

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

5 - ANITA (2001) DAVID BADE

[171]



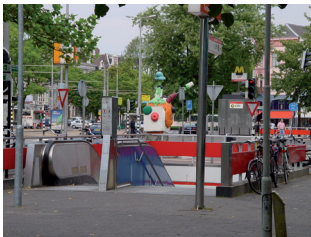
## Ontmoeting

[172]

### Situering



Afb.141. *Ontmoeting*



Afb.142. *Onmogelijke plek*



Afb.143. *Lelijk ding*

Begin augustus ligt Rotterdam in een zomerroes. Op het Eendrachtsplein staat naast de voetgangersoversteekplaats naar het midden van de weg een standbeeld. Het is een onmogelijke plek. Auto's staan ongeduldig te wachten op hun beurt om linksaf te mogen en fietsers rijden langs met alleen oog voor het verkeer.

Te midden van dit grootstedse gehaast staat het beeld ook nog eens tussen opdringerige en fel gekleurde verkeersborden, knipperende stoplichten en blauwgrijze voetgangerssignaleringen op de grond. Het staat er wat verloren bij, zo tussen het overvloedige straatmeubilair.

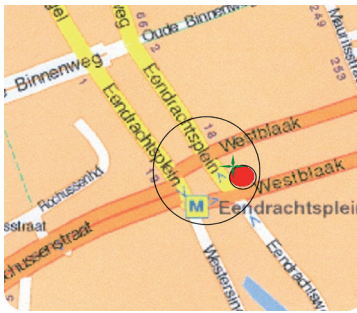
### Wat je het eerst ziet

Een grote klomp piepschuim met een jutezak eronder. Een groene pijp met een blauw soort pet bovenop. Schuin opzij een staak, met aan het uiteinde een emmer. Het hele ding is meer dan levensgroot. Wat is het lelijk... Een vormeloze massa met kleurtjes. Het bevalt absoluut niet. Het roept weerstand op. Dikke bulten die als wratten uit het blok stulpen maken het er niet beter op. Het is zo massief dat aan deze kant niet zichtbaar is hoe het er van opzij of van achteren uitziet. Het is zelfs nodig om de straat over te steken om de achterkant goed te zien. Is dat wel de moeite waard? De directe omgeving bestaat uit hoge gebouwen en brede, drukke verkeerswegen. Er is erg veel lawaai, aanzwellend en afnemend, geen moment is het hier stil.



Afb.144. *In de stedelijke omgeving*

Op de foto's hierboven is het beeld te zien te midden van de fietspaden, de zebrapaden en de verkeersborden op de hoek van de Westblaak.



Afb.145. Het kruispunt

De ruimte om het beeld goed te bekijken is door al het verkeer eromheen beperkt. Om het goed te zien is het beter om aan de overkant van de straat of achter het fietspad te gaan staan. Het kruispunt is ingewikkeld en bestaat uit vier dubbele rijbanen die elkaar haaks kruisen. De rode stip op de kaart hiernaast geeft de plaats aan van het beeld. Ondanks de grootte valt het beeld pas op van dichtbij. Alle signalen van het drukke stadsverkeer en vooral alles wat beweegt eisen de volle aandacht.

[173]



Afb.146. Tussen het verkeer

Op deze foto is goed te zien hoe het beeld als het ware verdrinkt tussen alle verkeerssignalering. Alleen de vreemde vorm onderscheidt het van de rest van het straatmeubilair. Tussen al het gekakker staat dit beeld vast en onberoerd.

### Toenadering

Op de jutezak staat een tekst in zwarte letters geborduurd: "1.st WORLD MISSION" en daaronder "ANITA".



Afb.147. Anita

De bovenste regel is in een halve boog aangebracht, het woord Anita netjes in het midden daaronder. Die boog doet denken aan een krans van bloemen, een krans van bloemen die nu letters zijn: 1e wereld missie. Het lijkt ook op de manier waarop teksten worden geplaatst op overwinningbepalers, misschien is dit een trofee toegekend na het winnen van een wedstrijd. Omdat "Anita" zo precies in het midden onder de tekst staat, moet dat wel de naam van dit beeld zijn: dit is dus *Anita* en ze staat voor de eerste wereldmissie.

De naam Anita geeft aan dat het beeld een vrouw voorstelt. Daarom heeft ze een rok aan en zorgvuldig geknipt haar. Onder de rok verdwijnen voeten en benen uit het zicht. Uit het bovenste deel van de romp steken twee armen en komt de lange hals tevoorschijn die het hoofd draagt. Een rechtopstaand, om zich heen kijkend wezen.

*Anita* heeft zwarte vlekken op haar witte lijf waardoor ze een beetje doet denken aan zwartbont vee. 'Anita' is niet de naam van melkvee, zoals 'Klaartje 17'. De charmante vijftigerjaren 'look' van het kapsel tooit haar vrouwenhoofd. Een groen hoofd zonder gezicht met een onderkin boven op een uitgeschoven nek. Wat een kleuren. Het kapsel is blauw, hoofd en hals zijn groen, het lijf is wit met oranje en zwart, er is een blauw stompje en aan de andere kant een uitgestoken staaf. Aan die staaf zijn een paar rode emmervormen geregen en op de top staat een omgekeerde witte emmer waaruit groene drab welt, groene drab die ook nog als een koek op de rode emmer eronder is gezakt. Onder de staaf steekt een zwarte emmer uit een oranje gezwel. Uit die zwarte emmer welt een zwarte, teerachtige substantie naar buiten. Als het enigszins gedraaide kapsel de richting aangeeft, is dit de zijkant van Anita. Aan haar achterkant zit een dikke witte plaat.

[174]



Afb.148. Om het beeld heenlopen

Deze plaat draagt twee gekleurde bobbels, die doen denken aan borsten. De twee bobbels zweven schuin boven elkaar. De een is groen en bol, de ander rood met een gat. Dat zou ook een anus kunnen zijn. En als het geen borsten zijn en als dit niet de voorkant maar wel de achterkant is en als die oranje vlek een uier is met een emmer eronder en als de kleuren doen denken aan mandrilapen en als nu eens...

Natuurlijk is dit de voorkant want hier staat hoe ze heet, *Anita*, het staat op haar rok. De rok is een zak die door de bouwwereld gebruikt wordt om zand af te leveren. De zak staat op een pallet. De zandzak is de rok van Anita, de rok waarop ze trots '1ste wereldmission' geborduurd heeft, want dat is een titel die je met eer mag dragen. Is dat ook de reden waarom ze hier staat?

## Functie

Misschien is het begrip 'functie' uit de trits *vorm-inhoud-functie* het meest ingewikkeld. Het wordt veel beschreven als het idee waarvoor kunst nu eigenlijk dient, in het algemeen en die algemene functie van kunst overlapt in menige beschrijving de functie van het specifieke kunstwerk dat beschreven wordt.<sup>1</sup> Functie ligt erg dicht aan tegen 'bedoeling' en vermengt zich snel met 'betekenis'.

Een van de eerste auteurs die de functie van beeldhouwkunst onderscheidt van alle andere kunsten is Frans Hemsterhuis, in zijn brief aan mijnheer De Smeth. Volgens hem valt de functie van de kunst uiteen in twee doelen, op de eerste plaats een nabootsing van de natuur en op de tweede plaats een overtreffen van de natuur of ook wel aanvullen van de natuur. De nabootsing van de natuur kan alleen volmaakt geschieden door de beeldhouwkunst en dat demonstreert hij aan de hand van een kegel. Het overtreffen en aanvullen van de natuur onderzoekt hij aan de hand van twee vazen en constateert: "Zij [ de beeldhouwkunst ] geeft volmaakt weer wat zij weer wil geven omdat zij van het onderwerp de gehele omtrek en

1 Zie Elsen (1985) p. 112 e.v., waarin hij betoogt hoe de functie van Rodins *Denker* verschuift wanneer het beeld, losgezongen uit de context van de *Poorten van de Hel*, uitvergroot als 'autonome' sculptuur in Parijs verschijnt.

de gehele massa weergeeft. Zij voldoet aan twee zintuigen tegelijkertijd, de tastzin en het gezichtsvermogen”.<sup>2</sup>

[175]

Adolf Hildebrand vult dit aan met het begrip ruimte. Net als Hemsterhuis betoogt hij dat zien en tasten (tasten kan volgens hem ook met het oog) bij elkaar horen. Dit samengaan van zien en tasten en hun wisselwerking tot het uiterste te volgen is de gave van de kunstenaar. Handelen en vormen leveren het resultaat en dus kan de bespreking alleen zinvol zijn, als naast het idee, ook de praktijk van de totstandkoming van het beeld wordt gevolgd.<sup>3</sup> Kunst, schrijft hij verderop, moet zich kunnen ontwikkelen als kunst en niet als individuele willekeur: “Die subjektive Willkür, das Geistreichthun, die persönliche Caprice, sind immer nur ein Zeichen, dass das künstlerisch Schaffen seinen natürlichen gesunden inhalt verloren hat. (...) Will man deshalb von einer Aufgabe der Kunst sprechen, so kann sie nur die sein, trotz aller Zeitkrankheiten immer wieder den gesunden und gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnesthätigkeit herzustellen und fühlbar zu machen.”<sup>4</sup> In de beeldhouwkunst voltrekt zich dat door invloed uit te oefenen op de ruimte. Daartoe vergelijkt hij het hakken in steen met het modelleren in klei of was, waarbij hij modelleren beschouwt als een fantasievol vullen van de (bestaande) lege ruimte, terwijl het hakken daartegenover ruimte vrij maakt en toelaat in de bestaande steen. Bij het modelleren moet de ruimte nog gedacht worden, die in de steen al vastligt.<sup>5</sup> *Anita* is het fantasievol vullen van de voorheen lege ruimte.

