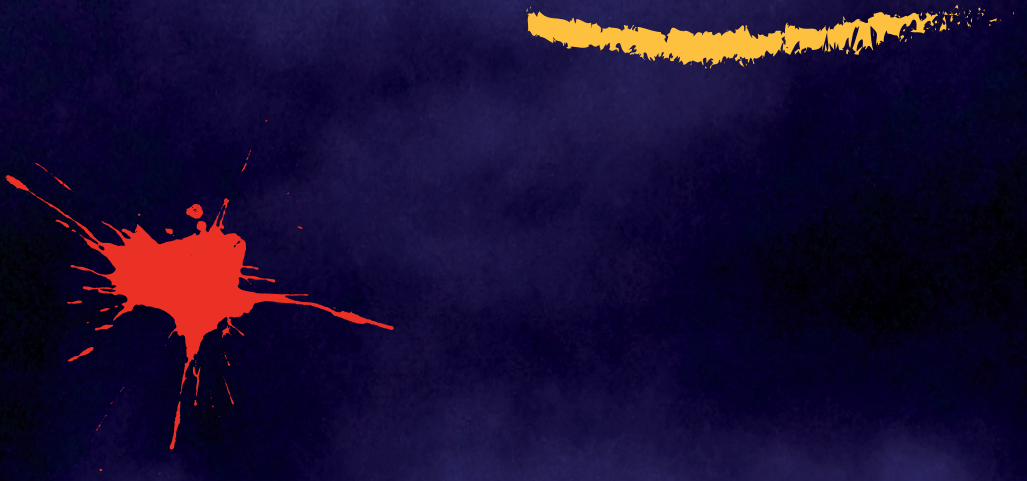


VRIJE UNIVERSITEIT AMSTERDAM

BANG VOOR ROOD, GEEL EN... BLAUW?

Goethe, Merleau-Ponty en
fenomenologisch kleuronderzoek



Wil Uitgeest

VRIJE UNIVERSITEIT AMSTERDAM

BANG VOOR ROOD, GEEL EN... BLAUW?

Goethe, Merleau-Ponty en
fenomenologisch kleuronderzoek

Wil Uitgeest

Ontwerp omslag: Wil Uitgeest, Paul van Dijk, Huibert Stolker
Opmaak: Gerda Peters (Fingerprint.nl), Valentine Stolker en Huibert Stolker (Stip.nl)
Grafische productie: GVO drukkers & vormgevers, Ede

VRIJE UNIVERSITEIT AMSTERDAM

BANG VOOR ROOD, GEEL EN... BLAUW?

Goethe, Merleau-Ponty en
fenomenologisch kleuronderzoek

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad Doctor aan
de Vrije Universiteit Amsterdam,
op gezag van de rector magnificus
prof.dr. V. Subramaniam,
in het openbaar te verdedigen
ten overstaan van de promotiecommissie
van de Faculteit der Godgeleerdheid
op woensdag 22 juni 2016 om 9.45 uur
in de aula van de universiteit,
De Boelelaan 1105

door

Willy Cornelia Uitgeest
geboren te Den Burg, Texel

Promotor

prof. dr. W. Stoker

Copromotor

dr. I.R. Vermeulen

INHOUDSOPGAVE

VOORWOORD	1
INTRODUCTIE	5
- Inleiding	5
- De menselijke kleurervaring	7
- Fenomenologisch kleuronderzoek	12
- Fenomenologisch onderzoek naar de kleur blauw	15
- Vraagstelling	16
- Opzet	16
 HOOFDSTUK 1 Goethe - wetenschappelijke methode en kleurenleer	21
- Inleiding	21
<i>Goethes wetenschappelijke methode</i>	23
1.1 UITGANGSPUNTEN	23
- Een oneindig avontuur	23
- De dialoog gaande houden	25
1.2 ONDERZOEKSMETHODIEK	27
- Drie stappen	28
1.3 CENTRALE ASPECTEN NADER BELICHT	33
- Vertrouwen in de zintuiglijke ervaring	33
<i>Onvervangbaarheid van de zintuiglijke ervaring</i>	37
<i>Verwondering als geïntensiveerde intentionaliteit</i>	38
- Exacte zintuiglijke fantasie	39
- Goethes 'Urphänomenen' en het tweevoudig waarnemen	40
- Het 'Urphänomen' tussen objectivisme en subjectivisme	42
<i>Goethes kleurenleer</i>	45
1.4 GOETHES ZUR FARBENLEHRE	45
Didactisch gedeelte	45
- Eerste afdeling – Fysiologische kleuren	48
- Tweede afdeling – Fysische kleuren	51
- Derde afdeling – Chemische kleuren	55
- Vierde afdeling – Algemene opvattingen, intern	57
- Vijfde afdeling – externe relaties	61
- Zesde afdeling – Zintuiglijk-morele werking van de kleur	61
<i>Totaliteit en harmonische kleurcombinaties</i>	63

<i>Karakteristieke kleurcombinaties</i>	64
<i>Karakterloze kleurcombinaties</i>	66
<i>Relatie van de combinaties tot licht en donker</i>	66
<i>Esthetische werking; coloriet</i>	66
<i>Allegorisch, symbolisch, mystiek gebruik van kleuren</i>	68
<i>Epiloog: Goethes tweevoudige begrippen</i>	70
<i>Wiederfinden</i>	71
 HOOFDSTUK 2 De receptie van Goethes kleurenleer	 73
- Natuurwetenschappen	75
- Filosofie	77
- Kunst – tot eind negentiende eeuw	78
- Kunst – de moderneren	81
<i>Het oog ziet alleen kleur</i>	81
<i>Complementaire- en prismakleuren</i>	82
<i>De directe werking van kleur</i>	85
<i>Symbolisch kleurgebruik</i>	86
<i>Kleur verzelfstandigd</i>	88
- Hedendaagse kunst - omringd door kleur	92
- Terugblik op hoofdstuk 1 en 2: Goethe	95
 HOOFDSTUK 3 Merleau-Ponty – fenomenologie en kleur(onderzoek)	 99
- Inleiding	101
<i>Merleau-Ponty over fenomenologie</i>	102
3.1 WAT IS FENOMENOLOGIE	102
- Terug naar de dingen zelf	102
3.2 DE FENOMENOLOGISCHE METHODE	104
- De fenomenologische reductie	104
- Eidetische Reductie	109
- De onmogelijkheid van een volledige reductie	116
- De eidetische reductie fundeert het mogelijke in het werkelijke	117
3.3 CENTRALE ASPECTEN NADER BELICHT	119
- Het verruimde intentionaliteitsbegrip	119
- Fenomenologie en (schilder)kunst: uitdrukken wat ‘bestaat’	121
- Een oneindige dialoog	124
- Het mysterie ‘denkt zich in mij’	124
- Filosofie en moderne schilderkunst als geboorteproces	127
- Het onzichtbare is in het zichtbare	129
- Verbeeldingskracht als fundament van het kennen	130

<i>Merleau-ponty over kleur(onderzoek)</i>	131
3.4 KLEUR ALS GELEEFDE KWALITEIT IN ERE HERSTELLEN	132
- De controverse lijn en kleur in de schilderkunst	132
- De analytische en de natuurlijke blik	133
- Kleurconstantie	137
<i>Kleurconstantie als deelaspect</i>	140
3.5 DE AARD VAN DE KLEUR ALS GELEEFDE WERKELIJKHEID	141
- De waarneming van kleur aan het begin van het leven	141
<i>Kleur als concretisering van een wijze van bestaan</i>	142
- De mens als sensorium commune	147
- Terugblik op hoofdstuk 3: Merleau-Ponty	151
HOOFDSTUK 4	
De derde weg – Goethe en Merleau-Ponty over (kleur)onderzoek	155
- Inleiding	157
4.1 VERSCHIL IN INTERESSES EN DOELSTELLINGEN	158
- De filosoof en de natuurwetenschappelijk onderzoeker	158
- Kunst en wetenschap – kunst en filosofie	161
- De ‘unieke wijze van bestaan’ en het ‘Urphänomen’	164
4.2 OVEREENKOMSTEN IN STREEFRICHTING: DE DERDE WEG VRIJMAKEN	165
- Zoek niets achter de verschijnselen, zijzelf zijn de leer	166
- De zintuigen als toegang tot de werkelijkheid	167
- Het verruimde intentionaliteitsbegrip	168
- Laveren tussen objectivisme en subjectivisme	169
- Streven naar onvoltooide voltooiing	170
- Kleur als unieke zijnswijze	171
- De mens als sensorium commune	173
4.3 VERGELIJKING VAN METHODEN	174
- Eerste fase	174
- Tweede fase	177
- Derde fase	178
4.4 DE UIT DEZE VERGELIJKING VOORTKOMENDE FENOMENOLOGISCHE METHODE	180
- Onderzoek naar de dynamiek van blauw	183
<i>Stap 1. De zintuiglijk waarneembare aspecten en samenhangen</i>	183
<i>Stap 2. De dialoog met deze aspecten en samenhangen</i>	184
<i>Stap 3. De dynamiek van blauw</i>	186
- Terugblik op hoofdstuk 4: Vergelijking Goethe – Merleau-Ponty	188

HOOFDSTUK 5 Onderzoek naar de dynamiek van blauw	193
<i>Stap 1. De zintuiglijk waarneembare aspecten en samenhangen</i>	195
- Inleiding	195
5.1 BLAUW IN DE ZINTUIGLIJK WAARNEEMBARE NATUUR	196
<i>Lucht en vuur; water en ijs</i>	198
<i>Mineralen</i>	200
<i>Planten</i>	202
<i>Mensen</i>	205
5.2 BLAUW IN KLEUREXPERIMENTEN	206
- Blauw in Goethes kleurexperimenten	206
- Aanvullende inzichten	207
5.3 SCHILDERKUNDIGE VERKENNING VAN HET GEBIED VAN HET BLAUW	209
 HOOFDSTUK 6 Onderzoek naar de dynamiek van blauw	 213
<i>Stap 2. De dialoog met de zintuiglijk waarneembare aspecten en samenhangen</i>	215
- Inleiding	215
6.1 DE GESCHIEDENIS VAN BLAUW IN DE WESTERSE CULTUUR	216
- Het onopgemerkte blauw (prehistorie tot 12 ^e eeuw)	217
- Het hemelse, verheven en genadevolle blauw (11 ^e tot 14 ^e eeuw)	218
- Het edele, morele blauw (midden 14 ^e tot 17 ^e eeuw)	226
- Het romantische, uniforme en vredelievende blauw (18 ^e tot in de 20 ^e eeuw)	227
6.2 ONDERZOEK NAAR DE BELEVING VAN BLAUW	231
- Kleuronderzoekers over de beleving van blauw	231
- De uitdrukingskracht van blauw in beeld	238
<i>Pablo Picasso (1881-1973)</i>	238
- Blauw verzelfstandigd	246
<i>Yves Klein (1928-1962)</i>	246
<i>Anish Kapoor (1954)</i>	253
6.4 VELD VAN BLAUWBELEVINGEN	260
- Het veld van blauwbelevingen	260
6.5 ONTMOETINGEN MET BLAUW	268
- Ontmoetingen met blauw - een verslag	270
<i>Experimenten met blauw, rood en geel</i>	270
<i>Blauw: een weg naar binnen</i>	271
<i>Blauw in de dag- en de nachtwereld</i>	271

<i>Introvert en oneindig blauw</i>	275
<i>Alles doordringend – van alles doordrongen</i>	277
<i>Blauw: begrenzend en onbegrensd</i>	278
<i>Van blauw naar groenblauw en groen: van geest naar leven</i>	279
<i>Van blauw naar violetblauw en violet:</i>	
<i>van compassie naar inspiratie</i>	281
<i>Van blauw naar (bijna) zwart:</i>	
<i>het naamloze hart van alles wat bestaat</i>	282
<i>Van blauw naar (bijna) wit: bestaan en niet bestaan</i>	285
HOOFDSTUK 7 Onderzoek naar de dynamiek van blauw	287
<i>Stap 3. De dynamiek van blauw</i>	289
- Inleiding	289
7.1 DE DADEN VAN BLAUW	291
<i>Johan Wolfgang von Goethe</i>	291
<i>Eckart Heimendahl</i>	291
<i>Margarete Bruns</i>	292
<i>Wassily Kandinsky</i>	293
<i>Johannes Itten</i>	293
<i>Yves Klein</i>	294
<i>Rudolf Steiner</i>	294
- Samenvatting van de daden van blauw	295
7.2 DE DYNAMIEK VAN BLAUW	296
- Blauw: brug tussen dag- en nachtwereld	296
- Epiloog	299
- De dynamiek van blauw in blauwbelevingen (stap 2)	300
<i>Belevingen ivm. het ruimte willen maken</i>	
<i>voor de realiteit van de nachtwereld</i>	300
<i>Belevingen i.v.m. het in de nachtwereld ruimte maken voor</i>	
<i>de realiteit van de dagwereld</i>	301
- De dynamiek van blauw in blauw gekleurde natuurverschijnselen (stap 1)	302
- Terugblik op hoofdstuk 5, 6 en 7:	
Onderzoek naar de dynamiek van blauw	306
BIJLAGE 1	309
- Het blauw als zichtbare, vrije en elementaire kleur	309
BIJLAGE 2	311
<i>Door de auteurs genoemde blauwbelevingen</i>	311

- De beleving van blauw – wetenschappelijk onderzoek	311
<i>De beleving van blauw in de geschiedenis van</i>	
<i>de (voornamelijk) westerse cultuur</i>	311
<i>Veldonderzoek naar de beleving van blauw in de</i>	
<i>(voornamelijk) westerse cultuur</i>	313
- De beleving van blauw – onderzoek door kunstenaars	314
<i>Picasso</i>	314
<i>Klein</i>	315
<i>Kapoor</i>	315
VALORISATIE ADDENDUM	317
- Inleiding	317
- Architectuur	319
- Kleuradvies en gezondheidszorg	325
- Kunstzinnige therapie beeldend	328
- Casus Victor	330
<i>Ontmoetingen in blauw</i>	332
- Casus Beatrice	335
<i>Schilderen met indigo</i>	338
- Bijdrage van dit proefschrift aan het oordeelsvermogen	
inzake kleurkeuze in de beroepspraktijk	339
BIBLIOGRAFIE	345
LIJST VAN AFKORTINGEN	343
BIBLIOGRAFIE	345
WEBSITES	354
AFBEELDINGEN	356
AFBEELDINGENLIJST Introductie t/m hoofdstuk 7	356
AFBEELDINGENLIJST Valorisatie addendum	361
ABSTRACT	363
<i>Afraid of red, yellow and... blue? Goethe, Merleau-Ponty and</i>	
<i>the phenomenological approach in colour research.</i>	363

VOORWOORD

In mijn werk als kunstenaar, docent kleurenleer en kunstzinnig therapeut beeldend heb ik sinds 1984 intensief met kleur te maken.

Als kunstzinnig therapeut heb ik ervaringskennis opgedaan omtrent de werking van kleur in een veelheid aan contexten. Samen met het aspect van de vorm speelt de werking van kleur in de kunstzinnige therapie beeldend een centrale rol. Kleur kan gericht inwerken op de in de cliënt uit balans geraakte lichamelijke, psychische en individueel-biografische aspecten. De therapeut moet kunnen inschatten wat de werking van kleur als (deel)antwoord op de hulpvraag van de individuele cliënt kan betekenen. Het werken met vermiljoenrood bijvoorbeeld kan iemand kracht en zelfvertrouwen geven (als de cliënt merkt dat hij de kleur tegenspel kan bieden), maar ook vermijdingsgedrag in hem veroorzaken (wanneer de kracht van dit rood angst en afkeer oproept). Deze twee reacties heb ik zelfs wel eens in één mens waargenomen. Bijvoorbeeld bij een vrouw die met name het vermiljoenrood absoluut afwees omdat zij deze kleur associeerde met ongeremdheid en geweld, en die in de therapie geleidelijk aan deze kleur rood heeft 'ontdekt'. Ze heeft zich toen kunnen laven aan de kracht en de vitaliteit van deze kleur. Dit werkte zodanig door in haar leven dat ze niet langer haar leven sleet in 'eeuwige dienstbaarheid' aan anderen die daar niet om vroegen, maar een nieuwe levenspartner koos en Japans ging studeren, wat een oude droom van haar was.

Als docent kleurenleer heb ik, samen met studenten kunstzinnige therapie beeldend aan de Hogeschool Leiden, onderzoek kunnen doen naar het soort kennis dat ontstaat bij het 'aan den lijve' ervaren van de werking van kleur. Vaak ervoeren studenten bij het schilderen aan hun kleurenstudies aanvankelijk weinig, maar dat veranderde gaandeweg. En dan kwam het moment dat andere docenten me in de gang staande hielden, en zeiden: "Wil, ben je soms weer met blauw bezig? De studenten waren na mijn college psychopathologie zo aangedaan, dat ze na de les met vochtige ogen kwamen vragen hoe het nu ging met de mensen uit de casussen die we hebben besproken." Of: "Ze waren vanmiddag zo druk en zo in de contramine, dat ik dacht: òf er is storm op komst, òf ze zijn in jouw lessen weer met rood begonnen." Deze in hun gedrag doorwerkende kleurervaringen, werden in de lessen kleurenleer gaandeweg voor het denkend bewustzijn van de studenten toegankelijk gemaakt. Hierdoor leerden zij op den duur om in concrete situaties methodisch verantwoorde kleurkeuzes te kunnen maken.

Als kunstenaar heb ik vooral in mijn studietijd veel kleuronderzoek gedaan, en ben nu sinds een paar jaar bezig met rood, geel en blauw in schilderwerk, fotografie en driedimensionale objecten. Ik werk zowel figuratief als non-figuratief. Daarbij moet gezegd dat het bewustzijn over de werking van kleur onmiddellijk in mij 'onderduikt', zodra ik een penseel of iets dergelijks aanraak. En toch heb ik de indruk dat ik, door het werken ermee, de kleur steeds beter leer kennen. Hierdoor lijkt het bij mijn beste werken alsof de kleur 'van binnenuit' komt, en ik deze niet van buitenaf heb aangebracht.

Naast deze praktische ervaringen met kleur heb ik me ook door het raadplegen van studies en boeken trachten te verdiepen in de mogelijkheden en de werking van kleur. Maar hierbij is me gebleken dat onderzoek naar de werking van kleur

niet tot eenduidige resultaten leidt, en beschrijvingen vaak maar een klein deel van de mogelijke werkingen van een bepaalde kleur in beeld brengen. Ik begon te vermoeden dat deze geheimzinnigheid rond de mogelijkheden en de werkingen van kleur wellicht samenhangt met de aard van kleur zelf. Want de mogelijkheden en werkingen van kleur zijn zowel contextgebonden als wetmatig: binnen een bepaalde context voorspelbaar. Op het moment echter dat je meent *in het algemeen* een wetmatigheid te kunnen vaststellen, ontdek je zoveel uitzonderingen dat er weinig van de gevonden wetmatigheid overblijft. Dit paradoxale gegeven leidt er in de praktijk wellicht toe dat in de geschriften over kleur òf het aspect van de contextgebondenheid (ervaring), òf het aspect van de wetmatigheden (begrip) eenzijdig wordt benadrukt. En beide hebben iets wat de ander eigenlijk nodig heeft om 'waar' te worden.

Deze situatie maakt het moeilijk om onder meer in de kunstzinnige therapie het inzetten van de gezond makende werking van kleur theoretisch te funderen en methodisch te onderbouwen. En toch weet ik uit ervaring dat kleur in de kunstzinnige therapie een grote kracht bezit. Kleur kan de fysieke en psychische gezondheid van cliënten sterk beïnvloeden, en heeft ook antwoorden in petto op de ontwikkelingsvragen die zij stellen. Maar kleur in dergelijke gevallen 'blind' toepassen alsof hier recepten voor zouden bestaan, heeft weinig effect. En soms zelfs een averechts effect, bijvoorbeeld als een rustgevend bedoeld blauw door iemand als deprimerend wordt ervaren. Van degene die de kracht van kleur in praktijksituaties wil benutten, lijkt te worden gevraagd om 'ziend' te worden voor de kwaliteiten die de kleur in verschillende contexten tegenwoordig kan stellen, en op grond daarvan binnen die context de juiste keuzes te maken.

In dit proefschrift probeer ik een fenomenologische methode te beschrijven en toe te passen die recht kan doen aan zowel de contextgebonden als aan de wetmatige kant van kleur. Daarnaast wil ik bijdragen aan de kennis over kleur als kwalitatief verschijnsel, waardoor de mogelijkheden van kleur duidelijker op de voorgrond kunnen treden. De gezond makende werking van kleur die onder meer door architecten, kleuradviseurs en in het bijzonder door kunstzinnig therapeuten in de praktijk wordt toegepast, heeft volgens mij mogelijkheden die verder reiken dan het oog kan zien, en een nog onbenutte potentie die nader onderzoek verdient.

