

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

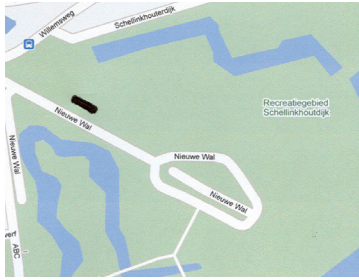
2 - H-BALKEN (1965) - ANDRÉ VOLTEN

[53]



H-Balken in Hoorn (Eerste ontmoeting)

[54]



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



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

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

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

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

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



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



Afb.30. Assen en grondvlakken

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

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

De opbouw van het kunstwerk:

de lage stapel is georiënteerd dwars op de lengteas van het kunstwerk, laag bij de grond en het breedst; de middelste is georiënteerd langs de lengteas van het kunstwerk, op iets

hoger niveau dan de eerste en is het langst; de rechtse is georiënteerd rond de verticale as van het kunstwerk, vierkant en het hoogst. Rond het kunstwerk lopend wordt het meer en meer een eenheid en wordt de ordening duidelijk.



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

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

Kunstwerk (Eerste begripsbepaling)

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

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

[56]



Afb.32. *Untitled 1969*

Donald Judd

*Koud gewalst staal, 6 Elementen, elk
100 x 100 x 100 cm ; in afstanden van
25 cm*

Kunstmuseum Basel,

foto © ProLitteris, Zürich

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

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

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

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

2. Locher (2006) p. 154 “de *resonantie* betreft...” en “niettemin is voor mij juist door dit bijzondere *meeklinken*,...”

3. De filosoof Gadamer zal het vooroordeel juist prijzen om zijn onmisbaarheid. zie: Hammermeister, K. (2002) *Gadamer*, p. 31

4. Zaugg (1982) p. 138

5. *Ibid.*, pp. 61-134 *Über die künstlerische Wahrnehmung*

6. Hoewel het zijn theorie niet schaadt, moet toch worden opgemerkt dat Judds stalen dozen niet zo makkelijk met alledaagse voorwerpen zijn te vergelijken als Zaugg wel suggereert. Wat dat betreft doen de H-Balken zich ‘banaler’ voor. Over deze ‘banaliteit’ zie verderop.



[57]

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

Origineel wil zeggen dat het ons probeert, omdat het nieuwe en bekende eigenschappen bezit. Daaruit bestaat volgens Zaugg vaak de zeldzame provocatie die tot iets nieuws leidt: iets nieuws dat zich paradoxaal voordoet als iets bekends. Dit geldt zeker voor de stapelingen van H-Balken,

omdat het zich aan de normale, op economisch functioneren gebaseerde leefwereld onttrekt. Het heeft een menselijke, niet uit de natuur voortgekomen, oorsprong. Door een mens gemaakt, niet met de bedoeling een gebruiksvoorwerp te zijn, wel met de bedoeling een voorwerp te zijn dat zich voegt in de tastbare wereld.

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

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

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

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

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

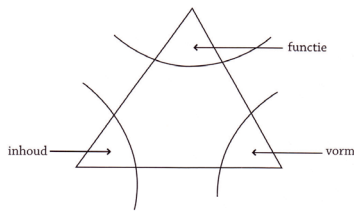
8. Ibid., p. 62

[58]

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

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

Vorm (Het uiterlijk en hoe dat gemaakt is)



Afb.33. Driehoek van Van de Waal

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

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

Situering en schaal

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

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

9. We zullen later toetsen aan de criteria die Hans Locher voorstelt: Het ‘in elkaar doorslaan’ van *vorm*, *inhoud* en *functie*; Zauggs criteria zijn duidelijk ‘gevoelsmatig’ gericht door de beschouwer en het in-de-wereld-zijn, Lochers criteria betreffen veel meer de rationele beoefening van de wetenschappelijke discipline kunstgeschiedenis. Uiteindelijk zal blijken dat ze niet zo ver uit elkaar liggen.

10. Ibid., p. 101. Dit is Zauggs ethische opvatting, die in verschillende passages van het boek doorklinkt: “Um das (Seine Wahrnehmung) aber zu erreichen, muß man sich erst fürs Werk begeistern, denn ein Mensch ohne utopischen Leidenschaft ist immer nur ein Heuchler, ein von sich selbst erfüllter Dummkopf.”

