

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

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

[97]



Zonder Titel (eerste ontmoeting)

[98]



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



Afb.60. *Overzichtskaart Hoornse Hop*

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

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



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

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

1 Hermann Kleinknecht schrijft in: *Introvertierte Säule* in SEPP, H. R. & TRINKS, J. (2006) *Phänomenalität des Kunstwerks* p. 137:

“In unserer Gesellschaft lernt man schon im Jugendalter, dass die Objekte, die in Museen und Galerien ausgestellt werden, als Kunstwerke angesehen werden sollen. Man weiß, dass solche Werke Artefakte sind, die von besonders ausgebildeten und künstlerisch begabten Menschen nach einem Plan oder einer Idee gestaltet worden sind. Dieses Allgemeinwissen und die mit ihm verbundenen Verhaltensweisen und Handlungen bilden die Voraussetzung, wenn man will: die wohlwollende Voreingenommenheit oder das produktive Vorurteil, mit denen wir an ausgestellte Werke herantreten“.

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

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



Afb.62. Twee blad(er)en



Afb.63. Het licht komt uit het oosten

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

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

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

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

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

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

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

Stilstaan, être au monde (Begripsbepaling)

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

2 Slatman (2003), pp. 7-8. Ze verwijst met een voetnoot naar de originele tekst van Merleau-Ponty in *Le Visible et l'invisible* op p. 167

"Ce serait un langage dont il ne serait pas l'organisateur, des mots qu'il n'assemblerait pas, qui s'uniraient à travers lui par entrelacement naturel de leur sens, par le trafic occulte de la métaphore, - ce qui compte n'étant plus le sens manifeste de chaque mot et de chaque image, mais les rapports latéraux, les parentés, qui sont impliqués dans leurs virements et leurs échanges".

3 Waldenfels (2000), p. 379

4 Ibid., p. 379-380

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

[101]

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

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

5 Zie ook: Merleau-Ponty (2003), p. 9 Inleiding door R. Welten:

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

6 Jürgen Trinks *Auf der Suche nach Leiblichkeit* in Sepp (2006) schrijft op pagina 106:

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

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

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

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

7 Ibid.

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

8 Petry, M. J. (2001) *Frans Hemsterhuis Wijsgerige Werken*, Zie ook: Sonderen (2000) pp.215-216:

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

9 Ibid., p. 216

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

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

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

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

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

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

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

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

12 Ibid., p. 9 #16

13 Ibid., p. 10 #18

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

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

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

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

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

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

16 Merleau-Ponty (1996), p. 23

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

[105]

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

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

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

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

17 Ibid., p. 53

18 Zie bijvoorbeeld Martin, F. D. (1981) *Sculpture and enlivened space* p. 27:

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

19 Braembussche (2000), p.268-269

20 Heidegger (1969) p. 13

[106]

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

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

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

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

21 Armstrong (2000), p. 81

22 Ibid., p. 99

23 Ibid., p. 101

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

[107]

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

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

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

24 Ibid., p. 119

25 Ibid., p. 120

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

26 Armstrong (2000), p. 3

27 Ibid., p. 37

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

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

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



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

komt. Tenslotte belicht hij opnieuw het thema ‘subjectieve ervaring – universele geldigheid’ omdat door het particuliere ‘invoelen’ bij de beschouwer juist het bewustzijn ontstaat van het algemene.

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

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

30 Hartog (2009) p. 182

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

[109]

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

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

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

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

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

33 Ibid., p 48

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

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

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

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

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

34 Ibid., p.107

35 Ibid. p.215

36 Ibid., p.216 en een pagina verder vervolgt hij:

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

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

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

[111]

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

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

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

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

39 Ibid., p. 287

40 Ibid., p. 388, Over hoe dat precies werkt is zijn paragraaf over het zien het meest verhelderend, en daarom citeer ik die hier uitvoerig:

" Betrachten wir die Dinge wie Personen, dann können auch sie gucken; nehmen wir das wörtlich, so enden wir' so scheint es, beim Animismus, bei einer Personalisierung von Dingen. Doch dem widerspricht der Umstand, daß ich das Sehen nicht einfach in der Hand habe. Auch die Dinge schauen mich an, das heißt: die Initiative geht nicht einfach von mir aus, sondern ,etwas wird sichtbar'. Wenn etwas mir auffällt, so ist dies kein Akt, den ich vollziehe. Das steht bei fast allen Phänomenologen, und auch manch andere Theoretiker würden das nicht bestreiten. Die Frage ist nur, ob man daraus hinreichende Konsequenzen zieht. ,Etwas fällt mir auf' heißt nicht: am Anfang steht ein Akt der Beobachtung, sondern in der Beobachtung versuche ich das, was mir auffällt, zu bestimmen, es einzukreisen. Deshalb ist es sozialpsychologisch einigermaßen naiv, von einem Beobachterstandpunkt auszugehen. Der Beobachterstandpunkt ist schon ein sehr abgehobener Standpunkt, dem das Modell des Sehens als Akt oder aber eine funktionale Seheoperation zugrunde liegt".

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

[112]

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

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

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

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

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

43 Ibid.

44 Ibid.

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

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

[113]

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

45 In zijn boekbespreking in *The British Journal of Aesthetics*, van David Martins *Sculpture and enlivened space*, dat naar Martin zelf aanwijst, op fenomenologische grondslag is gebouwd, bekritiseert L.R. Rogers de overmatige theoretische en filosofische benadering van sculptuur, zowel om het toegepaste jargon, als om de hoog gegrepen en onterecht toegeschreven aanspraken:

"It is, of course, a great pity when anyone cannot enjoy sculpture, but most people seem to get along without it in a not too crippled state. It does not do to make exaggerated claims for it, much as we may love it. The average workman appreciates the feel of a good hammer and enjoys being among the trees in the park and patting his dog and cuddling his children. It is doubtful that he suffers from a lack of 'withness with things' through not having visited the *Medici Chapel*, been inside Morris's *Labyrinth* or gone out of his way to be with Oldenburg's *Giant Soft Fan*.

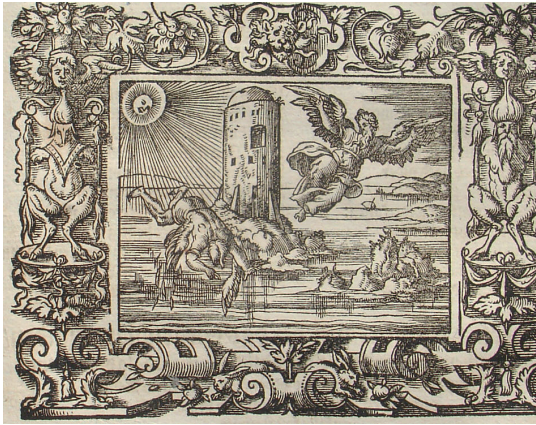
The perceptual stance that Martin advocates is an essential pre-condition for any appropriate perception of a sculpture as a work of art. Sculpture addresses itself to us via our senses and it is primarily for its directly perceived qualities – especially its qualities of three-dimensional form – that we attend to it and value it. That by learning to do this for sculpture, we may also come to perceive and respond to the three-dimensional properties of other things is highly likely and desirable, but it cannot be said that the purpose and originating impulse behind the whole art of sculpture is to bring us to this state of increased awareness of things." ROGERS(1983), p. 168

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

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

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

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



Afb.65. *Daedalus en de val van Icarus* (ca 1581)

Virgil Solis *P. Ovidii Metamorphosis VIII*, Frankfurt MD-LXXXI (1581), fol. 103 r., imago 5

