

**DENKBEELD  
EN HET  
BEDACHTZAME BEELD**



**DenkBeeld** is de belangenvereniging voor het domein Beeldende en Audio-visuele Kunsten (BAK) in het deeltijds kunstonderwijs (DKO).

Wij vertegenwoordigen, als directeurs en beleidsmakers, de academies BAK door expertise te verzamelen, te ontwikkelen en te delen. We willen het beleid in DKO/BAK mee vormen, versterken en waarborgen om zo continu de eigenheid van onze opleidingen in het domein BAK te bekrachtigen.

### **Eigenheid van ateliers in BAK**

Een goed uitgerust atelier is de biotoop van de leerlingen en leraars.

De leeromgeving in de academie kenmerkt zich door een interactie tussen leerling en leerkracht en tussen leerlingen onderling.

In alle ateliers en los van elke leeftijd, staat de eigen leefwereld van de leerling en de artistieke expressie centraal.

Elke leerling evolueert op eigen tempo in een persoonlijk traject. Het is een dynamisch proces dat de nodige tijd en ruimte vraagt.

Les volgen in de academie zorgt voor een bredere toegankelijkheid tot kunstparticipatie en kunstbeleving.

Onze ateliers staan open voor jong en oud, met of zonder ervaring.



## Het Bedachtzame Beeld. <sup>[1]</sup>

Omstreeks 1660 creëerde Hendrick van der Burch een ongewoon schilderij, dat een samensmelting lijkt te zijn van een stilleven met een interieur. We zien een hoek uit een typisch 17<sup>e</sup>-eeuws huis met een witgepleisterde muur en een plafond van houten balken. Meestal zijn dergelijke interieurschilderijen uit de Gouden Eeuw bevolkt door figuren die door eenvoudige huishoudelijke taken in beslag worden genomen of gezellige gesprekken voeren in warme en comfortabele ruimtes vol weelde en tevredenheid. Hier is echter, op het barokke stilleven aan de muur na, weinig van die weelde te merken. We zien slechts een lege, tochtige hoek en de sporen van een haastige passage: een met bont afgezette bruine satijnen jakje is achteloos over een stoel gesmeten, waarschijnlijk door een vrouw die in dezelfde beweging ook uit haar muiltjes is gestapt om zich door de deuropening te begeven. Door de wijdopen deur vangen we slechts een glimp op van een kamer waar een zonnestraal de muur en het tafelblad doet oplichten. Het warme zonlicht lijkt de hal nog killer te maken. Is de vrouw naar de knusse, zonverlichte kamer gevluht? Waarom blijven wij in deze tussenruimte achter?

Van der Burch heeft een hoekje, een stuk gang geschilderd waar niemand om geeft, zelfs niet de 17<sup>e</sup>-eeuwer die er woont. Op het eerste gezicht vraagt dit marginale tafereeltje heel weinig van de kijker. Er zijn geen symbolen om te ontcijferen, we krijgen nauwelijks hints die ons ervan zouden overtuigen dat het

beeld onze aandacht waard is, en toch is het een intrigerende voorstelling. Het tafereel reveleert de temporaliteit van een gebaar, of de vluchtigheid van een aanwezigheid. Het brengt kortstondige bewegingen ter sprake die voorbijgaan zonder dat we ze opmerken. Kennelijk zijn we hier te laat gearriveerd en krijgen we alleen de sporen van een haastige binnenkomst te zien. We lijken te zijn aangekomen bij het einde van een gebeurtenis, aan het einde van een verhaal, en tegelijk is de kamer gevuld met de spanning van een ophanden zijnde ontknoping: de open deur, het jakje dat bijna van de stoel afglijdt, de bungelende linten, het schilderij boven de deur dat deels buiten het kader valt. De onbelangrijkheid van het geheel doet iets vermoeden.

Is dit hoe een ruimte eruitziet nadat we erdoorheen zijn gelopen? De objecten die de haastige dame heeft achtergelaten, vragen in de stilte van dit tochtige gangetje onze aandacht, maar zonder ze te sturen. We worden niet zozeer gevraagd om te interpreteren, maar om te peinzen. Is het slechts onze projectie om in de constellatie van deze objecten iets tot uitdrukking te zien komen? Of lijkt het schilderij zélf te peinzen over wat het precies betekent? Alsof het beeld niet zozeer iets uitdrukt, maar datgene weergeeft wat onuitgedrukt blijft...

Ik beschouw het schilderij van Van der Burch als een voorbeeld bij uitstek van wat ik een *bedachtzaam beeld* wil noemen. Daarmee bedoel ik een beeld

dat niet onmiddellijk een verhaal vertelt of een betekenis uitdrukt, maar dat door zijn vorm en materiaal een gedachtegang weergeeft. De term 'bedachtzaam' [*pensive*] ontleen ik aan Roland Barthes. In *De lichtende kamer* stelt Barthes dat de Fotografie met hoofdletter 'F' niet subversief is waar zij angst aanjaagt, walging opwekt of stigmatiseert, maar waar zij 'denkt' en dus bedachtzaam is.<sup>[2]</sup>

Hij legt dit verder uit aan de hand van zijn bekende begrippenpaar studium/punctum. Het studium is een element in de foto dat ons op een schijnbaar toevallige manier treft, dat onze aandacht trekt en daarbij onmiddellijk als een *punchline* kan worden geïnterpreteerd; het punctum daarentegen breekt door de narratieve laag van de foto heen. Het werkt als een interpunctie, die het interpretatieproces onderbreekt. Terwijl de boodschap van het studium tot uitdrukking komt in het 'treffende' karakter van een opname, laat het punctum ons iets zien dat, hoewel het 'in' de foto zit, als zodanig geen deel uitmaakt van de compositie. Voor Barthes is het punctum iets dat de kijker als het ware 'toevoegt' aan het beeld: we worden door de foto 'geprik', onze gedachten blijven eraan haperen en we vragen ons af wát ons precies aan het denken zet.<sup>[3]</sup>

