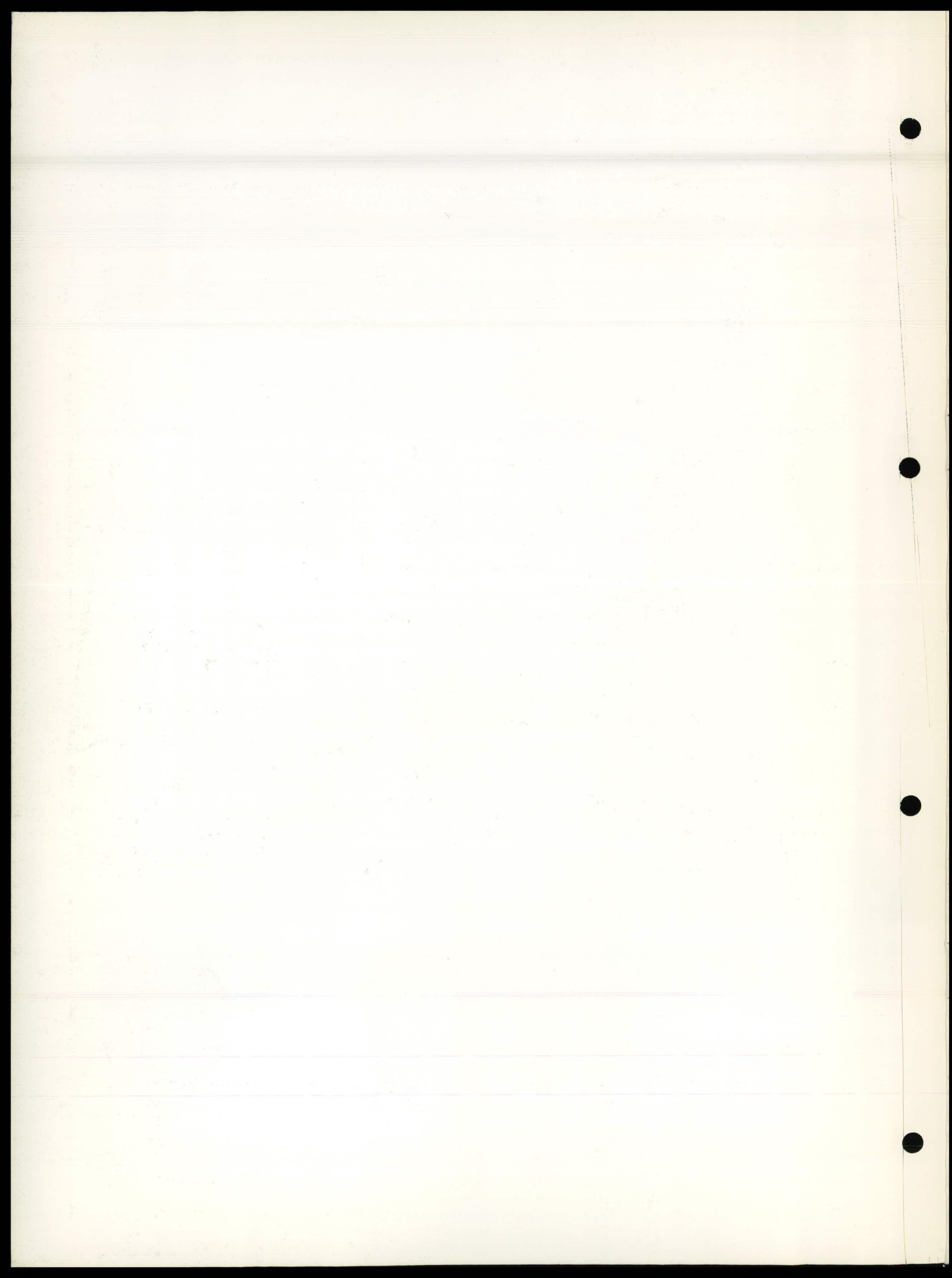
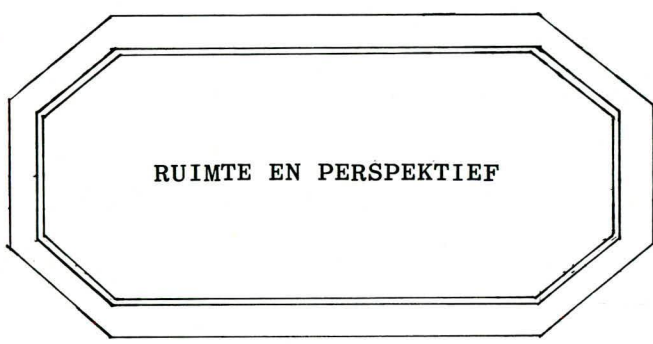




RUIMTE EN PERSPEKTIEF





RUIIMTE EN PERSPEKTIEF



IN DIT BOEKJE VIND JE:

blz. 1 t/m 10
een begeleidende tekst bij de tentoonstelling
blz. 11 t/m 30
een histories overzicht van de ruimte-uitbeelding
in de westerse kunst

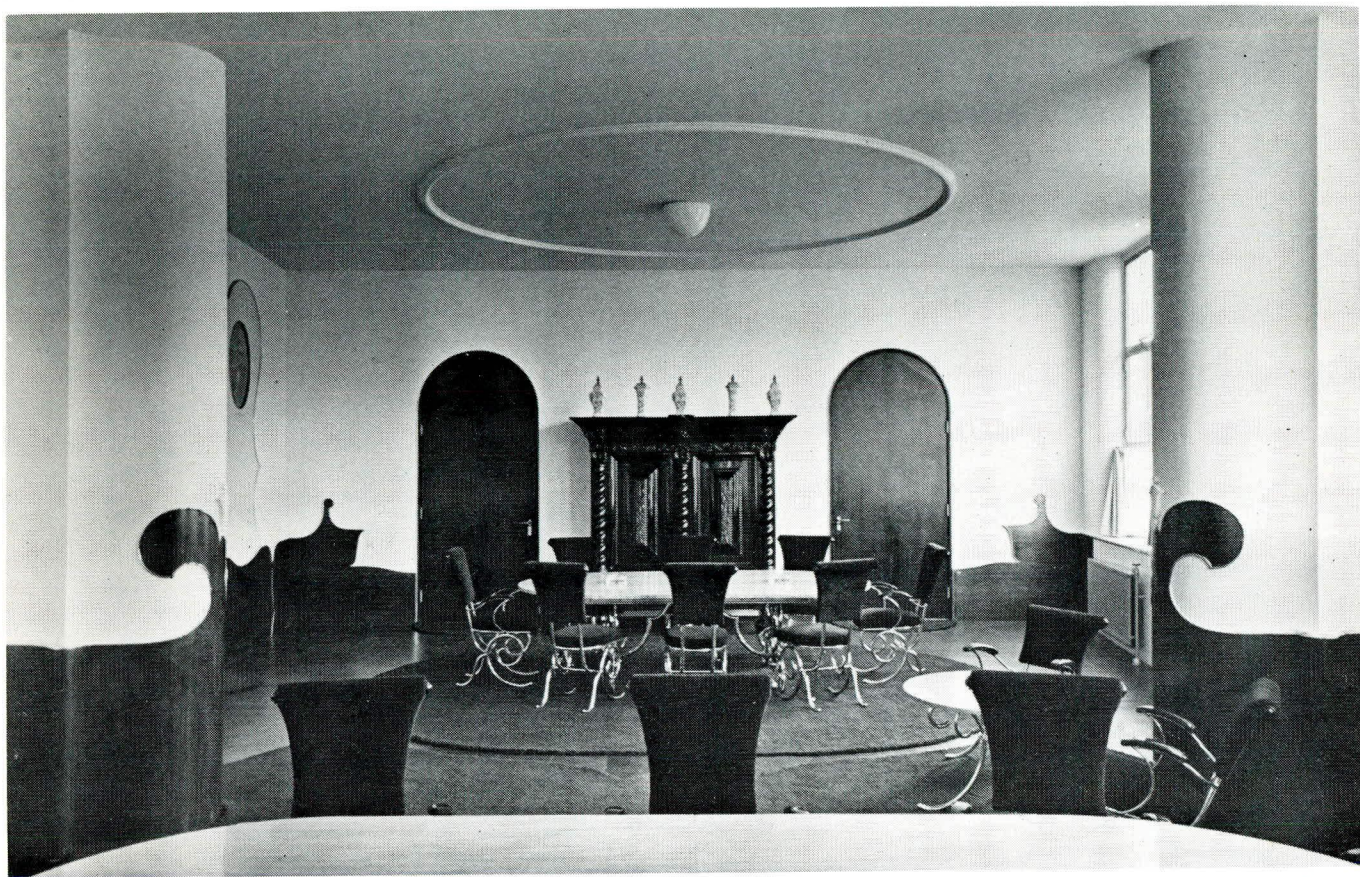
Het is de bedoeling dat je tijdens het bezoek aan de tentoonstelling alleen het eerste deel van het boekje bekijkt; je kunt het histories overzicht later op school of thuis lezen.

De tekst bij de tentoonstelling geeft je door de nummers van de hoofdstukjes, die overeenkomen met de nummers van de zalen, de route aan die je het beste kunt volgen. Dat gaat trouwens gewoon van 1 naar 14.

Bij de meeste hoofdstukjes vind je een paar vragen of opdrachten. Je hebt waarschijnlijk geen tijd om ze allemaal te maken; kies er dus de vragen uit die je het meeste aanspreken. Bladzij 3,4,7 en 8 zijn gereserveerd voor de antwoorden en voor je eigen aantekeningen.
Veel plezier !

1
Let in de komende tijd 'ns op de ruimte om je heen en probeer de indruk die een ruimte, binnen of buiten, op je maakt, je 'ruimte-ervaring', in woorden uit te drukken.

2
beschrijf hoe je deze ruimte ervaart; je kunt daarbij begrippen noemen als kaal, druk, leeg, vol, ruim, benauwd, groot, klein, licht, donker, laag, hoog enz. en zeg ook of je het een prettige of onprettige ruimte vindt en waarom.



S. Van Ravesteijn, interieur, 1936

3
Welk van de twee zaaltjes lijkt het grootst en waarom? Welk van de twee is het grootst?

4
zoek in de hal foto's op van plaatsen die in ruimtelijke werking overeen komen met het witte en het zwarte zaaltje en vertel ook waarom.

1
Iedereen ervaart de ruimte waarin hij zich bevindt op zijn eigen manier als b.v. benauwd, ruim, vol, leeg enz.; je voelt je op een plein anders dan in een smalle straat en aan het strand anders dan in een bos. De foto's in de hal laten verschillende soorten 'ruimtes' zien zoals je die binnen en buiten kunt tegenkomen. De foto's leveren natuurlijk niet de ruimte-ervaring op die je zou hebben als je werkelijk op die plaats stond; waarschijnlijk heb je wel vele malen op dergelijke plaatsen gestaan en kun je je, als je daar aan terugdenkt, herinneren hoe je je daar voelde. Misschien weet je het niet meer omdat je er niet vaak bewust op let hoe je een ruimte ervaart, behalve als er iets bijzonders mee is, b.v. als je met zijn zessen in een telefooncel staat of helemaal alleen op een plein.

2
Hier zie je hoe een nederlandse kunstenaar rond 1900 een kamer inrichtte en 'versierde'; in die tijd was dit heel modern.

3 EN 4

Kleuren op wanden, plafond en vloer kunnen een ruimte groter of kleiner laten lijken. Een witte kamer met een hoog plafond zal b.v. minder hoog lijken als het plafond in rood geschilderd wordt. De ruimtelijke werking van die kamer verandert dan en daardoor ervaar je die ruimte anders. Dus:

'Ruimte-ervaring' is een woord dat slaat op gevoelens die je zelf hebt over ruimtes en voorwerpen in de ruimte.

'Ruim tewerking' gaat uit van ruimtes en voorwerpen; het witte en het zwarte zaaltje b.v. hebben elk een eigen ruimtelijke werking; die ruimtelijke werking zorgt ervoor dat je in die zaaltjes de ruimte op verschillende manieren ervaart.

5

In deze zaal staan en hangen dingen, beeldhouwwerken, makettes e.d. waar je omheen kunt lopen; ze staan zoals dat heet 'vrij in de ruimte'. Ze hebben allemaal drie dimensies, ze zijn drie-dimensionaal; d.w.z. ze hebben hoogte, breedte en diepte.

Drie dimensionale voorwerpen hebben ook een ruimtelijke werking: ze nemen een deel van de ruimte waarin ze staan in beslag. De manier waarop ze dat doen kan nogal verschillen: het ene ding neemt echt alle ruimte van de plaats waar het staat in beslag, het andere ding is meer 'open' en laat nog een deel van de ruimte die het inneemt zichtbaar.

Dezelfde soort verschillen vind je ook bij gebouwen. Je ziet hier b.v. makettes staan van het stads en academies ziekenhuis en van een woonhuis (het Schröderhuis), dat in 1924 door de architect Rietveld aan de Prins Hendriklaan gebouwd is (vlak voor het viadukt van de ringweg). Bij het ziekenhuis vormen de muren een ondoordringbare afscheiding tussen binnen en buiten, het gebouw heeft een 'massief' karakter.

6

Zoek hier de 'ei-konstruktie' en het 'theaterstuk' 'ns op: om meerdere redenen hebben die twee een heel verschillende ruimtelijke werking. Ten eerste is het één veel groter dan het ander, dat valt nogal op, maar er is meer, dat zie je als je er omheen loopt.

Als je vraag 9 beantwoord hebt dan is er nog een belangrijk verschil tussen die twee. De ei-konstruktie staat op een voetstuk, het theaterstuk niet. Door iets op een voetstuk te zetten komt het op een andere manier in de ruimte te staan dan iets dat gewoon op de grond staat, zoals het theaterstuk.

Sommige kunstenaars houden zich niet alleen bezig met de ruimtelijke werking van hun beeldhouwwerk zelf, maar ze gebruiken ook de ruimtelijke werking van de plaats (b.v. een museumzaal) waar het werk komt te staan. Zo maakte Pieter Engels een werk dat heet: 'place for no room' (plaats voor 'geen ruimte'). Een aantal paaltjes en blokjes met kettinkjes ertussen neemt een flink deel van de zaal in beslag en blokkeert daarmee de mogelijkheid om er nog iets anders neer te zetten. Aan de wand zie je foto's van werken van kunstenaars die hele ruimtes vullen; ze vormen op zichzelf een hele omgeving. Je ziet er ook werk van kunstenaars die de binnenruimte te beperkt vinden en die hun werk in de ruimte van een landschap laten opnemen; het landschap is dan onderdeel van het kunstwerk en het kunstwerk van het landschap.

