Press.

Sedlmayr, H. (1958) *Kunst und Wahrheit, zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte.* Hamburg, Rowohlt. Onderdeel van Rowohlts deutsche Enzyklopädie

Sepp, H. R. & Trinks, J. (2006) *Phänomenalität des Kunstwerks.* Wenen, TURIA + KANT. Uitgave van Mesotes, Österreichische Gesellschaft für philosophischen Ost-West-Dialog

Shattuck, R. (1984) *The innocent eye: on modern literature & the arts.* New York, Farrar Straus Giroux.

Sheets-Johnstone, M. (1992) *Giving the body its due.* Albany, State University of New York Press.

Sheppard, A. (1989) *Filosofie van de kunst.* Utrecht, Het Spectrum. Vertaling van: Aesthetics : an introduction to the philosophy of art. - Oxford University Press, 1987.

Slatman, J. (2001) *L'expression au-delà de la representation : sur l'aisthesis et l'esthétique chez Merleau-Ponty* PhD Thesis met samenvatting in het Nederlands. Amsterdam Universiteit van Amsterdam

Slatman, J. (2003) Filosofie en Kunst. *Wijsgerig Perspectief,* 43, 18-27.

Sonderen, P. C. (2000) *Het sculpturale denken. De esthetica van Frans Hemsterhuis.* Leende, Damon.

Spencer, C. S. (1963) André Volten: sculpture for architecture. *Studio,* 165, 68-71.

Spruijt, D. & Beerman, M. (*Red*.) (1996) *Het Amsterdams beeldenboek: vier eeuwen buitenbeelden (1600-heden),* Amsterdam, Amsterdams Fonds voor de Kunst.

Stamps, L. & Zijlmans, K. (2010) *David Bade: Catch Of The Day*. Zwolle, Uitgeverij d'jonge Hond.

Sterkenburg, P. G. J. v. & Verburg, M. E. (*Red*.) (1996) *Van Dale Handwoordenboek van hedendaags Nederlands,* Utrecht, Van Dale Lexicografie.

Stockreiter, K. (1992) *Narzissmus und Kunst das erotische Bündnis der ästhetischen Illusion*. Wien, Turia + Kant.

Stokvis, W. & Zijlmans, K. (1993) *Vrij spel: Nederlandse kunst 1970-1990.* Amsterdam, Meulenhoff.

Teeuwisse, J. B. J. (2004) *Wezelaar statuaire*. PhD Thesis. Amsterdam Universiteit van Amsterdam

Tekiner, D. (2006) Formalist Art Criticism and the Politics of Meaning. *Social Justice, Issue on Art, Power, and Social Change,* 33:2**,** pp.31-44.

Tilanus, L. (1984) *De beeldhouwer Mari Andriessen.* Weesp, De Haan.

Tilanus, L. (2011) *Rodin de denker.* Bussum, Thoth.

Trier, E. (1971) *Bildhauertheorien im 20.Jahrhundert.* Berlijn, Mann.

Tucker, W. (1999) *De taal van de beeldhouwkunst. Over de grondslagen van de moderne sculptuur.* Nijmegen, SUN. Vertaling van: The language of sculpture. - London : Thames and Hudson, 1974.

Turner, R. S. (1994) *In the eye's mind vision and the Helmholtz-Hering controversy*. Princeton, N.J., Princeton University Press.

Tuyl, G. v. (1988) *Henk Visch.* 's-Gravenhage, RBK, Afd. Presentatie Buitenland. Catalogue Dutch Pavilion, XLIII Biennale di Venezia, 1988

Uitert, E. v. (1987) *Het geloof in de moderne kunst.* Amsterdam, Meulenhoff/Landshoff.

Vanbergen, J. F. H. H. (1986) *Voorstelling en betekenis. Theorie van de kunsthistorische interpretatie.* Leuven, Leuven Universitaire Pers.

Vedder, B. (2003) *Wandelen met woorden Een weg van de filosofische hermeneutiek naar de hermeneutische filosofie en terug.* Budel, Damon. 2e druk

Veire, F. V. (2002) *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie.* Amsterdam, SUN.

Vendrell Ferran, I. (2008) *Die Emotionen : Gefühle in der realistischen Phänomenologie*. PhD Thesis. Berlijn Akademie Verlag

Verbeek, P. P. (2000) *De daadkracht der dingen : over techniek, filosofie en vormgeving.* Amsterdam, Boom.

Verhoeven, C. (2000) *Xenophon Atheniensis. Herinneringen aan Socrates/Xenophon.* Den Bosch, Voltaire.

Visscher de, J. (1990) *Het verhaal van de kunst. Een wijsgerige hermeneutiek van het kunstwerk.* Meppel, Boom.

Visscher de, J. & Vuyk, K. (1994) *Kan een beeldcultuur zonder het woord? Gerard Rothuizen lezing 1994.* Kampen, THU.

Visser, C. (1968) *Carel Visser Olanda, xxxiv Biënnale de Venezia 1968.* Amsterdam, RBK.

Visser de, A. (1998) *De tweede helft beeldende kunst na 1945.* Nijmegen, SUN.

Visser de, A. (2002) *De tweede helft gedocumenteerd130 teksten en documenten aangaande de beeldende kunst na 1945.* Amsterdam, SUN.

Volten, A. (1965) De openbare beeldhouwkunst in de cultuurstad Amsterdam. *Kroniek van Kunst en Cultuur,* 24, 2-5.

Wagner, M. (2001) *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne.* München, Beck.

Wagner, M., Rübel, D. & Hackenschmidt, S. (*Red.*) (2002) *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn,* München, Beck.

Waldenfels, B. (2000) *Das leibliche Selbst.* Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Waldenfels, B. (2004) Das Fremde im Eigenen, der Ursprung der Gefühle. *Der Blaue Reiter,* 2, 27-31.

Waldenfels, B. (2009) *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen.* Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag

Waldenfels, B. (2010) *Sinne und Künste im Wechselspiel.* Berlin, Suhrkamp.

Weingarten, M. (1999) *Wahrnehmen.* Bielefeld, Aisthesis.

Wellmann, M. (2007) *Die Macht des Dinglichen - Skulptur heute.* Köln, Wienand Verlag.

Wentinck, C. (1961) *De moderne beeldhouwkunst in Europa.* Zeist, De Haan.

Wiessing, H. P. L. (1962) *John Raedecker.* Amsterdam, Meulenhoff.

Willems, E. & Berghe van den, R. (*Red.*) (1993) *Barnett Newman special. Symposium Plein air : een debat over beeld en taal,* Amsterdam, Lier en Boog.

Winckelmann, J. J. (1755) *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*

Stuttgart, Philipp Reclam jun. Herdruk 1969

Wittkower, R. (1974) *The sculptor's workshop. Tradition and theory from the Renaissance to the present.* Glasgow, University of Glasgow Press.

Wittkower, R. (1977) *Sculpture processes and principles.* Londen, Lane.

Wolk, J. v. d. (*Red.*) (1985) *André Volten 1:100,* Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

Wollheim, R. (1980) *Art and its objects.* Cambridge, Cambridge University Press.

Wood, P. (1993) *Modernism in dispute art since the Forties.* New Haven, Yale University Press, in association with The Open University.

Zaugg, R. (1982) *Die List der Unschuld. Das Wahrnehmen einer Skulptur.* Eindhoven, Verlag des Stedelijk Van Abbemuseum.

Zaugg, R. (1987) *A sheet of paper.* Eindhoven, Van Abbemuseum.

Zaugg, R. & Straaten van, E. (1996) *Rémy Zaugg, The work's unfolding.* Otterlo, Kröller-Müller Museum.

Zijlmans, K. (1990) *Kunst, geschiedenis, kunstgeschiedenis. Methode en praktijk van een kunsthistorische aanpak op systeemtheoretische basis.* Leiden, Alpha.

Zijlmans, K. (2001) *Een wereld van verschil: kunstgeschiedenis op de drempel van de 21ste eeuw.* Leiden, Universiteit Leiden.

Zwijnenberg, R. (2005) Alles genießen und fühlen. *Sculptuur Studies Beelden aan Zee,* 1, 53-58.

APPENDIX I : BEELD EN KUNSTENAAR

1 H-balken

[242] Van het kunstwerk *H-Balken* van André Volten staan twee versies in de openbare ruimte. Een uitgewerkt, klein ontwerp in Hoorn, en het definitieve, volgens het ontwerp uitvergrote kunstwerk, in Amsterdam aan de Sloterplas. Er is dus een unieke mogelijkheid om ontwerp en resultaat met elkaar te vergelijken. Noch in Amsterdam, noch in Hoorn is er een naamplaat of aanduiding bij de sculpturen aanwezig: de eerste ontmoeting verloopt dus zonder dat een titel of de maker bekend is.



Afb.219. H-Balken Hoorn



Afb.218. H-Balken Amsterdam

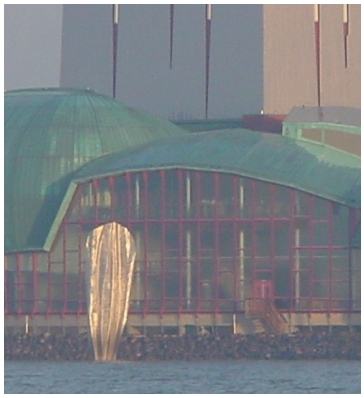
De beeldhouwer André Volten (1925–2002)

De Nederlandse beeldhouwer André Volten ontving in 1996 voor zijn werk de Oeuvreprijs van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst. Zijn werken bevinden zich onder andere in de collecties van het Kröller-Müller Museum in Otterlo, het Lehmbruck-Museum in Duisburg, de Kunsthalle Mannheim in Mannheim en het Skulpturenmuseum Glaskasten in Marl. In 2002 verscheen een monografie over André Volten door Hein van Haaren en Rudi Oxenaar, waarin André Volten een autobiografische notitie opnam. Daarin zegt hij:

> "Ik houd me bezig met betrekkingen, betrokkenheden en betrekkelijkheden. Na de oorlog heb ik ruim een jaar in Amsterdam gewoond, en heb ik het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs bezocht (de voorloper van de huidige Rietveldacademie). Op die school en in die stad heb ik de kunst, de moderne kunst, de moderne beeldende kunst ontdekt en tot op zekere hoogte eigen gemaakt. De kunst als wijze van leven, de kunst als stelling, de kunst als wezen, de kunst als leven".[1] (...) "De kunsten zijn niet zaligmakend, zij bieden geen troost of verlichting, zij leggen niets uit (er valt niets uit te leggen of te verklaren). Zij scheppen verwarring. De kunsten zijn de begeleiders van ons dagelijks leven en als zodanig zijn zij van een algemeen belang, dat de steun van het algemeen belang (de overheid) verdient en behoeft".[2]

1. Haaren, (2000) *André Volten Beelden voor de eigen ruimte Beelden voor de openbare ruimte,* pp. 8-9
2. Ibid., p. 12

2 Zonder Titel



Afb.220. De sculptuur vanuit het zuid-oosten gefotografeerd, vóór de schouw-burg in het water.

Het kunstwerk heeft van de gemeente Hoorn geen eigen titel meegekregen, er is geen volksnaam of bijnaam van bekend. [243]

De kunstenaar R.W. van de Wint (1942-2006)

"DE VERWONDERING

Reindert Wepko van de Wint werd in 1942 geboren te Den Helder. Tijdens zijn jeugd nam zijn vader hem zo nu en dan mee op de fiets. Dan gingen ze samen naar de dijk, kijken naar de zonsondergang. Deze tochtjes moeten een diepe indrukbij hem hebben achtergelaten, gezien de betekenis die hij er later aan verbonden heeft.

> "Bij ieder fietsritueel kwam mijn moeder met een kussentje aanhollen en legde dit met een elegant maar vastberaden gebaar over de uitstekende puntjes van het ijzerdraad. Op dat momentwerd ik voor op de fiets gezet en zat daar als een "kleine prins" voorop met het gehele "panorama" aan mijn voeten. Langzaam zag ik onder mij de weg wegglijden, terwijl we werden uitgezwaaid door mijn moeder. Het ritje was altijd hetzelfde maar telkens weer even opwindend en her verveelde me nooit. De ervaring was wel steeds "hetzelfde", maar maakte me rustig en ik onderging de dingen beter en bewuster. In het midden van de tocht stopren we bij een "cementen bank", een soort vorm die uitgespaard was in de cementen dijk. Dit was altijd het grote moment, het moment dat de zon bloedrood in zee verdween aan het eind van een zomerse dag. Er werd tientallen minuten niets gezegd. We zaten daar naast elkaar en keken onafgebroken naar dit schouwspel. Ik werd op dit soort momenten altijd onrustig, al moet ik toch al zo'n jaar of acht zijn geweest. Meestal wilde ik direct naar huis om dit diep rose-oranje en blauw -grijze "spectacle" na te schilderen. Mijn vader begreep dit niet en kon dit misschien ook niet begrijpen. Hij vond dat ik beter kon blijven kijken. Op de een of andere manier vond hij het vreemd dat ik die neiging had om dit "na te schilderen". [3]

3 Koningsbruggen, J. V. (2002) *R.W. van de Wint, Schilder, beeldhouwer, bouwer* p.10–11
Na aanvankelijk te zijn begonnen als schilder ontwikkelde R. van de Wint zich later tot bouwer van architectonische ruimtes waarin hij zijn kleuren beproefde, en tot beeldhouwer van grote sculpturen voor de openbare ruimte, zoals het beeld in Hoorn.

3 Dier

[244]



Het kunstwerk '*Dier*' is gemaakt door de beeldhouwer Carel Visser. Het is aangekocht door Museum Boymans van Beuningen uit Rotterdam, en tegenwoordig niet vaak te zien.

Afb.221. Dier
Carel Visser

De beeldhouwer Carel Visser (1928)

> 'Voor mij waren geen beeldhouwers of steenhouwers in de familie. De aanleg voor plastiek kwam zeer geleidelijk voor de dag. Altijd tekende ik veel, toen ik 17 jaar was tekende ik veel herten, paarden, vogels en insecten. Begon daarna (18 jaar) beeldjes te maken in hout en in ijzer', (2)

"Zo beschreef Carel Visser het prille begin van zijn kunstenaarschap in een brief van 18 augustus 1954. Hij was toen 26 jaar oud. De brief, waarin hij verder summiere informatie gaf over zijn opleiding, materiaalgebruik, reizen, tentoonstellingen en opdrachten, was een reactie op een enquête die in de zomer van 1954 werd gehouden. De gegevens dienden voor de samenstelling van de lijst van beeldhouwers die is opgenomen in A.M. Hammachers overzichtswerk *Beeldhouwkunst van deze eeuw*, in 1955 verschenen in de monumentale serie *De schoonheid van ons land.* (3)

Of kunstenaarschap bepaald wordt door erfelijke factoren of door milieu, hoeft hier niet beslist te worden: Carel Visser had in ieder geval de omstandigheden mee. Geboren in Papendrecht op 3 mei 1928, als zesde in een gezin met zeven kinderen, groeide hij op in een omgeving waar een sterk ontwikkeld arbeidsethos werd verbonden met het besef dat de mens, in bijbelse termen, niet leeft bij brood alleen. Zijn ouders waren diep gelovig, maar zijn vader had tevens een in calvinistische kringen ongewoon grote culturele belangstelling.[4] (...)