Voor Clive Bell en Hans-Georg Gadamer heeft functie te maken met het symbool en de symboliek en daarmee verdwijnt het onderscheid tussen beeldhouwkunst en de andere kunsten naar de achtergrond. Bell verwerp de symboliek ten gunste van de significante vorm, omdat symboliek geen eenheid is met het concept, maar toegevoegd intellect. “The symbolist eliminates, but does not assimilate. His symbols, as a rule, are not significant forms, but formal intelligencers. They are not integral parts of a plastic conception, but intellectual abbreviations. They are not informed by the artist’s emotion, they are invented by his intellect. They are dead matter in a living organism”<sup>6</sup> In hoeverre dit waar is kan worden onderzocht aan David Bades *Anita*, waarbij tevens opnieuw die kwestie aan de orde komt die zowel Bell als Hildebrand signaleren: ‘fühlbar’ en ‘emotion’.

Hans-Georg Gadamer benadrukt aangaande de functie vooral het belang van de traditie die in de kunst wordt bewaard én vernieuwd. Karakteristiek voor het symbool is de ervaring van het herkennen en door het herkennen wordt het blijvende uit het vluchtige gefilterd. “In Wahrheit ist das Symbol ein Aufgabe des Aufbaus”<sup>7</sup> Traditie, zegt hij, is het niet verzorgen van monumenten om ze te bewaren, maar ze is een voortdurende wisselwerking tussen ‘ons heden en haar doelen’ en het verleden, dat wij ook zijn. “Darauf kommt es also an: das, was ist, sein zu lassen.” En in dat ‘sein’ is meer een ‘worden’ dan een ‘zijn’ begrepen.<sup>8</sup>

Enige duidelijkheid verschaft ook Hans Locher, wanneer hij in zijn proefschrift op één en dezelfde pagina de driehoek van Van de Waal plaatst en in de alinea daarna een samenvatting

---

2 Petry (2001) p. 521

3 Hildebrand (1913) p. 9-10

4 Ibid., p. 117

5 Ibid., p. 127

6 Bell (1914), p. 9

7 Gadamer (1977), p. 63

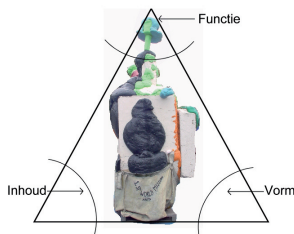
8 Ibid., p.65

[176]

geeft van de overeenkomsten tussen Van de Waal en Lévi-Strauss. De verdienste die Locher toekent aan Levi-Strauss is dat deze het inzicht levert dat uit de bestudering van een specifieke kunstuiting een globaal beeld kan worden verworven van de hele cultuur waarvan deze kunstuiting deel uitmaakt.<sup>9</sup> Het fascinerende van dit uitgangspunt is dat het kunstwerk niet wordt bestudeerd vanuit de cultuur, maar dat de cultuur wordt herkend in het kunstwerk. Voor het ontdekken van de functie van het standbeeld 'Anita' is dit inzicht van groot belang. Locher schrijft:

“In onze beschrijving van Lévi-Strauss' inzichten zagen we, dat de samenhang tussen kunst en cultuur twee aspecten heeft. Aan de éne kant zijn er de directe relaties tussen de kunst en de andere gebieden van een cultuur. Aan de andere kant zijn er de indirecte relaties: het feit, dat we de kunst, los van een al dan of niet aanwezige directe samenhang, kunnen interpreteren als een manifestatie van een grondstructuur, die zich ook in andere gebieden manifesteert”.<sup>10</sup>

Direct daarna verduidelijkt hij de positie van Van de Waal, door er op te wijzen dat voor hem als kunsthistoricus het eerste aspect belangrijker is dan het tweede: “wanneer we de kunst als een manifestatie van een grondstructuur opvatten, verschuift onze aandacht al snel naar deze grondstructuur en zijn we minder geconcentreerd op het eigenlijke kunstwerk.<sup>11</sup> Duidelijker formuleren dat het kunstwerk zelf het uitgangspunt dient te zijn kan bijna niet: “Voor zowel Lévi-Strauss als Van de Waal is dit driedelig schema een *a-historisch* model van de mogelijkheden van het eigen gebied van de kunst, waarmee de kunst in haar historische bijzonderheid bestudeerd kan worden”<sup>12</sup> (cursivering JD).<sup>13</sup>



Nu is duidelijk hoe het schema van Van de Waal dient te worden gelezen: het eigen gebied van het kunstwerk is de ruimte binnen de driehoek. “Bij nader inzien moeten zij [de bewegingen rond de hoeken van het schema] veeleer worden opgevat als naar binnen trekkend. Zij verwijzen naar het betrekken van verworven kennis van zaken in wat ik in het kunstwerk kan zien. Het belang daarvan wordt ook benadrukt door de richting van de pijlen”.<sup>14</sup>

David Bade's *Anita* is het eerste 'mensbeeld' dat wij hier beschouwen en haar functie moet met behulp van deze begrippen uit de traditie benoemd worden: nabootsing én overtreffen van de natuur, invloed op de ruimte, boven-individuele voorstelling en zingeving, voelbaarheid en emotie, plaats in de traditie, uitspraak op en vertaling van de culturele invloed. In de catalogus *Catch of the Day* wijst Zijlmans op de intertekstualiteit van Bades kunst: “Zoals elk oeuvre is ook dat van David Bade meervoudig verbonden: aan de kunstgeschiedenis,

9 Locher (1974), p.105

10 Ibid., p.112

11 Ibid., p.113

12 Ibid.

13 Ibid.

14 Locher (2006), p.126

de contemporaine (populaire) beeldcultuur, aan teksten, gebeurtenissen, gewoonten en gebruiken van culturele gemeenschappen, aan leven. (...) Naarmate het daarin eigenzinnig opereert zal het een grotere impact hebben en zich in die beeldcultuur markeren”.<sup>15</sup> Zoals al bij de eerste ontmoeting met *Anita* bleek, doet David Bade dat markeren met name door de behandeling van het materiaal en de vorm, waarmee hij zich niet alleen plaatst in, maar ook afzet tegen en onderscheidt binnen die ‘intertekstualiteit’.

[177]

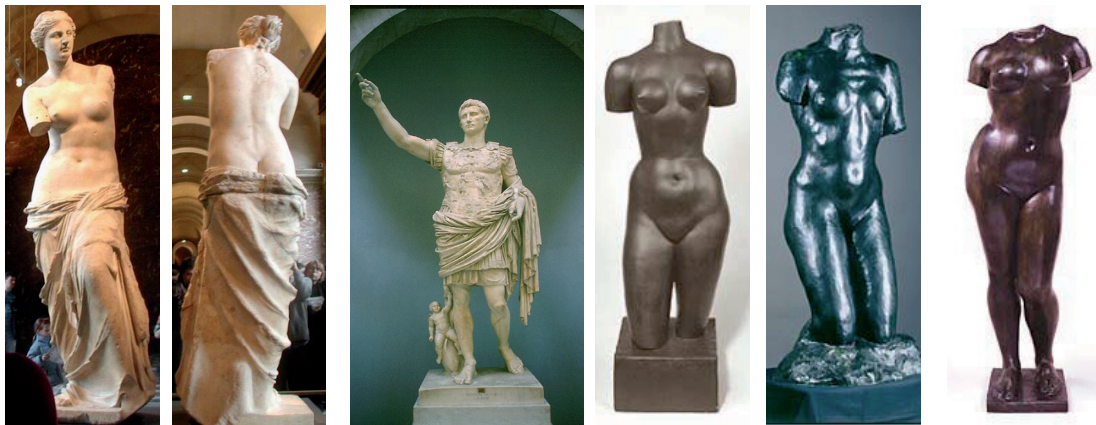
## Vorm

### Afmeting

De beschrijving in het boek *Beelden in Rotterdam* is summier: ‘polyester 300x180x160cm’. Dat is erg groot. De gemiddelde twintigjarige Nederlandse vrouw is 168 cm lang<sup>16</sup>. Dat is 56% van de lengte van *Anita*. Zij torent dus hoog boven ons uit, want ze is bijna twee keer zo hoog als wijzelf zijn. De heupbreedte van de gemiddelde vrouw bedraagt 40,2 cm en wordt hier met ruim het dubbele overschreden. Kortom, *Anita* is een reuzin.