Deze bedachtzaamheid is typerend voor fotografie, schrijft Barthes, want in film is er geen tijd om stil te staan bij een beeld. Barthes gaat dieper in op het idee van bedachtzaamheid in *S/Z*, zijn

grondige analyse van Balzacs korte verhaal *Sarrasine*. Hij is geïntrigeerd door de laatste zin van het verhaal: 'En de markiezin bleef in gedachten verzonken [*Et la marquise resta pensive*]'. Voor Barthes roept die zin een oneindige openheid, een polysemie en semantische gelaagdheid op die onuitgesproken en onbevraagd blijft. Vooral omdat de slotzin een vrij complex verhaal afsluit, vormt hij in Barthes' ogen een interruptie die elke vorm van codering of afronding weigert. De zin is een opening die een gedachte in gang zet. In zijn bespreking van Barthes' idee van bedachtzaamheid in relatie tot *Sarrasine* stelt Jacques Rancière dat de slotzin elke vorm van narrativiteit *frustreert*.<sup>[4]</sup>

Balzacs laatste zin vormt een soort van tableau, een stilgezette scène die niets anders doet dan het einde van het verhaal openhouden. Die bevroren scène ziet Rancière als een soort van bedachtzaam 'schilderij', een denkend beeld dat niet zozeer de uitdrukking vormt van datgene wat niet uitgedrukt kan worden, maar van 'onuitgedruktheid' als zodanig. Het schilderij van de bedachtzame markiezin op een stoel is als een 'filmstill' die het verhaal stopzet zonder het af te ronden. Het is opvallend dat Rancière deze 'filmstill' een *schilderij* noemt; voor Barthes was het bedachtzame beeld immers essentieel voor de fotografie. Misschien is deze bevroren staat precies wat fotografie en schilderkunst met elkaar *delen*. Hoe moeten we deze vorm van bedachtzaamheid dan begrijpen?

Het schilderij van de markiezin is vol van gedachten, schrijft Rancière, maar het is niet helemaal duidelijk of de markiezin deze gedachten zelf aan het denken is. En toch zijn ze 'in' het schilderij.<sup>[5]</sup>

Op dezelfde manier, zouden we kunnen zeggen, zit er iets 'in' de foto bij Barthes dat de kijker raakt, maar het blijft onduidelijk waarom dat element deze uitwerking op de kijker heeft. Een soortgelijke openheid vinden we terug bij Van der Burch, die een moment heeft geschilderd waarop de tijd lijkt te stoppen, en waarbij een handeling opgeschort wordt die op het punt stond zich te voltrekken. Kunnen we zijn doek op basis van Barthes en Rancière een bedachtzaam schilderij noemen, een denkend beeld dat in haar stille staat de beweging, de gang (en niet de volledige uitdrukking) van een gedachte laat zien? Is deze verstilde beweging een conditie voor het bedachtzame?

Aan de hand van de notie van het bedachtzame beeld wil ik op zoek gaan naar een benadering van kunst die niet per se semiotisch van aard is, en waarbij kunstwerken niet zozeer 'vragen' om een decoding van hun betekenis, maar proberen te articuleren wat er buiten de code of de bewuste betekenis omgaat. Het bedachtzame beeld geeft het ongedachte weer, datgene wat strikt genomen niet in woorden of tekens kan worden uitgedrukt. Zoals Barthes ben ik geïnteresseerd in beelden die – op dezelfde manier als de slotzin van Balzac – aan elke vorm van codering of categorisering lijken te ontsnappen, en toch bijdragen

aan de ontwikkeling van een gedachte. Ik ben niet zozeer geïntrigeerd door de intenties van de auteur, maar door wat aan die intentie ontsnapt en het kunstwerk als culturele expressievorm te buiten gaat. Kortom, ik wil onderzoeken hoe kunstwerken gedachten kunnen vormen, hoe zijzelf een wijze van denken kunnen zijn. In dat verband wil ik nog een tweede concept voorstellen, dat ten dele met Barthes' begrip van het 'bedachtzame beeld' overlapt: de Nederlandse term 'denkbeeld'. Dit woord is beladen met een intrigerende en rijke geschiedenis. Als concept heeft het zowel in literaire, filosofische als kunstzinnige vertogen een rol gespeeld. Het duikt in zeer uiteenlopende teksten op. In het oeuvre van Walter Benjamin, wiens bundel *Eenrichtingsstraat* naar eigen zeggen een collectie van denkbeelden of *Denkbilder* omvat, wordt de term als een zogenaamd 'Hollandisme' gezien. Mogelijk ging het inderdaad om een leenwoord uit het Nederlands, dat door Benjamin werd opgepikt uit de gedichten van Stefan George. Benjamin kan de term echter ook hebben opgemerkt in het werk van de Duitse verlichtingsfilosoof Johann Gottfried Herder, die het gebruikte om een complexe constellatie van gedachtegangen te illustreren. Via een zoektocht die me leidt langs deze schrijvers en langs een aantal afbeeldingen, wil ik nagaan of de term denkbeeld een nieuw leven kan worden ingeblazen, of het kan worden gebruikt als een overkoepelende term voor een

nieuwe categorie van beelden en als een nieuwe theoretische term waarin kunst, literatuur en filosofie samengaan. Maar allereerst wil ik in-gaan op wat vermoedelijk de conditie van het bedachtzame beeld is: de verstilde beweging, die we aantreffen in Van der Burchs schilderij.