Zoals gezegd, Carel Visser had de omstandigheden mee, al vormen ze natuurlijk geen garantie voor talent. De belangstelling voor tekenen, die hij als kind al had, werd thuis gestimuleerd, het bedrijf van zijn vader bood hem gelegenheid te leren omgaan met materialen en gereedschappen, en in de ontvankelijke leeftijd, toen hij 18, 20, 22 jaar oud was, kreeg hij vooral via zijn broer Martin en diens connecties inzicht in wat er leefde op het gebied van de eigentijdse kunst, architectuur en vormgeving. In die situatie kon een gepassioneerde liefhebberij zich, zij het langs enige omwegen, ontwikkelen tot professioneel kunstenaarschap."[5]

4 Blotkamp (1989), p. 29 noten tussen haakjes uit Blotkamps tekst
5 Ibid., p. 33 noten tussen haakjes uit Blotkamps tekst

4 Anita



"Anita is 'Badiaans' tot stand gekomen. Bade heeft de commissie geen uitgewerkte maquettes laten zien en bracht tot op het laatste moment drastische wijzigingen aan. Hij kon voor Anita niet terugvallen op zijn geliefde 'slum-materials'-materiaal en beeld zouden van duurzamer aard moeten zijn. Met behulp van de technische kennis van een polyesterbedrijf dat gewend is beelden en installaties voor de pretparken van Walt Disney te maken - kon Bade het beter treffen? - werd de stof uitdrukking van de materialen precies en natuurgetrouw gereproduceerd. 'Geile Anita' noemden ze haar op de fabriek en dat beviel Bade wel. (...)".[6]

De kunstenaar David Bade (1970)

Weblog van David Bade, januari 30, 2007 "Idealism"

"Today, I was working on several things. For instance preparing the coming of our first artists in residence at the I.B.B. next wednesday. About that, later on more.....I want to write something regarding to some notes that I was writing for my lecture on my work at the Rietveld academy next week in Amsterdam. "You are now studying at the Rietveld and my question is if some of you are asking one selves once in a while: what do you expect of yourself and what do you expect to become after this safe context (like a school should be)....?! Uncritically following the system, belonging to a cowshed (gallery), seeking for contact with a 'day-delusion' scene, which is controlled largely by a bunch of drop outs. People who mostly wanted to be an artist themselves, but not in the possession of the guts, balls and talent. Now they have reached a different form of freedom and especially lots of power in making and breaking. I am not saying this to demoralize you or to put out your ambitions. On the contrary, it's more like an attempt to 'demystificate' this art world full of 'fried air' and 'being so special'. "Doe maar normaal, dan doe je al gek genoeg" is an old fashioned (calvinistic) Dutch expression, that I'll translate very clumsy in "Behave normal, because that is already unusual enough"! I would like to point out on your responsibility as an artist. Be real, don't act and don't become "the flesh grown attitude" type of artist, but live, wonder, amaze, be critical and make things happen in a sincere way....." Good lord, what a pathetic ass I am....." [7]

6 Lex ter Braak in Adrichem (2002) *Beelden in Rotterdam*, p. 56

7 http://badeblog.wordpress.com/2007/01/ David Bade's latere weblog (2010-2011) bestaat voornamelijk van afbeeldingen van zijn eigen werk, inclusief de titel, zonder verdere tekst.

5 Man van Hazendans

[246]



"De Man van Hazendans. Plaatsing 24-1-2004. Materiaal: brons, hoogte ± 5,30 m. Locatie: Wijk Hazendans, Maastricht. De bel klinkt eens per dag op een onwillekeurig moment. Elke nacht draait de sculptuur 15 graden. Elke ochtend bevindt het zich ten opzichte van de huizen en de vensters die de sculptuur en het plein waarop het staat omringen, in een nieuwe positie."[8]

De kunstenaar Henk Visch (1950)

"Biografie: Henk Visch Geboren in september 1950 te Eindhoven, Nederland. Op 9 jarige leeftijd wil hij dirigent worden. Op 15 jarige leeftijd toneelspeler. Hij speelt, op de middelbare school, met grote overgave de rol van Polonius, de vader van de vriendin van de ongelukkige Hamlet in het gelijknamige toneelstuk. Delen van de tekst van Hamlet kent hij nog steeds van buiten. Op een stralende zomerdag in 1968, schrijft hij een aanmeldingsbrief om toegelaten te worden op de Academie voor Kunst en Vormgeving te `s-Hertogenbosch, (...). Tijdens zijn akademietijd ontwikkelt hij een levenswijze van relativering en beschouwelijkheid, die hem ook na het examen in 1972 niet verlaat. Hij schrijft gedichten, sluit zich aan bij een gezelschap dat straattheater maakt en droomt over het regisseren van een film.

"Als bij het afscheid

de ogen worden gesloten
en in een onaffe tekening
glimlachend het huilend zwart verschijnt
dan groeit in dit donker iets
dat schaduwen zal verleiden
tot wilde dans
in grote nachtelijke uren
waarin alles is verzegeld
en niets wordt meer gezegd of verzwegen
en niemand weet waarom
dit is
en niemand weet waarom
dit niet is"

(Henk Visch 1994 *een opgroeiend kind*)[9]

8 Deze tekst is overgenomen van Henk Visch' eigen website: http://www.henkvisch.nl/text. De data opgegeven door gemeente en kunstenaar verschillen vier maanden.

9 Ibid. Gedicht en foto van de website zijn hier van onderscheiden webpagina's bij elkaar gevoegd.

APPENDIX II: VOORWERPGEBONDEN LITERATUUR

Hoe de literatuur in dit proefschrift is verwerkt

De literatuur die in dit proefschrift wordt gevolgd, is in de eerste plaats geselecteerd op de behandeling van de uniciteit van de sculptuur, en vervolgens op de daar logisch uit voortvloeiende thema's. Elk van de thema's is gekoppeld aan de beschouwing van een beeld:

Beleving is gekoppeld aan Moore's *Two Piece Reclinging Figure nr. 2* (1960),
Sculptuur als kunst aan André Voltens H–Balken,
Sculptuur als in de wereld zijn (Vorm) aan rudi van de Wints *Zonder Titel*,
Wat is het onderwerp (Inhoud) aan Carel Vissers *Dier* en
Waarom heeft die Inhoud deze Vorm (Functie) aan David Bade's *Anita*.
Wat is niet zichtbaar maar wel zegbaar (Betekenis) aan de *Man van Hazendans* (2002) van Henk Visch.

Aan elk beeld en elk thema is de meest passende literatuur gekoppeld, zoals in onderstaand schema is aangegeven. Maar in werkelijkheid onttrekt de literatuur zich aan zo'n rigoureuze schematisering. Alleen het boek van Rémy Zaugg cirkelt secuur rond één beeld. Elk gelezen boek werkt in feite in de volgende beschouwing door. De koppeling in dit schema betreft dan ook voornamelijk de richting waarmee de literatuur is gelezen en doet de literatuur op zichzelf feitelijk te kort. Zoals een beeld een ding is met talloze facetten, zo is ook een boek niet op één begrip te vangen.

Het unieke beeld	**Thema**	**Ding-gebonden literatuur**
Two Piece Reclinging Figure nr. 2	De beleving 'felt-sense'	Read, Argan, Hammacher, Moore, Gendlin
H-Balken	Kunst	Zaugg, Locher
Zonder Titel	Vorm	Merleau-Ponty, Waldenfels, Gendlin, Armstrong
Dier	Inhoud	Gadamer; Merleau-Ponty
Anita	Functie	Hemsterhuis, Elsen, Gadamer
Man van Hazendans	Interpretatie	Gadamer, Bätschmann, de Visscher

Literatuur over het beeld als ding

[248]

Literatuur over de beeldhouwkunst doet zich voor in een veelvoud van verschijningen. Beginnend bij globale totaaloverzichten wordt de lezer al snel door voetnoten en literatuuropgaven naar specialismen verwezen. Er zijn echter ook totaal overzichten, zoals het boek *Sculpture, from Antiquity to the Present Day* (Taschen, 2002), uitgegeven door Georges Duby en Jean-Luc Daval, waarin geen literatuuroverzicht voorkomt.

Een aantal boeken houdt zich voornamelijk bezig met een stijlperiode, een stijlontwikkeling of een historisch overzicht, zoals het boek van A.M. Hammacher *The evolution of Modern Sculpture* (1969) of het voor Nederland daarop gebaseerde vervolg van Paul Hefting *De Eigen Ruimte* (1986).

Boeken die gericht zijn op een speciaal thema zijn bijvoobeeld dat van W. Oranje en R. Zwijnenberg: *Paragone* (1996), of het boek van Y. Koopmans over aan architectuur gebonden reliëfs: *Muurvast en Gebeiteld* (1994).

Nog verdere specialisatie vindt plaats bij persoonsgebonden monografieën, zoals het boek van Herbert Read over Henry Moore: *Henry Moore, a study of his life and work* (1965).

Er komen steeds meer boeken die zich richten op het materiaal van de beeldhouwkunst, zoals Nicolas Penny's *The Materials of Sculpture* (1993) en *Das Material der Kunst* (2001) van M. Wagner. Of speciaal over de techniek waarmee die materialen worden verwerkt, zoals Baxandalls *Limewood Sculptures* (1985) of Wittkowers *Sculpture, Processes and Principles* (1977). Met materiaal en techniek hangen boeken samen die het beschouwen zelf in verband brengen met waarnemen, zoals het boek *Beeld Oog Brein* (2007) van J. Kwast of *Sculpture and enlivened space* (1981) van Martin.

Deze opsomming toont de weg die werd doorlopen van globaal naar specialisme, om literatuur te vinden over een specifiek beeldhouwwerk als ding. Het hierna volgende overzicht kan niet bogen op volledigheid, want zelfs al is een enkele keer een beeldhouwwerk zelf het hoofdonderwerp, zoals het beeld van Donald Judd *Untitled,Six Steel Boxes* in het boek van Rémy Zaugg, dan wordt het in de titel – *Die List der Unschuld* (1982) – niet vermeld.

Op zoek naar betekenis: niet alleen kunsthistorisch

Het gaat er nu om literatuur te vinden die zich niet alleen baseert op het voorwerp zelf maar zich ook bezighoudt met het toeschrijven van betekenis. Immers, de vraag is hoe kan ik meer begrip krijgen voor de beelden, door ze in eerste instantie op te vatten als dingen? Met behulp van niet alleen kunsthistorische literatuur over de rol van de taal bij de beschouwing, de mechanismen achter de fysieke waarneming en de regels die in acht moeten worden genomen bij het interpreteren van de inhoud, kan de mogelijke interpretatie misschien misschien verrijkt en beargumenteerd worden. Verschillende interpretatietheorieën stonden mij ten dienste: kunsthistorische, taalkundige, hermeneutische en filosofische. Om recht te doen aan de chronologie zijn onderstaande titels gerangschikt naar de datum waarop ze het eerst zijn verschenen.

Geschiedenis van de literatuur

Italianen, Duitsers, Nederlanders, Engelsen en Amerikanen.

De eerste teksten met het beeld als uitgangspunt worden gevonden bij de Italianen van

de Renaissance. Het staat niet onomstotelijk vast dat het de oudste teksten betreft over beeldhouwwerk als ding, maar het zijn wel de teksten met de meeste invloed op de westerse [249]
literatuur. Deze Italiaanse teksten zijn maatgevend voor de Duitse (en Nederlandstalige) filosofen die zich sinds Winckelmann (1755) tot ver in de negentiende eeuw met het beeld als ding hebben beziggehouden. Hun rol wordt overgenomen door de Engelstalige literatuur, wanneer de kunsthistorische beeldhouwliteratuur echt op gang komt in het begin van de twintigste eeuw.

Renaissance

Literatuur over beeldhouwkunst heeft een bijzondere plaats binnen de kunsthistorische literatuur. Tegenwoordig wordt beeldhouwkunst ondergebracht als zelfstandige discipline binnen de beeldende kunst, als onderdeel van de humanoria: taal, literatuur, filosofie, de schone kunsten en geschiedwetenschappen. Maar vroeger was dat anders.

In de oudheid werd de wetenschap onderscheiden in de zogenoemde artes liberales: de zeven vakken die werden beoefend door vrije of vrijgestelde mannen. Deze vakken waren onderverdeeld in twee hoofdrichtingen: *Trivium*: op het *woord* betrokken wetenschappen Grammatica, Retorica en Dialectica en *Quadrivium* op het *getal* betrokken wetenschappen Aritmetica, Geometrica, Astronomia en Musica.

Literatuur wordt dus gevonden in de antieke artes liberales en in hun voortzetting, de huidige humanoria. Veel inzichten over beeldhouwkunst zijn verborgen in literatuur over een ander hoofdonderwerp, of binnen een andere discipline, dan die van de tegenwoordige kunstgeschiedenis. Dat is niet verwonderlijk, want het zijn sinds de oudheid vooral literatoren, geschiedeniswetenschappers en filosofen die over beeldhouwkunst schrijven. Een van de vroegste schrijvers is de Romeinse auteur Plinius die in zijn bundel *Naturalis Historia* een vermelding geeft over het beeld Laöcoon.[1] En zowel Plinius als Laoöcon zetten de toon voor de canon van de literatuur over beeldhouwkunst, die een aanvang neemt tijdens de Italiaanse Renaissance.