Een proefschrift is een gebeuren waar vele mensen een bijdrage aan leveren. Door hun steun en deskundigheid wordt zo'n prestatie mogelijk. Bij dit proefschrift is de steun en deskundigheid van Erik Baars, lector antroposofische gezondheidszorg (lector AG) aan de Hogeschool Leiden cruciaal geweest. Ik heb mijn werk als lid van de kenniskring rond dit lectoraat aan dit promotieonderzoek mogen besteden. Daarnaast heeft Erik me gedurende het gehele traject vanuit zijn specifieke deskundigheid begeleid. Ik ben hem daar natuurlijk heel dankbaar voor. Mijn dank gaat daarnaast ook uit naar de Iona Stichting te Amsterdam, die het mij vier jaar lang financieel mogelijk heeft gemaakt om de benodigde extra tijd in dit promotieonderzoek te steken. Vanuit de Vrije Universiteit in Amsterdam hebben mijn promotor Wessel Stoker en mijn copromotor Ingrid Vermeulen mij geholpen om tot voldoende helderheid te geraken, zowel met betrekking tot de vorm als de inhoud van dit proefschrift. Zij deden dit door het stellen van kritische vragen, en soms door het kraken van harde noten. Er werden stukken afgewezen waarbij ik op dat moment slechts wanhoop en frustratie kon ervaren. Maar in de loop van de dagen daarna begon ik steeds opnieuw het waarom van de

afwijzing te begrijpen, en merkte dat mijn nieuwe pogingen inderdaad tot verbetering en verheldering van de tekst leidden. Het was voor mij een dankbaar stemmende ervaring op deze wijze te worden geholpen om te verwoorden wat ik te zeggen had, langs een weg die voldoet aan de eisen van een heldere, coherente verhandeling over een onderwerp dat ook uitnodigt tot zijpaden en avontuurlijke dwaalwegen.

Tot slot wil ik mijn vrienden bedanken voor hun geduld en steun. Geboeid en in beslag genomen door dit proefschrift ben ik erg veel afwezig geweest, zelfs bij lijfelijke aanwezigheid. En mijn levenspartner Paul van Dijk kan ik niet genoeg bedanken voor zijn bereidheid om als beeldhouwer en mens van de vorm samen te leven met iemand die vrijwel uitsluitend over kleur kon praten, en soms dagenlang 'ins blaue hinein' vertrokken was.

INTRODUCTIE

Inleiding

De Amerikaanse kunstenaar Barnett Newman (1905-1970) stelde in zijn schilderij *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* (afb. 1) een thema aan de orde dat ook in dit proefschrift van centrale betekenis is. Hij vroeg aandacht voor de betekenisrijkdom van de kleurenwereld die zich in de menselijke ervaring kan tonen, en tegelijkertijd wilde hij de kleur bevrijden van de 'hypotheeklast van verklarende begrippen, die de kleuren transformeert tot een idee dat hen als kleuren vernietigt'¹.



Afbeelding 1. Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* (1967-68) Olieverf op doek, 224x544 cm, Stedelijk Museum Amsterdam

Op het schilderij *Who's Afraid* is een enorm groot cadmiumrood vlak te zien, dat aan de linkerkant door een blauwe, en rechts door een veel smallere gele verticale strook wordt begrensd. Het rood, het geel en het blauw worden in de schilderkunst van oudsher als de primaire kleuren beschouwd. In de titel van Newmans schilderij worden ze alle drie genoemd, maar zoals op afbeelding 1 te zien is, overheerst de kleur rood heel sterk. Newman zegt met *Who's Afraid* te ageren tegen het werk van formalisten, puristen en aanhangers van het Neoplasticisme, omdat zij de vorm, de idee en de rationaliteit in de kunst centraal wilden stellen, terwijl zij de expressie en de emotie beschouwden als iets dat overwonnen moest worden:

Just as I had confronted other dogmatic positions of the purists, neo-plasticists and other formalists, I was now in confrontation with their dogma, which had reduced red, yellow and blue into

1 Newman, B. (1984). Ontleend aan de tekst van Newman bij het schilderij *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*. (R. Perrée, vertaling). In A. van Grevenstein, E. de Wilde & K. Schampers (Red.), *La Grande Parade* (catalogus). Amsterdam: Stedelijk Museum. p. 256.

an idea-didact, or at best had made them pittoresque. Why give in to this purists and formalists who have put a mortgage on red, yellow and blue, transforming these colors into an idea that destroys them as colors? I had, therefore, the double incentive of using these colors to express what I wanted to do – of making these colors expressive rather than didactic and of freeing them from the mortgage. Why should anybody be afraid of red, yellow and blue?²

Om de kleuren daadwerkelijk zo te kunnen ervaren dat ze van hun 'hypotheeklast' worden bevrijd, moet je volgens Newman als bezoeker zo dicht bij dit schilderij gaan staan, dat je gehele blikveld erdoor wordt gevuld. Hierdoor kun je het werk niet meer van een afstand beschouwen. In plaats daarvan word je gestimuleerd om als het ware in het werk 'onder te duiken'. En als je je enige tijd hebt begeven in de zee van rood die dan op je afkomt, dan valt op dat bij de aanschouwing van een dergelijke intensiteit een begrip als 'cadmiumrood' of 'lichtfrequentie' zijn betekenis verliest, en elke beschrijving in woorden krachteloos lijkt. Zoals verklaringen omtrent het ontstaan van orkanen geen soelaas bieden op het moment dat de masten van je boot als luciferhoutjes afknappen en de golven over het dek heen slaan, zo lijken theorieën over kleur machteloos te staan tegenover de realiteit van het rood die in dit schilderij op je afkomt.³

Door representatie van de werkelijkheid in (min of meer duidelijk) omschreven begrippen krijgt de mens normaal gesproken het gevoel, greep te hebben op die werkelijkheid. Doordat hij de voortdurende stroom van zintuigindrukken die op hem af komt met begrippen kan doordringen, leert hij dingen van elkaar te onderscheiden, en kan zich voor hem als het ware een werkelijkheid 'uitkristalliseren'. Deze mogelijkheid van representatie in begrippen is voor het menselijk leven natuurlijk van essentiële betekenis. Maar op den duur kan dit proces ook tot een zekere verstarring leiden, waardoor het moeilijker wordt om open te staan voor het onbekende, het nog niet uitgekristalliseerde. De prereflectieve ervaring wordt dan gaandeweg steeds meer vervangen door begrippen die de werkelijkheid representeren. Wanneer dit proces in iemand gaande is, dan wordt het overrompeld worden door de ervaring van kleur tot een zeldzame gebeurtenis, die ook angst kan oproepen. Newman's werk *Who's Afraid* refereert aan deze angst, die kan ontstaan doordat de kracht van de kleurervaring onvoorspelbaar is, en zich niet zonder meer laat inpassen in het al gevormde begrippenkader van de bezoeker.

Met *Who's Afraid* zegt Newman te ageren tegen de neiging van bezoekers en collega-kunstenaars om kleuren te transformeren tot een vorm van begripsmatige representatie, waardoor de realiteit van de kleurervaring wordt vernietigd. Met dit

2 Newman, B. (1984). Uit de tekst bij het schilderij *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*. In A. van Grevenstein, E. de Wilde & K. Schampers (Red.), *La Grande Parade* (catalogus). Amsterdam: Stedelijk Museum. p. 256.

3 Het schilderij *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* werd in 1986 door een bezoeker van het Stedelijk in Amsterdam zwaar beschadigd met een stanleymes. Vervolgens is het gerestaureerd door Goldreyer, maar volgens deskundigen heeft dit de keur en de glans ervan zodanig veranderd dat het niet meer met het origineel te vergelijken valt. Sinds 24 april 2014 is het gerestaureerde schilderij weer te zien in het Stedelijk Museum in Amsterdam.

schilderij probeert Newman in feite het tegenovergestelde te bewerkstelligen: met een vloedgolf van rood wil hij alle begrippen en ideeën aan de kant vegen die de ervaring van de kleur in de weg staan. Hij komt als kunstenaar dus op voor de realiteit van *de kleurervaring*. En de realiteit van *de begripsmatige representatie* in het denken plaatst hij daar diametraal tegenover.

De realiteit van de menselijke kleurervaring is in dit proefschrift eveneens van centrale betekenis. Daarnaast wordt ervan uitgegaan dat het menselijk bewustzijn in staat is, de ervaring van kleur in de zintuiglijk waarneembare wereld met begrip(pen) te doordringen. Dit kan leiden tot 'een hypotheeklast van verklarende begrippen', zoals Newman het uitdrukte. Maar er is volgens mij ook een vorm van begripsmatige representatie mogelijk waarin de betekenisrijkdom die in de kleurenwereld te ervaren is niet verschaalt, maar juist voor het denkend bewustzijn *toegankelijk* wordt gemaakt.

In dit proefschrift wil ik een onderzoeksmethode beschrijven en toepassen die zowel de realiteit van de kleurervaring als het streven om deze ervaring met begrip(pen) te doordringen, ten volle erkent en benut. Daarvoor is een benaderingswijze van het verschijnsel kleur en een hieruit voortkomende onderzoeksmethode nodig, die de onderzoeker in staat stelt, in dialoog te blijven met zowel de realiteit van de *ervaring van kleur* als met die van de *begripsmatige representatie* in het denken. Hij moet zijn onderzoek als het ware tussen twee klippen (enerzijds de ervaring van kleur, anderzijds de begripsmatige representatie) door zien te loodsen, zonder te kiezen voor het primaat van een van beide aspecten. In verband hiermee zal nu eerst de menselijke ervaring van kleur nader worden verkend.

De menselijke kleurervaring

In recent wetenschappelijk onderzoek naar de menselijke kleurervaring komen in het kleurpsychologisch onderzoek binnen disciplines als psychologie, kunstgeschiedenis en filosofie een aantal kenmerkende eigenschappen naar voren. De kunsthistoricus en kleuronderzoeker John Gage (1938-2012) stelt dat onderzoek op het gebied van synesthesie en chromotherapie uitwijst dat kleur onmiddellijk fysieke en mentale reacties oproept, en dat deze werking van kleur niet het gevolg is van intellectueel oordeel.⁴ Frank H. Mahnke (1947), voorzitter van de *International Association of Color Consultants/Designers*, bevestigt deze conclusie, in die zin dat ook hij de onmiddellijkheid van de menselijke kleurervaring van overwegend belang acht.⁵ Een kleur zien en op een kleur reageren zijn volgens hem twee niet te scheiden zaken; in zijn gedachtegang neemt de mens een kleur waar doordat hij de kleurstimulans die hij ontvangt, verbindt met bijvoorbeeld het begrip 'rood'.⁶

Bij deze doordringing van buiten- en binnenwereld spelen vanzelfsprekend vele invloeden een rol. Hoe een bepaalde kleur(combinatie) wordt ervaren, hangt in de dagelijkse praktijk sterk af van de hoedanigheid waarin deze kleur(combinatie) verschijnt. Hierbij spelen een veelheid aan factoren een rol: lichtval/lichtintensiteit/

4 Gage, J. (2006). *Colour and Meaning*. London: Thames & Hudson. p. 192, 262. [afgekort als: Gage (2006). CM.]

5 Mahnke, F. H. (1996). *Color, Environment and Human Response*. New York: John Wiley & Sons, Inc. p. 18. [Afgekort als: Mahnke (1996). CEHR.]

6 Mahnke (1996). CEHR. p. 7.

het soort licht/ de veranderlijkheid van het licht, en de hiermee samenhangende variatie in de kleurtinten; de aard van de gekleurde substantie (hout, metaal, ruw glad enz.), vorm en grootte van het gekleurde vlak, vorm en grootte ten opzichte van de omgeving, de context waarbinnen het gekleurde vlak zich bevindt (invloed van andere kleuren/vormen en overige zintuigindrukken) enzovoort. Dezelfde kleur warmrood, spaarzaam aangebracht in een geheel van andere kleuren zal bijvoorbeeld gauw als opwekkend worden beleefd, terwijl een hele wand van die kleur eerder overweldigend zal overkomen. Dieprood op echte zijde zal al snel edel en voornaam overkomen, terwijl dezelfde kleur op onbehandeld hout associaties met geronnen bloed kan oproepen. In onderzoek wordt het effect van dergelijke variabelen gewoonlijk echter min of meer uitgesloten, door de kleuren op een uniforme, neutrale wijze aan proefpersonen aan te bieden.

Maar ook als in onderzoekssituaties wordt afgezien van de bonte wereld van alledag waarin elke kleur normaalgesproken verschijnt, dan is de menselijke ervaring van kleur gedifferentieerd en contextgevoelig. Mahnke stelt op grond van zijn jarenlange ervaring met kleur en kleuronderzoek dat uiteindelijk zes factoren kunnen worden onderscheiden die onze ervaring van kleur bepalen:

- 1 De persoonlijke relatie tot (een bepaalde) kleur
- 2 Trends, mode en stijlen (de invloed van kleur(combinaties) die een bepaald seizoen 'in' zijn)
- 3 Culturele invloeden (in de Islam is groen bijvoorbeeld een heilige kleur)
- 4 Invloed van crosscultureel symbolisme en associaties (rood-revolutie; blauw- rust)
- 5 Collectieve predisposities in de reactie op kleur
- 6 Biologische reacties op kleur

Deze factoren heeft hij opgenomen in een *Color Experience Pyramid*.⁷ Volgens Mahnke vormt de persoonlijke relatie tot kleur (factor 1) slechts het topje van zijn kleurpiramide, met daaronder alle andere factoren in volgorde van nummering, dus met de biologische reacties (factor 6) als de brede basis van deze piramide. De persoonlijke relatie tot kleur wordt hiermee als het ware gekenschetst als het topje van de piramide dat nog 'boven het zand' uitsteekt; daaronder bevinden zich de overige factoren, waarvan de invloed minder bewust, onpersoonlijker en universeler wordt naarmate ze zich dieper 'onder het zand' bevinden. En dit topje, de persoonlijke relatie tot een bepaalde kleur, wordt volgens Mahnke beïnvloed door *alle* andere factoren die 'daaronder' werkzaam zijn, waarbij met name de factoren 4, 5 en 6 verantwoordelijk zijn voor de prereflectieve ervaring van kleur. Deze zet vaak de toon voor de bewuste kleurervaring, die in het individuele geval meer of minder wordt gemodificeerd door de persoonlijke geschiedenis van de waarnemer, door trends, mode en stijlen en door culturele invloeden. Vandaar dat in het kleuronderzoek, naast de verschillen, ook steeds weer overeenkomsten in de menselijke kleurbeleving worden gevonden (zie ook hoofdstuk 5, 6 en 7); dit geldt in het bijzonder als de context waarin de kleur aan proefpersonen wordt getoond, een voor ieder gelijke (of neutrale) betekenis heeft. Over de collectieve predisposities in de menselijke reacties op kleur (factor 5) zegt Mahnke onder meer:

7 Mahnke (1996). *CEHR*. p. 11.

We humans do not start our lives as a blank page to be filled in by a learning process through our environment and society. From the beginning of our lives that page has inscribed on it the inherited memories of mankind's entire experience. [...] Millions of years of knowledge are stored in the genetic building plan of our brain. [...] Without this 'inborn' knowledge we would drown in a sea of meaningless sensory information, data, and signals that we could not sort out, recognize or interpret.⁸

Bij de biologische reacties op kleur (factor 6) wijst hij er onder meer op dat kunstlicht dat weliswaar als wit licht wordt ervaren, maar waarvan het spectrum afwijkt van dat van het zonlicht, kan leiden tot de productie van het ACTH-hormoon in de hypofyse, met als gevolg dat de bijnierschors het stresshormoon cortisol gaat produceren. Gekleurd licht werkt niet alleen via de ogen op ons in, maar ook door de huid: om geelzucht bij baby's te genezen, wordt in de medische wereld al decennia lang blauw licht toegepast. Kleur beïnvloedt corticale activiteit, de functies van het autonome zenuwstelsel en de hormonale activiteit. Mahnke:

A neural pathway, called the 'energetic portion' of the optic pathway, carries light and color stimulation to the hypothalamic midbrain region, and on to the pineal and pituitary glands. These master glands control the entire endocrine system – that is, the production and release of hormones.⁹

Hieruit concludeert Mahnke dat de menselijke reactie op kleur niet alleen onmiddellijk, maar ook totaal is, in die zin dat de invloed van kleur op de mens zowel lichamelijk als psychisch is, en daarnaast effect heeft op individuele processen van betekenisgeving en -ervaring.¹⁰ Terugdenkend aan het werk *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, kun je constateren dat het bewustzijn weliswaar de bewuste kleurervaringen kan beïnvloeden of ontkennen, maar dat met name de factoren die verantwoordelijk zijn voor de prereflectieve kleurervaring, ook dan werkzaam blijven. De realiteit van de kleurervaring waar Newman voor opkwam, blijkt hier een realiteit te zijn die dieper in de mens verankerd ligt dan die van de bewust gemaakte ervaring van kleur.

Het onderzoek naar de (bewuste) menselijke kleurervaring heeft in ieder geval niet tot eenduidige resultaten geleid. De *Chronological Bibliography on Color Theory* bevat duizenden titels, waarvan zeker driekwart betrekking hebben op de menselijke beleving van kleur in brede zin.¹¹ Er is dus veel wetenschappelijk onderzoek gedaan, maar de uitkomsten variëren sterk. Hierin kunnen met regelmaat zelfs tegengestelde belevingen van kleur worden aangetroffen. Een paar voorbeelden:

In het onderzoek *Romantic Red* van Eliot en Niesta wordt geconcludeerd dat

8 Mahnke (1996). *CEHR*. p. 14-15.

9 Mahnke (1996). *CEHR*. p. 12.

10 O.a. in Mahnke (1996). *CEHR*. p. 18.

11 De *Chronological Bibliography on Color Theory* bestaat uit 2 lijsten: lijst I (titels met betrekking tot kleur van 380 v. Chr. tot 1960) en lijst II (titels van 1960 tot 2007). Samensteller: Caivano, L. assist. Becerra, P. De lijsten zijn te vinden op <http://www.fadu.uba.ar/sitios/sicyt/color/bib.htm>. Als zoekterm volstaat ook de zojuist genoemde titel.

mannen vrouwen begeerlijker vinden als ze in het rood gekleed op een foto worden waargenomen.¹² Wanneer dezelfde mannen een identieke foto werd voorgelegd waarbij alleen de kleur van de kleding in blauw was veranderd, werd de vrouw als minder begeerlijk beoordeeld. De mannen waren zich niet bewust van dit effect van de kleur, en de kleur beïnvloedde niet hun mening over de algehele aantrekkelijkheid, vriendelijkheid of intelligentie van de betreffende vrouw.

Een tweede voorbeeld: Mehta en Zhu publiceerden in 2009 hun in Canada uitgevoerde onderzoek *Blue or red?* waarin ze ontdekten dat mensen meer woorden konden onthouden als deze werden gepresenteerd op een rode achtergrond.¹³ Maar als proefpersonen zoveel mogelijk toepassingen voor een voorwerp moesten verzinnen, lukte dit beter op een blauwe achtergrond. De onderzoekers verklaarden dit door te stellen dat rood alert maakt en daardoor helpt bij het onthouden, terwijl blauw associaties oproept met zee en lucht, waardoor we ons openstellen en creativiteit gemakkelijker ontstaat.

In dit onderzoek van Mehta en Zhu is de werking van blauw en rood misschien zo te verklaren. Maar je hoeft maar te denken aan een bord blauwe soep om te weten dat blauw ook vermijdingsgedrag op kan roepen, en dus andere associaties kan veroorzaken dan de hierboven genoemde.¹⁴ En ook het bekende gegeven dat rood alert maakt en competitiedrang kan versterken, heeft andere kanten. Als de uitdaging te sterk wordt, dan kan het rood ook angst en terugtrekgedrag doen toenemen.

Deze werking van rood werd bijvoorbeeld geconstateerd in het onderzoek *Color and Psychological Functioning: The effect of Red on Performance Attainment* van Elliot, Moller, Friedman, Maier en Meinhardt.¹⁵ Hieruit kwam naar voren dat mensen bij het zien van de kleur rood voorafgaand aan een belangrijke test (een IQ-test in een rood mapje bijvoorbeeld) slechter presteerden dan bij het zien van groen, grijs, zwart of wit, en dat ze zich niet bewust waren van dit effect. Er werd ook verband gevonden tussen het zien van rood en vermijdingsgedrag. Dit drukte zich zowel uit in taakkeuze (bij rood kiest men minder moeilijke taken) als in hersenactiviteit. Deze onderzoeksresultaten suggereren dat bij de kleur rood het vermijdingsgedrag met name optreedt als iemand zich niet (zonder meer) opgewassen voelt tegen wat er met het rood op hem af komt. Dan versterkt het uitdagende karakter van het rood dit gevoel, wat een toename van vermijdingsgedrag tot gevolg kan hebben.

