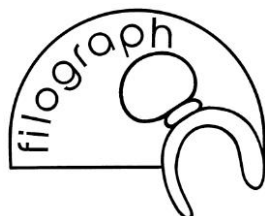


Beeldende Kunst Filosofie

Gabor Lodi Lidwien Schuitemaker





Copyright 2016 Gabor Lodi, Lidwien Schuitemaker
E-boek uitgave van Beeldende Kunst Filosofie 1997
Uitgeverij Filograph, Kolfstraat 2, 9717 GR Groningen.
uitgeverijfilograph@hotmail.com
omslag Gabor Lodi en Lidwien Schuitemaker
ISBN/EAN 978-90-77913-25-3 NUR 651

Inhoud

Voorwoord	4
Inleiding	5
Hoofdstuk 1 Achtergronden en kenmerken van beeldende kunsten	11
Waarneming en interpretatie van beelden	11
Waarneming en interpretatie binnen beeldende kunsten	19
Ontstaansvoorwaarden voor beeldende kunsten	21
De verhouding tussen beeldende kunsten, wetenschap en productieproces	27
Nuttigheid in beeldende kunsten	34
Basiselementen van een beeldend kunstwerk	35
De basiselementen	38
Hoofdstuk 2 Het reële karakter van beeldende kunsten	48
Kunnen beeldende kunsten niet-reëel zijn?	48
Over ‘abstracte’ en ‘realistische’ beeldende kunst	54
Verschillende manieren van nabootsen	60
Hoofdstuk 3 Invloed van technologie en maatschappelijke machtsverhoudingen	62
Invloed van technologie	62
Fotografie, massaproductie en nieuwe reproduceertechnieken	68
Invloed van maatschappelijke machtsverhoudingen	76
Ontstaan van ‘nieuwe’ kunstwerken	79
Tendens tot internationalisering	81
Hoofdstuk 4 Over maatstaven in beeldende kunsten	83
Ligt de kwaliteit in het kunstwerk?	83
Kwaliteit oordelen als subjectief verschijnsel	87
Relativiteit van de waarde van een kunstwerk	89
Over het aangename, goede en mooie in de beeldende kunsten	95
Over de maatstaf ‘juist bewustzijn’	99
‘Vrije’ kunst	103
Hoofdstuk 5 Filosofen over beeldende kunstwerken	105
Inleiding	105
Lessing over Laocoön	108
Goethe over Laocoön	115
Schopenhauer over Laocoön	118
Heidegger over beeldende kunsten	119
Foucault over ‘De hofdames’	121

Hoofdstuk 6 Basiselementen waarmee beeldende kunstwerken geanalyseerd kunnen worden	124
De basiselementen van beeldende kunstwerken	124
Analyse van beeldende kunstwerken	137
Vergelijking van beeldende kunstwerken	143
Beeldende kunsttechnieken	145
Conclusies over basiselementen	148
Hoofdstuk 7 Basiselementen als uitgangspunt van interpretatie	158
Waarneming en herkenning van basiselementen	158
Over het verhaalachtige in beeldende kunsten	161
Wat is van beeldende kunsten geworden?	162
Hoofdstuk 8 Beeld en taal	168
Beeld en taal als betekenisdragers	168
Omzetting van woorden in beelden en omgekeerd	170
Hoofdstuk 9 Het Grote Glas en twee Composities	175
Inleiding	175
Interpretatie van 'Het Grote Glas'	178
'Interpretatie' op grond van basiselementen	184
Een vergelijking	186
Scheiding tussen kunstwerken	187
Maatstaven in beeldende kunsten	189
Rol van visuele waarneming	196
Interpretatie vanuit het heden	197
Nawoord	199
Bijlage I	201
Bijlage II	228
Geraadpleegde literatuur	229
Afbeeldingen	238

Voorwoord

Deze studie is ontstaan uit een combinatie van onderzoek van de filosofie, esthetica, beeldende kunsten en kunstgeschiedenis. Aanvankelijk bestudeerden wij deze gebieden los van elkaar. Door gesprekken hierover werd ons duidelijk dat over beeldende kunsten zeer uiteenlopende opvattingen bestaan die elkaar vaak tegenspreken, en dat in vergelijking tot de literatuur en andere kunsttakken theoretisch gezien weinig aandacht is besteed aan de beeldende kunsten.

Verder viel ons op dat als filosofen het over kunst hebben, zij de kunstwerken meestal vrij algemeen benaderen, en dat kunsthistorici en beeldende kunstenaars vooral aandacht schenken aan praktisch-technische aspecten van beeldende kunstwerken. Daarom leek het ons zinvol - uitgaande van onze ervaringen met filosofie, beeldende kunsten en kunstgeschiedenis - een filosofisch onderzoek te verrichten naar beeldende kunsten als afzonderlijke kunsttak, waarbij praktische en theoretische gezichtspunten met elkaar in verband worden gebracht.

Het gebied dat door ons in dit onderzoek is bestudeerd, filosofie en beeldende kunsten, is zeer omvangrijk. Omdat we veel uiteenlopende vraagstukken aan de orde wilden stellen en ons toch op de een of andere manier moesten beperken, is gekozen voor het uitwerken van aspecten die ons inziens het meest te bijdragen tot begrip van de beeldende kunsten. Niet alles is even uitvoerig beschreven, omdat de omvang dan vele malen groter zou zijn geworden en dat was niet onze bedoeling. We hebben ernaar gestreefd, zowel qua stijl als wat de omvang betreft, te schrijven voor een zo breed mogelijk publiek. Of wij hierin geslaagd zijn is aan de lezer om te beoordelen.

Om de leesbaarheid te vergroten zijn door ons citaten uit niet-Nederlandse literatuur vertaald, of is door ons een Nederlandse uitgave gebruikt. Literatuurverwijzingen in de voetnoten gebeurt als volgt: wanneer van een auteur meerdere boeken en/of artikelen zijn geraadpleegd wordt, om duidelijk te maken om welke literatuur het gaat, het jaar van uitgave vermeld. Wanneer het jaar van de eerste uitgave niet hetzelfde is als het jaar van de door ons gebruikte uitgave, wordt dit vóór het jaar van de gebruikte uitgave tussen haakjes geplaatst, om misverstanden over de ontstaanstijd van de betreffende literatuur te voorkomen. In het geval dat er van een auteur slechts één boek of artikel is gebruikt, bevat de voetnoot alleen de naam van de auteur en betreffende paginanummer(s), het jaar van oorspronkelijke en gebruikte uitgave zijn dan in de literatuurlijst te vinden. (...) in een citaat betekent dat een gedeelte van het citaat door ons is weggelaten, omdat het niet relevant was voor het betoog, terwijl een tussen [] geplaatste term in een citaat duidt op een woord dat door ons ter verduidelijking is toegevoegd.

Inleiding

Kunst is een van de maatschappelijke gebieden waar de mens werkzaam is, en zijn ervaringen en ideeën kan uiten. Door middel van kunst kan de mens zijn interpretatie van de wereld op een specifieke manier, door het maken van kunstproducten, verwerkelijken. In kunst komt niet alleen de individuele interpretatie, maar ook het maatschappelijke ontwikkelingsniveau in zijn algemeenheid naar voren, op een tot de zintuigen 'sprekende' manier.

Alle kunsttakken hebben zintuiglijkheid als belangrijke bron van ontstaan en beleving. Kunstwerken zijn resultaat van het verwerken van ervaringen via zintuigen, en worden ook door middel van de zintuigen ervaren. Toch is het, ondanks deze overeenkomst tussen de verschillende kunsttakken, moeilijk over ontwikkelingen binnen de kunst als zodanig te spreken, en daarmee de pretentie te hebben, centrale ontwikkelingstendensen van alle kunsttakken te beschrijven. Elke kunsttak heeft door gebruik van eigen middelen en een bepaalde combinatie van zintuigen, specifieke kenmerken, die ervoor zorgen dat de verschillende kunsten zich niet op dezelfde manier ontwikkelen. De overeenkomstige maatschappelijke situatie die aan de ontwikkeling van de verschillende kunsten ten grondslag ligt, wordt binnen elke kunsttak op eigen wijze verwerkt, passend bij de mogelijkheden die door de betreffende kunst geboden wordt. De verwerkingsmogelijkheden binnen beeldende kunsten zijn bijvoorbeeld van andere aard dan binnen geschreven literatuur. In beeldende kunsten staan visualiteit en tastzin centraal, en worden ideeën met behulp van gereedschappen, materialen en dergelijke tot stoffelijke objecten omgezet, terwijl in geschreven literatuur ervaringen en ideeën door middel van taal worden verwerkt en vastgelegd.

Door hun eigen kenmerken onderscheidt de ontwikkeling van beeldende kunsten zich van die van de andere kunsttakken: aan het ontstaan van de verschillende kunsttakken liggen uiteenlopende factoren ten grondslag, technologische ontwikkelingen hebben op elk van de kunsttakken een onderscheiden invloed, de producten van de diverse kunsten hebben specifieke eigenschappen et cetera.

In filosofisch-esthetische beschouwingen wordt vaak gezocht naar voor alle kunsttakken geldige grondslagen. Dit kan ertoe leiden dat men bepaalde ontwikkelingen binnen één kunsttak ook toeschrijft aan de andere kunsten, waardoor specifieke kenmerken van de afzonderlijke kunsten in de analyse verloren dreigen te gaan. Dit zoeken naar algemeen geldende grondslagen kan leiden tot het ontstaan van esthetische beschouwingen, waarin de verschillende kunsten in essentie aan elkaar gelijk worden gesteld. Deze gelijkstelling wordt vaak nog versterkt doordat veel filosofen de door hen ten aanzien van andere terreinen ontwikkelde ideeën, ook toepassen op het gebied van de esthetica.

Om recht te doen aan de kenmerken van een afzonderlijke kunsttak, hebben wij er voor gekozen de beeldende kunsten apart te onderzoeken. In deze studie komen niet alle door ons bestudeerde esthetische ideeën van filosofen aan de orde, omdat daardoor een veel te omvangrijk geheel zou ontstaan, en een dergelijke inventarisatie niet het doel is van deze studie. Wel wordt aandacht besteed aan die ideeën, die ons inziens een belangrijke invloed hebben gehad op ideeënvorming over de kunsten, ook de beeldende kunsten. Invloed van deze ideeën is vaak nog terug te vinden in heden-

daagse kunstbeschouwingen en kunstpraktijk. Het terrein van de beeldende kunsten heeft ons inziens specifieke kenmerken die in verschillende esthetische beschouwingen te weinig aan bod komen. In deze studie worden de specifieke kenmerken van beeldende kunsten nader onderzocht, om daarmee een bijdrage te leveren aan beter begrip van deze kunsttak.

De volgende door ons uitgekozen citaten illustreren hoe sommige filosofen de verschillende kunsten onderwerpen aan een bepaald idee, waardoor de indruk ontstaat dat hiertussen nauwelijks essentiële verschillen bestaan.

`(...) dat de schilderkunst en de nabootsing in het algemeen, wanneer ze hun eigen taak vervullen, iets tot stand brengen dat ver van de waarheid afstaat, doch dat zij anderzijds goeie maatjes en dikke vrienden zijn van dat andere deel in ons, dat zelf ver van de redelijkheid afstaat; en het nagestreefde doel is helemaal niet gezond en heeft niets te maken met waarheid¹, aldus Plato. Uit dit citaat blijkt dat Plato vindt dat kunstwerken die resultaat zijn van nabootsing, ver af staan van de werkelijkheid. Hiermee stelt hij verschillende kunsttakken op één lijn. Dat Plato kunstwerken beschouwt als ver verwijderd van de realiteit, hangt samen met de door hem ontwikkelde gedachte die ook aan zijn verdere werk ten grondslag ligt, dat de Ideeën een hogere werkelijkheid zijn, waarvan de zichtbare werkelijkheid slechts een afschaduwing is die door de kunsten alleen maar nagebootst kan worden², zodat dit een afschaduwing van een afschaduwing oplevert, een derderangs werkelijkheid. Deze opvatting van Plato wordt ook nu nog aangehangen en gebruikt: verschillende 'abstract' werkende kunstenaars funderen hun werkwijze met het aan Plato ontleende idee dat afbeelding van de zichtbare werkelijkheid minderwaardig is.

Aristoteles zegt over het schone onder meer: `de belangrijkste soorten van het schone zijn orde, symmetrie en eenheid, dit alles bewijzen vooral de wiskundige wetenschappen³. Op grond van dergelijke uitspraken kan men concluderen dat volgens Aristoteles bepaalde principes uit de wiskunde ook uitgangspunt zijn voor de kunsten. Het idee dat de wetenschappen regels leveren aan de beeldende kunsten, wordt nog steeds door verschillende mensen aangehangen. Verhoudingen voor de afbeelding van het menselijk lichaam worden door sommige kunstenaars bijvoorbeeld ontleend aan de biologie, en verscheidene principes uit de geometrie worden toegepast in de schilderen beeldhouwkunst.

`De natuur was schoon, wanneer ze er tegelijkertijd als kunst uitzag; en de kunst kan alleen maar schoon genoemd worden, wanneer we ons ervan bewust zijn, ze is kunst, en ze er voor ons toch als natuur uitziet⁴. Het eerste gedeelte van deze uitspraak van Kant kan zo uitgelegd worden, dat wij de natuur beoordelen via in de kunst opgedane maatstaven over schoonheid; in het tweede gedeelte zet Kant uiteen, dat we een bewustzijn hebben van wat kunst is, en dat we de maatstaven die we voor de kunst hanteren aan de natuur ontleenen. Hiermee geeft Kant aan dat zoals wij de natuur waarnemen, zo ook de kunst eruit moet zien, en dat hoe de kunst eruit ziet aan de na-

¹ Plato, *Politeia*, X, 603a, 1978, dl.III, p.460.

² Zie ook: Plato, *Politeia*, X 595-600, 1978, dl.III, p.447-467.

³ Aristoteles, *Metafysica*, 1078b, 1987, p.333.

⁴ Kant, §45, p.234.

tuur getoetst moet worden. Het volgende citaat maakt dit idee nog duidelijker: 'Daarom moet een zwarte noodzakelijk onder de empirische voorwaarden een andere normidee van schoonheid van de gedaante hebben dan een blanke; en de Chinees een andere dan de Europeaan'⁵. Natuurlijke verschillen liggen met andere woorden volgens Kant ten grondslag aan de verschillende beoordelingsnormen. Op een andere plaats neemt Kant de in de natuur voorkomende symmetrie als regel van schoonheid: '(...) zelfs welke schending van de symmetrie dan ook in de gestalte zowel van de dieren (eenogigheid b.v.) als van de gebouwen of van de bloemperken mishaaft, omdat deze schending van de symmetrie ondoelmatig is (...)'⁶. Dergelijke ideeën hebben door de geschiedenis heen grote invloed gehad op het opstellen van de afbeeldingsnorm voor beeldende kunsten dat de natuur als uitgangspunt moet worden gehanteerd.

Hegel zegt over kunst in haar algemeenheid onder meer: 'De hogere vorm, tegenover de uitbeelding door het zintuiglijk concrete, is het denken'⁷. Hiermee onderscheidt Hegel kunst van andere activiteiten en doet hij een algemene uitspraak over de plaats van de kunsten tegenover het denken. Hij beschouwt denken van hogere orde dan de kunsten, wat ook blijkt uit het volgende citaat: 'De kunst echter, bij lange na niet de hoogste vorm van de menselijke geest - (...) -, krijgt pas echt erkenning in de wetenschap'⁸. Hier wordt duidelijk dat volgens Hegel de kunsten lager in rangorde staan dan de wetenschappen. Op een andere plaats zegt Hegel: 'De kunst heeft echter tot taak om de idee voor onmiddellijke aanschouwing in een zintuiglijke gestalte uit te beelden en niet in de vorm van het denken en de algemene zuivere geestelijkheid; (...)'⁹. Hiermee probeert Hegel de taak van de kunsten, ook van de beeldende kunsten, te bepalen en te beperken.

De opvatting dat er een rangorde bestaat tussen de verschillende menselijke activiteiten, is ook tegenwoordig nog gangbaar en zichtbaar aan de verdeling van overheids-gelden over de verschillende terreinen, van deze gelden krijgen de kunsten maar een heel klein gedeelte.

Lukács zegt over de kunsten in hun algemeenheid onder meer: ' (...) dat realisme niet een speciale stijl is onder vele andere, maar de kunstzinnige basis van elk geldig scheppen'¹⁰. Uit dit citaat blijkt hoe belangrijk het idee van realisme voor Lukács is, hij stelt dat elke menselijke activiteit, dus ook de beeldende kunsten, realisme als basis moet hebben. Over realisme in de kunst merkt Lukács vervolgens op: 'Het is een onhoudbare illusie van vele kunstenaars aan te nemen, een kunstwerk zou des te solider op zichzelf berusten (...), hoe minder zijn elementen en hun bemiddelingswijze op de objectieve werkelijkheid betrekking zouden hebben'¹¹. Ook uit dit citaat kan men opmaken dat volgens Lukács een kunstwerk pas goed is als het de realiteit weergeeft. Realisme wordt zo tot uitbeeldingsnorm van de kunsten. Dit idee van realisme leidt tot

⁵ Kant, §17, p.118.

⁶ Kant, Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik, p.129.

⁷ Hegel, Einleitung in die Ästhetik, IV, p.128.

⁸ Idem, I, p.53.

⁹ Idem, IV, p.129.

¹⁰ Lukács 1963, dl.II, hf.16, p.840 e.v.

¹¹ Idem.

de opvatting dat beeldende kunsten alleen tot taak hebben de zichtbare werkelijkheid af te beelden.

Filosofen die een rangorde aanbrengen tussen uiteenlopende maatschappelijke activiteiten als wetenschap en kunst, maken vaak ook een niveau-onderscheid tussen de verschillende kunsttakken. Zo stellen Plato en Aristoteles het gehoor boven het gezichtsvermogen en daarmee de muziek boven beeldende kunsten. Dit hangt waarschijnlijk daarmee samen, dat geschreven teksten lange tijd hardop werden voorgelezen, ook als men ze voor zichzelf las¹². Volgens Kant neemt de dichtkunst de hoogste rang in, gevolgd door muziek en beeldende kunsten¹³. Ook Hegel kent aan dichtkunst de belangrijkste plaats toe van alle kunsten, gevolgd door muziek en beeldende kunsten¹⁴, evenals Lukács, die ervan uitgaat dat van alle kunsten dichtkunst de meeste uitdrukkingsmogelijkheden in zich heeft¹⁵. De opvatting dat met name literaire kunst belangrijker is dan beeldende kunsten, heeft waarschijnlijk invloed op het belang dat wordt toegekend aan literaire interpretaties van beeldende kunstwerken: vaak wordt het verhaal dat is afgebeeld in een beeldend kunstwerk als interpretatie-uitgangspunt genomen, en niet de specifieke kenmerken van het beeldende kunstwerk zelf. Door de ontwikkeling van visuele media (foto, film, televisie e.d.) kan men een dergelijke rangorde tussen de verschillende kunsten opnieuw ter discussie stellen en komt de rol van beeldende kunsten in een ander licht te staan.

In het begin van deze eeuw ontwikkelden - waarschijnlijk mede onder invloed van nieuwe technologieën - leden van de Bauhausgroep (Kandinsky, Klee, Itten, Moholy Nagy e.a.) een leer die probeert beeldende kunstwerken te bestuderen op hun basiselementen. In deze leer worden aan beeldende kunstobjecten elementen als materiaal, lijn en kleur onderscheiden. Met elk van deze elementen worden door de Bauhausleden verschillende experimenten gedaan¹⁶. Zo schrijft Itten in 1921: 'De vormen zijn delen van de beweging en de beweging het wezen van de vorm (...). Elk punt, elke lijn, vlakken, elke schaduw, elk licht en elke kleur, zijn uit de beweging geboren vormen, die weer beweging voortbrengen (...)'¹⁷. Hier zegt Itten iets over het ontstaan en de opbouw van vormen dat typerend is voor de benadering van de Bauhausgroep.

De Bauhausgroep begon beeldende kunstwerken te bekijken als een samenhang van bepaalde onderdelen die zelfstandig onderzocht en gebruikt kunnen worden. In deze studie wordt uitgegaan van basiselementen waaruit beeldende kunstwerken bestaan, en worden deze als uitgangspunt gebruikt voor het analyseren van beeldende kunstwerken. Beeldende kunstwerken zijn ons inziens opgebouwd uit een ordening van de elementen materiaal; kleur; lijn; structuur; schaduw; afmeting; richting; herha-

¹² Tussen 1400 en 1500 begint, waarschijnlijk mede onder invloed van de boekdrukkunst en andere wetenschappelijke vondsten zoals de telescoop, de mens zijn wereld steeds meer visueel-ruimtelijk voor te stellen en te kennen. Zie hiervoor ook: Mecacci, p.139.

¹³ Kant, §51, p.256-266.

¹⁴ Hegel, Einleitung in die Ästhetik, IV, p.141-151.

¹⁵ Lukács, 1963, dl.II, hf.11.

¹⁶ De Bauhausleer heeft nog steeds grote invloed op de inrichting van het kunstonderwijs.

¹⁷ Itten in: Wick (1982) 1988, p.100.

ling, ritme, symmetrie; perspectief; ruimte, tijd, beweging; vorm en compositie. Deze basiselementen zijn, wanneer het werk eenmaal voltooid is, min of meer onveranderlijk. Wat wel veranderlijk is, is de interpretatie door de toeschouwer van de afbeelding die ontstaat door ordening van deze elementen. De ideeën die aan een beeldend kunstwerk ten grondslag liggen, worden door de tijd heen vervormd of verdwijnen. De vervormde ideeën kunnen overeenkomst vertonen met het ontstaansidee, maar vaak is dat niet het geval. Herkenning van een beeldend kunstwerk door middel van waarneming en interpretatie, vindt plaats door het projecteren van huidige ideeën in het kunstwerk, herkenning gebeurt vanuit het nu, op een andere manier kan niet naar beeldende kunstwerken gekeken worden. De huidige ideeën van waaruit het kunstwerk bekeken wordt hoeven niet met het ontstaansidee overeen te komen, om herkenning van een beeldend kunstwerk als kunstwerk te veroorzaken. Er kan zelfs herkenning optreden zonder dat de interpretatie van de toeschouwer correspondeert met het ontstaansidee. In dit geval interpreteert men het werk anders dan de maker heeft bedoeld. Er zijn in de beeldende kunsten met andere woorden verschillende mogelijkheden in de relatie tussen ontstaansidee van een beeldend kunstobject, en hoe het werk geïnterpreteerd wordt door de maker en de toeschouwer. De maker creëert een object waarvan het resultaat al dan niet, of in mindere mate, voldoet aan zijn oorspronkelijke idee. De toeschouwer neemt het object waar vanuit zijn eigen interpretatiekader (kennis en ervaring), en zijn interpretatie kan overeenkomen met het idee van de maker maar dit hoeft niet het geval te zijn, de toeschouwer kan ook hele andere ideeën projecteren op het werk.

Het voordeel van een analyse van beeldende kunstwerken op basiselementen is, dat men op deze manier rekening houdt met het specifieke, stoffelijke, karakter van deze kunstproducten en dat deze elementen nauwelijks onderhevig zijn aan veranderingen door de tijd heen. Ook de waarneming van basiselementen wordt beïnvloed door kennis en ervaring en is in die zin door de tijd heen eveneens aan verandering onderhevig, maar de ordening van deze elementen in het beeldende kunstobject is onafhankelijk van de veranderlijkheid van andere vormen van interpretaties van een beeldend kunstwerk. Interpretaties die zich laten leiden door het verhaal dat is afgebeeld in een beeldend kunstwerk, de historische context en dergelijke zijn, wanneer ze niet berusten op onderzoek van de ordening van basiselementen waaruit het beeldende kunstwerk is opgebouwd, onvolledig.

In esthetische studies wordt naast het zoeken naar een algemeen fundament voor de kunsten, meestal ook geprobeerd antwoord te geven op de vraag hoe oordelen ten aanzien van kunstwerken tot stand komen en welke maatstaven men bij beoordeling van kunstwerken moet hanteren. In de geschiedenis van de esthetica zijn het antieke schoonheidsideaal, het schone als het goede of als goddelijke openbaring, het schone als veroorzakend een algemeen belangeloos welbehagen en het schone als resultaat van weerspiegeling op basis van juist bewustzijn, voorbeelden van criteria die door filosofen als vaste beoordelingsmaatstaven zijn beschouwd.

In deze studie zal met verschillende opvattingen over oordeelsvorming in de kunsten, de discussie worden aangegaan over de vraag hoe oordelen tot stand komen, en zal getracht worden aan te tonen dat maatstaven ter beoordeling van beeldende

kunstwerken relatief, afhankelijk van maatschappelijke factoren en veranderingen hierbinnen, maar niet subjectief van aard zijn. Elk individueel oordeel is resultaat van een combinatie van verschillende maatschappelijke factoren die aan verandering onderhevig zijn: de stand van productiemiddelen en hiermee samenhangende maatschappelijke machtsverhoudingen, het niveau van kennis en bewustzijn, de moraal en tradities van de maatschappelijke groepering waartoe het individu behoort of waarmee het zich identificeert, et cetera. Dit betekent dat kwaliteitsoordelen met betrekking tot beeldende kunstwerken geen algemeen geldige oordelen zijn maar ook geen zuiver individuele oordelen. De extreme uitspraak van Rudi Fuchs 'Kunstwerken die mij iets doen zijn ook goed'¹⁸, is in dit licht problematisch. Hij beschouwt hiermee zijn eigen individuele gemoedstoestand als oordeelsgrond.

Met deze studie wordt beoogd een bijdrage te leveren aan de beantwoording van de vraag wat het kenmerkende van beeldende kunstwerken is en hoe criteriavorming op dit terrein tot stand komt. Op grond van onderzoek wordt getoond dat het kenmerkende van een beeldend kunstwerk de ordening van basiselementen is waaruit het werk bestaat, en dat men zich wat de beoordeling van beeldende kunstwerken betreft niet kan beroepen op vaste criteria, omdat oordelen hier afhankelijk zijn van het niveau van maatschappelijke ontwikkeling en van de strijd tussen verschillende maatschappelijke groeperingen en individuen die onderscheiden ideeën aanhangen.

Het terrein van de beeldende kunsten wordt bestudeerd vanuit de esthetische theorievorming en het concrete beeldende kunstobject zelf. Op deze manier ontstaat een verbinding tussen theorievorming over beeldende kunsten en beeldende kunstpraktijk, die de mogelijkheid biedt tot de ontwikkeling van een vollediger beeld, dan wanneer de aandacht alleen op een van beide aspecten is gericht.

¹⁸ Rudi Fuchs was samensteller van een Documenta-tentoonstelling in Kassel, en is museumdirecteur.

Hoofdstuk 1 Achtergronden en kenmerken van beeldende kunsten

Waarneming en interpretatie van beelden

In de verschillende kunstakken, muziek, beeldende kunsten, literatuur, dans, architectuur en theater, hebben de zintuigen een belangrijke functie, zowel in het proces van voortbrengen als opnemen, dit wordt met de volgende voorbeelden verduidelijkt. Muziek is gericht op gehoor, beeldende kunsten op zien en tast, literatuur op een combinatie van de zintuigen gehoor, zien, tast, reuk en smaak, dans op evenwicht, gehoor en zien, in de theaterkunst kunnen waarnemingen van alle zintuigen gecombineerd worden terwijl de architectuur vooral met zien en tast te maken heeft. Beluisteren van muziek is met de huidige stand van wetenschap en techniek zonder gehoor niet mogelijk hoewel gevallen bekend zijn van dove mensen die via trillingen ritme van de muziek kunnen ervaren. Bij componeren hoeft gehoor niet zo'n directe rol te spelen als bij beluisteren, componeren kan men zonder geluid en instrument, theoretisch, en tegenwoordig ook met behulp van de computer; met deze techniek kunnen combinaties en overlappingsen ontstaan tussen verschillende kunstaakken doordat bijvoorbeeld kleurencomposities elektronisch- wiskundig door middel van de computer worden omgezet in geluidscomposities en omgekeerd¹. Het voortbrengen en opnemen van beeldende kunstwerken gaat via het gezichtsvermogen, de tastzin of een combinatie van beide². Tastzin speelt vooral een rol bij het maken van beelden en bij de ervaring van vormen, materiaal en structuur. In literatuur worden zintuiglijke indrukken verwerkt in taal. De lezer kan deze verwerkte indrukken via zijn eigen opgedane zintuiglijke ervaring beleven. De taal kan worden doorgegeven via spraak (gehoor), schrift (zien, lezen) of tast (brailletekens). In geval van dans gebruikt de toeschouwer zijn gezichtsvermogen, en gehoor als dans gecombineerd wordt met

¹ Tijdens de Verlichting ontstaat meningsverschil over de autoriteit en onfeilbaarheid van tot dan toe gehanteerde regels, dit conflict gaat om de mate waarin rede en ervaring gebruikt moeten worden, in hoeverre empirische benaderingen mogelijk zijn. In de muziek verschijnt het conflict tussen rede en ervaring in meningsverschillen over harmonie en dissonantie. De ene groep houdt vast aan de mathematische basis van akkoorden terwijl de andere groep bereid is het oor te laten oordelen (Beardsley 1967, dl.1, p.25). Tegenwoordig speelt elektronica een steeds grotere rol bij componeren en voortbrengen van muziek. Dit kan zover gaan dat muziek door het kiezen van bepaalde formules automatisch door de computer wordt voortgebracht, waarna de maker op basis van zijn gehoor een keuze kan maken. Omdat het resultaat elektronisch is, kan hij dit omzetten in beelden of met de hieruit ontstane beelden combineren. Van deze techniek wordt gebruik gemaakt bij het maken van videobeelden, lichtshows en dergelijke.

² De verschillende zintuigen zijn differentiaties van aanraking van weefsel door prikkels: levend weefsel heeft de eigenschap dat het op prikkels reageert en hierdoor zijn verschillende soorten zintuigen ontwikkeld, het oogweefsel reageert op licht, het oorweefsel op geluidstrillingen enzovoort. De verschillende zintuigen hebben met andere woorden een gezamenlijke oorsprong (Gellert e.a., p.464).

muziek, de dansers bewegen hun lichaam op ritme en maken gebruik van hun evenwichtsgevoel, zien en gehoor terwijl de choreograaf op basis van anatomische eigenschappen van het lichaam met behulp van beeldende kunsten dansfiguren creëert. Bij architectuur ervaart de toeschouwer via tastzin en zien de ruimte waarin hij zich kan bewegen en waar hij kan verblijven. In de architectuur kan gebruik gemaakt worden van beeldende kunsten voor ontwerp en decoratie van ruimten. Een theatervoorstelling wordt bekeken en beluisterd en bij de productie kan gebruik gemaakt worden van beeldende kunsten voor decors en kostuums, van literatuur voor dialogen en van muziek in de vorm van instrumentele begeleiding, et cetera. De uitvoering van een theaterstuk vindt meestal plaats door lijflijk aanwezige acteurs in het bijzijn van toeschouwers. De techniek maakt het mogelijk dat kunstvoorstellingen worden opgenomen op band en op een later tijdstip kunnen worden herhaald, hierdoor kunnen voorstellingen via opnames bewaard en bestudeerd worden.

In de loop der eeuwen hebben filosofen een rangorde aangebracht tussen de verschillende kunsttakken. De Pythagoreeërs kenden aan de muziek een leidende rol toe met betrekking tot beïnvloeding en zuivering van de ziel (zij verstonden onder muziek overigens niet helemaal hetzelfde als wij nu). De wetten die de verhoudingen in de muziek beheersten werden ook bepalend voor de proporties van vazen en beelden³. Plato beschouwt beeldende kunsten evenals dramatische gedichten en liederen als minderwaardige kunstvormen omdat zij de werkelijkheid alleen maar weergeven zoals ze schijnt, niet zoals ze is⁴. Voor muziek heeft Plato meer waardering omdat volgens hem ritme en harmonie, meer dan wat ook, het binnenste van de ziel doordringen, maar muziek moet volgens hem evenals literatuur aan allerlei voorwaarden voldoen om in de opvoeding gebruikt te kunnen worden⁵. De Oude Stoïcijnen hadden weinig waardering voor de mimetische kunsten, waaronder de beeldende kunsten, omdat de kunstenaar hier imiteert wat de natuur al eerder perfect tot stand heeft gebracht⁶.

Tijdens de Renaissance doen Alberti, da Vinci en Dürer een poging om de beeldende kunsten op te waarderen, zij proberen beeldende kunsten de status van vrije kunsten te geven en los te koppelen van de technische kunsten, die meestal vanwege hun handwerk-karakter als minderwaardig werden beschouwd ten opzichte van de vrije kunsten⁷. Hegel gaat ervan uit dat poëzie de absoluut ware kunst van de geest is en architectuur de laagste kunstvorm, omdat haar materiaalkarakter een vage reflex van de geest is⁸. Schopenhauer gaf de voorkeur aan muziek boven de andere kunsten omdat muziek volgens hem de wil zelf belichaamt en niet, zoals de andere kunsten, de ideeën⁹.

Beeldende kunsten zijn door de geschiedenis heen verschillend gewaardeerd maar

³ Pochat, p.24-26.

⁴ Plato, *Politeia*, X 595-600, p.447-467. Zie ook: Beardsley 1967, p.19.

⁵ Plato, *Politeia*, III 401d, p.178, II 376, p.146 en III 398-403, p.174-181.

⁶ Pochat, p.54-55.

⁷ Beardsley 1967, p.24.

⁸ Hegel, p.141-152. Zie ook: Pochat, p.510-513.

⁹ Schopenhauer (1842) 1973, dl.1, §52, p.365 e.v. en dl.2, hf.34¹, p.522 en hf.39¹, p.574. Zie ook: Beardsley 1967, dl.1, p.30.

zelden los van de andere kunsttakken op hun specifieke eigenschappen bestudeerd, deze specifieke eigenschappen vormen het onderwerp van deze studie. Wanneer beeldende kunsten apart worden onderzocht, blijkt dat visualiteit hier centraal staat en de tastzin een speciale rol vervult, een beeldend kunstobject is zichtbaar en tastbaar. Zowel het maken als aanschouwen van beeldende kunstwerken gebeurt met behulp van visualiteit en tastzin hoewel tastzin bij het aanschouwen niet zo'n directe rol speelt dan bij het maken. Een schilderij, tekening of grafiek kan bekeken worden en bij betasten levert de tastzin gegevens over materiaal, structuur, verfdikte en dergelijke¹⁰. De mens kan via zijn tastzin vormen onderscheiden, ronde vormen, hoekige vormen en cetera, van welke ervaring hij als toeschouwer van beeldende kunstobjecten gebruik kan maken. Hoewel tentoongestelde werken meestal niet aangeraakt mogen worden, wordt de interpretatie van deze objecten beïnvloed door ervaringen met de tastzin, tegen een stenen object wordt bijvoorbeeld op grond van met de tastzin opgedane ervaringen anders aangekeken als tegen een houten object.

Bij het maken van beeldende kunstwerken speelt de tastzin een directe rol. Wanneer de kunstenaar een tekening, grafiek en schilderij vervaardigt, kan hij correcties aanbrengen met zijn handen: de kunstenaar kan met zijn handen verf dunner uitvegen, houtskooltinten zachter en litho's vetter maken enzovoort. Van verschillende kunstenaars (Immendorf, Appel, Pollock) is bekend dat zij schilderijen vervaardigden met hun vingers. Kwast, pen, krijt en dergelijke zijn te beschouwen als verlengstuk van de tastzin: de kunstenaar kan met deze middelen de structuur van het te bewerken materiaal voelen. Bij beeldhouwen speelt vanwege de ruimtelijkheid tastzin een grotere rol dan bij tekenen, schilderen en grafiek, het maken van constructies en boetseren van beelden gebeurt met de hand, waarbij de vorm aan alle kanten wordt betast. Beeldhouwers kunnen blindelings, op de tast, figuren kopiëren.

Visueel waarnemen (kijken, zien) is het proces van lichtweerkaatsing van objecten op het netvlies waardoor een signaal ontstaat dat doorgezonden wordt naar de hersenen. De hersenen kunnen dit signaal direct verwerken, interpreteren, of op een later tijdstip. Waarneming ontstaat met andere woorden niet alleen door het proces van lichtweerkaatsing op het oog en doorzending van dit signaal naar de hersenen, waarneming ontstaat pas wanneer de hersenen op dit signaal in wat voor vorm dan ook reageren, waarnemen gaat bij de mens gepaard met interpretatie, begrip¹¹. Bij het

¹⁰ Bij het aanraken van een schilderij van Karel Appel, dat zich in het Stedelijk Museum in Amsterdam bevindt en is beschilderd met dikke klodders verf, blijkt de bovenlaag zodanig verhard te zijn dat lucht doorlaat naar de onderlaag zodat deze nog net zo zacht is als de verf uit een tube.

¹¹ De mens heeft hersenen die hem in staat stellen te denken, de hersenen brengen bewustzijns- en gedachtenprocessen voort en werken zolang de mens leeft. De mate van denken hangt af van de hersenactiviteit. De dominante hersenhelft (de linker bij rechtshandigen) is nauw verbonden met taalprocessen. 'De taal neemt rechtstreeks deel in de opbouw van de meest complexe vormen van visuele waarneming : het coderen van de waarneming van kleuren, vormen en het schikken van vormen in bepaalde "categorieën"' (Gelb en Goldstein, 1920, Bruner e.a., 1957 in: Lurija, p.260). 'Daarom kan een beschadiging van de niet-visuele delen van de cortex leiden tot belangrijke storingen van de visuele waarneming' (idem). De visuele schors is alléén niet in staat tot het

kijken naar dingen is niet alleen sprake van lichtweerkaatsing op het netvlies maar ook van een verbinding tussen deze lichtweerkaatsing en in de hersenen in de vorm van sporen opgeslagen kennis en ervaring, alles wat de mens waarneemt laat materiële sporen achter in de hersenen, waarnemen gaat gepaard met een elektrochemisch proces dat in de hersenen afdrukken, sporen achterlaat¹². Sporen ontstaan door elektrochemische reactie in de hersenen, voor zover het erfelijke materiaal dit toelaat, het erfelijke materiaal vormt de voorwaarde voor wat geleerd kan worden, het bepaalt de vermogens. Bij bepaalde vogels is zelfs de vorm van het door hen te bouwen nest erfelijk bepaald terwijl bijen via dans de vindplaats van honing aan andere bijen kunnen doorgeven¹³. Het vermoeden bestaat dat de mens bij de geboorte een aantal kant-en-klaar systemen bezit voor het ontdekken van lijnen en patronen¹⁴. Nieuwe sporen reageren met al in de hersenen aanwezige sporen, waardoor nieuwe combinaties van sporen ontstaan, reeksen die het denkproces vormen. Denkprocessen worden mogelijk door erfelijke aanleg¹⁵ (programma, sporen), de daardoor bepaalde mogelijkheid tot leren en door het geleerde dat via prikkeling van de zintuigen in contact komt met de hersenen en in de vorm van sporen wordt vastgelegd.

Doordat de mens de mogelijkheid heeft om te leren en het geleerde, dat in de vorm van sporen (programma) in zijn hersenen vast komt te liggen, buiten zichzelf in tekens kan omzetten, is hij in staat opgedane kennis en ervaringen op te slaan en over te leveren; de in tekens vastgelegde kennis kan opnieuw geleerd worden waardoor weer sporen (programma's) kunnen ontstaan in de hersenen. Voor zover bekend slaat de

interpreteren van objecten uit de buitenwereld maar doet dat in samenwerking met vele andere schorsvelden (Schadé, p.206), hieruit blijkt dat visualiteit een complex geheel is.

¹² Chemische processen brengen elektronische spanningen voort. Door plaatsing van elektroden op de hersenen kunnen via elektronische impulsen gemoedstoestanden worden opgewekt (Gellért e.a., p.469 e.v.). De hersenen produceren gedurende gemoedstoestanden stoffen, waarvan de gemoedstoestanden een manifestatie zijn. Wanneer één van deze stoffen geïsoleerd en overgebracht wordt in andere hersenen, veroorzaakt zij een overeenkomstige gemoedstoestand. Hersenactiviteit is elektronisch op beeldscherm zichtbaar te maken, zo bijvoorbeeld ook het verschil in hersenactiviteit van een muzik liefhebber en een componist bij het horen van dezelfde compositie.

¹³ Gellért e.a., p.477.

¹⁴ Onderzoek van Hubel en Wiesel aan pasgeboren katten waarbij één oog tijdelijk werd afgedekt, leverde onder meer als resultaat, dat als één oog een dag of vier gesloten werd gehouden, het detectorsysteem dat met dat ene oog correspondeert dan in de tweede levensmaand zijn functie had verloren en zich niet meer kon herstellen (Hubel en Wiesel, p.978-993).

¹⁵ een van de belangrijkste erfelijke eigenschappen van een organisme is dat het een innerlijke noodzaak ervaart als onprettig, de bevrediging ervan als prettig, het wordt tot actie aangezet om een als onprettig ervaren toestand te veranderen in een toestand die als aangenaam wordt ervaren. De innerlijke noodzaak bestaat uit een reeks eigenschappen die het gedrag van een organisme (de mens) bepalen: angst, woede, haat, walging, plezier, triestheid, nieuwsgierigheid, seksuele gevoelens, honger, dorst, pijn, liefde, geborgenheid en tussenmenselijke gevoelens als samenvoelen, medelijden, medeleven, afstoting, ingebeeldheid, trots, schaamte, ergernis (Gellért e.a., p.474).

mens sinds ongeveer 40.000 jaar kennis op in de vorm van tekens die het resultaat zijn van sporen, zodat deze tekens tot op de dag van vandaag nog steeds sporen kunnen veroorzaken bij de mens. Op deze manier kan de mens opgeslagen kennis steeds opnieuw leren en gebruiken.

Afhankelijk van de in de hersenen opgeslagen kennis en ervaring wordt het waargenomene, waaronder ook beelden, geïnterpreteerd. Er is een verschil tussen waarnemen en interpretatie. Wanneer iedereen vanuit hetzelfde standpunt en op hetzelfde moment naar hetzelfde object zou kijken, zou iedereen fysiologisch gezien hetzelfde waarnemen doordat in alle gevallen sprake is van dezelfde lichtweerskaatsing van het object op het netvlies¹⁶. Wát iemand aan het waargenomene ziet, hoe hij dit interpreteert, hangt niet alleen af van zijn waarneming, van wat hij ziet, maar is ook afhankelijk van zijn kennis en ervaring. Zo zal een bepaalde stelling op het schaakbord zowel door een schaker als door een niet-schaker hetzelfde worden waargenomen, beiden zien het bord en de groepering van de stukken op dezelfde manier maar voor de schaker zal deze stelling een andere betekenis hebben dan voor de niet-schaker omdat de schaker over theoretisch inzicht (onder andere kennis over spelregels) beschikt waarmee hij de stelling interpreteert terwijl voor de niet-schaker de stelling slechts een verzameling figuren is op een bord.

Veel van wat wordt waargenomen, blijft als onverwerkte sporen achter in de hersenen¹⁷. Een deel van wat waargenomen wordt, een deel van datgene dat bewust gekoppeld is aan kennis en ervaring, is oproepbaar, maakt herinnering mogelijk. Er treedt bij het kijken naar of betasten van dingen wisselwerking op tussen in de hersenen aanwezige sporen van beelden en daaraan gekoppelde begrippen én nieuwe beeld- en begripservaringen, op deze wijze is sprake van een leerproces. Onthouden en handelen zijn mogelijk omdat het waargenomene gekoppeld is aan interpretatie. Opgedane kennis en ervaring, opgeslagen in de hersenen, vormen voor interpretatie de grondslag.

De hersenen van de mens zijn verder ontwikkeld dan die van de andere dieren, met name de hersenschors, die verantwoordelijk is voor de verschillen in individueel veranderlijk gedrag: 'De schorsstructuren zijn volledig in staat informatie, die uit de buitenwereld komt, te verwerven en te analyseren, ze te verwerken, nieuwe verbanden te leggen en de sporen er van op te slaan. Zij zijn in staat de aangeboren gedragsprogramma's te vervangen door ingewikkelde, individueel veranderlijke programma's, waarbij ze niet slechts voor de vorming van voorwaardelijke reflexen zorgdragen maar ook voor de vorming van aanmerkelijk ingewikkelder individuele gedragsprogramma's'¹⁸. De verdere ontwikkeling van de hersenschors bij de mens is verantwoordelijk voor het ontstaan van taal en begrip, taal en begrip zijn werktuigen van het denken en middelen om de eigen psychische processen te reguleren. Via begrip en herkenning van

¹⁶ 'Van het visuele beeld, dat gevormd wordt op de retina, weet men dat het daar voor een uiterst korte tijd blijft bestaan, als het oog helemaal stil staat duurt het beeld niet langer dan 1 tot 1,5 seconde, daarna wordt het beeld doorgezonden naar andere zones van de hersenen die samenwerken, waardoor interpretatie ontstaat'. (Yarbus, 1965, in: Lurija, p.258).

¹⁷ Per seconde bereikt de mens ongeveer 1 miljard bit informatie (prikkel) waarvan maar 100 bit bewust wordt (Gellért e.a., p.475).

¹⁸ Lurija, p.15.

bijvoorbeeld een angstaanjagend object, kan angst overwonnen worden. Door middel van begrip en taal wordt analyse en generalisatie van binnenkomende informatie uitgevoerd en worden oordelen en conclusies gevormd. Daarom zijn taal en begrip tegelijkertijd ook een mechanisme geworden voor intellectuele activiteit, waarvan gebruik gemaakt kan worden bij abstractie en generalisatie¹⁹.

Het proces van opname, verwerking en gebruik van informatie verloopt globaal als volgt: bij bijvoorbeeld het kijken naar een paard ontstaat door weerkaatsing van het licht vanuit het object een beeld van het paard op het netvlies, dat als elektronische spanning langs de zenuwbanen wordt doorgezonden naar de hersenen. Als binnen de hersenen al sporen van beelden en van begrip van paard aanwezig zijn, volgt herkenning en binding met al aanwezige kennis over het object, in de vorm van sporen. Zijn er nog geen sporen van het beeld van een paard aanwezig in de hersenen, dan vindt registratie plaats van het nieuwe beeld in de vorm van een spoor, dat gekoppeld wordt aan de sporen van al aanwezige kennis in relatie tot het object. In de mate waarin binnen de hersenen kennis van taal en tekens aanwezig is, kan het gevormde spoor met behulp van deze middelen worden omgezet in geschreven, gesproken omschrijving of getekend beeld van het object paard, wat opnieuw sporen kan veroorzaken bij een toehoorder of toeschouwer. Wanneer nog geen enkel spoor van beeld en begrip van het betreffende object in de hersenen aanwezig is, wordt het object niet herkend en waarschijnlijk vaak ook niet geregistreerd. Interpretieren van beelden is nauw verbonden met begripsvorming, begripsvorming is een voorwaarde voor communicatie en een voorwaarde om de buitenwereld te kunnen interpreteren.

Over wat begrippen zijn wordt door de geschiedenis heen verschillend gedacht. Volgens de antieke en scholastische leer bevat begrip dat wat aan het vele enkelvoudige gemeenschappelijk is, volgens deze leer komt begrip tot stand door samenwerking van rede en zintuiglijkheid: de rede, het actieve deel van de begripsvorming, beschouwt het enkele onder het aspect van het gemeenschappelijke en onderscheidt het wezenlijke van het onwezenlijke, de zintuiglijkheid ontvangt de enkele voorwerpen passief om ze aan de rede voor te stellen, samenspel van rede en zintuiglijkheid vormt het verstand. Binnen deze leer bestaan verschillende opvattingen over de zijnswijze van begrippen en kennis: zo gaat Plato ervan uit dat begrippen evenals ideeën onafhankelijk van het wordende en verdwijnende zijnde bestaan terwijl Aristoteles ervan uitgaat dat begrippen immanente wezensvorm van de afzonderlijke stoffelijke zijnden zijn. Begrippen bevinden zich volgens Aristoteles met andere woorden in de enkele dingen en hebben onafhankelijk hiervan geen eigen bestaan. De geest ontdekt deze wezensvormen volgens Aristoteles door abstractie in de vorm van een algemeen begrip: een algemeen begrip drukt de overeenkomstige wezensvorm van enkele dingen uit, 'stoel'

¹⁹Volgens Gehlen ontwikkelt de mens een taalvermogen om zijn ten opzichte van het dier gebrekkige zintuiglijke vermogens te compenseren (Gehlen (1940) 1962, p.50 en p.172). De vraag blijft open waarom de mens taal ontwikkelt en niet, net als andere dieren, zijn zintuigen. Door ervan uit te gaan dat de mens zijn taalvermogen ontwikkelt in plaats van zijn zintuigen, suggereert Gehlen dat de zintuiglijke vermogens van dezelfde orde zijn als het taalvermogen. Taal en tekens zijn echter maar gedeeltelijk zintuiglijk - orgaan gebonden, zij zijn los daarvan op te slaan.

drukt bijvoorbeeld het wezenskenmerk van alle enkele stoelen uit²⁰.

In de Middeleeuwen ontstaat de strijd om universalia, het gaat hier om de oude strijdvraag (sinds Plato en Aristoteles) of algemene begrippen (universalia) werkelijk bestaan. Het begripsrealisme (universalisme) kent aan het algemene de eigenlijke werkelijkheid tegenover het enkele ding toe en gaat ervan uit dat overeenkomst tussen begrip en ding door afbeelding in het intellect via abstractie ontstaat, waardoor kennis van het werkelijke wezen der dingen mogelijk is²¹, terwijl volgens de nominalisten de algemene begrippen alleen in ons intellect aanwezig zijn, slechts namen zijn, en alleen het enkele realiteit heeft. Een voorlopige verzoening van beide standpunten wordt tot stand gebracht door het uitgangspunt dat het algemene in het enkele bestaat en niet los van deze (de begrippen zijn reëel maar in de dingen)²².

Sinds Descartes wordt onderscheid gemaakt tussen zuivere (a priori, oer-, stam-) begrippen en empirische (ervarings-) begrippen. Rationalisten staan tegenover empiristen in de vraag of het gerechtvaardigd is aan te nemen dat er a priori-begrippen bestaan en dat deze fundament zijn van het denken. Volgens de rationalisten ontstaat kennis van begrippen met behulp van bijzondere geestelijke vermogens, de empiristen gaan ervan uit dat alle begrippen uit de ervaring stammen. Kant probeert op de volgende manier beide posities te verzoenen: hij onderscheidt empirische begrippen, op de ervaring berustend, zuivere verstandsbegrippen die niet uit de ervaring stammen maar ervaring mogelijk maken en begrippen van de rede (ideeën) die slechts indirect op aanschouwing en ervaring betrokken zijn. Alleen waar begrip met aanschouwing is verbonden is volgens Kant kennis van de objectieve realiteit mogelijk. Tijdens de Romantiek en het Duitse idealisme ontwikkelt zich het individuele begrip als uitdrukking van een persoon, kunstwerk of historische periode. Voor Hegel is begrip weten: het absolute weten is het begrip dat zichzelf tot voorwerp en inhoud heeft, de beweging van het begrip naar het absolute weten ontstaat door samenspel van begrip en voorwerp. Schopenhauer gaat ervan uit dat alle begrippen abstract zijn, niet aanschouwelijk, terwijl voorwerpen aanschouwd worden maar niet begrepen. De formele logica (Frege en anderen) definieert begrip in relatie tot zijn functionaliteit in de bewering²³.

Uit empirisch onderzoek wordt steeds duidelijker dat bij de vorming van begrippen zowel zintuiglijke indrukken als complexe hersenactiviteit een rol spelen, waardoor rationalisten en empiristen die eenzijdig de nadruk leggen op één van beide facetten, denken of ervaring, in het ongelijk worden gesteld²⁴.

²⁰ De Rijk, p.226.

²¹ Sommige realisten w.o. Augustinus gaan zóver dat alleen aan de algemene begrippen een werkelijk bestaan wordt toegekend. Dit betekent dat als wij bijvoorbeeld zeggen 'Socrates is een mens', in de voor ons staande Socrates alleen zijn 'menschheid' wezenlijk is (Carré, p.36).

²² Schneider, p.874-887. Zie voor een overzicht van de nominalistenstrijd ook: Carré en Weinberg.

²³ Zie voor een samenvattende omschrijving van verschillende opvattingen over begrip verder o.a.: Ritter, p.781 e.v., Schenk, p.362-364 en Schischkoff, p.61-62.

²⁴ Uit onderzoek blijkt dat complexe hersenactiviteit zoals begripsvorming, door samenwerking van de in de evolutie later tot ontwikkeling komende delen van de hersenen, m.n. de hersenschors,

Doordat begrippen door de mens omgezet kunnen worden in tekens, worden de begrippen losgekoppeld van de zintuiglijke ervaring die er aan ten grondslag ligt, door middel van tekens is de mens in staat begrippen te leren zonder de empirische gronden waarop zij gevormd zijn direct zintuiglijk te hoeven ervaren, hoewel een zekere zintuiglijke ervaring wel nodig is om de begrippen te kunnen interpreteren. Begrippen zijn veralgemenisering van ervaringen, ontstaan op basis van denkoperaties als onderscheiden, vergelijken en abstraheren. Begrippen ontstaan en ontwikkelen zich doordat de mens zintuiglijke ervaringen opdoet en deze ervaringen met zijn hersenen verwerkt. Interpretatie van een begrip hangt samen met de ervaringen die men heeft opgedaan, zo stelt iedereen zich bij eenzelfde begrip, bijvoorbeeld paard, een ander paard voor, afhankelijk van de ervaringen die men heeft met dit begrip, het woord paard is uitdrukking van een algemeen begrip waaraan het individu afhankelijk van zijn ervaring inhoud geeft, deze inhoud verandert omdat het individu nieuwe ervaringen opdoet.

Niet alleen het denken over wat begrippen zijn verandert in de loop der tijd, maar ook de inhoud van de begrippen zelf, zoals bijvoorbeeld duidelijk wordt met betrekking tot het begrip kunst. Niet altijd wordt onder beeldende kunsten hetzelfde verstaan, wat blijkt uit de volgende opvattingen die door de geschiedenis heen over kunst zijn gehanteerd: kunst is beschouwd als nabootsing van een hogere werkelijkheid, nabootsing van de zichtbare werkelijkheid, uitdrukking van een harmonisch verband tussen universum en zielsleven in de vorm van getallensymboliek (getal, proportie, gelijkheid, harmonie als waardenmaatstaven), bemiddelaar tussen buitenwereld en zielsleven of tussen Goddelijke idee en waarneembare buitenwereld, als middel om de natuur te perfectioneren, gevoelsuitdrukking, verschaffer van nut en genoegen, bemiddeling tussen noodzaak en vrijheid in de vorm van belangeloos welbehagen, hoogste uitingvorm van de menselijke rede, symbool voor het zielsleven van individuen en volken, schijnen van de Idee, uitdrukking van de persoonlijke gevoelens van de kunstenaar, kunst werd opgevat als sociale kracht of het creëren van een nieuwe realiteit, et cetera.

Met het veranderen van de maatschappij verandert de inhoud van het (beelden-)kunstbegrip. In tijden waarin de religie de normen voorschrijft, wordt de kunstenaar overwegend beschouwd als bemiddelaar tussen goddelijke en zichtbare werkelijkheid terwijl met het afnemen van de kerkelijke macht de nadruk meer komt te liggen op wetenschappelijke en individuele aspecten en nabootsing van de zichtbare werkelijkheid, uitlopend op de opvatting dat kunst in staat is een eigen werkelijkheid te creëren.

Verandering in de inhoud van het begrip kunst gaat samen met veranderingen in de gehanteerde kunstcriteria. In tijden dat de opvoedingsfunctie van kunst wordt benadrukt, geldt als criterium van schoonheid het moreel goede. Wanneer het als taak van de kunst wordt beschouwd de natuur na te bootsen, is het schone het natuurlijke. Als de opvatting overheerst dat kunst de goddelijke idee bemiddelt, wordt het schone gelijkgesteld aan het goddelijke, uitgedrukt in eenheid, proportie, symmetrie en dergelijke. Wanneer het individuele op de voorgrond treedt wordt schoonheid overwe-

met alle andere delen van de hersenen tot stand komt (Lurija).

gend gezien als gevoelsuitdrukking terwijl met de opkomst van de industriële samenleving kunst door een bepaalde groep wordt gezien als sociale kracht en het criterium gehanteerd wordt dat kunst sociaal onrecht zichtbaar dient te maken en perspectief moet bieden²⁵.

Waarneming en interpretatie binnen beeldende kunsten

Alles wat zichtbaar en tastbaar is kan een blijvende beeldervaring veroorzaken. Deze opgedane ervaringen liggen ten grondslag aan de interpretatie en beleving van kunst- en natuurobjecten of -fenomenen. De toeschouwer kan bij een kunstwerk eenzelfde soort ervaring hebben als bij een natuurobject; een schilderij, zonsondergang en rotsformatie kunnen een overeenkomstige ervaring en beleving opwekken. Er zijn veel landschappen getekend, geschilderd of op andere manieren visueel verwerkt, door naar deze te kijken ontstaat een ervaring over landschap, deze soort ervaring kan de toeschouwer genoeg verschaften. Wanneer de toeschouwer naar een natuurlandschap kijkt kan hij, door de overeenkomst met zijn opgedane ervaring tijdens het kijken naar een landschap op schilderij, hetzelfde ervaren als bij het kijken naar een schilderij. Tijdens de biënnale van 1990 in Venetië is het Scandinavische paviljoen om een boom heen gebouwd waardoor de boom, een natuurobject, een kunstobject is geworden.

Hoewel natuurobjecten eenzelfde ervaring teweeg kunnen brengen als beeldende kunstobjecten, bestaan er verschillen tussen beide, natuurobjecten komen direct voort uit de natuur, beeldende kunstobjecten indirect namelijk door ingrijpen van de mens, de door Marcel Duchamp tentoongestelde flessenrek en urinoir bijvoorbeeld, worden kunstobject door de daad van tentoonstellen.

Er is een geleidelijke overgang tussen natuurobjecten en beeldende kunstobjecten, men kan de natuur als zodanig, zonder menselijk ingrijpen, alleen door kijken of tasten ervaren als beeldende kunst, direct uit de natuur voortkomende objecten kunnen verwerkt worden in of tot een kunstproduct of men kan de natuur ingaan en daar sporen creëren, landart²⁶. De mens kan ook zelf een beeldend kunstobject maken, aan de hand van beeldervaringen die hij heeft opgedaan.

Er bestaat een onderscheid tussen beeldend kunstobject en beeldende kunstervaring: van een beeldend kunstobject is pas sprake wanneer kennis van en ervaring met beelden en daaraan gekoppelde begrippen door menselijk ingrijpen worden omgezet in objecten die zichtbaar en tastbaar zijn, terwijl een beeldende kunstervaring door elk geluid, begrip of beeld kan worden opgewekt. Zo kan een bepaald geluid de associatie met een object oproepen en in de hersenen een daarbij passend beeld opwekken, het horen of lezen van een begrip kan beeldassociaties doen ontstaan evenals het kijken naar een voorwerp. De toeschouwer kan bij het kijken naar een natuurfenomeen eenzelfde soort ervaring opdoen als bij het zien van een kunstproduct, het natuurfenomeen

²⁵ Een uitvoeriger weergave van de geschiedenis van het begrip kunst en kunstcriteria geven o.a.: Pochat, Everett en Kuhn, Tatarkiewicz 1962, 1970, 1972, Beardsley 1967, p.19-34 en Bogdal,

²⁶ Voorbeelden van 'landart' zijn de tractorsporen van Jan Dibbets (1990) en de door Christo ingepakte eilanden bij Florida.

wordt daardoor echter nog geen kunstproduct, een beeldend kunstproduct komt pas tot stand door actief, omvormend ingrijpen van de mens, waarbij een zichtbaar en tastbaar object tot stand gebracht wordt terwijl een natuurobject ontstaat zonder dit directe menselijke ingrijpen.

Beeldende kunstwerken worden gemaakt om een beeldende kunstervaring op te wekken²⁷. Dit betekent niet dat zij het beoogde doel altijd bereiken. Het is mogelijk dat de toeschouwer door zijn opgedane ervaringen het beeldende kunstwerk niet als kunstwerk interpreteert. Zo kunnen de al eerder genoemde boom waar een paviljoen omheen gebouwd is, en het flessenrek van Marcel Duchamp door de toeschouwer geïnterpreteerd worden als respectievelijk natuurobject en gebruiksvoorwerp, en niet als kunstwerk.

Ervaringen gaan samen met beelden die in de hersenen als sporen worden opgeslagen. De in de hersenen aanwezige patronen, sporen van beelden, begrippen en geluiden, worden door leerprocessen opgedaan. Deze patronen kunnen tot op heden niet rechtstreeks worden overgedragen maar alleen door ze te vermaterialiseren, om te zetten in woord, beeld en geluid: een schrijver kan zijn ervaringen (ook visuele) omzetten in woorden, deze woorden kunnen anderen aanzetten tot het maken van een beeldend kunstproduct wat weer kan leiden tot verschillende ervaringen, et cetera.

Alle kunsttakken zijn gericht op het verwerken van kennis en ervaring, zó dat ze door inwerking op de zintuigen de behoefte aan een kunstervaring opwekken en bevredigen. Hiermee is niet gezegd dat alle kunsttakken dezelfde soort producten leveren. Wanneer een schrijver een beeldervaring omzet in woorden is hij niet met beeldende kunst bezig maar met literatuur, voor een schrijver is het materiaal waarmee hij werkt taal en niet zichtbare en tastbare beelden en objecten. Hoewel de verschillende kunsttakken elk hun eigen producten en kenmerken hebben, werken zij met dezelfde ervaringsgrond die het mogelijk maakt dat de verschillende kunsttakken elkaar beïnvloeden. De gemeenschappelijke ervaringsgrond is de in de menselijke geschiedenis opgeslagen kennis en ervaring, voortgebrachte producten, et cetera.

Steeds zijn het echter de aan de verschillende kunsttakken eigen kenmerken, die er voor zorgen dat verschillende soorten kunstproducten ontstaan, zo zijn ook binnen de beeldende kunsten patronen te ontdekken die voor deze kunsttak kenmerkend zijn, allereerst mogelijk gemaakt door het medium zelf met zijn specifieke kenmerken. Hauser zegt over het kenmerkende van beeldende kunst onder meer: 'De [beeldende] kunst bedient zich bij haar scheppingen altijd van een stoffelijke, technische, werktuigachtige inrichting, en zij doet dit zó openbaar en nadrukkelijk, dat men juist deze "stoffelijke omweg", dit materialisme van de uitdrukkingsmiddelen, deze binding aan de techniek, een van haar voornaamste kentekens zou kunnen noemen'²⁸. Hauser heeft in dit citaat opgemerkt dat het stoffelijke, materiële, een van de belangrijkste kenmerken is waarin beeldende kunsten zich onderscheiden van andere kunsttakken. Door dit

²⁷ Ook voor kunstenaars die werk maken alleen om er geld mee te verdienen, geldt dat zij dit kunnen doen dankzij de prettige beeldende kunstervaring die hun werk teweeg brengt bij de toeschouwer, koper.

²⁸ Hauser (1951) 1985, p.552.

specifieke kenmerk (het stoffelijke, materiële, technische) ontstaat gelijkenis in de manier waarop beeldende kunstproducten bewerkt worden. Zo snijden verschillende 'primitieve' volken de onderdelen van hun beelden meestal eerst rechthoekig uit en werken dan vanuit een frontaal gezichtspunt naar rond toe, wat overeenkomstige statische beelden oplevert²⁹. 'Bij deze rechthoekige beschouwingswijze van het menselijk lichaam is duidelijk dat de beeldhouwer het beeld voorbereidt door de voor- en zijaanzichten op de zijde van een rechthoekig blok te tekenen en vervolgens naar binnen te werken totdat deze aanzichten elkaar ontmoeten'³⁰. Met op alle kanten van een blok optekenen bedoelt Janson dat bij deze manier van beeldhouwen uitgegaan wordt van een plat vlak.

De materialen en technieken die gebruikt worden zorgen naast overeenkomsten in de afbeeldingen ook voor verschillen, samenhangend met de middelen van bestaan binnen samenlevingen - de gebruikte materialen en technieken hangen samen met de bestaansmiddelen van een maatschappij - hun ontwikkelingsniveau en de kennis en ervaring waarover de maker beschikt. Eskimo's maakten bijvoorbeeld beelden uit beenderen omdat bij hen geen hout aanwezig was en zij daarover ook niet op andere manieren konden beschikken, terwijl samenlevingen die door industrialisatie gekenmerkt worden onderling in de regel grotere overeenkomst in hun beeldende kunstproductie vertonen dan een geïndustrialiseerde samenleving vergeleken met een overwegend op eenvoudige landbouw gebaseerde maatschappij: in eenvoudige landbouwmaatschappijen worden in de beeldende kunstwerken geen ijzeren constructies of toepassingen van kunststof verwerkt, omdat de mogelijkheden hiervoor niet aanwezig zijn.

In de 20e eeuw neemt de industrialisatie dusdanige internationale vorm aan, dat voorheen bestaande verschillen in kunstproductie van maatschappijen steeds meer gaan verdwijnen. De niet al te grote uiterlijke verschillen in natuurlijke levensomstandigheden en de overeenkomst in het fysiologische proces van waarnemen bij de mens, zijn factoren die door de hele geschiedenis heen ten grondslag liggen aan een bepaalde gelijkenis tussen verschillende beeldende kunstproducten. De mens neemt zijn omgeving onder andere waar via lichtweerkaatsing op het netvlies, in de hersenen ontstaan door deze manier van waarnemen overeenkomstige patronen. Wij kunnen bijvoorbeeld door middel van röntgenstralen of radar anders naar de realiteit kijken dan zonder deze instrumenten maar onze beeldervaring blijft hierbij gebaseerd op het principe van lichtweerkaatsing op het netvlies. Was waarnemen op een ander mechanisme gebaseerd, dan zou de wereld anders worden waargenomen.

Ontstaansvoorwaarden voor beeldende kunsten

Beeldende kunst en kunstproducten ontstaan door activiteit van de mens. De mens is uit de dierenwereld geëvolueerd en onderscheidt zich in bepaalde opzichten van de overige dieren. De mens is een maatschappelijk wezen, dat wil zeggen dat hij in gemeenschappelijk verband ingrijpt in zijn omgeving en daardoor producten creëert

²⁹ Afbeeldingen van Afrikaanse maskers zijn hiervan een voorbeeld, zie o.a.: Monti.

³⁰ Janson (1962) 1981, p.59.

om in zijn behoeften te voorzien³¹. De mens is alleen in staat zichzelf en zijn soort in stand te houden door zijn opgedane kennis en ervaring van generatie op generatie over te leveren en door gezamenlijk met anderen afspraken en plannen te maken om bepaalde doelen te verwezenlijken. Zich in leven houden doet de mens door het bevredigen van behoeften als eten, drinken en kleden.

Gemeenschappelijk ingrijpen in de natuur is een zich langzaam ontwikkelend proces dat steeds ingewikkelder vormen aanneemt: verzamelen, jagen, landbouw, industrie³². Gemeenschappelijk ingrijpen begon waarschijnlijk met de imitatie van eenvoudige natuurfenomenen, het vallen van stenen en stokken kan als voorbeeld gediend hebben bij het ontwikkelen van jachtwerktuigen (wapens) en wrijving van stenen in een rivierbedding heeft misschien model gestaan voor het slijpen van stenen werktuigen³³. Langzamerhand ontstonden uit dit proces van imitatie van gebeurtenissen in de natuur werktuigen waarmee producten gecreëerd konden worden die niet meer als zodanig in de natuur terug te vinden zijn, specifiek menselijke producten, niet meer primair ontstaan door nabootsing van natuurlijke fenomenen maar op basis van zich ontwikkelende behoeften, zoals messen, bijlen, naalden, enzovoort. Op basis van een behoefte als eten, ontwikkelt de mens de activiteit jagen en gereedschap hiervoor, met dit gereedschap kan hij de dierenhuiden verwerken en zich hiermee bedekken; zo ontstaat waarschijnlijk uit bevrediging van de ene behoefte (eten) een andere behoefte (zich kleden). Er is met andere woorden in het proces van gemeenschappelijk ingrijpen een geleidelijke overgang waar te nemen van imitatie van natuurfenomenen naar het creëren van niet in de natuur voorhanden producten, met behulp van steeds ingewikkelder wordende werktuigen.

Ook in de dierenwereld is sprake van bevrediging van behoeften om in leven te blijven. Om aan deze behoeften tegemoet te kunnen komen, vindt voortdurende aanpassing plaats aan nieuwe omstandigheden, overerving van zo ontstane reactiewijzen en uitsterven van zwakke soorten, maar het bevredigen van behoeften wordt hier niet, zoals bij de mens het geval is, gedragen door gemeenschappelijke afspraken, plannen en taal. De dieren hebben vooral klanken en geluiden als communicatiemiddel (wat de mens oorspronkelijk ook had), waardoor de mogelijkheden voor omvormen

³¹ Gemeenschappelijk ingrijpen in de buitenwereld en daardoor producten creëren om in behoeften te voorzien, wordt ook wel begrepen als arbeid. Hier is er voor gekozen het begrip arbeid niet te gebruiken vanwege de uiteenlopende definities die ten aanzien van arbeid gehanteerd worden: arbeid als moeizame inspanning, als lichamelijke verrichting de vrije mens onwaardig, arbeid als opdracht van God, als waarde scheppende handeling, loonarbeid, arbeid in de betekenis van doelgerichte productieve handeling die natuurstoffen aanpast aan menselijke behoeften en een van alle maatschappijvormen onafhankelijke bestaansvoorwaarde is om de stofwisseling tussen mens en natuur te bemiddelen et cetera. Uitvoeriger beschrijvingen zijn te vinden bij: Krüger, p.480 en Hund, p.163 e.v.

³² Zie voor literatuur over de ontwikkeling van de menselijke soort o.m.: Lukács 1963 en Gehlen (1940) 1962. Lukács beschouwt arbeid als de centrale categorie in de menselijke ontwikkeling terwijl Gehlen ervan uitgaat dat de ontwikkeling van taal kenmerkend is voor het onderscheid tussen mens en dier.

³³ Holz 1985, p.2.

van de natuur en doorgeven van opgedane ervaringen in de dierenwereld veel beperkter zijn dan bij de mens. Doordat de mens in staat is begrippen om te zetten in een tekensysteem, taal, wordt het mogelijk begrippen op te slaan en door te geven aan volgende generaties. Door middel van taal kunnen de totale ervaringswereld en het denken tot voorwerp van kennis gemaakt, geobjectiveerd worden en aan anderen worden doorgegeven. De geschiedenis van de taal weerspiegelt de geschiedenis van het betreffende volk. Zo is het bijvoorbeeld kenmerkend dat Oost-Afrikaanse jagersvolken veel uitdrukkingen hebben voor de nuances van bruin maar alleen één voor alle overige kleuren samen³⁴.

Doordat voorzien in behoeften bij de mens gebeurt door gemeenschappelijk handelen met behulp van taal, en vastgelegde overleveringen, treedt ten opzichte van de dierenwereld een versnelling en uitbreiding op in de ontwikkeling van behoeften en in de manieren waarop zij bevredigd worden. Dit proces van versnelling en uitbreiding is zowel kwantitatief als kwalitatief van aard: de mens is niet alleen in staat méér aspecten van de natuur te gebruiken, hij kan dit in toenemende mate doen door ontwikkeling van producten die niet als zodanig in de natuur vindbaar zijn, zoals industrieel vervaardigde producten. In de menselijke ontwikkeling vindt toenemende beheersing van de natuur plaats, bij de dieren vooral een voortdurende biologische aanpassing aan veranderende natuurlijke omstandigheden.

De mens heeft ten opzichte van het dier een hoger bewustzijn wat zich uit in gemeenschappelijk ingrijpen in de natuur en in het besef dat er dingen buiten de mens bestaan die iets anders zijn als hijzelf en die omgevormd kunnen worden om een bepaald doel, een behoefte, te bevredigen. Het bewustzijn begeleidt en controleert de reactie tussen organisme en omgeving doordat het zich tussen de van buitenaf inwerkende prikkel en de op de prikkel aangepaste reactie plaatst, de controlerende functie van het bewustzijn is werkzamer naarmate het levende wezen complexer georganiseerd is³⁵.

Het vervaardigen van werktuigen gebeurt steeds met een bepaald doel: het creëren van een product ter bevrediging van een behoefte. Een aspect van gemeenschappelijk ingrijpen in de natuur is nabootsen, het waarnemen en imiteren van een fenomeen uit de werkelijkheid om het bruikbaar te maken voor de menselijke praktijk. Het aan het vervaardigen van werktuigen ten grondslag liggende nabootsen is een actief proces: het gaat niet om het tot stand brengen van een zo perfect mogelijke gelijkenis met het na te bootsen fenomeen maar om omvorming van dit fenomeen zodat deze geschikt wordt om een menselijke behoefte te dienen.

Nabootsen, hoe actief dit ook is, gaat echter steeds samen met talloze malen herhalen van handelingen, waaruit langzamerhand iets nieuws ontstaat. Iets nieuws, in dit geval een werktuig of product, ontstaat niet uit het niets maar is resultaat van eindeloze herhaling, pas door opeenhoping van combinaties van het bestaande ontstaan nieuwe dingen. Een hamer bijvoorbeeld wordt ontwikkeld uit een stuk steen, aan het stuk steen wordt na verloop van tijd een houten handvat toegevoegd, met de ontdekking van metaal wordt of het stenen gedeelte of de hele hamer vervangen door metaal,

³⁴ Schischkoff, p.659-660.

³⁵ Zie ook: Lurija.

eerst brons later ijzer, langzamerhand ontstaan specifieke hamers voor verschillende soorten activiteiten en met de ontwikkeling van machines worden hieraan hamers verbonden waardoor bijvoorbeeld de pneumatische hamer ontstaat.

Om iets gestalte te kunnen geven moet de mens, ook de kunstenaar, gebruik maken van aanwezige uitdrukkingsmiddelen, hij kan alleen iets creëren door voort te bouwen op wat is. Een 'nieuw' idee of product wat in de ogen van de mensen geen of onvoldoende raakvlakken heeft met hun ervaring, wordt niet als 'nieuw' begrepen. Zo bleek uit een documentaire over een ontmoeting tussen een onderzoeksteam en een stam die niet met andere volken in aanraking was geweest en leefde op het niveau van vruchten verzamelen, dat de stamleden op apparaten als foto-of filmcamera niet reageerden omdat ze deze apparaten niet kenden. Ze reageerden wel direct op een blikje frisdrank omdat dit voor hen leek op een kokosnoot waarin ook vloeistof zit wat opgedronken kan worden. Twintig jaar later bekeken dezelfde stamleden de over hen gemaakte filmopnamen met grote belangstelling en leefden zij grotendeels op dezelfde manier als de in hun gebied inmiddels gestationeerde mijnwerkers. Uit dit voorbeeld zou geconcludeerd kunnen worden dat de mens in staat is nieuwe dingen snel te leren en te ontwikkelen. Van de andere kant waren de dingen die de stamleden werden getoond alleen voor hen nieuw, niet voor het onderzoeksteam en de rest van de wereld waar deze producten langzamerhand tot ontwikkeling zijn gekomen. Verder blijkt uit dit voorbeeld dat de stam zich binnen 20 jaar tijd vanuit het stadium van vruchten verzamelen heeft aangepast aan een industriële samenlevingsvorm. Uit dit snelle aanpassingsvermogen zou men kunnen concluderen dat de biologische capaciteiten van de mens in 40.000 jaar nauwelijks veranderd zijn, anders hadden de stamleden deze ontwikkelingsprong niet kunnen maken.

Het maken van werktuigen heeft niet alleen de betekenis middel te zijn voor het vervaardigen van producten om in behoeften te voorzien, maar betekent ook het maken van vormen, met het maken van werktuigen worden tegelijkertijd vormen gecreëerd omdat elk voorwerp naast een functie ook een uiterlijke omtrek, vorm³⁶, heeft. Door het maken en hanteren van werktuigen onthoudt de mens ook de vorm ervan. Het proces van talloze malen herhalen brengt met zich mee dat met het opslaan van handelingspatronen in de hersenen ook het met deze handelingspatronen verbonden arsenaal aan vormpatronen in de hersenen wordt opgeslagen, door herhaling van

³⁶ Het begrip 'vorm' wordt binnen de filosofie ook in andere betekenis gebruikt: de inwendige opbouw, ordening van een voorwerp of proces, ter onderscheid van zijn amorfe stof (materie), aan deze betekenis is Plato's vormbegrip verbonden. Plato gebruikt 'vorm' (eidos, idea) in de betekenis van het algemene, onveranderbare en eigenlijke zijnde, dat als oerbeeld achter de wisselende en individuele verschijningen staat (zie o.a. Plato, Timaeus, 50-51, 1978, dl.V, p.236-237). Absolute vorm en schoonheid hebben volgens Plato recht en rond, vlakken en vaste lichamen gevormd door rechte lijnen en cirkels m.b.v. passer en liniaal (Plato, Philebus, 51c, 1978, dl.V, p.375). Volgens Aristoteles bestaat elk concreet ding uit stof en vorm, waarbij vorm de actualiserende, werkelijkheid gevende factor (causa formalis) is en doel van het wordingsproces (causa finalis) van de nog niet tot reële dingen gevormde oerstof (Zie o.a. Aristoteles, Metafysica 1015a, 1028b, 1045b, 1069b en 1070a, 1970, p.120, p.167, p.219, p.302, p.304 etc.). Zie over de relatie stof-vorm ook: Bormann e.a., p.977 e.v.

handelingen ontstaan patronen in de hersenen, deze patronen zijn sporen van handelen en denken. Dat ook vormpatronen in de hersenen worden opgeslagen maakt het mogelijk dat deze een relatief onafhankelijk bestaan krijgen, dat zij gehanteerd kunnen gaan worden los van de gebruiksvoorwerpen waaraan zij aanvankelijk gekoppeld waren.

Verzelfstandiging van vormpatronen ontwikkelt zich al in een stadium waarin alle activiteiten nog gericht zijn op bevrediging van de eerste levensbehoeften. De mens ontdekte geleidelijk dat sommige stokken en stenen een handiger vorm hadden dan andere³⁷, dit betekent dat hij al bepaalde vormen kon onderscheiden en hanteren. Naarmate de mens beter in staat is in zijn eerste levensbehoeften te voorzien, krijgt hij een steeds grotere verzameling aan vormpatronen die hij kan gebruiken, zo ontstaat de voorwaarde om afbeeldingen te maken. De periode die vooraf gaat aan de eerste overgeleverde afbeeldingen, beslaat naar schatting ongeveer 2 miljoen jaar en daarover is heel weinig bekend³⁸. Wel is duidelijk dat door de ontwikkeling en uitbreiding van handelingsmogelijkheden in het proces van gemeenschappelijk ingrijpen in de natuur, historisch gezien de mogelijkheid van visuele uitbeelding, het uitbeelden van vormen los van de gebruiksvoorwerpen waaraan zij aanvankelijk gekoppeld waren, al vroeg ontstaat wanneer men dit bijvoorbeeld vergelijkt met de ontstaansmogelijkheid van schriftelijk overgeleverde literatuur.

Grotschilderingen (kleurenafb.1) uit de vroege jagersculturen geven een goed voorbeeld van de vroege ontstaansmogelijkheid van visuele uitbeelding³⁹. De afbeeldingen van deze culturen zijn geconcentreerd op het uitbeelden van jachtaferelen, wat te maken heeft met de omstandigheid dat omvorming van de natuur ter bevrediging van de eerste levensbehoeften hier hoofdzakelijk gericht is op de jacht. Maar het jagen zelf verklaart nog niet de mogelijkheid hieraan beeldend vorm te geven, bezig zijn met jagen maakt van de jager nog geen nauwkeurig tekenaar. De hoge mate van realisme in de afbeeldingen van jachtaferelen en het feit dat deze afbeeldingen geschetst en gecorrigeerd werden, veronderstelt een uitgebreide vormkennis van de natuur en grote handelingsvaardigheid in het weergeven van deze kennis, wat alleen door een leerproces los van het jagen zelf kan zijn overgedragen en verworven⁴⁰. Het bewustzijn

³⁷ De stokken zijn niet bewaard gebleven maar wel enkele stenen, het zijn grote kiezelstenen of stukken klei, die tekenen vertonen van herhaald gebruik voor dezelfde handeling (Janson (1962) 1981, p.23).

³⁸ Deze schatting is gebaseerd op onderzoek van Leakey en de Leakey foundation. Ook bij de andere opmerkingen over het ontstaan van de mens wordt hier uitgegaan van onderzoeksresultaten van Leakey.

³⁹ Analyses van grotschilderingen zijn onder meer te vinden in: Lukács, 1963, dl.1, p.459, Janson (1962) 1981, p.23, H.W. en Dora Jane Janson (1968) 1982 en Obermaier.

⁴⁰ De veronderstelling is gebaseerd op de weinige vondsten die van de vroege jagersculturen zijn overgebleven (zie ook kleurenafb.1 en analyse hiervan in hf.6). Lukács gaat er in zijn analyse over de grotschilderingen (voetnoot 39) van uit dat de jagers tevens tekenaars en schilders waren en dat de hoge mate van realisme in de afbeeldingen te verklaren is uit nauwkeurige observaties tijdens de jacht. Janson gaat ervan uit (voetnoot 39) dat deze relatief hoog ontwikkelde afbeeldingen waarschijnlijk mogelijk werden door een zekere mate van taakverdeling tussen jagers en kunstenaars, een veronderstelling waar hier ook van uitgegaan wordt.

van de mogelijkheid iets van de werkelijkheid uit te beelden dat niet hetzelfde is als die werkelijkheid maar overeenkomt met begrip ervan, wijst op de aanwezigheid van een vrij ingewikkeld handelingsniveau en op een bestaansniveau waar niet iedereen steeds bezig moet zijn met het bevredigen van de eerste levensbehoeften, er moet al een vrij ingewikkeld proces van gemeenschappelijk ingrijpen en een zekere mate van taakverdeling aan de mogelijkheid van het maken van deze grotschilderingen ten grondslag hebben gelegen. Het bestaan van vormpatronen met een relatief hoog niveau van realisme ten aanzien van wat uit de werkelijkheid wordt afgebeeld, kan pas plaatsvinden wanneer taakverdeling en een leerproces ontstaan met betrekking tot de weergave van vormpatronen die tot stand zijn gekomen door omvorming van de natuur.

Zodra de mogelijkheid ontstaat zichtbare en tastbare vormen uit te beelden los van directe koppeling aan gebruiksvoorwerpen ten behoeve van de eerste levensbehoeften, kan men spreken van beeldende kunsten⁴¹, ook al wordt deze activiteit niet in alle perioden door de mens zelf als zodanig beschouwd: waarschijnlijk zagen de grotschilders zichzelf niet als beeldende kunstenaars, zij waren vermoedelijk de uitvoerders van magisch-rituele handelingen waarmee men de jacht gunstig hoopte te beïnvloeden⁴². De grotschilderingen zijn gemaakt op plaatsen die niet direct toegankelijk waren, wat erop wijst dat zij niet zijn gemaakt om te dienen als versiering.

Gemeenschappelijk ingrijpen en omvormen van de natuur met als doel in behoeften te voorzien, ligt aan de beeldende kunsten ten grondslag, maakt beeldende kunsten mogelijk: wanneer middels ingrijpen en het in samenhang daarmee zich langzaam ontwikkelende proces van taakverdeling in de eerste levensbehoeften wordt voorzien, kan visuele uitbeelding, uitbeelden van vormen onafhankelijk van de gebruiksvoorwerpen waaraan zij aanvankelijk gekoppeld zijn, tot ontwikkeling komen, wat niet wegneemt dat gebruiksvoorwerpen zelf ook een rol blijven spelen in beeldende kunsten, een strikte scheiding tussen gebruiksvoorwerpen en beeldende kunstvoorwerpen is vaak moeilijk te maken.

Wanneer gemeenschappelijk ingrijpen in de natuur begrepen wordt als stofwisselingsproces tussen maatschappij en natuur om te voorzien in behoeften, kunnen beeldende kunsten beschouwd worden als een specifieke vorm van dit ingrijpen: ook binnen de beeldende kunsten vindt omvorming van objectief gegeven materiaal plaats met een vooropgezette bedoeling. De dierenafbeeldingen in de grotschilderingen bij-

⁴¹ Lukács relateert in zijn *esthetica* het ontstaan van kunst eveneens aan het proces van gemeenschappelijk ingrijpen in de natuur (arbeid) maar gaat ervan uit dat in de magische en religieuze perioden nog geen sprake is van kunst omdat het doel van de afbeeldingen hier op (bij)geloof is gebaseerd terwijl esthetische nabootsing volgens hem niet meer gekoppeld is aan een transcendente, fictieve wereldbeschouwing (Lukács, 1963, dl.1, p.382 e.v.). Volgens Semper ligt de oorsprong van kunst in het zich kleden: 'Toen de mens zag dat hij naakt was en leerde om kleren te maken om zich te verbergen, zich te beschermen en zijn lichaam te versieren, zijn de fundamenteën voor kunst gelegd' (in: Gilbert & Kuhn, p.544). Een merkwaardige verklaring die de zich niet met kleren bedekkende volken uitsluit van het maken van kunst.

⁴² Aan het feit dat de grotschilderingen over elkaar heen zijn geschilderd, ontleent Janson het bewijs dat ze magische doelen dienden. Dit is een veronderstelling die niet bewezen is.

voorbeeld wijzen op een verband met de jacht en afbeeldingen van vruchtbaarheidssymbolen drukken het belang uit van instandhouding van de soort, wat betekent dat deze afbeeldingen waarschijnlijk met een duidelijke bedoeling zijn gemaakt. Hetzelfde geldt voor religieuze afbeeldingen, zij worden gemaakt om aan religieuze behoeften tegemoet te komen. Beeldende kunsten geven via de zintuigen uitdrukking aan het stofwisselingsproces tussen natuur en maatschappij, ze ontlelen vormen aan dit proces en beïnvloeden het uiterlijk ervan. Zo zijn sinds de verindustrialisering van het productieproces industriële technieken en materialen terug te vinden in de beeldende kunsten, hoe deze (bijvoorbeeld kunststof) verwerkt worden binnen de beeldende kunsten, beïnvloedt de vormgeving binnen de maatschappij in bouw, mode, ontwerp van gebruiksvoorwerpen, et cetera.

De verhouding tussen beeldende kunsten, wetenschap en productieproces

Het maken van beeldende kunstproducten is een vorm van gemeenschappelijk ingrijpen en omvormen van de natuur die langzamerhand tot ontwikkeling komt. Deze ontwikkeling veronderstelt een bepaald niveau van taakverdeling. In eerste instantie is het proces van ingrijpen gericht op bevrediging van de eerste levensbehoeften, het in stand houden van de menselijke soort. Wanneer in deze eerste levensbehoeften in een bepaalde mate is voorzien, komen naast en in samenhang hiermee andere vormen van gemeenschappelijk ingrijpen tot ontwikkeling, zoals wetenschap en kunst, en ontstaan nieuwe taakverdelingen binnen wetenschap en kunst.

Kunst en wetenschap worden net als het overige productieproces gekenmerkt door gemeenschappelijk ingrijpen en staan in samenhang met de dagelijkse praktijk. Op basis van de ontwikkeling van nieuwe behoeften die ontstaan door het omvormen van de natuur, ontwikkelen zich wetenschap en kunst en mede onder invloed hiervan ontstaan nieuwe takken van wetenschap en kunst. Zo ontwikkelt zich de handel met het toenemen van de productie en daarmee de behoefte om te reizen, dit is een stimulans voor de scheepsbouw, om met schepen te kunnen reizen moet men zich leren oriënteren, wat een verdere ontwikkeling van de sterrenkunde tot gevolg heeft, het veelvuldig gebruik van schepen voor handelsreizen leidt ertoe dat de burgerij, die van deze scheepvaart afhankelijk is, in toenemende mate bestellingen doet van schilderijen die dit uitbeelden, zoals zeelandschappen, schepstaferelen en dergelijke.

In samenhang met het proces van taakverdeling ontwikkelen zich behoeften, naast de behoefte in de eerste levensvoorwaarden te voorzien, ontstaan andere behoeften. De behoefte aan visuele uitbeelding komt tot ontwikkeling omdat de mens denkt en een bewustzijn heeft waarmee hij in staat is op verschillende manieren, ook door visuele uitbeelding, een wereld te creëren waarin hij zichzelf herkent en begrijpt⁴³. Aan beelden uit de Oudheid, vooral uit de Hellenistische periode, zoals de Laocoöngroep (kleurenafb.3), is te zien dat de mens zichzelf anatomisch kan weergeven, dat de mens hiertoe in staat is betekent dat hij zichzelf anatomisch bestudeerd heeft, landschapsschilderijen getuigen ervan dat de mens zijn omgeving en plaats daarbinnen bestudeert,

⁴³ Zie voor een beschrijving van het ontstaan van de behoefte aan kunst o.m.: Hegel, dl.1, III A, 1.

et cetera. De mogelijkheid zichzelf en zijn omgeving af te beelden, gebruikt de mens om weer te geven wat voor hem in een bepaalde maatschappij van waarde is, wat hem bezig houdt, zoals mythologische figuren, goden, krijgers en andere voor hem belangrijke persoonlijkheden en gebeurtenissen.

Wetenschap en kunst onderscheiden zich van de rest van het productieproces daarin, dat het overige productieproces kan dienen voor directe bevrediging van de eerste levensbehoeften en hierop aanvankelijk geconcentreerd was terwijl kunst en wetenschap hieraan indirect een bijdrage leveren. Het produceren van voedsel is geen taak van de kunst, en wetenschap draagt hiertoe indirect bij, via onderzoek en daaraan ontleende technologieën, hoewel wetenschap in veel gevallen een directere bijdrage levert aan bevrediging van de eerste levensbehoeften dan kunst: beeldende kunst kan met afbeeldingen een bepaalde activiteit moreel, magisch of religieus ondersteunen en bevorderen, bijvoorbeeld jacht of oogst, wetenschap kan rechtstreeks door technische uitvindingen, de opbrengst van de oogst vergroten.

Wat wetenschap en beeldende kunst beide gemeen hebben is dat ze elk op hun eigen manier bijdragen aan de vormgeving van de menselijke geschiedenis, op een manier die niet gericht is op directe bevrediging van de basisbehoeften: vergroting van kennis over het heelal of het maken van een film zijn geen activiteiten die eetbare producten opleveren maar bevredigen andere soorten behoeften, nieuwsgierigheid, beheersing van de natuurwetten en ontspanning. Ontwikkelingen binnen wetenschap en kunst kunnen er ook voor zorgen dat wat binnen de rest van het productieproces plaatsvindt soepeler en efficiënter gaat verlopen, uitvindingen van machines vergemakkelijken bepaalde handelingen, en afbeeldingen van bijvoorbeeld straffen of verheerlijking van arbeid kunnen bijdragen tot ordehandhaving op de werkplaats.

Wanneer men beeldende kunsten nauwkeuriger vergelijkt met het productieproces zoals dat besloten ligt in de dagelijkse praktijk, het arbeidsproces in fabrieken en dergelijke, valt op dat beeldende kunstproducten op de eerste plaats kijk-, tastobject en leermiddel zijn, ze drukken op visuele manier uit wat in een bepaalde tijd gedacht en gedaan wordt. In deze zin leermiddel zijn is in industrieproducten veel minder aanwezig, omdat deze meestal bedoeld zijn voor onmiddellijke consumptie, hun gebruik is in de meeste gevallen gericht op direct verbruik. Ook een beeldend kunstwerk wordt geconsumeerd doordat het getoond wordt maar het is alleen indirect onderhevig aan verbruik en slijtage, verbruik en slijtage zijn in de regel geen onderdeel van de functie van een beeldend kunstwerk maar een nevenverschijnsel van haar vertoning⁴⁴. De belangrijkste gebruikswaarde van een beeldend kunstwerk ligt in de functie kijk-, tastobject en leermiddel te zijn.

Samenhangend met het verschil in gebruikswaarde is er nog een aspect waarin beeldende kunsten zich onderscheiden van het overige productieproces, het verschil in functie drukt zich ook uit in de manier waarop de producten van beide vervaardigd worden: hoe de kunstenaar de wereld ervaart kan hij op verschillende manieren in het

⁴⁴ Binnen de moderne kunsten gaat deze regel niet altijd op, er zijn grensgevallen zoals bepaalde kunstwerken die zichzelf opblazen (Tinguely) of een auto van chocolade (Volkswagen) die door kinderen op een snelweg geconsumeerd wordt (Zsáki István), waar het kunstwerk zelf verbruikt wordt en alleen bewaard blijft op foto, video- en filmopnames.

kunstwerk verwerken terwijl degenen die in het overige productieproces werkzaam zijn hiertoe door toenemende specialisatie en automatisering van de productie steeds minder in staat zijn. Specialisatie, aangepast aan de efficiëntie van het maakproces en de functionaliteit van het product, ontbreekt in het maakproces van beeldende kunstproducten grotendeels. Hoewel, dit onderscheid is betrekkelijk wanneer men bijvoorbeeld het procedé van een aantal 'kunstfabrieken' in de Verenigde Staten van Amerika voor ogen houdt: massaproductie voor de markt, door derden uitgevoerd volgens het concept en in opdracht van de kunstenaar, vertoont aardige overeenkomst met de manier van produceren binnen het industriële productieproces⁴⁵.

Via de beeldende kunsten wordt de wereld visueel uitgebeeld, wordt middels kijken en tastobjecten het menselijke doen en denken uitgedrukt terwijl in de wetenschap de activiteiten gericht zijn op kennisvergroting over onszelf en de ons omringende wereld, waardoor nieuwe inzichten ontstaan in de wisselwerkingen tussen maatschappij en natuur, een beter gebruik van de natuurwetmatigheden mogelijk wordt en de mens nieuwe methoden en middelen ontwikkelt om tegemoet te komen aan zijn zich in de praktijk ontwikkelende behoeften. Zo is door ontwikkeling van de chemie de mens in staat een grote verscheidenheid aan kunststoffen te produceren, die tal van nieuwe toepassingen mogelijk maken (in geneeskunde, vervoer en dergelijke). Bij tot stand komen van wetenschappelijke kennis gaat het om bewijzen, verklaren en voorspellen op grond van vooronderstellingen, het onderzoeksproces moet zó ingericht zijn dat door toetsbaarheid en herhaalbaarheid de juistheid of onjuistheid van de vooronderstelde verbanden bewijsbaar wordt, het gaat er niet om in een wetenschappelijke aanname te geloven maar haar te bewijzen. Als de verklaring werkt is dat voorlopig voldoende bewijs. Sinds de 19e eeuw krijgt binnen de wetenschapstheorie de opvatting grote aanhang dat wetenschappelijke kennis op waarschijnlijkheid gebaseerd is (niets is zeker), zoals blijkt uit de opvattingen van Werner Heisenberg en anderen binnen de natuurwetenschappen, en van Popper binnen de wetenschapsfilosofie⁴⁶.

In de beeldende kunsten is men niet bezig met het bewijzen van theorieën, een beeldend kunstproduct kan moeilijk juist of onjuist genoemd worden, hoewel in verschillende tijden wel uiteenlopende normen gesteld worden waaraan beeldende

⁴⁵ Andy Warhol liet door anderen foto's in serie afdrukken, Jef Koons brengt in grote getalen machinaal vervaardigde kopieën van een beeld op de markt. Er zijn 1 miljoen exemplaren verkocht van een door Jef Koons ontworpen konijn.

⁴⁶ Werner Heisenbergs onzekerheidsrelatie houdt in dat tijd en plaats van een atoom niet tegelijkertijd bepaald kunnen worden, omdat waarneming van het ene aspect het andere beïnvloedt. Hiermee wordt de vóór die tijd bestaande aanname, dat alles wat binnen een atoom gebeurt streng deterministisch bepaald is, ter discussie gesteld (Gellért e.a., p.610-611). Een aantal zekerheden uit de klassieke natuurwetenschappen komen te vervallen. Een van de consequenties van Heisenbergs onzekerheidsrelatie is, dat verklarende uitspraken alleen over grote systemen van deeltjes kunnen worden gedaan, niet over enkele deeltjes, en dat deze uitspraken een waarschijnlijkheidskarakter hebben. Popper hanteert in plaats van het verificatieprincipe het principe van falsificatie: de kracht van een theorie dient niet te zijn dat zij bewezen wordt, maar dat zij de mogelijkheid biedt voor weerlegging. Met een wetenschappelijke theorie is volgens Popper noch waarheid noch zekerheid te bereiken, alleen voorlopigheid (Popper, p.8, 14-15, 47-60, 224 e.v.).

kunstwerken moeten voldoen om geaccepteerd te worden. Zo probeerde men tijdens het Byzantijnse rijk afbeeldingen van menselijke figuren te verbieden en had elk schildersgilde een eigen manier van werken waaraan de leden zich dienden te houden.

Beeldende kunstproducten zijn uitdrukking van een bundeling van maatschappelijke aspecten zoals morele normen, en technisch en wetenschappelijk niveau. Het kan voorkomen dat twee maatschappijen die gelijktijdig bestaan, technologisch en wetenschappelijk gezien ongeveer eenzelfde niveau hebben maar door verschillende morele en politieke normen worden geleid. De beeldende kunsten ontwikkelen zich hierdoor in de ene maatschappij anders dan in de andere. Dat gedeelte van de oud-Egyptische beeldende kunst dat in dezelfde tijd gemaakt is als de Egeïsche, is bijvoorbeeld geometrischer en statischer van karakter dan de gelijktijdig bestaande Griekse beeldende kunst, de priesterkaste in Egypte behield lange tijd de macht en duldde nauwelijks verandering in afbeeldingen terwijl in Griekenland vaker machtswisselingen optraden en samenhangend hiermee veranderingen in de beeldende kunsten.

Vertegenwoordigers van verschillende morele en politieke opvattingen scheppen corresponderende esthetische criteria waarmee zij bepaalde kunst als waar (goed) beschouwen. Dit wordt onder meer duidelijk uit opvattingen van filosofen die, behorende tot een bepaalde klasse of groepering, ideeën over kunst uiten die passen bij de tijd waarin ze leven en de positie die zij hierbinnen innemen. Zij leven in een bepaald geestelijk klimaat dat past bij de betreffende verhoudingen, en dat hun gedachten beslissend beïnvloedt. Zo gaat Plato, behorend tot de klasse van vrije burgers, uit van natuurlijke ongelijkheid van mensen, overeenkomstig de rangorde in deugden. Corresponderend met deze rangorde beschouwt Plato kunstvormen die tot het handwerk worden gerekend, waaronder beeldende kunsten, van lager orde dan de zogenoemde vrije kunsten (rekenkunde, geometrie, muziek, astronomie)⁴⁷. Thomas van de Aquino gaat in de door hem ontworpen zijsleer uit van een hiërarchische opbouw, hij benadrukt de parallelliteit tussen natuur en kunst en voegt de handelingen van de kunstenaar in de hiërarchie van het zijn: de principes van schoonheid zijn uitdrukking van Gods schepping en hebben daarom een transcendentiaal (wat alle categorieën en soortbegrippen overstijgt) karakter. Deze principes zijn: volmaaktheid, overeenstemming tussen de delen en helderheid⁴⁸. In de tijd van Locke krijgt het sensualisme grote invloed en dit heeft ook uitwerking op de esthetische theorie van de Verlichting: in plaats van gebondenheid aan de strakke regels van het rationalisme en classicisme wordt het schilderachtige, asymmetrische, zoals in de decoratiestijl van de rococo, uitdrukking van de smaak van de bourgeoisie⁴⁹. Kant, levend in het geestelijke klimaat van de opkomende bourgeoisie in Duitsland, onderzoekt in zijn esthetische theorie de bepalingen van het smaakoordeel en gaat ervan uit dat de bepalinggrond van schoonheid subjectief gevoel is en dat schoonheid datgene is dat een algemeen welbehagen veroorzaakt. Kant keert zich tegen kunstcritici die ervan uitgaan dat geometrische vormen per definitie schoon zijn omdat deze critici volgens hem het smaakoordeel aan een doelvoorstelling van het object verbinden (orde, regelmaat)

⁴⁷ Zie: Inleiding voetnoot 1, en Schischkoff (uitg.), p.540-541.

⁴⁸ Fink, p.7-19, Pochat, p.175-190, Schischkoff, p.694.

⁴⁹ Fink, p.39-48, Pochat, p.361-364.

terwijl het belangeloos welbehagen volgens Kant niet aan een doel van het object gekoppeld is⁵⁰. Kants opvatting is uitdrukking van het toenemende belang van individualiteit, het subject, binnen de maatschappij. Hegel, eveneens levend te midden van de inmiddels gevestigde bourgeoisie, beschouwt kunst en het schone als een stadium in het wereldhistorische proces, dat manifestatie is van de absolute wereldgeest (begrip, idee). Kunst neemt volgens Hegel een hogere plaats in dan religie omdat het schone schijnen van de idee is, bevrijd van religieuze dogma's, maar filosofie is het begrip zelf en daarom van hoger niveau dan kunst. Volgens Hegel is voor de beeldhouwkunst de klassieke kunstvorm het hoogst bereikbare, voor de schilderkunst de romantische kunstvorm uit de Middeleeuwen⁵¹. Schopenhauer leefde in de kring van door handel rijk geworden burgerij die haar macht begint te verliezen. Zijn pessimistische wereldbeschouwing staat waarschijnlijk mede in verband met deze verloren positie⁵². Kunst beschouwt Schopenhauer als enige activiteit die in staat is de pijn te verlichten die samengaat met de gewaarwording van zinloosheid van het bestaan⁵³.