7

In het trappenhuis vind je dingen die wel drie dimensies hebben, maar de diepte is maar klein. Dergelijke werken worden 'reliëfs' genoemd. Ze staan zo'n beetje tussen beeldhouwwerken en schilderijen in en je kunt ze maar van één kant goed bekijken.

5

Vergelijk de kist en de vogelkooi en gebruik daarbij begrippen als massief, luchtig, open, gesloten, doordringbaar en ondoordringbaar.

6

Vergelijk het Schröderhuis met het ziekenhuis: heeft Rietveld de bedoeling gehad om binnen en buiten sterk gescheiden te houden of juist niet? Waaraan kun je dat zien?

7

Er staan ook twee stoelen: welke van de twee zou je met het Schröderhuis kunnen vergelijken, waarom?

8

zoek twee werken in deze zaal uit die volgens jou het meest verschillend zijn in ruimtelijke werking en beschrijf dat verschil.

9

van hoeveel kanten bekeken is de ei-konstruktie interessant en hoe zit dat met het theaterstuk? En waarom zou, als je het zo bekijkt, die grote theaterstuk heten?

10

wat lijkt meer bij de hele ruimte van de zaal te horen, de ei-konstruktie op het voetstuk of het theaterstuk dat op de grond staat?

11

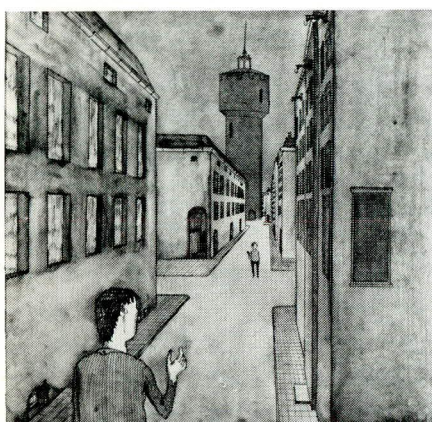
Waaraan kun je, als je het van tevoren niet weet en je mag het ook niet aanraken, zien dat iets een reliëf is en geen schilderij?

8

We zijn nu aangeland bij de ruimte-uitbeelding op een plat vlak, b.v. een blad papier of een schilderij. Het is lang niet altijd de bedoeling van kunstenaars (uit heden of verleden) om diepte in hun schilderijen of tekeningen te brengen. Het is wel zo, dat iedere lijn of vlek die je op een blad papier of een schilderij zet een zekere ruimtelijke werking tot gevolg heeft. Kijk maar eens naar de tekening van Armando: een dunne onregelmatige lijn, die direkt de gedachte aan een berglandschap oproept; onder de lijn land, boven de lijn lucht. Of kijk eens naar de zwarte cirkel in de metaaldruk van Kees Buurman: dat lijkt een gat in het papier, of een zwarte bol die ervoor zweeft.

De ruimtelijkheid van deze werken is niet verkregen door perspektief, zelfs niet door kleur. De ruimtelijke werking ervan is ontstaan door onszelf, door onze behoefte om ergens persé iets in te willen zien dat we kennen.

Heel anders zit het met de prenten die op de blokken liggen. Hier is echt gespeeld met de ruimtelijkheid die door perspektief verkregen kan worden en met de mogelijkheden tot 'gezichtsbedrog' die het perspektief biedt. Als je in de perspektiefzaal (9) en in de illusiezaal (11) geweest bent moet je hier maar weer eens terugkomen om goed te kijken wat ermee aan de hand is.



B. Blankert, stille ontmoeting op straat, 1965

9

Perspektief betekent 'doorzicht', het ergens doorheen kijken. Waarom deze naam bedacht is voor die methode om diepte in een schilderij of tekening te kunnen nabootsen wordt je duidelijk als je door het oog op het statief voor het raam kijkt. Op het raam zie je het uitzicht op een perspektiefvies juiste manier getekend vanuit een vast standpunt, het oog op het statief. Van daaruit zijn denkbeeldige lijnen getrokken naar de belangrijke punten van het uitzicht. Waar die denkbeeldige lijnen door het raam heenkomen komt de lijn van de tekening te staan. In plaats van het raam kun je je ook een blad papier voorstellen, waarop de tekening terecht komt. Wanneer we tijdens het maken van de tekening op het raam ons standpunt (in dit geval het oog op het statief) veranderd zouden hebben, dan zou het perspektief mislukt zijn: de denkbeeldige lijnen naar het uitzicht zouden dan plotseling in een andere richting gelopen hebben.

Je kunt iets dus alleen maar perspektiefvies juist afbeelden wanneer je doet alsof je maar één oog hebt, dat tijdens het maken van de afbeelding niet van plaats verandert. Dat kun je op een aantal manieren doen: met behulp van een perspektiefraam, een camera obscura, een fototoestel of met behulp van wiskundig gekonstrueerde lijnen. Van al deze hulpmiddelen vind je in deze zaal voorbeelden.

Aan een perspektiefvies afbeelding is ook altijd te zien hoe hoog of hoe laag de maker gestaan heeft (op een heuvel b.v. of in een kuil of gewoon met twee benen op de grond (in het laatste geval zeggen we dan 'vanaf ooghoogte')).

10

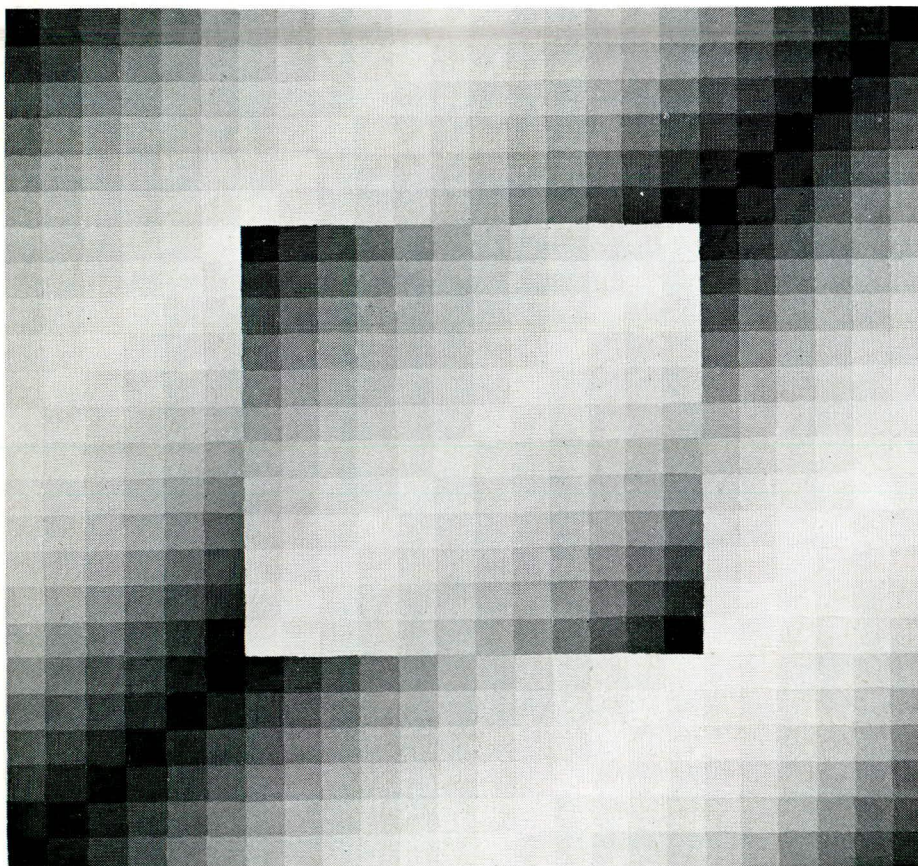
Er zijn nog andere mogelijkheden dan perspektief om schijnbare diepte in een afbeelding te krijgen. Vaak worden ze gebruikt in combinatie met perspektief maar ze kunnen ook zelfstandig toegepast worden.

12

In deze zaal vind je diverse voorbeelden van verschillende hoogtes van standpunten die door de makers van perspektiefvies afbeeldingen zijn ingenomen; kun je er een paar noemen?

Kleurwerking:

Kleuren, naast elkaar geplaatst, hebben de eigenschap dat ze ten opzichte van elkaar naar voren lijken te komen of terug lijken te wijken. Aan de hand van de voorbeelden kun je dat zelf zien.



S.J. Bleeker, kompositie no.46, 1972

Ruimtelijke werking ontstaat niet alleen wanneer verschillende soorten kleuren naast elkaar staan, maar ook wanneer er verschillende gradaties van licht en donker van eenzelfde kleur gebruikt worden.

Repoussoir:

Wanneer in een afbeelding iets groots direct op de voorgrond staat lijkt de achtergrond verder weg te liggen; het grote ding lijkt de achtergrond 'terug te duwen', vandaar de naam repoussoir (repousser is het franse woord voor terugduwen). Op twee fotovoorbeelden kun je duidelijk het verschil zien tussen een afbeelding met en een zonder repoussoir.

Schaduwwerking:

Door licht en schaduw kunnen we de vormen van de dingen onderscheiden en zien of ze hol of bol zijn, recht of gebogen, diep of ondiep. Dat door een bepaalde lichtval vormen verduidelijkt kunnen worden en meer of minder ruimtelijk kunnen lijken kun je zien in het kastje met de twee bollen. Sommige schilders werk(t)en heel nadrukkelijk met licht en schaduw zoals b.v. Van Baburen in zijn 'jongen met mondtrommel'.

Overlapping:

Wanneer twee voorwerpen achter elkaar staan wordt het achterste voorwerp, als het nog zichtbaar is, gedeeltelijk bedekt door het voorste. We noemen dat overlapping. In perspectiviese afbeeldingen komen overlappingen eigenlijk altijd voor; het is zelfs heel moeilijk om een perspectiviese afbeelding te maken waar geen overlappingen in voorkomen. Overlapping kan ook zonder perspectief worden toegepast en veroorzaakt dan toch ook een zekere ruimtelijke werking, zoals je kunt zien in b.v. het stilleven van Van Rees.

13

Welke kleuren lijken in de kleurvoorbeelden naar voren te komen en welke lijken verder naar achteren te liggen?

14

In welk modern kunstwerk in deze zaal zie je die kleurwerking ook en is hier ook perspectief toegepast?

15

Bekijk het landschap van Jan Both nu eens. Je ziet hierin een combinatie van perspectief en kleurwerking. Beschrijf het verschil in kleur tussen voorgrond en achtergrond. (Als de kleurwerking gebruikt wordt op perspectief te versterken dan spreken we van kleurperspektief.)

16

Heeft Jan Both in zijn landschap ook een repoussoir neergezet en zo ja, hoe en wat?

17

Welke van de twee bollen in het kastje doet het bolst aan en hoe komt dat?

18

Waar komt het licht vandaan in Baburen's schilderij? Kun je de lichtbron zien?

19

Beschrijf welke vormen vooraan en welke achteraan liggen in het stilleven van Van Rees.

20

Teken een driehoekje, een vierkantje en een cirkeltje die elkaar zó overlappen dat de driehoek vóór, de cirkel middenin en het vierkant achter ligt; als je de ruimtelijke werking hiervan zou willen tegenwerken of te niet doen, welke kleuren zou je dan in de verschillende vormpjes zetten en welke kleur zou je de achtergrond geven?

21

Zoek nog een werk uit waarin je tekstuurgradiënt (of structuurgradiënt) ziet toegepast en beschrijf de ruimtelijke werking ervan.

22 (zaal 11)

In diverse werken in zaal 11 zie je verspringingen van ruimtelijk naar plat; beschrijf er een.

23 (zaal 8)

Bekijk als je in zaal 11 bent uitgekeken de perenten op de blokken in de hal nog eens goed; kan dat allemaal wel?



N.D. (verder onbekend), 1572

Tekstuurgradiënt:

Tekstuur betekent 'oppervlaktestructuur', de aard van een oppervlak; b.v. plastic heeft een andere tekstuur dan hout, het een is glad, het ander ruwer van oppervlak. Tekstuurgradiënt is de geleidelijke verandering van de tekstuur. Wat precies bedoeld wordt wordt je duidelijk als je naar het fotovoortbeeld van het grasveld kijkt: door het steeds fijner en kleiner worden van de grassprietten zie je dat je te doen hebt met een grasveld dat van je wegl loopt, de verte in. Eigenlijk werkt iedere geleidelijke verfijning (die we altijd zien als een verkleining) vooral als die van onder naar boven plaats vindt, direkt ruimtelijk omdat we gewend zijn dat de dingen in de verte steeds kleiner worden. Ook bij beelden die niet iets uit de werkelijkheid voorstellen, zoals b.v. een ruitjespatroon of een veld met stippeltjes, werkt dit zo. Wanneer er eerder sprake is van de verfijning van een heel patroon dan van alleen maar oppervlaktestructuren van afgebeelde dingen dan wordt dat 'structuurgradiënt' genoemd.

11

Met behulp van het centraal perspectief en een heel precies natekenen of schilderen van voorwerpen en/of mensen kan op een plat vlak een afbeelding gemaakt worden die zó echt lijkt, dat we eerst even twijfelen of het niet echt is, of het niet drie-dimensionaal is. Zoiets noemen we 'illusie'. In de loop van de tijd zijn er heel wat kunststukken op dit gebied gemaakt, zoals je ziet wanneer je hier om je heen kijkt.

Soms wordt er op een dubbelzinnige manier met de illusionistische ruimte-uitbeelding gespeeld: neem b.v. het schilderij van een geestelijke met een muziekblaadje boven zijn hoofd; op het eerste gezicht lijkt hij gewoon in een donkere ruimte te staan. Om ons er nu toch nog even aan te herinneren dat het schilderij een plat vlak is heeft de schilder boven het hoofd van de man een muziekblaadje geschilderd dat op de oppervlakte van het schilderij geprikt lijkt te zitten; Zo wordt de donkere achtergrond achter de man, die als een diepe ruimte werkt, boven diens hoofd plotseling voorgrond.

Soms worden, om de illusie nog te vergemakkelijken, voor van die 'bedriegelijke' afbeeldingen onderwerpen gekozen die zo plat mogelijk zijn, zodat ze zoveel mogelijk overeenkomen met het platte vlak van het schilderij: briefjes en papiertjes b.v..

Wanneer een illusionistische afbeelding op een plaats hangt waar eventueel in het echt best zoiets zou kunnen zijn, dan is de illusie, de bedriegelijkheid, wel het grootst. Een voorbeeld hiervan is de geschilderde deur: wanneer die geschilderde deur met z'n onderkant tegen de vloer in een kamer aan de wand hangt, kan het lang duren voor je door hebt dat het geen echte deur is.

