

Twée gebeeldhouwde poorten ontsloten?

Aanknopingspunten en beperkingen van de
iconografisch-iconologische, semiotische en formalistische methode



Martin Lok
S0613053
Januari 2011

Twee gebeeldhouwde poorten ontsloten

Aanknopingspunten en beperkingen van de iconografisch-iconologische, semiotische en formalistische methode

Student: Martin Lok
Studentnr: s0613053
Date: 7 januari 2011
Type of paper: Paper Practices & Debates (3359 words, excluding annex, notes and references)
Programme: MA Art History, 2010-2011
Ects: 5 ects
Specialisation: Early Modern Art

Declaration: I hereby certify that this work has been written by me, and that it is not the product of plagiarism or any other form of academic misconduct.

Inhoudsopgave

| | |
|--|----|
| 1. Inleiding | 1 |
| 2. Vraagstelling | 2 |
| 3. Selectie van de <i>a priori</i> 'meest' en 'minst' bruikbare methoden | 3 |
| 4. Verdieping | 4 |
| 5. Reflectie | 9 |
| | |
| Bijlage - twee poorten in vogelvlucht | 11 |
| | |
| Geraadpleegde literatuur | 13 |

1. Inleiding

Dit werkstuk is geschreven in het kader van het MA-vak 'Practices & Debates' en mijn persoonlijke vingeroefening in het bewust omgaan met methoden en theorieën¹ in de kunstgeschiedenis. Doel van dit mastersvak is inzicht te krijgen in het gebruik van methoden in de hedendaagse praktijk van de kunstgeschiedenis. De uitwisseling van ervaringen tussen kunsthistorische specialisaties is hierbij cruciaal en kreeg mede vorm in werkgroepen. In mijn werkgroep² waren vier specialisaties vertegenwoordigd: vroege moderne kunst, moderne kunst, decoratieve kunst en architectuur. Ieder werkgroep-lid heeft voor het eigen werkstuk een kunstwerk of materieel object als uitgangspunt gekozen voor een vergelijking van twee methoden. Om richting te geven aan onze groepsdiscussies hebben we afgesproken dat iedereen daarbij één methode zou kiezen waarvan hij of zij *a priori* de bruikbaarheid hoog inschat, en één waarvan de bruikbaarheid *a priori* zeer beperkt wordt geacht.

In mijn persoonlijke werkstuk staan twee beeldhouwde deuren centraal, namelijk de *Porta del Paradiso* van Lorenzo Ghiberti (*Paradijspoort*, Florence, 1425-1452) en de *Porte de l'Enfer* van Auguste Rodin (*Hellepoort*, Parijs, 1880-1917). Eén vroeg-vijftiende eeuwse Florentijnse poort, voor de belangrijkste toegang tot het Baptisterium van Florence, en één uit laat-negentiende eeuwse Parijs, voor een nog niet bestaand museum van toegepaste kunst. Twee poorten die elk in hun eigen tijd en plaats geworteld zijn en die de artistieke handtekening dragen van hun makers (zie de bijlage voor een korte beschrijving van beide poorten). De parallel tussen de *Paradijspoort* en *Hellepoort* heeft al eerder mijn interesse gewekt, maar het werd me ontraden om iets met deze twee beeldhouwde deuren te doen. Want hoe benader je twee zo verschillende deuren? Een vergelijking lijkt inderdaad een hachelijke onderneming. Tegelijkertijd maakt juist deze hachelijkheid de combinatie van beide poorten mijns inziens zeer geschikt voor een methodische vingeroefening.

¹ Een methode of methodologie is niet hetzelfde als een theorie. Een theorie wordt vaak gedefinieerd als geloofwaardig of wetenschappelijk principe of groep van principes die een fenomeen verklaren. Een theorie helpt vooral bij het uitwerken van een onderzoeksagenda en het formuleren van vragen (D'Alleva (2005, p.13). Een methode is daarentegen een set procedures of werkwijzen en gaat meer over het toepassen van een theoretisch kader. Omwille van de leesbaarheid zal ik in dit werkstuk steeds spreken over methode, behalve als het om een specifiek theoretisch kader gaat.