Als vertegenwoordigers van een bepaalde groep de macht krijgen, laten zij voornamelijk die kunst uitvoeren, die de normen en criteria van deze groep uitdrukt of tenminste niet tegensprekt. Als deze machtsgroep verdwijnt, laat zij kunstwerken achter die na verloop van tijd hun morele betekenis verliezen en een nieuwe interpretatie krijgen, de Egyptische piramiden bijvoorbeeld waren oorspronkelijk grafmonumenten ter verering van de farao's maar worden nu vooral als kunstobjecten bekeken.

De verschillen tussen kunst, wetenschap en het overige productieproces moeten niet overtrokken worden, als zou het hier om drie verschillende terreinen gaan met als enige overeenkomst gemeenschappelijk ingrijpen ter bevrediging van behoeften. Kunst en wetenschap hebben zich ontwikkeld tot relatief zelfstandige terreinen ten opzichte van de dagelijkse praktijk maar zij komen voort uit de ontwikkeling van behoeften binnen het dagelijks leven, en staan hiermee in wisselwerking. Met toenemende welvaart is een steeds grotere vervaging waar te nemen tussen beeldende kunstproducten en industrieproducten: de invloed van beeldende kunsten op de vormgeving van industrieproducten neemt toe, bijvoorbeeld via mode en architectuur, terwijl anderzijds binnen het productieproces steeds meer goederen vervaardigd worden die niet in eerste instantie de functie vervullen verbruikt te worden, zoals het uit industrieel ontwerp voortkomende zeer gevarieerde scala aan sierproducten. In deze producten van industrieel ontwerp wordt het zwaartepunt steeds meer verlegd van vormgeving gericht op functionaliteit naar vormgeving ten behoeve van decoratie. Door de toenemende invloed van beeldende kunsten op de uiterlijke vormgeving, worden zij een steeds belangrijker economische factor, zo maakt de reclame industrie gebruik van vormgeving om producten beter verkoopbaar te maken en raken bij deze industrie steeds meer mensen betrokken.

⁵⁰ Kant (1790) 1986, dl.1, §1-§22, p.65-125. Zie ook: Fink, p.54-60 en Beardsley 1967, p.27-28. Zie voor uitleg van Kants opvatting over het smaakoordeel ook: hf.4, p.119-124.

⁵¹ Hegel, *Ästhetik*, derde dl., inl., p.564 e.v. Zie ook: Pochat, p.501-512.

⁵² Zie voor een korte levensbeschrijving en inleiding in het denken van Schopenhauer: Pott.

⁵³ Schopenhauer, dl.1, §52, p.372 en dl.2, hf.39¹, p.579. Zie ook Pochat, p.513-517 en Beardsley 1967, p.30.

Ook de wetenschap staat in verbinding met het dagelijks leven. Het proces van verdere uitbreiding van de wetenschappen brengt een verwetenschappelijking met zich mee van het productieproces. Elektriciteit bijvoorbeeld, een natuurwetenschappelijke ontdekking, was vanaf het moment dat zij praktisch bruikbaar werd, een duidelijke factor in het dagelijks leven terwijl sociaalwetenschappelijke studies naar de optimale verhouding tussen arbeidsproductiviteit en organisatie van de productie eveneens de inrichting van het productieproces en het dagelijks leven van mensen beïnvloeden. Niet alleen ontwikkelen zich binnen de dagelijkse praktijk nieuwe behoeften waarop de wetenschappen zich richten, omgekeerd worden door nieuwe wetenschappelijke resultaten ook andere behoeften gecreëerd: ontwikkelingen binnen de landbouw doen de behoefte ontstaan aan beter inzicht in toe te passen landbouwmethoden- en technieken, terwijl in de wetenschappen tot stand gekomen selectie- en kweekmethoden veranderingen in de voedingswijze tot gevolg hebben.

Wetenschappelijke resultaten hebben niet alleen invloed op de inrichting van het dagelijks leven maar ook op de beeldende kunsten. De grotschilderingen van de vroege jagersculturen vergden al kennis van verschillende verfstoffen, de getallenleer in de Oudheid beïnvloedde de verhoudingen tussen de onderdelen van beeldende kunstwerken - dit ging zelfs zóver dat de lichaamsverhoudingen in beelden bepaald werden door 'ideale' getalsverhoudingen -, de meetkunde, in het bijzonder de leer van het perspectief, beïnvloeden de schilderkunst evenals de optica, licht- en kleurenleer en de anatomie, chemisch onderzoek deed nieuwe verfsoorten ontstaan en maakte in combinatie met vorderingen in de optica fotografie mogelijk, de opkomst van de archeologie als wetenschap beïnvloedt beeldende kunsten doordat zij op grote schaal oude cultuurproducten toegankelijk maakt.

Een algemeen punt van overeenkomst tussen wetenschap, kunst en het overige productieproces is dat de mens binnen elk van deze gebieden gebonden is aan objectief gegeven voorwaarden, de mens handelt op basis van overgeleverde patronen en met middelen die hem in de betreffende tijd ter beschikking staan en tot ontwikkeling komen. Industriële productie in het stenen tijdperk is even onmogelijk als videokunst in de Middeleeuwen.

De mens existeert te midden van wat de menselijke geschiedenis in wisselwerking met de overige natuur tot stand heeft gebracht, dit geheel drukt zich uit in de manier waarop geproduceerd wordt, in staats- en rechtssystemen, in morele opvattingen, kunst, et cetera; zij vormen het geheel waaraan de mens in zijn werkzaamheden is gebonden. Doordat de mens steeds gebonden is aan objectieve voorwaarden en mogelijkheden, zijn de keuzemogelijkheden voor hem beperkt, zowel de aanwezige uitdrukkingsmogelijkheden als de morele opvattingen stellen grenzen aan de mate van nieuwheid van een handeling, product of opvatting. Afhankelijk van de activiteit kan de individuele keuzevrijheid enigszins variëren maar dit doet niets af aan de afhankelijkheid van objectieve voorwaarden, het betekent een kleine variatie binnen de grenzen die de objectieve voorwaarden stellen. Daarom ontstaan binnen uiteenlopende maatschappijen verschillende, met de betreffende maatschappij samenhangende kunst en de een en kunnen kunstwerken pas gemaakt worden in de tijd dat ze gemaakt zijn, omdat de materiële- maatschappelijke voorwaarden om ze te maken daarvoor ontbraken. Met de ontwikkeling van olieverf wordt het mogelijk structuren van stoffen veel nauwkeu-

riger weer te geven dan daarvoor en kunnen meer kleurnuances worden gemaakt, ontwikkeling van de perspectiefleer toegepast in de schilderkunst, maakt het ruimtelijke effect van schilderijen natuurgetrouwer, enzovoort. Nieuwe technische middelen en veranderende opvattingen maken het ontstaan van andersoortige kunstwerken mogelijk.

Er wordt gedacht dat de wetenschappen zich voornamelijk bezighouden met bestudering van de werkelijkheid zoals die op zich, objectief is, kunst zou zich daarentegen in dubbele zin met het subjectieve bezighouden, enerzijds in de zin van vastleggen van de menselijke denk- en leefwereld en anderzijds in de betekenis van het subjectieve maakproces dat geleid zou worden door individuele motieven en keuzes van de kunstenaar⁵⁴. Doordat binnen de kunsten een groter beroep zou worden gedaan op het subjectieve in deze dubbele betekenis, zou zij van een hoger niveau zijn dan wetenschap en de dagelijkse praktijk. In deze gedachtegang wordt een niveau-onderscheid verondersteld dat niet alleen problematisch is in het licht van bovenbeschreven wisselwerkingen tussen dagelijkse praktijk, wetenschap en kunst maar ook als men bedenkt dat menselijke behoeften en daarmee samenhangende doelstellingen steeds uitgangspunt vormen bij het ingrijpen in de werkelijkheid, ook waar het wetenschappelijke praktijk en kunst betreft, de wetenschappen zijn gericht op omvorming van de praktijk in overeenstemming met onze behoeften. Doordat niet elke groep of elk individu hetzelfde doel stelt en er sprake is van concurrerende doelstellingen, blijft de subjectiviteit, met name in de vorm van verschillende overtuigingen en maatschappelijke strijd hiertussen, invloed uitoefenen binnen de wetenschappen⁵⁵.

Niet alleen in de wetenschappelijke praktijk, ook op het gebied van kunst en binnen het dagelijks leven zijn verschillende behoeften en criteria uitgangspunt van handelen. Het maken van niveau-onderscheid tussen dagelijks leven, wetenschap en kunst in die zin dat het dagelijks leven het laagste en kunst het hoogste bewustzijnsniveau veronderstelt, omdat alleen op dit niveau de mens in staat zou zijn tot zelfbewustzijn, is dan ook moeilijk vol te houden. Kunst heeft net als wetenschap steeds plaats binnen objectief gegeven voorwaarden terwijl het uiteindelijk van de dagelijkse praktijk afhangt in hoeverre er iets gedaan wordt met bepaalde resultaten: niet binnen kunst en wetenschap wordt uiteindelijk bepaald wat er met hun producten gebeurt, steeds zijn krachtsverhoudingen in de praktijk hierin doorslaggevend.

De ondergang van de hoofse kunst is er een goed voorbeeld van dat veranderingen in het dagelijks leven en gehanteerde normen een hele kunstrichting ten onder doen gaan en nieuwe richtingen laat ontstaan: `Zowel emotionalisme- naturalisme als rationalisme- classicisme verdringen de hoofse kunst. Beide richtingen stellen tegenover de hoofse praalzucht de eenvoud en ernst van een puriteinse levenshouding. Zelden heeft zich in de geschiedenis van de kunst het overgaan van de leiding uit handen van een maatschappelijke klasse in die van een andere zo beslist voltrokken als

⁵⁴ Zie o.m. Lukács 1963, dl.1, p.180-181, 679 en Schelling in: Beardsley 1967, p.28-29. Schelling en Lukács gaan ervan uit dat kunst de hoogste vorm van zelfbewustzijn is.

⁵⁵ Zo bestaan er binnen de natuurwetenschappen verschillende opvattingen over het ontstaan van het heelal en de oorsprong en opbouw van de materie. Hoe dergelijke vragen benaderd worden verschilt niet alleen per richting maar vaak ook per individuele wetenschapper.

hier, waar de aristocratie volkomen wordt verdrongen door de bourgeoisie, waar de verandering in smaak, die de expressie in plaats stelt van de decoratie, aan duidelijkheid niets te wensen overlaat (...). De bourgeoisie maakt zich geleidelijk meester van alle beschavingsmiddelen - zij schreef niet slechts de boeken, zij las ze ook; ze schilderde niet slechts de schilderijen, ze kocht ze ook. In de voorafgaande eeuw had zij nog maar een betrekkelijk deel gevormd van het kunstminnende en lezende publiek, nu is zij kortweg dé beschaafde klasse en wordt de eigenlijke cultuurdraagster (...)⁵⁶.

Nuttigheid in beeldende kunsten

Beweerd wordt dat beeldende kunst net als andere kunsttakken geen nut hebben omdat ze niet van levensbelang zijn, men kan haar producten immers in de meeste gevallen niet eten of drinken, de behoefte zichzelf in leven te houden is met beeldende kunstproducten niet gebaat. Kunstproducten zijn niet van nut in het vervullen van de dagelijkse levensbehoeften, daarmee zijn zij echter niet per definitie nutteloos. In de geschiedenis heeft samenhangend met gemeenschappelijke omvorming van de natuur ontwikkeling van behoeften plaats. Wanneer in een bepaalde mate is voorzien in de eerste levensbehoeften, ontwikkelen zich door omvorming van de natuur andere behoeften: de ontdekking dat de mens zelf in staat is vuur te maken schept de mogelijkheid dat de behoefte om zich te verwarmen tot ontwikkeling komt, toenemende arbeidsproductiviteit is een voorwaarde voor het ontstaan van de behoefte aan ontspanning, et cetera.

Binnen het proces van gemeenschappelijk ingrijpen ontstaat relatief vroeg de mogelijkheid de omringende wereld visueel uit te beelden⁵⁷. Visuele verwerking van de verschillende aspecten in de wisselwerking tussen maatschappij en natuur wordt langzamerhand een behoefte die overal waar van een maatschappelijk verband sprake is, gaat behoren tot een van de noodzakelijke uitingvormen. Het nut van beeldende kunsten ligt daarin dat zij deze behoefte aan visuele verwerking van ervaringen bevredigt. Het bekijken en maken van beeldende kunstproducten verschaft genietingen van andere aard dan het eten van een appel.

Beeldende kunst heeft verschillende vormen van nut: zij geeft uiterlijk vorm aan de geschiedenis via beelden, schilderijen en dergelijke, zij bemiddelt via beelden bepaalde ideeën zoals de stand van kennis, de smaak van een bepaalde groep en haar religieuze, politieke en morele opvattingen, zij kan dienen als manifestatie van aanzien en rijkdom door de keuze en bewerking van materialen (al dan niet kostbaar) of door het verzamelen van kunstwerken, zij kan dienen als versiering of decoratie waarmee men het behoren tot een bepaalde groep, status of rijkdom kan uitdrukken, zij kan leermiddel zijn door bijvoorbeeld de natuur te documenteren, zij kan functioneren als propaganda van religieuze, politieke en morele overtuigingen in de vorm van afbeeldingen van goden, belangrijke personen en dergelijke, zij kan dienen als monument ter nagedachtenis van gebeurtenissen en personen, als opwekker van verschillende

⁵⁶ Hauser (1951) 1985, p.332,336.

⁵⁷ Zie voor het ontstaan van deze mogelijkheid ook onder: Ontstaansvoorwaarden voor beeldende kunsten.

gemoedstoestanden zoals genot en weerzin⁵⁸, zij kan fantasieën verbeelden, et cetera.

Omdat beeldende kunsten de omringende wereld visueel uitbeelden en vormgeven, zijn zij geen doel op zich. De kunstenaar kan denken dat hij een kunstwerk om het werk zelf maakt (l'art pour l'art)⁵⁹ of om zijn eigen idee doordat elk kunstwerk ook het individuele van de maker uitdrukt, zijn 'handschrift', maar eenmaal gemaakt begint het kunstwerk zijn 'eigen leven' te leiden, het verandert van eigenaars, wordt bij verschillende gelegenheden vertoond en is aan uiteenlopende interpretaties onderhevig, het kunstwerk is steeds ook uitdrukking van een maatschappelijk kader, waarbinnen het ontstaan is en functioneert.

Basiselementen van een beeldend kunstwerk

Natuur, maatschappij en de wisselwerkingen hiertussen leveren vormen, stoffen en objecten die door de beeldende kunsten gebruikt worden, uit de wisselwerking tussen maatschappij en natuur ontstaan activiteiten die materialen en ideeën opleveren welke middels beeldende kunsten in reële objecten vermaterialiseerd kunnen worden: wat gemaakt wordt is een object met een stoffelijk, materieel karakter, bewerkt stuk steen, verf op linnen, et cetera. 'De beeldende kunst bedient zich bij haar scheppingen altijd van een stoffelijke, technische, werktuigachtige inrichting, en zij doet dit zo openbaar en nadrukkelijk, dat men juist deze "stoffelijke omweg", dit materialisme van de uitdrukkingsmiddelen, deze binding aan de techniek, een van haar voornaamste kentekens zou kunnen noemen'⁶⁰. Het technisch- materiële karakter is een kenmerkende eigenschap van beeldende kunsten: in de beeldende kunsten worden technieken gebruikt, bijvoorbeeld hout -, metaal -, steen bewerken, met behulp van bepaalde werktuigen (beitel, hamer, zaag, kwast en dergelijke) en de met deze technieken en werktuigen vervaardigde producten zijn van stoffelijke, materiële aard. Na bewerking behoudt het materiaal waaruit het kunstwerk bestaat zijn materiële karakter, blijft van hout, steen, metaal. Er zijn gevallen waarin het materiaal van een kunstproduct anders is dan de componenten waaruit het tot stand gebracht is of waarmee het in stand gehouden wordt: een schijnend neonbeeld werkt door toevoeging van elektriciteit aan een met gas gevulde buis, volgens ditzelfde principe werken ook verschillende andere lichtmedia zoals computer- en televisieschermen, waarop beelden geprojecteerd worden, fotobeelden zijn resultaat van reactie tussen licht en lichtgevoelige chemische materialen.

⁵⁸ Genot kan op verschillende manieren worden opgewekt: door afbeeldingen van voedsel, erotische taferelen, landschappen, et cetera, reclame is gebaseerd op deze genotsopwekkende eigenschap. Weerzin kan worden opgewekt door bijvoorbeeld afbeeldingen van angstaanjagende taferelen van dood en marteling, die dienen als vermaning.

⁵⁹ Het idee dat de kunstenaar iemand met een eigen roeping is, wiens belangrijke taak het is zijn werk te perfectioneren, en die vanwege zijn superioriteit en hogere gevoeligheid zich wellicht moet vervreemden van de maatschappij, stamt van de Duitse romantici Wilhelm Wackenroder, Johann Ludwig Tieck en anderen. Van 1820-1830 wordt dit de doctrine van l'art pour l'art (Beardsley 1967, p.30).

⁶⁰ Hauser (1951) 1985, p.552

Het materiële karakter van beeldende kunstproducten is, of het nu gaat om schilderijen, beeldhouwwerken, grafiek of andere beeldende kunstproducten, terug te brengen tot een aantal basiselementen waaronder lijn, kleur en structuur. Het zijn deze elementen die de beeldende kunstenaar gebruikt bij het vervaardigen van zijn werk en die de toeschouwer waarneemt, ook al is hij zich hiervan niet altijd bewust. Het is mogelijk elk beeldend kunstwerk te ontleden op haar basiselementen, deze elementen met elkaar te vergelijken en op grond van deze studie het kunstwerk te analyseren⁶¹. Wanneer men op deze manier naar een kunstwerk kijkt, staat niet de verhalende inhoud⁶² van de afbeelding centraal, wat wordt afgebeeld, maar hoe dit gebeurt, hoe gebruik gemaakt wordt van de basiselementen waaruit het kunstwerk is opgebouwd, zoals gebruik van kleuren, lijnen, materiaal en dergelijke. Deze benaderingswijze van kunstproducten is één van de mogelijkheden om naar kunstwerken te kijken en ze te analyseren maar wordt vaak minder belangrijk beschouwd dan andere benaderingswijzen zoals bestudering van filosofische, morele of religieuze ideeën die aan het kunstwerk ten grondslag liggen, bestudering van de persoonlijkheid van de kunstenaar en dergelijke.

Zo kenmerkt de Laocoöngroep⁶³ (kleurenafb.3) zich volgens een filosofisch-psychologische benadering van Lessing door de schoonheid van de lijdende gestalten: 'De meester werkte naar de hoogste schoonheid, voor zover omstandigheden van lichamelijk lijden dit toelieten. Dit [het lijden] was, in al zijn ontstellende heftigheid, niet met die [hoogste schoonheid] te verbinden. Hij moest het dus verminderen, hij moest het schreeuwen tot zuchten milderen, niet omdat het schreeuwen een onedele ziel ver-raadt, maar omdat het dat gezicht op een weezinwekkende manier vervormt (...)'⁶⁴. Het was een beeld dat medelijden ingeeft, omdat ze schoonheid en lijden tegelijkertijd toonde⁶⁵. Lessing beschrijft verder in de beeldhouwkunst en gedichten voorkomende afbeeldingen van geschreeuw en verschillende betekenissen daarvan.

Volgens Jansons kunsthistorische benadering vinden wij tegenwoordig 'het pathos van de Laocoöngroep ietwat berekend en retorisch en de verfijnde afwerkingen van het oppervlak zien wij als een tentoonspreiden van virtuoze techniek. De stijl en de reliëfachtige opstelling van de drie figuren stammen duidelijk van de Pergamum-fries, hoewel de dynamiek met zichzelf geen raad meer weet'⁶⁶.

Een andere aspect van interpretatie is het terugvinden van de verhalende inhoud die in het beeld verwerkt is: 'De Romeinen hebben de groep waarschijnlijk naar Italië - gehaald omdat het onderwerp bijzondere betekenis voor hen had: de goddelijke straf

⁶¹ Zie voor voorbeelden van dergelijke analyses: hf.6 en bijlage I.

⁶² Onder verhalende inhoud wordt afbeelding van herkenbare objecten verstaan, hierin zijn gradaties aan te wijzen van enkel object zoals portret of vaas, tot samengestelde taferelen als afbeeldingen van veldslagen of andere gebeurtenissen.

⁶³ Bedoeld wordt de Laocoöngroep van Agesander, Athenodorus en Polydorus van Rhodos, 1e eeuw v. Chr., gemaakt van marmer, hoogte 243 cm., Vaticaanse musea in Rome.

⁶⁴ Lessing probeert met zijn betoog aan te tonen dat Laocoön om esthetische redenen niet als schreeuwend wordt afgebeeld, maar zijn beschrijving blijft psychologisch.

⁶⁵ Lessing, II, p.20. Zie ook Pochat, p.409-410.

⁶⁶ Janson (1962) 1981, p.143.

die Laocoön en zijn zonen was toegemeten waarschuwde Aeneas voor de op handen zijnde val van Troje en deed hem tijdig de stad ontvluchten. Daar Aeneas, naar men geloofde, naar Italië was gekomen en de voorvader was van Romulus en Remus, kon men de dood van Laocoön zien als de eerste schakel in een keten van gebeurtenissen die tenslotte leidde tot de stichting van Rome⁶⁷.

Bazin legt in haar uitleg over de Laocoöngroep de nadruk op anatomische en psychologische aspecten: 'De kunstenaars die de groep maakten hebben hun technische vaardigheden gedemonstreerd door in het marmer de verschillende aard van de lichamen tot uitdrukking te brengen, waardoor de machtige torso van de volwassen Laocoön contrasteert met het gladde lichaam van de jongste zoon. De gezichten hebben dezelfde uitdrukking van opperste pijn die de giganten van het fries in Pergamum beheerst. Daar treft men soortgelijke clair-obscur-effecten aan die op dezelfde wijze worden veroorzaakt door dieperliggende ogen, halfgeopende monden die hartverscheurende kreten van pijn uitstoten, en in kronkelende strengen verdeelde baard- en hoofdharen⁶⁸.

De aangehaalde citaten zijn voorbeelden van verschillende benaderingswijzen van een en hetzelfde kunstwerk, waarbij de elementen waarvan het kunstwerk is opgebouwd buiten beschouwing worden gelaten, de nadruk wordt gelegd op verhaalachtige aspecten. Een benadering van de Laocoöngroep op de basiselementen waaruit zij bestaat, is een methode die de toeschouwer de mogelijkheid biedt het kunstwerk te analyseren op de materiële, technische aspecten die voor de maker van belang waren. Uitgaande van analyse van beeldende kunstwerken op basiselementen, moet gelet worden op: materiaal, kleur, lijn, schaduw, afmeting, perspectief, structuur, richting, herhaling; ritme; symmetrie, ruimte; tijd; beweging, compositie en vorm. Analyse van de Laocoöngroep en andere kunstwerken aan de hand van deze methode, komt in bijlage I uitgebreid aan de orde.

Wetenschappen die gericht zijn op bestudering van beeldende kunsten, houden over het algemeen weinig rekening met technisch- materiële kenmerken van het kunstwerk, de basiselementen waaruit het bestaat (materiaal, lijn, kleur en dergelijke) en analyse van het kunstwerk met behulp van deze elementen. Kunstgeschiedenis bestudeert voornamelijk de ontstaansomstandigheden van een kunstwerk uit historisch perspectief: zij geeft beschrijvingen van kunstwerken met betrekking tot gegevens over de maker, waar het werk zich bevindt, met behulp van welke technieken het is gemaakt, enzovoort. Kunstsociologie onderzoekt in hoofdzaak algemene verbanden tussen kunststromingen en de maatschappelijke situatie waarin zij ontstaan zijn terwijl kunstfilosofie zich meestal richt op algemene beschouwingen over schoonheid, de plaats van de kunst in het maatschappelijk geheel en dergelijke.

Ook het kunstpubliek ontleedt de kunstwerken meestal niet op hun basiselementen omdat haar hiertoe in veel gevallen de technische kennis ontbreekt, het kunstpubliek bekijkt kunstwerken over het algemeen op hun verhalende inhoud en baseert haar oordeel op 'eigen smaak' of beter gezegd op dat waaraan het gewend is. Deze manier van kijken leidt tot oordelen als 'dit kunstwerk staat mij niet aan' (want ik heb zoiets

⁶⁷ Janson (1962) 1981, p.143.

⁶⁸ Bazin, p.159.

nog nooit eerder gezien) of 'mijn gevoel zegt dat dit kunstwerk mooi is' (want de kleuren passen zo mooi bij het meubilair)⁶⁹.

Het ontbreken van kennis over analyse van een kunstwerk via elementen, draagt ertoe bij dat het kunstwerk wordt beschouwd als iets heel anders dan andere dingen in het leven, iets diep emotioneels, dat onkenbaar, ongrijpbaar, ondefinieerbaar is. Zelfs leden van Bauhaus, die veel onderzoek hebben gedaan naar technieken, materialen en elementen van beeldende kunstwerken, zijn van mening dat kunst iets bijzonders is dat niet valt te leren: 'Kunst is niet te leren en men kan de kunstenaar niet opvoeden. Wat kan men nu leren? Alle technische handelingen die bij de voortbrenging van een kunstwerk uitgeoefend moeten worden, dus het handwerk in engere zin' (Bosselt). 'Zeker kan men in geen kunst het eigenlijk "kunstzinnige" leren of aanleren (...). Maar het technische in de kunst is toch aan te leren? Zeker' (Waetzhold). 'Kunst ontstaat boven alle methoden, ze is op zich niet te leren, wel echter het handwerk' (Gropius)⁷⁰.

De basiselementen⁷¹

Beeldende kunstwerken analyseren op de basiselementen waaruit ze zijn opgebouwd, is een benaderingswijze die recht probeert te doen aan het kenmerkende van de beeldende kunstwerken zelf: de beeldende kunstenaar brengt met behulp van basiselementen als materiaal, lijn en kleur een beeldend kunstwerk tot stand en via deze basiselementen neemt de toeschouwer het kunstwerk waar. De basiselementen zijn niet alleen elementaire kenmerken van het kunstwerk maar ook voor de waarneming ervan.

Als men zich alleen bedient van psychologische, sociologische, of kunsthistorische analyses en de basiselementen van het beeldend kunstwerk buiten beschouwing laat,

⁶⁹ Dat kunsttheoretici soms dezelfde soort oordelen produceren alleen met meer en ingewikkelder woorden, blijkt onder meer uit een artikel van Jacques De Visscher: 'Dit alles is dood of ver weg als we in de Londense Clore Gallery voor die tijdloze marines van William Turner staan en beseffen dat hier alle woorden te kort schieten om onze bewondering uit te spreken. Deze enorme doeken zijn innemend, misschien zelfs zo overrompelend zichzelf dat hun manifeste omljstingen elke andere dimensie van de wereld buiten spel zetten. Hier staan we voor de picturaal uitgezuiverde vormen van lucht en zee, ontdaan van elke concrete anekdotiek of van elke referentie uit onze existentie. Voor deze schilderijen hebben we geen andere taak dan te kijken. Deze zuivere vormen vragen om een even zuivere zintuiglijkheid, als het ware gereinigd van elke conceptualisering van de wereld of van de existentie -ze tenderen naar abstractie' (De Visscher, p.84).

⁷⁰ Wick (1982) 1988, p.56. Bosselt, Waetzold en Gropius waren oprichters en leraren van Bauhaus. Bauhaus werd in 1919 door Walter Gropius in Weimar opgericht en in 1933 onder druk van de nationaalsocialisten gesloten. In deze kunstschool wordt de basis gelegd voor het huidige 'design' en wordt een nieuw pedagogisch concept ontwikkeld en toegepast. De eerste fase in het bestaan van Bauhaus wordt gekenmerkt door een combinatie van laat-expressionisme en handwerksideaal uit de Middeleeuwen, in een latere fase domineren de beeldvoorstellingen van het constructivisme en vormgeving gericht op zakelijkheid en functionaliteit, overeenkomstig de eisen en mogelijkheden van de moderne techniek en industrie.

⁷¹ De hieronder volgende opsomming van basiselementen is beknopt. Uitvoeriger wordt hierop ingegaan in hf.6. Zie voor een schematisch overzicht van de basiselementen: bijlage II.

ontstaat vaak het nadeel dat meer gezegd wordt over de kennis van het terrein waaruit het werk bekeken wordt (psychologie, sociologie, geschiedenis) dan over het werk zelf. Dergelijke analyses verschillen bovendien sterk per tijd, afhankelijk van aanwezige kennis en ideeën, terwijl het beeldend kunstwerk door de tijd heen min of meer onveranderd blijft, slijtage of vernieling buiten beschouwing gelaten.

Doordat het beeldend kunstwerk en dus ook de basiselementen waaruit het is opgebouwd, in de regel niet aan grote veranderingen onderhevig zijn en ons waarnemingsvermogen evenmin, zijn deze elementen door de geschiedenis heen op vergelijkbare wijze te achterhalen en te bekijken, hoewel ook hier geldt dat afhankelijk van de aanwezige kennis en technische middelen verschillende aspecten aan de basiselementen onderscheiden kunnen worden. Zodra men bijvoorbeeld weet hoe kleuren tot stand komen, analyseert men met behulp van dit basiselement anders dan wanneer men met deze kennis niet bekend is.

Doordat alle beeldende kunstwerken uit bepaalde basiselementen zijn opgebouwd, kunnen door analyse hiervan de meest uiteenlopende kunstwerken met elkaar vergeleken worden: zowel in de grotschilderingen van Lascaux als in een schilderij van Mondriaan worden kleur en lijn gebruikt, maar op verschillende manieren. Door dergelijke vergelijkingen te maken, kan men vrij veel te weten komen over hoe een kunstwerk gemaakt is en met wat voor bedoelingen, ook als men over de historische omstandigheden nauwelijks gegevens bezit.

De basiselementen worden hier alleen besproken op aspecten die van belang zijn in verband met beeldende kunstwerken. Hierdoor kan het voorkomen dat een basiselement als schaduw, op uiteenlopende wijze gehanteerd wordt, bijvoorbeeld in de betekenis van reële, gesuggereerde schaduw en het weergeven van schaduw. Geprobeerd zal worden dergelijke verschillen zo duidelijk mogelijk uiteen te zetten. Voor de duidelijkheid worden de basiselementen afzonderlijk besproken, in een kunstwerk komen zij vaak in uiteenlopende combinaties voor, bijvoorbeeld een kleurenvak met grove structuur of lijn als schaduw.

Materiaal

Materiaal is datgene waaruit een kunstwerk vervaardigd wordt. Bij de materiaalkeuze zijn voor de kunstenaar een aantal factoren van belang, zoals de mate van bewerkelijkheid, prijs, voorraadigheid, gewicht en hardheid. Materiaal is drager van de andere basiselementen (lijn, kleur et cetera). Aan elk materiaal worden bepaalde eigenschappen toegekend, voornamelijk gebaseerd op vindbaarheid en hoe het materiaal bewerkt en gebruikt kan worden, hout wordt bijvoorbeeld anders beoordeeld dan steen of metaal: hout wordt vaak geassocieerd met zaken als warm, niet duur, gemakkelijk te bewerken, terwijl steen en metaal in de regel verbonden worden met zwaar, bewerkelijk en kostbaar.

Afhankelijk van de manier waarop materiaal gebruikt wordt kan de toeschouwer misleid worden: de kunstenaar kan ander materiaal gebruiken dan hij suggereert, zoals hout in plaats van steen of plastic in plaats van hout⁷². Het publiek heeft meestal meer

⁷² Voorbeelden zijn 'De X' van Ronald Bladen, Corcoran Gallery Washington, 1967, geveerd hout 'bedoeld' als staalconstructie (Janson (1982) 1988, p.688) of 'Bronze Emperor 7' van Jules Olitski, 1974, acryl op canvas waarmee de indruk van brons gewekt wordt en 'Jardin Botanico'

waardering voor kostbaar en bewerkelijk materiaal dan voor materiaal dat goedkoop is en makkelijk te vervormen, een koperen afgietsel kan daarom meer effect hebben dan een afgietsel van beton terwijl een kostbaarder materiaal als goud vaak gekozen wordt voor de afbeeldingen van belangrijke personen, dit materiaal geeft de afbeelding bij de toeschouwer een hoger aanzien dan als ze bijvoorbeeld uit hout of steen hadden bestaan, als goud ontbrak liet men de afbeeldingen vaak met goudkleurige verf beschilderen om bij de toeschouwer het idee van goud te wekken.

Doordat materiaal verbonden wordt met dergelijke waarderingen, is het een van de elementen waarop oordelen over kunstwerken gebaseerd worden. Materiaal is niet alleen een belangrijk element in verband met de werkwijze van de kunstenaar maar ook wat betreft de beoordeling van een kunstwerk door het publiek.

Kleur

Kleur is de opname door het oog van lichtstralen van een bepaalde golflengte door voorwerpen weerkaatst, verschillende golflengten, frequenties van de stralen, worden door de mens als verschillende kleuren waargenomen. De laagste frequentie die voor het menselijk oog zichtbaar is nemen we waar als rood⁷³, de hoogste frequentie als violet terwijl wit ontstaat uit een menging van stralen van alle golflengten. De indruk dat de dingen een kleur hebben ontstaat wanneer een object alleen het met deze kleur overeenkomende deel van het erop vallende licht weerkaatst, de rest van het licht absorbeert: de gewaarwording van wit ontstaat wanneer al het opvallende licht wordt weerkaatst terwijl de indruk van zwart ontstaat als al het opvallende licht wordt geabsorbeerd. Als men in een experiment een met pigment beverfde plaat van 1 x 1m aan 100 mensen (die geen afwijking hebben wat betreft waarneming van kleuren) bij dezelfde daglichtsterkte laat zien, zullen al deze mensen de lichtweerkaatsing van deze plaat als rood benoemen wanneer het pigment op de plaat de lichtfrequentie weerkaatst die, zodra zij op het netvlies terecht komt, overeenkomt met de interpretatie 'rood'.

Van het fenomeen dat lichtweerkaatsing van een bepaalde golflengte door iedereen ervaren wordt als dezelfde kleur, wordt praktisch gebruik gemaakt bij verkeersborden, vlaggencommunicatie bij schepen, sport et cetera, kleuren kunnen voor verkeersborden gemaakt worden omdat onder normale omstandigheden verschillende kleuren niet met elkaar verward worden⁷⁴. Kleuren kunnen ook los van de voorwerpen waarin ze in de natuur voorkomen gebruikt worden: vroeger gebruikte men om (kunst)voorwerpen een kleur te geven kleurstoffen (pigmenten) uit de natuur, zoals aarde, mineralen, bladeren, tegenwoordig is men in staat op chemische wijze kleurstoffen te produceren.

Zoals wij kleuren waarnemen met onze ogen, zo komen ze in de natuur buiten de mens niet voor, in de natuur is alles 'kleurloos' omdat kleuren pas ontstaan door contact tussen lichtstralen en het netvlies van de mens.

Het gegeven dat alle kleuren gebaseerd zijn op hetzelfde principe van lichtweer-

van Frank Stella, lak en olie op aluminium waarmee hout gesuggereerd wordt (Osborne, VI post-painterly abstraction).

⁷³ De kleur rood wordt veroorzaakt door lichtstralen met een golflengte van 780-627 n.m., blauw door lichtstralen met een golflengte van 495-436 n.m., et cetera, Gellért e.a., p.601.

⁷⁴ Zie voor een uitgebreide beschrijving van het verschijnsel kleur en het waarnemen van kleuren: Hubel 1988.

kaatsing van een object op het netvlies, maakt de door velen aangehangen opvatting dat elke kleur vanuit zichzelf een bepaalde emotionele waarde heeft, in zich draagt, problematisch. Het natuurkundige principe dat kleur gebaseerd is op lichtweerskaatsing sluit niet uit dat de mens aan kleur een waarde kan toekennen - Goethes kleurenleer is wetenschappelijk niet geaccepteerd maar oefent nog steeds invloed uit op de interpretatie van kleuren in de beeldende kunst⁷⁵ - maar wel dat kleuren deze waarde uit zichzelf hebben en dat deze voor iedereen geldig zou zijn. Goethe, Hegel, Kandinsky en anderen gaan ervan uit dat elke kleur correspondeert met een bepaalde, algemeen geldige emotionele gemoedstoestand.

De kleurenleer die Goethe ontwierp was bedoeld als weerlegging van Newtons kleurenleer⁷⁶. Volgens de kleurenleer van Newton is licht samengesteld, dat wil zeggen heterogeen en samengesteld uit gekleurd licht, terwijl volgens Goethe licht het eenvoudigste, ondeelbaarste, homogeenste, niet samengestelde wezen is dat wij kennen⁷⁷. Volgens Goethe leert de ervaring ons dat de enkele kleuren ons specifieke gemoedstoestanden opleveren: 'De ervaring leert ons, dat de enkele kleuren bijzondere gemoedstoestanden teweegbrengen⁷⁸', en over de kleur geel zegt hij onder meer: 'dat het in zijn hoogste zuiverheid altijd de aard van het heldere met zich meevoert en een vrolijke, montere, zacht prikkelende eigenschap bezit'. Over de kleur rood zegt Goethe onder andere: 'De werking van deze kleur is zo bijzonder van aard. Het geeft een indruk zowel van ernst, van waarde als van hulde en gratie⁷⁹'. Newtons natuurwetenschappelijke, experimentele methode heeft voor Goethe geen betekenis, hij schrijft hierover 'dat zich door ervaringen en experimenten niets laat bewijzen (...), zowel in het weten als in het handelen beslist het vooroordeel alles, en het vooroordeel is, zoals de naam al zegt, een oordeel vóór het onderzoek⁸⁰'. 'Hoe hij [Newton] te werk gaat om het onware waar, het ware onwaar te maken, dat is nu onze taak aan te tonen, en het eigenlijke doel van dit polemische deel⁸¹'. Over zijn eigen werk zegt Goethe in een gedicht: 'Froh an Aug' und Herz gesund, Und erkennt der Farbenlehre Allgemeinen ewigen Grund⁸²'. Newtons kleurenleer vormt de basis voor de hedendaags wetenschappelijk aanvaarde kleurenleer.

Hegel onderscheidt in zijn esthetica kleuren naar hun werking op de menselijke ziel:

⁷⁵ Interpretatie van fenomenen wordt beïnvloed door wetenschappelijke kennis. Zo ervaren wij steeds dat de zon op- en ondergaat en om ons heen draait maar doordat natuurkundig gezien het tegendeel bewezen is, hebben wij ons een andere voorstelling van dit fenomeen gemaakt en weten wij dat de ervaring ons in dit geval bedriegt. Omdat m.b.t. van kleur veel mensen hun voorstelling nog niet hebben aangepast aan de wetenschappelijke kennis, gaan ze bij de interpretatie van kleur vaak uit van hun emotionele ervaring.

⁷⁶ Op deze onenigheid wordt hier vrij uitvoerig ingegaan, omdat bij de interpretatie van kleuren in beeldende kunstwerken deze discussie nog steeds een rol speelt.

⁷⁷ Goethe (1810) 1984, eerste boek, dl.2, Statt eines Nachwortes.

⁷⁸ Goethe (1808) 1984, dl.1, 6^e afdeling, 762.

⁷⁹ Goethe (1810) 1984, eerste boek, dl.2, Statt eines Nachwortes, 766.

⁸⁰ Goethe (1810) 1984, eerste boek, dl.1, 30.

⁸¹ Goethe (1810) 1984, eerste boek, dl.II, Statt eines Nachwortes 23.

⁸² Goethe (1810) 1984, eerste boek, dl.II, Statt eines Nachwortes.

‘Van dezelfde werking (als bij zuivere klanken namelijk dat zij ons vreugde bezorgen) zijn de zuivere, in zich eenvoudige, ongemengde kleuren, een zuiver rood bijvoorbeeld of een zuiver blauw, dat zeldzaam is omdat het gewoonlijk in het rode, gele of groene overloopt. Violet kan weliswaar ook zuiver zijn, maar alleen uiterlijk (...), want het is niet in zichzelf eenvoudig en hoort niet tot de door het wezen van de kleur bepaalde kleuronderscheidingen. Deze hoofdkleuren zijn het, die het zintuig in hun zuiverheid makkelijk herkent, hoewel ze samengesteld moeilijker in harmonie te brengen zijn omdat hun onderscheid scherper naar voren komt. De gedempte, veelvoudige kleuren zijn minder aangenaam, ook al passen ze makkelijker bij elkaar, omdat hun energie van tegenstelling ontbreekt. Het groen is weliswaar ook een uit geel en blauw gemengde kleur maar het is een eenvoudige neutralisatie van deze tegenstellingen en in zijn echte zuiverheid als uitdover van deze tegenstellingen juist weldadiger en minder aangrijpend dan het geel en blauw in hun vaste onderscheidingen⁸³. Over kleuren in relatie tot schilderkunst zegt Hegel dat in de schilderkunst alle basiskleuren en hun harmonie aanwezig moeten zijn. Kleuren mogen niet grijs zijn, moeten helder zijn en zuiver, analoog aan het schijnen van de Idee⁸⁴.

Kandinsky begrijpt kleuren in termen van warmte en koude, hij definieert warmte of koude van een kleur heel algemeen als haar neiging tot geel of blauw en kenmerkt dit kleurenpaar als ‘de eerste grote tegenstelling’. ‘Het warme (geel) beweegt zich naar de toeschouwer toe; het is een beweging naar het lichamelijke want geel is een typische aardkleur. Het koude (blauw) verwijderd zich van de toeschouwer; het is een beweging naar het geestelijke want blauw is een typische hemelse kleur⁸⁵.

Bovenstaande citaten maken duidelijk dat Goethe, Hegel en Kandinsky een emotionele verklaring van het verschijnsel kleur algemeen geldig willen maken terwijl als rood, groen, blauw, et cetera herkende kleuren in zichzelf geen emotionele waarde bezitten maar afhankelijk van de ervaringen van het individu verschillend worden geassocieerd, de associaties zijn gebaseerd op hoe kleuren zich in de natuur voordoen en hoe ze door mensen gebruikt worden, rood wordt bijvoorbeeld vaak geassocieerd met bloed, vuur of gevaar⁸⁶; de associaties die men met kleuren heeft zijn ervaringsgebonden. Door verschillende volken wordt soms aan eenzelfde kleur verschillende betekenis gegeven, zo wordt wit in de Westerse wereld geassocieerd met zuiverheid terwijl bepaalde Afrikaanse volken er de betekenis van rouw en droefheid aan geven.

Doordat in veel gevallen de herkomst van de associatie van een kleur moeilijk te achterhalen valt, moeilijk te verklaren is met welke ervaringen de associatie samenhangt, beroept men zich op emotionaliteit als verklarende factor, men gaat ervan uit dat verschillende kleuren staan voor verschillende gemoedstoestanden, emoties als angst, liefde, haat, en dat elke kleur een voor iedereen geldende emotionele waarde

⁸³ Hegel, dl.1, B2, p.217.

⁸⁴ Hegel, dl.1, III, 1b., p.355.

⁸⁵ Wick, (1982) 1988, p.191.

⁸⁶ Het toekennen van een gemoedstoestand aan kleur op basis van associaties die met het gebruik van een kleur samenhangen, kan tot merkwaardige conclusies leiden: Alison beweert dat purper het karakter van waardigheid heeft gekregen door zijn accidentele verbinding met het gewaad van de koning, in: Beardsley 1967, p.27.

bezit. Emoties kunnen aansporen tot handelen maar zij zijn geen verklaringsgrond voor kleuren. Over rood bijvoorbeeld worden verschillende dingen beweerd: in het ene geval wordt gezegd dat rood woede, agressie kan opwekken zoals bij stierengevechten zou blijken (de stier reageert echter niet op de rode kleur van de lap maar op zijn beweging, stieren zijn namelijk bijna kleurenblind), in een ander geval staat rood voor rijp, bijvoorbeeld waar het gaat om een rijpende tomaat, aan rood wordt ook de betekenis van revolutie gehecht maar bij stoplichten geldt het als verbod om over te steken of door te rijden, in de natuur zijn felgekleurde insecten vaak giftig maar er zijn ook insecten die deze kleuren gebruiken om net te doen alsof ze giftig zijn.

Uit deze voorbeelden blijkt dat aan kleuren, zelfs aan een en dezelfde kleur, verschillende betekenissen kunnen worden gehecht op grond van verschillende ervaringen, en dat kleuren geen vaste emotionele waarde bezitten, zij kunnen daarom niet onder een algemene regel verbonden worden aan bepaalde gemoedstoestanden. Het uitgangspunt dat kleuren verbonden zijn aan bepaalde emoties, dat blauw koel is en geel warm, belemmert het achterhalen van herkomst van kleurassociaties. Als aan een emotionele verklaring van kleur ook nog normen ontleend worden hoe ze gebruikt moeten worden (Hegel), wordt de kunstenaar in zijn vrijheid van werken belemmerd.

Lijn

Het begrip lijn wordt hier niet gehanteerd in natuurkundige of geometrische zin, maar voor zover van betekenis voor de beeldende kunsten. Er zijn in de beeldende kunsten drie soorten lijnen waar te nemen. De ene soort is lijn als omtrek van en afgrenzing tussen vormen, deze lijn is de begrenzing van een object en bezit maar één afmeting: lengte. Deze soort lijn is de scheidingslijn tussen verschillende dingen of omgevingen zoals de lijn die zich aftekent waar lucht en land elkaar raken (horizon), de omtrek van een berg die zich aftekent tegen de lucht, de omtrek van een kop en schotel tegen de achtergrond van een tafel, et cetera. Deze soort lijn nemen we waar bij beeldhouwwerken en andere beeldende kunstobjecten zoals die tot stand komen in performances, conceptual art⁸⁷, apparatenkunst en land-art.

Een andere soort lijn ontstaat door beweging van voorwerpen op een ondergrond in een bepaalde richting, die sporen achterlaat. Deze lijn heeft naast lengte en breedte een bepaalde hoogte of diepte. De eigenschappen van deze soort lijn variëren afhankelijk van de materialen en beweging waarmee de lijn wordt voortgebracht, voorbeelden zijn: lijnen gemaakt met naald, pen, kwast of krijt op papier, steen metalen plaat of doek.

Een derde soort lijn ontstaat waar platte vlakken met minieme kleurverschillen elkaar raken, lijnen die zo ontstaan hebben alleen een lengte. Deze soort lijn vertoont overeenkomst met de eerstgenoemde soort maar verandert in tegenstelling hiermee

⁸⁷ Conceptual art is een kunstvorm die in de 60er jaren opkwam. Deze kunstvorm heeft verschillende manifestaties maar gemeenschappelijk uitgangspunt is het kenmerk dat een conceptueel kunstwerk niet een fysisch object is, geproduceerd door de kunstenaar, maar bestaat uit concepten (ideeën), een voorbeeld is Claes Oldenburgs 'Placid City Monument', waarvoor hij professionele grafgravers opdracht gaf een groot rechthoekig gat te graven in Central Park, achter het Metropolitan Museum of Art, en het daarna weer dicht te gooien. Wat van dergelijke manifestaties meestal overblijft zijn foto's, film- en video-opnames.

niet veel wanneer de hoek van waaruit deze bekeken wordt anders is, dit komt omdat het hier om platte vlakken gaat en in het andere geval om ruimtelijke objecten.

Door sommigen worden aan lijnen verschillende eigenschappen toegekend, afhankelijk van de gemoedstoestanden die lijnen bij de toeschouwer zouden kunnen opwekken. Zo is voor Kandinsky de horizontale lijn een 'koude, dragende basis' terwijl de verticale lijn in tegenstelling daartoe als 'warm' wordt beschreven en de diagonale vanwege haar 'gelijkmatige vereniging van beide mogelijkheden' als 'koud- warm'⁸⁸. Net als in zijn opvatting over kleur veralgemeniseert Kandinsky hier zijn persoonlijke interpretatie van lijnen tot algemeen geldende eigenschappen. In het verlengde van deze opvatting zou men de horizontale lijnen van een balkon of raam moeten ervaren als koud en de verticalen van hetzelfde balkon en raam als warm, een boomstam zouden we moeten ervaren als warm, de horizontale takken als koud, de diagonale takken als koud- warm, et cetera. Hoe fantastisch dit ook mag klinken, dergelijke opvattingen komen voor in kringen van kunstexperts.

Structuur

In beeldende kunsten heeft het oppervlak van materiaal waaruit het kunstwerk vervaardigd wordt een structuur. Daarnaast kan een bepaalde structuur worden aangebracht door bewerking van het oppervlak van een kunstwerk, en kan structuur worden weergegeven of gesuggereerd, bijvoorbeeld de suggestie van marmer of hout door verf op een doek.

Afhankelijk van de keuze van het materiaal en hoe het bewerkt wordt, kunnen verschillende structuren gecreëerd worden zoals korrelig of grof, men kan het oppervlak van een steen glad polijsten of op verschillende plaatsen inhakken zodat een al dan niet regelmatige, grove structuur ontstaat, et cetera. Structuur ontstaat vaak door herhaling van een bepaalde beweging zoals krassen, prikken, schuren, wat sporen achterlaat op het materiaal, ook bijt- en schuurmiddelen kunnen structuurveranderingen teweeg brengen op het oppervlak van een kunstwerk. In de moderne kunstbeweging laten bepaalde kunstenaars, waaronder Tapiès, in hun werken vooral het element structuur overheersen.

Schaduw

Schaduw is de overgang van het lichte naar het donkere vlak van een object, waarop minder licht valt of waarvandaan minder licht weerkaatst wordt. Op verschillende manieren en met behulp van verschillende technieken kan schaduw in de beeldende kunsten gesuggereerd of weergegeven worden: schaduw kan bij schilderen aangebracht worden door donkere verf, bij beeldhouwen door het plaatsen van vormen in een bepaalde hoek, bij tekenen door arcering.

Het gebruik van schaduw wordt niet altijd en overal op dezelfde manier gewaardeerd en gehanteerd. Zo was Plato tegen het gebruik van licht/donker dat door de in zijn tijd nieuwe stroming binnen de schilderkunst, het illusionisme, werd gehanteerd, de schilderkunst moest zich volgens Plato beperken tot de verhouding maat - vorm⁸⁹. In de Oosterse schilderkunst speelde schaduw een beperkte rol, de schilderijen waren vaak ingekleurde lijntekeningen. Een bekende methode om plasticiteit te bereiken is

⁸⁸ Kandinsky (1926) 1969, p.59.

⁸⁹ Gilbert en Kuhn, p.29.

chiaroscuro (van licht naar donker en omgekeerd), met deze methode wordt de overgang van licht naar donker geleidelijk bereikt. Leonardo da Vinci gebruikte vaak deze methode, beschreven in het volgende citaat: 'hij denkt niet in silhouetten maar in driedimensionale lichamen die door de val van het licht meer of minder zichtbaar worden. In de schaduw blijven de gestalten onvoltooid, daar worden de contouren slechts geïmpliceerd'⁹⁰.

Afmeting

Objecten hebben ten opzichte van elkaar, hun omgeving en de mens een bepaalde grootte. Bij bepaling van de grootte neemt de mens zichzelf als maatstaf, wat ten opzichte van de mens groot is ervaart hij anders dan wat relatief klein van afmeting is.

In de beeldende kunsten kunnen verschillende effecten bereikt worden door het werken met afmeting: een klein object kan geplaatst worden in een groot vlak en omgekeerd, kleine en grote objecten kunnen in een reeks herhaald worden en dergelijke. Grote objecten worden vaak gebruikt om rijkdom en macht uit te drukken, zoals de Egyptische piramiden en sfinxen door hun grootte de mens imponeren.

Richting

Richting is de plaats die lijnen en voorwerpen innemen ten opzichte van elkaar op een oppervlak of in de ruimte, vormen kunnen bijvoorbeeld in opwaartse richting geplaatst worden, en door middel van lijn kunnen richtingen horizontaal, verticaal, recht, schuin, neergaand en opgaand weergegeven worden. Er zijn binnen de moderne kunstbeweging kunstenaars (Stella, Kline) die het element richting laten overwegen, zij gebruiken bijvoorbeeld uitsluitend horizontale, verticale of diagonale lijnen in hun kunstwerken.

Herhaling; ritme; symmetrie

Herhaling betekent binnen de beeldende kunsten het meermalen gebruiken van een van de basiselementen of combinaties hiertussen, zo kan men steeds dezelfde afmeting gebruiken of een aantal malen een lijn tekenen van dezelfde lengte en richting. Voorbeeld van herhaling zijn de zuilen-reeksen in Griekse tempels.

In beeldende kunsten kan ritme voorkomen als herhaling van een bepaalde beweging (versnelling, vertraging) en kan ritme gesuggereerd of weergegeven worden door regelmatige herhaling van een reeks samengestelde vormen, bijvoorbeeld herhaling van de afwisseling tussen grote en kleine vierkante vormen. Ornamenten op friezen en versierde kapitelen van zuilen zijn voorbeelden van ritmische herhaling.

Symmetrie binnen beeldende kunsten is een vorm van herhaling waarbij de ene helft het spiegelbeeld vormt van de andere helft, of waarbij de figuur door draaiing in zichzelf overgaat. In de beeldende kunsten kan op verschillende manieren gebruik gemaakt worden van symmetrie, bijvoorbeeld door natuurvoorwerpen die van zichzelf symmetrisch zijn te rangschikken of na te bootsen of door symmetrische objecten te construeren, et cetera.

Perspectief

Perspectief in de beeldhouwkunst is de wijze waarop een voorwerp zich vanuit een bepaald punt aan het oog vertoont. Er ontstaan verschillende perspectieven, afhankelijk

⁹⁰ Janson (1962) 1981, p.420, afb.540: da Vinci, 'Afbeelding der Koningen', 1481-1482, Uffizi museum Florence.

van waar de waarnemer zich ten opzichte van het object bevindt: onder, boven, dichtbij, veraf enzovoort. In de schilderkunst kan perspectief op verschillende manieren gesuggereerd worden bijvoorbeeld door dingen op de voorgrond groter af te beelden en op de achtergrond kleiner, door op de achtergrond vagere kleuren aan te brengen dan op de voorgrond, door het suggereren van afrondingen middels schaduw, door bepaalde vlakken donkerder te maken dan andere, door geometrische constructie vanuit een bepaalde hoek (voor-zijaanzicht en dergelijke), et cetera. Men kan ook bewust het geometrische perspectief vervormen.

In de schilderkunst is perspectief een techniek voor het uitbeelden van ruimtelijke verhoudingen en driedimensionale voorwerpen op een plat grondvlak om een soortgelijk effect te krijgen als hoe de dingen door het menselijk oog worden waargenomen, bij 'atmosferisch' perspectief wordt dit bereikt door een geleidelijk afnemen van de felheid van een plaatselijke kleur en in de tegenstelling tussen licht en donker, zodat alles op verre afstand een lichte, blauwgrijze kleur aanneemt⁹¹. Bij centraal perspectief, in de 15e eeuw in Italië ontwikkeld, wordt een mathematisch systeem toegepast, gebaseerd op evenwijdig lopende lijnen die zó verlopen dat ze op de horizon in één centraal verdwijnpunt samenkomen⁹².

De ontwikkeling en het gebruik van perspectief in de beeldende kunsten is op grond van religieuze overwegingen in verschillende tijden geremd, zoals in het oude Egypte. Aan vondsten uit het oude Griekenland is te zien dat de oude Grieken perspectief veelvuldig hanteerden terwijl dit tijdens het Byzantijnse rijk werd teruggedrongen.

Ruimte; tijd; beweging

Ruimte, tijd en beweging zijn de basisvoorwaarden voor alle bovenbeschreven elementen omdat ze de voorwaarden zijn voor elke vorm van materie. Naast het feit dat ze basisvoorwaarden zijn voor het bestaan van kunstwerken, kunnen ruimte, tijd en beweging ook met opzet benadrukt worden, de objecten van Tinguely bijvoorbeeld bewegen en sommige exploderen na een bepaalde tijd, waarmee de tijdsduur van een object benadrukt wordt, zijn bestaansduur.

Het aspect beweging kan benadrukt worden in bewegende objecten, en de afwisseling van korte en lange lichtprojecties kan het tijdsaspect in combinatie met beweging onder de aandacht brengen zoals bij laserprojecties.

Een beeldend kunstwerk kan verschillende tijdsaspecten bevatten: ontstaans-, vergaanstijd en tussenliggende duur, deze tijd ondergaat het kunstwerk zelf. Ook kan in of door de afbeelding tijd gesuggereerd worden, door schilderen van processen van veroudering of vergaan, en door het afbeelden van historische voorwerpen, taferelen of gebeurtenissen.

Vorm

Vorm ontstaat door een combinatie van verschillende bovengenoemde elementen.

⁹¹ Een voorbeeld is het schilderij 'De Kruisiging; Het Laatste Oordeel', van Hubert en/of Jan van Eyck, Metropolitan Museum of Art, New-York, kleurenafb.47 in: Janson (1968) 1981.

⁹² Voorbeelden zijn te vinden in: Janson (1968) 1981, kleurenafb.54, Paolo Uccello, 'De slag van San Romano', National Gallery, Londen en afb.493, Donatello, 'Het gastmaal van Herodes', Doopvont San Giovanni, Siena.

Van Doesburg onderscheidt in 'Grondbegrippen der nieuwe beeldende kunst'⁹³ voor de schilderkunst slechts de elementen kleur en beeldingsvlak, voor de beeldhouwkunst volume en ruimte. Hij beperkt zich waarschijnlijk tot het noemen van deze elementen omdat zij in zijn eigen werk een hoofdrol spelen.

Compositie

Compositie is het groeperen van voorwerpen of vormen, een activiteit waarbij gebruik gemaakt wordt van verschillende bovengenoemde elementen. Men kan verschillende soorten compositie onderscheiden: min of meer toevallige samenvoeging van vormen, driehoekige indeling, centrale plaatsing van een vorm - in bepaalde composities wordt een figuur centraal gesteld, dit gebeurt vaak in de portretkunst -, composities op basis van geometrische uitgangspunten (Piero della Francesca, Vasarely), et cetera.

Compositie wordt vaak beschouwd als het belangrijkste element van een beeldend kunstwerk, aan de hand van compositie wordt vaak het hele kunstwerk besproken, maar het begrip compositie wordt op zeer uiteenlopende manieren gebruikt, ook door kunstenaars.

Wanneer men beeldende kunstwerken ontleedt op bovenbeschreven basiselementen⁹⁴, deze elementen met elkaar vergelijkt en op basis daarvan het kunstwerk analyseert, kan men verschillende aspecten van het kunstwerk te weten komen, bijvoorbeeld hoe het kunstwerk gemaakt is, waarom de kunstenaar juist zo'n vlakverdeling schaduwwerking en dergelijke heeft gebruikt en met wat voor bedoeling en bestemming het werk is gemaakt.

Op basis van de technische-materiële elementen waaruit beeldende kunstwerken bestaan, kan onder beeldend kunstwerk in het vervolg het volgende worden verstaan: van ons onafhankelijk bestaand dat wil zeggen reëel object, opgebouwd uit een aantal basiselementen (materiaal, lijn, kleur, lijn, structuur, schaduw, afmeting, richting, herhaling; ritme; symmetrie, perspectief, ruimte; tijd; beweging, vorm en compositie). De medewerkers van Bauhaus hebben baanbrekend onderzoek verricht naar de bouwstenen van beeldende kunsten, zij zijn begonnen te experimenteren met materialen, lijnen e.d., en hebben schema's opgesteld van elementen waaruit beeldende kunstwerken bestaan.

⁹³ Doesburg (1919) 1983.

⁹⁴ Ad de Visser hanteert een andere benadering van elementen waaruit beeldende kunstwerken zouden bestaan, waarmee hij zich gedeeltelijk aansluit bij de opvattingen van Wölfflin (zie voor de ideeën van Wölfflin ook hf.4 onder: relativiteit van de waarde van een kunstwerk).

Hoofdstuk 2 Het reële karakter van beeldende kunsten

Kunnen beeldende kunsten niet-reëel zijn?

In beeldende kunsten worden vorm en inhoud ontleend aan wat de mens in wisselwerking met de natuur tot stand brengt. Aan de ene kant ontleenen zij hun vormen aan dit stofwisselingsproces tussen maatschappij en natuur en aan de andere kant geven zij vorm aan dit proces, beeldende kunsten verwerken visueel wat zich tussen maatschappij en natuur afspeelt. Dit betekent dat in de realiteit¹ aanwezige vormen in de beeldende kunsten worden gebruikt, voor zover zij door ons bewustzijn in combinatie met verschillende technieken en apparaten worden waargenomen, de elektronenmicroscop levert ons beelden van de microkosmos, radiotelescopen geven ons visueel toegang tot de macrokosmos, zonder deze hulpmiddelen zou de wereld er voor ons bewustzijn anders uit zien. Omdat binnen beeldende kunsten inhoud en vorm aan de realiteit, de wisselwerkingen tussen maatschappij en natuur worden ontleend, en omgezet worden in materiële producten, zijn beeldende kunstproducten reëel van aard, zij maken als materieel product deel uit van deze realiteit, of het nu gaat om naturalisme, surrealisme, expressionisme, suprematisme, of zero-kunst.

Per tijd liggen verschillende ideeën en beweegredenen van kunstenaars en opdrachtgevers aan kunstwerken ten grondslag. De ideeën die aan een werk ten grondslag liggen worden door de tijd heen vervormd of verdwijnen, de vervormde ideeën kunnen overeenkomst vertonen met het ontstaansidee maar vaak is dat niet het geval. Herkenning van een beeldend kunstwerk door middel van waarneming en interpretatie vindt plaats door projectie van huidige ideeën en ervaringen in het kunstwerk, herkenning vindt plaats vanuit het nu, op een andere manier kan naar een beeldend kunstwerk niet gekeken worden. De huidige ideeën van waaruit het kunstwerk bekeken wordt, hoeven niet met het ontstaansidee van het kunstwerk overeen te komen om herkenning van het werk als beeldend kunstwerk te veroorzaken, deze herkenning kan zelfs optreden zonder correspondentie van interpretatie en waarneming van de toeschouwer met ontstaansidee of beeld, in het laatste geval ziet men het beeld anders dan de maker het heeft bedoeld.

Er zijn in de beeldende kunsten verschillende mogelijkheden in de relatie tussen ontstaansidee van een beeldend kunstobject, het kunstobject zelf en wat waargenomen wordt vanuit het standpunt van maker en toeschouwer: de maker creëert een beeldend kunstwerk waarvan het resultaat al dan niet of in mindere mate voldoet aan zijn idee, de toeschouwer neemt het kunstwerk waar vanuit zijn eigen interpretatiekader (kennis en ervaring) en zijn interpretatie kan in meer of mindere mate overeenkomen met het

¹ Onder realiteit wordt verstaan: de objectieve wereld, de dingen, onafhankelijk van de ideeën die het subject zich hierover vormt. Realisme wordt hier in het vervolg opgevat als standpunt over de realiteit dat uitgaat van onafhankelijk van het subject, buiten het bewustzijn bestaande werkelijkheid, dat wil zeggen materieel, stoffelijk zijnde (zie ook voetnoot 22). Er bestaan verschillende metafysische en ontologische opvattingen over realiteit (naïef-realisme, transcendentiaal-realisme, nieuw-realisme, idealisme etc. Op deze verschillen wordt hier niet ingegaan.

idee van de maker, de toeschouwer kan ook heel andere ideeën op het werk projecteren dan de maker.

De interpretatie van een kunstwerk kan door de tijd heen en afhankelijk van de persoon variëren, wat reëel en min of meer onveranderlijk blijft (slijtageprocessen buiten beschouwing gelaten) aan beeldende kunstwerken, is het materiële, stoffelijke object zelf met zijn verschillende basiselementen (kleur, lijn, en dergelijke).

Vaak is weinig overeenkomst te ontdekken tussen de opbouw van een kunstwerk uit basiselementen en de interpretatie die de kunstenaar zelf aan het werk geeft. Zo is het schilderij 'Compositie in rood, geel en blauw' (kleurenafb.9) van Mondriaan, beïnvloed door de volgende, door de filosoof Schoenmaekers geformuleerde, gedachtegang: 'beeldende kunst is waarachtig en methodisch denken vanuit de "Schepper" en positieve mystiek leert ons de wetten der schepping door de betrekkelijkheid der natuurgegevens te herleiden tot volstrektheid om dan die volstrektheid bij benadering in de natuurwerkelijkheid weer te vinden'. 'De natuur' aldus Schoenmaekers, 'hoe levendig en grillig zij in haar gevarieerde vormen mag zijn, functioneert altijd met absolute regelmaat'². Mondriaan heeft een overeenkomstige gedachtegang als Schoenmaekers³ en definieert zijn werkwijze, de Nieuwe Beelding, als middel om 'de natuurlijke vormen terug te brengen tot zuivere, onveranderlijke verhoudingen'⁴. Het schilderij 'Compositie in rood, geel en blauw' bevat, zoals de titel gedeeltelijk al aangeeft, rode, gele, blauwe, zwarte en witte vlakken. Deze vlakken bestaan uit ongeveer twaalf geometrische rechthoeken en twee vierkanten, het kleinere en grotere vierkant bevinden zich respectievelijk in de linker onder- en rechter bovenhoek, de rechthoeken hebben verschillende afmetingen, hun oppervlakken verschillen echter niet al te veel van elkaar qua grootte, en ze worden van elkaar gescheiden door zwarte lijnen die door hun breedte een soort banen vormen die verticaal en horizontaal lopen, de witte vlakken bevinden zich overwegend in het centrum en nemen 3/4 van het schilderij in beslag, de gekleurde vlakken bevinden zich aan de randen. Wanneer men het kunstwerk op bovenbeschreven basiselementen analyseert en deze analyse vergelijkt met de door de kunstenaar geformuleerde ideeën waardoor het kunstwerk beïnvloed zou zijn, blijkt hiertussen weinig overeenkomst te bestaan⁵.

De kunstenaar Malevich, oprichter van een nieuwe beweging, het Suprematisme, formuleerde als achterliggende idee bij zijn schilderij 'Suprematische compositie'⁶: 'het uitbeelden van wat zintuiglijk waarneembaar is (het object als doel van de voorstelling) is iets dat op zichzelf niets met kunst te maken heeft; al sluit het gebruik maken van het object in een kunstwerk niet uit dat dit een hoge kunstwaarde kan hebben. Als

² Jaffé, p.57. Uit het onderzoek van Jaffé naar De Stijl wordt duidelijk dat de filosofie van Schoenmaekers voor Mondriaan meer was dan alleen maar een bron: 'Het was (...) één van de katalyserende factoren die hielpen om de verschillende tendensen aaneen te rijgen tot een onderscheiden vorm' (p.55).

³ Mondriaan was bevriend met de filosoof Schoenmaekers en door diens ideeën sterk beïnvloed, zoals blijkt uit het onderzoek van Jaffé over de Stijl.

⁴ Herbert Read, (1964), 1968, p. 200.

⁵ Zie voor een verdere analyse van dit schilderij op zijn basiselementen: bijlage I.

⁶ 'Suprematische compositie', 1915, 88 x 70,5 cm., olie op linnen, Stedelijk Museum Amsterdam.

uitgangspunt kiest dus de Suprematist altijd datgene, wat de innerlijke beleving zo volledig mogelijk tot uitdrukking brengt en de gangbare verschijningsvorm der dingen negeert. Het object is op zichzelf voor hem van geen belang, de voorstelling van het bewustzijn acht hij waardeloos. De innerlijke beleving is het beslissende (...) en zo komt de kunst tot uitbeelding zonder object, tot het Suprematisme⁷. Het schilderij 'Suprematische compositie' bevat in het midden een blauw vierkant en een paarse balk, het vierkant ligt diagonaal op de balk, de achtergrond van het schilderij is gebroken-wit waarop zich her en der verspreid uit verschillende kleuren bestaande balkjes, rechthoeken en vierkanten bevinden die bijna allemaal diagonaal gericht zijn, van de linker onder- naar de rechter bovenhoek, de kleuren van de balkjes, rechthoeken en vierkanten zijn zwart, rood, oranje, roze, groen, paars en blauw, er is een gradatie in de grootte van de rechthoeken, vierkanten en balkjes en ze zijn in groepjes naast of tegen elkaar geplaatst.

'Compositie in rood, geel en blauw' van Mondriaan en 'Suprematische compositie' van Malevich, zijn uit verschillende ideeën ontstaan maar vertonen als beeldende kunstwerken verregaande gelijkenis, aan de werken zelf is niet af te zien dat ze op basis van verschillende ideeën zijn ontstaan. Een vergelijking van beide kunstwerken maakt duidelijk dat verschillende achterliggende ideeën dezelfde soort kunstwerken kunnen opleveren en dat deze ideeën aan de werken zelf moeilijk zijn af te zien.

Het beeldend kunstwerk krijgt, als het eenmaal tot stand gekomen is, een 'eigen leven', een eigen geschiedenis als object, los van de ideeën van maker en tijd waarin het ontstaan is. 'Men duidt, waardeert of verwaarloost kunstrichtingen en kunstwerken van het verleden altijd naar de gezichtspunten en maatstaven van het heden (...). We kunnen nog zoveel ervaren over de kunstzinnige bedoelingen van de makers, nog zoveel over de objectieve inhoud van de werken en de betekenis die de tijdgenoten eraan toeschrijven, wij zijn bij hun beoordeling nooit in staat, de verandering die onze zintuigen, onze gevoeligheid, onze smaak in de loop der tijd doormaakten, precies in rekening te brengen⁸. Wij kunnen met andere woorden kunstwerken niet bekijken met de ogen en ideeën van de mensen die leefden in de tijd dat het werk ontstond, wij interpreteren het werk met onze kennis en ervaring.

Het materiële karakter van een beeldend kunstwerk wordt bepaald door wisselwerkingen tussen maatschappij en natuur en deze wisselwerkingen worden gevormd door de manier van produceren (gereedschappen, grondstoffen en dergelijke) en de verhoudingen waaronder geproduceerd wordt (eigendomsverhoudingen, hierop gebaseerde juridische en politieke verhoudingen, morele opvattingen, et cetera). Elke maatschappij wordt gekenmerkt door een bepaalde manier van produceren, voortbrengen van producten met behulp van bepaalde materialen en technieken. Een overwegend op niet gemechaniseerde landbouw gebaseerde samenleving brengt andere middelen van productie, technieken en materialen met zich mee dan een industriële samenleving. Door uiteenlopende manieren van produceren verschillen ook de

⁷ Dit citaat komt uit een verslag over Suprematisme, dat in 1927 door Bauhaus werd uitgegeven; Die gegenstandslose Welt: Begründung und Erklärung des russischen Suprematismus, Bauhausbücher, München 1927, uit: Read (1964) 1968, p. 204.

⁸ Hauser 1974, p.39 en p.452.

maatschappelijke organisatievormen en machtsverhoudingen tussen beide maatschappijen.

Omdat beeldende kunsten afhankelijk zijn van de manier waarop geproduceerd wordt en onder welke verhoudingen dit gebeurt, zien beeldende kunstwerken er per maatschappijvorm verschillend uit. De materialen waarvan in de beeldende kunsten gebruik kan worden gemaakt, worden bijvoorbeeld in een niet-gemechaniseerde landbouwmaatschappij rechtstreeks uit de natuur gehaald, zoals planten, zaden, hout, beenderen, steen en leer, terwijl in industriële maatschappijen ook andere materialen beschikbaar zijn, niet rechtstreeks uit de natuur gewonnen maar via industriële processen vervaardigd, zoals verschillende soorten metalen en kunststoffen (staal, polyester, kunstleer, acrylverven). In eerstgenoemde samenlevingen worden materialen overwegend met de hand bewerkt en met eenvoudige werktuigen, binnen industriële samenlevingen vooral met machines.

Het productieproces en daarmee samenhangende wetenschappelijke en technologische ontwikkelingen, oefenen rechtstreeks invloed uit op de uitbeeldingsmogelijkheden waarvan beeldende kunsten zich bedienen. Ontwikkelingen op wetenschappelijk en technologisch gebied beïnvloeden het ontstaan van nieuwe verfsoorten en verschillende druktechnieken (ets, lithografie, fotografie), waardoor kunstwerken op grote schaal geproduceerd en verspreid kunnen worden, met behulp van nieuwe technieken kunnen de dingen anders worden weergegeven en kunnen andere dingen worden weergegeven dan voorheen: afbeeldingen van gezichten (portretten) zien er op een tekening anders uit dan op foto en door middel van microscoop of vliegtuig worden de mens nieuwe beelden geleverd, vanuit een ander gezichtspunt. Wetenschappelijke ontwikkelingen leveren niet alleen nieuwe technische middelen maar ook andere inzichten die van invloed kunnen zijn op de beeldende kunsten. De mogelijkheid perspectief te construeren⁹ levert de schilderkunst het middel driedimensionaliteit te suggereren op een plat vlak, psychologische inzichten leiden tot nieuwe richtingen in de schilderkunst zoals surrealisme: de psychoanalyse vormde een stimulans om kunstwerken te maken op basis van associaties zodat op het schilderij combinaties ontstaan die in de natuur niet voorkomen. Inzichten op het terrein van optica en waarnemingsfysiologie geven een aanzet tot het pointillisme: kleuren worden ontbonden in hun componenten, die als kleurstipjes op het doek aangebracht worden, waarbij het aan het netvlies van de toeschouwer wordt overgelaten de tinten weer samen te stellen tot een optische

⁹ Een maatschappelijke factor die samenhangt met de toepassing van perspectief in de schilderkunst tijdens de Renaissance, is de opkomst van hoven waar de kunstenaar een grotere status kreeg dan voorheen en meer vrijheid van werken en waar een intellectueel 'salon'gezelschap ontstaat dat zich bezighoudt met rationalistische ideeën en wetenschap. In dit gezelschap ontstaat een groep van kunstliefhebbers, -kenners en -verzamelaars die bepaalde formalistische eisen stellen. Door deze groep worden kunstenaars onafhankelijker van de traditionele opdrachtgevers, zij worden in staat gesteld werk zonder strikte opdracht te maken en wetenschappelijke ideeën in hun werk op te nemen zoals de leer van het perspectief van Brunelleschi. Zijn methode werd van groot belang omdat zij objectiever, nauwkeuriger en rationeler was dan de in de Middeleeuwen gebruikte methode en daardoor beter aansloot bij de ideeën van de nieuwe kunstenaars. Zie hiervoor ook Hauser (1951) 1985, p.210-214 en Janson (1962) 1981, p.384-385.

mening. Hoe de beeldende kunsten zich ontwikkelen hangt niet alleen af van het niveau van wetenschappelijke kennis en de manier waarop geproduceerd wordt, maar ook van de machtsverhoudingen waaronder dit gebeurt: machthebbers bepalen door hun economische en politieke macht hoeveel geïnvesteerd wordt in beeldende kunsten en wat voor kunstwerken gemaakt worden; zij kunnen door beschikbaar stellen van middelen bepalen welke kunstwerken worden uitgevoerd of geaccepteerd. De machthebbers laten meestal kunstwerken maken en aankopen die overeenkomen met hun ideeën en positie, op deze manier dragen zij met de technische en wetenschappelijke mogelijkheden bij tot beïnvloeding van de soort werken die tot stand komen en bekend worden¹⁰.

Beeldende kunstwerken zijn uitdrukking van technische en wetenschappelijke middelen en inzichten maar ook van machtsverhoudingen en daarmee samenhangende ideeën, zij zijn uitdrukking van de realiteit waarin ze ontstaan¹¹. Zodra beeldende kunstwerken tot stand gebracht zijn kunnen ze nog een bepaalde tijd de doelen dienen waarvoor ze gemaakt zijn, maar door verandering van de realiteit - er ontstaan nieuwe technieken, nieuwe wetenschappelijke inzichten en machthebbers met andere ideeën - gaan deze beeldende kunstobjecten deel uitmaken van een nieuwe realiteit. Hun materiële, stoffelijke aard blijft nagenoeg hetzelfde, de objecten veranderen in de regel niet, maar ze worden gebruikt in een nieuwe situatie en kunnen een andere functie krijgen of zelfs vernietigd worden, omdat zij als strijdig en vijandig worden beschouwd met de nieuwe heersende opvattingen.

De ideeën en motieven waaruit de grotschilderingen van oude jagersculturen ontstaan zijn en onder wat voor verhoudingen zij gemaakt werden, zijn voor ons onbekend, dit alles is verdwenen, wat overgebleven is zijn de stoffelijke, materiële objecten. Wij kunnen deze objecten los van hun ontstaansgronden bestuderen vanuit het heden, met hedendaagse wetenschappelijke inzichten en ideeën, we kunnen gissingen doen naar de motieven waaruit zij ontstaan zijn en naar hun mogelijke functie. Als we de ontstaansredenen met zekerheid zouden kennen, zouden de afbeeldingen voor ons daardoor veranderen? Wij kunnen deze afbeeldingen alleen maar vanuit onze hedendaagse kennis en ervaring bekijken en ook al zouden we meer weten over de ontstaanssituatie, dan zou dat hooguit de kennis over deze afbeeldingen vermeerderen maar onze totale kennis en ervaring waarmee we deze afbeeldingen kunnen bekijken zou er nauwelijks door beïnvloed worden.

Over het door Picasso gemaakte schilderij *Guernica*¹² is precies bekend wanneer het gemaakt is, door wie, hoe, met wat voor functie, zelfs de ideeën en bedoelingen van de maker bij dit schilderij zijn vastgelegd. 'Guernica' werd geschilderd als reactie op het bericht van vernietiging van het Baskische plaatsje Guernica (Picasso was een Spanjaard) door Duitse bommen op 18 april 1937. Over de motieven achter het werk zei Picasso zelf: 'schilderen is niet bedoeld om woningen te sieren. Het is een wapen

¹⁰ Zie voor de invloed van machthebbers op beeldende kunsten verder: hf.3, Invloed van maatschappelijke machtsverhoudingen.

¹¹ Zie voor een voorbeeld van verband tussen sociaaleconomische situatie, wetenschap en beeldende kunst: voetnoot 9.

¹² 'Guernica', 1937, 350 x 782 cm, olie op linnen, Museum of Modern Art, New-York.

om zich te verdedigen of om vijanden aan te vallen (...) de stier is niet het fascisme maar bruut geweld en duisternis (...) het paard vertegenwoordigt het volk (...) de wandschildering Guernica is symbolisch (...) allegorisch. Daarom gebruik ik de stier, het paard enzovoort. De wandschildering wil een probleem definitief tot oplossing en uitdrukking brengen en daarom maak ik gebruik van symboliek¹³.

Voor Picasso kan het zo zijn dat de stier symbool staat voor bruut geweld en duisternis en niet voor fascisme en dat het paard het volk uitbeeldt, voor de toeschouwer valt op dat stier en paard op het schilderij nauwelijks overeenkomst vertonen met een werkelijk stier en paard, laat staan dat hij de bedoelde symboliek aan hand van de afbeelding kan raden. Mocht de toeschouwer wel bekend zijn met de bedoeling, dan kan hij dat nog niet afleiden uit de afbeelding zelf, die opvalt door hoekige vervormingen en het ontbreken van kleuren. Is de bedoeling van de maker of het verhaal dat wordt afgebeeld wel bekend, dan nog is dit vaak niet aan het kunstwerk zelf af te zien. Toch neemt de tendens dat het verhaal of de bedoeling die aan een beeldend kunstwerk ten grondslag liggen, belangrijker worden dan hetgeen aan de afbeelding zelf af te leiden is, zulke proporties aan, dat kunstwerken aangekocht worden op basis van het bijgeleverde verhaal en dergelijke uitleg vereist wordt bij tentoonstellingen en aankopen¹⁴.

In beeldende kunstwerken worden vorm en inhoud altijd aan de realiteit ontleend, hetzelfde geldt ook voor de achterliggende ideeën. Of een beeldend kunstwerk ontstaat uit magische, religieuze of niet-religieuze ideeën, binnen de beeldende kunsten is altijd sprake van reëel maken van deze ideeën. Een religieus (symbolisch) tafereel betekent voor een gelovige iets anders dan voor iemand die niet gelovig is maar beiden bekijken hetzelfde materiële object, dat door dit verschil in betekenis dat eraan gehecht wordt, niet verandert. In beeldende kunsten worden ook 'onjuiste' dat wil zeggen niet met de praktische werkelijkheid overeenstemmende ideeën, reëel weergegeven, er wordt een materiële vorm aan gegeven. Zo kan de idee dat de aarde centrum is van het heelal, als idee in een beeldend kunstwerk reëel vorm worden gegeven, als wetenschappelijk idee is dit qua inhoud, zodra de praktische onbruikbaarheid en onjuistheid ervan blijkt, irreëel, niet overeenkomstig de werkelijkheid. Maar dit verschil tussen wetenschap en beeldende kunst is niet zo absoluut als op het eerste moment lijkt: ook binnen wetenschap wordt gewerkt met aannames waarvan de onjuistheid pas later komt vast te staan, en omgekeerd vindt de tendens van toenemende verwetenschappelijking ook haar uitdrukking in de beeldende kunsten, zoals de toepassing van geometrie en elektronica.

Dat in de beeldende kunsten altijd sprake is van reële, materiële objecten, wordt

¹³ Deze uitleg over de motivatie die volgens Picasso zelf aan het schilderij ten grondslag heeft gelegen, komt uit een interview van Picasso met Jerome Seckler in 1945, zie ook: Read (1964) 1968, p.161.

¹⁴ Sedlmayr schrijft in 'Die Revolution der modernen Kunst' dat de betekenis van objectloze (gegenstandslose) zuivere kunst alleen nog maar aan een titel of catalogus ontleend kan worden: (19-55) 1985, p.30-31. De toeschouwer kan naar aanleiding van het begeleidend verhaal, kijkend naar een schilderij dat maar met één kleur is beverfd, zoals het schilderij 'Who is afraid of yellow, red and blue' van Barnett Newman, associaties bij zichzelf opwekken.

niet alleen veroorzaakt door het gegeven dat beeldende kunsten inhoud en vorm ontleen aan het stofwisselingsproces tussen maatschappij en natuur maar ook doordat hier de mogelijkheid bestaat aan irreële, niet met de werkelijkheid overeenstemmende ideeën, vorm te geven. Ook niet met de praktijk overeenkomende ideeën worden binnen beeldende kunsten verwerkt tot materiële, stoffelijke objecten. Het medium zelf draagt bij tot het reële karakter van beeldende kunsten, het is direct materieel gebonden, qua handelingen en materiaal: wat in een beeldend kunstwerk wordt uitgedrukt, wordt door middel van werktuigen in objecten vermaterialiseerd, het schilderij als zodanig is een beverfd doek, het beeldhouwwerk een bewerkt stuk steen. Wat afgebeeld wordt is uitvoerbaar, realiseerbaar in een object dat als product een materieel karakter heeft, ook al zijn de ideeën die eraan ten grondslag liggen soms qua inhoud irreëel, niet overeenkomstig de werkelijkheid. In dit direct materiële karakter onderscheiden beeldende kunsten zich van andere kunsttakken en zijn hierdoor niet onder één noemer te brengen.

Over 'abstracte' en 'realistische' beeldende kunst

Vaak wordt een onderscheid gemaakt tussen realistische en abstracte beeldende kunst. Onder realistische kunst wordt meestal naturalistische, figuratieve kunst verstaan, die de dingen weergeeft zoals ze gezien worden door het proces van lichtweerskaatsing op het netvlies. Fotografie en film benaderen deze manier van weergeven het meest. Onder abstracte kunst wordt in de regel non-figuratieve, niet-objectgebonden of geometrische kunst verstaan, kunst waarin geen voorwerpen of taferelen worden weergegeven. Voorbeelden van zogenaamde realistische kunst zijn de beeldhouwkunst uit de hellenistische periode zoals de Laocoöngroep (kleurenafb.3), schilder- en beeldhouwkunst uit de Renaissance, waaronder het door Michelangelo beschilderde plafond van de Sixtijnse (kleurenafb.5), schilderkunst uit de barok zoals de schilderijen van Velazquez en het 19^e eeuwse realisme, bijvoorbeeld de schilderijen van Courbet en de beelden van Rodin. Voorbeelden van zogenaamd abstracte kunst zijn ornamenten - zij worden door de hele geschiedenis heen gebruikt - zoals een Turkse calligrafische pagina uit de 15^e eeuw en een Iers- Angelsaksisch kruisblad uit 700 na Chr.¹⁵, en een groot deel van de 20^e eeuwse (moderne) kunst waaronder de geometrisch-abstracte schilderijen van Malevich, Mondriaan, Vasarely, en de abstract-expressionistische schilderijen van Pollock.

Hoewel er meestal globale overeenstemming bestaat over wat onder 'realistische' en 'abstracte' kunst verstaan wordt, zijn hierover ook verschillen van mening, zoals door de volgende citaten wordt geïllustreerd. Lukács zegt over ornamentiek onder meer: 'De ornamentiek is daarom wereldloos (weltlos), omdat zij de objectiviteit en samenhang in de reële wereld bewust negeert, omdat zij hiervoor in de plaats abstracte verbanden van geometrische aard zet'¹⁶. Lukács beschouwt ornamentiek als nog-niet-kunst, vanwege het wereldloze karakter ervan, hiermee suggereert hij dat 'abstracte' moderne kunst ook wereldloos is en daardoor van minder groot belang dan 'realis-

¹⁵ Kleurenafb.30 en 31 in: Janson (1962) 1981.

¹⁶ Lukács, 1963, dl.1, p.113.

tische' kunst¹⁷.

Hegel zegt over het abstracte in natuur en kunst onder meer dat in het natuurschone altijd sprake is van het abstracte, zowel in de vorm (regelmaat, symmetrie, wetmatigheid, harmonie) als in de stof (kleur, uiterlijk van de stof en dergelijke) omdat hier subjectiviteit ontbreekt terwijl in het kunstschone door ingrijpen van de subjectiviteit het abstracte wordt opgeheven tot het concreet algemene, het niveau van de Geest, de Idee¹⁸.

Kandinsky hanteert het onderscheid tussen abstracte en realistische beeldende kunst op de volgende manier: 'De door de geest, uit de voorraadkamer van de materie uitgerukte belichamingsvormen laten zich gemakkelijk tussen twee polen ordenen. Deze polen zijn: 1 de grote abstractie, 2 de grote realistische (...). De genoemde, pas kiemende grote realistische is het streven, uit het beeld het uiterlijk kunstzinnige te verdrijven en de inhoud van het werk door eenvoudige (niet-kunstzinnige) weergave van het eenvoudige harde voorwerp te belichamen (...). De grote tegenpool van deze realistische is de grote abstractie, die uit het streven bestaat, het voorwerpelijke, reële, geheel uit te schakelen en probeert de inhoud van het werk in onmateriële vormen te belichamen (...). En zoals in de realistische door het schrappen van de abstractie de innerlijke klank versterkt wordt, zo wordt ook in de abstractie deze klank door schrappen van het reële versterkt'¹⁹. Kandinsky onderscheidt met andere woorden 'realistische' en 'abstracte' kunst als twee polen: realistische kunst houdt zich bezig met weergave van objecten uit de realiteit terwijl abstracte kunst deze weergave probeert uit te schakelen.

Van Doesburg stelt abstracte tegenover realistische beeldende kunst in de bewoordingen dat abstracte kunst exact, reëel is, gebaseerd op esthetische ervaring, realistische kunst niet exact, gebaseerd op gemengde esthetische ervaring: '(...) zo zal men deze exact-beeldende kunst op historisch-esthetische gronden hebben te zien als logische consequentie der oude beeldende kunst, waarin de kunstenaar zich, in plaats van uitsluitend beeldende, ook nog van andere: literaire, symbolische, religieuze of zinnelijk associatieve middelen bediende om aan zijn werk een esthetisch accent te geven. Zoals beelden zich verhouden tot afbeelden, praten tot napraten, zingen tot nazingen, zo verhoudt zich de exact- beeldende kunst tot de niet- exacte, associatieve'²⁰. Van Doesburg beschouwt realistische kunst als louterafbeelding, als voorfase van de echte, abstracte kunst. Kandinsky geeft er later, in navolging van Van Doesburg, de voorkeur aan 'de zogenaamde abstracte kunst 'concrete' kunst te noemen omdat zoals Van Doesburg stelt 'niets méér concreet, méér reëel is dan een lijn, een kleur, een oppervlak'²¹.

Uit bovenstaande citaten blijkt hoe uiteenlopend de termen 'abstract' en 'realistisch' in verband met de beeldende kunsten gehanteerd worden. De verwarring wordt nog groter doordat het begrip 'realisme' in de esthetica op verschillende manieren gehan-

¹⁷ Zie ook: hf.4, Over de maatstaf 'juist bewustzijn'.

¹⁸ Hegel (1835) 1980, p.206 e.v.

¹⁹ Kandinsky en Marc, (1912) 1980, p.147-155.

²⁰ Van Doesburg (1919) 1983, p.41,42.

²¹ Ritter, 1971, p.1437.

teerd wordt: als periode, uitbeeldings-, stijlproblemen, als norm en niet, zoals in algemeen-filosofische zin, in de betekenis van standpunt ten aanzien van de realiteit²². Schiller beschouwt realisme als een sociale houding van de kunstenaar ten aanzien van de werkelijkheid: kunstenaars moeten idealisten zijn ('sich über das Wirkliche erheben') en realisten ('innerhalb des Sinnlichen stehenbleiben'), terwijl vanaf de eerste helft van de 19^e eeuw in Frankrijk realisme in kunstesthetische zin getrouwheid aan details betekent²³.

In het expressionismedebat binnen het marxisme²⁴ krijgt realisme de betekenis van uitbeeldingsnorm. Lukács zegt over realisme in de kunst onder meer: 'dat realisme niet een speciale stijl is onder vele andere, maar de kunstzinnige basis van elk geldig scheppen'²⁵. 'Elke betekenisvolle realist bewerkt, ook met middelen der abstractie, zijn ervaringsstof om tot de wetmatigheden van de objectieve werkelijkheid, om tot dieper liggende, verborgen, onmiddellijk niet waarneembare samenhangen van de maatschappelijke werkelijkheid door te dringen'²⁶. 'Deze doelstelling is zonder waarheidsgetrouwe afbeelding van het op zich zijnde onmogelijk'²⁷. Brecht verwijt Lukács een te starre opvatting van realisme, die geen ruimte laat voor experimenteren, wat volgens Brecht voor de kunst juist essentieel is. Adorno voert in deze discussie tegen Lukács aan dat hij door zijn realisme-opvatting de rol van de avant-garde kunst miskent, door deze af te doen als decadente bourgeoïskunst. In zijn 'Ästhetische Theorie' zegt Adorno over de problematiek van het realisme onder meer: 'De conclusie van filosofisch materialisme naar esthetisch realisme is verkeerd. Wel impliceert kunst, als een vorm van kennis, kennis van de realiteit, en er bestaat geen realiteit die niet maatschappelijk is. Zo zijn waarheidsgehalte en het maatschappelijke [gehalte] bemiddeld, hoewel het kenniskarakter van de kunst, haar waarheidsgehalte, de kennis van

²² Zie voor definitie van de term realisme ook: Hirst, p.77-83: Realisme is het uitgangspunt dat materiële objecten buiten ons en onafhankelijk van onze zintuiglijke ervaring bestaan. Realisme staat tegenover idealisme, dat ervan uitgaat dat er geen materiële of uitwendige realiteiten bestaan, los van onze kennis of ons bewustzijn daarover, het hele universum is bijgevolg afhankelijk van de geest of in bepaalde zin geestelijk (zie b.v. de filosofie van Berkeley). Zie verder over realisme o.a.: Schischkoff, p.572-573.

²³ Boden en Klein, p.43-56.

²⁴ Aan het expressionisme-debat wordt met name deelgenomen door Georg Lukács, Bertold Brecht, Walter Benjamin en Ernst Bloch. Een overzicht van de realisme-problematiek waar het in dit debat over gaat, is te vinden in de volgende werken: Lukács (1948) 1971, Schmitt 1973, en Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht, Lukács, 1986. Het debat heeft voornamelijk betrekking op de literatuur en laat zien dat ook binnen het zogenaamde linkse, marxistische kamp de meningsverschillen over hoe kunst er uit moet zien aanzienlijk zijn. Het 'socialistisch-realisme', de officiële kunststijl van de Oostbloklanden vanaf de 20^{er} jaren, na de revolutie van 1917, heeft zijn theoretische grond met name in de realisme-opvatting van Lukács en Lunacski (zie ook hf.3 onder: Invloed van maatschappelijke machtsverhoudingen en h.4 onder: Over de maatstaf 'juist bewustzijn').

²⁵ Lukács, 1963, dl.2, p.840.

²⁶ Lukács (1948) 1971, p.323-324.

²⁷ Lukács 1963, dl.2, p.298.

de realiteit als het zijnde transcendeert. Sociale kennis wordt ze doordat ze het wezen begrijpt, niet het bepraat, vormt, op enigerlei wijze imiteert (...). Object in haar [de kunst] en in de empirische realiteit is geheel verschillend. Dat van de kunst is het door haar voortgebrachte construct (Gebilde), dat de elementen van de empirische realiteit evenzeer bevat als verandert, oplost, volgens eigen wet reconstrueert²⁸. Het dialectisch materialisme verwijt de moderne kunst volgens Adorno ten onrechte, solipsisme, spot met de humaniteit, omdat het de realiteit vervormt. Dit vervormen is volgens Adorno juist het kenmerkende van beeldende kunsten, anders zouden beeldende kunsten ononderscheidbaar worden van wetenschap, sociale reportage²⁹.

Het schept verwarring de begrippen 'abstracte' en 'realistische' beeldende kunst tegenover elkaar te plaatsen, niet alleen omdat dat op zulke uiteenlopende manieren gebeurt maar vooral omdat daardoor een tegenstelling, een scheiding gecreëerd wordt waarmee de indruk gewekt wordt dat er twee soorten beeldende kunst bestaan, waaraan verschillende principes ten grondslag liggen. Een beeldend kunstwerk is echter net zo min zuiver abstract als zuiver realistisch van aard. Handelingen en denkbeelden gaan steeds samen met de mogelijkheid en noodzaak van abstraheren, veralgemenen, de werkelijkheid is voor de mens op een andere manier niet kenbaar en ook niet weer te geven binnen beeldende kunsten: men kan noch alle aspecten aan een object of gebeurtenis, noch hun relatie tot het geheel volledig, in al zijn concreetheid begrijpen en weergeven, verstandsabstracties zijn onderdeel van de werkelijkheid, een noodzakelijke generalisatie om de werkelijke ontwikkelingen in hun concreetheid te begrijpen.

Zuiver realisme veronderstelt een volledig overzicht van de betreffende stand der dingen en absolute kennis van de totaliteit, zuiver realisme betekent immers dat elk object in relatie tot het geheel aan objecten in al zijn aspecten kenbaar is. Een dergelijk gesloten werkelijkheidssysteem bestaat niet, niet alleen groeit de kennis over de dingen voortdurend, de dingen zelf veranderen ook, door hun eigen beweging en door menselijk ingrijpen. Het geheel is niet absoluut, afgesloten, maar bestaat uit een grenzeloze ontwikkeling die in elke periode van de menselijke geschiedenis steeds vanuit het standpunt van de aanwezige inzichten wordt benaderd. De aanwezige kennis is uiteindelijk steeds relatief want zij heeft betrekking op de menselijke geschiedenis in relatie tot het geheel en is voortdurend in ontwikkeling.

Niet alle filosofen zijn het erover eens dat kennis relatief van aard is. De opvattingen over de plaats van kennis in de werkelijkheid variëren sterk door de geschiedenis heen, er is een heen en weer bewegen waar te nemen tussen de polaire uitgangspunten dat kennis absoluut van aard is én dat kennis over de werkelijkheid niet mogelijk is: zo is volgens Plato kennis alleen mogelijk met betrekking tot het eeuwige en onveranderlijke (vormen, ideeën, universalia zoals bijvoorbeeld figuren van de geometrie (driehoek etc.), de rationalisten Descartes, Spinoza en Leibniz gaan ervan uit dat bepaalde vormen van kennis tot absolute zekerheid leiden, echter niet kennis die gebaseerd is op zintuiglijke ervaring, terwijl de empirische traditie uitgaat van een ervarings-oorsprong van alle kennis en daarmee een onzekerheidsfactor insluit, bepaalde

²⁸ Adorno 1970, p.383.

²⁹ Adorno 1970, p.383.

sceptici zijn van mening dat kennis over de werkelijkheid niet mogelijk is³⁰.

De realiteit wordt door de mens altijd middels abstracties begrepen, abstracties zijn product van de realiteit en ontwikkelen zich met de realiteit. De abstracties die gepaard gaan met denken en handelen komen ook tot uiting in de beeldende kunsten: als activiteit - ook beeldende kunst ontstaat op basis van handelen en denken en het hiermee samengaand proces van abstraheren, om bijvoorbeeld een cirkel bewust te kunnen tekenen is een cirkelvormige handeling vereist op basis van de abstractie 'cirkel'- en als inhoud en vorm van deze activiteit: inhoud en vorm worden in de beeldende kunsten onttrokken aan hetgeen de mens in samenhang met de natuur creëert, of het nu gaat om grotschilderingen, ornamentiek, om moderne, geometrisch georiënteerde beeldende kunst of traditionele figuratieve schilderkunst. In geen van deze uitbeeldingen is sprake van zuiver realisme in de betekenis van exact afbeelden hoe de dingen zijn, noch is hier sprake van zuivere abstractie in de zin van geen banden hebbend met de concrete realiteit. In beeldende kunsten is elk realisme abstract en elke abstractie realistisch van aard. Men beeldt de dingen uit met aanwezige kennis en middelen, vanuit een bepaald en daardoor beperkt standpunt en door middel van aan het betreffende ontwikkelingsniveau ontleende abstracties. Anders gezegd: elke vorm in de beeldende kunst is reëel en tegelijkertijd abstract van aard, een aan de realiteit ontsprongen abstractie.

Een vorm in de beeldende kunsten die iets uit de werkelijkheid uitbeeldt, is niet de afbeelding van dat aspect uit de werkelijkheid in al zijn facetten maar het idee, gedachte over dat stuk werkelijkheid, in de vorm van een afbeelding³¹. Hoe vorm en inhoud van dit idee ten aanzien van de realiteit gestalte krijgen, hangt af van de stand van verschillende maatschappelijke factoren. Zo zijn bijvoorbeeld afbeeldingen uit de oud-Griekse schilderkunst wat perspectiviteit betreft minder ingewikkeld als men ze vergelekt met afbeeldingen uit de 15^e eeuw omdat de benodigde technische kennis daarvoor toen ontbrak³².

Een scheiding tussen figuratieve en non-figuratieve, tussen realistische en abstracte beeldende kunst is uiteindelijk niet te maken: in beeldende kunsten is sprake van het maken van abstracties van aan de realiteit ontleende vormen, die omgezet worden in reële, materiële producten, vanuit een bepaald idee dat bestaat uit aan de realiteit ontleende abstracties³³.

Door kunstenaars zelf wordt soms wel een scherp onderscheid gemaakt tussen het

³⁰ Zie ook: Quinton, p.348-351 en Baumgartner en Krings, p.644-662.

³¹ De act van het zichzelf tentoonstellen of van het tentoonstellen van gevonden voorwerpen lijken hierop een uitzondering te vormen maar ook hier speelt idee, bijvoorbeeld dat men zich ook op deze manier beeldend kan uitdrukken, een belangrijke rol.

³² Hiermee wordt niet bedoeld dat de oud-Griekse afbeeldingen daardoor minder kwaliteit bezitten.

³³ Onder reële beeldende kunst wordt hier verstaan: de stoffelijke, materiële beeldende kunstobjecten met hun vorm en inhoud. In deze zin zijn beeldende kunstwerken altijd reëel, het zijn stoffelijke, materiële objecten. Onder realistische beeldende kunst wordt in de regel verstaan dat de inhoud gelijkenis vertoont met de natuurvormen of met door de mens gemaakte objecten, dat de inhoud figuratief is, verhalend.

tijdperk van de zogenaamde realistische, vóór-20^e -eeuwse beeldende kunst en het aanbreken van de periode van de zogenaamde abstracte kunst, wat blijkt uit de volgende citaten: 'Zolang de kunst van het voorwerp niet loskomt, blijft ze beschrijving, literatuur, vernedert zij zich tot het gebruik van gebrekkige uitdrukkingsmiddelen, verdoemt zij zichzelf tot slavernij van de imitatie'³⁴. 'De kunststijl echter, het onvervreembare bezit van de oude tijd, stortte in het midden van de 19^e eeuw catastrofaal ineen. Sindsdien is er geen stijl meer; het gaat, als door een epidemie aangedaan, over de hele wereld. Wat er sindsdien aan grote kunstwerken ontstaan is, zijn werken van enkelingen; met 'stijl' hebben zij helemaal niets te maken omdat ze in geen enkele samenhang staan met de stijl of behoefte van de massa en eerder "ondanks hun tijd" ontstaan zijn'³⁵. Waarschijnlijk werd de beeldende kunst vanaf de 2^e helft van de 19e eeuw zo anders ervaren dan voorheen, werd gesproken van een doorbraak, omdat met name onder invloed van de opkomst van fotografie, de uitingsvormen binnen beeldende kunsten veel minder gebonden bleven aan een verhaalachtige figuratieve weergave van de werkelijkheid, deze taak werd in belangrijke mate overgenomen door de fotografie³⁶.