Paragone

Het debat over wat beeldhouwkunst is, en of ze als een aparte kunst of wetenschap kan worden onderscheiden van de andere kunsten, en welke kunst misschien zelfs superieur is, wordt betiteld met het Italiaanse begrip *Paragone.* Leonardo da Vinci doet er belangrijke uitspraken over in zijn beroemde *Trattato della Pittura,* een collectie aantekeningen uit de jaren voor 1519, die als bundel voor het eerst werden uitgegeven in 1651. Er is nog veel onduidelijk over het geschrift: we weten niet waarom de aantekeningen bij elkaar zijn gebracht, wie dat heeft gedaan, wat de invloed er van was op de kunstenaars en theoretici in de Renaissance, Barok en later. Maar het sterke vermoeden bestaat dat Leonardo de bedoeling had om een verhandeling te schrijven over de schilderkunst, waarmee hij de status van de schilderkunst wilde verhogen naar die van de wetenschap: schilderkunst als een van de 'artes liberales'. Door beeldhouwkunst te vergelijken met schilderkunst bevestigt hij dat in

1 Janssen (1840), p. 7: "Nec multo plurium fama est, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo; opus omnibus et picturae et statariae artis praeponendum."
Janssen geeft als bron: Plinius de jongere: Historia Naturalis XXXVIste boek, IVde hoofdstuk.

de beeldhouwkunst het materiaal van doorslaggevend belang is en dat zij inferieur is aan de
[250] schilderkunst. Hier volgt een lang citaat uit Leonardo's Paragone: stof

> "35 (begin van de vergelijking met de beeldhouwkunst en of deze al dan niet wetenschap is.) De beeldhouwkunst is geen wetenschap, maar een zeer ambachtelijke kunst, omdat ze zweet en lichamelijke vermoeienis veroorzaakt bij de beoefenaar. Deze kunstenaars verstaan alleen de eenvoudige metingen van leden en de aard van de bewegingen en houdingen. En zo vindt de beeldhouwkunst een einde in zichzelf door het oog te tonen wat wat is. Zij roept geen bewondering bij haar beschouwers op, zoals de schilderkunst, die krachtens haar wetenschap op een plat vlak de grootste landschappen met een verre einder toont. 36 (Verschil tussen de schilderkunst en de beeldhouwkunst.) Tussen de schilderkunst en de beeldhouwkunst ontdek ik als enige verschil dat de beeldhouwer zijn werken met grotere lichamelijke inspanning verricht dan de schilder, en de schilder zijn werken met grotere geestelijke inspanning. Dat dit waar is blijkt uit het feit dat de beeldhouwer bij het maken van zijn werk de kracht van zijn armen en van het houwen aanwendt om het teveel aan marmer of andere steen rondom de ingesloten vorm weg te hakken, in een zeer ambachtelijk bedrijf dat veelal gepaard gaat met veel zweet, vermengd met stof die in modder verandert. Zijn gezicht is besmeurd en geheel met marmerstof bepoederd, zodat hij op een bakker lijkt, en met kleine marmersplinters overdekt, zodat hij er uitziet alsof het op zijn rug gesneeuwd heeft. Zijn onderkomen is smerig en ligt vol steensplinters en stof. Precies het tegendeel gebeurt de schilder, – ik spreek van voortreffelijke schilders en beeldhouwers – want de schilder zit zeer op zijn gemak en goed gekleed voor zijn werk. Hij hanteert de vederlichte penseel met de vrolijke kleuren en tooit zich met kleren naar eigen goeddunken. Zijn woning hangt vol vrolijke schilderijen en is schoon. Vaak verheugt hij zich in het gezelschap van muziek of van mensen die allerlei mooie werken voorlezen, die hij met veel plezier, zonder gedreun van hamers of ander kabaal aanhoort".[2]

Ondanks alle onzekerheden over herkomst en bedoeling van het geschrift heeft zij op de latere literatuur enorme invloed door haar uitgangspunt: het verschil tussen schilderkunst en beeldhouwkunst.

De meeste literatuur over beeldhouwkunst sinds de renaissance begint als gezegd met een uitleg over het verschil tussen beeldhouwkunst en schilderkunst, in plaats van een vergelijking met architectuur, een vergelijking die feitelijk meer voor de hand ligt. Zo zou de beroemde Medici-kapel in de San Lorenzo in Florence, die door Michelangelo werd herbouwd en voorzien van de beroemde praalgraven, een casestudie kunnen vormen waarbij beeldhouwkunst en architectuur in hun eigen werking worden onderzocht.[3] Michelangelo bracht in de kapel op superieure wijze beeldhouwkunst en architectuur samen om een geheel nieuw en compleet geheel tot stand te brengen. Zo'n casestudie zou als tegenhanger kunnen dienen voor de toch wel enigszins neerbuigende opvattingen van Leonardo over de beeldhouwkunst en nieuw licht kunnen werpen op de specifieke eigenschappen van beeldhouwwerk als zelfstandige kunst.

---

2 Oranje (1996) , p. 36

3 Zie bijvoorbeeld Eck, A. van, *Metafoor en betekenis, over het interpreteren van de vestibule van Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, in: Ankersmit en van Nierop 1995, pp. 126-157

Een onderzoek dat niet vanuit de beelden, maar vanuit beeldhouwersuitspraken aandacht besteedt aan de beeldhouwkunst is dat van de Duitse schrijver Eduard Trier. Hij publiceerde in 1971 *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. In dat boek noteert hij een groot aantal uitspraken van beeldhouwers, 'Glaubensbekenntnissen' noemt hij ze. Trier hoopt door deze uitspraken tot een uitleg te kunnen komen van het begrip 'beeldhouwkunst'. Hij deelt de uitspraken in naar tien thema's, waaronder "Über das Verhältnis der Plastik zu den anderen bildenden Künsten und zur Architektur." Dat hoofdstuk begint hij met de volgende uitspraak[4]: [251]

> "Der alte Wettstreit zwischen den Künsten Plastik und Malerei, der viele Jahrhunderte hindurch die Argumentation der Verteidiger für die eine oder de andere Künste beflügelt hat, scheint im 20.Jahrhundert kaum mehr eine Rolle zu spielen".[5]

Het noteren van uitspraken van kunstenaars is niet voldoende, om de door hen gemaakt beelden dichterbij te brengen. De uitspraken zeggen meestal niets over het beeld, maar alleen iets over wat de beeldhouwers bezig hield. De 'Paragone' waarop Trier in zijn aanhef doelt kan wel degelijk verhelderend zijn, als ze anders wordt gelezen dan haar doel: we hoeven haar niet te volgen in de bepaling van de suprematie van de ene kunst boven de andere, maar wel om het onderscheid tussen de kunsten te onderzoeken.

Zijn er studies die de beeldhouwwerken vergelijken met opstellingen in het theater of met de dans, andere ruimtelijke kunst dan architectuur ? Talloze Griekse beelden zijn immers uit de literatuur voortgekomen, zoals de bekende studie van Winckelmann en Lessing (zie verderop) duidelijk maken. Ook in de nieuwe tijd zijn er voorbeelden te vinden, zoals de wervelende Nijinski-studie van Auguste Rodin. Het vangen van de beweging in een stilstaand beeld is vooral onderwerp in de literatuur die geschreven is door beeldhouwers zelf, zoals de boeken van Fiedler, K. *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876) en E. Trier *Bildhauertheorien im 20.Jahrhundert* (1971) aantonen.

De verklaring voor het vasthouden van de literatuur aan het onderscheid schilderkunst – beeldhouwkunst ten opzichte van de architectuur moet gezocht worden in de specifieke moeilijkheden rond het begrip 'ruimte'. De fascinatie daarvoor onder theoretici is betrekkelijk jong en dateert pas uit de 20ste eeuw. Wat het onderscheid ten aanzien van theater en dans betreft is de verklaring gemakkelijker: alleen de beelden zijn behouden gebleven en beeldhouwkundige beschrijvingen van opstellingen en bewegingen in de theatrale kunsten zijn er nauwelijks. Bovendien zijn beelden stilstaande dingen in tegenstelling tot de bewegingen

---

4 Trier (1971) p. 183

5 En hij vervolgt:
Konnte noch im 17.Jahrhundert BERNINI behaupten:
"Skulptur ist Wahrheit, das muss selbst ein Blinder zugeben. Aber Malerei ist Blendwerk, Lüge" [Tagebuch des Herrn von Chantelou... Hg. Von H. Rose, München 1919, S.272] so schwächte schon Joh. Gottfried Herder im 18.Jahrhundert diese Konfrontation von „Teufelswitz" (= Malerei) und „Gotteswerk" (= Plastik) dahingebend ab, dass er definierte:
„Endlich die Bildnerei ist Wahrheit, die Malerei Traum: jene ganz Darstellung, diese erzählender Zauber, welch ein Unterschied!" [Werke in zwei Bänden, hg. Von Karl-Gustav Gerold, Band 1, München, Hanser 1953 S.685]"

in de theatrale kunsten. Tenslotte is echter de meest voor de hand liggende verklaring voor
[252] het feit dat beeldhouwkunst meestal wordt vergeleken met schilderkunst gelegen in het overwicht van de voorstelling: niet hoe het schilderij of het beeld gemaakt is, maar wat het voorstelt wordt als belangrijkste vergelijkingscriterium aangegrepen.

18de eeuw: van literatuur naar gevoel

Rond het midden van de 18de eeuw, in het historische tijdvak dat wij 'de Verlichting' noemen, begint het nieuwe beschouwen en denken over kunst en kunstgeschiedenis. Een aantal teksten uit die tijd is nog steeds van belang, ofwel omdat zij tot nog toe veronachtzaamd zijn ofwel omdat zij pas laat hun vervolg krijgen in teksten uit de twintigste eeuw.

WINCKELMANN, J. J. (1755) *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*



Afb.222. Laocoön
anoniem
1e eeuw n. C.,
Rome, Vaticaans museum



Afb.223. Laocoön
detail: schreeuw of zucht?

Het boek van Johann Joachim Winckelmann baseert zich voor een belangrijk deel op een uitgebreide kennis van de Griekse letteren. Toch is het te kenschetsen als 'dinggebonden', omdat Winckelmann degene is geweest, die het beeldhouwwerk Laocoön zijn plaats in de geschiedenis heeft gegeven. Winckelmann verklaart de uiterlijke vorm van het kunstwerk uit de drang bij de Grieken, om in hun zoeken naar schoonheid verder te gaan dan zuivere nabootsing van de natuur: "ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur." Het gaat er om het naakt te verheffen boven natuurgetrouwheid. Met nadruk op de door hem uit de klassieke literatuur geïnterpreteerde context beschrijft hij het culturele leven van de klassieke Grieken en trekt daaruit zijn conclusies voor de kunst: de reden dat de beeldengroep Laocoön er zo uitziet, komt door de aard van de Grieken, die hun emoties uiten in "eine edle Einfalt, und eine stille Größe".[2] Het enorme lijden van Laocoön komt niet tot uiting door een verschrikkelijke schreeuw, zoals de dichter Vergilius dicht, maar wordt in het beeld gedempt tot een 'onderdrukt zuchten'.[3]

Ook al baseert beeldhouwkunst zich op literatuur, zij moet haar eigen vormideaal trouw blijven. Volgens Winckelmann heeft vorm alles te maken met techniek, en de schoonheid die in het beeld besloten ligt, vloeit noodzakelijk voort uit de innerlijke beschaving van de beeldhouwer. Het is Winckelmanns verdienste dat hij het debat opent over de eigenheden van de beeldhouwkunst ten opzichte van de literatuur. En hij legt tevens de hoeksteen onder de opvatting dat beeldende kunst méér is dan de 'significante vorm' alleen:

> Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getrunkt sein, wie jemand von dem Schreibegriffel des Aristoteles gesagt hat: Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er

dem Auge gezeiget, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er Seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernet hat.[6] [253]

LESSING, G. E. (1766) *Laokoon*

Winckelmann schreef voor een klein publiek van uitermate geletterde classici. Binnen tien jaar kreeg hij antwoord van G.E. Lessing, in diens beroemde geschrift *Laokoon* uit 1766.[7] Lessing ontkent met kracht dat de vorm gezocht moet worden in de uiting van een Griekse identiteit. Hij stelt de 'maar als...hoe dan' vraag: 'maar als Laocoön met opengesperde mond was uitgebeeld, hoe zou het beeld er dan hebben uitgezien en hoe zouden wij dat dan ervaren'?[8]

Hier komt het verschil tot uiting tussen beide auteurs: waar Winckelmann uitgaat van teksten en het beeld naar de veronderstelde volksaard toe denkt, gaat Lessing uit van het beeld zelf, en denkt na over waarom het beeld afwijkt van de tekst. Hij komt tot de conclusie dat de 'schoonheid' van Griekse beelden niet voortkomt uit hun volksaard of geestelijke aspiraties, maar dat 'de schoonheid zelf' aan beeldhouwwerk andere eisen stelt dan aan schilderkunst of poëzie.

Volgens Lessing heeft uiterlijke vorm zijn eigen wetten. Die wetten worden voorgeschreven door de tak van kunst zelf. Als wij bij Vergilius lezen dat Laocoön zijn mond openspert om zijn ellende uit te schreeuwen, bevinden wij ons in een andere tak van kunst. In het verhalend gedicht kan de mond opengesperd zijn, in de beeldende kunst werkt een opengesperde 'muil' juist de veronderstelde bedoeling tegen: we vinden haar eerst schokkend, vervolgens weerzinwekkend, en bij nogmaals toeschouwen belachelijk. Het middel van de opengesperde mond streeft zijn doel voorbij. Bovendien hoeft de dichter zich niet te beperken tot één ogenblik: hij kan de tijd nemen om alle handelingen die de figuur uitvoert na elkaar te beschrijven. "Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl tat, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so tat der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ?" [9]

Net als in de hierboven genoemde Paragone – vindt Lessing – moet het onderscheid tussen de verschillende kunsten gedefinieerd worden. Bij Lessing gaat het echter niet om de verschillen tussen schilderkunst en beeldhouwkunst, maar om de verschillen tussen beeldende kunst en literatuur, vooral: poëzie. Ruimte is het gebied van alle beeldende kunsten, tijdsvolgorde is het gebied van de dichter. Ook deze discussie speelt nog steeds een rol bij de vraag in hoeverre beeldende kunst narratief is: Lessing concentreert zich op de illusie waarbij beeldende kunst door haar stilstand de volkomenheid van de illusie hindert. Een beeldend kunstwerk is voor hem altijd een onbeweeglijk moment, een samenvatting van een hoogtepunt uit een verhaal,

6 Winckelmann (hernieuwde uitgave 1969), p. 39

7 hier verder: Lessing (hernieuwde uitgave 1987)

8 Ibid., p. 20 'Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommen Umständen des körperlichen Schmerzes ... er musste Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sonder weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet.'

9 Ibid., p. 27

dat wordt stilgezet en nooit transitorisch kan worden als in de poëzie. Het gaat om de werking
[254] die het kunstwerk op de beschouwer heeft. Ons ontvangende orgaan is niet ons oog, maar onze verbeeldingskracht, zegt hij in hoofdstuk VI. Samengevat zijn Lessings belangrijkste uitgangspunten:

1. Schoonheid in beeldhouwkunst komt niet voort uit het onderwerp of de inhoud, maar luistert naar de wetten van de uiterlijke vorm zelf.
2. Het tijdsaspect is in de beeldende kunst van een andere orde dan in de literatuur. In de beeldende kunst gaat het om een voor de eeuwigheid vastgelegd moment, in de literatuur om een opeenvolging van handelingen.
3. De volgorde van waarnemen is in de literatuur anders aan die van de beeldende kunst. In de literatuur zijn er eerst details, dan ontstaat verbinding en daaruit volgt het geheel; in de beeldhouwkunst is er eerst het totaal, dan zijn er de details, tot slot worden de verbindingen waargenomen.
4. Taal (dichtkunst) laat niet letterlijk zien wat er te zien is.
5. Schoonheid wordt bepaald door inhoud, daarna pas door vorm.
6. Voor Winckelmann is beeldhouwkunst de kunst van beweging in de ruimte, schilderkunst de kunst van beweging op het vlak. Lessing maakt dat onderscheid niet. Voor hem is het materiaal onbelangrijk maar gaat het om de inhoud. De vorm bestaat slechts uit kleuren en figuren, onbeweeglijke, onleefbare nabootsingen in de ruimte.