11. Locher (2006) pp. 113-114

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

[59]



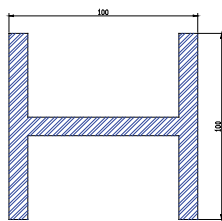
Door deze afmetingen onttrekt het kunstwerk zich aan de menselijke maat: het is ruim een meter hoger dan de meeste mensen. Door de open structuur die weinig massa suggereert, is het niet overweldigend massief: er is erg veel lucht en licht dat de ruimte tussen de balken binnendringt. Bovendien staan de modulen elk met slechts een paar poten op de grond. Die dragen het complete staketsel dat zich vlak boven de grond verwijdt, waarboven het zich naar het hoogste punt geleidelijk aan verjongt zoals de bomen er omheen. Ondanks de massa gelast staal staat er een lichtvoetig geheel.

De delen zijn zelfstandig en kunnen ook los, op zichzelf bestaan. Daarom betitel ik ze vanaf nu, als onderdeel van een te vormen geheel, 'moduul'.

Materiaal

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

Techniek



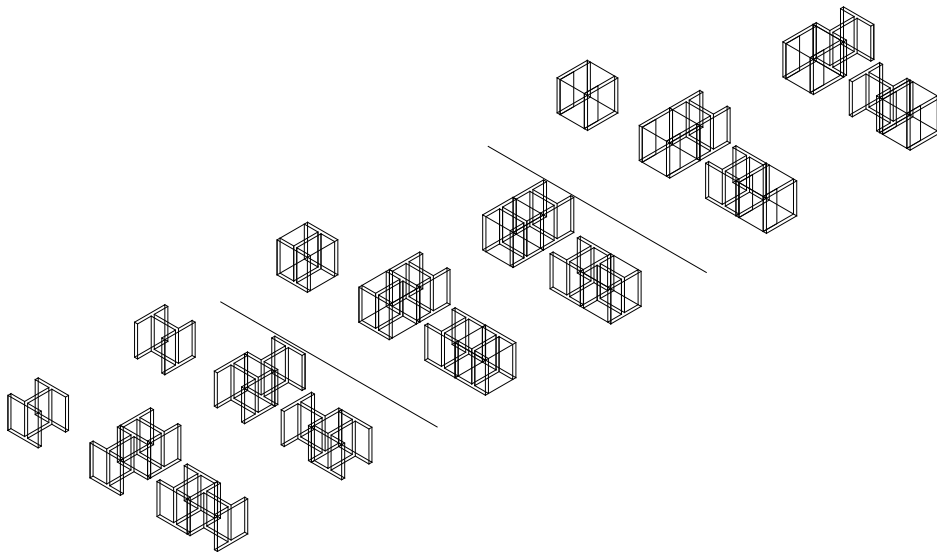
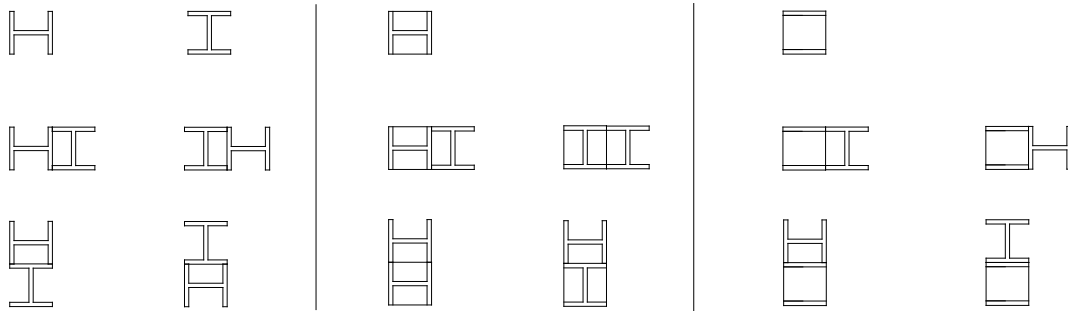
Het kunstwerk is helemaal opgebouwd uit stalen H-balken, waarbij de omtrek van de H zuiver vierkant is, 10x10 cm. De lengte van de balken varieert van 10cm tot een meter, telkens met 10 cm oplopend: dus er zijn balken van 10-20-30-40-50-60-70-80-90-100cm lang. De H-balken zijn aan elkaar bevestigd door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

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

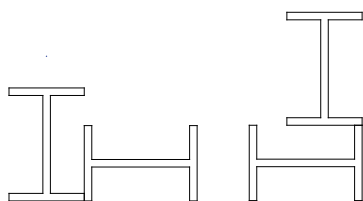
[60] In de linkerkolom staat bovenaan als basis de H positie, ernaast de I positie.
Daaronder H naast I en I naast H.