### Materiaal

Wat opvalt aan *Anita* is niet alleen de vorm maar vooral het materiaal waarvan ze gemaakt is. Beroemde beelden, zoals de *Venus van Milo* zijn gemaakt van marmer, materiaal dat altijd was voorbehouden voor zeer duurzaam werk en dat wijst op grote beschaving, rijkdom en buitengewoon vakmanschap. Werkelijk een materiaal om een godin in te vereeuwigen. Romeinse keizers beschouwden zichzelf als goddelijk en konden daarom ook in marmer worden vereeuwigd. Voor veel beelden werd ook het kostbare brons als materiaal ingezet omdat het als techniek veel vrijheid verschaft om het beeld rondom te ontwerpen.



Afb.149. *Venus van Milo*, 130 v.Chr. voorzijde en achterzijde; marmer. *Augustus van Prima Porta*, ca. 100 n.Chr.; marmer. Drie torso's, Lehmbruck, Rodin, Maillol

Het materiaal waarvan Anita is gemaakt, doet dus niet direct denken aan beeldhouwkunst. Het is geen marmer of hout waarbij de beeltenis wordt bevrijd uit het materiaal. Het is geen brons waarbij een in was, gips of klei gemodelleerde torso wordt afgegoten.

<sup>15</sup> Stamps, L. & Zijlmans, K. (2010), p. 26

<sup>16</sup> Gegevens: Dataset Dutch adults Population DINED 2004 (20-30 jaar) TU Delft 2005



[178]

*Anita* is gemaakt van kunststof, piepschuim, expansie-schuimen en kunstvezel. Materiaal dat mensen maken uit chemische grondstoffen. Materialen die staan voor 'industrialisatie', 'techniek', 'ontwikkelde maatschappij', 'moderniteit'. Materialen waarvan de houdbaarheid niet de roem heeft van eeuwigheid, ook al gaan ze misschien langer mee dan natuursteen of brons. Ze zijn (nog) niet logisch voor een standbeeld. Ze doen denken aan nieuwbouw en aan wegwerpmateriaal. En die gedachten worden nog versterkt door de juteachtige kunstvezel van de rok en de in metaal afgegoten houten pallet.<sup>17</sup>

Het materiaalgebruik openbaart de werkwijze en verleent een eigen karakter aan het beeld. Van polystyreen is door verlijming van vierkante platen een doos-achtige vorm opgebouwd voor de romp. Emmers waaruit expansieschuim bruist zijn gewoon gebruikt: de smurrie welt op, omhoog uitdijend of met de zwaartekracht mee omlaag, tot het chemische proces stopt. Zelfs de kleur is die van het type schuim. Staaf en buis zijn niet bewerkt maar geplaatst.<sup>18</sup>

David Bade combineert in *Anita* oude en nieuwe beeldhouwtechnieken. Boven aan de romp bij de schouders en hals zie je het wegnemen van materiaal. Daaronder, op de romp en het pak, zie je een vorm van modelleren, door het opbrengen van expansie-schuimen. Daaronder een vorm van samenvoegen: de rok en de pallet, maar ook de uitgestoken arm door kant en klare dingen uit onze alledaagse wereld. Aan die technieken voegt Bade het spontane opwellen toe, door slechts gedeeltelijk onder controle te houden, op-schuimende chemische vloeistof.

Wegnemen, toevoegen, samenstellen en schuimen worden toegepast in goedkoop bouw materiaal dat voorheen niet voor de beeldhouwkunst gebruikt werd. Het stelt hem in staat impulsief te werken, want planning en voorbereiding zijn nauwelijks belangrijk. Er is ruimte om spontane emoties en associaties toe te laten. Langdurig wikken en wegen wordt vervangen door plotselinge invallen van het moment. Het beeld krijgt een proefondervindelijk karakter waarbij het slagen minder afhankelijk is van vakmanschap dan van tijdig ingrijpen. Bade voegt 'in toom houden' toe aan uitproberen en 'spontaniteit' aan voorbereiding. Het beeld is niet alleen het resultaat van verstandelijk componeren maar ook de stolling van een gevoelsmatig moment.

### Aanzichten

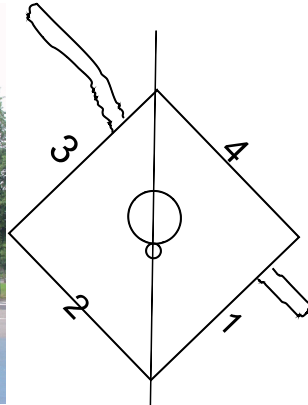
*Anita* is een lastig te bevatten beeld door haar ondoorzichtigheid en grootte. Er zijn nooit meer dan twee zijkanten tegelijk zichtbaar en telkens dwaalt de blik van boven naar beneden en terug. Op bijgaande afbeelding is *Anita* gefotografeerd over de diagonaal tussen haar vooraanzicht en linkerkant. Het vooraanzicht is in het rechter getekende bovenaanzicht de zijde met nummer 1. Het is de best mogelijke positie om een indruk te krijgen van het beeld, omdat zowel het hoofd als de twee armachtige uitsteeksels te zien zijn. Vanaf dit gezichtspunt zit het beeld enigszins krampachtig in elkaar: het hoofd kijkt over de diagonaal, terwijl de

---

17 Het is nu niet meer echt goed te zien, omdat *Anita* duurzaam gemaakt moest worden en dus niet meer bestaat uit het oorspronkelijke materiaal, maar een afgietsel is van het origineel, in polyester. Maar die gieting is zo goed gelukt, dat de oorspronkelijke materialen duidelijk te herkennen zijn.

18 Het is goed dat het beeld is afgegoten in polyester en niet meer uit de oorspronkelijke materialen bestaat omdat het vaak voorkomt dat de chemische processen van de pur nog erg lang voortduren en zorgen voor latere scheuren en barsten in het materiaal.

'armen' uit de voorkant en achterkant van het beeld steken.

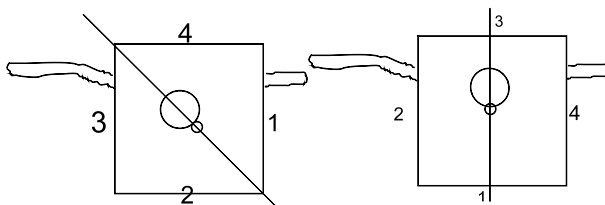


Afb.150. Anita over de diagonaal gefotografeerd en schematisch van bovenaf gezien

De opbouw is niet logisch, niet organisch, niet natuurlijk en niet verantwoord volgens de historische wijze van beelden maken: historisch zou het hele beeld uit het diagonaal geplaatste blok zijn gehaald. Van boven af is het schematisch in te denken als de tekening hieronder. De armen zijn achter het midden geplaatst van zijde 1 en 3. Logisch zou het hoofd dan in het midden moeten staan boven zijde 2 en dan was zijde 4 de rug van Anita.

[179]

Maar haar naam en eervolle titel staan op zijde 1, die daarom de voorkant moet zijn.



Afb.151. Anita schematisch Afb.152. Anita omgevormd

In de rechtersketching hiernaast is het aanzicht omgevormd naar een logische opbouw. Zijde 1 is nu verschoven, recht naar onderen en daar zou ook Anita's naam moeten staan.

Links en rechts van zijde 1 bevinden zich de zijkanten van het lichaam, waaruit de armen steken. Zijde 3 is dan de achterkant en dus de rug van het beeld. Zo eenvoudig had het kunnen zijn. Maar zo eenvoudig is het niet.



Afb.153. Anita vier aanzichten

Op de afbeelding hierboven is te zien welk aanzicht verschijnt tegen de klok in. De aanzichten zijn telkens van recht vóór de zijde gezien. Het beeld is voor dit doel geïsoleerd uit de foto's, zodat de wanorde van de stad de beschrijving niet hindert.

[180]



Afb.154. Aanzicht 1



Afb.155. Aanzicht 2



Afb.156. Aanzicht 3

Hoog bovenin hangt een lichtblauwe wolk over een groene prop. De groene prop rust op een pijp met dezelfde groene kleur. Met enige fantasie is de wolk met prop en pijp te herkennen als een blauw kapsel, een hoofd en een lange groene nek. De groene pijp steekt omhoog uit een zwarte, gestolde massa. Deze massa helt naar links en is naar onderen toe uitgezakt. Rechts van de zwarte massa en net onder het begin ervan is een dikke witte cilindervorm te zien waar groene stolsels tegenaan kleven. De cilinder komt voort uit een witte partij, die als een deksel de bovenkant bedekt van een witte rechthoekige vorm. Dit bovenste deel van *Anita*, van stomp tot kruin, is het langste deel: het meet ongeveer 110 cm. Op de grens van deksel en rechthoek steekt een blauwe armstomp naar voren. Meteen daaronder begint de witte rechthoek waartegen een zwarte vorm is geplakt. De witte rechthoek is een vlak van een zuil, die de romp voorstelt.

In aanzicht 2 wordt de meeste aandacht opgeëist door de grote zwarte kwabben op het lijf en de uitgestoken staak met emmers. De harde contour van de rechterzijkant benadrukt de vierkante vorm van de romp. Net als bij het eerste aanzicht zijn ook hier de kwabben uitgedropen vormen, die zich vet en kleverig afzetten tegen de vlakke ondergrond van de romp. De massa's zijn onevenwichtig verdeeld, met name door de omhooggestoken staak. Deze verhoudt zich schijnbaar totaal niet met het ertegenover geplaatste stompje en ook niet met de totale lengte van kop en hals. Toch is het moeilijk hem langer of korter te denken. De witte emmer, nog compleet met hengel tegen het bovineind, markeert het einde van de staak en rijmt met de emmervormen van de eronder doorboorde vullingen.

