

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

- Adrichem, J. v. (2002) *Beelden in Rotterdam*. Rotterdam, 010.
- Alain (1963) *Système des beaux-arts*. Parijs, Gallimard.
- Ammann, J. C. (1976) *7 Holländische Künstler: Douwe Jan Bakker, Jeroen Henneman, Pieter Holstein, Pieter Mol, Rudi van de Wint, Martin Rous, Rob van Koningsbruggen; 7 März-7 April 1976*. Luzern, Kunstmuseum Luzern
- Ankersmit, F. R. & Nierop, M. v. (1995) *Hermeneutiek en cultuur. Interpretatie in de kunst- en cultuurwetenschappen*. Amsterdam, Boom.
- Argan, G. C. (1972) *Mostra di Henry Moore. Two Piece Reclining Figure: Points*. Florence, City of Florence and the British Council.
- Argan, G. C. (1988) *Henry Moore*. Alphen a/d Rijn, Atrium.
- Armstrong, J. (2000) *Move closer: an intimate philosophy of art*. New York, Farrar, Strauss and Giroux.
- Armstrong, J. (2004) *The secret power of Beauty*. Londen, Allen Lane.
- Arnheim, R. (1973) *The genesis of a painting: Picasso's 'Guernica'*. Berkeley, University of California Press.
- Arnheim, R. (1974) *Art and visual perception a psychology of the creative eye*. Berkeley, University of California Press.
- Bade, D. (1999) *Next no text next*. Amsterdam, Mondriaan Stichting.
- Baeyens, F. (1998) Het strelen der dingen. Over omkeerbaarheid en lichaamservaring in 'Le visible et l'invisible' (Summary: The Caressing of Things, Reversibility and Self-Experience of the Body in Merleau-Ponty's 'The Visible and the Invisible', p. 500). *Tijdschrift voor filosofie*.
- Baeyens, F. (2004) *De ongrijpbaarheid der dingen : over de vervlechting van taal en waarneming bij M. Merleau-Ponty*. Universitaire Pers Leuven.
- Bal, M. & Bryson, N. (2001) *Looking in the art of viewing*. Amsterdam, Arts International.
- Baldwin, T. (2007) *Reading Merleau-Ponty; on phenomenology of perception* Londen, Routledge.
- Balkenhol, S. (1992) *Stephan Balkenhol über Menschen und Skulpturen*. Stuttgart, Cantz.
- Bataille, G. (1986) *De tranen van Eros*. Nijmegen, SUN.
- Bataille, G. (1987) *Kunst, geweld en erotiek als grenservaring*. Amsterdam, SUA.
- Batchelor, D. (1999) *Minimalisme*. Bussum, Toth.
- Bätschmann, O. (1984) *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: die Auslegung von Bildern*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2e druk
- Battcock, G. (1969) *Minimal art: a critical anthology*. London, Studio Vista.
- Baumeister, T. (1999) *De filosofie en de kunsten van Plato tot Beuys*. Best, Damon.
- Baxandall, L. & Morawski, S. (Red.) (1974) *Karl Marx, Frederick Engels on literature and art: a selection of writings*, New York, International General.
- Baxandall, M. (1974) *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. London, Oxford University Press.
- Baxandall, M. (1985) *The limewood sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Londen, Yale University Press.

- [232] Baxandall, M. (1985) *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Londen, Yale University Press.
- Becker, H. S. (1982) *Art worlds*. Berkeley, University of California Press.
- Beek, M. v. (1964) *Mari Andriessen*. Amsterdam, J.M. Meulenhoff.
- Beerman, M. (1997) *Beeld op het werk: arbeid en industrie in de nederlandse beeldhouwkunst*. Zwolle, Waanders.
- Beerman, M., Burkom, F. v. & Reijnders, T. (1994) *Beeldengids Nederland*. Rotterdam, 010.
- Beets, N. (1884) *Camera Obscura*. Haarlem, Bohn. fotografische herdruk
- Bell, C. (1914) *Art*. London, Chatto & Windus.
- Benjamin, A. & Osborne, P. (1991) *Thinking art beyond traditional aesthetics*. London, Institute of Contemporary Arts.
- Berger, J. (1972) *Ways of seeing*. Harmondsworth, Penguin.
- Bernlef, J. p. v. H. J. M. (1987) *Op het noorden*. Amsterdam, Querido.
- Bionda, R. (1984) *Monumentale beeldhouwkunst in Nederland*. Weesp, Fibula-Van Dishoeck.
- Bless, F. & Jedlinski, J. (1992) *Carel Visser de verwondering = wondering = zadziwienie*. Apeldoorn, Van Reekum Museum.
- Blok, C. (1967) *Beeld spraak beeld, teken en werkelijkheid in de kunst*. Hilversum, De Haan.
- Blok, C. (1994) *Nederlandse kunst vanaf 1900*. Utrecht, Stichting Educatieve Omroep Teleac.
- Blom, A. v. d., Kurpershoek, E. & Thunnissen, C. (1997) *Nederlandse schilderkunst: tussen detail en grandeur*. Alphen aan den Rijn, Atrium.
- Blotkamp, C. (1989) *Carel Visser*. Utrecht, Veen/Reflex.
- Boehm, G. (1995) *Was ist ein Bild?* München, Wilhelm Fink.
- Boelema, I. (1986) *Couzijn beeldhouwer*. Weesp, Openbaar Kunstbezit.
- Boer, S. d. (2007) *Jacques Rancière: Het esthetische denken*. Amsterdam, Valiz.
- Boer, T. d. (1988) *Hermeneutiek : filosofische grondslagen van mens- en cultuurwetenschappen*. Meppel, Boom.
- Bomans, G. (1989) *Toelichting bij het Hildebrand-monument van Prof. J. Bronner*. Amsterdam, Amber.
- Boroditsky, L. (2011) How Language Shapes Thought. The languages we speak affect our perceptions of the world. *Scientific American*, 2, 62-66.
- Bourdieu, P. & Hofstede, R. (1994) *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam, Van Gennep.
- Boyens, J. (1974) *Oscar Jaspers: zijn beeldhouwwerk : de geschiedenis van de skulpturale activiteiten van een Antwerpse kunstenaar gedurende een halve eeuw (1912-1968), en een poging om zijn betekenis aan te geven voor de Belgische en de internationale beeldhouwkunst*. Utrecht, proefschrift R.U.U.
- Boyens, J. (1991) *Beelden rond Groeneveld #8*. Amsterdam, Nederlandse Kring van Beeldhouwers.
- Boyens, J. (1998) *Leo de Vries, beelden*. Hilversum, Stichting Leo de Vries.
- Braembussche van den, A. A. (2000) *Denken over kunst: een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum, Coutinho.
- Brand, J. (1994) *Het grote gedicht: Nederlandse beeldhouwkunst, 1945-1994*. Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon.

- Bremer, J. (1999) *Carel Visser*. Otterlo, Kröller-Müller Museum.
- Bulhof, I. N., Riessen, R. v. & Alphen, E. v. (1995) *Als woorden niets meer zeggen. De crisis rond woord en beeld in de huidige cultuur*. Kampen, Kok Agora. [233]
- Burge, T. (2010) *Origins of objectivity*. Oxford USA, Clarendon Press.
- Cheetham, M. A. & Holly, M. A. (1998) *The subjects of art history historical objects in contemporary perspectives*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Chipp Herschel, B. & Tusell, J. (1989) *Picasso's Guernica history, transformations, meanings*. Londen, Thames and Hudson.
- Chomsky, N. (1975) *Questions of form and interpretation*. Lisse, Peter de Ridder Press.
- Chomsky, N. (1977) *Essays on form and interpretation*. New York, North-Holland.
- Clark, K. (1957) *The nude: a study of ideal art*. London, Murray.
- Cleveringa, P. & Gast, N. (1984) *Beelden aan de Linge: werken van 48 hedendaagse kunstenaars uit Nederland, 9 juni tot en met 9 september 1984 te Acquoy*. Utrecht, Reflex.
- Cornips, M. H. (1984) *Carel Visser plakbeelden*. Groningen, Groninger Museum.
- Crowther, P. (2007) Space, place, and sculpture : working with Heidegger. *Continental Philosophy Review*, 40 (2007), 151-170.
- Daalen, P. K. v. (1957) *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw*. 's-Gravenhage, Nijhoff.
- Decorte, J. (2000) *De uitgelezen Plato*. Tielt, Lannoo.
- Derrida, J. (1978) *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion.
- Derrida, J. (1987) *The truth in painting*. Chicago, University of Chicago Press.
- Desjardijn, D. (1989) *Voer voor miljoenen. De aktie BBK en Sonsbeek buiten de Perken*. Amsterdam, Stachselswine Publishers.
- Elders, F. (2001) *The sublime and the beautiful: on ontology and creative imagination*. Brussel, VUB
- Elsen, A. E. (1985) *The Gates of hell by Auguste Rodin*. Stanford California, Stanford University Press.
- Elsen, A. E. (1985) *Rodin's Thinker and the dilemmas of modern public sculpture*. New Haven, Yale University Press.
- Fenton, T. (1986) *Anthony Caro*. London, Thames and Hudson.
- Fiedler, K. (1876) *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*. Ratingen (Rhld), A.Henn Verlag. Herdruk 1960
- Flann, J. (2002) The road to Minimalism. *The New York Review*, 49, Nr.5.
- Foucault, M. (1966) *De woorden en de dingen: een archeologie van de menswetenschappen*. Baarn, Ambo. Vertaling 1982
- Foucault, M. (1970) *Dit is geen pijp*. Amsterdam, Aramith. Vertaling 1988
- Frascina, F. & Harrison, C. (1982) *Modern art and modernism: a critical anthology*. Londen, Harper and Row in association with the Open University.
- Fresco, M. F. (1988) *Filosofie en kunst*. Assen [etc.], Van Gorcum.
- Freud, S. (1919) *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. Leipzig, F. Deuticke. 2e uitgebreide en herziene druk
- Fried, M. (1998) *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Fritz-Jobse, J. & Burkom, F. v. (1988) *Een nieuwe synthese : geometrisch-abstracte kunst in Nederland 1945-1960*. 's-Gravenhage, SDU.

- [234] Fry, R. (1957) *Vision and Design*. Londen, Chatto & Windus. 7e druk
- Gadamer, H.-G. (1960) *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, H.-g. (1977) *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart, Philipp reclam jun.
- Gendlin, E. (1978) *Focusing*. New York, Everest House.
- Gendlin, E. T. (1978) *Focussen : gevoel en je lijf*. De Toorts. pocket-ed. 1981, van David Grabbijn en Jan de Vries
- Gerson, H. (1966) *De taal van de kunsthistoricus*. Groningen, Wolters.
- Gibson, J. J. (1979) *The ecological approach to visual perception*. Boston, Houghton Mifflin.
- Giedion-Welcker, C. (1956) *Contemporary sculpture. An evolution in volume and space*. London, Faber and Faber.
- Gombrich, E. H. (1960) *Kunst en illusie : de psychologie van het beeldend weergeven*. Houten, De Haan. Vertaald uit het Engels 1988
- Goodman, N. (1976) *Languages of Art*. Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- Gooijer, A. C. d. (1984) *Op een voetstuk gezet. Standbeelden in Amsterdam*. Baarn, Bosch en Keuning.
- Graevenitz, A. v. (1983) *De "nieuwe beeldhouwkunst" in termen*. Amsterdam, werkgroep van het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam.
- Grolnick, S. A., Barkin, L. & Muensterberger, W. (1978) *Between reality and fantasy : transitional objects and phenomena*. New York, Jason Aronson.
- Haaren van, H. & Oxenaar, R. (2000) *André Volten: Beelden voor de eigen ruimte, Beelden voor de openbare ruimte*. Rotterdam, NAI uitgevers.
- Hall, J. (1996) *Hall's iconografisch handboek onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*. Leiden, Primavera Pers. 3e, gecorr. dr.; vert. uit het Engels en eindred. door Theo Veenhof; onder red. van en met aanvullingen door Ilja M. Veldman, Leendert D. Couprie.
- Hammacher, A. M. (1956) André Volten. *Quadrum*, I mei 1956, 190-191.
- Hammacher, A. M. (1969) *The evolution of modern sculpture: tradition and innovation*. New York, H.N. Abrams.
- Hammacher, A. M. & Beeren, W. (1996) *André Volten oeuvreprijs 1996*. Houten, Ekspress zo.
- Hammacher, A. M. & Sibbelee, H. (1955) *Beeldhouwkunst van deze eeuw en een schets van haar ontwikkeling in de negentiende eeuw*. Amsterdam, Contact.
- Hammermeister, K. (1999) *Gadamer*. Rotterdam, Lemniscaat. 2002 Vert. van: Hans-Georg Gadamer. - München : Beck
- Harlan, V. (1988) *In gesprek met Joseph Beuys*. Zeist, Vrij Geestesleven.
- Harrison, C. & Orton, F. (1984) *Modernism, criticism, realism: alternative contexts for arts*. New York, Harper & Row.
- Hartog, A. E. (2009) *Moderne deutsche figürliche Bildhauerei. Umriss einer Tradition*. Pulsnitz, Ernst-Rietschel-Kulturring e.V.
- Hauser, A. K. (1974) *Soziologie der Kunst*. München, Beck.
- Hefting, P. (1986) *De eigen ruimte. Beeldhouwkunst in Nederland na 1945*. Amsterdam, Elsevier.
- Heidegger, M. (1969) *Die Kunst und der Raum - L'Art et L'Espace*. St. Gallen, Erker-Verlag.

- Heidegger, M. & Gadamer, H.-G. (1950) *De oorsprong van het kunstwerk*. Amsterdam, Boom. Vert. van: Der Ursprung des Kunstwerkes 1996 Oorspr. verschenen in: Holzwege. - [235]  
Frankfurt am Main : Klostermann, 1950
- Heidegger, M. & Gadamer, H.-G. (1960) *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart, Reclam.
- Héman, S., Poot, J. & Visser, H. (Red.) (2002) *Conceptuele kunst in Nederland en België 1965-1975. Kunstenaars, verzamelaars, galeries, documenten, tentoonstellingen, gebeurtenissen*, Rotterdam, NAI.
- Hemsterhuis, F. (1769) *Lettre sur la sculpture, à Monsieur Theod. de Smeth, ancien président des echevins de la ville d'Amsterdam*. Amsterdam. "UVA bijzondere collecties", 31 p. met gravures binnen de collatie en 3 uitslaande gravures buiten de collatie (F. Hemsterhuis inv. et fecit, I.V. Schley sculp.)
- Herder, J. G. (1778) *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions Bildendem Traume*. Köln, Verlag Jakob Hegner. originele uitgave 1778, Riga, Bei Johann Friedrich Hartknoch
- Herrmann, L. (1961) Henry Moore on a Dutch Hilltop. *The connoisseur : an illustrated magazine for collectors*, 148, 303-305.
- Hettema, T. L. (1997) De hermeneutiek van Ricoeur: interpreteren aan de grenzen van het subject. *Wijsgerig perspectief*, 140-144.
- Heyboer, A. (1975) *Anton Heyboer schilderijen*. Amsterdam, Stedelijk Museum.
- Hildebrand von, A. E. R. (1913) *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg, Heitz. 2e uitgebreide druk; oorspronkelijke uitgave 1893
- Hodin, J. P. (1961) Der neue Skulpturengarten in Otterlo. (*Das Werk*, 48.
- Hoog, M. & Rufenacht, S. (1974) *Cézanne dans les musées nationaux* Parijs, Secrétariat d'État à la Culture, Éditions des Musées Nationaux.
- Horst, G. J. t. (2008) *De ontbinding van de substantie. Een deconstructie van de beginselen van vorm en materie in de ontologie en de kenleer van Thomas van Aquino*. PhD Thesis Nijmegen Radboud Universiteit
- Hudson, W. & Reijen, W. v. (1986) *Modernen versus postmodernen*. Utrecht, HES. Gebaseerd op een gelijknamige cyclus lezingen, gehouden onder auspiciën van het Studium Generale van de Rijksuniversiteit Utrecht
- Huebner, F. M. (1922) *Nieuwe Hollandsche beeldhouwkunst*. Amsterdam, Van Munster.
- Inwood, M. (1997) *Heidegger*. Oxford, Oxford University Press.
- Jacobs, M. (1995) *D. W. Winnicott: key figures in counselling and psychotherapy*. London, Sage.
- Janssen, L. J. F. (1840) *Over de Vaticaansche groep van Laocoon : eene archaeologische voorlezing*. Leiden, Luchtmans drukkers voor het Museum van Oudheden.
- Kamerbeek, L. (1994) *De gebeeldhouwde kop. De ontwikkeling van de gebeeldhouwde kop en het portretbeeld in Nederland van Middeleeuwen tot heden*. Nijmegen, Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan.
- Keller, R. (1995) *Zeichentheorie*. Tübingen und Basel, A. Francke Verlag.
- Kers, F. (1965) Een geweigerd geschenk of het niet uitgevoerde ontwerp (André Volten). *Kunst in Utrecht*, IV, 1-3.
- Kersten, W. (1957) André Volten, constructeur/constructivist. *Museumjournaal*, 2, 127-131.