² Leden van mijn werkgroep waren, naast mijzelf: Coby de Boet, Arthur Crucq, Saskia van Driel, Lauran Schijvens en Jo'anne van Oijen

2. Vraagstelling

Voordat ik echt met mijn methodische vingeroefening begin zal ik eerst een vraagstelling uitwerken. Ik realiseer me dat dat een keuze is, en dat ik er ook methoden ook had kunnen vergelijken zonder vooropgezette vraagstelling. Het is niet anders dan bijvoorbeeld bij de beeldhouwer die moet kiezen of hij zijn materiaalkeuze laat afhangen van wat hij wil maken, of dat hij wat hij gaat maken laat afhangen van het materiaal waarmee hij wil werken. Beiden benaderingen zijn mogelijk, maar de bruikbaarheid van het materiaal (zijn belangrijkste gereedschap) speelt met name een rol als er een vooropgezette intentie is. Dat is niet anders bij een kunsthistorische methode of theorie. Daarom kies ik er voor om - gezien de gemaakte afspraak in onze werkgroep - eerst een vraagstelling te formuleren en vervolgens *a priori* de 'meest' en 'minst' bruikbare methode of theorie te selecteren.

Ik zal me vooral richten op de narratieve expressie en betekenis van de *Paradijspoort* en *Hellepoort*. Beide poorten staan immers in een traditie van gebeeldhouwde toegangsdeuren³ die bezoekers aan kerken, baptisteria of - in het geval van Rodin's *Hellepoort* - musea bij het binnentreden met een keur aan verhalende scènes een zekere boodschap willen meegeven. Mijn aanname is dat beide poorten door hun makers met een betekenisvolle boodschap geladen zijn, net zoals eigenlijk alle andere kunstwerken.⁴ Het is mijns inziens deze boodschap die de betekenis van beide poorten definieert. Vandaar dat ik de volgende vraagstelling als vertrekpunt kies voor mijn methodische vingeroefening: *Welke aanknopingspunten bieden verschillende kunsthistorische methoden om de narratieve expressie en mogelijke betekenis van de Paradijspoort en Hellepoort te ontsluiten en vergelijken? Welke beperkingen hangen daarmee samen?*

³ Enkele andere voorbeelden van dergelijke gebeeldhouwde deuren zijn de houten deuren van de Santa Sabina in Rome (ca. 430), de bronzen deuren van bisschop Bernward van Hildesheim (begin 11e eeuw), de bronzen deuren van de San Zeno in Verona (begin 12e eeuw) en de deuren van Filarete voor de Sint Pieter (Rome, 1445).

⁴ Ik realiseer me dat mijn aanname dat in ieder kunstwerk een betekenis besloten ligt die kan worden ontsloten vaak onder vuur ligt. Het is volgens sommigen de vraag of de intentie van een kunstenaar ten principale kenbaar is er toe doet. Zo zegt W.K. Wimsatt ("Genesis: a Fallacy Revisited", David Newton-De Molina ed, *On Literary Intention. Critical essays selected and introduced by David Newton-De Molina*, 1976, p. 136) dat het ontwerp of de intentie van de maker niet kenbaar of wenselijk is als maat voor de waardering van een kunstwerk. Anderen menen, zoals E.D. Hirsch in zijn essay "Objective Interpretation" in dezelfde bundel (p. 47), dat de beoogde bedoeling van de kunstenaar wel degelijk te ontsluiten is. Ik sluit me bij deze laatste positie aan, al realiseer ik me daarbij wel nooit verder te zullen komen dan het bieden van een *beste hypothetische reconstructie* van de bedoeling van de kunstenaar richting zijn beoogd publiek. (Ik ontleen de term 'beste hypothetische reconstructie' aan Jerrold Levinson, "Intention and Interpretation: A Last Look", Gary Iseminger ed., *Intention and Interpretation*, Philadelphia, 1992, pp. 221-256).

3. Selectie van de *a priori* 'meest' en 'minst' bruikbare methoden

Twee poorten, twee tijden, twee makers, twee boodschappen. Hoe kunnen die worden vergeleken? Zelfs de selectie van een *a priori* 'meest' en 'minst' bruikbare methode is al een lastige. Want hoe te kiezen uit de vele verschillende benaderingen die Hatt en Klonk (2006) en Leach (2010) daarvoor bieden?⁵