In deze vroege literatuur is de kern dat beeldhouwwerk wordt geduid als literaire metafoor: het beeld staat voor iets anders dan er is te zien. Maar de interpretatie is niet eenduidig. In de discussie tussen Winckelmann en Lessing wordt duidelijk dat de beschouwer voor verschillende valkuilen kan worden behoed door bij de beschouwing van het beeld niet de intentie achter het beeld, maar het beeldhouwwerk zelf als uitgangspunt te nemen.

F. HEMSTERHUIS (1769) *Lettre sur la Sculpture*

Een totaal andere opvatting wordt ongeveer gelijktijdig opgebouwd door de Nederlandse filosoof Frans Hemsterhuis. Nog geen drie jaar na Lessings antwoord op Winckelmann verschijnt van hem zijn '*Lettre sur la sculpture*' (1769).[10] Deze theorie is de eerste in het Europese denken die de esthetica van beeldhouwwerken loskoppelt van schilderkunst en poëzie, en de beeldhouwkunst een eigen plaats geeft. Ze zal van invloed zijn op de Duitse filosoof Kant en op de Franse filosofie. Hemsterhuis draait de uitslag van de paragone om:

10 In 2001 wordt al het werk van Hemsterhuis uitgegeven door M.J. Petry, emeritus hoogleraar Geschiedenis van de Wijsbegeerte aan de Erasmus Universiteit van Rotterdam. Het is een bundel onder de titel : Frans Hemsterhuis Wijsgerige Werken. Daarin zijn consistent de Franse en Nederlandse vertaling naast elkaar afgedrukt. Omdat ik me niet begeef in een filosofisch discours maak ik zoveel mogelijk gebruik van Petry's Nederlandse vertaling.
In het jaar 2000 promoveerde Peter C. Sonderen op zijn proefschrift: *Het sculpturale denken. De esthetica van Frans Hemsterhuis*. Dit proefschrift over de ideeën van Hemsterhuis is belangrijk, omdat het laat zien dat een Nederlandse filosoof aan de wieg staat van een eigenzinnige theorie over beeldhouwkunst. Petry is tevens de promotor bij het proefschrift van Peter Sonderen.

"Nu zijn we dan bij de beeldhouwkunst aangekomen. Zij is van alle vormen van nabootsing van de zichtbare dingen de voornaamste omdat zij het meest volmaakt is; dan volgt de schilderkunst, of liever, er is nog een stijl tussen deze beide die men de beeldhouwkunst van het laag-reliëf noemt: ik zal hier aan het eind van mijn brief een kleine opmerking over maken".[11] [255]



Afb.224. Vaas A "griekse vaas"



Afb.225. Vaas B "Hollandse vaas"

Wat Hemsterhuis uniek maakt – niet alleen in zijn eigen tijd, maar ook in de onze – is dat hij een eigen formulering ontwerpt voor het kennen van schoonheid en dat hij die demonstreert aan de hand van afbeeldingen. Essentieel daarbij is zijn begrip van de 'contour', de buitenste lijn die het voorwerp omgeeft en die bestaat uit een aantal punten die onze geest aan elkaar moet verbinden, om het voorwerp te begrijpen. Dit betekent dat hij het voorwerp als ding direct verbindt met de waarnemer, die het geziene tot het zijne maakt. Hij tekent hiertoe twee vazen, vaas A en vaas B, en vestigt de 'wiskundige' definitie van het oordeel over schoonheid: de verhouding tussen de tijd die de geest besteedt aan het verkrijgen van zo veel mogelijk denkbeelden en het aantal denkbeelden.

J.G. HERDER (1778) *Plastik*

Degene die tenslotte schoonheid en beeld zal koppelen aan de lichamelijke beleving is J. G. Herder (1744 - 1803). Bij de opening van het nieuwe Sculptuur Instituut in Den Haag/ Scheveningen in 2004 hield Robert Zwijnenberg een lezing over een tekst van Johann Gottfried Herder. Het belang van deze tekst was voor Zwijnenberg dat hij een beeld dat hij voordien nog nooit had gezien, onmiddellijk herkende omdat hij die tekst van Herder zelf ooit had gelezen[12]. Zo ding-gebonden kan een tekst dus zijn. De tekst waar het om gaat beschrijft het beeld van een hermafrodiet dat Herder onder ogen kwam in de Villa Borghese in Rome, tijdens zijn verblijf in Italië van 1788-89. Herder beschrijft niet alleen het beeld nauwkeurig, hij geeft ook zijn waardering voor het beeld. Dat blijkt uit allerlei bijvoeglijke naamwoorden, zoals: 'sanft', 'ruhig', 'jungfraulich hübsch', 'wollüstig', en 'ungemein schöner'. Zwijnenberg zegt hierover:

Wat onmiddellijk opvalt in dit fragment is, behalve de sensuele en erotische grondtoon, het veelvuldige gebruik van 'wollüstig' en 'sanft'. Het zijn termen die bij Herder een

11 Petry, 2001, p. 509

12 Zwijnenberg, R. (2005). . in: Sculptuur Studies 1, Sculptuur Instituut. Den Haag/ Scheveningen, pp. 53-58

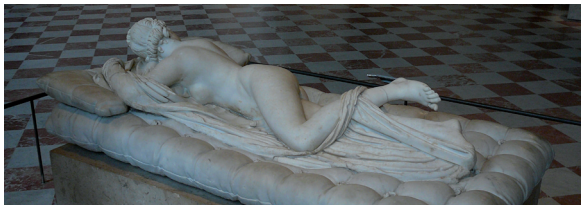
lichamelijke en geestelijke staat aanduiden en die elkaar versterken. ...[13]

[256]

Ik geef hieronder enkele afbeeldingen van het beeld. [14]



Afb.226. Hermafrodiet, Parijs Louvre (eigen foto's)



Afb.227. Hermafrodiet andere zijde

Robert Zwijnenberg trekt uit het voorafgaande zijn eigen conclusies over het beschouwen van een kunstwerk:

> "Met de termen *directheid* en *aanwezigheid* kunnen we iets uitdrukken over de eerste en onmiddellijke ervaring van een kunstwerk. Dat is namelijk de ervaring dat ons *iets* wordt getoond dat evenwel het ding-zijn van het kunstwerk in alle opzichten overstijgt. Het is een aanwezigheid van iets op het doek of paneel of in een of ander materiaal die het eerst in het tastende oog springt en die we lichamelijk ervaren. De afbeelding op het doek of gerepresenteerd in ander materiaal heeft een onontkoombare, zich opdringende aanwezigheid die zich laat vergelijken met de directe ervaring van de dat-heid van de dingen in de tast. Het beschouwen van een kunstwerk laat zich aldus vanuit Herderiaans perspectief beschrijven als een lichamelijke ervaring van directheid en aanwezigheid".[15]

Zwijnenberg spreekt hier over zowel beeldhouwkunst als schilderkunst en breidt daarmee de theorie van Herder uit, die nadrukkelijk drie verschillende zintuigen reserveert voor drie verschillende soorten 'schoonheid' in zijn geschrift *Plastik*. Herder verliest zich niet in het verhaal rond de hermafrodiet, noch in kunsttheoretische beschouwingen over het ontstaan van het beeld, stilistische kenmerken of verborgen boodschappen. Hij laat zich ongeremd meeslepen door het beeld zelf en hij uit zijn enthousiasme in bewonderende, zelfs liefkozende bewoordingen. Hij blijft bij het beeld, hoewel zijn tekst bewijst dat die later is samengesteld, en dat er zoveel aan geschaafd en gewerkt is, dat er een herkenbare beschrijving van het beeld is overgeleverd.

De ontvangst van een uniek beeld, de direct aanwezige lichamelijkheid beschreven in taal, roept specifieke vragen op en stimuleert de emotie. Herder stelt vanuit zijn beeldgebonden taal een algemene optiek voor, waarin hij de vraag stelt naar het ontstaan van beeldhouwkunst en de betekenissen die beelden genereren. Hij probeert als echte filosoof waarheden te distilleren

---

13 Ibid.

14 Het origineel dat Herder zag verhuisde van Rome naar het Louvre samen met de collectie Borghese in 1807 onder Napoleon I. Het origineel werd ontdekt in 1608, vlak bij de thermen van Diocletianus in Rome. Het wordt gedateerd in de tweede eeuw na Chr., waarschijnlijk geïnspireerd op een hellenistisch origineel uit de tweede eeuw voor Chr. In 1619 werd het marmeren matras waarop de hermafrodiet ligt toegevoegd aan het beeld door Bernini, in opdracht van kardinaal Scipio Borghese.

15 Zwijnenberg (2005), p. 58

die gelden voor het hele veld, waarbij hij zich baseert op de voor hem belangrijkste eigenschap van beeldhouwkunst: de driedimensionale uitdaging aan onze tastzin. Gevoel is voor hem de [257]
belangrijkste eigenschap waarmee wij de wereld leren kennen, en dus is beeldhouwkunst als betekenisdrager belangrijk, omdat zij direct uit het gevoel en de tastzin voortkomt.

Hoezeer de opvattingen over de uiting van gevoel intussen zijn gewijzigd, blijkt uit Zwijnenbergs commentaar:

> De tekst van Herder heb ik namelijk altijd beschouwd als voorbeeld van een tekst waarin een filosoof probeert om een lichamelijke beleving of de zintuiglijke ervaring van een kunstwerk, in dit geval een beeldhouwwerk, in woorden uit te drukken. En dat is een bijna onmogelijke taak omdat de zintuiglijke ervaring zich uiteraard nooit volledig en rechteloos in woorden laat uitdrukken. ...[16]

19de en 20ste eeuw: de ratio neemt het over.

Beelden worden ondergeschikt aan hun ordening.

Vanaf het midden van de 19de eeuw neemt de ratio het over van de emotie. De benadering van de kunst in de kunstgeschiedenis wordt sinds de tweede helft van de negentiende eeuw gevestigd door wetenschappers zoals A. Riegl (1858-1905) met zijn *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), H. Wölfflin (1864-1945) met *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1917) en E. Panofsky (1962-1968) met zijn beroemde opstel *Iconography and iconolgy: an introduction to the study of Renaissance art* (1939).

Deze auteurs hebben modellen ontwikkeld die worden gekenmerkt door stijlontleding en uitleg van de voorstelling. Over het algemeen gaan hun modellen uit van 'platte' kunstwerken: tekeningen en schilderijen. Zij gaan er van uit dat een kunstwerk niet een ding is dat op zichzelf staat, maar een ding dat staat voor iets anders en naar iets anders buiten zichzelf verwijst. Het kunstwerk wordt beschouwd als onderdeel van een historische reeks kunstwerken met verwante inhoud of uiterlijk. Hun opvattingen zijn nog steeds van invloed, onder andere dankzij een van hun grote navolgers, E.H. Gombrich. Hun uitspraken zijn letterlijk kunst-historisch.

FIEDLER, K. (1876) *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*

In het interessegebied van dit proefschrift opereert als een der eersten de Duitse kunstheoreticus Fiedler, die –volgens zijn bezorger Erich Parnitzke – "die Summe zehnjäriger Atelierverbundenheit" brengt. Ër trägt darin den Bau üblicher, ausserkünstlerischer Meinungen Stein um Stein ab, um zu Grundriss dessen zu kommen, was eigentlich zur Sache gehört". Hij doelt op het afbreken van 'nabootsing' als criterium, ten dienste van wat Fiedler betitelt als "künstlerische Bedeutung" van de vorm.[17] 'Het kunstwerk' aldus Fiedler' 'is de uitdrukking van een, tot een relatieve hoogte, opgedreven kunstzinnig bewustzijn.' Het is

16 Ibid.

17 Fiedler (hernieuwde uitgave 1960), p. 9

de onvermijdelijke en enige uitdrukking voor dat bewustzijn. Het technische manipuleren
[258] dat het kunstwerk tevoorschijn brengt is een zuiver noodzakelijk gevolg van de kunstzinnige geest, die niet anders kan, dan het tot stand brengen ervan. Een zelfstandig recht heeft de techniek niet: ze staat zuiver en alleen ten dienste van het geestelijk proces van de kunstenaar. Dat betekent volgens hem dat het kunstwerk niet een inhoud draagt, die de kunstenaar als maker heeft bepaald, maar die – als het ware ondanks de kunstenaar – tot stand is gekomen, als de uitdrukking van iets dat veel verder gaat dan de persoonlijkheid van de kunstenaar zelf.[18] Daarmee verlaat hij de esthetica van Kant en zet de eerste schreden op een filosofisch pad dat de kunst als autonoom zal gaan beschouwen.

von HILDEBRAND, A. E. R. (1893-1913) *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*



Afb.228. Herbst (1888)
Adolf von Hildebrand
Reliëf
München, Lenbachhaus

Dit boek is geschreven door een beeldhouwer. Hildebrand hield zich bezig met veel takken van de beeldhouwkunst: portret, vrijstaande sculptuur, fonteinen en aan architectuur gebonden reliëfs. Bovendien was hij schilder. Volgens Hildebrand baseert de kunst zich op de bestudering van de natuur. Het kunstwerk is het resultaat van 'bouwen'. In zijn boek plaatst hij die bouw van het kunstwerk in het centrum. Het kunstwerk is een zelfstandig individu tussen alle andere kunstwerken, waarbij de vorm voorop staat, niet het poëtische of het ethische. Het gaat om ruimte. Ruimte kun je waarnemen met het oog, tasten kun je ook met het oog. Zien en tasten horen bij elkaar. Dit samengaan van zien en tasten, en hun wisselwerking tot het uiterste te volgen, is de gave van de kunstenaar. Handelen en vormen leveren het resultaat, dus kan de bespreking van het beeldhouwwerk alleen zinvol zijn als niet alleen het idee maar ook de praktijk van de totstandkoming wordt gevolgd. Het gaat om de samenhang tussen oog en geest. Waarom ziet het kunstwerk er zo uit als het er uit ziet? Onze verhouding tot de wereld berust op het herkennen en voorstellen van ruimte en vorm, want vorm is volgens Von Hildebrand begrensde ruimte. Alle verschijningen van kunstwerken zijn slechts uitdrukking van onze ruimtelijke voorstelling. Onze ruimtelijke voorstelling komt voort uit het zien van details in combinatie met het opbouwen van een overzicht. Het overzicht bouwen we op door verschillende standpunten in te nemen, liefst vanaf enige afstand. Dit zijn de wetten van de waarneming die voor iedereen gelden. De wetmatige ervaring van het waarnemen leidt tot het doen samensmelten van detail en overzicht: tegenover de werkelijkheid ontstaat een verbeelding. Omdat de verbeelding stoelt op de wetmatig geleide waarneming wordt de private behandeling bovenpersoonlijk, en dat is kunst.

Samengevat is de beeldhouwkunst volgens Von Hildebrand:

1 materiaal,
2 samenbrengen van inbeelding en voorstelling uit verschillende standpunten, met
3 'het fernbild' als controle.

Hij gaat ook in op de paragone: om het onderscheid tussen beeldhouwkunst en schilderkunst scherper te kunnen formuleren is het nodig dieper op de verbeelding in te gaan.