12

Om een ruimte op een plat vlak uit te beelden is het perspectief niet altijd de meest geschikte oplossing. Perspectief geeft de meest écht lijkende dieptewerking maar soms gaat het een tekenaar of een schilder meer om duidelijkheid. Plattegronden en landkaarten zijn b.v. goede voorbeelden van tekeningen die de ruimte zó uitbeelden, dat de plaats van alles wat zich op of in die afgebeelde ruimte bevindt heel duidelijk is

aangegeven. Stadsplattegronden en landkaarten laten je heel precies zien waar straten, gebouwen, rivieren en steden zich bevinden. Met behulp daarvan kun je je weg in een stad of land, ook als je er nooit geweest bent, heel goed vinden. Dat zou je niet lukken als je alleen maar een stapeltje perspectiviese tekeningen of foto's van zo'n stad of land zou hebben.

Techniese tekeningen zijn ook vaak niet-perspektivies omdat alle onderdelen van datgene wat afgebeeld is duidelijk zichtbaar moeten zijn en dus niet achter elkaar mogen liggen (niet mogen overlappen dus).

Ook doorsnedes van b.v. huizen of bloemen en planten geven een heel duidelijk beeld van de manier waarop de ruimtes en onderdelen ervan geordend zijn en in elkaar zitten; Een doorsnede geeft voor een bepaald doel meer informatie ergens over dan een perspectiviese tekening kan geven.

Voordat het centraal perspektief als methode ontdekt werd (in de 15e eeuw) werden natuurlijk ook uitbeeldingen van de ruimte gemaakt maar op een andere manier. In het histories overzicht achterin dit boekje vind je daar meer over. In de middeleeuwen b.v. was het de bedoeling om de dingen zo duidelijk mogelijk te laten zien: meestal werden bijbelse verhalen uitgebeeld die, omdat de meeste mensen niet konden lezen, als een soort stripverhaal zonder tekst gelezen moesten kunnen worden. Je ziet dan ook vaak dat in één plaatje meerdere ruimtes tegelijk worden afgebeeld, waarin steeds dezelfde personen voorkomen in andere situaties. Die verschillende situaties doen zich in de tijd ná elkaar voor.

Tegenwoordig zijn er ook nog wel kunstenaars die verschillende ruimtes en tijdstippen in een geheel samenvoegen. Een voorbeeld hiervan is het schilderij 'suicide et souvenir' (zelfmoord en herinnering) van Pyke Koch. Je ziet daarin van alles gebeuren op verschillende plaatsen in de stad Utrecht.

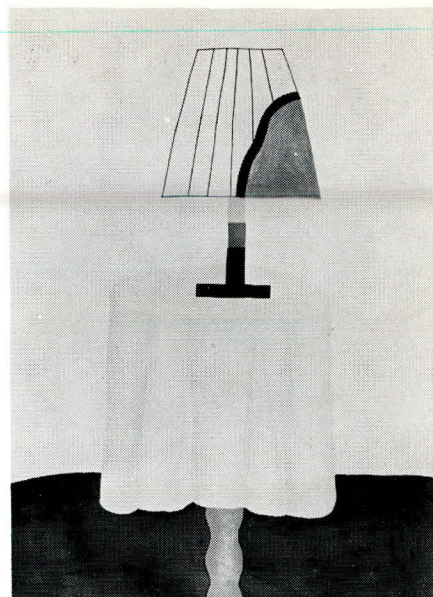
In tekeningen van jonge kinderen vinden we nooit perspektief. Kinderen willen de ruimte en de plaats waar de dingen zich in de ruimte bevinden vaak zo duidelijk mogelijk weergeven. De dingen in de ruimte worden weergegeven van de kant die het kind het duidelijkst vindt; soms is dat van voren, soms van bovenaf of van opzij. Dat ze er op die manier in slagen om veel te vertellen over een ruimte en wat zich daarin bevindt kun je aan de kindertekeningen hier zien; de opdracht was: teken het huis waarin je woont.

13

In deze zaal vind je werk van hedendaagse kunstenaars. Hoewel al dit werk op de een of andere manier ruimte uitbeeldt zie je dat er maar heel weinig gebruik gemaakt is van het centraal perspektief. Nadat het centraal perspektief ontdekt was werden niet-perspektiviese methodes van ruimte-uitbeelding eeuwenlang als een uiting van onkunde beschouwd. Aan het einde van de 19e eeuw is dat weer veranderd en vanaf die tijd zijn de andere manieren van ruimte-uitbeelding weer opnieuw ontdekt.

14

Wanneer je nog tijd over hebt kun je hier uitrusten en intussen kijken naar dia's, die ruimte-ervaring en ruimte-uitbeelding tot onderwerp hebben.



R. Lucassen, een gezellig hoekje, 1968

24

Vergelijk de drie prenten die de Deltawerken laten zien en beschrijf de verschillen in manier van ruimte-uitbeelding die je ziet in die drie. Is een van de drie helemaal perspectivies te noemen?

INLEIDING

Foto's in kranten en tijdschriften, reclameplaten, plaatjes in boeken, posters, bij honderden per dag zie je plaatjes en 's avonds ook nog bewegende plaatjes: t.v. of film. Een groot gedeelte van die plaatjes bestaat uit afbeeldingen van de werkelijkheid, de wereld om ons heen.

Onze werkelijkheid is ruimtelijk: we bevinden ons altijd in een ruimte, binnen of buiten en wijzelf en de dingen om ons heen zijn drie-dimensionaal. Deze drie-dimensionale werkelijkheid kunnen we in veel plaatjes herkennen hoewel die toch helemaal plat zijn. In die plaatjes is de ruimtelijkheid, de drie-dimensionaliteit van de werkelijkheid heel levensecht nagebootst. Wij verbazen ons daar niet meer over; de fotografie is al meer dan een eeuw geleden uitgevonden en sindsdien kan iedereen een 'levensecht' plaatje maken. We staan er meestal niet bij stil dat het niet altijd zó geweest is en dat 'het maken van plaatjes' een lange geschiedenis heeft, die moeizaam gestart is door onze voorvaders in de prehistorie.

DE PREHISTORIE

De eerste afbeeldingen van de werkelijkheid die we in Europa kennen werden zo'n 15000 jaar geleden op de wanden van grotten gemaakt zoals b.v. in Lascaux (1). Het is niet het soort 'net echte' afbeeldingen dat we nu kennen, maar de dieren, hier een stier en paarden, zijn goed herkenbaar, en dat was de bedoeling. De tekenaars van deze dieren leefden van de jacht en waarschijnlijk hoopten ze dat ze die dieren door ze af te beelden in hun macht zouden krijgen.



1

2



EGYPTE

Dat het niet altijd de bedoeling is om de werkelijkheid zo echt mogelijk uit te beelden zien we ook bij de Egyptenaren, die tientallen eeuwen voor onze jaartelling leefden. Technies waren ze tot veel in staat: hoewel ze geen hijskranen en bulldozers hadden konden ze b.v. toch pyramides bouwen. De afbeeldingen die zij maakten, geschilderd of in steen gehakt, zijn heel stijf van vorm en helemaal niet ruimtelijk. Daar ging het ook niet om. Ze waren niet bezig met het zo goed mogelijk weergeven van de werkelijkheid, maar met het voor iedereen zo duidelijk mogelijk uitbeelden van hun ideeën, b.v. over hun geloof en over de macht van hun farao's.

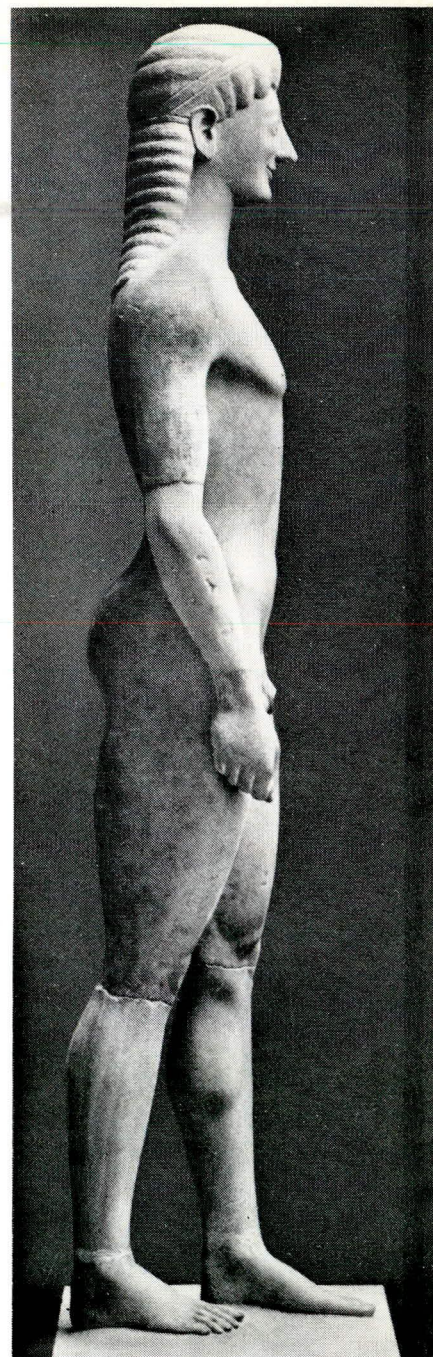
In dit egyptiese reliëf (2) is goed te zien hoe ze een menselijke figuur tegelijkertijd vanuit verschillende standpunten konden weergeven: het hoofd van opzij met daarin één oog bijna recht van voren, het bovenlijf recht van voren en de armen, het onderlijf en de benen weer van opzij. Zo wordt er van zo'n lichaam meer getoond dan je in het echt ooit van een figuur kunt zien.

GRIEKENLAND

Hoewel de Grieken die stijve en weinig ruimtelijke manier van afbeelden aanvankelijk van de Egyptenaren overnamen, is er bij hen in de loop der eeuwen veel veranderd. Omstreeks 500 v. Chr. werd deze stramme figuur (3) door een Griek gemaakt. Hij staat wel helemaal vrij in de ruimte en zet zelfs een voet naar voren, maar erg levensecht is hij niet. Binnen 100 jaar komt er dan ineens beweging in de griekse beelden. Je kunt zien (zie volgende blz. (4)) dat de makers ervan het menselijk lichaam van alle kanten en in alle bewegingen goed bestudeerd hebben.

Deze opmerkelijke verandering in het maken van afbeeldingen is niet het gevolg geweest van een plotselinge technische vooruitgang maar van een veranderde belangstelling. Afbeeldingen werden (of beeldende kunst werd, zou je ook kunnen zeggen) nu niet meer gemaakt met het doel om een idee of een verhaal zo duidelijk mogelijk over te brengen, maar met het doel om de werkelijkheid zo goed mogelijk te imiteren; daardoor kwam de nadruk veel meer op de ruimtelijkheid te liggen.

Het is opvallend dat vanaf ongeveer die tijd naast de namen van wijsgeren, veldheren en keizers ook kunstenaarsnamen bekend gebleven zijn. Het maken van afbeeldingen werd niet meer alleen beschouwd als een nuttig ambacht, maar ook als een mogelijkheid om 'iets moois' te maken. Diegenen die de mooiste, en dat was in die tijd 'de meest levensechte', afbeelding maakte was een bijzonder mens, een kunstenaar die waard was om in de geschiedschrijving vermeld te worden.



3

Van de griekse schilderkunst is bijna niets over, behalve een paar sterke verhalen van de bedriegelijke echtheid van het werk van sommige kunstenaars. Een zo'n verhaal gaat b.v. over de schilder Zeuxis, die in zijn schilderijen zó goed de illusie van de werkelijkheid wist te geven, dat de vogels probeerden om van zijn geschilderde druiven te pikken. Een andere schilder, Pharrasios, was daar jaloers op en bakte Zeuxis een poets. Hij vroeg n.l. Zeuxis om mee te komen naar zijn atelier om een schildering te bekijken; toen ze binnenkwamen zei Zeuxis tegen Pharrasios "schuif het gordijn dan voor die schildering weg", waarop Pharrasios triomfantelijk zei dat dat niet kon omdat het gordijn geschilderd was. Zo stak hij Zeuxis toch nog de loef af.

DE ROMEINEN

De Romeinen hadden zoveel bewondering voor de griekse kunst dat ze probeerden net zo te werken en daar is wel wat van overgebleven in de vorm van wandschilderingen in opgegraven huizen van rijke mensen. Die wandschilderingen laten zien dat men omstreeks het begin van de jaartelling heel goed in staat was een illusie van ruimtelijkheid te geven; het landschap met Odysseus (5) is daar een voorbeeld van. Zó mooi en echt konden die geschilderde landschappen zijn dat ze in de ogen van de toenmalige bewonderaars de natuur zelf overtroffen: een romeins schrijver, Plinius, uitte b.v. zijn bewondering voor de natuur om zijn buitenhuis heen door te zeggen dat het zo prachtig was dat je zou denken dat je naar een geschilderd landschap stond te kijken.

De Romeinen hadden grote bewondering voor de kunst van de Grieken. Van veel Griekse beelden maakten ze kopieën; een ervan zie je hiernaast (4). Het is een overwonnen Galliër, die eerst zijn vrouw gedood heeft en nu zichzelf doodt om uit de handen van de Grieken te blijven. Er is enorm veel aandacht besteed aan de spieren van het lichaam van de man in zijn beweging. Het beeld lijkt wel een actie-foto maar dan drie-dimensionaal. Het is een beeld om omheen te lopen, alle kanten zijn even belangrijk, en de armen en de benen en ook de cape van de man steken vrij de ruimte in.



Ook in hun schilderkunst namen de Romeinen veel van de Grieken over. De Grieken en Romeinen kenden het centraal perspectief niet, maar om diepte in hun schilderijen te krijgen gebruikten ze vooral kleurwerking en schaduwwerking. Ze maakten de kleuren in hun landschappen naar de verte toe steeds ijler, zodat er a.h.w. een 'atmosferiese' ruimte ontstond. Ook pasten ze in de verte wel verkleiningen toe, maar zonder gebruik van wiskundige hulpmiddelen, zoals men in de 14e eeuw zou gaan doen. In een landschap, waarin zich een episode uit het verhaal van Odysseus afspeelt (5) zie je hoe de Romeinen de problemen van ruimtelijkheid aanpakten. Tussen de wandschilderingen in werden vaak zuilen geschilderd die, doormiddel van schaduwwerking, zó natuurgetrouw zijn weergegeven dat je twee maal moet kijken of ze er niet écht staan.