Text: Ovid, *Metamorphoses VIII*, 183-235

Glasgow University Library



Afb.64. *Amor en Psyche* (1786-1793)

Antonio Canova

Parijs, Louvre

[115]

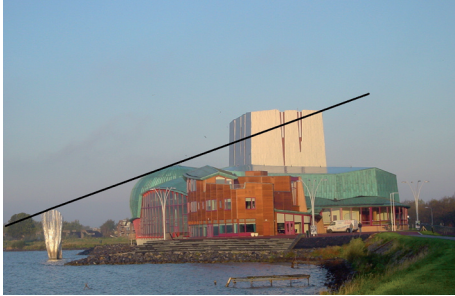
Twee diepe menselijk emoties, waarover deze verhalen gaan: het sterven aan de grootste gewaagdheid en het ontvlammen van onweerstaanbare liefde. Belangrijke inspiratiebronnen voor de kunstenaars van weleer. Uitgedrukt in het gedragen worden op vleugels, in het vederlichtheid optillen van het bestaan.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

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

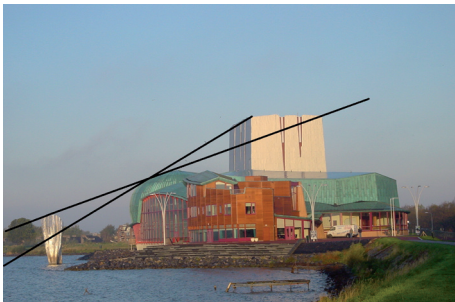
Vorm (constante eigenschappen van het ding)

[116]

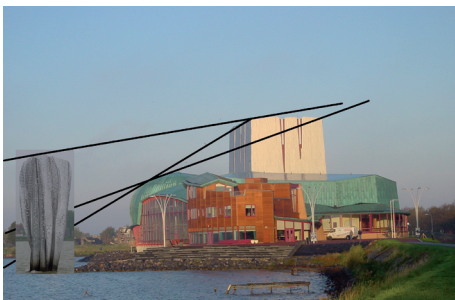
Afmeting en plaats



Afb.66. De toppen verbinden



Afb.67. De toppen verbinden 2



Afb.68. Montage 'groter' beeld



Afb.69. Verder weg, niet groter maar kleiner

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

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

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

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

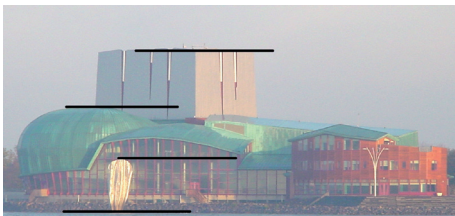
Het beeld zou het verband met het gebouw verliezen als het verder uit de kust in zee geplaatst zou worden. Het zou kleiner worden in plaats van groter, althans als de toppen weer werden verbonden zoals in de eerste afbeelding.



Afb.70. *Nu de breedte...*

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

[117]



Afb.71. *Breedte en horizontalen*

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



Afb.72. *Breedte vanaf de overzijde*

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

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



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



Afb.74. *Beeld en schouwburg vanuit het oosten*

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

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

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



Afb.75. *Beeld en schouwburg vanuit het zuidoosten*

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

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



Afb.76. *Recht van voren tussen de bladeren door*

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

Weer terug naar het midden, kijkend tussen de bladen van het beeld door, bewerkt de uit elkaar wijkende stand van de vleugels dat het beeld de ruimte opent. Er ontstaat een nadrukkelijke relatie met de lucht erboven omdat de horizon, scheidslijn tussen water en lucht, midden door het kunstwerk loopt. Er is die wasachtige kwaliteit, dat tere van die vouwen en het geperforeerd zijn, wat haaks staat op de feitelijke hardheid van het materiaal. Omdat die vormen zo ontzettend op elkaar lijken en van hetzelfde materiaal zijn en boven iets uit elkaar neigen, wekt het beeld de indruk dat het onder

water verder gaat. Dat het daaronder ergens komt tot een eenheid. Voorlopig lijkt vleugels wel een goede aanduiding voor dit beeld. Het doet denken aan de val van Icarus, maar niet zozeer aan de interpretatie van 'straf voor menselijke hoogmoed'. Meer de gedachte aan de moed van de mens die een experiment aandurft, dat altijd kan mislukken. Zo bezien is Van de Wints sculptuur een spoor, een nadrukkelijk overblijfsel uit een verhaal over een noodzakelijk experiment. Noodzakelijk, omdat ooit aangetoond moest worden door een experiment, waar de grens ligt aan het menselijk vernuft, zoals ook deze sculptuur een toonbeeld is van vernuft in experiment.

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

[119]

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



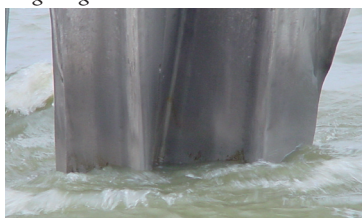
Afb.77. Wandelstraat en keiharde materialen

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



Afb.78. Zichzelf in een verwarrende omgeving

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



Afb.79. Onberoerd door het water

Materiaal

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

[120]

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



Afb.80. Materiaal...

Het materiaal van dit beeld is een beetje raadselachtig. Het lijkt op ijzer. Dat kan het niet zijn want ijzer roest snel en daarom kan ijzer niet in het water. Bovendien lijkt het beeld wel van zilver, maar dat materiaal is te duur, en dat zet je ook niet in het water, en zilver wordt zonder poetsen op den duur zwart. Bovendien is het te zacht. Van de Wint moet een legering hebben gebruikt, of misschien zelfs hebben uitgevonden, die het uiterlijk heeft en voldoet aan de eigenschappen die hij nodig had. Of hij heeft een speciale oppervlaktebewerking toegepast, die dit beeld zijn uiterlijk verleent. Een legering is bijvoorbeeld cortènstaal.

Een materiaal dat 'zichzelf conserveert' en gedurende dat proces een diep roestbruine kleur aanneemt. Ik neem even aan dat Van de Wint cortènstaal heeft gebruikt en heeft kunnen ingrijpen in de omzetting van de buitenste laag, zodat die niet roestbruin maar zilverkleurig wordt. Daardoor behoudt het als materiaal zijn eigen uiterlijk en karakter. In tegenstelling tot de *H-Balken*, waar telkens aan geschilderd moet worden om roestvorming te voorkomen, kan dit beeld met rust gelaten worden: het zorgt zelf voor zijn eeuwigheid.

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

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

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



Afb.81. Vouwen en gaten

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

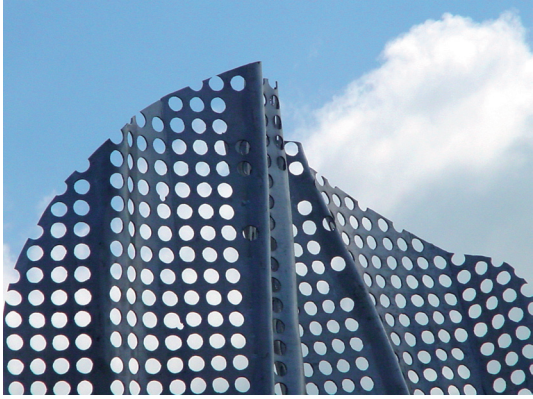
Het materiaal is dun vergeleken met de hoogte. Gevouwen krijgt het een constructieve sterkte. De vouwen gedragen zich als kolommen en de steunberen. Daarnaast moet het materiaal toch van zichzelf een enorme spankracht of draagkracht hebben.