Beide ervaringen sluiten volgens mij aan bij het rood zoals we het zelf in het dagelijks leven ervaren: in het verkeer zijn in Europa verbodsborden rood, en het rood van het stoplicht past ook in dit rijtje. Het alert makende effect van het rood wordt hier benut. Daarnaast activeert het rood ook vermijdingsgedrag, de drang om geen risico's te nemen. De onoverzichtelijke, levensbedreigende situaties die zonder deze verkeerssignalen op de weg ontstaan, roepen dergelijke reacties op, samen met de

12 Elliot, A.J. & Niesta, D. (2008). Romantic Red: Red Enhances Men's Attraction to Women. *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol. 95, nr. 5, p. 1150-1164.

13 Mehta, R. & Zhu, J.Z. (2009). Blue or red? Exploring the effect of color on cognitive task performances. *Science Magazine*. Vol. 323, nr. 5918, p. 1226-1229. (Voor het eerst gepubliceerd in *Science Express* op 5-2-2009.)

14 Zie: Heller, E. (1990). *Kleur: Symboliek, Psychologie, Toepassing*. Utrecht: Spectrum/Aula. p. 43.

15 Elliot, A.J., Moller, A.C., Friedman, R., Maier, M.A. & Meinhardt, J. (2007). Color and Psychological Functioning: The effect of Red on Performance Attainment. *Journal of Experimental Psychology*. Vol. 136, nr. 1, p. 154-168.

sancties die op verkeersovertredingen staan. Maar het licht op de Wallen in Amsterdam zou nooit rood zijn als deze kleur in die context ook vermijdingsgedrag op zou roepen.

De uitdagende, competitiedrang versterkende werking van rood hoort mijns inziens bij de diep in de mens verankerde reacties op kleur (de onderste factoren in Mahnke's *Color Experience Pyramid*), maar dat wil dus niet zeggen dat dit bij ieder tot dezelfde (bewuste) reactie leidt. Hetzelfde geldt voor de rust en ruimte biedende werking van het blauw die de mens dicht bij het tijdloze en onbegrensde brengt: dit kan in individuele gevallen leiden tot een gevoel van diepe ontspanning, maar ook tot een gevoel van onbehagen door verlies van houvast.

De uiteenlopende resultaten die het kleurpsychologisch onderzoek heeft opgeleverd, voorzien nog onvoldoende in de behoefte aan (meer) eenduidige kennis over de menselijke kleurervaring. De Amerikaanse Coalition for Health Environments Research (CHER) heeft in 2003 bijvoorbeeld een onderzoeksrapport uitgebracht met als titel: *Color in Healthcare Environments*.¹⁶ Gebruik makend van bestaande online bibliografieën en databases hebben zij meer dan 3000 in dit kader relevante studies geanalyseerd om theorieën te vinden met implicaties voor de toepassing van kleur in instellingen voor gezondheidszorg. Hun conclusies wijzen in dezelfde richting als bovenstaande voorbeelden over de beleving van kleur:

- Het is in dit onderzoek niet effectief gebleken om universele richtlijnen vast te stellen voor kleurgebruik in instellingen voor gezondheidszorg. De bevindingen met betrekking tot wat gezondheid bevorderend zou zijn, zijn onvoldoende eenduidig.
- Volgens de onderzoekers is het belangrijk om de groep te identificeren en te definiëren die gebruik zal gaan maken van de verschillende ruimtes binnen de instelling. Er moet specifieker en per locatie worden gekeken om tot resultaten te kunnen komen die implicaties hebben voor het kleurgebruik.
- Het is volgens de onderzoekers belangrijk, meer geschikte onderzoeksmethoden te gebruiken. Nodig is een valide onderzoeksmethodiek waarmee 'betekenis' en 'interpretatie' onderzocht kunnen worden.¹⁷

Welke onderzoeksmethodiek hieraan zou kunnen voldoen, blijft in dit onderzoeksrapport een onbeantwoorde vraag. In ieder geval constateert de CHER dat het onmogelijk is om bij het vaststellen van richtlijnen met betrekking tot de gezond makende werking van kleur, gebruik te maken van gegeneraliseerde wetmatigheden. Kort gezegd: een receptenboek waarin je zou kunnen zien welke kleuren in een bepaald geval een gezond makend effect hebben, bestaat niet.¹⁸ Met betrekking tot de werking van kleur zijn er geen algemene wetmatigheden vast te stellen, die in praktijksituaties

16 Tofle, R.B., Schwarz, B., Yoon, S. & Max-Royale, A. (2004). *Color in Healthcare Environments: A critical Review of the Research Literature*. Bonita, CA: The Coalition for Health Environment Research (CHER). (https://www.healthdesign.org/sites/default/files/color_in_hc_envIRON.pdf_geraadpleegd op 14-06-2015.)

17 Tofle, R.B., Schwarz, B., Yoon, S. & Max-Royale, A. (2004). *Color in Healthcare Environments: A critical Review of the Research Literature*. Bonita, CA: The Coalition for Health Environment Research (CHER). p. 69.

18 Hoewel het toepassen van een recept soms wellicht betere resultaten kan opleveren dan persoonlijke voorkeur of onachtzaamheid op het gebied van kleurkeuze.

kunnen leiden tot methodisch verantwoorde kleurkeuzes.

Om daadwerkelijk verder te komen dan persoonlijke voorkeur of 'goede smaak', blijft er mijns inziens geen andere weg over dan *de ervaring van kleur bewust te maken* en verder te ontwikkelen, zodat zintuiglijke ervaring en begrip in de onderzoeker samen gaan vallen. In dit proefschrift wordt dan ook niet gestreefd naar een alternatief receptenboek, maar naar een *alternatief voor een receptenboek*: een methode van kleuronderzoek waarin de betekenisrijkdom die in de kleurenwereld te ervaren is, voor het denkend bewustzijn toegankelijk wordt. In concrete situaties worden hierdoor methodisch verantwoorde kleurkeuzes mogelijk gemaakt.

Fenomenologisch kleuronderzoek

In een methode van kleuronderzoek die 'een alternatief voor een receptenboek' kan zijn, moet de onderzoeker enerzijds kunnen 'onderduiken' in de veelheid aan objectieve en subjectieve kleurverschijnselen (ervaring), anderzijds tot begrip kunnen komen door in deze veelheid de unieke zijnswijze van de kleur te herkennen en te beschrijven (begrip). Zonder onder te duiken in de veelheid aan objectieve en subjectieve kleurverschijnselen, komt de betekenisrijkdom die in de kleur kan worden ervaren, onvoldoende tot z'n recht. En zonder uit te gaan van een essentie die zich in deze betekenisrijkdom kenbaar maakt, valt de rijkdom van de menselijke kleurervaring uiteen in een serie strikt subjectieve belevingen.

Met mijn vraag naar een methodische benadering die voldoet aan wat zojuist werd geschetst, heb ik aansluiting gevonden bij de Duitse schrijver/dichter, natuuronderzoeker en staatsman Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) en de Franse fenomenologisch filosoof Merleau-Ponty (1908-1961). Zowel Goethe als Merleau-Ponty hebben zich intensief met onderzoek naar het verschijnsel kleur bezig gehouden. In hun opvattingen omtrent de aard van kleur en de hieruit voortkomende onderzoeksmethodiek, is ruimte voor zowel de betekenisrijkdom van de kleurenwereld die zich in de menselijke ervaring kan tonen, als voor de begripsmatige representatie hiervan in het denken.¹⁹

Goethe schreef een aantal essays die inzicht geven in de werkwijze die hij in zijn kleurenleer en zijn overige natuurwetenschappelijk werk hanteerde. In *Das Unternehmen wird entschuldigt* onderkent Goethe het verlangen van de wetenschappelijk onderzoeker naar begripsmatige representatie van de verschijnselen.

²⁰ Maar daarnaast ziet hij het als noodzakelijk om de eigen realiteit van verschijnselen

19 Het psychologisch en kunsthistorisch onderzoek naar de werking van kleur is gericht op de menselijke kleurervaring. Voor onderzoekers als Goethe en Merleau-Ponty, maar ook voor kleuronderzoekers als Kandinsky (1912), Itten (1961), Heimendahl (1961) en Frieling (1977) is de menselijke kleurervaring ook een middel om door te kunnen dringen tot de (niet gereduceerde) betekenisrijkdom van de kleurenwereld die zich in de menselijke ervaring kan tonen. De vier laatst genoemde auteurs voldoen dus aan de in dit proefschrift verlangde houding ten opzichte van deze betekenisrijkdom. Hoewel hun kleuronderzoek in dit proefschrift dus zeker aan de orde zal komen, is in de eerste plaats aansluiting gezocht bij het werk van Goethe en Merleau-Ponty, omdat zij naast de resultaten van hun kleuronderzoek ook hun onderzoeksmethodiek expliciet beschrijven.

20 Goethe, J. W. von. (2005). *Das Unternehmen wird entschuldigt*. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden*.

die hij onderzoekt, ten volle te respecteren. In zijn kleurenleer gaat Goethe ervan uit dat de kleur zich allereerst in al zijn aspecten moet kunnen tonen.²¹ Dit vraagt van de onderzoeker om zijn neiging tot (vroegtijdige) theorievorming op te schorten, en oog te (blijven) hebben voor aspecten van het verschijnsel die in eerste instantie tegenstrijdig lijken, en/of niet stroken met zijn eigen denkrichting. Hiermee maakt Goethe ruimte voor wat de ervaring te vertellen heeft, zodat er wederkerigheid kan ontstaan in de relatie van de onderzoeker met het te onderzoeken verschijnsel, in dit geval de kleur. De methode die Goethe onder meer in zijn kleurenleer gebruikte, is dus een voorbeeld van een methode waarin enerzijds de realiteit van de *kleurervaring* als essentieel naar voren komt, anderzijds een vorm van *begripsmatige representatie* mogelijk wordt geacht die de betekenisrijkdom in de kleurenwereld voor het denkende bewustzijn toegankelijk maakt. Goethe loodst zijn kleuronderzoek dus daadwerkelijk tussen beide 'klippen' (ervaring en begripsmatige representatie) door, zoals het in het begin van deze introductie werd uitgedrukt.

Goethes werk *Zur Farbenlehre* dat in 1810 verscheen, wordt door Gage zowel het meest concrete als ook het meest uitgebreide standaardwerk over kleur genoemd.²² En de Duitse kunsthistoricus Rike Wankmüller stelt in haar commentaar op *Zur Farbenlehre* dat de duiding van kleur als esthetisch middel de meest fundamentele bijdrage van Goethes kleurenleer aan de kunsttheorie is.²³ Goethe baseert zich op de principiële samenhang van objectieve en subjectieve verschijningsvormen van kleur.²⁴ Hierdoor maakt hij volgens haar inzichtelijk hoe de verschillende kleuren in de menselijke ervaring verschijnen, zonder hierover slechts een subjectief oordeel uit te spreken.²⁵ Deze commentaren staan echter nog teveel op zich om een beeld te kunnen geven van hoe Goethes kleurenleer sinds het verschijnen ervan werd beoordeeld. Daarom wordt in dit proefschrift, behalve op de kleurenleer zelf, ook nader ingegaan op de receptie ervan, met name in de wereld van de natuurwetenschap, de filosofie en de kunst.

De Oostenrijk-Duitse filosoof Edmund Husserl (1859-1938), die als vader van de fenomenologie geldt, leefde na Goethes tijd. Maar er waren belangrijke voorlopers, bijvoorbeeld Franz Brentano (1838-1917).²⁶ En Georg W. F. Hegel, die in 1807 op instigatie van Goethe de titel buitengewoon hoogleeraar kreeg, publiceerde in 1807 zijn werk *Phänomenologie des Geistes*.²⁷ Goethe voelde zich verwant met de streefrichting die met het woord fenomenologie werd aangeduid, met name met betrekking tot het vertrouwen in de zintuigen en het uitgangspunt dat de onderzoeker de verschijnselen zelf 'aan het woord laat' (zie hoofdstuk 1.1). In het verlengde hiervan werd de methode

Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I (14e druk, p. 53 - 59). München: Verlag C. H. Beck. [afgekort als: Goethe, UE. In *GW: HA, Bd. 13.* (2005).]

21 Goethe, J. W. von. (1810). *Zur Farbenlehre*. Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

22 Gage (2005) *CM*. p. 185.

23 Wankmüller, R. (2005). Nachwort zur Farbenlehre. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14e druk, p. 613 - 640). München: Verlag C. H. Beck. p. 637. [afgekort als: Wankmüller (2005). *NF*. In *GW: HA, Bd. 13.*]

24 Wankmüller (2005). *NF*. In *GW: HA, Bd. 13.* p. 625.

25 Wankmüller (2005). *NF*. In *GW: HA, Bd. 13.* p. 637. (Goethe doet dit met name in de 6e afdeling van zijn kleurenleer: 'Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe').

26 Brentano, F. (1874). *Psychologie von empirischer Standpunkt*. Leipzig: Duncker & Humblot.

27 Hegel, G. W. F. (1973) (oorspr. 1807) *Phänomenologie des Geistes*. In: *Werke III*, E. Moldenhauer en K. M. Michel (red.). Frankfurt am Main: Suhrkamp

die Goethe in zijn wetenschappelijk werk hanteerde, eind negentiende eeuw door Steiner kentheoretisch gefundeerd als een fenomenologische methode *avant la lettre*.²⁸

Merleau-Ponty wordt beschouwd als een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de twintigste-eeuwse wijsgerige fenomenologie.²⁹ Van 1949-1952 was hij hoogleraar aan de Sorbonne (kinderspsychologie en pedagogiek) in Parijs. Als jongste persoon ooit die deze eer te beurt viel, bekleedde hij vanaf 1952 de leerstoel filosofie aan het prestigieuze Collège de France, als opvolger van Henri Bergson en voorloper van Michel Foucault.³⁰ Hij is onder meer bekend geworden doordat hij zich als filosoof intensief met kleur en schilderkunst heeft bezig gehouden.³¹

Volgens Merleau-Ponty wordt het begrip intentionaliteit vaak beschouwd als de belangrijkste ontdekking van de fenomenologie.³² In navolging van Husserl onderscheidde hij twee vormen van intentionaliteit, de actintentionaliteit en de fungerende intentionaliteit.³³ Aan de ene kant is het zintuiglijk waarneembare object, in dit geval de kleur, niet meer dan een vage prikkeling zolang de onderzoeker er niet op gericht is; hij moet zijn aandacht erop focussen, hij moet er betekenis aan willen geven vanuit zijn eigen achtergrond (actintentionaliteit). Maar aan de andere kant herkent de fenomenologisch onderzoeker een object in de wereld als een gegeven met een onvervreemdbaar eigen zijnswijze. Hij heeft terdege rekening te houden met wat het object of de kleur hem zelf te vertellen heeft (fungerende intentionaliteit). De fungerende intentionaliteit geeft de natuurlijke eenheid tussen mens en wereld aan. Het object levert de onderzoeker de indrukken en ervaringen, waarvan zijn kennis “een vertaling in exacte taal probeert te zijn.”³⁴ Volgens Merleau-Ponty beweegt de onderzoeker zich tussen deze twee vormen van intentionaliteit. De fungerende intentionaliteit maakt dat de ervaring van kleur tot de onderzoeker door kan dringen. De actintentionaliteit maakt dat de onderzoeker deze ervaring van kleur met begrip(pen) kan doordringen. Dus ook bij Merleau-Ponty wordt het (kleur)onderzoek tussen beide hierboven genoemde ‘klippen’ doorgeloodst.

Merleau-Ponty had als filosoof veel interesse in wetenschap, met name in de beschrijvende psychologie. Hierdoor kon hij zijn opvattingen over de aard en de werking van kleur onder meer relateren aan kleurpsychologisch onderzoek. Merleau-Ponty heeft geen kleurenleer geschreven, maar zich intensief bezig gehouden met de

28 Rudolf Steiner schreef meerdere werken over Goethes wetenschappelijke methode, onder andere *Goethes Weltanschauung* (1897), *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung* (1886) en *Goethes naturwissenschaftliche Schriften* (1897) (zie bibliografie). Van 1890 tot 1897 was Steiner medewerker van het Goethe-Archief in Weimar.

29 Merleau-Ponty, M. (2011). *De wereld waarnemen* (4e druk, vertaling J. Slatman). Amsterdam: Boom. p. 7. [afgekort als: Merleau-Ponty (2011). *WW.*] (Oorspr. *Causeries*, 1948. Met een inleiding en aantekeningen van J. Slatman. Ook in: Bakker, R. (1975) *Merleau-Ponty – Filosoof van het niet-wetend weten*. Baarn: Wereldvenster. p. 11. [afgekort als: Bakker (1975). *MP.*])

30 Merleau-Ponty, M. (2009). *Fenomenologie van de waarneming* [Phénoménologie de la Perception] (D. Tiemersma, vertaling). Parijs: Éditions Gallimard. (Originele Franstalige uitgave gepubliceerd in 1945). Ten Geleide, p. 13. [afgekort als: Merleau-Ponty, *FW.* (2009).]

31 Onder meer: Johnson, G. A. (1993). (Red. en introductie), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*. Evanston: Northwestern University Press.

32 Merleau-Ponty, *FW.* (2009). p. 45.

33 Merleau-Ponty, *FW.* (2009). p. 46.

34 Merleau-Ponty, *FW.* (2009). p. 46.

vraag naar de aard van kleur zoals deze in de menselijke ervaring verschijnt, en met de betekenisrijkdom van de kleurenwereld die zich in deze menselijke ervaring kan tonen.

In het werk van Merleau-Ponty wordt Goethes naam niet genoemd, behalve in een onderzoek van Goldstein en Rosenthal waar hij in zijn werk *Fenomenologie van de waarneming* uit citeert.³⁵ De invloed van Goethe op zijn werk is verder niet bespeurbaar; er is in ieder geval geen sprake van een omschreven beïnvloeding.

In dit proefschrift zullen de door Goethe en Merleau-Ponty beschreven methoden worden vergeleken. Dit is voor zover ik heb kunnen nagaan nog niet eerder gebeurd. Door de vergelijking van hun methoden, verwacht ik inzicht te krijgen in wat hierin essentieel is. Op basis van wat als wezenlijk voor de onderzoeksmethoden van Goethe en Merleau-Ponty naar voren zal komen, verwacht ik de door mij gezochte onderzoeksmethode te kunnen formuleren.

Fenomenologisch onderzoek naar de kleur blauw

De uit bovengenoemde vergelijking voortgekomen onderzoeksmethode zal vervolgens worden toegepast in een fenomenologisch onderzoek naar de dynamiek die in de kleur blauw te vinden is. Deze dynamiek drukt zich uit in een rijkdom aan objectieve en subjectieve kleurverschijnselen. Ik koos voor de term 'dynamiek' omdat zowel Goethe als Merleau-Ponty het dynamisch karakter benadrukken van wat zij respectievelijk het 'Urphänomen' of de 'zijnswijze' van een bepaald verschijnsel noemen. (zie ook hoofdstuk 4.4). Het 'Urphänomen' van de kleurenwereld is volgens Goethe een dynamisch principe, dat de sleutel is tot zowel de objectieve als de subjectieve kleurverschijnselen (zie hoofdstuk 1.3). Volgens Merleau-Ponty is de zijnswijze van een verschijnsel een bepaalde intentie, een zekere wijze van omgang met de wereld die zich kenbaar maakt in alle 'gestolde' eigenschappen ervan (zie hoofdstuk 3.5).

Dit onderzoek is wijsgerig esthetisch van aard, en maakt onder meer gebruik van kunsthistorisch, cultuurhistorisch en kleurpsychologisch onderzoek. Een voorstudie voor dit proefschrift is mijn boek *De binnenkant van blauw – Onderzoek naar de dynamiek van blauw en de toepassing hiervan in de kunstzinnige therapie* (2010). Dit is als studieboek geschreven voor de opleiding kunstzinnige therapie beeldend aan de Hogeschool Leiden.³⁶ Het onderzoek naar de dynamiek van blauw dat in dit proefschrift

35 Goldstein, K. & Rosenthal, O. (1930). Zum Problem der Wirkung der Farben auf den Organismus. *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, 26. [afgekort als: Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*.] Zie ook hoofdstuk 2.2 en 3.5.