DE MIDDELEEUEWEN

Toen het Christendom omstreeks drie eeuwen na Chr. algemeen erkend werd, ook door de romeinse keizers, kreeg het maken van afbeeldingen, de beeldende kunst, weer een ander doel. Het ging nu niet meer om het zo echt mogelijk afbeelden van de werkelijkheid, maar weer, net als bij de Egyptenaren, om het zo duidelijk mogelijk overbrengen van een verhaal, een boodschap. Ruimtelijkheid was daarbij overbodig en zou eerder afleidend werken. Het belangrijkste was: algemene herkenbaarheid van personen en dingen; bepaalde begrippen moesten daarom altijd hetzelfde worden weergegeven. Zo ontstond er een manier van afbeelden waarin veel gebruik gemaakt werd van schematische vormen en voorwerpen met bijbetekenissen, symbolen, die iedereen kon herkennen. (over symbolen hoor je meer bij de volgende schooltentoonstelling, die over 'abstraktie' gaat).

De ruimtes waarin de afgebeelde, meest bijbelse, verhalen zich in de middeleeuwen afspelen zijn meestal zonder veel dieptewerking aangeduid door ófwel één kleur, of door stukjes van landschappen en gebouwen. Alles lijkt dan eerder boven elkaar dan achter elkaar te staan.

Omdat eeuwenlang niet van schilders en beeldhouwers verwacht werd dat ze een zo echt mogelijke weergave van de werkelijkheid zouden maken was de gewoonte van kunstenaars om de natuur goed te bestuderen langzamerhand op de achtergrond geraakt; al te veel letten op de aardse dingen om je heen werd zelfs wel als zondig gezien.

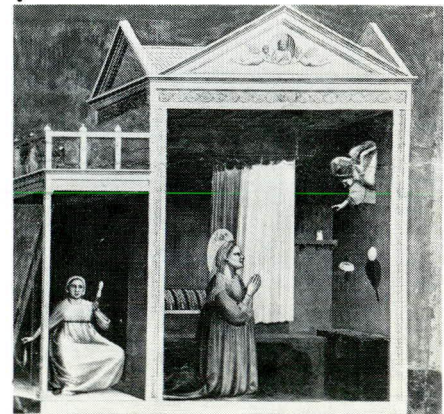


6

Rond 1300 luidt de italiaanse schilder Giotto een nieuwe periode in: hij maakt zijn figuren zó ruimtelijk dat het wel beeldhouwwerken lijken en hij plaatst ze in ruimtes die, hoewel ze voor ons onhandig getekend aandoen, zijn tijdgenoten verstomd deden staan door de dieptewerking die ze hadden. (7)

In middeleeuwse afbeeldingen zoals hiernaast(6), een illustratie uit een elfde eeuws boek, heeft de grootte van de figuren niet te maken met hoe ver ze weg staan, maar met hun belangrijkheid: de goddelijke engel op het graf van Christus is het grootst, daarna Maria en Maria Magdalena, de moeder en een volgeling van Christus; de onbelangrijke wachters bij het graf zijn het allerkleinst. Bij de stad boven de engel kun je zien dat de bakstenen de ronde lijn van de stadsmuur volgen; aan de dakjes van de torens kun je zien dat die ook rond zijn, maar hier zijn de lijnen van de bakstenen kaarsrecht, zodat de torens tot aan hun dak helemaal plat lijken.

7



DE RENAISSANCE

Omstreeks 1400 breekt er een periode aan die de 'renaissance' genoemd wordt. Renaissance is het franse woord voor wedergeboorte en men heeft deze periode zo genoemd omdat in die tijd een grote belangstelling voor de cultuur en de kunst van de klassieke oudheid (de Grieken en Romeinen) opkwam. Toch is die belangstelling tijdens de middeleeuwen nooit helemaal weggeweest, dat kun je ook zien aan de 'klassieke-tempel-achtige' zuiltjes in afb. 6, maar ze was wel op de achtergrond geraakt. Men begon in die tijd de natuur ook goed te bestuderen; in plaats van te vertrouwen op wat voorgangers gezegd en gedaan hadden begon men, zowel in de kunst als in de wetenschap, af te gaan op eigen waarneming. Dat leidde natuurlijk tot nieuwe ontdekkingen op allerlei gebied.

Een van die ontdekkingen (rond 1400 in Italië gedaan) was de wiskundige methode om ruimte weer te geven op een plat vlak: het centraal perspectief. Doormiddel van dit centraal perspectief kon men de indruk wekken dat de ruimte zich in een tekening, schilderij of reliëf voortzette; het platte kunstwerk werd a.h.w. een raam, waardoor je in een andere, net echte wereld kon kijken.

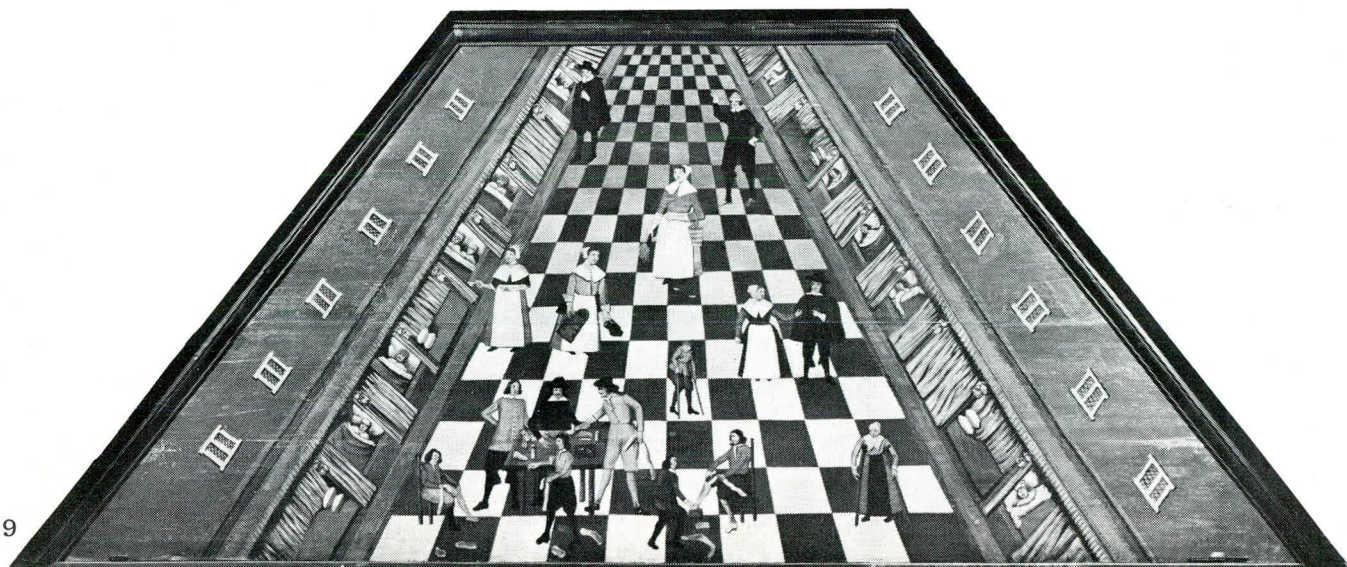
In Nederland en Vlaanderen werd het perspectief wat later bekend, maar voor die tijd waren de kunstenaars hier er al aardig in geslaagd om ruimtelijkheid in hun werk te brengen door nauwkeurig te letten op wat ze zelf zagen.

Rond 1435 werd door een onbekende kunstenaar een schilderij gemaakt ter nagedachtenis van de Heer Raes van Haemstede (8). Hij kende het perspectief nog niet, maar toch doen de figuren wel drie-dimensionaal (plasties) aan door de licht- en schaduwwerking. Ook het landschap op de achtergrond lijkt zich, door de verkleiningen en door de verandering van kleur (van donker op de voorgrond naar lichtblauw op de achtergrond), echt in de verte uit te strekken.



8

Ook toen het centraal perspectief al overal bekend was en geen enkele kunstenaar die gerespekteerd wilde worden het meer waagde om het niet toe te passen, bleef het een enkele keer voorkomen dat een schilder het anders deed, hetzij uit 'onkunde' hetzij omwille van de duidelijkheid. In het interieur van het Catharijne-gasthuis uit het begin van de 17e eeuw b.v. (9) heeft de vloer een perspectiefverloop, maar de figuren worden naar achteren toe niet kleiner en de zijwanden zijn naar buiten geklapt. Op die manier zijn de zieken en hun verzorgers en ook de ziekenzaal helemaal goed te zien.



9



In een schilderij waarop door een utrechtse kunstenaar in 1562 de werken van liefdadigheid zijn uitgebeeld (10) zijn de regels van het perspektief toegepast: als je in gedachten de lijnen van de vloer en de trappen doortrekt zie je dat ze allemaal samenkomen in het huisje met de poort, midden-achter.

DE ALLEENHEERSCHAPPIJ VAN
10 HET CENTRAAL PERSPEKTIEF
+ 1400 - + 1900

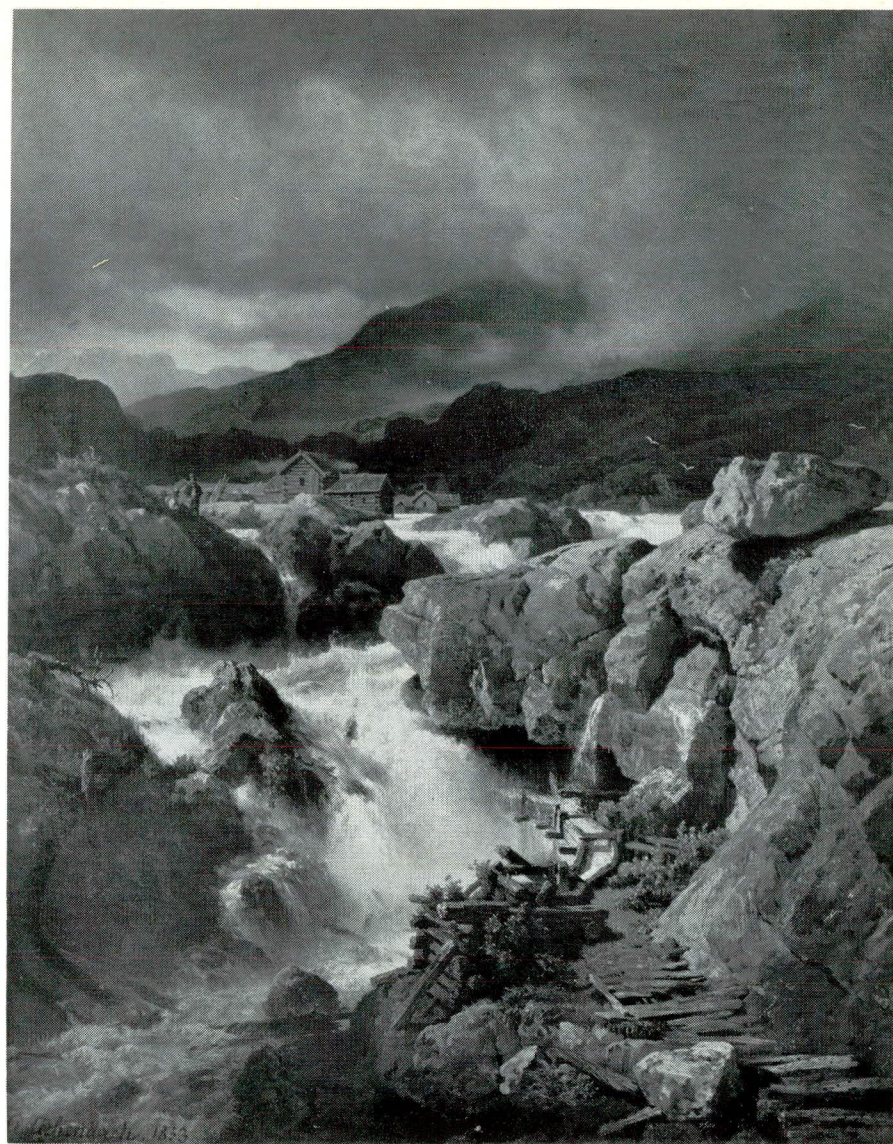
Vijf eeuwen lang is men er in de kunst op uit om de zichtbare werkelijkheid met behulp van het perspektief te imiteren. Toch leidt dit niet tot het ontstaan van een hele reeks gelijksoortige kunstwerken want de opvattingen over 'de werkelijkheid' veranderen voortdurend.



11

Er worden niet alleen telkens andere onderwerpen gekozen maar ook de manier waarop ze worden uitgebeeld is steeds weer anders.

Zelfs al worden dezelfde onderwerpen gekozen, dan zijn er in de manier van weergeven toch altijd verschillen te zien. Wanneer twee kunstwerken uit één periode hetzelfde onderwerp hebben, dan is er meestal wel een gemeenschappelijke manier van werken herkenbaar, waardoor je kunt zien in welke tijd ze zijn ontstaan; dan zijn er nog wel verschillen die veroorzaakt worden door de persoonlijke manier van werken van een bepaalde kunstenaar, waardoor je een werk, ook als de naam van de maker er niet op staat, toch aan iemand toe kunt schrijven. Bij werken uit verschillende periodes met hetzelfde onderwerp, zoals b.v. de landschappen van Both uit de 17e eeuw (11) en van Acherbach uit de 19e eeuw (12), zijn de verschillen in manier van werken hemelsbreed. Je kunt zeggen dat beide kunstenaars centraal perspectief hebben toegepast in een landschap, maar daarmee houdt de overeenkomst op.