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

[121]

Openingen

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

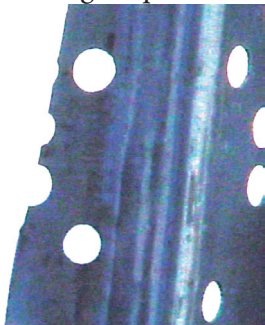


Afb.82. *regelmatig patroon...*



Afb.83. *...onregelmatig afgebroken*

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



Afb.84. *Snijden aan de rand*

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

Als een waterplant met natuurlijke bladeren. Het is juist de onnatuurlijke natuurlijkheid, het zogenaamde moeiteloos vervormen van het staal, de innerlijke tegenstrijdigheid tussen materiaal en vorm, dat vragen oproept.

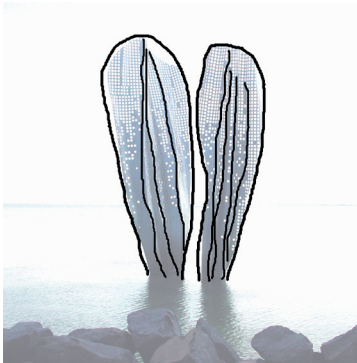
Hoofdvorm

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

[122]



Afb.85. De eenvoudige hoofdvorm



Afb.86. De 'nerven' verschijnen

Deze vorm is op de foto hiernaast stevig aangedikt.

Naar de 'gestalttheorie' uit een tak van de waarnemingspsychologie, is dit aanzicht te benoemen als 'de eenvoudige hoofdvorm'. De eerste, snelle waarneming brengt alle details tot onderschikking, zodat zo min mogelijk afleiding wordt waargenomen en de hoofdvorm als eerste kan worden onderscheiden.

Door dichterbij te gaan en langer te kijken, de aandacht actief te richten, ontstaat er steeds meer een nevenschikking van elementen. Elementen die bij het waarnemen van de hoofdvorm niet opvielen.

In dit beeld wordt ná het zien van de 'bladvorm' het zien aangevuld met de 'nerven'. Dit zijn de ruggen van de vouwen die zich – onder invloed van de waargenomen hoofdvorm ('het blad') niet voordoen als vouwen – wat ze werkelijk zijn – maar als bladnerven. Zo ontstaat het idee van 'bladeren'.

Feitelijk wordt het beeld waargenomen door steeds meer details toe te voegen. Dat gaat net zo lang door, totdat alle details hun eigen plek hebben gevonden binnen de hoofdvorm. Tenslotte hebben alle details: de gaten, het perforatiepatroon, de vouwen, het verloop van de kleur, de dikte van de las, de vlakwerking ten opzichte van de doorzichtigheid en alles wat er te zien is, hun plaats gekregen.

Dit is een bekende theorie, maar hij strookt alleen met het beschrijven van indrukken van hoofdvorm naar detail, het beschrijven op papier dat ná de waarneming gebeurt. Terwijl heel vaak de volgorde van het kijken precies andersom verloopt: van detail naar geheel.⁴⁶

Techniek (terugdenken)

Is het mogelijk het grote blad van de twee vleugels terug te denken naar zijn ontstaan?

Het is de moeite waard een poging te wagen om te stuiten op de technische problemen die het materiaal veroorzaakt. Daar ligt een antwoord op de vraag waarom het beeld de vorm heeft die het heeft. In dat terugdenken, in het erkennen van de speciale eisen die het materiaal stelt, en in de beslissingen die van daaruit genomen zijn, ontmoeten wij de Inhoud en de Functie van het beeld.

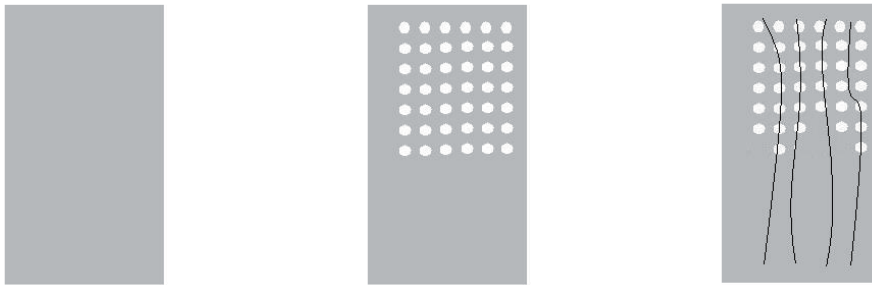
Vermoedelijk is het blad begonnen vanuit een vlakke plaat. Waarschijnlijk een rechthoekige plaat, de staande zijde langer dan de liggende zijde.

Vervolgens werd een raster aangebracht van evenwijdige rijen ronde gaten. Er werd gekozen voor een regelmatig patroon. Alle gaten even groot, alle gaten dezelfde onderlinge afstand, de tussenruimte even groot als de halve diameter van het gat. Misschien werd de plaat voorzien van een 'huid' die duurzaamheid en kleur moest combineren. In het maken van het patroon werd ingegrepen: een aantal gaten werd niet geboord. Daarna moest voorzien worden hoe

⁴⁶ Zie voor de volgorde van de waarneming o.a. Hildebrand (1913), Fiedler (1960 (1876)), Merleau-Ponty (1977), Waldenfels (2000). Elk van hen demonstreert hoe de waarneming door het waargenomene zelf wordt geleid.

de plaat gevouwen zou worden, in ongelijke, verlopende treden. Toen de vouwlijnen bepaald waren ontstonden er opnieuw vragen: eerst snijden of eerst vouwen?

[123]



Afb.87. *Het verloop van de plaat*

Vouwen klinkt eenvoudiger dan het is, waarschijnlijk was het persen, snijden en lassen. De uitwerking die het heeft lijkt op een in stroken gevouwen papieren waaier, die op een of andere manier verformd is. Er is iets wonderlijks. Het is mogelijk een vel papier te vouwen in evenwijdige stroken en die uit te vouwen tot een staande vorm. De vouwen blijven recht omhoog lopen en de velden blijven strak. Dat blijft ook zo als het vel zo wordt gevouwen, dat er banen ontstaan die uitlopen van smal naar breed. Maar als geprobeerd zou worden de gevouwen bladeren, half te ontvouwen en van voren naar achteren te buigen, treedt er een grote spanning op in de velden, en ontstaan er knikken waar de meeste spanning zit: bij gelijkmatig buigen in het midden.

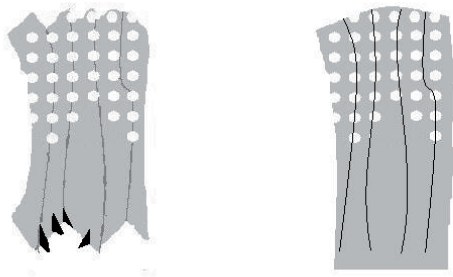


Afb.88. *Rechte vouwen, en van smal naar breed*

Zelfs beperkt tot een blad met één vouw, als alleen het linkerveld naar achteren wordt gebogen, trekt het rechterveld automatisch naar binnen en vervormt, of het scheurt op de vouw waar de grootste spanning ontstaat, in dit geval bovenin. Er is dus niet alleen gevouwen: het doet nog wel denken aan een gevouwen plaat, maar is het niet. Er zijn bewerkingen aan te pas gekomen als verhitten, buigen, uitkloppen, trekken, walsen, knikken, vouwen, snijden en lassen om tot deze vorm te komen. Aan de gaten boven in de plaat is te zien dat de vorm zo dwingend werd ervaren, dat het snijgereedschap dwars door de gaten heen heeft geslepen.

Aan de gaten op de ruggen van de vouwen is te zien dat zij geboord waren, voordat het persen begon.