Ondanks verschillende interpretaties en werkwijzen bestaat er maar één soort beeldende kunst en deze is reëel van aard: een nagetekende boom is niet de boom zelf maar het aan de realiteit ontleende, uit abstracties bestaande idee over de boom, het object dat in de beeldende kunsten wordt afgebeeld is niet het ding zelf maar het idee erover³⁷. Van de andere kant is het construeren van een driehoek ook een abstractie, een driehoek is een uit de natuur geabstraheerde vorm. Een object dat middels beeldende kunsten wordt afgebeeld of geconstrueerd, is altijd de weergave van een aan de realiteit ontleend idee, vermaterialiseerd in een reëel product, zowel in het geval van 'abstracte' als 'realistische' beeldende kunst is sprake van abstracties van reële vormen die besloten liggen in de wisselwerkingen tussen natuur en maatschappij.

Niet qua vorm en inhoud is er verschil tussen 'abstracte' en 'realistische' beeldende kunst, wel in hoe beide worden ervaren door de mensen. De mens herkent zichzelf en zijn omgeving meestal eerder in een figuratief, verhaalachtig kunstwerk dat de schijn wekt een nauwkeurige afbeelding van de omringende wereld te zijn, dan wanneer dezelfde soort vormen gebruikt worden met uitsluiting van het verhaalachtige element. Omdat de mens voortkomt uit de natuur en voortdurend van de natuur gebruik maakt, ook voor door hemzelf gecreëerde producten, zijn dat de dingen waarin hij zichzelf herkent en die hij terug wil zien in een kunstwerk omdat ze voor hem van betekenis zijn. Veel mensen beschouwen de afbeelding van een landschap of familietafeel meer als zogenaamd realistisch kunstwerk dan een vormcompositie waarin een direct herkenbare inhoud ontbreekt. Het figuratieve, het herkenbare, 'leesbare' kortom in

³⁴ Paul Klee (1898-1928) 1976, p.116.

³⁵ Marc in: Kandinsky, en Marc (1912) 1980, p.34.

³⁶ Zie voor een beschrijving van de invloed van fotografie op beeldende kunsten ook: hf.3, Invloed van technologie en Fotografie, massaproductie en nieuwe reproduceertechnieken.

³⁷ Dit is duidelijk te zien aan kindertekeningen: zij zijn uitdrukking van het door het kind gevormde begrip over de realiteit, doordat dit begrip in de kindertijd relatief snel in ontwikkeling is, zijn de tekeningen per periode duidelijk te onderscheiden.

beelden omgezette taal zoals een huis of boom, wordt ervaren als realistisch, maar dit is slechts één aspect van de beeldende kunsten, waarbij naar een zo groot mogelijke gelijkenis wordt gestreefd tussen afbeelding en afgebeelde. Veel toeschouwers 'lezen af' wat er op een schilderij is afgebeeld en ervaren dat als realistisch, regelmatig wordt gezocht naar de overeenkomst tussen titel en afbeelding en kijkt men eerst naar de titel van het werk om vervolgens te proberen de titel in de afbeelding zelf terug te vinden³⁸. Doordat deze manier van kijken via leerprocessen wordt overgedragen, wordt tegelijkertijd een grotere waardering aangeleerd voor 'realistische' dan voor 'abstracte' beeldende kunst. Om deze waardering te motiveren wordt ervan uitgegaan dat het moeilijker is een kunstwerk te maken dat 'lijkt' dan abstract 'gekras'. Een zogenaamd realistisch kunstwerk zit echter niet per sé ingewikkelder in elkaar dan een 'abstract' werk: een figuratief kunstwerk kan qua vorm en gebruik van afzonderlijke elementen veel eenvoudiger zijn opgebouwd dan bijvoorbeeld een geometrische constructie. Door de uitwerking van details wekt een 'realistisch' beeldend kunstwerk al gauw de indruk ingewikkelder te zijn dan een 'abstract' werk terwijl de vlakverdeling, het kleurgebruik en de opbouw van een zogenaamd abstract werk veel ingewikkelder kunnen zijn³⁹.

Het hanteren van de begrippen abstract en realistisch binnen de beeldende kunsten wekt misverstand doordat zo gesuggereerd wordt dat er twee soorten beeldende - kunstproducten zijn terwijl beeldende kunstwerken bestaan uit aan de realiteit ontleende abstracties en altijd reëel van aard zijn, hun reële karakter wordt gevormd door het stoffelijke, materiële karakter van het medium: in de beeldende kunsten wordt gebruik gemaakt van materiële elementen, die verwerkt worden tot stoffelijke, materiële objecten en deze objecten zijn reëel dat wil zeggen, zichtbaar, verplaatsbaar en dergelijke.

Verschillende manieren van nabootsen

In de beeldende kunsten vindt nabootsing⁴⁰ plaats van in de realiteit aanwezige

³⁸ Als reactie op deze gang van zaken gingen de Dadaïsten en Surrealisten titels gebruiken die geen verband hielden met het werk, om de toeschouwer met opzet in verwarring te brengen.

³⁹ Vgl. b.v. 'De joodse bruid' van Rembrandt (bijlage 1, afb.6, met 'De bruid' van Marcel Duchamp, 1912, 88x55 cm, Philadelphia Museum of Art in: Janson (1962) 1981, afb. 821, p.660.

⁴⁰ De term nabootsen heeft verband met 'mimesis'. Mimesis (vertolken, tot uitdrukking brengen) komt oorspronkelijk waarschijnlijk uit de muziektheorie en betekende expressie van gevoelens en manifestatie van ervaringen door beweging, geluid en woorden. In de muziektheorie en esthetica betekent mimesis lange tijd 'dramatisch spel met middelen uit de muziek'. Later krijgt mimesis de betekenis van 'hetzelfde doen', nabootsen. Problematisch aan het hanteren van de term nabootsen is, dat onder deze term ook passieve imitatie wordt verstaan, hetgeen hier niet is bedoeld. Om de gebondenheid van het creëren van vormen binnen beeldende kunsten aan andere maatschappelijke processen van gemeenschappelijk ingrijpen (arbeid, wetenschap, techniek, e.d.) tot uitdrukking te brengen, is toch besloten hier de term nabootsing te gebruiken (vgl. Koller, p.1396-1399 en Tomberg, p.418 e.v. Zie voor nabootsing ook: hf.1, Ontstaansvoorwaarden voor beeldende

vormen middels actief ingrijpen in en omvormen van de buitenwereld, waardoor nieuwe vormen kunnen ontstaan⁴¹. Nabootsing functioneert ten behoeve van een bepaald doel, is erop gericht dit doel te verwerkelijken en gaat samen met het opwekken van gedachten en gevoelens, roept interpretaties op. Nabootsen binnen de beeldende kunsten is een actief proces, geen passieve imitatie en kan op verschillende manieren gebeuren. De werkelijkheid kan afgebeeld worden om daarmee een overdreven, versterkte weergave te bereiken, zo symboliseren grote godsbeelden het idee van oneindige macht van de goden terwijl een aantal 17e -eeuwse stillevens de rijkdom van hun opdrachtgevers tot uitdrukking proberen te brengen. Afbeeldingen kunnen gemaakt worden in de hoop dat de natuur daardoor een gunstige wending krijgt, zoals waarschijnlijk het geval is bij de grotschilderingen van oude jagersculturen. Ook kunnen fantasieën uitgebeeld worden, denkbeelden ontstaan uit een koppeling tussen gedachten over wat mogelijk is en daarop gebaseerde verwachtingen. Een andere mogelijkheid die in een beeldend kunstwerk verwerkt kan worden is het al dan niet willekeurig combineren van vormen die in hun combinatie niet corresponderen met buiten het kunstwerk bestaande objecten of taferelen, het surrealisme en abstract-expressionisme zijn voorbeelden van kunstrichtingen die deze mogelijkheid tot uitdrukking brengen.

De verschillende manieren van nabootsen, van creëren van vormen op basis van in de realiteit aanwezige vormen, zijn uitdrukking van de verschillende aspecten die besloten liggen in de wisselwerkingen tussen natuur en maatschappij, deze aspecten zijn op uiteenlopende manieren te verwerken in een beeldend kunstwerk. Wat uitgebeeld wordt en hoe, is naast de stand van kennis afhankelijk van maatschappelijke machtsverhoudingen en de positie van de maker hierbinnen.

kunsten).

⁴¹ Zie voor fundering van beeldende kunsten in het proces van nabootsen: hf.1, Ontstaansvoorwaarden voor beeldende kunsten.

Hoofdstuk 3 Invloed van technologie en maatschappelijke machtsverhoudingen

Invloed van technologie

Beeldende kunstwerken zijn reële objecten die bestaan uit een aantal basiselementen, zoals materiaal, lijn en kleur. Hoe deze elementen in een beeldend kunstwerk verwerkt worden, hangt af van technologische en andere maatschappelijke aspecten: de aard van de productiemiddelen, vooral het technologische aspect hieraan, de hiermee samenhangende organisatie van de maatschappelijke verhoudingen, et cetera. Deze factoren komen tot uitdrukking in de beeldende kunsten. De middelen en stand van kennis waarmee geproduceerd wordt, en de zich op basis hiervan ontwikkelende maatschappelijke verhoudingen, dat wil zeggen de manier waarop de macht van verschillende maatschappelijke groepen is georganiseerd en daarmee samenhangende juridische, politieke en morele regels en opvattingen, zijn basiskrachten in de maatschappij. Arbeid binnen het productieproces en de zich hieruit ontwikkelende maatschappelijke machtsverhoudingen, zijn belangrijke factoren die veranderingen in natuur en maatschappij bewerkstelligen. Beeldende kunsten weerspiegelen dit proces en geven er vorm aan, zij zijn te beschouwen als graadmeter in die zin dat uit het karakter van beeldende kunsten in hun algemeenheid de ontwikkeling van een maatschappij valt af te leiden: het niveau van technologie en andere vormen van kennis, sociale verhoudingen, normen en andere maatschappelijke factoren.

Technologie is te beschouwen als een aspect dat ontstaat uit de wisselwerking tussen arbeid in het productieproces en arbeid in de wetenschap, middels technologie ontwikkelt men instrumenten om doelmatig in de behoeften te voorzien. Sinds het proces van toenemende verwevenheid van wetenschap met het productieproces, gaan technologie en andere wetenschappelijke resultaten ook op de beeldende kunsten steeds meer invloed uitoefenen. Voor het vervaardigen van beeldende kunstwerken zijn technieken nodig¹, en deze technieken verwetenschappelijkten net zo als technieken op andere terreinen. Doordat het medium beeldende kunst direct materieel gebonden is, staan de gebeurtenissen binnen wetenschap en technologie in nauw verband met ontwikkelingen binnen de beeldende kunsten: materiële mogelijkheden op deze gebieden bepalen in belangrijke mate de mogelijkheden en grenzen van deze kunsttak.

In de oud-Griekse periode bijvoorbeeld was, voor zover dit is af te leiden uit overgebleven beeldende kunstwerken, zogenaamde realistische weergave in de schilderkunst om verschillende redenen minder ontwikkeld (wat niet betekent kwalitatief minder) dan wat op het gebied van de beeldhouwkunst werd bereikt, deze redenen hadden mede te maken met de invloed van technologie: de kennis die vereist is om perspectief weer te geven, iets dat binnen een beeldhouwwerk min of meer vanzelf

¹ Techniek in zijn algemeenheid zijn productiemiddelen, -instrumenten, -methoden, -processen. Voorbeelden van technieken in beeldende kunsten zijn schilderen, beeldhouwen; vermenigvuldigingstechnieken op dit terrein zijn o.a. houtsneede, lithografie, en fotodruk. Zie voor beeldende kunsttechnieken ook: hf.6.

ontstaat, was nog beperkt, en voor de ontwikkeling van olieverf is chemische kennis nodig die toen nog niet voorhanden was, ontwikkeling van olieverf in de 15e eeuw heeft grote gevolgen gehad voor de schilderkunst, vooral voor de mate van perfectie van de natuurgetrouwe afbeelding: met olieverf konden structuren van objecten en materialen veel nauwkeuriger weergegeven worden dan met de verfsoorten die men tot dan toe had gebruikt, de afbeelding ging grotere gelijkenis vertonen met hoe men via lichtweerskaatsing beelden in de natuur waarnam. Doordat de oud-Griekse schilders niet over olieverf beschikten, konden zij niet zo'n realistische weergave bereiken als in latere tijden, terwijl beeldhouwwerken vanaf de oude Grieken ruim 2000 jaar lang met nagenoeg dezelfde technieken werden gemaakt.

Voorbeeld van een relatief, in vergelijking tot de tijd daarvoor, nauwkeurige weergave van elk detail van vorm en materiaal is het schilderij 'Giovanni Arnolfini en zijn jonge vrouw' van Jan van Eyck²: 'In het werk van Jan van Eyck bereiken de speurtocht en de weergave van de werkelijkheid door licht een grens die in de volgende twee eeuwen niet zou worden overschreden'³. Dit schilderij werd in de tijd dat het ontstond beschouwd als een van de meesterwerken en als volkomen echt aandoend, in de Oudheid, bij de Grieken, werden schilderijen van Zeuxis als natuurgetrouwe afbeeldingen bekeken⁴, terwijl nu fotografische of met behulp van de fotografie gemaakte afbeeldingen als natuurgetrouwe weergave van de realiteit worden ervaren⁵.

Alle kunsttakken zijn aan technologische invloeden onderhevig maar door hun verschillende aard niet op dezelfde manier. In literatuur heeft de stand van technologische ontwikkeling vooral invloed op hoe de taal zich ontwikkelt (verrijking met nieuwe woorden) en de manier waarop literatuur gedrukt (boekdrukkunst) en verspreid wordt (met gedrukte taal kan een groter publiek bereikt worden), terwijl technologie zich in muziek doet gelden in de vorm van nieuwe manieren van componeren, nieuwe instrumenten die geluid een ander karakter geven en composities beïnvloeden en in de vorm van nieuwe middelen om geluid vast te leggen.

De tendens tot perfectie van de afbeelding in die zin dat afbeelding en hetgeen afgebeeld wordt steeds meer gelijkenis gaan vertonen, is een ontwikkelingslijn binnen beeldende kunsten die tot op heden een belangrijke positie inneemt, deze tendens is uitdrukking van het streven om de wereld op een uiterlijk herkenbare manier vast te leggen. Dit streven hoeft niet altijd bewust te zijn geweest, maar de tendens van herkenbaarheid, van overeenkomst tussen afbeelding en afgebeelde, is door de geschiedenis van de beeldende kunsten heen duidelijk zichtbaar, ook als men andere redenen aangaf, zoals streven naar weergave van het objectief schone dat uit vaste proporties bestaat of het idee dat de afbeelding uitdrukking is van het goddelijke.

² 'Giovanni Arnolfini en zijn jonge vrouw', Jan van Eyck, 1434, olieverf op paneel, 84 x 57 cm, National Gallery, Londen, in: Janson (1962) 1981, kleurenafb.48, p.336.

³ Janson (1962) 1981, p.360.

⁴ Men vertelde over een schilderij van Zeuxis dat de druiven door hem zó echt geschilderd waren, dat vogels erop afkwamen.

⁵ Fotografie wordt als techniek van natuurgetrouwe weergave geaccepteerd (pasfoto's, medische foto-opnames, fotografisch gemaakte weerkaarten, et cetera) maar met behulp van fotografische technieken kunnen beelden van de werkelijkheid ook sterk vervormd worden.

Het behoort tot de functies van beeldende kunsten om de buitenwereld zo nauwkeurig mogelijk vast te leggen, hierbij zijn stand van kennis en techniek bepalend voor de manier waarop de afbeelding overeenkomt met het afgebeelde. Beelden uit de hoog-Renaissance vertonen bijvoorbeeld over het algemeen qua anatomische structuur en dynamiek van de beweging, een grotere overeenkomst met de reële figuren die hiervoor model stonden, dan beelden uit de oud-Griekse of -Romeinse tijd, omdat de hiervoor benodigde kennis en technieken in de Renaissance verder ontwikkeld waren dan in de Oudheid. Overeenkomst tussen afbeelding en afgebeelde wordt vaak gerealiseerd door middel van thema's die ontleend zijn aan verhalende overleveringen van mythische, religieuze of niet-religieuze aard, waarbij natuurgetrouwe afbeelding van reële objecten een belangrijk uitgangspunt vormt.

Bepaalde samenlevingen lijken met hun beeldende kunstproducten een uitzondering te vormen op de tendens een zo groot mogelijke overeenkomst tot stand te brengen tussen wat in de buitenwereld wordt waargenomen en de afbeelding hiervan, vooral samenlevingen waar door gebruikmaking van religieuze argumenten strakke regels en patronen worden gedictéerd ten aanzien van wat wel en niet geoorloofd is in de afbeelding. Toch zijn dergelijke uitzonderingen, bijvoorbeeld in de Islamitische en Byzantijnse beeldende kunst, slechts afwijkingen in beperkte zin: de motieven die voor natuurgetrouwe weergave in de plaats komen worden hier ook aan de realiteit ontleend, zoals bloem- en bladmotieven.

De Islamieten hadden in het verleden op grond van hun geloof een dubbelzinnige houding tegenover afbeeldingen: beelden, van welke aard dan ook, werden geweerd, maar wel werden af en toe landschappen in moskeeën toegestaan en afbeeldingen van bepaalde dieren, verspreid over reliëfdecoraties. Na 800 na Chr. wordt het verbod van voorstellingen als zodanig aangetroffen in geschriften van moslims, met als argument dat door afbeeldingen van het levende te maken de kunstenaar het scheppingsrecht opeist dat alleen God toekomt. Theoretisch werden afbeeldingen van mensen en dieren door de islamitische wet verboden maar in de praktijk werden voor onschuldig gehouden afbeeldingen van dieren en landschappen soms wel toegestaan. Afbeeldingen van mensen- en dierenfiguren zijn in de islamitische kunst niet helemaal verdwenen, maar de afbeeldingen bestonden hoofdzakelijk uit geometrische- of plantenornamenten⁶.

Tijdens het Byzantijnse rijk ontstaat een beeldenstrijd, voorstanders van afbeeldingen van God gingen ervan uit dat God zich in de natuur openbaart en dus mag worden afgebeeld, tegenstanders waren van mening dat het goddelijke niet is af te beelden omdat wij ons er in ons beperkte mens-zijn geen juiste voorstelling van kunnen maken, afbeeldingen van God werden door hen als heiligschennis veroordeeld. De beeldenstrijd was naast een theoretisch- religieuze strijd ook een strijd tussen verschillende kunstopvattingen (picturaal en abstract). In afbeeldingen die de vroeg Byzantijnse kunst markeren, zoals de mozaïek 'Justinianus en gevolg', en in latere Byzantijnse afbeeldingen, zijn de figuren op overeenkomstige wijze, volgens een patroon, afgebeeld. Janson geeft over de afbeelding 'Justinianus en gevolg' de volgende beschrijving: '(...) toch heeft het ideale type niet alleen de lichamen maar ook de gezichten

⁶ Janson (1962) 1981, p.232-241.

beïnvloed, zodat de figuren een merkwaardige familiegelekenis vertonen. We zullen dezelfde donkere ogen onder gewelfde wenkbrauwen, dezelfde kleine monden en smalle, lichtgebogen neuzen van nu af aan nog talloze malen in de Byzantijnse kunst ontmoeten⁷. De door Janson genoemde stileren van figuren, wordt in de latere Byzantijnse kunst verder opgevoerd.

De Islamitische en Byzantijnse beeldende kunsten zijn beïnvloed door strijd over het toestaan van natuurgetrouwe afbeeldingen. Ook al werden natuurgetrouwe afbeeldingen van mensen en dieren hier met religieuze argumenten vaak verboden, de motieven die hiervoor in de plaats kwamen werden meestal eveneens aan de natuur ontleend.

De maatschappelijke ontwikkelingen met betrekking tot beeldende kunsten waren lange tijd van dien aard, dat de mogelijkheden die zij boden voor afbeelding, voornamelijk aan een verhalende inhoud gebonden bleven, waarbij gelekenis tussen afbeelding en afgebeelde een belangrijke rol speelde. De technische elementen waaruit bijvoorbeeld een schilderij bestaat, waren in hun verwerking hoofdzakelijk onderhevig aan in letterlijke zin herkenbare, verhaalachtige motieven, heldendaden, volksverhalen, legenden, enzovoort. Deze legenden, volksverhalen, en dergelijke werden uitgebeeld door afbeelding van reëel bestaande objecten, figuren en combinaties hiertussen, waarbij het de bedoeling was dat in de zo verkregen afbeelding het verhaal of afgebeelde tafereel werd herkend. Door herkenning van afgebeelde voorwerpen, dieren of personen, werd het uitgebeelde tafereel of verhaal herkend. Aan het einde van de 19^e eeuw gaan de in beeldende kunsten gebruikte technieken langzamerhand gedeeltelijk loskomen van deze verhalende inhoud en het streven naar natuurgetrouwe afbeelding. Verschillende elementen zoals materiaal, lijn en structuur krijgen een zelfstandiger rol, niet meer gebonden aan verwijzing naar bestaande objecten en figuren.

Lukács, Read en anderen laten de moderne beeldende kunst beginnen bij Cézanne: Lukács is het eens met Rilkes stellingname dat de appel van Cézanne minder eetbaar is dan die van Chardin of Matisse en dat Cézanne een tragische strijd voerde om in de afbeelding van de appel de appel nog herkenbaar te maken, een volgens Lukács onmogelijke strijd tegen de ontmenselijking van de kunst, terwijl Read de werkwijze van Cézanne als volgt interpreteert: 'Zonder enige twijfel begint de zogenaamde moderne beweging in de kunst met de oprechte wil van een Franse schilder om de wereld objectief te zien (...), wat Cézanne wilde zien was de wereld, of het stukje daarvan dat hij voor ogen had, als een ding, zonder inmenging van het ordenende verstand of van onordelijke gevoelens⁸.

Om de moderne schilderkunst met Cézanne te laten beginnen is vrij willekeurig. Men zou net zo goed het constructivisme als begin van de moderne kunst kunnen aanmerken, omdat ook binnen deze richting de realiteit sterk wordt vervormd, het zogenaamde realisme in de afbeeldingen naar de achtergrond verdwijnt, en gebruik gemaakt wordt van gemengde technieken, wat veel voorkomt in de moderne beeldende kunsten. Van de andere kant zou men kunnen zeggen dat bepaalde

⁷ Janson (1962) 1981, p.205.

⁸ Lukács 1963, dl.1, p.667 en Read (1964) 1968, p.13.

kenmerken die aan moderne beeldende kunsten worden toegeschreven, zoals het sterk vervormen van de realiteit en met grove structuur schilderen, al veel eerder in beeldende kunsten te zien zijn, bijvoorbeeld in de schilderijen van Hieronymus Bosch, Rembrandt en Turner. In moderne beeldende kunsten worden aspecten gebruikt die al eerder in beeldende kunsten voorkomen, alleen worden nu bepaalde elementen sterker overdreven of benadrukt.

Nieuwe wetenschappelijke en technologische ontwikkelingen, zoals de opkomst van fotografie, nieuwe druktechnieken, nieuwe materialen, elektriciteit s, en dergelijke, bieden voor beeldende kunsten andere uitbeeldingsmogelijkheden dan voorheen en nemen bepaalde functies van beeldende kunsten, zoals natuurgetrouwe weergave, voor een belangrijk deel over, waardoor men binnen beeldende kunsten naar andere mogelijkheden gaat zoeken: natuurgetrouwe afbeelding wordt grotendeels overgenomen door de fotografie en dit leidt binnen de schilderkunst tot de ontwikkeling van andere uitbeeldingsmogelijkheden. Naast natuurgetrouwe weergave gaan andere mogelijkheden een rol spelen, het gebied waarmee men zich binnen de beeldende kunsten bezighoudt wordt uitgebreid, zowel kwalitatief als kwantitatief. Kwalitatief gezien treedt naast de tendens van verhalende, aan herkenbare objecten gebonden inhoud en vorm, een andere ontwikkeling in: de elementen van het medium zelf, zoals materiaal, kleur, en lijn, gaan ook zelfstandig gebruikt worden, los van koppeling aan herkenbare objecten uit de buitenwereld. De kwantitatieve verandering drukt zich uit in het grote aantal gebieden dat erbij komt: fotografie, film, performances en vertakkingen binnen deze gebieden, afhankelijk van de materialen waarmee gewerkt wordt, zoals plastic, belichting, et cetera. De mogelijkheden tot experimenteren zijn groter geworden in beeldende kunsten.

De nieuwe tendens heeft inhoud- en vormveranderingen tot gevolg, niet zodanig dat de vorm inhoud is geworden of dat de inhoud gereduceerd is tot techniek maar de vorm heeft middels de techniek een bredere, niet meer hoofdzakelijk aan verhalende motieven ontleende inhoud gekregen en de inhoud meer vormmogelijkheden, niet meer te reduceren tot de tendens dat de afbeelding een zo nauwkeurig mogelijke gelijkenis moet vertonen met een herkenbaar, verhaalachtig afgebeelde⁹.

⁹ Burljuk beschrijft 'de nieuwe waarheden en wegen' in de beeldende kunsten vanaf Cézanne als volgt:

1 De verhoudingen van het beeld tot zijn grafische elementen, de verhoudingen van het uitgebeelde tot de elementen van de vlakken (wat we in één oogopslag al in de Egyptische profielschilderkunst zien)

2 De wet van de verschoven constructie, de nieuwe wereld van de tekeningconstructies. De daarmee verbonden

3 wet van de vrije tekening (hoofdvertegenwoordiger Kandinsky)

4 Het gebruik van meerdere standpunten, het verenigen van de perspectivische weergave met de grondvlakken, dat wil zeggen het gebruik van meerdere vlakken

5 De behandeling van de vlakken en hun overlappingsen (Picasso, Braque)

6 Het spectatieve evenwicht, dat de mechanische compositie vervangt

7 De wet van de dissonante kleuren (...). Zo werd volgens Burljuk definitief de band verbroken, welke de kunst middels allerhande regels aan de Academie bond: `constructie, symmetrie (ana-

Inhoud en vorm zijn in de beeldende kunsten niet strikt te scheiden, de vorm zelf is inhoudelijk bepaald, zij is de verschijningsvorm van een inhoud terwijl de inhoud altijd een vorm heeft. De verhouding inhoud- vorm wordt door de geschiedenis heen verschillend opgevat. Beschouwde Plato vorm in dezelfde zin als idee als het algemene, onveranderlijke en eigenlijke zijnde en zag Aristoteles vorm als de aan de stof werkelijkheidsgevende factor en als doel van het wordingsproces der dingen¹⁰, tijdens het Duitse idealisme staat vooral de inhoud centraal: Hegel gaat ervan uit dat vorm uiteindelijk bepaald wordt door inhoud: 'Tegelijkertijd volgt hieruit inhoudelijk gezien, dat de schone kunst niet in de wilde tomeloosheid van de fantasie kan ronddolen, want ook al zijn de vormen en uitingen nog zo talrijk en onuitputtelijk, deze geestelijke belangen leggen haar inhoud aan bepaalde banden. Hetzelfde geldt voor de vormen zelf. Ook zij zijn niet aan louter toeval onderworpen. Niet elke uiting is geschikt om die belangen in zich op te nemen en weer te geven en van die belangen de expressie en de uitbeelding te zijn; veeleer is door een bepaalde inhoud ook de daarmee overeenstemmende vorm bepaald'¹¹.

Sinds eind 19^e eeuw, ongeveer vanaf Cézanne, is in de schilderkunst een tendens waarneembaar waarin vorm gesteld wordt boven inhoud: 'De inhoud van het kunstwerk is niets anders dan de vormgeving zelf'¹². Kandinsky zegt hierover onder meer: 'Abstracte vormen betekenen geen reële voorwerpen maar zijn, zoals de eenvoudige geometrische vormen bij Plato, abstracte wezens met een eigen leven en een eigen bereik'¹³. Picasso heeft het Kubisme gedefinieerd als 'een kunst die zich in de eerste plaats met vorm bezig houdt, en als die vorm er eenmaal is, leeft deze zijn eigen leven'¹⁴. Van Doesburg noemt de doorbraak van de zogenaamd abstracte kunst, het gericht zijn op vlak en kleur in de schilderkunst, vergeestelijking van de kunst: 'Met Kandinsky opent de derde grote periode in de schilderkunst: het abstraheren der kunst van de natuur, de verdwijning van het object uit het schilderij, de zuivere, reine schilderkunst: het uitdrukken van onze geestelijke ontroeringen door de composities van lijn en kleur. Zo werd de schilderkunst wat de muziek al eeuwen is: het zuivere, subjectieve orgaan van de menselijke geest'¹⁵. Paul Klee beweert in de lijn van Van Doesburg 'dat vroeger uitbouw van de kunst van het optische plaatsvond, ten koste van de kunst van het beschouwen en van het zichtbaar maken van niet-optische indrukken en voorstellingen terwijl nu sprake is van verinnerlijking van het object, van het van binnenuit analyseren van het object, niet alleen van de buitenkant, het eerste zichtbaar waarneembare'¹⁶. Adorno merkt in zijn 'Ästhetische Theorie' over de verhouding inhoud- vorm onder meer op dat inhoud van de werken en de kunst, hun

tomie) van de proportie, perspectieven enzovoort, de regels die elke talentloze kunstenaar gemakkelijk beheerst', Burljuk in: Kandinsky, Marc (1912) 1980, p.50

¹⁰ Schischkoff, p.190. Zie ook: hf.1, voetnoot 36.

¹¹ Hegel (1842) 1980, p.53.

¹² Schwinger, p.975-976.

¹³ Zie ook: hf.2, Over 'abstracte' en 'realistische' beeldende kunst.

¹⁴ In: Read (1964) 1968, p.75.

¹⁵ Van Doesburg (1917) 1983, p.25.

¹⁶ Paul Klee (1898-1928) 1976, p.116.

doel, niet formeel is maar inhoudelijk, maar: 'Daartoe wordt zij echter alleen dankzij de esthetische vorm. Heeft de esthetica zich hoofdzakelijk tot de vorm te richten dan verinhoudelijk zij zich doordat zij vormen tot spreken brengt'¹⁷.

Uit bovenstaande citaten wordt duidelijk dat door de geschiedenis heen opvattingen over inhoud en vorm in beeldende kunsten en hun verhouding ten opzichte van elkaar veranderen, dat de neiging bestaat om de ontwikkelings- tendens waarin men zich bevindt als criterium te nemen, waardoor de ene keer de nadruk op inhoud komt te liggen, de andere keer op vorm terwijl toch beide onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn: elke vorm heeft een inhoud en elke inhoud een vorm, ook in de zogenaamd abstracte beeldende kunst, waar vaak de manier waarop formele elementen (lijn, kleur en dergelijke) gebruikt worden, de inhoud vormt. Maar datzelfde geldt eigenlijk ook voor 'realistische' kunst, het enige verschil is dat daar de elementen aan een herkenbaar, verhalend motief verbonden zijn, de basiselementen zijn hier zó gerangschikt dat ze het beoogde verhaal of voorwerp aan de toeschouwer verduidelijken, herkenbaar maken. Ook 'abstracte' kunst biedt door rangschikking van elementen gelegenheid om een verhaal te maken maar hier wordt meer interpretatievrijheid gelaten aan de toeschouwer, hij kan zijn eigen verhaal creëren.

De nauwe relaties tussen wetenschaps-technologische ontwikkelingen en de visuele uitdrukkingsmogelijkheden komen ook daarin tot uitdrukking, dat met name in de natuurwetenschappen deze mogelijkheden in toenemende mate de leidende rol van de taal gaan overnemen: onderzoeksmethoden en demonstratie van bevindingen raken steeds meer verweven met visualisering. De snelheid waarmee de mens beelden kan ontvangen en verwerken, is veel groter dan de snelheid waarmee het gesproken of geschreven woord opgenomen kan worden. De uitbreiding van mogelijkheden op het gebied van de beeldende kunsten als gevolg van nieuwe wetenschappelijke en technologische ontwikkelingen, heeft ook tot gevolg dat het besef gaat ontstaan dat beeldende kunsten anders benaderd kunnen worden dan in het verleden, niet meer hoofdzakelijk op hun verhaalachtige inhoud maar op hun elementaire aspecten zoals materiaal, lijn en kleur, zonder vooringenomen verbaal idee over wat wordt afgebeeld uit de werkelijkheid en wat men wil herkennen; beeldende kunstwerken kunnen bekeken worden als reële objecten met bepaalde eigenschappen. De mogelijkheid beeldende kunstwerken op hun basiselementen te analyseren kan ook toegepast worden op oude werken uit de geschiedenis van de beeldende kunsten en kan een nieuwe interpretatie van deze werken opleveren.

Fotografie, massaproductie en nieuwe reproduceertechnieken¹⁸

Wat de ontwikkelingen binnen de beeldende kunsten betreft, zijn sinds de tweede helft van de 19^e eeuw een drietal wetenschappelijk-technologische ontwikkelingen van belang: de opkomst van fotografie, het ontstaan van massaproductie door toenemende

¹⁷ Adorno, 1970, p.432.

¹⁸ Hier worden als voorbeelden van wetenschappelijk-technologische ontwikkelingen fotografie, massaproductie en nieuwe reproduceertechnieken besproken, omdat deze factoren van grote invloed zijn op de ontwikkeling van en kijk op de hedendaagse beeldende kunsten.

industrialisatie en nieuwe reproduceertechnieken. Deze maatschappelijke factoren hebben het karakter van beeldende kunsten in belangrijke mate beïnvloed en veranderd.

De fotografie heeft voor beeldende kunsten een belangrijke verandering tot gevolg met betrekking tot de functie een zo nauwkeurig mogelijke gelijkenis te bereiken tussen afbeelding en afgebeelde. Deze functie blijft niet langer een hoofddoel van de schilder-, beeldhouwkunst en grafiek maar wordt voor een groot deel overgenomen door de fotografie, die hiertoe veel exacter in staat is: lichtweerkaatsing vastgelegd op een foto kan een grotere gelijkenis weergeven tussen afbeelding en afgebeelde dan lichtweerkaatsing zoals die door het menselijk oog op een schilderij wordt vastgelegd. Moholy Nagy zegt over dit kenmerk van de fotografie onder meer: 'Wij bezitten in het mechanisch-exacte procédé fotografie en film een onvergelijkbaar beter functionerend uitdrukkingsmiddel voor de afbeelding als in de handwerkachtige werkwijze van de tot nu toe bekende beeldende schilderkunst. De schilderkunst kan zich van nu af aan met de zuivere vormgeving (zonder object-betrokken relaties) van kleur bezig houden'¹⁹. Fotografische afdrucken of met behulp van foto gemaakte schilderijen maken een exactere weergave van de lichtweerkaatsing mogelijk dan waartoe de mens met zijn oog in staat is. Maar ook bij fotografische technieken gaat het niet alleen om zuiver kopiëren van de realiteit, er is hier evenals bij andere beeldende kunsttechnieken sprake van een bepaald standpunt, een idee, het gaat niet alleen om het proces van kijken door de camera, registreren en afdrucken, ook spelen momenten van keuze, groeperen en dergelijke een rol en deze momenten zijn afhankelijk van het idee dat de fotograaf over de werkelijkheid heeft, van wat hij op grond van zijn kennis en ervaring aan de werkelijkheid ziet, de camera zelf brengt geen keuze aan in het beeld, het is de fotograaf die een rangschikking moet maken en een standpunt kiest waaruit hij opnames maakt, ook kan de maker experimenteren met technische elementen als licht-donker, montage et cetera²⁰.

Fotografie doet niet plotseling haar intrede in beeldende kunsten, de camera

¹⁹ Moholy Nagy, p.7. Dat Moholy Nagy vooral nieuwe mogelijkheden voor kleurvorming in de schilderkunst benadrukt, heeft waarschijnlijk te maken met zijn speciale interesse voor lichtwerking (zie ook: Wick (1982) 1988, p.128 e.v.). Hoewel Van Doesburg film niet als kunst beschouwt, neemt hij eenzelfde tendens waar in de verhouding tussen schilderkunst en film (fotografie): 'Wanneer toch de kunst ten doel, of juist, als opgave had de natuur zo duidelijk mogelijk te kopiëren, dan waren bioscoopbeelden, dan was de film, uitgezonderd de kleur, de vervolmaking van alles. De kino geeft ons immers alles wat de antieke schilders zochten: plastiek, perspectief, natuurlijke beweging, enzovoort. En toch heeft deze technische uitvinding hoegenaamd niets te maken met kunst. Het verschijnen van het kinobeeld is natuurlijk van invloed geweest op de artistieke energie en heeft de schilders doen beseffen dat hun terrein ver van dat der natuuruitleiding lag', Van Doesburg (1917) 1983, p.23.

²⁰ Middels fotografie is men bijvoorbeeld tot de volgende zaken in staat: 'Vasthouden van situaties, van realiteit; samenvoegen en op- en naast elkaar projecteren: overrealiteit, utopie en scherts; objectieve maar ook subjectieve portretten; reclamemiddel; plakkaat; politieke propaganda; vormmiddel voor fotoboeken, dat wil zeggen foto's in plaats van tekst; typofoto dat wil zeggen visueel exact gevormde mededeling; vormmiddel voor vlakkige of ruimtelijke objectloze absolute lichtreflexies; simultane film et cetera, et cetera', Moholy Nagy, p.33,34.

obscura werd al veel eerder door grafici en schilders gebruikt. Naast noodzakelijke wetenschappelijke en technologische kennis die aanwezig moet zijn voor de ontstaansmogelijkheid van fotografie, is fotografie mede resultaat van het proces te streven naar steeds nauwkeuriger vastleggen van de zichtbare werkelijkheid. De opbloei van de fotografie, het gegeven dat de behoefte aan foto's steeds massaler wordt, is mede te verklaren uit de waardering door het publiek van natuurgetrouwe afbeeldingen. Waarschijnlijk heeft deze waardering te maken met de grote overeenkomst tussen natuurgetrouwe fotografische afbeeldingen en de beelden die ontstaan door lichtweerskaatsing op het netvlies²¹; het principe van de camera obscura en het fototoestel vertonen overeenkomst met de werking van het menselijk oog.

Naast de eigenschap dat fotografie ervaren kan worden als middel tot natuurgetrouwe weergave, heeft fotografie de mogelijkheid in zich snel en bij herhaling beelden te vervaardigen, deze snelheid neemt door ontwikkeling van technieken steeds toe en beïnvloedt onze kijk op de werkelijkheid. Fotografie is voortzetting van een tendens die binnen de beeldende kunsten al aanwezig was maar die met de tot dan toe heersende technieken nog niet in die mate tot ontwikkeling kon komen: tot stand brengen van gelijkenis tussen afbeelding en afgebeelde is door de fotografie vergemakkelijkt.

Wanneer fotografie niet wordt beschouwd als onderdeel van beeldende kunsten²², is daarmee een belangrijke reden gegeven waarom tal van ontwikkelingen in de moderne kunsten niet begrepen kunnen worden. Doordat met de komst van fotografie voor de schilder- en beeldhouwkunst het streven naar zo nauwkeurig mogelijke gelijkenis tussen afbeelding en afgebeelde minder belangrijk wordt dan voorheen, gaat zich op grote schaal de mogelijkheid voordoen de realiteit op andere manieren te doorgronden: in de schilderkunst gaat men zich allereerst toeleggen op onderzoek van de verschillende elementen, er ontstaan structuurschilderijen, werken waarin men vooral experimenteert met kleurgebruik, vormen, lichteffecten, et cetera. In combinatie hiermee maken nieuwe technische middelen zoals camera en vliegtuig het mogelijk de werkelijkheid vanuit meer verschillende gezichtshoeken te bekijken dan voorheen en er andere aspecten aan waar te nemen. Zo kan door middel van film op een andere manier

²¹ Van de opkomst van fotografie had aanvankelijk vooral de portretminiaturkunst te lijden: De ontwikkelingen gingen zo snel dat al rond 1840 het merendeel van de talloze miniaturschilders beroepsfotograaf werd', Benjamin, p.76.

²² Waarschijnlijk is de problematiek over wat beeldende kunst is, natuurgetrouwe weergave of uitbeelding van een idee, een van de redenen, waarom sommigen fotografie en film niet als kunst beschouwen omdat de resultaten van deze technieken door hen opgevat worden als louter mechanische kopie van de werkelijkheid en fotografie, hoe natuurgetrouw haar resultaten ook lijken, het idee van de werkelijkheid niet kan weergeven.

Het vraagstuk in welke mate natuurgetrouw of volgens een bepaald idee moet worden afgebeeld, is ook te vinden in Plato's filosofie. In 'Politeia' schrijft hij over schilderkunst onder meer: 'Heeft schilderen tot doel enig actueel object te reproduceren zoals het is, of de verschijning ervan zoals het lijkt? Of met andere woorden, is het representatie van de waarheid of van een schijn? Van een schijn. De kunst van representatie, dan, is ver weg van de realiteit' (Politeia X 598 A, 1978, p.447). Plato beschouwt de werkelijkheid slechts als een schijn van de goddelijke Idee terwijl beeldende kunsten volgens hem van deze schijn weer een schijn-nabootsing maken.

met het nieuwe aspect beweging van beelden worden omgegaan dan voorheen - de tijdsduur van een handeling kan nauwkeurig worden vastgelegd en bij herhaling worden vertoond -en kunnen binnen de fotografie verschillende belichtingstechnieken toegepast worden die elk een eigen invloed hebben op het resultaat. In beeldende kunsten komen talloze vormen van experiment tot ontwikkeling, waarmee kunstenaars de werkelijkheid proberen te onderzoeken en vorm te geven. De functie om verschillende werkelijkheidsaspecten visueel uit te drukken blijft binnen de beeldende kunsten behouden, maar nieuwe uitbeeldingsmogelijkheden maken het mogelijk dat beeldende kunstenaars zich kunnen richten op andere facetten van de werkelijkheid dan voorheen.

Dat bepaalde kunstuitingen in dit verband als 'abstract' worden aangemerkt, veroorzaakt misverstand, de schijn wordt gewekt dat de binding met de realiteit verloren is gegaan. Lukács beschouwt de moderne beeldende kunst als uitdrukking van het kapitalisme, waarin de mens steeds meer vervreemd raakt: 'Onverschillig of van Kubisme, of futurisme, van surrealisme of van abstracte kunst sprake is, het ontworpen van de verschijnselen en de hierin werkzame wezenlijke objectiviteit wordt door de ene of de andere kant in werking gezet. Het arrogante verloochenen van de werkelijkheid berust objectief op het niet kunnen bedwingen van haar doorslaggevende problemen (...). De avant-garde kunst is veeleer de kunstzinnige uitdrukking van een anarchistisch nihilistisch individualisme'²³. Ook volgens Adorno is de zogenaamde abstracte kunst te verklaren door de abstract geworden, verzakelijkte verhoudingen tussen mensen, gebaseerd op de kapitalistische productiewijze waar ruilwaarde overheerst²⁴. Adorno bedoelt hier waarschijnlijk dat binnen het kapitalisme de dingen niet op de eerste plaats geproduceerd worden om hun gebruikswaarde, maar om de winst die ermee behaald kan worden.

Het probleem met de opvatting van Lukács en Adorno over moderne beeldende kunst is, dat beiden de ontwikkelingen op dit gebied hoofdzakelijk verklaren op basis van maatschappelijke, vooral politieke, factoren en het belang van de praktische gevolgen van wetenschappelijk-technologische aspecten onderschatten. Omdat zij de maatschappelijke en in het bijzonder politieke factoren als negatief waarderen, worden ook beeldende kunsten door hen op deze manier genterpreteerd. In de zogenaamde abstracte kunst is echter binding met de realiteit niet verloren gegaan, er is eerder sprake van het ontdekken van nieuwe werkelijkheidsaspecten en van concretisering doordat deze aspecten grondiger op hun mogelijkheden onderzocht kunnen worden. Nieuwe uitbeeldingsmedia, ontstaan op basis van technologische ontwikkelingen, bieden aan het medium zelf gebonden, specifiek nieuwe kwaliteiten zoals bewegende beelden in de film en opnames met groothoeklens in de fotografie. Daarnaast bieden nieuwe uitdrukkingsmiddelen ook grensverleggende mogelijkheden voor al bestaande uitdrukkingsvormen en voor combinaties tussen verschillende kunsttakken: Rayogrammen binnen de fotografie, foto-realisme in de schilderkunst, en performances waarbij gebruik gemaakt wordt van aspecten uit theater in combinatie met filmtchnieken, zijn slechts enkele voorbeelden van nieuwe kunstuitingen die onder invloed van

²³ Lukács 1963, dl.2, p.773 en p.759.

²⁴ Adorno 1970, p.38.

wetenschappelijk-technologische factoren in de beeldende kunsten ontstaan.

Nieuwe middelen en daaraan verbonden nieuwe mogelijkheden worden niet altijd onmiddellijk begrepen²⁵. Pas enkele decennia na haar ontstaan wordt fotografie als kunstuiting geaccepteerd en dat niet met instemming van iedereen, terwijl nieuwe kwaliteiten van nieuwe middelen vaak pas vrij laat benut en begrepen worden. Het verhaal speelt in de beoordeling van films door publiek en bepaalde filmcritici, maar ook voor makers vaak nog een belangrijke rol, en niet primair nieuwe, specifieke kwaliteiten die door dit medium ter beschikking komen, bewegende beelden, belichting, camerawerk, et cetera, of zoals Moholy Nagy in 1927 formuleert: 'De mensen vinden nieuwe instrumenten, nieuwe arbeidsmethoden uit die een omwenteling van hun gebruikelijke arbeidswijzen tot gevolg hebben. Vaak wordt echter het nieuwe eerst lange tijd niet juist gebruikt, het is nog door het oude geremd, de nieuwe functie in de traditionele vorm gehuld. De filmpraktijk tot nu toe beperkte zich hoofdzakelijk tot de reproductie van dramatische handelingen, zonder echter de mogelijkheden van het fotografische apparaat scheppend- vormend te benutten. Het fotografische apparaat als technisch instrument en belangrijkste productiefactor van de film kopieert "natuurgetrouw" de objecten van de wereld. Daarmee moet men rekenen, maar tot nu toe heeft men daar te veel rekening mee gehouden en zo kwam het, dat de wezenlijke andere elementen van de filmvormgeving niet genoeg gebruikt worden. De spanningen van de vorm, doordringing, de licht-donker-samenhangen, de beweging, het tempo. Daarmee verloor men de mogelijkheid uit het oog, een eclatant filmachtig gebruik van objectieve elementen in te voeren, en bleef men in doorsnee aan de reproductie van natuur- en toneelweergaven hangen'²⁶. Worden nieuwe mogelijkheden die nieuwe technieken bieden in het begin nogal eens verwaarloosd en geremd door vasthouden aan de manier waarop men daarvoor gewend was te werken, omgekeerd wordt bij de intrede van nieuwe technieken hun rol voor de toekomst weleens sterk overschat: 'Niet degene die niet kan lezen en schrijven, maar degene die niets van fotografie weet zal de analfabeet van de toekomst zijn'²⁷

Niet alleen de fotografie heeft veranderingen in de beeldende kunsten tot gevolg, ook de industrialisatie, deze brengt vanaf het einde van de 19^e eeuw enorme hoeveelheden goedkope, industrieel vervaardigde materialen als ijzer en staal voort. Deze materialen maken grote constructies mogelijk in civiele en machinebouw. Diegenen die op grond van de productie over grote rijkdommen gaan beschikken, willen de principes van deze constructie, waarin zij geld hebben geïnvesteerd en die zij beschouwen als hun levensdoel, in hun dagelijks leven terug zien. De traditie van het afbeelden van de natuur blijft daarbij in zoverre bewaard, dat nog steeds motieven aan

²⁵ Verscheidene kunstenaars, onder wie Daumier, verzetten zich tegen de verspreiding en terreinwinst van de fotografie, wat onder meer blijkt uit enkele van zijn cartoons, waarin hij de fotografie bespot.

²⁶ Moholy Nagy, p.31,32. Deze kritiek geldt nog steeds voor veel speelfilms die voor het grote publiek worden gemaakt, maar in mindere mate voor bepaalde videofilms, waarin met verschillende effecten geëxperimenteerd wordt.

²⁷ Benjamin, p.93.

de natuur worden ontleend, maar deze worden nu weergegeven volgens de constructieprincipes van het technisch tekenen²⁸. Wat afgebeeld wordt zijn niet meer alleen natuurmotieven (planten, vlinders en dergelijke) maar ook de kijk van kunstenaars op het technisch ontwerp. Deze tendens werd in het begin zowel door kunstkenner als door het publiek ervaren als het einde van de kunst, zoals vaker gebeurt met nieuwe manieren van werken. Na verloop van tijd verdwijnt het schokeffect van een nieuwe tendens en vindt aanpassing plaats van de smaak, de Eiffeltoren bijvoorbeeld werd in het begin door velen verafschuwd terwijl deze constructie nu als onomstreden kunstobject wordt ervaren.

Langzamerhand gaat het principe van technische constructie de vormgeving van het dagelijks leven doordringen, in affiches, letters, mode, huizenbouw, et cetera en wordt dit principe rechtstreeks uitgebeeld, in het constructivisme: de natuurmotieven worden weggelaten, technische constructies worden gemaakt om als kunstobject te dienen. Deze ontwikkeling is uitdrukking van een wereld waarin de technologie een steeds doordringender positie gaat innemen. De grote hoeveelheid en variëteit aan producten die men in staat is op industriële wijze te maken, creëert voor de hele bevolking in meer of mindere mate een consumptiemaatschappij die draait op het economische principe van zo snel mogelijke verkoop van zoveel mogelijk goederen. Daarbij worden steeds meer wetenschappelijke en technische resultaten geproduceerd die verweven raken met het hele dagelijkse leven, wat ook binnen de beeldende kunsten tot uitdrukking komt, in Kubisme, dadaïsme, surrealisme enzovoort: in beeldende kunst begint men de principes van massaproductie toe te passen. Dada laat bijvoorbeeld zien dat gebruiksvoorwerpen, die inmiddels in overvloed voorhanden zijn, als kunstobjecten kunnen dienen en dat op deze manier kunst te vervaardigen is door iedereen, zonder dat daar een speciale opleiding voor nodig is. Door kunst te maken die niet verkoopbaar en niet te bezitten is (performances), toonde Dada ook aan dat gebroken kan worden met de traditie dat kunstenaars afhankelijk zijn van opdrachtgevers aan wier wensen zij moeten voldoen²⁹. Er ontstaan vormen van actiekunst, performances, die niet te koop zijn zoals de opvoeringen van Klaus Rinke en Wolf Kahlen³⁰ of de act van het zichzelf tentoonstellen zoals Joseph Beuys dat deed³¹.

²⁸ Jugendstil (Art Nouveau, The Modern Style) manifesteerde zich vooral in de toegepaste kunsten, binnenhuisarchitectuur, architectonische ornamenten, typografie en grafische kunst, waarbij het decoratieve element een belangrijke rol speelt.

²⁹ Max Ernst, indertijd lid van de Dadabeweging zei hierover in een televisie-interview: 'Dada ontstond uit intellectuele en materiële honger, uit verzet tegen de bourgeoisie', en Benjamin schrijft over Dada onder meer: 'Inderdaad stonden de dadaïstische manifestaties borg voor een werkelijkheid van heftige verstrooiing doordat zij het kunstwerk tot het middelpunt van een schandaal maakten. Het moest vooral aan één eis voldoen: openlijk aanstoot geven'(Benjamin, p.16,17).

³⁰ Klaus Rinke, Primär-Demonstrationen, Experimenta IV, Frankfurt 1971, Wolf Kahlen, Selbstversuche, 1969, in: Thomas, p.140-148.

³¹ Joseph Beuys, Coyote, New-York 1965. Een ander voorbeeld van simpel ingrijpen dat tot kunst wordt gemaakt is 'Die Fettecke' van Beuys: een door hem met vet ingesmeerde bovenhoek van een werkkamer van zijn collega op de kunstacademie, als 'Fettecke' aan hem geschenken.

Onder invloed van technologische ontwikkelingen ontstaan steeds meer reproduceertechnieken die massale productie en reproductie van originele kunstwerken mogelijk maken. Volgens Benjamin verdwijnt door reproduceerbaarheid de originaliteit, het unieke (aura) van het kunstwerk: 'De unieke waarde van het "authentieke" kunstwerk heeft haar fundering in het ritueel, waarin het zijn oorspronkelijke en eerste gebruikswaarde had (...) de technische reproduceerbaarheid van het kunstwerk emancipeert dit voor de eerste maal in de wereldgeschiedenis van zijn parasitaire bestaanswijze afhankelijk van het ritueel. Het gereproduceerde kunstwerk wordt in steeds toenemende mate de reproductie van een met het oog op reproduceerbaarheid ontworpen kunstwerk. Van de fotografische plaat bijvoorbeeld is een veelheid van afdrucken mogelijk; de vraag welke afdruk de echte is, heeft geen zin'³². Van een fotografische plaat zijn ook ongelijksoortige afdrucken te maken en van een en hetzelfde negatief verschillende soorten positieven, maar de tendens dat door ontwikkeling van nieuwe reproduceertechnieken het onderscheid tussen origineel en reproductie steeds meer verdwijnt, is door Benjamin juist opgemerkt.

Voor het publiek betekent originaliteit van het kunstwerk dat het kunstwerk uniek, eenmalig is. Vaak is men bereid veel geld te investeren in een origineel kunstwerk omdat men zich door bezit van het 'echte' exemplaar kan onderscheiden van anderen, men is immers de enige die het bezit, het geeft aanzien en verschaft de bezitter het idee dat hij door het origineel te bezitten zelf ook uniek is. De hoge geldwaarde van het origineel drukt de vraag uit naar het origineel dat als enige in zijn soort wordt aangeboden, dat de bezitter in staat is deze hoge prijs te betalen, drukt zijn rijkdom uit; het dure origineel functioneert tegelijkertijd als investeringsobject, het is een bron van geldbelegging, net als onroerend goed of aandelen³³.

Door technologische ontwikkelingen is het mogelijk geworden van elk kunstwerk een serie te vervaardigen, de nagemaakte werken zijn soms zo perfect dat zelfs met behulp van microscoop of röntgenstralen niet altijd het verschil te zien is tussen origineel en kopie³⁴. Door verdere ontwikkeling van de technologie van reproduceren zal het verschil tussen origineel en kopie in de toekomst nog kleiner worden. De reproduceerbaarheid van kunstwerken draagt er verder toe bij dat kunstwerken

Voor aanvang van het nieuwe les klik alles vervangen jaar heeft een schoonmaakploeg van de academie het werk weggepoetst in de veronderstelling dat het viezigheid was. De collega kreeg 100.000 DM schadevergoeding.

³² Benjamin, p.20.

³³ Er zijn verschillende manieren om de prijs van kunstwerken op te drijven. Een vrij extreem voorbeeld is dat van een Amerikaanse expressionist die voor de buitenwereld dood verklaard was maar intussen verder schilderde. Doordat het publiek niet anders wist dan dat hij dood was, steeg de prijs van zijn schilderijen. Een recent voorbeeld van kunst als investeringsobject is de aankoop door een Japanse particulier van Van Goghs schilderij 'De zonnebloemen' voor 40 miljoen dollar. Het schilderij, en dit geldt voor meer kunstwerken, is in een kluis opgeborgen vanwege zijn economische waarde. Het publiek is de mogelijkheid ontnomen dit kunstwerk te bezichtigen terwijl beeldende kunstwerken meestal met het doel gemaakt worden om bekeken te kunnen worden.

³⁴ Een originele tekening van Picasso werd een aantal jaren geleden op een rommelmarkt voor 3 DM verkocht terwijl een kopie jarenlang als origineel in een museum bewonderd was.

toegankelijker worden: veel mensen kunnen een werk bezitten doordat er meerdere exemplaren van beschikbaar zijn en doordat in samenhang daarmee meestal de prijs daalt. Door nieuwe reproduceertechnieken wordt de mens in staat gesteld reproducties van kunstwerken te bezitten die hij hetzelfde ervaart als het origineel. Steeds perfectere reproduceertechnieken zorgen er voor dat niet de originaliteit een kunstwerk tot kunstwerk maakt maar wat de mensen in het (gereproduceerde) kunstwerk zien³⁵.

Naast ets, lithografie en dergelijke, ontstaan fotografische en elektronische aftast- en reproduceertechnieken. Deze technieken vergroten de reproduceermogelijkheden en de eigenschappen van deze technieken worden verwerkt in kunstwerken, afhankelijk van de eigenschappen van een lithografische steen en de chemicaliën waarmee deze bewerkt wordt ontstaan bijvoorbeeld verschillende soorten afdrukken en afhankelijk van verschillende ontwikkelings-, belichtings- en afdruktechnieken ontstaan verschillende soorten foto's. De introductie van videocamera's biedt de mogelijkheid eigen films en experimentele filmprojecten te maken, waarvan de kosten aanmerkelijk lager kunnen zijn dan van grote bioscoopproducties.

De ontwikkelingen in de elektronica en de komst van de computer hebben in combinatie met video tot gevolg dat voor het eerst visuele uitbeelding van voorstellingen mogelijk wordt zonder dat daarbij objecten of camera vereist zijn, beelden kunnen gecreëerd worden met behulp van wiskundige taal, wat betekent dat een wiskundige formule het origineel is, die, ingevoerd in de computer, ontelbare malen hetzelfde beeld kan oproepen. Bij computerbeelden bestaat geen verschil meer tussen origineel en kopie omdat dezelfde formule steeds hetzelfde beeld oplevert, het beeld is te herleiden tot een wiskundige formule. Wanneer men in dit geval een kunstwerk wil schenken, hoeft men alleen de formule te geven.

Door internationalisering van communicatienetwerken wordt uitwisseling van beelden op internationale schaal mogelijk, elektronisch vervaardigde beelden kunnen over de hele wereld gemaakt en gezien worden. Elektronische communicatie (telefoon, radio, televisie, computer) maakt mogelijk dat men vanuit één plaats waar men zich lichamelijk bevindt, tegelijkertijd actief kan zijn op andere plaatsen middels beeld en geluid, en dat men via apparaten ook op deze andere plaatsen handelingen kan uitvoeren. Deze tendens leidt ertoe dat ruimte en tijd door denken overbrugt kunnen worden en vertoont overeenkomst met het denkbeeld van Spinoza dat denken en uitgebreidheid van dezelfde orde zijn omdat zij niet met elkaar in strijd zijn³⁶. Omdat denken en uitgebreidheid (ruimte, afstand, tijd) niet met elkaar in strijd zijn is het mogelijk dat wij bijna op hetzelfde moment op verschillende plaatsen kunnen handelen via elektronisch apparaten, zoals telefoon en satelliet.

³⁵ Wat met de in voetnoot 34 genoemde tekening van Picasso gebeurde, is hiervan een voorbeeld.

³⁶ 'De orde en het verband van de voorstellingen zijn dezelfde als de orde en het verband van de dingen. Bewijs: dit blijkt uit Ax. IV deel 1. Want de voorstelling van elk veroorzaakt ding hangt af van de kennis van de oorzaak waarvan het een uitvloeisel is (...). Zo zijn ook een bestaanswijze van de Uitgebreidheid en de voorstelling van die bestaanswijze één en hetzelfde, slechts op twee manieren uitgedrukt', Spinoza, p.69-70. Uit deze uitspraak van Spinoza zou afgeleid kunnen worden dat hij in zijn tijd theoretisch al voorzag, wat nu praktisch mogelijk is geworden.

Toename van technische middelen en mogelijkheden betekent niet dat wat binnen de beeldende kunsten tot stand gebracht wordt, een lineaire, rechtlijnige ontwikkeling doormaakt naar steeds volmaaktere producten. Wat met de technische middelen gedaan wordt hangt van verschillende maatschappelijke factoren af (politiek, moraal, en dergelijke), en wordt in verschillende tijden uiteenlopend gewaardeerd.

Invloed van maatschappelijke machtsverhoudingen

Zich binnen het productieproces ontwikkelende handelingspatronen, vormpatronen en technologie oefenen een sterke invloed uit op hoe beeldende kunsten zich ontwikkelen, maar het zijn niet de enige factoren die hun ontwikkelingsgang bepalen. De mens is als actief, ingrijpend wezen ook een maatschappelijk wezen dat op basis van hoe geproduceerd wordt maatschappelijke verhoudingen aangaat; deze maatschappelijke verhoudingen drukken zich uit in eigendomsverhoudingen, politieke, juridische verhoudingen, morele opvattingen, et cetera. De in eerste instantie zich via het productieproces ontwikkelende technologie biedt de materiële mogelijkheden en grenzen aan ontwikkelingen binnen beeldende kunsten, de traditie en moraal van de klasse of laag die het binnen de eigendomsverhoudingen voor het zeggen heeft, bepalen door middel van de economische en politieke macht die daaraan ten grondslag ligt, de richting van deze materiële mogelijkheden, wat hierbinnen wel en niet wordt toegestaan³⁷. Zo kan het gebeuren dat er in het Europa van de 20^e eeuw een min of meer overeenkomstige manier van produceren plaats heeft terwijl de onderscheiden politieke systemen elk op hun eigen manier een stempel drukken op hoe beeldende kunsten zich binnen dit technische, materiële kader ontwikkelen, door bepaalde tendensen te stimuleren en andere af te remmen: in de West-Europese landen is vanaf de 20^e eeuw door de heersende groepen middels opdrachten en aankopen de zogenaamde abstracte kunst gestimuleerd, in de Oost-Europese landen de 'realistische', figuratieve kunst³⁸.

Naast de materiële, technologische voorwaarden en in samenhang met overgeleverde tradities, bepalen door de hele geschiedenis heen heersende groepen wat voor soort beeldende kunst wordt voortgebracht; wat er in de officiële beeldende kunst met de aanwezige middelen en mogelijkheden wordt uitgedrukt en hoe, gebeurt volgens het idee en de smaak van deze groepen en in hun dienst. Deze tendens correspondeert met de eigendomsverhoudingen die ten grondslag liggen aan de machtsverhouding

³⁷ 'Het esthetische Wij is totaalmaatschappelijk in de horizon van enige onbepaaldheid echter ook zo bepaald als de heersende productiekrachten en productieverhoudingen van een tijdperk'. 'Elk geheel van de in het kunstwerk binnengedragen krachten, schijnbaar een zuiver subjectief iets, is de potentiële tegenwoordigheid van het collectief in het werk, naar de mate van de beschikbare productiekrachten', Adorno 1970, p.251,71. Uit deze citaten wordt duidelijk dat Adorno de productiekrachten en -verhoudingen beschouwt als basis voor de kunst. In deze studie wordt uitgegaan van een soortgelijke gedachtegang voor wat betreft de beeldende kunsten.

³⁸ Hier worden slechts enkele voorbeelden genoemd van de invloed van heersende maatschappelijke groepen op de ontwikkeling van beeldende kunsten. Zie voor een uitvoerige historische studie hierover o.m.: Hauser (1951) 1985.

tussen de verschillende maatschappelijke groeperingen. Aan eigendom, in de vorm van bezit of beschikkingsbevoegdheid, zijn tot nu toe steeds machtsverschillen verbonden, omdat niet iedereen over hetzelfde eigendom en daarop gebaseerde macht beschikt. Zij die de zeggenschap hebben over eigendom, zijn in de positie om te bepalen wat wel en niet tot de officiële kunst gerekend wordt, door aankoop, subsidieverlening, opdrachten en dergelijke. In de 'socialistische' landen is (was) niet het privé-eigendom de heersende eigendomsverhouding maar ook daar heeft, analoog aan de manier van produceren, een bepaalde maatschappelijke groep een bevoorrechte positie, gebaseerd op de macht van de heersende partij; hier bepaalt niet eigendom maar beschikkingsmacht hierover de machtspositie en mate van invloed op de beeldende kunsten.

In combinatie met wat technisch mogelijk is, bepalen zij die het binnen de eigendoms- en politieke machtsverhoudingen voor het zeggen hebben, met hun tradities en moraal het karakter van de officiële beeldende kunsten. Beeldende kunsten zijn niet alleen visuele vormen maar ook uitdrukkingvormen van maatschappelijke verhoudingen en daarbij horende ideeën.

Op basis van economische en sociale veranderingen ontstaan nieuwe maatschappelijke groepen met nieuwe behoeften en normen, die een belangrijke voorwaarde vormen voor veranderingen in de gevestigde kunstproductie: 'De eerste stap op weg van de gevormde stijlvorm naar zijn zijnsmatige oorsprong voert naar het publiek (...). Met de maatschappelijke differentiëring in worden telkens verschillende speelwijzen van het mogelijke verwerkt. Men zal overeenkomstig de afzonderlijke belanghebbenden niet alleen onderscheiden smaakcriteria en kwaliteitsmaatstaven kunnen vaststellen, maar in het naar voren treden van nieuwe publiekslagen ook steeds de eerste aanleiding, ook al is dat geen toereikende grond, tot stijlverandering ontdekken'³⁹.

Vrij recente voorbeelden van nieuwe machtsgroepen en hun invloed op heersende kunstopvattingen zijn de nationaalsocialisten met hun programma van 'Entartete Kunst' in Duitsland en de communisten met hun norm van 'socialistisch-realisme' in de Sowjet-Unie. In 1937 begonnen de nationaalsocialisten door middel van hun actie tegen 'Entartete' kunst met het zuiveren van musea en andere verzamelingen van werken die niet overeenkwamen met de ideeën van de partij. 'Entartet' was: werk van joden; joodse thema's (ook als zij door arische kunstenaars waren gemaakt); pacifistische onderwerpen of oorlogsbeelden, voor zover zij de oorlog niet verheerlijken (bijvoorbeeld Otto Dix); werken waarin socialistische of marxistische thema's doorklinken; niet mooie vormen die als product van een minderwaardig ras gelden (Barlach, Otto Mueller); al het expressionisme (ook dat van de noordelijke kunstenaar Emil Nolde); abstracte kunst, bijvoorbeeld van Kandinsky en Moholy Nagy en verder alles wat niet overeenstemde met de persoonlijke smaak van de commissieleden⁴⁰.

Het hele programma voor beeldende kunsten in de socialistische landen wordt na 1922 afhankelijk gesteld van de ideeën van één man, Anatoli Lunacarski, evenals de praktische uitwerking, de stijl, waarin El Lissitzki toonaangevend werd. Het programma betekende voortzetting van het 19^e -eeuwse realisme, toegepast op thema's van de proletarische revolutie. Het programma sluit aan op de wijze waarop Lenin zijn

³⁹ Hauser 1974, p.295.

⁴⁰ Vogt, p.276,277.

opvatting over moderne kunst verwoordt: 'Het nieuwe op zich is niet revolutionair. Waarom zullen wij ons van het ware schone afkeren, alleen omdat het oud is? Dat zou onzin zijn, volledige onzin (...). Ik ben niet in staat de producten van het futurisme, Kubisme en overige ismen te beschouwen als hoogste openbaring van het kunstenaarsgenie'. In het hier niet geciteerde vervolg vergelijkt Lenin de kunstenaars van het Kubisme, futurisme, en andere moderne richtingen met leliedragende engelen, zuivere geesten, en beschouwt deze ismen als in het luchtledige geschapen. De invloed van het 'nieuwe' programma duurt voort tot in de 70^{er} jaren. De onder druk vertrokken Russische kunstenaarsgeneratie die andere opvattingen had (Kandinsky, de gebroeders Pevsner e.a.), werd een van de belangrijkste grondleggers van de moderne beeldende kunst in West-Europa⁴¹.

Zowel onder de communisten als onder de nationaalsocialisten is vanaf de 20^{er} jaren sprake van een totalitair beleid ten aanzien van beeldende kunsten, waarvan de belangrijkste kenmerken zijn: maatgevendheid van de gemiddelde massageest, eliminering van het bijzondere, dominantie van inhoud en zijn propagandistische betekenis, cliché-realisme en vernietiging van het geloof aan persoonlijke waarde⁴².

Nieuwe groepen hebben niet zozeer invloed op het ontstaan van nieuwe technieken en hun gebruik binnen de beeldende kunsten, wel beïnvloeden zij met hun levenswijze wat er met deze technieken gedaan wordt, hoe met de technieken aan de heersende ideeën vorm wordt gegeven. Het komt niet door de burgerij dat eind vorige eeuw de fotografie ontstaat, wel heeft de burgerij invloed op hoe zij zich verder ontwikkelt, wat middels fotografie wordt afgebeeld en op welke manier. Omgekeerd heeft ook het verdwijnen van de dominante positie van een bepaalde groep invloed op beeldende kunsten. Met de afnemende invloed van de kerkelijke vorsten in de Renaissance bijvoorbeeld, wordt naturalisme binnen de schilderkunst gaandeweg minder beheerst door christelijke taferelen dan in de periode waarin hun macht een hoogtepunt bereikte.

Wanneer een nieuwe maatschappelijke groepering machtsposities verwerft, wordt haar smaak dominant in die zin, dat zij daarmee beslissend beïnvloedt wat en hoe binnen de beeldende kunsten wordt uitgebeeld. Dit wil niet zeggen dat er individueel niet anders gewerkt kan worden maar dergelijke afwijkende uitingen worden belemmert in hun openbaarmaking. Tegelijkertijd onderscheidt de nieuwe heersende groep zich met haar 'eigen stijlen', de manieren van afbeelden waarmee zij zich identificeert, van de rest van het publiek en manifesteert daarmee haar exclusieve positie⁴³.

Het ontstaan van een nieuwe publieksgroep hangt samen met veranderingen in de productie en de maatschappelijke verhoudingen die daarop gebaseerd zijn. Een opkomende klasse is in de meeste situaties, perioden van terugval buiten beschouwing gelaten, qua idee over de werkelijkheid en daarmee samenhangende smaak, nauwer verbonden met de meest recente technologische en maatschappelijke ontwikkelingen

⁴¹ Zie voor een uiteenzetting van de kunstpolitiek in deze periode in de Sovjet-Unie o.a.: Farner, p.99-100.

⁴² Zie ook: Haftmanns in: Vogt, p.281.

⁴³ De 'eigen stijlen' kunnen ook een teruggrijpen inhouden naar het verleden, zoals het geval is met neoclassicisme, w.o. postmodernisme, dat uitdrukking is van identificatie van de heersende groep met machthebbers uit de klassieke Oudheid.

dan de tot dan toe heersende groepering omdat haar opkomst in deze nieuwe ontwikkelingen zijn oorzaak heeft. Wanneer haar positie eenmaal gevestigd is, wordt enerzijds vastgehouden aan de onder invloed van deze groep zelf tot ontwikkeling gekomen manieren van afbeelden, omwille van behoud van de bevoorrechte positie, anderzijds worden nieuwe technieken gebruikt om deze stijlen te bevestigen. Door de heersende groep worden, wanneer zij op het toppunt van haar macht is, de manieren van uitbeelden die onder haar worden aangehangen en ontwikkeld, nogal eens als het einde van de kunst begrepen, omdat deze groep als eeuwig beschouwt wat door haar 'verworven' is.

Ontstaan van 'nieuwe' kunstwerken

Het is niet zo dat een nieuwe publiekslaag haar eigen stijl maakt, elke nieuwe groep functioneert net als de kunstenaars uit wie zij put, in een systeem van overgeleverde, objectief aanwezige vormpatronen en smaakcriteria, die ontstaan uit wisselwerkingen tussen technologische voorwaarden en andere maatschappelijke ontwikkelingen.

Verscheidene filosofen, onder wie Adorno, zijn geneigd de aard van de (moderne) beeldende kunsten alleen uit maatschappelijke factoren (het moderne kapitalisme) te verklaren en wetenschappelijk-technologische aspecten buiten beschouwing te laten: 'De subjectivering van de objectiviteit sloeg terug in de Romantiek, zoals zij niet alleen in Jugendstil maar ook in laat-producten van het authentieke impressionisme flagrant ervaren werd. Daartegen protesteert de montage (...). Kunst wil haar onmacht tegenover de laat-kapitalistische totaliteit toegeven en haar afschaffing inluiden'. 'Bij exemplarische kunstenaars van deze tijd zoals Schönberg, Klee, Picasso zijn het expressieve mimetische moment en het constructieve in gelijke intensiteit te vinden (...) : uitdrukking van de negativiteit van het lijden, constructie van de poging, het lijden aan de vervreemding tegenstand te bieden, doordat zij overbodig wordt tegen de horizon van ongeschonden en daarom niet langer gewelddadige rationaliteit'⁴⁴. In dergelijke benaderingen worden veranderingen in beeldende kunsten verklaard uit maatschappelijke, vooral economische en politieke factoren, de analyse heeft geen betrekking op het specifieke van beeldende kunsten zelf, alleen op maatschappelijke aspecten, en de resultaten binnen beeldende kunst worden afhankelijk van de politieke opvatting die wordt aangehangen, positief of negatief gewaardeerd.

Een nieuwe publiekslaag ontwikkelt geen nieuwe stijl, zij maakt gebruik van wat aanwezig is, evenals de kunstenaars, die zich baseren op verschillende aanwezige vorm-, smaakpatronen en stijlen. Door combinaties en keuzes hiertussen creëren zij in samenhang met nieuwe technische middelen en nieuwe maar in de kiem al aanwezige ideeën, 'nieuwe' kunstwerken: 'Zoals het idee van een kunstwerk voornamelijk stap voor stap met het werk zelf ontstaat, komt ook de stijl pas langzamerhand tot stand en ontwikkelt zich als resultaat van de dialectiek van het in ontstaan begrepene én de al voorhanden werken die hun invloed laten gelden (...). De eerste aanzet tot het scheppen en de omvorming van een kunstzinnige uitdrukkingswijze kan de loutere

⁴⁴ Adorno 1970, p.232 en p.381. Een soortgelijke benaderingswijze hanteren Lukács en Sedlmayr.

impuls van de kunstenaar tot zelfonthulling zijn; met de eerste zin die hij opschrijft, met de eerste penseelstreek die hij neerzet, met het eerste akkoord dat hij aanslaat, onderwerpt hij zich echter al aan de regels van een traditie en conventie en accepteert een systeem van objectieve vormwetten en smaakcriteria. Hij laat zich echter door dit systeem niet alleen bepalen en beperken, hij breidt het uit, modificeert het en levert het over aan zijn navolgers in een persoonlijk omgebogen vorm⁴⁵. Het nieuwe van kunstwerken is steeds betrekkelijk omdat elk kunstwerk in meer of mindere mate gebaseerd is op wat aanwezig is. Een kubistisch kunstwerk bijvoorbeeld, vertoont eigenschappen die lijken op andere kunstwerken die in dezelfde stijl zijn gemaakt, terwijl het Kubisme zelf door verschillende al aanwezige factoren beïnvloed en ontstaan is zoals de kwesties-geometrische schetsen van Dürer, de Afrikaanse beeldhouwkunst, de werkwijze van Cézanne en kennis over lichtbreking.

Hoewel kunstenaars in een bepaalde periode binnen hetzelfde maatschappelijke kader van aanwezige middelen en opvattingen werken, zijn er verschillen te onderscheiden, afhankelijk van de motivatie waaruit ze werken, vaak is sprake van een combinatie van verschillende motivaties. De grootste groep kunstenaars werkt door de geschiedenis heen marktgericht, produceert die kunst die het beste verkoopt, in opdracht of voor de markt. Deze groep werkt in dienst van opdrachtgevers zoals koninklijke hoven, adel en staat, of oefent beeldende kunst zelfstandig als ambacht uit, waarbij zij zich laat beïnvloeden door de wensen van het kopende publiek. Tot deze groep behorende kunstenaars streven vaak naar maatschappelijke erkenning en rijkdom⁴⁶. Een andere groep concentreert zich op onderzoek, zoals de Bauhausleden Moholy Nagy en Kandinsky. Ook zijn er kunstenaars die niet vereenzelvigd willen worden met de maatschappij waarin zij leven, die zich onbegrepen en niet gewaardeerd voelen en daardoor geen interesse hebben om actief deel te nemen aan het maatschappelijk leven, terwijl anderen zich richten op het maken van sociaal-geëngageerde kunst, zoals Daumier en Courbet. Er zijn ook kunstenaars die voor hun ideeën en werkwijze uit het verleden putten, zoals de neoclassicisten in verschillende perioden terwijl anderen waaronder da Vinci, Michelangelo en Dürer wetenschappelijke en technologische resultaten verwerken of, zoals Rousseau, het maken van beeldende kunstwerken beschouwen als vrijetijdsbesteding. Hoe de kunstenaar te werk gaat is naast de ontwikkelingsstand van de maatschappij waarin hij zich bevindt, afhankelijk van zijn algemene kennis- en bewustzijnsniveau, zijn specifieke kennis over de verschillende richtingen, technieken en stijlen binnen beeldende kunsten en van de moraal en smaak van de maatschappelijke groepering waarmee hij zich vereenzelvigd.

Doordat in de beeldende kunsten ideeën over de werkelijkheid tot uitdrukking komen, staan zij in het teken van bevorderen of belemmeren van de in de betreffende tijd heersende waarden, in deze zin zijn de beeldende kunsten net als alle andere maatschappelijke uitingsvormen partijdig: kunstwerken kunnen uit verschillende motieven ontstaan, in hun resultaat drukken zij ook ontkenning of bevestiging uit van bepaalde tendensen en daaraan gekoppelde waarden. Partijdigheid kan bijvoorbeeld tot uitdruk-

⁴⁵ Hauser 1974, p.259.

⁴⁶ Kunstenaars die streefden naar erkenning en rijkdom waren bijvoorbeeld Rubens, da Vinci, Michelangelo, Picasso en Andy Warhol.

king komen in de verwerking van een politieke stellingname of door het gebruik van bepaalde technieken: gebruikt men aan de wetenschap ontleende technieken dan impliceert dat een ander standpunt dan wanneer men hiervan in de kunstproductie geen gebruik wil maken. Ook het streven naar onpartijdigheid houdt partijdigheid in namelijk in de vorm van bevestiging van het bestaande.

Tendens tot internationalisering

De maatschappelijke ontwikkeling kenmerkt zich door toenemende internationalisatie van de productiewijze, het internationale karakter van de kapitaalstroom, van de organisatie van de productie en van wat geproduceerd wordt, neemt steeds duidelijker vormen aan terwijl nationale gerichtheid op alle terreinen afneemt. De manier waarop in de verschillende landen geproduceerd wordt, de daarop gebaseerde machtsverhoudingen, morele opvattingen en dergelijke, vertonen steeds grotere overeenkomst. Deze tendens gaat samen met vergroting van communicatiemogelijkheden op wereldwijde schaal. Deze manier van produceren drukt zich ook uit in de beeldende kunsten: massaproductie, toenemende vertechnologisering en uitwisseling, zijn niet alleen internationale kenmerken van het productieproces geworden maar ook van de beeldende kunsten. Regionaal of nationaal gebonden volkskunst wordt steeds meer massaproductie voor de toeristenindustrie terwijl beeldende kunstproducten internationaal steeds meer overeenkomsten gaan vertonen.

Deze tendens drukt een terugdringing van het belang van de nationale cultuur uit ten gunste van een internationale cultuur, terwijl zij ook aangeeft dat een kunstwerk geen nationaal product hoeft te zijn om bekeken en begrepen te kunnen worden: Aziatische, Europese, en Zuid-Amerikaanse beeldende kunstwerken, vertoonden elk bepaalde karakteristieke kenmerken, die zich uitstrekten over grote gebieden en lange perioden en elk gebonden waren aan een bepaalde heerschappij, met de opkomst van nationale staten gaan binnen deze grote gehelen verschillen ontstaan maar vanaf het einde van de 19^e eeuw gaan zowel de verschillen tussen continenten als tussen staten afnemen en verspreidt dezelfde soort kunst zich over de hele wereld. De 'liggende figuur' van Henry Moore bijvoorbeeld, staat in Berlijn, Tokio en New-York, terwijl Christo eilanden inpakt bij Florida, een brug in Parijs en een kuststrook bij Australië, via internationale tentoonstellingen en musea-aankopen worden van dezelfde kunstenaars in verschillende werelddelen werken verspreid, het publiek kan wereldwijd de afdrukken of kopieën van deze werken in zijn bezit krijgen en kan via satellietbeelden rechtstreeks deel hebben aan beeldende kunstactiviteiten zoals opening van tentoonstellingen, en vervaardigen van kunstproducten.

Massaproductie, toenemende reismogelijkheden en uitbreiding van communicatiemiddelen brengen de mogelijkheid van toenemende democratisering van gebruik van beeldende kunstproducten met zich mee; een satelliet zendt op grote reikwijdte uit en de daardoor uitgezonden beelden zijn moeilijk te censureren, videobanden zijn gemakkelijk te kopiëren en te verspreiden. Steeds meer mensen kunnen op de hoogte gebracht worden van de ontwikkelingen binnen de beeldende kunsten en er zelf een bijdrage aan leveren. Dat deze mogelijkheden zich aandienen betekent niet dat zij ook daadwerkelijk benut worden. In hoeverre hiervan gebruik gemaakt wordt hangt

uiteindelijk af van de maatschappelijke machtsverhoudingen, de belangenstrijd tussen verschillende maatschappelijke groeperingen is, steeds meer op internationaal niveau, bepalend voor het stimuleren of belemmeren van bepaalde tendensen.

Hoofdstuk 4 Over maatstaven in de beeldende kunsten

Ligt de kwaliteit in het kunstwerk besloten?

Bepaalde opvattingen gaan ervan uit dat het ene kunstwerk meer kwaliteit bezit dan het andere en dat dit aantoonbaar is, omdat de maatstaf voor vergelijking in het kunstwerk zelf besloten ligt: de mate van echtheid, originaliteit, beeldrationaliteit, dat wil zeggen geen gebruik van overbodige elementen, en dergelijke, zijn volgens deze opvattingen in het kunstwerk gelegen eigenschappen en daarmee graadmeters van de kwaliteit welke het kunstwerk in zichzelf, objectief, bezit. Zo gaat Beardsley uit van drie criteria waarmee de vorm kan worden beoordeeld: eenheid; complexiteit; intensiteit¹.

Deze en soortgelijke criteria worden door de geschiedenis heen ook door andere filosofen gebruikt, die ervan uitgaan dat de kwaliteit van een kunstwerk in het werk zelf besloten ligt. Op grond van de overtuiging dat de kosmos een schoon, geordend geheel is dankzij bepaalde getalsverhoudingen, beweren de Pythagoreeërs over schoonheid onder meer: 'Geen kunst ontstaat zonder proportie, en proportie berust op getal. Alle kunst ontstaat daarom door getal (...). Zo is er een bepaalde proportie in beeldhouw- en schilderkunst. Dankzij deze proportie bereiken zij volmaakte vorm. In het algemeen gesproken, elke kunst is een systeem van percepties, en een systeem is een getal, men kan daarom eenvoudig zeggen dat dingen er mooi uitzien dankzij getal'². In deze opvatting functioneren verhouding en getal als beoordelingsmaatstaven.

Overeenkomstig de opvatting van de Pythagoreeërs, gaat Plato uit van het ontstaan van schoonheid door de juiste verhoudingen, via wiskundige metingen: '(...) want wanneer ik zeg: schoonheid van vorm (...) bedoel ik, zegt het argument, de rechte lijn en de cirkel en de eenvoudige en aaneengesloten figuren hierdoor gevormd door draaiing (...). Want ik beweer dat de schoonheid hiervan niet relatief is, zoals die van andere dingen, maar zij zijn altijd absoluut schoon van nature en geven bijzondere genoegens'³. In deze opvatting functioneren verhouding en getal als absolute beoordelingsmaatstaven.

Aristoteles beweert over schoonheid onder meer: 'Want bij de kunsten (technai) ligt het goede in het werk zelf, en het is genoeg, als dit maar een bepaalde kwaliteit bezit'⁴. Hier lijkt het beoordelingscriterium in het kunstwerk zelf te liggen.

Bij Thomas van Aquino is een soortgelijke gedachtegang te vinden: 'De goede kunst wordt geacht niet in de kunstenaar zelf te zitten, maar in het product, omdat kunst het juiste concept is van de gemaakte dingen: want de activiteit die uiterlijk materiaal vormt is niet perfectie van de maker, maar perfectie van het gemaakte ding'⁵.

¹ Beardsley 1982, p.42.

² Sextus Emp., Adv. mathem. VII, 106, uit: Tatarkiewicz (1962) 1970, dl.I, p.86.

³ Plato, Philebus 51 B, 1978, dl.V, p.376.

⁴ Aristoteles, Ethica Nicomachea 1105 a 27, uit: 1954, p.38. Technai omvatte niet alleen wat wij tegenwoordig onder kunsten verstaan, maar ook allerlei vormen van handwerk.

⁵ Thomas van Aquino, Summa theol., uit: Tatarkiewicz 1970, dl.II, p.261.

Sedlmayr hanteert de criteria eenheid, oorspronkelijkheid, gevormdheid, dichtheid: 'Uit een eerst nog te ontwikkelende rangorde-leer licht ik hier alleen de wezenlijke criteria aanwijzend uit. Ook zij zijn helemaal niet nieuw, maar keren - gedeeltelijk onder andere namen - in bijna alle waardeleren van de kunst terug. Deze criteria zijn: eenheid, oorspronkelijkheid, gevormdheid, dichtheid (...)'.⁶ Door te stellen dat deze criteria in bijna alle waardeleren over kunst voorkomen, kent Sedlmayr er algemene geldigheid aan toe: 'echte' kunst moet deze eigenschappen bezitten⁷.

Criteria als eenheid, oorspronkelijkheid en dergelijke, zijn als het op beoordeling van concrete kunstwerken aankomt, onduidelijk: wat is oorspronkelijkheid of eenheid van een kunstwerk, hoe is te beoordelen of een kunstwerk deze eigenschappen bezit? Voor beantwoording van deze vragen worden door boven geciteerde filosofen geen maatstaven geleverd. Dit heeft uiteindelijk als consequentie dat de beoordeling praktisch gezien gebaseerd is op de opvatting van de beoordelaar, die gevormd wordt door een keuze tussen aanwezige interpretaties, als het kunstwerk om welke redenen dan ook niet bevalt, bezit het geen kwaliteit.

Aanhangers van de opvatting dat men kan bepalen dat het ene kunstwerk meer kwaliteit bezit dan het andere, gaan vaak zover dat zij werk van verschillende kunstenaars met elkaar vergelijken en het ene werk boven het andere stellen. Op deze manier komt Lukács tot het volgende oordeel: 'Betekenisvolle schilders heeft de nieuwe tijd vanaf Goya tot Cézanne in aanzienlijke mate bezeten, geen van deze stond echter zoals in de Middeleeuwen tussen Cimabue en Michelangelo, in het middelpunt van de cultuurontwikkeling'.⁸ Omdat Lukács streeft naar 'realisme' in de beeldende kunsten, waardeert hij alles dat daar niet aan voldoet als minderwaardige kunstuiting⁹.

De opvatting dat men kan bepalen dat het ene kunstwerk kwalitatief beter is dan het andere, gaat vaak samen met het uitgangspunt dat er begaafde, geniale kunstenaars zijn en kunstenaars die in mindere mate over deze eigenschappen beschikken, wat in hun werkzaamheden en uiteindelijk in het kunstwerk tot uitdrukking komt: de grote werken zouden door talentvolle kunstenaars worden voortgebracht terwijl niet-geniale kunstenaars een dergelijk niveau niet zouden kunnen bereiken. Zo beweert Hegel over genialiteit onder meer: 'Het genie is de algemene vaardigheid tot ware productie van het kunstwerk evenals de energie der vorming en werkzaamheid hiervan (...) de echte kunstenaar heeft de natuurlijke drijfveer en de onmiddellijke behoefte, alles, wat hij in zijn voorstelling en ervaring heeft, meteen vorm te geven'.¹⁰ Deze gedachtegang doortrekkend naar hele volken concludeert Hegel: 'De Italianen bijvoorbeeld, hebben gezang en melodie haast van nature, bij de noordelijke volkeren daarentegen is de muziek en opera, hoewel zij met groot succes de vorming hiervan ter harte hebben genomen, evenmin als de sinaasappel helemaal inheems geworden'.¹¹

⁶ Sedlmayr 1958, p.101.

⁷ Zie ook: Lukács 1963, waar hij een soortgelijke opvatting hanteert.

⁸ Lukács 1963, dl. II, p.723.

⁹ Zie ook: hf.2, Over 'abstracte' en 'realistische' beeldende kunst, en hf.4, Over het aangename, goede en mooie in de beeldende kunsten.

¹⁰ Hegel, dl.1, hf.3 C, p.397.

¹¹ Hegel, p.398 e.v.

Freud gaat zelfs zover dat hij aangeboren neurotische eigenschappen vooronderstelt bij kunstenaars: 'De kunstenaar is in aanleg ook een introverte, die niet ver is van neurose. Hij wordt door hele sterke driftbehoeften gedreven, zou eer, macht, rijkdom, roem en de liefde der vrouwen willen verwerven; hem ontbreken echter de middelen, om deze bevredigingen te bereiken. Daarom wendt hij zich als een andere, onbevredigde, van de werkelijkheid af en draagt al zijn belangstelling, ook zijn libido, over op de wensbeelden van zijn fantasieleven'¹². Waarschijnlijk heeft dit idee ertoe bijgedragen, dat kunstenaars nogal eens uitgemaakt worden voor gestoord en gek. In het surrealistisch manifest is van dit idee gebruik gemaakt door kunstenaars op te roepen zich niet te schamen als ze voor gestoord worden uitgemaakt.

Ervan uitgaan dat er geniale en minder geniale kunstenaars bestaan veronderstelt dat de ene kunstenaar door aangeboren eigenschappen eventueel in combinatie met maatschappelijke factoren, tot meer in staat is dan een andere kunstenaar. Het is problematisch vast te houden aan de opvatting dat ware kunst alleen door geniale kunstenaars kan worden voortgebracht, dat hiervoor een speciale gave nodig is. Kunst is geen uitzonderingsgebied ten opzichte van andere activiteiten en voor elke menselijke activiteit geldt dat het algemene, maatschappelijk aanwezige kennisniveau, bepalend is voor het uiteindelijke resultaat. De biologisch overerfbare constitutie en de door het subject opgedane ervaringen en hoeveelheid oefening, zorgen voor variaties binnen het resultaat maar zijn er niet de doorslaggevende factoren voor, welke ervaringen het individu in staat is op te doen en te verwerken, hangt vooral af van de aanwezige maatschappelijke voorwaarden. Joseph Beuys onthoort in een interview de genieproblematiek van mystificatie met de volgende woorden: '(...) men moet nooit zeggen, daar is er een, die kan tekenen en ik kan niet tekenen. Zoiets bestaat helemaal niet. Elk mens kan tekenen, zolang hij handen heeft, niet waar, kan hij natuurlijk tekenen. En zelfs als hij er geen heeft, kan hij met de voet ook tekenen'¹³.

Ervan uitgaan dat de ene kunstenaar begaafder is dan de andere en dus in staat kwalitatief betere kunstwerken te maken, betekent naast het biologiseren van menselijke eigenschappen die in werkelijkheid vooral maatschappelijk van aard zijn, tevens dat aan het kunstwerk objectieve kwaliteiten worden toegekend, de genialiteit komt immers tot uitdrukking in het kunstwerk. Of een kunstwerk zogenaamde beeldrationaliteit of originaliteit bezit wordt echter niet door het kunstwerk uitgemaakt, het beeldend kunstwerk zelf is qua object alleen maar een beverfd doek of een bewerkt stuk steen, wat kunstwerk wordt door het zo te presenteren en te interpreteren, kwaliteitsoordelen zijn oordelen die van buitenaf aan het kunstwerk worden toegekend. Oordelen over kwaliteit zijn maatschappelijk gevormde waarderings, afhankelijk van onder andere het algemene kennisniveau, de stand van technologische ontwikkeling, de positie van de oordelaar, dat wil zeggen van de tradities en moraal van de maatschappelijke groepering waarmee hij zich identificeert en de politieke situatie. Doordat deze factoren zich in de loop van de geschiedenis steeds wijzigen, verandert ook de beoordeling van kunstwerken en stijlen. Zo kan het gebeuren dat bepaalde werken eerst wel als kunst worden geaccepteerd maar later niet meer en omgekeerd. De schi-

¹² Freud, 1920, p.390, geciteerd door Bush in: Kraft e.a., p.153.

¹³ Beuys in: Harlan, p.31.

lderijen van Van Gogh werden door tijdgenoten niet gewaardeerd, voor zijn 'Zonnebloemen' werd onlangs 40 miljoen dollar betaald terwijl de beeldhouwer Arno Breker in zijn eigen tijd hoog gewaardeerd werd en later verguisd.

Hoewel het kunstwerk zelf een beverfd doek of een bewerkt stuk steen is, zijn de basiselementen waaruit het kunstwerk bestaat (materiaal, lijn, kleur en dergelijke) zó geordend dat in meer of mindere mate herkenning optreedt bij de toeschouwer, ook bij toeschouwers van latere tijd. Herkenning treedt op omdat de basiselementen door de tijd heen niet wezenlijk veranderen en de kijk op de ordening ervan evenmin¹⁴. De inhoud van de herkenning hangt af van de interpretatie van de toeschouwer, maar van welke aard die herkenning bij de toeschouwer is, hangt af van het maatschappelijke ontwikkelingsniveau en de plaats van de toeschouwer hierbinnen, de interpretatie van de toeschouwer is een maatschappelijk gevormd oordeel. Binnen een maatschappij bestaan verschillende groepen, met elk hun eigen maatstaven, gevormd door de maatschappelijke ontwikkelingen. Voor het individu is binnen zo'n groep ruimte voor een enigszins afwijkend oordeel, maar in grote lijnen wordt zijn oordeel gevormd door de maatschappelijke context en de plaats hierbinnen van de groep waarmee hij zich identificeert.

Als de kunstenaar een beeldend kunstwerk maakt, de basiselementen ordent, kan hij geen rekening houden met de beoordelingsmaatstaven van latere generaties, hij kan hier alleen maar naar gissen op basis van aanwezige maatschappelijke tendensen. Of de kunstenaar in zijn eigen tijd of later als genie wordt beschouwd, hangt niet van de kunstenaar zelf af maar van de maatschappelijke situatie op grond waarvan anderen hem deze positie toekennen. De waardering voor het werk van een kunstenaar kan per tijd of in dezelfde tijd variëren, afhankelijk van de gehanteerde maatstaven, afbeeldingen van menselijke figuren worden bijvoorbeeld anders gewaardeerd door christenen dan door moslims¹⁵.

Door de maatschappelijke gebondenheid van kwaliteitsoordelen en van de oordelaar, zijn oordelen over kunstwerken relatief, veranderlijk, afhankelijk van de maatschappelijke situatie en de plaats van de oordelaar hierbinnen. Wat met deze relativiteit bedoeld wordt, wordt duidelijk wanneer men oordelen uit de vorige eeuw over 'abstracte' kunst vergelijkt met oordelen hierover in de huidige tijd. De ontwikkeling van het experimenteren met basiselementen en het vervormen van herkenbare, verhaalachtige taferelen, kortom het ontstaan van zogenaamd abstracte kunst, was een werkwijze die in het begin door weinig kunstenaars werd bedreven en alleen door een

¹⁴ Op de grotschilderingen herkennen wij, hoe oud de afbeeldingen ook zijn, de afgebeelde paarden en elanden omdat deze dieren om ons heen nog bestaan en wij hier afbeeldingen van hebben, zodat wij een rechtstreekse vergelijking kunnen maken. In het geval van een afgebeelde mammoet is deze vergelijking alleen indirect mogelijk, op basis van archeologische opgravingen. De opgravingen tonen aan dat dit reëel bestaande dieren zijn geweest, geen fantasie-afbeeldingen. Ook oude afbeeldingen van dieren die niet meer bestaan en waar we ook geen resten van hebben, kunnen we interpreteren als afbeeldingen van dieren, als de ordening van basiselementen waaruit de afbeelding is opgebouwd, overeenkomst vertoont met de afbeeldingen van dieren die bestaan of bestaan hebben.

¹⁵ Zie voor het veranderen van de waardering ook het voorbeeld van Van Gogh en Arno Breker.

kleine maatschappelijke elite werd begrepen als een van de facetten waarmee men zich in beeldende kunsten kan bezig houden. Tijdens het nationaal-socialisme werd deze werkwijze veroordeeld en werden haar producten als ontaard beschouwd¹⁶, omdat deze kunst een aantasting betekende van de door de nationaalsocialisten gepropageerde normen: bij het nationalisme en de door de nationaalsocialisten gebruikte moraal van dit tijdperk in West-Europa, hoorde een 'realistische' werkwijze waarbij de figuren heroïsch werden afgebeeld, op deze manier konden beeldende kunsten ingeschakeld worden voor propagandistische, politieke doeleinden, waardoor een vrij grote groep zich aangesproken voelde.

'Abstracte' kunst heeft in zichzelf nooit een politiek-critische functie gehad, zij had niet de pretentie een aanklacht te zijn tegen maatschappelijke misstanden maar deze functie kreeg zij doordat de nationaalsocialisten deze kunst beschouwden als ontaarde, joods-communistische kunst. De 'abstracte' kunst kreeg trouwens al eerder een politieke kwalificatie, kort na de Russische revolutie, rond 1927, omdat zij door de aan de macht gekomen communisten als individualistisch en als uitdrukking van het verdorven kapitalisme werd beschouwd en daarom onbruikbaar voor de nieuwe politieke situatie¹⁷. De beoordeling van 'abstracte' kunst als systeemvijandig, sloeg vanaf de 2^e helft van de 20^e eeuw in West-Europa in zijn tegendeel om: het is daar de kunst geworden van de rijke bovenlaag en van hen die daartoe willen behoren terwijl in Oost-Europa de zogenaamde abstracte kunst een onderdrukte positie bleef behouden door de politieke tegenwerking die zij daar moest ondergaan.

De maatschappelijke gebondenheid van kwaliteitsoordelen blijkt verder uit de verschillende criteria die door de geschiedenis heen ten aanzien van beeldende kunsten zijn gehanteerd: het criterium van getalsverhoudingen - wat te zien is in composities en ordening van figuren volgens bepaalde verhoudingen, op schilderijen en reliëfs -, de maatstaf van nabootsing van de zichtbare wereld - te zien aan verschillende naturalistische stromingen waarbinnen gestreefd werd naar een zo nauwkeurig mogelijke weergave van de buitenwereld -, et cetera. Ook de wisselende waardering voor kunst afkomstig uit andere maatschappijen en de per tijd veranderende beoordeling van kunststijlen drukken de relativiteit van kwaliteitsoordelen uit, zo wordt de oud-Chinese kunst pas relatief laat in de geschiedenis door de westerse wereld ontdekt en gewaardeerd en wordt kunst uit de Oudheid tijdens de verschillende perioden van neoclassicisme als voorbeeld gesteld terwijl de invloed hiervan in andere tijden naar de achtergrond verdwijnt.

Kwaliteitsoordeel als subjectief verschijnsel

Het idee dat de kwaliteit in het kunstwerk zelf besloten ligt, gaat uit van objectieve oordeelsvorming: kwaliteitsoordelen zijn gebaseerd op de eigenschappen van het kunstwerk.

Naast de opvatting dat kwaliteitsoordelen in het kunstwerk zelf besloten liggen, bestaat het gezichtspunt dat oordelen over schoonheid geen objectieve aangelegenheid

¹⁶ Zie ook: hf.3, Invloed van maatschappelijke machtsverhoudingen.

¹⁷ Idem.

zijn, niet kwaliteiten in het object zelf aanduiden, maar iets zeggen over het oordelende subject. Wat als mooi ervaren wordt komt volgens deze opvatting tot stand op basis van algemene subjectieve instemming die mogelijk gemaakt wordt door de aanwezigheid van een gemeenschappelijke, algemeen geldige zin ten aanzien van wat mooi is. Niet het kunstwerk zelf is volgens deze opvatting bepalend voor wat mooi is maar het algemeen geldige oordeel dat door algemene instemming tot stand komt, de algemene geldigheid is gefundeerd in subjectiviteit¹⁸.

Het standpunt dat kwaliteitsoordelen door algemene instemming (inter)subjectief tot stand komen, wordt duidelijk verwoord door Kant in zijn 'Kritik der Urteilkraft': 'Schoon is datgene wat zonder begrip algemeen behaagt'(...) en 'De noodzakelijkheid van de algemene instemming die in een smaakoordeel gedacht wordt, is een subjectieve noodzakelijkheid, die onder de veronderstelling van een gemeenschappelijke zin als objectief wordt voorgesteld'¹⁹.

Een variatie binnen dit gezichtspunt is de opvatting dat oordelen over wat mooi is zuiver individuele oordelen zijn, uitsluitend afhankelijk van het individuele subject. Zo is Hume van mening dat schoonheid niet in de dingen zelf zit maar iets is dat het subject aan de dingen toekent: 'Schoonheid is niet een kwaliteit in de dingen zelf: het bestaat alleen in de geest die ze aanschouwt, en elke geest neemt een verschillende schoonheid waar'²⁰. Uit dezelfde passage blijkt dat Hume geen volledig relativist is, volgens hem is door het subject uit te maken dat het ene werk beter is dan het andere. Hoe dit uitgemaakt kan worden blijft echter ook bij Hume in het midden, waardoor uiteindelijk de persoonlijke smaak als beslissende factor in de concrete beoordeling doorslaggevend lijkt te blijven.