18 Ibid. p 50 - 51

Afstand en beweging leiden tot contouren die de dingen omschrijven, onafhankelijk van de wisselingen van de verschijning. Er ontstaat een verschil tussen de zijnsvorm en de [259]
werkingsvorm. De werking van de vorm is afhankelijk van de context en van de omgeving. Het kunstzinnige waarnemen door de kunstenaar bestaat dus vooral uit het kunnen onderscheiden van de zijnsvorm tegenover de werking. Het beeld is geen zuivere reproductie.[19]

Vervolgens behandelt Hildebrand de ruimtevoorstelling en hoe die wordt uitgedrukt in schilderkunst en beeldbouwkunst. Hij beschrijft (net als Herder) het 'waterprocedé' van Michelangelo, onderzoekt het landschapsschilderij en komt tot de conclusie dat de overeenkomst die bestaat tussen natuur en kunstwerk niet gelijkenis is, maar de mogelijkheid die beide bezitten om de ruimte voor te stellen.

Het brengt hem tenslotte niet alleen bij de werking van kleur, maar vooral bij het reliëf. In het reliëf gaat het om de organisatie van de ruimte en van de voorstelling. Een figuur in een reliëf ligt om het zo te zeggen in een aantal vlakken van dezelfde diepte en elke vorm streeft ernaar om zich in uit te breiden en zich kenbaar te maken. Je kunt het schematisch als volgt voorstellen: de voorstelling leidt tot een driedimensionaal beeld. Daar scheidden de wegen zich tussen schilderkunst en reliëf, het reliëf is een driedimensionale samenvatting die kan leiden tot een ruimtelijke beeldhouwwerk. Het reliëf berust op de indruk van het 'fernbild', het nabeeld dat wij hebben van iets dat veraf is. De belangrijkste punten in het reliëf dienen op dezelfde hoogte, dat wil zeggen in het dezelfde vlak te liggen. [20]

De vorm stimuleert de fantasie, niet de waarheid.(!) Omdat we de vorm interpreteren als mogelijkheid tot beweging, stoort de stilstand niet. De beweging vastzetten is onmogelijk en daarom maken wij een voorstelling die de waarneming vervangt. Onze voorstelling is vast, en daarom belangrijker dan het vage, bewegende beeld. De functie van de voorstelling is dus dat zij voor ons de bewegende en niet-bewegende natuur levendig en helder maakt. Dat wil zeggen: de voorstelling is een uitdrukking van de functie. Alle ontwikkelingen vinden alleen binnen de kunst plaats en vinden daarin een rechtvaardiging: niet in de gewone wereld.

De historische opvatting van de kunst als uitdrukking van het individu is verwerpelijk, alsof het gaat om het persoonlijke. Kunst moet zich als kunst kunnen ontwikkelen en niet als

---

19 Ibid., p. 41
"So ist denn das Kunstwerk ein abgeschlossenes, für sich und in sich beruhendes Wirkungsganzes und stellt dieses als eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber. Im Kunstwerk existiert die Daseinsform nur als Wirkungsrealität. Indem das Kunstwerk die Natur als Relation von Bewegungsvorstellung und Gesichtseindruck fasst, wird sie für uns vom Wechsel und Zufall befreit".

20 Ibid., p. 77
"Ebenso wie für das zweidimensionale alle Richtungen im Verhältnis zur Senk- und wagerechten gemessen werden und einen Halt gewinnen, ebenso können alle einzelnen Tiefenvorstellungen erst ihren klaren Wert erhalten, wenn sie im Verhältnis zu einer einheitlichen Tiefenvorstellung erscheinen. Wie weit der Künstler fähig ist, jeden Einzelwert als Verhältniswert zu diesem allgemeinem Tiefenwert darzustellen, bedingt die Harmonie der Bildwirkung. Seine Schöpfung erhält dadurch erst einen einheitlichen Maasstab. Je klarer dieser fühlbar wird, des to einheitlicher und wohltuender der Eindruck. Diese Einheit ist das eigentliche Form-Problem der Kunst, und wie weit das Kunstwerk diese Einheit erreicht, danach bestimmt sich sein Wert. Die Darstellung der Natur erhält erst in ihr eine Weihe, und die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht immer nur und allein auf der konsequenten Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke".

individueel speeltje.[21]

[260] Het laatste hoofdstuk heet *Bildhauerei in Stein*. Materiaal moet het proces ondersteunen dat de voorstelling ontwikkelt. Natuursteen eigent zich daar bijzonder goed voor, vooral in de *taille directe*. Vanuit de tekening ontstaat het reliëf, en vanuit het reliëf een beleving van vlakken in de diepte. Het gaat om de verhouding tussen die vlakken. De voorstelling maakt deel uit van een eenvoudige ruimte: die geeft rust en eenheid. En zoals al eerder opgemerkt is de eenheid essentieel voor het kunstwerk. Wanneer het beeldhouwwerk wordt bevrijd uit de architectuur is een hoofdstandpunt noodzakelijk waaraan alle andere standpunten ondergeschikt zijn. Ook de vrijstaande figuur wordt in principe gedacht als een reliëf dat bestaat uit een aantal lagen die achter elkaar verdiept in de steen liggen. De belangrijkste punten van het beeld liggen in dezelfde laag. Hildebrand beschrijft dit procedé aan de hand van Michelangelo's 'watertheorie' en de uitwerking ervan bij diens 'slaven' (Figuur 7). Het is een doordringen van voren naar achteren in de diepte, en vanaf de zijkant wordt er gecontroleerd.



Afb.229. Rebellerende slaaf (1513-1515), Michelangelo Buonarotti, marmer, h= 209cm, Parijs Louvre. Het beeld is niet afgemaakt, ik toon vijf aanzichten met de klok mee.

Tijdens het proces van het hakken moet vlak na vlak eerst volledig afgemaakt en uitgewerkt worden om ervoor te zorgen dat het volgende vlak kan worden gedefinieerd. De eenheid die zo geschapen wordt hoort in het beeld, en het is niet van belang of ze afwijkt van de natuur. Hildebrand maakt een vergelijking tussen dit hakken in steen en het modelleren in klei: het modelleren is een opbouwen van binnen uit, de ruimte moet nog gedacht worden die in de steen al vastligt, het werk groeit naar de beeldhouwer toe terwijl de steen de uiterste ruimte al heeft bepaald. Er is meer fantasie nodig, terwijl het opbouwen noodzaakt om in een kring om het groeiende beeld heen te bewegen, tegenover het verdiepen van vlak naar vlak in de steen. De steen noodzaakt tot grote vormen zonder details en tot het tevoorschijn brengen

21 Ibid., p. 117
"Die subjektive Willkür, das Geistreichthun, die persönliche Caprice, sind immer nur ein Zeichen, dass das künstlerische Schaffen seinen natürlichen gesunden Inhalt verloren hat. Will man deshalb von einer Aufgabe der Kunst Sprechen, so kann sie nur die sein, trotz aller Zeitkrankheiten immer wieder den gesunden und gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnesthätigkeit herzustellen und fühlbar zu machen".

van de voorstelling. Bij modelleren wordt de voorstelling opgebouwd uit details. In de steen ligt de ruimte al vast, terwijl tijdens het modelleren de ruimte gedacht moet worden. [261]

Het hele hoofdstuk is gedacht vanuit de kunstenaar: hoe bereik ik het effect dat ik hebben wil, en daarbij is de standaard de menselijke figuur. De conclusie is dat modelleren niet de noodzakelijke eenheid bewerkt, en dat het dus beter is om uit te gaan van het ingebeelde eindresultaat: daartoe dwingt de steen en dat toont bereidheid van de beeldhouwer.

De eenheid in de ruimte moet worden afgewogen tegenover de beweeglijkheid van het beeld, en de meester die dit kan is Michelangelo met een weergaloze 'economie'. Hij verprutst geen steen en ook geen ruimte, maar bereikt een 'verdichte' concentratie. De werken van Michelangelo's navolgers zijn dan ook inferieur aan de zijne, omdat zij de nadruk leggen op de dramatische handeling. Belangrijk is de constatering van Von Hildebrand dat Michelangelo's werken dus niet bedoeld waren voor de vrije ruimte, ook al worden ze rondom vrijstaand aan ons getoond. Hij werpt hiermee nogmaals het criterium op dat over elk beeld de vraag gesteld moet worden: is dit beeld beter af in de vrije ruimte, of zou het sterker zijn wanneer het deel uitmaakte van een architectonisch geheel? En hij besluit dan met de *Madonna* van Michelangelo in de San Lorenzo in Florence, die aantoont dat alle onderscheid van tijd, omstandigheden en individualiteit in het niet verdwijnen bij de algemene en eeuwige wetten die de kunstzinnige vorming bestemmen en zullen bestemmen.



Afb.230. Modonna met Kind Michelangelo, Florence, San Lorenzo

FREUD, S. (1919) *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*

Freud over de kunstenaar Leonardo da Vinci en *Anna te drieën*. Sigmund Freud hoopte in Leonardo da Vinci' s persoonlijkheid aanwijzingen te vinden voor zijn buitengewone kunstwerken, die verklaren waarom Leonardo's schilderijen en precies zó uitzien als ze eruit zien. In zijn boekje *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1919) bouwt hij een betoog op dat erop neerkomt, zoals hijzelf zegt, dat het bij een ander mens anders dan bij Leonardo zou zijn gelopen.[22] Dit fraaie voorbehoud ondersteunt zijn visie, waarin hij de individualiteit van de mens hoog acht. Waarom Leonardo's schilderijen er precies zo uit zien is volgens Freud te danken aan diens belangrijkste eigenschap: een uitzonderlijke neiging tot het verdringen van verborgen driften in combinatie met een buitengewoon vermogen tot sublimeren[23]. Het kunstwerk als ding, opgevat als spiegel van de ziel.

MERLEAU-PONTY, M. (1948) *De wereld waarnemen*, Amsterdam, Boom.

Voor Merleau-Ponty is het uitgangspunt niet het bewustzijn, maar het 'in de wereld zijn' (être au monde), de existentie. Alvorens de dingen een theoretische betekenis krijgen door de intentionaliteit van het bewustzijn, hebben zij al een betekenis die voortkomt uit de

22 Freud (1919), p. 74-75

23 Zie voor een bespreking van Freuds sublimering in de kunsten: Veire (2002).

manier waarop wij ons in ons (alledaagse) bestaan tot die dingen verhouden.[24] Tegenover
[262] Heideggers scherpzinnige rationalisatie en Derrida's analyse stelt Merleau-Ponty de beleving van het kunstwerk centraal. De beleving gaat vooraf aan het denken en de kunstenaar wijst door zijn werk de weg naar de beleving. Merleau-Ponty is belangrijk, juist het beleven wordt in veel kunsthistorische literatuur niet beschreven, omdat het te persoonlijk geacht wordt om wetenschappelijk te kunnen zijn. Hoewel niemand zal bestrijden dat de rol van het beleven en daarmee het ervaren gevoel juist in de kunst uitermate belangrijk zijn. R. Welten vat het als volgt samen:

> De kunst is de vervreemding, die de wetenschap heeft bewerkstelligd, bespaard gebleven. De kunstenaar is de radicale fenomenoloog: wanneer Cézanne drie weken bij de berg Sainte-Victoire bij Aix vertoeft en deze dertig maal schildert, schildert hij hem dertig maal verschillend. De berg is geen statisch object, maar als 'fenomeen' verweven met mijn waarnemen. De berg laat zich niet objectiveren maar vindt zijn ambigue ambiguïteit in het levende schilderen van Cézanne, die nooit 'tevreden' over zijn product was. Alleen de schilder hoeft niet over de wereld te oordelen, hij laat zien, hij laat zichzelf zien, laat zijn eigen zien zien. De kunstenaar is exemplarisch voor de zijnswijze van de mens in het algemeen want in een ruimere zinscontext is hij niet afhankelijk van de objectivering, zoals in de wetenschap.[25]

En Merleau-Ponty formuleert het zelf in 1948 als volgt:

> Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre les ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps no us ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nous no us habituons it penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle Le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe.[26]

PANOFSKY, E. (1955) *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*

Over allegorische voorstellingen, zoals we die zien bij Hildebrand, handelt het boek van E. Panofsky *Meaning in the visual arts* (1955). De overkoepelende gedachte achter Panofsky's iconologie is dat een kunstwerk niet alleen zichzelf is, maar staat voor iets anders, dat in het kunstwerk zelf niet aanwezig is. "It is apprehended that a male figure with a knife represents St. Bartholomew, that a female with a peach in her hand is a personification of veracity ..."

Zijn centrale vraag luidt: hoe interpreteer je een allegorische voorstelling? Centraal staat Panofsky' s opvatting dat betekenis de oorzaak is voor de uiterlijke vorm van het kunstwerk.

---

24 Merleau-Ponty, M. & Slatman, J. (2003) *De wereld waarnemen*: Maurice Merleau-Ponty. Amsterdam, Boom. Vertaling door Jenny Slatman van: Causeries 1948. - Paris : Seuil

25 R. Welten in: *Inleiding bij de tekstlezing 'The Intertwining – The Chiasm', ('L'entrelacs – le chiasme')*

26 Merleau-Ponty (1948) *Sens et non -sens* Paris, Nagel éd.

Om de betekenis op te kunnen sporen beschrijft hij een drie-stappen plan als handreiking voor het bestuderen van kunst met een figuratieve voorstelling.[27] Het schema van Panofsky vertoont leemtes die door de latere kunsthistorie en filosofie onder handen zijn genomen. Hij voorzag dat zelf ook en gaf het daarom de ondertitel mee die de methode beperkt tot de 'Renaissance'. Panofsky's iconologische benadering betreft niet alleen de schilderkunst maar ook de beeldhouwkunst.[28] Ze is echter alleen toepasbaar voor de allegorische betekenis van de voorstelling. Het belang van zijn tekst zit in het onderscheid dat hij aanbrengt tussen iconografie en iconologie. De manier waarop hij beide termen uitwerkt is nog altijd van invloed binnen de kunsthistorische wijze van interpreteren. [263]

GIEDION-WELCKER, C. (1956) *Contemporary sculpture. An evolution in volume and space*

Als eerste standaardwerk wordt vaak het boek genoemd dat Carola Giedion-Welcker schreef. Het beleefde drie uitgaven, de eerste in 1937, een latere versie in 1956 en een hernieuwde uitgave met een toegevoegd hoofdstuk over Totems en Stelae in 1961. Haar belangrijkste verdienste is haar onderzoek tussen woord en beeld, dat vorm krijgt in haar boek met twee inleidende essays, en meer dan 400 afbeeldingen. Het is ingegeven door haar eerdere studies naar de literatuur van James Joyce. Zij is de eerste die ordening aanbrengt in het overweldigende aanbod van stijlen en 'ismen' zoals die in de eerste helft van de 20ste eeuw werden onderscheiden.

HAMMACHER, A. M. (1969) *The evolution of modern sculpture: tradition and innovation*

Voor A.M. Hammacher is de geschiedenis van de beeldhouwkunst vooral een aaneengeregen ketting van stijlveranderingen.