[124]



Afb.89. Knikken en vouwen

kathedralen. Tenslotte werden korte strakke 'vinnen' aangebracht onder de waterspiegel, om het beeld stabiel te kunnen verankeren op zijn betonnen fundering onder water.

Karakter

Ordering en compositie

De vorm is gemaakt uit plaatmateriaal en doet tegelijkertijd van alles, dat een plaat normaal gesproken niet kan. Daarbij leunt hij achterover in een stand die, eenmaal losgelaten, zou betekenen dat hij om zou vallen. Dat maakt duidelijk wat het beeld per se niet wil zijn: een 'volume'. Het is naar zijn aard veel meer scherm dan massa. Veel meer skelet dan lichaam.

De transparantie is ondanks het open gaten patroon pas zichtbaar van dichtbij. Van een zekere afstand doet het scherm zich voor als een dicht, gesloten blad dat stilstaat in de wind. Het beeld beweegt wel. De buitenste flappen trillen en bewegen bijna onmerkbaar in de wind, daar waar de vouw het verst weg is. Ten opzichte van alle volumes en massa's van de schouwburg is het beeld erg frêle, en erg dun. Het ontkent in feite de noodzaak van volume. Het hoeft niet een indrukwekkend volume te hebben om indrukwekkend te zijn.

Ordering



Eerst het grote blad. Dat is het blad, gezien vanaf de as van schouwburg door het beeld naar het water toe, aan de linkerkant: links het grote, rechts het kleinere.

De eerste flap van het grote blad is heel breed en heeft een naad vanaf daar waar hij is omgevouwen. De naad begint vlak onder het eerste gat onderin. Dit gat is veel kleiner dan de rest, misschien hoort het niet bij het patroon maar is het aangebracht om te kunnen takelen of iets dergelijks.

Het eerste vlak is breed, iets naar voren gevouwen, verder uitgehold naar achteren, en dan verlopend naar een hele brede naad. Naast die naad zitten allemaal deuken, het lijken wel hamerslagen. Dit eerste vlak ligt ongeveer evenwijdig aan de schouwburg.

Dan komt het tweede vlak, dat is smaller, het begint achter de eerste naad en staat in richting haaks op de schouwburg, en bijna haaks op het eerste vlak. Het blijft smal en gaat bijna recht omhoog. Het eindigt daar waar weer een naad begint die onderin het breedst is

Op de plaat werd de contour bepaald, zoals die na het persstadium eruit moest zien, en het snijden en knippen kon beginnen. Als de plaat toen inderdaad nog vlak was, tekende zich waarschijnlijk al iets van de definitieve vorm af, zoals hier te zien is.

Toen uiteindelijk de vouwruigen werden aangebracht, ontstond een zelfdragende constructie. De ruggen vervullen dezelfde functie als 'ribben' in de skeletconstructies van gotische

en naar boven toe helemaal uitloopt: bovenin is die naad niet meer een vouw.

Deze naad wordt naar boven steeds minder, tot hij bovenin een gebogen vlak is.

[125]

Daarna volgt het derde vlak. Het loopt van boven gezien iets naar achteren, de haakse lijn vanuit de schouwburg wordt doorgezet, en wijkt iets naar links. Totdat hij bij een binnennaad komt. Die binnennaad loopt helemaal door naar beneden en het vlak zelf is iets getordeerd: het is bovenin vlakker. Dan ontstaat er een soort hoekige vouw in het midden. Dat lijkt wel een naad, maar het is waarschijnlijk een deuk, ontstaan door de spanning in het materiaal.

Het vierde vlak is weer evenwijdig aan de schouwburg, min of meer evenwijdig aan het eerste vlak. Het wordt beëindigd door een naad die van onderaf, vanaf het water naar boven loopt en tegelijk een vouw is.

Dan komt het vijfde vlak, dat lijkt heel erg op het eerste, alleen is het precies naar de andere kant gericht. Het loopt weg van de schouwburg richting het zuidwesten. Het is hol naar binnen gedraaid en ook dit vlak bestaat uit een groot vlak waarin bovenin nog een klein vlak geïsoleerd wordt.

Anders benoemd: het linkerblad begint met één vouw, dan komt er nog een vouw, dan komt er een naad – eigenlijk een ‘holle vouw’ als het ware een tegenovergestelde vouw – en dan komt er weer een vouw. In het eerste vlak zelf zit een bolling, en die bolling gaat over in een ‘holling’ en in het laatste vlak zit een grote holling uitgebogen, en daartegenover zit een grote bolling. En tussen die twee grote vlakken bevinden zich vier smallere gebogen vlakken. In totaal – opgevat als losse vlakken – zitten er in het linkerblad zes vlakken.



Het tweede (rechtse) blad is iets lager, en ongeveer de helft zo smal, als het linkerblad. Het eerste vlak hiervan ligt evenwijdig aan de schouwburg, het is aan het uiteinde omgekruld, naar het wandelpad toe. Er is een scherpe rand uitgesneden waardoor het vlak sterk naar binnen loopt.

Door die eerste vouw ontstaat een tweede vlak, haaks op de schouwburg, en veel smaller dan het eerste. Het verloopt van breder onderin naar smaller van boven, het is ook weer een gebogen vlak.

Bijna haaks op het tweede vlak staat het derde vlak, dat blijft ongeveer even smal over zijn hele hoogte, en het loopt evenwijdig aan de ‘binnenhoek’ naast de eerste vouw.

Dan komt er een klein vlak naar rechts, wat vanaf de vouw weer evenwijdig aan de schouwburg loopt. Onderin heeft dat vlak een vreemde draaiing waardoor een rare naad ontstaat, een soort ‘binnenvouw’. Waar die naad draait, gaat het vlak over in het laatste vlak dat eigenlijk geen vlak is, maar een bolling. Een krul die ten opzichte van de bolling van het eerste vlak, precies de andere kant op krult, de kant op van de zee uit. Het kleine blad bestaat uit een groot gekruld vlak, dan een smal vlak, nog een smal vlak, een iets breder vlak, en een krullend vlak de andere kant uit.

Van zo dichtbij valt op dat het oppervlak er erg ruw behandeld uitziet, er zijn hamerslagen en deuken, sporen van druk, het lijkt met geweld tot stand gekomen alsof de platen ‘uitgehamerd’ zijn. Dit pleit voor een andere opvatting dan een aangebrachte ‘coating’, want die zou onder al dat geweld beschadigd zijn.

Waarschijnlijk is het materiaal niet hol maar door en door, inwendig hetzelfde als wat ik aan de buitenkant zie. Het moet te zien zijn aan de zijkanten en aan de randen van de boorgaten

[126]

maar daarvoor staat het gewoon te ver weg in het water. Als het zo is, dan zou het beeld door en door uit de zichtbare legering bestaan, en zich op dezelfde manier als cortènstaal tegen verwerking weren.

Dit is wat deze beschrijving heeft gebracht: dat het beeld van onderen gevouwen is en van boven gekruld, dat scherpe vouwen overgaan in zachte rondingen, dat de dwingende kracht onderin is overgegaan in een luchtig opgaan naar boven. Dat het beeld niet bestaat uit tegenstellingen, maar uit overgangen: hard wordt zacht, scherp wordt stomp, dicht wordt open, vlak wordt contour.

Compositie

Twee of meer beelden of figuren in een ensemble is een groep. In de beeldhouwkunst geldt het maken van een groep al eeuwenlang als moeilijk, omdat een groep de aandacht verspreidt. In de opsplitsing van de eenvoudige hoofdvorm ontstaat een nevenschikking van blikvangers, die om voorrang strijden.⁴⁷

De kunstenaar die zichzelf de opgave stelt ziet om een groep te maken, zal in veel gevallen proberen binnen de groep een ordening aan te brengen, die onze waarneming leidt. *H-Balken* van André Volten is een groep van drie, in een lineaire opbouw, van klein naar groot, van laag naar hoog, van weinig naar veel, van smal naar breed, geordend in slechts drie richtingen. Begrippen die hier spelen zijn nevenschikking en onderschikking.