Daar weer onder H op I, daarnaast I op H.

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

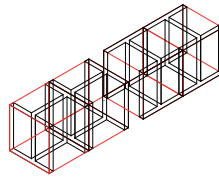
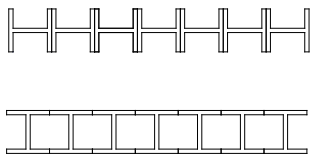


De isometrie toont het kubus-achtige karakter van de volstrekte gelijkzijdigheid. Die nodigt uit tot mathematische ordening en maakt al deze combinaties logisch.



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

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



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

[61]



Afb.35. Gesloten én open aanzichten

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

Karakter (Eigenschappen die niet tastbaar zijn)

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

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

12. Locher (2006), p. 113

13. Zaugg (1982), pp. 43-57 *Versuch einer umfassenden Rekonstruktion*

14. Ibid., p. 41 Zauggs eerste citaat betreft de waarneming en raadt ons aan om onze kennis op te schorten, om de dingen opnieuw te zien:

“Es ist ebenso wahr, dass die Welt das ist, *was wir sehen*, als dass wir dennoch lernen müssen, sie zu sehen. Vorerst in dem Sinn, das wir mit dem Wissen dieser Sicht gleichkommen müssen, davon Besitz nehmen müssen, sagen müssen, was *wir* sind und was das *Sehen* ist, kurz, tun müssen, als ob wir nichts davon wüsten, als ob wir noch alles darüber zu erfahren hätten” M.Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, Gallimard 1964, S.18 (Cursief door Rémy Zaugg)

De originele franse teksten die door Remy Zaugg in het duits worden geciteerd: 1 p.18

«C’est ainsi et personne n’y peut rien. Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. En ce sens d’abord que nous devons éгалer par le savoir cette vision en prendre possession, dire ce que c’est que nous et ce que c’est que voir,

[62]

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

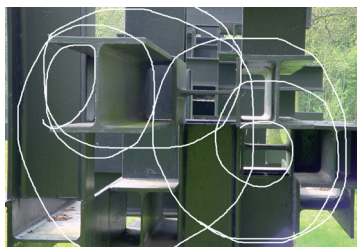
Voor Merleau-Ponty is het uitgangspunt niet het bewustzijn, maar het 'tot de wereld zijn' (*être au monde*). Alvorens de dingen een theoretische betekenis krijgen door de intentionaliteit van het bewustzijn, hebben zij al een betekenis die voortkomt uit de manier waarop wij ons in ons (alledaagse) bestaan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

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

Ordering en compositie



Afb.36. Denkbeeldige lijnen



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

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

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

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

15. Ibid., pp. 41-42

16. Merleau-Ponty (2003)

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

[63]

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

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

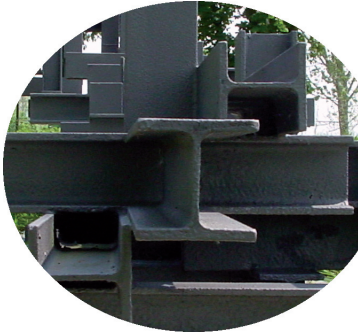


Afb.37. Aangelast

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

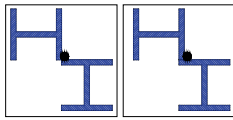
Bij aandachtig kijken blijken op veel meer plaatsen beslissingen genomen te zijn over de ordening van de

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



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

Afb.38. *los element*



Afb.39. *De plaats van de las*

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



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

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

Standpunt

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

[65]

- Een vast standpunt is niet in te nemen.

Beweging

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

- 'Altijd beweging' is een belangrijk kenmerk.

Ruimte

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

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

- De eigen ruimte is een belangrijke eigenschap.

Verf en Kleur

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

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

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

- De blauwgrijze kleur benadrukt eenheid en neutraliteit.

Zelfstandigheid

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

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

Licht

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

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

- Het licht doet de zwaarte en massaliteit variëren.