De keuze voor de 'meest' bruikbare methode lijkt relatief makkelijk, maar is dat bij nader inzien niet. Er zijn meerdere kanshebbers: Allereerst natuurlijk iconografie-iconologie, een methode die kan helpen de vermoedelijke boodschap van de poorten te verbinden aan de daaraan ten grondslag liggende teksten, zoals de Bijbel bij de *Paradijspoort* en de Goddelijke Komēdie bij de *Hellepoort*. Daarnaast heeft de semiotische benadering goede papieren, onder andere omdat deze benadering kan helpen de betekenis van de uitgebeelde verhalen in relatie tot de functionaliteit van de poorten te ontsluiten. Natuurlijk bieden ook andere methoden aanknopingspunten. Zo zijn verschillende methoden bruikbaar om de context van beide poorten en hun ontstaansgeschiedenis te onderzoeken (Marxisme en sociale kunstgeschiedenis, feminisme en post-kolonialisme bij Hatt en Klonk; geografie en cultuur, en stijl en periode bij Leach). Ook bieden methoden die de maker centraal stellen, zoals psychoanalyse of kennerschap, zeker mogelijkheden. Maar zowel de context- als maker-gerichte methoden bieden mijns inziens in het licht van mijn vraagstelling eerder aanvullende kennis dan dat ze tot de kern doordringen. Vandaar mijn keuze om iconografie-iconologie en semiotiek samen als 'meest' bruikbare methoden te benoemen.

De keuze voor de 'minst' bruikbare methode blijkt lastiger. Om te beginnen al omdat elke methode wel ergens bruikbaar voor is. Opnieuw biedt mijn vraagstelling aanknopingspunten voor een eerste selectie. Het lijkt niet waarschijnlijk dat de methode van het kennerschap een toegevoegde waarde heeft bij het ontsluiten en vooral ook vergelijken van de mogelijke betekenis van de twee poorten.⁶ Ook het formalisme van bijvoorbeeld Heinrich Wölflin en Adolf Hildebrand biedt op

⁵ Hatt en Klonk (2006) bieden negen verschillende methodologische vertrekpunten: Hegel; kennerschap; formalisme; iconografie-iconologie; Marxisme/sociale kunstgeschiedenis; feminisme; psychoanalyse; semiotiek; en postkolonialisme. Duidelijk is dat het gezamenlijke in deze negen vertrekpunten steeds de 'kunst' of het 'kunstwerk' zelf is, door Hatt en Klonk steeds met andere bril bekeken. Leach (2010) zet daarentegen meer het 'organiseren van het verleden centraal' en legt meer nadruk bij het aspect 'geschiedenis'. Hiervan uitgaande benoemt hij de zes vertrekpunten om het verleden te benaderen: stijl en periode; biografie; geografie en cultuur; type; techniek; thema en analogie.

⁶ Het kennerschap is wel bruikbaar om bijvoorbeeld bij elk van de deuren te onderzoeken welke delen echt van Ghiberti en Rodin zijn, en welke van assistenten. Maar dat is minder relevant in relatie tot de betekenis ervan (al zou je ervan uit kunnen gaan dat de meesters zelf vooral de belangrijkste delen hebben gemaakt).

het eerste gezicht weinig aanknopingspunten. Zij richten zich weliswaar op 'vorm' als artistieke drager om kennis over de wereld uit te drukken, maar het is mijns inziens twijfelachtig of dit ook daadwerkelijk iets zegt over de betekenis van de deuren. Ook het post-kolonialisme schatte ik in eerste instantie niet als bruikbaar in. Al moet ik bij nader inzien toegeven dat het als methodische ingang wel degelijk bruikbaar kan zijn vanwege de mogelijkheden die het biedt om verschillende culturele invloeden op beide poorten te duiden en te vergelijken (bijvoorbeeld: hoe verhoudt de Byzantijnse of Griekse invloed op Ghiberti zich tot die van het Verre Oosten op Rodin en hoe werkt dit door in de boodschap van beide poorten?).

Bij mijn definitieve keuze voor een 'minst' bruikbare methode wordt ik vooral geprikkeld door de ambitie van de vroege formalisten om via 'vorm' iets over de wereld om hen heen te duiden. Zou dit ook iets kunnen zeggen over de betekenis van een kunstwerk? Het is een ambitie die ik in de uitwerking van het formalisme niet terugzie, maar die deze methode in relatie tot mijn vraagstelling wel heel spannend maakt. Wat mij betreft alle reden om daarom juist de bruikbaarheid van het formalisme in het vervolg van mijn methodische vingeroefening te testen.

4. Verdieping: iconografie-iconologie, semiotiek en formalisme getoetst

In dit hoofdstuk zal ik verkennen wat de mogelijkheden en beperkingen van de afzonderlijke methoden zijn bij het ontsluiten en vergelijken van de de narratieve expressie en mogelijke betekenis van de *Paradijspoort* en *Hellepoort*. Ik zal uitwerken hoe een iconografisch-iconologische, semiotische en formalistische benadering eruit kan zien.⁷ Daarbij richt ik me vooral op mogelijke onderzoeksvragen en op witte vlekken die zouden blijven bestaan.