Het stilzetten van een bewegend beeld is de afgelopen jaren, vooral binnen de Engelstalige filmwetenschappen en nieuwe media, bediscussieerd in termen van de filmstill of het *freeze-frame*. Daarbij wordt steeds uitgegaan van de oppositie tussen statische en bewegende beelden, als fundamenteel verschil tussen film en fotografie.<sup>[6]</sup>

Een belangrijk referentiepunt is daarbij het in 1984 verschenen essay *Le spectateur pensif* [‘De bedachtzame kijker’] van filmcriticus Raymond Bellour, die daarin de vraag stelt wat er eigenlijk gebeurt als een kijker van een film geconfronteerd wordt met een stilstaand beeld, een fotogram.<sup>[7]</sup>

Hij verwijst naar de foto’s die de stroom van opeenvolgende beeldjes in de film stopzetten, zoals bijvoorbeeld in *Blow-Up* van Michelangelo Antonioni (1966), of naar films die eindigen met een *freeze-frame* zoals *Thelma en Louisa* (Ridley Scott, 1991). Voor dat soort beelden munt hij zijn idee van het ‘tussen-beeld’. Bellour reageert daarmee duidelijk op Barthes’ *Camera Lucida*. De verschijning van een stilstaand beeld in de bewegende film zorgt er in zijn ogen voor dat het ‘dat-wat-geweest-is’ van

de fotografie (het ‘ça-a-été’ bij Barthes) samensmelt met het ‘nu’ van de cinema. De kijker ontwaakt uit de illusie dat de werkelijkheid aan hem voorbijtrekt en wordt zich bewust van de manier waarop hij door de film wordt opgeslorpt. Die gedachten begint hij toe te voegen aan het stilstaande beeld en zo wordt een bedachtzame kijker geboren, stelt Bellour. In feite ontpopt Bellour zich hier als een relatief conservatief denker. Hij probeert het moment van ‘bedachtzaamheid’ immers terug te brengen tot een proces van bewustwording in het hoofd van de kijker, terwijl de radicaliteit voor Barthes, en voor Rancière, juist ligt in het idee dat het *beeld als zodanig* bedachtzaam is, niet de kijker. Voor Barthes zet de stilte van een foto ‘iets’ in beweging, terwijl de door de cultuur gecodeerde gedachten van de kijker worden stopgezet: het punctum *raakt* de kijker, en breekt door het proces van interpretatie heen. We zouden kunnen zeggen dat het verschil tussen film en fotografie voor Barthes precies in dit moment van bedachtzaamheid berust.

Bellour en zijn collega-filmcritici zijn niet de enigen die het verschil tussen fotografie en film definiëren vanuit de tegenstelling tussen het stille en het bewegende beeld. In de afgelopen jaren hebben heel wat hedendaagse kunstenaars zich toegelegd op het verfijnen van ‘verstillingsstrategieën’ en vertragingstechnieken, een tendens die nog extra gearticuleerd wordt door het proces van ‘musealisatie’ (de term komt van Thomas Elsaesser):



steeds vaker worden films speciaal voor de galerie of het museum gemaakt, en veelal zijn die films niet als een sequens van 'bewegende beelden' in traditionele zin opgevat.<sup>[8]</sup>

We zouden de werken van Tacita Dean, Fiona Tan, David Claerbout of Sam Taylor-Johnson dan ook gefilmde foto's kunnen noemen of – in het geval van Taylor-Johnson – gefilmde schilderijen. Wat beogen deze kunstenaars? Proberen zij het jachtige van film te temmen door de montage uit te bannen, of willen ze het schilderij of de foto juist in beweging zetten, zodat in de ware zin van het woord een *tableau vivant* ontstaat. Terwijl André Bazin, met de bravoure waar hij om bekend stond, in zijn beroemde essay van 1945 beweerde dat de film de barokke schilderkunst had bevrijd van haar spastische catalepsie en haar tergende pogingen om leven te brengen in de martelende bewegingloosheid van haar composities, lijkt de film nu een stilte op te zoeken die kennelijk alleen in schilderkunst en fotografie voorkomt.<sup>[9]</sup>

Het loont daarom de moeite om eens een blik te werpen in de geschiedenis van de schilderkunst, waar al veel langer een debat over de temporaliteit van het beeld wordt gevoerd – een debat dat in feite in de filmstudies gecontinueerd wordt. Want uiteraard werd de schilderkunst pas na de uitvinding van de film ineens stiller; en uiteraard werd zij voordien niet gemarteld door haar eigen roerloosheid. Integendeel, ze beschouwde zichzelf juist als buitengewoon geanimeerd.

## Peripetea

In 1621 schilderde Cornelis van Wieringen *Het ontploffen van het Spaanse admiraalsschip tijdens de zeeslag bij Gibraltar, 25 april 1607*, een doek gebaseerd op de verrassingsaanval op de Spaanse vloot die voor anker lag in de baai van Gibraltar. Het werk is waarschijnlijk een voorstudie voor het grote schilderij dat Van Wieringen later maakte voor de Admiraliteit van Amsterdam (nu in het Scheepvaartmuseum in Amsterdam). De Spaanse admiraal die de Nederlandse vloot vanaf een van de tien galjoenen zag naderen, was zo verbijsterd om de 26 vrij kleine oorlogsscheepjes te zien aanvaren dat hij bedremmeld aan zijn commandant vroeg of de Nederlanders echt wel van plan waren om aan te vallen. Het antwoord luidde dat ze dat welzeker zouden doen. De Spanjaarden probeerden hun schepen nog driftig te manoeuvreren, maar zaten als ratten in de val. In nog geen vier uur tijd vernietigden de Nederlanders alle galjoenen, en doodden ze de pakweg 4000 matrozen die wanhopig zwemmend de kust probeerden te bereiken. De zege was groot, en het aantal slachtoffers aan de Nederlandse kant zeer klein, hoewel Admiraal Jacob van Heemskerk zelf in een vroege fase van de aanval het loodje legde – hij werd later met veel luister begraven in Amsterdam.