Hammacher beschrijft hoe in de ontwikkeling tussen de jaren 1500 en 1950 een aantal beeldhouwers niet alleen profiteerden van recente stijlontwikkelingen als kubisme, dadaïsme, surrealisme en constructivisme, maar tevens gevoelig waren voor de na-effecten van de archaïsche kunst. Daarom begint hij zijn boek met Michelangelo en diens invloed op Rodin. Dezelfde vergelijking is al voor hem gemaakt door Hildebrand, die de werken beschreef als sculpturale oplossingen, maar Hammacher maakt vooral stijlvergelijkingen: 'For Rodin, Michelangelo was a late Gothic Artist'. Het grootste hoofdstuk is echter gewijd

27 Panofsky (1955), p. 32:
"Iconology, then, is a method of interpretation which arises from synthesis rather than analysis. And as the correct interpretation of motifs is the prerequisite of their correct iconographical analysis, so is the correct analysis of images, stories and allegories the prerequisite of their iconological interpretation – unless we deal with works of art in which the whole sphere of secondary or conventional subject matter is eliminated and a direct transition from motifs to content is effected, as in the case with European landscape painting, still life and genre, not to mention "non-objective"art".

28 Zie voor zijn toepassing van een iconologische benadering ook: Panofsky, E. and H. W. Janson (1964), *Tomb sculpture. Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. New York, Abrams.

aan de beeldhouwkunst na 1945:

[264]

> "Despite the lack of stylistic unity in our era, it can be predicted that before the twentieth century is very old, sculptures by Richier, Arp, Wotruba, Moore, Lipchitz, will be recognized as products of a particular period. There are no timeless forms. Forms regarded as timeless have neither force nor character". [29]

Alle beeldhouwkunst – en haar speciale relatie met architectuur – is voor Hammacher verbonden met het verleden en de toekomst. Individuele beelden zullen alleen blijven bestaan wanneer hun verbinding met de geschiedenis in stand blijft.

GOODMAN, N. (1976) *Languages of Art*

Naarmate er steeds meer voorstellingsloze beelden verschijnen, wordt het belangrijker om na te denken over wat de betekenis kan zijn van een niet-figuratief beeld. Dat gebeurt in Nelson Goodmans boek *Languages of Art* (1976). Goodman gaat uit van het idee dat er geen systematische beeldtaal is. Het gevolg daarvan is: beeldende kunst is tonen, taal is duiden.

Het boek is een schakel tussen beeld en taal: "the objective is an approach to a general theory of symbols". 'Verwijzen naar' en hoe verwijzing plaatsvindt, 'duiden' en wat duiden precies is en 'benoemen of etiketteren' zijn enkele van de belangrijke kernbegrippen die Goodman bespreekt. Hoe de verwijzing bij beelden plaatsvindt is een probleem, omdat beelden naast hun verwijzen ook nog een directe, eigen aanwezigheid hebben die het verwijzen kan benadrukken maar ook kan storen. Er zijn ook beelden die een voorstel zijn, en slechts een zeer vage, indirecte verwijzing bevatten. En er zijn zelfs beelden die geen verwijzing bevatten, en dus niet duiden, maar tonen (dat iets anders mogelijk is).[30]

Goodmans studie is van belang voor het overdenken van de vraag of een methode voor het geven van geldige interpretaties eigenlijk wel mogelijk is en waarop die methode gebaseerd zou kunnen zijn. Want de verhouding tussen beeld en taal, tussen de letterlijke aanwezigheid van het beeld en de figuurlijke (overdrachtelijke) duiding door het beeld, en het doordringen van de figuurlijke duiding in de beschrijving van het beeld zullen elke mogelijke methode beïnvloeden.

> The difference between art and science is not that between feeling and fact, intuition and inference, delight and deliberation, synthesis and analysis, sensation and cerebration, concreteness and abstraction, passion and action, mediacy and immediacy, or truth and beauty, but rather of difference in domination of certain specific characteristics of symbols.[31]

29 Hammacher (1969), p. 14

30 Zie voor een bespreking van de begrippen die Goodman gebruikt: Locher (1994).

31 Goodman (1967), p. 264-265

WITTKOWER, R. (1977) *Sculpture processes and principles*



Afb.231. Maria, Jezus en Johannes, zg. 'Tondo Pitti' 1504-1505
Michelangelo
Marmer Ø = ca. 86cm
Florence, Bargello

Veel observaties in dit proefschrift zijn gebaseerd op het beroemde boek van Rudolf Wittkower, dat zijn vrouw postuum bezorgde in 1977. Een paar jaar eerder, in 1971 hield Wittkower de 'W.A. Cargill Lecture in Fine Art' met als titel The Sculptor's Workshop Tradition and Theory from the Renaissance to the Present. In deze lezing schetst hij een van de belangrijkste kwesties die de Europese beeldhouwkunst heeft beziggehouden sinds de Renaissance, de vraag of een beeld bezien moet worden vanaf één standpunt, of van alle kanten rondom. Zijn essay is te lezen als een vervolg op A. von Hildebrand. Hans Locher omschreef Wittkowers methode eens als 'met de loep over het beeld', en dat is precies hoe Wittkower te werk gaat.

Wittkower begint met de vaststelling dat er tegenwoordig minder belangstelling is voor sculptuur dan voor schilderkunst. 'Dat was niet altijd zo', zegt hij, 'en zeker niet in het oude Griekenland, Rome, of in de dagen van Michelangelo. Voornamelijk aan de hand van de sporen die het gereedschap achterlaat op het beeld reconstrueert Wittkower de traditie. Hij doet dat onder andere aan de hand van de Tondo Pitti van Michelangelo die bewaard wordt in Florence in het Bargello.

Het belang van zijn onderzoek is dat er volgens hem een nieuwe rolverdeling tussen kunstenaar en ambachtsman ontstaat:

> "So, in the middle of the sixteenth century a process set in, in the course of which the modeller (the artist who handled wax and clay) became the sculptor and the original sculptor (the one who worked in stone) was eventually turned into a mere craftsman or technician. A gulf opened between invention and execution". [32]

Het vervolg van het proces is dat twee nieuwe opvattingen naast elkaar gaan bestaan: die van het beeld dat voornamelijk gezien wordt vanuit een centraal standpunt, en die van het beeld waaraan de eis ten grondslag ligt dat het van alle kanten even goed moet zijn. Wittkower onderkent dat vanaf Rodin de sculpturale opvattingen zo sterk wijzigen dat de oude definitie niet meer als enige geldig is. Maar de interpretatie van wat beeldhouwkunst precies is zal nog lang worden gedefinieerd aan de hand van het verschil tussen de verschillende standpunten van waaruit het beeld bekeken wordt.

De omslag van ambachtsman naar kunstenaar en van kunstwerk – niet uitgevoerd door de kunstenaar zelf – is met name in de filosofische literatuur over het enkele beeldhouwwerk niet terug te vinden, terwijl het juist voor de esthetica enorme consequenties heeft.

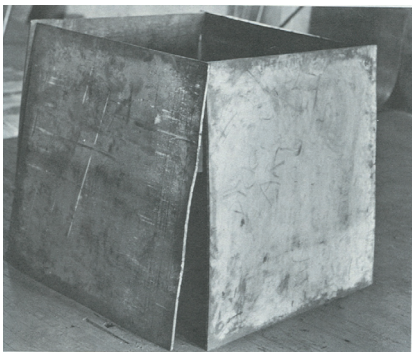
32 Wittkower (1977), p.150

KRAUSS, R. E. (1981) *Passages in modern sculpture*

[266]

In haar boek *Passages in Modern Sculpture* (1981) onderneemt Rosalind Krauss een "critical history of modern Sculpture." Dat doet zij door "developing a language of description." Volgens Krauss behoort iedereen die over beeldhouwkunst schrijft drie standaarwerken te kennen: Lessings *Laokoon* (1766), Giedeon Welckers *Plastic Art* (1956) en Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst (*1913).

Dat zegt meteen iets over het Europese verloop van het discours. In een aantal casestudies probeert zij tot een bruikbare aanpak te komen om beeldhouwwerken te beschrijven, als een ontwikkeling van 'ruimtelijke kunst' naar 'tijdsbesef'. Zij beweert dat in de moderne beeldhouwkunst 'het verhalende' plaats maakt voor het 'momentane', dat de weergave van een ideologie plaats maakt voor identiteit, dat het oppervlak wordt benadrukt als betekenisvolle grens en dat de (on)helderheid van de contour van beslissend belang is. Door de behandeling van deze begrippen beschrijft ze hoe 'betekenis' niet wordt opgedaan uit voorafgaande kennis, maar ontstaat tijdens de ervaring van het beeldhouwwerk. Als voorbeeld citeer ik hieronder een van de mooiste gedeelten van haar tekst bij het beeld van Richard Serra: One-Ton Prop (House of Cards)



Afb.232. One-Ton Prop (House of cards) (1969)
Richard Serra
lood ca. 109x137x137cm

"Richard Serra's One-Ton Prop (House of Cards) of 1969 (fig. 200) continues the protest of Morris's work against sculpture as a metaphor for a body divided into inside and outside, with the meaning of that body dependent upon the idea of the private, inner self. The simplicity of the sculpture's shape initially suggests the presence of an underlying, ideal armature, for it assumes the configuration of a cube, a form that seems to belong to a timeless logic, rather than a moment of experience. But Serra's aim is to defeat the very idea of this idealism or this timelessness, and to make the sculpture visibly dependent on each passing moment for its very existence. To this end, Serra constructs the House of Cards by balancing four five-hundred-pound plates of lead against one another, creating points of contact only at their upper corners and using no permanent means of locking them into position". [33]

Daarna neemt haar eigen interpretatie het over van de beschrijving en komt er een soort kunsthistorische, humanistische duiding op gang. Dit boek is voornamelijk iconologisch gedacht: het gaat vooral over de voorstelling van het beeld, en wat de vorm van de voorstelling teweegbrengt. Ook als Krauss het materiaal van het beeld benoemt of een hint geeft over de techniek die de vorm tot stand heeft gebracht, spreekt ze niet over de consequenties ervan. Als het beeld niet van lood was geweest maar van ijzer, of piepschuim of plastic, als het oppervlak niet bekrast was en gedeukt, als we de zachte vervormbaarheid van het lood niet hadden ervaren, hadden de constateringen zeker tot andere betekenisgeving geleid. Bij Krauss die

33 Krauss (1981), p. 271

dicht bij het beeld blijft, komt betekenis niet voort uit kennis maar uit ervaren. Met het risico dat als de ervaring niet zorgvuldig wordt benoemd, de interpretatie twijfelachtig wordt. [267]

MARTIN, F. D. (1981) *Sculpture and enlivened space : aesthetics and history*

Ook David Martin, fenomenoloog aan de Universiteit van Kentucky, geeft een uitvoerige geschiedenis van de beeldhouwkunst, maar met een ander doel. Hij wil geen overeenkomsten van stijl aantonen of ontwikkeling van oud maar nieuw, maar een allesoverheersend kenmerk dat volgens hem geldt voor alle sculptuur. Dat sculptuur niet gebruik maakt van de ruimte, als een soort plaats innemen, maar de ruimte door haar aanwezigheid activeert. Hij doet dit door uitvoerig in te gaan op de verschillende waarneming die zich voordoet tussen schilderkunst en beeldhouwkunst. Martin:

> "I conclude that the most distinctive feature of any sculpture is its activation of its surrounding space -its enlivened space or 'impacting between'. The presence of this feature makes a work 'sculptural' as distinguished from 'pictorial' ".[34]

Deze optie is volstrekt nieuw en niet eerder in de literatuur over beeldhouwkunst zo uitvoerig en met overtuiging uitgevoerd. Zijn opvatting dat de beschouwer zich uitstrekt door de ruimte heen naar het beeldhouwwerk heeft veel te maken met de opvattingen van Heidegger en Merleau-Ponty. Maar het lijkt een falsificatie: tenslotte is niet het beeldhouwwerk actief, maar de beschouwer. Toch blijft er veel interessant aan zijn opties, die duidelijk maken dat het nauwelijks gedefinieerde begrip 'ruimte' nauwkeuriger moet worden ingevuld. En hij citeert Henry Moore:

> "The understanding of three-dimensional form involves all points of view about form-space, interior, and exterior form, pressure from within; they're all one and the same big problem. They're all mixed up with the human thing, with one's own body."[35]

Martins boek is ongetwijfeld een van de meest inspirerende in de literatuur over beeldhouwkunst.

BAXANDALL, M. (1985) *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures*

Al deze kunsthistorische literatuur wordt feitelijk ondervraagd door Baxandalls *Patterns of Intention*. Het is geen beeldhouwboek en daarom is hier vooral het eerste deel van belang, dat zich richt op de taal die wij gebruiken bij het beschouwen van beeldende kunst, en het begrip 'intentie'. Het boek concentreert zich op de positie van de beschouwer, waarbij Baxandall niet op zoek is naar de intentie van de maker of beschouwer, maar de eigen intentie van het beeld.

> [...]One assumes purposefulness – or intent or, as it were, 'intentiveness' – in the historical

34 Martin (1981), p..14
35 Ibid., p. 50

> actor but even in the historical objects themselves. Intentionality in this sense is taken
> [268] to be characteristic of both. Intention is the forward-leaning look of things. It is not a reconstituted historical state of mind, then, but a relation between the object and its circumstances.

Baxandall wijst op het feit dat wij meestal, als wij over kunstwerken praten, niet praten over het kunstwerk, maar over onze beleving er van. De vergelijkingen en reconstructies die in de aanwezigheid van het beeld gemaakt worden, al die woorden die daarbij worden aangewend, zijn volgens Baxandall niet zozeer informatief als wel aanwijzend, niet met het doel om iets begrijpelijk te maken, maar om te overtuigen:

> that what one offers in a description is a representation of thinking about a picture more than a representation of a picture. And to say we 'explain a picture as covered by a description' can conveniently be seen as another way of saying that we explain, first, thoughts we have had about the picture, and only secondarily the picture.[36]

Wat al de literatuur en besproken voorbeelden aangaat, zou Baxandall er op wijzen dat er nog méér vergelijkingen mogelijk zijn, zowel met andere beelden als met tijdgenoten. Deze vergelijkingen zijn afhankelijk van de gebezigde taal, die op haar beurt wordt ingegeven door de waarneming van het voorwerp.