36 In tegenstelling tot dit studieboek, waarin werd gesteund op secundaire literatuur en waarin Goethe methodisch geïsoleerd werd behandeld, wordt zijn werk in dit proefschrift wetenschappelijk geanalyseerd op grond van primaire bronteksten. Dit leidt tot een herformulering van Goethes methode, die in dit proefschrift wordt vergeleken met de fenomenologische methode van Merleau-Ponty. Op basis van de nieuw ontwikkelde inzichten over de methode is het onderzoek naar de dynamiek van blauw opnieuw uitgevoerd (hoofdstuk 5, 6 en 7). De gebruikte methode is geherformuleerd, de teksten zijn nieuw of herschreven, en van de 47 afbeeldingen zijn er 5 ontleend aan *De binnenkant van blauw*. De dynamiek van blauw wordt nu door mijzelf geformuleerd (hoofdstuk 7); dat lukte eerder nog niet. Hierdoor kan ook worden verduidelijkt hoe deze dynamiek de samenhang inzichtelijk maakt tussen de objectieve en subjectieve verschijnselen waarin de kleur blauw zich manifesteert. Waar ik in dit proefschrift gebruik maak van *De binnenkant van blauw*, wordt dit ter plaatse vermeld.

wordt uitgevoerd, is te beschouwen als uitwerking van één van de kleurgebieden (blauw), die in de 6^e afdeling van Goethes kleurenleer worden besproken (zie hoofdstuk 2.1). De kleur blauw dient hierbij als voorbeeld; het had ook een andere kleur kunnen zijn.

Vraagstelling

In dit proefschrift staat de vraag centraal naar de beschrijving en toepassing van een methode van kwalitatief kleuronderzoek, waarin de betekenisrijkdom die in de kleurenwereld te ervaren is niet in begrippen verschaalt, maar juist voor het bewustzijn toegankelijk wordt.

Deze centrale onderzoeksvraag wordt beantwoord door middel van een aantal deelvragen:

- A. Wat is kenmerkend in Goethes beschrijving van zijn wetenschappelijke methode, toegespitst op kleuronderzoek, tot welke resultaten komt hij in zijn kleurenleer en hoe is de receptie van Goethes kleurenleer in de wereld van wetenschap en kunst?
- B. Wat is kenmerkend in Merleau-Ponty's beschrijving van de fenomenologische methode, toegespitst op kleuronderzoek, en tot welke resultaten komt hij in zijn kleuronderzoek?
- C. Wat zijn de overeenkomsten en de verschillen tussen de methoden van (kleur)onderzoek van Goethe en Merleau-Ponty met de hieraan gekoppelde interesses en doelstellingen, en hoe luidt de methode van (kleur)onderzoek die voortkomt uit het essentiële van de door Goethe en Merleau-Ponty beschreven methoden?
- D. Hoe wordt de onderzoeksmethode die uit bovengenoemde vergelijking naar voren is gekomen, toegepast in een onderzoek naar de dynamiek van blauw, en wat zijn hiervan de resultaten?

Opzet

In dit proefschrift worden de bovengenoemde deelvragen op de volgende wijze beantwoord. Hoofdstuk 1 en 2 geven antwoord op deelvraag A, hoofdstuk 3 en 4 respectievelijk op deelvraag B en C, en hoofdstuk 5, 6 en 7 op deelvraag D. Het antwoord op de deelvragen wordt in de terugblik aan het einde van de desbetreffende hoofdstukken 2, 3, 4 en 7 expliciet geformuleerd. De hoofdvraag wordt met betrekking tot de beschrijving van de methode aan het einde van hoofdstuk 4, met betrekking tot de toepassing aan het einde van hoofdstuk 7 beantwoord.

In **hoofdstuk 1** wordt Goethes wetenschappelijke methode beschreven, die onder meer in zijn kleurenleer *Zur Farbenlehre* (1810) naar voren komt. Zijn benaderingswijze van de (kleur)verschijnselen komt hierin mede aan de orde. Tot slot volgt een samenvatting van (de resultaten van) zijn kleurenleer.

In **hoofdstuk 2** wordt aandacht besteed aan de receptie van zijn kleurenleer

in de wereld van de natuurwetenschap, de filosofie en de kunst.

In **hoofdstuk 3** volgt de beschrijving van Merleau-Ponty's fenomenologische methode, toegespitst op kleuronderzoek. Zijn benaderingswijze van de (kleur)verschijnselen komt hierin mede aan de orde. Vervolgens wordt een samenvatting gegeven van de resultaten van zijn kleuronderzoek.

In **hoofdstuk 4** worden de onderzoeksmethoden vergeleken zoals Goethe en Merleau-Ponty deze hebben beschreven, met name met betrekking tot hun kleuronderzoek. Hun benaderingswijze van de (kleur)verschijnselen komt hierbij mede aan de orde. Door de vergelijking van hun methoden zal naar voren komen wat hierin essentieel is. Van daaruit zal de onderzoeksmethode kunnen worden vastgesteld die ik in mijn onderzoek naar de dynamiek van de kleur blauw zal gaan toepassen.

In **hoofdstuk 5, 6 en 7** volgt het verslag van mijn onderzoek naar de dynamiek die in de kleur blauw aanwezig is. Kenmerkend hiervoor is de gerichtheid op slechts één kleur, waarbij de fenomenologische methode wordt toegepast die aan het eind van hoofdstuk 4 zal worden beschreven. Het doel van dit onderzoek is om toegang te krijgen tot de betekenisrijkdom die in de kleur blauw aanwezig is, en de dynamiek te beschrijven die zich hierin kenbaar maakt.

Valorisatie addendum: hierin worden enkele voorbeelden gegeven van mensen die, deels door studie en fenomenologisch kleuronderzoek, deels door hun werkervaring, een geschoold oordeelsvermogen hebben ontwikkeld met betrekking tot de werking van kleur. Op grond hiervan hebben zij de mogelijkheid om als architect, kleuradviseur of kunstzinnig therapeut in concrete praktijksituaties de werking van kleur adequaat te benutten. Hierbij komt de vraag aan de orde wat de bijdrage van dit proefschrift kan zijn aan de praktijk van het verantwoord benutten van de werking van kleur.

HOOFDSTUK 1

HOOFDSTUK 1

Goethe - wetenschappelijke methode en kleurenleer

Inleiding

De kleurenleer van Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) *Zur Farbenlehre* (1808-1810)¹ behoort tot zijn meest bekende natuurwetenschappelijk werk. Het besluit om zich systematisch met het verschijnsel kleur bezig te gaan houden, ontstond gedurende zijn Italiaanse reis (1786-1788).² In zijn omgang met de kunst en de kunstenaars aldaar vroeg hij zich af welke regels en/of wetmatigheden het kleurgebruik in de schilderijen inzichtelijker zou kunnen maken. Hij kreeg daardoor veel informatie die hij later in zijn kleurenleer heeft verwerkt.³ Maar uiteindelijk zocht hij naar wetmatigheden die zowel de kleurverschijnselen in de natuur als het kleurgebruik in de (schilder)kunst begrijpelijk zouden kunnen maken. Hij ging ervan uit dat een zintuiglijk waarneembaar natuurverschijnsel - en dus ook de kleuren ervan - uitdrukking is van wat in de diepte van dit verschijnsel leeft en werkt; en hij meende dat dit ook voor het kleurgebruik in de (schilder)kunst moest gelden. In de schilderkunst konden de kleuren voor hem dus even weinig toevallig of willekeurig zijn gekozen dan dit in de natuur naar zijn ervaring het geval was.⁴ Maar met betrekking tot de vraag naar de wetmatigheden die aan de kleuren in natuur en kunst ten grondslag liggen, vond hij weinig materiaal.⁵ Goethe kwam dan ook tot de slotsom dat hij hiernaar zelf op zoek moest gaan.

In het systematisch onderzoek dat hieruit resulteerde, stelde hij zich ten doel om het verschijnsel kleur te begrijpen in zijn eigen aard en samenhang.⁶ Daarbij stelde hij zich niet op als een externe waarnemer, maar als iemand die steeds sterker zelf deel uitmaakt van wat hij onderzoekt, en van daaruit tot inzicht komt. Hij verzette zich hiermee tegen de in zijn tijd gebruikelijke opvatting, dat het kwantitatieve

1 Goethe (1810). ZF.

2 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA*, Bd. 13. p. 613.

3 Gage, J. (2001). *Kulturgeschichte der Farbe – von der Antike bis zur Gegenwart* [Colour and Culture - Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction] (M. Moses & B. Opstelten, vertaling) London: Thames and Hudson. (Originele Engelstalige uitgave verschenen in 1993). [afgekort als: Gage. *KFAG*. (2001).]

4 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA*, Bd. 13. Met 'wetmatigheden' bedoelde Goethe geen wetmatigheden die de mens uit de veelheid aan verschijnselen abstraheert, maar de natuurlijke, contextgebonden wetmatigheden die hierin kunnen worden aangetroffen wanneer de onderzoeker zich door inleving intiem vertrouwd maakt met de door hem bestudeerde verschijnselen.

5 Gage. *KFAG*. (2001).

6 Goethe, J.W. von. (2005) Der Versuch als Vermittler von Object und Subject. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14e druk, p. 10 -20). München: Verlag C. H. Beck. [afgekort als: Goethe, VVOS. In *GW: HA*, Bd. 13. (2005).] (Oorspr. gepubliceerd in Goethes *Zur Naturwissenschaft überhaupt, Band 2, Heft 1*, 1823.)

perspectief in de wetenschap de sleutel is tot de werkelijkheid. Deze opvatting had onder meer tot gevolg dat de als subjectief beschouwde ‘secundaire’ kwaliteiten zoals kleur, werden gereduceerd tot de wiskundig te benaderen ‘primaire’ kwaliteiten. In het polemisch gedeelte van zijn kleurenleer keert Goethe zich met name tegen Sir Isaac Newton (1643-1727), een van de meest vooraanstaande vertegenwoordigers van de kwantitatieve benadering. In lijn met deze benadering stelt Newton in zijn *Opticks* dat wanneer hij over gekleurd licht spreekt, hij zich eigenlijk incorrect uitdrukt, omdat het licht in feite ongekleurd is. De ervaring van kleur is volgens Newton een strikt subjectieve aangelegenheid: volgens hem is in het licht niets anders aanwezig dan een zeker vermogen om de ervaring van een of andere kleur op te roepen.⁷ Hiermee liet Newton de specifieke kwaliteiten van de kleuren buiten beschouwing, zoals deze de mens in het geel, rood, blauw enzovoort tegemoet komen. En juist op dit kwalitatieve aspect van de kleur was Goethe's belangstelling gericht.⁸

In dit hoofdstuk wordt allereerst ingegaan op Goethe's wetenschappelijke methode, die hij onder meer in *Zur Farbenlehre* heeft gebruikt. Omdat Goethe zelf met zijn wetenschappelijk werk in de eerste plaats een bijdrage heeft willen leveren aan de stand van wetenschap in zijn tijd, was hij gericht op het naar buiten brengen van de resultaten die hij door de toepassing van zijn methodiek bereikte, en niet zozeer op het beschrijven van deze methodiek zelf. In hoofdstuk 1.1 wordt aandacht besteed aan wat Goethe *zelf* over zijn wetenschappelijke methode heeft geschreven. Daarna wordt dieper ingegaan op de stappen die in Goethes wetenschappelijke methode te onderscheiden zijn, en op een aantal centrale aspecten in zijn onderzoeksmethodiek. Hierbij wordt (in hoofdstuk 1.2 en 1.3). ook gebruik gemaakt van hetgeen door andere relevante auteurs hierover wordt vermeld. In hoofdstuk 1.4 volgt een samenvatting van de onderzoeksresultaten die Goethe in het didactisch gedeelte van zijn *Zur Farbenlehre* naar voren heeft gebracht.⁹ In hoofdstuk 2 wordt vervolgens aandacht besteed aan de receptie van Goethes kleurenleer sinds het verschijnen ervan in 1810, door relevante vertegenwoordigers op het gebied van de natuurwetenschappen, de filosofie en de kunst. Dit tweede hoofdstuk wordt besloten met een terugblik op het geheel van Goethes wetenschappelijke methode, zijn kleurenleer en de receptie hiervan. Hierbij zal onder meer worden ingegaan op wat de Duitse kunsthistoricus Rike Wankmüller de meest fundamentele bijdrage van Goethes kleurenleer aan de kunsttheorie noemt: de duiding van kleur als esthetisch middel.¹⁰ Zij schrijft in haar commentaar op Goethes kleurenleer:

Er erklärt, warum wir die Wirkung von Farben auf bestimmte Weise empfinden, und weshalb wir diese Empfindungen interpretieren können, ohne dabei einer Sinnestäuschung zu unterliegen oder nur ein subjectives Urteil auszusprechen.¹¹

7 Newton, I. (1952). *Opticks*. New York: Dover publications. (Oorspronkelijk gepubliceerd in 1730.)

8 Wankmüller (2005). NF. In GW: HA, Bd. 13.

9 Goethe (1810). ZF.

10 Wankmüller (2005). NF. In GW: HA, Bd. 13. p. 637.

11 Wankmüller (2005). NF. In GW: HA, Bd. 13. p. 637.

Goethes wetenschappelijke methode

1.1 UITGANGSPUNTEN

Zoals hierboven al werd opgemerkt, heeft Goethe over de methode die hij in zijn wetenschappelijk onderzoek hanteerde, zelf relatief weinig geschreven. Met name in zijn essays *Der Versuch als Vermittler von Object und Subject* (ontstaan in 1792, gepubliceerd in 1823), *Erfahrung und Wissenschaft* (1798) en *Das Unternehmen wird entschuldigt* (ontstaan in 1807, gepubliceerd in 1817 in *Zur Morphologie I*) behandelt Goethe echter wel een aantal fundamentele uitgangspunten met betrekking tot zijn wetenschappelijke methodiek, die in het nu volgende zullen worden besproken. Daarnaast schrijft hij in zijn werk m.b.t. bepaalde natuurwetenschappelijke vakgebieden (morfologie, plantkunde, zoölogie, geologie, weerkundig onderzoek, kleurenleer) regelmatig over de verschillen die hij waarnam tussen de uitgangspunten en de methodiek van de natuurwetenschap van zijn tijd en zijn eigen methodiek en uitgangspunten.¹² Voor zover deze betrekking hebben op zijn kleurenleer, zullen ze hier worden meegenomen. Hij werd over deze verschillen zeker mede aan het denken gezet doordat een deel van zijn wetenschappelijk werk, waaronder zijn kleurenleer, door de natuurwetenschappelijke wereld van zijn tijd grotendeels werd genegeerd en/of als onwetenschappelijk werd beschouwd. Goethe heeft zeer geleden onder het gebrek aan erkenning van zijn kleurenleer. Hij vond die zelf een prestatie van grotere betekenis dan zijn gedichten, terwijl hij al tijdens zijn leven juist als dichter veel roem oogstte. De afwijzing of veronachtzaming van zijn kleurenleer door de natuurwetenschappelijke wereld van zijn tijd woog voor hem zwaarder dan de enthousiaste reacties die hem ook ter ore kwamen, met name uit de wereld van de kunst en de filosofie (zie hoofdstuk 2). Een van de meest pregnante afwijzingen werd na Goethes dood verwoord door de Duitse arts en fysioloog Emil du Bois-Reymond (1818-1896), die in zijn lectorale rede van 15 oktober 1882 Goethes kleurenleer beschreef als "totgeborene Spielerei eines autodidactischen Dilettanten", die het met name ontbrak aan "der Begriff der Kausalität."¹³

Een oneindig avontuur

In zijn essay *Das Unternehmen wird entschuldigt*¹⁴ beschrijft Goethe de menselijke drang tot kennen als een oneindig avontuur, dat het geluk van zijn leven zou kunnen uitmaken. Wanneer de mens de strijd met de natuur aanbindt, dan voelt hij volgens Goethe eerst een buitengewoon sterke drang om de verschijnselen aan zich te onderwerpen. Maar het duurt niet lang of de verschijnselen dringen zich zo sterk aan hem op, dat hij terdege merkt hoezeer hij redeneert, ook hun macht te erkennen en hun invloed te respecteren. En zodra hij zichzelf heeft overtuigd van deze wederkerige invloed, wordt hij een dubbele oneindigheid gewaar: enerzijds de oneindige menigvuldigheid

¹² Zie: Goethe, *GW: HA, Bd. 13*. (2005).

¹³ Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 624.

¹⁴ Goethe, UE. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 53-54

van de wereld van de verschijnselen, anderzijds de oneindigheid van het menselijk bevattingvermogen. Goethe:

An den Gegenständen die Mannigfaltigkeit des Seins und Werdens und der sich lebendig durchkreuzenden Verhältnisse, an sich selbst aber die Möglichkeit einer unendlichen Ausbildung, indem er Seine Empfänglichkeit sowohl als sein Urteil immer zu neuen Formen des Aufnehmens und Gegenwirkens geschickt macht.¹⁵

Met de uitdrukking ‘een dubbele oneindigheid’ doelt Goethe dus op de zintuiglijke ervaring (oneindigheid in de wereld van de verschijnselen) en het menselijk oordeel of begrip (oneindigheid in het bevattingvermogen van de onderzoeker). Hierbij wordt zowel de wereld van de verschijnselen als het oordeels- en onderscheidingsvermogen van de onderzoeker door een voortdurende wisselwerking steeds verder verkend en uitgediept. Goethe: “Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schliesst ein neues Organ in uns auf.”¹⁶ In Goethes kleurenleer komt deze gedachtegang ook terug. Hij stelt bijvoorbeeld dat de pure registratie van de kleuren door de zintuigen ons niet verder zou helpen, en dat er normaalgesproken ook nooit sprake is van een dergelijk eenrichtingsverkeer: “Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, dass wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.”¹⁷ Goethe zocht met zijn uiteenzettingen over kleur zelf ook niet alleen naar een leer van de kleurverschijnselen, maar streefde er ook naar, hierdoor zijn eigen oordeels- en onderscheidingsvermogen op het gebied van natuur en kunst te vergroten.¹⁸

Twee van de meest fundamentele hindernissen echter die dit proces van het elkaar wederzijds doordringen van zintuiglijke ervaring en menselijk oordeel of begrip in de weg kunnen staan, komen volgens Goethe voort uit het niet erkennen van de hierboven beschreven dubbele oneindigheid. Hierdoor wordt of de ervaring, of de idee door de onderzoeker verabsoluteerd. Goethe noemt enerzijds de mens die zich aan de feiten wil houden, deze nauwkeurig waarneemt en onderscheidt, terwijl hij wat uit de idee komt tot op zekere hoogte als een last ervaart: “[...] und solchem scheint ein Metal, das nicht ausgemünzt ist, nicht aufgezählt werden kann, ein lästiger Besitz.” En aan de andere kant staat de mens die zich op een hoger standpunt bevindt van waaruit hij “gar leicht das einzelne verachtet, und dasjenige, was nur gesondert ein Leben hat, in

15 Goethe, UE. In *GW: HA, Bd. 13.* (2005). p. 53.

16 Goethe, J. W. von. (2005). Bedeutende Förmern durch ein einziges geistreiches Wort. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14e druk, p. 37 – 41). München: Verlag C. H. Beck. p. 38 [afgekort als: Goethe, BF. In *GW: HA, Bd. 13.* (2005).] (Oorspr. gepubliceerd in Goethes *Zur Morphologie, Band 3, Heft 1*, 1823.)

17 Goethe, J.W. von. (2005). Zur Farbenlehre. In D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14e druk, p. 314 - 523). München: Verlag C. H. Beck. p. 317 [afgekort als: Goethe, ZF. In *GW: HA, Bd. 13.* (2005).]

18 O.a. in: Brief aan vorstin Gallitzin, 6 februari 1797. Uit: Goethe, J.W. von. (2012). *Briefe 1797/1799*. Altenmünster Jazzybee Verlag. Ook in: Brief aan Charlotte von Stein, 11 mei 1810. Uit: Goethe, J.W. von. (1848-51). *Goethes Briefe an Frau von Stein aus den Jahren 1776–1820. 3 Bde.* Weimar: Schöll, A. (Uitg.)

eine tötende Allgemeinheit zusammenreißt.”¹⁹ In deze twee door Goethe genoemde hindernissen is de tegenstelling tussen het objectivisme en het subjectivisme terug te vinden: het objectivisme erkent de zelfstandige werkelijkheid van de ideeënwereld niet, het subjectivisme meent dat de zintuiglijke werkelijkheid bedrieglijk is, en geen bron van ware kennis kan zijn.