[236]

- Klemm, C., Lanchner, C. & Giacometti, A. (2001) *Alberto Giacometti*. New York, Museum of Modern Art.
- Klukhuhn, A. & Jaeger, T. (2004) *Eerst de waarheid, dan de schoonheid. Beschouwingen over wetenschap en kunst*. Amsterdam, Bakker.
- Kockelkoren, P. & van den Broek, C. (2003) *Techniek: kunst, kermis en theater*. Rotterdam, NAI Uitgevers.
- Koningsbruggen, J. v. (2002) *R.W. van de Wint: Schilder, beeldhouwer, bouwer*. Amsterdam, Sun.
- Kooi, S. (1998) *Naar een pedagogiek van de tussenwereld : een wijsgerig-pedagogische studie over de grondslagen van de interculturele ontmoeting in opvoeding en onderwijs*. PhD thesis Utrecht Rijks Universiteit Utrecht
- Koopmans, Y. (1994) *Muurvast & gebeiteld: beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940*. Rotterdam, NAI Uitgevers/Publishers.
- Kooten, T. v. (2007) *Beeldentuin Kröller-Müller* Rotterdam, NAI.
- Kraaijpoel, D. (1989) *De Nieuwe Salon: officiële beeldende kunst na 1945*. Groningen, Academie Minerva Pers.
- Krauss, R. E. (1981) *Passages in modern sculpture*. Cambridge Mass., The MIT Press.
- Kris, E. (1953) *Psychoanalytic explorations in art*. London, Allen & Unwin.
- Kwant, R. C. (1962) *De fenomenologie van Merleau-Ponty* Utrecht-Antwerpen, Het Spectrum.
- Kwast, J. (2007) *Beeld Oog Brein*. Zwolle, Waanders.
- Leonardo-da-Vinci (1270) *Treatise on painting : (Codex Urbinas Latinus 1270)* Princeton University Press. 1956 Transl. from the Italian and annot. by A. Philip McMahon ; with an introd. by Ludwig H. Heydenreich;
- Lessing, G. E. (1766) *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* Stuttgart, Philipp Reclam jun. Herdruk 1987. De tekst volgt Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teile. Herausgegeben von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen. Vierter Teil. Herausgegeben von Walther Riezler. Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart: Bong,[1925]
- Litzroth, A. (1990) *Het beeld, de plaats, de tijd. Overpeinzingen bij openbare sculptuur*. Nijmegen, Katholieke Universiteit, Studium Generale Cyclus.
- Locher, J. L. (1967) *Anton Heyboer* Amsterdam, Stedelijk Museum. Bij de gelijknamige tentoonstelling in Den Haag, Eindhoven en Amsterdam. Bevat ook een tekst van Anton Heyboer
- Locher, J. L. (1974) *Vormgeving en structuur : over kunst en kunstbeschouwing in de negentiende en twintigste eeuw* Amsterdam, Meulenhoff.
- Locher, J. L. (1976) *Anton Heyboer*. Amsterdam, Landshoff.
- Locher, J. L. (1994) *Carel Visser*. s'Gravenhage, Haags Gemeentemuseum.
- Locher, J. L. (1994) *Uitbeelding: tonen en duiden? over Languages of Art van Nelson Goodman*. *Feit & Fictie*, 1, 20.
- Locher, J. L. (2006) *Stilstaan bij wat zichtbaar is. Vier teksten over inhoud, vorm en functie bij het bekijken van kunst*. Zwolle, Waanders.
- Lörzing, H. (1986) *Landschapskunst, kunstlandschap*. Den Haag, Staatsdukkerij.
- Martin, F. D. (1976) *The autonomy of sculpture*. *The journal of aesthetics and art criticism*, 34, 273.

- Martin, F. D. (1981) *Sculpture and enlivened space : aesthetics and history* Lexington Kentucky, University Press of Kentucky.
- Matheson, J. & Harten, J. (1977) *Carel Visser neuere Skulpturen und Zeichnungen : eine Ausstellung anlässlich der Niederländischen Kulturtag in Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 27 Mai bis 10. Juli 1977*. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle.
- McEvelley, T. (1999) *Sculpture in the Age of Doubt*. New York, Allworth Press.
- McEvelley, T. (2005) *The triumph of anti-art : conceptual and performance art in the formation of post-modernism*. New York, McPherson & Company.
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Fenomenologie van de waarneming, voorwoord*. Baarn, Het Wereldvenster. 1977 Vertaling van het voorwoord "Phénoménologie de la perception. Avant-propos."
- Merleau-Ponty, M. (1964) *Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty*. Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. & Slatman, J. (2003) *De wereld waarnemen: Maurice Merleau-Ponty*. Amsterdam, Boom. Vertaling door Jenny Slatman van: Causeries 1948. - Paris : Seuil
- Merleau-Ponty, M. & Vlasblom, R. (1996) *Oog en geest. Een filosofisch essay over de waarneming in de kunst*. Baarn, Ambo. Vertaling door Rens Vlasblom van: L'oeil et l'esprit. - Paris : Gallimard, 1964
- Mignot, D. (1977) *Het observatorium van Robert Morris in Oostelijk Flevoland*. Amsterdam, Stedelijk Museum.
- Moore, H. & James, P. (1966) *Henry Moore on sculpture. A collection of the sculptor's writings and spoken words*. London, MacDonald.
- Morris, R. (1994) *The mind/body problem*. New York, Solomon R. Guggenheim Foundation. Uitgegeven ter gelegenheid van een tentoonstelling in het Solomon R. Guggenheim Museum, jan.-apr. 1994.
- Neisser, U. (1976) *Cognition and reality principles and implications of cognitive psychology*. San Francisco, W. H. Freeman.
- Nelson, R. S. & Shiff, R. (2003) *Critical terms for art history*. Chicago, University of Chicago Press.
- Offermans, C. e. P., B (1981) *De esthetische theorie van Adorno en Benjamin; een inleiding*. Nijmegen, Sun.
- Oranje, W. (2006) *Sigmund Freud: Werken*. Amsterdam, Boom.
- Oranje, W. & Zwijnenberg, R. (1996) *Leonardo da Vinci. Paragone. Verhandeling over de schilderkunst, eerste boek*. Amsterdam, Boom.
- Oxenaar, R. (1981) *Sculptuur. Beeldhouwwerken van het Rijksmuseum Kröller-Müller*. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. 6e druk
- Panofsky, E. (1955) *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*. New York, Doubleday.
- Panofsky, E. & Janson, H. W. (1964) *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. New York, Abrams.
- Peeters, J. & Vandenabeele, B. (Red.) (2000) *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*, Budel, DAMON.
- Penny, N. (1993) *The materials of sculpture*. Londen, Yale University Press.
- Penrose, R. (1961) Henry Moore. *Louisiana revy*, 2, 30.
- Petersen, A. (1978) *Carel Visser: papierbeelden*. Amsterdam, Stedelijk Museum.



- [238] Petry, M. J. (2001) *Frans Hemsterhuis: Wijsgerige Werken*. Budel, Damon bv.
- Peursen van, C. A. (1994) *Na het postmodernisme van metafysica tot filosofisch surrealisme*. Kampen, Kok Agora.
- Potts, A. (2000) *The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist*. New Haven, Yale University Press.
- Prange, J. M. (1957) *De God Hai-Hai en rabarber: met het kapmes door de jungle der moderne kunst*. Zaandijk, Heijnis.
- Read, H. (1949) *The meaning of art*. Harmondsworth, Penguin Books.
- Read, H. (1965) *Henry Moore: a study of his life and work*. London, Thames and Hudson.
- Reijn, T. v. (1936) *Beeldhouwen*. Amsterdam, De Arbeiderspers.
- Riley, B. (1999) *The eye's mind: collected writings 1965-1999*. Londen, Thames & Hudson.
- Ringlestein, W. v. (1978) *Beeld en werkelijkheid*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Rogers, L. R. (1983) Sculpture, Space and Being Within Things. *The British journal of aesthetics*, 23, 164.
- Rosen, S. W. (1984) *Henry Moore, The Reclining Figure*. Ohio, Columbus Museum of Art.
- Sartre, J. P. & Graftdijk, T. (1977) *Revolutie en literatuur: een keuze uit Situations 1938-1976*. Amsterdam, De Arbeiderspers.
- Schapiro, M. (1973) *Words and pictures: on the literal and the symbolic in the illustration of a text*. 's Gravenhage, Mouton.
- Schapiro, M. (1994) *Theory and philosophy of art: style, artist, and society*. New York, Braziller.
- Scheuer, H. J. (1923) *Ovidius Naso: Metamorfosen*. Zaltbommel, Wink. Vertaald uit het Latijn in de oorspronkelijke versmaat.
- Schierbeek, B. (1966) *André Volten*. Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam.
- Schippers, K. (1979) *Eerste indrukken*. Amsterdam, Querido.
- Schneider, E. (1990) *Henk Visch*. Hannover, Kunstverrein.
- Schodeck, D. L. (1993) *Structure in Sculpture*. Cambridge, Massachusetts, The Mit Press.
- Sedlmayr, H. (1958) *Kunst und Wahrheit, zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg, Rowohlt. Onderdeel van Rowohlts deutsche Enzyklopädie
- Sepp, H. R. & Trinks, J. (2006) *Phänomenalität des Kunstwerks*. Wenen, TURIA + KANT. Uitgave van Mesotes, Österreichische Gesellschaft für philosophischen Ost-West-Dialog
- Shattuck, R. (1984) *The innocent eye: on modern literature & the arts*. New York, Farrar Straus Giroux.
- Sheets-Johnstone, M. (1992) *Giving the body its due*. Albany, State University of New York Press.
- Sheppard, A. (1989) *Filosofie van de kunst*. Utrecht, Het Spectrum. Vertaling van: *Aesthetics : an introduction to the philosophy of art*. - Oxford University Press, 1987.
- Slatman, J. (2001) *L'expression au-delà de la représentation : sur l'aïsthesis et l'esthétique chez Merleau-Ponty* PhD Thesis met samenvatting in het Nederlands. Amsterdam Universiteit van Amsterdam
- Slatman, J. (2003) *Filosofie en Kunst. Wijsgerig Perspectief*, 43, 18-27.
- Sonderen, P. C. (2000) *Het sculpturale denken. De esthetica van Frans Hemsterhuis*. Leende, Damon.
- Spencer, C. S. (1963) *André Volten: sculpture for architecture*. *Studio*, 165, 68-71.

- Spruijt, D. & Beerman, M. (Red.) (1996) *Het Amsterdams beeldenboek: vier eeuwen buitenbeelden (1600-heden)*, Amsterdam, Amsterdams Fonds voor de Kunst. [239]
- Stamps, L. & Zijlmans, K. (2010) *David Bade: Catch Of The Day*. Zwolle, Uitgeverij d'junge Hond.
- Sterkenburg, P. G. J. v. & Verburg, M. E. (Red.) (1996) *Van Dale Handwoordenboek van bedendaags Nederlands*, Utrecht, Van Dale Lexicografie.
- Stockreiter, K. (1992) *Narzissmus und Kunst das erotische Bündnis der ästhetischen Illusion*. Wien, Turia + Kant.
- Stokvis, W. & Zijlmans, K. (1993) *Vrij spel: Nederlandse kunst 1970-1990*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Teeuwisse, J. B. J. (2004) *Wezelaar statuair*. PhD Thesis. Amsterdam Universiteit van Amsterdam
- Tekiner, D. (2006) Formalist Art Criticism and the Politics of Meaning. *Social Justice, Issue on Art, Power, and Social Change*, 33:2, pp.31-44.
- Tilanus, L. (1984) *De beeldhouwer Mari Andriessen*. Weesp, De Haan.
- Tilanus, L. (2011) *Rodin de denker*. Bussum, Thoth.
- Trier, E. (1971) *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. Berlijn, Mann.
- Tucker, W. (1999) *De taal van de beeldhouwkunst. Over de grondslagen van de moderne sculptuur*. Nijmegen, SUN. Vertaling van: *The language of sculpture*. - London : Thames and Hudson, 1974.
- Turner, R. S. (1994) *In the eye's mind vision and the Helmholtz-Hering controversy*. Princeton, N.J., Princeton University Press.
- Tuyt, G. v. (1988) *Henk Visch*. 's-Gravenhage, RBK, Afd. Presentatie Buitenland. Catalogue Dutch Pavilion, XLIII Biennale di Venezia, 1988
- Uitert, E. v. (1987) *Het geloof in de moderne kunst*. Amsterdam, Meulenhoff/Landshoff.
- Vanbergen, J. F. H. H. (1986) *Voorstelling en betekenis. Theorie van de kunsthistorische interpretatie*. Leuven, Leuven Universitaire Pers.
- Vedder, B. (2003) *Wandelen met woorden Een weg van de filosofische hermeneutiek naar de hermeneutische filosofie en terug*. Budel, Damon. 2e druk
- Veire, F. V. (2002) *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam, SUN.
- Vendrell Ferran, I. (2008) *Die Emotionen : Gefühle in der realistischen Phänomenologie*. PhD Thesis. Berlijn Akademie Verlag
- Verbeek, P. P. (2000) *De daadkracht der dingen : over techniek, filosofie en vormgeving*. Amsterdam, Boom.
- Verhoeven, C. (2000) *Xenophon Atheniensis. Herinneringen aan Socrates/Xenophon*. Den Bosch, Voltaire.
- Visscher de, J. (1990) *Het verhaal van de kunst. Een wijsgerige hermeneutiek van het kunstwerk*. Meppel, Boom.
- Visscher de, J. & Vuyk, K. (1994) *Kan een beeldcultuur zonder het woord? Gerard Rothuizen lezing 1994*. Kampen, THU.
- Visser, C. (1968) *Carel Visser Olanda, xxxiv Biennale de Venezia 1968*. Amsterdam, RBK.
- Visser de, A. (1998) *De tweede helft beeldende kunst na 1945*. Nijmegen, SUN.
- Visser de, A. (2002) *De tweede helft gedocumenteerd 130 teksten en documenten aangaande de beeldende kunst na 1945*. Amsterdam, SUN.

- [240] Volten, A. (1965) De openbare beeldhouwkunst in de cultuurstad Amsterdam. *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 24, 2-5.
- Wagner, M. (2001) *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, Beck.
- Wagner, M., Rübel, D. & Hackenschmidt, S. (Red.) (2002) *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München, Beck.
- Waldenfels, B. (2000) *Das leibliche Selbst*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Waldenfels, B. (2004) Das Fremde im Eigenen, der Ursprung der Gefühle. *Der Blaue Reiter*, 2, 27-31.
- Waldenfels, B. (2009) *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag
- Waldenfels, B. (2010) *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Berlin, Suhrkamp.
- Weingarten, M. (1999) *Wahrnehmen*. Bielefeld, Aisthesis.
- Wellmann, M. (2007) *Die Macht des Dinglichen - Skulptur heute*. Köln, Wienand Verlag.
- Wentinck, C. (1961) *De moderne beeldhouwkunst in Europa*. Zeist, De Haan.
- Wiessing, H. P. L. (1962) *John Raedecker*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Willems, E. & Berghe van den, R. (Red.) (1993) *Barnett Newman special. Symposium Plein air : een debat over beeld en taal*, Amsterdam, Lier en Boog.
- Winckelmann, J. J. (1755) *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*  
Stuttgart, Philipp Reclam jun. Herdruk 1969
- Wittkower, R. (1974) *The sculptor's workshop. Tradition and theory from the Renaissance to the present*. Glasgow, University of Glasgow Press.
- Wittkower, R. (1977) *Sculpture processes and principles*. Londen, Lane.
- Wolk, J. v. d. (Red.) (1985) *André Volten 1:100*, Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller.
- Wollheim, R. (1980) *Art and its objects*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Wood, P. (1993) *Modernism in dispute art since the Forties*. New Haven, Yale University Press, in association with The Open University.
- Zaugg, R. (1982) *Die List der Unschuld. Das Wahrnehmen einer Skulptur*. Eindhoven, Verlag des Stedelijk Van Abbemuseum.
- Zaugg, R. (1987) *A sheet of paper*. Eindhoven, Van Abbemuseum.
- Zaugg, R. & Straaten van, E. (1996) *Rémy Zaugg, The work's unfolding*. Otterlo, Kröller-Müller Museum.
- Zijlmans, K. (1990) *Kunst, geschiedenis, kunstgeschiedenis. Methode en praktijk van een kunsthistorische aanpak op systeemtheoretische basis*. Leiden, Alpha.
- Zijlmans, K. (2001) *Een wereld van verschil: kunstgeschiedenis op de drempel van de 21ste eeuw*. Leiden, Universiteit Leiden.
- Zwijnenberg, R. (2005) Alles genießen und fühlen. *Sculptuur Studies Beelden aan Zee*, 1, 53-58.

**APPENDIX I : BEELD EN KUNSTENAAR**

[241]

## 1 H-balken

[242]

Van het kunstwerk *H-Balken* van André Volten staan twee versies in de openbare ruimte. Een uitgewerkt, klein ontwerp in Hoorn, en het definitieve, volgens het ontwerp uitvergroete kunstwerk, in Amsterdam aan de Sloterplas. Er is dus een unieke mogelijkheid om ontwerp en resultaat met elkaar te vergelijken. Noch in Amsterdam, noch in Hoorn is er een naamplaat of aanduiding bij de sculpturen aanwezig: de eerste ontmoeting verloopt dus zonder dat een titel of de maker bekend is.