Het derde aanzicht ligt precies tegenover het eerste en stelt een zijkant voor omdat hier een arm zit, aangenomen dat die staak met emmers een arm voorstelt. De positie van de bovenste emmer ligt iets lager dan die van het hoofd. De vage vorm van het totaal vindt een contrast in de besliste vormen van de emmers. De ronde, oranje kwab lijkt tevoorschijn 'geschuimd' uit een super emmer, die niet meer zichtbaar is, in tegenstelling tot de zwarte emmer die uit de oranje drab naar buiten steekt. De uitgestoken arm ziet eruit als een opgeheven staart, boven een oranje achterste. De rok is afgezakt en onthult iets van de ruwe klomp materiaal onder de romp. Aan de linkerkant is de rechthoekige doosvorm te zien, die opzij tegen de romp is bevestigd. Omdat de doos wit is, schaart ze zich bij de romp en onderscheidt ze zich van de oranje kwab.



Afb.157. *Aanzicht 4*

We komen nu bij de achterkant van het beeld. Aan deze zijde is de grote, rechthoekige witte doos bevestigd. Op de doos bevindt zich een rode bult met een ondiep gat. Links boven de rode bult is een groene zwelling aangebracht. De oranje drab van de vorige kant zet zich voort achter en onder het witte pak. De lichtgroene klodders die van de hals af druipen over de oranje drab heen, waren ook aan de voorkant te zien. Het aanzicht houdt zich overeenkomstig aan de indeling van de andere drie zijden, aan het schema van een menselijk lichaam: kop, hals, romp met armen en benen in de rok daaronder.

[181]

Uit deze rondwandeling zijn verschillende gevolgtrekkingen te maken. De opbouw van het beeld is duidelijker geworden doordat een aantal van de schijnbaar losse elementen een samenhang hebben gekregen. Op de eerste plaats is er de grove driedeling die aan alle zijden te zien is: bovenpartij, middenpartij en onderstuk, ofwel kop met hals, romp en onderlichaam.

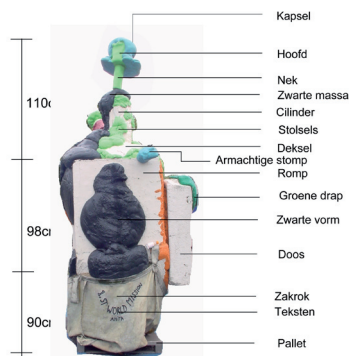
Na de vaststelling van deze driedeling die verwijst naar de opbouw van ons eigen lichaam houden de overeenkomsten op. Het beeld is een schema opgebouwd uit stereometrische lichamen, zo dat het zich bewust onttrekt aan gelijkenis met werkelijke lichamen en zich tegen overeenkomst of idealisering verzet. Het beeld lijkt een ironische satire op het ideaal van vrouwelijk schoonheid: de '1e worldmission' gaat kennelijk niet samen met het behalen van de titel 'Miss World'.

Door het verwijzen naar onze eigen lichamelijkeheid, zonder precieze overeenkomsten na te bootsen, ontstaat er ruimte voor nieuwe samenhangen, die zich in de werkelijkheid niet voordoen. Zo bestaat de opgeheven arm uit emmers en de uitgestoken hand wordt zelf ook een emmer. De samenhang is duidelijk: deze paal met emmers betekent in dit schema: 'arm'. De arm en de hand die altijd poetsen en dweilen, zijn zelf het gereedschap geworden. De arm is omhooggestoken en dat betekent stellig dat hij belangrijk is. De betekenis van die arm, de emmers en het opgestoken zijn, moet gezocht worden in de samenhang van het totale beeld. De jute zak, de zwarte, groene en oranje druipsels, de vierkante romp en de dikke plaat, zijn allemaal elementen waarvan de betekenis op het eerste gezicht niet duidelijk is.

De beschouwer beseft dat de beeldhouwer zich laat meeslepen door invallen van het moment die hij toevoegt aan de ruwe vorm. Doordat het materiaal de beeldhouwer uitdaagt impulsief te reageren op wat in zijn atelier voor zijn ogen ontstaat en de beeldhouwer daaraan toegeeft, wordt het beeld een sterk persoonlijke getuigenis. Het materiaal waaruit *Anita* bestaat, de toegepaste techniek en de onbekende vorm, dwingen de beschouwer de zichtbare, gestolde invallen met het normale menselijk lichaam te vergelijken en zich af te vragen wat ze te betekenen hebben.

## Onderdelen

[182]



Afb.158. Anita onderdelen



Afb.159. Het hoofd



Afb.160. Cilinder, deksel, stolsel

### *Cilinder, deksel en stolsels*

Onder aan de halsbuis vormt een schouderpartij de overgang naar het grote kubuslijf. De schouder bestaat uit een dikke ronde cilinder, waar wit materiaal, misschien gips, misschien dikke verf, overheen is gesmeerd. De cilinder steekt omhoog uit een enigszins bol oppervlak, dat als een deksel op de bovenkant van het staaflijf is aangebracht.

Over dit deksel ligt dezelfde witte smurrie. De naad waar de groene halsbuis verdwijnt in de witte cilinder gaat verborgen onder een dikke laag zwart stolsel, dat als een sjaal om de halsbuis heen ligt. Het zwart druipt aan de zijkant naar beneden en vormt daar een dikke massa die als lava tegen de zijkant van het beeld kleeft. Aan de andere drie zijden liggen losse, lichtgroene stremsels op de hals en schouders zonder vaste samenhang. Waar het zwart hen raakt is het duidelijk dat eerst de lichtgroene en daarna, gedeeltelijk daaroverheen, de zwarte pasta is aangebracht. Zo doet de schouderpartij nog het meest denken aan de halspartij van een kalkoen.

Het nadrukkelijk beschouwen van de aanzichten geeft *Anita* het karakter en de leesbaarheid van een afbeelding uit een stripverhaal. Volume en lijfelijkheid worden naar de achtergrond verdrongen terwijl het beeld tekenachtig wordt beschouwd. De voorstelling dringt zich op de voorgrond en aan het beeld wordt geen recht gedaan als ding. Bij het opnieuw beschouwen van de onderdelen komt de lijfelijkheid op de eerste plaats.

### *Het hoofd*

Op een groene buis rust een groene doosvorm, die in het midden is ingedeukt en naar boven toe omhoog gerild. Onder de deuk tekent het onderstuk zich af als kin en de rillen bovenin als oogkassen. De zijkanten lijken plat, maar zijn niet zichtbaar door de bolle blauwe vorm, die iets weg heeft van een badmuts met een kraag eronder. De kraag eindigt abrupt, aan de onderkant afgeplat. Het is een groen doos-hoofd met een blauw bolkapsel, los op de werkbank vervaardigd en na het stollen over de groene buis geschoven. De buis zelf is over een staak geplaatst die uit de onderliggende cilinder omhoogsteekt. De absurd geringe omvang van het hoofd staat in geen verhouding tot de rest van het lichaam. Met zijn tweekleurigheid, betrekkelijk geringe omvang en plaatsing op de staak is het duidelijk toegevoegd aan het beeld: montage in plaats van organische groei. Omdat het hoofd zo klein is, werkt het als signaal: 'einde van het beeld'. Een klein trots hoofd dat regeert over het enorme lijf eronder.



Afb.161. De zwarte massa



Afb.162. De oranje massa



Afb.163. Oranje massa op de rug

### *De zwarte en de oranje massa*

De zwarte massa ligt over de zijkant van het beeld (aanzicht 2) en als losse vorm tegen de voorkant (aanzicht 1). Op beide zijden verdwijnt het zwart naar beneden in de grof geweven rok. Het patroon van de grote zwarte vormen, die over en tegen de kubus ligt opvallend van boven naar beneden gericht. Dat komt omdat de massa toen ze nog vloeibaar was van boven naar beneden stroomde. Ze geven het beeld een verticaal uiterlijk en dat zorgt voor verwarring: het zou natuurlijker lijken wanneer de romp van het beeld horizontaal geplaatst zou zijn, met het patroon evenwijdig aan de vloer. Maar dan was het beeld een echte koe geworden.

Op de tegenoverliggende zijden is geen zwarte, maar oranje massa aangebracht: deze is niet zozeer een patroon en bedekt bijna het hele vlak, terwijl de massa op de rug geheel onder de witte doos schuilgaat. Het oranje tegenover het zwart doet denken aan de tegenover elkaar ligging van rug en buik, maar als het oranje zou staan voor 'buik', verwacht je het precies op die zijden waar nu het zwart zit. Op de rugzijde is ook zwart te zien: nu als emmervorm die uit het oranje veld naar buiten welt.