In overeenstemming hiermee stelt de Britse fysicus en filosoof Henri Bortoft (1938-2012) dat het niet erkennen van de zintuiglijke werkelijkheid of de werkelijkheid van de ideeënwereld, twee epistemologische extremen zijn die Goethe in zijn wetenschappelijk werk trachtte te vermijden.²⁰

De dialoog gaande houden

In zijn essay *Der Versuch als Vermittler von Object und Subject*²¹ gaat Goethe nader in op de verhouding tussen de onderzoeker (subject) en de te onderzoeken verschijnselen (object), en de betekenis van het experiment in deze verhouding. Hij begint met te stellen dat de mens in het dagelijks leven geneigd is, de dingen die hij om zich heen gewaarwordt met betrekking tot zichzelf te beoordelen. En met recht: het lot van de mens wordt bepaald door wat hem bevalt of niet bevalt, door wat hij als nuttig of schadelijk beoordeelt. Maar de drijfveer om kennis te verwerven kan de mens er toe brengen, de natuurverschijnselen op zichzelf te willen onderzoeken, en niet bezig te zijn met de vraag of de resultaten daarvan hem al dan niet bevallen. Bij een dergelijk onderzoek moet de maatstaf voor de beoordeling van de dingen niet worden bepaald door de achtergrond van de onderzoeker en door de wens, de door hem opgestelde hypothesen bevestigd te zien, maar voortkomen uit het onderzoeksgebied zelf.

In verband hiermee kan men zich volgens Goethe niet genoeg hoeden voor de verleiding, al te snel conclusies te verbinden aan experimenten, door experimenten iets bewezen te achten of een theorie door experiment te willen bevestigen. Want als de hypothesen van de onderzoeker door experiment worden bevestigd, kan hierdoor de dialoog tussen de onderzoeker en het onderzochte verschijnsel te vroeg tot een einde komen. De onderzoeker heeft immers door middel van zijn gerichte experiment(en) de vragen bepaald, waarop het verschijnsel vervolgens dient te antwoorden. Dit brengt met zich mee dat de aandacht van de onderzoeker selectief wordt; hij luistert dan in alles dat het verschijnsel hem zou kunnen vertellen, in de allereerste plaats naar het antwoord op zijn eigen vragen.

Vanuit deze waarnemingen stelt Goethe dat experimenten op zichzelf niets bewijzen, dat dus niets gevaarlijker is dan een of andere stelling door experiment te willen bewijzen, en dat de grootste misvattingen in de wetenschap zijn ontstaan doordat men het gevaar en het ontoelaatbare van deze methode niet inzag.²² Hoe zwaar het de mens valt, de dialoog met de verschijnselen gaande te houden en niet te snel tot conclusies te komen, laat volgens Goethe de geschiedenis van de wetenschap zien. Hij spreekt in dit verband over de ‘Vorstellungsart’ van de wetenschappelijk onderzoeker;

19 Goethe, UE. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 54.

20 Bortoft, H. (1996). *The Wholeness of Nature – Goethe’s Way of Science*. Edinburgh: Lindisfarne Press and Floris Books. p. 264-265. [afgekort als: Bortoft (1996). *WN*.]

21 Goethe, VVOS. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 10-20.

22 Goethe, VVOS. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 15.

vanuit een bepaalde, de onderzoeker eigen 'manier van bekijken' worden hypothesen, theorieën en systemen opgesteld waarmee de wetenschappelijk onderzoeker tracht de verschijnselen te begrijpen. En als de 'Vorstellungsart' van deze onderzoeker resultaten oplevert waar op dat moment behoefte aan is, dan wordt zijn leer al gauw de norm, waardoor andere manieren van voorstellen die hier teveel van afwijken, als onwetenschappelijk worden beschouwd.²³ Goethe onderkent hiermee dat wetenschap een sociologisch verschijnsel is, waardoor kennis altijd gesitueerd is in een bepaalde tijd en binnen een bepaalde context, tegen een achtergrond van soms onuitgesproken overtuigingen. In die zin ziet hij de wetenschappelijk onderzoeker als een actieve deelnemer in het ontstaansproces van een wetenschappelijke theorie of ontdekking. Hiermee wilde Goethe wetenschappelijke waarheid niet relativiseren, maar integendeel plaats maken voor de hierboven besproken 'dubbele oneindigheid'. Op deze manier bezien is waarheid niet iets dat je als onderzoeker in bezit kunt hebben, maar iets dat je steeds dichterbij kunt naderen.

In Goethes kleurenleer is de gehele gedachtegang die hij in zijn essay *Der Versuch als Vermittler von Object und Subject* ontwikkelde, terug te vinden in zijn kritiek op het kleuronderzoek van Newton. In zijn 'Experimentum Crucis' (cruciaal experiment) liet Newton een straal zonlicht door een heel klein gaatje in het geblindeerde venster een verduisterde kamer binnenkomen. Deze lichtstraal liet hij door een prisma vallen, waardoor er kleuren op de tegenoverliggende wand verschenen. Het verraste hem echter dat hij een langwerpige band met kleuren te zien kreeg, en geen cirkelvormige, zoals hij had verwacht.²⁴ Newton concludeerde uit zijn 'Experimentum Crucis' dat zonlicht niet homogeen is, maar bestaat uit deeltjes die bij hun doorgang door een prisma op verschillende wijze worden afgebogen. De deeltjes die het minst worden afgebogen veroorzaken volgens Newton de gewaarwording van de kleur 'rood' in de mens, terwijl de stralen die het meest worden afgebogen 'violet' veroorzaken. De langgerekte kleurenband die zichtbaar wordt, ontstaat volgens Newton door het feit dat het prisma de verschillende deeltjes van elkaar scheidt: de prisma ordent als het ware netjes naast elkaar wat normaal gesproken in het kleurloze licht ordeloos door elkaar gemengd aanwezig is.²⁵

Goethe had als bezwaar tegen deze zienswijze, dat Newton hierbij uitgaat van zijn eigen vooronderstellingen omtrent de aard van de door hem onderzochte verschijnselen. Zoals eerder uiteengezet, was voor Newton de ervaring van kleur het resultaat van de werking van de primaire kwaliteiten op de zintuigen. Voor hem bestond het licht objectief gesproken uit kleurloze deeltjes die door de prisma worden geordend. Deze deeltjeshypothese is Newtons 'Vorstellungsart'. Hierdoor was Newton volgens Goethe te weinig gericht op wat de verschijnselen hem zelf konden 'vertellen', waardoor hij tot conclusies kwam waarin de eigen aard van de onderzochte verschijnselen onvoldoende werd gerespecteerd (voor Goethes opvattingen met betrekking tot dit experiment met het prisma: zie hoofdstuk 1.4, 2^e afdeling).

23 Goethe, VVOS. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 16-17.

24 Newton, I. (1671). *New Theory about Light and Colours*. Brief aan Royal Society in M. Roberts & R. Thomas (1934). *Newton and the Origin of Colours*. London: Bell. [afgekort als: Newton (1672). *NOC*.] Zie ook: Bortoft (1996). *WN*. p. 200.

25 Newton (1672). *NOC*. Zie ook: Bortoft (1996). *WN*. p. 202.

Daarnaast was Newton volgens Goethe in zijn experimenten ook te sterk gericht op het bewijzen van zijn eigen hypothesen; terwijl Goethe zoals gezegd meende dat bevestiging van een hypothese door experiment, nog niets zegt over de juistheid ervan. Of een hypothese aanspraak mag maken op juistheid, kan volgens hem alleen duidelijk worden door meerdere experimenten uit te voeren, zodat het verschijnsel zich eerst van alle kanten kan tonen voordat het in een door de onderzoeker bepaalde 'Vorstellungsart' wordt ingesloten.²⁶ Het resultaat van een bepaald experiment kan dan een deelwaarheid blijken te zijn, en/of door andere, verwante experimenten gecorrigeerd of gemodificeerd worden. Verscheidenheid aanbrengen in ieder experiment noemde Goethe dan ook de plicht van een natuurwetenschappelijk onderzoeker. In verband hiermee wees hij ook op het belang van samenwerking bij wetenschappelijk onderzoek. Uitwisseling van onderzoeksresultaten, discussie, tegenspraak, gezamenlijk aan projecten werken zag hij als noodzakelijk om op koers te blijven, en de dialoog met de verschijnselen gaande te houden.²⁷

1.2 ONDERZOEKSMETHODIEK

Voor Goethe was een bepaald aspect van de wiskundige methodiek voorbeeld voor zijn eigen wetenschappelijke werkwijze: dit had betrekking op de omgang met experimenten. Hij bewonderde het gegeven dat binnen de wiskunde de experimenten in een zo groot mogelijk veelvoud aan variaties worden uitgevoerd, en dat de resultaten wel geordend, maar niet op een of andere wijze hypothetisch samengesteld worden. Zo kunnen de resultaten zich vermeerderen, zonder dat men "die späteren Versuche, wie Steine die nach einem geendigten Bau herbeigeschafft werden, unbenutzt beiseitelegen muss."²⁸ Wat zijn eigen wetenschappelijk werk betreft maakte Goethe onderscheid tussen *inhoud* en *methodiek* van de wiskunde. De *inhoud* van bijvoorbeeld zijn kleurenleer is niet wiskundig, omdat hij zich hierin niet richt op het ontdekken van mechanische causaliteit. Maar naar zijn overtuiging wordt in de *vorm* van zijn experimenten de wiskundige methodiek strikt gehanteerd.²⁹

Het feit dat Goethe zijn onderzoek niet richtte op het ontdekken van mechanische causaliteit, gaf in de negentiende eeuw echter aanleiding tot het commentaar dat Goethe niet begreep wat een wetenschappelijke verklaring inhoudt. Want zo'n verklaring kon voor het wetenschappelijk denken van zijn tijd alleen een mechanische verklaring zijn. Het eerder geciteerde commentaar van du Bois-Reymond op Goethes kleurenleer is een voorbeeld van een commentaar vanuit een dergelijke denkwijze. Het idee dat mechanische causaliteit fundamenteel is, komt echter voort uit een mechanistische wetenschapsopvatting, en de keuze hiervoor is historisch bepaald. Het is niet de enig mogelijke wetenschapsopvatting. Goethe was geïnteresseerd in de rijkdom aan kleuren die we elke dag kunnen waarnemen, en juist deze rijkdom aan kleuren gaat verloren in de mechanistische verklaring ervan, omdat hierbij de subjectief geachte menselijke reactie op de (kleurloze) fysische verschijnselen, buiten haken

26 Goethe, *VVOS*. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 17.

27 Goethe, *VVOS*. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 18.

28 Goethe, *VVOS*. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 20.

29 Goethe, *VVOS*. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 20.

wordt gezet. Bovendien meende Goethe dat het onjuist is om mechanische processen te zien als *oorzaak* van de menselijke ervaring van kleur, omdat het hierbij gaat om twee kwalitatief onevenredige verschijnselen. Hij was bekend met en bewonderaar van de geschriften van de Nederlandse filosoof Baruch Spinoza (1632-1677), die in zijn *Ethica* de noodzaak formuleerde van kwalitatieve evenredigheid van oorzaak en gevolg: alleen als twee gebeurtenissen gelijkwaardig zijn, kun je stellen dat het een mogelijk de oorzaak van het ander is.³⁰ De menselijke gewaarwording van kleur *hangt* weliswaar *samen* met bepaalde mechanische verschijnselen, maar omdat het hierbij gaat om twee kwalitatief onevenredige verschijnselen (mechanische verschijnselen en de menselijke gewaarwording van kleur) kun je niet zeggen dat het verband hiertussen *oorzakelijk* is. In die zin had Goethe volgens Bortoft een beter begrip van causaliteit dan zijn critici, omdat hij inzag dat een mechanisch proces niet de oorzaak kan zijn van de menselijke ervaring van kleur.³¹

Drie stappen

Centraal in Goethes onderzoeksmethode staat aandacht.³² Door aandacht kunnen de relaties tussen de onderzochte verschijnselen volgens hem duidelijk worden. Hierbij richt Goethe zich op het zichtbaar maken van de intrinsieke noodzakelijkheid en begrijpelijkheid van de onderzochte verschijnselen. Hij tracht dit doel niet te bereiken door zich -door middel van reductie en abstractie- weg te bewegen van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid van het verschijnsel. Hij wil het verschijnsel juist leren kennen in een zo rijk mogelijk aantal situaties, relaties en samenhangen, en tracht hierdoor zo diep mogelijk in deze werkelijkheid door te dringen.³³ De weg van de onderzoeker is volgens Goethe pas ten einde als hij in het hart van het onderzochte verschijnsel is aangekomen. Want daar kan volgens hem pas de ontmoeting plaatsvinden tussen de onderzoeker en de unieke zijnswijze, die normaal gesproken voor de zintuigen verborgen in het verschijnsel werkzaam is. Goethe zegt over deze ontmoeting: [...] nur von Gleichem werde Gleiches erkannt [...].³⁴

In *Der Versuch als Vermittler von Object und Subject* en in *Erfahrung und Wissenschaft*, geschreven als bijlage bij een brief (17 januari 1798) aan zijn vriend Friedrich von Schiller (1759-1805), doet Goethe kort verslag van de onderzoeksmethodiek die door hem wordt gehanteerd.³⁵ Hij onderscheidt drie soorten verschijnselen, die blijkens zijn toelichting overeenkomen met drie fases in zijn werkwijze.

De *eerste fase* betreft de door Goethe zo genoemde empirische verschijnselen. Hieronder vallen de verschijnselen die ieder mens in de natuur kan waarnemen. Goethe was al sinds zijn jeugd geïnteresseerd in licht, schaduw en het verschijnsel kleur. Zijn

30 Spinoza, B. de. (1687). *Ethica-Ordine Geometrico Demonstrata, deel I, stelling III*. München: Rupprecht-Presse. [afgekort als: Spinoza (1687). *EOGD*.]

31 Bortoft (1996). *WN*. p. 235.

32 Bortoft (1996). *WN*. p. 214.

33 Bortoft (1996). *WN*. p. 244.

34 Goethe. *ZF*. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 324.

35 Goethe, VVOS. In *GW: HA, Bd 13* (2005). En: Goethe, J.W. von. (2005). *Erfahrung und Wissenschaft*. In D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14e druk, p. 23 - 25). München: Verlag C. H. Beck. [afgekort als: Goethe, EW. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005).]

kleurenleer ontstond tussen 1790 en 1810 als resultaat van systematisch onderzoek, maar hij bleef zich in kleur verdiepen en erover schrijven tot aan het einde van zijn leven. De eerste kleurwaarneming die bewaard is gebleven is Goethes beschrijving van de gekleurde schaduwen die hij waarnam op een tocht door de Harz in de winter van 1777:

Als aber die Sonne sich endlich ihrem Niedergang näherte und ihr durch die stärkeren Dünste höchst gemässigter Strahl die ganze mich umgebende Welt mit der schönsten Purpurfarbe überzog, da verwandelte sich die Schattenfarbe in ein Grün, das nach seiner Klarheit einem Mehrgrün, nach seiner Schönheit einem Smaragdgrün verglichen werden konnte.³⁶

De zintuiglijke ervaring was voor Goethe een schat die zich dagelijks vermeerderde. De kleurverschijnselen kwamen hem zowel in de natuur als in met name de schilderkunst vanzelf tegemoet, en in weerwil van zijn vele verplichtingen bleef hij ze nauwkeurig bekijken en beschrijven. Wat aan de basis ligt van zo'n grote opmerkzaamheid en interesse werd wellicht in de volgende uitspraak van de Duitse natuurkundige en filosoof Carl F. von Weizsäcker (1912-2007) onder woorden gebracht: "Und wer könnte Goethe verstehen, der nicht wüsste, wie nahe alles Sinnliche der Liebe ist?"³⁷

Zoals in de inleiding al werd gezegd, is het typerend voor Goethe dat hij bij deze schat aan empirische kleurverschijnselen geen principieel onderscheid maakte tussen de kleurverschijnselen die hem vanuit de natuur, of vanuit de (schilder)kunst tegemoet kwamen. Wankmüller:

Goethe zielt mit einer solchen Fragestellung prinzipiell auf den Zusammenhang der objectiven und der subjectiven Erscheinungsweise der Farbe. Er wehrt sich von Anbeginn gegen Newtons Definition derselben als objectiven Bestandteils des Lichts; denn die auf das Messbare und Quantitative gerichtete Erklärung lässt gerade das für ihn Wesentliche ausser acht: der Farbe spezifische Qualität, wie sie uns in Gelb, Rot und Blau entgegentritt.³⁸

In de kleur manifesteert zich volgens hem een bepaalde zijnswijze, die in de natuur en ook in de kunst op hiervoor geëigende plaatsen tevoorschijn kan komen. En de mens reageert mede hierop in zijn reacties op de verschillende kleuren. Zoals de ervaring van iemand die op zijn duim slaat niet als een subjectieve illusie kan worden afgedaan, zo geldt dit volgens Goethe even zeer voor de ervaring van iemand die 'getroffen' wordt door een bepaalde kleur in een schilderij, in de natuur of anderszins.

In de natuur is het bijvoorbeeld een bekend verschijnsel dat in een landschap de bossen of heuvels in de verte blauw verkleuren. In de schilderkunst heeft een blauw vlak gewoonlijk het effect dat het naar de achtergrond gaat. Uit de experimenten die

36 Goethe (1810). ZF. Alinea 75.

37 Weizsäcker, C. F. von. (2006). *Die Tragweite der Wissenschaft* (7e druk). Stuttgart: S. Hirzel Verlag. p. 533 (uit: 2e bijlage: Über einige Begriffe aus der Naturwissenschaft Goethes.) [afgekort als: Weizsäcker (2006). TW.]

38 Wankmüller (2005). NF. In GW: HA, Bd. 13. p. 625.

Goethe deed, blijkt o.a. dat blauw (mengsel van cyaanblauw en magentarood) en geel complementaire kleuren zijn. Het geel komt in Goethes experimenten naar voren als verwant aan het licht, het blauw als verwant aan het duister (zie hoofdstuk 1.4, tweede afdeling). In de menselijke beleving wordt het blauw wel ervaren als een koele kleur, als een kleur die wijkt, die rust en ruimte geeft en een soort verlangen naar vrijheid op kan roepen. Het geel daarentegen wordt ervaren als een kleur die niet wijkt, maar naar je toe komt, en onder meer een montere, opgewekte stemming kan oproepen (zie hoofdstuk 1.4, zesde afdeling). Door dit voorbeeld wordt wellicht duidelijker hoe Goethe de kleur ervaart als een bepaalde zijnswijze, die zich op verschillende niveaus (in experimenten en in de beleving) kan laten gelden.

De *tweede fase* van Goethes onderzoeksmethodiek betreft de wetenschappelijke verschijnselen. Deze verschijnselen zijn het resultaat van nader onderzoek en experiment. Ze doen zich voor onder meerdere omstandigheden en voorwaarden, en zijn dus constanter dan de empirische verschijnselen. Goethe beschrijft hoe hij te werk is gegaan, met name in zijn kleurenleer, om van empirische verschijnselen tot wetenschappelijke verschijnselen te komen. Eerst verzamelt hij alle ervaringen die er op zijn terrein van onderzoek voorhanden zijn; hij voert alle experimenten zelf uit en tracht ze ook in hun grootste verscheidenheid door te voeren.³⁹ Vervolgens probeert hij hieruit ervaringen van een omvattender niveau te verwoorden in de vorm van wetmatigheden, om te kijken of toekomstige verschijnselen hier al dan niet aan gehoorzamen. Blijkt dit niet helemaal het geval, dan wordt hij daardoor op de bijzonderheden van enkele gevallen opmerkzaam gemaakt, en is dit een uitnodiging om andere voorwaarden te zoeken waaronder de experimenten die tegenspraak opleverden, nauwkeuriger kunnen worden uitgevoerd. Als zich vaker onder dezelfde omstandigheden een geval voordoet dat in strijd is met de door hem opgestelde wetmatigheid, dan wordt deze verworpen, en moet een ander, omvattender standpunt worden gezocht.⁴⁰ Bijvoorbeeld in zijn kleurenleer stelt Goethe zich in zijn onderzoekingen op als leerling, die letterlijk probeert te 'bevatten' wat de kleurverschijnselen hem te vertellen hebben. Hierbij is hij enerzijds actief gericht op het zintuiglijk waarneembare en probeert hier betekenis aan te geven; anderzijds speelt het object een actieve rol, omdat Goethe de niet te ontkennen eigenheid ervan in zijn onderzoek tegenkomt.

De *derde fase* in Goethes onderzoeksmethodiek betreft de zuivere verschijnselen, door Goethe 'Urphänomenen' genoemd (in 1.3 wordt nader op de betekenis van dit begrip ingegaan). Hierbij wordt de onderzoeker het 'Urphänomen' gewaar, dat tot uitdrukking komt in alle aspecten en betrekkingen van het onderzochte verschijnsel. Het 'Urphänomen' ziet Goethe als het resultaat van alle ervaringen en experimenten met betrekking tot het onderzochte verschijnsel in de vorige twee fasen, en als het uiteindelijke doel van zijn pogingen om (aspecten van) de werkelijkheid te begrijpen. Goethe merkt hierbij op dat de menselijke poging om 'Urphänomenen' gewaar te worden niet speculatief genoemd zou moeten worden, omdat het uiteindelijk gaat om de praktische en zichzelf rectificerende handelingen van het gewone mensenverstand, waarbij dit verstand de moed heeft om zich te oefenen in het gewaarworden van een omvattender sfeer.⁴¹

39 Goethe, VVOS. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 20.

40 Goethe, EW. In *GW: HA, Bd. 13* (2005). p. 24.

41 Goethe, EW. In *GW: HA, Bd. 13* (2005). p. 25.

Zoals gezegd blijkt uit Goethes toelichting dat met deze drie soorten verschijnselen ook drie stappen in zijn methode van onderzoek worden aangeduid. Goethe heeft hier niet verder over uitgeweid, maar de systematiek en de methodiek die in zijn natuurwetenschappelijk werk naar voren komt, is later door meerdere auteurs beschreven (zie ook hoofdstuk 1.3). In deze drie stappen die in Goethes onderzoeksmethodiek te onderscheiden zijn, komen de bovengenoemde fasen terug.