Om de zege op gepaste wijze te gedenken koos Van Wieringen het moment dat het keerpunt van de strijd weergeeft: de explosie van een van de

Spaanse galjoenen door een gelukstreffer in het kruitmagazijn. Dit 'kaboem-moment' wordt geschilderd zoals het nooit met het blote oog waargenomen had kunnen worden: terwijl de vlammen aan de buik van het schip likken, wordt het bovenste gedeelte er afgerukt; het lijkt even stil te hangen in de lucht, alvorens in het water te storten. De masten knappen alsof het luciferhoutjes zijn, de zeilen flapperen terwijl ze vlam vatten, en door de druk van de explosie wordt alles en iedereen als boombladjes hoog in de lucht geblazen. Eén mannetje heeft zijn zwaard nog aan zijn riem hangen terwijl hij omhoog wordt gekatapulteerd; de hoepels van een ton spatten uit elkaar: Van Wieringen doet erg zijn best om het moment van de explosie te rekken en over het canvas uit te spreiden. Een van zijn strategieën om tijd te rekken is de verdubbeling: we zien bijvoorbeeld een ladder die hoog in de lucht gezwierd wordt, en een andere die net boven het water hangt, zodat we de gang omhoog en de val naar beneden kunnen volgen. Er is zelfs een uiteengerukt mansfiguurtje te zien; de torso hangt hoog in de lucht, terwijl de benen verdwenen zijn. Van Wieringen plaatst dit halffiguurtje tussen de twee masten, die zelf op het punt staan om uit elkaar te worden getrokken.

Als er zoiets bestaat als vroeg-moderne actieschilderkunst, dan hebben we hier met een van de mooiste voorbeelden te maken: een schitterend moment van *peripeteia* – het keerpunt in het drama – of *staetveranderinge* (om met Vondel te spreken). Gotthold

Ephraim Lessing, de grote theoreticus van *peripeteia* – of van wat hij in zijn beroemde boek *Laocoon* (1766) het vruchtbare of zwangere moment noemde – zou Van Wieringen vast zijn goedkeuring hebben gegeven indien hij het schilderij gekend had. Van Wieringen vangt het moment vlak voor de totale ineenstorting, wanneer de door de lucht tuimelende figuurtjes nog net niet hun hoogste punt hebben bereikt, wanneer de masten krakend aangeven uiteen te gaan vallen, wanneer de vuurtongen uitschieten voordat het hout vlam vat, en de Nederlandse zeelieden de zege ruiken. Dit ogenblik kan voor Lessing niet 'vruchtbaar' genoeg zijn, aangezien het de verbeelding in werking moet zetten: hoe meer we zien, hoe meer we kunnen bedenken, en hoe meer we bedenken, hoe meer we kunnen geloven wat we zien, schrijft hij.<sup>[10]</sup>

Samuel van Hoogstraten schreef iets soortgelijks in zijn *Inleyding* van 1678 en heeft het over 'oogenblikke beweging': 't Is niet genoeg, dat een beelt schoon is, maert daer moet een zekere beweeglijchheit in zijn, die macht over d'aenschouwers heeft... [Schilders] beroeren 't gemoed niet, zoo ze deeze beweeglijchheit overslaen.'<sup>[11]</sup>

Volgens Lessing kwam in feite elk schilderij door zijn bewegingloosheid gevaarlijk dicht bij een dodelijke verstening; het vruchtbare moment behoedt de schilderkunst voor deze fossilisering. Om dezelfde reden had Lessing weinig geduld voor het soort 'stille' schilder-

kunst zoals Van der Burchs interieurtje, of zoals stillezens.

Maar vergiste Lessing zich niet wanneer hij stelde dat deze beelden zonder beweeglijkheid zijn? In de 19e eeuw beweerde de Franse kunstcriticus Théophile Thoré dat 'nature morte' of 'stil leven' simpelweg verkeerde termen waren. De uitgestalde objecten waren immers allesbehalve 'dood' of 'stil', maar leken te ademen. Wie naar zulke afbeeldingen kijkt, argumenteert Thoré, ziet dat hun roerloosheid vol beweging zit: juist in de schilderkunst komen die twee extremen samen zonder elkaar op te heffen.<sup>[12]</sup>

De Franse toneelschrijver en diplomaat Paul Claudel schreef in jaren 30 van de 20ste eeuw een prachtig essay over Nederlandse kunst, waarbij hij in het stilleven zulk een levendigheid ontwaarde dat de eenheid van de voorstelling erdoor bedreigd leek. Het beeld stond op het punt om uiteen te vallen: servetten rollen open, glazen vallen om, borden balanceren op de rand van een tafel. In bijna alle stillezens hangt de compositie aan een zijden draadje.<sup>[13]</sup>

En inderdaad: kijken we bijvoorbeeld naar een eenvoudig tafereeltje van Jan Jansz. van de Velde III, dan blijkt dat verschillende objecten in de voorstelling op het punt staan te bewegen en de compositie te destabiliseren. Het prachtige glas staat als een huis, maar de kom is geplaatst bovenop een paar kersen waarvan het vruchtvlees vervaarlijk meegeeft. Ook het takje met de kersen op de rand van de tafel bevindt zich in

een uiterst precare positie; een klein tikje en het gewicht van de twee bungelende kersen trekt de derde kers over de rand, de lepel en de kersenpitten met zich meesleurend. In zijn boek *The Embarrassment of Riches* (1987) interpreteerde Simon Schama deze precare balans als een symptoom van het onbehagen van de 17de-eeuwse, overwegend calvinistische samenleving over haar zo vlot verkregen extreme rijkdom. Van de Velde doet in feite hetzelfde als Van Wieringen door de zwaartekracht strategisch in te zetten als een retorische figuur.