Deze emmer heeft niet veel te maken met de zwarte massa: ze is nadrukkelijk in de oranje smurrie geperst. Wanneer het beeld gedacht wordt als dier zou het zwart staan voor de rug en het oranje voor de buik. De zwarte emmer in het oranje staat dan voor de anus terwijl de groene en rode bulten op de witte doos in dat geval verwijzen naar een uier. De manier van aanbrenge en de plaatsing van de zwarte en oranje massa's verduidelijken het beeld niet maar scheppen verwarring: rug-, zij- en buikoppervlak zijn door elkaar gehusseld en de normale richting is gekanteld.

Een menselijk lichaam en een dierlijk lijf lijken te zijn samengevoegd tot een nieuw geheel. De bolle, gekleurde massa's zijn aangebracht om het schematische uiterlijk te verhullen en het beeld meer op een lichaam te doen lijken, maar ze houden zich niet aan de normale lichamelijke bouw. De bezinning op de gekleurde massa's toont dat alles boven de rok van Anita naakt is: ze heeft geen jas aan, of trui of vest. De gekleurde massa's zijn haar naakte huid.



Afb.164. de uitgestoken arm

### *De uitgestoken arm*

Uit de bovenste emmer die op zijn kop op de staak staat, welt een lichtgroen spul. Het zit nog om de rand gekleefd en is tot stilstand gekomen. Een eindje eronder ligt rond de pijp een plak van hetzelfde spul, gestuit op een paarse vorm. De emmer, waaruit de smurrie is opgeweld, is zelf verdwenen, terwijl het paarse spul de vorm van een emmer, die gewoon rechtop staat, heeft behouden.

[184]

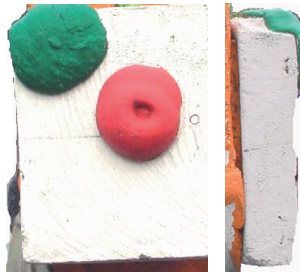
De laatste emmer is tot stilstand gekomen tegen de oranje massa, nog voordat het wit van de schouderpartij er overheen droop. Triomfantelijk is de pijp opgestoken en toont met overgelopen emmers meerdere mogelijke betekenissen: overvloed die over de rand welt, schoonmaakgereedschap, hulp tijdens het melken.



Afb.165. De arm-achtige stomp

### *De armachtige stomp*

Recht tegenover de opgestoken pijp steekt uit de voorzijde van het beeld een blauwe stomp. (Aanzichten 1 en 2). Deze is door haar plaatsing moeilijk anders te interpreteren dan als een onvolgroeide arm. Een hele arm was kennelijk niet nodig en daarom is de rest achterwege gebleven. De stomp is van hetzelfde blauw als het kapsel. Stomp en kapsel zijn de enige twee onderdelen met die kleur.



Afb.166. De doos:  
voor- en zijaanzicht

### *De doos*

Aanzicht 4 geeft een wonderlijke dikke witte rechthoek te zien die tegen de onderliggende oranje massa is aangebracht. Er kleven twee ronde vormen op, een hardgroene met een ruw oppervlak en een gladde rode met een gat er in. De twee ronde vormen doen aan borsten, uier en aarsgat denken en hun positionering bevestigt de gedachte die we al eerder tegenkwamen: zuivere plaatsing overeenkomstig onze normale werkelijkheid is niet van belang. Misschien gaat het alleen om symbolische betekenissen.



Afb.167. De zakrok

### *Zakrok*

Een grote zandzak is *Anita* aangehesen als rok. De tekst is in een boogvorm aangebracht waarbij de uiteinden hoger liggen dan het midden, een neerhangende krans van letters die, door de tegenstelling ten opzichte van een boogvorm, meer doet denken aan rouw dan aan overwinning. Het zwart van de letters en het grauw van de rok bevestigen deze indruk: de tekst moet wel ironisch bedoeld zijn. De rok hangt rond het beeld tot op de grond en behoudt het karakter van een zak, het is niet een kledingstuk waar *Anita's* benen of voeten elegant onderuit steken. De rok hangt slordig, schots en scheef rond haar lichaam. Ze staat er in als deelneemster aan een zakloopwedstrijd.



Afb.168. Ingekraste teksten

### *Teksten*

Op het beeld zijn teksten aangebracht. "1.ST WORLD MISSION ANITA". Aan de achterzijde staat in het polystyreen onder het oranje uitgesneden, boven achter het pak "IDEAL IDOLS IDEALE AFGODEN" en daaronder "NIET..." De rest van de tekst is te hoog weggestopt, zodat ik het zelfs op mijn tenen niet kan lezen. Teksten in een onbegrijpelijk koeterwaals, gedachten in flarden uiteengewaaid.

Zoals het hele beeld door de beschouwer gereconstrueerd moet worden tot de mogelijke betekenissen die het draagt, is ook de betekenis van de teksten niet eenduidig. *Anita* voert de 1e wereldmissie uit. Speelt het woord Missie in Miss? Als ze de eerste is, met een wereldmissie, heet ze dan niet eigenlijk Eva? Het woord ideaal brengt je op een ander spoor. Wat is eigenlijk het ideaal dat dit beeld vertegenwoordigt?

Teksten zijn in woorden gevatte ideeën die niet gezien hoeven te worden, maar kunnen worden uitgesproken en gehoord. Ze zijn vreemd aan een beeld. Terwijl het beeld volledig een beroep doet op de tastzin, het voelen en het zien, doen teksten een beroep op talige communicatie. De meeste werken van beeldende kunst dragen een titel, maar geen verdere tekst. De tekst 'IDEAL IDOLS IDEALE AFGODEN' op *Anita* lijkt geen titel. Het is vermoedelijk een gedachte die in de beeldhouwer opkwam toen hij het beeld aan het maken was en die hij net zo spontaan opborrelend als de kleuren en de stremsels aan het beeld toevoegt. Vandaar ook hun onhandige, onopvallende plaats. Ze schikken zich naar het moment van ontstaan, naar de plaats die toen voorhanden was en niet naar het standpunt van de beschouwer. De plaats die voorhanden was lag in het atelier, toen het beeld nog niet in zijn volle omvang overeind stond.

De aanwezigheid van de teksten maakt duidelijk dat de beeldhouwer intellectuele arbeid beschouwt als behorend bij het beeld. Het gaat niet alleen om uitbeelden, maar om een 'idee'. Het beeld is de drager van een intellectuele opvatting.



Afb.169. *Kleine staande met voet vooruit* 1952

Charlotte van Pallandt

Brons 22x13x6,5cm

#### *Tastzin*

*Anita* is gemaakt van in polyester gegoten piepschuim en pur. Materiaal dat niet lichamelijk aanvoelt. Het wekt niet het warme gevoel op van vlees en bloed. Als het beeld in brons was gegoten, was het misschien minder op afstand gebleven dan nu, omdat het gloeiend vloeien van brons zelfs na het stollen warmer aandoet dan dit chemische spul.

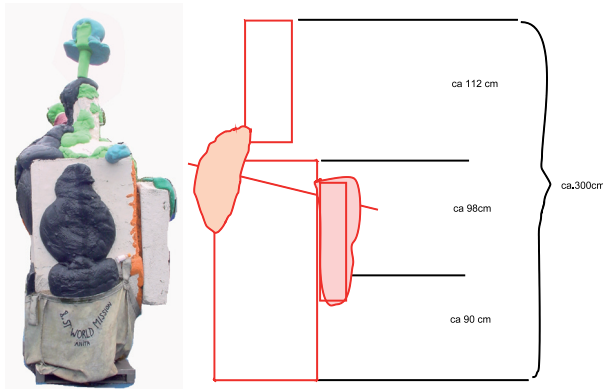
Zo'n warm beeld is bijvoorbeeld de *Kleine staande met voet vooruit* van Charlotte van Pallandt, dat hiernaast is afgebeeld. Hoewel het erg klein is, spreekt het onmiddellijk ons vermogen tot 'Einfühlung' aan. Het materiaal is lichaamswarm en de onderhuidse spanning is voelbaar die ons eigen lichaam spiegelt. De vorm verleidt tot even nadoen, als is het maar in onze inbeelding, van deze houding, met die spanning in de achterkant van het vooruitgestoken been en de opgewekte standvastigheid van de linkerheup. Het materiaal werkt hier zo beslissend aan mee dat het nauwelijks voorstelbaar is dat het beeld net zo levendig zou zijn wanneer het in marmer was uitgevoerd. Laat staan in piepschuim en polyester. *Anita* bestaat nadrukkelijk uit aan elkaar gekleefde korrels met dikke saus erover en omdat haar moleculen veel te groot zijn komt ze onbestaanbaar over. Koud, zonder onderhuidse spanning, niet lichamelijk, brokkelig en massaal. Ongenaakbaar. We kunnen ons haar niet eens inbeelden als echte vrouw en nemen genoegen met haar als schema: ze is geen lichaam maar een teken dat in samenhang met haar plek staat voor de niet-lichamelijkheid van de straat: ze is een richtingaanwijzer.



## Karakter

[186]

### Compositie

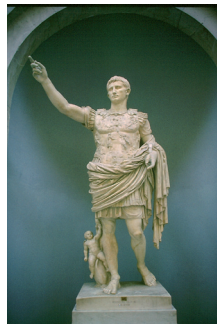


Afb.170. Aanzicht 1 hoofdvolumes

Aanzicht 1 toont een compositie van drie staande rechthoeken: romp met zak, zijplaat en nekpartij met hoofd. Daarnaast is er een asymmetrische massaverdeling van linksboven naast de romp ten opzichte van rechts naast de romp. Tegelijkertijd vormen de vette druipsels een opvallend contrast met de strenge rechthoeken in de compositie.