Stap 1. De zintuiglijk waarneembare aspecten en samenhangen

In de eerste stap wordt het te onderzoeken verschijnsel in al zijn aspecten en samenhangen waargenomen zoals het zich in de buitenwereld voordoet. Het verschijnsel wordt hierbij niet van zijn context afgezonderd, maar in zijn natuurlijke samenhangen waargenomen. Als groei en ontwikkeling kenmerkend zijn voor het te onderzoeken verschijnsel, wordt dit ook meegenomen in het waarnemingsproces. De onderzoeker neemt de veelheid aan aspecten en betrekkingen van het verschijnsel in zich op, zonder al tot theorievorming over te gaan of conclusies te trekken. Hij laat zich dus leren door de verschijnselen; de houding van verwondering is hierbij kenmerkend. Met het begrip verwondering wordt hier een geïntensiveerde intentionaliteit bedoeld: de onderzoeker duikt als het ware onder in de waarneming. Het is in deze stap van groot belang dat de zintuiglijke waarnemingen door onderzoeker zelf worden verricht, omdat juist deze ervaring hem in staat stelt, de zijnswijze van het verschijnsel langzamerhand tot deel van zijn eigen zijnswijze te maken.⁴²

Stap 2. De dialoog met deze aspecten en samenhangen

In de tweede stap komt de onderzoeker in een wederkerig proces terecht, waarbij hij enerzijds steeds dieper doordringt in, anderzijds steeds meer doordrongen raakt van de realiteit van het onderzochte verschijnsel. Hierboven werd duidelijk dat Goethe in deze fase in zijn kleurenleer veel experimenten deed. Maar daarbij was het doel niet om eigen hypothesen te testen of iets te bewijzen, maar om de kleur meer volledig te kunnen leren kennen. Zijn experimenten onderscheiden zich volgens Wankmüller van de experimenten binnen de positivistisch georiënteerde natuurwetenschappen, doordat zij het onderzochte verschijnsel noch uit de samenhang met de overige verschijnselen, noch uit de verbinding met de onderzoeker losmaken.⁴³ In deze stap maakt Goethe gebruik van wat hij de 'exacte sinnliche Phantasie'⁴⁴ noemt. Het doel hiervan is om het verschijnsel steeds opnieuw in al z'n aspecten en betrekkingen in zich op te nemen, en daarbij niets weg te laten, noch er niets bij te verzinnen. Hierdoor worden de herinneringsbeelden van het onderzochte verschijnsel die de onderzoeker in zich heeft opgenomen, exact gemaakt door veelvuldige herhaling, totdat hij ze innerlijk net zo gedetailleerd en levendig vóór zich kan zien als tijdens de zintuiglijke waarneming het geval was. Goethe houdt zich hierbij dus niet bezig met denken over het verschijnsel, maar tracht zich in het verschijnsel in te leven. Het verlangen om zich zo in de verschijnselen in te leven ziet hij ook in andere wetenschapsmensen terug. En hij stelt dat de verwantschap van dit verlangen met de 'Kunst- und Nachahmungstrieb'⁴⁵,

42 Weizsäcker (2006). *TW*. p. 532.

43 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 626.

44 Goethe, J. W. von. (2005). Ernst Stiedenroth, *Psychologie zur Erklärung der Seelenerscheinungen - Erster Teil*, Berlin 1824. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14e druk, p. 41-43). München: Verlag C. H. Beck. p. 42.

45 Goethe, J. W. von. (2005). Die Absicht Eingeleitet. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller

de drijfveer om innerlijk zo te worden als het verschijnsel zelf, geen toelichting zal behoeven.

Door de exacte zintuiglijke fantasie wordt de ontmoeting met het onderzochte verschijnsel sterk geïntensiveerd en verdiept. Dit heeft tot gevolg dat het verschijnsel in het innerlijk van de onderzoeker als het ware tot leven komt, en de onderzoeker ook 'bewogen' raakt door het verschijnsel. Hierbij is het noodzakelijk om ten aanzien van het onderzochte verschijnsel de (voor)oordelen te 'parkeren', die op grond van persoonlijke sym- en antipathieën in de onderzoeker kunnen ontstaan. De onderzoeker gaat aan deze (voor)oordelen voorbij vanuit het bewustzijn dat ze hem weliswaar iets vertellen over waar hij zelf staat ten opzichte van hetgeen hij onderzoekt, maar dat het koesteren van deze (voor)oordelen het proces van de verdere wederzijdse doordringing van onderzoeker en verschijnsel in de weg staat.

De zintuigen spelen in deze onderzoeksmethodiek een andere rol dan in natuurwetenschappelijk onderzoek gebruikelijk is. Goethe had een groot vertrouwen in de zintuigen. Bij de vragen die hij zich stelde, had hij de ervaring dat de zintuigen ons niet bedriegen, maar ons juist toegang tot de wereld verschaffen - en dat de (in eerste instantie onzichtbare) unieke zijnswijze die in het zichtbare aanwezig is, gekend kan worden door intensivering en verinnerlijking van deze zintuiglijke ervaring.

Stap 3. 'Anschauende Urteilskraft': de unieke zijnswijze van het verschijnsel

In de derde stap verandert dit proces van inleven, van niet-wetend op weg zijn, gaandeweg in bewuste participatie. Deze verandering kan geleidelijk of ook plotseling optreden. De onderzoeker komt in deze stap op het punt dat hij geen onderscheid meer kan maken tussen het doordringen in en het doordrongen raken van het verschijnsel. De afstand tussen onderzoeker en het onderzochte verschijnsel is op dat moment tijdelijk opgeheven. Dit is het moment dat hij de zintuiglijk waarneembare verscheidenheid waarin het onderzochte verschijnsel zich toont, kan zien als manifestaties van het 'Urphänomen' dat zich in en door deze verschijnselen verwerkelijkt. Goethe gebruikt voor dit vermogen de term 'Anschauende Urteilskraft'. Hierbij wordt de waarneming tot denken, het denken tot waarnemen. Goethe schrijft zelf dat zijn denken zich niet losmaakt van hetgeen hij onderzoekt, en dat zijn waarnemen en denken elkaar op zeker moment zo sterk doordringen dat zijn waarnemen denken, zijn denken waarnemen wordt.⁴⁶

Zoals in de introductie al werd vermeld, is het 'Urphänomen' voor Goethe een dynamisch principe, dat zich in het onderzoek naar kleur zowel in de objectieven als in de subjectieve kleurverschijnselen manifesteert. Het 'Urphänomen' bevindt zich dus niet in een ideële wereld achter of boven de dingen, maar is in het hart van de verschijnselen zelf te vinden:

Das höchste wäre zu begreifen, dass alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.⁴⁷

(Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14e druk, p. 54-59). München: Verlag C. H. Beck. p. 55. (Oorspr. gepubliceerd in Goethes *Zur Morphologie I*, 2, 1820.)

46 Goethe, BF. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 37.

47 Goethe, J. W. von. (1981). *Maximen und Reflexionen*, In E. Trunz, & H. J. Schrimpf (Red) en

In de praktijk zijn de drie stappen in Goethes wetenschappelijke werkwijze minder strak gescheiden dan hier wordt gesuggereerd. Er wordt in de toepassing van deze methodiek regelmatig op een vorige stap teruggegrepen, en/of tussen de verschillende stappen heen en weer bewogen.

1.3 CENTRALE ASPECTEN NADER BELICHT

Om de onderzoeksmethodiek die Goethe onder meer in zijn kleurenleer hanteerde nader uiteen te kunnen zetten, wordt nu dieper ingegaan op een aantal centrale aspecten hiervan. Omdat Goethe zoals gezegd zijn methodiek vooral heeft toegepast in zijn natuurwetenschappelijk werk, en er relatief weinig over heeft geschreven, zal nu mede aan bod komen wat relevante andere onderzoekers en filosofen over zijn methodiek hebben geschreven. Ik heb hierbij gebruik gemaakt van kritische commentaren van filosofen en onderzoekers uit onze tijd, omdat het er in dit proefschrift uiteindelijk om gaat, een bijdrage te leveren aan de huidige stand van het (denken over) kwalitatief kleuronderzoek. Door deze gerichtheid op kleur zal niet nader worden ingegaan op aspecten van Goethes natuurwetenschappelijk werk en methodiek die buiten zijn kleuronderzoek vallen, tenzij deze hiervoor verhelderend zijn. De centrale aspecten en kenmerken van Goethes onderzoeksmethodiek die worden behandeld, zijn geplaatst in de volgorde waarin ze in de hierboven onderscheiden 3 stappen het meest specifiek aan de orde komen.

Vertrouwen in de zintuiglijke ervaring

*Den Sinnen hast du dann zu trauen,
Kein Falsches lassen sie dich schauen
Wenn dein Verstand dich Wach erhält
Mit frischem Blick bemerke freudig
Und wandle sicher wie geschmeidig
Durch Auen reichbegabter Welt⁴⁸*

In de inleiding van dit hoofdstuk kwam naar voren dat door de opkomst van de moderne natuurwetenschap sinds de zestiende en de zeventiende eeuw, het kwantitatieve perspectief als sleutel tot de werkelijkheid werd gezien⁴⁹. Overeenkomstig

H. von Einem & H. J. Schimpf (Kommentarteil), *Goethe Werke: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 12.* (9e druk). uitspraak nr. 488, p. 423. München: Verlag C. H. Beck. [afgekort als: Goethe, MR. In *GW: HA. Bd. 12* (1981).]

48 Goethe. J. W. von. (1836). *Goethe's sämtliche Werke*. Parijs: Tétot Frères. p. 226-227 (Uit het gedicht: Vermächtnis.)

49 In 1543 publiceerde Nicolaus Copernicus zijn *De revolutionibus orbium coelestium* (Over de omwenteling der hemellichamen), en van Andreas Vesalius verscheen *De humani corporis fabrica libri septem*, het eerste complete boek over de menselijke anatomie. In de periode daarna voltrok zich de mechanisering van het wetenschappelijk wereldbeeld. Met het verschijnen van *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (*Wiskundige beginselen van de natuurfilosofie*) van Isaac Newton in 1687 legde dit in de zeventiende eeuw de basis voor

deze zienswijze werden vanaf die tijd de 'secundaire' kwaliteiten zoals kleur *gereduceerd* tot de mathematisch te benaderen 'primaire' kwaliteiten. Hiermee werd een methodologisch onderscheid tussen twee verschillende soorten kwaliteiten dat al veel langer bestond, getransformeerd tot een ontologisch onderscheid, in die zin dat de secundaire verschijnselen een ontologische status werd *onthomen*. De rechtvaardiging hiervan lag in de zienswijze dat de wereld van kleur, klank, geur, tastindrukken, smaak, de hele wereld van kwaliteiten die wij dagelijks ervaren, een subjectieve werkelijkheid vertegenwoordigt, die buiten de menselijke ervaring geen bestaan heeft. En dat een andere, wiskundig te benaderen werkelijkheid de oorzaak zou zijn van deze subjectieve zintuiglijke ervaringen. Volgens deze gedachtegang bestaat het rood van rijpe tomaten of Spaanse pepers dus alleen in de menselijke ervaring, en maakt de kleur geen deel uit van hetgeen feitelijk in de werkelijkheid voorhanden is. Dit verdeelt de werkelijkheid in twee werelden: achter de subjectieve zintuiglijk waarneembare wereld wordt een onwaarneembare, slechts wiskundig te benaderen objectieve werkelijkheid verondersteld.⁵⁰



Afbeelding 2. Hetzelfde rood, objectief gesproken, met als achtergrond vier verschillende kleuren

Dit dualistische denken, met het bijbehorende wantrouwen tegen de veranderlijke en bedrieglijke zintuiglijke ervaring, was Goethe volstrekt wezensvreemd. Het feit dat de mens de werkelijkheid van bijvoorbeeld een kleur heel anders waarneemt dan een (optisch) instrument, wekte bij Goethe geen wantrouwen tegen de zintuigen, integendeel: dit gegeven vervulde hem juist met vreugde. Goethe zag wel in dat in de zintuiglijke ervaring niet in de eerste plaats het 'objectief juiste' tot uitdrukking komt. In de waarneming via de zintuigen wordt immers altijd rekening gehouden met de context waarin dingen verschijnen; dit wordt wel het bedrieglijke van de zintuigen genoemd.

de moderne natuurwetenschap.

50 Zie ook Bortoft (1996). *WN*. p. 179-190.

Een voorbeeld hiervan is het simultaancontrast: dezelfde kleur ziet er, afhankelijk van de kleur van de achtergrond, verschillend uit (zie afbeelding 2).

Binnen de context van het dagelijks leven is 'de objectief juiste' kleur echter vaak een weinig zinvol begrip. Want het mag zo zijn dat de kleur rood op deze afbeelding objectief gesproken hetzelfde is; maar als een schilder, binnenhuisarchitect, kledingontwerper enzovoort zich hierop zou verlaten en dus geen rekening zou houden met de context van iedere kleur, dan zou hij juist flink 'bedrogen' uitkomen, en zijn klanten verliezen.

Volgens Goethe nemen de menselijke zintuigen waar op een manier die zinvol, vruchtbaar is voor het (over)leven. En dat vond hij waardevoller en adequater dan wanneer de zintuigen het 'objectief juiste' zouden waarnemen. Het objectief juiste neemt de mens pas waar als hij zich losmaakt van zijn zintuiglijke ervaring. Want pas wanneer hij zich hiervan heeft losgemaakt, kan hij overgaan tot analyse en conceptualisering, en tot de conclusie komen dat het 'gezichtsbedrog' is om dezelfde roodtint in verschillende contexten als een heel andere tint rood te zien. De gedachte dat de 'objectief juiste' zienswijze waardevoller zou zijn dan wat via de zintuiglijke ervaring bij de mens binnenkomt, beschouwde Goethe als een gruwelijke misvatting. Als eenling in de wetenschappelijke wereld van zijn tijd ervoer Goethe zo'n wijsheid en doelmatigheid in de werkzaamheid van de menselijke zintuigen dat hij zelfs schreef: "Es ist eine Gotteslästerung zu sagen, dass es einen optischen Betrug gebe."⁵¹ In lijn met deze overtuiging verwachtte hij weinig goeds van de neiging in de natuurwetenschap om de zintuiglijke waarneming van de mens zoveel mogelijk te vervangen door kwantitatieve registratie met behulp van instrumenten:

Und das ist eben das grösste Unheil der neueren Physik, das man die Experimente gleichsam vom Menschen abgesondert hat und bloss in dem, was künstliche Instrumente zeigen, die Natur erkennen, ja was sie leisten kann, dadurch beschränken und beweisen will. Ebenso ist es mit dem Berechnen. Es ist vieles wahr, was sich nicht berechnen lässt, sowie sehr vieles, was sich nicht bis zum entschiedenen Experiment bringen lässt.⁵²

Het probleem van de subjectiviteit van de zintuiglijke ervaring wordt in het natuurwetenschappelijk onderzoek tot op zekere hoogte wel opgelost door deze zoveel mogelijk te vervangen door een wiskundige benadering en kwantitatieve registratie door instrumenten. Maar dit betekent ook dat de onderzochte verschijnselen moeten worden gereduceerd tot de fysische verschijnselen (primaire kwaliteiten) die ermee gepaard gaan. Door deze reductie is het echter onmogelijk dat de verschijnselen zich in hun eigen aard kunnen tonen, omdat ze hierbij vroegtijdig in de 'Vorstellungsart' van de onderzoeker worden ingesloten. Hier komt Goethes bekende uitspraak vandaan: "Die

51 Goethe, J. W. von. (1947). In D. Kuhn & W. von Engelhardt. *Goethe - Die Schriften zur Naturwissenschaft I*, 3. Weimar: Deutsche Akademie der Naturforscher (Leopoldina). p. 93.

52 Uit een brief aan de Duitse musicus, komponist en dirigent Zelter (1758-1832). In: Riemer, F. W. (samensteller) (1883). *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter I, 1796-1811*. Berlijn, Duncker und Humblot Verlag. p. 332.

Sinne trügen nicht, das Urteil trügt.”⁵³ Goethe is geïnteresseerd in de *zijnswijze* of in de *betekenis* die zich uitsprekt in de veelheid aan verschijnselen die hij met zijn zintuigen kan waarnemen, waardoor de samenhang in deze veelheid ook beleefbaar wordt. Deze interesse is kenmerkend voor al zijn natuurwetenschappelijk werk.

Bij het zoeken naar antwoord op een dergelijke vraagstelling is er volgens Goethe geen beter ‘waarnemingsinstrument’ denkbaar dan de mens, omdat andere instrumenten wel gegevens kunnen registreren, maar niet bij machte zijn om door te dringen tot de unieke zijnswijze die in de verschijnselen werkzaam is. Het subjectiviteitsprobleem dat ontstaat wanneer de zintuiglijke ervaring in het onderzoek wordt betrokken, werd door Goethe wel onderkend, maar hij kwam met een andere oplossing dan die in de natuurwetenschap gebruikelijk is. Hij zag wel in dat de mens alleen datgene kan zien waartoe hij door zijn vorming en levenservaring is voorbereid. Maar hij achtte de mens in staat, zijn subjectieve bevangenheid te overwinnen door zich zodanig te laten doordringen door de specifieke zijnswijze van een verschijnsel, dat deze deel van zijn eigen zijnswijze wordt. Goethe:

Es gibt ein zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innig
identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.⁵⁴

Volgens Goethe stelt deze ‘zarte Empirie’ de mens in staat, zijn subjectieve bevangenheid te transformeren tot een vorm van ontvankelijkheid waarbij subject en object, onderzoeker en verschijnsel elkaar steeds vollediger kunnen gaan doordringen. Het resultaat van deze wederzijdse doordringing is dat er in het zintuiglijk waarneembare iets gaat oplichten waarvan je kunt zeggen dat het subjectief en objectief tegelijk is: in de veelheid van de zintuiglijk waarneembare verschijnselen wordt dan het ‘Urphänomen’ zichtbaar. En op het moment dat dit gebeurt, is er is er volgens Goethe sprake van ‘echte’ theorie. Hij doelt hiermee wellicht op de oorspronkelijke betekenis van het woord theorie: zowel het Griekse woord *θεωρία* (*theoria*) als het Latijnse *contemplatio* betekent in de eerste plaats ‘kijken naar de dingen’. Goethe nam de ‘Urphänomenen’ werkelijk waar, als een betekenisrijkdom in de verschijnselen die hem daarvóór nog niet met de waarnemingsinhoud was gegeven.⁵⁵ Zo kwam Goethe ook tot de hierboven geciteerde uitspraak dat ieder nieuw verschijnsel nieuwe waarnemingsorganen in de mens kan openen.⁵⁶

Goethes gedachte dat de oneindige menigvuldigheid in de wereld van de verschijnselen en de oneindigheid van het menselijk bevattingvermogen elkaar in het wetenschappelijk onderzoek steeds dieper kunnen doordringen, is sinds de opkomst van het cartiaanse dualisme van materie en geest binnen de natuurwetenschappen steeds meer op de achtergrond geraakt.⁵⁷ Voor Descartes waren geest en materie subject en object par excellence. Maar omdat deze als ‘res cogitans’ en ‘res extensa’ als

53 Goethe, MR. In *GW: HA. Bd. 12.* (1981). uitspraak 295, p. 406.

54 Goethe, MR. In *GW: HA. Bd. 12.* (1981). uitspraak 509, p. 435.

55 Hierbij wordt ervan uitgegaan dat de menselijke waarneming ontstaat door de visuele zintuigprikkels te doordringen met ‘organiserende ideeën’ oftewel begrippen. In die zin is waarnemen: betekenis geven. Op grond daarvan wordt hier gezegd dat Goethe de ‘Urphänomenen’ werkelijk waarnam.