Het verschil tussen Lessings vruchtbare moment, zo treffend in de praktijk gebracht door Van Wieringen, en Van de Velde langzaam uit elkaar vallende compositie is dus gradueel. We kunnen het verschil verfijnen (zoals Denis Diderot heeft gedaan) door een bijkomend onderscheid aan te brengen tussen leven en actie, waarbij 'leven' verwijst naar een figuur of object 'in rust' – niet zozeer rustend, maar eerder stilliggend, zoals Van de Velde's kers op de rand van de tafel: de kers staat op het punt om te bewegen en lijkt, ondanks haar positie in rust, beweging te 'bezitten'. Van der Burch's objecten 'bezitten' op dezelfde wijze beweging, als een echo van de beweging die net voordien plaatsgevonden heeft én een vooruitwijzing naar wat komen gaat. In beide gevallen is er sprake van een moment van stilte dat geen verhaal of actie omvat, maar waarbij de ophanden zijnde beweging iets in gang zet wat zich

nog moet vormen. Iets als een gedachtegang bijvoorbeeld. Kunnen we zo'n afbeelding een *denk-beeld* noemen? Een beeld dat de 'gang' zichtbaar maakt van een gedachte die ophanden is

### 'Denkbild'

We hebben tot dusver gezien dat de notie van het bedachtzame beeld bij Roland Barthes ook begrepen kan worden binnen de vroegmoderne discussies over *peripateia*, ofwel de tegenstelling tussen bewegende en stille beelden. We zagen dat die discussie nog steeds wordt voortgezet, zij het in de context van andere media zoals film (binnen de beeldende kunst). Er is echter nog een tweede, meer literair anker voor de term 'denkbeeld' of 'bedachtzaam beeld': Walter Benjamins prozaminiaturen van de jaren 20, die in het Duits *Denkbilder* en in het Engels *Thought-Images* worden genoemd. Het beroemdste voorbeeld is ongetwijfeld Benjamins poëtische reflectie over een tekening van Paul Klee – *Angelus Novus* – waarbij hij de tekening gebruikt om zijn hoogst complexe visie op het verloop van de geschiedenis te verduidelijken. Benjamin vatte zijn *Denkbilder* op als gecondenseerde, tekstuele snapshots, die het midden houden tussen filosofie en literatuur. Hij gebruikte ze als een strategie om de relatie tussen concrete dingen en abstract gedachtegoed, tussen het materiële en het immateriële, en tussen literatuur en filosofie opnieuw te configureren. Het 'denkbeeld' staat voor

de vaste overtuiging dat *wat* gezegd wordt onlosmakelijk verbonden is met *hoe* het gezegd wordt: het denken is gevat 'in' het schrijven zelf. Het woord denkbeeld is vaak in verband gebracht met het 17e-eeuwse zinnebeeld dat zo ontzettend populair was toen Van der Burch zijn schilderij maakte en dat – zo weten we dankzij Jacob Cats – ook als een manier van schrijven werd gezien, waarbij de lezer werd uitgenodigd om meer te lezen dan wat er staat en dus verder te denken dan wat hij of zij leest.

De link met Cats is niet de enige connectie met Nederlandse literatuur die er te maken is. In zijn commentaar op Benjamins collectie van *Denkbilder*, opgenomen in de *Aantekeningen bij de literatuur [Noten zur Literatur]*, legt Adorno uit dat de term *Denkbild* een 'hollandisme' is, dat door Benjamin werd overgenomen van de beroemde dichter Stefan George. Deze laatste gebruikt het onder meer in zijn gedicht *Franken*, geschreven naar aanleiding van een bezoek aan Parijs.<sup>[14]</sup>

George bejubelt er Franse dichters zoals Verlaine, en drukt in de derde strofe zijn bewondering uit voor Mallarmé: 'Und für sein Denkbild blutende: MALLARME'. In eigentijdse commentaren op zijn werk is George veelvuldig bekritiseerd voor zijn gebruik van hollandismen. Collega-dichter Rudolf Borchardt schreef in dat verband zelfs een vernietigende kritiek, waarin hij fulmineerde dat de Duitse taal geen geestdodende Hollandse barbarismen nodig heeft, en dat zowel George als

Mallarmé daarmee demonstreren dat ze wellicht alles met *beelden*, maar niets met *denken* van doen hebben.<sup>[15]</sup>

Na deze tirade was er onder Duitse literatoren nog maar weinig animo voor het begrip, en het getuigt dus van aardig wat lef dat Benjamin het alsnog uit de lappenmand haalde en zich eigen maakte. Hoewel Borchardt duidelijk moeite heeft om de juiste betekenis van dit *Fremdwort* te duiden, is hij uiteindelijk formeel dat de term als synoniem kan worden beschouwd voor het platoonse 'idee' en dat de herkomst ervan in de Nederlandse barok moet worden gesitueerd. Hij had het ook dichterbij huis kunnen zoeken, want George had het woord geleerd van zijn toenmalige Nederlandse vriend Albert Verwey. In Verweys gedichten duikt de term vaak op. Zo bijvoorbeeld in de reeks *Oorsprongen* (dat overigens door George vertaald is):

Bid dat het leeft. Want dat alleen  
kan het zelf  
Niet vinden, 't leven, dat opeens  
ontstaat  
Als 't vocht en warmte, dat is dàt  
juist vindt  
Wat in 't donkre aarde-, 't lichte  
luchtgewelf  
Het kiempje, dat kàn leven,  
groeien laat —  
Elk kiempje: een plantje,  
een denkbeeld, en een kind<sup>[16]</sup>

Het gedicht maakt duidelijk dat een denkbeeld meer dan zomaar een 'idee' is. De term verwijst eerder naar een kiem.