Gewicht

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

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

Volume en massa

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

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

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

[67]

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

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

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

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

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

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

Inhoud (onderwerp)

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

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

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



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



Afb.41. *Hoorns fluitschip (Model)*

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

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

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

[69]



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

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

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

19. Zaugg (1982), P. 124: "Die Banalität (...) erlaubt dem werk, Wirklichkeit zu sein und vorerst dies alleine zu sein, rohe Wirklichkeit zu sein, nackte, gegebene, der Hand und Auge erreichbare Wirklichkeit. Sie überträgt dem Werk eine unmittelbare Wirklichkeit."

20. Althans, voor de beschouwer is er geen handschrift van de maker meer te herkennen, die zichzelf op de achtergrond heeft opgesteld, waardoor het kunstwerk als zelfstandig voorwerp naar voren treedt.

[70]

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

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

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

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

Functie (waarom deze inhoud in deze vorm)



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

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

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

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

21. Zaugg (1982), p. 57

22. Ibid., p. 53

23. Ibid., p. 53 “Die Wahrnehmung, die die Eintönigkeit scheut und die Undifferenziertheit verabscheut, gerät in die Falle, denn sie kann nichts unterscheiden”.

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

[71]

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

Betekenis (wat volgt uit vorm, inhoud en functie)

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



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

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

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

24. Ibid., p 108. Ook hier definieert Zaugg zijn ethisch kunstbegrip. Het is essentieel voor zijn denken en zijn betoog, hoewel het ‘weerspiegelen’ aan de hand van zes kubussen niet gemakkelijk is uit te leggen. Het is eerder een voorwaarde voor de waarneming dan een gevolg van de waarneming. Het woord ‘phänomen’ wijst direct op zijn ‘fenomenologische’ voorkeur, die hij al eerder heeft laten blijken.

25. Locher (2006) p.146. Met ‘de metafoor van de container’ wijst Locher op het volgende: “In een kritisch commentaar op mijn hantering van de driehoek van Van de Waal, heeft Katalin Herzog de term ‘inhoud’ als problematisch aangewezen. De term suggereert volgens haar dat het kunstwerk kan worden bekeken als een soort container, waarin de kunstenaar iets heeft opgeslagen

[72]

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

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

Taal en waarneming

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

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

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

[73]

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

Weingarten haalt hiervoor de filosoof Josef Köning aan:

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

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

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

26 Weingarten (1999), p. 41

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

28. Zaugg (1982), p. 77:

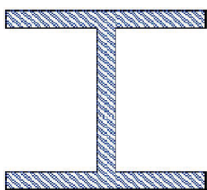
„Das Werk legt also undeutlich durcheinander und durchsichtig übereinander, was es sowohl für die unmittelbare Wahrnehmung als auch für die künstlerische Wahrnehmung ist; es vermischt, verbindet und verschmilzt die beiden Wahrnehmungen mit einander. Die Wahrnehmung drückt die belanglose Tatsache in die Form des Werks und löst es in der belanglosen Banalität auf. Das Belanglose ist im Werk und das Werk in Belanglosen“.

[74]

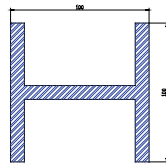
Het 'resoneren' van Hans Locher echter maakt duidelijk dat de waarneming niet alleen afhankelijk is van woorden, maar ook gebruik maakt van beelden die de beschouwer kent. Ook Rémy Zaugg doelde op iets dergelijks toen hij schreef: "Natürlich ist meine Wahrnehmung nicht unschuldig...". En Merleau-Ponty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

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

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



Afb.45. H-balk op zijn plat: 'Y'



Afb.43. Vierkant omschreven staalbalk



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

29. Merleau-Ponty, M. (1964) *Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty* p. 18-19

30. Overigens wordt de H-balk in de meeste technische toepassingen getekend als een I, met beide flenzen horizontaal en het lijf verticaal en door zijn niet-vierkant omschreven vorm betiteld als I-Balk. André Volten speelt met de kubusomschrijving, door de balken nu eens als een staande H, dan weer als een liggende H door elkaar te gebruiken.