12

Gebouwen zijn misschien wel het meest aantrekkelijk om perspectief weer te geven omdat ze uit geometrische, en dus berekenbare, vormen zijn samengesteld. In het begin van de 17e eeuw maakte Paulus van Vianen (uit Utrecht) een zilveren schijf van 23 cm. doorsnee met een ondiep reliëf, voorstellende Saul en David. (13) Hij toont hierin niet alleen zijn meesterschap op het gebied van de zilversmeedkunst, waarmee hij in zijn tijd al tot ver over de grenzen beroemd was, maar ook zijn uitstekende kennis van de regels van het perspectief. 13

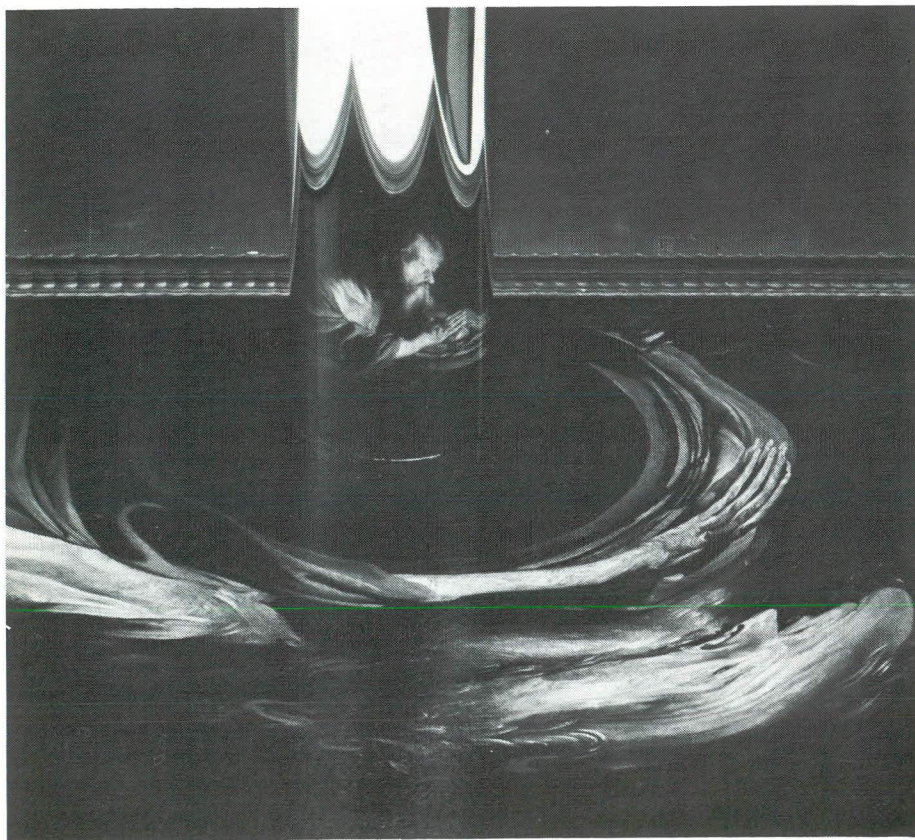




Ook de schilder Pieter Saenredam had een voorkeur voor het tekenen en schilderen van gebouwen, vooral kerken. In 1645 maakte hij dit schilderij van de Janskerk in Utrecht. (14)

14

Een heel bijzondere vorm van ruimtelijkheid werd in die tijd ook verkregen met een konstruktie die 'anamorfose' genoemd wordt: een voorstelling wordt zó geschilderd of getekend dat hij alleen maar herkenbaar is wanneer hij bekeken wordt in een spiegelende cylinder, die er op een aangegeven plaats boven op gezet wordt. In de spiegelende cylinder bekeken krijgt het voorgestelde een extra ruimtelijk karakter door het gebogen oppervlak. De afgebeelde anamorfose is in 1630 geschilderd, waarschijnlijk door Mathias Stomer, en stelt de Heilige Hiëronymus voor. (15)



15





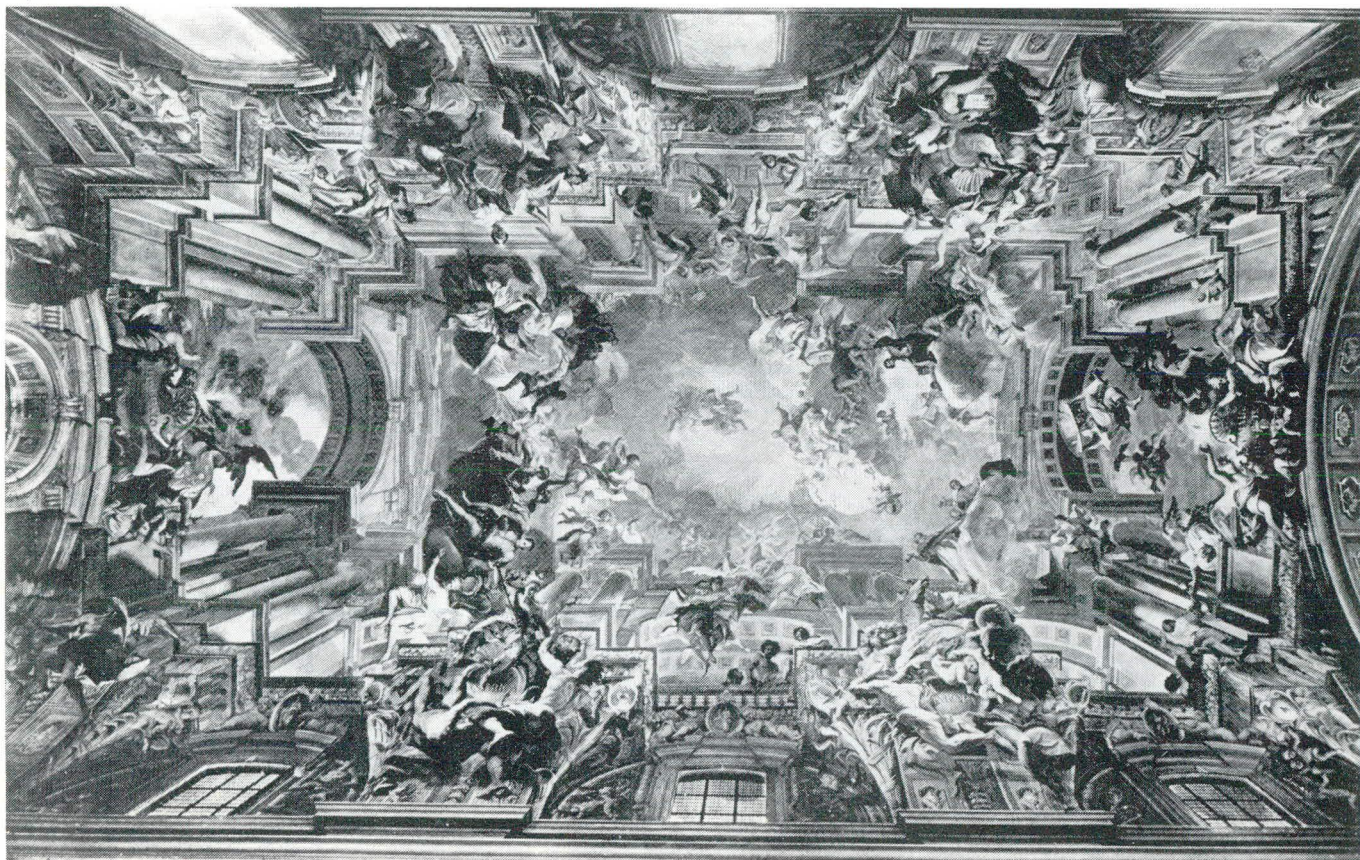
16

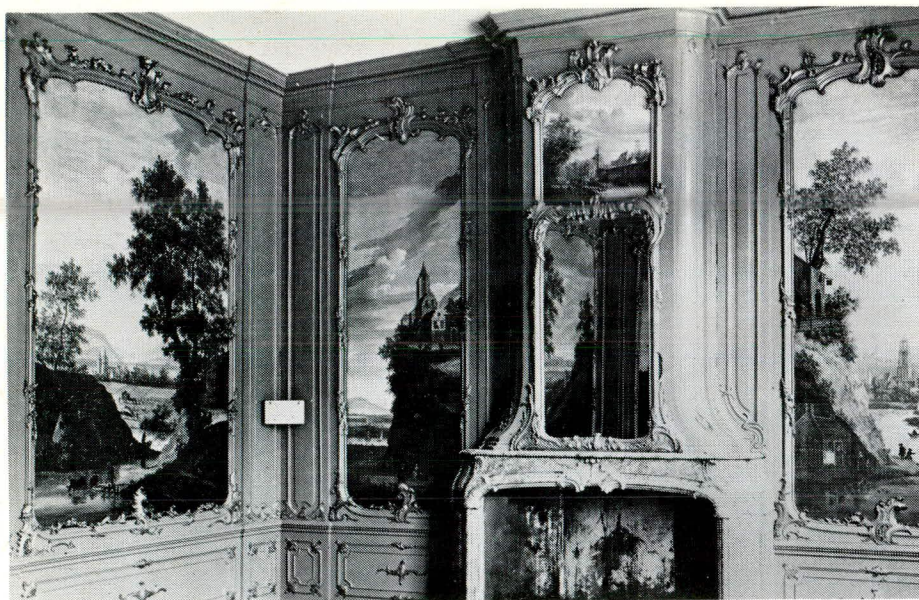
Op plafonds hebben de meesters van het perspectief zich goed uit kunnen leven: twee 17e eeuwse voorbeelden, een van Hont-horst (16) en een van Pozzo (Italië)(17). In Pozzo's plafond is niet te zien waar de echte archi-tektuur ophoudt en waar de geschilderde begint. Om ze op de juiste manier te zien moet je er wel recht onder staan (16a)



16a

17





Hoezeer het schilderij opgevat kon worden als een 'venster op de wereld' blijkt uit de wandbeschilderingen van een 18e eeuwse utrechtse regentenkamer (die niet meer in die vorm bestaat). (18)

Je zou je hier zonder moeite kunnen voorstellen dat er hele grote ramen in die wanden zaten, waardoor je uitkeek op een wijds rivierenlandschap; alleen het landschapje boven de spiegel verstoort de illusie.

18

ONTWIKKELINGEN IN DE 20E EEUW

De uitvinding van de fotografie in het eerste kwart van de 19e eeuw heeft de beeldende kunst in vele opzichten beïnvloed. Met een fototoestel kan iedereen moeiteeloos een perspectief juist beeld maken. Voor die tijd was er al gewerkt met de 'camera obscura', waarbij het gewenste beeld via een spiegel en een lens op een blad papier geprojecteerd werd; dat moest dan nog wel overgetrokken worden. Met een fototoestel was ook dat niet meer nodig; ieder gewenst beeld werd in één keer op de lichtgevoelige plaat vastgelegd.

Aan de ene kant verwelkomden de kunstenaars de fotografie enthousiast omdat ze haar konden gebruiken om situaties snel vast te leggen, als geheugensteuntje voor details en juiste verhoudingen bij het maken van hun werk; aan de andere kant ontstonden er bij sommige kunstenaars twijfels over de vraag of het nu wel de taak van de kunstenaar was om de zichtbare werkelijkheid zo echt mogelijk te imiteren. Er werd gezegd: een schilderij is een plat vlak dat je kunt vullen met vormen en kleuren; waarom zou je proberen te ontkennen dat het een plat vlak is en persé de illusie willen wekken dat het een raam is, waardoor je in een bedriegelijk echt lijkende ruimte kunt kijken?

Men kreeg belangstelling voor kunst uit andere culturen, b.v. de japanse, en binnen de eigen cultuur werden de middeleeuwen weer ontdekt. Men zag daarin hele andere vormen van ruimte-uitbeelding dan die van de door het centraal perspectief beheerste westerse kunst van de laatste eeuwen.

Aan het begin van de 20e eeuw was de situatie met betrekking tot de ruimte-uitbeelding in de kunst als volgt: men vond het niet meer nodig om perspectief te schilderen, maar het hoefde ook niet vermeden te worden; andere vormen van ruimte-uitbeelding werden even goed geacht als het centraal perspectief; bovendien werd het niet meer nodig gevonden dat er in kunst sprake van ruimte-uitbeelding was, in tegendeel, sommige kunstenaars begonnen zelfs hun best te doen om ruimtelijkheid in hun werk te zo veel mogelijk tegen te gaan.

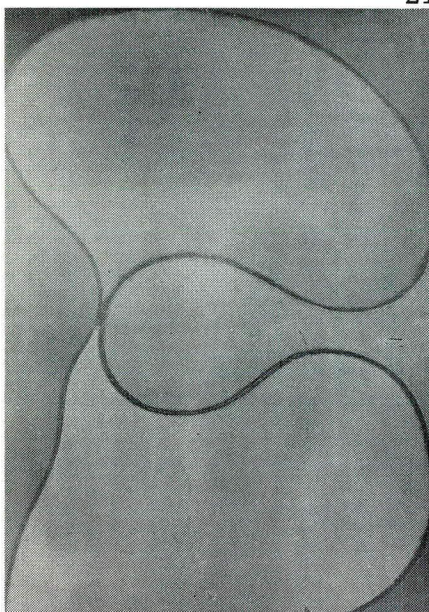
In de ets van Jan Toorop uit 1895 (19) en de schilderijen van Van Deene uit 1912 en 1913 (20 en 21) is maar heel weinig dieptewerking te bespeuren. De vormen in 19 en 20 zijn op een bepaalde manier geschematiseerd tot patronen van lijnen en banden, die voor ons nog net herkenbaar zijn als op een boomkruin lijkende haren (19) en als bomen (20). Een zekere ruimtelijkheid wordt nog wel veroorzaakt door het over of achter elkaar vallen van de 'takken' op het hoofd van de man en van de boomkruinen en stammen aan weerszijde van het laantje. In 21 is helemaal geen voorstelling te herkennen; het is alleen maar een golvende lijn waarbinnen verschillende kleurvlakken zijn ingevuld: een plat vlak, opgevuld met vormen en kleuren dus; toch is door de golfing van de lijn zelfs in dit werk nog een zekere ruimtelijke werking aanwezig, een soort golfing naar achteren en naar voren. Zo'n werk waarin geen afbeelding te herkennen is van iets uit de zichtbare werkelijkheid wordt 'abstrakt' genoemd; je hoort hierover meer in de volgende schooltentoonstelling die over abstraktie zal gaan.