Een extremer individueel standpunt wordt ingenomen door de semiotische richting (Ogden, Richard en anderen). Volgens de opvatting van deze richting zijn oordelen over schoonheid puur emotionele oordelen. Een extremere opvatting over het schoonheids-kwaliteitsvraagstuk hebben de logisch-empiristen (Carnap, Ayer en anderen), zij beschouwen waardeoordelen en in het algemeen de (normatieve) esthetica als zinloos, bestaande uit pseudo-begrippen.

Het uitgangspunt dat oordelen over schoonheid zuiver individueel van aard zijn, veronderstelt een volstrekt relativisme en subjectivisme: alleen het individuele subject is bepalend voor het tot stand komen van een oordeel, niet het geheel van maatschappelijke factoren waarin het individu zich beweegt, deze factoren spelen volgens deze opvatting geen rol van betekenis in de beoordeling.

¹⁸ De overgang naar een subjectief-psychologische benadering van de smaak ontwikkelt zich rond 1700 in het geestelijke klimaat van sensualisme (Bayle, Locke e.a.) en is terug te vinden in de ideeën van Shaftesbury. Hoewel volgens Shaftesbury in de lijn van Plato de natuur in haar eenheid oerbeeld is van alle kunstzinnige schoonheid en de smaak op eeuwige normen is betrokken, zijn deze normen door opvoeding in de smaak te leren. Criterium voor beoordeling is het effect van een kunstwerk op het gevoel (Bäumler, p.85-86, Pochat, p.361-368).

¹⁹ Kant (1790) 1986, §6, §8 en §22, p.80, 81, 124. Zie ook onder: Over het aangename, goede en mooie.

²⁰ Hume, p.286.

Relativiteit van de waarde van een kunstwerk

De opvattingen dat de maatstaf voor beoordeling in het kunstwerk zelf ligt of resultaat is van een algemene, voor iedereen geldende instemming, berusten beide op de veronderstelling dat er een absolute maatstaf bestaat, voor iedereen en altijd geldend. In het eerste geval ligt de absolute maatstaf in het kunstwerk zelf besloten, in het tweede geval is zij te beschouwen als een algemene richtlijn die buiten het kunstwerk gelegen is en waar het bewustzijn van de mens naar streeft. Volgens beide opvattingen is met zekerheid en onafhankelijk van maatschappelijke gebeurtenissen uit te maken dat het ene kunstwerk beter is dan het andere en deze kwaliteit eenmaal bezittend altijd behoudt.

In werkelijkheid worden echter niet alleen de beoordelingsnormen maar ook het idee hoe maatstaven tot stand komen door maatschappelijke factoren bepaald en zijn zij onder invloed van deze factoren aan verandering onderhevig. Dit wordt onder meer duidelijk uit de volgende discussie over normen in de kunst: in de 18^e eeuw wordt in deze discussie over normen eerst het idee aangehangen dat de kunstcriticus zijn normen moet funderen in kosmologische en psychologische principes, om tot geldige oordelen over alle kunstwerken te komen. Gottsched gaat er bijvoorbeeld van uit dat normen gededuceerd moeten worden uit kosmologische grondstellingen als 'natuurlijke dingen zijn op zichzelf schoon'. Omdat de kunstcriticus zijn oordeel op een gesloten systeem van eenduidig gedefinieerde normen baseert, is volgens Gottsched zijn oordeel volgens de geometrie, deductief, gedemonstreerd. Bodmer en Breitinger deduceren de normen uit rationalistisch-psychologische gronden, bijvoorbeeld uit de onbeweeglijke grond van het menselijke gemoed. Langzamerhand verschuift de discussie van deductief-metafysische principes naar inductief-empirische principes waarop oordelen gebaseerd zouden zijn. Lessing gaat er bijvoorbeeld van uit dat de kunstcriticus zijn normen ontleent aan gelijksoortige kunstwerken, rekening houdend met psychologische wetmatigheden terwijl volgens Riedl normen inductief verkregen worden en groeps-(landen)gebonden zijn. Vooral bij Herder vindt een verschuiving plaats van het idee dat oordelen algemeen geldig zijn naar de opvatting dat ze individueel van aard zijn, en wordt ervan uitgegaan dat de kunstcriticus zijn normen intuïtief aan het kunstwerk ontleent en dat deze norm alleen met betrekking tot het betreffende kunstwerk geldig is²¹.

Deze wending, het verlaten van het aanhangen van algemeen geldige principes ten gunste van een empirische en meer individuele gerichtheid, komt ook op andere terreinen tot uitdrukking: de invloed van religieuze dogma's neemt af doordat de politieke en economische macht van de kerken kleiner wordt, ontdekkingen binnen de empirisch georiënteerde natuurwetenschappen leveren praktische voordelen op terwijl ook de empirisch gerichte sociale wetenschappen tot ontwikkeling komen. Dit alles zal zeker invloed gehad hebben op het terugdringen van de tot dan toe overheersende rationalistische-deductieve benaderingswijze van de werkelijkheid, die onder meer gekenmerkt werd door het zoeken naar algemeen geldige zekerheden, en heeft tot gevolg gehad dat ook het idee over hoe oordelen gevormd worden veranderde.

²¹ Ritter, p.1460-1463.

Als men probeert absolute maatstaven te hanteren in beeldende kunsten, krijgen deze maatstaven een boven-historisch karakter, uitstijgend boven de menselijke geschiedenis, absolute maatstaven zijn immers altijd en voor iedereen geldig. Rond de eeuwwisseling van de 19^e naar de 20^e eeuw wordt een bovenhistorische benaderingswijze, die de tijdstijl beschouwt als bovenindividueel en noodzakelijk, aangehangen door onder meer de kunsthistorici Wölfflin en Riegl. Van Wölfflin stamt de uitspraak 'niet alles is te allen tijde mogelijk'. 'Het zien op zich heeft zijn geschiedenis, en het blootleggen van deze 'optische lagen' moet als de meest elementaire opgave van de kunstgeschiedenis worden beschouwd'²². Wölfflin veronderstelt een door innerlijke wetmatigheden geleide vormontwikkeling binnen de kunstgeschiedenis, waarin een klassieke en barokke periode zich bij herhaling afwisselen, de beide perioden worden steeds gekenmerkt door de respectievelijke begrippenparen lineair-schilderachtig, vlak-diep, gesloten-open vorm, veelheid-eenheid en absolute-relatieve helderheid. De kunstgeschiedenis verloopt volgens de opvatting van Wölfflin volgens een algemeen geldig, natuurwetmatig patroon dat zich door de hele geschiedenis heen in hoofdlijnen herhaalt.

Onder invloed van het positivisme gaat Riegl uit van een 'Kunstwollen' dat als bovenindividuele categorie de gehele kunstgeschiedenis beheerst, een esthetische drang die zelf volgens hem vooralsnog onverklaarbaar is²³.

In dergelijke opvattingen krijgen maatschappelijke wetmatigheden het karakter van een fysische wetmatigheid²⁴. In werkelijkheid stijgen fysische wetmatigheden uit boven de menselijke geschiedenis en de hierbij behorende maatschappelijke wetmatigheden en dus ook boven de wetmatigheden en maatstaven die binnen beeldende kunsten tot ontwikkeling komen. Fysische natuurwetmatigheden zijn duurzamer en verstrekkender dan maatschappelijke wetmatigheden, ook al hebben beide uiteindelijk een relatieve geldigheid omdat geen van beide een eeuwig bestaan heeft. De oudste voorvaders van de mens zijn bijvoorbeeld naar schatting van de huidige kennis niet ouder dan 2 miljoen jaar en bevinden zich waarschijnlijk alleen op aarde, natuurwetmatigheden als de zwaartekracht hebben betrekking op het hele heelal dat naar schatting 15 miljard jaar oud is²⁵. Fysische natuurwetten veranderen niet doordat een nieuwe maatschappijvorm tot ontwikkeling komt, fysische en maatschappelijke natuurwetmatigheden verschillen kwalitatief en kwantitatief van elkaar. Hoe de maatschappij met natuurwetmatigheden omgaat is veranderlijker dan de natuurwetmatigheden zelf. Afhankelijk

²² Wölfflin (1948) 1963, p.24.

²³ Riegl, 'Naturwerk und Kunstwerk I'.

²⁴ Voorbeeld van een maatschappelijke wetmatigheid is, dat elke maatschappij gekenmerkt wordt door taakverdeling met betrekking tot het vervullen van de levensbehoeften terwijl voorbeeld van een fysische wetmatigheid behoud van mechanische energie is, samengevat in de wet van behoud van energie. Omdat behoud van mechanische energie vóórdat de mens op aarde tot ontwikkeling kwam ook al het geval was, stijgt deze wetmatigheid boven de menselijke geschiedenis uit, zij is ouder dan maatschappelijke wetmatigheden die door tussenkomst van de mens ontstaan.

²⁵ Over deze schatting zijn niet alle natuurkundigen het eens, binnen de theoretische natuurkunde gaat een andere hypothese ervan uit dat ongeveer elke 80 miljard jaar het heelal zich opnieuw vormt.

van zijn kennisniveau kan de mens natuurwetmatigheden gebruiken voor het vervullen van zijn levensbehoeften, maar dit gebruik is uiteindelijk steeds afhankelijk van voorwaarden die in de natuur aanwezig zijn.

Doordat maatschappelijke wetmatigheden niet dezelfde geldigheid bezitten als fysische wetmatigheden, kunnen ook de in beeldende kunsten gehanteerde maatstaven niet van eenzelfde, duurzame geldigheid zijn als de maatstaven die de mens ten aanzien van fysische wetmatigheden kan hanteren: criteria die binnen beeldende kunsten gehanteerd worden zijn maatschappelijk van aard en hebben niet het karakter van een natuurwetmatige duurzaamheid, ook al dacht de mens ook hier vaak te maken te hebben met algemeen geldige, goddelijke waarheden. Het zijn steeds de betreffende maatschappelijke machtsverhoudingen die in samenhang met de manier van produceren de normen en kunstmaatstaven bepalen en deze maatschappelijke factoren zijn veranderlijker van aard, van kortere duur, dan de fysische natuurwetmatigheden.

De relativiteit van criteria met betrekking tot beeldende kunsten is gebaseerd op maatschappelijke gebondenheid en daarom niet algemeen geldige karakter van beeldende kunsten, of zoals Hauser het uitdrukt: 'Want hoewel niet alle waarheid historisch bepaald en relatief kan zijn - dit zou immers een volstrekt gebrek aan logische wetten en daarmee een toestand betekenen, waarin elk wetenschappelijk denken bij voorbaat onmogelijk zou zijn - zo bestaat toch geen twijfel dat de denkwijzen en denkmethoden aan verregaande veranderingen onderhevig zijn. In de wetenschap is de algemene geldigheid van beweringen in een logisch systeem gefundeerd, dat ons hele denken beheerst, in de moraal hangen algemeen geldige eisen met hele civilisaties samen, in de kunst zijn vormwetten vast te stellen die zich over hele stijlperiodes uitstrekken, toch is steeds de gelding van de zintuiglijke voorstellingen het resultaat van een menselijke, hoewel geenszins willekeurige daad, nooit echter de inhoud van een bovenmenselijke, bovennatuurlijke openbaring'²⁶. Uit dit citaat wordt duidelijk dat ook Hauser uitgaat van de relativiteit van oordelen op het terrein van beeldende kunsten maar Hauser gaat er tegelijkertijd van uit dat niet alle waarheid relatief is. Wanneer men echter het geheel, alle natuur- en maatschappelijke wetmatigheden samen bekijkt, heeft volgens de huidige inzichten dit geheel uiteindelijk eveneens een relatief karakter, ook al lijken bepaalde natuurwetmatigheden vanuit menselijk standpunt algemene geldigheid te bezitten.

Vanaf de tweede helft van de 20^e eeuw is de relativiteit van maatschappelijke criteria en normen nog nadrukkelijker geworden dan voorheen het geval was, omdat de mens sindsdien in staat is zichzelf en zijn omgeving volledig te vernietigen. Nu de mens over de mogelijkheid beschikt zichzelf en de voor hem geldende natuurwetmatigheden op aarde uit te schakelen, zijn maatschappelijke waarheden nog betrekkelijker geworden dan zij al waren; zij zijn op elk moment vernietigbaar.

Door ervan uit te gaan dat een kunstwerk absolute kwaliteit bezit of dat de overeenstemming over kwaliteit algemeen geldig is, wordt het aandeel van de menselijke activiteit in de ontwikkeling van de natuur overschat: uit het perspectief van het belang van de individualiteit redenerend - elk mens heeft immers alléén zijn eigen

²⁶ Hauser 1974, p.186.

leven om te leven - plaatst de mens op deze manier zijn eigen leven op één lijn met de natuur of zelfs boven de natuur, hij kent aan beeldende kunstwerken een bovenhistorische waarde toe, een waarde die los staat van de maatschappelijke veranderlijkheid waarbinnen beeldende kunsten functioneren, er wordt geen rekening gehouden met de maatschappelijke gebondenheid van beeldende kunsten, aan kunstwerken wordt zo een waarde toegekend die zij behouden onafhankelijk van maatschappelijke veranderingen, het belang van beeldende kunsten wordt hierdoor overschat. Door overdrijving van het aandeel van de eigen activiteit binnen de hele geschiedenis, probeert de mens de nietigheid van zijn bestaan ten opzichte van het geheel te ontkennen en het belang van zijn eigen leven groter te maken dan het in werkelijkheid is. Tegelijkertijd wordt met behulp van deze opvatting aan beeldende kunst een verstarrende invloed toegekend: het 'echte' kunstwerk is niet te beïnvloeden door maatschappelijke veranderingen, het blijft altijd mooi.

Bepaalde kunstproducten worden eeuwenlang als belangrijke kunstwerken beschouwd, bijvoorbeeld schilderijen van Rembrandt of da Vinci, hierin zou het bewijs kunnen liggen van het bestaan van een bovenhistorische waarde of een absolute maatstaf: bepaalde kunstwerken zouden, om wat voor redenen dan ook, de schoonheidswaarde die zij vanaf hun ontstaan bezitten, in het verdere verloop van de geschiedenis niet meer kunnen verliezen. Dat bepaalde kunstwerken lange tijd belangrijk worden gevonden komt niet door een veronderstelde eeuwigheidswaarde - dit is immers binnen de context van maatschappelijke veranderingen onmogelijk - maar laat zien dat oordeelsvormen analoog aan andere maatschappelijke processen niet aan wezenlijke verandering onderhevig zijn en dat het voor menselijk tijdsbegrip lang duurt voordat in oordelen principiële verandering optreedt. Niet alleen de technologie ontwikkelt zich langzaam²⁷ - wat zich aan nieuwe technologische ontwikkeling voordoet is gebaseerd op kennis uit vroegere perioden - maar ook de daarmee verbonden werkwijzen, eigendomsverhoudingen en het daarmee samenhangende bewustzijnsniveau. Zolang de eigendomsverhoudingen door een bepaalde groep worden beheerst, zijn het de tradities en moraal van deze groep die binnen de grenzen van wat materieel mogelijk is, het karakter van de officiële kunst bepalen²⁸, het is deze groep die bepaalde producten tot kunstwerken verheft en andere niet. In haar oordeel laat deze groep zich leiden door wat voorgaande heersende groepen als kunst beschouwden, identificatie met de smaak van haar voorgangers betekent ondersteuning van de overeenkomstige positie. Normen over wat kunst is, worden van generatie op generatie doorgegeven, zo bijvoorbeeld ook de norm dat Griekse en Romeinse beeldende kunstwerken uit de Oudheid nog steeds belangrijk zijn, in zichzelf grote kwaliteit bezitten en ook voor de hedendaagse kunst als voorbeeld kunnen dienen. Beeldende kunstwerken uit het oude

²⁷ De laatste 50 jaar schijnt er een versnelling in technologische ontwikkelingen op te treden, maar het is de vraag of deze tendens op de lange duur ook zo wordt ervaren, of dat deze later wordt geïnterpreteerd als een kleine sprong in het geheel.

²⁸ Zo zijn bepaalde werken van da Vinci en Rembrandt door heersende groepen in bepaalde tijden niet als kunst ervaren: de ruimte waarin da Vinci een van zijn wandschilderijen heeft gemaakt, is later door de Fransen als paardenstal gebruikt, de Nachtwacht van Rembrandt werd door de opdrachtgevers geweigerd en later ingekort op een zolder teruggevonden.

Griekenland worden in verschillende perioden als ideaal gesteld: tijdens het Romeinse rijk, de verschillende perioden van neoclassicisme die daarop volgden en in het huidige 'postmodernisme'²⁹.

Hoewel beeldende kunstwerken uitdrukking zijn van het vasthouden aan bepaalde tradities, kenmerken zij zich historisch gezien door veranderingen in werkwijze, materiaal, vorm en inhoud. Beeldende kunstwerken zijn resultaat van combinaties tussen technologisch-wetenschappelijke ontwikkelingen en maatschappelijke strijd die verbonden is met veranderingen in het productieproces. Veranderingen in materiële en andere maatschappelijke aspecten van het leven, drukken zich ook in beeldende kunsten uit als veranderingen, zelfs kunstwerken die het resultaat zijn van teruggrijpen naar oude stijlen krijgen een ander karakter dan hun model, nieuwe technieken, nieuwe materialen en andere ideeën laten ook hier hun sporen achter. Beeldende kunstwerken van de nationaalsocialisten en het zogenaamde postmodernisme bijvoorbeeld, staan onder invloed van de oud-Griekse en -Romeinse kunst, maar er zijn toch verschillen waar te nemen omdat nieuwe materialen worden gebruikt, het formaat verandert en de kunstwerken in andere verbanden worden gebruikt.

Oordeelsvorming ten aanzien van beeldende kunstwerken is te vergelijken met de positie van iemand die naar de sterrenhemel kijkt: zoals degene die naar de sterren kijkt alleen maar vanuit het standpunt waar hij zich bevindt het heelal kan bezien, zo kan de mens alleen vanuit zijn eigen standpunt naar een kunstwerk kijken. Dit eigen standpunt betekent niet dat door het individu gemaakte oordelen strikt persoonlijk zijn, elk oordeel is resultaat van een combinatie van verschillende maatschappelijke factoren zoals de stand van productiemiddelen en van de machtsverhoudingen, het niveau van kennis en van maatschappelijk bewustzijn en de moraal en tradities van de maatschappelijke groepering waartoe het individu behoort of waarmee het zich identificeert. Technologische en sociale veranderingen in deze factoren, zijn verantwoordelijk voor veranderingen in oordelen over kunstwerken terwijl omgekeerd stabiliteit in deze factoren bijdraagt tot overeenkomst in deze oordelen. Oordelen over kunstwerken komen niet voort uit vaststaande kwaliteiten van het kunstwerk zelf of uit een gemeenschappelijke, algemeen geldende overeenstemming en zijn daarom niet algemeen geldig. Maatstaven die bij de beoordeling van beeldende kunstwerken gebruikt worden, zijn relatief van aard, dat wil zeggen steeds gebonden aan de betreffende maatschappelijke situatie en in samenhang daarmee aan verandering onderhevig. Wat in een bepaalde periode als beeldende kunst gewaardeerd wordt, kan onder invloed van maatschappelijke veranderingen in een andere tijd heel anders bekeken worden.

De mens kan beeldende kunstwerken alleen vanuit zijn eigen tijd, met de kennis en ervaring die hij hier zelf heeft opgedaan, bekijken en beoordelen: 'Ook die producten van de geschiedenis, die, zoals vooral de werken van kunst en literatuur, een zelfstandige zin en waarde bezitten, kunnen met betrekking tot de levende stroom van de

²⁹ Voorbeelden van zogenaamde postmoderne kunstwerken zijn de architectonische ontwerpen van Bofil en schilderijen van Carlo Maria Mariani (Jencks, p.258-265 en p.48-51). Veridealiserings van Griekse kunst is beperkt: zij vindt niet plaats in werelddelen die van oorsprong af onder andere invloeden stonden.

geschiedenis alleen als document, dit betekent als indirecte tekens van deelname beschouwd worden en vormen daarom het voorwerp van meervoudige interpretatie. Het zijn historische werken, die met de tijd ontstaan en vergaan, gelding verkrijgen en hun gelding weer verliezen, zij zijn echter tegelijk werken met een zin, waarvan de gelding voor diegenen die ze waarderen, onbepaald en tijdloos schijnt te zijn. Wij ervaren uit deze noch de objectieve betekenis van de historische gebeurtenissen, die zij uitdrukken, noch kunnen we met zekerheid de precieze zin en de bijzondere waarde achterhalen, die zij voor hun tijdgenoten bezaten. Wij weten echter ook niet, welke soort gelding de waarde, die wij hen toeschrijven, in werkelijkheid toekomt. Wij nemen ze niet direct op, maar in de vorm van onze eigen denkcategoriën (...)³⁰. Ook uit dit citaat blijkt de veranderlijkheid in betekenis van oude kunstwerken, maar dat wij volgens Hauser niet weten welke gelding de waarde die wij hen toeschrijven, in werkelijkheid toekomt, is niet helemaal juist omdat deze toekenning van de mensen zelf afhangt: hoe zij het kunstwerk beoordelen is de hen toekomende waarde.

De specifieke actualiteitswaarde die het kunstwerk bezat toen het gemaakt werd, verliest het in latere tijd³¹, in veel gevallen is die waarde, betekenis, niet eens meer bekend en te achterhalen. Bij het bekijken van oude beeldende kunstwerken is daarom vaak niet meer de oorspronkelijke inhoud, het doel waarvoor het gemaakt is, begrijpelijk maar wel hoe het werk gemaakt is, de waarde van het kunstwerk verschuift daardoor van actueel-sociaal naar vormtechnisch, het is ook mogelijk dat de toeschouwer het werk op basis hiervan een nieuwe inhoud geeft zoals bij interpretaties van kunstwerken uit vergane maatschappijen vaak het geval is. Ook kunnen oude werken die als beeldende kunstwerken geproduceerd werden, de betekenis krijgen van historisch document of elke betekenis als kunstwerk verliezen terwijl omgekeerd oude werken die niet als beeldende kunstwerken gemaakt werden, de waarde van een beeldend document of kunstwerk later toegekend kunnen krijgen³². Het door de tijd heen veranderen van functie en interpretatie van beeldende kunstwerken zijn uitdrukking van de maatschappelijke veranderlijkheid waarbinnen zij functioneren. Deze veranderlijkheid maakt het bestaan van vaste beoordelingscriteria, of zij nu in het werk zelf zouden zitten of als algemene richtlijn hier boven uitstijgen, onmogelijk. Doordat beeldende kunsten zijn ingebed in een proces van maatschappelijke veranderingen, zijn ook de met betrekking tot kunstwerken te hanteren criteria over schoonheid veranderlijk van aard, evenals oordelen over wat aangenaam en goed is, zoals zal blijken in het volgende gedeelte.

³⁰ Hauser 1974, p.162.

³¹ Kunstwerken zijn in het verleden vaak vernietigd omdat men ze niet voor kunstwerken aanzag. De Spanjaarden bijvoorbeeld vernietigden de Azteekse kunst omdat zij die duivels vonden, de Europeanen beschouwden de Afrikaanse stammenkunst als afstotend en vernielden daarom veel van deze kunstwerken terwijl in de Middeleeuwen gedacht werd dat bepaalde vondsten van Romeinse afbeeldingen door de duivel waren gemaakt omdat ze er zo levensecht uitzagen, gedacht werd dat de duivel bepaalde mensen had versteend.

³² Dit is vaak bij oude munten, huisraad en andere gebruiksvoorwerpen het geval, die pas later verzameld en als kunstwerken tentoongesteld worden.

Over het aangename, goede en mooie in de beeldende kunsten³³

Het idee bestaat dat oordelen over wat mooi is, niet iets zeggen over de eigenschappen van het object waarover geoordeeld wordt maar over de relatie van het oordelende subject ten opzichte van het object waarover een oordeel wordt uitgesproken: 'Het schone is wat zonder begrippen, als object van een algemeen welbehagen voorgesteld wordt'. (...) 'De universaliteit van het welbehagen wordt in een smaakoordeel uitsluitend subjectief voorgesteld' (...). '(...) daar immers schoonheid op zichzelf, zonder betrekking tot het gevoel van het denkende subject, niets is'³⁴.

Dat een kunstwerk ervaren wordt als mooi, drukt volgens deze opvatting niet de kwaliteit van het werk zelf uit maar de positie van de mens ten opzichte van het kunstwerk. Dit is in zoverre een juist gezichtspunt dat het steeds de mens is (subject) die oordeelt over het kunstwerk³⁵ maar problematisch is de met dit idee verbonden vooronderstelling dat oordelen over schoonheid in die zin als subjectief moeten worden begrepen, dat zij afhangen van een algemene instemming, die als een voor iedereen geldende maatstaf buiten het kunstwerk ligt. De verhouding tussen degene die oordeelt en het beeldende kunstwerk, is niet afhankelijk van een voor iedereen geldende maatstaf, gebaseerd op algemene instemming, maar baseert zich op het geheel van factoren dat betrokken is bij de wisselwerkingen tussen maatschappij en natuur, de maatschappelijke strijd die zich hierbinnen voltrekt, veranderingen die hierdoor teweeg worden gebracht en de positie van het veranderende subject hierbinnen³⁶. Er bestaat geen algemene instemming over wat mooi is terwijl evenmin een scherp onderscheid gemaakt kan worden tussen enerzijds het aangename en goede en anderzijds het mooie (schone).

Volgens de opvatting dat over schoonheid algemene instemming bestaat, houden het aangename en het goede in tegenstelling tot het schone een belang in, zijn zij gekoppeld aan doelen, waarbij het aangename een onmiddellijk behagen van de zintuigen inhoudt en het goede gepaard gaat met behagen op basis van begrip van het object in relatie tot zijn doel: 'Het welbehagen in het aangename is met een belang verbonden' (...). 'Dat nu mijn oordeel over een object, waardoor ik het als aangenaam verklaar, een belang bij dat object uitdrukt, is reeds daarom duidelijk, omdat dit oordeel door de gewaarwording een begeerte voor dergelijke objecten opwekt'; bijgevolg veronderstelt het welbehagen niet het zuiver oordeel over het object, maar de betrekking van het bestaan van dit object op mijn toestand (voor zover mijn toestand door een dergelijk object getroffen wordt)(...). 'Het welbehagen in het goede is met een belang verbonden' (...). 'Goed is datgene wat door middel van de rede, door het zuivere begrip alleen al, bevalt. Wij noemen iets goed voor iets anders (het nuttige) wat slechts als middel bevalt; wat omwille van zichzelf bevalt, noemen wij goed als zodanig. In beide gevallen

³³ Deze paragraaf heeft betrekking op de gedachtegang zoals die geformuleerd is door Kant in zijn 'Kritik der Urteilskraft', Analytik des Schönen. In dit verband worden, voor zover van belang voor het betoog, alleen enkele kernpunten weergegeven, niet de afleidingen.

³⁴ Kant (1790) 1986, respectievelijk §6, §8 en §9, p.81 en p.86-93.

³⁵ Zie ook de uitspraak van Duchamp, hf.7, Wat is van beeldende kunsten geworden?

³⁶ Zie voor de invloed van deze factoren op de beoordeling van kunstwerken ook: hf.3.

is altijd het begrip van een doeleinde verondersteld, en bijgevolg de verhouding van de rede tot het (op zijn minst mogelijke) willen en dus een welbehagen in het bestaan van een object of een handeling, dit is: een of ander belang³⁷.

Het mooie zou volgens dezelfde opvatting een belangeloos welbehagen inhouden, gebaseerd op algemene kennis niet over het betreffende object maar van de verschillende verstandsvormen: 'Het welbehagen dat door het smaakoordeel bepaald wordt is volkomen belangeloos. Het welbehagen dat we met de voorstelling van het bestaan van een object verbinden, noemen we een belang. Een dergelijk welbehagen heeft bijgevolg tevens altijd betrekking op het vermogen te begeren, hetzij als bepalingsgrond van het welbehagen, hetzij met deze bepalingsgrond noodzakelijk verbonden(...). 'Men mag beweren dat van deze drie soorten welbehagen [het aangename, goede en schone], enkel en alleen de smaak voor het schone een belangeloos en vrij welbehagen is, want geen enkel belang, noch van de zinnen, noch van de rede, dwingt de bijval af(...). 'Smaak is het oordeelsvermogen over een object of over een voorstellingswijze door een welbehagen of onbehagen zonder enig belang. Het object van een dergelijk welbehagen noemt men schoon'³⁸.

Op deze manier het aangename, goede en mooie van elkaar onderscheiden levert problemen op omdat hierdoor te grote verschillen worden verondersteld tussen deze drie categorieën. Zowel oordelen over wat aangenaam is als oordelen over het goede en mooie, worden binnen een maatschappelijke context gevormd en drukken alle drie een maatschappelijke relatie uit tussen de mens en zijn buitenwereld. Evenmin als oordelen over goed en mooi, ontstaan oordelen over wat aangenaam is uitsluitend op basis van biologische gesteldheid, de mens is naast zijn biologische zijn steeds ook een maatschappelijk wezen en wordt wat zijn oordelen betreft voor een belangrijk deel beïnvloed door wat hij via het maatschappelijke leerproces ervaart³⁹.

Aan de andere kant zijn oordelen over het mooie evenals die over het aangename en goede aan een belang gebonden: het aangename is gekoppeld aan bevrediging van de zintuigen⁴⁰, het goede aan gebruik ten behoeve van een bepaald doel terwijl wat mooi en lelijk gevonden wordt te herleiden is tot bezitsrelaties: wat men lelijk vindt wil men meestal niet bezitten, wat men mooi vindt wel, in letterlijke zin door zich het kunstwerk toe te eigenen of in afgeleide zin door er een oordeel over uit te spreken⁴¹. Op beide manieren drukt men uit welke waarden en daarmee samenhangende wereldbeschouwing men aanhangt, of zoals Hauser het formuleert: 'Men motiveert kortgezegd zijn kunstzinnige waarderingen, zijn positieve of negatieve smaakoordelen op dezelfde manier, als men de redenen voor zijn gevoelens en meningen rationaliseert.

³⁷ Kant (1790) 1986, §3 en §4, p.71-77.

³⁸ Kant (1790) 1986, respectievelijk §2 en §5, p.69-71, p.77-80.

³⁹ Zie voor empirisch onderzoek naar de invloed van de maatschappelijke omgeving op smaakvorming o.a. Bourdieu.

⁴⁰ Een verzamelaar kan een kunstwerk onaangenaam vinden maar het toch kopen omdat hij het met winst kan doorverkopen, hij kan het kunstwerk ook mooi vinden maar niet kopen omdat hij er geen winst op kan maken, of aankopen alléén omdat hij het mooi vindt.

⁴¹ Zie over het bezit van beeldende kunstwerken als uitdrukking van status, rijkdom, etcetera ook: hf.1, Nuttigheid in beeldende kunsten.

Die werken bevallen, die het zekerheidsgevoel van de mensen bevorderen en hun levensangst verminderen, en zulke bevallen niet die bij hen tere plekken beroeren⁴². Men vindt met andere woorden meestal datgene mooi waarin men zijn eigen ervaringen herkent en lelijk wat daarmee niet overeenstemt. In deze relatie tot een wereldbeschouwing, kader van waaruit men de wereld interpreteert, drukken oordelen over schoonheid tegelijkertijd morele overtuigingen uit, wat men mooi vindt, vindt men vaak ook moreel goed⁴³. Door middel van smaakoordelen wordt vaak geprobeerd de ander te overreden hetzelfde mooi te vinden, niet om het mooie zelf maar ter bevestiging van het eigen doen en laten. Oordelen over schoonheid worden op deze manier in verband gebracht met opvattingen over wat (moreel)goed of nuttig wordt gevonden.

Hoewel het aangename, goede en mooie alle drie relaties uitdrukken tussen de mens en de hem omringende wereld, uitdrukken hoe de mens deze omringende wereld en zichzelf hierin ervaart, zijn er verschillen tussen te ontdekken. Het aangename heeft vooral betrekking op de zintuiglijke ervaring van het individu: de ervaring die aan oordelen over wat aangenaam is ten grondslag ligt, wordt weliswaar net als bij de andere oordelen het geval is, in belangrijke mate bepaald door het maatschappelijke leerproces, maar blijft voor een groot deel een direct individuele aangelegenheid, een confrontatie tussen de eigen zintuigen en datgene uit de buitenwereld waardoor deze beïnvloed worden.

Bij oordelen over wat goed is, in de zin van functioneel, spelen overwegingen ten aanzien van vermeende nuttigheid en uiteindelijk hierop gebaseerde morele overtuigingen een belangrijke rol, oordelen over goed en slecht zijn niet gekoppeld aan onmiddellijke bevrediging van biologische behoeften en kennen een grotere afstand tot datgene waarover geoordeeld wordt dan bij oordelen over het aangename het geval is: om iets als 'goed', in de zin van overeenkomstig met een bepaald doel, te kunnen beoordelen is een zekere mate van kennis nodig over de relatie tussen object en doel.

Oordelen over wat mooi is kunnen ontstaan op grond van een prettige ervaring door prikkeling van de zintuigen of op basis van prikkeling van de zintuigen verbonden met algemene kennis in relatie tot specifieke kennis van een bepaalde kunsttak. In het eerste geval baseert men zijn oordeel voornamelijk op onmiddellijke prikkeling van de zintuigen, in het tweede geval speelt de aanwezige kennis een grotere rol in de beoordeling, de mate van algemene kennis en de kennis van een bepaalde kunsttak waarover men beschikt beïnvloedt kijk en beoordeling. Is deze kennis gebrekkig dan baseert men zijn oordeel meestal op de 'eigen smaak', dat wil zeggen op de reactie die wordt opgeroepen door onmiddellijke prikkeling van de zintuigen in combinatie met wat men op andere terreinen heeft geleerd, en op de beoordelingsmaatstaven van de heersende elite of van de elite die vroeger aan de macht is geweest. Wanneer sprake is

⁴² Hauser 1974, p.94.

⁴³ Zo spreekt Plato in *De Staat* over 'de goede kunstenaar', wiens kunst een zekere betekenis heeft bij de opvoeding van de mens tot een goede burger en zet de werking van de verschillende kunsten op het lichaam, stemming en gedachten uiteen. Wat de muziek betreft worden bijvoorbeeld bepaalde toonsoorten positief, andere negatief gewaardeerd, zo worden de deugden dapperheid en gematigdheid door dorische en frygische muziek gestimuleerd terwijl lyrische muziek de mens week maakt (Plato, *Politeia* III, 398-399, 1978, dl.III, p.174 e.v.)

van kennis over een bepaalde kunsttak, verdwijnt het criterium aangenaam meestal verder naar de achtergrond, niet prikkeling van de zintuigen vormt dan de belangrijkste factor waarop men zijn oordeel baseert, maar vergelijking van het kunstwerk met wat men eerder aan kunstwerken heeft gezien, in combinatie met algemene kennis over de betreffende kunsttak en kennis en ervaring die men op andere terreinen heeft opgedaan. Adorno lijkt met zijn uitspraak 'Inderdaad wordt van kunstwerken des te minder genoten, hoe meer iemand ervan begrijpt'⁴⁴, hetzelfde te zeggen, maar hij meent dat kennis ten koste gaat van genieting, wat niet het geval is, de genieting wordt naarmate men over meer kennis beschikt alleen anders van aard. Bovendien is genieting van bepaalde kunstwerken soms alleen mogelijk wanneer men iets weet van het idee erachter, dit is bijvoorbeeld bij werken van Klee en Pollock het geval.

Er zijn verschillende combinaties mogelijk tussen oordelen over het aangename, goede en mooie: iets wat men als aangenaam ervaart kan men tegelijkertijd al dan niet mooi vinden, wat men mooi vindt kan met een aangename ervaring gepaard gaan maar dit hoeft niet altijd het geval te zijn, wat moreel als slecht wordt beschouwd kan men plezierig vinden terwijl het aangename tegelijkertijd als moreel slecht kan worden ervaren. Bepaalde afbeeldingen van monsters bijvoorbeeld worden ondanks dat men ze lelijk vindt als aangenaam ervaren, het surrealisme maakt van dit fenomeen veelvuldig gebruik zoals in geval van 'Het Staatsziekenhuis' van Edward Kienholz (bijlage 1, afb.11). De 'abstracte' schilderijen van Mondriaan kan men qua vlakindeling en kleurgebruik aangenaam vinden, maar de toeschouwer ervaart deze schilderijen vaak niet als mooi of lelijk. Het onbekende kan in eerste instantie als lelijk ervaren worden maar door het vaker te zien kan gewenning optreden waardoor men het aangenaam of mooi gaat vinden. Ook kan het gebeuren dat dit aangename, veroorzaakt door gewenning, omslaat in afkeer wanneer men er achter komt wat de functie van een kunstwerk is of was: bepaalde stammen bijvoorbeeld bewerken hoofden die door anderen als griezelig worden ervaren, door deze vaker te zien treedt gewenning op en worden ze uiteindelijk mooi gevonden maar wanneer verteld wordt dat het geprepareerde hoofden zijn van nabestaanden, kunnen dezelfde hoofden als weerzinwekkend en lelijk ervaren worden. Het kan zelfs gebeuren dat men iets, bijvoorbeeld mummies of afbeeldingen van vampiers, weerzinwekkend vindt, tot schrikkens toe, maar dat deze angstprikkel omslaat in genieting, men kan genieten van zijn angsten.

Wat aangenaam, goed of mooi wordt gevonden is naast de verschillende combinaties die hiertussen mogelijk zijn, in die zin veranderlijk dat deze ervaringen afhankelijk zijn van de historische situatie. Zo drukt het schilderij 'De tuin der lusten' van Hieronymus Bosch⁴⁵ de verdorvenheid uit van de mens en zijn bestemming, de hel, en had dit schilderij oorspronkelijk een vermanende en afschrikwekkende functie, tegenwoordig wordt het meestal ervaren als een surrealistisch, humoristisch tafereel.

⁴⁴ Adorno 1970, p.27.

⁴⁵ 'Tuin der Lusten', ca.1500, olieverf op paneel, middenpaneel 220 x 195 cm., beide vleugels 220 x 96,5 cm, Prado, Madrid. Zie ook Janson (1962) 1981: kleurenafb. 50 en afb. 471, p.363.

Over de maatstaf 'juist bewustzijn'

Naast ideeën dat de beoordelingscriteria in het kunstwerk zelf gelegen zijn, als algemeen geldige richtlijn gebaseerd op algemene instemming hierboven uitstijgen of gebaseerd zijn op persoonlijke smaak, bestaat de opvatting dat 'juist bewustzijn' de categorie is om te beoordelen of sprake is van echte kunst. Deze opvatting wordt met name verkondigd door Lukács, die in de traditie van de marxistische theorie, het historisch-dialectisch materialisme, kunst opvat als een bijzondere vorm van weerspiegeling van de objectieve werkelijkheid⁴⁶. Wanneer het bewustzijn op juiste wijze de werkelijkheid weerspiegelt, is volgens dit gezichtspunt sprake van echte, realistische kunst.

Onder juist bewustzijn verstaat Lukács: bewustzijn dat in staat is de werkelijkheid zó uit te drukken dat het maatschappelijk typische er op herkenbare wijze wordt uitgelicht, waardoor bepaalde gedachten en gevoelens worden opgewekt die inzicht verschaffen in het leven. Van het maatschappelijk typische is in deze opvatting sprake wanneer het wezenlijke van algemene maatschappelijke tendensen zo wordt weerspiegeld dat het bewustzijn van de enkele mens boven zijn individualiteit uitstijgt en het weerspiegelde fenomeen als typisch menselijk begrijpt: 'Mag een nog zo grotesk of zonderling beeld in de kunst optreden, haar uitzonderlijkheid wordt steeds in het typische verheven, doordat evocatief de beleving opgeroepen wordt, dat zij bepaalde tendensen in het samenleven van mensen op een bepaald niveau representeert (...). Doordat op deze wijze in elk kunstwerk, dat meerdere beelden met elkaar verknoot, een hiërarchie van typen ontstaat (...) geeft de kunst een omvattend beeld van de wereld⁴⁷. 'Wat de mens in verschillende vormen van veruitwendiging [arbeid, wetenschap, en dergelijke] vol toewijding heeft weggeschonken aan de objectieve werkelijkheid, waardoor hij de hem eigen gevoelens en gedachten bezit, wordt hier in het subject teruggenomen en de wereld wordt als eigen wereld van de mensen, als niet meer te verliezen bezit ervaren⁴⁸. Met 'op herkenbare wijze' wordt bedoeld dat de buitenwereld binnen het kunstwerk te herkennen moet zijn en dit kan alleen bereikt worden met een zogenaamd realistische, figuratieve werkwijze: 'Deze doelstelling is zonder waarheidsgetrouwe afbeelding van het op zich zijnde onmogelijk⁴⁹'.

Dat Lukács onder waarheidsgetrouwe afbeelding een figuratief naturalisme verstaat, waarbij expressionisme nog net kan, blijkt uit zijn bespreking van de moderne beeldende kunsten⁵⁰. Hoe de kunstenaar te werk moet gaan zodat hij het wezenlijke weerspiegelt, beschrijft Lukács in zijn 'Essays über Realismus': 'Vanzelfsprekend: zonder abstractie geen kunst, hoe zou anders het typische ontstaan? Maar het abstraheren heeft, zoals elke beweging, een richting, en om deze gaat het hier. Elke betekenisvolle realist bewerkt, ook met de middelen der abstractie, zijn ervaringsstof, om tot de wetmatigheden van de objectieve werkelijkheid, om tot de dieper liggende, verborgen, onmiddellijk niet waarneembare samenhangen van de maatschappelijke

⁴⁶ Lukács 1963, zie o.a. dl.1, p.105,106,181,236 en 246.

⁴⁷ Lukács 1963, dl.I, p.693.

⁴⁸ Lukács 1963, dl.I, p.597.

⁴⁹ Lukács 1963, dl.II, p.298.

⁵⁰ Zie ook hoofdstuk 3, Fotografie, massaproductie en nieuwe reproduceertechnieken.

werkelijkheid door te dringen. Omdat deze samenhangen niet onmiddellijk aan de oppervlakte liggen, omdat deze wetmatigheden zich zeer verward, zeer ongelijkmatig, tendensachtig doorzetten, ontstaat voor de betekenisvolle realisten een geweldige, in dubbele zin kunstzinnige en wereldbeschouwelijke arbeid: ten eerste het in gedachten onthullen en kunstzinnig-vormend tonen van deze samenhangen; ten tweede echter, en onlosmakelijk daarmee verbonden, het kunstzinnig toedekken van de abstract verkregen samenhangen, het opheffen van de abstractie. Door deze dubbele arbeid ontstaat een nieuwe, gevormde, bemiddelde onmiddellijkheid, een gevormde oppervlakte van het leven, welke, hoewel zij in elk moment het wezen duidelijk laat doorschijnen (wat in de onmiddellijkheid van het leven niet het geval is), toch als onmiddellijkheid, als oppervlak van het leven schijnt. En weliswaar als het hele oppervlak van het leven in al zijn wezenlijke bepalingen, niet slechts een subjectief waargenomen en geabstraheerd verheven en geïsoleerd moment uit het complex van de totaalsamenhang⁵¹.

Deze gedachtegang is sterk beïnvloed door Hegels denkwijze. Hegel gaat ervan uit dat kunst de mens uit zijn particulariteit ontheft en tot een hoger bewustzijnsniveau brengt, doordat kunst bemiddelt tussen het particuliere, enkelvoudige, en het algemene en in deze bemiddeling het niveau van het bijzondere bereikt⁵². Juist bewustzijn is volgens deze opvatting dus bewustzijn dat in staat is uit een veelheid aan verschijningsvormen die ons omringen, die kenmerken te halen die wezenlijk zijn voor het ontwikkelingsproces van de mensheid. Zichtbaar wordt weerspiegeling door middel van een juist bewustzijn als de vorm op herkenbare wijze wordt weergegeven. Is de werkelijkheid op deze manier, weerspiegeld door 'juist bewustzijn', weergegeven, dan verschijnt volgens deze opvatting de waarheid als ware schoonheid in het kunstwerk zelf: echte kunst draagt de waarheid in zichzelf wanneer deze resultaat is van een juiste weerspiegeling van de werkelijkheid.

Praktisch gezien zitten er een aantal onduidelijkheden aan het hanteren van de categorie 'juist bewustzijn' als beoordelingscriterium voor beeldende kunstwerken: hoe ziet dit juiste bewustzijn er concreet uit, hoe moet men zich juiste weerspiegeling voorstellen en wat maakt het onjuiste, niet-realistische karakter van bepaalde beeldende kunstuitingen uit, wat is het maatschappelijk typische en hoe moet formele herkenbaarheid er daadwerkelijk uitzien⁵³? Wel wordt duidelijk dat in deze opvatting

⁵¹ Lukács (1948) 1971, p.323,324.

⁵² Hegel (1835) 1971, dl.I.

⁵³ De onduidelijkheden die besloten liggen in Lukács' realisme-opvatting, worden door Bertold Brecht in hun consequenties voor de literatuur op plastische wijze uitgedrukt: 'Wat daar [in het debat tussen voorstanders van expressionisme en voorstanders van realisme in de literatuur] realisme heet, maakt door de platvloersheid van zijn vertolkers een zeer willekeurige indruk, de maatstaven zijn van zeer twijfelachtige aard; 'uit het leven gegrepen', 'met alle nuances', 'breed', enzovoort, enzovoort, en men vraagt zich steeds af of niet bedoeld wordt: 'zoals Tolstoj', of 'accuraat zoals Balzac' of eenvoudigweg 'beroemd'. Het realisme wordt gesteld tegenover formalisme, als zou het trouw zijn en een inhoudisme bieden. Men voert een paar romans aan uit de vorige eeuw, looft ze met gerechtvaardigde lof en leidt daar het realisme uit af. Zulk een realisme verlangen van levende schrijvers betekent van een man schouderbreedte 75 verlangen, een meterlange baard en

realisme als beoordelingscriterium wordt ingeperkt tot weerspiegeling op basis van 'juist bewustzijn', wat dat juiste bewustzijn ook moge inhouden. Er wordt hier niet van uitgegaan dat beeldende kunstwerken per definitie reëel van aard zijn omdat zij op een de zintuigen prikkelende wijze uitdrukken wat zich afspeelt binnen het stofwisselingsproces tussen natuur en maatschappij, deze opvatting heeft integendeel tot consequentie dat beeldende kunsten verdeeld worden in 'echte' en 'onechte' kunst, aan de hand van het zogenaamde vaste criterium 'weerspiegeling op basis van een juist bewustzijn'.

Volgens dit gezichtspunt valt uiteindelijk aan het kunstwerk zelf af te zien of het echte kunst is of niet, de manier waarop de werkelijkheid wordt weergegeven drukt zich immers in het kunstwerk uit. Zo brengt deze opvatting dezelfde problemen met zich mee als de eerder beschreven uitgangspunten over vaste, algemeen geldige maatstaven. Of uit wordt gegaan van een in het kunstwerk zelf gelegen objectieve maatstaf, van een algemeen geldig criterium gebaseerd op algemene instemming of van weerspiegeling op basis van een juist bewustzijn, maakt in zoverre geen verschil dat al deze opvattingen een algemeen geldige maatstaf veronderstellen aan de hand waarvan beeldende kunstwerken kunnen worden beoordeeld.

In de praktijk heeft het uitgangspunt van weerspiegeling op basis van een 'juist bewustzijn' als functie gehad de overheersende positie van het socialistisch-realisme in Oost-Europa te legitimeren: juist bewustzijn kreeg hier de betekenis van het hanteren van een 'socialistische' wereldbeschouwing⁵⁴ terwijl op herkenbare manier weergegeven in de schilderkunst neerkwam op de dwang te schilderen volgens een 19^e-eeuwse figuratief naturalisme, waar niet van afgeweken mocht worden⁵⁵, verpolitisering van de beeldende kunsten werd een dogma, waarbij zowel inhoud als werkwijze van de beeldende kunsten werd vastgelegd, beeldende kunsten dienden het doel de massa een 'socialistisch' bewustzijn bij te brengen.

Er is door politici in Oost-Europa verschil gemaakt tussen 'echte', realistische, socialistische kunst en 'onechte', abstracte, irrationalistische, kapitalistische kunst, waarbij figuratief naturalisme werd beschouwd als het middel om ware kunst te verkrijgen⁵⁶. Expressionisme, Kubisme, Surrealisme, Abstract expressionisme, bijna de hele

glanzende ogen, en niet zeggen waar hij die kopen kan', Brecht in: Schmitt 1973, p.327.

⁵⁴ Bevatte de socialistische wereldbeschouwing kort na de Russische revolutie van 1919 nog het ideaal van een maatschappij waarin elke burger gelijkwaardig is, al snel werd dit idee omgewerkt tot legitimatie van de elkaar opeenvolgende dictaturen, waar grote willekeur heerste en alleen op papier sprake was van socialisme en arbeiderszelfbestuur.

⁵⁵ Praktisch gezien betekende het socialistisch-realisme in Oost-Europa het tolereren van technieken van maar een beperkt aantal kunstenaars zoals Otto Dix, Max Beckmann, Georg Grosz, Pablo Picasso (zijn figuratieve periode), Ferdinand Legér en anderen. De door hen gebruikte technieken werden binnen het socialistisch-realisme gekopieerd en gemixt. Zie ook hf.3, Invloed van maatschappelijke machtsverhoudingen.

⁵⁶ De ontwikkelingen in Oost-Europa vertonen snelle verandering sinds het langzaam ineensinken van de Sovjet-Unie. De omwenteling in Hongarije in 1989, toen de 'communisten' daar hun macht verloren, was direct zichtbaar op het gebied van de beeldende kunsten: galerieën in Budapest, Pécs en Szeged stelden meteen kunst tentoon die men ook in Westerse galerieën kan

moderne kunstbeweging vanaf het einde van de 19^e eeuw, werd als decadent irrationalisme afgewezen. Er werd uitgegaan van het bestaan van twee werkelijkheden: een waarin echte kunst wordt voortgebracht en een waarbinnen onechte kunst geproduceerd wordt, afhankelijk van de productiewijze waarbinnen men zich bevindt, socialisme of kapitalisme. Het kapitalisme zou door zijn fundament, het privé-eigendom, alleen maar vervreemdende arbeid, onjuist (vals) bewustzijn en bijgevolg irrationalistische kunst kunnen voortbrengen terwijl socialisme en communisme, doordat hier privé-eigendom is afgeschaft, in staat zouden zijn ware kunst te produceren, die de mens inzicht verschaft in zijn leven en hem daardoor verheft tot een hoger bewustzijnsniveau.

Het onderscheid tussen kapitalisme en socialisme is in de praktijk steeds moeilijker vol te houden, de technologie binnen het moderne kapitalisme en de manier waarop in samenhang daarmee het productieproces is ingericht, hebben steeds meer een internationaal karakter gekregen. Of het nu gaat om een kapitalistisch of socialistisch staatsbestel, wat hun productiemiddelen en de inrichting en organisatie van het productieproces betreft, is toenemende overeenkomst tussen beide systemen waar te nemen. Deze overeenkomst in de manier van produceren, dwingt een overeenkomstige economische organisatie en politiek staatsbestel af⁵⁷. Dit proces beïnvloedt ook de mogelijkheden binnen beeldende kunsten, het is daarom reëler uit te gaan van één werkelijkheid en van één kunst, met al haar verschijningsvormen.

De overheersing van het socialistisch-realisme in Oost-Europa was uitdrukking van een politiek opgelegde dwang, dit systeem verklaarde de op kapitalistische grondslag producerende staten tot vijand en daarom ook de voor deze staten kenmerkende kunstproductie, de zogenaamd abstracte kunst waaronder surrealisme en dadaïsme⁵⁸.

Het 20^e -eeuwse kunstbeleid in Oost-Europa heeft met het politieke dogma van socialistisch-realisme de ontwikkelingsmogelijkheden van de beeldende kunsten beperkt en afgeremd, verschillende technologische en andere maatschappelijke veranderingen werden niet erkend als reële factoren die van invloed kunnen zijn op de ontwikkeling van beeldende kunsten. Het loslaten van figuratief naturalisme als

zien maar die voorheen in Hongarije officieel niet existeerde. Op de biënnale 1990 in Venetië, heeft de Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg in het Russische paviljoen tentoongesteld, zo'n manifestatie was voorheen ondenkbaar.

⁵⁷ Steeds duidelijker is waarneembaar dat het zich communistisch of socialistisch noemende staatsbestel een rem vormt voor de huidige manier van produceren en meer aanleiding geeft tot willekeur en rechteloosheid dan in de zich democratisch noemende staten het geval is: daar heeft de burger meestal recht op een bestaansminimum en geniet hij een zekere mate van rechtsbescherming.

⁵⁸ Farner schrijft in zijn publicatie 'Der Aufstand der Abstract-Konkreten' dat het grootste deel van de moderne kunstwerken in West-Europa uitdrukking is van toenemend irrationalisme binnen het kapitalisme. Zo staat Kandinsky volgens hem met zijn schilderkunst afzijdig, hij blijft in het maatschappelijk luchtledige, zijn beelden van heling van de geest zijn wereldbeschouwelijk volledig tegengesteld aan het dialectisch materialisme van de proletarische revolutie (p.97) terwijl Yves Tanguy volgens Farner een mysticus is, die een van de reële wereld onafhankelijk hallucinerend universum wil doen verrijzen (p.53).

overheersende kunstvorm en het accepteren van 'abstracte' kunst, drukt op zich nog geen irrationalistische wereldbeschouwing uit maar betekent erkenning dat beeldende kunsten zich op verschillende manieren kunnen ontwikkelen, dat niet één weg als de ware te beschouwen is. 'Abstracte' kunst kan in plaats van irrationalistisch geïnterpreteerd worden als een vorm van bevrijding van het individu, als uitdrukking van een tendens waarin het individu niet meer gedwongen is de politiek te dienen, waarin de beeldende kunstenaar de politiek niet meer nodig heeft om te kunnen handelen.

'Vrije' kunst

Zich communistisch of socialistisch noemende staten leggen beeldende kunsten de norm op van socialistisch-realisme. Deze norm functioneert in de praktijk als een vorm van censuur: niet alle kunstproducten die men in staat is te maken, mogen gemaakt worden. Dergelijke staten zijn echter niet de enige die beperkingen opleggen aan de werkwijze van kunstenaars.

Politieke stelsels die zich erop beroepen democratisch te zijn, passen eveneens censuur toe: ook hier worden in het officiële kunstbeleid bepaalde beoordelingscriteria gebruikt ten koste van andere, er wordt gebruik gemaakt van criteria die passen bij de moraal en traditie van de heersende groep die het officiële karakter van de beeldende kunsten bepaalt. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de manier waarop in het grootste museum voor moderne beeldende kunst in de Verenigde Staten van Amerika, the Museum of Modern Art in New-York, de kunstwerken worden tentoongesteld: niet per kunstenaar en in chronologische volgorde maar afhankelijk van de persoon die de kunstwerken heeft geschonken, zo is er een Rockefeller-, en Guggenheimzaal.

De heersende groep kiest binnen de grenzen van mogelijkheden die kunst die geen gevaar vormt voor haar positie en waarmee zij zich kan onderscheiden van de rest. Naast de oude klassieke kunstwerken, die alleen al qua prijs voorbestemd zijn voor de welgestelden, worden ook aan 'moderne' kunstwerken eisen gesteld die de positie van de heersende groep bevestigen. Zo wordt al lange tijd geput uit het reservoir 'abstracte' kunst, die in zichzelf geen politiek-kritische functie heeft ten aanzien van de rijke, heersende groep. Om zich te kunnen blijven onderscheiden, is deze groep, met de toename van welvaart en groeiende vraag, gedwongen haar eisen verder op te schroeven: het aantal kunstwerken met grote afmetingen neemt toe, de materialen waarvan ze vervaardigd zijn worden duurder en de prijzen hoger⁵⁹.

De internationale kunsthandel speelt een belangrijke rol bij de vorming van maatstaven aan de hand waarvan beeldende kunstwerken worden beoordeeld, niet alleen de economie maar ook de kunstproductie en organisatie hiervan hebben een internationaal karakter

gekregen. Met de zich uitbreidende welvaart, de daarmee verbonden stijgende vraag naar kunstwerken en verdergaande internationalisering van kapitaal, is ook de kunst-

⁵⁹ Tijdens Documenta 1988 in Kassel, werd rijkdom tentoongesteld middels objecten van groot formaat en vervaardigd uit dure materialen, bijvoorbeeld een gouden pilaar en het duurste type automerk Mercedes. De Amerikaanse bijdrage aan de biënnale 1990 in Venetië, bestond uit drie grote zalen (± 25 x 15 x 8 m.), bekleed met kostbaar marmer en daarin gegraveerde teksten.

handel steeds meer een internationaal georganiseerde handel geworden, die op dit niveau invloed uitoefent op hoe en wat er binnen de beeldende kunsten gemaakt wordt, door wie, tegen welke prijs en dergelijke. Het zijn niet zozeer de galeriehouders maar vooral de groep rijke kunstmecenassen die, vaak om redenen van geldbelegging en prestige, bepalen wat als kunst beschouwd moet worden en wat de prijs van de kunstenaar is. In sommige gevallen strekt hun invloed zo ver, dat contractueel wordt vastgelegd welke technieken de kunstenaar mag gebruiken⁶⁰. De kunstmecenassen creëren kunstenaars⁶¹ die in korte tijd veel moeten produceren, drijven de prijzen van hun kunstwerken kunstmatig op en weren kunstenaars wanneer ze niet genoeg winst opbrengen. Wat deze gang van zaken betreft kan beeldende kunstproductie een vergelijking met het overige productieproces doorstaan: snelle productietechnieken zijn binnen een grote en snel wisselende kunstmarkt onontbeerlijk, men moet immers in korte tijd aan de vraag tegemoet zien te komen, op een winstgevende manier.

De nationale regeringen stellen het door hen gevoerde kunstbeleid in dienst van de internationale kunsthandel: het grootste deel van het door de overheid voor beeldende kunsten beschikbaar gestelde geld wordt via het museumbeleid geïnvesteerd en via museumaankopen wordt het bestede geld uiteindelijk weer teruggevoerd naar de collectiebezitters die de 'beroemde' kunstenaars onder contract hebben⁶². Binnen deze tendens bestaat nog enige variatie in het kunstbeleid van nationale regeringen, afhankelijk van de politieke stromingen die in de regeringen vertegenwoordigd zijn, door een liberaal georiënteerde regering bijvoorbeeld wordt in de regel een kunstbeleid gevoerd volgens het 'vrije'-marktprincipe, wat in de praktijk neerkomt op ondersteuning van kunstenaars die goed verkopen (wie heeft zal gegeven worden), terwijl binnen een sociaal democratisch kunstbeleid meestal nog wat extra financiële ruimte wordt gereserveerd voor kunstenaars die uit andere motivaties werken. Het kunstbeleid van nationale regeringen kan afhankelijk van de politieke gezindheid enigszins variëren maar zolang een ongelijke verdeling van rijkdom blijft bestaan, bepalen zij die over deze rijkdom beschikken, op basis hiervan wat onder beeldende kunst verstaan moet worden.

⁶⁰ Zo moet een kunstenaar die bij Castelli onder contract staat per week minstens twee grote werken maken, dit valt af te leiden uit de grote aantallen kunstwerken die jaarlijks van bepaalde kunstenaars die 'in' zijn, op de kunstmarkt verschijnen.

⁶¹ Kunstenaars die een dergelijk lot (willen) ondergaan zijn o.a. Julian Schnabel, de groep 'jonge Italianen', 'jonge Amerikanen', en 'jonge Fransen'.

⁶² In de rijke landen worden de meeste musea voor moderne beeldende kunst door overheidsgelden gefinancierd. De musea kopen met deze gelden kunstwerken op van kunstenaars die bij een kunstmecenas onder contract staan. Op deze manier komt het geld dat door de kunstwerken wordt opgebracht grotendeels terecht bij de kunstmecenas en niet bij de kunstenaar.

Hoofdstuk 5 Filosofen over beeldende kunstwerken

Inleiding

Beeldende kunstwerken zijn te ontleden, te analyseren, op onderdelen waaruit ze zijn opgebouwd, zogenaamde basiselementen (lijn, kleur, et cetera). Dergelijke analyses zijn niet scherp te scheiden van interpretatie, uitleg: ontleding op onderdelen waaruit een beeldend kunstwerk is opgebouwd bevat, hoe objectief en strak die ook mag lijken, verschillende interpretaties, afhankelijk van wat men onder deze onderdelen verstaat, wat voor kennis en ideeën men er over heeft. Het basiselement kleur bijvoorbeeld kan op verschillende manieren benaderd, geïnterpreteerd worden, zoals psychologisch en natuurkundig (Goethe versus Newton)¹, met als gevolg dat afhankelijk van de gehanteerde benadering met betrekking tot basiselementen, ook de interpretatie van het kunstwerk uiteen kan lopen. De basiselementen worden wel door iedereen fysiologisch gezien ongeveer hetzelfde waargenomen, maar afhankelijk van de kennis en ervaring waarover men beschikt worden beeldende kunstwerken op zeer uiteenlopende manieren geanalyseerd en geïnterpreteerd². Weinig specifieke kennis en ervaring over de basiselementen waaruit beeldende kunstwerken zijn opgebouwd, leidt er meestal toe dat kunstwerken vanuit andere kennisterreinen (psychologisch, sociologisch, filosofisch, literair) en hiermee samenhangende associaties worden geanalyseerd en geïnterpreteerd.

Vanuit verschillende takken van wetenschap kunnen beeldende kunstwerken benaderd worden, bijvoorbeeld uit de kunsthistorie, psychologie, sociologie en filosofie. De kunsthistorische benaderingswijze bestaat vooral uit het verzamelen van historische gegevens over de tijd waarin het kunstwerk ontstaan is, over leefwijzen, gewoonten, politieke situatie, gegevens over ontstaan van het kunstwerk zelf, over de opdrachtgever, situatie van de kunstenaar, enzovoort, waarbij sterk de nadruk wordt gelegd op de relatie tussen kunstwerk en maatschappelijke verhoudingen waarbinnen het werk ontstaan is, waardoor hier eerder sprake is van interpretatie dan van analyse van onderdelen waaruit het kunstwerk bestaat³. In dergelijke analyses van beeldende kunstwerken wordt geprobeerd deze verzamelde gegevens in de kunstwerken zelf terug te vinden, nagegaan wordt waarom een bepaalde houding wordt afgebeeld, wat de reden was van de dracht van kleding, waarom de figuren zo op het schilderij geplaatst zijn, et cetera. Zo duiden centrale plaatsing, kostbare kleding en het gebruik van de kleur goud meestal op de belangrijkheid van de afgebeelde figuur.

Een andere manier om kunstwerken te interpreteren en analyseren is een gevoelsmatige, psychologische benaderingswijze. Onder invloed van psychologisch onderzoek naar de reacties van mensen op bepaalde verschijnselen, worden in deze benaderingswijze gegevens uit dergelijk onderzoek in verband gebracht met beeldende kunstwer-

¹ Zie ook: hf.1, De basiselementen.

² Zie voor een beschrijving van analyse en interpretatie ook: hf.1, Waarneming en interpretatie van beelden.

³ Voorbeelden van kunsthistorische analyse staan in: Janson 1982.

ken en aan de hand van deze psychologische gegevens wordt een beeldend kunstwerk geanalyseerd en geïnterpreteerd. Aan kleuren kunnen gevoelsassociaties verbonden worden (blauw wordt geassocieerd met koel, rood met warm e.d.), bepaalde taferelen zoals slagvelden en monsters worden met angstgevoelens in verband gebracht, enzovoort.

Typerend voor de gevoelsmatige, psychologische benaderingswijze zijn Kandinsky's beschouwingen over kleur. Kandinsky kent aan kleuren gevoelswaarden toe, wat blijkt uit door hem ontworpen schema's⁴: geel interpreteert Kandinsky als excentrisch, positief, mannelijk, materieel, blauw als concentrisch, introvert, negatief, abstract, vrouwelijk, enzovoort⁵. De verbanden die Kandinsky hier legt lijken willekeurig, maar zijn verdienste is dat hij kleur en ook andere aspecten zoals lijn beschouwt als basiselementen van een beeldend kunstwerk, ze als zodanig gebruikt en er mee experimenteert⁶.

Beeldende kunstwerken kunnen ook vanuit sociologisch gezichtspunt beschouwd worden, bepaalde analyses van Hauser zijn hiervan een goed voorbeeld⁷. Hauser probeert vanuit een maatschappijanalyse beeldende kunstwerken te interpreteren. Klassenbewustzijn is volgens hem een belangrijke factor in de bepaling hoe iemand wordt afgebeeld, een hoofse stijl is volgens hem bijvoorbeeld anders dan die van de burgerij. Hauser merkt terecht op dat niet alleen per maatschappij verschillende beeldende kunstuitingen bestaan maar ook binnen een maatschappij, afhankelijk van de gelaagdheid van maatschappelijke groeperingen. Problematisch aan zijn benadering is dat beeldende kunstwerken vanuit deze maatschappelijke achtergrond niet volledig te verklaren zijn, beeldende kunstwerken zijn niet alleen maatschappelijke maar ook materiële producten.

Vaak worden bij de analyse en interpretatie van beeldende kunstwerken de meest uiteenlopende terreinen betrokken, van ethiek (morele waardeoordelen) tot natuurkunde (technisch-natuurkundige terminologie). Voorbeeld van een ethisch oordeel over schoonheid is de volgende uitspraak van Aristoteles: '(...) want dat soort superioriteit moet gebaseerd zijn op grootte, net zoals persoonlijke schoonheid vereist dat men groot moet zijn; kleine mensen mogen charme en elegantie hebben, maar schoonheid niet'. Dürer acht voor de schilderkunst wiskunde van groot belang: '(...) omdat wiskunde de geëigende basis is voor al het schilderen, heb ik hiermee geprobeerd een begin te maken voor alle jonge kunstliefhebbers'.

De opvatting dat geometrie in de beeldende kunsten een belangrijke rol speelt, komt ook tot uitdrukking in de Bauhausleer. Deze leer ging zover dat geel gelijk werd gesteld met driehoek, rood met vierkant en blauw met cirkel⁸. Hirschfeld-Mack twijfelt aan de juistheid van deze indeling maar niet aan het basisidee zelf: 'Over de gele driehoek zijn alle geleerden het eens, over het andere niet. Ik maak in elk geval onbewust steeds de cirkel rood, het vierkant blauw'. Deze geometrische indeling is op basis

⁴ Zie o.a.: Wick (1982) 1988, p.207-208.

⁵ Zie voor commentaar op deze benaderingswijze: hf.1, De basiselementen.

⁶ Zie kleurenafb.8.

⁷ Hauser (1951) 1985.

⁸ Wick (1982) 1988, p.219-220.

van afspraak tussen een groep kunstenaars ontstaan en mist wetenschappelijke grond, hoewel zij wel als wetenschappelijk gepresenteerd is. Dergelijke classificaties spelen tot op de dag van vandaag een rol en worden nog steeds gemaakt, het zijn pogingen om beeldende kunsten een wetenschappelijk karakter te geven en om vaste maatstaven te ontwikkelen en daarmee zekerheid in de beoordeling en ontwikkeling van kunstwerken.

Vasarely heeft een kleurenschakering, gekoppeld aan vormen, ontwikkeld en hierop patent aangevraagd, met het oog op gebruik van deze schema's door computerkunstenaars. Computerkunstenaars ontwikkelen formules die via de computer herhaalbare, ontleedbare en variabele beelden scheppen, en proberen hiermee aan hun werk een wetenschappelijk karakter te geven. Gebruik maken van classificaties, nieuwe technieken en andere wetenschappelijke toepassingen, bieden aan beeldende kunst nieuwe uitdrukkingsmogelijkheden maar maken van haar nog geen wetenschap.

Beeldende kunstwerken kunnen vanuit verschillende wetenschapsgebieden worden benaderd. Vaak wordt opgemerkt dat één wetenschapsgebied onvoldoende de verscheidenheid van kunstwerken verklaart en worden andere wetenschappelijke gezichtspunten te hulp geroepen, waardoor uiteenlopende combinaties van wetenschappelijke benaderingen kunnen ontstaan.

Interpretaties van een en hetzelfde kunstwerk verschillen per tijdperk⁹ omdat de ideeën van mensen over een kunstwerk met de tijd veranderen, steeds wordt over het kunstwerk geoordeeld met de kennis en ervaring die in het betreffende tijdperk aanwezig zijn, het kunstwerk zelf verandert meestal door de tijd heen niet wezenlijk tenzij er sprake is van ernstige slijtage, vernietiging, en dergelijke. Omdat beeldende kunstwerken in de regel niet aan grote veranderingen onderhevig zijn, is het mogelijk ze te ontleden op de basiselementen waaruit ze zijn opgebouwd. Deze elementen worden ons geleverd via ons waarnemings- en begrippenapparaat¹⁰. Ons waarnemingsapparaat levert op een specifieke manier constante informatie, bij herhaling van het proces levert het voor iedereen onder normale omstandigheden dezelfde gegevens over de voor het oog zichtbare eigenschappen van de dingen en over basiselementen van beeldende kunstwerken. De specifieke manier waarop het waarnemingsapparaat ons informatie verstrekt hangt af van zijn biologische opbouw, als onze ogen zouden reageren op radiogolven, röntgen- of infraroodstralen of als ze microscopisch van aard zouden zijn, zouden we de werkelijkheid anders zien.

Doordat zowel bewaard gebleven kunstwerken als ons waarnemings- en begrippenapparaat vrij constant zijn, niet aan grote veranderingen onderhevig, kunnen we uit beeldende kunstwerken een aantal basiselementen afleiden en zo een methode creëren om beeldende kunstwerken te analyseren. Met deze methode is het mogelijk om kunstwerken uit verschillende tijden en met uiteenlopende historische achtergronden te ontleden en met elkaar te vergelijken, zonder deze specifieke achtergronden te hoeven kennen; men hoeft niet te weten met welk doel de opdrachtgever een kunst-

⁹ Vgl. de verschillende interpretaties over de Laocoöngroep in: hf.1, Basiselementen van een beeldend kunstwerk, en hf.5, Goethe, Lessing en Schopenhauer over Laocoön.

¹⁰ Zie voor een beschrijving van het waarnemings- en begrippenapparaat: hf.1, Waarneming en interpretatie van beelden.

werk heeft laten maken om te analyseren uit welke onderdelen dat kunstwerk is opgebouwd. Van de grotschilderingen in Lascaux bijvoorbeeld, zijn nauwelijks historische gegevens bekend maar omdat elk beeldend kunstwerk uit basiselementen als lijn en kleur is opgebouwd, is analyse van grotschilderingen in Lascaux op basiselementen te vergelijken met andere op basiselementen geanalyseerde beeldende kunstwerken en zijn hieraan conclusies en interpretaties te ontlelen¹¹.

Kennis over doel, historische omstandigheden en dergelijke kan zelfs storend werken bij het bekijken van kunstwerken omdat dan de mogelijkheid bestaat dat morele oordelen analyse en interpretatie gaan overheersen en men niet meer let op hoe het kunstwerk gemaakt is. Als men bijvoorbeeld weet dat de Egyptische piramides begraafplaatsen waren voor de farao's, kan dat de kijk hiernaar, door koppeling aan dood en begravenis, zó beïnvloeden, dat deze aspecten bij analyse en interpretatie gaan domineren en de elementen waaruit het kunstwerk is opgebouwd en hoe deze worden toegepast, buiten beschouwing worden gelaten terwijl deze ook waardevolle informatie kunnen leveren voor de analyse en interpretatie van het kunstwerk.

De filosofie levert ons algemene beschouwingen over kunst, in mindere mate over beeldende kunst; filosofen hebben niet vaak een specifiek beeldend kunstwerk besproken en geïnterpreteerd of op basiselementen benaderd. Een van de bekendste voorbeelden waar dat wel gebeurd is, is het debat over de beeldengroep Laocoön¹². Aan dit debat hebben o.a. Lessing, Goethe en Schopenhauer deelgenomen. Het is interessant om te onderzoeken in hoeverre deze filosofen basiselementen aan een beeldend kunstwerk onderscheiden en in hun interpretaties hebben betrokken en deze te vergelijken met de in deze studie uiteengezette analyse en interpretatie van basiselementen van beeldende kunstwerken. Het is niet de bedoeling om hier gedetailleerd op het Laocoön-debat in te gaan maar uit dit debat zijn verschillende benaderingswijzen van een beeldend kunstwerk naar voren gekomen die ook vandaag nog een bepaalde rol spelen.

Omdat het Laocoön-debat al vrij lang geleden gevoerd is, zijn in deze studie nog twee recentere filosofische interpretaties van beeldende kunstwerken opgenomen, voor zover van belang ter verduidelijking van de basiselementen van beeldende kunstwerken en om deze interpretaties te vergelijken met de door ons uiteengezette analyse en interpretatie van basiselementen en van een aantal beeldende kunstwerken.

Lessing over Laocoön

In zijn verhandeling over de beeldengroep Laocoön¹³, heeft Lessing vrij veel materiaal met betrekking tot problemen van beeldende kunsten verzameld en verwerkt en waarschijnlijk hebben zijn ideeën hierover invloed gehad op latere ontwikkelingen binnen de beeldende kunsten.

Als hoofdthema in 'Laocoön' vergelijkt Lessing poëzie met beeldende kunsten. Hier

¹¹ Zie voor analyse van grotschilderingen in Lascaux ook: hf.1, Basiselementen van een beeldende kunstwerk, en hf.6, Analyse van beeldende kunstwerken.

¹² Zie kleurenafb.3.

¹³ Lessing (1766) 1987, Laocoön oder über die Grenzen der Malerei und Poësie.

wordt op deze vergelijking alleen ingegaan voor zover het de beeldende kunsten betreft en het van belang is voor de discussie over basiselementen van een beeldend kunstwerk.

Hoewel de titel van het werk suggereert dat Lessings verhandeling over de beelden-groep Laocoön¹⁴ gaat, merkt hijzelf op dat hij vooral de schilderkunst voor ogen heeft wanneer hij het over beeldende kunsten heeft¹⁵. Met deze opmerking en op diverse andere plaatsen stelt hij schilder- en beeldhouwkunst op één lijn en gaat hij ervan uit dat algemene uitspraken over schilderkunst ook gelden voor beeldhouwkunst. Dit is in grote lijnen zo, omdat in beide overeenkomstige basiselementen zijn op te merken, maar omdat in schilderijen driedimensionaliteit wordt weergegeven en beelden deze bezitten, treden er verschillen op¹⁶.

Met betrekking tot de verhouding schilderkunst - poëzie merkt Lessing onder meer op: 'weldra dwingen ze [de kunstcritici] de poëzie in de nauwere grenzen van de schilderkunst en weldra laten ze de schilderkunst die hele wijde sfeer van de poëzie voelen'. Hieruit zou men kunnen afleiden dat Lessing voorrang geeft aan de poëzie. Volgens Lessing beelden beeldende kunsten uit wat poëzie verwoordt. Voor deze woorden hebben poëzie en beeldende kunsten een gezamenlijke bron in de ziel maar deze bron is volgens Lessing niet rechtstreeks toegankelijk voor de beeldende kunsten, zij moet eerst worden verwoord¹⁷. Met deze stelling geeft Lessing één van de belangrijkste problemen aan die door de hele geschiedenis van beeldende kunsten een rol speelt, namelijk de vraag of beeldende kunsten zelf direct in staat zijn ideeën uit te beelden of dat de ideeën eerst in woorden moeten worden omgezet om afgebeeld te kunnen worden¹⁸.

Vergelijken van beeldende kunsten en poëzie zoals Lessing doet, dreigt ertoe te leiden dat de rol van beeldende kunsten beperkt wordt tot het afbeelden van verhalen en dat beeldende kunstwerken worden geïnterpreteerd op wat ze uitbeelden en niet op hoe dit gebeurt, terwijl juist dit hoe door het materiële karakter van beeldende kunsten de hoofdzaak is waar het bij dit medium om gaat. Beeldende kunstwerken kunnen wel met woorden beschreven worden, maar ze zijn opgebouwd uit een aantal basiselementen (lijn, kleur e.d.) die met woorden niet volledig weer te geven zijn.

Om esthetische redenen beeldden de oude Grieken volgens Lessing gevoelens van angst, pijn en haat niet in alle hevigheid uit¹⁹. Om dezelfde reden moet de kunstenaar volgens Lessing lijnen gebruiken die mooi zijn, dat wil zeggen lijnen die medelijden opwekken en de gevoelens niet in volle omvang uitbeelden. Lessing zegt hiermee dat lijn een element is van een beeldend kunstwerk, mooi of lelijk kan zijn en bepaalde

¹⁴ Laocoöngroep, eind 1^e eeuw v. Chr., gemaakt door Hagesandros, Polydoros, Athanadoros, hoogte 2,4 m., Vaticaanse museum, Rome. Zie voor een analyse van de Laocoöngroep op basiselementen ook: bijlage I.

¹⁵ Lessing, Vorrede, p.6.

¹⁶ Zie voor deze verschillen: hf.6, beeldende kunsttechnieken, bespreking van basiselementen in: hf.1 hf.6, en analyse van verschillende kunstwerken in bijlage I.

¹⁷ Lessing, XI, zie ook: nawoord, p.228, 229.

¹⁸ Zie voor deze problematiek ook: hf.8.

¹⁹ Lessing, II p.20, 21.

emoties kan uitdrukken.

Het idee dat basiselementen als lijn en kleur in de beeldende kunsten drager zijn van emoties wordt nog steeds aangehangen. Een van de belangrijkste vertegenwoordigers van dit idee was Kandinsky, hij kende aan alle door hem onderscheiden basiselementen gevoelsopwekkende eigenschappen toe.

Wanneer men de beeldengroep Laocoön bekijkt en op daarin voorkomende lijnen analyseert, valt op dat lijn hier gehanteerd wordt als omtrek van vorm en dat de lijnen zich afhankelijk van het ingenomen standpunt verschillend voordoen, vanuit elk gezichtspunt doet het beeld zich anders voor. Wanneer bijvoorbeeld het gezicht als geheel bekeken wordt, kan dit geïnterpreteerd worden als lijdend maar dit wordt niet veroorzaakt door de lijnen maar door de combinatie van vormen (elementen) die het gezicht opbouwen. Details van het gezicht zijn ook begrensd door lijnen, hieraan kan echter geen lijden worden afgezien.

Wanneer men ervan uitgaat dat lijnen en andere basiselementen dragers zijn van gevoelens en dat deze gevoelens niet in alle hevigheid mogen worden afgebeeld omdat dit lelijk zou zijn, betekent dit dat beeldende kunstenaar volgens een norm (mooi-lelijk) moet werken. Met betrekking tot deze norm zegt Lessing dat in een beeldhouwwerk een open mond een gat is en op een schilderij een vlek en dat de afbeelding van een open mond in beide gevallen lelijk is, 'alleen de wijde opening van de mond - buiten beschouwing gelaten, hoe hevig en lelijk ook de overige delen van het gezicht hierdoor verwrongen en verschoven worden - is in de schilderkunst een vlek en in de beeldhouwkunst een verdieping die de weerzinwekkendste werking tot gevolg heeft'. Een vlek of gat zijn op zichzelf echter niet lelijk of mooi, maar kunnen in een bepaald verband zo geïnterpreteerd worden.

Met de opmerking dat een open mond in de beeldhouwkunst een gat is en in de schilderkunst een vlek, geeft Lessing aan dat er een dimensieverschil is tussen beelden en schilderijen en dat een schilderij weergave kan zijn van iets driedimensionaals op een plat vlak. De eigenschap van plat vlak kan in de schilderkunst gebruikt worden voor weergave van driedimensionaliteit maar kan ook op zichzelf gehanteerd worden, zonder dat iets wordt afgebeeld, zoals te zien is bij de vlakindelingen van Mondriaan. Ook een driedimensionaal gat kan in de beeldende kunsten afzonderlijk benadrukt worden, zonder weergevende context, wat de Indiër Anish Kapoor op de biënnale in Venetië in 1990 heeft gedaan: in grote rotsblokken ($\pm 1,5 \times 1,5\text{m}$) heeft hij gaten geboord, die vergeleken kunnen worden met een open mond. De holle gaten in de rotsblokken kunnen de associatie opwekken van open mond en omdat deze gaten hol en zwart zijn, kunnen ze weerzin opwekken bij de toeschouwer. Misschien heeft Lessings opmerking over open mond invloed gehad op de maker van dit kunstwerk? Het is ook mogelijk dat de kunstenaar naar een steengroeve is gegaan en geïnspireerd is door de gaten die voor het plaatsen van explosieven in steen geboord worden.

Volgens Lessing kan de beeldende kunstenaar alleen maar een moment afbeelden, '... kan de (beeldende) kunstenaar van de steeds veranderende natuur niets meer dan een enkel ogenblik, en de schilder in het bijzonder dit enkele ogenblik alleen maar uit één gezichtspunt, gebruiken', en is het belangrijk dat de beeldende kunstenaar het juiste moment van afbeelding kiest. Hieronder verstaat hij dat uitgebeeld moet worden wat de verbeeldingskracht nog vrij spel geeft en dit is alleen mogelijk door emoties niet

in alle hevigheid af te beelden. Dat de beeldende kunstenaar alleen maar een moment kan weergeven, betekent volgens Lessing ook dat de beeldende kunstenaar geen beweging kan weergeven: 'De schilder kan de beweging alleen maar laten raden, daadwerkelijk zijn zijn figuren echter zonder beweging', hiermee impliceert Lessing dat de beeldende kunstenaar ook geen tijd kan weergeven.

Dat Lessing het over het juiste moment heeft, houdt in dat beeldende kunsten alleen maar een fractie van een gebeurtenis kunnen uitbeelden, dit is echter maar één aspect van beeldende kunsten. Beeldende kunstwerken worden uit verschillende basiselementen opgebouwd die ook los van een bepaalde gebeurtenis gebruikt kunnen worden. Afbeelden van een gebeurtenis of deel hieruit impliceert beweging en daarmee tijdsverloop. De beeldengroep Laocoön beweegt zelf niet maar in dit beeld wordt beweging weergegeven door de manier waarop de basiselementen lijn, vlak en vorm geordend zijn, hier is sprake van weergave van beweging. In beeldende kunsten kan beweging als element ook nadrukkelijk gebruikt worden door bijvoorbeeld beelden te laten bewegen (werken van Tinguely). Werken die de suggestie van beweging sterk opwekken zijn optische beelden van Marcel Duchamp waar, doordat de toeschouwer delen van het beeld met de ogen aftast, een prikkeling ontstaat die het effect heeft van waarneming van beweging. Wij weten dat het beeld zelf niet beweegt maar toch zien we er beweging in.

Een ander aspect van beweging en tijd dat in beeldende kunstwerken steeds aanwezig is, is het feit dat zij niet op één moment gemaakt worden, het vergt tijd om deze werken te vervaardigen. Uit een marmeren blok een beeldhouwwerk tot stand brengen zoals de Laocoöngroep, nam vroeger lange tijd in beslag, aan hoe het beeld is uitgewerkt valt deze tijd af te zien, te zien valt dat er verschillende handelingen aan vericht zijn. Met dit tijdsaspect wordt in beeldende kunsten tegenwoordig vrij veel geëxperimenteerd. Door bijvoorbeeld kant en klare dingen uit te kiezen en te ordenen wordt de maak-tijd sterk verkort, wat zover kan worden doorgevoerd als de kunstenaar Takis deed in zijn 'Anti-Gravitatie' waar hij een zakje spijkers met één gebaar op een elektromagneet gooit.

Bij het kijken naar de Laocoöngroep valt op dat menselijke figuren van verschillende leeftijden zijn afgebeeld, hiermee wordt een ander tijdsaspect uitgebeeld namelijk groei van een organisme. Ook dit tijdsaspect wordt in de moderne beeldende kunsten als fenomeen benadrukt, bijvoorbeeld bij de incubator van Hans Haacke waarin verschillende stadia van het uitbroeden van kippen worden tentoongesteld²⁰.

Lessings gedachte dat beeldende kunstwerken een moment weergeven, kan in verband gebracht worden met fotografie: de foto als momentopname, vastlegging van een moment uit een gebeurtenis. Wat in de foto vastgelegd kan worden is de afbeelding van een gedeelte van een gebeurtenis, bijvoorbeeld een hoogspringer boven de lat of een reeks fragmenten uit het verloop van een gebeurtenis²¹ zoals deze zich via reflectie van zichtbaar licht aan ons oog voordoet. Dit is slechts één facet van een

²⁰ Hans Haacke, 'Chickens Hatching', 1969 in: Thomas, p.103.

²¹ Zie b.v. de m.b.v. foto gemaakte kunstwerken: 'Hoogsprong' van Ullrich, 1974, olieverf op doek, 131,5 x 171,5 cm en 'Man op de trap' van Karlheinz Biederbick, polyester, 250 x 120 x 120 cm, 1975/1976 in: Moderne Duitse realisten, München 1977.

‘moment’, als wij bijvoorbeeld een röntgenopname van hetzelfde nemen, leggen we een ander facet van hetzelfde ‘moment’ vast. Dit betekent dat hetzelfde ‘moment’, afhankelijk van de gebruikte techniek, zich anders aan ons voordoet, een en hetzelfde moment is op zeer uiteenlopende manieren vast te leggen en hierdoor nooit volledig, de term moment is daarom niet helemaal correct. Het vastleggen van een ‘moment’ vereist de keuze van een bepaalde techniek en impliceert daarmee in dubbele zin beweging: als vastlegging van een gedeelte van een gebeurtenis of handeling én van de beweging die met uitvoeren van een bepaalde techniek verbonden is.

In beeldende kunsten is het niet alleen mogelijk om een reëel ‘moment’ weer te geven, hier kan ook de weergave van een fictief ‘moment’ gecreëerd worden, wat bij de Laocoöngroep het geval is, het is een geconstrueerd beeld naar aanleiding van een fictieve gebeurtenis, wat af te leiden is uit de techniek en het gebruik van de basiselementen: de uitgebeelde gebeurtenis zelf kon niet model hebben gestaan voor het beeld omdat vervaardiging hiervan in marmer veel tijd kost. Moderne technieken maken het mogelijk dat wij een fictieve, via de computer gecreëerde ruimte via onze zintuigen als reëel ervaren en wij het gevoel hebben dat wij ons in deze ruimten kunnen bewegen. Hierdoor vervagen de verschillen tussen realiteit en fictie.

Voor Lessing speelt uitbeelding van pijn in de Laocoöngroep een belangrijke rol. Volgens hem hebben de makers deze pijn niet in alle hevigheid uitgebeeld maar is aan gespannenheid van de spieren, de lichaamshouding en de compositie af te zien dat de afgebeelde figuren pijn lijden. Hij merkt ook nog op dat de zenuwen door de werking van het gif van de slang eveneens gespannen zijn en dat zij op het gelaat een uitwerking hebben en dat in de compositie de kronkeling van de slang zodanig om de lichamen gewonden is, om zichtbaar te maken hoe gif en pijn naar het hoofd stijgen²². Deze opmerkingen getuigen van een wetenschappelijke benadering van de beeldengroep: compositie en lichaamshouding zouden afhangen van het uitbeelden van de werking van gif op de zenuwen. Lessing weet dat de zenuwen een rol spelen bij de houding van het lichaam en dat gif op de zenuwen een uitwerking heeft. Hieruit wordt duidelijk dat hij het beeld met de kennis van zijn tijd (18^e eeuw) interpreteert, de makers (1^e eeuw v. Chr.) wisten van de werking van gif op de zenuwen nog weinig en waarschijnlijk heeft dit voor de makers daarom geen rol gespeeld.

Interpretatie van beeldende kunstwerken gaat vaak samen met projecties van wetenschappelijke kennis op het betreffende werk, dit geldt ook voor hedendaagse interpretaties. Men kan niet anders tegen beeldende kunstwerken aankijken dan vanuit kennis en ervaring van de eigen tijd. Paul Klee was op de hoogte van deze problematiek en probeerde alle wetenschappelijke kennis uit te schakelen bij het vervaardigen van kunstwerken: hij begon te tekenen zoals kinderen dat doen en de oermens, voor zover dit ons bekend is. Met deze pogingen bewees hij alleen maar het tegendeel van zijn bedoeling: hij gebruikte archeologische vondsten en kennis over de psychologie van het kind.

Lessing spreekt in verband met de Laocoöngroep over piramideachtige, geometrische compositie²³. Dit impliceert dat hij wist dat er ook andere vormen van compositie

²² Lessing, V p.49-50.

²³ Lessing, V p.49-50.

zijn en dat compositie een belangrijke rol speelt bij de uitbeelding van een gebeurtenis. Wat Lessing hier over compositie opmerkt is juist maar tegenwoordig worden er ook composities gemaakt die een zelfstandige rol spelen, los van een bepaalde gebeurtenis of verhaal, zoals composities van Kandinsky, waar alleen bepaalde basiselementen op een vlak geordend zijn²⁴.

Volgens Lessing is de afbeelding van het menselijk lichaam het schoonst als het ontbloot wordt afgebeeld, een bekleed lichaam kan deze schoonheid niet evenaren, 'Ik geef toe dat er ook een schoonheid van kleding bestaat; maar wat is zij, tegenover de schoonheid van de menselijke vorm?'. De vraag of en hoe menselijke figuren moeten worden afgebeeld speelt in de hele geschiedenis van beeldende kunsten een belangrijke rol. Er zijn perioden geweest waarin een verbod heerste op afbeelding van menselijke figuren of waarin de afbeelding hiervan aan strakke voorwaarden moest voldoen. Het verbod om menselijke figuren af te beelden heeft er toe bijgedragen dat andere afbeeldingsmogelijkheden, met name ornamentiek, sterk ontwikkeld werden. Wanneer belemmeringen of verboden aan beeldende kunsten worden opgelegd, wordt naar andere wegen van uitbeelding gezocht.

De problematiek van afbeelding van het menselijk lichaam en de vraag of dit in beklede of ontblote vorm moet gebeuren, wordt sterk beïnvloed door de moraal. Door de geschiedenis heen zijn gevallen bekend waar bloot afgebeelde menselijke figuren achteraf bedekt werden en later weer ontbloot. Een van de bekendste voorbeelden is de muur- en plafondschildering van Michelangelo in de Sixtijnse kapel²⁵. Ook het schilderij 'Le déjeuner sur l'herbe' van Manet²⁶ veroorzaakte opschudding omdat hierop een naakte vrouw tussen aangeklede figuren was afgebeeld. Ook bepaalde delen van de Laocoöngroep zelf zijn in sommige tijden bedekt en daarna weer ontbloot. Mede onder invloed van de moraal wordt een schoonheidsideaal gecreëerd en op grond hiervan worden aan beeldende kunsten regels opgelegd omtrent hoe en in welke verhoudingen vormen moeten worden afgebeeld. De afgebeelde vorm zelf is samengesteld uit basiselementen die in zichzelf niet mooi of lelijk zijn maar zo geïnterpreteerd kunnen worden op basis van morele opvattingen; als de moraal verandert wordt anders tegen bepaalde kunstwerken aangekeken.

Vaak worden aan vormen allerlei betekenissen en bedoelingen toegekend. Zo interpreteert Lessing de beeldengroep Laocoön als vader-zonen relatie waar de vader zijn zonen probeert te beschermen tegen de slang, en de toeschouwer medelijden krijgt vanwege de wanhopige strijd waarin hij verwickeld is. Wat het beeld betreft kan Lessing deze interpretatie alleen ontlenen aan het feit dat een oudere figuur samen met twee jongeren is afgebeeld.

Lessing beschrijft dat de oude Grieken één soort perspectief kenden, namelijk dat de dingen die ver van ons af staan zich kleiner aan ons voordoen. Uit de manier waarop Lessing perspectief beschrijft, vallen nog twee andere elementen van beeldende kunstwerken af te leiden: richting (van lijnen) en afmeting (grootte van de dingen)²⁷. In

²⁴ Zie kleurenafb.8.

²⁵ Zie kleurenafb.5.

²⁶ 'Le déjeuner sur l'herbe', 1863, olieverf op linnen, 213 x 269 cm, Louvre, Parijs.

²⁷ Lessing, XIX p.142-144.

een voetnoot merkt Lessing op dat er in de schilderkunst nog zoiets bestaat als luchtperspectief, wat bereikt wordt door de dingen op de achtergrond vager af te beelden. Dit is in de schilderkunst inderdaad een mogelijkheid. In de schilderkunst kan perspectief worden weergegeven of vervormd en dat kan op verschillende manieren gebeuren. In de realiteit doet perspectief zich aan ons voor door bundeling van lichtstralen in de ogen, perspectief is geen eigenschap van de dingen maar door deze bundeling van lichtstralen beschouwen we afstandsverschillen als perspectief. Hoewel perspectief geen eigenschap van de dingen is, speelt het een belangrijke rol bij vervaardigen en analyseren van beeldende kunstwerken: denkbeeldig kunnen lijnen getrokken worden en met behulp van deze denkbeeldige lijnen kunnen maten, afstanden en verhoudingen op afbeeldingen en beelden weergegeven en bestudeerd worden.

De poëzie heeft volgens Lessing meer uitdrukkingsmogelijkheden dan beeldende kunsten, zij kan ook het niet-zichtbare weergeven, ‘... zichtbaar en niet zichtbaar. Dit onderscheid kan de schilderkunst niet aangeven: bij haar is alles zichtbaar; en alleen op een manier zichtbaar’, ‘er bestaan dingen die geschilderd en dingen die niet geschilderd kunnen worden, en de geschiedschrijver kan de meest schilderachtige (dingen) net zo onschilderachtig vertellen, als de dichter de niet schilderachtige (dingen) in staat is schilderachtig weer te geven’. Lessing merkt hiermee op dat het zichtbare een belangrijke rol speelt in de beeldende kunsten. Dit is juist opgemerkt maar de manier waarop Lessing dit constateert legt beperking op aan de beeldende kunsten. Met beelden is alles wat denkbaar is zichtbaar te maken, door beelden, elementen en technieken te combineren. Kunstrichtingen als surrealisme en symbolisme maken niet direct zichtbare dingen zichtbaar en beeldende kunstwerken zijn samengesteld uit elementen die, door de manier waarop ze geordend zijn, nooit helemaal in woorden zijn uit te drukken. Lessing beweert dat de poëzie het zichtbare en het niet zichtbare kan ‘schilderen’ maar zij kan integendeel het zichtbare niet volledig in woorden uitdrukken.

Lessing schrijft de dichter naast zijn poëtische vaardigheden ook schilders- en muzikaal talent toe, de dichter is volgens hem in staat om ‘muzikale’ schilderijen te maken²⁸. Het idee van ‘muzikaal schilderij’, heeft de latere beeldende kunsten waarschijnlijk beïnvloed. Zo probeerde Kandinsky door ritmische herhaling van kleuren een muzikaal werkstuk op het platte vlak weer te geven, maakte Mondriaan het zogenaamde muziekschilderij ‘Boogiewoogie’, door gekleurde vierkante vlakjes op het ritme van de muziek te variëren, heeft de componist Alban Berg kleurencomposities gemaakt naar aanleiding van muziekstukken en probeerde de componist John Cage met lijnen intensie en trillingen van tonen weer te geven²⁹. In de ‘muziekschilderijen’ van Kandinsky, Mondriaan, Alban Berg en John Cage speelt het element ritme een belangrijke rol, de composities bestaan uit ritmische herhaling van lijnen, vlakken, et cetera. De mogelijkheid om muziek in beelden om te zetten en omgekeerd is zover ontwikkeld dat in Japan computerprogramma’s op de markt worden gebracht die als ‘visueel-muzikale drug’ worden verkocht.

²⁸ Lessing, XIII p.107, XIV p.109, XVI p.115, XVII p.122.

²⁹ Zie voor omzettingmogelijkheden van de ene kunstsoort in de andere onder invloed van nieuwe technieken ook: hf.1, voetnoot 1.

Met de opmerking ‘dat de kleuren geen tonen, en de oren geen ogen zijn’, merkt Lessing op dat aan beeldende kunsten en muziek verschillende zintuigen ten grondslag liggen. Bij de dichter zijn volgens hem deze beide zintuigen ver ontwikkeld, hij bezit een hoog ontwikkeld ruimte- en tijdsbesef en kan tijd, beweging, handeling en lichamen zonder hun materiële aspect uitdrukken, terwijl beeldende kunsten doordat zij met het zichtbare bezig zijn, lichaamsgebonden zijn. Naar aanleiding van dit door Lessing zelf geconstateerde lichamelijke (materiële) karakter van beeldende kunsten, concludeert hij niet dat de beeldende kunstenaar dit lichamelijke moet onderzoeken. Hij merkt wel een aantal materiële basiselementen op aan beeldende kunstwerken, maar beschrijft ze voornamelijk in zo’n verband dat hij daarmee kan aantonen dat de poëzie meer uitdrukkingsmogelijkheden heeft als beeldende kunsten.

Ook uit de uitspraak dat voor het uitbeelden van één citaat van Homerus 5 of 6 schilderijen nodig zijn, valt af te leiden dat volgens Lessing dichtkunst qua uitdrukkingsmogelijkheden superieur is aan beeldende kunsten. ‘Voor één ding, (...), heeft Homerus maar één haal nodig, (...), waaruit de schilder vijf of zes schilderijen zou moeten maken, wanneer hij het helemaal op zijn doek zou willen brengen’. Zou het omgekeerde ook niet kunnen gelden? Een beeldend kunstwerk kan ontleed worden op delen en deze delen kunnen als apart kunstwerk functioneren: één figuur van de Laocoöngroep kan bijvoorbeeld als zelfstandig kunstwerk beschouwd worden evenals de onderdelen waaruit deze figuur is opgebouwd en de basiselementen waaruit deze onderdelen zijn opgebouwd. De delen en details kunnen elk afzonderlijk of in combinatie, beelden opleveren en op deze manier bekeken is een beeldend kunstwerk haast onuitputtelijk. Een poging om gedichten op dezelfde manier te benaderen, als steeds weer deelbaar, deed Dada-kunstenaar Tristan Tzara rond 1916, door een gedicht op woorden en letters los te knippen, deze in een hoed door elkaar heen te schudden en daarna uit te leggen en het resultaat voor te lezen. Met deze act probeerde Tzara misschien ook een vergelijking te maken tussen beeldende kunsten en poëzie.

Goethe over Laocoön

Ook Goethe heeft een korte verhandeling geschreven over de Laocoöngroep³⁰, waarin hij de beeldengroep wetenschappelijker benadert dan Lessing en waarmee hij in een aantal opzichten tegenover Lessing staat.

Goethe beschouwt een beeldend kunstwerk net als een natuurwerk als oneindig, omdat het steeds vanuit een ander gezichtspunt te ontleden is, met woorden is zijn wezen niet uit te spreken: ‘Een echt kunstwerk blijft, net als een natuurwerk, voor ons verstand altijd oneindig: het wordt aanschouwd, ervaren; het werkt, het kan echter niet werkelijk gekend, veel minder nog zijn wezen, zijn verdienste met woorden uitgesproken worden’. In dit citaat merkt Goethe op dat een beeldend kunstwerk net als een natuurobject een ding is, waarvan de eigenschappen voor ons verstand onuitputtelijk materiaal leveren. Dit onuitputtelijke materiaal wordt geleverd doordat de mens steeds meer kennis verzamelt over de dingen en deze daardoor telkens weer opnieuw kan onderzoeken, de groei van onze kennis is onafgesloten, onbegrensd. Hiermee

³⁰ Goethe 1798 (1982), Propyläen I, Über Laokoon.

samenhangend impliceert Goethe tegelijkertijd dat over beeldende kunstwerken praten algemene kennis over kunst vereist.

Goethe vindt dat alle belangrijke kunstwerken de menselijke natuur uitbeelden en dat uitbeelden van het menselijk lichaam de belangrijkste taak van beeldende kunsten is, 'De grootste kunstwerken, die wij kennen, tonen ons: levende, hooggeorganiseerde naturen. Men verwacht vooral kennis van het menselijk lichaam in zijn delen, maten, inwendige en uitwendige doelen, vormen en bewegingen in het algemeen'. Daarmee zegt hij dat de betere kunstwerken een soort spiegel zijn van hoe de mens zichzelf ziet en van zijn activiteiten.