Abstract

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

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

ab-stract (bn.;~heid)

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

0.2 niet door aanschouwing verkregen maar door redenering afgeleid

0.3 geen verband houdend met de zichtbare werkelijkheid³¹

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

Figuratieve beeldhouwkunst

Niet-figuratieve Beeldhouwkunst

Afbeelden, gelijken op, nabootsen

Tonen van iets nieuws

Verwijzen naar

Zichzelf zijn

Betekenis uit overeenkomst

Betekenis uit eigen vorm

De drie kenmerken van Abstract toegepast:

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

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

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

31. Sterkenburg, (1996). *Handwoordenboek van hedendaags Nederlands*

32. Zaugg (1982), p.98:

“Der Text ist das Werkzeug und der Helfer der das werk reflektierenden und offenbarenden Wahrnehmung. Er sekundiert das langsame und schwierige Wahrnehmungsdenken, indem er es ermöglicht, auf das, was der Text davon festgehalten hat, zurückzukommen. Er hilft, das Nachdenken erneut aufzunehmen, es zu berichtigen, zu nuancieren, zu vertiefen und fortzusetzen, im unterscheid zum Reden oder Inneren Denken, deren Strom vorübergehend und deren gedächtnismässige Wiederholung oft illusorisch sind. Das schwarz auf weiße Niederschreiben der reflektierenden Gedanken provoziert und stachelt außerdem letztere an, denn es enthüllt das Unwissen der umfassenden Wahrnehmung und beweist ihr beschämendes Ungenügen.”

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

0.2 niet door aanschouwing verkregen maar door redenering afgeleid

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

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

Systeem <het~; -temen>

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

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

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

0.4 (muz.) een aantal bijeenbehorende balken in een partituur³³

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

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

33. Idem

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

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

[77]

0.3 geen verband houdend met de zichtbare werkelijkheid

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

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

Wat volgt

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

35. Locher (2006) p.157.

36. Ibid.

H-BALKEN IN AMSTERDAM

[78]



Afb.46. Pagina uit het *Amsterdams Beeldenboek*

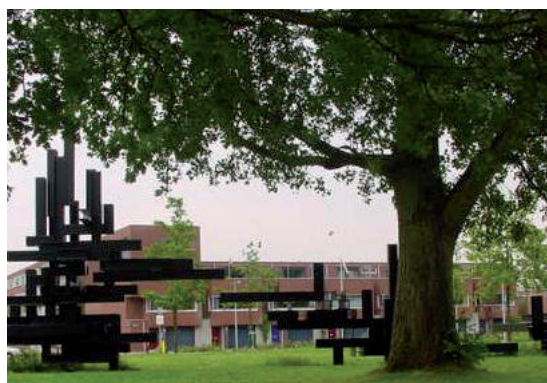
De allereerste ontmoeting met ‘H-balken’ in Hoorn was totaal onverwacht. De beschouwing putte uit geen enkele secundaire kennisbron. Op zoek naar literatuur over het beeld stuitte ik in het *Amsterdams beeldenboek* op een afbeelding van hetzelfde werk maar nu in Amsterdam. Dit keer niet *H*-maar *I*-Balken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

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

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

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

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



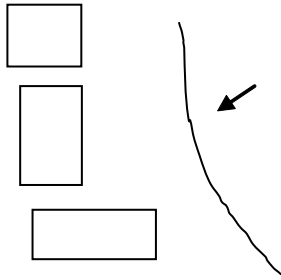
Afb.47. Vanaf de Slotterplas naar Sloten



Afb.48. Vanaf Sloten naar de Slotterplas

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

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



[79]

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

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

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

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

3. Met deze opmerking treden wij misschien in wat Locher beschrijft als het ‘gebied buiten de driehoek’. Dat gebied is natuurlijk ook de fenomenologische traditie van waaruit we de kunstwerken beschrijven. Stephen Melville schrijft daarover onder de veelzeggende titel *Phenomenology and the Limits of Hermeneutics*:

“ If I have stressed the way in which phenomenological description has given way historically to a more open-ended interpretive enterprise, it is equally important that interpretation counts for this kind of thinking not as a way of getting at the meaning of something but as a way of showing what - or how - it is. *In this sense, phenomenological interpretation returns to, and perhaps is only finally justified as, description*; this is, in a sense, its continuing orientation to formalism, and this may suggest that such a reception of phenomenology understands it as having a relation to judgment rather than to method. That Krauss and Fried alike write always as both historian and critic suggests that in the end both see themselves called upon to give an account neither of what an object is apart from the experience of it nor of the meanings such an object might be supposed to have, but of something more nearly like the terms of their attachment to it. This, I would argue, is the level at which phenomenology - in the broad sense I have allowed it here - challenges the current practice of art history, resisting its standard ways of parsing ‘meaning’ and ‘method.’” (mijn cursivering)

in: Cheetham (1998) *The subjects of art history historical objects in contemporary perspectives*, p.153