Afb.90. *Zonder titel* (1995)

André Volten

Collectie KPN

De vleugels staan iets uit elkaar. Zij hebben grote onderlinge gelijkenis. Echte vleugels zijn elkaars spiegelbeeld. Alles wat vliegt heeft twee (hoofd)vleugels. Geen drie, en zeker niet één. En alles wat met elkaar praat of naar elkaar kijkt, fluit, zingt, piept en luistert, is minimaal twee. Twee staat voor twee benen. Twee armen, twee ogen, twee oren, twee handen, twee hersenhelften. *Zonder Titel* van R.W. van de Wint bestaat uit twee delen – niet elkaars spiegelbeeld, wel door de vormovereenkomst bij elkaar horend. Twee is de bevestiging van een minimale groep, de bevestiging van het niet-alleen zijn. Het thema van twee, en de daarbij horende begrippen van gelijkvormigheid en (omgedraaide) spiegeling komt ook voor bij André Volten, zoals bijgaande foto aantoont. Moeten de bladeren van van de Wint er meer zijn dan twee? Wordt de compositie

langs de kustlijn sterker, als er een haag zou staan van roestvrijstalen schermen? Zou de ontmoeting aan betekenis winnen, of aan schoonheidsbeleving?

47 Vergelijk met de theorie over de groep in de beeldhouwkunst van Herder (1778) p 139-140: *Jede Bildsäule ist Eins und ein Ganzes: Jede steht für sich allein da*”.

Groepen werken die eenheid van het beeld en van de sculpturen tegen, en daarom worden de groepen dus altijd gecomponeerd volgens een hoofdbeeld waaraan de andere beelden ondergeschikt zijn: Laocoön is dus niet voor niets groter dan zijn kinderen, het betekent dat hij de belangrijkste is van de groep. Zowel de ziende blik als de tastende hand kunnen geen betekenis isoleren uit een groep, die zich voordoet als een allegorie.

Tastzin

Dit beeld nodigt niet uit tot tasten, niet het met de vingers of de vingertoppen te beroeren en te voelen. Behalve dat het te groot is, is het materiaal niet aantrekkelijk, niet aibaar. Waarnemen hoe het materiaal aanvoelt moet zonder handen te gebruiken. De opengesneden gaten doen scherp en pijnlijk aan: het is invoelbaar wat het aanraken teweeg zou brengen. Dit beeld wekt de verwachting dat het aan de tastzin een nieuw gevoel toevoegt: de sensatie van koelte, gladheid en technisch materiaal onder een stroeve huid.

[127]

Standpunt

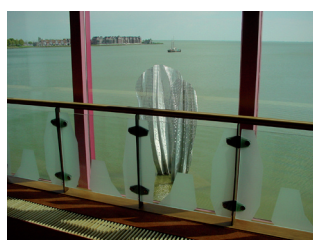


Afb.91. Vanuit de centrale entree

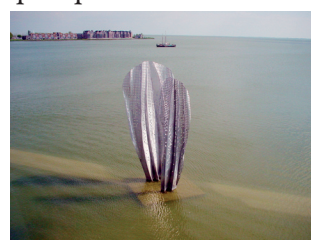
Een optimaal standpunt, zoals bij het kijken naar een schilderij, krijgt de beschouwer bij dit beeld binnen in de schouwburg, staande naast de as, die door het hart van het beeld, door de middelste raamstijl en de kolom op de foto loopt. De twee bladeren onderscheiden zich van de strakke stijlen van het raam door hun organische vorm. Verder richting de grote zaal, verandert het zicht op het beeld, en doet de draaiing zich gelden. De trap oplopend naar het balkon, verandert het schouwspel opvallend.



Afb.92. Vanuit de aula



Afb.93. Vanaf 1e balkon



Afb.94. Vanaf 2e balkon

Hier is er zicht van boven op het beeld. De bovenkant ligt nu onder de horizon en dat brengt een gevoel van nabijheid teweeg. Het wordt vriendelijker omdat het zich binnen de menselijke maat begeeft, het is in zijn totaliteit te overzien, en er komen nieuwe associaties bij: het doet denken aan een zilveren dolfijn die opspringt uit het water.

Deze standpunten krijgt de theaterbezoeker cadeau. De gewone wandelaar zal het beeld niet vanaf deze hoogte zien, en niet het 'torengevoel' krijgen, van waaruit de hele wereld intiemer wordt. Het is één van de toevalligheden, die vaker voorkomt bij sculptuur in de openbare ruimte. Het is wel een leerzaam standpunt. Want opeens is voorstelbaar hoe de beeldhouwer, in zijn atelier dat onderhand een vliegtuighangar moet zijn, staande op een hoog steiger van boven af het werk overziet. Het betekent dat zijn inschatting van de schaal verandert. Niets is zo moeilijk als het inschatten van de grootte, en daarmee de uitwerking van het beeld, in de open ruimte van stad of land. Volten nam zijn toevlucht tot een schaalmodel. Waarschijnlijk maakte Van de Wint ook een model voordat het beeld hier buiten werd opgesteld. Tenslotte is er maar één mens die over de juiste grootte kan oordelen en dat is de beeldhouwer zelf, die zich als geen ander met zijn beeld en de situatie heeft vertrouwd gemaakt.

Beweging

Het beeld van Van de Wint duwt de beschouwer steeds verder weg om een steeds beter standpunt te zoeken. Het beeld veroorzaakt beweging.

[128] Terug naar buiten. De draaiing van de aanzichten voltrekt zich tamelijk snel. Vanaf de oostelijke hoek van het wandelpad is het grote vlak over de breedte te zien en is tegelijk zichtbaar dat het twee losse bladen zijn. Het rechterblad staat in het verlengde van zijn as. Sprekend over 'vooraanzicht' en 'zijaanzicht' is het vooraanzicht de kant aan de schouwburgzijde. Er langs lopend wordt het grote blad steeds smaller en komt langzaamaan het zijaanzicht te voorschijn. En terwijl het zijaanzicht van het grote blad duidelijk wordt, is van het kleine blad steeds meer zijn vooraanzicht te zien.

Precies voor het beeld, op het hart van de as die loopt tussen de twee bladeren door is het linker grote blad in zijaanzicht te zien. Het rechter smalle blad draait zich naar de schouwburg toe, van voor naar achter, van zijaanzicht naar vooraanzicht. Het achteroverhellen van het beeld blijkt mee te vallen, de iets scheve stand wordt geaccentueerd door de buiging van het grote blad zelf.

Ruimte en schaal

Omdat het beeld in het water staat, behoort het tot dat uitgestrekte domein van oceanen en zeeën. Het behoort tot de grote ruimten van het water en de lucht. Het hoort niet meer tot de menselijke schaal, en niet meer tot de menselijke bebouwing. Het zal altijd een afstand houden tot ons. Het begrip ruimte gaat over het lichaam en de ruimte, over het lichaam dat in de ruimte staat. Het lichaam dat in de ruimte staat definieert de ruimte, net zo goed als de ruimte het lichaam definieert. Het beeld zal zich in deze omgeving totaal anders voordoen dan wanneer het op een andere plaats wordt opgesteld.