Afb.219. *H-Balken Hoorn*



Afb.218. *H-Balken Amsterdam*

## De beeldhouwer André Volten (1925–2002)

De Nederlandse beeldhouwer André Volten ontving in 1996 voor zijn werk de Oeuvreprijs van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst. Zijn werken bevinden zich onder andere in de collecties van het Kröller-Müller Museum in Otterlo, het Lehmbruck-Museum in Duisburg, de Kunsthalle Mannheim in Mannheim en het Skulpturenmuseum Glaskasten in Marl. In 2002 verscheen een monografie over André Volten door Hein van Haaren en Rudi Oxenaar, waarin André Volten een autobiografische notitie opnam. Daarin zegt hij:

“Ik houd me bezig met betrekkingen, betrokkenheden en betrekkelijkheden. Na de oorlog heb ik ruim een jaar in Amsterdam gewoond, en heb ik het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs bezocht ( de voorloper van de huidige Rietveldacademie). Op die school en in die stad heb ik de kunst, de moderne kunst, de moderne beeldende kunst ontdekt en tot op zekere hoogte eigen gemaakt. De kunst als wijze van leven, de kunst als stelling, de kunst als wezen, de kunst als leven”.<sup>1</sup> (...) “De kunsten zijn niet zaligmakend, zij bieden geen troost of verlichting, zij leggen niets uit (er valt niets uit te leggen of te verklaren). Zij scheppen verwarring. De kunsten zijn de begeleiders van ons dagelijks leven en als zodanig zijn zij van een algemeen belang, dat de steun van het algemeen belang (de overheid) verdient en behoeft”.<sup>2</sup>

1. Haaren, (2000) *André Volten Beelden voor de eigen ruimte Beelden voor de openbare ruimte*, pp. 8-9

2. Ibid., p. 12

## 2 Zonder Titel



Afb.220. De sculptuur vanuit het zuidoosten gefotografeerd, vóór de schouwburg in het water.

Het kunstwerk heeft van de gemeente Hoorn geen eigen titel meegekregen, er is geen volksnaam of bijnaam van bekend.

[243]

## De kunstenaar R.W. van de Wint (1942-2006)

### “DE VERWONDERING

Reindert Wepko van de Wint werd in 1942 geboren te Den Helder. Tijdens zijn jeugd nam zijn vader hem zo nu en dan mee op de fiets. Dan gingen ze samen naar de dijk, kijken naar de zonsondergang. Deze tochtjes moeten een diepe indruk bij hem hebben achtergelaten, gezien de betekenis die hij er later aan verbonden heeft.

“Bij ieder fietsritueel kwam mijn moeder met een kussentje aanhollen en legde dit met een elegant maar vastberaden gebaar over de uitstekende puntjes van het ijzerdraad. Op dat moment werd ik voor op de fiets gezet en zat daar als een “kleine prins” voorop met het gehele “panorama” aan mijn voeten. Langzaam zag ik onder mij de weg wegglijden, terwijl we werden uitgezwaaid door mijn moeder. Het ritje was altijd hetzelfde maar telkens weer even opwindend en herverveelde me nooit. De ervaring was wel steeds “hetzelfde”, maar maakte me rustig en ik onderging de dingen beter en bewuster. In het midden van de tocht stoppen we bij een “cementen bank”, een soort vorm die uitgespaard was in de cementen dijk. Dit was altijd het grote moment, het moment dat de zon bloedrood in zee verdween aan het eind van een zomerse dag. Er werd tientallen minuten niets gezegd. We zaten daar naast elkaar en keken onafgebroken naar dit schouwspel. Ik werd op dit soort momenten altijd onrustig, al moet ik toch al zo’n jaar of acht zijn geweest. Meestal wilde ik direct naar huis om dit diep rose-oranje en blauw -grijze “spectacle” na te schilderen. Mijn vader begreep dit niet en kon dit misschien ook niet begrijpen. Hij vond dat ik beter kon blijven kijken. Op de een of andere manier vond hij het vreemd dat ik die neiging had om dit “na te schilderen”.<sup>3</sup>

3 Koningsbruggen, J. V. (2002) *R.W. van de Wint, Schilder, beeldhouwer, bouwer* p.10–11  
Na aanvankelijk te zijn begonnen als schilder ontwikkelde R. van de Wint zich later tot bouwer van architectonische ruimtes waarin hij zijn kleuren beproefde, en tot beeldhouwer van grote sculpturen voor de openbare ruimte, zoals het beeld in Hoorn.

### 3 Dier

[244]



Het kunstwerk 'Dier' is gemaakt door de beeldhouwer Carel Visser. Het is aangekocht door Museum Boymans van Beuningen uit Rotterdam, en tegenwoordig niet vaak te zien.

Afb.221. *Dier*

Carel Visser

## De beeldhouwer Carel Visser (1928)

‘Voor mij waren geen beeldhouwers of steenhouwers in de familie. De aanleg voor plastic kwam zeer geleidelijk voor de dag. Altijd tekende ik veel, toen ik 17 jaar was tekende ik veel herten, paarden, vogels en insecten. Begon daarna (18 jaar) beeldjes te maken in hout en in ijzer,’<sup>(2)</sup>

“Zo beschreef Carel Visser het prille begin van zijn kunstenaarschap in een brief van 18 augustus 1954. Hij was toen 26 jaar oud. De brief, waarin hij verder summier informatie gaf over zijn opleiding, materiaalgebruik, reizen, tentoonstellingen en opdrachten, was een reactie op een enquête die in de zomer van 1954 werd gehouden. De gegevens dienden voor de samenstelling van de lijst van beeldhouwers die is opgenomen in A.M. Hammachers overzichtswerk *Beeldhouwkunst van deze eeuw*, in 1955 verschenen in de monumentale serie *De schoonheid van ons land*.<sup>(3)</sup>

Of kunstenaarschap bepaald wordt door erfelijke factoren of door milieu, hoeft hier niet beslist te worden: Carel Visser had in ieder geval de omstandigheden mee. Geboren in Papendrecht op 3 mei 1928, als zesde in een gezin met zeven kinderen, groeide hij op in een omgeving waar een sterk ontwikkeld arbeidsethos werd verbonden met het besef dat de mens, in bijbelse termen, niet leeft bij brood alleen. Zijn ouders waren diep gelovig, maar zijn vader had tevens een in calvinistische kringen ongevoelbaar grote culturele belangstelling.<sup>4</sup> (...)

Zoals gezegd, Carel Visser had de omstandigheden mee, al vormen ze natuurlijk geen garantie voor talent. De belangstelling voor tekenen, die hij als kind al had, werd thuis gestimuleerd, het bedrijf van zijn vader bood hem gelegenheid te leren omgaan met materialen en gereedschappen, en in de ontvankelijke leeftijd, toen hij 18, 20, 22 jaar oud was, kreeg hij vooral via zijn broer Martin en diens connecties inzicht in wat er leefde op het gebied van de eigentijdse kunst, architectuur en vormgeving. In die situatie kon een gepassioneerde liefhebberij zich, zij het langs enige omwegen, ontwikkelen tot professioneel kunstenaarschap.<sup>5</sup>

4 Blotkamp (1989), p. 29 noten tussen haakjes uit Blotkamps tekst

5 Ibid., p. 33 noten tussen haakjes uit Blotkamps tekst

## 4 Anita

[245]



“Anita is ‘Badiaans’ tot stand gekomen. Bade heeft de commissie geen uitgewerkte maquettes laten zien en bracht tot op het laatste moment drastische wijzigingen aan. Hij kon voor Anita niet terugvallen op zijn geliefde ‘slum-materials’-materiaal en beeld zouden van duurzamer aard moeten zijn. Met behulp van de technische kennis van een polyesterbedrijf dat gewend is beelden en installaties voor de pretparken van Walt Disney te maken - kon Bade het beter treffen? - werd de stof uitdrukking van de materialen precies en natuurgetrouw gereproduceerd. ‘Geile Anita’ noemden ze haar op de fabriek en dat beviel Bade wel. (...)”<sup>6</sup>

### De kunstenaar David Bade (1970)

Weblog van David Bade, januari 30, 2007 “Idealism”

“Today, I was working on several things. For instance preparing the coming of our first artists in residence at the I.B.B. next wednesday. About that, later on more.....I want to write something regarding to some notes that I was writing for my lecture on my work at the Rietveld academy next week in Amsterdam. “You are now studying at the Rietveld and my question is if some of you are asking one selves once in a while: what do you expect of yourself and what do you expect to become after this safe context (like a school should be)....?! Uncritically following the system, belonging to a cowshed (gallery), seeking for contact with a ‘day-delusion’ scene, which is controlled largely by a bunch of drop outs. People who mostly wanted to be an artist themselves, but not in the possession of the guts, balls and talent. Now they have reached a different form of freedom and especially lots of power in making and breaking. I am not saying this to demoralize you or to put out your ambitions. On the contrary, it’s more like an attempt to ‘demystificate’ this art world full of ‘fried air’ and ‘being so special’. “Doe maar normaal, dan doe je al gek genoeg” is an old fashioned (calvinistic) Dutch expression, that I’ll translate very clumsily in “Behave normal, because that is already unusual enough”! I would like to point out on your responsibility as an artist. Be real, don’t act and don’t become “the flesh grown attitude” type of artist, but live, wonder, amaze, be critical and make things happen in a sincere way.....” Good lord, what a pathetic ass I am.....”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Lex ter Braak in Adrichem (2002) *Beelden in Rotterdam*, p. 56

<sup>7</sup> <http://badeblog.wordpress.com/2007/01/> David Bade’s latere weblog (2010-2011) bestaat voornamelijk van afbeeldingen van zijn eigen werk, inclusief de titel, zonder verdere tekst.



## 5 Man van Hazendans

[246]



“*De Man van Hazendans*. Plaatsing 24-1-2004. Materiaal: brons, hoogte ± 5,30 m. Locatie: Wijk Hazendans, Maastricht. De bel klinkt eens per dag op een onwillekeurig moment. Elke nacht draait de sculptuur 15 graden. Elke ochtend bevindt het zich ten opzichte van de huizen en de vensters die de sculptuur en het plein waarop het staat omringen, in een nieuwe positie.”<sup>8</sup>

### De kunstenaar Henk Visch (1950)

“Biografie: Henk Visch Geboren in september 1950 te Eindhoven, Nederland. Op 9 jarige leeftijd wil hij dirigent worden. Op 15 jarige leeftijd toneelspeler. Hij speelt, op de middelbare school, met grote overgave de rol van Polonius, de vader van de vriendin van de ongelukkige Hamlet in het gelijknamige toneelstuk. Delen van de tekst van Hamlet kent hij nog steeds van buiten. Op een stralende zomerdag in 1968, schrijft hij een aanmeldingsbrief om toegelaten te worden op de Academie voor Kunst en Vormgeving te 's-Hertogenbosch, (...). Tijdens zijn akademietijd ontwikkelt hij een levenswijze van relativering en beschouwelijkheid, die hem ook na het examen in 1972 niet verlaat. Hij schrijft gedichten, sluit zich aan bij een gezelschap dat straattheater maakt en droomt over het regisseren van een film.

“Als bij het afscheid

de ogen worden gesloten  
en in een onaffe tekening  
glimlachend het huilend zwart verschijnt  
dan groeit in dit donker iets  
dat schaduwen zal verleiden  
tot wilde dans  
in grote nachtelijke uren  
waarin alles is verzegeld  
en niets wordt meer gezegd of verzwegen  
en niemand weet waarom  
dit is  
en niemand weet waarom  
dit niet is”

(Henk Visch 1994 *een opgroeiend kind*)<sup>9</sup>

8 Deze tekst is overgenomen van Henk Visch' eigen website: <http://www.henkvisch.nl/text>. De data opgegeven door gemeente en kunstenaar verschillen vier maanden.

9 Ibid. Gedicht en foto van de website zijn hier van onderscheiden webpagina's bij elkaar gevoegd.

### Hoe de literatuur in dit proefschrift is verwerkt

De literatuur die in dit proefschrift wordt gevolgd, is in de eerste plaats geselecteerd op de behandeling van de uniciteit van de sculptuur, en vervolgens op de daar logisch uit voortvloeiende thema's. Elk van de thema's is gekoppeld aan de beschouwing van een beeld:

Beleving is gekoppeld aan Moore's *Two Piece Reclining Figure nr. 2* (1960),

Sculptuur als kunst aan André Voltens *H-Balken*,

Sculptuur als in de wereld zijn (Vorm) aan rudi van de Wints *Zonder Titel*,

Wat is het onderwerp (Inhoud) aan Carel Vissers *Dier* en

Waarom heeft die Inhoud deze Vorm (Functie) aan David Bade's *Anita*.

Wat is niet zichtbaar maar wel zegbaar (Betekenis) aan de *Man van Hazendans* (2002) van Henk Visch.

Aan elk beeld en elk thema is de meest passende literatuur gekoppeld, zoals in onderstaand schema is aangegeven. Maar in werkelijkheid onttrekt de literatuur zich aan zo'n rigoureuze schematisering. Alleen het boek van Rémy Zaugg cirkelt secuur rond één beeld. Elk gelezen boek werkt in feite in de volgende beschouwing door. De koppeling in dit schema betreft dan ook voornamelijk de richting waarmee de literatuur is gelezen en doet de literatuur op zichzelf feitelijk te kort. Zoals een beeld een ding is met talloze facetten, zo is ook een boek niet op één begrip te vangen.

Het unieke beeld	Thema	Ding-gebonden literatuur
<i>Two Piece Reclining Figure nr. 2</i>	De beleving 'felt-sense'	Read, Argan, Hammacher, Moore, Gendlin
<i>H-Balken</i>	Kunst	Zaugg, Locher
<i>Zonder Titel</i>	Vorm	Merleau-Ponty, Waldenfels, Gendlin, Armstrong
<i>Dier</i>	Inhoud	Gadamer; Merleau-Ponty
<i>Anita</i>	Functie	Hemsterhuis, Elsen, Gadamer
<i>Man van Hazendans</i>	Interpretatie	Gadamer, Bättschmann, de Visscher

## Literatuur over het beeld als ding

[248]

Literatuur over de beeldhouwkunst doet zich voor in een veelvoud van verschijningen. Beginnend bij globale totaaloverzichten wordt de lezer al snel door voetnoten en literatuuropgaven naar specialismen verwezen. Er zijn echter ook totaal overzichten, zoals het boek *Sculpture, from Antiquity to the Present Day* (Taschen, 2002), uitgegeven door Georges Duby en Jean-Luc Daval, waarin geen literatuuroverzicht voorkomt.

Een aantal boeken houdt zich voornamelijk bezig met een stijlperiode, een stijlontwikkeling of een historisch overzicht, zoals het boek van A.M. Hammacher *The evolution of Modern Sculpture* (1969) of het voor Nederland daarop gebaseerde vervolg van Paul Hefting *De Eigen Ruimte* (1986).

Boeken die gericht zijn op een speciaal thema zijn bijvoorbeeld dat van W. Oranje en R. Zwijnenberg: *Paragone* (1996), of het boek van Y. Koopmans over aan architectuur gebonden reliëfs: *Muurvast en Gebeiteld* (1994).

Nog verdere specialisatie vindt plaats bij persoonsgebonden monografieën, zoals het boek van Herbert Read over Henry Moore: *Henry Moore, a study of his life and work* (1965).

Er komen steeds meer boeken die zich richten op het materiaal van de beeldhouwkunst, zoals Nicolas Penny's *The Materials of Sculpture* (1993) en *Das Material der Kunst* (2001) van M. Wagner. Of speciaal over de techniek waarmee die materialen worden verwerkt, zoals Baxandalls *Limewood Sculptures* (1985) of Wittkowers *Sculpture, Processes and Principles* (1977). Met materiaal en techniek hangen boeken samen die het beschouwen zelf in verband brengen met waarnemen, zoals het boek *Beeld Oog Brein* (2007) van J. Kwast of *Sculpture and enlivened space* (1981) van Martin.

Deze opsomming toont de weg die werd doorlopen van globaal naar specialisme, om literatuur te vinden over een specifiek beeldhouwwerk als ding. Het hierna volgende overzicht kan niet bogen op volledigheid, want zelfs al is een enkele keer een beeldhouwwerk zelf het hoofdonderwerp, zoals het beeld van Donald Judd *Untitled, Six Steel Boxes* in het boek van Rémy Zaugg, dan wordt het in de titel – *Die List der Unschuld* (1982) – niet vermeld.

## Op zoek naar betekenis: niet alleen kunsthistorisch

Het gaat er nu om literatuur te vinden die zich niet alleen baseert op het voorwerp zelf maar zich ook bezighoudt met het toeschrijven van betekenis. Immers, de vraag is hoe kan ik meer begrip krijgen voor de beelden, door ze in eerste instantie op te vatten als dingen? Met behulp van niet alleen kunsthistorische literatuur over de rol van de taal bij de beschouwing, de mechanismen achter de fysieke waarneming en de regels die in acht moeten worden genomen bij het interpreteren van de inhoud, kan de mogelijke interpretatie misschien misschien verrijkt en beargumenteerd worden. Verschillende interpretatietheorieën stonden mij ten dienste: kunsthistorische, taalkundige, hermeneutische en filosofische. Om recht te doen aan de chronologie zijn onderstaande titels gerangschikt naar de datum waarop ze het eerst zijn verschenen.