56 Goethe, BF. In *GW: HA, Bd. 13.* (2005). p. 38.

57 O.a. in Weizsäcker (2006). *TW.* p. 545-546.

van elkaar gescheiden werden beschouwd, werden ze hierdoor ook van hun onderlinge betrekkingen beroofd. Hiermee is volgens Von Weizsäcker in de natuurwetenschap de kant van de materie, het objectieverebare dominant geworden, en de kant van de geest of het subject zodanig in vergetelheid geraakt, dat deze gespletenheid in het natuurwetenschappelijk denken zelfs onbewust is geworden.⁵⁸ Om duidelijk te maken dat in de werkelijkheid niet alleen de materiële, zintuiglijk waarneembare kant voorhanden is, maar in dit zintuiglijk waarneembare ook altijd *betekenis* wordt uitgedrukt, noemt hij als voorbeeld de gebaren die de mens door middel van zijn lichaam maakt. Von Weizsäcker stelt hierbij: “Der Leib des Mitmenschen ist lebendiges Gegenüber, nicht ‘res extensa’.”⁵⁹ Hij meent dat de gebaren die mensen maken, normaalgesproken door anderen direct als betekenisvol worden ervaren. In het menselijk gebaar zoals dit in het dagelijks leven maar ook in beeldende kunst, dans en theater een grote rol speelt, is de zintuiglijke waarneming ervan dus tegelijk drager van betekenis. Deze betekenis is volgens Von Weizsäcker de essentie van het gebaar, want anders zou het gebaar zijn zin verliezen en helemaal niet worden gemaakt. En juist omdat het onmiddellijk begrip van een gebaar juist kan zijn, zijn onbedoelde, verkeerde interpretaties logischerwijs ook mogelijk. Voor Goethe was het gebaar zijn levenselement, aldus Von Weizsäcker: “Ihm (Goethe, WU) ist nicht nur der Mensch, ihm sind Tier, Pflanze und Stein lebendiges Gegenüber.”⁶⁰ En als in aanmerking wordt genomen hoeveel aandacht Goethe in zijn werk aan het verschijnsel kleur heeft besteed, dan kan de ‘Farbe’ zonder meer aan deze opsomming worden toegevoegd.

Onvervangbaarheid van de zintuiglijke ervaring

In de moderne wetenschap is het voldoende wanneer één onderzoeker de voor het onderzoek relevante zintuiglijke ervaringen heeft opgedaan, en ieder ander deze ervaringen in principe zou kunnen herhalen. Niet de ervaring zelf is hier beslissend, maar wat de ervaring de onderzoeker leert over de betrekkingen tussen de verschijnselen. En deze betrekkingen zijn niet belangrijk als ze in een enkel geval naar voren komen; de onderzoeker is gericht op het ontdekken van wetmatig optredende betrekkingen.⁶¹

In Goethes onderzoeksmethodiek is dit anders. Niet alleen wetmatig optredende, maar ook uitzonderlijke betrekkingen kunnen waardevolle informatie geven over de zijnswijze van een verschijnsel. Verder is het van groot belang dat de zintuiglijke ervaring door de onderzoeker zelf wordt opgedaan, omdat deze hem in staat stelt, in deze ervaring ‘onder te duiken’. Zoals eerder werd vermeld, maakt Goethes denken zich hierbij niet los van de verschijnselen, maar wordt door de vele ervaringen die hij hiermee opdoet, gevormd.

[...]: dass mein Denken sich von den Gegenständen nicht sondere,
dass die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen in das-
selbe eingehen und von ihm auf das innigste durchdrungen wer-

58 Weizsäcker (2006). *TW*. p. 550

59 Weizsäcker (2006). *TW*. p. 553.

60 Weizsäcker (2006). *TW*. p. 553.

61 Weizsäcker (2006). *TW*. p. 532.

den, dass mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei.⁶²

Goethe refereert in dit citaat aan wat de Duitse psychiater Johann C. A. Heinroth (1773-1843) over Goethes denken schreef in zijn *Lehrbuch zur Anthropology* (Leipzig, 1822). Heinroth noemde Goethes denken ook 'gegenstandlich tätig'.⁶³ Dit is moeilijk te vertalen, maar volgens mij betekent het dat Goethe zich volgens Heinroth laat leren door de verschijnselen, waardoor hij in zekere zin leert 'denken' als het verschijnsel zelf.

Verwondering als geïntensiveerde intentionaliteit

Voor de staat van verwondering is een houding noodzakelijk waarbij alle aspecten en betrekkingen van het te onderzoeken verschijnsel in principe even belangwekkend worden geacht. Dit betekent dat er voor de onderzoeker met betrekking tot de waarnemingen geen vastliggend onderscheid mag bestaan tussen hoofd- en bijzaken. Als hij ervoor kiest om zich te laten leren door de verschijnselen, dan moet hij wachten tot de verschijnselen hem zelf duidelijk maken wat belangrijk is en wat als bijzaak moet worden beschouwd. (En dat wordt in Goethes onderzoeksmethodiek normaalgesproken pas echt duidelijk als het 'Urphänomen' gevonden is dat hierin richtinggevend kan zijn). Dit betekent echter niet dat de onderzoeker in Goethes onderzoeksmethodiek ernaar zou streven naar niets op zoek te zijn, uit vrees voor het effect van zijn intentionaliteit. Al eerder werd gesteld dat Goethes onderzoeksmethodiek vanaf de eerste stap juist een *intensivering* van het waarnemingsproces vereist, dus ook van de bijbehorende intentionaliteit van de onderzoeker. In Goethes methodiek kan de unieke zijnsstructuur van het verschijnsel zich uiteindelijk alleen verwerkelijken in de *dialog* tussen de onderzoeker en de zintuiglijk waarneembare aspecten van het verschijnsel. De onderzoeker stelt zich vanaf het begin dus niet passief op, maar brengt de intensivering van zijn waarneming tot stand door zijn blikrichting bewust niet vast te zetten, en vanuit verschillende invalshoeken te blijven kijken. Dit doet hij vanuit het besef dat hij een manier van kennen nastreeft die onmogelijk wordt zodra hij zijn waarnemingen vroegtijdig doordringt met uit zijn eigen voorkeuren en visies voortkomende 'Vorstellungsarten'.

Volgens Bortoft ligt bij de menselijke waarneming gewoonlijk het accent op het waarnemen van het uniforme, omdat we de veelheid die op ons afkomt daardoor trachten te reduceren.⁶⁴ Als we bijvoorbeeld ergens een aantal appels op een schaal zien liggen, dan zien we niet zozeer de verschillen als wel de overeenkomst: het zijn appels. Dit verandert echter als iemand je vraagt om dit tafereel als stilleven na te gaan tekenen. Want hierdoor word je min of meer genoodzaakt om 'onder te duiken' in de waarneming, en je daardoor intensiever te verbinden met wat er te zien is. En als je als tekenaar voldoende talent hebt om niet in frustraties te blijven steken, dan ontdek je in deze appels een niet-uniforme wereld van zintuiglijke ervaringen die rijk is aan diversiteit. Deze ontdekking ontstaat door de geïntensiveerde waarneming van de tekenaar, en doet in hem een gevoel van verwondering ontstaan.

62 Goethe, BF. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 37.

63 Goethe, BF. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 37.

64 Bortoft (1996). *WN*. p. 83

Exacte zintuiglijke fantasie

*Faust: Dass ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau alle Wirkenskraft und Samen
Und tu nicht mehr in Worten kramen.*⁶⁵

Zoals in hoofdstuk 1.2 uiteen werd gezet, gaat het in de eerste fase van Goethes fenomenologische onderzoeksmethodiek om een vorm van waarnemen, waarbij de al snel opkomende associaties, redeneringen of verklaringen worden teruggehouden, en de aandacht wordt teruggeleid naar de waarneming zelf. Dit maakt verwondering mogelijk over dingen die normaalgesproken als vanzelfsprekend worden beschouwd, en leidt tot een intensivering van alle zintuiglijke indrukken. Bij Goethe was dit 'onderduiken' in het waarnemen dus deel van zijn werkwijze.⁶⁶

Maar hier bleef het niet bij. Zoals hierboven werd geschetst, herhaalde Goethe in de tweede stap van zijn onderzoeksmethode zijn observaties steeds opnieuw, met behulp van zijn verbeeldingskracht. Dit deed hij net zo lang tot hij de verschijnselen innerlijk even levendig, kleurrijk en gedetailleerd vóór zich kon zien als in de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid het geval was.

Door deze exacte zintuiglijke fantasie krijgt het denken de kwaliteit van waarnemen, terwijl de zintuiglijke waarneming meer de kwaliteit krijgt van denken.⁶⁷ Dit waarnemend denken of denkend waarnemen verdiept de ontmoeting met het onderzochte verschijnsel, en verandert de verwondering die door de intensivering van de waarneming optreedt, gaandeweg in een vorm van participierend bewustzijn. Het vertrouwen dat Goethe hierbij in de zintuigen had, kwam voort uit de ervaring dat de essentie die in het zichtbare aanwezig is, gekend kan worden door intensivering en verinnerlijking van de zintuiglijke ervaring. Dit vertrouwen in de zintuigen is dus niet alleen het gevolg van een andere *overtuiging* met betrekking tot de informatie die via de zintuigen kan worden verkregen; het hangt mijns inziens ook samen met een andere *vraagstelling* dan in de moderne natuurwetenschap gebruikelijk is.

Het verlangen om je als onderzoeker op een dergelijke manier in de verschijnselen in te leven, werd door Goethe verwant geacht met de drang tot kunst en nabootsing (Kunst- und Nachahmungstrieb, zie ook 1.2). Dit verlangen is volgens mij bijvoorbeeld ook terug te vinden in een acteur die zich inleeft in een door hem te spelen personage. Aanvankelijk bestaat dit personage voor hem misschien alleen op papier. Maar dan moet de acteur zich met dit personage gaan vereenzelvigen. Hoe beweegt deze mens, hoe reageert hij, hoe is zijn blik? En op den duur 'glijdt' de acteur in de huid van dit personage als een hand in een handschoen, en kan hij zelfs vanuit dit personage reageren buiten de context van het te spelen stuk.

Dit proces vereist dat de acteur/onderzoeker niet door (te subjectieve) bespiegelingen het contact met het onderzochte verschijnsel verliest, maar ook geen (te objectieve) buitenstaander blijft die slechts registreert en concludeert.⁶⁸ In verband

65 Goethe, J.W. von. (1808). *Faust 1*: Nacht (regel 354-807). Tübingen: J.G. Cotta. regel 382-385.

66 Bortoft (1996). *WN*. p. 66.

67 Bortoft (1996). *WN*. p. 42.

68 In het voorbeeld van de acteur: de acteur leert zijn personage van binnenuit kennen, dus

hiermee stelt Wankmüller dat je Goethes methode zowel realistisch als idealistisch kunt noemen; volgens haar is zijn methode beide tegelijk, omdat steeds zowel van het aanschouwen als van het denken wordt uitgegaan, en naar de vereniging van subject en object wordt gestreefd.⁶⁹

De hier beschreven onderzoekshouding leidt tot een verbondenheid met de onderzochte kleurverschijnselen die een andere kijk biedt op deze verschijnselen. Als voorbeeld hiervan wil ik een experiment noemen dat in Goethes kleurenleer onder de fysiologische kleuren valt. Het experiment gaat als volgt: als je een zwart vlak voor een grijze achtergrond houdt, hier even naar kijkt en vervolgens het zwarte vlak weghaalt, dan zie je de ruimte die het innam veel helderder, alsof de plek die daarvoor door het zwarte vlak was bedekt, apart wordt belicht. En als je dit experiment herhaalt met een wit vlak op een grijze achtergrond, dan lijkt de ruimte na het weghalen van het witte vlak een stuk donkerder dan de omringende grijze achtergrond. Als onderzoeker zou je in dit experiment een 'bewijs' kunnen zien dat het gezichtszintuig ons hierbij inderdaad illusies voortvoert, en dat het dus terecht is om de zintuigen te wantrouwen. Maar Goethe heeft door zijn methodiek een zodanige verbinding gekregen met wat hij onderzoekt, dat hij betekenis ziet waar anderen van gezichtsbedrog spreken. Hij schrijft naar aanleiding van dit experiment:

Wir glauben hier abermals die grosse Regsamkeit der Netzhaut zu bemerken und den stillen Widerspruch, den jedes Lebendige zu äussern gedrungen ist, wenn ihm irgendein bestimmter Zustand dargeboten wird. So setzt das Einatmen schon das Ausatmen voraus und umgekehrt, so jede Systole ihre Diastole. Es ist die ewige Formel des Lebens, die sich auch hier äussert. Wie dem Auge das Dunkle geboten wird, so fordert es das Helle; es fordert Dunkel, wenn man ihm Hell entgegenbringt, und zeigt eben dadurch seine Lebendigkeit, sein Recht, das Object zu fassen, indem es etwas, das dem Object entgegengesetzt ist, aus sich selbst hervorbringt.⁷⁰

Goethes 'Urphänomenen' en het tweevoudig waarnemen

Omdat het 'Urphänomen' in Goethes wetenschappelijke methodiek belangrijk is als doel van zijn pogen om de werkelijkheid te begrijpen, wordt in het nu volgende meer uitgebreid ingegaan op de aard en betekenis van dit begrip.

Volgens Bortoft wordt het 'Urphänomen' in het algemeen door ieder mens intuïtief in de verschijnselen waargenomen. Bortoft vergelijkt deze vorm van intuïtief

vindt er een *kenproces* plaats. Bij een te objectieve opstelling komt dit proces onvoldoende op gang. En als de acteur er 'met het personage vandoor gaat', te subjectief wordt, zet hij het personage ongeloofwaardig neer. Wanneer het over inleven in een kleur gaat, kan de onderzoeker ook teveel buitenstaander blijven, of er juist 'met de kleur vandoor gaan', subjectief worden. Hierdoor komt hij bij zichzelf uit, in plaats dat hij dieper in de kleur doordringt.

69 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 629.

70 Goethe, ZF. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). alinea 38, regel 8 – 19. p. 337.

waarnemen (later spreekt hij over imaginatief waarnemen) met hoe ieder mens zich begrippen eigen maakt. Als voorbeeld vraagt hij zich af hoe wij het begrip ‘rond’ zouden uitleggen aan iemand die dit begrip niet kent. We zouden waarschijnlijk proberen om een paar voorbeelden te noemen, zoals: “De maan is rond”. Of: “Een etensbord is rond”, “een geldstuk is rond”. Natuurlijk is ‘rond’ geen van deze dingen, aldus Bortoft, maar door een aantal van zulke voorbeelden te noemen, hopen we in de ander de herkenning van ‘rondheid’ op te roepen.⁷¹ Volgens Bortoft wordt de mens zich dus bewust van een begrip (rond, stoel, enz.) door er een afdoend aantal voorbeelden van waar te nemen. Toch meent hij dat het voor het eerst aanleren van een begrip géén kwestie van empirische generalisatie is. Wij doen géén stapje achteruit om het gemeenschappelijke waar te kunnen nemen in de voorbeelden die we aangereikt hebben gekregen.⁷² Begrippen zijn niet in de buitenwereld aanwezig, maar kunnen zich verwerkelijken in de interactie *tussen* mens en wereld. De mogelijkheid en de intentie om een bepaalde zijnsstructuur als ‘stoel’ te kunnen herkennen, moet in de mens aanwezig zijn, wil het begrip ‘stoel’ zich kunnen verwerkelijken.

Pas nádat wij ons al taal hebben verworven, kan een woord volgens hem een label worden aan iets dat daarvóór al bekend was. Het Franse woord ‘chaise’ kan dan een nieuw label worden aan het bekende Nederlandse begrip ‘stoel’. Maar in eerste instantie creëert het woord het verschijnsel, aldus Bortoft. Want er is nergens op de wereld een stoel te vinden zolang wij het begrip ‘stoel’ niet kennen.

Begrippen die de mens zich eigen maakt zijn ook *omvattender* dan door empirische generalisatie mogelijk zou zijn. Het zojuist genoemde begrip ‘stoel’ bijvoorbeeld omvat altijd méér stoelen dan de exemplaren die iemand in zijn leven met eigen ogen heeft gezien. Het begrip ‘stoel’ is ook groter, omvattender dan alle bestaande stoelen bij elkaar, want het bevat naast alle mogelijke bestaande variaties, ook de variaties die zouden *kunnen* bestaan. Hierin zit voor Bortoft het punt van overeenkomst tussen het herkennen van een begrip en het intuïtief waarnemen van Goethe: in beide gevallen wordt de unieke zijnswijze (het begrip stoel) in de veelheid aan verschijnselen (de mogelijke stoelen) intuïtief gevat, en niet als gevolg van empirische generalisatie.⁷³ Ook Von Weizsäcker stelt dat de ‘Urphänomenen’ waar Goethe over spreekt, door de mens in zijn zintuiglijke ervaring al primordiaal worden waargenomen, maar dat hij zich dit niet bewust is:

In Wahrheit nimmt schon die unmittelbare sinnliche Erfahrung die Idee wahr, denn diese ist es ja, die erscheint; doch weiss die sinnliche erfahrung das nicht ausdrücklich und braucht es nicht ausdrücklich zu wissen.⁷⁴

Hieruit kan de gevolgtrekking worden gemaakt dat het gewone zintuiglijk waarnemen en het waarnemen van het ‘Urphänomen’ tegelijk kan plaatsvinden. Om dit te verduidelijken kan het lezen als voorbeeld dienen: als wij lezen zijn de

71 Bortoft (1996). *WN*. p. 3.

72 Bortoft (1996). *WN*. p. 3.

73 Bortoft (1996). *WN*. p. 3 en p. 129-134

74 Weizsäcker (2006). *TW*. p. 549 – 550

genoemde twee vormen van waarnemen er tegelijkertijd.⁷⁵ De zintuiglijke waarneming onderscheidt de letters en woorden, neemt verschillende (onder)delen waar, terwijl de imaginatieve waarneming tegelijkertijd de connectie tussen de delen onderling en de betekenis van het geheel ‘waarneemt’. Als wij een Chinese tekst onder ogen krijgen (ervan uitgaande dat we geen Chinees kunnen lezen), dan wordt het tweevoudige van onze waarneming pas goed duidelijk. Zintuiglijk zijn de gegeven Chinese tekens net zo duidelijk waarneembaar als voor iemand die wél Chinees kan lezen, maar de betekenis van de tekst gaat voor ons verloren. Het eerder genoemde voorbeeld van von Weizsäcker over het waarnemen van het menselijk gebaar is hier ook van toepassing. We zien het lichaam en de gebaren van een medemens niet als ‘res extensa’, maar als iets zintuiglijk waarneembaars dat tegelijk drager van betekenis is.

Volgens Bortoft richt Goethes manier van waarnemen zich op het ontwikkelen van deze ‘tweevoudige’ waarneming, en niet op het vervangen van de ene enkelvoudige waarneming door een andere. Ze richt zich niet op het geven van een alternatieve verklaring van verschijnselen, maar op een *alternatief voor verklaren*. Dit alternatief is volgens Bortoft het tweevoudig zien.⁷⁶ (Bortoft spreekt in dit verband over tweevoudig zien, maar mijns inziens wordt dit ruimer bedoeld. Ook bij het horen bijvoorbeeld is er zowel de klank als de betekenis, enzovoort). Hierdoor kan ook begrijpelijker worden wat Goethe bedoelt als hij zegt dat het verschijnsel eigenlijk incompleet is totdat het wordt gekend.⁷⁷ Voor hem zijn de dingen uitdrukking van een betekenisrijkdom die pas tot ‘bestaan’ kan komen als iemand deze betekenisrijkdom kan waarnemen (de woorden of gebaren begrijpt). Dit is volgens Goethe dus niet alleen waardevol voor de onderzoeker, maar in zekere zin ook voor wat er leeft in de verschijnselen zelf. Want zonder deze dialoog kan de betekenis die zich in de dingen uitdrukt zich nergens kenbaar maken, als een werkelijkheid die ongeboren blijft.

Het ‘Urphänomen’ tussen objectivisme en subjectivisme

*Mephistopheles: Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben,
Dann hat er die Teile in seiner hand,
Fehlt, leider! Nur das geistige Band.*⁷⁸

In zijn essay *Das Naturbild Goethes und die technisch-naturwissenschaftliche Welt*⁷⁹ stelt de Duitse fysicus en filosoof Werner Heisenberg (1901-1976) dat Goethe zich zowel met de wetenschap als met de kunst van zijn tijd diepgaand uiteen heeft gezet.⁸⁰ Volgens Heisenberg zag Goethe in de wetenschap en de kunst van zijn tijd een tendens naar respectievelijk een eenzijdig objectivisme en een eenzijdig subjectivisme,

75 Bortoft (1996). *WN*. p. 305.

76 Bortoft (1996). *WN*. p. 306.

77 Bortoft (1996). *WN*. p. 113.

78 Goethe, J. W. von. (1808). *Faust I: Studierzimmer* (regel 1530-2072). Tübingen: J.G. Cotta. regel 1936-1945.

79 Heisenberg (1967). *NG*.

80 Heisenberg (1967). *NG*.

terwijl Goethe het van essentiële betekenis achtte om een middenpositie tussen deze extremen te bewaren.