Iconografie-iconologie toegepast

Bij de toepassing van de iconografische-iconologische methode biedt natuurlijk het doorlopen van Panofsky's drie stadia⁸ een handvat. Dit zou tot de volgende vragen kunnen leiden:

- ▶ *Welke figuren zijn op de Paradijspoort en Hellepoort uitgebeeld? Hoe kunnen we deze figuren op het meest basale niveau duiden? Op één van de panelen van de Paradijspoort zien we bijvoorbeeld twee knielende figuren bij een vuur; een ploegende figuur achter een ossenstel; een oude man die omhoog ge-*

⁷ Mijn uitwerking van mogelijke toepassingen van de drie methoden is geïnspireerd op de wijze waarop D'Alleva dergelijke praktische uitwerkingen presenteert in haar boek over methoden en theorieën in de kunstgeschiedenis (2005).

⁸ Panofsky, 1972, pp. 3-31.

baart; en een staande figuur met een knuppel en een op de grond liggende figuur. En op het bovenste deel van de *Hellepoort* zien we een zittende man, met zijn hoofd steunend op zijn rechter hand; en daarachter vele, kleinere figuren, waaronder een knielende vrouw, met haar ellebogen omhoog en haar handen achter haar hoofd; een mannelijke figuur, die figuren achter hem tegenhoudt; een achterover liggende, gehurkte figuur; twee figuren, waar de achterste de voorste lijkt te ondersteunen, etcetera.

- ▶ *Hoe kunnen we op basis van literaire bronnen de figuren op de twee poorten identificeren?* Bij de *Paradijspoort* zouden we op basis van het Oude testament kunnen stellen dat het paneel het verhaal van 'Kaïn en Abel' betreft. Maar bij de *Hellepoort* lopen we ook als we Dante's *Goddelijke Komedie* in de hand hebben snel vast bij gebrek aan duidelijk te identificeren attributen of verhaallijnen.
- ▶ *Wat is de iconografische betekenis van beide poorten in 'diepere' zin? Wat is de algemene en overkoepelende thematiek van beide poorten?* We zouden kunnen stellen dat de *Paradijspoort* verwijst naar de kracht van het geloof en naar de beloning die daarvoor - in het Paradijs - staat te wachten. De *Hellepoort* lijkt eerder een staal van menselijke emoties en houdingen, waarvan de betekenis in diepere zin vooral lijkt te verwijzen naar het lijden van het menselijk bestaan op zich.

Wat opvalt bij de toepassing van de iconografisch-iconologische methode is dat alles staat of valt met een geloofwaardige verbinding van het kunstwerk met een bekend verhaal of literaire tekst. Dit zit ingebakken in Panofsky's methode zelf, waarbij de tweede stap immers "kennis van de literaire bronnen" vereist.⁹ Zodra die link minder eenduidig of verdedigbaar is, wordt de toepassing van de methode problematischer. Vandaar dat je bij de *Paradijspoort* makkelijker stappen zet dan bij de *Hellepoort*. Natuurlijk heb je altijd de vrijheid (zeker in de derde - 'synthetisch intuïtieve' - stap) om wat vrijer om te gaan met de selectie van mogelijke literaire bronnen, en zelf een bron te kiezen die verdedigbaar lijkt, ook als daarvoor geen hard bewijs bestaat. Bijvoorbeeld door op zoek te gaan naar vergelijkingen met andere representaties, of door een 'eigen' interpretatie te geven van een verhaallijn die Rodin zou kunnen hebben bedoeld. Maar hiermee begeef je je op glas ijs en treed je zelfs buiten Panofsky's derde stap van de iconografisch-iconologische methode.

Semiotiek toegepast

Bij het toepassen van een semiotische benadering op de twee poorten gaat het niet zo zeer om het vaststellen van de precieze betekenis ervan, maar om de wijze waarop deze betekenis wordt gegenereerd. Niet langer zijn we op zoek naar dé betekenis van de *Paradijspoort* of *Hellepoort*, maar naar

⁹ Panofsky, 1972, p. 15.

meerdere mogelijke betekenissen, die elkaar aanvullen en ons inzicht verrijken. Om met Rosalind Krauss te spreken: het gaat niet meer zo zeer om wat de poorten representeren (*denotatie*), maar om wat de verlengde betekenissen¹⁰ ervan kunnen zijn (*connotatie*). De volgende vragen zouden onderdeel kunnen zijn van de toepassing van zo'n semiotische benadering:

- ▶ *Wat valt op als je van een afstand naar de Paradijspoort of Hellepoort kijkt? Zijn er bepaalde delen die de aandacht meer trekken dan anderen en wat kan daarvan de reden zijn? Verschillende beide poorten daarin? Bij de Paradijspoort valt vooral het strikte architectonisch kader op, waarbinnen het verhaal of, beter gezegd, de afzonderlijke scènes zich afspelen. Ghiberti toont hierbinnen zijn absolute beheersing van klassieke voorbeelden en de nieuwste technieken (het perspectief). Bij de Hellepoort daarentegen ligt de nadruk meer op samengeklonterde figuren en op de enorme licht-schaduwwerking waaraan deze blootstaan. Het architectonische kader en de gedachte aan een lineair narratief, overheersend bij Ghiberti's poort, zijn vervangen door een chaotisch en energiek pulserend narratief.*
- ▶ *Wat kan je zeggen over de verlengde betekenis (de connotatie) van beide poorten? Hoe verschilt dat van de denotatieve betekenis zoals we die op grond van een iconografische analyse hebben leren kennen? Ghiberti's poort geeft toegang tot het Baptisterium, een plek waar gelovigen worden gedoopt en hun plaats in het hiernamaals veiligstellen. De scènes uit het Oude Testament hebben een illustratieve functie en laten de gelovigen zien wat het ware geloof inhoudt. Rodin's poort was bedoeld als toegang tot een nieuw te bouwen Museum voor decoratieve kunst. Daarbij zag Rodin zelf de Hellepoort - en daarin zou de connotatieve betekenis ervan goed besloten kunnen liggen - vooral ook als monument voor de kunst en kunstenaars.¹¹ Ook andere connotatieve betekenissen van de Hellepoort zijn denkbaar. Bijvoorbeeld de poort als toonbeeld van een kunstwerk van een voortdurend improviserende kunstenaar, die niet de blauwprint van een vooropgezet idee volgt, maar louter zijn eigen creatieve geest). Wat opvalt bij een vergelijking van beide poorten is dat de mogelijke connotatieve betekenissen bij de Hellepoort verder afstaan van de denotatieve betekenis dan bij de Paradijspoort het geval is, wellicht ook omdat de literaire bron minder helder is.*
- ▶ *Welke gevolgen heeft de functie van beide poorten ('het bieden van toegang') voor de betekenis ervan? Eerder kwam reeds aan de orde hoe de betekenis van beide poorten gerelateerd zou kunnen zijn aan de functie ervan. In een semiotische analyse kan je echter aan één fundamenteel gegeven niet voorbij gaan, namelijk dat Rodin's poort nooit als echte poort is geïnstalleerd en ook niet open of dicht kan. Het feit dat bekend is dat Rodin dit heeft geweten maakt dit gegeven nog significanter. In een semiotische analyse zou je de vraag kunnen aanpakken of er een link bestaat tussen de constatering*

¹⁰ Kraus spreekt van 'extended meanings'.

¹¹ Elsen, 2003, p. 17.

enerzijds dat de *Paradijspoort* nog steeds kan functioneren als toegang, waardoor de denotatieve en connotatieve betekenissen nog redelijk verbonden zijn, terwijl anderzijds de *Hellepoort* nooit als toegang heeft gefunctioneerd er er tegelijkertijd een verwijdering optreedt tussen de denotatieve en connotatieve betekenissen.

Bij toepassing van de semiotische benadering blijkt duidelijk waarom deze door D'Alleva¹² samen met de iconografie-iconologie wordt gekenmerkt als benadering die gericht is op de betekenis van een kunstwerk. Duidelijk komt ook naar voren hoe deze twee benaderingen elkaar kunnen versterken. Je zou kunnen zeggen dat de semiotiek de iconografisch-iconologische benadering verdiept en 'verder gaat' waar de derde stap van Panofsky ophoudt. Het gooit Panofsky's 'synthetische intuïtie' als het ware nog verder open. Maar dit heeft wel een nadeel. Want het maakt de semiotische benadering - nog meer dan de iconologische stap bij Panofsky - gevoelig voor de kritiek dat toepassers ervan achter alles een betekenis zoeken. En, omgekeerd, dat je als je in mentaal opzicht lenig genoeg bent heel veel (zo niet iedere) iedere betekenis 'betekenisvol' kan maken voor een kunstwerk.