Het gaat er om waaraan het beeld zijn referentiepunten ontleent. Jerome J. Gibson begon zijn beroemde studies naar de waarneming aan de hand van de problemen die piloten hadden bij het landen. Hoe zien zij dat de startbaan lang genoeg is? Hoe nemen wij snelheid waar, en beweging? Hoe komt het, dat iemand in een andere auto naast ons op de snelweg bijna niet lijkt te bewegen, ondanks zijn snelheid van 100km per uur? Het beeld geeft een maat aan de ruimte, een maat aan onszelf, een maat aan zichzelf, aan ons samen in de omgeving, aan de omgevende ruimte. De afstanden worden in verhouding gezet door de afstand tussen horizon en beeld.

Het beeld neemt de schaal van de beschouwer over. Was die daarvoor nog een mens aan de waterkant, alles afmetend aan zijn eigen formaat, dan is die rol nu overgenomen: alles wordt gemeten naar het formaat van het beeld. De beschouwer wordt er niet kleiner door. Het past wel beter dan zijn eigen schaal. Er is een nieuwe maateenheid ontstaan, op enige afstand, die zijn eigen lichaam ongemoeid laat. Daarbij is het beeld een 'zee-beeld'. Het neemt afstand tot het land en maakt daardoor de functie van de aarde zichtbaar: dat wij kunnen staan op het land en niet in zee. Zodat duidelijk wordt hoe onze ervaring van 'ruimte' gebonden is aan de aarde, en aan de plek die we op de aarde innemen.

Oppervlak en Kleur

Het witte, glinsterende staal onderscheidt zich sterk van de gemetselde muur, de basaltblokken, de roze kozijnen, het groene koper en de zee. In de zon worden de gaten van het perforatiepatroon, tegenover het glinsteren van het metaal, blauwe noppen op een zilverwit vlak. Het beeld schittert niet alleen, het spiegelt en verblindt. Er komen plekken tevoorschijn die de zon recht in de ogen kaatst, met een felheid waardoor het oppervlak van het beeld bijna niet meer is te zien. De staalblauwe hemel schijnt door de gaten.

De kleur van dit beeld komt voort uit het materiaal zelf, en beklemtoont het materiaal. Het beeld is 'bloot'. Dat maakt het kwetsbaar en tegelijk onaantastbaar. De huid is hetzelfde als het vlees. De kleur wekt ontzag. Het witte, ongekleurde glanzende staal, verbindt zich direct met het licht. Helder wit glanzend, doet het zich voor als van een andere orde. Het 'ontdingen' door de kleur, het opheffen van lichamelijke wijst naar onstoffelijke begrippen als schoonheid, verlichting, wijsheid en inzicht.

[129]

Licht



Afb.95. *Licht en tegenlicht*

De draaiingen van de vorm en de manier waarop het precies gevormd is, wat voorover staat en wat achterover, wat naar voren toe en wat naar achteren buigt, is moeilijk te zien. Dat komt door het felle daglicht dat het beeld uitlicht. In de zon ontstaat een vals contrast, omdat de schaduwen op het fel witte beeld grijs worden in plaats van zwart. Om de vormen goed te kunnen volgen is het noodzakelijk om heel goed te kijken.

Opvallend aan omfloerst weer is dat het licht, ondanks de mistige en bedompte atmosfeer, het beeld sterker uit laat komen. Het staat meer. Het is meer aanwezig, het profiteert ervan dat het licht zo weinig contrasten geeft. Bij dit beeld maakt niet het licht het beeld, maar het beeld maakt het licht. Zonder beeld wordt het licht nauwelijks opgemerkt. Wanneer het licht over het beeld glijdt, speelt het tegelijkertijd door de perforatie heen. Het accentueert de vouwen en legt diepe schaduwen. In tegenlicht versterkt het dramatische effect door de toename van het contrast. Het beeld verliest, bovenin al helemaal, zijn ding-zijn en doet schilderachtig aan.

Volume en massa

Het volume van dit beeld is weinig voelbaar en deze weidse ruimte maakt het nog ijler. Er is verschil en verwantschap tussen de begrippen volume, massa en ruimte. Misschien is het voorstelbaar: we vermalen *H-balken* tot poeder, en we doen hetzelfde met *Zonder Titel*. Stel dat blijkt, dat de ene bak waarin we het poeder storten, voller zit dan de andere. Kunnen we dan zeggen dat *H-Balken* volumineuzer is dan *Zonder Titel*, of andersom? De indruk van het volume berust niet op de afgemeten, of aantoonbare, hoeveelheid stof, maar op de ruimte, die door het beeld in beslag wordt genomen. Ondanks de normale definities bedoelen we in ons taalgebruik met 'volume' ruimtebeslag (inhoud) en met 'massa' gewicht (van een stof).

In tegenstelling tot *H-Balken* gaat het ruimtebeslag van *Zonder Titel* onze maat te buiten en suggereert dat het voor ons niet hanteerbaar is. Dit beeld hoort niet bij ons eigen lichaam.

Contour

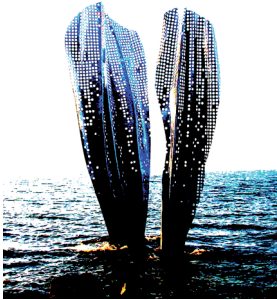
Aan het beeld voor de schouwburg zijn contouren⁴⁸ letterlijk te zien: ze bepalen de vorm.

48 Zie voor een vroege maar belangrijke behandeling van het begrip 'contour' Hemsterhuis (1796) in Petry (2001) p. 500:

«Vous savez, monsieur, par l'application des lois de l'optique à la structure de [40]notre œil,

[130]

Ze bekrachtigen het ding-zijn als zelfstandig voorwerp in de omringende wereld. Ze vormen de grens tussen het ding en de rest van de wereld, onderscheiden het ding van al het andere dat zich in onze werkelijkheid aan ons voordoet. Ze maken het ding kenbaar, als onafhankelijk ding, tussen alle andere dingen. Hier is de contour niet star, want ze is afhankelijk van het licht van de beweging en het standpunt van de beschouwer.



Afb.96. Contouren

Ogen half dichtknijpen, of zoals op de foto het contrast extreem verhogen, toont dit duidelijk aan: de contour van het beeld verdwijnt van zijn eigen plaats en wordt opgenomen in de donkere en licht vlakken. De werkelijke contour lost op in het licht.

De werkelijke grens van het beeld is extra moeilijk te bepalen, omdat de randen van de bladen omgekruld zijn, voor en achter de hoofdvakken wijken, en naar boven toe door de perforatie steeds dunner worden. Ze zijn bovenin zelfs op veel plaatsen doorgeknipt. Het bewegen van het licht over de werkelijke rand en over de ruggen van de vouwen maakt de contour van het beeld onrustig.

We kunnen precies zien waar het beeld begint en ophoudt, zonder de randen als werkelijke contour te beleven. De werkelijke contour is grillig en ingewikkeld, de waarneming van de beeldrand bepaalt niet de herkenning van het beeld. De contour van het beeld is niet de rand van het beeld. De rand van het beeld is de uiterste grens van het materiaal. De contour is de zichtbare grens, afhankelijk van de lichtval, het standpunt van de waarnemer en overlappings binnen het beeld. Contouren zijn veranderlijk. Aan de hand van hun verandering bepalen wij ons favoriete standpunt. Vanaf dat standpunt gezien doen de contouren zich voor als de randen van het beeld, zelfs als ze dat niet zijn.



Afb.97. Rand is niet contour, standpunten waarnemer, overlappings.