## Geschiedenis van de literatuur

### Italianen, Duitsers, Nederlanders, Engelsen en Amerikanen.

De eerste teksten met het beeld als uitgangspunt worden gevonden bij de Italianen van

de Renaissance. Het staat niet onomstotelijk vast dat het de oudste teksten betreft over beeldhouwwerk als ding, maar het zijn wel de teksten met de meeste invloed op de westerse literatuur. Deze Italiaanse teksten zijn maatgevend voor de Duitse (en Nederlandstalige) filosofen die zich sinds Winckelmann (1755) tot ver in de negentiende eeuw met het beeld als ding hebben beziggehouden. Hun rol wordt overgenomen door de Engelstalige literatuur, wanneer de kunsthistorische beeldhouwliteratuur echt op gang komt in het begin van de twintigste eeuw.

[249]

### Renaissance

Literatuur over beeldhouwkunst heeft een bijzondere plaats binnen de kunsthistorische literatuur. Tegenwoordig wordt beeldhouwkunst ondergebracht als zelfstandige discipline binnen de beeldende kunst, als onderdeel van de humanoria: taal, literatuur, filosofie, de schone kunsten en geschiedwetenschappen. Maar vroeger was dat anders.

In de oudheid werd de wetenschap onderscheiden in de zogenoemde artes liberales: de zeven vakken die werden beoefend door vrije of vrijgestelde mannen. Deze vakken waren onderverdeeld in twee hoofdrichtingen: *Trivium*: op het *woord* betrokken wetenschappen Grammatica, Retorica en Dialectica en *Quadrivium* op het *getal* betrokken wetenschappen Aritmetica, Geometria, Astronomia en Musica.

Literatuur wordt dus gevonden in de antieke artes liberales en in hun voortzetting, de huidige humanoria. Veel inzichten over beeldhouwkunst zijn verborgen in literatuur over een ander hoofdonderwerp, of binnen een andere discipline, dan die van de tegenwoordige kunstgeschiedenis. Dat is niet verwonderlijk, want het zijn sinds de oudheid vooral literatoren, geschiedeniswetenschappers en filosofen die over beeldhouwkunst schrijven. Een van de vroegste schrijvers is de Romeinse auteur Plinius die in zijn bundel *Naturalis Historia* een vermelding geeft over het beeld Laöcoon.<sup>1</sup> En zowel Plinius als Laoöcon zetten de toon voor de canon van de literatuur over beeldhouwkunst, die een aanvang neemt tijdens de Italiaanse Renaissance.

### Paragone

Het debat over wat beeldhouwkunst is, en of ze als een aparte kunst of wetenschap kan worden onderscheiden van de andere kunsten, en welke kunst misschien zelfs superieur is, wordt betiteld met het Italiaanse begrip *Paragone*. Leonardo da Vinci doet er belangrijke uitspraken over in zijn beroemde *Trattato della Pittura*, een collectie aantekeningen uit de jaren voor 1519, die als bundel voor het eerst werden uitgegeven in 1651. Er is nog veel onduidelijk over het geschrift: we weten niet waarom de aantekeningen bij elkaar zijn gebracht, wie dat heeft gedaan, wat de invloed er van was op de kunstenaars en theoretici in de Renaissance, Barok en later. Maar het sterke vermoeden bestaat dat Leonardo de bedoeling had om een verhandeling te schrijven over de schilderkunst, waarmee hij de status van de schilderkunst wilde verhogen naar die van de wetenschap: schilderkunst als een van de ‘artes liberales’. Door beeldhouwkunst te vergelijken met schilderkunst bevestigt hij dat in

---

1 Janssen (1840), p. 7: “Nec multo plurium fama est, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo; opus omnibus et picturae et statariae artis praeponendum.”

Janssen geeft als bron: Plinius de jongere: *Historia Naturalis* XXXV Iste boek, IVde hoofdstuk.

[250] de beeldhouwkunst het materiaal van doorslaggevend belang is en dat zij inferieur is aan de schilderkunst. Hier volgt een lang citaat uit Leonardo's Paragone: stof

“35 (begin van de vergelijking met de beeldhouwkunst en of deze al dan niet wetenschap is.) De beeldhouwkunst is geen wetenschap, maar een zeer ambachtelijke kunst, omdat ze zweet en lichamelijke vermoeienis veroorzaakt bij de beoefenaar. Deze kunstenaars verstaan alleen de eenvoudige metingen van leden en de aard van de bewegingen en houdingen. En zo vindt de beeldhouwkunst een einde in zichzelf door het oog te tonen wat wat is. Zij roept geen bewondering bij haar beschouwers op, zoals de schilderkunst, die krachtens haar wetenschap op een plat vlak de grootste landschappen met een verre einder toont. 36 (Verskil tussen de schilderkunst en de beeldhouwkunst.) Tussen de schilderkunst en de beeldhouwkunst ontdek ik als enige verschil dat de beeldhouwer zijn werken met grotere lichamelijke inspanning verricht dan de schilder, en de schilder zijn werken met grotere geestelijke inspanning. Dat dit waar is blijkt uit het feit dat de beeldhouwer bij het maken van zijn werk de kracht van zijn armen en van het houwen aanwendt om het teveel aan marmer of andere steen rondom de ingesloten vorm weg te hakken, in een zeer ambachtelijk bedrijf dat veelal gepaard gaat met veel zweet, vermengd met stof die in modder verandert. Zijn gezicht is besmeurd en geheel met marmerstof bepoederd, zodat hij op een bakker lijkt, en met kleine marmersplinters overdekt, zodat hij er uitziet alsof het op zijn rug gesneeuwd heeft. Zijn onderkomen is smerig en ligt vol steensplinters en stof. Precies het tegendeel gebeurt de schilder, – ik spreek van voortreffelijke schilders en beeldhouwers – want de schilder zit zeer op zijn gemak en goed gekleed voor zijn werk. Hij hanteert de vederlichte penseel met de vrolijke kleuren en tooit zich met kleren naar eigen goeddunken. Zijn woning hangt vol vrolijke schilderijen en is schoon. Vaak verheugt hij zich in het gezelschap van muziek of van mensen die allerlei mooie werken voorlezen, die hij met veel plezier, zonder gedreun van hamers of ander kabaal aanhoort”.<sup>2</sup>

Ondanks alle onzekerheden over herkomst en bedoeling van het geschrift heeft zij op de latere literatuur enorme invloed door haar uitgangspunt: het verschil tussen schilderkunst en beeldhouwkunst.

De meeste literatuur over beeldhouwkunst sinds de renaissance begint als gezegd met een uitleg over het verschil tussen beeldhouwkunst en schilderkunst, in plaats van een vergelijking met architectuur, een vergelijking die feitelijk meer voor de hand ligt. Zo zou de beroemde Medici-kapel in de San Lorenzo in Florence, die door Michelangelo werd herbouwd en voorzien van de beroemde praalgraven, een casestudie kunnen vormen waarbij beeldhouwkunst en architectuur in hun eigen werking worden onderzocht.<sup>3</sup> Michelangelo bracht in de kapel op superieure wijze beeldhouwkunst en architectuur samen om een geheel nieuw en compleet geheel tot stand te brengen. Zo'n casestudie zou als tegenhanger kunnen dienen voor de toch wel enigszins neerbuigende opvattingen van Leonardo over de beeldhouwkunst en nieuw licht kunnen werpen op de specifieke eigenschappen van beeldhouwwerk als zelfstandige kunst.

---

2 Oranje (1996), p. 36

3 Zie bijvoorbeeld Eck, A. van, *Metafoor en betekenis, over het interpreteren van de vestibule van Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, in: Ankersmit en van Nierop 1995, pp. 126-157

Een onderzoek dat niet vanuit de beelden, maar vanuit beeldhouwersuitspraken aandacht besteedt aan de beeldhouwkunst is dat van de Duitse schrijver Eduard Trier. Hij publiceerde in 1971 *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. In dat boek noteert hij een groot aantal uitspraken van beeldhouwers, ‘Glaubensbekenntnissen’ noemt hij ze. Trier hoopt door deze uitspraken tot een uitleg te kunnen komen van het begrip ‘beeldhouwkunst’. Hij deelt de uitspraken in naar tien thema’s, waaronder “Über das Verhältnis der Plastik zu den anderen bildenden Künsten und zur Architektur.” Dat hoofdstuk begint hij met de volgende uitspraak<sup>4</sup>:

“Der alte Wettstreit zwischen den Künsten Plastik und Malerei, der viele Jahrhunderte hindurch die Argumentation der Verteidiger für die eine oder die andere Künste beflügel hat, scheint im 20. Jahrhundert kaum mehr eine Rolle zu spielen.”<sup>5</sup>

Het noteren van uitspraken van kunstenaars is niet voldoende, om de door hen gemaakt beelden dichterbij te brengen. De uitspraken zeggen meestal niets over het beeld, maar alleen iets over wat de beeldhouwers bezig hield. De ‘Paragone’ waarop Trier in zijn aanhef doelt kan wel degelijk verhelderend zijn, als ze anders wordt gelezen dan haar doel: we hoeven haar niet te volgen in de bepaling van de suprematie van de ene kunst boven de andere, maar wel om het onderscheid tussen de kunsten te onderzoeken.

Zijn er studies die de beeldhouwwerken vergelijken met opstellingen in het theater of met de dans, andere ruimtelijke kunst dan architectuur? Talloze Griekse beelden zijn immers uit de literatuur voortgekomen, zoals de bekende studie van Winckelmann en Lessing (zie verderop) duidelijk maken. Ook in de nieuwe tijd zijn er voorbeelden te vinden, zoals de wervelende Nijinski-studie van Auguste Rodin. Het vangen van de beweging in een stilstaand beeld is vooral onderwerp in de literatuur die geschreven is door beeldhouwers zelf, zoals de boeken van Fiedler, K. *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876) en E. Trier *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert* (1971) aantonen.

De verklaring voor het vasthouden van de literatuur aan het onderscheid schilderkunst – beeldhouwkunst ten opzichte van de architectuur moet gezocht worden in de specifieke moeilijkheden rond het begrip ‘ruimte’. De fascinatie daarvoor onder theoretici is betrekkelijk jong en dateert pas uit de 20ste eeuw. Wat het onderscheid ten aanzien van theater en dans betreft is de verklaring gemakkelijker: alleen de beelden zijn behouden gebleven en beeldhouwkundige beschrijvingen van opstellingen en bewegingen in de theatrale kunsten zijn er nauwelijks. Bovendien zijn beelden stilstaande dingen in tegenstelling tot de bewegingen

---

4 Trier (1971) p. 183

5 En hij vervolgt:

Konnte noch im 17. Jahrhundert BERNINI behaupten:

“Skulptur ist Wahrheit, das muss selbst ein Blinder zugeben. Aber Malerei ist Blendwerk, Lüge” [Tagebuch des Herrn von Chantelou... Hg. Von H. Rose, München 1919, S.272] so schwächte schon Joh. Gottfried Herder im 18. Jahrhundert diese Konfrontation von „Teufelswitz“ (= Malerei) und „Gotteswerk“ (= Plastik) dahingehend ab, dass er definierte:

„Endlich die Bildnerei ist Wahrheit, die Malerei Traum: jene ganz Darstellung, diese erzählender Zauber, welch ein Unterschied!“ [Werke in zwei Bänden, hg. Von Karl-Gustav Gerold, Band 1, München, Hanser 1953 S.685]“

[252]

in de theatrale kunsten. Tenslotte is echter de meest voor de hand liggende verklaring voor het feit dat beeldhouwkunst meestal wordt vergeleken met schilderkunst gelegen in het overwicht van de voorstelling: niet hoe het schilderij of het beeld gemaakt is, maar wat het voorstelt wordt als belangrijkste vergelijkingscriterium aangegrepen.

## 18de eeuw: van literatuur naar gevoel

Rond het midden van de 18de eeuw, in het historische tijdvak dat wij ‘de Verlichting’ noemen, begint het nieuwe beschouwen en denken over kunst en kunstgeschiedenis. Een aantal teksten uit die tijd is nog steeds van belang, ofwel omdat zij tot nog toe veronachtzaamd zijn ofwel omdat zij pas laat hun vervolg krijgen in teksten uit de twintigste eeuw.

WINCKELMANN, J. J. (1755) *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*



Afb.222. Laocoön

anoniem

1e eeuw n. C.,

Rome, Vaticaanse museum



Afb.223. Laocoön

detail: schreeuw of zucht?

Het boek van Johann Joachim Winckelmann baseert zich voor een belangrijk deel op een uitgebreide kennis van de Griekse letteren. Toch is het te kenschetsen als ‘dinggebonden’, omdat Winckelmann degene is geweest, die het beeldhouwwerk Laocoön zijn plaats in de geschiedenis heeft gegeven. Winckelmann verklaart de uiterlijke vorm van het kunstwerk uit de drang bij de Grieken, om in

hun zoeken naar schoonheid verder te gaan dan zuivere nabootsing van de natuur: “ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur.” Het gaat er om het naakt te verheffen boven natuurgetrouwheid. Met nadruk op de door hem uit de klassieke literatuur geïnterpreteerde context beschrijft hij het culturele leven van de klassieke Grieken en trekt daaruit zijn conclusies voor de kunst: de reden dat de beeldengroep Laocoön er zo uitziet, komt door de aard van de Grieken, die hun emoties uiten in “eine edle Einfalt, und eine stille Größe”.<sup>2</sup> Het enorme lijden van Laocoön komt niet tot uiting door een verschrikkelijke schreeuw, zoals de dichter Vergilius dicht, maar wordt in het beeld gedempt tot een ‘onderdrukt zuchten’.<sup>3</sup>

Ook al baseert beeldhouwkunst zich op literatuur, zij moet haar eigen vormideaal trouw blijven. Volgens Winckelmann heeft vorm alles te maken met techniek, en de schoonheid die in het beeld besloten ligt, vloeit noodzakelijk voort uit de innerlijke beschaving van de beeldhouwer. Het is Winckelmanns verdienste dat hij het debat opent over de eigenheden van de beeldhouwkunst ten opzichte van de literatuur. En hij legt tevens de hoeksteen onder de opvatting dat beeldende kunst méér is dan de ‘significante vorm’ alleen:

Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getrunkt sein, wie jemand von dem Schreibgriffel des Aristoteles gesagt hat: Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er

dem Auge gezeiget, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er Seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernet hat.<sup>6</sup>

[253]

LESSING, G. E. (1766) *Laokoon*

---

Winckelmann schreef voor een klein publiek van uitermate geletterde classici. Binnen tien jaar kreeg hij antwoord van G.E. Lessing, in diens beroemde geschrift *Laokoon* uit 1766.<sup>7</sup> Lessing ontkent met kracht dat de vorm gezocht moet worden in de uiting van een Griekse identiteit. Hij stelt de ‘maar als...hoe dan’ vraag: ‘maar als Laocoön met opengesperde mond was uitgebeeld, hoe zou het beeld er dan hebben uitgezien en hoe zouden wij dat dan ervaren?’<sup>8</sup>

Hier komt het verschil tot uiting tussen beide auteurs: waar Winckelmann uitgaat van teksten en het beeld naar de veronderstelde volksaard toe denkt, gaat Lessing uit van het beeld zelf, en denkt na over waarom het beeld afwijkt van de tekst. Hij komt tot de conclusie dat de ‘schoonheid’ van Griekse beelden niet voortkomt uit hun volksaard of geestelijke aspiraties, maar dat ‘de schoonheid zelf’ aan beeldhouwwerk andere eisen stelt dan aan schilderkunst of poëzie.

Volgens Lessing heeft uiterlijke vorm zijn eigen wetten. Die wetten worden voorgeschreven door de tak van kunst zelf. Als wij bij Vergilius lezen dat Laocoön zijn mond opensperst om zijn ellende uit te schreeuwen, bevinden wij ons in een andere tak van kunst. In het verhalend gedicht kan de mond opengesperd zijn, in de beeldende kunst werkt een opengesperde ‘muil’ juist de veronderstelde bedoeling tegen: we vinden haar eerst schokkend, vervolgens weezinwekkend, en bij nogmaals toeschouwen belachelijk. Het middel van de opengesperde mond streeft zijn doel voorbij. Bovendien hoeft de dichter zich niet te beperken tot één ogenblik: hij kan de tijd nemen om alle handelingen die de figuur uitvoert na elkaar te beschrijven. “Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl tat, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so tat der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ?“<sup>9</sup>

Net als in de hierboven genoemde Paragone – vindt Lessing – moet het onderscheid tussen de verschillende kunsten gedefinieerd worden. Bij Lessing gaat het echter niet om de verschillen tussen schilderkunst en beeldhouwkunst, maar om de verschillen tussen beeldende kunst en literatuur, vooral: poëzie. Ruimte is het gebied van alle beeldende kunsten, tijdsvolgorde is het gebied van de dichter. Ook deze discussie speelt nog steeds een rol bij de vraag in hoeverre beeldende kunst narratief is: Lessing concentreert zich op de illusie waarbij beeldende kunst door haar stilstand de volkomenheid van de illusie hindert. Een beeldend kunstwerk is voor hem altijd een onbeweeglijk moment, een samenvatting van een hoogtepunt uit een verhaal,

---

6 Winckelmann (hernieuwde uitgave 1969), p. 39

7 hier verder: Lessing (hernieuwde uitgave 1987)

8 Ibid., p. 20 ‘Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommen Umständen des körperlichen Schmerzes ... er musste Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sonder weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellte.’