Formalisme toegepast

De meeste toepassers van een formalistische benadering stellen dat de directe confrontatie met een kunstwerk belangrijker is dan de vermeende betekenis of context ervan, en dat vorm-aspecten (compositie, materiaal, lijn, kleur e.d.) boven representatieve-aspecten (figuur, verhaal, idee) staan.¹³ Maar voor de grondleggers ervan betekende dit geenszins dat vorm en betekenis los van elkaar stonden. Sterker nog, voor vroege formalisten zoals Heinrich Wölfflin en Alois Riegl was de gerichtheid op 'vorm' bij kunstwerken zo belangrijk, omdat het de sleutel zou bevatten tot een beter begrip van meer omvattende betekenissen. En volgens Adolf Hildebrand, één van hun voorgangers, was de artistieke vorm bij uitstek hét instrument dat de kunstenaar ten dienst stond om ons wereldbeeld uit te beelden en tastbaar te maken.¹⁴ Kortom, bij hen stond 'vorm' ten dienste van 'betekenis'. Dit doet de vraag rijzen hoe in een formalistische benadering van de *Paradijspoort* en *Hellepoort* inzicht in de 'vorm' ons inzicht in de mogelijke betekenis ervan zou kunnen vergroten. De volgende vragen kunnen hierbij helpen:

¹² D'Alleva, 2005, p. 17.

¹³ D'Alleva (2005, pp. 17-20) en Hatt en Klouk (2006, pp. 66-71).

¹⁴ Hatt en Klouk, 2006, p. 66 en 70.

- ▶ *Welke inzichten biedt toepassing van Wölfflin's tegenstellingen? Wat levert een gerichte observatie op bij vergelijking van de Paradijspoort en Hellepoort? De tegenstellingen¹⁵ aflopend wordt al snel duidelijk dat twee kunstwerken moeilijk sterker kunnen verschillen dan deze poorten. Waar de *Paradijspoort* zou kunnen worden gekenmerkt als lineaire, vlakke, gesloten en heldere eenheid, is de *Hellepoort* veel meer een schilderachtige, diepe, open, onheldere veelheid. Waar Ghiberti bijvoorbeeld zijn scènes en figuren duidelijk Florentijns articuleert, haast als een schilderij zo plat, boetseert Rodin de zijne zodanig dat ze soms geheel los lijken te komen van de poort en in elkaar lijken over te vloeien. Hoe zeer beide poorten ook overeenkomen in hun doelstelling om bezoekers bij binnentreden een boodschap mee te geven, de keuze van artistieke vorm om de boodschap te verpakken en ondersteunen zou niet meer kunnen verschillen.*
- ▶ *Hoe drukken Ghiberti en Rodin met de artistieke vormtaal die ze bezigen hun wereldbeeld uit? Wat kan je zeggen over hun vertaling van de 'echte wereld' naar het reliëf? Ghiberti vormt zijn beeld van de wereld op een zeer geordende manier. Niet alleen doordat hij een strikt architectonisch kader hanteert, maar ook doordat hij steeds samenhangende verhalen binnen een geloofwaardig perspectief systeem opvoert. Het is een haast wetenschappelijke vertaling van de wereld om hem heen, gemaakt voor een toeschouwer die recht voor de poort staat; klaar om het heiligdom te betreden. Rodin vormt zijn beeld van de wereld verre van wetenschappelijk. Hij wordt aangejaagd door zijn intuïtie en zijn queeste naar een deur die visueel gezien op alle momenten van de dag en vanuit alle hoeken overdonderende emotioneel is. Waar Ghiberti voor zijn toeschouwers de ideale wereld schetst die hen ten deel zal vallen als ze geloven, schetst Rodin voor hen een wereld die tot op het bot spannend is als ze willen.*

Wat opvalt bij toepassing van een formalistische benadering is dat het niet zo zeer iets zegt over de betekenis die de poorten mogelijk hebben, de boodschap die erin besloten kan liggen, maar wel over de wijze waarop de gebruikte vormtaal deze boodschap ondersteunen en zelfs versterken. Wölfflin's tegenstellingen kunnen helpen om nog gericht te observeren en daarmee het inzicht over de betekenis van het kunstwerk vergroten. Tegelijkertijd blijft de precieze 'werking' van die vormtaal, het waarom van het effect van de vorm, bij de door mij uitgewerkte formalistische benadering nog achterwege.

¹⁵ Voor de uitwerking van deze tegenstellingen heb ik me laten inspireren door Wölfflin's publicatie over de stijlontwikkeling in de kunst (1921).