19



20



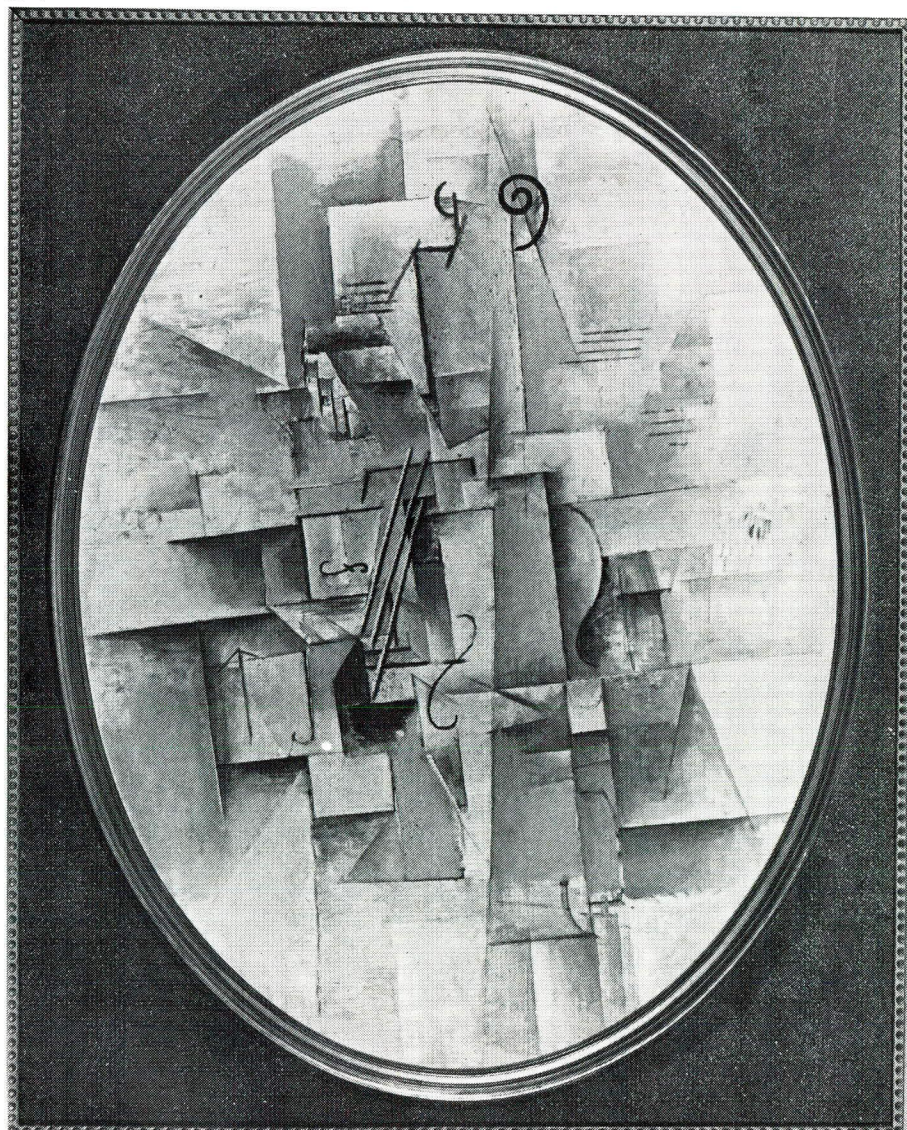
21

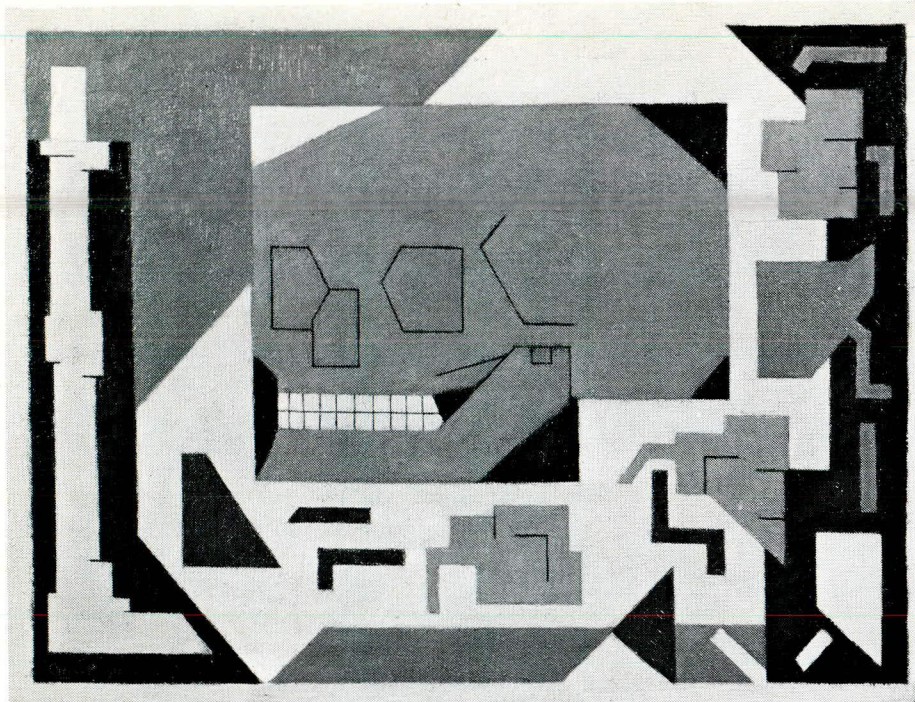
KUBISME

Rond 1908 beginnen een paar kunstenaars in Parijs het probleem 'ruimtelijkheid op een plat vlak' op een heel nieuwe manier aan te vatten: ze schilderen wel dingen uit de zichtbare werkelijkheid, maar ze vereenvoudigen de vormen ervan; voorwerpen en mensen worden opgebouwd uit geometrische vormen, rechthoeken, cirkels en kubussen b.v.. Om die reden wordt deze manier van werken 'kubisme' genoemd. De kubisten halen de dingen die ze afbeelden a.h.w. uit elkaar en rangschikken de losse onderdelen opnieuw, rekening houdend met het platte vlak van het schilderij en ze laten ze ook van verschillende kanten tegelijk zien.

In de viool van Picasso uit 1911 (22) zie je hoe de vormen helemaal in rechthoeken zijn opgelost en de onderdelen verspreid over het vlak zijn geraakt: stukjes voorkant en zijkant, snaren en ook wat notenbalken samengevoegd tot een 'kubisties' bouwsel dat geen portret is van het uiterlijk van een viool zoals wij die altijd zien, maar van datgene dat de kunstenaar het meest karakteristieke voor een viool vindt; door schaduwwerking en door de richting van bepaalde lijnen heeft de viool een ondiepe ruimtelijkheid, ongeveer zoals in een reliëf.

22





Het kubisme is door veel kunstenaars overgenomen en op een eigen manier verwerkt.

In 1918 schilderde Chris Beekman een vlak vol driehoeken, vierkanten en rechthoeken en tussenvormen daarvan(23); als je goed kijkt zie je dat het een doodshoofd is met er omheen een pilaar (1.) en vormen waar je klimopbladeren in zou kunnen zien. Hij verwerkte het kubisme op een totaal onruimtelijke manier.

23

24

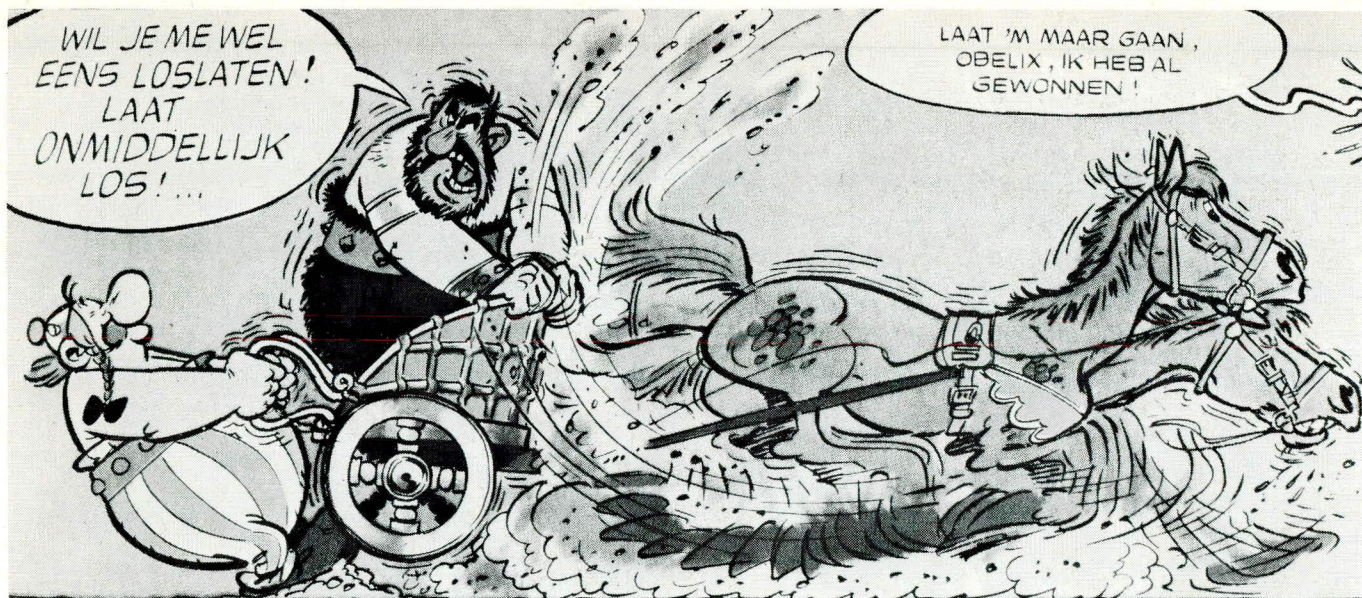


De schilderes Lou Loeber maakte in 1935 een dorpje (24) dat helemaal bestaat uit ruiten (wiebertjes), rechthoeken en cirkels. Net als bij Beekman (23) zijn die vormen met egale kleurvlakken opgevuld. Door de schuin weggelopen- de lijnen van de ruit- vormen is het een ruimtelijk dorp geworden met blokvormige huizen onder platte daken; tussen de huizen in steken de bomen (de cirkels) omhoog als platte schijven.

BEWEGING

Omstreeks 1910 begon men zich in de beeldende kunst ook te wagen aan het weergeven van beweging. In het eind van de 19e eeuw waren al foto's gemaakt van mensen en dieren in beweging; dat leverde veel nieuwe gegevens op over de verschillende houdingen van lichamen in beweging, maar ook nieuwe ideeën over de manier waarop je beweging weer kunt geven. Beweging is iets dat veel te maken heeft met ruimtelijkheid; iets dat beweegt neemt meer ruimte in beslag dan hetzelfde ding wanneer het stilstaat: wanneer ik b.v. door een kamer loop, dan graaf ik in de ruimte a.h.w. een tunnel uit die de omtreksvorm van mijn lichaam heeft; iedere volgende seconde neemt mijn lichaam een nieuw deel van de ruimte in beslag.

In een plaatje uit Asterix zie je een paard in beweging (25); als we niet zouden weten dat beweging er op een foto zó uit kan zien, dan zouden we misschien denken dat we te doen hadden met een paard met twintig benen.



25

26

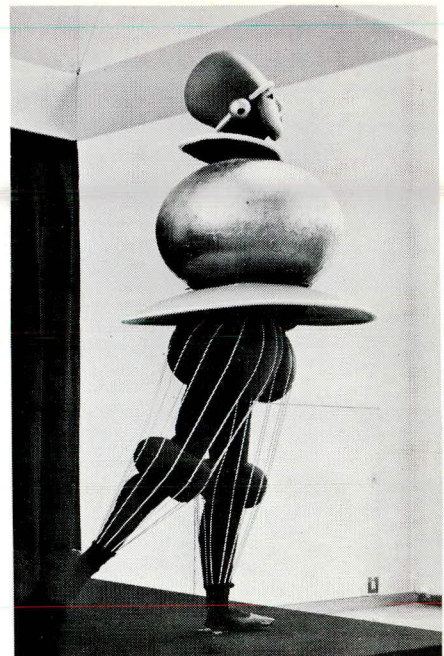


In 1912 verwerkte Marcel Duchamp de nieuwigheden op het gebied van de fotografie in een schilderij 'naakt dat de trap af komt'. We kunnen daarin de snel opeenvolgende bewegingen herkennen van een soort ledenpop op een trap. Het onderwerp van dit schilderij is niet de persoon, maar de beweging die de persoon maakt. (26)

Toen het werk voor het eerst tentoongesteld werd had men er wel wat moeite mee en werd het spottend 'ontploffing in een houtopslagplaats' genoemd.

Ook in de beeldhouwkunst begon beweging een rol te spelen. Iets dat in beweging is neemt, zoals gezegd, meer ruimte in dan hetzelfde ding wanneer het stilstaat: neem b.v. dit boekje, wanneer het dicht is is het een plat rechthoekig ding; maar wanneer je het open wilt slaan heb je daarvoor een halve-cirkel-vormige ruimte nodig met de doorsnee van het opengeslagen boekje. Zo is het ook met de mobiles, die rond 1920 voor het eerst door kunstenaars gemaakt werden: omdat mobiles op de luchtstroom bewegen nemen ze een voortdurend wisselende ruimte in beslag die groter is dan het ding op zichzelf.

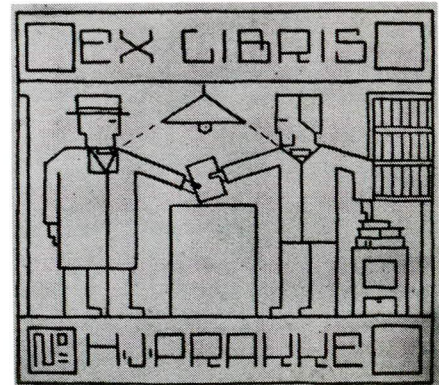
Iets dat snel ronddraait of heen en weer beweegt lijkt van vorm te veranderen. De details zijn niet meer zichtbaar en er ontstaat een bijna doorzichtig maar vast omlijnd beeld, omdat de verschillende standen van het bewegende voorwerp elkaar zó snel opvolgen, dat ons oog ze niet afzonderlijk kan waarnemen. Je kunt b.v. heel goed door de spaken van een fietswiel kijken als het stil staat; wanneer het draait kan dat niet meer: de spaken vormen dan een nauwelijks doorzichtig scherm. Als een ijsdanseres een snelle pirouette draait krijgt ze een gestroomlijnde vorm, waaraan we meer kunnen zien over de beweging die ze maakt dan over hoe ze er zelf uitziet. Rond 1920 verwerkte Oskar Schlemmer dit gegeven in balletkostuums (27).