HEFTING, P. (1986) *De eigen ruimte. Beeldhouwkunst in Nederland na 1945*

Terwijl de Nederlander A.M. Hammacher zich oriënteert op de internationale beeldhouwkunst, blijft Paul Hefting in eigen land. Niettemin is het werk van Hammacher duidelijk van invloed op zijn beschrijvingen van de kunst van vóór de Tweede Wereldoorlog. Volgens Hefting sluit de beeldhouwkunst van voor de oorlog – die volgens Hammacher werd ontwikkeld naar aanleiding van de nieuwe sculptuur in Frankrijk – aan op die van na de oorlog. Na een geleidelijke ontwikkeling in de periode 1945-1960 wordt ze van 1960-1980 overspoeld door (buitenlandse) visies over het begrip 'ruimte'. Na 1980 lost de beeldhouwkunst op in een onbeschrijfelijke diversiteit. De opbouw van Hefting – die conservator was aan het Kröller-Müller Museum waar Hammacher ooit directeur en oprichter van was – is niet stilistisch, maar thematisch. Volgens hem gaat het vooral om herformulering van de begrippen volume, ruimte, kleur, techniek en materiaal. Daarnaast blijft de beeldhouwkunst onderworpen aan de typisch Nederlandse relatie tussen kunst en leven, die Hefting beschrijft als: "een diep gewortelde overtuiging dat alles zinnig, nuttig en bruikbaar moet zijn of tenminste een doel moet hebben".[37] "Het autonome beeld dat de ontwikkelingsgeschiedenis van de beeldhouwkunst bepaalt" [sic][38] is, zij het op een andere, minder zichtbare manier, ook verbonden met de tijd en met de maatschappij waar het is ontstaan. De individuele

36 Baxandall (1985) , p. 7
37 Hefting (1986), p. 14
38 Ibid., p.18

kunstenaar maakt deel uit van de samenleving en reageert in zijn werk op gebeurtenissen in die samenleving. Die bepalen de iconografie van zijn kunst, samengesteld uit "een complex van factoren, van thesen en antithesen, van ratio of gevoel, van een bepaalde mentaliteit"..[39] [269]

Als voorbeeld voor deze gedachtegang geeft Hefting de ontwikkeling van het beeld als kubus vanaf 1960 bij de beeldhouwers Manzoni, Visser, Geraedt, Slothouber en Graatsma, Hilgemann en Kemps.[40] Hij besluit zijn boek met een epiloog:

> "...even noodzakelijk is nu een dialoog over de betekenis van de kunst, een contemplatie die het rennen van nieuw naar nieuw – en dat betekent in de kunst ook vaak van niets naar niets – tot staan brengt". [41]

BÄTSCHMANN, O. (1986) *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, die Auslegung von Bildern*

Een van de belangrijkste werken over het interpreteren van – beeldende - kunstwerken is geschreven door O. Bätschmann en draagt als titel: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik* (1986). Deze inleiding in de hermeneutische methode van de kunstgeschiedenis draagt als veelzeggende ondertitel *die Auslegung von Bildern*. Hij onderscheidt nadrukkelijk 'begrijpen' van 'uitleg'. Volgens Bätschmann is interpretatie wetenschappelijke arbeid en geen privé-uitleg. Kunsthistorische hermeneutiek is niet zoals de filosofische algemeen, maar vakspecifiek, dat wil zeggen geënt op het voorwerp: want het onderwerp van de hermeneutiek is niet de betekenis van het werk, maar het werk zelf. Deze opvatting staat in verhouding tot die van Baxandall en vraagt naar het onderscheid kunstwerk – ding – betekenis.

De kunsthistorische hermeneutiek omvat het volgende:

1. een theorie van uitleg van de werken van beeldende kunst in relatie tot de filosofische en literaire hermeneutiek en in relatie met kunsttheorie, kunstenaarsarbeid, kunstgeschiedenis en de methodes en praktijk van uitleggen.
2. Methoden voor uitlegging en onderbouwing van die methoden.
3. Praktijk van uitleggen in relatie met zijn methoden.

Na zijn historische inleiding op het begrip 'hermeneutiek' vraagt Bätschmann zich af wat het betekent 'om een beeld te begrijpen' en hij behandelt het onderscheid tussen 'verstehen' en 'auslegen'.[42] Vervolgens onderzoekt hij hoe hiermee wordt omgegaan in de kunsthistorische wetenschap en leest daarvoor een aantal schrijvers, onder wie Valéry, Panofsky, Ruskin, Fiedler, Gadamer, Imdal, Nietzsche en Gombrich. Gelijktijdig beschouwt hij een aantal schilderijen, zoals *De mandril* (1913) van Franz Marc, een schets van Alberto Giacometti naar Rafaels *Paus Leo X met twee kardinalen* (1518-19), de *Baigneuses* (1907) van Maurice Denis en Whistlers *Arrangement in groen en zwart* (1872).

Er is volgens Bätschmann duidelijk sprake van een primaat van de taal en de tekst. Elk beeld staat volgens hem tussen 1000 woorden, vooral voor de kunsthistoricus. Er zijn daarbij drie

39 Ibid.
40 Ibid., pp. 18-23
41 Ibid., p. 153
42 'beeld' heeft hier bij Bätschmann de algemene betekenis van beeld als voorstelling, en niet mijn beperkte sculpturale omschrijving.

valkuilen: het wantrouwen tegen het zien, het idee dat alles iconologisch is, en de allegorische
[270] uitlegging. Een beeld is geen substituut voor taal en taal is geen conventie van alleen maar tekens en betekenissen. Wat dit proefschrift onder andere wil aantonen is dat een deel van de theorie over schilderkunst ook geldig is voor beeldhouwkunst: spreken is een tevoorschijn brengen van het zien en de structuur ervan komt overeen met de structuur in het beeld.

VISSCHER, J. D. (1990) *Het verhaal van de kunst. Een wijsgerige hermeneutiek van het kunstwerk*

Volgens Jacques de Visscher brengt de hermeneutische methode alleen dan geldige interpretaties tevoorschijn als het beeld zelf het uitgangspunt blijft. Een belangrijk uitgangspunt gaat over taal:

> "Het is een van de stellingen van dit boek dat onze ervaringen, om ze tot hechte ervaringen te laten uitgroeien, ter sprake moeten komen. [...] Wanneer wij van een beeldhouwwerk slechts zeggen dat het schoon is, gaan we aan elke betekenisvorming in onze ervaring voorbij en blijft van dit werk niets anders dan een vluchtige 'Gestalt'".[43]



Afb.233. Aphrodite, (Vénus van Milo) ca. 100 v. Chr. Marmer, twee delen ter hoogte van de draperie samengevoegd, h=202 cm

De Visscher grijpt regelmatig terug op de filosoof Kant, omdat hij onderscheid wil aanbrengen tussen het esthetische genoegen en de fenomenale en de fysische bestaanswijze van het kunstwerk. Dit doet hij omdat hij bang is om het kunstwerk te reduceren tot een beperkt aantal aspecten, of, zoals hij dat noemt, estheticisme. Als voorbeeld behandelt hij de *Venus van Milo* en noemt het: 'een Venus voor toeristen. De cultuur, opgevat als een verzameling van bezienswaardigheden en wetenswaardigheden is zonder deze Venus ondenkbaar.' In het vervolg onderkent hij aan de Venus van Milo een speciale dimensie:

"(...)Omdat de Venus van Milo die we kennen en herkennen een beeld is, noemt men haar een kunstwerk. Maar een kunstwerk is dit beeld vooral omdat het een werkzame betekenis heeft en omdat het het voelen en het denken mobiliseert. In de omgang met het beeld doet het een beroep op de bereidheid tot zelfherkenning. Dat is trouwens niet de existentiële draagwijdte van de *Venus van Milo* alleen. Elk kunstwerk overschrijdt een esthetische appreciatie om tot zelfherkenning uit te nodigen. Dit is dan ook de vrijgevigheid van het kunstwerk dat per definitie symbolisch is."[44]

De Visscher stelt de beschouwer centraal, diens zien, kennis en beleven, meer nog dan de 'hermeneutische' methode. Betekenis wordt bij hem teruggebracht tot de persoonlijke beleving. Dat brengt het boek, samen met Armstrongs *Move Closer* (2000) in relatie met Bätschmann en de

43 Visscher (1990), p. 23
44 Ibid., p. 41

vraag: in hoeverre is kunsthistorische interpretatie wetenschappelijk (algemeen geldend, uitstijgend boven het persoonlijke) en in hoeverre blijft zij private uitleg. [271]

SCHAPIRO, M. (1994) *Theory and philosophy of art: style, artist, and society*



Afb.234. La Vierge à l'enfant avec sainte Anne
Leonardo da Vinci
Olieverf op paneel 168 x 130 cm
(eigen foto)

De kunsthistoricus Meyer Schapiro antwoordt op Freuds essay, niet gedacht vanuit de persoon Leonardo da Vinci maar vanuit het kunstwerk.[45] Tevens onderzoekt hij de literatuur die in die tijd populair was en een relatie heeft met de voorstelling op het schilderij. De conclusie die Meyer Schapiro trekt, is dat de intentie in dit werk karakteristiek is voor de hoge en late renaissance en niet speciaal voor Leonardo alleen. Freud had zijn betoog moeten toetsen aan meer werken van Leonardo als hij zijn psychoanalytische conclusies zou willen staven.

Dankzij Meyer Schapiro' s betoog is duidelijk geworden dat de methode die zich houdt aan het kunstwerk zelf en daarvan de betekenissen laat ontvouwen door vergelijking met andere werken uit dezelfde orde, de beschouwer dichter bij de kunstenaar brengt dan Freuds nogal wankele thesen. Door de vergelijking van kunstwerken als harde feiten wordt de theorie wetenschappelijk onderbouwd en minder speculatief.

Een kunsthistoricus zoals hij baseert zich op de voorwerpen zelf. Wetenschappen ontmoeten elkaar bij hun grenzen, en juist daar vindt de afbakening plaats van het eigen terrein. De tekst van Heidegger wijst op de wens om tot algemene, wetenschappelijke kennis te komen, die ontstaat uit de unieke menselijke kracht: het denken. Het antwoord van Meyer Schapiro komt voort uit de vraag waarop die dan gefundeerd zou moeten worden. Zijn advies is duidelijk: blijf bij het werk! En Derrida sluit zich daar bij aan. Wat zij alle drie in deze teksten nalaten echter, is het onderzoek naar de rol van het materiaal in het kunstwerk zelf, de stof waaruit de vorm gevormd wordt.

KELLER, R. (1995) *Zeichentheorie*

Zeichentheorie is een onmisbaar vervolg op Goodmans *Languages*, vooral als opvatting van symbolen als taalverschijnsel ten opzichte van Goodmans symbolen als filosofisch begrip. De centrale vraag van het boek is: 'dankzij welke eigenschappen maken tekens duidelijk welk communicatief doel de spreker met het aanwenden van deze tekens wil bereiken'. Het leidmotief luidt: "Change is the essence of meaning".[46] De taal, die wij vandaag de dag spreken, vormt samen met de tekens, die wij vandaag de dag benutten, een episode in een permanent proces van de veranderingen in de taal. Communicatie bestaat daarin zintuiglijk waarneembare dingen te doen of te tonen, met de bedoeling om een ander mens te verleiden en conclusies daaruit te trekken door te interpreteren. Communiceren is een intelligent

45 zie hiervoor: *Freud and Leonardo: An Art Historical Study* **In:** Schapiro (1994) , p. 153 e.v.
46 Keller, (1995), p. 11

raadspel. Communicatie is dus niet een in- en uitpakken van boodschappen, maar een proces
[272] van interactie. Iemand die iets communiceert, presenteert aan een interpreet iets wat direct waarneembaar is, waarmee de interpreet conclusies kan trekken over iets wat niet direct waarneembaar is.

Keller wijst de tekentheorie die representatie voorstaat – dat wil zeggen de theorie die de basisfunctie van tekens daarin ziet, dat tekens staan voor iets anders – nadrukkelijk af. Betekenis is volgens hem: datgene wat het verstaan en daarmee het communiceren mogelijk maakt. Betekenis is niet datgene wat begrepen en gecommuniceerd wordt, dat is 'der Sinn'.

ANKERSMIT, F. R., NIEROP, M. V. & NIEROP, M. V. (1995) *Hermeneutiek en cultuur. Interpretatie in de kunst- en cultuurwetenschappen*

In zijn bundel, die hij redigeerde samen met M. van Nierop en H. Pott onder de titel *Hermeneutiek en cultuur,* onderzoekt Ankersmit het begrip 'hermeneutiek' en wat haar consequenties zijn voor het verschil tussen de zogenaamde alfa- en bètawetenschappen en hoe deze zich tot elkaar verhouden. Een van de centrale vragen waar het natuurlijk om draait bij een interpretatieleer is de inhoud van het begrip betekenis. Het brengt hem tot de opmerkelijke uitspraak, dat een kunstvoorwerp niet een 'natuurkundig' onderzoeksobject is, maar een interactie:

> "De beoefenaar van de mens- en cultuurwetenschappen spreekt niet alleen over, maar vooral ook met het object van zijn onderzoek, en dat object zegt iets terug. Die continuïteit bewerkt daarmee een soort van *directe confrontatie* tussen subject en object die haar analogon in de exacte wetenschappen niet heeft: daar heeft het kennend subject steeds een cognitieve overmacht over het object die de mogelijkheid van een interactieve confrontatie uitsluit".[47]



Afb.235. Madonna van de rotsen (1483-86)
Leonardo da Vinci
Olieverf op doek 199x122cm
Parijs, Louvre

Zelfs wanneer er in een van de artikelen in de bundel gesproken wordt over een interpretatie *ex ignorantia* door Robert Zwijnenberg, is het duidelijk dat de 'ignorantia' ver te zoeken is. Zwijnenberg weet dat natuurlijk zelf ook wel. Hij constateert dan ook aan het eind van zijn artikel over een schilderij van Leonardo da Vinci:

"Er gebeurt iets in het werk wat we niet in Leonardo's manuscripten of elders kunnen aantreffen. De rol van de interpreet bij dit alles is evident belangrijk. Want bleven we vandaag haken achter het woord 'labyrint', morgen komen we tot stilstand bij een ander begrip met nieuwe verrassende resonanties dat ons een andere invalshoek op het schilderij biedt. Waar en waarom we ergens blijven haken en welke resonanties we kunnen horen wordt in

47 Ankersmit (1995). Hermeneutiek en cultuur. Interpretatie in de kunst- en cultuurwetenschappen, p.3

sterke mate bepaald door de kennis en de intuïtie van de interpreet. Deze is een factor van belang, bepalend voor de interpretatie".[48] [273]

Wanneer we Ankersmit goed begrijpen gaat het niet echt om een 'ex ignorantia', maar om 'vloeibaarheid', en daaruit kan de consequentie volgen dat het kunstwerk niet één keer, maar herhaaldelijk bezocht zal moeten worden. Zoals Zwijnenberg aantoont: de vloeibaarheid zit niet alleen in het werk, maar vooral in de beschouwer.

WEINGARTEN, M. (1999) *Wahrnehmen*

In zijn boek Wahrnehmen beschrijft Michael Weingarten een aantal aspecten van de waarneming, als constructieve handeling die plaats vindt in onze hersenen. Hij haalt een neurobiologisch experiment aan dat Ernst Pöpel beschrijft in *Lust und Schmerz, über den Ursprung der Welt im Gehirn*, (Berlijn, 1993, S.119 f.).