De Laocoöngroep is een voorbeeld van uitbeelding hoe de mens zichzelf zag, toont dat tijdens de Antieken de mens al in staat was zichzelf vrij nauwkeurig af te beelden en laat zien dat sindsdien weinig verandering is opgetreden in hoe de mens zichzelf ziet: wij identificeren het menselijke uiterlijk nog steeds met de in de Laocoöngroep afgebeelde figuren, ook al weten we inmiddels meer over de opbouw van de menselijke gestalte. Men kan zich afvragen of de makers in staat zijn geweest om een algemeen ideaal van het menselijk lichaam uit te beelden, of onze kennis omtrent afbeelden van menselijke lichamen sindsdien nauwelijks veranderd is, of dat de makers in staat waren de figuren natuurgetrouw weer te geven en de natuur sinds hun tijd nauwelijks veranderd is en wij onszelf daarom nog steeds met deze afbeelding vereenzelvigen? In moderne beeldende kunsten zijn zeer uiteenlopende beeldingen van menselijke lichamen te vinden, zoals kubistische, surrealistische en constructivistische, die nauwelijks overeenkomst vertonen met de afbeelding van de Laocoöngroep. De afbeeldingen geven andere aspecten van de menselijke natuur weer, vooral toepassing van kennis van verschillende gebieden op het uitbeelden van een menselijke figuur, zoals toepassing van lichtbreking door het Kubisme of gebruik van psychologische fenomenen door het surrealisme, waarmee ook niet in de natuur voorkomende combinaties worden uitgebeeld. Deze experimenten op het terrein van beeldende kunsten zijn mogelijk geworden door toenemende kennis over basiselementen van beeldende kunstwerken en door bewustwording dat deze zelfstandig gebruikt kunnen worden, los van natuurgetrouwe afbeelding van objecten, figuren en dergelijke. In de Oudheid was het een belangrijk streven de basiselementen zó te gebruiken dat de menselijke figuur zo natuurgetrouw mogelijk werd weergegeven, dat wil zeggen overeenkomstig onze waarneming en tast van het menselijk lichaam³¹. Identificatie met deze afbeeldingen vindt nog steeds plaats omdat waarneming, tast en menselijk lichaam sindsdien nauwelijks veranderd zijn, zij werken volgens dezelfde principes als voorheen, en de ordening van basiselementen die gebruikt werd in de antieke beelden was op deze waarneming van het menselijk lichaam gebaseerd. Tegenwoordig zijn ons ook verschillende andere manieren bekend om de basiselementen te ordenen, verschillende visuele technieken bijvoorbeeld zoals röntgen-, laseropnames, radiogolven, et cetera leveren ons een ander beeld van de werkelijkheid dan waarneming gebaseerd op de weerkaatsing van zichtbaar licht. Goethe beschouwt de Laocoöngroep als hoogtepunt van afbeelding van het menselijk lichaam. Tegenwoordig weten wij dat er vele andere afbeeldings-

³¹ Zie voor beschrijving van deze tendens van natuurgetrouwheid ook: hf.3, Invloed van technologie.

mogelijkheden zijn, technieken en combinaties van basiselementen, die van andere aspecten van het menselijk lichaam een veel vollediger beeld kunnen geven dan de techniek en combinatie van basiselementen die gebruikt zijn bij de Laocoöngroep. Wanneer de antieke manier van afbeelden, een tendens die in verschillende neoclassicistische perioden aanwezig was en in het postmodernisme opnieuw te bemerken is, nog steeds als hoogtepunt wordt beschouwd, wordt de hele beeldende kunstontwikkeling gelijkgesteld met maar één manier van afbeelden.

In zijn bespreking van de Laocoöngroep merkt Goethe op dat een beeldend kunstwerk te ontleden is op onderdelen, hij noemt onder andere rust, beweging, maat van en verhouding tussen de delen, vormen, ordening, begrijpelijkheid, symmetrie en contrast³². Hiermee geeft Goethe een aantal basiselementen aan waaruit volgens hem een beeldend kunstwerk is opgebouwd. Met betrekking tot de Laocoöngroep speelt volgens hem symmetrie een belangrijke rol in de compositie omdat deze genoegenschafft bij het kijken en beweging suggereert, in combinatie met aftasten en knippen door de ogen. Hierdoor, door belichting³³ - Goethe noemt fakkellicht - en door de afstand waaruit het kunstwerk bekeken wordt te variëren, brengt de toeschouwer volgens Goethe beweging in het beeld en wordt zijn beweging onderdeel van het kunstwerk, de toeschouwer neemt op deze manier deel aan het scheppen van een kunstwerk. Het idee dat de toeschouwer bij het kunstwerk betrokken wordt, heeft Marcel Duchamp later verder uitgewerkt³⁴, hij vond dat ook de toeschouwer het beeldend kunstwerk maakt door er naar te kijken. Een andere middel waardoor het kunstwerk voor de ogen kan bewegen is volgens Goethe de weergave van het moment: 'Uiterst belangrijk is dit kunstwerk door de weergave van het moment. Wanneer een werk van de beeldende kunsten zich werkelijk voor de ogen moet bewegen, dan moet een voorbijgaand moment gekozen worden'. Goethe verstaat onder weergave van een voorbijgaand moment de afbeelding van een beweging die nog niet voltooid is.

Goethe probeerde de beeldengroep Laocoön wetenschappelijk te benaderen: hij noemt een aantal elementen die volgens hem in de beeldengroep de belangrijkste zijn, hij beschrijft nauwkeurig wat volgens hem aan het beeld te zien is, wat aan dit 'moment' van afbeelding vooraf zou zijn gegaan en wat hierna zal gaan gebeuren, alsof het een theaterstuk betreft³⁵, verklaart de houding van de figuur Laocoön uit de 'gevoelige' plaats van de slangebeet en Laocoöns reactie hierop als door een elektrische schok getroffen³⁶. Als er al naar dit soort natuurlijke oorzaken voor de lichaamshouding gezocht wordt, is deze houding dan niet eerder te verklaren uit de

³² Goethe (1798) 1982, p.56-57.

³³ In moderne beeldende kunstwerken wordt belichting gebruikt als onderdeel van het kunstwerk. Kienholz bijvoorbeeld (zie kleurenafb.11 en analyse in bijlage I) gebruikt in combinatie met liggende figuren een t.l.-buis die aan - en uitknippert.

³⁴ Zie kleurenafb.10, de analyse hiervan in bijlage I en hf.7, voetnoot 9.

³⁵ Goethe (1798) 1982, p.63-64.

³⁶ Goethe (1798) 1982, p.62. In de tijd van Goethe was kennis over elektriciteit nog weinig verspreid. Interessant is dat Goethe hier een wetenschappelijk verschijnsel in verband brengt met een beeldend kunstwerk.

kracht van de slang? Een van de zijfiguren wordt door diezelfde kracht omhooggetild.

Goethe merkt op dat twee zo verschillende gebieden als poëzie en beeldende kunsten niet zonder meer met elkaar vergeleken kunnen worden, 'Men doet onrecht aan Vergilius en de dichtkunst, wanneer men het meest gesloten meesterwerk van de beeldhouwkunst met de episodische behandeling in Aeneis ook maar een ogenblik vergelijkt'.

Schopenhauer over Laocoön

In navolging van Lessing en anderen bespreekt ook Schopenhauer kort de beelden-groep Laocoön³⁷.

In tegenstelling tot Lessing is Schopenhauer van mening dat beelden wel beweging kunnen afbeelden: door weergave van beweging zit in de beelden beweging³⁸. De reden waarom Laocoön niet schreeuwt ligt volgens Schopenhauer in het materiaal: marmer kan geen geluid produceren en als men met dit materiaal wel een poging zou doen om dit uit te beelden, zou dat volgens Schopenhauer lachwekkend zijn: '(...) dat het schreeuwen daarin niet mocht worden uitgebeeld, alleen om de reden, dat de uitbeelding hiervan helemaal buiten het gebied van de beeldhouwkunst ligt. Men zou uit marmer geen schreeuwende Laocoön kunnen voortbrengen, maar alleen een die de mond opentrekt en een vruchteloze poging doet om te schreeuwen, een Laocoön bij wie de stem in de hals is blijven steken. (...) Ja, erger nog, men zou daardoor telkens een lachwekkende aanblik van een zonder resultaat blijvende inspanning voortbrengen'. Schopenhauer merkt terecht op dat materiaal een belangrijk aspect is van beeldende kunstwerken en dat door de eigenschappen van materiaal beperkingen worden opgelegd aan wat en hoe wordt uitgebeeld. Uit metaal bijvoorbeeld zijn dunne, draadachtige constructies te maken, wat uit marmer bijna onuitvoerbaar is, maar door de ontwikkeling van verschillende nieuwe technieken en materialen zijn de uitbeeldingsmogelijkheden sterk uitgebreid, zo kunnen kunststoffen zeer uiteenlopende vormen aannemen.

Wat betreft de mogelijkheid of onmogelijkheid van geluid produceren door beelden, worden tegenwoordig vrij vaak muziekproducerende beelden vervaardigd, die vooral bij optredens (performances) gebruikt worden. Een van de bekendste voorbeelden is 'The Art Show' van Kienholz³⁹, een museumtafereel dat bestaat uit afgegoten museadirecteuren van verschillende grote Europese musea, bekleed met door henzelf gedragen kleding, pratend via een bandopname, geplaatst in hun hoofd, welke zich steeds herhaalt en waarop zij hun opvattingen over kunst vertellen. In dit tafereel zijn niet alleen kunstvoorwerpen tentoongesteld maar ook kunstopvattingen, en niet alleen de toeschouwer neemt door kijken deel aan het kunstwerk maar ook de kunstmece-nassen.

³⁷ Schopenhauer (1842) 1973, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, dl.I, §46, p.319-322, dl.II, hf.36.

³⁸ Schopenhauer, §46, p.320.

³⁹ Kienholz, 'The Art Show', 1963-1977, Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, Parijs.

Heidegger over beeldende kunsten

Het werk 'Der Ursprung des Kunstwerkes', heeft Heidegger geschreven als algemene verhandeling over kunst, maar het gedeelte 'Das Ding und das Werk', is sterk gericht op beeldende kunsten, hier gaat hij in op het stoffelijke karakter van kunstwerken, de verhouding tussen dit stoffelijke en het inhoudelijke en de verhouding tussen stof en vorm en illustreert dit aan de hand van een paar door Van Gogh geschilderde schoenen.

Volgens Heidegger heeft een ding eigenschappen, het is hard, zwaar, heeft omvang, is massief, amorf, gekleurd, gedeeltelijk mat en gedeeltelijk glanzend en heeft een kern. Heidegger geeft deze beschrijving over een granietblok, maar volgens hem heeft elk ding, dus ook een beeldend kunstwerk dergelijke stoffelijke eigenschappen⁴⁰. De belangrijkste bestanddelen van een ding zijn volgens Heidegger stof en vorm: 'Het ding is een gevormde stof'. De stoffelijke eigenschappen staan volgens Heidegger in een bepaalde verhouding tot de vorm: de natuurdingen hebben van zichzelf al een bepaalde vorm en het stoffelijke kan ook tot een vorm geordend worden, bijvoorbeeld rond, of tot een gebruiksvoorwerp, bijvoorbeeld een schoen, 'De in zich rustende granietblok is een stoffelijke, in een bepaalde, hoewel onbewerkte vorm. Vorm betekent hier de ruimtelijk plaatselijke verdeling en ordening van de stofdelen, die een bijzondere omtrek, namelijk die van een blok, tot gevolg heeft. Maar een in een vorm staande stof is ook een kruik, is de bijl, zijn de schoenen. Hier is zelfs de vorm als omtrek niet pas het resultaat van een stofverdeling. De vorm bepaalt omgekeerd de ordening van de stof'.

Heidegger zegt met andere woorden dat door middel van vorm stof geordend kan worden maar hij laat zich er niet over uit in hoeverre deze vormordening de eigenschappen van de stof verandert. Stof in een vorm zetten vereist meestal een proces van toevoeging van andere stoffen, direct of indirect: bij het maken van een schoen wordt aan leer garen toegevoegd met behulp van gereedschappen. Door bij elkaar voegen van verschillende stoffen krijgt de schoen andere eigenschappen dan de materialen afzonderlijk, waaruit de schoen bestaat, leer en garen, de schoen is bijvoorbeeld aan te trekken. De veranderde vorm (schoen) bezit met andere woorden andere eigenschappen (is aan te trekken) dan leer en garen afzonderlijk. Het samenvoegen van verschillende stoffen kan ook tot gevolg hebben dat een nieuwe stof ontstaat, met andere eigenschappen dan de stoffen waaruit het is samengesteld, zoals brons dat ontstaat door de samenvoeging van koper en tin. Een ander voorbeeld zijn lichtgevoelige stoffen die in aanraking met licht qua eigenschap veranderen (verharden, et cetera). Een aantal van deze stoffen zijn ook gevoelig afhankelijk van de vorm waarin ze in aanraking komen met licht, ze verkleuren bijvoorbeeld anders als ze in ronde vorm gezet worden dan in een langwerpige, met dit fenomeen werken fototechnieken.

Op basis van ervaring weet de mens dat bepaalde stoffen bepaalde eigenschappen hebben. Van deze kennis wordt binnen de beeldende kunsten gebruik gemaakt door deze zelf toe te passen en ermee te experimenteren. Zo herkennen we op schilderijen

⁴⁰ Heidegger, *Das Ding und das Werk*, p.12-13.

bepaalde materialen als steen en hout omdat met verf op doek de structuur en kleur van deze materialen wordt weergegeven. Binnen de moderne beeldende kunsten wordt ermee geëxperimenteerd dat de mens in materialen eigenschappen herkent. Zo kunnen natuurobjecten als bergen en bomen met een ongewone kleur beschilderd worden die niet overeenkomt met hun natuurlijke kleur of kunnen door middel van kunststof verschillende materialen worden weergegeven zoals steen. In dit laatste geval heeft de stof alleen nog de vorm, niet meer de eigenschappen van steen⁴¹. Een ander voorbeeld van experiment zijn de 'Sitzbilder' van Otto Dressler⁴², afgietsels van harde voorwerpen in zacht materiaal, waarop de toeschouwer kan zitten. Hier wordt de eigenschap van zacht materiaal gecombineerd met de eigenschap van objecten die normaal gesproken niet zacht zijn en waarop niet kan worden gezeten, zoals een viool, fototoestel of omgegoten koffie.

Heidegger maakt geen onderscheid tussen de stoffelijke eigenschappen van een gebruiksvoorwerp en een beeldend kunstwerk, 'van de andere kant toont het werktuig (Zeug) een verwantschap met het kunstwerk, in zoverre het een door mensenhand voortgebrachte is', en hij zegt dat als beeldende kunstwerken iets afbeelden, ze de gebruikeigenschappen van voorwerpen dienen uit te beelden. Dit legt hij uit met behulp van een paar door Van Gogh geschilderde schoenen': de zin van deze afbeelding ligt in de weergave van het gebruik van de schoen, aan de afbeelding is te zien dat de schoenen gedragen en versleten zijn, de bedoeling van het kunstwerk is niet het afbeelden van de schoen als ding op zichzelf maar afbeelden waarvoor de schoen dient⁴³. 'Het werktuig zijn van een werktuig bestaat weliswaar in zijn dienstbaarheid (...). De verbruikte alledaagsheid van het werktuig dringt zich dan als de enige en voor hem schijnbaar uitsluitend eigen zijnsaard op. Alleen nog de blanke dienstbaarheid is nu zichtbaar'. Dit is volgens Heidegger de waarheid van een beeldend kunstwerk.

Met de stelling dat in een beeldend kunstwerk afgebeeld moet worden waarvoor een ding dient, legt Heidegger een norm op aan de beeldende kunsten. Een schoen afbeelden als hoed is volgens dit idee geen juiste manier van afbeelden. Het surrealisme maakt juist gebruik van de mogelijkheid om de dingen in een vreemd verband af te beelden. Ook moderne beeldende kunstrichtingen die experimenteren met basiselementen, zoals Kubisme, constructivisme en abstract-expressionisme, beelden de dingen niet af zoals ze gebruikt worden.

Uit de opmerking van Heidegger dat aan beeldende kunstwerken het stoffelijke ten grondslag ligt, met verschillende basiseigenschappen, zou moeten volgen dat hij onder beeldende kunstwerken een ordening van deze basiselementen verstaat, maar deze conclusie trekt hij niet; hij plaatst het afbeelden van het gebruik van een ding boven afbeelden van deze ordening van basiselementen.

De norm dat beeldende kunstwerken iets nuttigs moeten uitbeelden, was leidraad voor de beeldende kunsten van het socialisme en nationaal socialisme⁴⁴. De vraag of beeldende kunstwerken iets moeten afbeelden wat een bepaalde bedoeling heeft, is nog

⁴¹ Zie ook: hf.1, voetnoot 72.

⁴² Otto Dressler, 'Sitzbilder', 1971 in: Thomas, p.41.

⁴³ Heidegger, p.26-32.

⁴⁴ Zie ook: hf.3, Invloed van maatschappelijke machtsverhoudingen.

steeds een discussiepunt binnen de filosofie en de beeldende kunsten. In de praktijk uit zich dit verschil globaal gezegd in de polen 'realisme' en experiment, waartussen verschillende gradaties mogelijk zijn.

Foucault over 'de hofdames'

Foucault geeft een gedetailleerde beschrijving van wat op het schilderij 'de hofdames' te zien is, alsof het een theaterstuk betreft wat voor ons wordt opgevoerd: hij heeft het over wat vóór en na de afgebeelde gebeurtenis plaatsvindt, -hij beschouwt de afbeelding als een scène in een onafgesloten gebeurtenis -, hij heeft het over 'personages' en beschrijft wat deze aan het doen zijn. 'De schilder staat een klein stukje terug van het schilderij. Even kijkt hij op naar het model; misschien wil hij nog een laatste strek neerzetten, maar het is ook mogelijk dat de allereerste nog niet op het doek is geplaatst. (...). Tussen het puntje van het penseel en het staal van de blik zal het schouwspel straks zijn ganse omvang uitbreiden'.

Foucault heeft het in zijn beschrijving van dit schilderij over verschillende aspecten van weergave van perspectief en ruimte op een plat vlak, op een manier waaruit blijkt dat hij bekend is met moderne fotografische technieken. Foucault beschrijft verschillende soorten perspectief: gedeeltelijk niet zichtbaar perspectief, te ontdekken door bepaalde denkbeeldige hulplijnen te trekken - volgens Foucault komen deze lijnen in de ooghoek van de toeschouwer terecht -, perspectief als weergave van diepte van de ruimte en verdubbeld perspectief, dat wil zeggen weergave van spiegelreflexie: '(...) het is een spiegel. Deze schenkt ons ten slotte de betovering van een verdubbeling (...)'. Deze laatste soort perspectief is eerder ook door Jan van Eyck gebruikt⁴⁵ en deze vorm van perspectief is verder uitgewerkt door onder anderen M.C. Escher⁴⁶.

Wat de afbeelding van ruimte betreft, koppelt de schilder volgens Foucault twee ruimten aan elkaar door een opening af te beelden aan het einde van de eerste ruimte, waardoor extra diepte ontstaat. Foucault heeft het ook over imaginaire ruimte: '(...) hij (de schilder) is waarschijnlijk éven tevoren in het gezichtsveld van de toeschouwer verschenen, toen hij tevoorschijn kwam uit die imaginaire kooi, die het oppervlak dat hij bezig is te beschilderen achterwaarts projecteert', en over ruimte die ontstaat doordat de toeschouwer als het ware door een venster naar het geschilderde tafereel kijkt en zich voor dat venster heen en weer kan bewegen en uit verschillende hoeken naar de afgebeelde ruimte kan kijken.

Op verschillende plaatsen hanteert Foucault denkbeeldige hulplijnen om het schilderij te analyseren. 'Vanaf de ogen van de schilder tot dat wat hij ziet is een gebiedende lijn getrokken die wij, die toezien, niet kunnen ontwijken; deze lijn gaat dwars door het echte schilderij heen en komt vóór het oppervlak daarvan op de plek vanwaar wij de schilder zien, die naar ons kijkt; deze stippellijn bereikt ons zonder mankeren en verbindt ons met de voorstelling op het schilderij'. Foucault hanteert

⁴⁵ Jan van Eyck, 'Giovanni Arnolfini en zijn jonge vrouw', 1434, olieverf op paneel, 84 x 57 cm, National Gallery, Londen.

⁴⁶ Zie b.v.: M.C. Escher, 'Hand met reflecterende sfeer', 1935, steendruk, 31,8 x 21 cm.

hulplijnen ook voor analyse van perspectief en om de compositie van het schilderij te achterhalen: hij deelt het schilderij op in horizontale en verticale vlakken en bepaalt met hulplijnen de plaatsing van de verschillende figuren. Deze manier van vlakindeling heeft Mondriaan gebruikt in zijn schilderijen en Foucault hanteert vergelijkbare principes om het schilderij van Velazquez te analyseren.

Foucault heeft het ook over het verband tussen taal en beeldende kunsten: 'Maar het verband tussen taal en schilderij is een verband zonder einde. (...) Woord en beeld zijn ten opzichte van elkaar onherleidbaar: hoezeer men ook onder woorden brengt wat men ziet - wat men ziet huist nooit in wat men zegt (...)', maar hij heeft waarschijnlijk wel dit schilderij gekozen als onderwerp van bespreking omdat het zich goed leent om zijn ideeën over perspectief, ruimte en weerspiegeling uit te leggen.

Voor Foucault is heel belangrijk waar de afgebeelde figuren naartoe kijken, en dat door het punt waar ze naartoe kijken, de plaats van de toeschouwer, deze bij het schilderij betrokken wordt, 'Op het ogenblik dat de ogen van de schilder de toeschouwer in hun gezichtsveld opnemen, grijpen ze deze vast en dwingen hem, het schilderij binnen te gaan; ze wijzen hem een plaats aan, die bevoorrecht, maar tevens verplicht is, ontnemen hem zijn lichtende, zichtbare gedaante en projecteren deze op de onbereikbare voorkant van het omgedraaide doek'. De toeschouwer beseft echter volgens Foucault dat hij geen deel uitmaakt van het tafereel, omdat hij hiernaar vanuit een andere tijd kijkt.

Het idee om de toeschouwer bij een beeldend kunstwerk te betrekken, wordt door kunstenaars ook op andere manieren toegepast, bijvoorbeeld door voorwerpen op het vlak van het schilderij te plakken waarop een ruimtelijk perspectief staat afgebeeld, waardoor deze voorwerpen deel lijken uit te maken van de afgebeelde ruimte en zich in dezelfde ruimte bevinden als de toeschouwer. Marcel Duchamp heeft dit idee nog verder doorgevoerd door een kunstwerk⁴⁷ doorzichtig te maken, waardoor de toeschouwer ook bij de ruimte achter het kunstwerk betrokken wordt en in geval van twee toeschouwers, voor en achter het kunstwerk, beiden deel nemen aan het kunstwerk door via dit werk naar elkaar te kijken.

Foucault merkt op dat belichting van de ruimtes een belangrijke rol speelt in deze afbeelding, maar hij noemt niet de weergave van glimmingen en structuren van stoffen, waar Velazquez meester in was.

Volgens Foucault is het prinsesje op het midden van het schilderij hoofdthema van de afbeelding, maar als we het schilderij nauwkeurig bekijken kunnen we evengoed constateren dat de afgebeelde schilder net zo belangrijk is: het thema van het schilderij kan de schilder zijn die aan het schilderen is, Velazquez zelf die als schilder zichzelf aan het schilderen is terwijl hij schildert. Hiervandaan is de stap van Joseph Beuys en anderen naar het zichzelf tentoonstellen niet ver meer⁴⁸.

Lessing, Goethe, Schopenhauer, Heidegger en Foucault onderscheiden bepaalde basiselementen aan beeldende kunstwerken. Toch blijft in deze verhandelingen het

⁴⁷ Duchamp, 'La Mariée à nu par ses Célibataires même', 'het grote glas', 1915-1920, 267,5 x 170 cm, Museum of Art, Philadelphia, zie kleurenafb.10 en analyse in bijlage I.

⁴⁸ Bijvoorbeeld 'Coyote', Offset papier, gevouwen en bedrukt, 60 x 85 cm, documenteert de actie 'Coyote', René Block Gallery, 1975, New-York, in: Beuys.

verhaalachtige aspect van de afbeelding belangrijkste interpretatiemotief

Wanneer deze filosofen een bepaald basiselement opmerkten, zijn in verband daarmee in deze studie voorbeelden genoemd van gebruik van betreffend element in de moderne beeldende kunsten. Hiermee is geprobeerd om het belang van basiselementen bij het analyseren en interpreteren van beeldende kunstwerken aan te tonen.

Hoofdstuk 6 Basiselementen waarmee beeldende kunstwerken geanalyseerd kunnen worden

De basiselementen van beeldende kunstwerken

Wanneer men beeldende kunstwerken bekijkt op de onderdelen waaruit ze zijn opgebouwd, zijn ze te ontleden op een aantal eigenschappen die in meer of mindere mate in elk beeldend kunstwerk aanwezig zijn. Deze onderdelen verschillen qua kenmerken en gebruik van elkaar zodanig dat ze apart behandeld kunnen worden. In hoofdstuk 1 zijn deze onderdelen, de zogenaamde basiselementen, al in het kort beschreven. Hier wordt nader op deze basiselementen ingegaan om daarmee een mogelijkheid te bieden om door middel van deze elementen de afzonderlijke kunstwerken te analyseren, interpreteren en met elkaar te vergelijken. Deze basiselementen worden hier in hoofdlijnen behandeld en voor zover noodzakelijk voor de analyse van beeldende kunstwerken.

Materiaal

Er bestaat een grote verscheidenheid aan materialen waaruit een kunstwerk vervaardigd kan worden. Tegen de materialen kan op verschillende manieren aangekeken worden, afhankelijk van de cultuur waaruit men komt, de ervaringen die men heeft, de mate van bewerkelijkheid en vindbaarheid van het materiaal en dergelijke. Zo is zeldzaam materiaal meestal kostbaar en daarom geschikt om er status en rijkdom mee uit te drukken. Met de komst van kunststoffen is dit beeld over materialen veranderd omdat met kunststoffen veel in de natuur vindbare materialen zijn na te maken, ook zeldzame materialen zoals diamant, kunststof is gemakkelijk te bewerken, kan in uiteenlopende vormen gegoten worden en kan uiterlijk dezelfde kenmerken aannemen dan natuurstoffen.

Aan materiaal zijn verschillende dingen af te zien zoals waar het te vinden is, met welke gereedschappen het bewerkt is en hoe lang een bepaalde bewerking ongeveer duurde met de gereedschappen waarover men beschikte, en wat het belang is van een kunstwerk, aan een kunstwerk wat bestaat uit zeldzaam en moeilijk te bewerken materiaal wordt meestal groot belang gehecht. Materialen en gereedschappen dwingen vaak een bepaalde werkwijze af waaruit bepaalde vormen kunnen ontstaan. Zo zijn de kleuren per verfsoort verschillend en is schilderen op hout zowel qua werkwijze als effect anders dan schilderen op linnen of glas. Ook is aan materiaal af te zien in welke tijd het werk ongeveer gemaakt is omdat materiaal veroudert, er steeds nieuwe materialen bijkomen en bepaalde materialen een tijdlang veel gebruikt worden omdat ze 'in' zijn. Doordat materiaal na verloop van tijd veroudert, ziet een kunstwerk er later niet meer hetzelfde uit als toen het gemaakt werd, afbeeldingen op muurschilderingen vervagen doordat er zich aanslag uit de lucht op afzet, olieverf op linnen gaat barstjes vertonen, et cetera.

Het is de vraag of men oude kunstwerken moet laten zoals ze zijn geworden of moet restaureren zoals ze er oorspronkelijk waarschijnlijk hebben uitgezien. De restauratie van de plafondschildering in de Sixtijnse kapel (kleurenaft.5, onderste gedeelte) levert ons bijvoorbeeld een heel ander beeld van de koepelschilderingen van

Michelangelo dan we tot nu toe gewend waren, de schilderijen zijn door de restauratie veel feller van kleur geworden, en met harde zwarte lijnen omrand. Materiaal kan door de tijd kapot gaan en ook hier kan men zich afvragen of dergelijke gebreken gerestaureerd dienen te worden. Bij een van de restauraties van de Laocoöngroep zijn lichaamsdelen toegevoegd waarvan het zeer de vraag is of deze er oorspronkelijk ook zo uit hebben gezien, de omhoog geheven hand van de rechter zijfiguur ziet er na restauratie bijvoorbeeld gekunsteld uit, dergelijke ingrepen veranderen het kunstwerk qua uiterlijk en idee. Het 'onaffe' effect van afgebroken beelden wordt vooral vanaf de tijd van Rodin door beeldhouwers ook bewust gebruikt.

Materiaal kan de kunstenaar dwingen om in bepaalde maten te werken, uit steen kunnen bijvoorbeeld niet zulke grote constructies gemaakt worden als uit gewapend beton, uit hout is het moeilijk iets te maken dat klein en dun is omdat dit materiaal dan snel afbreekt, van ijzer kunnen ineengevlochten vormen gemaakt worden omdat het in tegenstelling tot steen buigzaam materiaal is, grote ijzeren constructies moeten verstevigd worden omdat ze anders onder hun eigen gewicht bezwijken, et cetera. Als verschillende materialen door elkaar heen gebruikt worden, kunnen zogeheten collages (bijlage I, kleurenafb.10) ontstaan.

In beeldende kunstwerken staat het gebruik van materiaal vaak in samenhang met andere elementen als kleur, vorm en structuur, materiaal kan bijvoorbeeld gekozen worden op kleur of structuur en andersom worden materialen gekozen omdat ze geschikt zijn om er een bepaalde structuur of kleur op aan te brengen.

Met de ontwikkeling van technieken, gereedschappen en nieuwe materialen, kan de natuur beter nagebootst worden, zoals te zien is aan de polyester afgietsels van Kienholz (kleurenafb.11). Met de komst van nieuwe materialen ontstaan nieuwe technieken zoals ets op basis van chemicaliën, olieverf- acryltechniek en dergelijke en ook door gebruik van verschillende materialen ontstaan bepaalde technieken, zoals beschilderd keramiek, beschilderde reliëfs, collagetechniek, en dergelijke, terwijl uitbeeldingen ook kunnen ontstaan niet zozeer door materiaal maar door het hanteren van een bepaald mechanisme (computer), waarbij het kunnen van het apparaat een grote rol speelt.

Bij beeldhouwwerken speelt het materiaal waarvan ze gemaakt zijn een belangrijke rol, bij schilderen wordt de schijn gewekt van materialen. Verschillende schildertechnieken zoals in één of in meerdere lagen schilderen, geven uiteenlopende effecten en ook elk materiaal waarmee geschilderd kan worden (pastel, verf, et cetera) heeft een eigen stoffelijk effect terwijl ook met andere middelen zoals schuur-, bijtmiddelen en polijsten met as aan het materiaal bepaalde effecten kunnen worden gegeven. Johannes Itten, als docent verbonden aan Bauhaus, was een van de eersten die aan materiaal een belangrijke rol toekende, het als zelfstandig element hanteerde en ermee experimenteerde: 'In Bauhaus liet ik ter tactiele beoordeling van de verschillende texturen lange chromatische rijen van reële materialen maken (...). Daarna liet ik textuurmontages uit contrasterende materialen maken. Er ontstonden fantastische producten met een toentertijd volledig nieuwe werking¹. Ook het volgende citaat van Gropius uit een Bauhausmanifest uit 1919 drukt uit dat hier bewust de werkwijze met materialen

¹ Uit: Wick (1982) 1988, p.106-107.

en technieken centraal wordt geplaatst in de beoefening van beeldende kunsten: (...) Architecten, beeldhouwers, schilders, wij allen moeten naar het handwerk terug. Want er bestaat geen "kunst van beroep". Er bestaat geen wezenlijk verschil tussen de kunstenaar en de handwerker. De kunstenaar is een veredelde handwerker². Materiaal heeft veel invloed op de andere basiselementen, vaak is materiaal medebepalend voor de kleuren, structuren, grootte, enzovoort. In elk kunstwerk bestaat een bepaalde verhouding tussen de verschillende basiselementen, er kan bijvoorbeeld gestreefd worden naar evenwicht tussen de verschillende elementen, één element bijvoorbeeld kleur of lijn, kan het kunstwerk domineren en materialen kunnen uit één geheel of uit verschillende stukjes bestaan, wat de indeling kan beïnvloeden.

De verschillende aspecten die verbonden zijn met materiaal kunnen betrokken worden in de analyse van een beeldend kunstwerk. Wanneer men deze aspecten in de analyse opneemt, ziet men het werk vanuit een ander gezichtspunt dan wanneer men het vanuit zijn historische aspecten benadert of vanuit wat er wordt afgebeeld (verhaalachtig aspect). Men kan zich op deze manier richten op 'kwaliteit', niet in de zin dat het ene kunstwerk als beter of slechter beoordeeld moet worden dan andere kunstwerken maar in die zin dat bekeken kan worden of de maker met opzet bepaalde elementen hanteert of weglaat of dat sprake is van onkunde, of de kunstenaar geschoold is, en dergelijke.

Kleur

Kleur is de opname door het oog van lichtstralen van een bepaalde golflengte, door voorwerpen weerkaatst. Verschillende golflengten, de frequenties van de stralen, worden door de mens als verschillende kleuren waargenomen, de laagste frequentie nemen we bijvoorbeeld waar als rood, de hoogste als violet terwijl wit ontstaat uit een menging van stralen van alle golflengten in een bepaalde verhouding.

Het materiaal waarvan een kunstwerk vervaardigd wordt heeft altijd een kleur maar bij projecties hoeft de kleur van het gebruikte materiaal niet hetzelfde te zijn als wat zichtbaar wordt, een blauwkleurige filmplaat kan bijvoorbeeld afhankelijk van de lichtsterkte die hij doorlaat verschillende kleuren voortbrengen.

Kleuren kunnen op verschillende manieren gehanteerd en opgebracht worden: verf kan verdund worden en in dunne (Japans aquarelleren) of dikke lagen (Pollock, Appel) worden opgebracht, kleuren kunnen met bruin gemengd worden om ze donkerder te maken, afhankelijk van de soort onderschildering (oker, bruin, goud en dergelijke) worden alle kleuren op het schilderij beïnvloed doordat de onderlaag er doorheen schijnt, zo kan bijvoorbeeld onderschildering met goud-kleur dienen om in later opgebracht rood een speciale gloed te krijgen, et cetera.

Door gebruik van donkere en lichte kleuren en het laten verlopen van kleuren van licht naar donker, kan perspectief en schaduw worden uitgebeeld.

Kleuren kunnen binnen de vorm op verschillende manieren aangebracht worden: de hele vorm kan met één kleur egaal beschilderd worden, in vlakjes, verschillende nuances of contrastkleuren.

Kleur kan, al naargelang het materiaal waaruit het bestaat, verschillend worden opgebracht: vloeibaar (verf), droog en hard (krijt), door middel van poeder, met

² Uit: Wick(1992) 1988, p.28.

chemicaliën die op licht reageren (foto) en door projectie (dia, beeldschermen).

Kleuren zijn op verschillende manieren te mengen: vooraf op palet, direct op het doek, door middel van schilderen in lagen en via menging in het oog (pointillisme, televisieschermen).

Men kan één kleur laten overheersen of bepaalde tonen, bijvoorbeeld bruin- of blauwtonen, ontstaan door onderschildering, en men kan het geheel vaag maken door kleuren naar elkaar te laten neigen of door de onderschildering er doorheen te laten schijnen (kleurenafb.6).

De ondergrond kan versterkt worden door structuur aan te brengen met zand, dikke verf en dergelijke, de inkervingen die zo op bepaalde plaatsen ontstaan, kunnen extra zichtbaar gemaakt worden door met lichtere of donkere verf in te smeren (kleurenafb.6). Over de natuurlijke kleur van het materiaal kan heen geschilderd worden, waardoor het materiaal een ander effect krijgt en de indruk gewekt kan worden dat een ander materiaal gebruikt is.

Afhankelijk van de ervaring kunnen aan kleuren interpretaties gegeven worden³.

Kleur ontstaat door lichtweerkaatsing van objecten die pigment bezitten, natuurlijk of kunstmatig pigment, of door lichtbreking waardoor kleurvervormingen ontstaan (bijlage I, afb.10, waar het glas gebroken is ontstaan kleurvervormingen). Lichtweerkaatsing kan door nieuwe materialen nieuwe effecten teweegbrengen, zoals in het geval van fluorescerende verf en door elektriciteit oplichtende materialen zoals gassen in TL buizen.

Lijn

Er zijn verschillende soorten lijnen te onderscheiden: lijn als afgrenzing tussen twee vlakken (kleurenafb.9), deze soort lijn verandert qua lengte, afhankelijk van het standpunt dat men inneemt, en heeft één dimensie (lengte), lijn die ontstaat door beweging van voorwerpen in een bepaalde richting op een ondergrond, wat sporen achterlaat, lijn ontstaan uit een vlak met minieme dikte dat is doorgesneden en uit een bepaalde hoek wordt bekeken, deze lijn ziet er hetzelfde uit als een getrokken lijn, heeft net als de getrokken lijn naast lengte en dikte een bepaalde hoogte of diepte afhankelijk van of zij bovenop het vlak ligt of is ingekerfd en verandert met de kijkhoek, en lijn als grens tussen driedimensionale vorm en omringende ruimte, deze soort lijn heeft een lengte en verandert afhankelijk van het gezichtspunt dat men inneemt.

Uit het volgende citaat van Leonardo da Vinci blijkt dat hij lijn al beschouwde als een belangrijk element van beeldende kunsten: 'Schilderen is verdeeld in twee principiële delen: waarvan de eerste vorm is, dat wil zeggen lijn die de vorm van lichamen en hun details omtrekt (...)'⁴. Ook kunstenaars uit nieuwere tijd hechten groot belang aan het element lijn, zoals blijkt uit een citaat uit de vormenleer van Paul Klee: 'Blijven wij dus voorlopig bij het meest primitieve middel, de lijn. In de vroege tijden van volkeren, waar schrijven en tekenen nog samenvalt, is zij het gegeven element. Ook onze kinderen beginnen meestal daarmee'⁵.

³ Zie voor een korte bespreking van de kleurenleer van Goethe en Kandinsky en commentaar hierop: hf.1, De basiselementen.

⁴ da Vinci, dl.II, fragm.101, p.61.

⁵ Uit: Wick (1982) 1988, p.249.

Lijnen kunnen ontstaan door afbeelding van organische figuren zoals het menselijk lichaam, planten en dieren, door de uitbeelding van geometrische vormen⁶ en door weergave van lijnen van materiaal (barsten, rotsstructuur e.d.) waardoor onregelmatige structuurlijnen ontstaan.

Voor wat de beeldende kunsten betreft is een punt gedeeltelijk vlak, omdat het een omtrek heeft, en gedeeltelijk lijn omdat door de omtrek een lijn ontstaat, en heeft een punt altijd een dimensie (breedte)⁷, een punt kan ook een gat zijn waar licht doorheen kan. In 'Essays über Kunst und Künstler' probeert Kandinsky een definitie te geven van punt en soorten lijnen: 'Het primaire element van de getekende vorm is de punt, die ondeelbaar is. Alle lijnen stammen organisch uit dit punt: A. Lijnen: I Rechte: a horizontale, b verticale, c diagonale d rechte'. Verder maakt Kandinsky onderscheid tussen hoekige- en kwadraatlijnen, bogen en vlakken⁸. Deze indeling zegt iets over geometrische lijnen, niet over andersoortige lijnen maar hiermee geeft Kandinsky wel aan lijn als zelfstandig element te beschouwen.

Lijnen kunnen verschillende dimensies hebben: er bestaan twee-dimensionale lijnen (getrokken, geprojecteerde lijnen, kleurenafb.8), lijnen met één dimensie (lijn als scheiding tussen vlakken, kleurenafb.9) en driedimensionale lijnen (bijvoorbeeld de draden in kleurenafb.10).

Lijnen komen voor in combinatie met andere elementen zoals richting, kleur en vorm en met lijnen kunnen elementen worden gevormd bijvoorbeeld structuur, perspectief en verschillende soorten regelmaat.

Lijntekeningen dienen vaak als basis voor andere kunstuitingen omdat het een goedkope, gemakkelijke en snelle manier van werken is, veel voorstudies worden door middel van lijntekeningen gemaakt en lijnen kunnen dienen voor het maken van een schets als opbouw van een schilderij, een schets kan een één-lijn-tekening zijn of bestaan uit afgebroken lijnen (arceringen). Met lijnen kan door middel van arcering licht en donker worden uitgebeeld en lijnen variëren in dikte, vaak wordt een langwerpige vlak nog als lijn ervaren.

De verschillende soorten lijnen kunnen in een kunstwerk gecombineerd worden, zo kan de grens tussen twee beschilderde vlakken versterkt worden door er een zwarte lijn tussen te trekken (kleurenafb.9) en kan een getrokken lijn langzaam als schaduw verdwijnen in een vlak (dit komt vaak voor op plooien van afgebeelde kledingstukken, kleurenafb.6).

Met lijnen kan beweging worden uitgebeeld, bijvoorbeeld door herhalen of door elkaar heen trekken van lijnen (kleurenafb.8), of een statische situatie.

De lijn wordt vaak onderbroken omdat de verf op kwast of schilderstok op is en deze opnieuw in de verf gedompeld moet worden. Om toch continuïteit in de lijn te houden wordt vaak eerst met houtskool of ander materiaal een doorlopende lijn getrokken of geschetst (kleurenafb.1).

⁶ Geometrische en organische vormen zijn uitdrukking van dezelfde realiteit of zoals Read het formuleert: 'Het organisme en de constructie zijn twee afleidingen van dezelfde bron', vertaald uit: Read 1970, p.639, zie ook: hf.2 over 'abstracte' en 'realistische' beeldende kunstwerken.

⁷ Wiskundig gezien heeft een punt geen dimensie.

⁸ Kandinsky 1955, p.103.

Afhankelijk van hoe de lijn is opgebracht krijgt deze andere eigenschappen, als bijvoorbeeld een lijn met een scherp voorwerp op een zachtere ondergrond wordt getrokken ontstaan inkervingen - als de lijnen snel getrokken worden zijn de inkervingen vrij scherp en recht - wordt de lijn met een zacht voorwerp op een zachte ondergrond getrokken dan ontstaan vrij gladde lijnen.

Doordat lijnen vlakken en vormen begrenzen bouwen zij de compositie op. Door het gebruik van nieuwe materialen kunnen lijnen gecreëerd worden die er anders uitzien dan daarvóór bestaande lijnen, met polyester kunnen bijvoorbeeld doorzichtige lijnen getrokken worden en met de airbrush-techniek vage.

Structuur

Hier wordt onder structuur verstaan het oppervlak van een kunstwerk. In een beeldend kunstwerk kan structuur door bewerking van het oppervlak worden aangebracht, worden weergegeven, bijvoorbeeld weergave van hout met verf op het doek, of gesuggereerd.

Bepaalde technieken hebben evenals materialen van elkaar onderscheiden structuren, zo heeft olieverf een andere structuur dan encaustica. Structuren zijn te veranderen door ze te polijsten, er overheen te schilderen en dergelijke. Bepaalde kunstenaars leggen zich toe op het werken met materialen en structuren⁹.

Structuren kunnen variëren van heel fijn tot heel grof en kunnen gesuggereerd worden zoals in beeldschermprojecties.

Schaduw

Schaduw is de overgang van een licht naar een donker vlak van een object waarop minder licht valt of waar vandaan minder licht weerkaatst wordt, schaduw heeft lengte en breedte. Schaduwen in de vorm van overgangen van licht naar donker kunnen op oppervlakken uitgebeeld worden door arcering, door opvoeren van de kleurintensiteit bij het volgen van de vorm, door van buiten naar binnen of omgekeerd de verf naar licht te laten verlopen net zoals topografen bergen weergeven - de overgangen kunnen hierbij in elkaar worden gewerkt waardoor een geleidelijk verloop ontstaat - of door verschillende gekleurde vlakjes naast elkaar te plaatsen (mozaïek, pointillisme). Een andere manier om schaduw uit te beelden is in een ingekleurd nat vlak witte of contrasterende kleuren te plaatsen en de scherpe randen in de achtergrond te werken (kleurenafb.8).

Van schaduw op basis van lichtweerkaatsing is vooral sprake bij beelden en andere driedimensionale objecten, als de schaduw door lichtval bij beelden niet groot genoeg is, kunnen die plaatsen gepatineerd (licht of donker maken) worden. Schaduwwerking bij schilderijen is anders dan bij beelden. Een mooie beschrijving van dit verschil levert Galilei: 'Beeldhouwkunst overstijgt schilderkunst in dat opzicht dat gevoeld kan worden door tast. Van de drie dimensies zijn er alleen twee, namelijk lengte en breedte, toegankelijk voor de waarneming (...) en daarom, dingen die verschijnen en gezien kunnen worden, kunnen alleen oppervlakkig en niet in diepte gezien worden. Omdat diepte niet toegankelijk is voor de waarneming, alleen lengte en breedte van het beeld kunnen er door gevangen worden (...). We worden diepte gewaar, niet als iets absoluut

⁹ Welke structuurmogelijkheden Paul Klee onderscheidt, heeft hij o.m. uiteengezet in 'Das bildnerische Denken', zie ook: Wick (1982) 1988, p.251.

toegankelijk voor de waarneming, maar slechts accidenteel, met de hulp van licht en schaduw (...). In beeldhouwkunst wordt in licht en schaduw automatisch voorzien, van nature, maar in schilderen komen ze alleen door kunst (...). Hoe verder de middelen van nabootsing verwijderd zijn van de geïmiteerde dingen, hoe meer bewondering die nabootsing bij ons wekt (...). Het meest artistiek van alles is die soort nabootsing, die reliëf door middel van het tegengestelde namelijk een plat oppervlak weergeeft¹⁰. Galileï heeft opgemerkt dat schaduw op beelden anders gevormd wordt dan schaduw op schilderijen namelijk op natuurlijke wijze door lichtval, deze schaduw verandert of verdwijnt afhankelijk van de lichtval en is niet op het kunstwerk aangebracht zoals bij schilderijen, waar de lichtval nagebootst wordt, het geval is. Het laatste gedeelte van Galileï's uitspraak kan opgevat worden als voortijdige steun voor de zogenaamd abstracte kunst: hoe meer verwijderd van het reële des te interessanter.

Schaduw kan als element zelfstandig gehanteerd worden door bijvoorbeeld schaduwpartijen dwars door figuren heen te laten lopen, kubisten maken van deze mogelijkheid vaak gebruik, schaduw kan daarnaast dienen als versterking van de vorm en men kan met schaduw proberen reële lichtweerkaatsing weer te geven. Door het gebruik van schaduw kunnen ook rondingen, dieptewerking en ruimtelijke effecten bereikt worden.

Met behulp van fotografie kan de schaduw van een bepaald moment worden vastgelegd terwijl een schilder als hij iets uit de natuur afbeeldt, vanwege de duur naar een gemiddelde zoekt, de schaduw van het moment is verdwenen voordat de afbeelding gerealiseerd is. Door middel van fotografie wordt het mogelijk het verloop van schaduwval op voorwerpen te bestuderen.

Een manier om schaduwval bij beelden te manipuleren is door belichting bij het tentoonstellen. Met druktechnieken is schaduw gemakkelijker te manipuleren dan bij schilderen omdat van het origineel meerdere afdrukken te maken zijn met verschillende schaduwintensiteit, door gebruik van donkerdere of lichtere kleuren.

Afmeting

Bij schilderijen zijn verschillende soorten afmeting te onderscheiden: de maten van het schilderij zelf (het platte vlak), van het schilderij ten opzichte van de omringende ruimte, van de verschillende vormen waaruit het schilderij bestaat en van de verhoudingen tussen deze vormen. Bij beelden is sprake van afmeting van het gehele object ten opzichte van de omringende ruimte en van de afmeting van de onderdelen ten opzichte van elkaar. Doordat beeldhouwwerken driedimensionaal zijn hebben zij een andere verhouding tot de omringende ruimte dan schilderijen, door hun extra dimensie¹¹.

¹⁰ Galileï, Letter to L. Cardi da Cigoli d.d. 26-6-1612 (Opere, 1901, IX, 340-343), vertaald uit: Tatarkiewicz 1974, p.297.

¹¹ Aristoteles geeft een volgende beschrijving van het element grootte: '(...) Waaruit volgt dat noch een erg klein schepsel schoon zou zijn - want onze kijk erop is haast ogenblikkelijk en daarom verward - noch een erg groot schepsel, omdat we niet in staat zijn het helemaal in een keer te zien, verliezen we het effect van een enkel geheel; bijvoorbeeld, veronderstel een schepsel van 1000 mijlen lang', Aristoteles, Poëtica 1450b 38, uit: Tatarkiewicz (1962) 1970, p.164. Aristoteles onderscheidt hier grootte als afzonderlijk element, en geeft er een morele betekenis

Een belangrijk effect dat met afmetingen kan worden bereikt is extreem vergroten of verkleinen. Met moderne projectietechnieken is afmeting van hiermee geproduceerde kunstwerken gemakkelijk te veranderen en de kunstwerken zijn met deze technieken op te slaan in de vorm van elektronische informatie die nauwelijks ruimte in beslag neemt. De techniek is zover gevorderd dat zij zich op de grens bevindt van wat zich in ons hoofd afspeelt: bepaalde hersenfuncties kunnen in beelden worden omgezet en omgekeerd kunnen elektronische impulsen in de hersenen beelden opwekken. Door middel van de computer worden beelden gevisualiseerd op basis van wiskundige formules, dit vergt andere kennis dan tekenen, boetsen en dergelijke omdat de techniek van het handwerkachtige doen gedeeltelijk op het apparaat is overgedragen. Deze tendens is al enigszins aanwezig bij film- en fotografische technieken, alleen wordt hier het denken nog niet in formules uitgedrukt¹². Een stap verder in deze ontwikkeling is dat het apparaat zelf vormen kan creëren. Technieken als fotografie, film en computer maken kunstwerken op grote schaal toegankelijk, dit betekent niet automatisch dat kunstwerken beter worden maar wel dat deze technische middelen veranderingen in de beeldende kunsten teweeg brengen.

Maten en verhoudingen van kunstwerken hebben een heel ander effect in gesloten dan in open ruimtes, zo kan in een gesloten ruimte een kunstwerk veel groter lijken dan wanneer het in de open lucht staat en in de open lucht kan de toeschouwer zijn afstand tot het kunstwerk naar believen vergroten of verkleinen. Ontwerpen voor beelden en schilderijen worden vaak in klein formaat gemaakt en bij de uitvoering vergroot.

Richting

Richting is de plaats die lijnen en voorwerpen innemen ten opzichte van elkaar op een oppervlak of in de ruimte. Binnen een compositie kunnen lijnen en vlakken verschillende richtingen hebben, diagonaal, horizontaal et cetera¹³.

Als men de richting van lijnen (denkbeeldig) doortrekt, kan men ontdekken hoe de compositie is opgebouwd, bij perspectief komen de lijnen in bepaalde punten bij elkaar.

Bij schilderijen en beschilderde voorwerpen hebben arceringslijnen en de strepen die het voorwerp achterlaat waarmee geschilderd is, ook een bepaalde richting.

Met de richting van lijnen kunnen optische vervormingen worden gemaakt. Tegen horizontale composities wordt vaak anders aangekeken dan tegen verticale composities, de eerste soort wordt vaak als vlak ervaren de andere als hoog.

Herhaling; ritme; symmetrie

Herhaling betekent binnen de beeldende kunsten het meerdere malen gebruiken van een van de basiselementen of combinaties hiertussen, men kan bijvoorbeeld dezelfde soort vorm met eenzelfde afmeting gebruiken of meerdere malen een lijn tekenen met dezelfde afmeting en richting. Het basiselement structuur heeft van zichzelf een

aan.

¹² Zie voor implicaties van de computertechniek ook: hf.3, Fotografie, massaproductie en nieuwe reproduceertechnieken.

¹³ Volgens de vormenleer van Paul Klee kunnen aan richtingen van lijnen gemoedstoestanden (actief, passief e.d.) worden toegeschreven, zie o.m. schema gepubliceerd in: Wick (1982) 1988, p.250. Dit is een poging om de elementen richting en lijn in combinatie te analyseren. Het schema suggereert wetenschappelijkheid terwijl de benadering een persoonlijke, willekeurige is.

bepaalde herhaling en ritme.

In beeldende kunsten kan ritme voorkomen als herhaling van een beweging (versnelling, vertraging), óf kan ritme weergegeven of gesuggereerd worden door (on)regelmatige herhaling van een reeks samengestelde vormen, bijvoorbeeld herhaling van de afwisseling tussen grote en kleine vierkante vormen. Aristoteles beschouwt ritme, harmonie en imiteren als menselijke eigenschappen (Poëtica hf.4). Itten geeft de volgende omschrijving van ritme: 'Het ritme kan zich in karakteristieke regelmaat herhalen in op en af, sterk en zwak, lang en kort. Het kan echter ook onregelmatig, doorlopend zijn, in een vrije, vloeiende beweging. In al het ritmische ligt een grote kracht. Het ritme van eb naar vloed verandert de kusten en continenten, de dagen en de nachten, lang durende monotone ritmen van dansen van Afrikaanse stammen voeren de mensen tot extatische toestanden'¹⁴. Hier wordt ritme als afzonderlijk element beschreven maar er wordt, zoals vaak in beeldende kunsten het geval is als het over elementen gaat, een min of meer mystieke interpretatie aan gegeven. Lukács gaat ervan uit dat ritme uit de natuur ontstaat, bijvoorbeeld de opeenvolging van dag-nacht en de terugkerende wisseling der jaargetijden¹⁵.

Symmetrie binnen beeldende kunsten is een vorm van herhaling waarbij de ene helft het spiegelbeeld vormt van de andere helft of waarbij de figuur door draaiing in zichzelf overgaat.

Symmetrie werd evenals ritme als zelfstandig element in de beeldende kunsten al vroeg opgemerkt zoals blijkt uit het volgende citaat: 'Pythagoras (van Rhegium, een beeldhouwer) schijnt de eerste te zijn geweest die de nadruk heeft gelegd op ritme en symmetrie'¹⁶. Symmetrie werd oorspronkelijk opgevat als nauw verwant met melodie en bijgevolg met (ideale) getalsverhoudingen: snaren produceren melodieuze geluiden als hun lengtes in verhouding staan tot eenvoudige getallen¹⁷. Voor Lukács is het vanzelfsprekend dat symmetrie een basiselement is in de natuur en dat men in de dingen steeds een linker- en rechterhelft kan onderscheiden¹⁸. Over symmetrie is door de geschiedenis heen veel geschreven, dit element heeft de mensen steeds beziggehouden waarschijnlijk omdat in de natuur veel dingen symmetrisch zijn opgebouwd en bijna alles symmetrisch te delen is.

In beeldende kunsten kan op verschillende manieren gebruik worden gemaakt van symmetrie, bijvoorbeeld door natuurvoorwerpen die van zichzelf symmetrisch zijn te rangschikken of na te bootsen, of door zelf symmetrische objecten te construeren.

Perspectief

Perspectief in de beeldhouwkunst is de wijze waarop een voorwerp zich vanuit een bepaald punt aan het oog vertoont, perspectief is geen eigenschap van de dingen maar ontstaat door hoe de mens waargenomen dingen interpreteert. In de schilderkunst kan perspectief worden gesuggereerd zodat dezelfde indruk wordt gewekt die het voor-

¹⁴ Itten, p.98.

¹⁵ Lukács 1963, dl.I, p.254 e.v.

¹⁶ Laertius Diogenes, VIII 47, uit: Tatarkiewicz (1962) 1970, p.77.

¹⁷ Zie voor een beschrijving van de relatie tussen symmetrie en harmonie: Tatarkiewicz 1980, p.125.

¹⁸ Lukács 1963, dl.1, p.290 e.v.

werp in werkelijkheid maakt.

Er bestaan verschillende soorten perspectief (onder-, boven-, zijaanzicht, en dergelijke) afhankelijk van het standpunt van de toeschouwer en van het punt waaruit het kunstwerk gemaakt is. Bij afbeeldingen wordt het meest gebruik gemaakt van vooraanzicht, centraal perspectief.

Gebruik van perspectief in de beeldende kunsten kan dienen om een zo nauwkeurig mogelijke overeenkomst te bereiken tussen afbeelding en hoe het afgebeelde zich in werkelijkheid aan onze ogen voordoet, of om deze overeenkomst te vervormen, met deze vervorming wordt een 'onecht' effect bereikt (b.v. binnen kubisme en surrealisme).

Doordat beeldhouwwerken driedimensionaal zijn, is hier sprake van een 'reëel' perspectief, dat wil zeggen dat de dingen lichtstralen weerkaatsen en deze in één punt in het oog gebundeld worden. Volgens Galilei kan bij beelden perspectief niet worden waargenomen¹⁹. Dit is niet helemaal juist omdat wij ons door de richting en afstanden van de lijnen een voorstelling kunnen maken van perspectief: perspectief ontstaat door van afstand en vanuit een voorwerp weerkaatste lichtstralen die in onze ogen gebundeld worden. Op het platte vlak wordt dit waargenomen perspectief weergegeven door in plaats van lichtstralen hulplijnen te trekken die het perspectief opbouwen, de hulplijnen worden als het perspectief geconstrueerd is weggehaald. Door deze hulplijnen te variëren en uit verschillende hoeken te laten verlopen, ontstaan afbeeldingen in gecreëerde perspectieven (kunstmatig perspectief). In de schilderkunst is perspectief een techniek voor het uitbeelden van ruimtelijke verhoudingen en driedimensionale voorwerpen op een plat vlak om een soortgelijk effect teweeg te brengen als hoe de dingen door het menselijk oog worden waargenomen²⁰.

Afhankelijk van het standpunt waar een beeldhouwwerk geplaatst gaat worden en hoe de toeschouwer er tegen aankijkt, vervormen kunstenaars het perspectief, als een beeldhouwwerk bijvoorbeeld hooggeplaatst staat ten opzichte van de toeschouwer en de beeldhouwer daar geen rekening mee houdt, kunnen bij het kijken vervormingen ontstaan die een vreemde indruk wekken zoals verkortingen van ledematen en hoofden bij menselijke figuren. Doordat de beeldhouwer hiermee bij het maken van zijn werk rekening houdt, wordt perspectief ook basiselement van beeldhouwwerken²¹.

Fotografie brengt een door ons als ongewoon ervaren perspectief teweeg doordat vanuit veel verschillende hoeken opnames gemaakt kunnen worden en fotografie gecombineerd met andere technieken perspectief kan suggereren zoals hologrammen, waar foto's de indruk geven van driedimensionaliteit.

Met behulp van de computer kunnen perspectieven snel gebouwd en veranderd worden, voorwerpen in deze perspectieven geplaatst en gedraaid worden, wat vroeger

¹⁹ Vgl. voetnoot 10.

²⁰ Zie voor verschillende manieren van gebruik van perspectief in de schilderkunst: hf.1 De basiselementen. Met behulp van spiegels kan perspectief zeer nadrukkelijk worden gehanteerd, bijvoorbeeld waar een schilderij plat wordt uitgeschilderd en als zodanig geen voorstelling laat zien, maar samenkomend in een spiegelbol wel een voorstelling veroorzaakt.

²¹ Perspectief wordt als min of meer zelfstandig element gebruikt in het geval van een 'kijkdoos', waar de kijker door één gaatje kijkt en zo gedwongen wordt vanuit één hoek waar te nemen.

een tijdrovende activiteit was, en kan de toeschouwer zich via simulatie in de door de computer gemaakte ruimten en perspectieven bewegen en hierin veranderingen aanbrengen²².

Ruimte; tijd; beweging

Beeldhouwwerken en schilderijen worden zó in de ruimte geplaatst dat de ruimte een rol speelt bij het toeschouwen. Beeldhouwwerken bezitten door hun driedimensionaliteit zelf ruimte terwijl op schilderijen ruimte wordt gesuggereerd op een plat vlak, het trekken van een lijn op een plat vlak geeft al een ruimtelijk effect evenals kleurcontrasten (kleurenafb.8 en 9). Ook door middel van perspectief en schaduw kunnen ruimtelijke effecten worden gecreëerd.

Een beeldend kunstwerk kan verschillende tijdsaspecten bevatten: ontstaans-, vergaanstijd en tussenliggende duur, deze tijd ondergaat het kunstwerk zelf. Ook kan in of door de afbeelding tijd gesuggereerd worden, bijvoorbeeld door schilderen van processen van veroudering of vergaan, of door het afbeelden van historische voorwerpen, taferelen of gebeurtenissen. Bepaalde kunstenaars streven naar uitbeelden van tijd- en bewegingsloosheid zoals de metafysici Giorgio de Chirico en Carlo Carra.

Over beweging merkt Marcel Duchamp onder meer het volgende op: 'In de grond van de zaak is de beweging in het oog van de toeschouwer, die haar binnen het schilderij brengt (...). De voorstelling van de beweging van een vorm binnen een bepaalde tijdruimte brengt ons heel fataal in de nabijheid van geometrie en mathematiek; precies zoals men de machine construeert'²³. Duchamp bedoelt waarschijnlijk met deze opmerkingen te zeggen dat de toeschouwer beweging in het schilderij brengt met zijn ogen, de kunstenaar met behulp van geometrische, mathematische constructie. Het is de vraag of hier de rol van geometrie en mathematiek in de beweging niet overdreven wordt, er zijn ook niet-geometrische en niet-mathematische manieren waarmee beweging uitgedrukt kan worden, bijvoorbeeld door kleurgebruik in combinatie met organische lijnen (kleurenafb.8).

Doordat bij kijken het oog voortdurend in beweging is en het oog een kunstwerk aftast, wordt ook deze beweging een aspect van het kunstwerk.

Een gebruikelijke manier om beweging uit te beelden is om figuren in houdingen te zetten waarvan we uit de natuur weten dat ze beweging uit drukken (opgeheven ledematen, wapperende doeken, et cetera). Een andere manier om beweging uit te drukken is optisch, door herhalen van een patroon. Het futurisme stelde zich ten doel beweging uit te drukken op het platte vlak, meestal werd dit gedaan door herhalen van contourlijnen. Beweging kan volgens ditzelfde principe ook vastgelegd worden in de fotografie, door het negatief meerdere malen te belichten. Op deze manier kunnen de verschillende bewegingsstadia van een lichaam in actie worden vastgelegd. Elektronisch kunnen door middel van apparaten als film en video kunstwerken in beweging worden gezet. Een typisch voorbeeld van in beweging zetten van beelden vormen de bewegende objecten van Tinguely terwijl er ook kunstenaars zijn die bewust het uitbeelden van beweging vermijden of tot een minimum beperken zoals Mondriaan en

²² Bij computersimulatie kan de mens via het geprojecteerde beeld van hemzelf gelijktijdig anderen in een gesimuleerde ruimte ontmoeten en handelingen verrichten.

²³ Uit een gesprek van Duchamp met Pierre Cabanne in 1967, Kotte, p.54.

Kline.

Uitbeelding van beweging impliceert tijd: er wordt de indruk gewekt dat iets zal vallen, vliegen, et cetera.

Vorm

Tatarkiewicz onderscheidt door de geschiedenis heen vijf opvattingen over vorm: 1 vorm als samenvoeging van delen 2 vorm als dat wat direct aan de zintuigen wordt gegeven 3 vorm als contour van een object 4 vorm als conceptuele essentie (entelechie) 5 vorm als bijdrage van de geest tot het waargenomen object²⁴. De derde definitie benadert het dichtst wat hier onder vorm verstaan wordt. Leonardo da Vinci beschouwde vorm als het belangrijkste element van schilderen²⁵.

Vormen ontstaan door lijnen, vlakken, schaduwen en begrenzingen hiertussen, vormen hebben een kleur en kleuren nemen, als ze een begrenzing hebben, vormen aan, als kleuren geleidelijk in elkaar overgaan is de grens niet duidelijk vast te stellen. Bij beeldhouwwerken zijn de vormen driedimensionaal waardoor de ruimte er omheen de begrenzing vormt, bij vormuitbeeldingen op het schilderij is het schilderij zelf de begrenzing. De vlakken tussen de figuren op een schilderij hebben ook een vorm.

Er bestaan geometrische vormen, organische (natuur)vormen en overgangen hiertussen (kristallen). Deze soorten keren in kunstwerken terug.

Vaak bemiddelen vormen een bepaalde betekenis, veel betekenissen worden geleerd door koppeling aan de vorm die ze uitdrukken, waarvan ze de begripelijke betekenis zijn²⁶. Paul Klee gaat ervan uit dat beeldende kunstenaars werken met vormen in brede zin: 'Wij zijn vormers (Bildner), werkende praktici, en zullen ons hier daarom natuurlijk vooral op formeel gebied bewegen. Zonder te vergeten, dat voor de formele aanvang of eenvoudiger voor de eerste streek een hele voorgeschiedenis ligt, niet alleen het verlangen, de lust van de mensen, niet alleen de uiterlijke noodzaak daartoe, maar ook een algemene toestand van de mensheid, welke richting men wereldbeschouwing noemt, die met innerlijke noodzaak tot manifestatie hier- en daarheen drijft. Dat benadruk ik, opdat niet het misverstand ontstaat, alsof een werk alleen uit vorm bestaat²⁷. Klee geeft hiermee aan dat de door kunstenaars gebruikte vormen binnen een maatschappelijk kader ontstaan. Vormen zijn maatschappelijk gevormde betekenisdragers en de betekenis van een vorm is parallel aan maatschappelijke veranderingen veranderlijk van aard. Kandinsky benadert het element vorm op de volgende manier: '1 De vorm in engere zin - vlak en ruimte 2 De vorm in bredere zin - kleur en de betrekking tot vorm in engere zin. In beide gevallen moeten de werken van de eenvoudigste vormen tot gecompliceerdere planmatig overgaan. Zo wordt in het eerste deel van het vormvraagstuk het vlak op drie grondelementen teruggevoerd - driehoek, kwadraat en cirkel - en de ruimte tot de daaruit ontstane ruimtegrondelementen -

²⁴ Tatarkiewicz 1980, p.220 e.v.

²⁵ Vgl. voetnoot 4, uit dit citaat blijkt ook dat vorm wordt waargenomen door middel van lijn.

²⁶ Zie voor de verhouding tussen inhoud en vorm: hf.1, voetnoot 36, hf.3, Invloed van technologie, en voor de relatie tussen begripsvorming en waarneming van beelden: hf.1, Waarneming en interpretatie van beelden.

²⁷ Klee (1921-1922) 1979, p.170.

piramide, cubus en kegel -²⁸. Deze opvatting is via Bauhaus in het kunstonderwijs beland en is daar nog steeds werkzaam, zij heeft bijgedragen tot geometrisering van beeldende kunsten, tot een inperking van de vormmogelijkheden.

Compositie

Compositie is het groeperen van voorwerpen en vormen, een activiteit waarbij gebruik gemaakt wordt van verschillende bovengenoemde elementen. De opvatting dat compositie volgens strakke, aan getalsverhoudingen ontleende regels moet worden opgebouwd is een oude opvatting die nog steeds invloed heeft en al aanwezig was bij de Pythagoreeërs: 'Geen kunst komt uit zonder proportie, en proportie berust op getal. (...). Zo is er een bepaalde proportie in beeldhouwkunst en ook in schilderen. Dankzij deze proportie bereiken zij volledige welgevoeglijkheid. Algemeen gesproken, elke kunst is een systeem van percepties, en een systeem is getal, men kan daarom eenvoudigweg zeggen "dingen zien er mooi uit dankzij getal", wat betekent, dankzij een geest in staat te oordelen en gerelateerd aan getallen, die de basis zijn van alle dingen. Dit is wat de Pythagoreeërs ons verzekeren'²⁹. Deze opvatting heeft tot op de dag van vandaag invloed op beeldende kunstenaars, zoals onder meer blijkt uit het werk en volgende citaat van Mondriaan: '(...) de schilderkunst heeft mij geleerd dat evenwichtige samenstelling van kleurverhoudingen het op den duur wint van de natuurlijke compositie en beelding, namelijk dan, wanneer het gaat om evenwicht, harmonie, zo zuiver mogelijk uit te beelden (...). Ja, een heel andere, meer mathematische en toch niet symmetrische compositie is nodig om tot zuivere beelding van evenwichtige verhoudingen te komen. Want enkel het natuurlijke door het rechte te beelden blijft evenzeer het natuurlijke weergeven, hoewel wij dan toch reeds een veel sterker indruk zullen ontvangen'³⁰. Dat er verscheidene andere kunstenaars zijn die deze opvatting niet huldigen of tenminste de beeldende kunsten hiertoe niet willen beperken blijkt uit werk en uitspraken van bijvoorbeeld surrealisten en abstract-expressionisten³¹. Door kunsttheoretici en kunstenaars zijn verschillende opvattingen geuit over wat de basiselementen van beeldende kunsten zijn. Hieronder volgen enkele citaten die dat illustreren³². Alberti zegt over elementen van schilderen: 'Schilderen is samengesteld uit contour, compositie en glans'³³. Leonardo da Vinci beschouwt de volgende elementen als componenten van schilderen: '(...) van deze tien delen van de functie van het oog, bezit schilderen er zeven: licht, duisternis, kleur, vorm, plaats, verwijdering, nabijheid (...)'³⁴. Poussin merkt over elementen van schilderen op: 'De juiste manier van doen bestaat uit vier elementen: onderwerp of thema, concept, structuur en stijl. De eerste eis, fundamenteel ten opzichte van al de andere, is dat het onderwerp of verhaal groots moet zijn, zoals gevechten, heroïsche acties en religieuze

²⁸ Kandinsky 1955, p.62.

²⁹ Sextus Emp., Adv. mathem. VII 106, uit: Tatarkiewicz (1962) 1970, p.86.

³⁰ Mondriaan, p.33-34.

³¹ Vgl. de verschillende ideeën m.b.t. compositie zoals weergegeven onder: Conclusies over basiselementen.

³² De citaten zijn ontleend aan: Tatarkiewicz 1974.

³³ Alberti, Della Pittura, Lib.II, ed. Mallè, 1950, p.82.

³⁴ Leonardo da Vinci, dl.3, frag.426, p.158.

thema's. (...). Kunstenaars moeten dus verachten de minderwaardigheid en laagheid van onderwerpen ver van elk kunstenaarschap, die tot nu toe gebruikt zijn. Wat betreft concept, het is het zuivere product van de geest die toepasselijk zijn voor de taak (...). De structuur of compositie van de delen moet niet te ver doorgestudeerd zijn, niet recherché, niet doorgewerkt, maar getrouw aan de natuur. Stijl is een specifieke manier en vaardigheid van schilderen en tekenen, geboren uit het bijzondere genie van elke schilder in de toepassing en het gebruik van zijn ideeën. Deze stijl, manier of smaak is een gift van natuur en genie³⁵. De indeling van Itten³⁶ benadert, ook al gaat het in deze indeling om uitbeeldingen van contrasten, het dichtst de hier gehanteerde onderscheidingen in basiselementen maar Ittens indeling is teveel beperkt tot geometrie.

Met behulp van bovenbeschreven basiselementen zullen nu bij wijze van voorbeeld een aantal beeldende kunstwerken worden geanalyseerd. Analyse van de grotschilderingen van Lascaux volgt hieronder, de andere analyses bevinden zich in bijlage I.

Analyse van beeldende kunstwerken.

Analyseren van beeldende kunstwerken aan de hand van basiselementen is een van de methodes, naast kunsthistorische, -sociologische, -psychologische benadering, om beeldende kunstwerken te onderzoeken. In deze methode wordt de opbouw van het kunstwerk, haar beeldende elementen, als uitgangspunt genomen.

Met behulp van de basiselementen materiaal; kleur; lijn; structuur; schaduw; afmeting; richting; herhaling, symmetrie, ritme; perspectief; ruimte, tijd, beweging; vorm en compositie worden een aantal beeldende kunstwerken geanalyseerd: een analyse van de grotschilderingen van Lascaux volgt hieronder, de andere analyses zijn te vinden in bijlage I, de in deze bijlage besproken kunstwerken zijn volgens dezelfde methode geanalyseerd als de grotschilderingen van Lascaux en zijn interessant voor diegenen die zich verder in deze methode willen verdiepen. Van de gehanteerde basiselementen is een samenvattend schema gemaakt (bijlage II) dat kan dienen als richtlijn bij de analyse. De basiselementen zijn niet allemaal van gelijke aard, zo vormen ruimte, tijd en beweging voorwaarden voor de overige elementen en wordt schaduw op het platte vlak door middel van lijnen gecreëerd, maar deze elementen zijn onderscheiden bestanddelen waaruit het kunstwerk gevormd wordt.

De keuze van de te analyseren kunstwerken is niet gebaseerd op kunsthistorische overwegingen maar op de verschillende facetten die zij van beeldende kunsten tonen. De gekozen werken dienen als voorbeeld om te laten zien hoe een analyse van beeldende kunstwerken aan de hand van basiselementen in zijn werk gaat. De grotschildering van Lascaux is een van de oudste, monumentale en goed bewaard gebleven schilderingen van de oermens; de voorgevel van de tempel van Ramses II in Aboe Simbel is gekozen vanwege zijn afmetingen en geometrische compositie; de beeldengroep Laocoön wordt beschouwd als hoogtepunt van technisch kunnen in de

³⁵ Poussin, *Observation sur la peinture*, acc. to Bellori, Vite.

³⁶ Itten onderscheidt: punt, lijn, vlak, lichaam, groot-klein, hoog-laag, dik-dun, breed-smal, doorzichtig-ondoorzichtig, glad-ruw, rustig-beweeglijk, veel-weinig, richtingscontrasten, licht-donker, zacht-hard, licht-zwaar, uit: Itten.

Hellenistische periode; de Romeinse muurschildering in Villa der Mysteriën is gekozen vanwege zijn afmeting en omdat deze schildering redelijk goed bewaard is gebleven; het detail van de koepelschildering van Michelangelo is onderdeel van een bekend werk dat herleving van de antieken vertegenwoordigt en bij restauratie van dit kunstwerk zijn vrij veel technische gegevens over de werkwijze van de kunstenaar vrijgekomen; het schilderij van Rembrandt is voorbeeld van een vrij grove structuurschildering; het beeld van Rodin is gekozen omdat hij als een van de eerste beeldhouwers bewust vervormingen aanbrengt in zijn beelden; Kandinsky streeft ernaar de voorstelling te vereenvoudigen en probeert met basiselementen als lijn en kleur composities te maken; Mondriaan probeert het schilderen te reduceren tot bepaalde basiselementen; Duchamp brengt nieuwe materialen in de beeldende kunsten en ook hij begint zonder duidelijke voorstelling te werken; de objecten van Kienholz, tenslotte, zijn een typisch voorbeeld van het tentoonstellen van bewerkte gebruiksvoorwerpen in combinatie met afgietsels van menselijke figuren.

De analyses zijn niet tot in kleinste details doorgevoerd omdat het er hier om gaat in zijn algemeenheid te laten zien hoe men met behulp van basiselementen kunstwerken kan analyseren, alleen op de grotschilderingen van Lascaux wordt hier bij wijze van voorbeeld wat uitvoeriger ingegaan.

De uitkomsten van een analyse op basiselementen zijn afhankelijk van de hoeveelheid kennis over basiselementen en kunstwerken: hoe meer kennis men heeft van de verschillende aspecten die aan de basiselementen verbonden zijn en hoe meer kunstwerken men heeft gezien, des te meer facetten kan men in de analyse betrekken. Een korte uiteenzetting van de belangrijkste technieken die in de beeldende kunsten gebruikt worden en die voorkomen in de te analyseren kunstwerken, volgt na analyse van de grotschildering van Lascaux.

Grotschildering van Lascaux (kleurenafb.1), 15.000-10.000 v.Chr, bevindt zich op de linker muur van de grote zaal in de grot van Lascaux bij Montignac, Dordogne, Frankrijk, de zaal ligt onmiddellijk achter de ingang, is $\pm 30 \times 10$ m. en heeft een koepelvormig plafond, de afbeeldingen van de dieren zijn in hun geheel ongeveer 5,5 m. lang.

Materiaal

De ondergrond bestaat uit een golvende stenen muur met oneffenheden en is bedekt met een witte laag, op sommige plaatsen is deze laag beschadigd of verdwenen.

Het materiaal waarmee de voorstellingen zijn opgebracht zijn pigmenten (kleurstof) en houtskool, de pigmenten zijn vrij dik opgebracht waar het de lijnen van de figuren betreft, de meeste gedeelten van de figuren die met pigment zijn ingekleurd, zijn dunner opgebracht, dit is te zien aan de ondergrond die er doorheen schijnt.

Bepaalde delen zijn opgebracht met harde voorwerpen zoals stokken, de lijnen zijn daar streperig, andere delen zijn aangebracht met voorwerpen die gedompeld zijn in vloeistof, bijvoorbeeld gedroogd gras, handen, te zien aan de grote vlakken die niet streperig zijn.

Kleur

De gebruikte kleuren zijn overwegend zwart en roodbruin, de ondergrond is voornamelijk witachtig en op bepaalde plaatsen, waar de witte laag verdwenen is, oker van kleur. Doordat de ondergrond niet egaal wit is, ontstaan in combinatie met de

opgebrachte kleuren verschillende nuances, op andere plaatsen loopt zwart en rood in elkaar over.

Lijn

De lijnen zijn overwegend (ongeveer driekwart) in zwart opgebracht, een klein gedeelte in rood. De lijnen zijn in etappes getrokken, niet doorlopend, de omtreklijnen zijn vrij dik en op bepaalde plaatsen zijn arceringen aangebracht in de vorm van stippen.

Structuur

Doordat de ondergrond korrelig is en de kleurstof op de toppen van de korrels is aangebracht, ontstaat een gestippelde structuur.

Schaduw

Op bepaalde plaatsen zijn schaduwen aangebracht om kleurverschillen weer te geven en afrondingen te accentueren, bepaalde schaduwen ontstaan door het reliëf van de rotswand, dat met verf geaccentueerd is.

Afmeting

De afmeting van de ruimte waarin de afbeeldingen zich bevinden is ongeveer 30 meter lang en 10 meter breed, de afbeeldingen van de dieren variëren van 1 meter tot 1,5 meter en zijn in het totaal ongeveer 5,5 meter lang.

Richting

De voorstelling bevindt zich op een langgerekte muur en is hoofdzakelijk horizontaal gericht.

Herhaling; ritme; symmetrie

Er is sprake van herhaling van dezelfde soort afbeeldingen van dieren. De lijnen van de poten en horens zijn ongeveer op dezelfde manier opgebracht, waardoor herhaling en symmetrie ontstaan. De stippen zijn volgens ritmische herhaling opgebracht terwijl ook bepaalde afbeeldingen van dieren een ritmische herhaling vertonen.

Perspectief

Aan de figuren is te zien dat een poging werd gedaan perspectief weer te geven, dit is zichtbaar aan de richting van de lijnen van poten en horens en aan de omtreklijnen van de dieren.

Ruimte; tijd; beweging

De ruimte is langgerekt en bolvormig.

Op de afbeeldingen wordt de indruk gewekt dat de dieren in beweging zijn, met name door de manier waarop hun poten zijn afgebeeld.

Doordat een aantal dieren op een rij zijn afgebeeld en schijnen te lopen, wordt een tijdsverloop uitgebeeld. Dat de afbeeldingen over elkaar heen zijn geschilderd met verschillende technieken, duidt er op dat tussen de verschillende afbeeldingen een tijdsverschil zit. Aan de beschadigingen en vaagheid van de pigmenten valt af te leiden dat het hier gaat om oude afbeeldingen, ook de plaats waar zij zich bevinden, een grot, duidt hierop.

Vorm

Het betreft hier afbeeldingen van dieren, de afbeeldingen zijn organisch van vorm³⁷.

³⁷ Organische vormen ontstaan door groei in de natuur van levende organismen. Afgebeelde vormen die met deze gelijkenis vertonen, worden organisch genoemd.

Compositie

De compositie is langgerekt en bestaat uit een vrij grote groep van vormen. Er is een tweedeling te onderscheiden in de compositie: een groep kleinere figuren tegenover een grote figuur. De niet bewerkte omgeving kan als landschap functioneren. De natuurlijke afrondingen van de ondergrond, de rotswand, verlenen de vormen plasticiteit.

Doordat de rotswand vermoedelijk in de loop van de tijd steeds verder beschilderd is, moesten de latere schilders waarschijnlijk rekening houden met de afbeeldingen die al geschilderd waren en hebben de eerdere afbeeldingen vermoedelijk de latere beïnvloed. Door deze verschillende afbeeldingen ontstaat een compositie.

De grotschilderingen in Lascaux zijn interessant om te bestuderen omdat zij behoren tot het nalatenschap van de eerste door de mens gemaakte afbeeldingen die tot nu toe zijn gevonden. Zij laten daardoor tegelijkertijd ruimte voor uiteenlopende speculaties. Zo waren volgens Lukács de grotschilderingen, op hoe primitief niveau de mens toen ook was, uiting van een vrij hoge perfectie. In deze perfectie komt volgens hem de dagelijkse strijd van de mens om zijn bestaan tot uitdrukking en zijn magische praktijk en gedachtengoed, aan de afbeeldingen is zijn kennis over de buitenwereld af te zien. De afbeeldingen vormen volgens Lukács een eerste bewijs voor de afsplitsing van wetenschap van het dagelijks leven omdat de mens hier iets vastlegt³⁸. H.W. en Dora Jane Janson beweren over de grotschilderingen onder meer dat de afbeeldingen uit grote dieren bestaan omdat de oermens deze voor voedsel wilde jagen maar hiertoe door gebrekkige middelen niet in staat was. Vanwege levensnoodzaak zou de oermens veel over deze dieren hebben nagedacht. De schrijvers voegen aan hun interpretatie enige wetenschappelijk gepresenteerde maar in wezen morele gissingen toe zoals dat het leven van de oermens veel saaier zou zijn geweest dan het onze, hij fysiek sterker was dan wij - onwaarschijnlijk als men bedenkt dat de voeding nu van betere kwaliteit en veelzijdiger is - en de hedendaagse mens veel ordelijker is dan de oermens, wat de huidige arbeidsdeling zou verklaren. Een belangwekkend idee ten aanzien van de afbeeldingen zelf is de door hen geopperde mogelijkheid dat de oneffenheden in de grot aanleiding hebben gegeven om hier afbeeldingen te maken, zoals ook inktvlekken ons ideeën voor afbeeldingen kunnen leveren³⁹.

Wij weten over de oorzaken van ontstaan van deze afbeeldingen niets met zekerheid te zeggen en daarom zijn ze geschikt om aan te tonen dat we ze toch, ondanks het ontbreken van een historische context, met behulp van de basiselementen waaruit zij zijn opgebouwd, kunnen analyseren en interpreteren. Vaak wordt beweerd dat het voor de analyse van beeldende kunstwerken nodig is te weten waarom ze gemaakt zijn, door wie en wanneer. In dit geval kunnen we alleen een schatting maken van de tijd waarin ze gemaakt zijn, door datering van de lagen maar deze datering is

³⁸ Lukács 1963, dl.I, p.449 e.v.

³⁹ Janson 1968, p.8-13. Zie voor gissingen ten aanzien van de grotschilderingen verder: hf.1, voetnoten 39 en 40. Omdat niet bekend is met wat voor doel de grotschilderingen gemaakt zijn, is het mogelijk zeer uiteenlopende hypothesen op te stellen, zo zouden de grotten als eetgelegenheid gediend kunnen hebben, waarbij de afbeeldingen keuzes uit het menu voorstelden.

niet nauwkeurig. Er gaan geruchten dat na de ontdekking van bepaalde grotschilderingen, de ontdekkers met in de grot aanwezig pigment de schilderijen hebben bijgewerkt en aangevuld.

Door kunstenaars, kunsttheoretici en -historici worden de grotschilderingen van de oermens beschouwd als het begin van de beeldende kunsten en mede daarom hebben zij sinds hun ontdekking sterke invloed op beeldende kunstuitingen, hoewel de kennis van naturalistisch afbeelden op het moment dat de grotschilderingen ontdekt werden, al veel verder gevorderd was. Op het moment dat de grotschilderingen ontdekt werden kon de mens technisch gezien al veel ingewikkelder dingen maken. Niet het technische kunnen dat in de grotschilderingen besloten ligt is verantwoordelijk voor hun voortdurende invloed, maar het feit dat deze een van de eerste gevonden kunstuitingen van de mens zijn.

In het begin van de 20^e eeuw begint onder invloed van verschillende, met name technologische ontwikkelingen waaronder opkomst van de fotografie, onderzoek naar basiselementen, het ontstaan en de eigenschappen van beeldende kunsten zich te ontwikkelen⁴⁰. In verband hiermee oefenen de grotschilderingen, die dan nog niet zo lang geleden ontdekt zijn, grote invloed uit op het werk van verscheidene kunstenaars als Paul Klee en andere leden van Dada, Beuys, de jonge Italianen en anderen. Zij maken gebruik van aspecten van de grotschilderingen zoals de manier van tekenen, op vergelijkbare wijze gebruik maken van structuur en over elkaar heen schilderen van verschillende figuren.

Over de redenen waarom deze grotschilderingen gemaakt zijn is niets bekend maar aan de afbeeldingen zelf kan heel wat afgezien worden over de makers, zonder gebruik te maken van een speculatief gezichtspunt. x

De afbeeldingen van de oermens zijn niet zozeer interessant als vergelijking met het niveau van ons huidige technische kunnen en de invloed daarvan op naturalistische afbeelden, maar zijn wel belangwekkend in het licht van de vraag waartoe de oermens binnen toenmalige omstandigheden, voor zover die zijn na te gaan, in staat was. Deze afbeeldingen getuigen van kennis en begripsvorming van de oermens ten aanzien van zijn omgeving en van zijn handvaardigheid. Aan de hand van deze afbeeldingen kunnen wij ons afvragen wat de oermens kon, wat hij dacht en wat voor kennis hij had.

De witte onderlaag waarop de taferelen getekend en geschilderd zijn, is waarschijnlijk gebruikt omdat wit met andere kleuren beter contrasteert, waardoor de afbeelding beter zichtbaar wordt. Dat van dit effect vermoedelijk bewust gebruik gemaakt is, is af te leiden uit het feit dat de meer donkere gedeelten van de ondergrond ongebruikt zijn gelaten. Dat de afbeeldingen zich in een grot bevinden zodat schilderen en bezichtigen alleen bij vuurlicht mogelijk was, heeft waarschijnlijk een rol gespeeld bij het gebruiken van de witte achtergrond, omdat de afbeeldingen zo beter uitkomen.

Het tafereel bestaat uit afbeeldingen van dieren (stieren, paarden, herten). Dat de oermens deze dieren bij herhaling afbeeldde, geeft aan dat hij daar een bepaalde relatie mee had en ze belangrijk genoeg vond om af te beelden. Wij kunnen tegen het tafereel aankijken als een collectief werkstuk omdat het door verschillende mensen gemaakt is,

⁴⁰ Zie ook: hf.3, Invloed van technologie en Fotografie, massaproductie en nieuwe reproduceertechnieken.

dit is te zien aan de verschillende technieken die gebruikt zijn (houtschool, houtschool in combinatie met verf) en doordat bepaalde dieren over elkaar heen zijn afgebeeld. De hert-figuren en de onduidelijke rode dierenfiguren aan de rechterzijde zijn het eerst opgebracht want de grote, met één lijn getekende stieren zijn hier overheen getekend en doorsnijden de herten. Over één van de stieren is een rood-zwart paard geschilderd. De rennende paarden-figuren zijn als laatste opgebracht, zij bedekken bepaalde lijnen van andere figuren. Van de drie grote stieren die op één lijn zijn afgebeeld, is de grootste het meest natuurgetrouw, die ertegenover minder natuurgetrouw en de derde (links op de afbeelding) vrij schematisch. Uit het feit dat bepaalde dieren over elkaar heen zijn afgebeeld, zou men kunnen afleiden dat de oudere afbeeldingen voor de latere mensen niet meer zo belangrijk waren, wel de plaats en het nieuwe dier dat werd afgebeeld, misschien wilde men daarmee de oude afbeelding teniet doen. De compositie, indeling van het geheel, vertoont door het over elkaar heen afbeelden van figuren geen strakke ordening en is waarschijnlijk beïnvloed door de vorm en kleur van de grot. Doordat de hele afbeelding bestaat uit verschillende dieren, door elkaar heen geplaatst, met verschillende kleuren en van verschillende grootte, is de grotschildering voor ons één geheel, hoewel dat oorspronkelijk waarschijnlijk niet zo bedoeld was, dit geheel kan ons doen denken aan later gemaakte wandschilderingen.

Om de dieren zo te kunnen afbeelden, is vrij veel kennis nodig over de opbouw van een dier en is een bepaald abstractievermogen vereist: om vormen te kunnen weergeven moeten ze eerst onthouden worden, het weergeven van dieren veronderstelt ook een bepaald begrip van recht, krom, verticaal, en dergelijke. Dat deze vormen konden worden weergegeven betekent ook dat hiervoor benodigde handvaardigheid aanwezig was en kennis van materialen waarmee gewerkt werd zoals mengen van pigmenten met bindmiddel en gebruik van houtschool. De lijnen zijn in etappes getrokken en nauwelijks gecorrigeerd, de lijnen volgen de vorm vrij nauwkeurig, van de vorm wordt nauwelijks afgeweken. Tot deze precisie is alleen een geoefend iemand in staat. De afbeeldingen van de meeste dieren wekken de indruk dat ze in beweging zijn, door de houding van lichaam en poten. Ook om beweging te kunnen weergeven is observatie en oefening nodig. Doordat bij de grote stier de omtreklijn niet door de poten snijden maar nauwkeurig achter de poten is getrokken, wordt de indruk gewekt van diepte, perspectief, hoe gebrekkig ook. Alle basiselementen en daarmee verbonden problematiek, die later in de beeldende kunsten afzonderlijk uitgebreid aan de orde komen, zijn in de afbeeldingen van de oermens al aanwezig.

Men kan zich afvragen waarom bij de drie herten het oppervlak met oker en zwart is beschilderd en bij de stieren de omtrekken alleen met een harde lijn zijn getrokken of, wat de paarden betreft, waarom een groep paarden alleen met zwart en de andere twee paarden met een roodbruine kleur zijn geschilderd. Had dit speciale betekenis of had het daarmee te maken dat de maker niet de beschikking had over andere verfstoffen?

Aan hoe de figuren zijn afgebeeld, kan men niet de tijd afzien wanneer ze gemaakt zijn, het is bijvoorbeeld vaker voorgekomen dat werken eerder uit de geschiedenis natuurgetrouwer waren dan later het geval was. De twee grote stieren zijn in elkaars spiegelbeeld gemaakt, de gestippelde stier is waarschijnlijk een kopie van de andere die nauwkeuriger, met meer details en versterking van de horens is afgebeeld. De afbeelding van de stier die de paardenrij afsluit, lijkt een kopie van de andere twee

stieren en is waarschijnlijk in dezelfde tijd gemaakt als de twee roodbruin gekleurde paarden, qua vorm en kleur vertoont deze daarmee gelijkenis, er is waarschijnlijk een poging gedaan om bij deze stier de horens en bek van de twee grote stieren te kopiëren. Het verschijnsel om iets in verschillende tijden op dezelfde manier uit te beelden komt ook veel voor bij de oude Egyptenaren en stammen in Afrika, waar bepaalde afbeeldingen duizenden jaren bijna op dezelfde manier zijn gemaakt. De vervormingen van de stieren, langgerekt en met ten opzichte van de overige dieren grote lichamen, zijn waarschijnlijk bewust gedaan: wat van belang was werd overdreven uitgebeeld. Alle dieren zijn in zij-aanzicht uitgebeeld wat een maximum laat zien van hun lichaam, meer dan wanneer de figuren in vooraanzicht worden afgebeeld. Van ditzelfde effect is ook door de oude Egyptenaren veel gebruik gemaakt. De donkere paarden zijn silhouetten met harde onderlijn, die de figuren schaduw verleent, de ruglijnen zijn niet zoals bij de stieren harde omtreklijnen, maar grenslijnen tussen twee vlakken evenals bij het grote paard het geval is.

Waarschijnlijk zijn de afbeeldingen in een grot gemaakt omdat ze daar goed bewaard bleven, gespaard voor directe weersinvloeden. In deze grotten zijn ook botten gevonden, waaruit sommigen afleiden dat er op deze plaatsen geofferd werd. Het kan ook zijn dat op deze plaatsen werd gegeten of dat zij dienden als inwijdingsplaats voor jagers. Er kunnen verschillende andere redenen zijn geweest waarom deze grottschilderingen gemaakt zijn, het ontbreken van kennis hierover doet echter aan de afbeeldingen zelf geen afbreuk, zij zijn ook zonder deze kennis te analyseren.

Vergelijking van beeldende kunstwerken

Door kunstwerken te vergelijken, kan men erachter komen wat de verschillen en overeenkomsten zijn tussen de verschillende werken. Hieruit kan weer afgeleid worden waartoe de mens in een bepaalde tijd in staat was en wat zijn bedoelingen waren. Uit een vergelijking kan bijvoorbeeld geconcludeerd worden dat bepaalde technieken, zoals de manier van verf opbrengen, op dezelfde manier zijn toegepast of juist niet, dat er veranderingen zijn opgetreden in de soort materialen die gebruikt zijn en dergelijke. Kunstwerken die tot dezelfde groep behoren vertonen door dezelfde kenmerken al overeenkomsten, beeldhouwwerken zijn bijvoorbeeld ruimtelijk, schilderijen vlak.

Op basis van het vergelijken van kunstwerken en de verschillen die hieraan ontleend worden, maakt men een indeling van de verschillende werken, qua tijd, maker en manier van werken. Zo worden beeldende kunstwerken die resultaat zijn van activiteiten uit de Griekse archaïsche periode, om hun ten opzichte van kunstwerken uit andere perioden onderscheiden en onderling gemeenschappelijke kenmerken, afgegrensd van kunstwerken die in de Hellenistische tijd gemaakt zijn en is men, naarmate de perioden de tegenwoordige tijd dichterbij naderen, in staat specifiekere onderscheidingen te maken per kunstenaar en werkwijze (kubisme, Surrealisme, constructivisme e.d.).

Hoe de indelingen gemaakt worden, is afhankelijk van de soort kunstwerken en kennis hierover, onbekendheid met de traditionele Afrikaanse houtsnij kunst kan bijvoorbeeld niet leiden tot de conclusie dat het kubisme hiervan invloeden heeft ondergaan net zo min als onbekendheid met de traditionele Japanse schilderkunst aanleiding

kan geven tot het inzicht dat van Goghs schilderijen daarmee overeenkomsten vertonen.

Uit vergelijkingen tussen kunstwerken is ook af te leiden waardoor een bepaalde kunstenaar beïnvloed wordt, het werk van de ene kunstenaar kan dat van anderen beïnvloeden, dit kan zover gaan dat kunstenaars het werk van anderen kopiëren of vervalsen.

Een ander aspect dat door vergelijken van beeldende kunstwerken naar boven kan komen is het belang van een kunstwerk: vooral het gebruik van zeldzaam materiaal en hanteren van grote afmetingen duiden erop dat het kunstwerk een bijzondere plaats inneemt.

Analyse van beeldende kunstwerken op de basiselementen waaruit ze zijn opgebouwd (materiaal, kleur, lijn e.d.) kan dienen als basis voor vergelijking: omdat alle beeldende kunstwerken uit dezelfde basiselementen bestaan, zijn ze met behulp van deze elementen willekeurig met elkaar te vergelijken. Door deze analyses van verschillende kunstwerken naast elkaar te leggen, zijn bovengenoemde overeenkomsten en verschillen te ontdekken. Omdat deze werkwijze hier te ver zou voeren en de lezer in staat mag worden geacht zelf de geanalyseerde kunstwerken te kunnen vergelijken, worden hier bij wijze van voorbeeld op basis van de door ons gemaakte 11 analyses enkele conclusies getrokken.

Doordat de geanalyseerde kunstwerken in sterk uiteenlopende tijden zijn gemaakt, zijn er in het gebruik van de meeste basiselementen duidelijke veranderingen te ontdekken. Worden bijvoorbeeld in Lascaux alleen natuurlijke, in de natuur vindbare materialen gebruikt, door Duchamp en Kienholz zijn ook 'kunstmatige', door de mens vervaardigde stoffen zoals glas en polyester verwerkt in het kunstwerk.

Wat het element kleur betreft, is een toename aan soorten pigmenten waar te nemen wanneer men bijvoorbeeld de grotschilderingen in Lascaux vergelijkt met het schilderij van Kandinsky. Ook is verandering te zien in hoe kleur gebruikt wordt: van aan kleur gebonden voorstellingen naar gebruik van kleur los van een duidelijk herkenbare voorstelling. Verder kunnen alle kunstwerken met behulp van natuurlijke lichtval waargenomen worden maar Kienholz maakt bovendien gebruik van een door de mens gemaakte lichtbron, de TL buis.

De lijnvoering ontwikkelt zich van figuur-volgende-lijnen (lijn als omtrek en opvulling van vormen) zoals bij Lascaux, de muurschildering in Pompeï, de plafondschildering van Michelangelo en het schilderij van Rembrandt, naar het hanteren van verschillende soorten lijnen op zich, te zien op het schilderij van Kandinsky, en het gebruik van lijn als omtrek van bedachte, niet in de realiteit voorkomende voorwerpen, zoals in het object van Duchamp.

Door de ontwikkeling van materialen en manieren van bewerken, ontstaan nieuwe structuren, de rotswand in Lascaux geeft bijvoorbeeld andere structuur aan het werk dan het polyester in het werk van Kienholz en verf opbrengen met een stok (Lascaux) geeft andere structureffecten dan gebruik van schildersmes (Rembrandt) of hanteren van kwast zoals bij de muurschildering van Pompeï gebeurde en in de plafondschildering van Michelangelo.

De manier waarop schaduw gehanteerd wordt varieert van een minimaal gebruik

van schaduwwerking in Lascaux, het maken van vrij reële maar overdreven schaduwpartijen in de schilderijen van Michelangelo en Rembrandt, tot het opbrengen van niet-reële schaduw door Duchamp en Kienholz of bewust streven schaduw weg te laten, zoals in het schilderij van Mondriaan het geval is.

Verschillende afmetingen worden gebruikt, uiteenlopend van de extreem grote tempel in Aboe Simbel tot het in verhouding hiermee kleine schilderij van Mondriaan.

De richting van lijnen volgt een ontwikkeling van de figuur volgend naar op zich staande lijnen die bewust in bepaalde richtingen geplaatst worden, dit laatste is vooral aan het werk van Kandinsky en Mondriaan zichtbaar.

Herhaling, ritme en symmetrie spelen in alle werken een rol en zijn soms overwegend geometrisch, zoals in de tempel van Aboe Simbel en in de werken van Duchamp en Mondriaan, soms organisch van vorm, waar het voorstellingen van menselijke of dierlijke figuren betreft. In het werk van Kienholz treden beide soorten in combinatie op.

Wat gebruik van perspectief betreft is een ontwikkeling te zien van streven naar vrij reële weergave van perspectief (Lascaux, Laocoön, Pompeï en de werken van Michelangelo, Rembrandt en Rodin) tot bewust gebrekkig of niet gebruik maken van perspectief, zoals te zien is aan het werk van Duchamp en Mondriaan.

De beeldhouwwerken zijn door hun driedimensionaliteit automatisch ruimtelijk terwijl op de vlakke schilderijen soms bewust naar een ruimtelijk effect gestreefd wordt, zoals bij de muur- en plafondschildering in Pompeï en Rome, het schilderij van Rembrandt en de deels geometrische compositie van Duchamp.

Tijd komt op verschillende manieren aan de orde: als slijtage die met name de oude werken vertonen, als leeftijd van de afgebeelde figuren en op indirectere wijze als soort materiaal en manier van afbeelden die gebruikt zijn.

In een aantal werken wordt beweging gesuggereerd door lichaamshouding, Kandinsky wekt de indruk van beweging door kleur en lijn, Mondriaan maakt van dit element geen gebruik terwijl Duchamp beweging suggereert door optische constructie en Kienholz door middel van het aan- en uitknippen van de TL buis.

In de meeste werken worden organische vormen, mens- en dierfiguren, uitgebeeld, behalve in de werken van Kandinsky, Mondriaan en Duchamp waarin geometrische vormen overheersen. Analoog hieraan bestaan de meeste werken, behalve van de drie laatstgenoemde kunstenaars, uit plaatsing van figuren die organisch van vorm zijn, in de ruimte op een manier dat een herkenbaar-figuratief tafereel ontstaat.

Beeldende kunsttechnieken

Hier worden de belangrijkste beeldende kunsttechnieken in het kort behandeld, ter verduidelijking van wat er in deze tekst onder verstaan wordt en als hulp bij de analyses van beeldende kunstwerken.

Tekenen

Tekenen is hanteren van lijn, meestal voortgebracht met een scherp of dun voorwerp op een ondergrond door inkrassen (inkerven), waarbij het dunne voorwerp sporen achterlaat doordat het slijt of door hardheid krast. Het voorwerp (pen, hout, riet, kwast e.d.) kan ook gedompeld worden in vloeistof en daarna sporen achterlaten

op de ondergrond. Moderne manieren van tekenen die hier niet onder vallen zijn de airbrush-techniek - een oude variant hierop is strooien van gekleurd zand of gieten van verf door een opening in een blikje -, elektronische lichtpen-tekening en laser- en computertekeningen: hier wordt de ondergrond door het tekenvoorwerp niet aangeraakt.

Een tekening hangt zowel af van het soort voorwerp waarmee getekend wordt als van de soort ondergrond waarop getekend wordt (steen, papier etc.).