In de wereld zijn

[80]

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

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

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

4 Deze opmerking veronderstelt een bewust zijn van het eigen lichaam dat in de wereld is. Zie daarvoor Waldenfels(2000) *Das leibliche Selbst*, p. 77:

“Das wichtigste Moment in der Revision der Empfindungslehre besteht darin, daß das Empfinden wieder in den Bereich des affektiven Empfindens und der Motorik eingegliedert wird. Viktor von Weizsäcker hat von einem Gestaltkreis gesprochen, innerhalb dessen eine Bewegung in Empfindung und eine Empfindung in Bewegung übergeht. (Der Gestaltkreis (1940) Neudruck 1973) Das Empfinden wird hier nicht beschrieben gemäß dem linearen Kausalmodell, das entweder von einer Wirkung seitens der Dinge oder vom Tun des Organismus ausgeht, sondern Weizsäcker bedient sich eines Kreismodells: die Wirkungen, die von den Dingen ausgehen, verändern das Verhalten, und das Verhalten verändert seinerseits die Wahrnehmung“.

De zinsnede ‘die Wirkungen, die von den Dingen ausgehen’ is natuurlijk cruciaal want ze suggereert dat er een werking is vanuit de dingen zelf, waaruit de volgorde ontstaat: werking verandert houding verandert waarneming. Het ligt dicht bij Merleau-Ponty om het begrip ‘werking’ te vervangen door ‘in de wereld zijn’. Zie daarvoor de volgende noot.

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

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

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

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



Afb.49. *Vader en jongens*

Nu klimmen er twee jongetjes in. Vader, plastic boodschappentas in de hand, kijkt berustend toe. Wacht af en laat ze begaan. Moedigt niet aan, verbiedt niet, let meer op de fietsers die langskomen. Ze doen dit vaker, de klauterende jongens, heel vaak. Het is een vast spel geworden. Wie het hoogste durft. En de voorste ‘boegspriet’ is net niet te hoog om eraf te springen in het gras. Een springplank zonder water in de geur van pas gemaaid gras. Vader en de jongens gaan weg en opeens herneemt het beeld zijn eigen schaal. Was

het daarnet nog de drager van verschillende aandachtspunten, nu die plekken leeg zijn groeit het weer, laat de blik opnieuw onophoudelijk dwalen, nergens rusten. De kinderen brachten door hun spel onderschikking aan in de aanzichten, nu ze weg zijn is er nog slechts nevenschikking. Elk punt is gelijkwaardig en even gewichtig als de ander en de modulen dringen zich beurtelings op omdat ze één geheel willen worden.

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

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

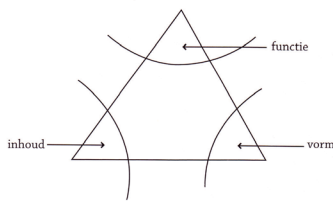
⁶ Merleau-Ponty (2003) *De wereld waarnemen*, p. 52-53: ‘de waarneembare dingen’

schrijft in Oog en Geest:

[82]

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

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



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

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

Voor de ‘verworven kennis van zaken’ wenden wij ons nu tot de literatuur over *H-Balken*.

7 Merleau-Ponty (1996), p. 72

8 Locher (2006), p. 126

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

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

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

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

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

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

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

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

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

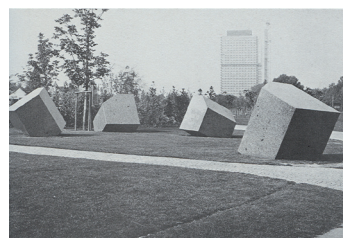
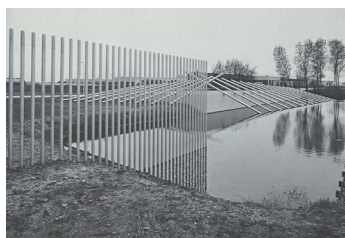
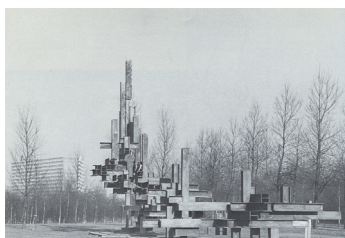
5 Catalogus 63/73 *Aanwinsten 1963-1973*, schilder- en beeldhouwkunst p. 87.