Dit experiment toont aan hoe de mens – in tegenstelling tot een dier – pas iets 'ziet', als hij daarvoor taal heeft ontwikkeld. Dier en mens reageren op dezelfde prikkels fysiek identiek, maar als men de mens vraagt of hij iets heeft waargenomen, antwoordt hij 'nee'. Weingartens conclusie luidt dat onze waarneming afhankelijk is van de taal die wij nodig hebben om dat wat we zien te benoemen, en als wij er geen woorden voor hebben, menen wij niets te zien. Door de noodzaak van taalgebruik, dat wij ontwikkelen in interactie met anderen, is onze waarneming ook altijd een sociale handeling:

> Dieser Fall zeigt exemplarisch, dass wir, wenn wir Wahrnehmungsleistungen von Menschen untersuchen, zunächst immer die Teilnehmerperspektive des Miteinandersprechens und damit des wechselseitig aufeinander bezogenen Handelns unterstellen.[49]

POTTS, A. (2000) *The sculptural imagination figurative, modernist, minimalist*

In zijn *Sculptural Imagination* wil Alexander Potts 'het anders zijn' onderzoeken van beeldhouwkunst ten opzichte van schilderkunst. Hij neemt zich voor dat te doen door 1) nauwkeurig te letten op de andere manier van waarnemen én 2) de andere manier van tot stand komen van beeldhouwwerk.

Zijn grote voorbeelden zijn Baxandalls *Limewood Sculptors* en Krauss' *Passages*.[50] Potts boek volgt een historisch schema en gaat van 'classical' via 'autonomous modernist' naar

48 Ibid., p.198

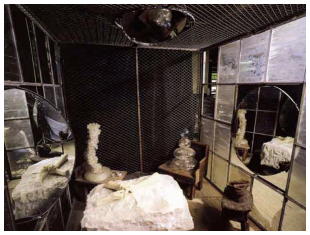
49 Weingarten (19990, p. 29

50 Potts (2000),
p.xii "No one has worked through more persuasively than Krauss the dematerialization implications of a high modernist formalism for an understanding of modern sculpture – in her case subtly inflected by semiotic and phenomenological theory."
p. xiii "one of the great strengths of Baxandall' s book is the way it insists on an intense close viewing of sculpture, while making clear that anything we say about such viewing is dependent upon linguistic constructs and cultural convention, - both ours and those current in the milieu for which the work was created."

[274]

'minimalist en 'postminimalist'. Daarin beschrijft hij de verandering van het waarnemen van een voorwerp naar een proces dat de beschouwer betrekt in ruimte en beweging, 'esthetisch, intellectueel en visueel'. Hij ziet een chronologische volgorde van figuratie, via voorwerp, naar de 'arena of encounter' waar wij de objecten ontmoeten. Parallel daaraan ziet hij een ontwikkeling in wat hij noemt 'staging', de manier waarop de beelden aan ons getoond worden, en van 'viewing' ons waarnemen. Het directe gevolg is dat tegenwoordig de sculptuur meer de waarneming en de opstelling benadrukt.

> "In it's constant erosion of any fixed mediations between the individual and the public arena, this capitalist dynamic lays bare the tension within modern practices of beholding art between an individual close, one might almost say private, one-to-one engagement with a work and the staging of this viewing in a public space such as an art gallery. Sculpture has long been a focus for anxieties generated by this tension because of its mythic status as an art of stable embodiment and because of the gap between its public and monumentalizing functions and its role as the paradigmatic autonomous object of aesthetic contemplation".[51]



Afb.236. Cell, You better grow up (1993)
Louise Bourgeois
staal, glas, marmer, keramiek en hout, 211x208x212cm

Potts schrijft erg veel vanuit de gedachte dat een beeld een onderdeel is van een stroming, die weer een reactie is op een eerdere stroming en beperkt zich daarbij tot de westerse, moderne wereld. Aan het slot zegt Potts zelf het volgende:

> "I want to end by bringing out two factors which, if implicit in many earlier sculptures, are given a distinctive edge by the recent work I have just been analyzing. First, there is the positing of presence as something unstable, more like an utterance than a thing, and activated in the contingencies of a viewer's encounter with a work rather than being anchored in its form. This denies the viewer that stabilized self-awareness occasioned by apprehending a sculpture as a substantial autonomous other. Secondly, there is a dramatizing of psychic splitting and dispersal, as opposed to wholeness and condensation, and a refusal of the integrative structuring associated either with an ideal sculptural figure or a pure plastic form."[52]

Na elke overigens uitstekende beeldbeschrijving laat ook Potts het beeldhouwwerk zelf los om het in te kunnen passen in een historische categorie. In feite onderwerpt hij de beelden aan zijn interpretatie van de geschiedenis. Hier blijkt het grootse nadeel van zijn methode: Potts offert de eigenheid van de beelden afzonderlijk op aan zijn sociaal- en cultuurgebonden interpretatie en daarmee verdwijnt de diepte en de eigenheid van de beelden. Maar winst is er ook: de ontwikkeling van beeld-als-ding naar beeld-als-ding-in-een-ruimte, naar speciaal-ding in een ruimte, naar speciaal-ding in een speciale-ruimte is absoluut overtuigend beschreven, en toont nieuwe ontwikkelingen binnen het functioneren van de sculptuur.

---

51 Ibid., p. 23
52 Ibid., p. 377

KWAST, J. (2007) *Beeld Oog Brein*

Tot de meer fysiologische onderzoeken naar onze waarneming – ook al eerder aangestipt door David Martin en Jerome J. Gibson – behoort het boekje van Joris Kwast, waarin hij onderzoekt op welke manier beeldhouwwerk indruk maakt op ons. Hij doet dat vanuit zijn ervaring als beeldend kunstenaar, die de opvattingen van theoretici toetst aan het werk zelf. Vandaar dat het beeld als ding hem nader is dan de kunsthistorische plaatsing ervan. Waarnemen is volgens Kwast een lichamelijke activiteit en maakt niet alleen gebruik van alle zintuigen, maar van het hele lichaam.

> Dat er betekenissen voortkomen uit zintuiglijke reacties die een onmogelijke en tegelijk fascinerende weg door zowat het hele lichaam hebben afgelegd, mag niet worden verwaarloosd.[53]

Overigens doelt Kwast daarmee niet zozeer op het psychologisch voelen waar Martin gewag van maakt, maar vooral op het zuiver fysieke waarnemen, zoals dat ook wordt beschreven door Michael Weingarten.

53 Kwast (2007), p. 101

SUMMARY

SCULPTURE IN ITS OWN WORDS
Five Dutch Sculptures from after 1960

Jeroen Damen

This thesis is about the special relationship that the spectator enters into with sculpture. 'Sculpture' here means: immobile objects or three- dimensional bodies in one or more parts, deliberately made inside the domain of the visual arts.

This thesis argues how sculpture, in the first moment, makes the spectator speechless. When thereafter the spectator opens himself up to the sculpture, he feels invited by the work to fully apply his language skills. He finds meaning by repeatedly and precisely describing all he sees in the sculpture. By researching critically how he came to create his interpretation, the interpretation becomes a reading that transcends the private interpretation of the spectator. Perhaps this way of perceiving is applicable to all sorts of artworks, but in the case of sculpture it is particularised in the relations with the sculpture, due to the continued presence of the sculpture as a body. The meeting with the statue is experienced bodily and the being together in the world stimulates the research in a way that is comparable to the meeting of human beings.

The most important quality of each artwork is its uniqueness, made to stand out by its form, content and function. A sculpture being a work of art, in the first place seeks attention by its thingliness, - by the material, the form, the content and the awakened emotion - just because it is a thing and not an illusion. A thing with its own value. A sculpture is more than the mere bearer of a message. The intention of this thesis is to research how interpretation can be grounded in the sculpture itself, and how this grounding can be made transparent to the viewer.

The structure of the thesis is meant to clarify the interaction between perception and experience. Content, meaning and interpretation of the sculpture are interpreted in such a way that it makes clear that all of these are invoked by the sculpture itself and controlled by its presence. By describing the visible thing that has an impact on the spectator, the quality of the sculpture becomes measurable.

This precise describing and researching brings to light how the unique sculpture stands out from every predefined relation, whether it be style, subject, oeuvre or history. The researcher adds feeling to the perception of eye and brain, as first step into the ongoing process of meeting, perceiving and denotation. This research is based on a particular choice within the field of art history. Tentatively put, it is formalistic-phenomenological. It researches how, - stimulated by feeling - by repeatedly and precisely looking, and describing what there is to be seen in a sculpture, words are being evoked that lead to a transsubjective interpretation. Its demonstration follows a personal and dedicated hermeneutics. The result is that it becomes possible to assign meaning to sculpture, without prior knowledge about the sculptor and without knowledge of the context in which the sculpture originated, by concise description of what is visible.

Tradition: Formalism and Phenomenology

[278] Perception is phenomenologically conceived as 'being-in-the-world'. The presence of the sculpture is experienced bodily. This bodily meeting encourages our search for meaning, that is, why the artist felt the need to make an object or body, rather than a painted suggestion of an image. Phenomenology searches for the meaning of things inside our being bodily present with those things in reality: not 'that chair over there as a thing' but 'the chair is majestic'. The chair is the thing and the phenomenologist investigates what else comes to mind by dint of its presence: the phenomenon 'majesty'.

Being-in-the-world postpones all knowledge that may disturb this awareness of being in the world. It is not about 'I am here and there is a thing that could be a chair' but a living through the fact that the chair and I are together bodily and at the same time. In order to apprehend this, there is no need of a comprehensive theoretical knowledge of chairs. Sculptures are present bodily. They stand out by means of their uniqueness. To perceive this quality and derive an interpretation from it, precise - formal- description is necessary.

The meeting with a sculpture always bears a personal component, in spite of the sculpture's search for general validity. That is the reason why the words have to denote as precisely as possibly what there is to be seen, to prevent that this personal component gives rise to a floating 'hineininterpretieren' or ascribing of solely personal sentiments. The logical consequence is that many things will be said about the artwork, but nothing about the intentions of the artist and nothing about the knowledge that the spectator possesses. The spectator holds his knowledge in abeyance in favour of the purely formal and phenomenological examination.

Structure of the thesis

In a short introduction, the researcher describes his personal fascination with sculpture, how it was evoked and how he handles it today. Then comes a search for what literature is at hand about Henry Moore's sculpture *Two piece Reclining Figure version II*. The literature found serves as an example for the present state of affairs in literature about sculpture.

In the next chapter 'Literature as framework', the positioning of this thesis is determined: the specific tradition within the literature about sculpture which serves as inspiration and of which this thesis is written to become a part. The descriptions of the five sculptures after the literature chapter are inspired by the book of sculptor Rémy Zaugg: *Die List der Unschuld* (1982). The book serves as an example for the innocent look and the postponing of (contextual) knowledge. Background for Zaugg's text is formed by French philosopher Merleau-Ponty, on whose citations Rémy Zaugg bases himself. To establish the sculptures described as true works of art, an appeal is made on a model of interpretation of the art historian from Leiden, Henri van de Waal, as described and explained by Hans Locher. The latter defines in an insightful way the terms 'form', 'subject' and 'function' and considers the overlap of those three terms as benchmark attributes of the artwork.

What is not included in the model is what else is experienced in the meeting with the sculpture: the undergoing of the sculpture as a thing, the undergoing of one's own life sensation and the meaning that springs forth from that experience. Convinced of the importance of those experiences as the researcher is, he brings them into this thesis.

In the next five chapters, the abovementioned step by step and experimental description of five sculptures is developed. This approach should be equally applicable to André Voltens H-Balken, Rodin's Le bourgeois à la clé, Michelangelo's Schiavi, or indeed, to sculptures yet

to come. It is self-evident that the attempt being made here is described in such a manner that it will be clear to every academic what exactly is described and how this theoretical framework is applicable for everyone, according to the scientific norm. [279]



Afb.237. Five sculptures in order of appearance: **H-Balken - Zonder Titel - Dier - Anita - Man van Hazendans**

[280]

CURRICULUM VITAE JEROEN DAMEN

Jeroen Damen (1951) studeerde kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen van 1980-1989. Hij behaalde in 1989 zijn doctoraal bij Professor Hans Locher, met als specialisme de Beeldhouwkunst van de Nieuwste Tijd. In de jaren daarvoor, van 1975-1980 was hij werkzaam als natuursteenbewerker, onder andere aan de Nieuwe Kerk te Amsterdam. Daar groeide zijn bewondering en liefde voor beeldhouwwerken in het algemeen, en die in natuursteen in het bijzonder. Uiteindelijk was die periode aanleiding voor zijn doctoraalscriptie, die in zijn geheel een natuurstenen beeld van de beeldhouwer Ulrich Rückriem behandelde.

Van 1990-2002 werkte hij in het management van twee gespecialiseerde bedrijven in de bouwsector. De basis van beide bedrijven was arbeiderszelfbestuur. Hier ontwikkelde hij zijn management skills uit de spanning tussen kameraadschap en solidariteit enerzijds en maatschappelijke en financiële voorwaarden anderzijds. In diezelfde tijd verzorgde hij enkele betsuursfuncties als vrijwilliger in de kunstensector. Hij was onder andere penningmeester en curator van het kunstenaarsinitiatief De Achterstraat in Hoorn, toentertijd een bekend landelijk podium voor de jongste beeldende kunst. Deze jaren vormden zijn voorkeur voor het unieke kunstwerk en maakten hem bewust van de relativiteit van maatschappelijke en sociale context.

In 2002 hervatte hij zijn onderzoek naar de beeldhouwkunst, waarvan dit proefschrift het resultaat vormt. Om de daarvoor noodzakelijke verdieping te bereiken, verliet hij de bouwsector en begon als zelfstandig kunsthistoricus zijn eenmansbedrijf Mandarte. Daarin ontwikkelt en verzorgt hij cursussen en excursies, treedt op als spreker bij vernissages, adviseert bij kunstaankopen en richt tentoonstellingen in als gastcurator.

Jeroen Damen publiceerde in 2003 in eigen beheer een essay over *Het Diakenhuismannetje* van Jan Bronner. Ter gelegenheid van de opening van het nieuwe Sculptuur Instituut van Museum Beelden aan Zee in Scheveningen werd zijn lezing over het werk van Folkert de Jong met als titel *Taal, The Iceman Cometh en de Prix de Rome Beeldhouwen 2003* gepubliceerd in *Sculptuurstudies* (2005). In 2008 schreef hij de inleiding voor de catalogus *Sluiswerken,* in opdracht van Stichting de Nieuwe Gang en de catalogustekst bij de tentoonstelling *Tijd is Het* ter gelegenheid van het 90-jarig bestaan van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers. In datzelfde jaar was hij voor het Beeldhouwerscollectief ABK curator van de tentoonstelling in de Hortus Botanicus van de TU Delft, ter gelegenheid van het *2nd World Scientific Congress Challenges in Botanical Research and Climate Change* en schreef de begeleidende teksten onder de titel *Sculptural reflections on Botanic Solutions*.

In dit proefschrift zet hij de lijn voort die begon in zijn doctoraalscriptie, waarbij de waarneming van een beeldhouwwerk als uniek voorwerp hermeneutisch wordt beschreven, op zoek naar transsubjectieve betekenis(sen).

[282]