Verschillende soorten tekening zijn: lijntekening (contourtekening), tekening waar lijnen gearceerd worden zodat licht, - en donkernuances en de indruk van afrondingen ontstaan - een specifieke vorm van arcering is een lijn die alleen bestaat uit puntjes -, lijnen ontstaan door reduceertechniek, bijvoorbeeld waar een lichte ondergrond wordt bedekt met een donkere laag die wordt weggekrast waardoor lichte lijnen ontstaan, dit weghalen kan zover doorgevoerd worden dat op de witte ondergrond alleen zwarte lijnen overblijven (houtsnede, ets, lino snede e.d.). Lijnen kunnen ontstaan door het rollen van voorwerpen op een ondergrond of door afwrijftechnieken, bijvoorbeeld door dunne stof op een voorwerp te leggen en dit met kleur af te wrijven. De druktechnieken zijn op afwrijven gebaseerd: verf wordt opgebracht op verhogingen, in inkeringen of op een plat vlak en 'afgewreven' door drukken.

Wanneer bij een tekening gekeken wordt naar de manier waarop de lijnen ontstaan zijn, kan men vaak te weten komen in welke tijd de tekening ongeveer gemaakt is (niet elk materiaal en elke techniek zijn altijd mogelijk), waarvoor de tekening bedoeld is (als schets voor een schilderij of als tekening), of de gebruikte techniek bewerkelijk is en wat het 'handschrift' van de kunstenaar is.

Een tekening kan zelfstandig voorkomen maar kan ook dienen als studie voor een schilderij, beeldhouwwerk, grafiek, en dergelijke.

Tekeningen worden via lichtweerkaatsing waargenomen, ingekerfde tekeningen kunnen ook worden waargenomen worden door tast.

Schilderen

Schilderen is het voortbrengen van lijnen en vlakken op een ondergrond die meestal vlak is (gespannen doek, houten paneel e.d.) met pigment, verdund met vloeistof (verf). De vloeistof kan ook later toegevoegd worden, nadat pigment is opgebracht, bijvoorbeeld in geval van pastelkrijt.

Dürer geeft de volgende omschrijving van schilderen: 'Wanneer iemand op een plat vlak elk gekozen object uit alle visuele dingen in de wereld kan uitbeelden, om het even wat het mag zijn - dan is dat schilderen'⁴¹. Dürer benadrukt het kenmerk tweedimensionaliteit van schilderen. R. de Piles geeft als definitie voor schilderen: 'De essentie en definitie van schilderen is de imitatie van visuele objecten door middel van kleur en vorm (...). Het ware schilderen zou de toeschouwer moeten aantrekken door de kracht en getrouwheid van de imitatie'⁴². R. de Piles sluit met deze definitie de mogelijkheid uit dat in een beeldend kunstwerk nieuwe, voorheen niet bestaande, voorwerpen gecreëerd kunnen worden, een mogelijkheid waarvan in de moderne beeldende kunsten veel gebruik wordt gemaakt.

⁴¹ Dürer, Von der Malerei, London manuscript, p.301, uit: Tatarkiewicz 1974, p.258.

⁴² R. de Piles, Cours de Peinture, 1708, p.491, uit: Tatarkiewicz 1974, p.413.

Verf kan op verschillende manieren op de ondergrond worden opgebracht: met verschillende middelen (hand, veer, kwast, doek, watten e.d.), door verf te gieten of te mengen, et cetera. De verf kan gemengd worden door in verschillende lagen over elkaar heen te schilderen, vooraf op het pallet, direct op het doek of via het oog (pointillisme, mozaïek) waar zich op basis van lichtweerkaatsing verschillende gekleurde puntjes of vlakjes in het oog kunnen mengen.

Er zijn schilderijen te maken met schaduwen en kleurovergangen en alleen met vlakindelingen.

De meeste schilderijen hebben een rechthoekige of vierkante vorm, dit heeft waarschijnlijk te maken met de vorm van de ruimte waarin ze geplaatst worden, met de maximale ruimte die ze zo benutten en met geringere bewerkelijkheid dan bijvoorbeeld bij ronde of meerhoekige schilderijen het geval is.

Beeldhouwen

Beeldhouwen is het maken van driedimensionale objecten door reductie of constructie. Een voorbeeld van reductie is weghakken uit hout of steen, een voorbeeld van constructie is lassen van ijzer of boetsen uit klei.

Michelangelo zegt over beeldhouwen onder meer: 'Onder beeldhouwen versta ik dat wat gedaan wordt door materiaal te verwijderen; dat wat gedaan wordt door toevoegen van materiaal is gelijk aan schilderen'⁴³. Michelangelo beschouwt constructie niet als mogelijkheid waarvan de beeldhouwer gebruik kan maken.

Van vervaardigde beelden kunnen met behulp van mallen duplicaten worden gemaakt als bijvoorbeeld het origineel niet bestaat uit bestendig materiaal (klei). De mallen kunnen vaker gebruikt worden en hiermee kunnen afgietsels gemaakt worden van verschillende materialen (brons, beton e.d.)

Reliëf is een soort beeldhouwwerk, bij reliëf is de ene kant niet zichtbaar, vlak. Er bestaan twee soorten reliëf, gehold en gebold.

Het oppervlak van een beeldhouwwerk kan op verschillende manieren bewerkt worden: schuren, polijsten, verven, en dergelijke.

De vormen van een beeldhouwwerk kunnen via lichtweerkaatsing worden waargenomen en zij kunnen worden afgetast.

Grafiek

Grafiek is de afdruk van een afbeelding. De originelen die gedrukt worden kunnen op verschillende manieren ontstaan, met behulp van verschillende druktechnieken. Bij hoogdruk, bijvoorbeeld houtsnede, worden stukken uit het oppervlak weggesneden, op de overgebleven verhogingen wordt verf aangebracht en daarop wordt papier gedrukt zodat de verhogingen hierop sporen achterlaten. Bij diepdruk worden inkervingen in het oppervlak gemaakt, in de inkervingen wordt verf gesmeerd en daarna wordt hierin bijvoorbeeld papier gedrukt, zodat een afdruk van de inkervingen ontstaat. Bij vlakdruk wordt op het oppervlak verf aangebracht die wordt afgedrukt, zoals bij lithografie (steendruk).

Andere druktechnieken zijn zeefdruk, waar verf door een mal wordt geperst die op een zeef is aangebracht, of afwrijftechniek, waar een voorwerp onder papier of dunne stof wordt gelegd en met iets wordt afgewreven.

⁴³ Michelangelo, letter to Varchi, uit: Tatarkiewicz 1974, p.150.

Bovengenoemde druktechnieken zijn herhaalbaar zodat van één origineel meerdere reproducties te maken zijn⁴⁴. Vermenigvuldigen van 'kunst' door middel van muntstukken is al een heel oud principe, alleen werd dit vroeger niet als kunst beschouwd.

Fotografie (projectietechnieken)⁴⁵

Fotografie is een techniek waarbij het oppervlak bewerkt wordt met lichtgevoelig materiaal. Licht dat vanaf een object weerkaatst wordt, wordt via de lens van het fototoestel naar deze lichtgevoelige laag geleid, waarop na chemische bewerking een afbeelding ontstaat van het betreffende object. Via de volgens deze techniek vervaardigde negatieven en positieven en hier doorheen leiden van licht via een projector, kan de afbeelding van het object geprojecteerd worden op een oppervlak. De duur van een projectie is afhankelijk van de duur van de lichtbron.

Gemengde technieken

Bovenstaande technieken kunnen door elkaar heen gebruik worden. Vaak is een scheiding tussen de gebruikte technieken moeilijk te maken, een schilderij kan bijvoorbeeld half getekend en half geschilderd zijn, een beeldhouwwerk kan ingewerkt worden in een schilderij in de vorm van een beverfd reliëf, in collages kunnen teken-, schilder-, en beeldhouwtechnieken door elkaar heen gebruikt worden en zij kunnen gecombineerd worden met fotografische technieken zoals foto op zeefdruk, et cetera.

Bovenstaande technieken zijn ook met niet-beeldende kunsttechnieken te combineren zoals de combinatie beeld met uurwerk of elektronisch mechaniek, waardoor bewegende beelden ontstaan.

Conclusies over basiselementen

De basiselementen waaruit beeldende kunstwerken zijn opgebouwd, zijn tot nu toe voornamelijk aan de orde geweest voor zover van belang voor concrete analyse van kunstwerken maar er zijn ook wat meer algemene conclusies te maken over wat deze elementen zijn. De hieronder volgende conclusies zijn gemaakt naar aanleiding van de analyses van de grotschilderingen van Lascaux en van de in bijlage I besproken kunstwerken.

Materiaal

Materiaal is de stoffelijke drager van een kunstwerk, variërend van driedimensionale zichtbare en tastbare dingen tot projecties die vlak zijn en waar het materiaal bestaat uit licht- en donkerwerking. Materiaal is de drager van alle andere basiselementen (kleur, lijn e.d.).

Door ontdekking, nieuwe technologieën en veranderende normen over wat in de beeldende kunsten toelaatbaar is, komen er in de beeldende kunsten steeds nieuwe materialen bij.

Wetenschappelijk is aangetoond dat materialen, hoe verschillend ze er ook uitzien,

⁴⁴ Zie voor implicaties van druktechnieken: hf.3, Fotografie, massaproductie en nieuwe reproductietechnieken.

⁴⁵ De mogelijkheden van fotografie en haar relatie tot andere beeldende kunstvormen staan beschreven in: hf.3, Invloed van technologie en Fotografie, massaproductie en nieuwe reproductietechnieken.

uit dezelfde bestanddelen bestaan: microdeeltjes in de ruimte (het grootste gedeelte van een atoom bestaat uit lege ruimte), de mens bestaat uit dezelfde bestanddelen. Als het menselijke oog zou werken als een elektronenmicroscop, zou het in de materie van een kunstwerk kunnen kijken. Zijn blik zou dan zó gedetailleerd zijn, dat het grote geheel niet meer waarneembaar zou zijn. Ook de basiselementen waaruit een kunstwerk bestaat zouden dan in details kunnen worden waargenomen. De enkele bestanddelen van materiaal zijn vele malen kleiner dan het materiaal als geheel maar bestaan uit dezelfde basiselementen (lijn, kleur e.d.) als dit geheel, daarom wordt het oppervlak van een atoom met behulp van dezelfde elementen geanalyseerd dan een kunstwerk.

Uit analyse van de 11 kunstwerken wordt duidelijk dat materiaal als er licht bij komt, altijd kleur heeft, ook wit-zwart projecties.

Voor het bewerken van materiaal is energie nodig. Materiaal kan zowel door handelingen van de mens (schilderen, beeldhouwen e.d.) als door natuurkrachten in een bepaalde vorm gezet worden. Voorbeelden van kunstwerken waarbij gebruik gemaakt wordt van vormen die door natuurkrachten worden veroorzaakt, zijn het tempelcomplex in Aboe Simbel - de rotswand was hier al aanwezig - en de inpakkunst van Christo: hij pakt eilanden, bruggen, en dergelijke in. De bron van energie kan ook in het kunstwerk zelf geplaatst worden, zoals bij het geanalyseerde werk van Kienholz en bij de bewegende objecten van Tanguely het geval is. Er is niet alleen energie nodig om materiaal te bewerken maar ook om het bij elkaar te houden. Wanneer de energie die het materiaal bijeen houdt afneemt, treedt verval op, wat duidelijk is te zien aan een van de beelden van het tempelcomplex Aboe Simbel: hier is de energiehoeveelheid op sommige plaatsen te klein geworden om het grote gewicht bij elkaar te houden. Vergankelijkheid geldt ook voor materiaal dat gebruikt wordt om de wiskundige basis (formules) van beelden op te slaan, wat tot gevolg heeft dat de beelden op een gegeven moment niet meer of nog maar gedeeltelijk zijn op te roepen.

Niet elk materiaal vergt evenveel bewerking: bij Aboe Simbel, de beschrijving van de koepel van de Sixtijnse kapel en het vervaardigen van de Laocoöngroep, leverde de mens een gevecht met het materiaal terwijl van Marcel Duchamp bekend is dat hij zijn tijd gedurende de periode dat hij 'La Mariée à nu par ses Célibataires même' maakte, grotendeels heeft verschaakt, wat mede de lange ontstaansperiode van het werk verklaart.

Doordat voor het in vorm brengen van materiaal beweging en energie nodig zijn, is materiaal de drager, vastlegger van activiteit. Het materiaal waar een kunstwerk uit bestaat documenteert de handelingen van de kunstenaar.

Materialen, ook 'kunstmatig' gemaakte, stammen uit de natuur. Alle materialen hebben dezelfde basis maar er is een reeks waar te nemen oplopend van materiaal direct, zonder menselijk ingrijpen, ontstaan uit de natuur tot door de mens gemaakte materialen waarvan de bestanddelen op het eerste gezicht moeilijk te achterhalen zijn, zoals in geval van synthetische stoffen.

Verschillende eigenschappen van materialen zijn te combineren, waardoor andere eigenschappen, andere materialen ontstaan: door verhitten van erts ontstaan metalen en brons, waarvan beelden afgegoten kunnen worden, pigment vermengd met water geeft verf, et cetera.

Naast materialen die bewerkt zijn met de bedoeling onderdeel te worden van het kunstwerk, kunnen ook objecten die niet voor kunstdoeleinden gemaakt zijn, deel uitmaken van het kunstwerk, zoals de bedden en riemen in het geanalyseerde werk van Kienholz.

Met de keuze van materiaal wordt de betekenis ervan, of het moeilijk te bewerken of zeldzaam is, vastgelegd in het kunstwerk. De toeschouwer ontleent een deel van zijn interpretatie aan deze in het materiaal vastgelegde betekenis.

Kleur

Alles waar licht aan te pas komt wordt door de mens als kleur ervaren. Kleur zit niet in de dingen zelf maar ontstaat door reactie van het menselijke waarnemingsapparaat op prikkels van buitenaf, op weerkaatsing van verschillende lichtsterktes die als verschillende kleuren en kleurnuances worden waargenomen.

Kleur van de dingen en hun omgeving is afhankelijk van een lichtbron en niet van de dingen zelf en hun omgeving. Als de lichtbron verandert, veranderen ook de dingen en hun omgeving van kleur. Zonder lichtbron is er via het oog geen kleur waar te nemen. Licht is ook voorwaarde voor zichtbaarheid van de andere basiselementen.

Evenals bij materiaal en lijn het geval is, kunnen aan kleuren betekenissen en associaties verbonden worden⁴⁶, die maatschappelijk gebonden zijn, zoals verheffen van bepaalde kleuren tot nationale kleuren, toekennen van verbodsbetekenis aan een bepaalde kleur enzovoort. Doordat in beeldende kunsten kleurgebruik niet aan levensnoodzaak en functionaliteit verbonden is, kan gebruik van kleur hier losgekoppeld worden van materiaal en maatschappelijke betekenis, aan iets dat in de natuur aan een bepaalde kleur verbonden is, kan in de beeldende kunsten een andere kleur worden gegeven, die niet overeenkomt met de natuurlijke kleur.

Door kleurintensiteit van weerkaatst licht (licht-donkerwerking) kunnen vorm en betekenis versterkt of afgezwakt worden, evenzo kan kleur gebruikt worden om vormen te laten opvallen of verdwijnen in de achtergrond (camouflage). Het gebruik van kleur in de beeldende kunsten kan variëren van één kleur tot het hele kleurenspectrum.

Lijn

Voorwaarde voor lijn is materiaal: zonder materiaal is het niet mogelijk lijnen te maken. Afhankelijk van het soort materiaal en de soort handeling, ontstaan verschillende lijnen.

Lijnen ontstaan door de natuur, zonder menselijk ingrijpen, en door menselijk ingrijpen.

Lijn is drager van vorm en betekenis, aan lijn is bijvoorbeeld soort materiaal en voorstelling af te zien, door omtreklijnen wordt het ene voorwerp of de ene vorm (vlak) onderscheiden van andere en daarmee ook zijn door middel van lijnen vastgelegde betekenissen. Doordat lijnen vorm en betekenis vastleggen, vindt door middel van lijn herkenning van vormen en hun betekenis plaats⁴⁷. Verschillende soorten beweging veroorzaken verschillende lijnen die in materiaal vastgelegd kunnen worden, waardoor

⁴⁶ Zie ook: hf.1, De basiselementen.

⁴⁷ Zie voor het proces van waarnemen en begrijpen van vormen ook: hf.1, Waarneming en interpretatie van beelden.

vormen ontstaan die met behulp van de lijnen waaruit ze bestaan herkend kunnen worden. Zo kan bijvoorbeeld door een ronde beweging een ronde vorm ontstaan die aan de hand van een ronde omtreklijn als cirkel wordt herkend.

Afhankelijk van de soort beweging ontstaan verschillende soorten lijnen: getrokken lijnen, lijnen door verschuiven van voorwerpen op een ondergrond, lijnen als lichtstraal rond een afgedekt voorwerp (Rayogram), door mens (biologische) of machine (mechanische, chemische, elektronische) gemaakte lijnen, et cetera. Naast de soort beweging zorgen ook verschillen in materiaal waarop en waarmee een lijn wordt uitgevoerd, voor uiteenlopende lijnen.

De mens is in staat om kleine verschillen waar te nemen in de vorm van een lijn, zijn richting, of de lijn tot het materiaal zelf behoort of getrokken is, en dergelijke. Kleine nuances is de mens in staat met zijn waarnemingsapparaat en met de in zijn hersenen aanwezige vermogens en ervaring, te interpreteren. De mens kan lijnen waarnemen zonder bewust het begrip lijn te hanteren maar hoe meer hij van het begrip lijn afweet, des te meer aspecten kan hij aan lijn waarnemen. Zo zal iemand met weinig kennis van lijn het geanalyseerde schilderij van Kandinsky al snel als een chaotisch geheel interpreteren, terwijl met behulp van kennis over lijn hieraan verschillende aspecten kunnen worden onderscheiden.

De mens tekent niet alleen met lijnen maar schrijft er ook mee, door met lijnen te schrijven maakt hij onderscheiden vormen waar zijn waarnemingsapparaat gevoelig voor is: de lijn begrenst de verschillende vormen en het waarnemingsapparaat reageert als het geoefend is, snel op kleine nuances in vorm.

Voor een aantal dingen geldt dat de mens leert aan welke vorm welke betekenis moet worden gehecht, door bij herhaling het begrip te koppelen aan de bijbehorende vorm. Op deze wijze leert de mens het alfabet en de benoeming van voorwerpen. De betekenis van een lijn kan naast deze koppeling aan vormen en voorwerpen ook ontleend worden aan de loop van de lijn en aan de beweging die aan de lijn ten grondslag ligt en waardoor sporen veroorzaakt worden. Deze manier van analyseren wordt veel toegepast ten aanzien van moderne beeldende kunstwerken waarin een figuratieve voorstelling ontbreekt. De betekenis van de lijn wordt dan niet ontleend aan een door de lijn uitgebeelde voorstelling maar aan de elementen die in de opbouw van de gehanteerde lijn een rol spelen, zoals richting, kleur, soort beweging waardoor de lijn veroorzaakt is, en dergelijke. Kunstenaars als Kandinsky, Duchamp en Pollock maakten bewust gebruik van deze interpretatiemogelijkheid. Zij wisten dat de mens in zijn waarneming zoekt naar betekenissen. Door composities te maken met behulp van elementen die niet aan een figuratieve voorstelling en bijbehorende betekenis zijn verbonden, dwingen zij de toeschouwer te kijken naar de manier waarop hij deze elementen opbrengt, de toeschouwer kan bij zijn interpretatie niet meer afgaan op door hem geleerde betekenissen van een voorstelling omdat deze ontbreekt.

Alleen met behulp van lijnen zijn vormen weer te geven⁴⁸. Met lijn gemaakte voorstellingen, afbeeldingen, hebben in beeldende kunsten niet de functie van het ding zelf dat wordt uitgebeeld, met de verhouding voorstelling-functie kan in de beeldende

⁴⁸ Er zijn schilderijen die alleen bestaan uit geleidelijke kleurovergangen. In dit soort schilderijen speelt lijn een rol als omtrek van het schilderij.

kunsten gespeeld worden omdat de voorstelling hier niet gebonden is aan de functie die het uitgebeelde ding in realiteit heeft. Door deze ontkoppeling is een voorstelling of uitbeelding in beeldende kunsten los van zijn functionele betekenis te analyseren. Omdat de mens voor zijn overleving genoodzaakt is vormen en voorwerpen om zich heen op hun functionele betekenis te interpreteren, past hij deze manier van interpreteren ook vaak toe op beeldende kunstwerken: in het kunstwerk wordt gezocht naar gelijkenis tussen afgebeelde voorstelling en geleerde betekenis van functionele voorstellingen (vormen, voorwerpen) die men kent vanuit de dagelijkse praktijk. Op deze manier ontstaan ten aanzien van kunstwerken interpretaties als 'deze menselijke figuur is te langgerekt, bestaat niet uit evenwichtige proporties' of 'deze boom staat scheef'. Zolang de hoofdtendens binnen beeldende kunsten bestond uit zo nauwkeurig mogelijk afbeelden van voorstellingen uit de realiteit, leverde deze manier van interpreteren weinig problemen op: de voorstelling werd als 'echt' beleefd en met de maatstaf 'gelijkenis met de realiteit' beoordeeld. Maar zodra een kunstwerk geen duidelijk herkenbare voorstelling afbeeldt, is deze moeilijk te interpreteren op gelijkenis met de realiteit, wat overblijft zijn de verschillende aspecten aan basiselementen, om het kunstwerk mee te analyseren en interpreteren.

Een lijn heeft, zodra deze gemaakt is, een fysische, materiële existentie, los van een eventuele voorstelling waaraan de lijn oorspronkelijk gekoppeld was. Interpretatie van de voorstelling kan in de loop der tijd veranderen, of het kan zijn dat het kunstwerk geen duidelijk herkenbare voorstelling bevat. In beide gevallen blijft de lijn waaruit het werk is opgebouwd echter dezelfde materiële existentie behouden, hetzelfde geldt ook voor de andere basiselementen.

De lijn op zich, niet verbonden aan de interpretatie van een figuratieve, herkenbare voorstelling, kan geïnterpreteerd worden met behulp van terminologie die ontleend is aan verzamelde kennis over het fenomeen lijn, gebaseerd op het gebruik en de fysische functionaliteit van lijn. Op deze manier zijn verschillende soorten lijnen te onderscheiden: lijnen afhankelijk van de soort beweging waardoor zij zijn voortgebracht, lijnen als scheiding tussen vlakken en vormen, lijnen als afscheiding tussen driedimensionale vormen en de omringende ruimte en dergelijke. Deze reeks onderscheidingen is niet afgesloten omdat zich met de ontwikkeling van kennis nieuwe aspecten aan lijn laten ontdekken. Toegepast op beeldende kunsten kan dit soort kennis omtrent lijn gecombineerd worden met analyses over materiaal waarop en waarmee lijn is opgebracht of op andere wijze is ontstaan, met analyses over richting, kleur en over de andere basiselementen. In dergelijke analyses wordt speciale aandacht besteed aan de beeldende mogelijkheden van de afzonderlijke basiselementen die in het kunstwerk gehanteerd zijn.

Het voordeel van dit soort analyses is, dat zij door middel van experimenten meer bewijsbaar zijn dan bijvoorbeeld psychologische interpretaties: door middel van praktisch onderzoek is vrij gemakkelijk na te gaan hoe bijvoorbeeld het element lijn op bovenbeschreven manieren in het kunstwerk gebruikt is terwijl de eventuele psychologische bedoelingen van de maker vaak niet meer te achterhalen zijn en de psychische uitwerking van een bepaald kunstwerk afhankelijk van kennis en ervaring van de toeschouwer en de tijd waarin hij leeft sterk uiteen kan lopen. Psychologische interpretaties kunnen belangrijk zijn voor de toeschouwer maar zijn algemeen gezien

minder toegankelijk omdat ze vaak sterk persoonsgebonden zijn. Een toeschouwer kan rechte lijnen bijvoorbeeld interpreteren als 'saai' of kriskras getrokken lijnen als 'wild', zonder dat de kunstenaar deze lijnen met die gemoedstoestand voortbracht of een toeschouwer kan beweren dat hij op een schilderij van Mondriaan 10 dwarslijnen waarneemt terwijl er in werkelijkheid maar 5 te vinden zijn. Wat door een individu of groep onder een bepaalde gemoedstoestand, bijvoorbeeld 'vrolijk', wordt ervaren, is per tijd en maatschappij aan verandering onderhevig terwijl wat de lijn als fysisch en beeldend element is, constanter en bewijsbaarder is. Bovendien heeft men het bij de vraag of een lijn al dan niet als vrolijk ervaren wordt, niet over de lijn zelf maar over de interpretatie van vrolijkheid.

Structuur

Structuur is het oppervlak van een kunstwerk dat kan variëren van glad tot rauw, grof.

Structuur drukt vrij veel uit van de soort materialen die gebruikt zijn en van de wijze van bewerking. Via onder andere structuur vormt de mens zich een idee over de kenmerken van het gebruikte materiaal. De ideevorming wordt ondersteund door ervaringen die zijn opgedaan door de tastzin.

Schaduw

Schaduw kan ontstaan door een lichtbron, wanneer licht op een voorwerp valt en door dit voorwerp weerkaatst wordt, met verandering in deze lichtbron verandert de schaduw. Deze soort schaduw wordt ook wel reële schaduw genoemd en kan afgebeeld worden op een plat vlak (schilderij, grafiek, foto).

Afmeting

Afmeting is de grootte van kunstwerken. Bij beoordeling van afmeting neemt de mens meestal zichzelf als maatstaf, als kunstwerken kleiner zijn dan de mens worden ze klein genoemd en tussen elkaar vergeleken om de maten nader te bepalen, hetzelfde principe maar omgekeerd geldt voor kunstwerken die groter zijn dan de mens.

Richting

Bij gewaarwording van richting speelt het evenwichtsorgaan een belangrijke rol, richting impliceert plaatsbepaling. Bij plaatsbepaling van andere dingen neemt de mens net als bij het bepalen van afmeting, zichzelf tot uitgangspunt, vanuit zichzelf bepaalt hij zijn plaats ten opzichte van de rest en de positie van de andere dingen ten opzichte van zichzelf.

Herhaling; ritme; symmetrie

Deze elementen vloeien voort uit handelingen en biologische opbouw van mens en natuur: als organisme is de mens vrij symmetrisch opgebouwd en de door hem bereikte resultaten zijn vaak gebaseerd op herhaling en ritmische handelingen, veel natuurvormen worden eveneens gekenmerkt door symmetrie en herhaling terwijl de gedragingen van elementaire deeltjes ook een grote regelmaat en symmetrie vertonen.

Perspectief

Perspectief is gebaseerd op weerkaatsing van lichtstralen die gebundeld worden in het oog. Door deze bundeling vormt de mens zich een driedimensionaal beeld van de dingen in de ruimte. Dit driedimensionale (perspectief-)beeld is weer te geven op het platte vlak. Geometrie vergemakkelijkt de weergave van perspectief: door middel van hulplijnen zijn verschillende soorten perspectieven te construeren.

Door middel van perspectief zien we dieptewerking en afstanden.

Ruimte; tijd; beweging

Deze elementen vormen de voorwaarden voor het bestaan van de andere elementen: zonder ruimte, tijd en beweging zijn de andere elementen niet mogelijk. Het voortbrengen van beeldende kunstwerken veronderstelt beweging in tijd en ruimte, dat wil zeggen dat dingen in beweging gezet en verplaatst moeten worden om een kunstwerk te laten ontstaan en dit in beweging zetten en verplaatsen kan alleen gebeuren in een bepaalde tijdruimte⁴⁹, het kunstwerk is resultaat van in beweging zetten en verplaatsen van basiselementen in tijdruimte. Bij kijken naar kunstwerken veroorzaakt het resultaat van deze beweging en verplaatsing herkenning en interpretatie, de visuele waarneming en het denken (ogen en hersenen) worden er door in beweging gezet.

Bij aanschouwen van een kunstwerk bevinden kunstwerk en toeschouwer zich in dezelfde tijdruimte en beide zijn uiteindelijk uit dezelfde onderdelen opgebouwd, met dit verschil dat deze delen bij de toeschouwer zo georganiseerd zijn, dat hij zich actief een beeld kan vormen (denken), het denken is ook een beweging in tijdruimte. De mens is niet alleen in staat beelden te herkennen maar ook beelden te denken, in zijn hersenen door beweging beelden te laten ontstaan, en hij kan deze beelden in concrete kunstwerken omzetten. Op deze manier is bewegende materie, de denkende mens, actief ruimte en beweging aan het creëren en kan hij zichzelf in het kunstwerk herkennen. Dit betekent dat het kunstwerk een nieuwe tijdruimte en beweging is die zich via aanschouwen en denken van de toeschouwer verspreidt. Hoe meer mensen met een kunstwerk in aanraking komen en het begrijpen, des te groter is de door het kunstwerk veroorzaakte nieuwe tijdruimte en beweging die materie, gedachten, in beweging kan zetten. Het beeldende kunstwerk is zowel uitdrukking van gedachten als een dimensie waardoor en waarin gedachten zich kunnen bewegen: de gedachten volgen het in het kunstwerk aanwezige patroon, schema. De herkenning van dit schema door middel van denken, veronderstelt dat het denken zelf dit schema ook bezit, in de vorm van beweging in tijdruimte: om een cirkel te kunnen denken moet in gedachten een corresponderende beweging ontstaan (waarschijnlijk elektronische impulsen, beweging van de kleinste bouwstenen van de materie⁵⁰). Op het kleinste (micro) niveau is het denken (materie) wellicht in verbinding met alle beweging van materie in tijdruimte, een idee dat al min of meer door Leibniz werd geopperd in zijn Monadologie.

Vorm

Vorm is een begrenzing die ons betekenissen vermiddelt: met behulp van vormen leren we de dingen als geheel en in hun onderdelen begrijpen. Bij het zien van een nieuwe vorm zoekt de mens naar gelijkenissen tussen deze nieuwe vorm en hem al bekende vormen. Door oefening zijn vormen te onthouden en te reproduceren. Een

⁴⁹ Sinds de relativiteitstheorie van Einstein verliest tijd haar zelfstandige karakter en zijn tijd en ruimte niet meer op te vatten als twee losstaande categorieën maar zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Door de relativiteitstheorie is men genoodzaakt de wereld als vierdimensionaal tijdruimte continuüm te beschouwen.

⁵⁰ Theoretische natuurkundigen zijn het er nog steeds niet over eens wat onder het begrip materie precies verstaan moet worden. Een van de theorieën is momenteel de supersnaren-theorie. Zie ook: Bais en Muller, en Hawking.

speciale manier van leren is conditionering, waardoor een automatische reactie ontstaat op een bepaalde stimulus. Conditionering speelt ook een rol bij het leren van het alfabet: de benodigde handelingen worden zo vaak herhaald dat op een gegeven moment bij het zien van een vorm (letter) automatisch herkenning van de hieraan verbonden betekenis ontstaat. Sommige vormen bieden geen duidelijke herkenning en zijn daardoor moeilijker te onthouden.

Compositie

Compositie is de indeling van onderdelen van een kunstwerk en de verhoudingen hiertussen. In een compositie worden de verschillende basiselementen gecombineerd.

Compositie wordt vaak beschouwd als het belangrijkste element van beeldende kunstwerken, maar wordt op zeer verschillende manieren geïnterpreteerd en gehanteerd, ook door kunstenaars. Metzinger geeft in zijn boek 'Du Kubisme' de volgende beschrijving van het volgens hem door het kubisme gehanteerde compositie-uitgangspunt: het kubisme vertoont een tendens, die misschien verbonden is aan de mechanistische neiging van onze beschaving, om het principe van een compositie naar de natuur te vervangen door het principe van een autonome structuur⁵¹.

Een andere beschrijving van een compositie geeft Marcel Duchamp over zijn schilderij 'Naakt de trap afdalend': 'het is een ordening van kinetische elementen, een uitdrukking van tijd en ruimte door de abstracte voorstelling van beweging. Een schilderij is noodzakelijkerwijs een naast elkaar plaatsen van twee of meer kleuren op een plat vlak'⁵².

De manier van composities maken die surrealisten toepassen is 'een zogenaamd psychisch automatisme via kleur, lijn en andere wegen, dat tot doel heeft het werkelijke gedachtenproces uit te drukken. Dictaat van de gedachte, ongecontroleerd door het verstand, onafhankelijk van elk esthetisch of moreel oordeel'⁵³.

Kurt Schwitters gebruikt de inhoud van zijn vuilnisbak en prullenmand voor zijn schilderijen en plastieken, een voorbeeld van willekeurige compositie.

Een compositiewijze die streeft naar exactheid en eenvoud is terug te vinden in het werk van Mondriaan. Hijzelf zegt hierover: 'de natuurlijke vorm is terug te brengen tot zuivere, onveranderlijke verhoudingen. Kunst moet een ware visie der werkelijkheid geven door de verschijning der wereld tot bepaaldheid te stellen dat wil zeggen de fundamentele orde van de kosmos uit te beelden'⁵⁴. Van Doesburg zegt over compositie onder meer: 'Ik verafschuw alles wat riekt naar temperament, inspiratie, heilig vuur en alle attributen van het genie die onzindelijkheid van de geest verbergen'⁵⁵, Mondriaan zou hetzelfde kunnen zeggen.

In bovenstaande citaten komen verschillende beweegredenen aan de orde die voor de kunstenaar bij het maken van composities tot uitgangspunt kunnen dienen, voor Metzinger was dat in het genoemde voorbeeld het mechanische, voor Duchamp beweging, voor de surrealisten een psychisch automatisme, bij Kurt Schwitters toeval en bij

⁵¹ In: Read (1959) 1968, p.82.

⁵² In: Read (1959) 1968, p.113.

⁵³ Aldus Breton in het Surrealistisch Manifest, in: Read (1959) 1968, p.132.

⁵⁴ In: Read (1959) 1968, p.200.

⁵⁵ In: Read (1959) 1968, p.202.

Mondriaan en Van Doesburg exactheid en eenvoud. Volgens deze kunstenaars waren dit hun gedachten die aan het maken van een bepaalde compositie ten grondslag lagen, voor de toeschouwer blijven zij vaak verborgen, wat bijvoorbeeld blijkt uit de volgende beschrijving met betrekking tot de compositiewijze action-painting: uit de woorden van de kunstenaar Wols blijkt dat de beweegredenen hiervoor de volgende strekking hebben: 'de vormen, die de kunstenaar schept, ontleen hun betekenis aan het feit dat zij echo's zijn van vormen uit de gehele kosmos, - de structuur van metalen, vezels, organische weefsels, diffractie diagrammen van elektronen, frequentiemodulaties, ontploffingsdiagrammen, enzovoort. Wat van betekenis is in zulke vormen, is dat ze niet regelmatig of precies behoeven te zijn: kwantiteit en afmetingen staan niet langer in het centrum van de belangstelling in wis- en natuurkunde (...) structuur blijkt de sleutel te zijn van onze kennis en beheersing van de wereld - meer dan de kwantitatieve maten en meer dan de verhouding tussen oorzaak en gevolg (...)'⁵⁶.

Uit dit citaat wordt duidelijk dat de beweegredenen zó fantastisch kunnen zijn, dat ze in het kunstwerk zelf onmogelijk zo kunnen worden weergegeven dat de toeschouwer ze in het werk terugvindt. Action-painting is als compositiemethode legendarisch geworden door Jackson Pollock. Zelf zegt hij over deze manier van werken: 'het onopgespannen doek op de grond, het gebruik van stokken troffels, messen en druppelende vloeistoffen en zo nu en dan van zand of gebroken glas, al deze kunstgrepen werden opgevat als middel tot automatisme'. Maar Pollock's doel was naar zijn zeggen om in zijn schilderij te komen, deel te worden van het schilderij, door er omheen te lopen en er van alle kanten aan te werken, zoals de Indianen in het Westen hun zandschilderingen maakten. 'Wanneer ik in (op) mijn schilderij ben, weet ik niet wat ik doe. Pas na een periode van "kennismaking" zie ik waar ik mee bezig ben geweest. Ik ben niet bang veranderingen aan te brengen en het beeld te vernietigen enzovoort, omdat het schilderij een eigen leven heeft, ik probeer dat door te laten breken. Alleen als ik het contact met het schilderij verlies, is het resultaat een knoeiboel, anders is er zuivere harmonie, een vanzelfsprekend geven en nemen en dan lukt het schilderen goed'⁵⁷.

Het achterliggende idee van Pollock lijkt bescheidener te zijn dan dat van Wols maar nader bekeken is het praktisch haast even onmogelijk, hij kan immers geen deel worden van het schilderij en niet niet weten wat hij doet als hij aan het werk is. Wat een kunstenaar beoogt is vaak onmogelijk in het kunstwerk visueel uit te drukken, gedachtegang en afbeelding corresponderen daardoor voor de toeschouwer vaak niet met elkaar. Men zou zich kunnen afvragen of bepaalde kunstenaars hun verhaal achteraf hebben verzonnen, om hun werk meer gewicht te geven.

Men kan verschillende soorten compositie onderscheiden zoals een min of meer toevallige samenvoeging van vormen, een driehoekige indeling of centrale plaatsing van vormen. Bij schilderijen zijn composities vlakverdelingen. Het platte vlak is op verschillende manieren in te delen: in kleine details of grote eenheden, in tweeën of in drieën, et cetera, bij bepaalde composities komt op het grote vlak één accent te liggen.

Er zijn geometrische en organische composities te onderscheiden, afhankelijk van

⁵⁶ Kepes, p.173.

⁵⁷ In: Read (1959) 1968, p.266.

de soort vormen die bij een afbeelding worden gebruikt.
Met elektronische computertechnieken zijn wiskundig composities en verhoudingen te creëren, die op het beeldscherm zichtbaar zijn te maken.

Hoofdstuk 7 Basiselementen als uitgangspunt voor interpretatie.

Waarneming en herkenning van basiselementen

Fysische elementen, de elementen in de natuur, zijn materiële dingen die ook buiten de mens bestaan. Met zijn waarnemingsapparaat, verbonden aan de hersenen, kan de mens deze elementen waarnemen, weergeven en verwerken. Op deze manier is de mens in staat uiteenlopende objecten, waaronder kunstwerken, te maken. De dingen buiten de mens zijn zo geordend, dat ze in aanraking met het menselijke waarnemingsapparaat en zijn ervaring en kennis, waargenomen worden als een ordening van elementen. Met behulp van deze elementen analyseert de mens zowel bekende als nieuwe dingen. De fysische elementen, basiselementen zoals lijn en kleur, zijn de eerste aspecten die ons opvallen aan de dingen, het waarnemingsapparaat wordt erdoor geprikkeld, waarop vervolgens een impuls van de betreffende waarneming naar de hersenen wordt gestuurd en begripsvorming plaatsvindt. Via dit proces wordt een lijn als lijn herkend en worden er allerlei specifieke kenmerken aan onderscheiden. Bij wat de mens aan een lijn waarneemt, speelt de door hem toegeëigende kennis een rol: hoe meer hij afweet van het fenomeen lijn, des te meer aspecten kan hij eraan onderscheiden. In dit proces van waarneming kan misleiding plaatsvinden: de mens kan iets voor lijn aanzien dat in werkelijkheid geen lijn is. Doordat de natuur uit een ordening van min of meer vaste elementen bestaat, het waarnemingsapparaat vrij constant werkt en ook het proces van verwerking van waargenomen elementen op een vrij constante manier gebeurt, neemt de mens de buitenwereld als een min of meer vaste ordening waar. Van de andere kant zorgen ontwikkeling van kennis en vermogens voor aanvullingen en veranderingen in de manier van waarnemen en in wat waargenomen wordt. Met op basis van wetenschappelijke kennis ontwikkelde instrumenten als de telescoop, zijn bijvoorbeeld aan de werkelijkheid andere aspecten waar te nemen dan met het blote oog.

Voor het bestaan van een bepaalde ordening van elementen (lijn, kleur e.d.) waarop de mens reageert, levert de fotografie bewijs: in een foto, en hetzelfde geldt voor beeldende kunstwerken in hun algemeenheid, wordt iets vastgelegd dat door de mens steeds als een specifieke ordening van elementen wordt herkend. Zo wordt op een pasfoto de lichtweerkaatsing van een persoon vastgelegd, van een ordening van elementen (lijn, schaduw etc.) die min of meer onveranderlijk is. Door deze vaste ordening wordt de persoon op de pasfoto als persoon herkend. Dat de mens tot deze herkenning in staat is, komt door zijn biologische vermogens en door in het leerproces opgedane kennis, waar hij de elementen zowel lichamelijk als begrippelijk leert ervaren, deze ervaringen worden opgeslagen in zijn hersenen en aangesproken in een passende situatie.

Een kunstwerk is, vergelijkbaar met een pasfoto, een vervaardigde ordening van elementen (materiaal, kleur, lijn e.d.). Herkenning van deze ordening treedt bij de toeschouwer op in zoverre als het in zijn hersenen opgeslagen patroon beantwoordt aan de lichtweerkaatsing van de ordening die in het kunstwerk besloten ligt: de door

het licht weerkaatst, de ordening van het kunstwerk wordt door de toeschouwer herkend voor zover zijn kennis reikt over de verschillende elementen neemt hij met behulp hiervan het hem nieuw geleverde beeld waar. In geval van verkeersborden, wordt bewust een bepaalde ordening met betekenis vastgelegd. Zo heeft een rode cirkel met witte dwarsstreep de betekenis 'verboden in te rijden', een vaste ordening van elementen heeft steeds één betekenis, gebaseerd op afspraak. Omdat deze ordening steeds dezelfde betekenis heeft, is zij door iedereen te leren. Het systeem van verkeersborden levert er bewijs voor dat mensen met dezelfde kennis in staat zijn eenzelfde ding hetzelfde te interpreteren: eenmaal geleerd weet iedereen dat een rode cirkel met witte dwarsstreep in geval het een verkeersbord betreft 'verboden in te rijden' betekent. Zouden bij schilderijen op dezelfde manier vastgelegde afspraken gelden, dan zou een bepaald schilderij door iedereen hetzelfde geïnterpreteerd worden, ook hier worden immers dezelfde basiselementen (materiaal, lijn, kleur e.d.) op een bepaalde manier geordend en door de toeschouwer waargenomen. Doordat echter niet iedere toeschouwer niet dezelfde kennis over en ervaring met kunstwerken heeft, ontstaan verschillende interpretaties van een en hetzelfde kunstwerk. Bepaalde maatschappelijke groepen leren met hun normen en leefwijze overeenstemmende interpretatieregels, waardoor een en hetzelfde kunstwerk vergelijkbaar geïnterpreteerd kan worden. Het individu kan zich tot op bepaalde hoogte distantiëren van maatschappelijk ontstane interpretatie-afspraken maar hij kan zich niet losmaken van door hem geleerde begrippen van basiselementen waarmee beelden door hem worden herkend. Deze begrippen vormen een soort gereedschap waarmee de mens ordeningen van basiselementen waarneemt: aan de hand van het begrip en fenomeen lijn leert hij de lijn als lijn waar te nemen, enzovoorts.

Als de basiselementen eenmaal geleerd zijn, is deze kennis minder variabel dan andere interpretatiepatronen. Dit is goed zichtbaar bij het alfabet, een systeem van beelden waarin elk beeld een onderscheiden betekenis heeft. Een alfabet leert men door de afzonderlijke beelden (letters) waaruit het bestaat, te verbinden aan hun betekenis, elk beeld correspondeert met een betekenis. Leren schrijven van een alfabet is tegelijkertijd te beschouwen als leren tekenen: elke letter is een beeld dat bestaat uit lijn, richting, et cetera, een ordening van elementen die te leren is omdat zij vast is. Bij de visuele waarneming van een letter wordt het beeld van de betreffende ordening van elementen doorgestuurd naar de hersenen en verbonden met het daar opgeslagen bijpassende begrip. Iemand die het betreffende alfabet niet kent, is niet op de hoogte van de aan de letters toegekende betekenis maar is wel in staat de letters als beeldtekens, als ordening van elementen (lijn, richting) te interpreteren. De basiselementen zijn waar te nemen, te interpreteren, zonder dat de toegekende betekenis bekend is. Dit wijst erop dat het patroon dat nodig is voor de herkenning van basiselementen, een fundamentele rol speelt bij de waarneming dan andere interpretatiepatronen. Het is bijvoorbeeld mogelijk om de letter a op haar vorm te bekijken, zonder dat de betekenis van deze letter bekend is, de letter wordt dan alleen herkend op haar vorm en niet op haar betekenis. Dezelfde interpretatiemethode is toe te passen bij het analyseren van beeldende kunstwerken: beeldende kunstwerken kunnen geanalyseerd worden op de beeldende basiselementen (materiaal, kleur, lijn e.d.) waaruit ze zijn opgebouwd, terwijl men de betekenis van de voorstelling bij de analyse tijdelijk uitschakelt. Op deze

manier besteedt men speciale aandacht aan de beeldende elementen, de visuele en stoffelijke kenmerken van een beeldend kunstwerk.

De basis van het leren en herkennen van de basiselementen ligt in de wisselwerking tussen organisme (mens) en natuur besloten: doordat de mens voor zijn zelfbehoud bij herhaling handelingen uitvoert, zoals draaibewegingen, rechte bewegingen, et cetera, ontstaan langzamerhand begrippen. De mogelijkheid om deze begrippen te leren en te onthouden, ontstaat door evolutie, door biologische aanpassing en reactie van de mens op de natuurlijke omstandigheden buiten hem. Zo ontwikkelt de mens erfelijke disposities die, als ze tot ontwikkeling komen, hem in staat stellen begrippen te vormen en te onthouden. In eerste instantie maakt de mens zich de basiselementen eigen door handelingen. In een latere fase, wanneer de mens door hem opgedane ervaringen buiten zichzelf kan vastleggen, kunnen begrippen ook indirect, zonder de bijbehorende handelingservaringen, bijvoorbeeld schriftelijk, worden overgeleverd. Dat de mogelijkheid om basisbegrippen te vormen en te onthouden erfelijk bepaald is, is aangetoond door lokalisatie van verschillende hersenfuncties op bepaalde plaatsen in de hersenen en door erfelijkheidsonderzoek. Ook het vermogen om kleine nuances en details te onthouden en te herkennen, is hoogst waarschijnlijk erfelijk bepaald.

Bij leren en onderscheiden van begrippen, spelen hersenen in combinatie met zintuigen een belangrijke rol. De mogelijkheid om bijvoorbeeld kleur waar te nemen, ontstaat door samenwerking van gezichtszin met de hersenen. Niet alle basiselementen worden door hetzelfde zintuig of dezelfde combinatie van zintuigen waargenomen. Bij waarnemen van materiaal spelen bijvoorbeeld, in tegenstelling tot waarnemen van kleur, ook ervaringen met de tastzin een rol terwijl beweging ook via gehoor 'waarneembaar' is. De verschillende zintuigen vullen elkaar aan bij het waarnemen en kunnen elkaar gedeeltelijk vervangen. Zo kan een blinde het ontbreken van zijn gezichtsvermogen compenseren met zijn gehoor en tastzin, hij kan afstanden schatten op basis van geluid en objecten waarnemen door tast, maar de vervanging blijft gedeeltelijk, hij kan hiermee niet precies hetzelfde waarnemen als iemand die over een gezichtsvermogen beschikt.

Omdat hetgeen de mens met behulp van zijn zintuigen waarneemt uit basiselementen zoals materiaal, kleur en lijn bestaat, kan hij deze elementen tijdens de waarneming niet uitschakelen: hij ziet de dingen om zich heen via de basiselementen waaruit ze zijn opgebouwd. Terwijl de mens de dingen steeds ziet via de basiselementen waaruit ze bestaan, kan de betekenis van de voorstelling wel tijdelijk genegeerd worden of zelfs onbekend zijn, hoewel ook hiervoor geldt dat als deze betekenissen eenmaal geleerd zijn, zij onder normale omstandigheden niet meer vergeten kunnen worden. Het zien van basiselementen en tijdelijk kunnen uitschakelen van de betekenis van een voorstelling, maakt een analyse van beeldende kunstwerken op basiselementen mogelijk. De kracht van een analyse van beeldende kunstwerken op de basiselementen die erin besloten liggen is, dat op deze wijze aan het kenmerkende van beeldende kunstwerken, hun beeldende aspecten, speciale aandacht wordt besteed.

Over het verhaalachtige in beeldende kunsten

Met behulp van beeldende kunsten worden verschillende 'verhaalachtige'¹ taferelen uitgebeeld, zoals gebeurtenissen (veldslagen, inwijdingen, feesten etc.), legenden, verhalen, portretten, landschappen, stillevens, enzovoort. Gebeurtenissen, legenden en religieuze taferelen worden vaak met behulp van afbeeldingen van bestaande gebouwen, landschappen, mensen en voorwerpen samengesteld. Deze bestaande objecten kunnen zo afgebeeld worden dat ze het idee van natuurgetrouwheid wekken - de meest verregaande manier tot nu toe om dit te bereiken is door middel van fotografie en film - of zij kunnen verregaand gestileerd (vereenvoudigd) worden, zodat alleen herkenning op basis van omtreklijnen overblijft. Als dergelijke 'verhaalachtige' taferelen bekeken worden, kan de toeschouwer de mate van gelijkenis tussen object en afbeelding beoordelen, of tussen afbeelding en de ervaring en kennis die hij heeft met soortgelijke objecten, of, als het een gebeurtenis betreft waar hij bij is geweest, de gelijkenis tussen de afbeelding van deze gebeurtenis en hoe hij die gebeurtenis heeft ervaren. Als bijvoorbeeld de afbeelding een boom is die hij heeft gezien, kan hij in de afbeelding de boom herkennen en de mate van gelijkenis tussen afbeelding en afgebeelde beoordelen terwijl hij, als hij de boom niet heeft gezien, de afbeelding ervan beoordeelt op grond van zijn kennis en ervaring met betrekking tot bomen.

Als de toeschouwer bomen bekijkt die op verschillende manieren zijn afgebeeld, bijvoorbeeld afbeeldingen van Rembrandt en Mondriaan, kan hij op grond van zijn ervaring met bomen beoordelen dat de ene boom meer gelijkenis vertoont met de bomen uit zijn ervaring dan de andere, en omdat hier de vergelijking dezelfde soort objecten betreft, kan hij deze conclusie alleen trekken op basis van een analyse hoe de bomen zijn afgebeeld, hoe de basiselementen gehanteerd zijn. Hetzelfde geldt voor vergelijking van alle andere afbeeldingen: wat zij gemeenschappelijk hebben zijn de basiselementen waaruit ze zijn opgebouwd. Een vergelijking van afbeeldingen van vrouwen, gemaakt door Ingres, Renoir en de Kooning, laat zien dat er bij de afbeelding van een en hetzelfde object variatie mogelijk is in de mate van gelijkenis met het reële object, bij de afbeelding van de Kooning is deze het kleinst. De gelijkenis kan zóver afnemen, dat alleen de richting van de lijnen associaties oproepen met een bestaand object, een reeks verticale strepen kan bijvoorbeeld geassocieerd worden met een rij bomen. Bij zulke vereenvoudigingen ziet de toeschouwer hoofdzakelijk een rangschikking van basiselementen, die hij al dan niet als aangenaam kan beleven of op een andere manier kan interpreteren, afhankelijk van zijn gemoedstoestand en ervaringen. Beelden die geen afbeeldingen zijn van objecten, kunnen associaties oproepen, maar deze lopen sterker uiteen dan bij herkenbare objecten, zij zijn afhankelijk van gemoedstoestanden

¹ De term 'verhaalachtig' is enigszins problematisch omdat van alles, ook van zogenaamde abstracte uitbeeldingen, een verhaal te maken is. Hier wordt met verhaalachtig bedoeld: figuratief, naturalistisch. Tatarkiewicz noemt deze vorm van beeldende kunst, die reële objecten representeert, 'imitatieve', 'representatieve' kunst en onderscheidt hierbinnen 4 manieren: 1 uitbeelding van de verschijning der dingen (naturalisme), 2 uitbeelden van structuur, essentie (essentialisme), 3 uitbeelding van gevoelens, ervaringen (expressionisme), 4 uitbeelding van lijn, kleur etc. omwille van schoonheid (formalisme, kalligrafie), Tatarkiewicz 1973, p.129-130.

van de toeschouwer en van zijn kennis over ordening van basiselementen in de beeldende kunsten.

Zolang de afbeelding een overeenkomst uitbeeldt met bestaande objecten of ideeën hierover, speelt het 'verhaalachtige' aspect een rol, maar zodra deze kunstwerken onderling vergeleken worden, treedt op de voorgrond hoe ze gemaakt en hoe de basiselementen gehanteerd en geordend zijn, deze elementen hebben de verschillende kunstwerken gemeenschappelijk. Handelingen van de mens (kunstenaar) zijn niet volstrekt willekeurig wanneer hij bij bewustzijn is, elke handeling of groep van handelingen heeft een bepaalde bedoeling, betekenis. Hieruit volgt dat niet alleen figuratieve maar ook zogenaamd abstracte beeldende kunstwerken een betekenis en dus een verhaal hebben. Dit wetende kunnen we elk beeldend kunstwerk direct op ordening van basiselementen analyseren. Dit sluit niet uit dat deze kunstwerken ook op 'verhaalachtige' aspecten of op andere manieren kunnen worden geïnterpreteerd, maar om recht te doen aan de stoffelijke kenmerken van beeldende kunstwerken, is het van belang dergelijke interpretaties vooraf te laten gaan aan een analyse van de basiselementen waaruit ze bestaan.

Wat is van beeldende kunsten geworden?

Omdat beeldende kunstwerken materiële, zichtbare en tastbare objecten zijn, zijn ze met woorden niet volledig te kenmerken. Het beeldend kunstwerk zelf, het materiële substraat, blijft door de tijd heen min of meer onveranderlijk, wat verandert is de interpretatie en beleving. In dit materiële opzicht onderscheiden beeldende kunsten zich van andere kunsttakken. In een literaire beschrijving van bijvoorbeeld een schilderij van Mondriaan, hangt de voorstelling die de lezer zich aan de hand van de beschrijving over dit schilderij maakt, af van de manier waarop de schrijver zijn eigen interpretatie verwoordt, terwijl in de beeldende kunsten de interpretatie van een kunstwerk aan dit werk zelf niets toevoegt of afdoet: het schilderij van Mondriaan blijft materieel gezien hetzelfde, is op een specifieke manier opgebouwd uit een aantal basiselementen, hoe het ook geïnterpreteerd wordt. Interpretatie van beeldende kunstwerken in de zin van verhaalachtige beschrijvingen, verandert in de loop van de tijd met de taal en betekenis die aan woorden gegeven wordt, en is afhankelijk van de kennis en ervaring van diegene die interpreteert. Veranderlijkheid geldt ook voor de beschrijving van beeldende kunstwerken aan de hand van de basiselementen (materiaal, kleur, lijn e.d.) waaruit ze zijn opgebouwd, maar in mindere mate dan bij andere interpretatiewijzen het geval is, omdat deze elementen na totstandkoming van het werk nagenoeg onveranderlijk blijven, wat verandert zijn de inzichten in wat deze elementen zijn. Ook wanneer het oorspronkelijke verhaal dat in een kunstwerk besloten ligt niet bekend is, kan het werk aan de hand van zijn basiselementen geanalyseerd en geïnterpreteerd worden.

Bepaalde beeldende kunstwerken worden gemaakt met de bedoeling om de mensen een verhaal te vertellen, bijvoorbeeld uitbeeldingen van bijbeltaferelen of historische gebeurtenissen, andere beeldende kunstuitingen hebben deze bedoeling niet. Door de geschiedenis heen hebben deze twee soorten van beeldende uitingen naast elkaar bestaan, verhaalachtige afbeeldingen van wat de mens bezighoudt en uitbeeldingen van

vormen die in die zin niet verhaalachtig zijn, zoals versieringen (ornamenten). Versieringen zijn evenals verhaalachtige taferelen of objecten afgeleid van natuurlijke vormen - beide zijn ontleend aan buiten ons bestaande vormen die opgebouwd zijn uit de elementen lijn, kleur, et cetera - maar een kunstwerk met verhaalachtige inhoud is een afbeelding van iets herkenbaars, bijvoorbeeld van een menselijke figuur, terwijl ornamenten vaak bepaalde verhoudingen in en tussen de elementen uitbeelden, zoals ritme, herhaling en symmetrie, zonder dat deze elementen aan een duidelijk herkenbare voorstelling zijn gebonden.

Ornamenten zijn te beschouwen als vereenvoudigingen van aan de natuur ontleende motieven. Doordat ornamenten niet aan een duidelijk verhaal of herkenbaar object verbonden zijn, zijn hier de basiselementen vaak eerder zichtbaar dan in verhaalachtige afbeeldingen. Deze laatste soort afbeeldingen vertonen het principe van gelijkenis, van herkenbare overeenkomst tussen afbeelding en afgebeelde, waardoor een verhaalachtige interpretatie wordt opgewekt, die onmiddellijke zichtbaarheid van de basiselementen naar de achtergrond kan doen verschuiven of belemmeren.

Toch is het wenselijk om ook verhaalachtige kunstwerken op hun basiselementen te analyseren, omdat interpretaties die uitgaan van het verhaal dat wordt uitgebeeld, zich vaak zó laten leiden door dit verhaal, dat zij verworden tot normatieve (morele) oordelen en geen beoordeling zijn van de kenmerkende eigenschappen van het kunstwerk zelf. Voorbeeld van een dergelijke door het verhaal geleide analyse, is Heideggers interpretatie van het schilderij van Van Gogh, waarop een paar boerenschoenen zijn afgebeeld. Volgens Heidegger is alleen met behulp van het kunstwerk te begrijpen wat een boerenschoen is: 'Het ding (Zeug)-zijn van het ding werd gevonden. Maar hoe? Niet door een beschrijving of verklaring van werkelijk aanwezig schoeisel (...) maar alleen daardoor, dat wij ons voor het schilderij van Van Gogh plaatsten. Dit heeft gesproken. In de nabijheid van het werk zijn wij steeds ergens anders geweest, dan we gewoonlijk plegen te zijn. Het kunstwerk gaf te weten, wat het schoeisel in waarheid is (...). Wat gebeurt hier? Wat is in het werk aan het werk? Van Goghs schilderij is de mededeling van dat, wat het ding (Zeug), het paar boerenschoenen, in waarheid is. Dit zijnde treedt in de onverborgenheid van zijn zijn uit (...)'.² Hier wordt weinig over het schilderij zelf gezegd, de interpretatie van het schilderij illustreert meer Heideggers manier van filosoferen.

Een ander typerend voorbeeld van normatieve interpretatie, is Althusser's beschouwing van het schilderij 'Spel zonder regels', van de schilder Cremonini: 'Bijvoorbeeld ook het schilderij 'Spel zonder regels' van de kinderen die tussen de meubels doorrennen, - zonder regels omdat de enige spelregel bestaat uit de begrensdheid van een gesloten ruimte, het enige lichaam van hun "vrijheid". In hun "eindige" wereld die hen beheerst, "schildert" Cremonini dus (dat wil zeggen verbeeldt hij met het spel van de overeenkomsten die in de verschillen gegrift zijn) de geschiedenis van de mensen als een geschiedenis, die vanaf het vroegste kinderspel tot in de anonimiteit van de gezichten (van kinderen, mannen en vrouwen), getekend is door de abstractie van de plaatsen en de ruimten waar zij zich bevinden, en van hun voorwerpen, dat wil zeggen "in laatste instantie" door de reële abstractie die deze eerste abstracties bepaalt en

² Heidegger, p.29 e.v. Zie ook: hf.5, Heidegger over beeldende kunsten.

samenvat: de relaties die hun bestaansvoorwaarden uitmaken³. Ook in dit voorbeeld is het schilderij voor de filosoof aanleiding om zijn wereldbeeld te illustreren, over het schilderij zelf zegt deze interpretatie zo goed als niets⁴.

Oordelen over verhaalachtige beeldende kunstwerken hebben nogal eens de neiging om morele oordelen te zijn: het standpunt dat beeldende kunstwerken iets herkenbaars dienen af te beelden leidt al gauw tot afkeuring van zogenaamd abstracte kunstwerken, zoals Mondriaans geometrische composities, terwijl zij die tegen het afbeelden van lichamelijke naaktheid zijn, de Laocoöngroep snel zullen afkeuren⁵.

Tot eind vorige eeuw werd niet-verhaalachtige beeldende kunst, waaronder ornamentiek, meestal niet beschouwd als beeldende kunst maar als decoratie. Vanaf die tijd ontwikkelt zich een stroming (Kandinsky, Mondriaan, Duchamp e.a.) die voornamelijk door combinaties van basiselementen kunstwerken tot stand brengt, die niet aan een 'verhaalachtige', herkenbare inhoud gebonden zijn. De vraag is of dit soort kunstwerken, - kunstwerken die uit oud ijzer in elkaar zijn gelast, schilderijen die resultaat zijn van het omkiepen van een emmer verf op het doek, een met bijl kapot geslagen piano, et cetera - al enige tijd als vooraanstaande kunst beschouwd - ook later nog zo bekeken zullen worden, of dat zij in de categorie 'ornamentiek' zullen belanden of op de schroothoop. Het antwoord op deze vraag ligt niet in de kunstwerken zelf besloten, maar in de oordelen die hierover in latere tijden gegeven zullen worden. Over hoe deze oordelen zich zullen ontwikkelen kan nu alleen gespeculeerd worden. In de geschiedenis is vaker voorgekomen dat nu bekende kunstwerken en kunstenaars in het verleden onbegrepen of onbekend waren, en omgekeerd dat kunstwerken en kunstenaars die vroeger bekend waren, later in de vergetelheid raken, en het kan ook gebeuren dat in bepaalde tijden afbeeldingen worden vereerd die later vernield worden. Een door Michelangelo gemaakt standbeeld van paus Julius, is bijvoorbeeld later omgesmolten tot een kanon, terwijl nu afbeeldingen van Lenin worden vernield en verwijderd.

Uit deze voorbeelden wordt tegelijkertijd duidelijk wat in beeldende kunstwerken vastgelegd kan worden: hier staan Julius en Lenin voor een begrip, voor bepaalde politieke en morele doeleinden, terwijl deze standbeelden ook de fysieke kenmerken van de afgebeelde persoon uitbeelden, de fysieke eigenschappen worden via het beeld aan een begrip gekoppeld. Een andere mogelijkheid is het creëren van een beeld met fysische eigenschappen voor een begrip, bijvoorbeeld god of een sprookjesfiguur. Zowel in het geval van Julius en Lenin, als bij het godsbeeld of de uitbeelding van een sprookjesfiguur, worden beeld en begrip aan elkaar gekoppeld. De interpretatie van deze beelden kan uiteenlopen, afhankelijk van de kennis en ervaring waarover de toeschouwer beschikt: verzet men zich bijvoorbeeld tegen het begrip dat door een

³ Althusser, p.43. Zie voor verdere voorbeelden: interpretaties van de Laocoöngroep door Lessing, Goethe en Schopenhauer in hf.5.

⁴ Een ander voorbeeld is Foucaults interpretatie van het schilderij 'de hofdames' van Velazquez in: 'Les mots et les choses'. Zie voor een bespreking daarvan: hf.5, Foucault blijft met zijn interpretatie dichterbij de basiselementen van het schilderij dan Althusser.

⁵ Tijdens een van zijn restauraties, werden bepaalde delen van de Laocongroep die oorspronkelijk ontbloot waren, bedekt.

beeld gesymboliseerd wordt, dan beschouwt men de afbeelding meestal niet als een esthetische waarde, en is de wens soms groot om het beeld te verwijderen, terwijl een toeschouwer die de relatie tussen beeld en begrip niet kent, geneigd is de afbeelding op een meer algemene manier te bekijken, als afbeelding van een mens bijvoorbeeld. Wanneer in beeldende kunstwerken deze herkenbaarheid ontbreekt, treden nog algemenere begrippen op de voorgrond, met behulp waarvan het beeld geïnterpreteerd wordt (ronde, hoekige vorm etc.). Ook deze vorm van herkenbaarheid kan in de afbeelding ontbreken, dan blijven alleen de afzonderlijke elementen (materiaal, lijn, kleur e.d.) over die elk op hun details bekeken kunnen worden.

Het idee dat er bovenhistorische esthetische waarden bestaan, kan ontstaan doordat de mens aan oude vormen hedendaagse begrippen verbindt, waardoor herkenning ontstaat: een in Lascaux afgebeelde stier bijvoorbeeld, herkent en interpreteert de hedendaagse mens nog steeds als stier, en hij is daardoor geneigd te denken dat deze afbeelding altijd de bedoeling heeft gehad een stier uit te beelden, ook al is dat misschien lange tijd niet het geval geweest en werden hier andere dingen mee uitgebeeld. Veel van de vroeger afgebeelde dieren zijn uitgestorven, maar de mens interpreteert deze afbeeldingen aan de hand van de dieren waar hij nu een begrip van heeft. Er wordt met andere woorden vaak van uitgegaan dat het huidige gezichtspunt het tot nu toe heersende gezichtspunt is geweest.

Er zijn in de beeldende kunsten verschillende manieren van uitbeelden te onderscheiden. Zo kunnen in de natuur bestaande objecten met hun specifieke kenmerken gekopieerd worden. De basiselementen moeten in dit soort afbeeldingen zo geordend worden, dat ze overeenkomst vertonen met hetgeen wordt afgebeeld, zodat herkenning kan optreden bij de toeschouwer; als de specifieke ordening van elementen wordt veranderd, verdwijnt de mogelijkheid tot herkenning. Dit is te testen door in een bepaalde ordening verschillende variaties aan te brengen en afhankelijk hiervan de mate van herkenbaarheid te achterhalen. Met behulp van beeldende kunsten is het mogelijk om vrij precies uit te beelden en vast te leggen hoe iets of iemand er uit heeft gezien. Paus Julius is door verscheidene kunstenaars op uiteenlopende manieren afgebeeld, maar ondanks deze verschillen wordt hij in de afbeelding herkend als Julius. Het verschijnsel dat iets of iemand middels beeldende kunsten in een afbeelding vastgelegd kan worden, en deze afbeelding door de geschiedenis heen te herkennen blijft, draagt eveneens bij tot het idee dat er bovenhistorische waarden bestaan.

Naast de mogelijkheid bestaande dingen en figuren af te beelden, is de mens via beeldende kunsten in staat om vorm te geven aan ideeën en begrippen die alleen als idee en begrip bestaan, zoals mythologische - en sprookjesfiguren. Ook hier wordt ordening van de afgebeelde basiselementen aan in de natuur existierende dingen ontleend - roodkapje wordt afgebeeld als een meisje met een rood kapje op - maar doordat het hier bedachte figuren betreft, kan aan de uiterlijkheid grotere variatie worden gegeven dan aan afbeeldingen van bestaande personen en dingen, als deze laatste ten minste afgebeeld worden met de bedoeling om herkend te worden. Hoe minder binding de bedachte figuur heeft met de realiteit, desto meer variatie kan aan de afbeelding gegeven worden (bijvoorbeeld in het geval van monsters). Een andere manier om in de beeldende kunsten beelden te laten ontstaan, is het vormen van beelden uit bestaande afbeeldingen en beeldelementen. Met de onderdelen kan

willekeurig geëxperimenteerd worden, waardoor het aantal mogelijke combinaties bijna eindeloos is.

In hoe de ordening van basiselementen wordt vastgelegd, legt de maker vaak iets specifieks, waardoor aan het kunstwerk herkend kan worden dat het zijn werk is. Bepaalde kunstenaars hebben door de eeuwen heen invloed via hun techniek, zoals Rembrandt met zijn grove schilderstechniek en speciale weergave van licht. Dat bepaalde kunstenaars via hun werk langdurige invloed hebben, geeft eveneens aanleiding tot het idee van bovenhistoriciteit, terwijl elk kunstwerk toch resultaat is van voornamelijk buiten de kunstenaar gelegen maatschappelijke factoren, elk werk eenmaal gemaakt, vrij gemakkelijk is na te maken, en zodra het gemaakt is, per tijd, afhankelijk van verschillende maatschappelijke factoren, uiteenlopend gewaardeerd wordt.

Beelden die ontstaan door bovengenoemde werkwijzen, kunnen willekeurig met elkaar gecombineerd en vermengd worden, waardoor eindeloze variaties mogelijk zijn. Deze mogelijkheid wordt vanaf het begin van de 20^e eeuw in beeldende kunsten op grote schaal in praktijk gebracht. Het lijkt erop dat vanaf die tijd binnen de beeldende kunsten chaos heerst, dat iedereen kan doen wat hij wil: vanuit alle tijden worden kunstwerken, technieken en elementen gebruikt en met elkaar gecombineerd en elk willekeurig voorwerp kan tot kunstwerk worden uitgeroepen. Hierdoor is het terrein dat tot beeldende kunsten gerekend wordt enorm uitgebreid, en zijn de grenzen die voorheen bestonden vervaagd. Uit deze praktijk bezien, waarin urinoir, zeepdozen, Mona Lisa met snor en Het Laatste Oordeel met groene verfvlek tot kunstwerken zijn uitgeroepen, wordt het idee van bovenhistorische kunstwaarde problematisch. Als het verf gieten van Pollock, Het Laatste Oordeel van Michelangelo, de kapotte glasplaat van Duchamp of de Laocongroep allemaal tot beeldende kunsten behoren, is het de vraag of oude beeldende kunstwerken in een ander zicht komen te staan en of het begrip van beeldende kunsten daarmee verandert. Doordat nu zulke uiteenlopende dingen en sporen van handelingen als beeldende kunstproducten beschouwd worden, wordt het moeilijk deze beeldende objecten met elkaar te vergelijken, te beoordelen waar ze bijhoren en wat ze zijn. Omdat deze objecten, hoe verschillend ze ook zijn, uit bepaalde basiselementen (lijn, kleur e.d.) bestaan, is het mogelijk om deze elementen als basis voor vergelijking te nemen. Vergelijking op deze basiselementen is vaak zelfs de enige manier om verschillende beeldende kunstwerken met elkaar in verband te brengen, omdat het hun enige gemeenschappelijke noemer is.

Vanaf het begin van de 20^e eeuw laat het werk van een groot aantal beeldende kunstenaars (vanaf de Dada-beweging en Bauhaus) eenzelfde tendens zien: hun kunstwerken zijn resultaat van bewust combineren en experimenteren met basiselementen. Het gebruik van de basiselementen als lijn, en kleur blijft niet meer voornamelijk beperkt tot het weergeven van een verhalende, herkenbare inhoud en levert daardoor meer vormmogelijkheden. Deze nieuwe werkwijze heeft bijgedragen tot sneller vervaardigen en daarmee ook tot massaproductie van beeldende kunstwerken. Doordat de basiselementen gemakkelijk gehanteerd en gecombineerd kunnen worden, ontstaat ook de mogelijkheid dat iedereen zich kan uitroepen tot kunstenaar: bij hedendaagse beeldende kunstwerken kan de activiteit gereduceerd worden tot keuze en presentatie en hiertoe is bijna elke mens in staat. De beeldende activiteit is uitdruk-

king geworden van het bewustzijn van het individu en zijn relatie tot de omgeving en van het besef dat het individu hierop zijn stempel kan drukken.

Kijken naar beeldende kunstwerken is eveneens een kunstscheppende activiteit, omdat ook hier sprake is van keuze en presentatie (van een oordeel). De uitspraak 'ik vind dit beeld mooi', is in dubbele zin een kunstscheppend oordeel: het maakt de toeschouwer tot kunstenaar omdat hij daarmee kiest en plaatst en het is er de oorzaak van dat kunstwerken ontstaan. Marcel Duchamp verwoordt de actieve, kunstscheppende rol van de toeschouwer als volgt: 'Al met al, de creatieve daad wordt niet uitgevoerd door de kunstenaar alleen; de toeschouwer brengt het werk in contact met de externe wereld door zijn innerlijke kwalificaties te ontcijferen en te interpreteren en geeft zo een bijdrage aan de creatieve act. Dit wordt nog duidelijker wanneer het nageslacht zijn definitieve oordeel geeft en soms vergeten kunstenaars rehabiliteert'⁶.

⁶ Duchamp in: Schwarz, p.196.

Hoofdstuk 8 Beeld en taal

Beeld en taal als betekenisdragers

Men kan zich afvragen: wat vertelt een beeldend kunstwerk mij en hebben beeldende kunsten een taal? Dergelijke vragen geven aan dat beeldende kunsten vergeleken kunnen worden met taal en dat zij in een bepaalde verhouding tot elkaar staan, taal en beelden zijn beide middelen waarmee de mens zijn gedachten en ervaringen kan uitdrukken. Maar hebben zij hiertoe dezelfde mogelijkheden en waarin verschillen zij van elkaar?

Taal kan beschouwd worden als een soort omhulsel waarmee gedachten en ervaringen kunnen worden doorgegeven; afhankelijk van de overeenkomst in individuele ervaring wordt aan woorden dezelfde betekenis gehecht en worden zij begrepen. Ook beeldende kunsten kunnen zo functioneren dat aan beelden betekenis wordt gegeven en dat deze betekenis door anderen op overeenkomstige wijze begrepen kan worden. Beeld en taal hebben vanaf het stadium dat de taal zich ontwikkelt deze overeenkomstige functie betekenisdrager te zijn, en worden in deze functie vaak door elkaar heen gebruikt, wat duidelijk zichtbaar is aan de ontwikkeling van geschreven taal. Geschreven taal is ontwikkeld uit beeldentaal, wat duidelijk te zien is aan de hiëroglfen en Chinese karakters, beelden functioneren als taal, taal als beelden. Tegenwoordig wordt bij bepaalde stammen nog steeds beeldentaal gebruikt, en voor kinderen die achtergebleven zijn in hun geestelijke ontwikkeling is het Bliss-tekensysteem ontwikkeld. Beeldentaal is in het Morse-systeem gereduceerd tot streepjes en puntjes terwijl het braille-alfabet alleen uit puntjes (halve bolletjes) bestaat.

Met behulp van taal kunnen onbegrijpelijke, onzinnige combinaties gemaakt worden. De vraag is of dit met beeldende kunstwerken ook mogelijk is. In zoverre beelden bepaalde gedachten en ervaringen uitdrukken die voor anderen ook herkenbaar zijn, hebben ze een betekenis. Maar het verschil met taal is dat de beelden die beeldende kunstwerken bevatten ook een bepaalde betekenis houden wanneer zij niet naar iets in de werkelijkheid verwijzen dat voor anderen herkenbaar is. Doordat beeldende kunstwerken stoffelijke objecten zijn, zijn er naast eventuele ervaringen die erin bemiddeld worden, ook andere dingen aan te ontleden die naar het kunstwerk zelf verwijzen, zoals kleur-lijncombinaties, aard van het materiaal, manier van bewerken, en dergelijke. Daarnaast krijgen beeldende kunstwerken ook door het maakproces effecten en betekenissen mee die de maker er niet bewust heeft ingelegd. Het woord 'paard' bijvoorbeeld wordt begrepen door diegenen die de betekenis van dit woord hebben geleerd. Bij een beeldhouwwerk van een paard treedt dezelfde herkenning op, maar aan het beeldhouwwerk zitten, doordat het een stoffelijk object is, nog meer aspecten dan deze betekenis: naast de bedoeling een paard uit te beelden legt de maker vast wat voor materialen er aanwezig zijn, het niveau van handvaardigheid, et cetera. Als we het woord 'paardrijder' zeggen, wordt een complex van ervaringen uitgedrukt. Een paardrijder als beeldhouwwerk drukt hetzelfde geheel van ervaringen uit én de eigenschappen van het object zelf, een samenhang van heel verschillende aspecten (ordering van basiselementen als materiaal en lijn en kleur, niveau van technologie e.d.)

Een andere vraag met betrekking tot de relatie taal-beeld is, of het mogelijk is beelden onafhankelijk van taal waar te nemen. De mens neemt via zijn waarnemingsapparaat ongeveer zeventig miljoen kleurnuances waar. Er zijn volken die in taal maar vier kleuren kunnen benoemen. In meer ontwikkelde talen neemt het aantal woorden voor verschillende kleuren toe, maar blijft ook hier ver achter bij de waargenomen kleurnuances¹. Een ander voorbeeld is de gevalsbeschrijving van het autistische meisje Nadja², dat niet kon praten maar op zesjarige leeftijd haar leefomgeving kon natekenen op het niveau van een kunstenaar³. Deze twee voorbeelden doen vermoeden dat achter beeld- en taalvermogen uiteenlopende denkprocessen schuilgaan.

Gedachten kunnen omgezet worden in verschillende uitdrukkingmogelijkheden, zoals beeld, taal, geluid, en gebaren, en zij kunnen van de ene manier van uitdrukking in de andere worden 'vertaald'. De gedachten zelf kunnen we niet rechtstreeks uitdrukken, alleen indirect, via de verschillende uitdrukkingmogelijkheden⁴. Misschien hangt met dit onvermogen gedachten zelf uit te drukken, het idee samen dat er buiten onze vermogens een wereld bestaat die wij principieel niet kunnen kennen⁵.

Vaak worden gedachten en taal met elkaar geïdentificeerd en wordt ervan uitgegaan dat de mens in taal denkt, of zoals Wittgenstein het formuleert: 'Dat de wereld mijn wereld is, blijkt hieruit, dat de grenzen van de taal (van de taal die ik alleen versta) de grenzen van mijn wereld betekenen⁶'. Tegenover dit idee staat de door Einstein verwoorde observatie van zijn eigen gedachtenprocessen: '(A) Zo te zien spelen de woorden of de taal, geschreven of gesproken, geen rol in het denkproces. De psychische entiteiten die als elementen van het denken schijnen te fungeren zijn bepaalde min of meer duidelijke tekens en beelden die "opzettelijk" gereproduceerd en gecombineerd kunnen worden. (...) (B) In mijn geval zijn bovengenoemde elementen in de regel visueel en af en toe musculair van aard. Naar de conventionele woorden of andere tekens hoef ik pas moeizaam te gaan zoeken in een tweede stadium, wanneer het bovengenoemde associatieve spel voldoende bestendigheid heeft gekregen en naar willekeur gereproduceerd kan worden (...)'⁷. Uit deze citaten wordt duidelijk dat de meningen uiteenlopen over de verhouding gedachten en taal. Het is ook nog mogelijk dat het denkproces per individu niet helemaal hetzelfde verloopt, dat de intensiviteit en het gebruik van bepaalde hersenfuncties per persoon verschilt.

In taal worden aan woorden betekenissen toegekend die geleerd en herkend kunnen

¹ Mecacci, p.55 e.v.

² Mecacci, p.13-19.

³ Nadat Nadja's spraakvermogen zich vanaf haar twaalfjarige leeftijd begon te ontwikkelen, tekende ze uit zichzelf niet meer en waren haar tekeningen niet meer van dezelfde kwaliteit als daarvoor. Nadja is waarschijnlijk niet het enige geval waar de ontwikkeling van het taalniveau ten koste gaat van de ontwikkeling van de visueel-ruimtelijke vaardigheid.

⁴ Met scanners kunnen hersenprocessen zichtbaar gemaakt worden, maar wat er precies in de hersenen gebeurt, is nog niet bekend.

⁵ Spinoza noemt deze wereld 'substantia', Kant 'Ding an sich' en Hegel 'Geist'.

⁶ Wittgenstein, 5.62, p.117,118.

⁷ Einstein in een brief aan de wiskundige Jacques Hadamard, in: Mecacci, p.113,114.

worden en corresponderen met hoe de wereld ervaren wordt. Analooq hieraan is men vaak geneigd ook vormen die in beeldende kunsten gebruikt worden, te beschouwen als drager van betekenissen die verwijzen naar iets in de werkelijkheid. Omdat zowel woorden als beelden de eigenschap hebben betekenisdrager te zijn, wordt door velen de eis gesteld dat beeldende kunstwerken betekenisdrager móeten zijn. Als men overeenkomst tussen betekenis en buitenwereld niet kan terugvinden in beelden, als niet iets herkenbaars wordt afgebeeld, wordt zo'n beeldend kunstwerk als betekenisloos ervaren. Woorden kunnen zo gecombineerd worden, dat ze geen betekenis meer overdragen, zij worden dan als onzinnig ervaren, maar de eis van zinnigheid zoals die aan de taal gesteld wordt, is voor beeldende kunsten een belemmering. De beelden zelf hebben in beeldende kunstwerken, doordat deze stoffelijk zijn, verschillende betekenissen, in wat voor combinatie ze ook gezet worden.

Beeldende kunstwerken worden ook met taal vergeleken wanneer beweerd wordt dat beeldhouwwerken verder van taal afstaan dan schilderijen⁸. Schilderijen zouden een hoger abstractieniveau hebben dan beeldhouwwerken, omdat zij geen driedimensionaliteit bezitten. Voor een afbeelding op schilderij die functioneert als betekenisdrager die iets weergeeft uit de werkelijkheid, is inderdaad grotere speciale vakkennis vereist (kennis van perspectief, lichtval, menging van kleuren e.d.), maar als deze eis niet aan een schilderij gesteld wordt (experimentele kunst van bijvoorbeeld Pollock en Mondriaan), is zo'n verschil in abstractieniveau niet meer aan te brengen⁹.

Omzetting van woorden in beelden en omgekeerd

Als we beeldende kunstwerken door middel van taal beschrijven, kunnen we ons afvragen in hoeverre deze beschrijving iets zegt over het beeld. Beschrijving van een beeld in woorden is iets anders dan het beeld zelf, en een beschrijving in woorden kan het beeld niet volledig, in al zijn aspecten weergeven. Leonardo da Vinci brengt dit verschil als volgt onder woorden: 'Als gij, dichter, de bloedige veldslag verwoordt, dan hebt ge te maken met donkere en doffe lucht ten gevolge van de rook van het verschrikkelijke en dodelijke oorlogstuig, vermengd met het dikke benevelde stof in de lucht en de angstige vlucht van door de gruwelijke dood beangste ongelukkigen. In dit geval is de schilder je meerdere, omdat uw pen versleten zal zijn voordat ten volle dat beschreven zult hebben wat de schilder met zijn vaardigheid rechtstreeks voor u afbeeldt. En uw tong zal belemmerd worden door dorst, uw lichaam door slaap en honger, voordat gij met woorden toont wat een schilder u in een oogwenk toont. (...) Maar onvergelijkelijk veel groter zijn de verscheidenheden waartoe de schilderkunst reikt, dan die waartoe de woorden reiken, omdat de schilder oneindig vele dingen doet die de taal niet kan benoemen omdat ze er niet de geschikte woorden voor heeft'¹⁰. Een beschrijving van een afbeelding in woorden kan indrukken van de schrijver bemiddelen en kan richtlijnen geven voor de waarneming, maar deze richtlijnen staan

⁸ Dit idee is o.m. terug te vinden in Hegels 'Ästhetik', Einleitung, IV,3, p.141-151.

⁹ Zie over uiteenlopende mogelijkheden m.b.t. gebruik en combinatie van basiselementen, in schilderijen als in beelden: hf.6, Vergelijking van beeldende kunstwerken, en bijlage I.

¹⁰ Leonardo da Vinci in: Mecacci, p.138.

los van de afbeelding en zijn een creatie op zich.

Een beeld kan visueel op uiteenlopende manieren worden weergegeven, via tekening, schilderij, beeldhouwwerk, en dergelijke. Hier is overeenkomst tussen de verschillende afbeeldingen groter dan tussen een beeldend kunstwerk en de weergave ervan in taal. Daarnaast is een beeldend kunstwerk zo omzetbaar dat het toegankelijk wordt voor andere vormen van zintuiglijke waarneming zoals tast en geluid. Zo kunnen van schilderijen reliëfs gemaakt worden en kunnen de verschillen in kleurintensiteit door middel van geluid gesimuleerd worden.

Hoewel met taal een beeld niet volledig beschreven kan worden, kan zo'n beschrijving voor iemand die beeldende kunsttechnieken beheerst, wel als basis dienen voor weergave in beeld. De omzetbaarheid van taal in beeld en omgekeerd is mogelijk, omdat aan beide uitdrukkingsmogelijkheden hetzelfde gedachtenproces ten grondslag ligt. De omzettingmogelijkheid kan ertoe leiden dat gesproken wordt over 'schilderachtige taal van een dichter'¹¹, en dergelijke en kan ertoe bijdragen dat denken geïdentificeerd wordt met taal, terwijl taal alleen gedachten bemiddelt, doordat het drager kan zijn van betekenissen.

Dat een bepaalde mate van denken zonder taal mogelijk is, blijkt ook uit de beschrijvingen die de doofstomme en blinde Helen Keller geeft over haar belevingen voordat ze woorden leerde: '(...) ik werd naar voorwerpen gedreven en tot handelingen aangezet door een soort blinde, natuurlijke, instinctieve drang: ik had alleen maar een geneigdheid tot woede, genot, begeerte ...'. Op tweejarige leeftijd was Helen Keller in staat om te communiceren met een ander meisje: '(...) Maar Martha Washington begreep mijn tekens wel en ik slaagde er bijna altijd in haar te laten doen wat ik wilde (...). Ik kon Martha Washington niet zeggen dat ik eieren wilde gaan zoeken, maar ik vouwde mijn handen en bracht ze naar de grond om iets aan te duiden dat in het gras verspreid lag en Martha begreep het onmiddellijk'¹². Bewustwording van de betekenis dragende functie van taal, nadat ze de binding tussen woord en fenomeen 'water' begrepen had, beschrijft Helen Keller als volgt: '(...) Alle dingen hadden een naam en elke naam riep een nieuwe gedachte in het leven. Thuisgekomen was het alsof ieder voorwerp dat ik aanraakte van nieuw leven bezielde was. Dat kwam doordat ik alles zag met dat vreemde gezichtsvermogen dat mij zojuist was geschonken'¹³. Dat Helen Keller kon communiceren voordat ze van het bestaan van woorden afwist, en dat elk nieuw woord een nieuwe gedachte oproept, geeft aan dat zij al gedachten had voordat ze woorden kende, maar deze pas kon benoemen nadat ze woorden had geleerd. Mensen die kunnen zien en horen vergaat het ongeveer net zo wanneer ze een nieuw woord horen: ze moeten zich eerst een concrete voorstelling kunnen vormen, een betekenis aan het woord verbinden, om het woord te kunnen begrijpen en gebruiken.

In de dagelijkse communicatie (praten, lezen, film kijken, etc.) vormt de mens steeds beelden bij woorden en omgekeerd. Deze omzetting gebeurt aan de hand van een bepaalde ordening, waarmee de mens beoordeelt of en in hoeverre de beelden en uitspraken corresponderen met zijn ervaringen over de werkelijkheid. Door deze

¹¹ Zie b.v. Lessing over Laocoön in: hf.5.

¹² Mecacci, p.124, 125. De doofstomme en blinde Helen Keller is later schrijfster geworden.

¹³ Mecacci, p.128.

voortdurende omzetting van woorden en beelden in elkaar en toetsing hiervan, kan de indruk ontstaan dat beeldende kunstwerken dezelfde ordening vertonen dan taal. Dat literaire motieven in beeldende kunstwerken worden weergegeven en met aan wetenschappelijke taal ontleende termen (b.v. uit de geometrie) worden beschreven, versterkt de indruk dat de regels volgens welke beeldende kunstwerken zijn opgebouwd, dezelfde zijn en aan dezelfde eisen moeten voldoen dan de ordening van de taal.

Hoewel taal en beelden beide betekenis dragende systemen zijn, hebben zij elk een eigen ordening en opbouw, die in de taal aan veel strakkere regels gebonden is dan in beeldende kunsten, omdat woorden alleen in een zeer specifieke ordening te begrijpen zijn. Bij beeldende kunsten is een veel grotere variatie in ordening mogelijk dan in taal. Ook al voldoet een beeldend kunstwerk aan de vereiste iets uit de werkelijkheid af te beelden, dan kan een en hetzelfde op zeer uiteenlopende manieren worden weergegeven (d.m.v. tekening, schilderij etc.), wat niet wegneemt dat ook beeldende kunstwerken aan een bepaalde ordening zijn gebonden, namelijk ordening van basiselementen (materiaal, lijn, kleur e.d.). Met de uitvoering van een bepaalde ordening van basiselementen, stelt de beeldende kunstenaar zichzelf een aantal problemen die hij moet oplossen. Het beeldend kunstwerk is weergave van dit proces. In de weergave van een boom bijvoorbeeld, ligt besloten wat de kunstenaar weet over een boom en zijn technische kennis¹⁴.

Door middel van taal kunnen ervaringen in eerste instantie sneller worden weergegeven dan op een visuele manier, omdat een beeld maken meestal meer tijd in beslag neemt¹⁵, maar als een beeld eenmaal gemaakt is, is de betekenis van weergegeven ervaringen meestal veel sneller op te nemen dan via taal.

Een ander tijdsaspect dat in beeld en taal verschillend werkt, is de verandering van voorstelling door de loop der tijd. De voorstelling die aan een bepaald woord verbonden wordt is door de tijd heen veel variabler dan de voorstelling die gekoppeld wordt aan afbeeldingen, omdat de voorstelling die men zich van een beeldend kunstwerk maakt gebonden is aan de in het kunstwerk besloten ordening van basiselementen die, in tegenstelling tot de voorstelling die men zich bij een woord kan maken, door de tijd heen nauwelijks verandert, wij kijken met hedendaagse ervaringen en voorstellingen in de tijd terug wanneer we naar oude beeldende kunstwerken kijken.

Via taal worden kwalitatieve uitspraken gedaan zoals 'fel-zacht rood', 'dikke-dunne lijn', 'hard-zacht materiaal', et cetera. Wanneer in taal dergelijke uitspraken worden gedaan, zijn deze niet direct te toetsen, de lezer of toehoorder kan alleen afgaan op zijn eigen ervaring en voorstelling. Wanneer men kwalitatieve uitspraken over beeldende kunstwerken doet, kan het werk zelf als toets dienen. Hoewel het werk zelf onveranderlijk is, variëren de uitspraken van verschillende toeschouwers hierover, omdat elk individu de kwalitatieve eigenschappen die hij waarneemt op eigen wijze, vanuit zijn eigen ervaringen, interpreteert en verwoordt. Het kan ook voorkomen dat

¹⁴ In weergave op basis van projectietechnieken zoals film, foto en computer, worden de technische mogelijkheden van het apparaat weergegeven en de kennis hierover van de kunstenaar.

¹⁵ Door technologische ontwikkelingen wordt dit tijdsverschil steeds kleiner en misschien is het in de toekomst mogelijk rechtstreeks via beelden te communiceren.

mensen niet zo goed kunnen verwoorden wat ze zien, of dat ze omgekeerd hun waarneming laten leiden door wat ze over een bepaald kunstwerk hebben gelezen of gehoord.

Kwalitatieve uitspraken over een beeldend kunstwerk, uitspraken over eigenschappen als groot-klein, rond-vierkant, et cetera, functioneren vaak ook als oordeelsuitspraken in de zin van beter of slechter. In de taal kan men zulke uitspraken over beeldende kunstwerken doen, maar het beeldend kunstwerk zelf is niet opgebouwd uit betere of slechtere lijnen, kleuren en dergelijke. In zichzelf draagt een beeldend kunstwerk geen kwalitatief oordeel in de betekenis van beter of slechter, zo'n oordeel wordt via taal door de mens toegevoegd.

In taal gedane beweringen kunnen getoetst worden op hun juistheid. Wanneer aan beeldende kunstwerken de eis van juistheid wordt gesteld zoals in de taal, betekent dit dat van zo'n kunstwerk geëist wordt dat het herkenbare overeenkomst vertoont met iets uit de werkelijkheid. In taal worden beweringen niet alleen getoetst op hun (on)juistheid, maar wordt ook een verschillend belang gehecht aan soorten uitspraken. Aan wetenschappelijke uitspraken als 'een waterstofmolecuul bevat twee waterstofatomen en een zuurstofatoom' hecht men vaak een ander belang dan aan de uitspraak 'het kopje staat op tafel'. Analooq hieraan wordt ook aan beeldende kunstwerken een verschillend belang gehecht en probeert men dat met behulp van allerlei beoordelingsmaatstaven te legitimeren¹⁶.

Bij lezen van literatuur of bekijken van een beeldend kunstwerk heeft de mens een beleving (genot, afkeer e.d.). Deze beleving is persoonsgebonden¹⁷, en daarom niet exact aan iemand anders over te brengen. Via taal zijn de dingen indirect, via de voorstelling die door de taal wordt opgewekt, te beleven. Bij waarnemen van een beeldend kunstwerk verloopt dit proces tot op zekere hoogte ook zo, maar door de stoffelijkheid van het object wordt hier ook een directe beleving veroorzaakt (zien, tasten van basiselementen). Een beeldend kunstwerk verwijst door deze stoffelijkheid, naast andere dingen, ook naar zichzelf, de taal verwijst naar dingen buiten zichzelf, zij kan beschouwd worden als een omhulsel dat ervaringen en denken uitdrukt.

Omdat taal en beeld tot op een bepaalde hoogte in elkaar zijn om te zetten, kan men zich afvragen of beeldende kunsten net als taal een logica bezitten. Door de geschiedenis heen zijn geometrische principes vaak ook als regels voor de beeldende kunsten beschouwd. Bij de weergave van geometrische vormen (ornamentiek) en van iets uit de werkelijkheid, speelt geometrie inderdaad een belangrijke rol binnen de beeldende kunsten, bij 'realistische' weergave is heel lang een op geometrische principes gebaseerde schets, compositie en perspectief gehanteerd¹⁸. Regels uit de geometrie worden ook vaak gebruikt om de mate van overeenkomst tussen afbeelding en werkelijkheid te toetsen en beeldende kunstwerken te analyseren¹⁹.

¹⁶ Zie voor verschillende beoordelingsmaatstaven: hf.4.

¹⁷ Zie over de persoons- maar ook maatschappelijke gebondenheid van beleving ook: hf.4, Over het aangenamen, goede en mooie in de beeldende kunsten.

¹⁸ Tegenwoordig wordt bij dergelijke weergaven meestal gebruik gemaakt van foto's.

¹⁹ Een voorbeeld is de manier waarop Foucault het schilderij 'de hofdames', van Velazquez analyseert, hij hanteert denkbeeldige hulplijnen bij analyse van perspectief, plaatsing van de

Volgens de Bauhausleer was geometrie het beste middel om visueel-ruimtelijke objecten te ordenen en te maken²⁰. Dit idee heeft nog steeds grote invloed op vormgeving en architectuur, maar het beschouwen van geometrische principes als basis voor beeldende kunsten, betekent een beperking van de mogelijkheden binnen dit terrein. Geometrische principes zijn slechts één aspect waarvan in de beeldende kunsten gebruik kan worden gemaakt. Dat aan geometrie al vanaf de Oudheid zo'n groot belang wordt gehecht, ook in samenhang met andere terreinen zoals beeldende kunsten, hangt waarschijnlijk o.a. daarmee samen dat weerkaatsing van lichtstralen door objecten op geometrische wijze te analyseren is. Ook op andere manieren is geprobeerd wetenschappelijke principes toe te passen op beeldende kunsten. Zo ontwikkelde Vasarely een systeem van kleurschakeringen waarop hij patent heeft aangevraagd²¹. Het is mogelijk om dergelijke systemen te creëren, maar zij hebben geen directe gebruikswaarde zoals een wetenschappelijke ontdekking. Met projectietechnieken als fotografie en computersimulatie, kunnen grensgevallen tussen kunst en wetenschap ontstaan, doordat de afbeeldingsmogelijkheid een wetenschappelijk resultaat is en in de afbeelding wetenschappelijke gegevens vastgelegd kunnen worden.

Net als taal hebben beeldende kunstwerken een bepaalde ordening. Wanneer men beeldende kunstwerken nader onderzoekt op hun specifieke eigenschappen, blijken zij een ordening te zijn van een aantal basiselementen (materiaal, lijn, kleur e.d.). Deze basiselementen zijn begrippen die ook op andere terreinen gehanteerd worden, alleen op een andere manier. In deze studie is een poging gedaan deze begrippen te verduidelijken voor zover zij van belang zijn voor de beeldende kunsten en in zoverre de taal dit toelaat.

personen etc., zie: hf.5.

²⁰ Zie voor grondideeën van de Bauhausleer o.a.: Wick (1982) 1988.

²¹ Zie voor andere voorbeelden: hf.3, Invloed van technologie.

Hoofdstuk 9 Het Grote Glas en twee Composities

Inleiding

Vaak wordt beweerd dat beeldende kunstwerken dragers zijn van waarden zoals artistieke en esthetische kwaliteit, adequate uitdrukking, eenheid, beeldrationaliteit, echtheid, harmonie, et cetera. Het toekennen van dergelijke waarden betekent aanbrengen van een rangorde in door de geschiedenis heen geproduceerde kunstwerken¹. Men hanteert deze waarden om aan te geven dat het ene kunstwerk beter is dan het andere, de ene kunstenaar beter werkt dan de andere, de ene stijl of periode te verkiezen is boven de andere, et cetera. Zo wordt Rembrandts 'Nachtwacht' beschouwd als een van de beste schilderijen aller tijden, Leonardo da Vinci als een van de geniaalste beeldende kunstenaars, het impressionisme als een hoogtepunt in de schilderkunst en de oud-Griekse tijd als belangrijkste periode voor de beeldhouwkunst of zelfs voor de hele beeldende kunst. Deze voorbeelden lijken overdreven maar worden in meer of mindere mate gehanteerd wanneer over beeldende kunstwerken gedacht wordt.

Een rangorde moet op een maatstaf zijn gebaseerd, maar wat beeldende kunstwerken betreft ontbreekt deze maatstaf. Maatstaven zitten niet in de kunstwerken zelf maar worden er door individuen aan toegekend en kunnen per individu en tijd verschillend zijn. Hoe men over beeldende kunstwerken denkt, praat of schrijft, verandert het beeldende kunstwerk zelf niet, maar kan ertoe bijdragen dat men allerlei dingen en verbanden in het werk gaat zien en eraan toekent.

Het ontbreken van een grondslag voor beoordeling van beeldende kunstwerken blijkt onder meer uit de volgende experimenten. In Duitsland zijn enkele jaren geleden door 10 mensen schilderijen en beelden vervaardigd, 5 van deze mensen waren beeldende kunstenaars, de anderen leken op dit gebied. Deze werken werden vervolgens naar 10 kunstacademies gestuurd als toelatingsexamenwerk, om door experts te worden beoordeeld. Uit dit onderzoek is gebleken dat ook bij experts alle grondslag voor beoordeling ontbreekt: oordeel over het werk van de leken varieerde van de ene academie tot de andere van miserabel tot geniaal, hetzelfde gold voor de werken van de beeldende kunstenaars. De academies waren onbekend met het feit dat het hier leken en kunstenaars betrof en dat het om een test ging was evenmin vermeld. Een ander voorbeeld is dat op gerenommeerde tentoonstellingen tussen werk van beeldende kunstenaars kindertekeningen van 2-jarigen tentoongesteld werden. De jury van experts kende aan deze kindertekeningen, zonder te weten dat deze door kinderen getekend waren, prijzen toe. Soortgelijke proeven zijn gedaan met door apen en dolfijnen vervaardigde tekeningen en schilderijen, ook deze werden aangezien voor hoog aanstaande menselijke kunstuitingen en als kunstwerken verkocht.

Beeldende kunstwerken worden op zeer uiteenlopende manieren vervaardigd. Wanneer men ze beoordeelt met elkaar wil vergelijken om te concluderen welk werk beter of slechter is, kan dit tot zeer uiteenlopende vergelijkingen leiden, zoals

¹ Zie voor verschillende opvattingen hierover: hf.4.

bijvoorbeeld tussen da Vinci's 'Mona Lisa' en het flessenrek van Marcel Duchamp. Wat zal de uitslag zijn van deze vergelijking? Is het schilderij 'Mona Lisa' beter dan het flessenrek? Vaak zal beweerd worden dat de 'Mona Lisa' beter en belangrijker is, omdat het een ouder en bekender werk is. Dit oordeel wordt onderbouwd met verschillende argumenten die samenhangen met de algemene kennis die men bezit over beeldende kunstwerken en de kennis die men heeft over het betreffende werk. Men zal bijvoorbeeld oordelen 'hier wordt tenminste nog een herkenbare figuur afgebeeld', 'dit werk is met verf geschilderd', 'de ogen hebben een speciale diepte', 'de gelaatsuitdrukking is een geheimzinnige glimlach' terwijl het flessenrek van Duchamp vaak wordt afgedaan met 'dat kan ik ook'. Als vanzelfsprekend wordt aangenomen dat een object als het flessenrek niet aan dezelfde eisen voldoet als de 'Mona Lisa', en daardoor slechter is. Dat iets geschilderd is, op een herkenbare manier, wordt als maatstaf gehanteerd, en omdat het flessenrek hier niet aan voldoet is het slechter of zelfs geen kunstwerk. Dat de daad van het tentoonstellen van een voorwerp een idee is dat voorheen niet gebruikt werd en consequenties heeft voor de beeldende kunsten, wordt in het oordeel buiten beschouwing gelaten.

Het idee dat voorwerpen tentoongesteld en met elkaar gecombineerd kunnen worden, levert een massa aan kunstproducten op, wat ertoe leidt dat alle beeldende kunstwerken anders bekeken gaan worden, niet meer met de maatstaven die gehanteerd werden ten aanzien van de oude kunstwerken. Massaproductie en verspreiding op grote schaal, ook van oude kunstwerken, worden verder veroorzaakt door nieuwe reproduceertechnieken en massamedia², wat leidt tot een relativering van alle beeldende kunstwerken. Wat kan gezegd worden over de artistieke of esthetische kwaliteit van een tentoongesteld flessenrek ten opzichte van 'Mona Lisa', van een broedkast ten opzichte van de beeldengroep Laocoön, van een op servet afgebeelde 'Nachtwacht' ten opzichte van een schilderij van Breughel op een theekopje, van het in 1 miljoen exemplaren vervaardigde plastic konijn van Jef Koons, van de vele kopieën van Michelangelo's 'David' die verhandeld worden, et cetera³?