Afb.171. Anita en Augustus



De compositie binnen het beeld plaatst *Anita* in de traditie van de beeldhouwkunst. Een traditie waarin opvattingen zijn gegroeid waaraan staande, triomferende, te vereren personages voldoen. Vergelijking van *Anita* met het beroemde standbeeld van *Augustus van Primaporta* maakt een en ander duidelijk.

De verschillen bepalen het karakter van het beeld. De afgezakte rok van *Anita*, tegenover de wapenrok van *Augustus* geeft haar een slonzig, vermoeid karakter. Het vertelt ons iets over de status van de persoon. *Augustus* triomfeert, *Anita* ontvangt – ondanks haar sloofse status – een eerbetoon. *Augustus* treedt, *Anita* wordt tegemoet getreden. Het is aan de draaiing van het hoofd ten opzichte van de opgestoken arm te zien: *Augustus* steekt bewust zijn arm op om het volk te groeten en de eer in ontvangst te nemen, *Anita* wordt overvallen door het applaus en wendt het hoofd naar de ruimte waar het geluid vandaan komt.

De recht afhangende rok zet *Anita* zwaar op de grond en geeft haar een statisch, onbeweeglijk karakter: ze zal zich niet snel verplaatsen. Het harnas van *Augustus* laat zijn benen vrij en toont beweging, hij schrijdt juist voort. *Augustus* handelt zelfbewust, *Anita* wordt verrast. De linkerarm van *Augustus* ondersteunt zijn gedrapeerde overkleed, dat symbool staat voor zijn rijke voornaamheid. *Anita* heeft zo'n mantel niet en dus ook geen linkerarm.



[187]

Ten opzichte van Carel Vissers open, samengestelde *Dier* is *Anita* gesloten. Terwijl bij *Dier* de losse delen het totaalbeeld dragen, bestaat *Anita* uit samengesmolten onderdelen waardoor een massief beeld ontstaat. Ook bij deze vergelijking is duidelijk dat de massiviteit van *Anita* vooral wordt bepaald door de gesloten massa rond haar benen. *Dier* kan zich nog gaan bewegen, *Anita* zal niet van haar plaats komen. De piramidale opbouw van *Dier* is bij *Anita* veel minder. Bij beide beelden is een compositie te zien van ronde tegenover vierkante delen. Wat rond is bij *Anita*, is klein van volume ten opzichte van wat vierkant is. Bij *Dier* is het precies andersom.

In verhouding met *Augustus* en *Dier is Anita* een beeld dat gecomponeerd is om rondom te bekijken. De voorzijde is minder duidelijk een voorzijde, eigenlijk zijn het twee zijden samen en tijdens het bekijken ervan wordt de beschouwer uitgenodigd om rondom te gaan, om de andere zijden te onderzoeken. Dan blijkt tijdens het rondgaan dat het beeld nauwelijks voorspelbaar is in zijn aanzichten.<sup>19</sup>

De beeldhouwer heeft zich bij elke zijde apart op die zijde zelf georiënteerd, waarbij hij zich geen rekenschap gaf hoe de andere aanzichten waren, totdat hij het schuim aanbracht dat de zijden verbindt. Dat schuim – het oranje voorbeeld – ligt niet eens zo sterk rond de hoeken, of is op de hoek onderbroken, maar speelt een rol bij het aanzien van de ernaast liggende zijde. Juist dit naar buiten steken veroorzaakt de nieuwsgierigheid die rondom doet gaan. De geslotenheid van het beeld, het geometrische karakter en de onvoorspelbaarheid van de verborgen zijden veroorzaakt beweging van de beschouwer rondom het beeld.

De compositie van *Anita* verleent het beeld het karakter van architectuur. Ze volgt de vormtaal van de kantoorgebouwen rondom haar, die net als zij tot schouderhoogte geometrisch geordend zijn. Deze geometrie in samenhang met de bouwmaterialen van het beeld, in de stedelijke omgeving, onderdrukken *Anita's* vrouwelijkheid. Daarbij komt een architectonisch ervaren, een beleving die het beeld als volumineuze massa in de stad plaatst. Gesloten en ontoegankelijk, de buitenkant is puur vorm en door het ontbreken van enige opening alleen kenbaar door het verschuiven van de contouren. Daarachter laat zich geen binnenruimte vermoeden. *Anita* is massief, niet hol.

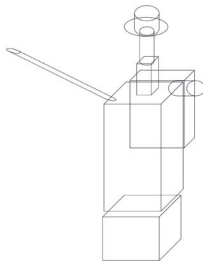
---

19 Ook hierin zet het beeld zich nadrukkelijk en opzettelijk af tegen de traditie: de kwestie één of meerdere aanzichten en hun overgangen is al boeiend en uitvoerig beschreven door Benvenuto Cellini en aangehaald en uitgewerkt in Wittkower (1977), p.127 e.v.

## Geometrie

[188]

*Anita* moet beschouwd worden op al die facetten waarop de vroegere vrouwbeelden worden beoordeeld en ze moet een surplus opleveren die haar als kunstwerk volwaardig maakt. Dat is de prijs van figuratie: hoe figuratiever een beeld is en hoe dichter het ligt bij onze werkelijkheid, des te sterker is haar binding met de traditie.

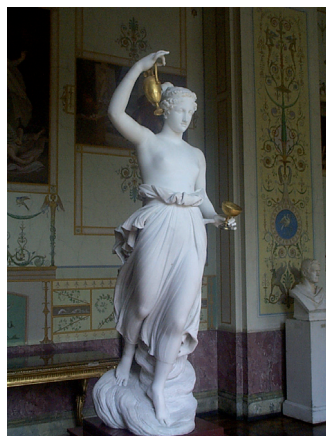


Afb.172. *Anita* geometrisch schema

De stereometrische grondvormen van *Anita* zijn een uitspraak ten opzichte van de traditie die zich daar juist nu van ontdoet. *Anita's* stereometrie plaatst haar opzettelijk in de traditie terug, waarin door onderwijzers als Fröbel stereometrische figuren werden aangeleerd om de totale gestalte te leren vatten. *Anita* is terug te denken naar een schema van stereometrische basisvormen zoals hiernaast geschetst: zonder uitzondering zuilen en cilinders. De volgorde van de bewerking was niet het wegnemen van

materiaal zodat rondingen zouden ontstaan, maar juist het overgieten met schuim om sommige scherpe hoeken te verzachten. Dit overgieten gebeurt echter niet bevallig maar lomp en dat maakt van *Anita* geen liefdallig vrouwbeeld maar een plomp ding.

Binnen een beeld moeten voor ons gevoel de verhoudingen kloppen omdat ze door ons worden beoordeeld naar de verhoudingen die wij gewend zijn van ons eigen lichaam. Dit moet niet alleen uiterlijk kloppen maar ook van binnen: wij voelen de lengte van onze benen niet, we voelen de omvang van onze romp wel. We zijn ons sterk bewust van de scharnierwerking van onze armen en van de opheffende kracht in onze nek. Elk volume brengen wij onmiddellijk in betrekking tot ons lichaam. Dat is het meest eigene aan ons sinds onze geboorte. Het meest eigene aan een figuratief mensbeeld is zijn verhouding tot ons eigen lichaam.



Afb.173. *Hebe* 1800-1805 Antonio Canova Marmer h=158cm

*Anita's* stereometrische basisvormen vertalen wij als tekens die verwijzen naar hun menselijke verwantschap: de grote zuil staat voor lijf, de korte zuil voor benen met rok, de dikke prop op het lijf als schouders, de cilinder daarboven een nek. Arm lang en arm kort, hoofd en haar. Er is feitelijk geen lijf of arm of haar te zien.

Dat we de vormen zó uitleggen is niet verwonderlijk. Wij zoeken altijd naar onze menselijke verwantschap en wij zijn al zo lang aan verwijzen gewend, dat we onmiddellijk de bron menen te herkennen waarnaar wordt verwezen, of het nu een marmeren *Hebe* is van Canova of een polystyrenen *Anita* van Bade. En binnen de verwijzing onderscheiden we meteen het verschil in functie: *Hebe* verwijst naar schoonheid, gratie en jeugd, ook al is er geen echte werkelijkheid, gratie of jeugd te zien, maar alleen ijskoud marmer. Het zijn haar ronde vormen, geïdealiseerde verhoudingen, glad gepolijste rondingen en haar gracieus voortschrijden die de boodschap van goddelijkheid en jeugd dragen. Terwijl bij *Anita* de onbevallige stereometrie het tegendeel tekent.

De vergelijking met *Hebe* levert nog een ander verrassend kenmerk op: *Anita* herbergt een massa van zwaar kaliber. Deze massale energie wordt binnen het stereometrische basisvolume van het lijf opgesloten gehouden. Vandaar dat het beeld de overige kenmerken op de buitenkant draagt. In de slanke vormen van *Hebe* huist de energie die haar lichtvoetig op doet rijzen. Daartegenover doet de stereometrische massa van *Anita* aan als het omhulsel van een tank: een vol reservoir dat zijn plaats heeft ingenomen.