9 Ibid., p. 27



[254]

dat wordt stilgezet en nooit transitorisch kan worden als in de poëzie. Het gaat om de werking die het kunstwerk op de beschouwer heeft. Ons ontvangende orgaan is niet ons oog, maar onze verbeeldingskracht, zegt hij in hoofdstuk VI. Samengevat zijn Lessings belangrijkste uitgangspunten:

1. Schoonheid in beeldhouwkunst komt niet voort uit het onderwerp of de inhoud, maar luistert naar de wetten van de uiterlijke vorm zelf.
2. Het tijdsaspect is in de beeldende kunst van een andere orde dan in de literatuur. In de beeldende kunst gaat het om een voor de eeuwigheid vastgelegd moment, in de literatuur om een opeenvolging van handelingen.
3. De volgorde van waarnemen is in de literatuur anders aan die van de beeldende kunst. In de literatuur zijn er eerst details, dan ontstaat verbinding en daaruit volgt het geheel; in de beeldhouwkunst is er eerst het totaal, dan zijn er de details, tot slot worden de verbindingen waargenomen.
4. Taal (dichtkunst) laat niet letterlijk zien wat er te zien is.
5. Schoonheid wordt bepaald door inhoud, daarna pas door vorm.
6. Voor Winckelmann is beeldhouwkunst de kunst van beweging in de ruimte, schilderkunst de kunst van beweging op het vlak. Lessing maakt dat onderscheid niet. Voor hem is het materiaal onbelangrijk maar gaat het om de inhoud. De vorm bestaat slechts uit kleuren en figuren, onbeweeglijke, onleefbare nabootsingen in de ruimte.

In deze vroege literatuur is de kern dat beeldhouwwerk wordt geduid als literaire metafoor: het beeld staat voor iets anders dan er is te zien. Maar de interpretatie is niet eenduidig. In de discussie tussen Winckelmann en Lessing wordt duidelijk dat de beschouwer voor verschillende valkuilen kan worden behoed door bij de beschouwing van het beeld niet de intentie achter het beeld, maar het beeldhouwwerk zelf als uitgangspunt te nemen.

#### F. HEMSTERHUIS (1769) *Lettre sur la Sculpture*

---

Een totaal andere opvatting wordt ongeveer gelijktijdig opgebouwd door de Nederlandse filosoof Frans Hemsterhuis. Nog geen drie jaar na Lessings antwoord op Winckelmann verschijnt van hem zijn '*Lettre sur la sculpture*' (1769).<sup>10</sup> Deze theorie is de eerste in het Europese denken die de esthetica van beeldhouwwerken loskoppelt van schilderkunst en poëzie, en de beeldhouwkunst een eigen plaats geeft. Ze zal van invloed zijn op de Duitse filosoof Kant en op de Franse filosofie. Hemsterhuis draait de uitslag van de paragone om:

---

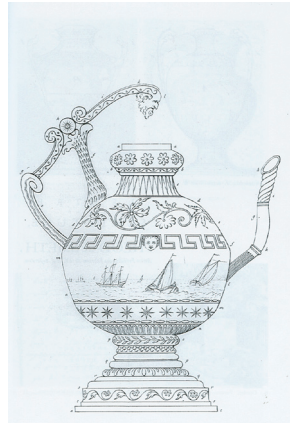
10 In 2001 wordt al het werk van Hemsterhuis uitgegeven door M.J. Petry, emeritus hoogleraar Geschiedenis van de Wijsbegeerte aan de Erasmus Universiteit van Rotterdam. Het is een bundel onder de titel : Frans Hemsterhuis Wijsgerige Werken. Daarin zijn consistent de Franse en Nederlandse vertaling naast elkaar afgedrukt. Omdat ik me niet begeef in een filosofisch discours maak ik zoveel mogelijk gebruik van Petry's Nederlandse vertaling. In het jaar 2000 promoveerde Peter C. Sonderen op zijn proefschrift: *Het sculpturale denken. De esthetica van Frans Hemsterhuis*. Dit proefschrift over de ideeën van Hemsterhuis is belangrijk, omdat het laat zien dat een Nederlandse filosoof aan de wieg staat van een eigenzinnige theorie over beeldhouwkunst. Petry is tevens de promotor bij het proefschrift van Peter Sonderen.

“Nu zijn we dan bij de beeldhouwkunst aangekomen. Zij is van alle vormen van nabootsing van de zichtbare dingen de voornaamste omdat zij het meest volmaakt is; dan volgt de schilderkunst, of liever, er is nog een stijl tussen deze beide die men de beeldhouwkunst van het laag-reliëf noemt: ik zal hier aan het eind van mijn brief een kleine opmerking over maken”.<sup>11</sup>

[255]



Afb.224. Vaas A “griekse vaas”



Afb.225. Vaas B “Hollandse vaas”

Wat Hemsterhuis uniek maakt – niet alleen in zijn eigen tijd, maar ook in de onze – is dat hij een eigen formulering ontwerpt voor het kennen van schoonheid en dat hij die demonstreert aan de hand van afbeeldingen. Essentieel daarbij is zijn begrip van de ‘contour’, de buitenste lijn die het voorwerp omgeeft en die bestaat uit een aantal punten die onze geest aan elkaar moet verbinden, om het voorwerp te begrijpen. Dit betekent dat hij het voorwerp als ding direct verbindt met de waarnemer, die het geziene tot het zijne maakt. Hij tekent hiertoe twee vazen, vaas A en vaas B, en vestigt de ‘wiskundige’ definitie van het oordeel over schoonheid: de verhouding tussen de tijd die de geest besteedt aan het verkrijgen van zo veel mogelijk denkbeelden en het aantal denkbeelden.

### J.G. HERDER (1778) *Plastik*

---

Degene die tenslotte schoonheid en beeld zal koppelen aan de lichamelijke beleving is J. G. Herder (1744 - 1803). Bij de opening van het nieuwe Sculptuur Instituut in Den Haag/Scheveningen in 2004 hield Robert Zwijnenberg een lezing over een tekst van Johann Gottfried Herder. Het belang van deze tekst was voor Zwijnenberg dat hij een beeld dat hij voordien nog nooit had gezien, onmiddellijk herkende omdat hij die tekst van Herder zelf ooit had gelezen<sup>12</sup>. Zo ding-gebonden kan een tekst dus zijn. De tekst waar het om gaat beschrijft het beeld van een hermafrodit dat Herder onder ogen kwam in de Villa Borghese in Rome, tijdens zijn verblijf in Italië van 1788-89. Herder beschrijft niet alleen het beeld nauwkeurig, hij geeft ook zijn waardering voor het beeld. Dat blijkt uit allerlei bijvoeglijke naamwoorden, zoals: ‘sanft’, ‘ruhig’, ‘jungfraulich hübsch’, ‘wollüstig’, en ‘ungemein schöner’. Zwijnenberg zegt hierover:

Wat onmiddellijk opvalt in dit fragment is, behalve de sensuele en erotische grondtoon, het veelvuldige gebruik van ‘wollüstig’ en ‘sanft’. Het zijn termen die bij Herder een

---

11 Petry, 2001, p. 509

12 Zwijnenberg, R. (2005).. in: *Sculptuur Studies 1*, Sculptuur Instituut. Den Haag/Scheveningen, pp. 53-58

lichamelijke en geestelijke staat aanduiden en die elkaar versterken. ...<sup>13</sup>

[256]

Ik geef hieronder enkele afbeeldingen van het beeld.<sup>14</sup>



Afb.226. *Hermafrodiet, Parijs Louvre (eigen foto's)*



Afb.227. *Hermafrodiet andere zijde*

Robert Zwijnenberg trekt uit het voorafgaande zijn eigen conclusies over het beschouwen van een kunstwerk:

“Met de termen *directheid* en *aanwezigheid* kunnen we iets uitdrukken over de eerste en onmiddellijke ervaring van een kunstwerk. Dat is namelijk de ervaring dat ons *iets* wordt getoond dat evenwel het ding-zijn van het kunstwerk in alle opzichten overstijgt. Het is een aanwezigheid van iets op het doek of paneel of in een of ander materiaal die het eerst in het tastende oog springt en die we lichamelijk ervaren. De afbeelding op het doek of gerepresenteerd in ander materiaal heeft een onontkoombare, zich opdringende aanwezigheid die zich laat vergelijken met de directe ervaring van de dat-heid van de dingen in de tast. Het beschouwen van een kunstwerk laat zich aldus vanuit Herderiaans perspectief beschrijven als een lichamelijke ervaring van directheid en aanwezigheid”<sup>15</sup>

Zwijnenberg spreekt hier over zowel beeldhouwkunst als schilderkunst en breidt daarmee de theorie van Herder uit, die nadrukkelijk drie verschillende zintuigen reserveert voor drie verschillende soorten ‘schoonheid’ in zijn geschrift *Plastik*. Herder verliest zich niet in het verhaal rond de hermafrodiet, noch in kunsttheoretische beschouwingen over het ontstaan van het beeld, stilistische kenmerken of verborgen boodschappen. Hij laat zich ongeremd meeslepen door het beeld zelf en hij uit zijn enthousiasme in bewonderende, zelfs liefkozende bewoordingen. Hij blijft bij het beeld, hoewel zijn tekst bewijst dat die later is samengesteld, en dat er zoveel aan geschaafd en gewerkt is, dat er een herkenbare beschrijving van het beeld is overgeleverd.

De ontvangst van een uniek beeld, de direct aanwezige lichamelijkheid beschreven in taal, roept specifieke vragen op en stimuleert de emotie. Herder stelt vanuit zijn beeldgebonden taal een algemene optiek voor, waarin hij de vraag stelt naar het ontstaan van beeldhouwkunst en de betekenissen die beelden genereren. Hij probeert als echte filosoof waarheden te distilleren

13 Ibid.

14 Het origineel dat Herder zag verhuisde van Rome naar het Louvre samen met de collectie Borghese in 1807 onder Napoleon I. Het origineel werd ontdekt in 1608, vlak bij de thermen van Diocletianus in Rome. Het wordt gedateerd in de tweede eeuw na Chr., waarschijnlijk geïnspireerd op een hellenistisch origineel uit de tweede eeuw voor Chr. In 1619 werd het marmeren matras waarop de hermafrodiet ligt toegevoegd aan het beeld door Bernini, in opdracht van kardinaal Scipio Borghese.

15 Zwijnenberg (2005), p. 58

die gelden voor het hele veld, waarbij hij zich baseert op de voor hem belangrijkste eigenschap van beeldhouwkunst: de driedimensionale uitdaging aan onze tastzin. Gevoel is voor hem de belangrijkste eigenschap waarmee wij de wereld leren kennen, en dus is beeldhouwkunst als betekenisdrager belangrijk, omdat zij direct uit het gevoel en de tastzin voortkomt.

[257]

Hoezeer de opvattingen over de uiting van gevoel intussen zijn gewijzigd, blijkt uit Zwijnenbergs commentaar:

De tekst van Herder heb ik namelijk altijd beschouwd als voorbeeld van een tekst waarin een filosoof probeert om een lichamelijke beleving of de zintuiglijke ervaring van een kunstwerk, in dit geval een beeldhouwwerk, in woorden uit te drukken. En dat is een bijna onmogelijke taak omdat de zintuiglijke ervaring zich uiteraard nooit volledig en rechteloos in woorden laat uitdrukken. ...<sup>16</sup>

## 19de en 20ste eeuw: de ratio neemt het over.

### Beelden worden ondergeschikt aan hun ordening.

Vanaf het midden van de 19de eeuw neemt de ratio het over van de emotie. De benadering van de kunst in de kunstgeschiedenis wordt sinds de tweede helft van de negentiende eeuw gevestigd door wetenschappers zoals A. Riegl (1858-1905) met zijn *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), H. Wölfflin (1864-1945) met *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1917) en E. Panofsky (1962-1968) met zijn beroemde opstel *Iconography and iconology: an introduction to the study of Renaissance art* (1939).

Deze auteurs hebben modellen ontwikkeld die worden gekenmerkt door stijlontleding en uitleg van de voorstelling. Over het algemeen gaan hun modellen uit van ‘platte’ kunstwerken: tekeningen en schilderijen. Zij gaan er van uit dat een kunstwerk niet een ding is dat op zichzelf staat, maar een ding dat staat voor iets anders en naar iets anders buiten zichzelf verwijst. Het kunstwerk wordt beschouwd als onderdeel van een historische reeks kunstwerken met verwante inhoud of uiterlijk. Hun opvattingen zijn nog steeds van invloed, onder andere dankzij een van hun grote navolgers, E.H. Gombrich. Hun uitspraken zijn letterlijk kunst-historisch.

FIEDLER, K. (1876) *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*

---

In het interessegebied van dit proefschrift opereert als een der eersten de Duitse kunsttheoreticus Fiedler, die –volgens zijn bezorger Erich Parnitzke – “die Summe zehnjähriger Ateliervereinigungen” brengt. Er trägt darin den Bau üblicher, ausserkünstlerischer Meinungen Stein um Stein ab, um zu Grundriss dessen zu kommen, was eigentlich zur Sache gehört”. Hij doelt op het afbreken van ‘nabootsing’ als criterium, ten dienste van wat Fiedler betitelt als “künstlerische Bedeutung” van de vorm.<sup>17</sup> ‘Het kunstwerk’ aldus Fiedler ‘is de uitdrukking van een, tot een relatieve hoogte, opgedreven kunstzinnig bewustzijn.’ Het is

---

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Fiedler (hernieuwde uitgave 1960), p. 9

[258]

de onvermijdelijke en enige uitdrukking voor dat bewustzijn. Het technische manipuleren dat het kunstwerk tevoorschijn brengt is een zuiver noodzakelijk gevolg van de kunstzinnige geest, die niet anders kan, dan het tot stand brengen ervan. Een zelfstandig recht heeft de techniek niet: ze staat zuiver en alleen ten dienste van het geestelijk proces van de kunstenaar. Dat betekent volgens hem dat het kunstwerk niet een inhoud draagt, die de kunstenaar als maker heeft bepaald, maar die – als het ware ondanks de kunstenaar – tot stand is gekomen, als de uitdrukking van iets dat veel verder gaat dan de persoonlijkheid van de kunstenaar zelf.<sup>18</sup> Daarmee verlaat hij de esthetica van Kant en zet de eerste schreden op een filosofisch pad dat de kunst als autonoom zal gaan beschouwen.

von HILDEBRAND, A. E. R. (1893-1913) *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*



Afb.228. *Herbst* (1888)  
Adolf von Hildebrand  
Reliëf  
München, Lenbachhaus

Dit boek is geschreven door een beeldhouwer. Hildebrand hield zich bezig met veel takken van de beeldhouwkunst: portret, vrijstaande sculptuur, fontein en aan architectuur gebonden reliëfs. Bovendien was hij schilder. Volgens Hildebrand baseert de kunst zich op de bestudering van de natuur. Het kunstwerk is het resultaat van 'bouwen'. In zijn boek plaatst hij die bouw van het kunstwerk in het centrum. Het kunstwerk is een zelfstandig individu tussen alle andere kunstwerken, waarbij de vorm voorop staat, niet het poëtische of het ethische. Het gaat om ruimte. Ruimte kun je waarnemen met het oog, tasten kun je ook met het oog. Zien en tasten horen bij elkaar. 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, dus kan de bespreking van het beeldhouwwerk alleen zinvol zijn als niet alleen het idee maar ook de praktijk van de totstandkoming wordt gevolgd. Het gaat om de samenhang tussen oog en geest. Waarom ziet het kunstwerk er zo uit als het er uit ziet? Onze verhouding tot de wereld berust op het herkennen en voorstellen van ruimte en vorm, want vorm is volgens Von Hildebrand begrensde ruimte. Alle verschijningen van kunstwerken zijn slechts uitdrukking van onze ruimtelijke voorstelling. Onze ruimtelijke voorstelling komt voort uit het zien van details in combinatie met het opbouwen van een overzicht. Het overzicht bouwen we op door verschillende standpunten in te nemen, liefst vanaf enige afstand. Dit zijn de wetten van de waarneming die voor iedereen gelden. De wetmatige ervaring van het waarnemen leidt tot het doen samensmelten van detail en overzicht: tegenover de werkelijkheid ontstaat een verbeelding. Omdat de verbeelding stoelt op de wetmatig geleide waarneming wordt de private behandeling bovenpersoonlijk, en dat is kunst.

Samengevat is de beeldhouwkunst volgens Von Hildebrand:

- 1 materiaal,
- 2 samenbrengen van inbeelding en voorstelling uit verschillende standpunten, met
- 3 'het fernbild' als controle.

Hij gaat ook in op de paragone: om het onderscheid tussen beeldhouwkunst en schilderkunst scherper te kunnen formuleren is het nodig dieper op de verbeelding in te gaan.

