

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

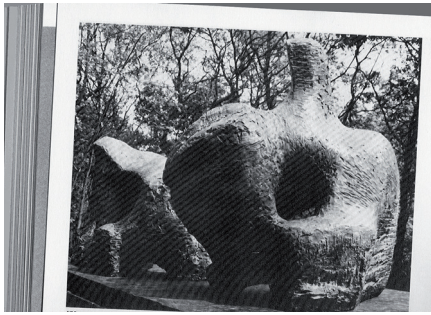
## 1 - TWO PIECE RECLINING FIGURE VERSION 2

[13]



*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.<sup>1</sup>

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 besef je 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.<sup>2</sup> 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".<sup>3</sup> 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

<sup>2</sup> Zie het citaat hierna bij *Philip James*

<sup>3</sup> Moore (1966), p. 274



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

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 intensiverde 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

#### 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.<sup>7</sup>

#### *Scottish art Review:*

Het artikel uit de *Scottish Art Review* is ook opgenomen in *The Connoisseur*.<sup>8</sup> 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, while from some angles the full force of this can be seen outlined against the sky".

[17]

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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> Het is van een laag standpunt onder de heuvel omhooggenomen. 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

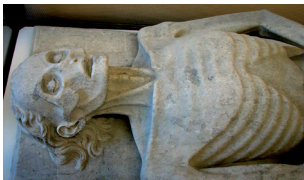
[18]

“(…) 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*<sup>11</sup>

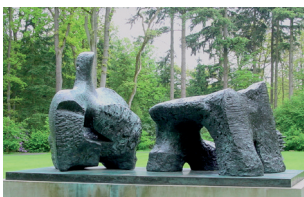
Een andere tekst waarin naar *Two Piece Reclining Figure* wordt verwezen staat in een monografie geschreven door Giulio Carlo Argan en luidt uit het Italiaans vertaald: “Maar tegelijk blijft ook het ambivalente thema van de *Liggende figuur*, door de tweevoudige band van leven en dood aan de aarde gebonden 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.<sup>12</sup> 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 neerzigt 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

<sup>11</sup> Argan(1988), p.19

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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, dicht bij de bron der natuur dan de natuur imiterende vorm”<sup>14</sup>

### *Philip James*

In een interview van Philip James met Henry Moore in 1966 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 beseftte 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:<sup>15</sup>

“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<sup>4</sup>. . . . 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](http://website.rkd.nl/activiteitenarchief/Symposium-archief/Hammacher/default_Hammacher)

14 Hammacher (1955), p. 56

15 Moore (1966), pp. 273-274

[20]

It is a metaphor of the human relationship with the earth, with mountains and landscape. 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*

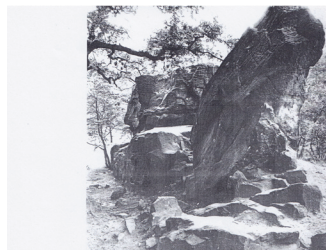
*length 193cm*

*UK Glenkiln Estate*

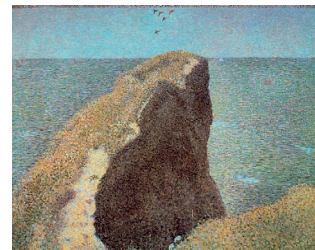
*(foto <http://www.henry-moore.org/works-in-public>)*



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 Hoc, 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 Sir 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.<sup>16</sup> 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 achteroverleunende figuur. De tekst van Herbert Read is genomen uit zijn *The Meaning of Art* en gebruikt de achteroverleunende 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”.<sup>17</sup>



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

Frederick S. Wight schrijft in zijn artikel over de “psychological context in order to read the plastic communication.”<sup>18</sup> 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 Wight 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 staft 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 Aesthetics and Art Criticism* 6, no.2 (december 1947) P. 95-105



[22]

Kenneth Clark's 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 analogy, 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”.<sup>19</sup>

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 de *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 dichterbij 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.”<sup>20</sup> 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 direct 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.<sup>21</sup> Een ‘ervaren gevoel’ wordt opgeroepen door het beeld en vervolgens omgezet in taal.<sup>22</sup> 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 overzichts-literatuur, 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*

Kunstkritici 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.<sup>1</sup> Kort samengevat komt het neer op de overtuiging dat alleen de 'significante vorm' als het wezen van de kunst kan en mag worden beschouwd.<sup>2</sup> 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”.<sup>3</sup>

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’.<sup>4</sup>

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”.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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”.<sup>7</sup>

[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”.<sup>8</sup>

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 Trier's *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”.<sup>9</sup> 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.”<sup>10</sup> 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

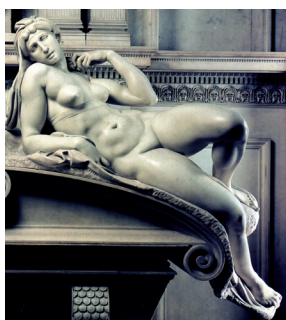
10 Ibid., p. 7



[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.<sup>11</sup> In zijn algemeenheid kan die opvatting geldig zijn, voor de eerste ontmoeting met beeldhouwwerk kan het ‘innocent’ als volgt geïnterpreteerd worden.<sup>12</sup> 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.

Volgens Tyler Burge wordt het proces van decoderen pas ingezet nadat de eerste waarneming heeft plaatsgevonden.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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?

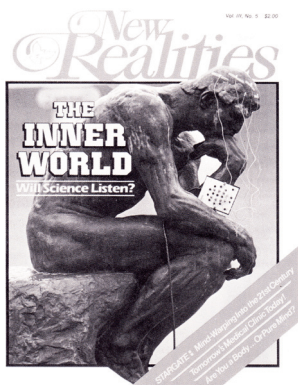


Photo: John Larson, © New Realities Magazine, San Francisco.