5. Reflecties en conclusies

De afspraak binnen mijn werkgroep was om een zelf gekozen kunstwerk te lijf te gaan met een *a priori* als 'meest bruikbaar' en een als 'minst bruikbaar' ingeschatte methode. In dit werkstuk heb ik dit gedaan door de *Paradijspoort* van Ghiberti uit de vroege vijftiende eeuw en de *Hellepoort* van Rodin uit de late negentiende eeuw iconografisch-iconologisch, semiotisch en formalistisch aan te vliegen en te verkennen tot welke inzichten dit leidt. Van de eerste twee benaderingen verwachtte ik *a priori* alle heil bij het ontsluiten en vergelijken van de narratieve expressie en mogelijke betekenis van beide poorten; van de laatste benadering eigenlijk niets.

De belangrijkste les uit deze methodische vingeroefening is een beetje een open deur, maar niettemin waardevol: de op voorhand als bruikbaar bestempelde methoden blijken bij toepassing duidelijke en soms onvermoede nadelen te hebben, terwijl de op voorhand als minder bruikbaar bestempelde methoden onvermoede inzichten blijken te bieden. De iconografisch-iconologische methode staat of valt bijvoorbeeld met een duidelijke en verdedigbare verbinding met een literaire bron; en de formalistische benadering dwingt een observatie af die het inzicht in de mogelijke betekenis van de poorten verdiept. De tweede les, die ook al in de leerboeken was aangekondigd, is dat bij een combinatie van methoden niet alleen aanvulling, maar ook verdieping van de analyse optreedt. Een puur iconografisch-iconologische analyse van de *Paradijspoort* en *Hellepoort* levert eigenlijk niet zo veel op. Het brengt je niet verder dan 'twee poorten, twee tijden, twee makers, twee boodschappen'. Een analyse van de verschillen levert weinig anders op dan dat de poorten anders zijn, maar in de tijd (via de traditie van de beeldhouwde deuren en Ghiberti's inspiratie bij Rodin) wel verbonden. De analyse verdiept echter als de onderzoeksbenadering wordt verrijkt met semiotische en formalistische elementen. Dit zou er bijvoorbeeld toe kunnen leiden dat de persoonlijke visies van de kunstenaars, een rol gaan spelen bij het duiden van de narratieve expressie en betekenis in hun poorten.

Wat een beperking blijft is dat zowel een iconografische-iconologische, een semiotische als een formalistische methode de context waarbinnen Ghiberti en Rodin aan hun poorten werkten buiten beschouwing laten. Mede daardoor bestaat het gevaar dat al te vrij richting een vooropgezette conclusie wordt geredeneerd en dat Panofsky's 'synthetische intuïtie' verwordt tot een ongefundeerde vrijbrief. Hier kan aanvulling met een context-gerichte onderzoeksbenadering (sociale kunsthisto-

rie, feminisme, post-kolonialisme e.d.) soelaas bieden. Het nastreven van een goede balans in de gehanteerde benaderingen is daarbij wel belangrijk. En eerlijkheid over de dominante benadering ook. Want altijd zal één benadering in het denken dominant zijn. Een benadering die uiteindelijk net zo verdedigbaar zal blijken te zijn als het draagvlak voor de achterliggende denkbeelden groot is. Net zoals dat overigens voor dit werkstuk geldt. Mijn aanname was dat de *Paradijspoort* en *Hel-lepoort* een betekenis hebben, die ook 'betekenisvol' vergeleken kan worden. Mijn waardering van en conclusies over de drie behandelde methoden zijn uiteindelijk ook op deze aanname gegrondvest. *For better or for worse.*

Bijlage - twee poorten in vogelvlucht

De Paradijspoort (1425-52)

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) was een edelsmid en beeldhouwer in de vroege Renaissance. Hij zou twee paar deuren maken voor het Baptisterium in Florence, de trots van de stad. De opdracht voor de eerste twee deuren kreeg Ghiberti in 1402, nadat hij een competitie had gewonnen waarin Brunelleschi zijn belangrijkste tegenstander was. Het eerste paar deuren was relatief conventioneel. In zijn tweede paar deuren (1425-52), die het Oude Testament als onderwerp hadden, was Ghiberti echter meer vernieuwend. Hij liet de traditionele vierpas los ten gunste van een kleiner aantal grotere rechthoekige panelen en creëerde een narratieve expressie die voorheen alleen in de schilderkunst was vertoond. Alle figuren werden per paneel duidelijk in één ruimte en binnen één overtuigend perspectief geplaatst. Ghiberti's ontwerp van figuren was duidelijk op de klassieke geïnspireerd, zonder direct te citeren. In tegendeel, hij creëerde uitgaande van antieke voorbeelden een eigen stijl, met slanke en elegante, vloeiende figuren.¹⁶