Transparant

Door de transparantie neigt het beeld ernaar zichzelf op te heffen. De foto hierna toont het doorzicht door het beeld naar de gebouwen op de achtergrond. Transparantie en schitteringen en kleur accentueren én weerstreven de nietigheid. Het werkt niet echt als transparant, meer als een van onder naar boven lichter worden, het is niet eens echt open, want daarvoor is de contour van de bovenrand en het materiaal veel te duidelijk aanwezig.

que dans un seul moment nous n'avons une idée distincte que presque d'un seul point visible, qui se peint clairement sur la rétine: si donc je veux avoir" une idée distincte de tout un objet, il faut que je promène l'axe de l'œil le long des contours de cet objet, afin que tous les points qui composent ce contour viennent se peindre successivement sur le fond de l'œil avec toute la clarté requise, ensuite l'âme fait la liaison de tous ces points élémentaires et acquiert à la fin l'idée de tout le contour. Or il est certain que cette liaison est un acte où l'âme emploie du temps, [50] et d'autant plus de temps que l'œil sera moins exercé à parcourir les objets.» (Nummers tussen [] uit de originele tekst).



Afb.99. *Transparent*



Afb.98. *Echte gaten en lichtvlekken*

De dichtheid die onderin zit neemt naar boven toe af. Het wordt lichter naar boven toe. Het zou naadloos willen overgaan in de transparantie en onzichtbaarheid van de lucht. Daarom is de rand van het beeld, letterlijk doorbroken, daar waar de zaag dwars door de open cirkels snijdt. De gaten zijn erop 'gestrooid'. Anders zou het patroon nadrukkelijker patroon zijn geworden, een patroon dat ergens plotseling stopte. Het beeld zou dan in twee delen gespleten zijn: geperforeerd tegenover niet-geperforeerd. Nu neemt de perforatie gradueel af en wel zo dat het willekeurig lijkt welke gaten er mochten zijn en welke niet.

[131]

Naast de 'nerf', naast de vouw, liggen gaten in de schaduw. Omdat het beeld gedraaide vlakken met gaten heeft, haaks op die vlakken naast de nerf, vult de zon, over de gaten heen, halve gaten met licht. Zo verdubbelt de transparantie op sommige plekken. Als de zon hoog boven het beeld staat, valt het licht door de gaten schuin naar beneden en vormt langwerpige lichtvlekken naast de ronde gaten op het andere veld. Dit maakt letterlijk zichtbaar, hoe het licht de transparantie van het beeld doet toenemen. Hier zitten de gaten in het materiaal waaruit het beeld bestaat zelf. Het zijn

geen gaten tussen lichaamsdelen, maar gaten in het lichaam zelf. Steeds meer gaten waardoor het lichaam zijn eigen lichamelijkeheid verliest en langzaam - letterlijk - oplost.

Inhoud

Zelfstandigheid

Of het beeld specifiek, in opdracht, voor deze locatie is ontworpen is niet te zeggen. De locatie roept een aantal ideeën op die misschien niet in aanvang bedoeld zijn. Dat betreft zowel de plek in het water als het grensbeeld zijn tussen land en water, natuur en cultuur. De verwantschap met podiumgordijnen in het theater is ook twijfelachtig. Misschien zijn al deze associaties weliswaar geldig omdat ze nu eenmaal door het beeld en de plek worden opgeroepen, maar niet representatief voor de intenties van de kunstenaar. Is het voor de interpretatie van belang, om te weten of dit een 'opdrachtbeeld' is, of zou die wetenschap juist de uitgebreide genieting – het samenvallen van alle onvermoede verwantschappen – beperken?

Clive Bell zou zeggen 'travel light':

"For, to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions. Art transports us from the world of man's activity to a world of **aesthetic exaltation**. For a moment we are shut off from human interests; our anticipations and memories are arrested; we are lifted above the stream of life."⁴⁹ (Vet JD).

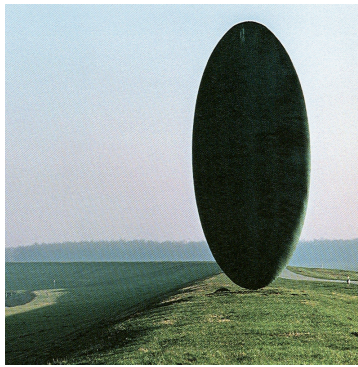
⁴⁹ Bell (1914) *Art*, p. 10 #18:

[132] Wat is de inhoud van dit beeld: wat is er uitgebeeld (en wat kan de beschouwer er in zien)? Niet: waar wordt naar verwezen, maar wel: wat laat de kunstenaar zien? ⁵⁰

De gelijkvormige bladeren van het beeld, die van onderen scherp gevouwen zijn en van boven afgerond, bevestigen een ontwikkeling uit de natuur vandaan: het beeld is vooral een hommage aan het menselijk kunnen. Het kunnen dat geen genoegen neemt met nabootsing of uitbeelding, dat zijn wil oplegt aan het weerbarstige materiaal en zijn eigen plek bepaalt om de ontwikkelde vorm te tonen.⁵¹



Afb. 100. *Onder aan de dijk*



Afb. 101. *Tong van Lucifer*



Afb. 102. *View*

Heeft de beeldhouwer gedacht aan Symplegaden, die twee kleine rotseilanden bij de monding van de Bosporus in de Zwarte Zee (thans Oerek-Jaki), die volgens de Griekse mythe voortdurend tegen elkaar sloegen en een veilige doortocht belemmerden?

Of heeft hij misschien gedacht aan de 'zuilen van Hercules', de Straat van Gibraltar, toegang tot de Tyrreense Zee, waar de traditie avonturen lokaliseert uit Homerus' *Odyssee*? Of zijn het toch vleugels, transparant als die van een libel, of misschien wel van een gevallen engel? Want wijst het beeld '*Tong van Lucifer*' van R.W. van de Wint niet naar een bijbelse interesse?

Een doorgang is zichtbaar in het beeld, en bladen en vleugels ook, hoewel ze het geen van drieën echt zijn. Niet alleen de vorm, maar ook het materiaal, in dit geval open in de ruimte, in het water, maakt het beeld precies tot wat het is: geen verwijzing naar iets anders, ook geen onderdeel van een verhaal, mythe of woordspeling, maar feitelijk twee schermen in elkaars nabijheid. Dat is de inhoud die door de vorm betoond wordt.

Functie

'Einführung' of 'invoeling'. Is dat hier mogelijk? Niet zoals bij een beeld van Rodin met de daarin samengebalde spanning. 'In' is hier nabijheid én plaatsvervangend: de suggestie uit het beeld overbrengen naar het zelf voelen.⁵² Als het beeld geen betrekking heeft op ons eigen lichaam, dan valt er niets 'in te voelen'. Wij weten bij het beeld van Van de Wint niet wat er voor een spier staat, wij hebben zelf niet zulke spieren, wij hebben geen 'vouw'.

⁵⁰ Locher (2006), p. 146

⁵¹ Deze observatie kan onderzocht worden door vergelijking met het beeld *View* van R.W. van de Wint in de beeldentuin van het Kröller-Müller museum.

Afbeeldingen van Links naar rechts: 1) *wilde planten* onder aan de dijk; 2) R.W. van de Wint, *Tong van Lucifer*, 1993, Felevoland, Knardijk 3) R.W. van de Wint, *View*, 2001, Beeldentuin Rijksmuseum Kröller-Müller.

⁵² Zie de opmerkingen hiervoor naar aanleiding van Hartog (2009), "Einführung".

Er huist wel een bewust worden van een lichamenlijk ervaren in al die materie van het beeld, maar het laat zich niet zuiver benoemen.