---

18 Ibid. p 50 - 51

Afstand en beweging leiden tot contouren die de dingen omschrijven, onafhankelijk van de wisselingen van de verschijning. Er ontstaat een verschil tussen de zijnsvorm en de werkingsvorm. De werking van de vorm is afhankelijk van de context en van de omgeving. Het kunstzinnige waarnemen door de kunstenaar bestaat dus vooral uit het kunnen onderscheiden van de zijnsvorm tegenover de werking. Het beeld is geen zuivere reproductie.<sup>19</sup>

Vervolgens behandelt Hildebrand de ruimtevoorstelling en hoe die wordt uitgedrukt in schilderkunst en beeldbouwkunst. Hij beschrijft (net als Herder) het ‘waterprocedé’ van Michelangelo, onderzoekt het landschapsschilderij en komt tot de conclusie dat de overeenkomst die bestaat tussen natuur en kunstwerk niet gelijkenis is, maar de mogelijkheid die beide bezitten om de ruimte voor te stellen.

Het brengt hem tenslotte niet alleen bij de werking van kleur, maar vooral bij het reliëf. In het reliëf gaat het om de organisatie van de ruimte en van de voorstelling. Een figuur in een reliëf ligt om het zo te zeggen in een aantal vlakken van dezelfde diepte en elke vorm streeft ernaar om zich in uit te breiden en zich kenbaar te maken. Je kunt het schematisch als volgt voorstellen: de voorstelling leidt tot een driedimensionaal beeld. Daar scheiden de wegen zich tussen schilderkunst en reliëf, het reliëf is een driedimensionale samenvatting die kan leiden tot een ruimtelijke beeldhouwwerk. Het reliëf berust op de indruk van het ‘fern bild’, het nabeeld dat wij hebben van iets dat veraf is. De belangrijkste punten in het reliëf dienen op dezelfde hoogte, dat wil zeggen in het dezelfde vlak te liggen.<sup>20</sup>

De vorm stimuleert de fantasie, niet de waarheid.(!) Omdat we de vorm interpreteren als mogelijkheid tot beweging, stoort de stilstand niet. De beweging vastzetten is onmogelijk en daarom maken wij een voorstelling die de waarneming vervangt. Onze voorstelling is vast, en daarom belangrijker dan het vage, bewegende beeld. De functie van de voorstelling is dus dat zij voor ons de bewegende en niet-bewegende natuur levendig en helder maakt. Dat wil zeggen: de voorstelling is een uitdrukking van de functie. Alle ontwikkelingen vinden alleen binnen de kunst plaats en vinden daarin een rechtvaardiging: niet in de gewone wereld.

De historische opvatting van de kunst als uitdrukking van het individu is verwerpelijk, alsof het gaat om het persoonlijke. Kunst moet zich als kunst kunnen ontwikkelen en niet als

---

19 Ibid., p. 41

“So ist denn das Kunstwerk ein abgeschlossenes, für sich und in sich beruhendes Wirkungsganzes und stellt dieses als eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber. Im Kunstwerk existiert die Daseinsform nur als Wirkungsrealität. Indem das Kunstwerk die Natur als Relation von Bewegungsvorstellung und Gesichtseindruck fasst, wird sie für uns vom Wechsel und Zufall befreit”.

20 Ibid., p. 77

“Ebenso wie für das zweidimensionale alle Richtungen im Verhältnis zur Senk- und wagerechten gemessen werden und einen Halt gewinnen, ebenso können alle einzelnen Tiefenvorstellungen erst ihren klaren Wert erhalten, wenn sie im Verhältnis zu einer einheitlichen Tiefenvorstellung erscheinen. Wie weit der Künstler fähig ist, jeden Einzelwert als Verhältniswert zu diesem allgemeinem Tiefenwert darzustellen, bedingt die Harmonie der Bildwirkung. Seine Schöpfung erhält dadurch erst einen einheitlichen Maasstab. Je klarer dieser fühlbar wird, des to einheitlicher und wohltuender der Eindruck. Diese Einheit ist das eigentliche Form-Problem der Kunst, und wie weit das Kunstwerk diese Einheit erreicht, danach bestimmt sich sein Wert. Die Darstellung der Natur erhält erst in ihr eine Weihe, und die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht immer nur und allein auf der konsequenten Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke”.

individueel speeltje.<sup>21</sup>

[260]

Het laatste hoofdstuk heet *Bildhauerei in Stein*. Materiaal moet het proces ondersteunen dat de voorstelling ontwikkelt. Natuursteen eigent zich daar bijzonder goed voor, vooral in de *taille directe*. Vanuit de tekening ontstaat het reliëf, en vanuit het reliëf een beleving van vlakken in de diepte. Het gaat om de verhouding tussen die vlakken. De voorstelling maakt deel uit van een eenvoudige ruimte: die geeft rust en eenheid. En zoals al eerder opgemerkt is de eenheid essentieel voor het kunstwerk. Wanneer het beeldhouwwerk wordt bevrijd uit de architectuur is een hoofdstandpunt noodzakelijk waaraan alle andere standpunten ondergeschikt zijn. Ook de vrijstaande figuur wordt in principe gedacht als een reliëf dat bestaat uit een aantal lagen die achter elkaar verdiept in de steen liggen. De belangrijkste punten van het beeld liggen in dezelfde laag. Hildebrand beschrijft dit procedé aan de hand van Michelangelo's 'watertheorie' en de uitwerking ervan bij diens 'slaven' (Figuur 7). Het is een doordringen van voren naar achteren in de diepte, en vanaf de zijkant wordt er gecontroleerd.



Afb.229. *Rebellerende slaaf* (1513-1515), Michelangelo Buonarroti, marmer, h= 209cm, Parijs Louvre. Het beeld is niet afgemaakt, ik toon vijf aanzichten met de klok mee.

Tijdens het proces van het hakken moet vlak na vlak eerst volledig afgemaakt en uitgewerkt worden om ervoor te zorgen dat het volgende vlak kan worden gedefinieerd. De eenheid die zo geschapen wordt hoort in het beeld, en het is niet van belang of ze afwijkt van de natuur. Hildebrand maakt een vergelijking tussen dit hakken in steen en het modelleren in klei: het modelleren is een opbouwen van binnen uit, de ruimte moet nog gedacht worden die in de steen al vastligt, het werk groeit naar de beeldhouwer toe terwijl de steen de uiterste ruimte al heeft bepaald. Er is meer fantasie nodig, terwijl het opbouwen noodzaakt om in een kring om het groeiende beeld heen te bewegen, tegenover het verdiepen van vlak naar vlak in de steen. De steen noodzaakt tot grote vormen zonder details en tot het tevoorschijn brengen

21 Ibid., p. 117

“Die subjektive Willkür, das Geistreichthun, die persönliche Caprice, sind immer nur ein Zeichen, dass das künstlerische 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”.

van de voorstelling. Bij modelleren wordt de voorstelling opgebouwd uit details. In de steen ligt de ruimte al vast, terwijl tijdens het modelleren de ruimte gedacht moet worden.

Het hele hoofdstuk is gedacht vanuit de kunstenaar: hoe bereik ik het effect dat ik hebben wil, en daarbij is de standaard de menselijke figuur. De conclusie is dat modelleren niet de noodzakelijke eenheid bewerkt, en dat het dus beter is om uit te gaan van het ingebeeelde eindresultaat: daartoe dwingt de steen en dat toont bereidheid van de beeldhouwer.

De eenheid in de ruimte moet worden afgewogen tegenover de beweeglijkheid van het beeld, en de meester die dit kan is Michelangelo met een weergaloze ‘economie’. Hij verprutst geen steen en ook geen ruimte, maar bereikt een ‘verdichte’ concentratie. De werken van



Afb.230. *Madonna met Kind*  
Michelangelo, Florence, San Lorenzo

Michelangelo’s navolgers zijn dan ook inferieur aan de zijne, omdat zij de nadruk leggen op de dramatische handeling. Belangrijk is de constatering van Von Hildebrand dat Michelangelo’s werken dus niet bedoeld waren voor de vrije ruimte, ook al worden ze rondom vrijstaand aan ons getoond. Hij werpt hiermee nogmaals het criterium op dat over elk beeld de vraag gesteld moet worden: is dit beeld beter af in de vrije ruimte, of zou het sterker zijn wanneer het deel uitmaakte van een architectonisch geheel? En hij besluit dan met de *Madonna* van Michelangelo in de San Lorenzo

in Florence, die aantoont dat alle onderscheid van tijd, omstandigheden en individualiteit in het niet verdwijnen bij de algemene en eeuwige wetten die de kunstzinnige vorming bestemmen en zullen bestemmen.

---

FREUD, S. (1919) *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*

---

Freud over de kunstenaar Leonardo da Vinci en *Anna te drieën*. Sigmund Freud hoopte in Leonardo da Vinci’s persoonlijkheid aanwijzingen te vinden voor zijn buitengewone kunstwerken, die verklaren waarom Leonardo’s schilderijen en precies zó uitzien als ze eruit zien. In zijn boekje *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1919) bouwt hij een betoog op dat erop neerkomt, zoals hijzelf zegt, dat het bij een ander mens anders dan bij Leonardo zou zijn gelopen.<sup>22</sup> Dit fraaie voorbehoud ondersteunt zijn visie, waarin hij de individualiteit van de mens hoog acht. Waarom Leonardo’s schilderijen er precies zo uit zien is volgens Freud te danken aan diens belangrijkste eigenschap: een uitzonderlijke neiging tot het verdringen van verborgen driften in combinatie met een buitengewoon vermogen tot sublimeren<sup>23</sup>. Het kunstwerk als ding, opgevat als spiegel van de ziel.

---

MERLEAU-PONTY, M. (1948) *De wereld waarnemen*, Amsterdam, Boom.

---

Voor Merleau-Ponty is het uitgangspunt niet het bewustzijn, maar het ‘in de wereld zijn’ (*être au monde*), de existentie. Alvorens de dingen een theoretische betekenis krijgen door de intentionaliteit van het bewustzijn, hebben zij al een betekenis die voortkomt uit de

---

22 Freud (1919), p. 74-75

23 Zie voor een bespreking van Freuds sublimering in de kunsten: Veire (2002).



[262] manier waarop wij ons in ons (alledaagse) bestaan tot die dingen verhouden.<sup>24</sup> Tegenover Heideggers scherpzinnige rationalisatie en Derrida's analyse stelt Merleau-Ponty de beleving van het kunstwerk centraal. De beleving gaat vooraf aan het denken en de kunstenaar wijst door zijn werk de weg naar de beleving. Merleau-Ponty is belangrijk, juist het beleven wordt in veel kunsthistorische literatuur niet beschreven, omdat het te persoonlijk geacht wordt om wetenschappelijk te kunnen zijn. Hoewel niemand zal bestrijden dat de rol van het beleven en daarmee het ervaren gevoel juist in de kunst uitermate belangrijk zijn. R. Welten vat het als volgt samen:

De kunst is de vervreemding, die de wetenschap heeft bewerkstelligd, bespaard gebleven. De kunstenaar is de radicale fenomenoloog: wanneer Cézanne drie weken bij de berg Sainte-Victoire bij Aix vertoeft en deze dertig maal schildert, schildert hij hem dertig maal verschillend. De berg is geen statisch object, maar als 'fenomeen' verweven met mijn waarnemen. De berg laat zich niet objectiveren maar vindt zijn ambigue ambiguïteit in het levende schilderen van Cézanne, die nooit 'tevreden' over zijn product was. Alleen de schilder hoeft niet over de wereld te oordelen, hij laat zien, hij laat zichzelf zien, laat zijn eigen zien zien. De kunstenaar is exemplarisch voor de zijswijze van de mens in het algemeen want in een ruimere zinscontext is hij niet afhankelijk van de objectivering, zoals in de wetenschap.<sup>25</sup>

En Merleau-Ponty formuleert het zelf in 1948 als volgt:

Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre les ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps nous ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nous nous habituons à penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe.<sup>26</sup>

PANOFSKY, E. (1955) *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*

---

Over allegorische voorstellingen, zoals we die zien bij Hildebrand, handelt het boek van E. Panofsky *Meaning in the visual arts* (1955). De overkoepelende gedachte achter Panofsky's iconologie is dat een kunstwerk niet alleen zichzelf is, maar staat voor iets anders, dat in het kunstwerk zelf niet aanwezig is. "It is apprehended that a male figure with a knife represents St. Bartholomew, that a female with a peach in her hand is a personification of veracity ..."

Zijn centrale vraag luidt: hoe interpreteer je een allegorische voorstelling? Centraal staat Panofsky's opvatting dat betekenis de oorzaak is voor de uiterlijke vorm van het kunstwerk.

---

24 Merleau-Ponty, M. & Slatman, J. (2003) *De wereld waarnemen: Maurice Merleau-Ponty*. Amsterdam, Boom. Vertaling door Jenny Slatman van: *Causeries 1948*. - Paris : Seuil

25 R. Welten in: *Inleiding bij de tekstlezing 'The Intertwining – The Chiasm', ('L'entrelacs – le chiasme')*

26 Merleau-Ponty (1948) *Sens et non -sens* Paris, Nagel éd.

Om de betekenis op te kunnen sporen beschrijft hij een drie-stappen plan als handreiking voor het bestuderen van kunst met een figuratieve voorstelling.<sup>27</sup> Het schema van Panofsky vertoont leemtes die door de latere kunsthistorie en filosofie onder handen zijn genomen. Hij voorzag dat zelf ook en gaf het daarom de ondertitel mee die de methode beperkt tot de ‘Renaissance’. Panofsky’s iconologische benadering betreft niet alleen de schilderkunst maar ook de beeldhouwkunst.<sup>28</sup> Ze is echter alleen toepasbaar voor de allegorische betekenis van de voorstelling. Het belang van zijn tekst zit in het onderscheid dat hij aanbrengt tussen iconografie en iconologie. De manier waarop hij beide termen uitwerkt is nog altijd van invloed binnen de kunsthistorische wijze van interpreteren.

[263]

GIEDION-WELCKER, C. (1956) *Contemporary sculpture. An evolution in volume and space*

---

Als eerste standaardwerk wordt vaak het boek genoemd dat Carola Giedion-Welcker schreef. Het beleefde drie uitgaven, de eerste in 1937, een latere versie in 1956 en een hernieuwde uitgave met een toegevoegd hoofdstuk over Totems en Stelae in 1961. Haar belangrijkste verdienste is haar onderzoek tussen woord en beeld, dat vorm krijgt in haar boek met twee inleidende essays, en meer dan 400 afbeeldingen. Het is ingegeven door haar eerdere studies naar de literatuur van James Joyce. Zij is de eerste die ordening aanbrengt in het overweldigende aanbod van stijlen en ‘ismen’ zoals die in de eerste helft van de 20ste eeuw werden onderscheiden.

HAMMACHER, A. M. (1969) *The evolution of modern sculpture: tradition and innovation*

---

Voor A.M. Hammacher is de geschiedenis van de beeldhouwkunst vooral een aaneengeregen ketting van stijlveranderingen.

Hammacher beschrijft hoe in de ontwikkeling tussen de jaren 1500 en 1950 een aantal beeldhouwers niet alleen profiteerden van recente stijlontwikkelingen als kubisme, dadaïsme, surrealisme en constructivisme, maar tevens gevoelig waren voor de na-effecten van de archaische kunst. Daarom begint hij zijn boek met Michelangelo en diens invloed op Rodin. Dezelfde vergelijking is al voor hem gemaakt door Hildebrand, die de werken beschreef als sculpturale oplossingen, maar Hammacher maakt vooral stijlvergelijkingen: ‘For Rodin, Michelangelo was a late Gothic Artist’. Het grootste hoofdstuk is echter gewijd

---

27 Panofsky (1955), p. 32:

“Iconology, then, is a method of interpretation which arises from synthesis rather than analysis. And as the correct interpretation of motifs is the prerequisite of their correct iconographical analysis, so is the correct analysis of images, stories and allegories the prerequisite of their iconological interpretation – unless we deal with works of art in which the whole sphere of secondary or conventional subject matter is eliminated and a direct transition from motifs to content is effected, as in the case with European landscape painting, still life and genre, not to mention “non-objective” art”.

28 Zie voor zijn toepassing van een iconologische benadering ook: Panofsky, E. and H. W. Janson (1964), *Tomb sculpture. Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. New York, Abrams.

aan de beeldhouwkunst na 1945:

[264]

“Despite the lack of stylistic unity in our era, it can be predicted that before the twentieth century is very old, sculptures by Richier, Arp, Wotruba, Moore, Lipchitz, will be recognized as products of a particular period. There are no timeless forms. Forms regarded as timeless have neither force nor character”.<sup>29</sup>

Alle beeldhouwkunst – en haar speciale relatie met architectuur – is voor Hammacher verbonden met het verleden en de toekomst. Individuele beelden zullen alleen blijven bestaan wanneer hun verbinding met de geschiedenis in stand blijft.

GOODMAN, N. (1976) *Languages of Art*

---

Naarmate er steeds meer voorstellingsloze beelden verschijnen, wordt het belangrijker om na te denken over wat de betekenis kan zijn van een niet-figuratief beeld. Dat gebeurt in Nelson Goodmans boek *Languages of Art* (1976). Goodman gaat uit van het idee dat er geen systematische beeldtaal is. Het gevolg daarvan is: beeldende kunst is tonen, taal is duiden.