L. Ghiberti, *Paradijspoort*, 1424-52, Baptisterium, Florence (Bron: www.starlight-tower.com)

Auguste Rodin (1840-1917) wordt wel gezien als de stamvader van de moderne beeldhouwkunst. Vrij naar de woorden van Albert Elsen: toen Rodin halverwege de negentiende eeuw ging beeldhouwen werd beeldhouwkunst in het Academische denken gekarakteriseerd als 'waarneembare selectieve imitatie van de natuur'. Maar toen de beeldhouwer in 1917 stierf had hij in zijn werk de beeldhouwkunst - in zijn eigen woorden - opnieuw gedefinieerd als de kunst van de 'kuil en de

¹⁶ Deze korte introductie van de *Paradijspoort* is gebaseerd op Krautheimer 1956 (pp. 277-93) en 1971 (p. 3-9).



A. Rodin, *Hellepoort*, 1880-1902, Musee Rodin, Parijs, (bron: www.pbase.com)

klont'.¹⁷ Hieruit blijkt al dat Rodin's grootste vernieuwing waarschijnlijk was gelegen in de wijze waarop hij met het oppervlak van zijn beelden omgaat. Hij behandelde het sculpturale oppervlak niet meer zodanig, zoals zijn tijdgenoten bij de Academie leerden, dat de werking van licht en schaduw werd getemperd. In tegendeel, Rodin zette het oppervlak in als hét cruciale element van een beeldhouwwerk dat de levendigheid en levensechtheid van een beeld bepaalt. Rodin kreeg de opdracht voor de *Hellepoort* in 1880 en zou er tot 1902 aan werken, al zou de poort pas na zijn dood in brons worden gegoten. De *Hellepoort* was bedoeld voor een nog te bouwen Museum voor decoratieve kunst (dat overigens nooit werd gebouwd). Rodin kreeg de vrije hand bij de onderwerpkeuze en koos ervoor om Dante's *Goddelijke Komедie* als uitgangspunt te

nemen. Zijn eerste ontwerpen laten ook nog een andere Italiaanse inspiratiebron zien, namelijk Ghiberti's *Paradijspoort*, waarbij hij de wat vlakke opzet van reliëfs bij Ghiberti combineert met de sculpturale stijl van de late Franse gotiek. Maar waar bij Ghiberti en de gotische kathedralen de architectuur altijd kaderstellend bleef, zou in de *Hellepoort* de beeldhouwkunst de overhand krijgen. Daarbij componeerde hij niet zoals Ghiberti op afzonderlijke panelen duidelijk samenhangende scènes, maar één amalgaam van afzonderlijke figuren en paren, die eerder door hun ruimtelijke werking dan door hun narratieve inhoud werden gedefinieerd. Hij verwierp daarbij gaandeweg de gedachte om Dante's Komедie in een continue narratief in brons te vertalen, maar gebruikte het veertiende eeuwse gedicht 'louter' als inspiratiebron op de achtergrond voor zijn eigen sculpturale inventies. Hierbij verwijderde hij zich zelfs zo ver van Dante dat sommigen menen dat eerder Victor Hugo dan Dante de belangrijkste dichter is die Rodin uiteindelijk bij zijn *Hellepoort* heeft geïnspireerd.¹⁸

¹⁷ Elsen, 2003, p. 13. Letterlijk zegt Elsen: *To cite the most important example that mirrors his modernity, when Rodin came to art in the mid-nineteenth century, sculpture was defined in academic texts as the 'palpable se'kuil en de klont'lective imitation of nature.'* By the time he died in the early twentieth century, sculpture had been redefined by Rodin's deeds and own words as the art of the 'hole and the lump.'

¹⁸ Elsen, 2003, pp. 166-169.

Geraadpleegde literatuur

Over methoden en theorieën in de kunstgeschiedenis

- ▶ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*, München, 1921.
- ▶ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1972 (1939).
- ▶ Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, London, 2005.
- ▶ Michael Hatt en Charlotte Klonk, *Art History. A critical introduction to its methods*, Manchester en New York, 2006
- ▶ Andrew Leach, *What is architectural history*, Cambridge, 2010

Over de Paradijspoort en Hellepoort

- ▶ Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956.
- ▶ Richard Krautheimer, *Ghiberti's Bronze doors*, Princeton, 1971.
- ▶ Albert E. Elsen, i.s.m. Rosalyn F. Jamison, *Rodin's Art. The Rodin collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, New York, 2003 (m.n. pp. 155-72).