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

Tekst 1: Paul Hefting (1986)⁷

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

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



6 Locher (2006), p. 157

7 Hefting (1986), p. 63-64

Tekst 2 Tineke Reijnders (1994)⁸



Afb.50. Monument voor Anthony Winkler Prins

André Volten

roestvrij staal 1350 x 93 cm

Amsterdam, Frederiksplein

foto: Véronique Hoedemakers

Knakenpaal. Volten heeft naderhand de roestvrijstalen cilinder in vele varianten gebruikt, onder andere bij de monumentale *Brunnenplastik* in Duisburg”.

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

[85]

Tekst 3 Véronique Hoedemakers (na 2004)⁹



Afb.51. Idem

foto: Véronique Hoedemakers

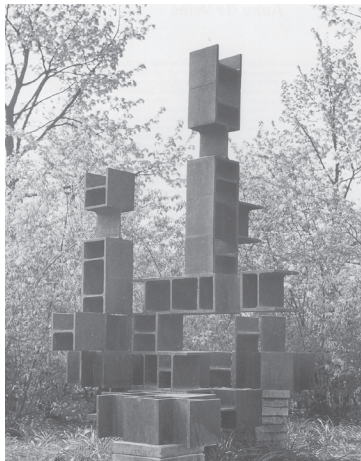
Krölller-Müller Museum en het Groninger Museum”. (VH)

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

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

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

Tekst 4 Paul Hefting (1994)¹⁰



Afb.52. *Constructie in Din 20, 1966*

André Volten

Staal, 224 x 183 x 162 cm

A'dam, Collectie Stedelijk Museum

“André Volten

Het ideaal van een nieuwe wereld, dat in de jaren twintig zichtbaar werd in de beeldende kunst en de architectuur, in de Stijl en de Nieuwe Zakelijkheid, kreeg in de jaren vijftig en zestig een vervolg. Het constructieve in de beeldende kunst van die jaren kan gelezen worden als het opbouwende, als de positieve instelling ten opzichte van de maatschappij. ‘Zij [de kunstenaars] bieden de beschouwer de mogelijkheid de vervreemding van zijn zelfgeschapen technische omgeving te overbruggen... zij bieden hem een grondslagen-onderzoek, dat meedoet aan de vormgeving van de omgeving van de mens, omdat het via de schepping in beeldende modellen de tijdgenoot vertrouwd maakt met de wetmatigheden – de elementen en principes – waarop onze hedendaagse omgeving berust.’¹¹

Het constructieve werk van André Volten paste in dat positieve denken en in de ontwikkeling van zijn oeuvre is dat ‘grondslagen-onderzoek’ altijd een drijfveer gebleven. Een van de opvallende kenmerken in het leven en werken van Volten is dat hij altijd op een industrieterrein is blijven wonen, in zijn huis/atelier temidden van constructiebedrijven. Dat wil zeggen dat hij zijn werk maakte in een omgeving die direct met de samenleving te maken had. Misschien is dat ook de reden geweest dat Volten zich vooral bezig heeft gehouden met opdrachten, met het maken van werken voor de dagelijkse stedelijke omgeving.¹² Volten zal ook beïnvloed zijn geweest door Mart Stam, die de leiding had over het Instituut voor Kunstnijverheid (later de Rietveld Academie) in Amsterdam toen Voltendaar als leerling kwam. Deze progressieve architect heeft op die school zijn ervaringen en ideeën, gevormd in de jaren twintig, doorgegeven.¹³ Een derde factor was het radicale milieu waaruit Volten voortkwam, waar veel over het sociale leven werd nagedacht en gesproken. Hoewel als schilder begonnen, was het duidelijk dat Volten die individuele bezigheid niet lang zou volhouden. Hij moest de ruimte in, letterlijk en figuurlijk. Zijn vroegste werken uit het midden van de jaren vijftig zijn abstract en doen denken aan de Russische constructivisten Gabo, Rodtschenko

