

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
Dr. A. Hartog

ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten
Gerhard-Marcks-Haus, Bremen

omne quod recipitur in aliquo recipitur in eo per modum recipientes¹
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 désiré²
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 beseft 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

[1]

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 = *plastic*". 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 'plastic' en 'sculptuur'.

Alle drie de begrippen: beeld, plastic 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 betekenisbeschrijving 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 betekenisbeschrijving.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“.

[2]

naar betekenis. Daarom vond de kunstenaar het nodig om een lichaam te maken en niet 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 betekenisbeschrijving 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 wijze².

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 het onderwerp 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 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.

[3]

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 Bättschmann, O. (1984), par. 3 over het verschil: het onderwerp is bij de beschrijving niet de betekenis van het werk maar het werk zelf.

[4] in Appendix II en betitelde ik als groep 'voorwerpgebonden'. Ze is onder andere verwerkt 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 Sepp⁴ 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'invisible* 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 dichterbij 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 'être 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”.

[8] line was wrong and must be taken out again. The artist might stand before such a design 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 genoeg, 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 – lichamenlijk – 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 ontsluiten die geldig is voor het unieke beeld dat onderwerp van de beschouwing is. Deze specifieke 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 ontzutselen 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 Reclining 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. 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.

[11]

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	<i>H-balken</i>	(1965)	Beleving
Rudi van de Wint	<i>Zonder Titel</i>	(2004)	Vorm, Karakter
Carel Visser	<i>Dier</i>	(1983)	Inhoud
David Bade	<i>Anita</i>	(2001)	Functie
Henk Visch	<i>Man van Hazendans</i>	(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 kontekst 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.