Het boek is een schakel tussen beeld en taal: “the objective is an approach to a general theory of symbols”. ‘Verwijzen naar’ en hoe verwijzing plaatsvindt, ‘duiden’ en wat duiden precies is en ‘benoemen of etiketteren’ zijn enkele van de belangrijke kernbegrippen die Goodman bespreekt. Hoe de verwijzing bij beelden plaatsvindt is een probleem, omdat beelden naast hun verwijzen ook nog een directe, eigen aanwezigheid hebben die het verwijzen kan benadrukken maar ook kan storen. Er zijn ook beelden die een voorstel zijn, en slechts een zeer vage, indirecte verwijzing bevatten. En er zijn zelfs beelden die geen verwijzing bevatten, en dus niet duiden, maar tonen (dat iets anders mogelijk is).<sup>30</sup>

Goodmans studie is van belang voor het overdenken van de vraag of een methode voor het geven van geldige interpretaties eigenlijk wel mogelijk is en waarop die methode gebaseerd zou kunnen zijn. Want de verhouding tussen beeld en taal, tussen de letterlijke aanwezigheid van het beeld en de figuurlijke (overdrachtelijke) duiding door het beeld, en het doordringen van de figuurlijke duiding in de beschrijving van het beeld zullen elke mogelijke methode beïnvloeden.

The difference between art and science is not that between feeling and fact, intuition and inference, delight and deliberation, synthesis and analysis, sensation and cerebration, concreteness and abstraction, passion and action, mediacy and immediacy, or truth and beauty, but rather of difference in domination of certain specific characteristics of symbols.<sup>31</sup>

---

29 Hammacher (1969), p. 14

30 Zie voor een bespreking van de begrippen die Goodman gebruikt: Locher (1994).

31 Goodman (1967), p. 264-265

WITTKOWER, R. (1977) *Sculpture processes and principles*

---

[265]



Afb.231. *Maria, Jezus en Johannes*, zg. 'Tondo Pitti' 1504-1505

Michelangelo

Marmor Ø = ca. 86cm

Florence, Bargello

Veel observaties in dit proefschrift zijn gebaseerd op het beroemde boek van Rudolf Wittkower, dat zijn vrouw postuum bezorgde in 1977. Een paar jaar eerder, in 1971 hield Wittkower de 'W.A. Cargill Lecture in Fine Art' met als titel *The Sculptor's Workshop Tradition and Theory from the Renaissance to the Present*. In deze lezing schetst hij een van de belangrijkste kwesties die de Europese beeldhouwkunst heeft beziggehouden sinds de Renaissance, de vraag of een beeld gezien moet worden vanaf één standpunt, of van alle kanten rondom. Zijn essay is te lezen als een vervolg op A. von Hildebrand. Hans Locher omschreef Wittkowers methode eens als 'met de loep over het beeld', en dat is precies hoe Wittkower te werk gaat.

Wittkower begint met de vaststelling dat er tegenwoordig minder belangstelling is voor sculptuur dan voor schilderkunst. 'Dat was niet altijd zo', zegt hij, 'en zeker niet in het oude Griekenland, Rome, of in de dagen van Michelangelo. Voornamelijk aan de hand van de sporen die het gereedschap achterlaat op het beeld reconstrueert Wittkower de traditie. Hij doet dat onder andere aan de hand van de Tondo Pitti van Michelangelo die bewaard wordt in Florence in het Bargello.

Het belang van zijn onderzoek is dat er volgens hem een nieuwe rolverdeling tussen kunstenaar en ambachtsman ontstaat:

"So, in the middle of the sixteenth century a process set in, in the course of which the modeller (the artist who handled wax and clay) became the sculptor and the original sculptor (the one who worked in stone) was eventually turned into a mere craftsman or technician. A gulf opened between invention and execution".<sup>32</sup>

Het vervolg van het proces is dat twee nieuwe opvattingen naast elkaar gaan bestaan: die van het beeld dat voornamelijk gezien wordt vanuit een centraal standpunt, en die van het beeld waaraan de eis ten grondslag ligt dat het van alle kanten even goed moet zijn. Wittkower onderkent dat vanaf Rodin de sculpturale opvattingen zo sterk wijzigen dat de oude definitie niet meer als enige geldig is. Maar de interpretatie van wat beeldhouwkunst precies is zal nog lang worden gedefinieerd aan de hand van het verschil tussen de verschillende standpunten van waaruit het beeld bekeken wordt.

De omslag van ambachtsman naar kunstenaar en van kunstwerk – niet uitgevoerd door de kunstenaar zelf – is met name in de filosofische literatuur over het enkele beeldhouwwerk niet terug te vinden, terwijl het juist voor de esthetica enorme consequenties heeft.

---

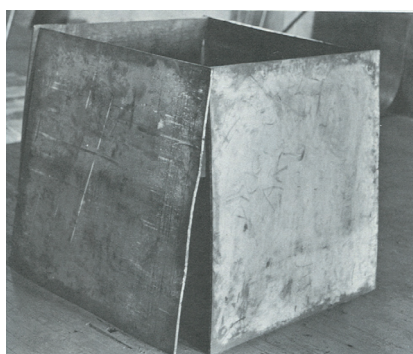
32 Wittkower (1977), p.150

KRAUSS, R. E. (1981) *Passages in modern sculpture*

[266]

In haar boek *Passages in Modern Sculpture* (1981) onderneemt Rosalind Krauss een “critical history of modern Sculpture.” Dat doet zij door “developing a language of description.” Volgens Krauss behoort iedereen die over beeldhouwkunst schrijft drie standaardwerken te kennen: Lessings *Laokoon* (1766), Gideon Welckers *Plastic Art* (1956) en Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1913).

Dat zegt meteen iets over het Europese verloop van het discours. In een aantal casestudies probeert zij tot een bruikbare aanpak te komen om beeldhouwwerken te beschrijven, als een ontwikkeling van ‘ruimtelijke kunst’ naar ‘tijdsbesef’. Zij beweert dat in de moderne beeldhouwkunst ‘het verhalende’ plaats maakt voor het ‘momentane’, dat de weergave van een ideologie plaats maakt voor identiteit, dat het oppervlak wordt benadrukt als betekenisvolle grens en dat de (on)helderheid van de contour van beslissend belang is. Door de behandeling van deze begrippen beschrijft ze hoe ‘betekenis’ niet wordt opgedaan uit voorafgaande kennis, maar ontstaat tijdens de ervaring van het beeldhouwwerk. Als voorbeeld citeer ik hieronder een van de mooiste gedeelten van haar tekst bij het beeld van Richard Serra: *One-Ton Prop* (House of Cards)



Afb.232. *One-Ton Prop (House of cards)*  
(1969)

Richard Serra

lood ca. 109x137x137cm

”Richard Serra’s *One-Ton Prop* (House of Cards) of 1969 (fig. 200) continues the protest of Morris’s work against sculpture as a metaphor for a body divided into inside and outside, with the meaning of that body dependent upon the idea of the private, inner self. The simplicity of the sculpture’s shape initially suggests the presence of an underlying, ideal armature, for it assumes the configuration of a cube, a form that seems to belong to a timeless logic, rather than a moment of experience. But Serra’s aim is to defeat the very idea of this idealism or this timelessness, and to make the sculpture visibly dependent on each passing moment for its very existence. To this end, Serra constructs the House of Cards by balancing four five-hundred-pound plates of lead against one another, creating points of contact only at their upper corners and using no permanent means of locking them into position.”<sup>33</sup>

Daarna neemt haar eigen interpretatie het over van de beschrijving en komt er een soort kunsthistorische, humanistische duiding op gang. Dit boek is voornamelijk iconologisch gedacht: het gaat vooral over de voorstelling van het beeld, en wat de vorm van de voorstelling teweegbrengt. Ook als Krauss het materiaal van het beeld benoemt of een hint geeft over de techniek die de vorm tot stand heeft gebracht, spreekt ze niet over de consequenties ervan. Als het beeld niet van lood was geweest maar van ijzer, of piepschuim of plastic, als het oppervlak niet bekrast was en gedeukt, als we de zachte vervormbaarheid van het lood niet hadden ervaren, hadden de constatering en zeker tot andere betekenisgeving geleid. Bij Krauss die

33 Krauss (1981), p. 271

dicht bij het beeld blijft, komt betekenis niet voort uit kennis maar uit ervaren. Met het risico dat als de ervaring niet zorgvuldig wordt benoemd, de interpretatie twijfelachtig wordt.

[267]

MARTIN, F. D. (1981) *Sculpture and enlivened space : aesthetics and history*

---

Ook David Martin, fenomenoloog aan de Universiteit van Kentucky, geeft een uitvoerige geschiedenis van de beeldhouwkunst, maar met een ander doel. Hij wil geen overeenkomsten van stijl aantonen of ontwikkeling van oud naar nieuw, maar een allesoverheersend kenmerk dat volgens hem geldt voor alle sculptuur. Dat sculptuur niet gebruik maakt van de ruimte, als een soort plaats innemen, maar de ruimte door haar aanwezigheid activeert. Hij doet dit door uitvoerig in te gaan op de verschillende waarneming die zich voordoet tussen schilderkunst en beeldhouwkunst. Martin:

“I conclude that the most distinctive feature of any sculpture is its activation of its surrounding space -its enlivened space or ‘impacting between.’ The presence of this feature makes a work ‘sculptural’ as distinguished from ‘pictorial’ ”.<sup>34</sup>

Deze optie is volstrekt nieuw en niet eerder in de literatuur over beeldhouwkunst zo uitvoerig en met overtuiging uitgevoerd. Zijn opvatting dat de beschouwer zich uitstrekt door de ruimte heen naar het beeldhouwwerk heeft veel te maken met de opvattingen van Heidegger en Merleau-Ponty. Maar het lijkt een falsificatie: tenslotte is niet het beeldhouwwerk actief, maar de beschouwer. Toch blijft er veel interessant aan zijn opties, die duidelijk maken dat het nauwelijks gedefinieerde begrip ‘ruimte’ nauwkeuriger moet worden ingevuld. En hij citeert Henry Moore:

“The understanding of three-dimensional form involves all points of view about form-space, interior, and exterior form, pressure from within; they’re all one and the same big problem. They’re all mixed up with the human thing, with one’s own body.”<sup>35</sup>

Martins boek is ongetwijfeld een van de meest inspirerende in de literatuur over beeldhouwkunst.

BAXANDALL, M. (1985) *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures*

---

Al deze kunsthistorische literatuur wordt feitelijk ondervraagd door Baxandalls *Patterns of Intention*. Het is geen beeldhouwboek en daarom is hier vooral het eerste deel van belang, dat zich richt op de taal die wij gebruiken bij het beschouwen van beeldende kunst, en het begrip ‘intentie’. Het boek concentreert zich op de positie van de beschouwer, waarbij Baxandall niet op zoek is naar de intentie van de maker of beschouwer, maar de eigen intentie van het beeld.

[...]One assumes purposefulness – or intent or, as it were, ‘intentiveness’ – in the historical

---

34 Martin (1981), p.14

35 Ibid., p. 50

[268]

actor but even in the historical objects themselves. Intentionality in this sense is taken to be characteristic of both. Intention is the forward-leaning look of things. It is not a reconstituted historical state of mind, then, but a relation between the object and its circumstances.

Baxandall wijst op het feit dat wij meestal, als wij over kunstwerken praten, niet praten over het kunstwerk, maar over onze beleving er van. De vergelijkingen en reconstructies die in de aanwezigheid van het beeld gemaakt worden, al die woorden die daarbij worden aangewend, zijn volgens Baxandall niet zozeer informatief als wel aanwijzend, niet met het doel om iets begrijpelijk te maken, maar om te overtuigen:

that what one offers in a description is a representation of thinking about a picture more than a representation of a picture. And to say we ‘explain a picture as covered by a description’ can conveniently be seen as another way of saying that we explain, first, thoughts we have had about the picture, and only secondarily the picture.<sup>36</sup>

Wat al de literatuur en besproken voorbeelden aangaat, zou Baxandall er op wijzen dat er nog méér vergelijkingen mogelijk zijn, zowel met andere beelden als met tijdgenoten. Deze vergelijkingen zijn afhankelijk van de gebezigde taal, die op haar beurt wordt ingegeven door de waarneming van het voorwerp.

HEFTING, P. (1986) *De eigen ruimte. Beeldhouwkunst in Nederland na 1945*

---

Terwijl de Nederlander A.M. Hammacher zich oriënteert op de internationale beeldhouwkunst, blijft Paul Hefting in eigen land. Niettemin is het werk van Hammacher duidelijk van invloed op zijn beschrijvingen van de kunst van vóór de Tweede Wereldoorlog. Volgens Hefting sluit de beeldhouwkunst van voor de oorlog – die volgens Hammacher werd ontwikkeld naar aanleiding van de nieuwe sculptuur in Frankrijk – aan op die van na de oorlog. Na een geleidelijke ontwikkeling in de periode 1945-1960 wordt ze van 1960-1980 overspoeld door (buitenlandse) visies over het begrip ‘ruimte’. Na 1980 lost de beeldhouwkunst op in een onbeschrijfelijke diversiteit. De opbouw van Hefting – die conservator was aan het Kröller-Müller Museum waar Hammacher ooit directeur en oprichter van was – is niet stilistisch, maar thematisch. Volgens hem gaat het vooral om herformulering van de begrippen volume, ruimte, kleur, techniek en materiaal. Daarnaast blijft de beeldhouwkunst onderworpen aan de typisch Nederlandse relatie tussen kunst en leven, die Hefting beschrijft als: “een diep gewortelde overtuiging dat alles zinnig, nuttig en bruikbaar moet zijn of tenminste een doel moet hebben”.<sup>37</sup> “Het autonome beeld dat de ontwikkelingsgeschiedenis van de beeldhouwkunst bepaalt” [sic]<sup>38</sup> is, zij het op een andere, minder zichtbare manier, ook verbonden met de tijd en met de maatschappij waar het is ontstaan. De individuele

---

36 Baxandall (1985), p. 7

37 Hefting (1986), p. 14

38 Ibid., p. 18

kunstenaar maakt deel uit van de samenleving en reageert in zijn werk op gebeurtenissen in die samenleving. Die bepalen de iconografie van zijn kunst, samengesteld uit “een complex van factoren, van thesen en antithesen, van ratio of gevoel, van een bepaalde mentaliteit”..<sup>39</sup>

[269]

Als voorbeeld voor deze gedachtegang geeft Hefting de ontwikkeling van het beeld als kubus vanaf 1960 bij de beeldhouwers Manzoni, Visser, Geraedt, Slothouber en Graatsma, Hilgemann en Kemps.<sup>40</sup> Hij besluit zijn boek met een epiloog:

“...even noodzakelijk is nu een dialoog over de betekenis van de kunst, een contemplatie die het rennen van nieuw naar nieuw – en dat betekent in de kunst ook vaak van niets naar niets – tot staan brengt”.<sup>41</sup>

BÄTSCHMANN, O. (1986) *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, die Auslegung von Bildern*

---

Een van de belangrijkste werken over het interpreteren van – beeldende - kunstwerken is geschreven door O. Bätschmann en draagt als titel: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik* (1986). Deze inleiding in de hermeneutische methode van de kunstgeschiedenis draagt als veelzeggende ondertitel *die Auslegung von Bildern*. Hij onderscheidt nadrukkelijk ‘begrijpen’ van ‘uitleg’. Volgens Bätschmann is interpretatie wetenschappelijke arbeid en geen privé-uitleg. Kunsthistorische hermeneutiek is niet zoals de filosofische algemeen, maar vakspecifiek, dat wil zeggen geënt op het voorwerp: want het onderwerp van de hermeneutiek is niet de betekenis van het werk, maar het werk zelf. Deze opvatting staat in verhouding tot die van Baxandall en vraagt naar het onderscheid kunstwerk – ding – betekenis.

De kunsthistorische hermeneutiek omvat het volgende:

1. een theorie van uitleg van de werken van beeldende kunst in relatie tot de filosofische en literaire hermeneutiek en in relatie met kunsttheorie, kunstenaarsarbeid, kunstgeschiedenis en de methodes en praktijk van uitleggen.
2. Methoden voor uitlegging en onderbouwing van die methoden.
3. Praktijk van uitleggen in relatie met zijn methoden.

Na zijn historische inleiding op het begrip ‘hermeneutiek’ vraagt Bätschmann zich af wat het betekent ‘om een beeld te begrijpen’ en hij behandelt het onderscheid tussen ‘verstehen’ en ‘auslegen’.<sup>42</sup> Vervolgens onderzoekt hij hoe hiermee wordt omgegaan in de kunsthistorische wetenschap en leest daarvoor een aantal schrijvers, onder wie Valéry, Panofsky, Ruskin, Fiedler, Gadamer, Imdal, Nietzsche en Gombrich. Gelijktijdig beschouwt hij een aantal schilderijen, zoals *De mandril* (1913) van Franz Marc, een schets van Alberto Giacometti naar Rafaels *Paus Leo X met twee kardinalen* (1518-19), de *Baigneuses* (1907) van Maurice Denis en Whistlers *Arrangement in groen en zwart* (1872).

Er is volgens Bätschmann duidelijk sprake van een primaat van de taal en de tekst. Elk beeld staat volgens hem tussen 1000 woorden, vooral voor de kunsthistoricus. Er zijn daarbij drie

---

39 Ibid.

40 Ibid., pp. 18-23

41 Ibid., p. 153

42 ‘beeld’ heeft hier bij Bätschmann de algemene betekenis van beeld als voorstelling, en niet mijn beperkte sculpturale omschrijving.