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 Rodin's 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.<sup>15</sup>

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 ergeris 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.”

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

### 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*’.<sup>17</sup> 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?’<sup>18</sup> 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 unterworfenen 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”.<sup>19</sup>

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”.<sup>20</sup> 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 ambigüiteit in

---

19 Sonderen (2002), pp. 289-290

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



[32]

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.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup>

Het lezen van filosofische teksten verrijkt de taal die wordt gebruikt 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.<sup>23</sup> 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.’<sup>24</sup>

---

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 krakeristieken, 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.<sup>25</sup> 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 positieve 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 langzaam 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 *Philosophie 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’.<sup>26</sup> 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.’<sup>27</sup> 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 lichamenlijk ervaren meetelt. In ieder geval wordt alle waarneming door de zintuigen lichamenlijk 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 lichamenlijkheid, 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 lichamenlijk 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<sup>28</sup> 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

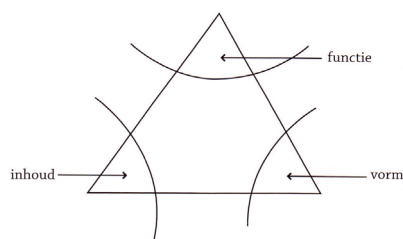
---

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



[36]

het materiaal gevormd kan worden, zonder dat deze vormgeving een communicatieve 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”.<sup>29</sup>



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*.<sup>30</sup> 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*.<sup>31</sup> In zijn hoofdstuk in *Stilstaan bij wat zichtbaar is* 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.”<sup>32</sup>

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.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> Die intentie rafelt hij uiteen in de drie ‘elkaar overlappende noemers van wat verschijnt’.<sup>35</sup>

[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.<sup>36</sup> Opvallend is de vooraanstaande plaats die de Nederlandse en Duitse filosofische traditie inneemt in het denken over wat een ‘beeld’ precies is.<sup>37</sup> 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 laagrelief. 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.”<sup>38</sup>

---

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 Merleau-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 dichterbij 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 lichamenlijk voorwerp is. Ons lijf ontmoet het lichaam van de sculptuur.<sup>39</sup> Wij moeten de sculptuur niet alleen als voorstelling, maar ook als lichaam accepteren.<sup>40</sup> 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.”<sup>41</sup>

### 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.<sup>42</sup> 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.

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.<sup>43</sup> 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, gehört einer Konvention, widerspiegelt das Werk aber nicht. Sie reproduziert blind ein stereotypes Verhalten.”<sup>44</sup>



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”.<sup>45</sup>

### 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*.<sup>46</sup> Heidegger formuleert 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”.<sup>47</sup>

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*.<sup>48</sup> 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”.<sup>49</sup>

[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)<sup>50</sup> 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 liebteste – 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.<sup>51</sup> Er zijn al verschillende boeken gewijd aan dit werk van Heidegger, misschien nog het best te vertalen als de ‘Oersprong’ van het kunstwerk<sup>52</sup>. 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.<sup>53</sup>

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 gebrauchszug. 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 eveneens 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.<sup>54</sup>

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

olieverf 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 startt 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 verschwegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Kornes 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 erstet das Zeug selbst zu seinem Insichruhen”. (Heidegger cursiveert).<sup>55</sup>

In antwoord op Heideggers essay, dat in 1960 pas in definitieve vorm wordt uitgegeven, schrijft de kunsthistoricus Meyer Schapiro in 1968 een finzinnige 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 ‘openbaring van het Zijn’ geeft de filosoof Gadamer een indrukwekkende handreiking, gebaseerd op een lange traditie van filosofen.<sup>56</sup> 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) *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*



[44] en samen dingen doen die zijn afgesproken zonder dat het hoeft te leiden tot een resultaat. 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”.<sup>57</sup>

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”.<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup>

[45]

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.<sup>60</sup> 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”.<sup>61</sup>

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”.<sup>62</sup>

## 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 waarmee het kunstwerk ons raakt, is tegelijkertijd op raadselachtige wijze een doen wankelen en afbrokkelen van het gewone’. (*Gadamer Lesebuch*, 119)”.<sup>63</sup> 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, dan heeft deze generlei consequentie voor de alledaagse existentie.”<sup>64</sup>

[47]

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’.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> Dat kan niet zonder taal:

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

---

<sup>64</sup> Ibid., p. 47

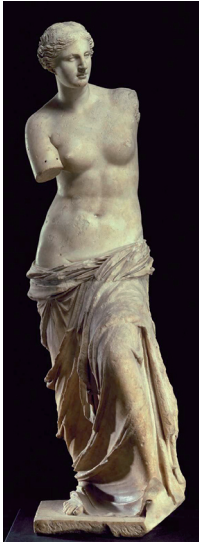
<sup>65</sup> ‘beeld’ heeft hier bij Bätschmann de algemene betekenis van beeld als voorstelling en niet mijn beperkte sculpturale omschrijving.

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



[48]

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’<sup>67</sup>.



Afb.23. *Aphrodite*,  
(*Venus van Milo*)  
ca. 100 v. Chr.  
Marmmer, twee delen  
ter hoogte van de dra-  
perie 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.”<sup>68</sup>

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 Bächtmann 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.<sup>69</sup> 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”.<sup>70</sup>

[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 interpreter 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 interpreter. Deze is een factor van belang, bepalend voor de interpretatie”.<sup>71</sup>

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 interpreter bloot, die nooit opgeheven kan worden. Al onze interpretaties blijven gissingen.”<sup>72</sup> 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”<sup>73</sup> 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.

[50] het kunstwerk als unicum en die toeschrijving doorlopend te controleren aan het kunstwerk 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.<sup>74</sup> 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.