### Ruimte



Afb.174. Tussen de gebouwen

Ook hier is het begrip 'ruimte' voorlopig onbepaald. Net als bij de *H-Balken*, *Zonder Titel* en *Dier* moet het begrip 'ruimte' betekenis krijgen door het beeld zelf. *Anita* doet meer dan alleen een lege plek opvullen in de stad. Ze verleent de plek waar ze staat identiteit. Identiteit neemt veel meer ruimte in dan het volume van een ding. Identiteit bepaalt de plek waar het ding staat, de ruimte waar het ding toe behoort en de ruimte die het ding zelf nodig heeft. Ruimte wordt niet gezien, maar ervaren. De stedelijke ruimte is niet zichtbaar, want stedelijke ruimte is de leegte waarin gebouwen, verkeer, straatmeubilair en mensen zich ophouden. Tussen alles en iedereen door zet deze leegte zich voort. In deze leegte, de tussenruimte, neemt *Anita* als ding plaats. De leegte die er voorheen was, is nu bezet. En niet alleen

de leegte waar zij zich ophoudt, maar een groter gebied. De behoefte aan ruimte is groter dan het werkelijke volume. Het is ook voelbaar na het oversteken van de stoep naar haar plek: er is rust in deze ruimte waar het verkeer niet kan komen. Een gebied waar een stiller zijn is dan daarbuiten.

### Stil

Het beeld zelf is stil. Een schel bellende tram rijdt langs en het lage geluid van autobanden op asfalt mengt zich met de ratelende uitlaat van een motorfiets. Nergens is stille concentratie mogelijk want overal dringt geluid naar binnen. Geluid dat nooit gelijk is, maar altijd afkomstig van lawaaibronnen die het telkens van elkaar overnemen. Een constant aanzwellen en afnemen boven een alles doordringende ruis. Toch is het voor de beschouwer mogelijk het beeld in zichzelf een moment uit het lawaai van de stad te isoleren en als het ware in te kapselen in een denkbeeldige, geluiddichte koepel: *Anita* staat er onverstoort stil te zijn en zal altijd geluidloos blijven ondanks haar schreeuwerige kleuren.

## Kleur

[190]



Afb.175. Links: *Isabella van Spanje* ca.1400 Hout gepolychromeerd Spanje Cadiz en rechts: *Zonder .Titel* 1999 Stephan Balkenhol Adam Noorderhof

*Anita* neemt haar eigen plaats in tussen de gekleurde beelden in de beeldhouwtraditie waarin kleuren werden ingezet als overeenkomst met de werkelijkheid. Kleuren maakten het beeld herkenbaar en ondersteunden de functie van de uitgebeelde persoon.

De kleuren op *Anita* streven de eenheid van het beeld tegen en versnipperen de aanzichten tot puzzelstukken, waarbij de kleuren – net als in de traditie – als verwijzende tekens worden opgevat.



Afb.176. *Kleuren op de vlakke zijden*

De linkerfoto is genomen vanaf de stip op de stoep, de volgende zijn genomen met de klok mee om het beeld heen. Er is een soort tweedeling: vlak 1 en 2 zijn voornamelijk zwart op wit, vlak 3 en 4 zijn voornamelijk oranje op wit.

De vorm van de onsamenhangende klonters zwarte kleur is niet makkelijk te begrijpen. Het is alsof de beeldhouwer zich halverwege heeft bedacht of een nieuwe kleur heeft ontdekt. De laatste rest zwart heeft hij met de emmer nog even in de oranje bult gepropt op de derde zijde, toen het oranje schuim nog niet uitgehard was.

De vorm van de onsamenhangende klonters zwarte kleur is niet makkelijk te begrijpen. Het is alsof de beeldhouwer zich halverwege heeft bedacht of een nieuwe kleur heeft ontdekt. De laatste rest zwart heeft hij met de emmer nog even in de oranje bult gepropt op de derde zijde, toen het oranje schuim nog niet uitgehard was.

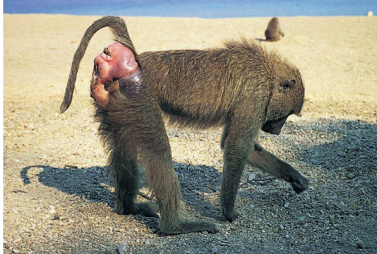


Afb.177. *Kleuren over de diagonalen op aangrenzende zijden*

Stel dat *Anita* gekanteld wordt, dan is haar rug zwart-wit en haar buik oranje-wit en hangt er onder haar oranjewitte buik een witte uier – het dikke pak - met twee gekleurde tepels. Maar daarmee verdwijnt haar menselijkheid en komt ze terecht in het dierenrijk. Die dierlijke gevoelswaarde komt vooral omdat de betekenis van *Anita's* kleuren voortkomt uit hun plaatsing, omdat ze juist daar zijn en er zó uitzien als bij een mens normaal gesproken niet voorkomt. Het wit bedekt de stereometrische grondvorm en staat daarom voor de huidskleur.

De blauwe haarspoeling is een kuif, de groene plekken betekenen versiering, oranje staat voor seksualiteit, wit voor veren en zo bezien heeft ze iets van een kalkoen en een pauw. In de dierenwereld zijn meer variaties in huidkleuren aanwezig, zoals de zwarte en witte vlekken bij het vee, of het groen en het oranje op de vleugels van vlinders. Sommige kleuren in de dierenwereld hebben een signaalfunctie.

[191]



Afb.178. Baviaan, anogenitale streek

De zwarte emmer in de oranje bult van *Anita* doet denken aan deze foto van de 'anogenitale streek bij apen, folliculaire fase'.<sup>20</sup> Doordat bij *Anita* de juiste kleuren eromheen ontbreken en de omgeving waarin zij staat niet het dierenrijk is, ontstaat twijfel: signaal of toeval. Gevoegd bij de zwart-witte bonte 'huid' kan de oranje zwelling wijzen op het begrip vruchtbaarheid. De combinatie met de emmer benadrukt het lichamelijke aspect van *Anita*, in weerwil van haar stereometrische basisvormen.

Wat haar terugbrengt in de mensenwereld is haar rok, die ze als kledingstuk gemeen heeft met *Hebe* en die ook bij haar alleen de onderste helft van haar lichaam bedekt. De rok is veelzeggend genoeg niet fel gekleurd, maar contrasteert met de bonte kleuren van haar lichaam. En zoals bij *Hebe* de rok is opgerold boven haar taille, is hij bij *Anita* opgeschort tot haar buik. De rok verleent het beeld zedigheid en tegelijkertijd een bewustzijn van vrouwelijkheid. Boven haar rok is *Anita* net als *Hebe* naakt. De blanke, marmeren *Hebe* blijft koel en ongenaakbaar, op afstand, alleen om naar te kijken. *Anita* draagt kleuren als tekens van dierlijke lichamelijkeheid, seksualiteit, vruchtbaarheid en trots.

### Licht en Contour

Voor het overige heeft het beeld alleen maar opvallend licht nodig, net zoals de gebouwen en voorwerpen om haar heen. Dit opvallende licht maakt haar kleuren intenser als de zon schijnt en fletser als het regent. Verder beklemtoont het licht vooral de contouren en het ontbreken van uitgewerkte plastic. *Anita* is een driedimensionale cartoon. Als we het licht geloven, ligt het belang van het beeld aan de oppervlakte.

### Schaal en Volume

*Anita's* schaal is aangepast aan haar omgeving: ze is erg groot voor een mensbeeld. Omdat het beeld dicht is aan alle kanten, het licht alleen de geometrie en de oppervlakte toont en de vorm sterk vereenvoudigd is, staat het volume in volle zwaarte voor ons. Een berg met een toren erop. Een overmatig zwaar lijf ten opzichte van een ondermaatse kop, terwijl de kop door de houding veel belangrijker lijkt dan het volume eronder. De kop regeert het volume. In de kop zetelt de heerschappij, die zorg draagt voor het lijf. In de kop huist de geest, in het lijf het zijn. Groot, verheven, omvangrijk, hoog. *Anita* is een reuzin in de stad.

### Tijd

Bij dit beeld speelt toeval en tijd een grote rol. De kunstenaar heeft moeten wachten hoe de chemische processen zouden uitpakken. Er is naast beheerst vormgeven een spoedproces,

---

20 Anogenitaal: met betrekking tot de aars en de geslachtsdelen. De folliculaire fase is de periode in de menstruatiecycclus waarin de eicel rijpt.