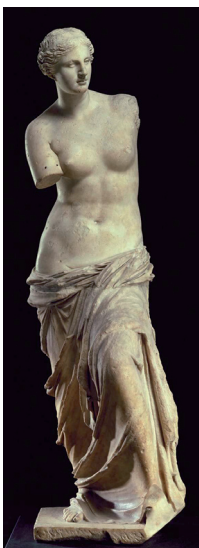
[270] valkuilen: het wantrouwen tegen het zien, het idee dat alles iconologisch is, en de allegorische uitlegging. Een beeld is geen substituut voor taal en taal is geen conventie van alleen maar tekens en betekenissen. Wat dit proefschrift onder andere wil aantonen is dat een deel van de theorie over schilderkunst ook geldig is voor beeldhouwkunst: spreken is een tevoorschijn brengen van het zien en de structuur ervan komt overeen met de structuur in het beeld.

VISSCHER, J. D. (1990) *Het verhaal van de kunst. Een wijsgerige hermeneutiek van het kunstwerk*

---

Volgens Jacques de Visscher brengt de hermeneutische methode alleen dan geldige interpretaties tevoorschijn als het beeld zelf het uitgangspunt blijft. Een belangrijk uitgangspunt gaat over taal:

“Het is een van de stellingen van dit boek dat onze ervaringen, om ze tot hechte ervaringen te laten uitgroeien, ter sprake moeten komen. [...] Wanneer wij van een beeldhouwwerk slechts zeggen dat het schoon is, gaan we aan elke betekenisvorming in onze ervaring voorbij en blijft van dit werk niets anders dan een vluchtige ‘Gestalt’”.<sup>43</sup>



Afb.233. *Aphrodite, (Venus van Milo)*  
ca. 100 v. Chr.  
Marmer, twee delen  
ter hoogte van de draperie samengevoegd,  
h=202 cm

De Visscher grijpt regelmatig terug op de filosoof Kant, omdat hij onderscheid wil aanbrengen tussen het esthetische genoegen en de fenomenale en de fysische bestaanswijze van het kunstwerk. Dit doet hij omdat hij bang is om het kunstwerk te reduceren tot een beperkt aantal aspecten, of, zoals hij dat noemt, estheticisme. Als voorbeeld behandelt hij de *Venus van Milo* en noemt het: ‘een Venus voor toeristen. De cultuur, opgevat als een verzameling van bezienswaardigheden en wetenswaardigheden is zonder deze Venus ondenkbaar.’ In het vervolg onderkent hij aan de Venus van Milo een speciale dimensie:

“(...)Omdat de Venus van Milo die we kennen en herkennen een beeld is, noemt men haar een kunstwerk. Maar een kunstwerk is dit beeld vooral omdat het een werkzame betekenis heeft en omdat het het voelen en het denken mobiliseert. In de omgang met het beeld doet het een beroep op de bereidheid tot zelfherkenning. Dat is trouwens niet de existentiële draagwijdte van de *Venus van Milo* alleen. Elk kunstwerk overschrijdt een esthetische appreciatie om tot zelfherkenning uit te nodigen. Dit is dan ook de vrijgevigheid van het kunstwerk dat per definitie symbolisch is.”<sup>44</sup>

De Visscher stelt de beschouwer centraal, diens zien, kennis en beleven, meer nog dan de ‘hermeneutische’ methode. Betekenis wordt bij hem teruggebracht tot de persoonlijke beleving. Dat brengt het boek, samen met Armstrongs *Move Closer* (2000) in relatie met Bächtmann en de

---

43 Visscher (1990), p. 23

44 Ibid., p. 41

vraag: in hoeverre is kunsthistorische interpretatie wetenschappelijk (algemeen geldend, uitstijgend boven het persoonlijke) en in hoeverre blijft zij private uitleg.

[271]

SCHAPIRO, M. (1994) *Theory and philosophy of art: style, artist, and society*

---



Afb.234. *La Vierge à l'enfant avec sainte Anne*

Leonardo da Vinci

Olieverf op paneel 168 x 130 cm  
(eigen foto)

De kunsthistoricus Meyer Schapiro antwoordt op Freuds essay, niet gedacht vanuit de persoon Leonardo da Vinci maar vanuit het kunstwerk.<sup>45</sup> Tevens onderzoekt hij de literatuur die in die tijd populair was en een relatie heeft met de voorstelling op het schilderij. De conclusie die Meyer Schapiro trekt, is dat de intentie in dit werk karakteristiek is voor de hoge en late renaissance en niet speciaal voor Leonardo alleen. Freud had zijn betoog moeten toetsen aan meer werken van Leonardo als hij zijn psychoanalytische conclusies zou willen staven.

Dankzij Meyer Schapiro's betoog is duidelijk geworden dat de methode die zich houdt aan het kunstwerk zelf en daarvan de betekenissen laat ontvouwen door vergelijking met andere werken uit dezelfde orde, de beschouwer dichterbij de kunstenaar brengt dan Freuds nogal wankel thesen. Door de vergelijking van kunstwerken als harde feiten wordt de theorie wetenschappelijk onderbouwd en minder speculatief.

Een kunsthistoricus zoals hij baseert zich op de voorwerpen zelf. Wetenschappen ontmoeten elkaar bij hun grenzen, en juist daar vindt de afbakening plaats van het eigen terrein. De tekst van Heidegger wijst op de wens om tot algemene, wetenschappelijke kennis te komen, die ontstaat uit de unieke menselijke kracht: het denken. Het antwoord van Meyer Schapiro komt voort uit de vraag waarop die dan gefundeerd zou moeten worden. Zijn advies is duidelijk: blij bij het werk! En Derrida sluit zich daar bij aan. Wat zij alle drie in deze teksten nalaten echter, is het onderzoek naar de rol van het materiaal in het kunstwerk zelf, de stof waaruit de vorm gevormd wordt.

KELLER, R. (1995) *Zeichentheorie*

---

*Zeichentheorie* is een onmisbaar vervolg op Goodmans *Languages*, vooral als opvatting van symbolen als taalverschijnsel ten opzichte van Goodmans symbolen als filosofisch begrip. De centrale vraag van het boek is: 'dankzij welke eigenschappen maken tekens duidelijk welk communicatief doel de spreker met het aanwenden van deze tekens wil bereiken'. Het leidmotief luidt: "Change is the essence of meaning".<sup>46</sup> De taal, die wij vandaag de dag spreken, vormt samen met de tekens, die wij vandaag de dag benutten, een episode in een permanent proces van de veranderingen in de taal. Communicatie bestaat daarin zintuiglijk waarneembare dingen te doen of te tonen, met de bedoeling om een ander mens te verleiden en conclusies daaruit te trekken door te interpreteren. Communiceren is een intelligent

<sup>45</sup> zie hiervoor: *Freud and Leonardo: An Art Historical Study* In: Schapiro (1994), p. 153 e.v.

<sup>46</sup> Keller, (1995), p. 11

[272]

raadspel. Communicatie is dus niet een in- en uitpakken van boodschappen, maar een proces van interactie. Iemand die iets communiceert, presenteert aan een interpreter iets wat direct waarneembaar is, waarmee de interpreter conclusies kan trekken over iets wat niet direct waarneembaar is.

Keller wijst de tekentheorie die representatie voorstaat – dat wil zeggen de theorie die de basisfunctie van tekens daarin ziet, dat tekens staan voor iets anders – nadrukkelijk af. Betekenis is volgens hem: datgene wat het verstaan en daarmee het communiceren mogelijk maakt. Betekenis is niet datgene wat begrepen en gecommuniceerd wordt, dat is ‘der Sinn’.

ANKERSMIT, F. R., NIEROP, M. V. & NIEROP, M. V. (1995) *Hermeneutiek en cultuur. Interpretatie in de kunst- en cultuurwetenschappen*

---

In zijn bundel, die hij redigeerde samen met M. van Nierop en H. Pott onder de titel *Hermeneutiek en cultuur*, onderzoekt Ankersmit het begrip ‘hermeneutiek’ en wat haar consequenties zijn voor het verschil tussen de zogenaamde alfa- en bètawetenschappen en hoe deze zich tot elkaar verhouden. Een van de centrale vragen waar het natuurlijk om draait bij een interpretatieleer is de inhoud van het begrip betekenis. Het brengt hem tot de opmerkelijke uitspraak, dat een kunstvoorwerp niet een ‘natuurkundig’ onderzoeksobject is, maar een interactie:

“De beoefenaar van de mens- en cultuurwetenschappen spreekt niet alleen over, maar vooral ook met het object van zijn onderzoek, en dat object zegt iets terug. Die continuïteit bewerkt daarmee een soort van *directe confrontatie* tussen subject en object die haar analogon in de exacte wetenschappen niet heeft: daar heeft het kennend subject steeds een cognitieve overmacht over het object die de mogelijkheid van een interactieve confrontatie uitsluit”.<sup>47</sup>



Afb.235. *Madonna van de rotsen* (1483-86)  
Leonardo da Vinci  
Olieverf op doek 199x122cm  
Parijs, Louvre

Zelfs wanneer er in een van de artikelen in de bundel gesproken wordt over een interpretatie *ex ignorantia* door Robert Zwijnenberg, is het duidelijk dat de ‘ignorantia’ ver te zoeken is. Zwijnenberg weet dat natuurlijk zelf ook wel. Hij constateert dan ook aan het eind van zijn artikel over een schilderij van Leonardo da Vinci:

“Er gebeurt iets in het werk wat we niet in Leonardo’s manuscripten of elders kunnen aantreffen. De rol van de interpreter bij dit alles is evident belangrijk. Want bleven we vandaag haken achter het woord ‘labyrint’, morgen komen we tot stilstand bij een ander begrip met nieuwe verrassende resonanties dat ons een andere invalshoek op het schilderij biedt. Waar en waarom we ergens blijven haken en welke resonanties we kunnen horen wordt in

---

47 Ankersmit (1995). *Hermeneutiek en cultuur. Interpretatie in de kunst- en cultuurwetenschappen*, p.3

sterke mate bepaald door de kennis en de intuïtie van de interpreter. Deze is een factor van belang, bepalend voor de interpretatie”.<sup>48</sup>

[273]

Wanneer we Ankersmit goed begrijpen gaat het niet echt om een ‘ex ignorantia’, maar om ‘vloeibaarheid’, en daaruit kan de consequentie volgen dat het kunstwerk niet één keer, maar herhaaldelijk bezocht zal moeten worden. Zoals Zwijnenberg aantoont: de vloeibaarheid zit niet alleen in het werk, maar vooral in de beschouwer.

WEINGARTEN, M. (1999) *Wahrnehmen*

---

In zijn boek *Wahrnehmen* beschrijft Michael Weingarten een aantal aspecten van de waarneming, als constructieve handeling die plaats vindt in onze hersenen. Hij haalt een neurobiologisch experiment aan dat Ernst Pöpel beschrijft in *Lust und Schmerz, über den Ursprung der Welt im Gehirn*, (Berlijn, 1993, S.119 f.).

Dit experiment toont aan hoe de mens – in tegenstelling tot een dier – pas iets ‘ziet’, als hij daarvoor taal heeft ontwikkeld. Dier en mens reageren op dezelfde prikkels fysiek identiek, maar als men de mens vraagt of hij iets heeft waargenomen, antwoordt hij ‘nee’. Weingartens conclusie luidt dat onze waarneming afhankelijk is van de taal die wij nodig hebben om dat wat we zien te benoemen, en als wij er geen woorden voor hebben, menen wij niets te zien. Door de noodzaak van taalgebruik, dat wij ontwikkelen in interactie met anderen, is onze waarneming ook altijd een sociale handeling:

Dieser Fall zeigt exemplarisch, dass wir, wenn wir Wahrnehmungsleistungen von Menschen untersuchen, zunächst immer die Teilnehmerperspektive des Miteinandersprechens und damit des wechselseitig aufeinander bezogenen Handelns unterstellen.<sup>49</sup>

POTTS, A. (2000) *The sculptural imagination figurative, modernist, minimalist*

---

In zijn *Sculptural Imagination* wil Alexander Potts ‘het anders zijn’ onderzoeken van beeldhouwkunst ten opzichte van schilderkunst. Hij neemt zich voor dat te doen door 1) nauwkeurig te letten op de andere manier van waarnemen én 2) de andere manier van tot stand komen van beeldhouwwerk.

Zijn grote voorbeelden zijn Baxandalls *Limewood Sculptors* en Krauss’ *Passages*.<sup>50</sup> Potts boek volgt een historisch schema en gaat van ‘classical’ via ‘autonomous modernist’ naar

---

48 Ibid., p.198

49 Weingarten (1999), p. 29

50 Potts (2000),

p.xii “No one has worked through more persuasively than Krauss the dematerialization implications of a high modernist formalism for an understanding of modern sculpture – in her case subtly inflected by semiotic and phenomenological theory.”

p. xiii “one of the great strengths of Baxandall’s book is the way it insists on an intense close viewing of sculpture, while making clear that anything we say about such viewing is dependent upon linguistic constructs and cultural convention, - both ours and those current in the milieu for which the work was created.”

[274]

‘minimalist en ‘postminimalist’. Daarin beschrijft hij de verandering van het waarnemen van een voorwerp naar een proces dat de beschouwer betreft in ruimte en beweging, ‘esthetisch, intellectueel en visueel’. Hij ziet een chronologische volgorde van figuratie, via voorwerp, naar de ‘arena of encounter’ waar wij de objecten ontmoeten. Parallel daaraan ziet hij een ontwikkeling in wat hij noemt ‘staging’, de manier waarop de beelden aan ons getoond worden, en van ‘viewing’ ons waarnemen. Het directe gevolg is dat tegenwoordig de sculptuur meer de waarneming en de opstelling benadrukt.

“In it’s constant erosion of any fixed mediations between the individual and the public arena, this capitalist dynamic lays bare the tension within modern practices of beholding art between an individual close, one might almost say private, one-to-one engagement with a work and the staging of this viewing in a public space such as an art gallery. Sculpture has long been a focus for anxieties generated by this tension because of its mythic status as an art of stable embodiment and because of the gap between its public and monumentalizing functions and its role as the paradigmatic autonomous object of aesthetic contemplation.”<sup>51</sup>



Afb.236. *Cell, You better grow up* (1993)

Louise Bourgeois

*staal, glas, marmer, keramiek en hout, 211x208x212cm*

Potts schrijft erg veel vanuit de gedachte dat een beeld een onderdeel is van een stroming, die weer een reactie is op een eerdere stroming en beperkt zich daarbij tot de westerse, moderne wereld. Aan het slot zegt Potts zelf het volgende:

“I want to end by bringing out two factors which, if implicit in many earlier sculptures, are given a distinctive edge by the recent work I have just been analyzing. First, there is the positing of presence as something unstable, more like an utterance than a thing, and activated in the contingencies of a viewer’s encounter with a work rather than being anchored in its form. This denies the viewer that stabilized self-awareness

occasioned by apprehending a sculpture as a substantial autonomous other. Secondly, there is a dramatizing of psychic splitting and dispersal, as opposed to wholeness and condensation, and a refusal of the integrative structuring associated either with an ideal sculptural figure or a pure plastic form.”<sup>52</sup>

Na elke overigens uitstekende beeldbeschrijving laat ook Potts het beeldhouwwerk zelf los om het in te kunnen passen in een historische categorie. In feite onderwerpt hij de beelden aan zijn interpretatie van de geschiedenis. Hier blijkt het grootse nadeel van zijn methode: Potts offert de eigenheid van de beelden afzonderlijk op aan zijn sociaal- en cultuurgebonden interpretatie en daarmee verdwijnt de diepte en de eigenheid van de beelden. Maar winst is er ook: de ontwikkeling van beeld-als-ding naar beeld-als-ding-in-een-ruimte, naar speciaal-ding in een ruimte, naar speciaal-ding in een speciale-ruimte is absoluut overtuigend beschreven, en toont nieuwe ontwikkelingen binnen het functioneren van de sculptuur.

51 Ibid., p. 23

52 Ibid., p. 377

KWAST, J. (2007) *Beeld Oog Brein*

---

[275]

Tot de meer fysiologische onderzoeken naar onze waarneming – ook al eerder aangestipt door David Martin en Jerome J. Gibson – behoort het boekje van Joris Kwast, waarin hij onderzoekt op welke manier beeldhouwwerk indruk maakt op ons. Hij doet dat vanuit zijn ervaring als beeldend kunstenaar, die de opvattingen van theoretici toetst aan het werk zelf. Vandaar dat het beeld als ding hem nader is dan de kunsthistorische plaatsing ervan. Waarnemen is volgens Kwast een lichamelijke activiteit en maakt niet alleen gebruik van alle zintuigen, maar van het hele lichaam.

Dat er betekenissen voortkomen uit zintuiglijke reacties die een onmogelijke en tegelijk fascinerende weg door zowat het hele lichaam hebben afgelegd, mag niet worden verwaarloosd.<sup>53</sup>

Overigens doelt Kwast daarmee niet zozeer op het psychologisch voelen waar Martin gewag van maakt, maar vooral op het zuiver fysieke waarnemen, zoals dat ook wordt beschreven door Michael Weingarten.

---

53 Kwast (2007), p. 101