Eigen aan een kiem is dat ze het leven dat nog moet groeien toch reeds volledig omvat — als een belofte. Essentieel is de betekenis van het 'worden' dat de kiem belooft, en dat we ook terugvinden in Van der Burchs schilderij. Voordat hij zich van Verwey en het Nederlands zou verwijderen, legden George en hun beider vriend Karl Wolfskehl een grote interesse aan de dag voor de etymologie van het woord 'denkbeeld'; daarvan getuigt een verzameling brieven en briefkaarten die ze elkaar stuurden. In een brief van 1910 vernemen we bijvoorbeeld dat Verwey, nadat George en Wolfskehl hem om meer informatie verzochten, besloot om de zaak te gaan uitpluizen. Hij rapporteert dat 'denkbeeld' een 'geleerdenwoord' uit de 17<sup>e</sup> eeuw is, dat opduikt in de Nederlandse vertalingen van werken van Spinoza. Verder merkt hij op dat het geschrift *Inleiding tot de Wijsbegeerte* uit 1747 door de destijds invloedrijke filosoof en wiskundige Willem Jacob 's Gravesande volledig op het begrip 'denkbeeld' berust.<sup>[17]</sup>

Verwey had gelijk om de term een 'geleerdenwoord' te noemen. Niet alleen Spinoza en 's Gravesande, maar ook Johann Gottfried Herder is ermee in de weer geweest. Sterker nog, Herder ontpopte zich als de vroegmoderne theoreticus van de term. In zijn oeuvre ontwikkelde Herder een aantal complexe theorieën die hijzelf niet anders dan in beelden kon omschrijven, waarvoor hij de term *Denkbilder* bedacht. Herders denkbeelden zijn vaak

opgebouwd uit elementen die hij her en der uit de iconografie en mythologie bijeenprokkelde. Een van de bekendste voorbeelden draait volledig om de figuur van Nemesis, de Griekse wraakgodin, die in de handen van de filosoof wordt omgevormd tot de beschermvrouw tegen extremiteiten, en zo uitgroeit tot de personifiëring van de naar harmonie zoekende kracht die het verloop van de geschiedenis steeds opnieuw zijn balans laat vinden.<sup>[18]</sup>

Herder was ervan overtuigd dat een beeld geschikter was dan eender welk woord om bepaalde gedachten uit te drukken, en zijn beschrijving van Nemesis resulteert in een heldere uiteenzetting van geschiedenis als dialectiek. Het is dan ook aannemelijk dat hij voor zijn denkbeelden onder meer inspiratie putte uit het boek dat de woord-beeldverhoudingen op scherp zette: het monumentale *Hieroglyphica of de Merkbeelden van Oude Volken* van een van de belangrijkste en meest productieve boekillustrators van de Gouden Eeuw, Romeyn de Hooghe, dat in 1735 – bijna 30 jaar na zijn dood – alsnog werd uitgegeven.

Deze diepzinnige studie vormt een categorie apart. Zwaar filosofisch gedachtegoed gaat op unieke wijze samen met zeer drukke en verfijnde prenten, bomvol figuren, symbolen, motieven en allegorieën. In 63 uiterst complexe etsen zet De Hooghe er een genealogie van de wereldreligies neer. In zijn introductie legt hij uit dat hij niet alleen aan *Merkbeelden* is begonnen omdat hij de

iconografische handboeken van Cesare Ripa en anderen ontoereikend vindt om complexe ideeën te verbeelden, maar ook om aan te tonen dat de analogieën en symbolen uit de oudheid onze blik op de ontwikkeling van de religies zowel verbreed als vernauwd hebben. Elk van zijn hoofdstukken vormt in feite een reusachtig embleem, bestaande uit een zeer gedetailleerde plaat, een vrij aanzienlijk, intellectueel vertoog (bijvoorbeeld over 'De Gereformeerde Godsdienst' of 'Van de Mahomethaansche Beginzelen') en tot slot een zeer uitgebreide verklaring van de verbeelding van dit vertoog in het zogenaamde denk- of merkbeeld. Hier kan het denkbeeld met recht een 'geleerdenwoord' genoemd worden. Het gaat immers niet om een studie voor het grote publiek: De Hooghe gaat uit van een zeer geleerde lezer, die zijn diepzinnige gedachtegang in het beeld niet alleen kan begrijpen, maar ook aanvullen.

In het eerste hoofdstuk legt hij de verwantschap uit tussen de kunst van de beeldspraak en de kennis die nodig is om deze te verstaan. Beide praktijken zijn weergegeven in de prent die het eerste hoofdstuk inluidt. Het leidt te ver om deze prent volledig uit te leggen en ik beperk me daarom tot het hoognodige. De figuur links belichaamt de kunst om in merkbeelden te spreken. Haar heldere ogen stralen, terwijl zij een inscriptie aanbrengt die in het donker gehuld is en voor ons dus onbekend blijft. Van achteren wordt zij benaderd door een sfinxachtige figuur die in haar

schaduw staat: de personificatie van de kunst van de interpretatie. Hij slaat haar nauwlettend gade, met een vinger op de lippen om aan te geven dat zelfs vele jaren van studie niet volstaan om het enigma van het merkbeeld volledig te doorgronden, aangezien deze kunst op zichzelf oneindig is. Het idee van de ondoorgrondelijkheid van het beeld keert veelvuldig terug in dit geleerde werk, bijvoorbeeld in het zesde hoofdstuk 'Over de Scheyding van de Chaos' waar het verbeeld wordt door de duistere afgrond tegen het ochtendgloren af te zetten. Via dit merkbeeld mijmert De Hooghe over de schepping en het begin van de mensheid, waarvan de herinnering slechts in merkbeelden is overgeleverd omdat taal nog niet bestond. Broedend op een theorie over de uitvinding van de letters, raakt hij vervolgens verstrikt in zijn eigen beeldspraak als hij Genesis' paradoxale woorden 'En God zei er was licht' vergeefs probeert te ontrafelen. Zelfs voor de grote meester blijven zijn merk- of denkbeelden een schaduwkant behouden.