27

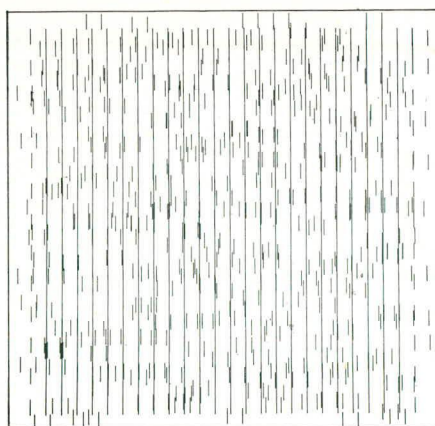


28

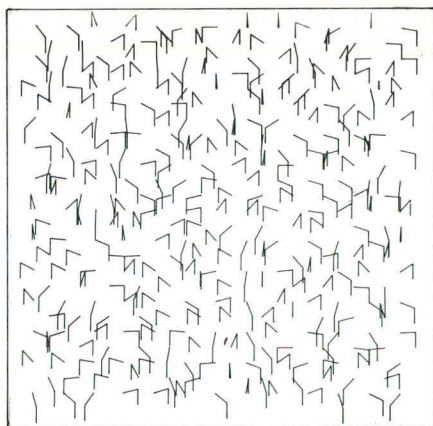


29a

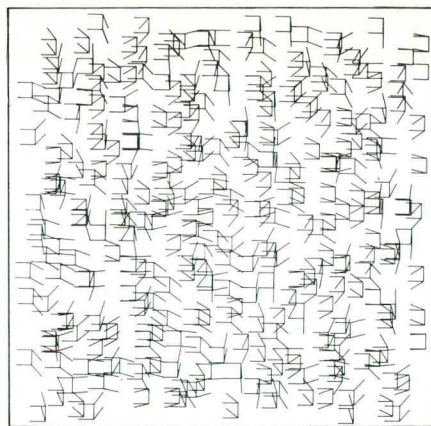
In 1912 drukte Umberto Boccioni het begrip beweging uit in een beeldhouwwerk dat heet 'vormen die zich in de ruimte voortzetten'. Het is een lopende figuur, waarvan de vormen a.h.w. achter hem aan wapperen. (28)



29



30



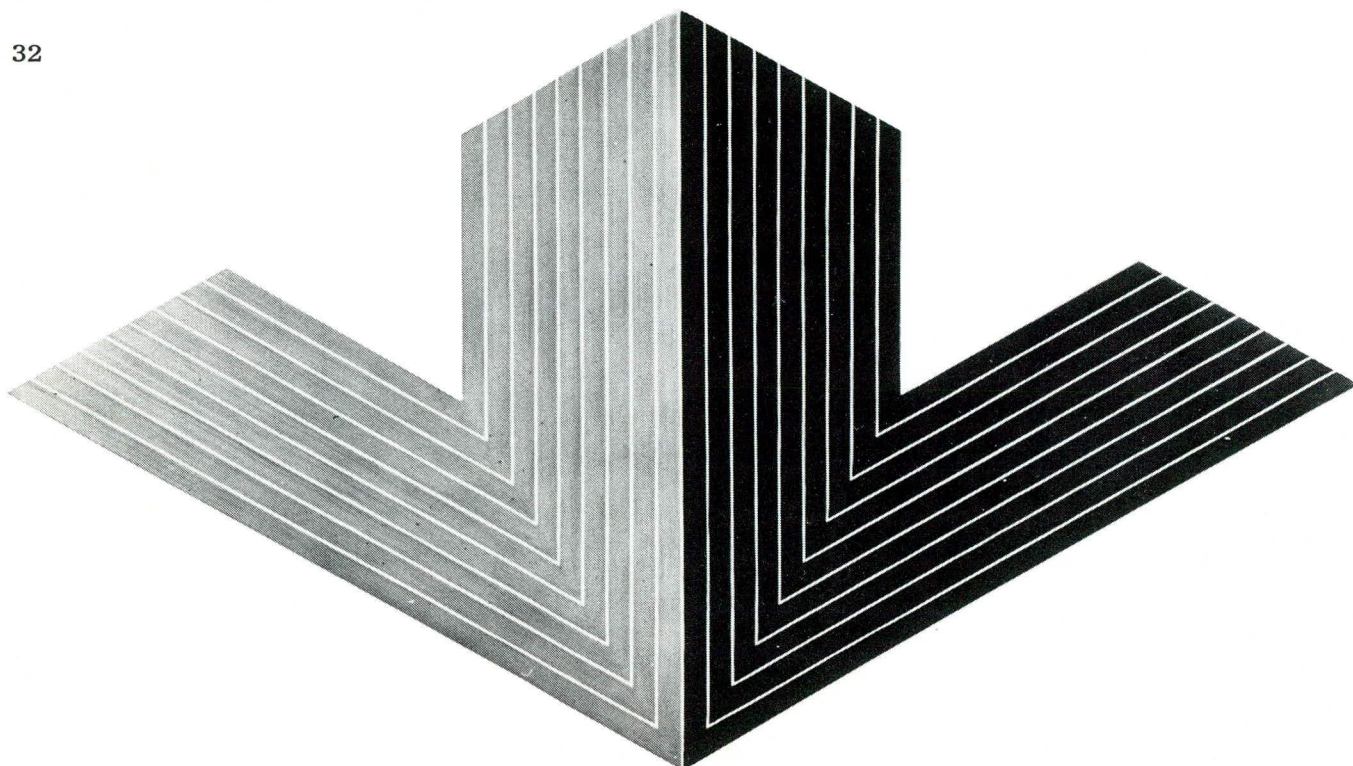
31

ABSTRAKTE KUNST EN RUIMTELIJKHEID

Abstrakte kunst is, zoals we al eerder gezien hebben (afb. 21), kunst waarvan de vormen en kleuren niet bedoeld zijn als weergave van iets uit de zichtbare werkelijkheid; 'kunst die niks voorstelt' wordt ook wel eens gezegd, maar dat is een slordige omschrijving. Bij abstrakte kunst is ruimtelijkheid of niet-ruimtelijkheid een heel ander probleem dan bij 'figuratieve' kunst (dat is kunst waarin wél dingen uit de zichtbare werkelijkheid afgebeeld zijn). Wanneer we een afbeelding zien van iets dat we kennen, of dat nu een hele ruimtelijke of een niet-ruimtelijke afbeelding is, dan denken we direct aan hetzelfde in het echt. B.v. als ik kijk naar het plaatje van twee mannetjes in een bibliotheek, op een totaal onruimtelijke manier getekend door Wobbe Alkema in 1922 (29a), dan stel ik me daar direct de werkelijkheid bij voor: in gedachten kan ik het gebrek aan ruimtelijkheid a.h.w. aanvullen met wat ik weet: n.l. dat mannetjes, tafels en boekenkasten drie dimensies hebben en dat een bibliotheek meestal een vrij grote ruimte is. Bij abstrakte kunst heb je die 'associatie' met de werkelijkheid niet; ruimtelijkheid staat hier veel meer op zichzelf, los van de werkelijkheid.

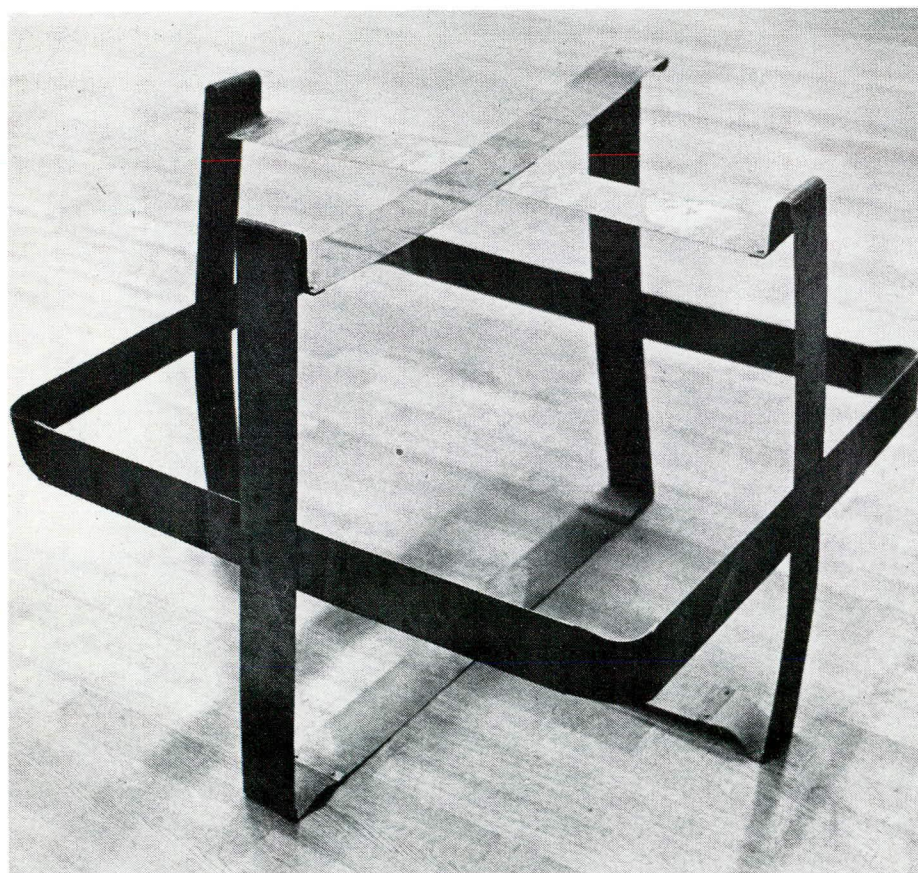
Toen men in de beeldende kunst het schilderen echt als een plat vlak wilde gaan gebruiken bleek dat alles wat op dat platte vlak gedaan werd toch wel een zekere ruimtelijke werking had: kleuren en/of lijnen werken, ook als ze 'niets voorstellen', altijd ruimtelijk ten opzichte van elkaar. Het is b.v. heel moeilijk om in de drie zeefdrukken van Von Graevenitz uit 1973 (29, 30, 31) geen diepte te zien; het lukt nog het beste met 29, maar zodra de lijntjes een hoek met elkaar gaan maken (30) ontstaat er een sterke dieptewerking; wanneer ze op de hoekpunten nog eens verbonden worden door nieuwe lijntjes dan ontstaan er vormpjes die direct aan kubussen doen denken. We hebben dan toch de neiging om het vierkante vlak van het werk als een raam te zien waar achter zich weer een ruimte bevindt.

32



Sommige kunstenaars zijn afgestapt van de vierkante of rechthoekige vorm van het schilderij. De Amerikaanse kunstenaar Frank Stella maakte in 1964 het schilderij 'Ifafa II' (32); het zijn twee V-vormen die, door de manier waarop ze in dit geval aan elkaar zitten, de vorm gekregen hebben van een pijl. De omtrek van het schilderij volgt de vorm van de 'pijl'. Dat heeft i.v.m. de ruimtelijke werking twee gevolgen: we zijn minder geneigd om er diepte in te zien, hoewel de lijnen een hoek met elkaar maken én het schilderij krijgt meer het karakter van een 'ding op zich'. In het totaal van een ruimte (b.v. een museumzaal) werkt zo'n vorm tegen de wand, die meestal rechthoekig is, heel anders dan een vierkant of rechthoekig schilderij. We kunnen er onmogelijk een raam in zien, het is een 'ding' áán de wand en niet een 'doorkijk' door de wand.

DRIE-DIMENSIONALE KUNST



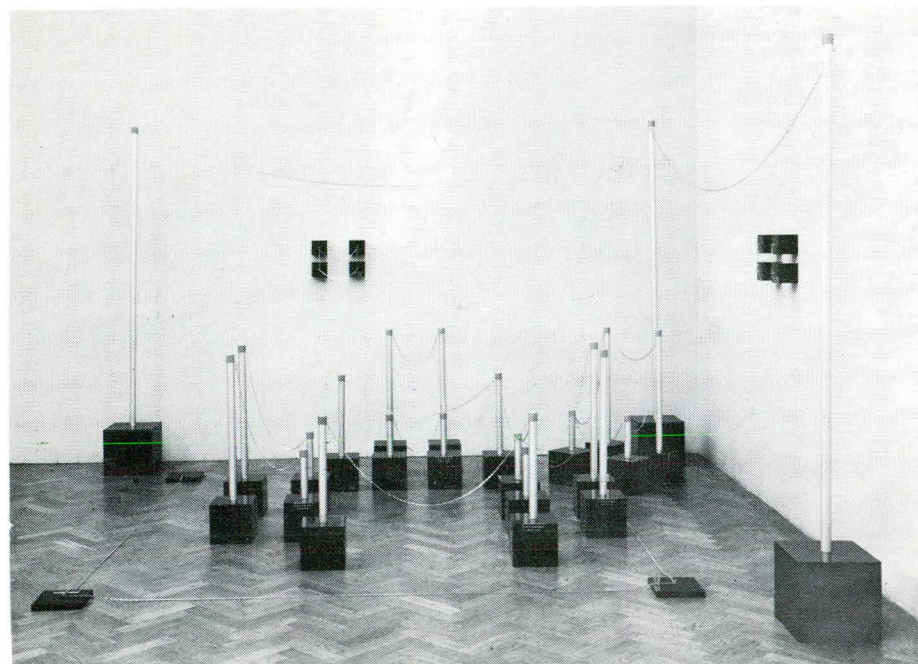
33

34 Wanneer je in een lege kamer of zaal iets aan de wand hangt of neerzet dan verandert daardoor de hele ruimte. Beeldhouwwerken zijn op zichzelf al drie-

35 dimensionaal en ze kunnen massief zijn, zoals dat van Wichman uit 1919, of heel open, zoals dat van Carel Visser uit 1969; (resp. 33 en 34)

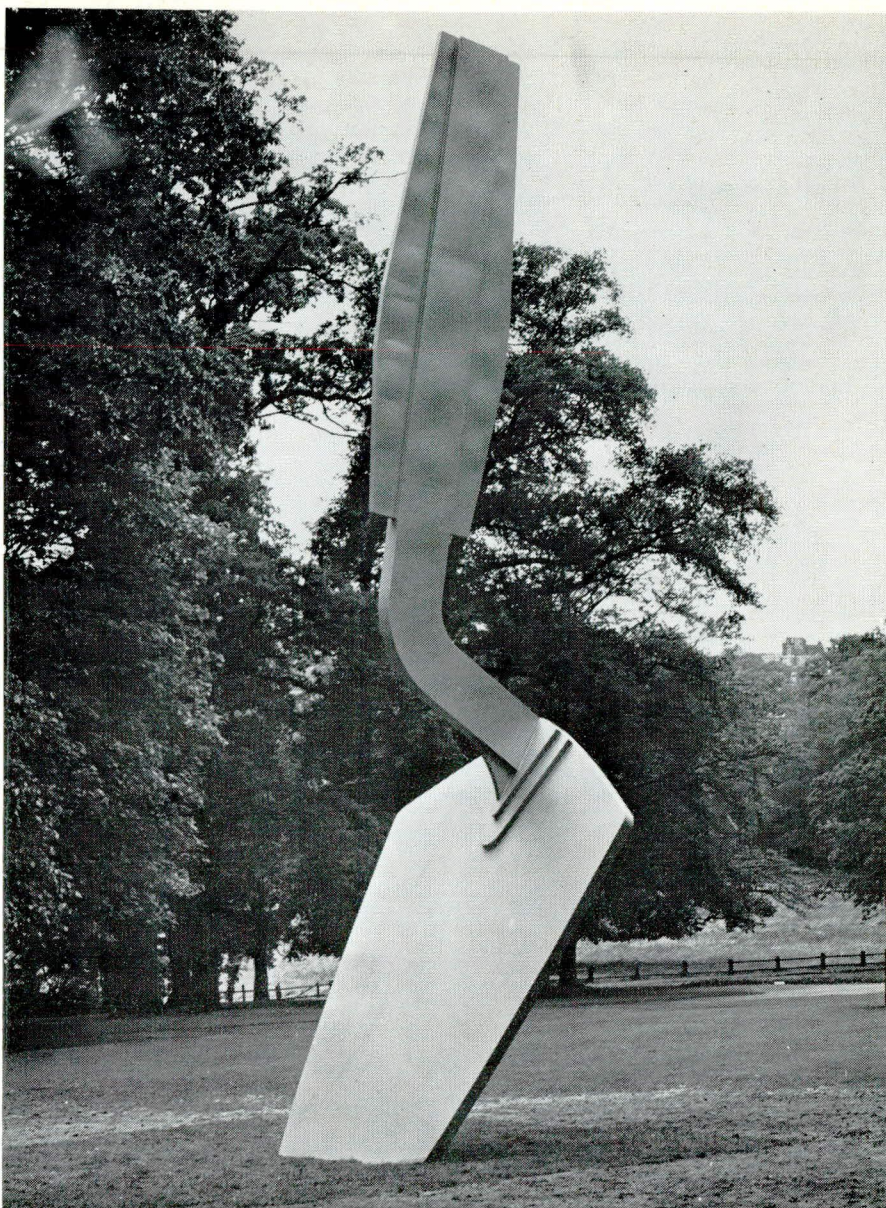
Door de afmetingen van hangende of staande kunstwerken aan een ruimte aan te passen door ze b.v. zo groot te maken dat ze een hele wand of vloer in beslag nemen kan zo'n werk een ruimte volledig gaan bepalen.