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

11 De noten * en ** zijn van de auteur zelf en zijn als eindnoten aan het artikel toegevoegd:
* H. Jaffé, *Panorama van constructieve kunst*, in: NRC 12 juli 1969

** Hammacher, in: catalogus *André Volten 1: 100*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1985.

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

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

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

[87]

Analyse van de teksten

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

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

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

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

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

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

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

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

15 Locher (2006), p. 145

Oxenaar schrijft:

[89]

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

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

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

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

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

16 Haaren (2000), p. 39

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

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

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

Door het kunstwerk gestuurd

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

- 1 het materiaal voor zover het de vorm bepaalt,
- 2 de voorstelling en handeling.

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

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

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

Waarnemen

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

1 Zie ook: Hildebrand (1913). *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg. (P. 103):

„Es liegt also im Sinne einer vollen Wahren Kunst, die Erscheinung nach beiden Seiten hin zugleich zu gestalten, oder noch richtiger gesagt, die Einheit der Funktionswerte als Einheit van Raumwerten zu fassen“.

2 Zie voor een uitgebreide behandeling van het fenomenologische begrip ‘aanwezigheid’: Merleau-Ponty (1945) *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, vertaald naar het Nederlands: Merleau-Ponty, M. and R. Vlasblom (1996). *Oog en geest een filosofisch essay over de waarneming in de kunst*.

Karakter: niet–tastbare eigenschappen

[92]

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

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

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

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

3 Wagner(2001) *Das Material der Kunst – Eine andere Geschichte der Moderne*, p. 11:

“Die kunsts-geschichtliche Forschung hat die Marginalisierung des Material fortgeschrieben. Zentrale Methoden des Faches wie die Ikonologie wurden auf Basis von Fotoreproduktionen entwickelt, welche die Materialität der Werke zurücktreten lassen. Zwar ist dies angesichts weltweiter Bilddatenbanken von enormem Vorteil, doch überführt die ursprüngliche Materialität eines Werkes in ihre eigene und reduziert das Werk damit auf seine Form. Ohne eine Materialangabe lässt sich auf einem Foto nicht erkennen, ob es sich um eine Venusstatue aus parischem Marmor, Gips, Zement oder Styrophor handelt. Für die Anmutungsqualität wie für die ästhetische Wertschätzung ist der Unterschied jedoch keineswegs belanglos, und zwar weniger deshalb, weil ein Zentner Zement billiger ist als ein Zentner Marmor, sondern weil sich bestimmte kulturelle Traditionen an der Marmor oder den Zement aufgrund der jeweiligen Verwendungsgeschichten angelagert haben”.

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

5 Zaugg (1982’), p. 182

6 Ibid., p. 68

Niet zichtbaar: betekenis en geldigheid

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

[93]



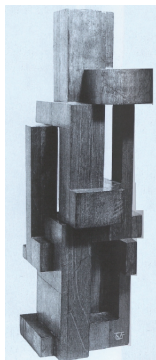
Afb.53. Zoltan Kemeny
Willekeurige snelheden
1963 Coll. Kröller-Müller



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



Afb.55. Carel Visser
Acht gestapelde balken
1964 R.M Kröller/Müller



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



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



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

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

⁷ Oxenaar 1981

[94]

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

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

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

Persoonlijk, intersubjectief of transsubjectief?

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

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

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

10 Vergelijk Locher (2006), p. 145.

11 Weingarten (1999), p. 9 :

Mit ‚Intersubjektivität‘ ist die Verständigung über Sachverhalte innerhalb einer Sprechergemeinschaft gemeint; insofern ist eine innerhalb einer Sprechergemeinschaft als begründet akzeptierte Aussage in ihrer Geltung immer relativ. ‚Transsubjektivität‘ beansprucht im unterschied zu Intersubjektivität Geltung einer Behauptung für jede Sprechergemeinschaft, also personeninvariante, universelle Gültigkeit.

12 Ibid., p.6 [...]

sondern im Sinne der 8. *Feurbach-These* <Alles gesellschaftliche Leben ist wesentlich praktisch>

Hoe verder

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

[95]

Ná H-Balken: Zonder Titel John Armstrong

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

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

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

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

13 Braembussche (2000) p. 161.

14 Zaugg (1982), p. 16 e.v.

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

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

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

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

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

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

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

15 Armstrong (2000), p. 98-99