Naast zijn enorme eruditie moet vooral ook De Hooghes creatieve gebruik van beeldspraak voor Herder inspirerend zijn geweest. De denkbeelden in Herders teksten zijn dan ook op het recept van De Hooghe gebaseerd: zo vormde diens specifieke merkbeeld waarschijnlijk de basis voor Herders zogenaamde 'scheppingshiëroglief', een uitgebreid conceptueel kluwen gebaseerd op Genesis, waarin Herder het beeld van de dageraad gebruikt om het begin van de dag, de

oorsprong der mensheid, Gods schepping en de Verlichting op elkaar te betrekken. Herder was sterk gekant tegen het idee van een progressieve geschiedenis, en gebruikte het beeld van de dageraad (het is geen metafoor!) om duidelijk te maken dat de ontdekking van de menselijke rede en de ontwikkeling van de positieve wetenschappen in de 18e eeuw — het Verlichtingsideaal — deel uitmaken van Gods openbaring, en niet van Zijn ondergang. Hij nam overigens niet alleen De Hooghes methode om gedachten te verbeelden over, maar ook zijn terminologie: in de Duitse vertaling luidt de titel van De Hooghes boek immers *Hieroglyphica oder Denkbilder der alten Völker* (1744).

Herders gebruik van denkbeelden hangt nauw samen met zijn destijds zeer onorthodoxe taalopvatting. Hij wijkt af van de algemene opvatting dat de schrijfstijl van filosofische geschriften vrij moet zijn van figuurlijk of anderszins bloemig taalgebruik, om elke hint naar het fictionele te vermijden. Indruisend tegen de tijdgeest, die voorschreef dat een filosoof ver van de redevoerder of dichter moest blijven, claimde Herder dat taal het filosofische denkproces niet alleen kon bemiddelen of beschrijven, maar ook *initiëren*.

Wat dies meer zij, hij wilde in zijn werk zijn lezer direct aan kunnen spreken, en ook kunnen appelleren aan diens gevoelens, een absolute *no-go zone* voor filosofie in die tijd. Herder wilde tegelijkertijd dichter, redevoerder

en denker zijn, en pleitte voor een poëtisering van de filosofie. Binnen die taalopvatting paste dan ook zijn overtuiging dat zoiets als een universele taal of een algemeen begrip in feite onmogelijk is: volgens hem kon een algemene term wel gelezen, maar nooit begrepen worden indien hij geen specifieke gedaante zou krijgen waardoor hij zich van andere termen kon onderscheiden; alleen dan zou die term iets abstracts – iets dat meer is dan de som van de delen – kunnen uitdrukken. Die overtuiging bracht Herder ertoe zijn woorden een ‘temperament’ mee te geven door het creatieve gebruik van typografie. Het kale filosofische vertoog werd door hem opgetuigd met uitroepetekens, één-woord-zinnen en stevige klemtonen, die in de originele uitgaven in *Sperrdruck* werden gedrukt (met ruimtes tussen de letters), in plaats van cursief. Het resultaat is een adembenemende bladspiegel, met een wild patroon van letters en woorden. Het tekstbeeld is van een grote retorische doeltreffendheid. Het is zowel levendig als rusteloos, gepassioneerd en direct, en doet denken aan concrete poëzie rond 1900. Herder-kenner Hans Adler heeft gesuggereerd dat we niet alleen van bovenaf naar deze teksten moeten kijken, maar ook van opzij, zodat we de benadrukte woorden zien loskomen van hun achtergrond en de tekst een ruimtelijk dimensie krijgt. Herders geschriften geven ontegenzeggelijk de materialiteit van de taal aan: in zijn typografie komt een ‘Denkungsart’ tevoorschijn, een manier van denken die letterlijk ‘in’ de

taal gevat zit, en die we later duidelijk terugzien bij Benjamin en de Frankfurter Schule. ‘Als woorden niet alleen tekens zijn, maar ook hulzen waarin we gedachten zien opdoemen’, schrijft Herder, ‘dan kan ik de taal als zodanig beschouwen als een grote verzameling van zichtbaar geworden gedachten, als een land van begrippen.’<sup>[19]</sup>

Boven dit land of veld van begrippen rijzen gedachten en beelden op, die verwantschappen met elkaar vertonen en constellaties vormen, net zoals de termen in *Sperrdruck* op de bladspiegel. Het zijn deze constellaties die Herder denkbeelden noemde. Hij duidde er de organiserende patronen mee aan waarop zijn gehele denken is gebaseerd, het grotere geraamte waarrond het zich vormt. Benjamin zou later soortgelijke termen hanteren wanneer hij zijn idee van het literaire denkbeeld omschreef als een tot stilstand komen van objecten in de tijd, die tezamen een constellatie vormen. Zowel beweging als stilstand maken deel uit van het denkproces, schrijft Benjamin, en het denkbeeld is in feite het resultaat van het halthouden van een gedachte, zodat haar gang in een constellatie zichtbaar wordt.

In het schilderij van Van der Burch krijgen we zo’n constellatie van objecten te zien. De objecten lijken te zijn stilgezet in de tijd, om een gedachtegang te verbeelden. Ik zou dergelijke schilderijen als *letterlijke* denkbeelden willen zien: beelden waarin niet alleen



filosofie, beeld en taal samenkomen, maar die door hun stilte ons denken tot stilstand brengen, en een bepaalde constellatie laten zien, op eenzelfde complexe wijze als bij Herder en Benjamin.

In het schilderij van Van der Burch en andere ogenschijnlijk nietszeggende beelden – denk bijvoorbeeld aan het werk van Jacob Vrel – krijgt een banale vormtaal, opgebouwd met gewone voorwerpen uit het dagelijks leven, een ‘temperament’ mee zodat ze iets abstracts gaat uitdrukken dat gedeeltelijk ondoorgrondelijk blijft: dit is geen allegorie die ontcijferd kan worden, maar een denkbeeld dat onaf en open blijft.