Een voorbeeld hiervan is het werk van Pieter Engels uit 1969 (35). Het heet: 'place for no room' ofwel plaats voor geen ruimte.



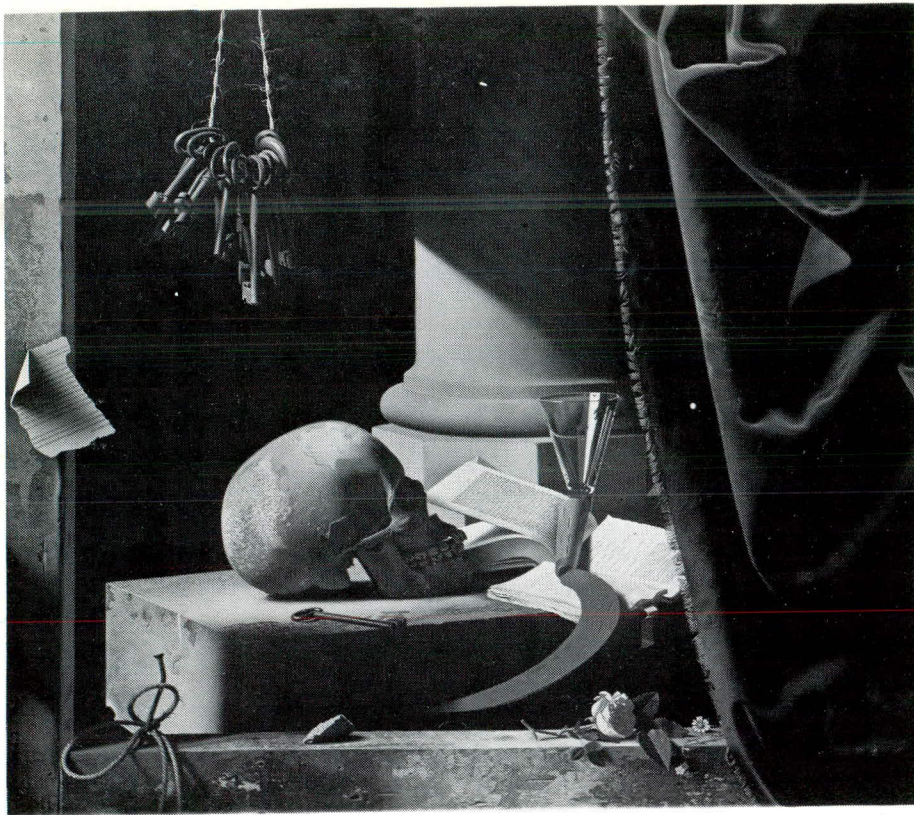
Er zijn kunstenaars die de binnenruimte te beperkt vinden en die hun kunst voor buiten maken. Die 'buiten-kunstwerken' hebben soms enorme afmetingen. Zo zette Claes Oldenburg in 1971 in park Sonsbeek in Arnhem een reusachtige troffel neer, die je gevoel voor verhoudingen helemaal in de war stuurt. Aan de ene kant kun je denken: wat een enorme troffel!; aan de andere kant dwingt je gevoel voor normale verhoudingen je om de aarde waarin de troffel staat in gedachten te verkleinen tot een emmer specie. (36)

In de tuin van Museum Kröller-Müller in Otterlo steekt een werk van Serra uit de heuvels; het is één geheel met het landschap. Als je erlangs loopt veranderen de drie grote platen voortdurend van vorm en staan dan steeds anders ten opzichte van het landschap. (37)



37

36



38

PERSPEKTIEF IN DE 20E EEUW

Dat veel kunstenaars de problemen van ruimte-uitbeelding op een niet-perspektiviese manier benaderen wil nog niet zeggen dat het centraal perspectief helemaal niet meer wordt toegepast. Ook in deze eeuw zijn er kunstenaars die dingen uit de werkelijkheid zo echt mogelijk willen imiteren. Bij 'de sleutels van de anachoreet (kluizenaar)', in 1943 geschilderd door Raoul Hynckes (38), is het vlak van het schilderij opgevat als een opening naar een andere ruimte; het is een venster waarvan het kozijn gedeeltelijk samenvalt met de rand van het schilderij; tussen ons en het kozijn hangt een gordijn. Door het perspectief en de nauwkeurige manier van schilderen is er een bedriegelijk echt lijkend beeld ontstaan, dat sterk doet denken aan de staaltjes van illusionisme uit de 17e en de 18e eeuw.

39



Pyke Koch paste in zijn 'suicide et souvenir' (1928) (zelfmoord en herinnering) op een heel andere manier perspectief toe; hij voegde een aantal op zichzelf wel perspectivies geschilderde stukjes van de werkelijkheid samen tot een onwerkelijk geheel. Dit geheel is wel ruimtelijk maar niet perspectivies; de ruimtelijkheid van het totaal is ontstaan door een lichte plek in het midden en door de richting waarin sommige onderdelen zoals de fabrieksschoorstenen en de huizenrij geplaatst zijn. (39)

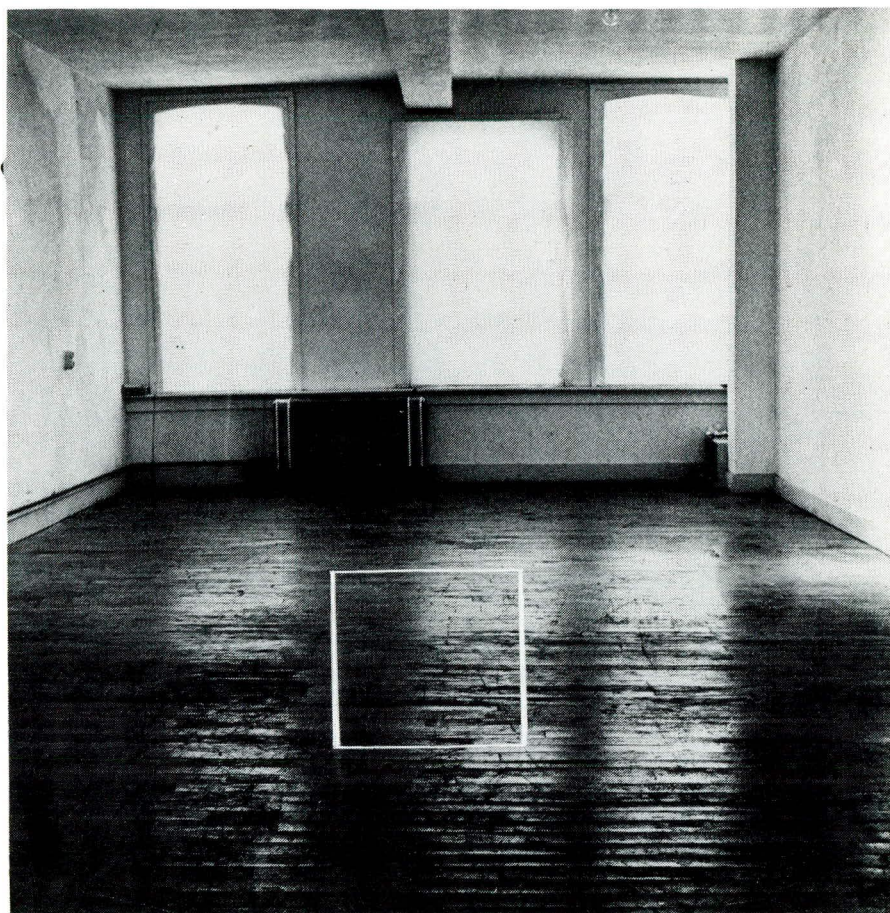
Sommige hedendaagse kunstenaars gebruiken, op verschillende manieren, de fotografie bij het maken van hun werk. Bepaalde kunstenaars worden fotorealisten genoemd omdat ze foto's heel nauwkeurig naschilderen, vaak op hele grote formaten. In dit soort werk is altijd sprake van centraal perspectief omdat foto's van nature perspectivies zijn, maar er worden niet speciaal onderwerpen gekozen die dat benadrukken. Door de sterke vergoting van de afgebeelde dingen en het apart zetten van bepaalde situaties gaat het geschilderde beeld vaak wel veel 'tastbaarder' lijken dan de werkelijkheid. Een voorbeeld hiervan is het schilderij van Don Eddy 'blue caddy' (blauwe cadillac) uit 1971. (40)



40

Jan Dibbets heeft in een merkwaardige foto van zijn lege atelier gestalte gegeven aan de problemen van ruimte en perspectief: Op de vloer staat een wit vierkant, d.w.z. het lijkt een staand vierkant. In feite heeft Dibbets op de vloer een wit trapezium (∇) uitgezet. Een liggend vierkant lijkt in perspectief gezien een trapezium met de smalle kant naar achteren; Dibbets legde zijn trapezium met de smalle kant naar voren; van een afstandje gefotografeerd lijkt het nu een vierkant. Jan Dibbets, die zich veel bezig houdt met de merkwaardigheden van de menselijke waarneming, maakte een aantal van dergelijke werken en noemde ze 'korrektie op het perspectief'. (41 en omslag)

41



SLOT

Als je de geschiedenis van de ruimte-uitbeelding in de westerse kunst zo eens bekijkt, dan kom je tot de ontdekking dat er geen lijn in zit van 'niet kunnen' naar 'wel kunnen', maar dat de manier waarop ruimte wordt uitgebeeld afhankelijk is van de ideeën die bestaan hebben over kunst. Op het moment dat men vindt dat kunst de werkelijkheid moet imiteren worden er manieren bedacht om dat zo goed mogelijk te

doen; ook de ruimtelijkheid van die werkelijkheid wordt dan zo dicht mogelijk benaderd. Veranderen de ideeën over kunst weer en wordt er verwacht dat kunst op een beeldende manier heersende opvattingen over b.v geloof of macht of kunst zelf overbrengt dan verandert daarmee ook weer de manier van ruimte-uitbeelding. Technies kunnen speelt daarbij niet zo'n grote rol.

Er zijn een paar momenten in de geschiedenis aan te wijzen waarop de verandering van de ideeën over kunst grote gevolgen had voor de ruimte-uitbeelding: + 400 v.Chr. bij de Grieken, het begin van de christelijke kunst (+ 300 na Chr.), de renaissance (+ 1400) en het einde van de 19e eeuw. Het laatste keerpunt verschilt in zoverre van de andere dat vanaf dat moment nieuwe vormen van ruimte-uitbeelding mogelijk werden, maar dat de oude vorm (het perspectief) ook bleef voortbestaan.

In de 20e eeuw hebben de kunstenaars zich met grote energie op de problemen van ruimtelijkheid en niet-ruimtelijkheid gestort met het gevolg dat we nu zitten met heel wat meer vormen van ruimte-uitbeelding dan in dit korte overzicht genoemd konden worden. Daar was geen ruimte voor.

TENTOONSTELLING

De technische kant van de tentoonstelling werd verzorgd door de Heren Van Lunteren en Rombout van het Centraal Museum. Fotowerk werd gedaan in het foto-atelier van het gemeente-archief, Utrecht.

Bruikleengevers:

Stedelijk Museum, Schiedam
Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven
Universiteitsmuseum, Utrecht
Hedendaagse Kunst, Utrecht
Co van Gasteren, Amsterdam

De wandschildering en de mobile werden gemaakt door leerlingen van het gemeentelijk Atheneum in Utrecht.

Dit boekje is gemaakt bij een serie van drie schooltentoonstellingen die, gedurende het schooljaar 1975/1976, georganiseerd worden door een werkgroep van het Centraal Museum en leraren uit het voortgezet onderwijs. Behalve 'ruimte en perspectief' werden als thema's gekozen: 'abstraktie' en 'vorm, lijn, kleur', voor resp. de tweede en de derde tentoonstelling. De leden van de werkgroep zijn: Joop de Vries, Ineke Voorsteegh, Roland Sohier, Yvo Smit, Jacobien de Rooy, Jos de Meyere, Toos van Kooten, Ben Koevoets, Co van Gasteren, Nico Brederoo en Hoos Blotkamp.

BOEK

Uitgave: edukatieve afdeling van het Centraal Museum, Utrecht.
Basis ontwerp: Anthon Beeke, lay-out ed.afd.C.M.
Druk: Drukkerij Elinkwijk, Utrecht.
Foto's:
Aartsbisshoppelijk Museum Utrecht; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; Stedelijk Museum, Amsterdam; Ad Petersen, Amsterdam; Hedendaagse Kunst, Utrecht.

Foto op omslag:
Jan Dibbets 'korrektie' op het perspectief', 1969.

WAAR DE AFGEBEELDE KUNSTWERKEN IN HET ECHT TE VINDEN ZIJN:

- 1 : Lascaux, Frankrijk
 - 2 : Egypties museum Kairo
 - 3 : Glyptothek München
 - 4 : Museo L.Boncompagni alle Terme, Rome
 - 5 : Museo Profano Vaticaan, Rome
 - 6 : A.B.M. Utrecht
 - 7 : Capella degli Scrovegni, Padua
 - 16: coll. Paul Getty, V.S.
 - 17: San Ignazio, Rome
 - 26: Philadelphia Museum of Art, V.S.
 - 27: coll. Mevr T.Schlemmer, Stuttgart
 - 28: coll. Mattioli Milaan
 - 32: Coll. R.C. Scull New York, V.S.
 - 40: Hedendaagse Kunst Utrecht
 - 34-41: Stedelijk Museum Amsterdam
 - 22-36-37: Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo
- In het Centraal Museum in Utrecht bevinden zich: alle afgebeelde werken bij de tentoonstellingsbegeleiding en de nummers: 8 t/m 16, 18 t/m 21, 23, 24, 29 t/m 31, 33, 35, 38 en 39.