Beeldende kunstwerken zijn objecten die bepaalde eigenschappen bezitten die zij gemeenschappelijk hebben met andere dingen, namelijk basiselementen zoals materiaal, lijn en kleur. De basiselementen kunnen zo geordend zijn dat ze iets bestaands afbeelden, zogenaamde figuratieve afbeeldingen (menselijke figuren, planten, voorwerpen etc.), maar er zijn ook kunstwerken waarvan gezegd wordt dat ze niet iets afbeelden, bijvoorbeeld geometrische constructies, ornamenten, ready-mades, collages, en dergelijke. Hier wordt echter ook iets uitgebeeld, alleen geen portretten, landschapen enzovoorts⁴. Afbeeldingen van iets herkenbaars worden vaak meer als kunstwerken beschouwd dan andere niet-figuratieve uitbeeldingen. Hiermee wordt een tweedeling aangebracht in beeldende kunstwerken en tegelijkertijd een maatstaf gecreëerd. Het idee van een tweedeling komt doordat men figuratief afbeelden, het streven naar zo nauwkeurig mogelijke overeenkomst tussen afbeelding en afgebeelde, vaak nog als de hoofdfunctie van beeldende kunsten beschouwt en men oude normen

² Zie voor de invloed van nieuwe reproduceertechnieken en massamedia: hf.3.

³ Zie hiervoor ook: hf.7, Wat is van beeldende kunsten geworden?

⁴ Zie voor de verhouding realistisch (figuratief)- abstract: hf.2.

en waarden niet bereid is te herzien. Dit idee van superioriteit van 'realistische' afbeeldingen hangt samen met de opvatting dat beeldende kunstwerken 'verhaalachtig' geïnterpreteerd moeten kunnen worden, dat wil zeggen op basis van kennis van de historische achtergrond van het werk, op grond van het in verband brengen van literaire en wetenschappelijke kennis met het werk, door vergelijking van afbeelding met afgebeelde, et cetera.

Aan de hand van het kunstwerk 'La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même', 'Het Grote Glas'⁵ (kleurenafb.10), van Marcel Duchamp, worden hierna enkele voorbeelden gegeven van verhaalachtige interpretatie. Marcel Duchamp heeft aan dit werk en haar onderdelen namen gegeven, die niet corresponderen met de afbeeldingen. Hiermee geeft hij aan dat aan voorstellingen willekeurige namen en verhalen kunnen worden verbonden. Mondriaans schilderij 'Compositie met rood, blauw en geel'⁶ zou bijvoorbeeld in deze trend 'portret van mijn vriend' genoemd kunnen worden en de grotschilderingen van Lascaux 'esthetische apparaten'. Het is ook mogelijk met naamgeving min of meer nauwkeurig te verwijzen naar hetgeen wordt afgebeeld, zoals Rembrandts schilderij 'De joodse bruid', dat ook 'man-vrouw' genoemd zou kunnen worden of 'de rode jurk'. Duchamp heeft met zijn manier van benoemen van het werk bereikt, dat men het idee van willekeurig benoemen ook op andere beeldende kunstwerken kan toepassen. Doordat hij de traditie van overeenkomst tussen benaming en afbeelding doorbreekt, wat later door anderen gekopieerd is, verdwijnt een houvast voor de toeschouwer bij interpretatie van het kunstwerk, van de andere kant dwingt hij de toeschouwer hiermee zich af te vragen wat hij wel ziet, en deze dingen zelf te benoemen.

Naar aanleiding van Michelangelo's detail van de plafondschildering in de Sixtijnse kapel 'De schepping van Adam'⁷, kan de toeschouwer op grond van de titel en afhankelijk van zijn kennis over de afbeelding, een figuur herkennen die Adam voorstelt, de liggende mannelijke figuur, en de figuur God, de oudere mannelijke figuur omringt door engelen. Omdat titel en benamingen van de onderdelen in 'Het Grote Glas' niet corresponderen met de afbeeldingen, kan de toeschouwer hier de afbeeldingen niet herkennen met behulp van de benaming. Op grond van zijn eigen ervaring en wat hij aan het werk ziet, zal de toeschouwer het werk zelf gaan benoemen en interpreteren. Wat hij ziet is een gebroken glas, vlekken met gaten, geometrische figuren, apparaten, et cetera, en zijn interpretatie zal verder afhangen van zijn kennis over dit werk en over beeldende kunsten in hun algemeenheid. Als men bijvoorbeeld weet dat Duchamp ooit in een interview de uitspraak heeft gedaan dat het getal drie voor hem een bijzondere betekenis heeft⁸, kan de toeschouwer dit getal in het werk terugzoeken en vindt hij dit ook. Wanneer hij niet bekend is met deze uitspraak, kan hij toch constateren dat bepaalde dingen 3 keer of in een veelvoud van 3 voorkomen, zoals de drie vlakken in de bovenste helft, de negen 'kledingstukken' of 'vaasjes' en de drie trommels van de chocolademolen in de onderste helft. Het enige verschil is dat in het

⁵ Zie voor analyse van dit werk op basiselementen: bijlage I.

⁶ kleurenafb.9.

⁷ kleurenafb.5.

⁸ Hellmut Wohl in: Kuezli en Naumann, p.169.

eerste geval de toeschouwer op grond van de uitspraak van Duchamp direct kan gaan zoeken, en in het tweede geval naar aanleiding van wat hij zelf ziet als hij het werk onderzoekt. Hetzelfde geldt voor andere beeldende kunstwerken zoals de beeldengroep Laocoön: als men weet dat dit werk door verschillende beeldhouwers gemaakt is, zal men dat in het werk terugzoeken, terwijl onbekendheid hiermee ertoe kan leiden dat men dit niet opmerkt, of juist wel maar dan door onderzoek van het beeld zelf.

Interpretatie van 'Het Grote Glas'

Het volgende voorbeeld van interpretatie van een beeldend kunstwerk, is een poging tot interpretatie van 'het Grote Glas' naar aanleiding van de titel, 'La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même', en van de door Duchamp gegeven benaming aan de onderdelen. De bruid is Duchamps zuster Suzanne en de vrijgezel Marcel Duchamp zelf. De titel bevat een woordspeling waarin het hele thema van het werk verborgen zit, namelijk een liefdesverhouding tussen broer en zus (bruid en vrijgezel). In het bovenste gedeelte van het werk, het domein van de bruid, worden drie hoofdgebeurtenissen uitgebeeld, waaronder het uitkleden van de bruid en haar opbloeien. Dan volgt de overdracht van de bruidsverlangens naar de vrijgezel via een uiterst complex mechanisme waarin het cijfer 3 is verwerkt, dat de boodschappen toelaat te passeren door de nauwlettende censuur van 3 netten (ook genoemd concept kleppen, Draft Pistons). De negen schoten symboliseren de niet gerealiseerde ontmoeting tussen de verlangens van de bruid en die van de vrijgezel. In het domein van de vrijgezel (onderste gedeelte van het werk) wordt een symmetrisch patroon van drie gebeurtenissen uitgebeeld, waaronder de geboorte van de wensen van de vrijgezel en hun tocht vol hindernissen op weg naar de verlangens van de bruid, zoals de smalle buizen (Capillary Tubes) en 7 zeven (Seven Sieves). De reis van de verlangens van de vrijgezel op weg naar de bruid wordt bedreigd door imposante machines, zoals de water- en chocolademolens. In overeenstemming met het mytische karakter van het werk en het feit dat 'Het Grote Glas' in een dualistische realiteit bestaat, heeft de sage een dualistisch einde: het ongelukkige einde van 'Het Grote Glas', wordt gecompenseerd door het gelukkige einde dat Duchamp voor zijn verhaal voorzag in zijn 'Notes and Projects for the Large Glass'⁹.

Er kunnen verbanden worden gelegd tussen 'het Grote Glas' en de alchemie, waardoor Duchamp onbewust beïnvloed is. Uit Duchamps uitspraak "'Het Grote Glas" is een wereld van oranje"¹⁰, is af te leiden dat het oranje overeenkomstig de alchemistische traditie goud en zon symboliseert, waarbij zon openbaring betekent. De bovenste helft van het werk is te identificeren met lucht en het benedengedeelte met aarde, waarbij volgens de alchemistische traditie lucht en aarde het 'verticale' koppel is dat correspondeert met het 'horizontale' koppel 'broeder-zuster'. Lucht en aarde zijn met elkaar via hetzelfde levensprincipe verbonden als broeder-zuster. Het doel van hun

⁹ Zie voor deze notities: the essential writings of Marcel Duchamp, uitgeven door Sanouillet en Peterson.

¹⁰ d'Harnoncourt en McShine, p.90.

vereniging is hetzelfde als dat van de alchemistische reconstructie van een versplinterde persoonlijkheid. Dit doel wordt gesymboliseerd door de gestippelde cirkel op de onderste helft. De 'beschermende' cirkel is in verband te brengen met uitspraken van de psycholoog Jung omtrent de betekenis van cirkels, en zou 'beschermen tegen mogelijke verdeeldheid, veroorzaakt door spanning van de tegendelen', de cirkel drukt dus uit 'het idee van veilig toevluchtsoord, van innerlijke verzoening en van volmaaktheid'¹¹. Anderzijds is de gestippelde cirkel ook het alchemistische symbool voor steen (of het goud van de filosoof) en koning (het actieve principe dat de macht bezit water vruchtbaar te maken en de steen der wijsheid te vormen).

De drie stappen van het individualiseringsproces van de vrijgezel, hebben een exacte parallel in de drie hoofdstadia van het alchemistische proces van productie van de steen der wijsheid, waarvan de eerste fase ineenstorting van de 'prima materia' is, overeenkomstig de chaotische staat van de kosmos voor aanvang van het proces van differentiatie. Deze fase is empirisch equivalent met de staat van 'agnosia' van de ingewijde. De tweede fase voorziet in hergroepering van de identiteit van de ingewijde op een hoger niveau; de in fase 1 van elkaar gescheiden lichaam en geest worden herenigd. De derde fase is het huwelijk tussen koning (rood, zon) en koningin (wit, maan). De koning symboliseert de ingewijde, het bewustzijn, de koningin de verenigde wereld, het onbewuste. Het is dit proces van overbruggen van de kloof tussen bewustzijn en onbewuste, dat Duchamp uitdrukt in 'Het Grote Glas', wanneer hij impliceert dat het domein van de bruid (bovenste helft van het glas, de lucht, het onbewuste) de weerspiegelde terugkeer is van het domein van de vrijgezel (onderste helft van het glas, de aarde, het bewuste).

Het herhaaldelijk door Duchamp gebruikte getal 3 correspondeert met de alchemistische traditie waarbinnen dit getal Hermes symboliseert, het prototype van de zon.

Dat 'het Grote Glas' door Duchamp in onaffe staat is gelaten¹², kan te maken hebben met Jungs uitleg van bewust gerealiseerde volmaaktheid als onoplosbare taak¹³, als uitdrukking van de onmogelijkheid voor de onbewuste drijfveren om een bevredigende materialisatie te vinden, Duchamp verloor zijn interesse in het achtervolgen van een onoplosbare taak.

Bovenstaande is een selectie uit de interpretatie van Duchamps werk 'La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même', door Arturo Schwarz in 'Marcel Duchamp', een uitgave van het museum voor moderne kunst en het Philadelphia museum voor kunst¹⁴. Deze interpretatie is mede gebaseerd op Duchamps 'Notes and Projects for the Large Glass'¹⁵, hoewel in deze notities niets blijkt van een verband met de alchemistische traditie, Schwarz noemt het dan ook een onbewuste samenhang.

Het is interessant om deze interpretatie van Schwarz naast uitspraken van

¹¹ d'Harnoncourt en McShine, p.93.

¹² Schwarz, p.140.

¹³ d'Harnoncourt en McShine, p.95.

¹⁴ Schwarz, *The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor*, even, p.82-98 in: Marcel Duchamp, uitgegeven door d'Harnoncourt en McShine.

¹⁵ Zie ook: *The essential writings of Marcel Duchamp*, uitgegeven door Sanouillet en Peterson.

Duchamp zelf over dit werk te zetten, gegeven in een interview met Pierre Cabanne¹⁶. 'Wat betekent in 'La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même het woord même?' 'De titels hielden me doorgaans erg bezig. Op dat moment werd ik literair. De woorden boeiden me. Het bij elkaar brengen van woorden, waaraan ik dan de komma en "même" toevoegde, een bijwoord dat niets betekent aangezien het niet eux-mêmes is en niet verwijst naar de 'célibataires' en evenmin naar "la mariée". Het is dus een bijwoord op zijn mooist. Het heeft niet de minste betekenis. Die "anti-betekenis" boeide me erg op poëtisch vlak, vanuit het oogpunt van de zin. Ook Breton vond dat erg goed, en dat was voor mij als het ware een bevestiging. Want toen ik de titel gemaakt had, wist ik niet wat hij waard was. In de Engelse vertaling staat "even". Ook in het Engels is het een op zich staand bijwoord en heeft het geen betekenis. Meer nog door dat ontbloten. Dat geeft totale nonsens¹⁷.' 'Hoe kwam u op de gedachte om glas te gebruiken?' 'Door de kleur. Bij het schilderen gebruikte ik als palet een groot dik stuk glas en toen ik de kleuren van de andere kant zag, begreep ik dat glas vanuit schildertechnisch oogpunt iets interessants bood. Verf wordt door oxidatie spoedig vuil, geel of vaal; welnu, mijn kleuren waren geheel beschermd. Door middel van glas kon je de kleuren dus tegelijk vrij zuiver en vrij lang intact houden. Ik heb dat idee meteen uitgewerkt in 'La Mariée'. 'Le Grand Verre is op verschillende manieren geïnterpreteerd. Hoe luidt uw interpretatie?' 'Ik heb er geen, aangezien geen enkel idee aan de basis ervan ligt. Het waren dingen die geleidelijk kwamen. De samenhang bestond louter en gewoon in de uitvoering van het werk, plus beschrijvingen in de stijl van de 'Catalogue des armes de Saint-Etienne' voor elk onderdeel. Het was een afwijzing van elke esthetica, in de gewone betekenis van het woord. Niet een zoveelste manifest van de nieuwe schilderkunst.' 'Is het een geheel van experimenten?' 'Een geheel van experimenten, ja, zonder de gedachte om tot een nieuwe stroming in de schilderkunst te komen, zoals het impressionisme, het fauvisme of enig ander "isme"¹⁸. 'Hoe is Le Grand Verre geestelijk ontstaan?' 'Dat weet ik niet. Dat is vaak een technische aangelegenheid. Het glas interesseerde me erg als basis, vanwege de doorzichtigheid ervan. Dat was al veel. Vervolgens de kleur, die, op het glas aangebracht, van de andere kant zichtbaar is en helemaal niet meer kan oxideren wanneer je ze van de lucht afsluit. De kleur blijft er, zo lang mogelijk, zuiver uitzien. Dat waren allemaal technische kwesties, die ieder op zich belangrijk waren. Bovendien was het perspectief heel belangrijk. Le Grand Verre vormt een eerherstel van het perspectief, dat geheel genegeerd was, in diskrediet was gebracht. In mijn werk werd het perspectief geheel wetenschappelijk.' 'Het ging niet meer om een realistisch perspectief. 'Nee, om een mathematisch, een wetenschappelijk perspectief.' 'Was het op berekeningen gebaseerd?' 'Ja, en op dimensies. Dat waren belangrijke elementen...¹⁹. 'Eerder dan technische problemen zijn het wetenschappelijke problemen die u aanpakt, verhoudingen, berekeningen.' 'De hele schilderkunst, vanaf het impressionisme, is anti-wetenschappelijk, zelfs Seurat. Ik wilde het exacte en precieze van de

¹⁶ Cabanne, Gesprekken met Marcel Duchamp.

¹⁷ Cabanne, p.51.

¹⁸ Cabanne, p.53-54.

¹⁹ Cabanne, p.48.

wetenschap in de schilderkunst introduceren, dat was niet dikwijls gebeurd of er werd toch niet veel over gesproken. Ik deed dat niet uit liefde voor de wetenschap; integendeel, het was eerder om die in diskrediet te brengen, op een zachte, onschuldige en onbelangrijke manier. Maar de ironie was aanwezig.' 'Dat wetenschappelijke getuigt van heel wat kennis ...' 'Heel weinig. Ik ben nooit een wetenschapper geweest.' 'Zo weinig? Uw kennis van de wiskunde wekt verbazing, temeer daar u geen wetenschappelijke opleiding hebt genoten.' Nee, helemaal niet. Wat ons bezighield, op dat moment, was de vierde dimensie ... Dat hield me bezig terwijl ik werkte, hoewel er bijna geen berekeningen bij Le Grand Verre te pas kwamen. Ik dacht eenvoudigweg aan een projectie, een onzichtbare want met de ogen niet waarneembare vierde dimensie²⁰. Over toeval zegt Duchamp in hetzelfde interview: 'Ook ik werd in beslag genomen door het toeval, dat veel mensen in die tijd bezighield. De bedoeling was vooral de hand van de schilder te vergeten, want eigenlijk is zelfs je hand toeval.. Het zuivere toeval interesseerde me als wapen tegen de logische realiteit; iets aan te brengen op een doek of op een stuk papier, de gedachte van een horizontale rechte draad van een meter lang, die van op een meter hoogte op een horizontaal vlak valt, te associëren met die van de vervorming ervan, naar eigen believen. Dat vond ik amusant. Het is altijd de "amusante" kant die me ertoe overhaalde iets te doen, driemaal na elkaar... Voor mij was het getal 3 belangrijk, niet vanuit esoterisch, maar gewoonweg vanuit numeriek oogpunt: één is eenheid, twee is het dubbele, de dualiteit, en drie is de rest. Of je nu drie of drie miljoen zegt, dat is hetzelfde. Ik had besloten dat de dingen driemaal gedaan zouden worden om te bereiken wat ik wilde. Mijn 3 Stoppages-Etalon is gebaseerd op drie experimenten, en de vorm van ieder ervan is lichtjes verschillend. De lijn blijft en ik heb een vervormde meter. Dat is een ingeblikte meter, zo u wilt, ingeblikt toeval. Het is grappig het toeval in te blikken²¹. En met betrekking tot meesterwerken en oordelen merkt Duchamp onder meer op: 'Een meesterwerk wordt precies uiteindelijk door het publiek als zodanig erkend. De toeschouwer is degene die de museums maakt, die het museum samenstelt. Het museum, is dat de ultieme aanvaarding, het finale oordeel? Het woord "oordeel" is ook iets verschrikkelijks. Het is zo geheel afhankelijk van het toeval, zo zwak. Een maatschappij besluit ertoe een aantal werken te aanvaarden en vormt er een Louvre mee, dat dan een paar eeuwen meegaat. Maar iets als waarheid en een reëel, absoluut oordeel, bestaat volgens mij niet²².

Uit dit interview blijkt dat Duchamp niet de bedoeling had titel en benamingen van de onderdelen van 'Het Grote Glas' te laten corresponderen met de afbeeldingen in het werk zelf. Duchamp geeft hiermee aan dat aan een beeldend kunstwerk en haar onderdelen willekeurige namen kunnen worden gegeven, dat deze namen er voor het kunstwerk niet toe doen, het kunstwerk zelf, het object, verandert er niet door. Toch worden verschillende pogingen gedaan om correspondentie aan de hand van de benamingen in het werk terug te zoeken, en dat levert verschillende interpretaties op, zoals die van Schwarz, en vragen waarom de afbeeldingen zo genoemd zijn.

²⁰ Cabanne, p.49-50.

²¹ Cabanne, p.61.

²² Cabanne, p.103.

Een andere manier waarop het werk van Duchamp geïnterpreteerd wordt, is die van Kotte. 'Duchamp heeft op eigen gezag de drie stadia van een Zen-leerling doorlopen. Eerst is de werkelijkheid werkelijkheid en de kunst kunst voor hem, dat wil zeggen, ze zijn objectieve gegevens. Vervolgens komt hij tot het standpunt, waar hij de dichotomie ziet tussen objectieve werkelijkheid en de subjectieve waarneming, zoals die door de kunst mimetisch op het platte vlak wordt weergegeven. Tenslotte bereikt hij het inzicht, dat de zin van de werkelijkheid niet met en in haar objectiviteit gegeven is, maar dat zin altijd zingeving is. Met de erkenning van het inzicht uit dit derde stadium ontstaat voor Duchamp de mogelijkheid de schilderkunst als tweedimensionale mimesis van objecten uit de werkelijkheid op te geven. De werkelijkheid zelf is in Platonisch/Plotinistische zin projectie. Op dit punt aangekomen, doet zich dan de typisch Duchampiaanse vraag als tweesnijdend zwaard voor: kunst/niet-kunst: 'Kan men werken maken, die geen "kunst" zijn?' Dit is een citaat uit 'Marcel Duchamp als Tijdmachine'²³, een poging het werk van Duchamp filosofisch-mystiek te interpreteren, niet de alchemie maar Zen wordt erbij gehaald. De titel van dit boek verwijst waarschijnlijk enerzijds naar het streven van Duchamp, de vierde dimensie uit te drukken - door velen wordt tijd als de vierde dimensie beschouwd - en anderzijds naar de 'technische' ontwerpen en machines die Duchamp in zijn werk gebruikt.

Een analytische benadering van 'Het Grote Glas' aan de hand van basiselementen²⁴, levert een heel andere beschrijving op dan die van Schwarz, Kotte en Duchamp zelf. Schwarz brengt het werk in verband met de alchemistische traditie (magische getallen, alchemistische symbolen als lucht, aarde, de steen der wijsheid, et cetera), Kotte met Zen en Plato, en Duchamp probeerde naar eigen zeggen wetenschap, toeval en de vierde dimensie in het werk te brengen, maar dit zijn verhalen die aan 'Het Grote Glas' zelf niet zijn af te zien. De verhalen worden ontleend aan notities van Duchamp, uit gesprekken met hem en uit wat er door anderen over dit werk is geschreven, maar veranderen niet de kijk op het werk zelf, zoals het zich aan ons voordoet via waarneming en analyse van haar basiselementen. De toeschouwer, of hij nu bekend is of niet met allerlei interpretaties van dit werk, kan het werk analyseren op de basiselementen waaruit het bestaat, zoals hij ook de natuur en zijn omgeving waarneemt. Wanneer toeschouwers het beeldende kunstwerk zo analyseren, blijken deze analyses grote overeenkomsten met elkaar te vertonen, of men nu wel of niet bekend is met de verhalen en bedoelingen rond het kunstwerk. De verhalen over een en hetzelfde werk lopen vaak nogal uiteen en nemen door de tijd heen toe. Alleen al over 'Het Grote Glas' zijn verschillende boeken gepubliceerd, het ontwerp is gebruikt als decor voor theaterstukken en ballet, en voor andere decoratie, et cetera.

Wat de bedoelingen van de maker betreft, wat de maker over 'Het Grote Glas' heeft geschreven en gezegd is bekend, maar niet altijd even consequent: in hetzelfde interview zegt Duchamp bijvoorbeeld op de ene plaats dat hij toeval en op een andere plaats dat hij wetenschap in het werk wilde brengen. Uit zijn 'Notes and Projects for The Large Glass' blijkt dat aan de uitvoering van dit werk minutieuze studies voorafgingen. Wanneer men de overeenkomst tussen bedoeling van de maker en realisatie

²³ Kotte, p.51.

²⁴ Een schets van zo'n benadering is te vinden in bijlage I.

hiervan in het kunstwerk als kwaliteitsmaatstaf zou hanteren, stuit men bij 'Het Grote Glas' direct al op problemen omdat Duchamp niet consequent is in wat hij over zijn bedoelingen met dit werk zegt. Bovendien zijn de bedoelingen van de maker niet volledig te achterhalen, noch naar aanleiding van het kunstwerk, noch aan de hand van wat de maker of anderen hierover beweren. In deze richting wijst ook Duchamp zelf, wanneer hij over bedoelingen van de maker zegt dat deze vaak onbewust zijn en niet volledig in het werk terecht komen: 'Dus, in de ketting van reacties die de creatieve daad vergezellen, ontbreekt een schakel. Deze kloof, die het onvermogen van de kunstenaar uitdrukt om zijn intentie volledig uit te drukken, dit verschil tussen wat hij bedoelde te realiseren en realiseerde, is het persoonlijke "kunstcoëfficiënt", besloten in het werk. Met andere woorden, het persoonlijke "kunstcoëfficiënt" is als een rekenkundige relatie tussen het niet uitgedrukte maar bedoelde en het onbedoeld uitgedrukte'²⁵.

Marcel Duchamp heeft jarenlang notities gemaakt over de voorbereidingen van 'La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même', later interviews gegeven, over dit werk geschreven en schetsen gemaakt, ook nadat het werk tentoongesteld was. Hij droeg er zelf toe bij dat dit werk bekendheid kreeg. Later wordt er ook door anderen veel over 'Het Grote Glas' gepubliceerd, mede gebaseerd op wat Duchamp hierover heeft gezegd. Door al deze publicaties is niet zozeer het werk zelf bekend geworden, maar vooral de uitspraken en verhalen erover. Deze verhalen en verspreiding ervan in de media, hebben ertoe bijgedragen dat dit werk gewaardeerd wordt als een meesterwerk.

'La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même' is een combinatie van futuristische, dadaïstische en constructivistische werkwijze. Het was de bedoeling van de futuristen beweging op het platte vlak weer te geven, wat Duchamp in 'Het Grote Glas' met behulp van bijvoorbeeld de cirkels en cilinders alle doet. De dadaïsten wilden met ongebruikelijke combinaties van materialen en voorwerpen het publiek schokken en het niet bestaan van esthetische waarderingsnormen aangeven, terwijl de constructivisten 'technische' ontwerpen en apparaten als kunstwerk beschouwden. Wat dit laatste betreft, zou 'Het Grote Glas' een constructivistische collage kunnen zijn, opgebouwd uit verschillende 'technische' ontwerpen. Het streven om techniek en beweging in beeldende kunsten te brengen, wordt ook uitgedrukt in de later door Duchamp gemaakte optische apparaten, zoals de 'Rotary Demisphere (Precision Optics)' uit 1925²⁶. Wat de collage betreft, 'Het Grote Glas' bestaat uit figuren die ook in ander werk van Duchamp voorkomen: 'De Bruid' bijvoorbeeld, is afkomstig van het schilderij 'Mariée'²⁷, de 'Chocolademolen' van 'Broyeuse De Chocolat'²⁸ en de 'Zweefvlieger' van 'Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins'²⁹.

Duchamp streefde ernaar met zijn werkwijze iets nieuws te creëren, en de bestaande waarderingsnormen ter discussie te stellen, hij wilde iets maken dat niet

²⁵ Schwarz, p.196.

²⁶ Schwarz, p.320.

²⁷ Mariée, olie op linnen, 89,5cm.x 55cm, München augustus 1912.

²⁸ 'Broyeuse De Chocolat', olie en draad op canvas, 65cm.x54cm., Parijs 1914.

²⁹ 'Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins', olie en loden draad op glas gemonteerd tussen 2 glasplaten, 147cm.x79cm., Parijs 1913-1915.

esthetisch was en tegen de goede smaak inging³⁰. Het 'Grote Glas' is misschien resultaat van deze bedoeling, maar dit heeft niet verhinderd dat het later toch als meesterwerk is gewaardeerd. Dit heeft ertoe bijgedragen dat, juist doordat dit werk als meesterwerk gewaardeerd wordt, de maatstaven waarmee over andere beeldende kunstwerken geoordeeld wordt, gerelativeerd worden: Duchamp heeft aangetoond dat haast elk object als kunstwerk gepresenteerd en verkocht kan worden. Dit is mogelijk omdat in de beeldende kunsten geen maatstaven zijn naar aanleiding waarvan men kan oordelen wat kunst is en wat niet. Hoe over de kwaliteit geoordeeld wordt hangt af van de verhalen over een kunstwerk en hoe deze gebracht worden. Duchamps manier van produceren en presenteren van kunstwerken³¹ is later zo massaal geworden, dat de geldigheid van alle vroegere maatstaven daarmee is verdwenen. Door experts wordt beweerd dat deze maatstaven te voelen zijn, alleen op grond van specialistische kennis in het werk gezien kunnen worden, et cetera, maar zij slagen er niet in aan te tonen wat deze maatstaven concreet zijn en waar ze zich bevinden, omdat het hier een fictie betreft.

'Interpretatie' op grond van basiselementen

Door het ontbreken van maatstaven in beeldende kunsten, ontstaan al gauw welles-nietes spelletjes ten aanzien van de beoordeling van beeldende kunstwerken, de een vindt om verschillende redenen het ene werk beter dan het andere terwijl de ander het om andere redenen daarmee oneens is. Om dit soort discussie te voorkomen, is door ons met deze studie een voorstel gedaan om uit te gaan van de basiselementen waaruit deze kunstwerken zijn opgebouwd, zodat beeldende kunstwerken geanalyseerd kunnen worden, zonder vooringenomen gebruik van maatstaven. Dit sluit niet uit dat beeldende kunstwerken verder onderzocht dienen te worden op andere aspecten (historische context, bedoelingen van de maker, et cetera), maar de basiselementen leveren een ingang om het specifieke van een beeldend kunstwerk te begrijpen. Het hanteren van basiselementen als uitgangspunt, effent de weg voor een bepaalde denkwijze over beeldende kunstwerken, namelijk dat deze in eerste instantie bekeken worden net als andere objecten via welke het individu zijn visuele ervaringen opdoet: elk object, ook een beeldend kunstwerk, is opgebouwd uit basiselementen en wordt via deze elementen waargenomen. Analyseren via basiselementen is een geschikte manier om kenmerkende aspecten over beeldende kunstwerken op te merken, ook als men niet bekend is met technische en andere aspecten rond het ontstaan van het werk, zoals ontwerpen, schetsen, opgetekende ideeën, andere werken van de kunstenaar, of de kunstrichting waartoe het werk gerekend kan worden. Met betrekking tot 'La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même', kan men bijvoorbeeld als men onbekend is met de rest van Duchamps werk, niet opmerken dat het hier een collage betreft van afbeeldingen die ook in ander werk van hem voorkomen. Toch kan men met behulp

³⁰ Duchamp: 'een technische tekening heeft geen smaak in zich', hij gebruikt in dit verband ook de term 'schoonheid van het neutrale' (beauty of indifference), in: Schwarz, p.24.

³¹ Duchamp was niet de enige die zo werkte, ook Kurt Schwitters, met zijn collages bestaande uit afval, Hans Arp en anderen werkten op soortgelijke manier.

van de basiselementen en wat men aan het werk waarneemt, verschillende onderdelen van het kunstwerk benoemen en aan de hand hiervan een eigen verhaal (interpretatie) maken. Deze verhalen zijn per individu verschillend, afhankelijk van ervaring en kennis. Men kan bij een interpretatie gebruik maken van kennis van verschillende terreinen zoals psychologie en techniek, maar ook zonder deze kennis is met behulp van basiselementen over een beeldend kunstwerk een eigen interpretatie (verhaal) te maken.

Naar aanleiding van 'Het Grote Glas' van Duchamp volgt hier een voorbeeld van interpretatie uitgaande van de basiselementen. Het is vrij gewaagd om glas in een kunstwerk te verwerken, omdat het breekbaar is. 'Het Grote Glas' is met gebroken glas tentoongesteld, waarmee wordt getoond dat men met dit glas niet meer voorzichtig hoeft om te gaan, het glas is al gebroken. Er is gebruik gemaakt van de eigenschap kwetsbaarheid, breekbaarheid: materiaal wordt gebroken tentoongesteld, iets dat bij andere kunstwerken meestal gerepareerd wordt.

Dat hier glas en lood gebruikt is, houdt misschien verband met het gebruik van deze materialen in kerken (glas-in-lood ramen), alleen is hier lood in glas gebruikt, wat tegelijkertijd een woordspeling is.

De organische vorm in de bovenste helft van het werk is van lood. Lood wordt vaak met zwaar geassocieerd maar hier zweeft de loden vorm boven de andere vormen. Glas heeft de eigenschap licht door te laten, lood laat licht en andere straling niet door. Lood wordt ook gebruikt om organische lichamen te beschermen tegen schadelijke straling, zoals radioactiviteit. In de tijd dat dit werk ontstaan is, was dit stralingsgevaar al bekend, vooral door onderzoek van Maria Curie. Tegenwoordig speelt dit probleem praktisch een veel grotere rol en is 'Het Grote Glas' nog steeds actueel, het lood zou bescherming kunnen symboliseren, het gebroken glas de kwetsbaarheid van de mens. Dat een organische vorm boven de andere vormen zweeft, kan voorstellen dat levende wezens belangrijker zijn dan de techniek en dat machines in dienst van hen behoren te staan. Van de andere kant bestaat dit werk uit twee gelijke helften, wat een evenwicht tussen de organische en mechanische wereld kan voorstellen.

Via licht worden de afbeeldingen waargenomen. Deze vormen zijn vlak, tussen twee glasplaten geschoven, en lijken de schaduwen van bestaande objecten te zijn doordat het licht door het glas heengaat. Ook als we achter het werk staan nemen we de afbeeldingen als schaduwen waar, bovendien werpen de platte vormen een schaduw achter het kunstwerk, 'Het Grote Glas' is een spel van licht en schaduw.

In dit kunstwerk zit vrij weinig kleur. Dit is waarschijnlijk met opzet gedaan: als het werk in een ruimte met andere, kleurige, voorwerpen wordt geplaatst, worden deze via het glas onderdeel van het kunstwerk en worden de vormen en kleuren van het kunstwerk deel van deze achtergrond. Iemand die over dit kunstwerk beschikt, kan haast eindeloos experimenteren met dit werk, door het steeds in een andere omgeving te plaatsen, en het hierdoor ontstane vorm- en schaduwspeel bestuderen, de variaties zijn waarschijnlijk bijna net zo talrijk als in het leven zelf.

Door de strakke metalen omlijsting wordt het werk in twee rechthoeken gedeeld. De gebroken glaslijnen bieden tegenwicht aan deze strakke geometrie. Misschien zit het glas in een raam om te suggereren dat men via dit raam naar een andere wereld, een andere ruimte kan kijken, waarvoor dingen zweven, de vormen die tussen de

glasplaten geklemd zijn.

Het glas zelf is vrij glad en heeft nauwelijks een stoffelijke structuur. Als dit wel het geval zou zijn, zouden de dingen in de ruimte op de achtergrond niet zo duidelijk kunnen worden waargenomen, en niet zo goed te combineren zijn met de vormen op het kunstwerk.

Doordat het glas gebroken is ontstaan lijnen die door de doorzichtigheid van het glas een binding krijgen met de lijnen van de achtergrond. Hierdoor ontstaat ook een binding tussen het perspectief van de achtergrond en het in het werk afgebeelde perspectief. Wanneer wij ons voor of achter het werk bewegen, lijken ook de lijnen van het werk in combinatie met de achtergrond te bewegen, waardoor een illusie van beweging en leven ontstaat. Is beweging en leven een illusie?

Op grond van dit soort verhalende interpretaties, worden esthetische waarden aan beeldende kunstwerken toegekend. Deze waarden zeggen meer over de verhalen dan over het beeldende kunstwerk zelf en zijn door elke toeschouwer te verzinnen.

Een vergelijking

Wanneer men de kunstwerken 'Schets I voor compositie VII' van Kandinsky en 'Compositie met rood, blauw en geel' van Mondriaan (kleurenafb.8 en 9)³² met elkaar vergelijkt, lijken ze sterk van elkaar te verschillen. Het ene werk bestaat op het eerste oog uit lijnen, vlakken en kleuren zonder ordening, terwijl het andere werk een strakke geometrische ordening vertoont, hierdoor lijken deze twee schilderijen elkaars tegengestelden. Toch vertonen beide werken ook een duidelijke overeenkomst: ze verwijzen niet direct naar iets bestaand (voorwerp, persoon, landschap, e.d.) in de buitenwereld en zijn hiervan geen afbeelding, beide zijn zogenaamd abstracte schilderijen.

Kandinsky en Mondriaan hebben vrij veel invloed gehad op de ontwikkeling van de moderne beeldende kunsten. Hun werkwijze is door anderen gevolgd en toegepast in bouw, vormgeving en decoratie. Beiden hebben de achterliggende gedachtegang bij hun werkwijze ruimschoots toegelicht in geschriften³³ en ook door anderen is over hun werk en opvattingen geschreven³⁴. Hierdoor is vrij veel materiaal aanwezig om een uitgebreidere vergelijking te maken over de omstandigheden en ideeën waardoor deze

³² Zie voor nadere gegevens: bijlage I.

³³ Bekende werken van Kandinsky zijn: 'Über das Geistige in der Kunst' (1911), 'Punkt und Linie zu Fläche' (1926) en 'Essays über Kunst und Künstler', een verzameling van op verschillende plaatsen ontstane opstellen. Mondriaan heeft een aantal artikelen geschreven w.o.: 'Dialog over de Nieuwe Beelding' (1919), 'Het neoplasticisme' (1920), 'De Woning—De Straat—De Stad' (1927) en 'De Jazz en de Neo-plastiek'. Uitvoeriger verwijzing is te vinden onder: geraadpleegde literatuur.

³⁴ Enkele voorbeelden: Beat Wismer, Mondriaans ästhetische Utopie, Yve-Alain Bois, Arthur Lehning en Mondriaan, Carel Blotkamp, Mondriaan in detail, Rainer Wick, Bauhauspädagogik, Carel Blotkamp e.a., de beginjaren van De Stijl 1917-1922, Mildred Friedman (red.), De Stijl 1917-1931, Armin Zweite (red.) Kandinsky und München. Zie voor uitvoeriger verwijzing: geraadpleegde literatuur.

twee kunstwerken zijn ontstaan en over de invloed die deze werkwijze heeft gehad.

Vergelijking van deze werken en de achtergronden ervan is ook geschikt om een aantal ideeën uit dit onderzoek (Beeldende Kunst Filosofie) te verduidelijken. Deze ideeën kunnen ook op andere beeldende kunstwerken toegepast worden en kunstwerken kunnen vanuit andere opvattingen vergeleken worden, maar daarop wordt hier niet nader ingegaan. De ideeën uit deze studie die hier nog eens kort worden toegepast op een vergelijking van 'Schets I voor Compositie VII' en 'Compositie met rood, blauw en geel' zijn: het idee dat beeldende kunstwerken specifieke eigenschappen bezitten waardoor beeldende kunsten zich onderscheiden van andere kunsttakken, dat maatstaven om beeldende kunstwerken te beoordelen geen vast fundament hebben, dat bepaalde zintuigen, met name visuele waarneming en tastzin, bij beeldende kunsten een belangrijke rol spelen, en dat beeldende kunstwerken doordat het materiële objecten zijn een eigen leven hebben - veranderingen in interpretaties veranderen het kunstwerk zelf niet -.

'Schets I voor Compositie VII' en 'Compositie met rood, blauw en geel' zijn in deze studie al op hun basiselementen geanalyseerd, deze elementen komen hier alleen ter sprake voor zover noodzakelijk. Hier gaat het erom de bedoelingen van de makers te onderzoeken en te bekijken in hoeverre deze in de kunstwerken zijn terug te vinden.

Scheiding tussen kunsttakken

Kandinsky en Mondriaan leefden in dezelfde tijd en hun werkwijze ontwikkelt zich uit Jugendstil, futurisme en kubisme. Hun opvattingen over kunst zoals zij die hebben beschreven, zijn beïnvloed door de theosofie en door het toen ook door andere kunstenaars aangehangen idee dat alle kunsten één bron hebben, het innerlijke, universele, dat in beeldende kunsten alleen met zogenaamde niet-realistische beelden kan worden zichtbaar gemaakt. Deze abstracte werkwijze zal volgens hen leiden tot het samengaan van de kunsttakken. Concreet zou volgens hen de schilderkunst geïntegreerd moeten worden in architectuur, waardoor een nieuwe beelding ontstaat, zo worden beeldende kunsten in verband gebracht met toegepaste kunsten en industrie. Beide kunstenaars waren lid van een 'kunstgroep', Kandinsky sloot zich aan bij Bauhaus, Mondriaan bij 'De Stijl'³⁵. Beide groepen gingen uit van bepaalde principes, die door Kandinsky en Mondriaan werden onderschreven. Enkele Bauhausprincipes zijn: 'De leidende gedachte van Bauhaus is dus het idee van de nieuwe eenheid, de verzameling van de vele "kunsten", "richtingen" en verschijningen tot een ondeelbaar geheel, dat in de mens zelf verankerd is en pas door het levende leven zin en betekenis krijgt'³⁶. '... De nieuwe tijd eist zijn eigen zin. Exact gemaakte vormen, zonder enige toevalligheid, heldere contrasten en eenheid van vorm en kleur zullen overeenkomstig de energie en economie van het moderne openbare leven de esthetische uitrusting van de moderne

³⁵ Bauhaus (1919-1933) was een onderwijsinstelling en werkplaats waar ambacht en kunst met elkaar in verband werden gebracht. Zie Wick: (1982) 1988. De Stijl (1917-1931) was een kunstgroep rond het tijdschrift De Stijl.

³⁶ Gropius in: Wick (1982) 1988, p.76.

werkkunstenaar worden³⁷. 'Enkele vorm en gebouwenlichaam (Gebäudekörper), materiaalkleur en oppervlaktestructuur ontstaan automatisch, en deze functionele opvatting van het bouwen ... leidt tot zuivere constructie. Zuivere constructie is het kenmerk van de nieuwe vormenwereld³⁸.

De Stijl heeft als uitgangspunt: '1. iedere kunst moet er met zijn specifieke beeldende middelen naar streven uitdrukking te geven aan zijn plastische "essentie"; 2. pas als een dergelijke "zuiverheid" is bereikt kunnen de kunsten een eenheid vormen; 3. want dan openbaart zich het fundamentele element dat hun gemeenschappelijke noemer is³⁹.

Kandinsky gebruikt met betrekking tot ideeën over de verschillende kunsttakken in 'Über das Geistige in der Kunst' termen uit de muziek om beeldende kunsten te beschrijven ('innerlijke klank', 'vibratie', 'kleurige tonen', et cetera) en zegt onder meer: '... nooit stonden de laatste tijden de kunsten, als zodanig, elkaar nader als in dit laatste uur van de geestelijke wending. In alle genoemde zijn de kiemen van het streven naar het niet-natuurlijke, abstracte en naar de innerlijke natuur. Bewust of onbewust gehoorzamen zij de woorden van Socrates: "Ken jezelf"⁴⁰. Mondriaan schrijft in 'De Jazz en de Neo-plastiek': 'Het rythme zelf geeft reeds de illusie "open" d.i. vrij van vorm te zijn. De Neo-plastiek daarentegen toont het rythme vrij van de vorm: als universeel rythme. Daar de Neo-plastiek de realisering is van de principes der Neo-plastische schilderkunst in al wat ons als constructie omringt, houdt zij reeds een begin van realisering in het leven van een nieuwe, meer universele ordening in⁴¹. En verder: 'Hoe meer een kunst gebonden is door vorm, hoe minder zij tot universele beelding, d.i. de nieuwe ordening, kan komen⁴².

Uit deze citaten blijkt dat de kunsttakken muziek en beeldende kunsten, die elk op verschillende zintuigen gebaseerd zijn, respectievelijk gehoor en visuele waarneming en tast, volgens Kandinsky en Mondriaan een universele bron hebben. De architect Alfred Roth was waarschijnlijk bekend met dergelijke ideeën, want hij beschrijft zijn betreden van het atelier van Mondriaan met de volgende woorden: 'De ruimte met zijn witte muren en de rythmisch opgezette rode, gele en blauwe, vierkante en rechthoekige grote en kleine accenten boeide mij onmiddellijk en zodanig, dat ik eerst nauwelijks woorden vond. Het op zich niet grote atelier scheen zich naar alle richtingen over zijn architectonische grenzen uit te breiden, ze werkten als opgeheven. Het klonk van alle kanten uit als sublieme muziek, zuiver, helder en sterk overeenkomstig de muziek van Bach⁴³. Volgens Kandinsky heeft Liszt twee schilderijen, Michelangelo's 'Pensieroso' en Rafaëls 'Sposalizio', in muziek weten om te zetten: 'Hij heeft de beeldwerken

³⁷ Gropius in: Wick (1982) 1988, p.73.

³⁸ Meyer in: Wick (1982) 1988, p.79.

³⁹ Mondriaan, De Woning—De Straat—De Stad in: Bois, p.69. Deze drie 'basisaxioma's' zijn geformuleerd in het eerste nummer van het tijdschrift 'De Stijl', oktober 1917, en onderschreven door alle leden.

⁴⁰ Kandinsky (1912) 1973, p.54.

⁴¹ Mondriaan, De Jazz en de Neo-plastiek in: Bois, p.88.

⁴² Mondriaan, De Jazz en de Neo-plastiek in: Bois, p.87.

⁴³ Bois, p.103.

"vertaald" op basis van identieke formules, zonder ze te kennen⁴⁴. Kandinsky was aanhanger van de theosofische ideeën van Rudolf Steiner. Steiner schrijft: 'Elke kleur, elke lichtwaarneming beantwoordt aan een geestelijke toon, en elk samenwerken van kleuren komt overeen met een harmonie, een melodie, etc.'⁴⁵.

Wanneer men naar 'Schets I voor Compositie VII' en naar 'Compositie met rood, blauw en geel' kijkt, kan men zich op grond van bovenstaande vergelijkingen tussen muziek en beeldende kunsten afvragen in hoeverre de illusie van muziek wordt opgewekt. Kandinskys schilderij is op indirecte manier met muziekinstrumenten te vergelijken: wanneer men zich in plaats van kwast een dirigeerstokje voorstelt en hiermee de richting van de lijnen volgt. In Mondriaans schilderij zit een bepaalde vorm van herhaling, die te associëren is met rust, stilte, et cetera. Op dergelijke associatieve, speculatieve wijze is alles met elkaar in verband te brengen, maar een schilderij kan normaal gezien geen geluid opwekken en bijgevolg geen muzikervaring teweegbrengen. Er zijn gevallen bekend waar gehoor en visuele waarneming door elkaar heenlopen, maar dan is sprake van stoornissen in het zenuwgestel, ook door gebruik van psychedelische middelen kunnen dergelijke verschijnselen optreden. Bovenstaande ideeën ten aanzien van de vermenging van verschillende kunsttakken, met name beeldende kunsten en muziek, zijn waarschijnlijk ontstaan onder invloed van de opkomst van psychologie en psychoanalyse, met behulp waarvan psychische processen van de mens worden bestudeerd.

Wat opvalt wanneer we naar 'Schets I voor Compositie VII' en naar 'Compositie met rood, blauw en geel' kijken is dat hier niet iets herkenbaars uit de buitenwereld is afgebeeld. Deze werkwijze heeft eerder tot gevolg dat de scheiding tussen de verschillende kunsttakken is vergroot, het tegendeel van wat Kandinsky en Mondriaan wilden bereiken. Zogenaamde figuratieve afbeeldingen hebben vaak een literaire binding, die door de werkwijze van Kandinsky en Mondriaan in deze schilderijen verbroken is. Via zogenaamd figuratieve kunstwerken konden associaties van toeschouwers een bepaalde richting in worden gestuurd (boom, landschap, moeder-kind e.d.), terwijl abstracte uitbeeldingen ruimte laten voor zeer uiteenlopende, individu-afhankelijke associatieve interpretaties.

Maatstaven in beeldende kunsten

Wat verder opvalt bij het kijken naar deze schilderijen, is dat op grond van haast dezelfde uitgangspunten twee verschillende werken zijn ontstaan. 'En dit groeien en uiteindelijk overwegen van het abstracte is natuurlijk'⁴⁶. 'Daar dénaturalisering het voornaamste punt in de menselijke evolutie is, is zij dit ook in de neo-plastische schilderkunst. ... De neo-plastische schilderkunst heeft èn het beeldingsmiddel èn de

⁴⁴ Kandinsky (1955) 1973, p.241. De Russische musicus M. Chenchine heeft gemeten in hoeverre de muziekstukken van Liszt, geïnspireerd door genoemde schilderijen, met deze schilderijen overeenkomen. Zijn conclusie: betreffende muziekstukken en schilderijen tonen dezelfde 'formule'.

⁴⁵ Wick (1982) 1988, p.194.

⁴⁶ Kandinsky (1912) 1973, p.73.

compositie daarvan gedénaturaliseerd. Daarom is zij inderdaad abstracte schilderkunst. Dénaturalisering is abstraheeren. Al abstraheerende komt men tot de zuivere abstracte beelding⁴⁷. Dit idee van abstract uitbeelden komt in de schilderijen tot uiting doordat niet iets zogenaamd figuratief herkenbaars uit de buitenwereld (boom, menselijke figuur e.d.) wordt afgebeeld. Deze wijze van uitbeelden als belangrijkste streven binnen de schilderkunst beschouwen, komt neer op een reductie van uitbeeldingsmogelijkheden, een paar aspecten worden als de schilderkunst (zuivere beelding) gepresenteerd. Het schilderij van Kandinsky kan vereenvoudiging van een detail van een landschap zijn, bijvoorbeeld een partij struiken, en dat van Mondriaan deel van een raam. Uit nagelaten schetsen blijkt dat zij taferelen uit de natuur vaak zover reducerend (details weglatend) natekenden, dat bij Mondriaan alleen rechte horizontale, verticale lijnen en rechthoeken overbleven en bij Kandinsky contouren⁴⁸.

In 'Schets I voor Compositie VII' en 'Compositie met rood, blauw en geel', wordt zichtbaar dat wat vroeger onderdeel was van het vervaardigen van één beeldend kunstwerk, zoals geometrisch schetsen, schetsen met vrije lijnen en dergelijke, wordt gepresenteerd als zelfstandig kunstwerk. Dit principe dat onderdelen tot afzonderlijk kunstwerk worden verheven, leidt in beeldende kunsten tot een enorme verscheidenheid aan richtingen, manieren van vervaardigen, ismen, technieken, et cetera. Het leidde ertoe dat alles wat zichtbaar en tastbaar is, gepresenteerd kan worden als beeldend kunstwerk, en met een verhaal erbij als zodanig wordt gelegitimeerd. Deze tendens is tegengesteld aan wat Kandinsky en Mondriaan verstonden onder hun universele nieuwe beelding, zoals blijkt uit enkele hier volgende beweegredenen waarop Kandinsky en Mondriaan hun maatstaven baseerden. 'De in het rijk van morgen leidende geest kan alleen door gevoel (waartoe het talent van de kunstenaar het spoor is) gekend worden⁴⁹. '... dat we mijns inziens de tijd van het bewuste, verstandige, steeds meer naderen, dat de schilder spoedig trots zal zijn, zijn werken constructief te kunnen verklaren ..., dat we nu al de tijd van het doelmatige scheppen voor ons hebben, en tenslotte, dat deze geest in de schilderkunst in organische directe samenhang staat met de al begonnen nieuwbouw van het nieuwe geestelijke rijk, omdat deze geest de ziel is in het tijdperk van de grote geest⁵⁰. 'In den loop der nieuwe cultuur zal langzamerhand alle gefilosofeer zoowel als alle kunst overbodig worden. De gerijpte zal volgens zijn intuïtie kunnen leven: in de eenheid van verdiept gevoel en verstand is alle 'denken en voelen-in-vorm' opgeheven⁵¹. 'Vreugde, morele en fysieke, dus die van gezondheid, zal zich verspreiden door evenwichtige tegenstellingen van verhoudingen, van maat en kleur, materie en ruimte, die gesteund worden door de verhoudingen van stand. ... De neo-plastiker is meer op zijn plaats in de 'métro' dan in de Notre-Dame en hij houdt meer van den Eiffeltoren dan van den

⁴⁷ Mondriaan, Neo-plasticisme: De Woning—De Straat—De Stad in: Bois, p.77.

⁴⁸ Zie b.v. Mondriaans 'Pier in Scheveningen' ± 1914 in: Blotkamp 1987, p.34 en Kandinskys 'Im schwarzen Quadrat' 1923, in vergelijking tot 'Heiliger George' van Hans von Marées, 1881, Weiss in: Zweite (red.), p.31 en 30.

⁴⁹ Kandinsky (1912) 1973, p.39.

⁵⁰ Mondriaan, Neo-plasticisme in: Bois, p.142,143.

⁵¹ Mondriaan, De Jazz en de Neo-plastiek in: Bois, p.92.

Mont-Blanc⁵². '... zal men de woning niet langer moeten beschouwen als een "doos". De idee "tehuis" (Home, sweet home) moet verloren gaan. ... En de mensch? Deze moet niets op zichzelf zijn en eveneens slechts een gedeelte van het geheel. Wanneer hij, aldus, niet meer zijn individualiteit voelt, zal hij gelukkig zijn in het aardse paradijs dat door hemzelf geschapen'⁵³. Uit deze citaten blijkt dat Kandinsky en Mondriaan hun kunst beschouwden als inleiding van een nieuw tijdperk en in staat de mens en zijn leven te veranderen. Deze nieuwe weg zou volgens hen blijvend zijn.

Hoewel beide kunstenaars benadrukken dat gevoel en innerlijke als leidraad bij het werk moeten dienen, geven zij op andere plaatsen en in hun schilderijen aan dat de kunstenaar bewust en mathematisch te werk moet gaan. Zo schrijft Kandinsky onder meer: 'Als laatste abstracte uitdrukking blijft in elke kunst het getal'⁵⁴. Mondriaan heeft het over neo-plastische 'wetten' als: het beeldmiddel moet het rechthoekige vlak of het prisma zijn, rechte lijnen treffen zich in rechte hoeken, en dergelijke⁵⁵. Hun streven om een nieuwe, zuivere en blijvende kunstvorm te maken, hebben Kandinsky en Mondriaan niet kunnen waar maken. Hun werk vertoont sterke gelijkenis met dat van hun voorlopers, futuristen, cubisten en constructivisten, na hun zijn er heel andere beeldende kunstrichtingen ontstaan, en hun werk is ook heel anders toegepast dan zij bedoelden, zoals Mondriaans idee dat woningen geen dozen moeten zijn: zijn geometrische principes leidden juist tot seriebouw van 'dozen', en zijn recht-aan-toe principes tot architectuur (flats) waarbinnen veel mensen zich niet meer op hun gemak voelen. De industrie maakte van deze principes en ideeën dankbaar gebruik, vanwege besparingsmogelijkheden van arbeidstijd en materiaal door eenvoud en herhaalbaarheid van de ontwerpen en patronen. Herhaalbaarheid pasten beide kunstenaars ook in eigen werk toe, veel van hun werk leek op elkaar.

Jaffé brengt Mondriaans geometrische principes in verband met Spinoza: 'Spinoza heeft de geometrische principes voor zijn bewijsvoering gekozen, om ze boven elke persoonlijke willekeur te verheffen, om ze tegen elk toeval zeker te stellen. ... Dezelfde algemeen geldigheid, dezelfde absolute volkomenheid hebben ook de meesters van de "Stijl" gezocht, en daarom hebben zij afstand genomen van elke rethoriek en het arsenaal van hun taalmiddelen op de elementaire, tot de blijvende oorspronkelijke feiten beperkt. Het waarheidsgehalte van de beelden der Stijl is "more geometrico demonstrata"⁵⁶. En Wismer zegt hierover onder meer: 'Volgens Mondriaans en Spinoza's theorie wordt door de bekwaamheid tot juiste kennis een fout apriori uitgesloten. Zowel voor de schilder als voor de filosoof geldt deze bekwaamheid als voorwaarde tot het menselijke geluk'⁵⁷. Volgens Wismer hanteert Mondriaan (net als Spinoza) een kennistheorie die tot bevrijding leidt: 'Bij de idealist Mondriaan wordt dus de kennistheorie tot maatschappelijke bevrijdingstheorie'⁵⁸. En wat de 'bijzondere

⁵² Mondriaan, Neo-plasticisme: De Woning—De Straat—De Stad in: Bois, p.78.

⁵³ Idem, p.79.

⁵⁴ Kandinsky, (1912) 1973, p.130.

⁵⁵ Mondriaan, Neo-plasticisme: De Woning—De Straat—De Stad in: Bois, p.75.

⁵⁶ Jaffé, geciteerd uit: Wismer, p.31.

⁵⁷ Wismer, p.36.

⁵⁸ Wismer, p.39.

kwaliteiten' van Kandinsky betreft, hij was volgens Wick een synesthesist: 'Van grotere betekenis dan de eideïtiek was met betrekking tot Kandinskys kunstzinnige doen zijn vermogen tot synesthesie. Synesthesie, een "intermodale kwaliteit", wordt algemeen gedefinieerd als de "reactie op een prikkel van een zintuiglijke modaliteit met ervaringen die toebehoren aan een andere zintuiglijke modaliteit";, d.w.z. het gaat om het fenomeen, dat met betrekking tot bepaalde zintuiglijke indrukken automatisch andere zintuiglijke gebieden in werking treden'⁵⁹. Wick schrijft ten aanzien van Kandinskys principe van de doelmatige beroering van de ziel⁶⁰: 'Zonder hier op die door Besant en Leadbeater ontwikkelde speculatieve theorie van de "gedachten-vormen" en "zielsvibratie" en hun betekenis voor Kandinsky nader te kunnen ingaan, moge op deze plaats slechts kort opgemerkt worden, dat volgens Kandinsky kleuren en vormen de uiterlijke verschijning van "innerlijke inhouden" zijn en dat de kleuren-resp. vormenharmonie " op het principe van de doelmatige beroering van de menselijke ziel" (de "zielsvibratie") berusten moet, een principe dat hij op dezelfde plaats ook als het principe van de innerlijke noodzakelijkheid benoemd. Kandinsky heeft dit begrip, dat hij vermoedelijk ontleent aan de kunstfilosofie van Konrad Fiedler, nergens precies gedefinieerd'⁶¹.

Wat de vermeende relatie tussen Mondriaan en Spinoza betreft, het leggen van dit verband is zeer speculatief, het filosofische werk van Spinoza heeft met beeldende kunstwerken niets te maken. Het enige aanknopingspunt tussen Spinoza en Mondriaan is, dat beiden werkzaam zijn geweest in Nederland. Het trekken van parallellen tussen Spinoza en Mondriaan is een voorbeeld van zoeken van verbanden die er niet zijn. Jaffé opperde dit verband en het is overgenomen door Wismer, die geprobeerd heeft dit verder uit te werken. Ook de relatie die Wick legt tussen Kandinsky en synesthesie, is een voorbeeld van gewild zoeken naar verbanden, waarschijnlijk beïnvloed door de vergelijking die Kandinsky zelf maakte tussen beeldende kunsten en muziek. De vooronderstelde synesthetische begaafdheid van Kandinsky zou praktisch betekenen dat hij muziek hoorde terwijl hij aan het schilderen was, en dus muziekcomposities schilderde. Wat het idee van innerlijke noodzakelijkheid betreft, het is best mogelijk dat Kandinsky dit idee aan de filosofie heeft ontleend, maar in zijn schilderijen is dit idee niet terug te vinden.

Kandinsky beschrijft zijn Composities onder meer als volgt: '... kan men het vrije gebruik van kleur zien, zonder rekening te houden met de eisen van perspectief ... Het leek mij dat als één fysisch gebied is uitgeschakeld om schilderkunstige redenen, dat de kunstenaar dan het artistieke recht en de artistieke plicht heeft, ook de andere fysieke gebieden te negeren. ... Dus, objecten begonnen zich langzamerhand op te lossen in mijn schilderijen. ... Dus, ik loste de objecten in grotere of kleinere mate op in hetzelfde schilderij, zo dat ze niet allemaal meteen herkend konden worden. ... Ikzelf was nog niet voldoende rijp om puur abstracte vormen te ervaren zonder de kloof door middel van objecten te overbruggen. ... Over het algemeen, echter, wist ik toen al vrij beslist

⁵⁹ Wick (1982) 1988, p.191.

⁶⁰ Vormen- en kleurenharmonie moeten volgens Kandinsky berusten op het principe van de doelmatige beroering van de menselijke ziel. Zie hiervoor: Kandinsky (1912) 1973, p.62-69.

⁶¹ Wick (1982) 1988, p.195.

dat ik meester zou worden van het absolute schilderen. ... Tijdelijk concentreerde ik al mijn krachten op het lineaire element. ... De kleuren, die ik later ontwikkelde, liggen alle op hetzelfde niveau, terwijl hun innerlijke gewichten verschillend zijn. ... ik vermijde ook het element van platheid in het schilderen ... Dit verschil tussen de innerlijke niveaus gaven mijn schilderijen een diepte, die meer dan een compensatie waren voor de vroegere, perspectivische diepte ...⁶². Als criterium voor vormen- en kleurenharmonie hanteert Kandinsky het principe van de doelmatige beroering van de menselijke ziel⁶³. Ten aanzien van het criterium wat een goed kunstwerk is merkt hij op: `... dat schilderij is goed geschilderd, dat innerlijk vol leeft. De "goede tekening" is ook alleen die, aan welke niets kan worden veranderd, zonder dat dit innerlijke leven vernietigd wordt<sup>64</sup>. Gevoel voor proportie en dergelijke is volgens Kandinsky de kunstenaar aangeboren: `De proporties en balansen zijn niet buiten de kunstenaars, maar in hem, zij zijn dat, wat men ook grensgevoel, kunstzinnige tact noemen kan - eigenschappen, die de kunstenaar aangeboren zijn en door begeestering verhoogd worden tot geniale openbaring⁶⁵.

Mondriaan zegt over zijn eigen werk onder meer: `Maar eerst het neo-plasticisme heeft de lyriek vervangen door het zuiver beeldende. Deze kunst kan door het verdiepte, maar afwisselend rythme van enkel verhoudingen, door een bijna mathematisch beeldingsmiddel, bijna "bovenmenselijk" en universeel zijn. ... De neo-plastische kunst verliest van zijn boven-menselijkheid in zijn realiseering, evenals onze materiële omgeving, maar toont er evenwel dan nog voldoende van, door o.m. het individu niet meer zijn "kleine persoonlijkheid" te doen gevoelen en het langs den weg der schoonheid naar het universele begrip op te voeren⁶⁶. En over de neo-plastische wetten, de basisprincipes waarop zijn werkwijze gebaseerd zou zijn: `1e. Het beeldingsmiddel moet het rechthoekig vlak of de prisma zijn, in primaire kleur (rood, blauw en geel) en in niet-kleur (wit, zwart en grijs). In de architectuur geldt de leegte ruimte als niet-kleur. De gedeneutraliseerde materie kan men als kleur rekenen. 2e. De gelijkwaardigheid in afmeting en kleur van de beeldingsmiddelen is noodzakelijk. Verschillend van afmeting en kleur zijnde, moeten zij van een gelijke waarde zijn. Het evenwicht wijst in het algemeen een groote oppervlakte van niet-kleur of leegte ruimte aan en een kleine oppervlakte van kleur of materie. 3e. De tegenstellende tweedheid in het beeldingsmiddel is evenzeer in de compositie geëischt. 4e. Het onveranderlijke evenwicht wordt bereikt door de verhouding van stand en wordt uitgebeeld door de rechte lijn (begrenzing van het zuivere beeldingsmiddel) in haar principale, d.i. rechthoekige, tegenstelling. 5e. Het evenwicht, dat de beeldingsmiddelen opheft en vernietigt, ontstaat door de verhoudingen van afmeting, waarin deze geplaatst zijn en die het levend rythme tot stand brengen. 6e. Natuurlijke herhaling (de symmetrie) moet uitgesloten worden. Ziehier zes neo-plastische wetten, die het zuivere beeldingsmiddel

⁶² Kandinsky over zijn werk tijdens de opening van een expositie in Cologne in 1914, in: Harrison en Wood, p.95,96.

⁶³ Kandinsky (1912) 1973, p.62-69.

⁶⁴ Kandinsky (1912) 1973, p.132,133.

⁶⁵ Kandinsky (1912) 1973, p.85.

⁶⁶ Mondriaan, Neo-plasticisme: De Woning—De Straat—De Stad in: Bois, p.73.

en zijn gebruik bepalen⁶⁷.

Langner probeert een compositie van Kandinsky theosofisch te interpreteren: ` ... Zo ontstaat de indruk, dat de rode vorm stijgend in consistentie, stabiliteit en stootkracht toeneemt, terwijl de blauwe, na een fontijnachtige opwaartse druk, op het punt staat om- en terug te vallen, labiel, doorlopen van vreemde energieën, maar zonder eigen energie waardoor ze zich uit zichzelf zou kunnen bepalen en handhaven. ...⁶⁸. Over Kandinsky merkt Wick op dat er tegenstrijdigheden bestaan tussen zijn ideeën, zijn methode en zijn schilderijen: `Ondanks zijn metafysisch-transcendentale neigingen heeft Kandinsky een leerstelsel geschapen, dat logisch-deductief opgebouwd is en binnen sterk rationele perken optreedt, waarvan de grondaxioma's zich echter net zo aan de rationele greep onttrekken, als in het algemeen Kandinskys eigenlijke doel, de formulering van een "aan het principe van de innerlijke noodzakelijkheid" gehoorzamende beeldingstaal, in een irrationele laag gefundeerd is. De sterke nadruk op de analytische methode, als een fundamenteel didactisch principe, de eis van rationele doordringing van de vormende middelen en hun reductie tot grondvormen en -kleuren en van "microscopisch" onderzoek van de innerlijke spanningen binnen een vorm of een vormencomplex sluit volgens Kandinsky niet de bemiddeling van de vormen en kleuren eigen spirituele en emotionele evocerende kwaliteiten uit. ... Problematisch is verder Kandinskys vasthouden aan "vormwetten", die hij als tijdinvariant en intercultureel geldig presenteert - dit een resultaat van zijn zoeken naar een "generale bas" van de schilderkunst als een instrument tot beeldende realisatie van het "zuiver en eeuwig kunstzinnige". Doordat Kandinsky - zoals ook de Gestaltpsychologie - algemene "wetten" aanneemt, worden zien en vormen tot ahistorische categorieën en doen zich als onafhankelijk van culturele, politieke, sociale en andere plaatsgebonden contexten voor⁶⁹.

Over het werk van De Stijlleden en van Mondriaan in het bijzonder, merkt Jaffé onder meer op: `Het Hollandse landschap is in feite door de mens geschapen, door middel van geometrie en precisie. Deze precisie stond in de Nederlanden al lang in hoog aanzien, en de Stijlgroep heeft haar gebruikt om in visuele taal de overwinning van de menselijke geest over de willekeur der natuur zichtbaar te maken. ... Ook hun voorkeur voor abstractie kan binnen de Nederlandse traditie een plaats vinden: de Nederlandse beschaving, en haar puriteinse aard, stoelt voor een belangrijk deel op de invloed van het zestiende-eeuwse calvinisme. ... De kunst van De Stijl gaat uit van doelstellingen en begrippen die niet alleen het domein der kunsten raken, maar de vorming van een nieuwe levensstijl behelzen. ... De kunst van De Stijl wil een `model' zijn voor het leven der toekomst. ... Mondriaan voelde zich thuis in deze toekomstige wereld, maar hij beseftte eveneens dat de kunsten tot verdwijnen waren gedoemd, indien dit denkbeeld tot het uiterste zou worden doorgevoerd. Hij tilde er niet zwaar aan: zolang als de universele harmonie nog geen werkelijkheid was geworden in het dagelijkse leven zou de schilderkunst een `tijdelijke vervanging' bieden. En als eenmaal de harmonie toegang had gevonden tot elk domein van het leven, dan zou de

⁶⁷ Mondriaan, Neo-plasticisme in: Bois, p.75.

⁶⁸ Langner, 'Gegensätze und Widersprüche - das ist unsere Harmonie', in: Zweite, p.107 e.v.

⁶⁹ Wick (1982) 1988, p.228.

schilderkunst - de gids naar de harmonie - haar rol hebben uitgespeeld, zij zou overbodig zijn. Een beschouwing van de kunst van De Stijl kan deze beweging geen recht doen wedervaren als niet deze utopische visie, deze nieuw gestelde taak voor de beeldende kunsten erin wordt opgenomen: een taak die de grenzen der esthetica te buiten gaat en zich ethische, haast religieuze doeleinden stelt⁷⁰. En over het concrete werk van De Stijlleden: `... totale abstractie beperkt zich tot de grondelementen van de schilderkunst: rechte lijnen en rechte hoeken (horizontale, verticale lijn), 3 primaire kleuren (rood, geel, blauw) en twee niet-kleuren (wit, zwart). Nieuwe tegen-werkelijkheid ten opzichte van de natuur, onafhankelijk van toeval en individueel kunstenaars-temperament. De nieuwe stijl noemt Mondriaan neo-plasticisme (nieuwe beelding)'⁷¹.

Over het werk van Mondriaan merkt de kunstenaar Peter Alma op: `Het werk van Mondriaan is als persoonlijke uiting van groot belang en om zijn kunstwaarde tot het schoonste van dezen tijden te rekenen. De theorie, die hij op dit werk bouwt, is een algemeene theorie en als zoodanig juist, maar alleen als algemeene theorie van één persoon, als wereldkijk van één persoon. Wanneer zij de draagster wordt van een groep, dan wordt het een verstandelijk sectarisme ('De Stijl'-beweging)'⁷².

Kandinsky en Mondriaan beschrijven hun werk, hun bedoelingen ermee en proberen maatstaven te creëren. Deze maatstaven leggen zij niet alleen op aan hun eigen werk, maar proberen ze ook te veralgemenen. Dit blijkt uit concepten als `universele beelding', `absolute kunst', en dergelijke. Dit idee wordt zover doorgevoerd, dat zij ook de techniek waarmee zij werken proberen te verheffen tot maatstaf voor elke kunstenaar, en voor de verdere toekomst. Dit blijkt onder meer uit de geformuleerde neoplastische wetten, waarin Mondriaan regels geeft ten aanzien van het hanteren van rechthoeken, rechte lijnen, kleuren en dergelijke, bij Kandinsky uit zijn regels ten aanzien van kleurgebruik⁷³, en aan het feit dat hij zijn eigen werkwijze van benadrukken van lijn, kleur en diepte en oplossen van de vorm als weg naar absolute kunst beschouwde.

In de latere schilderijen van Kandinsky en Mondriaan ziet men dat verandering optreedt in hun werkwijze, van min of meer figuratief naar `abstract'. Wat verandert is dat zij andere thema's schilderen, rechthoeken, vlakken en lijnen in geval van Mondriaan, lijnen en kleuren bij Kandinsky. Zij noemen dit afbeeldingen van `innerlijke klank', `harmonie', `universele verhoudingen' en dergelijke, maar het blijven afbeeldingen, niet van bomen, huizen, personen maar van lijnen, kleuren en vlakken, vaak ontstaan hun afbeeldingen door vereenvoudiging van zogenaamd figuratieve voorstellingen. Zo neemt Mondriaan soms een boom, Kandinsky een landschap met ruiter als vertrekpunt⁷⁴. Deze verandering in werkwijze treedt vrij plotseling op, namelijk wanneer Kandinsky en Mondriaan in aanraking komen met werk van kubisten en constructivisten. De verandering in hun eigen werk laat zien, dat hun uitgangspunt van

⁷⁰ Jaffé, Inleiding in: `De Stijl' 1917-1931, p.13-15.

⁷¹ Jaffé 1971, p.16.

⁷² Alma in: Bois, p.113.

⁷³ Zie voor Kandinskys voorschriften m.b.t. kleurgebruik: Kandinsky (1912) 1973, p.87-108.

⁷⁴ Zie o.a. in: Bois en Zweite. Voorbeeld van reductie is ook de reeks plaatjes Esthetische transfiguratie van een voorwerp, in: Doesburg (1919) 1983.

universalisme en het zoeken naar maatstaven van algemene geldigheid, in hun eigen schilderijen niet is terug te vinden, hieraan is juist te zien dat een kunstenaar vrij plotseling van werkwijze kan veranderen. Zoals Alma heeft opgemerkt, waren de door Mondriaan opgestelde maatstaven individuele ideeën, die misschien wel voor de beeldende kunstwerken van Mondriaan zelf opgaan, maar niet algemeen geldend zijn. Jaffé daarentegen probeerde de algemene geldigheid van de door Mondriaan geformuleerde 'wetten' te ondersteunen, met een beroep op Spinoza, het geordende Nederlandse landschap en het Nederlandse puritanisme.

Langners theosofische interpretatie van een compositie van Kandinsky, is een voorbeeld van terug projecteren in een kunstwerk wat men over en van een kunstenaar heeft gelezen, en zegt meer over deze 'boeken'-kennis dan over het schilderij zelf. Er zijn meer van zulke privé-interpretaties mogelijk, wat aangeeft dat in deze werken geen universele maatstaven aanwezig zijn. Wick interpreteert het werk van Kandinsky anders dan Langner, hij merkt tegenstrijdigheid op tussen Kandinskys methodische werkwijze in zijn schilderijen en zijn mystieke achterliggende ideeën, waarmee Kandinsky zijn werkwijze tot algemeen geldende, ahistorische maatstaf maakt, wat volgens Wick discutabel is.

Alleen al uit deze aangehaalde commentaren blijkt dat de een voorstander is van het idee dat algemene maatstaven in beeldende kunstwerken bestaan, en de ander dit idee niet aanhangt. Dit soort meningsverschillen bestaan ook ten aanzien van het werk van andere kunstenaars. Vaak is het ook nog zo dat bepaalde algemene maatstaven worden afgewezen, maar dat er andere voor in de plaats worden gesteld. Doordat iedereen in staat is tot het creëren van maatstaven - niet in de werkstukken zelf terug te vinden maar projecties van wensen, streven en kennis van individuen - zijn dergelijke maatstaven niet bindend voor de werkwijze van een kunstenaar en zijn zij verre van universeel.

Rol van visuele waarneming

Wat betreft de werking van de zintuiglijke waarneming ten aanzien van beeldende kunstwerken, kan naast hetgeen hierover uitvoerig in het eerste hoofdstuk aan de orde is geweest, nog opgemerkt worden dat ook hierover uiteenlopende meningen bestaan. Zo bestaat de mening dat elk zintuig een aparte rol speelt bij visuele waarneming van een beeldend kunstwerk, of juist dat deze waarneming is opgebouwd uit een vermenging van indrukken van verschillende zintuigen, terwijl weer anderen beweren dat combinatie van de indrukken van een paar zintuigen visuele waarneming doet ontstaan. Kandinsky beweert over de rol van de zintuigen onder meer: '... moet echter het zien niet alleen met de smaak, maar ook met alle andere zintuigen in samenhang staan. Dit is ook het geval. Sommige kleuren kunnen er ruw, stekend uitzien, terwijl andere weer als glad, zachtvaardig worden ervaren, zodat men ze graag zou willen aaien (donker ultramarineblauw, chroomoxydegroen, meekrabrood). Zelfs het onderscheid tussen koud en warm van de kleurtonen berust op deze ervaring. Er zijn ook kleuren, die week schijnen (meekrabrood) of andere, die steeds hard lijken (kobaltgroen, groenblauw oxyde) ... De uitdrukking "geurende kleuren" is algemeen bekend. Tenslotte is het horen van kleuren zo precies, dat men misschien geen mens vindt, die

de indruk van felgeel niet op de bas toetst van een piano probeert weer te geven of meekrabbrood donker als een sopraanstem zou aanmerken⁷⁵. Volgens Kandinsky zijn bij visuele waarneming alle zintuigen actief betrokken. Misschien heeft dit bij hem zo gewerkt, dat is niet te achterhalen en hiervoor zijn nog geen meetmethoden, het is ook niet na te gaan in hoeverre dit in zijn schilderijen een rol heeft gespeeld. Vast staat alleen dat visuele waarneming bij het merendeel van de mensen niet zo toegaat en dat bij het grootste deel van de mensen dit apparaat op vergelijkbare manier werkt, en niet zo dat men bij bijvoorbeeld het zien van een kleur een bepaald geluid hoort of een geur ruikt. Meestal is wat men over dergelijke verschijnselen beweert, afhankelijk van de stand van wetenschap, met name de psychologie, optiek en natuurkunde, en van wat kunstenaars hierover zelf zeggen, en beïnvloedt kennis hiervan de interpretatie van een beeldend kunstwerk. Kandinsky en Mondriaan werden beiden sterk beïnvloed door de zich toen verspreidende psychologische terminologie.

Het waarnemingsapparaat van de mens verandert binnen een periode van 100 jaar nauwelijks, wat wel verandert is het aanbod van beelden, dit is enorm gestegen, en via mogelijkheden van nieuwe technische middelen ook de snelheid waarmee beelden gepresenteerd worden. Aan deze beeldenhoeveelheid kan de mens zich snel aanpassen⁷⁶. In de tijd dat Kandinsky en Mondriaan hun schilderijen maakten, was het aanbod van beelden nog niet zo groot, en waarschijnlijk mede hierdoor werden deze werken toen anders geïnterpreteerd.

Wanneer men zich afvraagt hoe het visuele waarnemingsapparaat werkt wanneer we naar 'Schets I voor Compositie VII' en 'Compositie met rood, blauw en geel' kijken, dan kan in eerste instantie op grond van opgedane zintuiglijke ervaring een beschrijving worden gegeven van wat we op deze schilderijen zien. Deze beschrijving is per individu verschillend, afhankelijk van zijn kennis en ervaring. Ook is het mogelijk deze werken volgens een bepaald systeem te analyseren en te beschrijven, bijvoorbeeld het kleurenmodel van Kandinsky en de neo-plastische wetten van Mondriaan. Een ander mogelijk systeem als leidraad tot analyse en interpretatie zijn de basiselementen, die in deze studie al uitvoerig aan de orde zijn geweest. Wanneer men deze basiselementen hanteert ten aanzien van genoemde schilderijen, kan men vragen wat voor soort lijnen gebruikt zijn en hoe en waarom, welke kleuren, et cetera. Op deze manier ontstaat een analyse van de schilderijen die kan dienen als basis voor verdere associatie en interpretatie.

Interpretatie vanuit het heden

Er kunnen veel verschillende interpretaties ontstaan over een beeldend kunstwerk, zeker naarmate het ouder wordt. Ook over de kunstwerken van Kandinsky en Mondriaan is veel geschreven, en ze zijn uiteenlopend geïnterpreteerd, maar deze kunstwerken zelf zijn door de tijd heen nauwelijks veranderd. Dit nauwelijks veranderen is er waarschijnlijk mede oorzaak van, dat aan beeldende kunstwerken

⁷⁵ Kandinsky (1912) 1973, p.62,63.

⁷⁶ Zie voor een voorbeeld hiervan de ontmoeting van een van de buitenwereld afgesloten stam met een onderzoeksteam: hf.1, Ontstaansvoorwaarden voor beeldende kunsten.

universele waarden en maatstaven worden toegekend en dat ze als beleggingsobject gaan dienen, het is in het belang van beleggers het idee van bovenhistorische waarde te handhaven en kunstwerken goed te conserveren, anders verliezen ze aan waarde. Tegenwoordig wordt het door de techniek mogelijk gemaakt perfecte kopieën en reproducties op grote schaal te maken. De vraag rijst of een nauwkeurig copie van een schilderij van Kandinsky of Mondriaan dezelfde vooronderstelde bovenhistorische waarde bezit als het origineel. En welke waarde zou een filmprojectie van deze schilderijen bezitten? Met behulp van moderne technieken kunnen details van beeldende kunstwerken respectievelijk vergroot of verkleind, naar believen gecombineerd, op onderdelen losgehaald en opnieuw in elkaar gezet worden, et cetera. Door deze experimenten verdwijnt het idee dat een beeldend kunstwerk een complex geheel van onderdelen is en dat het geheel meer is dan de delen, vaak is het kunstwerk alleen nog maar een fragment van een oud kunstwerk, of wordt alleen uitgewerkt wat vroeger slechts een onderdeel van het hele kunstwerk zou zijn geweest. Door deze ontwikkelingen wordt de kijk op alle beeldende kunstwerken en de gehele beeldende kunst beïnvloed en veranderd, ook de schilderijen van Kandinsky en Mondriaan kan men slechts vanuit dit hedendaagse standpunt beoordelen.

Doordat veel door en over Kandinsky en Mondriaan geschreven is, en anderen onder hun invloed eigen maatstaven hebben opgesteld, hebben Kandinsky en Mondriaan, waarschijnlijk onbedoeld, bijgedragen tot het inzicht dat maatstaven niet vast zijn. Door hun streven naar universalisme en weglaten van details, hebben zij beeldende kunstwerken gemaakt die bijdragen tot het internationale karakter van beeldende kunsten⁷⁷, ook al proberen sommigen hun werk vanuit nationale motieven te verklaren..

⁷⁷ Het internationale karakter van de kunstgroepen waarvan zij lid waren, De Stijl en Bauhaus, werd ook uitgedrukt doordat de leden afkomstig waren uit verschillende landen.

Nawoord

Aan de nalatenschap van filosofen is te zien dat ideeën over de mens en zijn plaats binnen de natuur en maatschappij aan verandering onderhevig zijn. De idee, bijvoorbeeld, van rationalisten zoals Descartes en Leibniz, dat rationaliteit de menselijke beweegreden is en dat men op grond van heldere en duidelijke ideeën, zonder de praktische ervaring te hoeven raadplegen, achter de waarheid komt, is een benaderingswijze die in deze extreme vorm nauwelijks nog aanhang vindt. Deze opvatting is door de groei van onze ervaringen en resultaten van talrijke experimenten steeds meer ter discussie komen te staan. De conclusies die door de menselijke rede worden gevormd blijken minder dwingend en noodzakelijk te zijn en het raadplegen van de praktische ervaring onontbeerlijk, om tot werkbare resultaten te komen.

Een soortgelijke verschuiving van inzicht is waarneembaar ten aanzien van de (beeldende) kunsten. De opvatting dat men binnen de kunsten aan strakke normen moet voldoen en dat men aan de hand van criteria als orde, symmetrie en eenheid met zekerheid kan uitmaken wat goede kunst is, wordt door een steeds kleinere groep aangehangen, omdat deze op idee in een problematische verhouding is komen te staan tot de hedendaagse kunstpraktijk. De beeldende kunsten laten vanaf het begin van de 20^e eeuw zien dat de meest uiteenlopende dingen, zoals het traditionele landschapschilderij en portret, bij elkaar verzamelde voorwerpen (collage) en performances, als kunst kunnen worden beschouwd. Zelfs de kunstenaar in eigen persoon wordt tentoonstellingsobject (Beuys).

Waarschijnlijk mede onder invloed van wetenschappelijke en technologische ontwikkelingen (ontstaan van fotografie, massaproductie en dergelijke) ontstaat het inzicht dat ook beeldende kunsten hierdoor veranderen. Het wordt niet meer als hun belangrijkste taak beschouwd de zichtbare werkelijkheid af te beelden - de functie die door Plato met het begrip 'imitatio' was gefundeerd en eeuwenlang als dé taak van beeldende kunsten gezien zou worden - , deze functie wordt immers in belangrijke mate veel exacter overgenomen door fotografie en film.

In de beeldende kunsten komt de aandacht meer te liggen op kenmerkende aspecten van deze kunsttak zelf. De beeldende kunstenaar Moholy Nagy brengt deze tendens als volgt onder woorden: 'Wij houden van de vermetele uitvinding, van de vernieuwing in de kunst. De kunst, dat is de consequentie van alle krachten van een tijd. We leven in de tegenwoordige tijd. En zo verlangen wij de consequentie van onze tijd, een kunst, die van ons kan uitgaan, die er niet vóór ons was en na ons niet zal zijn (...). Wij komen op voor de elementaire kunst, omdat ze niet filosofeert, omdat ze zich opbouwt uit de haar alleen eigen elementen. Toegeven aan de elementen van het vormen, betekent kunstenaar zijn. De elementen van de kunst kunnen alleen door de kunstenaar gevonden worden. Ze ontstaan niet uit zijn individuele willekeur, het individu is geen uitzondering en de kunstenaar is alleen maar een exponent van de krachten, die de elementen van de wereld tot vorm brengt (...)' ¹ Hiermee geeft Moholy Nagy aan dat de moderne beeldende kunstenaar de

¹ Moholy Nagy in: Wick (1982) 1988, p. 140.

elementen zelf van het beeldende kunstwerk als uitgangspunt neemt, ja zelfs moet nemen, het wordt een morele leidraad voor veel kunstenaars.

Op grond van bovengenoemde ontwikkelingstendensen ontstaat in de 20^e - eeuwse beeldende kunst meer ruimte om te experimenteren met de verschillende basiselementen waaruit beeldende kunstobjecten zijn opgebouwd, zoals materiaal, kleur en lijn. Er bleken op deze manier veel meer uitbeeldingsmogelijkheden aan deze elementen verbonden te zijn dan wanneer hun gebruik beperkt blijft tot weergave van de zichtbare werkelijkheid.

Deze ontwikkeling in de beeldende kunsten heeft consequenties voor de criteriavorming op dit terrein. Doordat zeer uiteenlopende objecten als kunstwerk beschouwd gaan worden, wordt het hanteren van vaste criteria problematisch. Tijdens het beoordelen en vergelijken van zo verschillende beeldende kunstwerken als bijvoorbeeld het traditionele landschap en collages, zijn de basiselementen waaruit de kunstwerken bestaan en wat theoretisch over bekend is vaak het enige houvast. Op deze elementen is de beeldende kunstenaar aangewezen tijdens het maakproces en de toeschouwer wanneer hij kijkt. De basiselementen blijven wanneer het kunstwerk eenmaal gemaakt is haar vaste bestanddelen, en de interpretatie van deze elementen is minder veranderlijk dan andere vormen van interpretatie. Vanuit deze overwegingen zijn de basiselementen in dit onderzoek nader bestudeerd en gebruikt als uitgangspunt voor de analyse van beeldende kunstwerken. Aan het specifieke, stoffelijke, karakter van beeldende kunstwerken wordt meer recht gedaan wanneer men de interpretatie ervan begint met een analyse van de basiselementen. We hopen dit in deze studie voldoende aannemelijk te hebben gemaakt.

Bijlage I

Hier worden in het kort een aantal beeldende kunstwerken¹ op hun basiselementen geanalyseerd. De analyses zijn zo beknopt mogelijk gehouden. Een volledige analyse van basiselementen van één kunstwerk, zou hier al teveel ruimte in beslag nemen, laat staan een dergelijke analyse van meerdere, uiteenlopende kunstwerken. Het gaat er hier alleen om te laten zien hoe een analyse van verschillende beeldende kunstwerken op basiselementen globaal in zijn werk gaat.

De gemaakte analyses zijn niet op een spannende manier beschreven omdat geprobeerd is uit te gaan van de basiselementen zelf, het was onze bedoeling andere gezichtspunten en associaties zoveel mogelijk te vermijden.

Voorgevel grote `tempel<sup>2</sup> van Ramses II (kleurenafb.2) bij Aboe Simbel, Egypte, de `tempel' stamt uit de 19^e dynastie ca. 1270 v.Chr., de makers zijn onbekend. Verschillende aspecten die kenmerkend zijn voor de oud-Egyptische beeldende kunst, zijn in deze tempel verenigd: reliëf, basreliëf en hiëroglfen. De afmeting van de hele voorwand is ongeveer 36 m.x 22 m.

Materiaal

De tempel is gemaakt van zandsteen, een vrij zachte steensoort, te zien aan de gelaagdheid en de manier waarop het op bepaalde plaatsen is afgebrokkeld. De rotswand vertoont gelaagdheid die zichtbaar wordt in strepen die op de zijkant van de rots en bij de beelden te zien is.

Het steen is op bepaalde plaatsen afgebrokkeld door het grote gewicht van de beelden en scheuren in het steen. Als een kunstwerk beschadigd is, zijn daaruit bepaalde gegevens af te leiden bijvoorbeeld of het door natuurlijke omstandigheden is beschadigd, met opzet of door verplaatsing.

De gereedschappen waarmee de rotswand is uitgehakt, moeten uit harder materiaal hebben bestaan dan het steen dat bewerkt werd. Het uithakken van zo'n groot oppervlak duurde waarschijnlijk lang en is hoogstwaarschijnlijk met veel mensen uitgevoerd.

Kleur

De kleur van het werk bestaat uit de kleur van het materiaal waaruit het vervaardigd is, zandkleurig steen. Door de gelaagdheid van het steen en blootstelling aan de buitenlucht, heeft de zandkleur nuances. Het is mogelijk dat de beelden oorspronkelijk beverfd zijn geweest, omdat de Egyptenaren veel van hun beelden gewoon waren te beverven.

Lijn

De lijnen van de hiëroglfen lijken van afstand getrokken lijnen te zijn maar van dichtbij bekeken blijken het afgrenzende lijnen te zijn omdat de hiëroglfen uit steen gehakte vormen zijn. Bij de bas-reliëfs zijn de lijnen van dezelfde aard als de klik

¹ Zie voor een verantwoording van de gekozen kunstwerken: hf.6, Analyse van beeldende kunstwerken.

² Dat dit monumentale werk een tempel is van Ramses II, valt aan het werk zelf niet direct af te leiden maar blijkt uit de opschriften (hiëroglfen).

vervangen lijnen van de hiëroglyfen.

De lijnen van de beelden zijn afgrenzingslijnen tussen de beelden en de omringende ruimte en worden afhankelijk van de hoek waaruit men kijkt anders waargenomen, bij de bas-reliëfs en hiëroglyfen vertonen de lijnen afhankelijk van de hoek waaruit men kijkt minder verandering, omdat deze lijnen op een recht vlak zijn aangebracht.

De lijnen vormen horizontale en verticale richtingen omdat bij het uithakken steeds van een blok is uitgegaan, de vormen neigen daardoor naar rechthoeken en vierkanten. Er is een variatie in de lijnen te zien van hard horizontaal en verticaal naar afgerond, bijna alle lijnen vertonen een vorm van geometrische ordening.

De lijnen (inkervingen) van de hiëroglyfen en bas-reliëfs zijn regelmatig qua breedte en diepte.

Structuur

Van afstand ziet de structuur er in vergelijking tot de omringende rotspartijen vrij glad uit maar van dichtbij bekeken is de structuur minder glad.

Op plaatsen waar de figuur is afgebrokkeld, is een onregelmatige rots structuur te zien.

De hiëroglyfen (inkervingen) zien er van afstand uit als een regelmatige structuur. De structuur van het geheel was vroeger gladder en is door slijtage grover geworden.

Schaduw

Schaduw ontstaat door lichtval op de beelden en is daardoor veranderlijk. Doordat de hiëroglyfen en bas-reliëfs op een plat vlak zijn aangebracht, is de schaduw- en dieptewerking hier kleiner en minder veranderlijk dan bij de beelden, waardoor ook de plasticiteit geringer is.

Doordat de beelden uit een driehoekige inham zijn gehakt, ontstaan aan beide zijden van deze inham grote geometrische schaduwen wanneer het licht van de zijkant komt.

Afmeting

De uitgehakte rotswand is in zijn geheel ongeveer 25 m.x 25 m.

Ten opzichte van de mens zijn alle beeldhouwde figuren groot, de vier grote beelden zijn ongeveer 10 keer zo groot als de mens. Ook de hiëroglyfen zijn in verhouding tot de mens vrij groot. De vier grote beelden nemen bijna de hele ruimte van de inham in beslag.

Op de voorgrond staan twaalf beeldjes die ongeveer dezelfde afmeting hebben dan de mens, naast de voeten van de grote beelden staan eveneens twaalf beelden waarvan vier ongeveer de dubbele lengte hebben van de mens en acht de driedubbele lengte.

Centraal, boven de ingang, bevindt zich een beeld dat de helft van de lengte heeft van de vier grote beelden.

De breedte van de inkervingen (hiëroglyfen) bovenaan is gelijk aan de breedte van de inham van de grot, daarboven bevindt zich een reliëf. De inkervingen onderaan zijn verdeeld in vier rechthoeken, waarvan de breedte even groot is als de breedte van de vier grote beelden.

Door de grootte van de afmetingen krijgt het geheel een bijzondere werking.

De afbeeldingen zijn driedimensionaal, hoewel de inkervingen (hiëroglyfen) en bas-reliëfs van afstand tweedimensionaal lijken.

Richting

De vormen zijn geometrisch, zij hebben een horizontale en verticale richting.

Herhaling; ritme; symmetrie

Bovenaan de rotswand is een ritmische herhaling te zien van een reliëf, bestaande uit verschillende groepen van dezelfde figuren. De inkervingen (hiëroglyfen) vertonen ook een regelmatige herhaling, door de geometrische, horizontale en verticale indeling en door het patroon van rondjes en streepjes; de inkervingen onderaan vertonen ditzelfde beeld.

De vier grote beelden vormen een reeks evenals de kleinere beelden die geplaatst zijn naast de benen van de grote figuren. De beelden op de voorgrond, voor de vier blokken die de onderkant vormen van de vier grote figuren, worden op dezelfde afstand herhaald, het zijn afwisselend mens-dierfiguren.

De ene helft van het tafereel is bijna exact hetzelfde dan de andere helft (spiegelsymmetrie), evenals de indeling van de twee helften. De beide helften zijn elk afzonderlijk ook in tweeën te delen, waarbij zij symmetrie vertonen. De figuren en hun houdingen zijn eveneens symmetrisch. De bas-reliëfs aan weerszijden van de centrale figuur zijn elkaars spiegelbeeld. De symmetrie is verder door te analyseren wat het gelaat van de grote figuren betreft, et cetera. Het enige dat afbreuk doet aan de symmetrie is de door de tijd heen ontstane afbrokkeling van de grote figuur links naast de ingang, waarvan de restanten zich op de voorgrond bevinden. Symmetrie speelt evenals afmeting in dit werk een grote rol.

Perspectief

Hier is centraal perspectief te zien vanuit vooraanzicht, waarbij het tafereel een blokvormige indeling heeft en alle lijnen horizontaal en verticaal lopen. De basis van de vier grote figuren zijn blokken waar de figuren zijn uitgehakt op een manier waardoor regelmatige vierkanten en rondingen ontstaan, die het geheel een strak geometrisch aanzien geven.

Ruimte; tijd; beweging

Ruimtelijk gezien bevindt het tafereel zich in een soort nis (uitgehakte rotswand) die aan de achterkant vierkant is, aan de onderkant rechthoekig en die aan beide zijden omsloten wordt door een rechthoekige zijwand. De centrale figuur bevindt zich in de achterwand in een rechthoekige nis en in het midden, onderaan is een deur. De beeldengroep is gemaakt in een deel van een berg en staat in de openlucht. De beelden zijn van grote afstand en van verschillende standpunten te bezichtigen, behalve van de achterkant en de twee zijkanten, omdat de beelden aan de achterkant vastzitten aan de rotswand en aan beide zijden omsloten worden door een zijwand.

Er wordt een effect van tijdloosheid bereikt doordat de beelden ten opzichte van de mens grote afmetingen hebben terwijl ze wel menselijke figuren uitbeelden. Er zit ook in ander opzicht een element van tijd in de kleinere figuren, naast de benen van de grote figuren, die kinderen voorstellen, en in de iets grotere beelden die volwassenen uitbeelden. De beeldengroep is van steen gemaakt en heeft grote afmetingen, waaruit valt af te leiden dat het voor langdurig gebruik werd gemaakt.

Doordat de beelden sterk geometrisch zijn, wekken ze de indruk van bewegingsloosheid en daarmee tijdloosheid.

Vorm

De vier grote figuren en beeldjes die tussen deze figuren staan, zijn uit geometrische vorm (blok) afgeleide menselijke figuren. De beelden die hiervoor geplaatst zijn, zijn afwisselend mens-vogelfiguren. De centrale figuur op de achterwand is qua lichaam een mensfiguur en het hoofd vertoont gelijkenis met een vogelkop. De inkervingen (hiëroglyfen) bestaan uit geometrisch afgeleide afbeeldingen van dieren en uit geometrische vormen. De bas-reliëfs zijn afbeeldingen van menselijke figuren vanuit zijaanzicht, de vormen zijn uitgedraaid, waarschijnlijk met de bedoeling de maximale vorm van het lichaam weer te geven, in de hiëroglyfen gebeurt hetzelfde bij de afbeeldingen van de dieren.

Een van de grote figuren is, doordat hij is afgebroken, een combinatie van geometrische en amorse vorm geworden, de restanten die ervoor liggen breken het geometrische geheel af.

Compositie

Hier is een geometrisch ingedeelde, vierkante, blokvormige compositie in de ruimte (rotswand, landschap) te zien. De blokvormen worden regelmatig herhaald. In het midden van de blokvormige compositie staat in een rechthoekige nis een half mens - half dierfiguur met daarboven een cirkel, deze figuur staat centraal op de afbeelding (zie verder ook onder symmetrie, afmeting en ruimte).

Men kan zich afvragen waarom de 'tempel' van Ramses II zo groot is in vergelijking tot de mens. Hiermee wilde de opdrachtgever waarschijnlijk zijn macht, rijkdom en status uitdrukken. Hoewel hier sprake is van een 'tempel', opgedragen aan een god, zoals de opschriften uitwijzen, gaat het er hoogstwaarschijnlijk om dat de opdrachtgever hiermee zijn macht wilde etaleren en vrees wilde opwekken bij het volk. De grote afmetingen drukken ook rijkdom uit: er zijn veel mensen en materiaal nodig om zo'n groot beeldhouwwerk tot stand te brengen.

Een mogelijke reden waarom gebruik is gemaakt van een rotswand is dat daardoor het beeldhouwwerk ter plekke uitgehakt en bewerkt kon worden uit materiaal dat van nat control is ure al aanwezig was, men hoefde het materiaal niet te vervoeren.

Het bijzondere aan het procedé is dat het materiaal niet stuksgewijs is opgebouwd tot een geheel maar weggehaald, op de standplaats zelf. Dit idee is ook later in de geschiedenis gebruikt zoals in de Verenigde Staten van Amerika, waar uit een rotswand een aantal portretten van Amerika's eerste presidenten zijn gehakt.

Dat het bouwwerk gemaakt is met de bedoeling dat het voor lange tijd functioneert, valt af te leiden uit de grootte en het relatief harde materiaal waarvan het gemaakt is, dit doel is bereikt: de tempel is al meer dan 3000 jaar oud en is een toeristische attractie geworden.

Van de inkervingen is bekend dat het een schrift (hiëroglyfen) was, het zijn begeleidende opschriften ter verduidelijking van het tafereel. De inkervingen staan onder en boven de figuren op vlakken en dienen daarmee tevens als versiering van de vlakken en van het geheel.

De bas-reliëfs komen tot stand door op een min of meer glad oppervlak een tekening aan te brengen, de lijnen van de tekening worden vervolgens recht ingehakt zodat aan de ene kant een ten opzichte van het omringende vlak scherpe rand ontstaat

aan de andere kant, naar de afbeelding toe, de rand wordt afgerond. Het verschil tussen basreliëf en reliëf is dat bij reliëfs de vlakke achtergrond wordt weggehaald en bij de bas-reliëfs niet, zodat bij de bas-reliëfs de vorm niet boven de vlakke ondergrond uitstijgt.

De figuur met vogelkop, boven de ingang van de tempel, is in een nis geplaatst die de figuur beschermt.

Het werk is niet resultaat van toeval maar van planning, waarschijnlijk is eerst een ontwerp gemaakt (schets, maquette) dat later werd uitgevoerd³.

Laocoöngroep (kleurenafb.3), eind 1^e eeuw v.Chr., Vaticaan Museum Rome, gemaakt door Hagesandros, Polydoros en Athanadoros, hoogte 2,4 m.

Materiaal

De beeldengroep is gemaakt van marmer. De groep is uit één stuk steen gehakt, dit is te zien aan de steenstructuur en omdat nergens onderbrekingen te vinden zijn, behalve wat scheuren door ouderdom en beschadiging, waardoor ook bepaalde delen van het beeld zijn afgebroken. Doordat de vormen op bepaalde plaatsen afgebroken zijn, is daar de binnenstructuur van het materiaal zichtbaar. De beeldengroep was oorspronkelijk glad afgewerkt maar is door de tijd aangetast.

De gereedschappen waarmee het beeld gemaakt is waren van harder materiaal dan het marmer, het beeld is namelijk geen afgietsel⁴.

Kleur

De kleur van de beeldengroep is de kleur van het materiaal waaruit de groep gemaakt is, grijs-wit met okervergelingen op bepaalde plaatsen.

Lijn

Er is bij dit werk één soort lijn te zien: lijn als omtrek van vormen.