Het ongedachte sluit niet af, zoals betekenis kan doen, maar opent juist wegen naar theoretische reflectie.

De dingen lijken te zijn bevroren in de tijd, maar toch is er iets in gang gezet: de gedachtegang zelf.

Bij wijze van conclusie zouden we kunnen stellen dat het denkbeeld een woord is dat zijn grenzen niet kent, of liever gezegd, dat die grenzen continu overschrijdt. Het gaat niet zozeer om een reizend concept [*travelling concept*] dat van discipline naar discipline migreert, maar eerder om een pre-disciplinaire blauwdruk die zich ertoe leent verscheidene uitdrukkingwijzen samen te brengen.<sup>[20]</sup>

Zo’n blauwdruk heeft een open, ongemakkelijke en ondoorgrondelijke structuur die, net als het ‘schilderij’

van Balzacs markiezin, vol zit met gedachten. Zoals we hebben gezien is een denkbeeld zowel een literaire, filosofische als kunstzinnige figuur, die vaak lijkt op te doemen op het raakvlak tussen verschillende media en gebieden, precies daar waar de grenzen vervagen en iets ‘ongedachts’ naar voren komt. In die zin is het denkbeeld bij uitstek een instrument waarmee nieuwe concepten gemaakt kunnen worden, wat uiteindelijk, volgens Deleuze en Guattari, de taak is van de filosofie.

*Hanneke Grootenboer,*

*Uit: ‘De Witte Raaf’*

*Editie 166, november-december 2013*

*Ondertussen is deze tekst uitgegroeid tot een boek: ‘The Pensive Image: Art as a Form of Thinking’ – Hanneke Grootenboer*

## Noten

1

Dit essay maakt deel uit van een boek-project dat gegroeid is uit een reeks van seminars onder de titel *The Pensive Image*, gegeven aan de Jan van Eyck Academie in Maastricht van 2006 tot 2008. Ik ben de deelnemers aan het seminarie, mijn collega's van de afdelingen Theorie, Beeldende Kunst en Grafisch Ontwerp, en toenmalig directeur Koen Brams zeer dankbaar voor de genereuze manier waarop ze met me van gedachten wisselden, hun inzichten deelden en ideeën aandroegen. Ik wil ook de deelnemers aan het congres voor Neerlandistiek, *Over Grenzen*, dat gehouden werd aan de Universiteit van Gent in februari 2013 hartelijk danken voor hun reacties op een eerder versie van dit essay dat ik daar heb gepresenteerd.

2

Roland Barthes, *Camera Lucida*, New York, Hill and Wang, 1981, p. 38.

3

Zie voor een vrij recente discussie van Barthes' *punctum* and *studium*: Michael Fried, *Barthes' Punctum*, in *Critical Inquiry*, vol. 31, nr. 3, lente 2005, pp. 539-574; James Elkins' repliek hierop in *What Do We Want Photography to Be? A Response to Michael Fried*, in *Critical Inquiry* vol. 31, nr. 4, zomer 2005, pp. 938-956; Diarmuid Costello, *On the Very Idea of the 'Specific' Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts*, in *Critical Inquiry* vol. 34, nr. 2, winter 2008, pp. 274-312.

4

Jacques Rancière, *The Pensive Image*, in: *The Emancipated Spectator* (vertaling: Gregory Elliott), London, Verso, 2009, pp. 107-132.

5

Idem, p. 123.

6

Zie bijvoorbeeld Jonathan Friday, *Stillness Becoming: Reflections on Bazin, Barthes, and Photographic Stillness*, in: David Green & Joanna Lowry (red.), *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Brighton, Photoworks, 2005; Eivind Rossaak, *The Still/Moving Image: Cinema and the Arts*, Saarbrücken, Lap Lambert Academic Publishing, 2010.

7

Raymond Bellour, *The Pensive Spectator*, in: idem, *Between-the-Images* (vertaling: Allyn Hardyck), Zürich/Dijon, JRP | Ringier/ Les presses du réel, 2012, pp. 86-97.

8

Thomas Elsaesser, *Stop/Motion*, in: *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, pp. 109-122.

9

André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, in *Film Quarterly*, vol. 13, nr. 4, zomer 1960, pp. 4-9.

**10**

Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (vertaling: Edward A. McCormick), Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1962, p. 19 (hoofdstuk 3).

**11**

Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam, 1678, pp. 292-293.

**12**

Théophile Thoré, *Les Musées de la Hollande*, vol. 1, Paris, 1858, p. 323.

**13**

Paul Claudel, *L'Oeil Ecoute*, in: *Oeuvres Complètes*, vol. 17, Paris, 1960, pp. 31-32.

**14**

Theodor W. Adorno, Benjamin's *Einbahnstrasse*, in *Notes to Literature*, vol. 2, (vertaling: Shierry Weber Nicholson), New York, Columbia University Press, 1992, pp. 680-685, hier p. 680.

**15**

Eberhard Wilhelm Schulz, *Zum Wort Denkbild*, in: *Wort und Zeit: Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte*, Neumünster, Wachholtz, 1968, pp. 218-252.

**16**

Albert Verwey, *Oorsprongen*, nr. 3.

**17**

Mea Nijstad-Verwey, *Denkbeeld-Denkbeeld*, in *Duitse Kroniek*, 1962, pp. 34-35.

**18**

Johann Gottfried Herder, *Nemesis*, in: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, vol. 4 (red. Jürgen Brummack & Martin Bollacher), Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 549-578.

**19**

Geciteerd in *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder* (red. Hans Adler & Wulf Koepke), Rochester (NY), Camden House, 2009, p. 121.

**20**

Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.

vorm vormt vormen



DenkBeeld

[www.denk-beeld.be](http://www.denk-beeld.be)