[133]

Het zich onttrekken aan betrekkingen wordt pas duidelijk als allerlei mogelijke betrekkingen onderzocht zijn. En dan nog is niet zeker of wel alle mogelijke betrekkingen zijn onderzocht, of alleen die betrekkingen die bij de beschouwer zelf horen. Dat maakt de persoonlijke component. Ieder mens heeft een eigen geldigheid, zo goed als ieder ander, die zijn of haar eigen betrekkingen waarneemt.⁵³

Het beeld individualiseert. Terwijl het dichter bij komt, wordt het steeds meer privaat. De beschouwer accepteert dat er meerdere mogelijkheden zijn, en dat er anders geïnterpreteerd kan worden, dat de betrekkingen die hij waarneemt geen absolute waarheid oplevert, en ook geen eenmalige interpretatie. De waarheid van ieder ander mens over het beeld is even geldig. En ook het opnieuw terugdenken naar de maker, of het terugdenken naar het begin, of het terugdenken, het herdenken, het herscheppen in gedachten, kan de beschouwer ergens anders brengen dan de eerste keer. Een voorstelling, zelfs van een lichaam, is dat lichaam ontdoen van lichamenlijkheid omdat het zien voorrang krijgt boven het voelen. Daarom glanst en blikkert dit beeld in de eigen ruimte: het wil ons doordringen van zijn aanwezigheid. Het wil geen schilderij zijn, geen afbeelding van Icarus, geen film van de Argos die door de branding zwoegt, geen vleugels van een libel, vlinder of engel. Het wil vastberaden zijn als een rots in de branding. En omdat het beeld zichzelf is, lijfelijk een ding, kan de beschouwer zichzelf zijn, lijfelijk aanwezig. Omdat het beeld eeuwig is, voelt hij zich in de eeuwigheid opgenomen. Omdat het zich opstelt in de ruimte, stelt het hem op in de ruimte. Dat is de functie van het beeld dat zichzelf is: dat het ons, onszelf laat zijn.

Betekenis

Het gaat er eigenlijk om hoe al die indrukken die van buiten komen, samen met het beeld, tot een werkbare eenheid komen. Hoe alle mogelijkheden zó worden gecombineerd dat een zinvol geheel ontstaat.⁵⁴ Zelfs als de beschouwer veronderstelt dat het beeld geen zin heeft, is het zinvol. Elke gedachte, elk mogelijk verband is de moeite waard om onderzocht te worden. Er hoeft niets te worden overgeslagen, niets weggemoffeld, niets achterwege te blijven, niets is er beschamend. Het wordt allemaal opgeroepen door dit beeld, dit 'ding'. Het wordt ook opgeroepen omdat de beschouwer open gaat staan voor wat dit ding in hem op zou kunnen roepen. Doordat hij deel wil nemen aan dit ding.

Beeldhouwwerken dagen de taal uit om een aanvulling te maken op hun eigen zeggings, want de taal is nodig om de kloof tussen het ding en de beschouwer te overbruggen. Anders blijft het voorwerp verstoken van betekenis. De beschouwer weet niet waar hij aan begint, als hij begint aan een beschrijving. Hij weet niet waar hij zal uitkomen. Hij weet alleen dat het zin heeft.

Taal komt altijd na de ontmoeting die eerst een helemaal stil en leeg maakt, voordat de woorden komen. Ook het denken moet zich ontwikkelen en is nooit klaar. Het moet

53 Zie de opmerkingen hiervoor over Armstrong (2000), 'persoonlijke beleving'

54 Wat Locher noemt 'het gebied binnen en buiten de driehoek'. Binnen: wat is uitgebeeld: de inhoud, hoe is uitgebeeld: de vorm, en waarvoor het onderwerp is gekozen: de functie. Buiten: de contextuele informatie die beschikbaar is: "(...) uitsluitend voor zover daarmee het kijken en beleven kan worden aangescherpt en beter afgestemd op wat [de kunstenaar] voor ogen moet hebben gestaan". Locher (2006), p. 144.

[134]

telkens opnieuw. Telkens opnieuw terug en mediterend denken, telkens opnieuw kijken en er aan denken, aan die vorm en dat materiaal, aan het samengaan van vorm en materiaal, ruimtebeleving, stemming, licht en alle indrukken van de ontmoeting.

Dit materiaal overleeft de mens ruimschoots. De oppervlakte van het beeld met zijn speciale kleur confronteert ons direct met het materiaal waarvan het gemaakt is: kracht, zichzelf zijn, eigenheid, en eeuwigheid zijn begrippen die hierbij horen. Eeuwigheid benadrukt onze eigen vergankelijkheid. Stof ten dienste van onszelf gevormd, zal ons overleven.

Het beeld blijft niet als een compleet plaatje achter in ons hoofd. Het is niet een fantoom dat in stand blijft. Er is slechts het besef dat deze waarneming ooit werd opgebouwd, dat er een doen was, een activiteit in ons. Niet het resultaat. Niet het resultaat onthouden wij, maar het weten van het doen.

Bij elk bezoek aan het beeld gebeurt er iets in ons. Wat er in ons gebeurt is dat wij opnieuw worden uitgedaagd door het beeld om opnieuw een beschouwing op te bouwen. Het beeld op zich, het beeld als aanwezig ding, het beeld zonder ons doen, is niet genoeg. Zonder ons doen, beseffen wij, is het beeld niet compleet. Naast het weten van het vorige doen is er een vaag vermoeden dat het vorige doen niet voldoende was. Dat er nog meer valt te doen. Het is een echte ontmoeting: zoals twee mensen die elkaar ontmoeten elke keer weer onmiddellijk beginnen met elkaar te praten, zó moeten wij bij elke ontmoeting met het beeld opnieuw in gesprek.

Het beeld is zijn plaats geweest: het kan niet weg, het kan niet wijder, hoger of dieper, zich niet verbreden, verjongen, verinnerlijken, niets. Juist dat maakt ons wakker: wij worden door het beeld bezielde om ons te verwijden, te verhogen, te verdiepen, te verbreden, te verouderen, te veruitwendigen, te rijpen. De stilte van het beeld maakt ons bewust van onszelf en van de mogelijkheid ons lichamelijk beleven grondiger te ervaren.

Volten, Van de Wint



Afb.103. Twee beelden op rij

Verstrengeling

Na al deze woorden rest het voorlopig afscheid. Nu is de vraag wat er overblijft van al dit talige doorwerken van de beschouwing, na al dit opschorten van lichamelijk bewustzijn ten

dienste van de rationele arbeid.

De vergelijking van *Zonder Titel* daar in het water, met *H-Balken* in het park, maakt duidelijk dat door het omvangrijke ruimtebeslag, *H-Balken* minder visueel is ingesteld dan *Zonder Titel*, dat zich voornamelijk als een scherm of reliëf voordoet. De natuurlijke verwantschap van *Zonder Titel* met het water en de lucht, tegenover het contrast dat *H-Balken* vormt met het omringende park belicht de beide aanspraken op het verstand enerzijds en het beleven anderzijds. In *H-Balken* vindt de uitbraak plaats uit de zuiver rationele opbouw door de lichamelijk – intuïtief – ervaren noodzaak de compositie aan te passen. In *Zonder Titel* vindt de insnoering plaats van de vrije natuurlijke verwantschap om de menselijke afkomst van het ontstaan te duiden. Nadat is vastgesteld dat elk een kunstwerk is door het totaal samenvallen van *vorm*, *inhoud* en *functie*, vindt het eindoordeel plaats, waarop het vooroordeel reeds anticipeerde, door het lichamelijk ervaren: dat deze grenzeloze verstrengeling onontkoombaar is, en daardoor geruststellend en tegelijk openbarend. Na deze twee sculpturen in de openbare ruimte, zoeken we een beeld op in een museum, om te ervaren of de locatie onze waarneming indringend beïnvloedt.

[135]