De figuren bestaan, omdat het menselijke en dierlijke figuren zijn, uit naar rond neigende lijnen die qua vorm organisch zijn. De kubusachtige ondersteuning en de onderkant waar de beeldengroep op staat, bestaan uit geometrische (horizontale en verticale) lijnen, de afbeelding van de doeken bestaat uit lijnen die bijna recht verticaal zijn. De lijnen van de draperieën zijn veel scherper dan de lijnen die de spieren

³ Van Doesburgs analyse van een soortgelijk Egyptisch beeld als de grote zittende figuren van Aboe Simbel, kan dienen als vergelijking met de hier gegeven analyse en interpretatie: 'Door niet van de figuur maar van de ruimte uit te gaan, belichaamt de Egyptenaar zijn begrip van het universele - direct geassocieerd met zijn religieuze gevoelens - in één monumentale vorm (gecultiveerde ideoplastiek). Elke opzettelijke lichamelijke detaillering, zoals duidelijk blijkt uit de behandeling van de voeten, enzovoort, blijft achterwege. Het gehele lichaam wordt in een kubisch gesloten vorm gevat. Hierdoor overheerst niet het individuele, bijzondere, maar het universele. Drie voornaamste beeldingstempels laten zich onderscheiden: 1 voetstuk; 2 midden of hoofdmasse; 3 kop. Daar bij deze plastiek geen uitsluitend esthetische bedoeling voorzat en de aandacht zich op het front moest concentreren, bleef de achterzijde plastisch uitdrukkingloos', uit: Van Doesburg (1917) 1987, p.93,94. Het begrip van 'het universele' geassocieerd met religieuze gevoelens -, is aan het beeld zelf niet af te zien.

⁴ Bij afgietsels kan het gereedschap waarmee het beeld gemaakt wordt zachter zijn dan het beeld zelf, dat na afgieten verhard.

uitbeelden. Bij de middenfiguur komen lijnen voor die op het oppervlak van de afbeelding liggen, zij beelden de aderen uit.

Een vrij groot deel van de lijnen neigt naar rond. In de tussenruimtes, waar de lijnen elkaar kruisen, ontstaan scherpe hoeken, bijvoorbeeld waar de kronkelende lijn van de slang lichaamsdelen van de figuur kruist.

Structuur

De structuur van het materiaal is overwegend glad maar de totale voorstelling bekijkend valt een grovere structuur te zien bij de haren en bij de middelste figuur, die een kronkelig oppervlak vertoont doordat spierbundels en aderen hier met harde lijnen zijn afgebeeld. De kleinere figuren zijn regelmatig, vlakker afgewerkt, de vormen waaruit ze zijn opgebouwd hebben minder hoogteverschillen dan bij de grote figuur (m.n. de uitgebeelde spierbundels).

Schaduw

Doordat het hier gaat om een beeldhouwwerk, ontstaat afhankelijk van belichting en standpunt een verschillende schaduwwerking, door sterke belichting vanuit verschillende hoeken, wordt de schaduwwerking tot een minimum beperkt.

Doordat de figuren zijn afgerond ontstaat een geleidelijk verlopende schaduw van licht naar donker. Bij de draperieën en de haren zijn waar de vormen elkaar kruisen de schaduwen harder, donkerder, waardoor een groter contrast ontstaat en scherper afgrenzende lijnen.

Voor opnames van deze beeldengroep wordt vaak een donkere achtergrond gebruikt om de vormen beter te laten uitkomen, de omtreklijnen contrasteren dan beter met de achtergrond.

Afmeting

Ten opzichte van de mens is de beeldengroep vrij groot, 2,4 m. De centrale figuur is ongeveer dubbel zo groot en breed als de twee zijfiguren. De ondersteunende kubus is ongeveer half zo groot als de centrale figuur. Breedte en lengte van de beeldengroep is nagenoeg aan elkaar gelijk. De slang is naar schatting 9 à 10 m. lang

Richting

De drie figuren zijn naar rechts gebogen. De slang doorbreekt bij herhaling rechte lijnen, waardoor kruisingen van kromme vormen ontstaan.

Herhaling; ritme; symmetrie

De haarpartijen worden gekenmerkt door onregelmatige herhaling van kromme vormen, bij de draperieën is sprake van herhaling van langwerpige, hoekige vormen waardoor kruisingen en hoekige afgrenzingen ontstaan.

De beeldengroep vertoont een symmetrische compositie: de grote centrale figuur wordt aan weerszijden vergezeld van twee kleinere figuren. De beeldengroep bestaat uit drie menselijke figuren en een slang, die in hun opbouw anatomische symmetrie vertonen.

Perspectief

Doordat een beeldhouwwerk driedimensionaal is, ontstaat automatisch een ruimtelijk effect. Afhankelijk van de kijkhoek (voor-, zij-, bovenaanzicht) ontstaan verschillende perspectieven.

Ruimte; tijd; beweging

De ruimte die de figuren omringt is verdeeld in kleinere stukken, waarbij de ruimtes

die tussen de ledematen ontstaan overwegend hoekig van vorm zijn. De indruk van tijd wordt gewekt doordat de centrale figuur qua leeftijd ouder is dan de figuren aan weerszijden ervan. Een ander tijdsaspect is de gebeurtenis, worstelen met slang, die door de groep wordt aangeduid. Uit het feit dat de beeldengroep scheuren vertoont en op bepaalde plaatsen is afgebroken, valt af te leiden dat het een vrij oud werk is.

De hele beeldengroep, zowel de drie menselijke figuren als de slang, drukken beweging uit doordat de lichamen gebogen zijn en de slang zich kronkelt. Het enige dat niet met deze beweging correspondeert is de vrij statische manier waarop de draperieën zijn uitgebeeld.

Vorm

Uitgezonderd de draperieën en de ondersteunende kubus is de beeldengroep organisch qua vorm, de vormen zijn hoofdzakelijk cilindrisch omdat ze anatomisch en driedimensionaal zijn.

Compositie

De compositie neigt naar symmetrie omdat een centrale middenfiguur aan weerszijden omgeven wordt door een kleinere figuur. De linkerfiguur is dichterbij de centrale figuur geplaatst dan de figuur aan de rechterzijde. Linker hand en been van de centrale figuur vertonen dezelfde samengetrokken houding evenals rechter hand en been eenzelfde houding hebben. Alle lichamen zijn in vooraanzicht afgebeeld, het onderlichaam van de figuur links is enigszins uitgedraaid (zijaanzicht). De figuur rechts vertoont bijna dezelfde houding in spiegelbeeld als de grote figuur. De grote figuur vertoont een vertrokken uitdrukking van gezicht en spieren terwijl de gelaatsuitdrukking en spieren van de twee kleinere figuren nauwelijks spanning vertonen. Een kronkelige figuur bindt de vormen aan elkaar en doet, doordat deze zich dwars door de compositie heen kronkelt, twee min of meer horizontale delen ontstaan.

Elke figuur gaat vergezeld van een draperie waarvan de val niet correspondeert met het gevecht dat door de beeldengroep wordt uitgebeeld. De draperie van de linker figuur dient als binding met de kubus, die van de rechterfiguur dient als ondersteuning.

Door de houding van de centrale figuur ontstaat een diagonaal die het hele tafereel schuin in tweeën deelt. Beide benen van de centrale figuur raken de grond terwijl van de zijfiguren één been de grond raakt en het zijbeen is opgetrokken.

Doordat de beeldengroep uit een grote centrale figuur en twee kleinere zijfiguren bestaat, ontstaat een driehoekige compositie die niet strak geometrisch is omdat de afbeeldingen organisch van vorm zijn.

Er is gestreefd naar een hoge mate van naturalisme, de menselijke figuren en de slang worden anatomisch vrij nauwkeurig weergegeven. Dit betekent dat lichaam en beweging van mens en dier bestudeerd zijn, om de mens en beweging van zijn lichaam weer te geven, is studie en ervaring nodig.

Waarschijnlijk ligt aan het werk een maquette ten grondslag, waarbij menselijke modellen zijn gebruikt. De beeldengroep zelf is geleidelijk ontstaan, uitgehakt uit een blok. De gaten in het blok moeten op het laatst gemaakt zijn omdat anders de kans groot was dat de ledematen bij bewerking zouden breken.

Niet alleen zijn de lichamen anatomisch gespiegeld maar op de gezichten zijn ook gemoedstoestanden zichtbaar, wat duidt op het belang van een bepaalde mate van

individualiteit in de afbeelding. Doordat de afzonderlijke figuren vrij ver zijn uitgewerkt, wordt individualiteit van de maker zichtbaar: te zien is dat de beide zijfiguren niet door dezelfde maker zijn vervaardigd als de centrale figuur, de afrondingen en houding van de figuren zijn verschillend; uit de geschiedenis is bekend dat het werk door drie kunstenaars is gemaakt.

Sinds het bestaan van fotografie is via opnames na te gaan wat er in de loop der tijd met kunstwerken is gebeurd. Bij de Laocoöngroep bijvoorbeeld, zijn bepaalde lichaamsdelen in latere tijden bedekt en zijn afgebroken delen 'gerepareerd'. Bij de laatste restauratie zijn de bedekte lichaamsdelen weer ontbloot en zijn nieuwe stukken armen en been aangezet. Dit soort restauraties zijn twijfelachtig omdat niet zeker is wat de oorspronkelijke houding en vorm van de afgebroken stukken was en omdat dergelijke restauraties afbreuk doen aan de staat waarin het beeld gevonden werd.

De spanning die op de centrale figuur is uitgebeeld, is op de twee zijfiguren in veel mindere mate aanwezig, met name aan de vrij slappe houding van de rechterfiguur is niet goed te zien dat hij in een strijd verwickeld is.

De voor die tijd hoge mate van naturalisme waardoor de Laocoöngroep gekenmerkt wordt, heeft door de hele kunstgeschiedenis heen grote invloed gehad.

'Dionysische Mysteriën' (kleurenafb.4), fries in Villa der Mysteriën, Pompeï, ongeveer 50 v.Chr., makers onbekend, het fries is een van de best bewaard gebleven fresco's uit de Romeinse tijd, afmeting ongeveer 3 m. x 17 m.

Materiaal

De muurschildering is gemaakt met pigment, verdund met water, en aangebracht op een gepleisterde, waarschijnlijk natte ondergrond, af te leiden uit het geringe aantal correcties dat is aangebracht: op een natte ondergrond zijn de correctiemogelijkheden beperkt omdat een natte ondergrond de verf inzuigt.

Waarschijnlijk is de verf gedeeltelijk met kwast en gedeeltelijk met schildersmes (hardere materialen) opgebracht, te zien aan de verschillende soorten strepen en vlekken.

Vermoedelijk zijn eerst de grote vormen en vlakken opgebracht en werd, zodra deze waren ingekleurd, schaduw aangebracht met dunnere kwast of schildersmes, daarna de witte en op het laatst de rode kleur. Waarschijnlijk had men de beschikking over verschillende soorten pigmenten, te zien aan de verscheidenheid van nuances.

Door ouderdom zijn verschillende barsten te zien in het materiaal en op één plaats ontbreekt een stukje fries, waardoor de ondergrond zichtbaar wordt.

Kleur

De achtergrond is vrij egaal rood, hier en daar schemert door het rood een bruine kleur, ontstaan door slijtage. De figuren zijn overwegend okergeel van kleur. De kledingstukken hebben gedeeltelijk een gele, groene en lila kleur en op één plaats vertoont een figuur een blauwe kleur, de onderkant waar de figuren op staan, is groen van kleur.

Alle kleuren zijn gemengde kleuren omdat in lagen over elkaar heen is geschilderd en licht- en donkernuances op het laatst op de figuren zijn aangebracht, hierdoor wordt de bovenste laag doorzichtig.

De pigmenten zijn niet op het pleisterwerk maar vooraf gemengd, te zien aan het

feit dat ze vrij egaal en regelmatig zijn uitgesmeerd.

Alle kleuren neigen naar bruin, gedeeltelijk door slijtage en gedeeltelijk door de opgebrachte bruine schaduwpartijen en arceringen.

Lijn

Omdat het hier gaat om een geschilderd tafereel, is sprake van getrokken lijnen als begrenzingen van vlakken.

De balken op de panelen, die de verschillende taferelen van elkaar scheiden, bestaan uit geometrische lijnen, evenals de lijnen die getrokken zijn ter omlijsting van de panelen en de lijnen van het meubilair bij de zittende figuren. De draperieën zijn afgebeeld met vrij rechte lijnen en de figuren zelf zijn opgebouwd uit organische, gebogen lijnen. Door slijtage van de verf en door scheuren in de muren, ontstaan kronkelige lijnen.

Structuur

De structuur was oorspronkelijk vrij glad maar door slijtage begint de korreligheid van de gepleisterde onderlaag zichtbaar te worden. Door slijtage is het hele tafereel vlekkerig en op bepaalde plaatsen vaag geworden. Op sommige plaatsen zijn de schaduwnuances (wit en bruin) streperig opgebracht.

Schaduw

De muurschildering bevat geen schaduw door lichtval maar er wordt de indruk gewekt van schaduw door licht- en donkerpartijen.

De schaduwen zijn streepsgewijs opgebracht of als vlak (vorm) donker of licht geschilderd, dit is duidelijk te zien bij de draperieën

De reële schaduwwerking is bestudeerd maar de reële lichtval is niet nauwkeurig weergegeven, zo is de schaduw die de figuur op zichzelf of op de achtergrond zou moeten werpen, op bepaalde plaatsen weggelaten.

Afmeting

Het hele tafereel is ongeveer 3 meter hoog en 17 meter lang en bestaat uit 29 menselijke en 2 dierfiguren, van 3 figuren ontbreken de hoofden en van 1 figuur is alleen het hoofd zichtbaar. Het geheel is opgedeeld in geschilderde panelen van verschillende grootte, van elkaar afgegrensd door donker geschilderde balkjes. De figuren zijn levensgroot geschilderd.

Richting

Het meubilair en de achtergrond bestaan uit horizontale en verticale lijnen, de draperieën voornamelijk uit diagonale lijnen. De figuren zijn qua houding hoofdzakelijk verticaal (staande) afgebeeld, de kledingstukken gebogen, er zijn twee knielende en 6 zittende figuren. Het hele tafereel bevindt zich op een horizontale (groene) ondergrond.

Herhaling; ritme; symmetrie

De verschillende panelen, van elkaar gescheiden door geschilderde balken, geven een regelmatige, geometrische herhaling te zien.

Ritmische herhaling ontstaat bij de bewerking van een stoelpoot, bij de draperieën en bij de veren en vleugels van twee figuren.

Doordat op het tafereel menselijke en dierlijke figuren voorkomen, ontstaat door hun anatomische opbouw symmetrie.

Perspectief

Een ruimtelijk effect wordt gecreëerd doordat de geschilderde balken en rode achtergrond bij de voorgrond ophouden en doordat de figuren op deze voorgrond verschillend ten opzichte van elkaar geplaatst zijn. De indruk van ruimte wordt ook gewekt door de plaatsing van het meubilair, de houdingen van de figuren en de hierop aangebrachte schaduwen.

Ruimte; tijd; beweging

De muurschildering bevindt zich in een vierkante kamer en is op de muren geschilderd in de vorm van een fries. Op de schildering zelf (plat vlak) wordt ruimte gesuggereerd door de indeling en houding van de figuren (zie ook onder perspectief), het effect ontstaat alsof de figuren zich in een kamer bevinden.

Op twee manieren is een tijdsaspect aanwezig: doordat slijtage zichtbaar is en doordat zowel jongere als oudere figuren zijn afgebeeld.

Het effect van beweging wordt bereikt door verschillende houdingen van de figuren (liggend, knielend, dansend) en doordat bepaalde figuren op de afbeelding handelingen verrichten (dragen van een schaal, optillen van een doek, drinken).

Vorm

Het tafereel bestaat uit menselijke en dierlijke figuren die organisch zijn qua vorm terwijl de vormen van de draperieën, gebruiksvoorwerpen en de indeling van de ruimte meer geometrisch van karakter zijn.

De afbeeldingen van de menselijke figuren beelden verschillende typen uit met onderscheiden gelaatsuitdrukkingen. De karakteristieke gelaatsuitdrukkingen duiden op het bestaan van portretschilderkunst.

In de afbeelding van de menselijke figuren wordt hun anatomie gevolgd, maar niet nauwkeurig, de vormen neigen naar cilindrisch-langwerpig. De draperieën hebben een hoekige-geometrische vorm terwijl de achtergrond vlak is omdat deze een muur voorstelt.

De indruk van plasticiteit wordt gewekt door gebruik van perspectief en schaduwwerking.

Compositie

Er zijn verschillende figuren op een rij te zien, de staande figuren hebben allemaal ongeveer dezelfde hoogte evenals de zittende en kleine figuren, ook de afstand tussen de figuren vertoont een regelmaat. De figuren zijn symmetrisch gegroepeerd, bijvoorbeeld 2 zittende middenfiguren aan elke kant vergezeld van een staande figuur, 2 figuren aan weerszijden vergezeld van een gevleugelde figuur afgebeeld in houdingen die elkaars spiegelbeeld vormen en dergelijke.

Doordat de voorstelling als fries is geschilderd, wordt de indruk gewekt van continuïteit, hieruit is af te leiden dat het tafereel een verhaal uitbeeldt.

Doordat de achtergrond egaal rood is en waarschijnlijk later is opgebracht dan de figuren, lijkt het alsof de figuren hierop zijn geplakt, waardoor de hele compositie een vlakke indruk wekt.

De compositie vertoont door de houding van de figuren en de enigszins geometrische indeling een vrij strakke ordening.

Waarschijnlijk hebben deze soort composities als voorbeeld gediend voor schilderijen uit de Renaissance en latere tijden, schilderijen van Piero della Francesca, Delvaux

en Bacon vertonen een overeenkomstige compositie.

‘Schepping van Adam’(kleurenafb.5), onderdeel van de beschilderde koepel van de Sixtijnse kapel, Rome, gemaakt door Michelangelo (1475-1564) in de periode mei 1508 - oktober 1512⁵, afmeting detail ongeveer 3 m.x 7 m. De beschildering van de koepel is het persoonlijke werk van Michelangelo, die zichzelf als beeldhouwer en architect beschouwde maar ook schildersopdrachten kreeg⁶. Het werk is onlangs gerestaureerd.

Materiaal

De schildering is met pigment, verdund met water, met kwast opgebracht op een gepleisterde muur.

Kleur

Vóór de restauratie bestond de hele koepelschildering uit bruinachtige tinten, ontstaan door neerslag die het schilderij door de tijd heen is gaan bedekken. Na de restauratie zijn de kleuren veel feller geworden, qua kleur is door deze ingreep een andere schildering ontstaan⁷. Volgens deskundigen komt het schilderij nu overeen met de oorspronkelijke staat

De achtergrond van het detail is overwegend grijs-wit en grijsblauw terwijl de achtergrond van de liggende figuur groen is, overlopend in bruin, en bij de zwevende figuren bruinrood. De figuren zijn overwegend vleeskleurig en beige-wit terwijl de kleding van de grote zwevende figuur hoofdzakelijk wit is.

Lijn

Er zijn getrokken lijnen te zien als afgrenzing van vlakken. Er ontstaan ook lijnen door scheuren in het pleisterwerk en op bepaalde plaatsen zijn lijnen zichtbaar die dienen als scheidingslijn van vlakken maar die los staan van de vlakken, contourlijnen, een aantal van deze contourlijnen verdwijnen in de schaduw van de vorm. Er zijn ook

⁵ Op 31 oktober 1512 werd de kapel voor openbare bezichtiging opengesteld. Kunstenaars en hoogwaardigheidsbekleders van Rome kwamen er heen om te zien wat Michelangelo gedaan had en wat zij te zien kregen was, zoals Vasari ons vertelt: ‘een lamp voor onze kunst, die voldoende licht verspreidde om de wereld te verlichten’, Vasari, dl.III, p.1856-1868. Dankzij de geldelijke en morele ondersteuning van de opdrachtgever paus Julius II kon het werk worden voltooid.

⁶ Uit de volgende, door Vittoria Colonna opgetekende uitspraken, blijkt hoe Michelangelo zijn werk en kunstenaarsschap opvatte: ‘Over het onbegrip van het publiek voor de schilder: “Schilders hebben de reputatie excentriek in hun gewoonten, moeilijk in de omgang en onverdraaglijk te zijn, terwijl ze daarentegen in werkelijkheid bijzonder menselijk zijn. Maar ik durf te zeggen, dat een schilder (...) die niets uitzonderlijks, excentrieks in zijn persoonlijkheid heeft, of althans niet de reputatie hiervan bezit, nooit een superieur talent zal worden”. Over de schilderkunst: “De wetenschap van het tekenen, of het trekken van lijnen, als ge het zo wilt zeggen, is de bron en de ware ziel van het schilderen, het beeldhouwen en de architectuur (...). Het komt me soms voor, dat (...) alle werken van het menselijk brein en de menselijke hand ofwel het tekenen zelf zijn of een tak van deze kunst”. Over stijl: “Een verheven stijl, ernstig en passend (is) essentieel voor een groot werk”’.

⁷ Vgl. beide afbeeldingen van kleurenafb.5.

vage begrenzingslijnen te zien die in de achtergrond overlopen en contrastlijnen waar een grens is tussen een heel licht en heel donker vlak. Op de achtergrond en op de figuren zijn lichte en donkere arceringslijnen aangebracht. Hier en daar zijn rond de gezichten, ledematen en kleding harde witte en zwarte lijnen te zien, ter accent.

De lijnen zijn overwegend donker of wit en zijn studieus en niet snel getrokken, geschetste lijnen.

Het fragment bestaat uit naar rond neigende lijnen die organisch qua vorm zijn, ook de lijnen van de draperie en achtergrond zijn gekromd.

Structuur

De structuur is vrij glad, extra structuur wordt verkregen door kwaststrepn en dikte van de verflaag.

Schaduw

Er is geen reële schaduw op grond van lichtval te zien, de indruk van schaduw wordt gewekt door langzaam verloop van licht naar donker, de schaduwpartijen zijn in losse, lichtere en donkere vlakken opgebracht en daarna in elkaar gewerkt.

Schaduwpartijen zijn te zien op en langs de vorm. Contraschaduw, dat wil zeggen overgang van licht naar donker op een donker vlak, verschijnt op de rand van bepaalde vormen als lichte schaduw ter afgrenzing van de vorm tegen de donkere achtergrond, dit is duidelijk zichtbaar bij het opgetrokken been van de liggende figuur en bij de uitgestrekte bovenarm van de grote zwevende figuur.

Schaduw op de figuren van licht naar donker, is consequent doorgevoerd om de plasticiteit van de vormen te vergroten, daardoor wordt de reële lichtval niet nauwkeurig maar overdreven weergegeven.

Afmeting

De afmeting van de totale koepelschildering is 13,4 m.x 40,2 m., het detail is ongeveer 3 m.x 7 m. en bestaat uit twee relatief grote figuren, ongeveer 1,5 maal zo groot als de mens, die bijna de helft van het oppervlak van het detail in beslag nemen. De ene grote figuur wordt omringd door kleinere figuren.

Richting

Door de houding van de twee grote figuren ontstaat een tweedeling van het oppervlak. Ten opzichte van de houding van de armen en handen van deze figuren zijn hun lichamen diagonaal gericht. De twee horizontaal gerichte armen vormen met de achtergrond een kruis. De grijs-witte achtergrond en de achtergrondlijn van de liggende figuur hebben een diagonale richting.

Herhaling; ritme; symmetrie

Er is een ritmische herhaling te zien bij de haren van sommige figuren, bij de draperie en bij de twee uitgestrekte handen (herhaling van de vingers).

Symmetrie ontstaat door de afbeelding van menselijke figuren. Door de horizontale houding van de handen is het hele vlak horizontaal symmetrisch terwijl de compositie diagonaal symmetrisch is.

Perspectief

Door schaduwwerking en de houding van de figuren wordt de indruk gewekt van reëel perspectief. Door plasticiteit krijgen de figuren een extra ruimtelijk effect, versterkt doordat de ene figuur op een ondergrond ligt, tegen een achtergrond die langzaam vervaagt naar de horizon, en doordat de andere figuur zweeft, omringd door

kleinere figuren. De indruk van perspectief wordt ook bereikt door het gebruik van heldere kleuren op de hoofdfiguren, bij de liggende figuur aflopend van donker naar licht in een vage achtergrond, bij de zwevende figuur van licht naar een donkere achtergrond.

Ruimte; tijd; beweging

In de schildering wordt de indruk gewekt van ruimte door perspectief en schaduwwerking.

Tijd wordt uitgedrukt door de afbeelding van een oude figuur te midden van jongeren.

Beweging wordt uitgebeeld door de houding van de figuren en door de haren en draperie, alsof ze door de lucht bewogen worden. Doordat de witte figuur geen binding heeft met onder- en achtergrond, wordt de indruk gewekt dat hij zweeft.

Vorm

Het tafereel bestaat uit menselijke figuren die organisch qua vorm zijn, uit een vaag landschap en uit doeken. De houdingen en de anatomie van de menselijke figuren zijn overdreven uitgebeeld, om de plasticiteit van de naar rond neigende vormen te versterken. De gezichten hebben verschillende gelaatsuitdrukkingen.

Compositie

De compositie is symmetrisch-horizontaal door de houding van de figuren, waardoor het tafereel in tweeën wordt gedeeld, en horizontaal door de houding van de uitgestrekte handen. De compositie is in die zin diagonaal dat in twee tegenoverliggende hoeken driehoekige vormen ontstaan, in de twee andere tegenoverliggende hoeken luchtpartijen. De twee grote figuren vertonen qua houding een soort spiegelbeeld, hun bovenlichamen zijn in vooraanzicht en de hoofden in zij aanzicht geschilderd. De omringende figuren hebben verschillende houdingen.

Uit het naastliggende fragment zijn bepaalde stukjes die een ander perspectief vertonen zo geschilderd, dat ze ook binnen dit tafereel komen te liggen, hierdoor ontstaat binding tussen de verschillende tafereelen. Deze binding ontstaat ook doordat de omtrek van de verschillende tafereelen uit pilaren bestaat die per kant een verschillend perspectief vertonen.

De twee driehoekige composities waaruit het fragment bestaat, raken elkaar bijna via de horizontaal uitgestrekte handen van de grote figuren. Deze soort compositie heeft de moderne kunst beïnvloed, zo heeft bijvoorbeeld Kandinsky driehoekige composities gemaakt die elkaar bijna raken.

De manier waarop Michelangelo hier de vormen heeft uitgewerkt, heeft zijn wortels in het hellenisme, de anatomie van de figuren vertoont overeenkomst met de anatomie van de Laocoöngroep. De wijze waarop de figuren zijn uitgebeeld geeft weer hoe men in die tijd de mens wilde zien, hoe men de mens veridealiseerde.

Dat een zwevende figuur wordt uitgebeeld zou kunnen betekenen dat het hier gaat om een fantasie-tafereel. Kunsthistorisch onderzoek heeft uitgewezen dat de hele koepelschildering de voorstelling is van Bijbelse tafereelen, de zwevende figuur stelt god voor die, zoals vaak gebruikelijk was, als oude man werd afgebeeld.

Dankzij een aantal schetsen van Michelangelo, die bewaard gebleven zijn, is bekend hoe hij de voorstelling opgebracht heeft voordat hij deze ging schilderen. Tijdens de

laatste restauratie is nauwkeurig onderzoek gedaan naar de techniek waarmee Michelangelo de koepel heeft beschilderd. Wat de restauratie zelf betreft is het de vraag of deze op zo'n manier geoorloofd is. Generaties lang was deze schildering bekend in zijn vage, bruinachtige kleuren, ontstaan door verloop van de tijd. Deze tijdsfactor hebben de restaurateurs proberen uit te schakelen. Sommige delen zijn zo 'opgefrist' met harde contourlijnen en felle kleurnuances, dat het twijfelachtig is of Michelangelo dit zelf zo gedaan heeft. Door de restauratie is een heel andere beschildering ontstaan dan daarvoor eeuwenlang bekend was.

'De Joodse bruid' (afb.6), 1665, afmeting 166,5 cm.x 121,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, gemaakt door Rembrandt van Rijn (1606-1669). Over Rembrandt gaat het verhaal dat hij zo bezeten was door licht dat hij overal een lichtbron zag⁸. Bepaalde stukken op het schilderij zijn weergegeven als het kaarslicht zelf, het kaarslicht is verplaatst naar het schilderij. Vooral deze sterke lichtval en de grove structuur werden door veel tijdgenoten niet gewaardeerd, kenmerken waardoor het schilderij later juist beroemd is geworden⁹.

Materiaal

'De Joodse bruid' is een olieverfschilderij op linnen, geschilderd met kwast en schildersmes.

Kleur

Het schilderij heeft overwegend bruine tinten doordat de achtergrond uit verschillende bruinzwart nuances bestaat en de onderschildering een bruine kleur heeft die doorschemert in de later geschilderde lagen. Tussen de verschillende lagen bracht Rembrandt een dunne bruingroene laag aan om zo geleidelijke overgangen te krijgen tussen licht- en donkernuances en de kleuren. Deze techniek heet laveren.

De huidskleur van beide figuren is geel-, bruin-, witachtig evenals de kleding van de mannelijke figuur, de kleding van de vrouwelijke figuur is roodachtig met geelbruine nuances.

Lijn

Het gaat hier om een schilderij en daarom zijn de lijnen getrokken lijnen als omtrek van vormen, niet lijnen ontstaan door lichtval.

Het schilderij bestaat uit organische, naar rond neigende lijnen en uit min of meer geometrische lijnen, met name op de kledingstukken.

De lijnen zijn deels streperig, schetsachtig getrokken met kwast, deels in de vorm van structuurlijnen ingekrast en gemodelleerd met schildersmes. Met schildersmes opgebrachte arceringen hebben door de dikte van de verflaag reliëf, waarin met dünnere lagen donkere of lichtere verf is gesmeerd zodat lijnstructuren ontstaan.

Op de kledingstukken en achtergrond zijn vrij veel arceringslijnen aangebracht en er ontstaan lijnen doordat twee verschillende kleurvlakken elkaar raken. De scheidingslij-

⁸ Dit is een typisch voorbeeld van psychologische interpretatie, hoogst waarschijnlijk niet juist, omdat in die tijd veel meer schilderijen op soortgelijke wijze gemaakt werden.

⁹ Het komt vaker voor dat een kunstwerk in de tijd dat het gemaakt werd veel negatieve kritiek kreeg en daarmee aandacht trok, later misschien juist door deze aandacht positief gewaardeerd wordt, terwijl omgekeerd positieve kritiek ook kan omslaan in negatieve waardering.

nen tussen grote vlakken zijn niet scherp gedefinieerd doordat vaak verflagen over elkaar heen zijn opgebracht, hierdoor ontstaat een ruimtelijk effect. Sommige lijnen verdwijnen in de achtergrond.

Structuur

Structuur ontstaat door verschillende dik opgebrachte verflagen en hierin getrokken kwaststroken en schildersmessporen. Waar de verf met schildersmes is opgebracht (vooral op de kledingstukken) is de structuur grover dan op plaatsen die met kwast zijn geverfd (zie ook onder lijn).

Het hele schilderij heeft een streperige, vlekachtige reliëfstructuur door de manier waarop de verf is opgebracht. De verf is zo opgebracht dat veel arceringen ontstaan. Gezichten en handen zijn in vergelijking tot de kledingstukken glad geschilderd.

Schaduw

Er is niet geprobeerd reële schaduw op grond van lichtval weer te geven, de schaduwwerking wordt sterk overdreven uitgebeeld door lichte vlakken op de figuren sterk te laten contrasteren met de donkere achtergrond; de hele achtergrond vormt om de figuren heen schaduw.

Schaduwwerking wordt bereikt door langzaam verloop van lichte naar donkere kleuren, door donkere lijnen en vlakjes op lichte vlakken aan te brengen, door gebruik te maken van arceringen en door om de figuren heen donkere vlakken aan te brengen. Op bepaalde toppen van de reliëfachtige structuur is een witachtige laag aangebracht die als kleine lichtpuntjes uit de schaduw oplichten, bijvoorbeeld bij de kleding. De overdreven schaduwwerking heeft tot effect dat de twee figuren uit de achtergrond oplichten en dat zij zelf lichtbronnen lijken te zijn. Op bepaalde plaatsen is een contrast waar te nemen tussen figuren en achtergrond, op andere plaatsen lopen figuren en achtergrond vaag in elkaar over zodat geen omtreklijnen te zien zijn. De schaduw op de vormen wordt beïnvloed door de kleur van de achtergrond. Dit effect is goed zichtbaar bij de handen van de vrouw: de rode kleur van haar kleding geeft een rode gloed aan de handen.

Afmeting

De afmeting van het schilderij is 166,5 cm.x 121,5 cm.

Richting

De richting van de lijnen om de staande figuren heen zijn overwegend krom, de meeste lijnen van de kledingstukken verticaal van richting. Op de achtergrond zijn twee donkere verticale vlakken zichtbaar.

Herhaling; ritme; symmetrie

Onregelmatige herhaling ontstaat door de reliëfachtige structuur van gelijksoortige streepjes, puntjes en vlakjes.

Ritmische herhaling ontstaat door evenwijdig aan elkaar getrokken lijnen op kleding en juwelen.

Doordat menselijke figuren worden afgebeeld, ontstaat symmetrie. Ook de kleding en plaatsing van de figuren vertonen symmetrie, de figuren zijn centraal geplaatst, waarbij aan weerszijden een driehoek ontstaat.

Perspectief

De indruk van perspectief, diepte, wordt gewekt door schaduwwerking en houding van de figuren. De sterke licht-donkerwerking versterkt de plasticiteit van de vorm.

Door de compositie van de figuren ontstaat een centraal perspectief dat versterkt wordt door de lichte kleuren in het midden van het schilderij.

Ruimte; tijd; beweging

De indruk van ruimte wordt gewekt door verschillende donker-nuances op de achtergrond tegenover de oplichtende figuren en door de enigszins zijdelings gebogen houding van de mannelijke figuur.

Het tijdsaspect ligt besloten in de leeftijd van de afgebeelde figuren en in de kledingstukken en juwelen: daaraan is de tijd af te zien wanneer ze gebruikt werden en hieruit is af te leiden wanneer het schilderij ongeveer werd gemaakt.

Beweging wordt enigszins uitgebeeld door de houding van de figuren maar het tafereel drukt overwegend rust uit.

Vorm

De twee menselijke figuren zijn organisch van vorm. Vorm en plasticiteit worden versterkt door licht-donkerwerking (contrast). De vormen zijn met elkaar verbonden door aanraking van de handen en door de hand van de man op de schouder van de vrouwelijke figuur. De vorm van het schilderij is rechthoekig.

Compositie

De compositie is centraal en symmetrisch doordat de figuren een bijna gelijkzijdige driehoek vormen, waardoor ook aan weerszijden van het doek driehoeken ontstaan. De houding van beide figuren afzonderlijk vormt ook een driehoek, met elkaar verbonden door de horizontale houding van de armen en de elkaar rakende handen. Door deze horizontale houding van de armen wordt de driehoek die beide figuren samen vormen dwars doorgesneden. De ordening van handen op de vrouwelijke figuur vertoont kruislinkse symmetrie: ten opzichte van de handen die elkaar raken bevinden de andere twee handen zich elk op eenzelfde afstand. De lichamen zijn evenals de hoofden licht naar elkaar toegedraaid en overwegend in vooraanzicht weergegeven, de mannelijke figuur is iets meer vanuit zij aanzicht weergegeven als de vrouwelijke figuur.

Het schilderij is een compositie van licht en donker waar de centrale vormen uit de achtergrond oplichten. Het schilderij is op zo'n manier grof geschilderd dat het er van dichtbij ruw uitziet terwijl van afstand bekeken een vrij regelmatig beeld ontstaat doordat kleine nuances in het oog vloeiend in elkaar overlopen. Deze grove manier van schilderen heeft grote invloed gehad op de latere schilderkunst zoals impressionisme en expressionisme¹⁰.

'De denker' (kleurenafb.7), 1880, Musée Rodin, Parijs, afmeting 2 m.x 1.30 m.x 1.40 m., gemaakt door Auguste Rodin (1840-1917). Het beeld is te beschouwen als overgang van de klassieke naar de moderne beeldhouwkunst, het is een experiment

¹⁰ Ter vergelijking met de hier geleverde analyse kan de min of meer psychologiserende analyse van de werken van Rembrandt dienen, zoals die door van Doesburg wordt gegeven: 'Verdieping van het uiterlijke door de dualiteitsverhouding: licht en donker, welke de gehele conceptie, zowel het uiterlijke daarvan, de objecten, als het innerlijke daarvan, het emotionele, beheerst. De zakelijkheid der voorwerpen wordt in climax (men vergelijk de eerste werken als de Anatomische les van dr. Tulp met latere als Homerus, Joodse bruidje, enzovoort) ondergeschikt gemaakt aan een zeer duidelijk uitgesproken schilderkunstige plastic (...)', in: van Doesburg (1917) 1983, p.96.

van vormen en lichtval en bestaat uit overdrijvingen en vervormingen die sterker zijn dan in de perioden ervoor¹¹.

Materiaal

Het beeld is een bronzen afgietsel. De oorspronkelijke vorm is uit zacht materiaal gemodelleerd, waarschijnlijk klei, te zien aan de inhammen die zijn ontstaan door indeuken met een harder of scherper voorwerp en niet door uitbeitelen, in klei of was is het mogelijk materiaal op deze manier in te deuken. Dat de oorspronkelijke vorm van zacht materiaal gemaakt is, is ook te zien aan de afrondingen die op het afgietsel zichtbaar zijn en die ontstaan door uitstrijken van zacht materiaal. In hard materiaal zoals steen, ontstaan dergelijke rondingen door beitelen en schuren, waardoor de lijnen harder worden.

Kleur

De kleur van het beeld is de kleur van het materiaal, wit en groen, ontstaan doordat brons met de buitenlucht reageert (oxidatie).

Lijn

Doordat het hier een beeldhouwwerk betreft, zijn de lijnen omtreklijnen die de vorm afgrenzen van de omgeving. Afhankelijk van de kijkhoek veranderen de lijnen.

Met het beeld wordt een menselijke figuur uitgebeeld, waardoor de lijnen overwegend organisch van vorm zijn, behalve wat betreft het rotsblok waar de figuur op zit, deze bestaat uit onregelmatige structuurlijnen.

Structuur

De structuur van het materiaal waaruit het beeld gegoten is, is glad maar het beeld heeft een reliëfachtige structuur met afrondingen, aangebracht in het materiaal waaruit het beeld gemodelleerd werd en terugkerend in het afgietsel.

De uitbeelding van het rotsblok waar de figuur op zit, wekt de indruk uit steen gehakt te zijn maar is uit zachter materiaal gemodelleerd, te zien aan de indeukingen (zie ook onder materiaal). Ook de figuur wekt de indruk uit steen gehakt te zijn maar aan de afrondingen, inhammen en overdrijvingen aan de spieren is te zien dat de oorspronkelijke vorm van zachter materiaal gemaakt is. Op bepaalde plaatsen zijn op de figuur gietnaden zichtbaar en onregelmatige deuken, deze deuken zijn met opzet niet weggewerkt om daarmee de lichtval en schaduwwerking te versterken, dergelijke 'oneffenheden' werden bij vroegere bronzen afgietsels wel weggewerkt.

Schaduw

Er ontstaat reële schaduw op basis van lichtval omdat het een beeldhouwwerk betreft, de schaduwen veranderen afhankelijk van de lichtval op het beeld. Bepaalde delen zijn donkerder door verkleuring van het brons, vooral daar waar het regenwater niet goed bij kan komen.

¹¹ Rodin zelf beschrijft zijn werkwijze als volgt: 'In plaats van de verschillende delen van het lichaam als meer of minder uitgebreide vlakken te zien, stelde ik ze me als de uitlopers van kubieke massa's voor. Ik deed mijn best, in elke zwelling van het lichaam of de delen het spel van de spieren of botten te laten voelen, die zich onder de huid bewegen. Zo scheen zich de waarheid van mijn figuren, in plaats van oppervlakkig te werken, van binnen naar buiten, zoals het leven zelf, te ontfouten'. 'De hoofdbegrippen van zijn leer en werkwijze zijn: Modelleren, profiel, tekenen van alle kanten, organisch, beweging, expressie', uit: Schmoll-Eisenwerth 1983, p.91.

Doordat de spieren overdreven zijn gemodelleerd, ontstaat sterke schaduwwerking en de indruk van een sterk gespierde figuur. Schaduw wordt ook gecreëerd door de kronkelige, onregelmatige vormen.

Afmeting

De afmeting van de zittende figuur is 2 m.x 1.30 m.x 1.40 m., het 'rotsblok' waar de figuur op zit is ongeveer 1/3 van de grootte van de figuur.

Richting

De lijnen zijn gebogen en neigen naar rond doordat het beeld een voorovergebogen zittende figuur uitbeeldt. De onderbenen hebben een diagonale houding, de bovenbenen en linker-onderarm zijn bijna horizontaal gericht, de rechterarm bijna verticaal¹².

Herhaling; ritme; symmetrie

Onregelmatige herhaling is te zien in de structuur van het 'rotsblok'. De houding van de benen vormen een symmetrische herhaling.

Omdat een menselijke figuur wordt uitgebeeld is sprake van anatomische symmetrie.

Perspectief

Hier is een natuurlijk perspectief te zien doordat het beeld driedimensionaal is.

Ruimte; tijd; beweging

Ruimte-effecten ontstaan doordat het beeld driedimensionaal is, het beeld zich in een ruimte bevindt en van alle kanten bekeken kan worden. Het ruimtelijke effect wordt versterkt door de overdreven afmetingen van de ledematen, door overdreven rondingen die de spierpartijen uitbeelden en door de zittende houding van de figuur.

Tijdsaspect ontstaat doordat het beeld verkleurd is: de indruk wordt gewekt dat het beeld al vrij lang bestaat. Een ander tijdselement is dat de leeftijd van de figuur geschat kan worden.

De figuur bevindt zich in een zittende houding maar omdat de spieren gespannen zijn wekt de figuur de indruk elk moment te kunnen opstaan.

Vorm

Het beeld is een licht-voorovergebogen zittende figuur die overdreven gespierd is. De ondersteuning heeft een cilindrische vorm. De spieren volgen een bepaalde anatomie maar door overdrijvingen wordt deze overdreven uitgebeeld.

Compositie

De voorovergebogen figuur vertoont een evenwichtige verhouding tussen enerzijds bovenlichaam en anderzijds benen en ondersteuning.

Tussen ondersteuning en ene been en bij de arm die de kin ondersteunt, zijn ruimtes gemaakt waar doorheen gekeken kan worden, deze holten zijn driehoekig van vorm.

De manier waarop het beeld gemaakt is, met name de oneffenheden en sterke overdrijvingen, is later veel gekopieerd, deze manier geeft het beeld een 'onaf' effect. Misschien is dit effect beïnvloed door Michelangelo's slavenbeelden, die dezelfde indruk wekken omdat ze door hem niet zijn voltooid.

¹² Een goede analyse van de vorm-opbouw van Rodins 'Denker' wordt gegeven door Champigneulle.

De door Rodin gebruikte modelleertechniek is een snelle techniek die later ook vaak bij het boetsen van portretten is gebruikt. Deze techniek wordt vanwege zijn snelheid vaak gebruikt. In plaats van studieuw te werk te gaan, wat Rodin wel deed, wordt veel onaf gelaten zodat het beeld in korte tijd te maken is.

'Schets I voor Compositie VII' (kleurenaft.8), 1913, verzameling Felix Klee Bern, afmeting 78 cm. x 100 cm., gemaakt door Wassily Kandinsky (1866-1944).

Materiaal

Olieverf op doek, met kwast geschilderd, te zien aan het verloop van de kleurnuances.

Kleur

Er wordt een reeks felle kleuren gebruikt (rood, geel, groen, blauw, bordeaux, oranje) wit, zwart en mengingen tussen de verschillende kleuren, waardoor ook zachtere nuances ontstaan. De meeste kleuren komen ongeveer in dezelfde hoeveelheid verspreid voor maar door het contrast zwart-geel vallen deze kleuren het meest op. Vaak gaan de fel gekleurde vlakken geleidelijk over in minder felle kleuren en waar vlakken elkaar raken mengen kleuren zich in een dunne strook. Op bepaalde plaatsen zijn de kleuren sterk verdund zodat wazige tinten ontstaan. Af en toe wordt over bepaalde kleuren met een dunne laag heen geschilderd, dit is goed zichtbaar op het gele vlak linksonder op het doek. De harde contrasterende lijnen zijn vaak met dikke dekkende verf getrokken, dwars over de andere vlakken heen. Af en toe worden verschillende kleurvlakken die met elkaar een groot contrast vormen, over elkaar heen geschilderd, dit is goed zichtbaar bij het gele vlak midden-boven op het schilderij, waarop een rode driehoekige vorm, blauwe streep en zwarte driehoek met groene punt zijn geplaatst. Door dit effect ontstaat diepte in het schilderij waardoor bepaalde vlakken dichtbij en andere veraf lijken te staan.

De kleuren worden gebruikt als vlakken, lijnen en op sommige plaatsen als stippen.

Lijn

Omdat het hier een schilderij betreft, zijn geen lijnen als omtrek van vormen in de ruimte te zien maar getrokken lijnen en lijnen als afscheiding tussen verschillende kleurvlakken.

Er zijn lijnen te zien die organisch van vorm zijn, gekromde lijnen en lijnen om vlakken heen. Op een paar plaatsen zijn de lijnen en vlakken geometrisch, bijvoorbeeld linksonder op het doek, waar een witte en groene driehoek zichtbaar zijn, en rechtsboven, waar een rode cirkel op zwart vlak te zien is.

Er zijn lijnen die geleidelijk overgaan in een andere vorm en lijnen die in de achtergrond verdwijnen, bijvoorbeeld rechtsonder waar de omtreklijn van een groen vlak in de donkere achtergrond overgaat.

Er zijn ook gekruiste lijnen te zien, deze zijn snel getrokken in vergelijking tot de gekromde lijnen. Parallel lopende gekromde lijnen bevinden zich linksonder op het doek, waar een rode lijn en een blauw-gele lijn in een zwart vlak zijn getrokken.

Structuur

Alleen de dikke verflagen zorgen voor duidelijk zichtbare structuur. De vage overgangen en mengingen geven een indruk van (rafelige) structuur, zoals bijvoorbeeld het blauwe vlak midden-onder, waarin witte vlekjes geschilderd zijn die het vlak een

rafelige begrenzing geven.

Schaduw

De zwarte kleur geeft de indruk van schaduw en diepte terwijl op sommige vlakken het nuanceverloop schaduwwerking geeft.

Afmeting

De afmeting van het doek is 78 cm. x 100 cm.

Richting

De richting van de vlakken en lijnen neigen overwegend naar schuin-diagonaal.

Herhaling; ritme; symmetrie

Bepaalde vormen worden herhaald, zoals de driehoeken linksonder op het doek. Herhaling van bepaalde lijnen in de vorm van na(ast) elkaar getrokken kwaststrepen komen op meerdere plaatsen voor, bijvoorbeeld de gele, bruine en blauwe streep linksboven en de blauwe en witte strepen rechts in het midden.

Ritmische herhaling is bijvoorbeeld te zien linksboven, bij de golvende blauwe en rode lijn en de hierop aangebrachte stippen.

Neiging tot symmetrie vertonen onder andere de rode en blauwe lijn met twee stippen linksonder.

Perspectief

De indruk van perspectief wordt gewekt door contrastwerking tussen lichte en donkere kleuren (zie ook onder kleur).

Ruimte; tijd; beweging

Het gebruik van afwisselend donkere en lichte kleuren geeft een ruimtelijk effect.

Uit het gegeven dat de geschilderde lijnen niet aan een figuratieve voorstelling zijn verbonden en in een bepaalde compositie zijn gezet, is ongeveer af te leiden vanaf welke tijd het schilderij ontstaan is.

De golvende en diagonaal neigende lijnen geven het idee van beweging, bepaalde cirkels lijken een draaibeweging uit te beelden.

Vorm

Het schilderij bestaat uit niet aan figuratieve voorstellingen gebonden lijnen en vlakken. Vormen die herkenbaar zijn, zijn min of meer geometrische cirkels, driehoeken, kruisingen van lijnen, en dergelijke.

Compositie

De lijnen en vlakken volgen voornamelijk een diagonale richting, waardoor de hele compositie deze neiging vertoont.

De voorstelling kan geassocieerd worden met een landschap, zo kan het middenstuk geassocieerd worden met de voorstelling van een ondergaande zon, hekje, bomen en bergwand maar er kunnen ook andere associaties optreden.

Het geheel geeft op het eerste gezicht een indruk van toeval omdat de lijnen en vlakken niet aan een duidelijke voorstelling gebonden zijn, maar uit de variaties in lijn, kleur en vlak die gehanteerd zijn, valt af te leiden dat het geheel bewust gemaakt is, waardoor een bepaalde indeling ontstaat. Kandinsky zegt over zijn eigen werkwijze onder meer: 'De concrete schilderkunst: De kunstenaar bevrijdt zich van het object, omdat dit hem eraan hindert, zich uitsluitend met schilder Kunstige middelen uit te drukken'. 'Het tot het minimum teruggebrachte "voorwerpelijke" moet in de abstractie als het sterkst werkend reële erkent worden (...). De grootste verscheidenheid in het

uiterlijke wordt tot grootste gelijkheid in het innerlijke¹³. Van Doesburg geeft als commentaar op het werk van Kandinsky: 'Door het impressionisme heen kwam Kandinsky tot het verbreken van de natuurlijke, organische geslotenheid en hierdoor tot een compositie volgens lijn-kleursensatie (...). In tegenstelling met Picasso, die het accent legt op bezonnenheid met als gevolg organische opbouw van beeldende verhoudingen, gaat Kandinsky meer intuïtief te werk en geeft zijn schoonheidsontroering door de sensatie die lijn en kleur als beeldingsmiddel opwekken. Hierdoor is het werk een residu van willekeurige werkwijze der barokkunst (bijvoorbeeld Rubens) en mist de essentiële voorwaarden voor de nieuwe stijl'¹⁴. Uit dit citaat wordt duidelijk dat Van Doesburg zijn eigen werkwijze (en die van Mondriaan) als maatstaf voor analyse en beoordeling neemt, dit blijkt ook uit het even later gegeven commentaar op het werk van Mondriaan: ' (...) Hiermee vangt de cultuur van het schilderen aan. Hoewel zich min of meer gelijktijdig bij enkelen uit het schilderen naar de natuur ontwikkelend, kreeg deze nieuwe beeldingswijze de eerste krachtige stoot door Piet Mondriaan (...)' Mondriaans werkwijze stamt af van de Russische constructivisten zoals Malevich, Mondriaan kwam in aanraking met het werk van Malevich tijdens een vakantieverblijf in Duitsland.

'Compositie met rood, blauw en geel' (kleurenafb.9) 1930, verzameling Mr. en Mrs. Armand Bartos New York, afmeting 51 cm.x 51 cm., gemaakt door Piet Mondriaan (1872-1944).

Materiaal

'Olieverf op doek, geschilderd met kwast.

Kleur

Het schilderen bestaat voornamelijk uit steenrood, grijswit, blauw, citroengeel en zwart.

Lijn

De lijnen zijn scheidelijnen tussen vlakken. Er is alleen gebruik gemaakt van geometrische (horizontale en verticale) lijnen.

Structuur

De structuur is glad en bestaat uit de structuur van vrij egaal opgebrachte verf

Schaduw

De balken lijken in minieme mate schaduw te vormen, verder is er geen schaduwwerking te zien.

Afmeting

De afmeting van het doek is 51 cm.x 51 cm., een exact vierkant. Het rode vlak is 37,5 cm.x 39 cm. en beslaat iets meer dan de helft van het schilderij. Het blauwe vlak is 13,5 cm.x 12 cm., het witte vlak boven het blauwe vlak is 19,5 cm.x 12 cm. en het witte vlak daarboven 15 cm.x 12 cm. Het langwerpige vlak onder het grote rode vlak is 34,5 cm.x 13,5 cm, het kleine vlak ernaast 3 cm.x 6 cm. evenals het gele vlak hieronder. De bovenste dwarsbalk die de twee witte vlakken van elkaar scheidt, is het meest dik (2,1 cm.), de dunste balk is 1,5 cm., de balken scheiden de verschillende

¹³ Kandinsky (1955) 1973, resp. p.224 en p.28,29.

¹⁴ Van Doesburg (1917) 1983, p.103.

vlakken van elkaar.

Richting

De balken zijn horizontaal en verticaal gericht.

Herhaling; ritme; symmetrie

Het schilderij bestaat uit een herhaling van vierkanten, rechthoeken en balken.

Symmetrie ontstaat door de identieke witte en gele rechthoeken rechtsonder op het schilderij.

Perspectief

Omdat het schilderij uit exact geometrische vlakken bestaat, ontstaat geen perspectief.

Ruimte; tijd; beweging

Door vlak- en kleurverdeling ontstaat een ruimtelijk effect: de gekleurde vlakken lijken hoger te liggen dan de witte vlakken. Het geheel lijkt op een raam waar men door de witte of gekleurde vlakken heen kan kijken.

Aan de strak geometrische, niet aan een figuratieve voorstelling gebonden afbeelding, is ongeveer te zien vanaf welke tijd dit schilderij heeft kunnen ontstaan.

Door de strak geometrische indeling ontstaat geen indruk van beweging.

Vorm

Het hele schilderij bestaat uit vierkanten en rechthoeken, van elkaar gescheiden door balken van verschillende dikte.

Compositie

Het schilderij is een geometrische compositie waarin de vierkante vorm van het schilderij zelf twee keer herhaald wordt en waarin de twee balken een kruis vormen, waardoor in de in de hoek linksonder een klein vierkant ontstaat en in de hoek rechtsboven een groot vierkant. Twee zijden van de rode en blauwe vierkanten zijn niet omgeven door zwarte balken, deze twee kanten maken deel uit van de twee zijkanten van het schilderij. Hetzelfde geldt voor de rechthoeken linksboven en rechtsonder, alleen vormen de balken hierlangs geen kruis maar een t-vorm.

De overige drie witte vlakken zijn ingesloten tussen de andere vlakken, bij elke van deze is slechts één kant niet omgeven door een zwarte balk en deze kant maakt deel uit van de zijkant van het schilderij, ze zijn ingeklemd tussen twee andere vlakken.

Mondriaan zegt over zijn eigen werkwijze onder meer: 'De oude kunst is een kunst van kinderen: de Nieuwe Beelding is een kunst van volwassenen (...). Beelding van kleur en lijn-op-zich-zelve houdt in: beelding van tegenstelling door kleur en lijn en door deze tegenstelling wordt verhouding uitgebeeld. Deze verhouding is het, wat ik steeds beeldde, zoals het deze verhouding is, wat alle schilderkunst tot uitdrukking wil brengen (...). Het zuiver beeldend zien moet een nieuwe maatschappij opbouwen, zoals het in de kunst een nieuwe beelding opgebouwd heeft - een maatschappij van een gelijkwaardige tweeheid van het materiële en geestelijke, een maatschappij van evenwichtige verhouding'¹⁵. Uit dit commentaar blijkt welk belang Mondriaan toekent aan zijn geometrische werkwijze.

'La Mariée à nu par ses Célibataires même', 'Het Grote Glas' (afb.10), 1915-1923,

¹⁵ Mondriaan in: Bois, p.14,18 en 19.

Philadelphia museum of Art, 267,5 cm. x 170 cm., gemaakt door Marcel Duchamp (1887-1968).

Materiaal

Olie, vernis, folie, lood-draad en stof op twee gebroken glazen panelen met 5 glasstrips, aluminiumfolie en houten en stalen frame. Over het gebruik van glas zegt Duchamp in een interview; 'De transparantie van glas is belangrijk, omdat het een effect van diepte geeft in plaats van dat vervelende gevoel dat de achtergrond van een schilderij heeft'¹⁶.

Kleur

Het werk bestaat hoofdzakelijk uit grijsinten, bruinrood en beige, transparante glaskleur en glimmingen waar het glas gebroken is.

Lijn

In dit object komen lijnen voor als omtrek van vorm, getrokken lijnen, getrokken lijnen langs de omtrek van een vorm, lijnen en punten los van vormen (rechter-bovenhelft) en lijnen die toevallig ontstaan zijn door breking van het glas.

De lijnen op de bovenhelft zijn overwegend organisch van vorm, op de onderhelft vooral geometrisch.

Doordat de lijnen van de cirkels op de rechter-onderhelft op het glas getekend zijn, lijken ze te zweven, dit geldt eigenlijk voor het hele tafereel dat zich op het glas bevindt en waar de achtergrond doorheen schijnt.

Structuur

Het object heeft een vrij gladde structuur omdat de lijsten uit glad metaal bestaan en het tafereel is geschilderd op loodfolie. De enige indruk van structuur geven de gebroken glasplaten die tussen twee glasplaten zijn ingeklemd en de ritmische lijnen op de drie cilindrische vormen in combinatie met de gebroken glaslijnen op de onderste helft.

Schaduw

Omdat sprake is van een object, is de schaduw reëel op basis van lichtval, maar deze reële schaduw op het object is haast miniem omdat het object bijna vlak is. Op het loodfolie op de bovenste helft is om de vormen heen schaduw geschilderd. De kleuren van de cilindrische piramides op de onderste helft gaan stap voor stap van licht naar donker, waardoor een schaduw effect wordt gecreëerd.

Doordat het hele object nagenoeg vlak is en daardoor nauwelijks reële schaduw heeft en de tafereelen vaak alleen een omtrek hebben en lijken te zweven, lijken ze een schaduw te zijn van andere voorwerpen. Dit effect wordt helemaal duidelijk als men de voorstelling van de achterkant bekijkt: hier zijn geen schaduwen opgebracht, de verkleuringen ontstaan hier door werking van het materiaal (lood).

Afmeting

De afmeting van het hele object is 2.675 m.x 1.70 m. Ongeveer 1/4 van de ruimte is bedekt met vormen.

Richting

Het object bestaat uit een groot rechthoek, horizontaal doormidden gedeeld. De meeste vormen op de onderste helft zijn verticaal en horizontaal in perspectief

¹⁶ Uit: Schwarz, p.124.

geordend, de vormen op de bovenste helft lijken qua richting in perspectief geplaatst te zijn maar zijn vlak. De breeklijnen van het glas hebben in beide gedeelten een diagonale richting die aan elkaar tegenovergesteld is.

Herhaling; ritme; symmetrie

Er is een onregelmatige herhaling te zien van gebroken glaslijnen, een regelmatige geometrische herhaling van lijnen bij de 'zwevende' cirkels en een niet helemaal regelmatige herhaling van de drie vierkanten op het bovenste gedeelte.

De twee vlakken waaruit het object bestaat zijn symmetrisch. Ook het onderste gedeelte vertoont een symmetrische opbouw: de afbeeldingen van de 'vaasjes' (of kledingstukken) aan de linkerkant zijn elk met een lijn symmetrisch in tweeën gedeeld, de geometrische 'zwevende' cirkels aan de rechterkant zijn nauwkeurig symmetrisch evenals de cilindrische piramides in het midden. De machineconstructie met staven, die in perspectief is afgebeeld, vertoont ook een geometrische symmetrie.

Perspectief

Er is geen reëel perspectief te zien omdat het object bijna vlak is. De indruk van perspectief wordt gewekt door geometrisch geconstrueerde lijnen, schaduwen, door het zwevende effect van de vormen en doordat de ruimte achter het doorzichtige glas lijkt mee te spelen in de compositie.

De 'zwevende' cirkels zijn op het glas zo getekend, dat ze in perspectief afgeplat zijn (ellipsen). De machine-achtige constructie en de tafel met cilinders zijn in boven- en vooraanzicht afgebeeld, de afbeeldingen van de vaasjes (of kledingstukken) en de vormen op de bovenste helft, zijn in vooraanzicht afgebeeld en vertonen nauwelijks perspectief. De diagonale lijnen van het gebroken glas geven de indruk van een enigszins verwrongen perspectief doordat deze onregelmatige lijnen in één punt samenkomen.

Ruimte; tijd; beweging

Doordat de vormen lijken te zweven, wordt ruimte en beweging gesuggereerd. Doordat het glas doorzichtig is, speelt de ruimte van de achtergrond mee in het object, waardoor het ruimtelijke en zweef-effect worden versterkt.

Uit het gebruik van bepaalde materialen kan de tijd ongeveer worden geschat wanneer het object is gemaakt.

De indruk van beweging wordt gewekt door de cilinders, door de aaneenrijging van piramide-achtige cilinders en zwevende cirkels en door de pedalen en wielen in de machine-achtige constructie, als zouden ze kunnen draaien.

Door ritmische herhaling van de lijnen van de zwevende cirkels en drie cilinders, wordt de indruk gewekt van optische beweging.

Vorm

Het hele, rechthoekige object is verdeeld in twee identieke rechthoeken. Op het bovenste vlak bevindt zich een horizontale, wolkachtige vorm waaruit drie vierkanten gesneden zijn. Deze vorm is aan de linkerkant verbonden met een aaneenrijging van half machine-achtige half mogelijk organische vormen. Het onderste gedeelte bestaat uit geometrische vormen die, uitgezonderd de 'zwevende' cirkels, met elkaar verbonden zijn (zie ook onder de andere elementen).

Compositie

De compositie is in etappes gemaakt (1915-1923).

Als het bovenste gedeelte diagonaal gedeeld wordt, beslaan de vormen hoofdzakelijk het bovenste gedeelte van de diagonaal, in de onderste helft nemen de drie cilinders en het hierboven geplaatste kruis een centrale plaats in, links in het midden bevinden zich de afbeeldingen van de vaasjes (of kledingstukken) en in evenwicht hiermee zijn rechts in het midden 'zwevende' cirkels gemaakt.

Doordat de glasplaat doorzichtig is, kan elk voorwerp dat er voor of achter geplaatst wordt, deelnemen aan de compositie, hetzelfde geldt voor de toeschouwers en de ruimte waarin het object geplaatst is.

Duchamp heeft met dit soort objecten, die uit verschillende materialen bestaan (collage), de moderne schilder- en beeldhouwkunst beïnvloed en heeft hiermee laten zien dat toeval en verschillende materialen door elkaar heen bewust gebruikt kunnen worden. Duchamp heeft met zijn werk een bijdrage geleverd aan de niet-figuratieve en constructieve beeldende kunst. Hij verbindt zijn werken met titels die hiermee nauwelijks of geen betrekking schijnen te hebben en wordt mede daarom vaak als surrealist beschouwd.

'La Mariée à nu par ses Célibataires même' bestaat uit een compositie van vormen die zelfstandig als afzonderlijke kunstwerken (hebben) bestaan. Deze vormen heeft Duchamp herhaaldelijk voor verschillende doeleinden zoals decors en tekeningen gebruikt.

Het effect dat de omringende ruimte mee kan spelen in een kunstwerk, is door Duchamp later extremer gebruikt door gewone gebruiksvoorwerpen alleen door de daad van tentoonstellen tot kunstwerken te maken.

In het volgende citaat drukt Duchamp zijn mening uit over de gevolgen van zijn werkwijze in Dada-groepsverband, met name het idee van 'ready-mades' (tentoonstellen van uit gebruiksvoorwerpen samengestelde kunstwerken): 'Dit neo-dada, dat zich nu nieuw-realisme, pop-art, assemblage, enz. noemt, is een goedkoop vergenoegen en leeft van dat wat dada deed. Toen ik de 'Ready-mades' ontdekte, had ik het idee de esthetische rommel te ontmoedigen. In neo-dada gebruikten ze echter de 'Ready-mades' om er een esthetische waarde aan te ontdekken. Ik wierp hun de Portebouteilles en het urinoir als een uitdaging in het gezicht en nu bewonderen ze die als het esthetisch schone'¹⁷.

'Het staatsziekenhuis' (kleurenafb.11), 1966, Moderna Museet Stockholm, afmeting 2.44 m.x 3.66 m.x 3.05 m., gemaakt door Edward Kienholz (1927-1995).

Materiaal

Het object bestaat uit ijzer, polyester, glas, doek, leer, emaille, verf en electriciteit. De meeste materialen zijn industrieel vervaardigde gebruiksvoorwerpen (bedden, matrassen, leren riemen, bedschotel, lampekap). De t.l.-buis is speciaal voor dit kunstwerk gemaakt, deze heeft een vorm die zó binnen de industrie niet geproduceerd wordt. De twee uit polyester afgegoten figuren zijn afgietsels van mensen. De voorstelling is in een ruimte geplaatst, bestaande uit panelen.

Kleur

¹⁷ Kotte, p.66.

De kleuren die in dit werk gebruikt worden zijn wit, blauw-grijs, okergeel, paars, bruineel en doorzichtig. De kleuren zijn deels kleuren van het materiaal zelf, deels ontstaan door opgebrachte verf.

Op de figuren geeft het (gelekte) polyester witte glimmingen te zien, evenals de glazen kappen die als gezichten dienen en de figuren een glazig uiterlijk geven.

Lijn

De afgietsels van menselijke figuren bestaan uit lijnen die organisch van vorm zijn. Geometrische lijnen (horizontale, verticale, ronde) zijn te zien in de industrieel vervaardigde gebruiksvoorwerpen zoals de ijzeren beddenconstructie. Op de menselijke figuren zijn verticale, onregelmatige strepen te zien, ontstaan door het lekken van polyester.

Structuur

Er zijn verschillende structuren te zien, afhankelijk van de materialen. De afgietsels van de menselijke figuren vertonen een reliëfachtig oppervlak.

Schaduw

Reële schaduw ontstaat door lichtval op en lichtweerskaatsing van objecten. Ook ontstaat schaduwwerking door lichtval op doorzichtig materiaal, zo geeft de oranje-achtige vloer op het polyester waar de figuren uit bestaan, een geelachtige gloed.

De totale voorstelling wordt in een ander licht gezet als de t.l.-buis aan is en afhankelijk van het aan- en uitschakelen van de t.l.-buis krijgt de schaduw van de voorstelling een andere kleur.

De regelmatige ijzeren constructies werpen op de muren en vloer een regelmatige schaduw.

Afmeting

De ruimte is 2.44 m.x 3.60 m.x 3.05 m. In deze ruimte bevinden zich twee identieke bedden van ongeveer 1.90 m. en twee levensgrote afgietsels van menselijke figuren.

Herhaling; ritme; symmetrie

Herhaling is te zien bij de twee identieke bedden en de twee haast identieke afgietsels van menselijke figuren.

Regelmatige herhaling is te zien bij het gestreepte patroon op de matrassen, bij de veren van de matrassen en bij de riemen, terwijl de doorzichtige polyester lekkagestrepen een patroon van onregelmatige herhaling vertonen.

Doordat het object bestaat uit twee identieke bedden en haast identieke afgietsels van menselijke figuren, is sprake van geometrische en organische (anatomische) symmetrie.

Perspectief

Hier is een natuurlijk perspectief te zien doordat objecten in een ruimte zijn geplaatst. De objecten zijn zo in de ruimte geplaatst dat er niet helemaal omheen gelopen kan worden. Afhankelijk van het standpunt verandert het perspectief.

Ruimte; tijd; beweging

Er is een reële ruimte te zien, een kamer met voorwerpen die ruimte in beslag nemen.

Een tijdsaspect wordt gecreëerd door het effect van slijtage, wat door het gebruik van versleten bedden en matrassen wordt bereikt.

Door aan- en uitschakelen van de belichting verandert, beweegt de voorstelling en krijgt deze een tijdsduur.

De figuren drukken een bewegingsloze (liggende) houding uit, versterkt doordat ze aan de bedden zijn vastgebonden met riemen.

Vorm

Het werk bestaat uit organische en geometrische vormen: de afgietsels van menselijke figuren beelden twee ontblote menselijke lichamen uit, er zijn twee horizontale, rechthoekige vlakken te zien (de matrassen), horizontale en verticale stangen die het bed vormen, de stangen zelf zijn cilindrisch terwijl de t.l. een elliptische vorm heeft, om de bovenste figuur heen gebogen. De gezichten zijn vervangen door bolvormige glazen kappen.

Compositie

De compositie is ruimtelijk en vertoont een sterke herhaling met een horizontale indeling. De ruimte wordt door de herhaling in tweeën gedeeld, in een bovenste en onderste gedeelte, waardoor de compositie symmetrisch wordt.

De voorstelling lijkt een reële situatie weer te geven maar zodanig vervormd dat deze situatie in het echt niet meer mogelijk is: menselijke figuren glimmen normaal gesproken niet zo en hebben geen glazen gezicht en ook de twee bedden komen op deze manier boven elkaar in het echt niet voor, ze zijn door de kunstenaar aan elkaar gelast. Het tafereel heeft hierdoor een surrealistisch effect.

Van de ellipsvormige t.l.-buis is bekend dat deze een denkteken symboliseert, stammend uit de cartoon. Het denkteken is zo geplaatst dat de onderste figuur de bijna identieke figuur erboven, waarschijnlijk zichzelf, denkt. Vermoedelijk denkt hij zichzelf in een situatie van koude, bevriezing en onbeweeglijkheid, uitgebeeld door het lekkende polyester en de riemen waarmee hij is vastgebonden. Het idee van zichzelf denken wordt versterkt wanneer de t.l. afwisselend aan- en uitknippert omdat de bovenste figuur zich dan middenin de lichtgevende ellips bevindt. Het is mogelijk dat het flitsende effect van aan- en uitknipperend neonlicht gedachtenflitsen symboliseert. In dit kunstwerk is de lichtbron onderdeel van het kunstwerk.

Verwerken van gebruiksvoorwerpen in een kunstwerk is iets wat in de beeldende kunsten pas sinds de 20^e eeuw gebeurt. Deze ontwikkeling is vooral ingezet door de Dada-beweging (Marcel Duchamp, Kurt Schwitters en anderen).

Bijlage II Schema van basiselementen die gebruikt kunnen worden bij analyse van beeldende kunstwerken

1 Materiaal

soort, eigenschappen, bewerkelijkheid, vindbaarheid, zeldzaamheid, duurzaamheid, gereedschappen waarmee materiaal bewerkt wordt (sporen), vormbeïnvloeding, combinatie van materialen

2 Kleur

soort (pigment, verf), kleur van materiaal, doorzichtigheid, gelaagdheid, dikte, menging (nuances), contrast, belichting, gereedschap waarmee opgebracht (sporen), lichtbron, combinatie van kleuren

3 Lijn

soort: afgrenzing van vlakken (een dimensie), afgrenzing van objecten in de ruimte (een dimensie), getrokken lijn of lijn door gelaagdheid van materiaal (drie dimensies), gereedschap waarmee opgebracht (sporen, snelheid, kracht), combinatie van lijnen

4 Structuur

structuur van materiaal, techniek/gereedschap waarmee structuur is opgebracht (grof, fijn), structuur in de ruimte en weergave van structuur op plat vlak, combinatie van structuren

5 Schaduw

soort: lichtweerskaatsing van objecten en weergave hiervan op plat vlak, dieptewerking (licht-donkerverschillen), afrondingen, plasticiteit, combinatie van schaduwen

6 Afmeting

soort: in de ruimte (driedimensionaal) en op plat vlak (tweedimensionaal), verhouding in ruimte en op vlak, variabele afmetingen

7 Richting

richting van lijnen, vlakken, vormen, perspectief (horizontaal, verticaal, schuin enz.)

8 Herhaling; Ritme; Symmetrie

h., r., s., uit de natuur en weergave hiervan, geometrische h., r., s., combinatie van h., r., s., en van soorten

9 Perspectief

soorten: geometrisch en uit de natuur en afhankelijk van standpunt, geconstrueerd, vervormd

10 Ruimte; Tijd; Beweging

ruimte als plaats voor objecten en als weergave op plat vlak, soorten: rechthoekig, rond etc., tijd af te zien aan gebruik van materialen en technieken, historische taferelen en symbolen, leeftijd van de afgebeelde figuren, bij projecties speelt tijdsduur een rol
soorten beweging: mechanisch, elektronisch

11 Vorm

soorten: geometrisch, organisch en overgangen (kristallen), vorm van figuren, objecten, vlakken, lijnbegrenzingsen en schaduwverloop

12 Compositie

soorten: centraal, geometrisch (horizontaal, enz.), perspectivisch (d.m.v. denkbeeldig doorgetrokken lijnen kan compositie geanalyseerd worden), in ruimte, op vlak, indeling (in grote gehelen, details enz.)

De elementen kunnen in combinatie met elkaar voorkomen.

Geraadpleegde literatuur

- Abendroth, W., Holz, H.H., Kofler, L., *Gespräche mit Georg Lukács*, Theo Pinkus 1967.
- Adorno, T., *Ästhetische Theorie*, Schriften 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1970.
- Adorno, T., Benjamin, W., Bloch, E., Brecht, B., Lukács, G., *Aesthetics and politics, The key texts of the classic debate within German* 2^e editie, Thetford Press Limited, Norfolk 1986.
- Althusser, L., *Lettre à André Daspre, Cremonini, peintre de labstrai*, Parijs 1966, *Drie opstellen over kunst en ideologie*, SUN, Nijmegen 1980 .
- Aristoteles, *Kategorien*, Aristoteles Werke, Band 1, Teil 1 Kategorien, Akademie Verlag, Berlin 1984.
- Aristoteles, *Metafisica*, Reclam, Stuttgart 1987.
- Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, Klassieke galerij no.84, de Nederlandse Boekhandel, Antwerpen 1954.
- Arnheim, R., *Art and Visual Perception, a Psychology of the Creative Eye*, 1954, *Art and Visual Perception, a Psychology of the creative eye, The New Version*, University of California Press 1974.
- Bazin, G., *20.000 voorbeelden uit de beeldhouwkunst*, Het Spectrum, Utrecht 1979.
- Bais, F.A., Muller, A.F., *Supersnaren*, in: *Natuur en Techniek*, 59, 9, 1991
- Bätschmann, O., *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1984.
- Baumgarten, A.G., *Aesthetica 1750-1758, Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der Aesthetica*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1988.
- Baumgartner, H.M., Krings, H.P., *Erkennen, Erkenntnis*, in: *Historisches Wörterbuch*, dl.2, Ritter, J.(uitg.), Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1972.
- Bäumler, A., *Aesthetik*, in: *Handbuch der Philosophie*, Oldenburg 1933.
- Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, Haven London 1985
- Beardsley, M.C., *Aesthetics, History of*, in: *The Encyclopedia of Philosophy*, dl.1, Edwards, P.(red.), The Macmillan Company & The Free Press, New-York 1982.
- Beardsley, M.C., *The Aesthetic Point of View, selected essays*, Cornell University Press 1967.
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Drei Studien zur Kunstsoziologie*, oorspronkelijk verschenen in: *Zeitschrift für Sozialforschung* I, 1936, Suhrkampverlag, Frankfurt a.M. 1972.
- Berg, J. van den, *Zien, begrijpen en verklaren van de visuele waarneming*, 3^e druk, Callenbach, Nijkerk 1984.
- Bezzel, C. e.a., *Das Unvermögen der Realität: Beiträge zu einem anderen materialistischen Ästhetik*, Verlag Wagenbach, Berlin 1974.
- Beuys, J., *Multiplies*, 1971, Schellmann & Klüser, München 1980.
- Blotkamp, C., *Mondriaan in Detail*, Veen Utrecht-Antwerpen 1982.
- Blotkamp, C. e.a., *De beginjaren van De Stijl*, Reflex, Utrecht 1982. Druk
- Boardman, J., *Greek art, the world of art library*, 1964, Thames and Hudson, London, 1981.
- Boden, P., Klein, W., *Realismus*, in: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, dl.1, Sandkühler, H.J. (uitg.), Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990.
- Bogdal, K.M. e.a., *Kunst, Kunstwerk*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, dl.4, Ritter, J. (uitg.), Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1976.

- Böhm, F.J., *Die Logik der Ästhetik*, in: *Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihre Geschichte*, Verlag von Mohr, Tübingen 1930.
- Bois, Y.A., *Conversations avec Mondrian*, verschenen in: *Arthur Lehning en Mondriaan*, Van Gennep, Amsterdam 1984.
- Boomgaard, J., Lopez, S. (red.), *Van het postmodernisme*, SUA, Amsterdam 1985.
- Bongard, W., *Kunst und Kommerz: zwischen Passion und Spekulation*, Oldenburg 1967.
- Bormann, C.v. e.a., *Form und Materie*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, dl.2, Ritter, J. (uitg.), Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1972.
- Bourdieu, P., *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1977, *A social critique of the judgement of taste*, Routhledge, London 1989.
- Braembussche, A.A. van den, *Denken over kunst. Een kennismaking met de kunstfilosofie*, Coutinho, Bussum 1994.
- Bryson, N., Holly, M.A., & Moxey K. (red.), *Visual Theory*, Polity Press, 1991, 2^e druk, London 1982
- Bubner, K., Cramer, K. (uitg.), *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, Göttingen 1980.
- Cabanne, P., *Entretiens avec Marcel Duchamp 1967, Gesprekken met Marcel Duchamp*, Meulenhoff, Kritik, Leuven 1991.
- Carpiceci, A.C., *Pompeii 2000 years ago*, Pompeii 2000 jaar geleden, Bonechi, Florence 1984.
- Carré, M.H., *Realists and Nominalists*, Oxford University Press 1946.
- Champigneulle, B., *Rodin*, Thames and Hudson, London 1967.
- Chastel, A. e.a., *The Sistine Chapel: Michelangelo rediscovered, Sixtiynse kapel, Michelangelo opnieuw ontdekt*, Lannoo-Kok, België 1986.
- Coughlan, R., *The world of Michelangelo 1475-1564*, 1966, *De wereld van Michelangelo 1475-1564*, Time-USA Inc. 1973.
- Crone, R., Moos, D., *Kazimir Malevich*, Reaktion Books, London 1991.
- Danto, A.C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New-York 1986
- Davis, D., *Vom Experiment zur Idee, Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie*, DuMont Verlag, Köln 1975.
- De Visscher, J., *De wereld laat zich niet verschalken. Over het abstracte schilderen in: Wijsgerig perspectief op maatschappij en wetenschap*, 32,3, Boom, Meppel 1991-1992.
- Doesburg, T. van, *De nieuwe beweging in de schilderkunst en andere opstellen* 1917, Meulenhoff 1983.
- Doesburg, T. van, *Grondgrippen der nieuwe beeldende kunst*, oorspronkelijk verschenen in twee opeenvolgende afleveringen van het *Tijdschrift voor Wijsbegeerte*, 13, 1/2 1919, SUN, Nijmegen 1983.
- Dube, W.D., *Catalogus Moderne Deutsche Realisten*, Lipp K.G., München 1977
- Dufrenne, M., *Main trends of Research in the Social and human Sciences* 1978, *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*, Holmes and Meier Publishers Inc., New-York/London 1979.
- Dürer, A., *Schriften und Briefe 1506-1527*, Verlag das Europäische Buch, West Berlin 1984.
- Einstein, A., *Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie*, Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig 1916, *Relativiteit speciale en algemene theorie*, Aula Utrecht 1988.
- Elsen, A.E., *Rodins Thinker and the Dilemmas of Modern Public Sculpture*, Yale University Press, London 1985.

- Emmens, J.A., *Rembrandt en de regels van de kunst*, Haentjens Dekker & Gumbert, Utrecht 1968.
- Engels, F., *Dialektik der Natur* 1925, Marx/Engels Werke, dl.20, Berlin 1971.
- Farner, K., *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten*, Luchterhand dl. 13, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1970.
- Fechner, *Zur experimentalen Aesthetik*, 1^e deel, Leipzig 1871.
- Feenstra, L. e.a., *Waarnemen*, Boom, Meppel & Amsterdam 1989.
- Fink, H., *Social Philosophy*, Methuen, London 1981.
- Foppa, K., *Denken*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, dl.2, Ritter, J. (uitg.), Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1972.
- Foucault, M., *De hofdames* in: *Les mots et les choses* 1966, *De woorden en de dingen*, Ambo, Balthoven 1976.
- Foucault, M., *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana 1973.
- Franke, H.W., Jäger, G., *Apparative Kunst, Vom Kaleidoskop zum Computer*, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1973.
- Franz M., *Wertung, ästhetische*, in: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, dl.4, Sandkühler (uitg.), H.J., Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990.
- Friedman, M. (red.), *De Stijl; 1917-1933*, 1982, Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam 1988.
- Friemert, C., *Kunst, Künste*, in: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, dl.2, Sandkühler, H.J. (uitg.), Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990.
- Fuchs, R., *Kwaliteit (een bericht)*, uitg. Bert Bakker, Amsterdam 1985.
- Gadamer, H.G., *Hermeneutik I Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Gesammelte Werke Band I, 1960, 5e druk, Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1986.
- Gehlen, A., *Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt* 1940, 7^e druk, Athenäum Verlag, Bonn 1962.
- Gehlen, A., *Urmensch und Spätkultur, Philosophische Ergebnisse und Aussagen von Arnold Gehlen*, Athenäum-Verlag, Bonn 1956.
- Gehlen, A., *Zeitbilder, zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* 1960, Rehberg Klostermann, Frankfurt a.M 1986.
- Gehlen, A., *Anthropologische Forschung, Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1961.
- Gehlen, A., *Studien zur Antropologie und Soziologie*, Mäusen Fürstenberg, Luchterhand Verlag, Neuwied a.R. & Berlin 1963.
- Gellért, W. e.a., *Természeti Tudományi kisenciklopédia*, Gondolat, Budapest 1987.
- Gerbrands, A.A., *Kunst als cultuurelement in het bijzonder in neger Afrika*, proefschrift universiteit Leiden, Excelsior, s Gravenhage 1956.
- Gilbert, K.E. & Kuhn, H., *A history of aesthetics* 1939, Dover publications inc., New-York 1972.
- Goethe, J.W., Propyläen I, *Über Laokoon* 1798, *Goethes Werke*, dl.12, *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur*, Maximen und Reflexionen, Verlag Beck, München 1982.
- Goethe, J.W., *Entwurf einer Farbenlehre* 1808, *Naturwissenschaftlichen Schriften*, dl.35/36 Goethe 's Werken, Freies Geistesleben, Stuttgart 1984.
- Goethe, J.W., *Entwurf der Theorie Newtons* 1810, *Naturwissenschaftlichen Schriften*, dl.35/36 Goethe Werken, Geistesleben, Stuttgart 1984.
- Gombrich, E.H., *The Story of Art* 1950, Phaidon, Oxford 1984.
- Gombrich, E.H., *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*,

- Washington 1960.
- Graafland, A., *Esthetisch vertoog en ontwerp*, proefschrift Delft 1984, *Esthetisch vertoog en ontwerp. Theorie en methode van de betekenisverlening in de architectuur en kunst*, uitg. SUN, Nijmegen 1986.
- Habermas, J., *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1977.
- Hahl-Koch, J. (uitg.), *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, Briefe, Bilder und Dokumente außergewöhnlichen Begegnungen*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1980.
- Haller, G., *Begriff*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, dl.1, Ritter, J. (uitg.), Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1971.
- Harlan, V., *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, Verlag Urachhaus, Stuttgart 1986.
- Harmoncourt d, A., McShine, K., *Marcel Duchamp*, The Museum of Modern Art and the Philadelphia Museum of Art, New-York 1973, Prestel, München 1989.
- Harrison, C., Wood, P. (red.), *Art in Theory, An Anthology of Changing Ideas* 1992, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA 1993.
- Hauser, A., *The social history of art*, Routledge & Kegan, London 1951, *Sociale geschiedenis van de kunst*, SUN, Nijmegen 1985.
- Hauser, A., *Methoden Moderner Kunstbetrachtung*, Verlag Beck, München 1974.
- Hawking, S., *A Brief History of Time* 1988, *Het Heelal*, Bert Bakker, Amsterdam 1990.
- Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hotho, H.G., Hegel Werke, dl.10-12, Berlin 1835, *Ästhetik I/II*, Reclam, Stuttgart 1980.
- Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerks*, Frankfurt a.M. 1936, Reclam, Stuttgart 1986.
- Hirst, R.J., *Realism*, in: *Encyclopedia of Philosophy*, dl.7, Edwards, P. (red.), The Macmillan Company 7 and The Free press, New-York 1967.
- Hofstadter, A., Kuhns, R. (uitg.), *Philosophies of Art and Beauty, Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger* 1964, Phoenix Edition, 1976.
- Holz, H.H., *Vom Kunstwerk zur Ware: Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*, Luchterhand, Neuwied 1972.
- Holz, H.H., *Dialektik und Widerspiegelung, Studien zur Dialektik*, Pahl-Rugenstein Verlag, Köln 1983.
- Holz, H.H., *Die Rolle der Mimesis in Lukács Ästhetik*, voordracht ten behoeve van het Lukács-Bloch symposium Rijksuniversiteit Groningen 1985.
- Holz, H.H., *Ästhetik, Widerspiegelung*, in: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, dl.1, Sandkühler, H.J. (uitg.), Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990.
- Hospers, J., *Aesthetics, Problems of*, in: *The Encyclopedia of Philosophy*, dl.2, Edwards, P. (uitg.), The Macmillan Company & The Free Press, New-York 1967.
- Hubel, D.H., *Eye, Brain and Vision*, New-York 1988.
- Hubel, D.H., Wiesel, T.N., *Effects of visual deprivation on the morphology and physiology of cells in the cats lateral geniculate body* in: *J. Neurophysiol.* 26 1963.
- Huelsenbeck, R. (uitg.), *Dada Almanach, im Auftrag des Zentralamts der Deutschen Dada-Bewegung*, Berlin 1920, Nautilus, Hamburg 1980.
- Hume, D., *Essays, moral, political and literary* 1777, Longmans, Green & Co, London 1898.
- Hund, W.D., *Arbeit*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, dl.1, Ritter, J. (uitg.), Schwabe & co Verlag, Basel/Stuttgart 1971.
- Itten, J., *Mein Vorkurs am Bauhaus; Gestaltungs- und Formlehre*, Ravensburg Maier 1963, *Beeldende vormleer: mein Vorkurs am Bauhaus*, de Bilt 1980.

- Janson, H.W., *History of Art*, Abrams, H.N., Inc. Publishers New-York 1962, *Wereldgeschiedenis van de kunst*, de Archipel, Den Haag 1981.
- Janson, H.W., *Form follows Function or does it? Modern design theory and the history of art*, Garry Schwartz, Maarssen 1982.
- Janson, H.W. en D.J., *The Story of painting, from cave painting to modern times*, Thames and Hudson, London 1968, editie 1982.
- Jaffé, H.L., *De Stijl, 1917-1931: the Dutch contribution to modern art*, proefschrift Amsterdam 1956.
- Jaffé, H.L., *Piet Mondriaan*, DuMont Buchverlag, Köln 1971.
- Jencks, C., *Postmodernism, the new classic in the art and architecture*, Academy Editions, London 1987.
- Kaemmerling, E. (uitg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem, Ikonographie und Ikonologie, Theorien, Entwicklung Probleme*, Dumont Taschenbücher, Köln 1971, 1991.
- Kambartel, W., *Kunst, abstrakte*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Ritter, J. (uitg.), Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1976.
- Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst* 1912, Bentili Verlag, 10e druk, Bern 1973.
- Kandinsky, W., *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* 1926, Bentili, Berlin 1969.
- Kandinsky, W., *Essays über Kunst und Künstler*, verzameling en keuze uit verschillende opstellen onder red. van Max Bill 1955, Bill, M., 3e druk, Zürich 1973.
- Kandinsky, W., Marc, F. (uitg.), *Der Blaue Reiter* 1912, Dokumentarische Neuausgabe von Lankheit, Piper & Co Verlag, München 1979.
- Kant, I., *Kritik der Urteilkraft, dl.I Kritik der Ästhetischen Urteilkraft, boek I Analytik des Schönen, boek II Analytik des Erhabenen*, Kehrbach Universal-Bibliothek 1790, Reclam, Stuttgart 1986.
- Kant, I., *Schriften zur Metaphysik und Logik* 1770, Werkausgabe Band V, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977
- Kepes, G., *Sprache des Sehens*, Chigago 1944.
- Kepes, G., *New Landscape in: Structure in art and science*, Braziller, New-York 1965.
- Kienholz, E., *The art show, 1963-1977: Berliner Künstlerprogramm/Daad, Centre National d'Art et de Culture George Pompidou* 1977.
- Klee, P., *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* 1921-1922, Basel/Stuttgart 1979.
- Klee, P., *Schriften, Rezensionen und Aufsätze* 1898-1928, DuMont, Köln 1976.
- Klee, P., *Form-und Gestaltungslehre dl.1 1920-1925, Das bildnerische Denken*, Schwabe & Co, Basel/Stuttgart 1981.
- Koller, H., *Mimesis*, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Ritter, J. (uitg.), Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1984.
- Kotte, W., *Marcel Duchamp als Zeitmaschine*, Verlag König, W., Köln 1987.
- Kraft e.a., *Kunst und Kreativität. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud*, DuMont, Köln 1984.
- Krüger, H.J., *Arbeit*, in: *Historisches Wörterbuch*, Ritter, J.(uitg.), dl.1, Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1971.
- Kuenzli, E., Naumann F.M. (uitg.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, oorspr. verschenen als het tijdschrift *Dada/Surrealism*, no.16, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1990.

- Kühn, Roosen-Runge, Strauß, Koller, *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, dl.1, 1984, Stuttgart 1988.
- Langer, S.K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* 1942, 3^e ed. Harvard University Press, London 1957.
- Langer, S.K., *Feeling and Form A Theory of Art* 1953, Routhledge & Kegan Paul 1967.
- Leakey, R., *The making of Mankind*, London 1981.
- Lessing, G.E., *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poësie* 1766, Reclam, Stuttgart 1987.
- Lévi Strauss, C., *Race and History, The race question in modern science* 1952, *Rasse und Geschichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972.
- Lukács, G., *Probleme des Realismus* 1948, *Georg Lukács Werke, dl.V, Essays über Realismus*, Luchterhand Verlag, Neuwied Berlin 1971.
- Lukács, G., *Die Eigenart des Ästhetischen, Georg Lukács Werke, Ästhetik dl.I, band 11, dl.1 en 2*, Luchterhand Verlag, Berlin Spandau 1963.
- Lurija, A.R., *The working brain: an introduction to neuropsychology*, Penguin 1973, *Grondsla gen van de neuropsychologie*, Van Loghum Slaterus, Deventer 1982.
- Marx, K., *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* 1844, *Marx/Engels Werke, aanvulling dl.1: Kritik der Hegelschen Dialektik und Philosophie überhaupt*, p. 568-588, Berlin 1973.
- Marx, K., *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie* 1859, *Marx/Engels Werke, dl.13: Die Methode der Politischen Ökonomie*, p. 631-639, Berlin 1971.
- Mecacci, L., *Identikit del cervello* 1984, *Signalement van het brein*, Boom, Meppel 1985.
- Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, Paris 1945, *Phaenomenologie der Wahrnehmung*, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1966.
- Merleau-Ponty, M., *L Oeil et l' Esprit* Paris 1964, *Oog en Geest. Een filosofische essay over de waarneming in de kunst*, Ambo, Baarn 1996
- Milner, J., *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde* 1983, 2e druk, Yale University Press, London 1984.
- Mul, J. De, *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie* 1990, Ad Donker, Rotterdam 1991.
- Moholy Nagy, L., *Malerei, Fotografie, Film* 1927, *Neue Bauhausbücher*, Küpferberg Verlag, Mainz 1967.
- Mondriaan, P., *Gedurende een wandeling van buiten naar de stad in: Tijdschrift De Stijl*, 4 (1919) t/m 11, Haags Gemeentemuseum 1986.
- Monti, F., *Le Maschere Africane, Fratelli Fabbri*, Editori Milan 1966, *African Masks*, Hamlijn, Middlesex 1967.
- Obermaier, *Fossil man in Spain*, Yale University Press 1924.
- Oosterbaan Martinius, W., *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit, Kunstbeleid en verantwoording na* 1945, Schwartz, SDU, s Gravenhage 1990.
- Osborne, H. (red), *The Oxford Companion to Twentieth Century Art*, Oxford University Press 1988.
- Panofsky, E., *Studies in Iconology*, Harper Row, London 1962.
- Pasternack, G., *Georg Lukács, Späte Ästhetik und Literaturtheorie*, Verlag Hain, Königstein 1985.
- Pawlik, Strassner, *Bildende Kunst, Begriffe und Reallexicon, 518 Abbildungen* 1969, DuMont, Köln 1987.

- Peters, J.M., *Fotografie, Film, Televisie*, Uitgeverij de Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen 1968.
- Plato, *Politiea*, boek II en X, *Plato verzameld werk*, dl.III, Ambo 1978.
- Plato, *Timaeus*, *Plato verzameld werk*, dl.V, Ambo 1978.
- Plato, *Philebus*, *Plato verzameld werk*, dl.V, Ambo 1978.
- Plekhanov, G.V., *Art and Social Life*, Lawrence and Wishart, London 1953.
- Pochat, G., *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Von Antike bis zum 19. Jahrhundert*, DuMont, Köln 1986.
- Podro, M., *The Minifold in Perception, Theories of Art from Kant to Hildebrand*, Oxford University Press 1972.
- Popper, K., *Logik der Forschung, Zur Erkenntnistheorie der modernen Wissenschaft* 1934, von Mohr, Tübingen 1982.
- Pott, H.J., *Pessimisme als filosofie, Inleiding tot het denken van Arthur Schopenhauer*, Ambo, Amsterdam 1988.
- Quinton, A., *Knowledge and Belief*, in: *The Encyclopedia of Philosophy*, dl.4, Edwards, P.(red.), The Macmillan Company & The Free Press, New-York.
- Read, H., *A concise history of modern painting*, Thames and Hudson, London 1959, *Moderne schilderkunst*, Gaade, Veenendaal 1968.
- Read, H., *Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London 1964.
- Read, H., *The Art of Sculpture*, in: *Problems in Aethetics*, p. 632-648, Macmillan Company, London 1970.
- Riegl, A., *Gesammelte Aufsätze*, Filser Verlag, Wien 1928.
- Rickert, H., *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Verlag von Mohr 1921.
- Ritter, J., *Ästhetik, ästhetisches*, in: *Historisches Wörterbuch*, dl.1, Ritter, J. (uitg.), Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1971.
- Romijn, H., *Hersenen en geest, Neurobiologische, Quantummechanische en Psychologische aspecten*, Amsterdam 1991.
- Russell, B., *The ABC of Relativity* 1925, *Het ABC der Relativiteit*, Boom, Meppel/Amsterdam 1975.
- Rijk, L.M., de, *Middeleeuwse wijsbegeerte, Traditie en vernieuwing*, 2^e herziene druk, van Gorcum, Assen 1981.
- Sanders, N.K., *The Pelican History of art* 1968, Penguin Books, Middlesex 1985.
- Sanouillet, M., *Dada*, Schuler Verlagsgesellschaft, München 1973.
- Sanouillet M., Peterson, E. (uitg.), *The essential writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson 1973.
- Schadé, J.P., *Onze hersenen, Structuur en functie van het menselijk brein*, Het Spectrum, Utrecht 1984.
- Schenk, G., *Begriff*, in: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Naturwissenschaften*, dl.1, Sandkühler H.J. (uitg.), Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990.
- Schischkoff, G.(uitg.), *Philosophisches Wörterbuch* 1978, Kröner Verlag, Stuttgart 1982.
- Schlick, M., *Philosophische Logik* 1910-1936, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1986.
- Schlusser, K., *Die ägyptischen Pyramiden, Erforschung, Baugeschichte und Bedeutung*, DuMont, Köln.
- Schmitt, H.J. (uitg.), *Die Expressionismusdebatte, Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Suhrkampverlag, Frankfurt a.M. 1973.

- Schmoll-Eisenwerth, J.A., *Rodin Studien: Persönlichkeit-Werke-Wirkung-Bibliographie*, Prestel-Verlag, München 1983.
- Scholtz, G., *Kunstphilosophie,-geschichte,-wissenschaft*, in: Historisches Wörterbuch, dl.4, Ritter, J. (uitg.), Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1976.
- Schopenhauer, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung* 1842, Schopenhauer Werke, dl.1 en dl.2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973.
- Schröder, L., *Visuele waarneming*, Instituut voor Kunstgeschiedenis der Rijksuniversiteit Groningen 1985.
- Schwarz, A., *The complete works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London 1969.
- Schwinger, R., *Form und Inhalt*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, dl.2, Ritter, J. (uitg.), Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1972.
- Sedlmayr, H., *Die Revolution der modernen Kunst*, Rowohlt 1955, DuMont, Köln 1985.
- Sedlmayr, H., *Kunst und Wahrheit, zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Rowohlt, München 1958.
- Sheppard, A., *Aesthetics: an introduction to the philosophy of art*, Oxford University Press 1987.
- Spinoza, B., *Ethica* 1677, Wereldbibliotheek, Amsterdam 1979.
- Tarkovski, A., *Zapcatlennoe vremja* 1982, *De verzegelde tijd. Beschouwingen over de film-kunst*, Historische uitgeverij, Groningen 1986.
- Tatarkiewicz, W., *Historia Estetyki. Estetyka Starożytna*, Warszawa 1962, *History of aesthetics*, dl.I, Mouton, The Hague Paris 1970.
- Tatarkiewicz, A., *History of aesthetics*, dl.II, Mouton, The Hague Paris 1973.
- Tatarkiewicz, A., *History of aesthetics*, dl.III, Mouton, The Hague Paris.
- Tatarkiewicz, A., *Abstract art and philosophy in: Aesthetics in twentieth-century Poland*, Harrell, J.G., Wierzbianska, A.(red) p. 128-141, University Press.
- Tatarkiewicz, A., *Dzieje szesciu pojec* 1975, *A history of six ideas, an essay in aesthetics*, Martinus Nijhoff/Polish Scientific Publishers, Warszawa 1980.
- Teeuwissen, *Beeldhouwtechnieken* 1974, Lemniscaat, Rotterdam 1981.
- Thomas, K., *Kunst Praxis heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik*, DuMont, Köln 1972.
- Tilgman, B.R., *But is it Art, The Value of Art and the Temptation Theory*, Basil Blackwell, Eng. USA 1984.
- Tomberg, F., *Mimesis*, in: *Europäische Enzyklopädie*, Sandkühler, H.J. (uitg.), Felix Meiner Verlag, Hamburg 1990.
- Tuschinsky, J., *Kunstrichter*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, dl.4, Ritter, J. (uitg.), Schwabe & co Verlag, Basel/Stuttgart 1971.
- Vasari, G., *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti* 1511-1574, *Lives of the most prominent Painters, Sculptors and Architects*, dl.E III, Abrams H.A., Inc. Publishers, New-York 1979.
- Vinci, L. da, *Trattato di Pittura* 1490-1513, *Treatise on Painting*, Princeton University Press, New-Jersey 1956.
- Visser, A., de, *Hardop kijken. Een inleiding tot de kunstbeschouwing*, SUN, Nijmegen 1986.
- Vogt, P., *Geschichte der deutschen Malerei im 20.Jahrhundert*, DuMont, Köln 1989.
- Weinberg, J.R., *A Short History of Medieval Philosophy*, Princeton University Press, New Jersey 1964.
- Wick, R., *Bauhaus Pädagogik*, DuMont, Köln 1988.
- Wick, R., Wick-Kmoch, A., *Kunstsoziologie, Bildende Kunst und Gesellschaft*,

- DuMont Verlag, Köln 1979.
- Wismer, B., *Mondrians ästhetische Utopie*, Verlag Lars Müller, Baden 1985.
- Wolandt, G., *Philosophische Ästhetik und Empirische Kunstforschung*, in: Lier & Boog, 3, 4, p.141-150, 1978.
- Wölfflin, H., *Das Erklären der Kunstwerke* 1921, Leipzig 1948.
- Wölfflin, H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung der neueren Kunst*, Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1948.
- Wollheim, R., *On Art and the Mind*, Harvard University Press, London 1974.
- Wollheim, R., *Painting as an Art*, Washington 1987.
- Zimmermann, R., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, dl.I, Wenen 1870.
- Zweite, A. (uitg.), *Kandinsky und München, Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, Prestel-Verlag, München 1982.



1



2



4



3



11



10



5



11



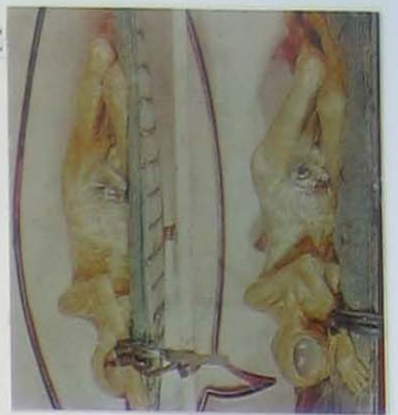
6



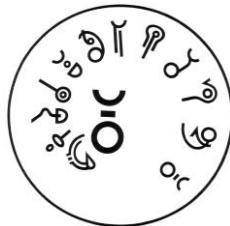
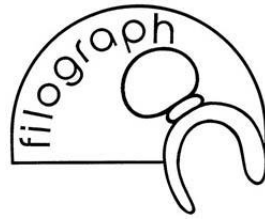
6



8



9



Beeldende kunsten zijn door de geschiedenis heen verschillend gewaardeerd, maar zelden los van de andere kunstkakken op hun eigenschappen bestudeerd. Beeldende kunstwerken kenmerken zich door een aantal basiselementen, waaronder materiaal, lijn en kleur, en onderscheiden zich hiermee wezenlijk van de andere kunstkakken. Via basiselementen zijn beeldende kunstwerken eenvoudig te analyseren, los van speciale kennis over kunsthistorische en maatschappelijke aspecten.

Naast de vraag wat beeldende kunsten zijn, komt in deze studie aan de orde hoe criteria op dit terrein tot stand komen en hoe relatief deze zijn. De probleemstellingen worden bestudeerd vanuit filosofisch - esthetisch gezichtspunt en vanuit het beeldende kunstobject zelf.

Beeldende Kunst Filosofie is geschreven door Gabor Lodi, beeldend kunstenaar, kunsthistoricus, filosoof, en Lidwien Schuitemaker, filosoof, sociaal wetenschapper en beeldend kunstenaar.

ISBN/EAN 978-90-77913-25-3 NUR 651