[192] kijken hoe het beeld zelf groeit en vorm krijgt. Dit karakter van vluchtig ontstaan is als belangrijk kenmerk zichtbaar. Maar het is niet het enige. Duidelijk is dat er een andere tijdsduur ten grondslag ligt aan de romp waarmee de opbouw is begonnen, de rok, de hals de nek en het hoofd met het blauwe haar. Dit zijn de massieve, vaste volumes die staan voor bestendigheid, ze zijn het vaste skelet waarop de overige – vergankelijke – elementen zijn aangebracht. De onbeweeglijkheid van *Anita* tegenover het geraas om haar heen beklemtoont het wezenlijke van de tijd. Tijd hoort bij wezen. De tijd die stil staat in *Anita* remt de tijd af die voortjakkert in de beschouwer. *Anita* zet de tijd stil, er is geen vóór en geen ná *Anita*, ze is hier en nu en het nu blijft. *Anita* is een stilstaand standbeeld en doet de beschouwer stilstaan. Het levert het besef dat tijd wordt gemaakt door het wezen dat de tijd draagt. Als het wezen zich op de wereld richt, begint de tijd te lopen. Als het wezen zich op zich zelf richt, stopt de tijd. Het nu begint te duren. *Anita* gaat niet, zij is. Het is aan de beschouwer om te gaan, om haar heen, steeds langzamer, tot hij alles gezien heeft en haar kent.

## Functie en Betekenis

Waarom is *Anita* gemaakt en waarom precies zo als ze er uit ziet? De nadrukkelijk onopgesmukte wijze waarop *Anita* zich afzet tegen al haar voorgangers belicht haar belangrijkste functie: ze is het waard om tegen op te kijken, zonder de attributen die daar normaal gesproken bijhoren, dus niet als keizer, of godin, of heilige. Het beeld spiegelt de onvolmaaktheid van wat wij 'gewoon' noemen, gewone mensen die geen Augustus of Hebe zijn en tegelijk de afstandelijke ironie waarmee in onze tijd naar de dingen gekeken wordt. Indachtig de symboliek die Gadamer beschrijft, bestempelt ze de werkelijkheid die zich altijd weer vernieuwt en ons bewust maakt van vergankelijkheid. Vergankelijkheid van vormen, van materiaal, van roem, van mensen. Zo'n spiegel is rauw en onaangenaam en zoals het hier staat buiten op straat, onontkoombaar. Een teken dat de wereld niet is wat wij er graag van denken. Omdat het beeld verbijstering opwekt die niet lang houdbaar is, ontstaat er verwarring en ongelof. Er zijn woorden die opkomen over het gevoel dat het beeld brengt: een gevoel van onaangename wrijving.

Het beeld is vol van tekens die ik kan opvatten als verwijzingen naar onze werkelijkheid. Zwart op wit wijst naar koe. Zwarte emmer in oranje prop wijst naar aap. Blauw haar naar punk. Emmers naar schoonmaken. Afgezakte rok naar sloof. Pak naar last. Rode bol naar borst. Opgericht hoofd naar trots. Vierkant is onverzettelijk. Lomp is lelijk. Het naakte bovenlijf verwijst naar vruchtbaarheid, maar ook naar kwetsbaarheid. Teksten verwijzen naar denken. Verwijzingen worden bepaald door de maker tijdens het maakproces, tijdens het proces van afwegen wat moet blijven, wat moet worden vermeden en wat moet worden gewijzigd. Wat in ons wordt opgeroepen door het beeld is zeker ervaren door de maker en vervolgens niet door hem verwijderd. In deze niet-toevalligheid van de verwijzingen die door het beeld zelf opgeroepen zijn, ontmoeten wij de functie die de beeldhouwer het beeld heeft toegedacht. Die functie bestaat voornamelijk uit het lichamenlijk ervaren van de beschouwer, door de herkenning van de lichamenlijkheid van het beeld *Anita*.

Omdat het standbeeld lichamenlijk aanwezig is in onze alledaagse werkelijkheid bevestigt het ons niet alleen, het bevestigt ook ons niet-alleen zijn. De filosoof Bernhard Waldenfels benoemt deze altijd aanwezige relatie tussen de 'ik' en de 'ander' in zijn hoofdstuk *Leibliches Responsorium* als volgt:

„Meine bisherigen Überlegungen laufen darauf hinaus, den Leib nicht nur vertikal als Verbindung von Geist und Natur, von Animalität und Rationalität zu betrachten, sondern darauf zu achten, wie der Leib auf der horizontalen Ebene immer auch schon von der Differenz zwischen Eigenem und Fremden gezeichnet ist.“<sup>21</sup>

[193]

Het eigen lichaam is volgens hem altijd getekend door het lijf van de ander en het bewustzijn daarvan betitelt hij als 'Ethos'. Dit bewustzijn wordt uitgelokt door *Anita*. Het is niet een intentionele daad van de beschouwer, maar een handeling die wordt opgeroepen door de manier waarop de dingen ons tot een handeling uitnodigen, zoals een deur wil worden geopend of een trap wil worden beklommen. We doen dat zonder er bij na te denken, zonder een bewust 'deur open willen doen' of 'trap willen klimmen'. De reacties die *Anita* bij ons uitlokt zijn deel van haar functie.

Vierkant staat *Anita* in onze alledaagse wereld als kampioen van de emmers: ze ruimt de rotzooi op. Ze draagt de last van het leven en slooft zich uit in het huishouden. Deze taken hebben hun prijs: ze vernietigen uiterlijke, bevallige schoonheid. *Anita* maakt duidelijk dat er schoonheid kan worden ervaren in onvolmaaktheid wanneer ze in overeenstemming raakt met het innerlijk en geen maskeren is van leegte. Schoonheid is de logische vorm van inhoud.

*Anita* is een monument. Respect voor de vrouw in haar dagelijkse zorg is te zien aan de titel en de naam, de afwezigheid van opgemaakte schoonheid, het trots opgerichte hoofd en de strijdbaar opgeheven attributen. Aan het feit dat zij hier, op een druk kruispunt op het Eendrachtsplein, een plaats gekregen heeft.

Het beeld roept nu, na al het beschouwen, veel minder tegenzin op dan bij het eerste treffen. Het doet niet blasé, niet hautain en ook niet spottend. Het toont een milde ironie. Een zelfbewust protest, een eigen waardigheid tegenover de functie die de wereld de vrouw toedicht. Het beeld betoogt dat de wereld vol is van *Anita's* en dat ze gewaardeerd moeten worden om wat ze zijn en niet mogen worden afgewezen om wat ze niet zijn. In zoverre is *Anita* een politiek geëngageerd standbeeld. *Anita* is een door en door humaan monument.

---

21 Waldenfels (2000), p. 365



## H-Balken – Zonder Titel – Dier – Anita

[194]



Afb.179. Vier beelden op een rij: H-Balken - Zonder Titel – Dier – Anita

*H-Balken* van André Volten bracht de vraag naar wat kunst is, hoe die te bekijken en de rol van de taal. De beschrijving werd gericht op de voorlopig aangenomen belangrijkste drie karakteristieken van het kunstwerk: Vorm, Inhoud en Functie. Door het ontbreken van zuiver zichtbare verwijzingen naar bestaande voorwerpen, werd de taal van de beschouwing ondervraagd. De nadruk viel daarbij op de waarneming, zoals die wordt uiteengehaald door Rémy Zaugg en Hans Locher. Van de Waals overlappen van Vorm, Inhoud en Functie werd geaccepteerd als een model voor de kwaliteitsbepaling van het kunstwerk.

Het beeld *Zonder Titel* van R.W. van de Wint bracht Merleau-Ponty's begrip 'verstrengeling'. Het 'être au monde' of in-de-wereld-zijn leek de belangrijkste inhoud van het beeld, ondersteund door zijn vorm. Intussen bracht dit een andere kwestie nabij, die sterk verband houdt met het functioneren van het beeld: het 'voorwoordelijk ervaren' zoals Gendlin dat formuleert, gelieerd aan Merleau-Ponty's lichamelijke van de ervaring.

Carel Vissers *Dier* werd beschreven als sleutelwerk voor het begrip Inhoud. De duiding bleek onlosmakelijk gekoppeld aan de titel en de beschrijving werd doorgelicht aan de hand van Baxandalls ideeën over Taal, Waarneming, zelfopdracht van de kunstenaar (Charge), zijn pakket van eisen (Brief) en zijn culturele context (Troc). Vooruitlopend op het beeld *Anita* en teruggrijpend op Van de Waals trits, vulde Hans-Georg Gadamer de begrippen Vorm, Inhoud en Functie, Charge, Brief en Troc aan met zijn Spel, Symbool en Feest.

*Anita* als eerste 'mensbeeld' in deze beeldengroep en als feitelijk – hoewel in tegenspraak met de verrassende vorm en kleuren – meest traditionele standbeeld, blijkt na doordenken van alle voorgaande beschouwingen en begrippen, van alle tot nog toe besproken beelden het meest een politieke boodschap te dragen. Niet een uitspraak over de rol van de vrouw, maar over de onderwaardering van de vrouw als zogend en zorgend wezen en ondergeschikt rolmodel. Zo opgevat toonde het nog het meest Functie, Troc en Symboliek, samengebundeld in een ironisch commentaar waarbij alweer Inhoud, Vorm en Functie in elkaar versleuteld invloed uitoefenen op de beschouwer, die zich in zijn beschouwing afhankelijk weet van de traditie waar slechts plaats was voor de voornamen van deze aarde en hun godinnen. Ook hier bleken begrippen als 'meeklinken' en 'intertekstualiteit' behulpzaam en was het beeld *Anita* een voorbeeld waarmee "de kunst a-historisch in zijn historische bijzonderheid bestudeerd kon worden".