In het zojuist genoemde essay stelt Heisenberg dat Goethe zich sterk heeft verzet tegen de weg die de moderne natuurwetenschap in zijn tijd was ingeslagen. Hij meent dat Goethe de toen al indrukwekkende prestaties van de natuurwetenschappelijke methode in zekere zin wel erkende, maar dat hij hier ook voor terugschrok, omdat hij de onderliggende uitgangspunten van deze methode niet kon delen. Goethe had de overtuiging dat de mens zichzelf en de hem omringende wereld in gevaar brengt als hij de grens van het zintuiglijk waarneembare overschrijdt, en de zintuiglijke waarneming gaat vervangen door abstract denken en mathematische representatie van de verschijnselen. Heisenberg citeert Goethe uit *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: “Das überhandnehmende Maschinenwesen quält und ängstigt mich. Es wälzt sich heran wie ein Gewitter, langsam. Aber es hat seine Richtung genommen, es wird kommen und treffen.”⁸¹

Het beslissende bezwaar van Goethe tegen de sinds Newton gebruikelijke methodiek van de natuurwetenschap, richt zich volgens Heisenberg op het uiteengaan van het ‘objectieve’ inzicht in de wetmatigheden die in de natuur werkzaam zijn, en het ‘subjectieve’ inzicht in de unieke zijnswijze van de dingen. Deze zijn in Goethes ‘Urphänomenen’ niet te scheiden. Je kunt ook zeggen: Bij de ‘Urphänomenen’ kan niet worden uitgemaakt of ze tot de als objectief gedachte wereld of tot het subjectieve rijk van de menselijke ziel behoren, omdat ze voor beide de voorwaarde vormen. De principiële samenhang die Goethe zag tussen de kleur als objectief en subjectief verschijnsel, is een verbijzondering van deze gedachtegang.

Daarnaast heeft Goethe zich volgens Heisenberg ook verzet tegen de kunst van zijn tijd, de Romantiek. Goethe was een groot liefhebber van kunst, en doordrongen van het grote belang ervan. Dit blijkt onder meer uit de ‘Weimarer Preisausschreiben für Malerei und Zeichnen’ die door Goethe waren geïnitieerd met als doel om de kwaliteit van de Duitse kunst te verbeteren.⁸² De Duitse literatuurwetenschapper en Germanist Friedmar Apel (1948), een van de auteurs in het boek *Goethe und die Kunst*, stelt dat voor Goethe de betekenisrijkdom die in de dingen leeft en die in een kunstwerk zichtbaar kan worden, zich niet ergens in een ideële wereld buiten de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid bevindt. Voor Goethe is deze betekenisrijkdom juist (normaalgesproken verborgen) in deze werkelijkheid aanwezig:

Menslicher Handel und Wandel ist wunderbar genug, die Mündigkeit des Menschen zeigt sich im Entschluss zum Hiersein, zu den Geschäften dieser Welt; im lebendigen Blick erschliesst sich dem Menschen der Sinn des Daseins, einer transzendenten Anleitung bedarf er nicht.⁸³

81 Goethe, J. W. von. (1982). Uit de roman: Wilhelm Meisters Wanderjahre. In: Eric Trunz (Red.), *Goethe Werke, Romane und Novellen III, Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 8. (9e druk)*. München, Verlag C. H. Beck, p. 429.

82 Gage. *KFAG*. (2001). p. 203.

83 Apel, F. (1994). Der lebendige Blick-Goethes Kunstanschauung. In S. Schulze (samensteller), *Goethe und die Kunst* (p. 571-578). (Katalogus bij tentoonstelling Schirn Kunsthalle Frankfurt en Kunstsammlungen zu Weimar.) Ostfildern: Verlag Gerd Hatje. p. 574. [afgekort als: Apel (1994). *LB*. In *GK*.]

In dit 'Entschluss zum Hiersein' schuilt volgens Apel de kern van het probleem dat Goethe had met de romantische kunst van zijn tijd. Naarmate Goethes ideeën zich in de loop van zijn leven verder uitkristalliseerden, werd ook zijn houding tegenover de romantische kunst pregnanter. Dat in de Romantiek het 'Hiersein' anders werd beleefd, kwam onder meer naar voren in een van de bekendste gedichten uit deze tijd: *Des Fremdlings Abendlied* van de Duitse dichter Georg P. Schmidt von Lübeck (1766-1849), door Franz Schubert die er muziek voor schreef omgedoopt tot *Der Wanderer* (1816, herzien in 1821). Met name de slotzin van dit gedicht wordt wel gebruikt als algehele sfeertekening van de tijd van de Romantiek: "*Da, wo du nicht bist ist das Glück.*" De mens wordt hier tot vreemdeling, tot een zwerver voor wie het geluk steeds weer achter de horizon verdwijnt. Het gevoel dat hierin tot uitdrukking komt, is welhaast het tegenovergestelde van wat Goethe met het 'Entschluss zum Hiersein' aangeduidde.

Volgens Heisenberg zag Goethe als algemene tendens in de kunstuitingen van de Romantiek het uiteengaan van twee werelden: die van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid en die van de betekenisrijkdom die volgens hem in deze waarneembare werkelijkheid tot uitdrukking komt. In de kunst van de Romantiek spreekt zich volgens Goethe eerder een *verlangen* naar deze betekenisrijkdom uit, dan dat deze betekenisrijkdom in het kunstwerk tegenwoordig wordt gesteld. Het verlangen naar deze betekenisrijkdom wordt in het kunstwerk dus niet bevredigd. Het ontheemde gevoel dat hiervan het gevolg kan zijn, lijkt zich mede in bovenstaande dichtregel uit te drukken: "*Da, wo du nicht bist ist das Glück.*"

Hiermee is in het kort aangeduid wat Goethes houding was tegenover zowel de kunst als de wetenschap van zijn tijd. Werner Heisenberg trekt hieruit de conclusie dat Goethe niet alleen afkerig was van de gerichtheid op het objectivisme die naar zijn gevoel in de wetenschap van zijn tijd tot uitdrukking kwam, maar ook van de gerichtheid op het subjectivisme die hij in de kunst van zijn tijd ervoer. Want het ging hem juist om een dialoog waarbij subject en object elkaar steeds vollediger kunnen doordringen, waardoor in het zintuiglijk waarneembare de essentiële betekenisrijkdom die hierin aanwezig is, beleefbaar wordt. Deze dialoog leidt uiteindelijk tot het waarnemen en beschrijven van wat Goethe de 'Urphänomenen' noemde, en die hij als het doel van zijn wetenschappelijke arbeid zag.

Goethe zag in de tendensen tot objectivisme en subjectivisme die hij in respectievelijk de wetenschap en de kunst van zijn tijd meende waar te nemen, een groot gevaar. Volgens hem zou de mens, als hij vanuit zijn middenpositie tussen objectivisme en subjectivisme verbonden zou blijven met hetgeen hij onderzoekt, de meest geniale en vruchtbare ideeën en scheppingen toegang kunnen verschaffen tot het aards bestaan. Terwijl de mens volgens hem in eenzijdigheden moet vervallen op het moment dat hij deze middenpositie prijsgeeft.⁸⁴ Hij meende dat een uiteengaan van subjectivisme (ervaring) en objectivisme (begrip) ertoe zou leiden dat de mens de verbinding met zichzelf en met de omringende wereld verliest. Hierdoor zou de mens zichzelf een raadsel worden, en zouden de dingen niet meer tot hem kunnen spreken. De heftigheid van Goethes polemische geschriften doet vermoeden dat Goethe zijn tijdgenoten (tevergeefs) uit het diepst van zijn ziel heeft willen waarschuwen voor de gevaren van het prijsgeven van deze middenpositie, waarin de mens de tegenstelling tussen objectivisme en subjectivisme overbrugt.

84 Wankmüller (2005). NF. In GW: HA, Bd. 13. p. 631.

Goethes kleurenleer

In het nu volgende gedeelte van dit hoofdstuk zal worden ingegaan op Goethes kleuronderzoek, dat in het didactisch gedeelte van zijn werk *Zur Farbenlehre* (1810) te vinden is.⁸⁵ Dit werk bevat onder meer de inhoud van de door hem eerder gepubliceerde geschriften over kleur, met name *Beiträge zur Optik I/II. Zur Farbenlehre* bestaat uit drie delen. Het didactisch gedeelte, dat Goethes eigenlijke kleurenleer bevat. Vervolgens het polemisches gedeelte, waarin Goethe zich verzet tegen inzichten en experimenten op het gebied van optika en kleur van Newton, die de onbetwistbaar juist geachte natuurwetenschappelijke benadering van Goethes tijd vertegenwoordigde. En tot slot volgt het historisch gedeelte, waarin Goethe behandelt wat over kleur geschreven is (na een kort overzicht vanaf de oertijd) vanaf de Griekse tijd tot aan zijn eigen tijd. Hierin maakt hij onder meer duidelijk dat de ideeën over kleur/kleurperceptie aan verandering onderhevig zijn, en dat wetenschap dus ook met betrekking tot het gebied van de kleur historisch is. Het werk *Zur Farbenlehre* sluit af met een supplement met bijlagen, verbeteringen en citaten, en 16 gekleurde platen met toelichting, die bepaalde aspecten en experimenten uit de kleurenleer aanschouwelijk maken of door de lezer gebruikt kunnen worden bij het zelf experimenteren met een prisma.

Goethe beschouwde zelf het didactisch gedeelte van *Zur Farbenlehre* als zijn eigenlijke kleurenleer. Een bepaling in Goethes testament inzake zijn literaire nalatenschap luidt zelfs dat bij herdruk van zijn kleurenleer het polemisches en het (ook polemisches getinte) historisch gedeelte weggelaten mogen worden, omdat zijn eigenlijke kleurenleer in het didactisch deel te vinden is, en ook omdat hij aangaf zelf weinig vreugde aan zijn polemisches geschriften te hebben beleefd: „[...] allein im Grunde ist alles polemische Wirken gegen meine eigentliche Natur, und ich habe daran wenig Freude.“⁸⁶

In het nu volgende zal een samenvatting worden gegeven van het didactisch gedeelte van *Zur Farbenlehre*. Goethes gedachtegang met betrekking tot de kleurverschijnselen die zich aan de besproken verschijnselen en experimenten stap voor stap ontwikkelt, is hierbij richtinggevend. De experimenten die hij beschrijft waarbij het niet om kleur gaat (licht en donker, kleurloze beelden, zwart, wit en/of grijs) worden niet genoemd.

1.4 GOETHES ZUR FARBENLEHRE

Didactisch gedeelte

Op 30 augustus 1792 schreef Goethe in Campagne in Frankrijk over zijn grote interesse in kleurverschijnselen in de natuur: “Want met deze natuurprocessen verging het me als met gedichten: ik maakte ze niet, ze maakten mij.”⁸⁷

85 Goethe (1810). ZF.

86 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 639 (Citaat uit een brief aan Eckermann, 15 mei 1831.)

87 Goethe, J. W. von. (2013). *Campagne in Frankrijk*. [Campagne in Frankreich] (Wilfred Oranje, vertaling). Hoorn: Hoogland en van Klaveren. p. 27.

Sinds zijn jeugd was Goethe geïnteresseerd in licht, schaduw en kleurverschijnselen. Het besluit zich systematisch met het verschijnsel kleur bezig te gaan houden, ontstond zoals eerder vermeld tijdens zijn Italiaanse reis.⁸⁸ In Italië slaagde hij erin, inzicht te krijgen in de natuurlijke wetmatigheden van het kunstzinnig scheppen, maar de wetmatigheden waar hij naar op zoek was met betrekking tot het kleurgebruik in de schilderkunst, bleven hem ontglippen. Zoals blijkt uit het historisch gedeelte van Goethes kleurenleer, was hij goed op de hoogte van wat er tot aan zijn tijd op het gebied van kleurenleer al geschreven was; maar omdat hij op zoek was naar wetmatigheden die de kleurverschijnselen zowel in de natuur als in de schilderkunst begrijpelijk zouden kunnen maken, vond hij hierin niet of maar gedeeltelijk de antwoorden die hij zocht.

De eerder in dit hoofdstuk beschreven uitgangspunten van Goethe ten aanzien van zijn onderzoeksmethode, zijn in dit didactisch gedeelte van zijn kleurenleer terug te vinden. Hij begint met het ordenen van de veelheid aan kleurverschijnselen die hij zelf in de natuur en in zijn experimenten heeft waargenomen. De experimenten dienden hierbij niet om iets aan te tonen of te bewijzen, maar om verder door te kunnen dringen in de geheimen van de kleurenwereld. Hierin is stap 1, en ook stap 2 van zijn onderzoeksmethode herkenbaar. Zijn vele waarnemingen van de kleurverschijnselen strekten zich uit over jaren. Daardoor alleen al was het nodig om zijn waarnemingen ook te verinnerlijken, zoals in stap 2 van zijn methode de bedoeling is. Door in deze tweede stap gebruik te maken van de exacte zintuiglijke fantasie en de 'Kunst- und Nachahmungstrieb' wordt de ontmoeting met de kleurverschijnselen geïntensiveerd en verdiept. Dit heeft tot gevolg dat het verschijnsel in het innerlijk van de onderzoeker als het ware tot leven komt, en de onderzoeker 'bewogen' raakt door het verschijnsel. Hierdoor verliezen de waarnemingen hun statisch karakter, en wordt de wereld van kleur voor de hierin participerende onderzoeker gaandeweg beleefbaar als een dynamisch geheel van kleurkwaliteiten.

Goethe komt uiteindelijk tot een ordening van al zijn waarnemingen op het gebied van kleur in drie groepen: *Physiologische Farben*, *Physische Farben* en *Chemische Farben*. (resp. de eerste, tweede en derde afdeling in zijn kleurenleer, zie hieronder).⁸⁹ De fysiologische kleuren zijn kleurverschijnselen die geheel of partieel hun oorsprong hebben in het gezichtsorgaan zelf. Een voorbeeld hiervan zijn de zogenaamde nabeelden (zie hieronder, eerste afdeling).⁹⁰ De fysische kleuren zijn kleurverschijnselen die veroorzaakt worden door materiële processen buiten de mens, waarbij aan een aantal voorwaarden moet worden voldaan. En als hier niet (meer) aan wordt voldaan, dan verdwijnen deze kleuren ook weer. Een voorbeeld hiervan is de regenboog.⁹¹ De chemische kleuren zijn de min of meer permanente kleuren van materiële stoffen, die verschijnen bij voldoende aanwezigheid van licht. Deze kleuren kenmerken zich meestal door duurzaamheid. De kleur van mineralen, planten, dieren en mensen vallen hier onder.⁹²

88 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 613

89 Goethe (1810). ZF. *Physiologische Farben* alinea 1-135; *Physische Farben* alinea 136-485; *Chemische Farben* alinea 486-687.

90 Goethe, ZF. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). alinea 1-135. p. 329-359.

91 Goethe, ZF. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). alinea 136-485. p. 359-438.

92 Goethe, ZF. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). alinea 486-687. p. 438-475.

In al deze waarnemingen in de wereld van kleur komen al snel opvallende wetmatigheden naar voren. Aan het begin van de vierde afdeling van zijn kleurenleer (*Allgemeine Ansichten nach Innen*) schrijft Goethe dan ook dat het moeilijk was om niet in de verleiding te komen, meteen al conclusies te trekken over de samenhang tussen de kleurverschijnselen onderling:

Wir haben bisher die Phänomene fast gewaltsam auseinandergehalten, die sich theils ihrer Natur nach, theils dem Bedürfnis unsres Geistes gemäss immer wieder zu vereinigen strebten.⁹³

Goethe houdt de verschijnselen zo lang uit elkaar om ze de kans geven, zich zo volledig mogelijk uit te spreken, alvorens in de vierde afdeling van zijn kleurenleer tot theorievorming over te gaan. Hiermee brengt hij in de praktijk wat hij in zijn essay *Der Versuch als Vermittler von Object und Subject*⁹⁴ verwoordde over de houding van de onderzoeker ten opzichte van de verschijnselen (zie hoofdstuk 1.1). Pas nadat Goethe de natuurlijke kleurenwereld in kaart heeft gebracht en als een dynamisch geheel van kleurkwaliteiten heeft beleefd, gaat hij ertoe over om de kleurverschijnselen door middel van theorievorming met elkaar te verbinden. Dit gebeurt in de vierde en vijfde afdeling van zijn kleurenleer, waarin hij stap 3 van zijn wetenschappelijke werkwijze uitwerkt. Vanuit de dynamiek tussen de meest lichtverwante kleur (geel) en de meest duisterverwante kleur (blauw) die zowel in de fysiologische als in de fysische en de chemische kleuren als oerpolariteit naar voren kwam, bouwt hij in de vierde afdeling zijn kleurencirkel op.

In de vierde en vijfde afdeling (*Nachbarliche Verhältnisse*) wordt duidelijk dat Goethe als 'Urphanomen' van de kleurenwereld beschouwt wat hij in de tweede afdeling voor het eerst heeft beschreven: licht door een troebel medium gezien wordt geel, duister door een verlicht troebel medium gezien wordt blauw.⁹⁵ Volgens Goethe ligt dit 'Urphanomen' ten grondslag aan zowel de objectieve als de subjectieve kleurverschijnselen.⁹⁶

Tot slot gaat hij in de zesde afdeling van zijn kleurenleer in op de *Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe*. Hierbij keert hij terug naar zijn oorspronkelijke vraag naar wetmatigheden in het aanwenden van kleur in de schilderkunst. Het onderzoeken van deze zintuiglijk-morele werking van de kleur is in Goethes tijd een novum in de geschiedenis van de kleurenleer.⁹⁷ Deze stap werd mede mogelijk gemaakt doordat het in de kunsttheorie al mogelijk was om over kleur te spreken als een afzonderlijk artistiek criterium.⁹⁸

In zijn bespreking van de zintuiglijk-morele werking van de kleuren besteedt hij eerst aandacht aan de werking van de individuele kleuren uit de kleurencirkel, en legt vervolgens de basis voor een harmonieeler vanuit de complementaire kleuren.

93 Goethe (1810). ZF. alinea 688, regel 3-6.

94 Goethe, VVOS. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 10-20.

95 Goethe, ZF. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). Alinea 150-151. p. 362.

96 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 625.

97 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 635.

98 Zie bijvoorbeeld Piles, R. de. (1756). *Beredeneerde beschouwing der schilderkunde* [Cours de peinture par principes] (J. de Jongh, vertaling). Parijs: Estienne. (Originele uitgave gepubliceerd in 1708). [afgekort als : Piles. BBS. (1708).]

Voor dit proefschrift is met name het 'Urphänomen' van belang, en hoe Goethe uit de dynamiek hiervan de kleurencirkel laat voortkomen. Daarnaast is uiteraard ook de zesde en laatste afdeling van Goethes kleurenleer van belang, waarin hij de werking van de verschillende kleuren bespreekt, en de basis legt voor een harmonieeler. Door zich in te leven in de *objectieve* kleurverschijnselen is hij tot het 'Urphänomen' van de kleurenwereld gekomen. En daarmee had hij de sleutel in handen waarmee hij in de zesde afdeling in kon gaan op de *subjectieve* kleurverschijnselen: de zintuiglijk-morele werking van kleur.

In de eerste drie afdelingen van zijn kleurenleer ordent Goethe zijn waarnemingen van de objectieve kleurverschijnselen, die uiteindelijk tot de ontdekking van het 'Urphänomen' hebben geleid. Zonder kennis te nemen van deze drie afdelingen van zijn kleurenleer, komt de ontdekking van het 'Urphänomen' van de kleurenwereld dus als het ware in de lucht te hangen, omdat dan de bodem waar zijn bevindingen uit voort zijn gekomen, hieronder vandaan valt. In verband hiermee is in dit proefschrift de keuze gemaakt om een samenvatting te geven van Goethes kleurenleer als geheel, inclusief de eerste drie afdelingen.

Eerste afdeling – Fysiologische kleuren

Volgens Goethe ziet het oog geen vorm, maar slechts licht, donker en kleur: heel de natuur openbaart zich hierdoor aan het zintuig van het oog. Daardoor is volgens Goethe de schilderkunst mogelijk, die met deze drie gegevens de gehele zichtbare wereld weet weer te geven, zelfs volmaakter dan deze wereld in werkelijkheid vaak is.⁹⁹ Volgens hem dankt het oog zijn bestaan aan het licht: "Aus gleichgültigen tierischen Hülfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde, und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem ausseren entgegentrete".¹⁰⁰ Geïnspireerd door de *Enneaden* van de Griekse filosoof Plotinus (204/5-270 na Chr.)¹⁰¹ schrijft hij:

*Wär nicht das Auge sonnenhaft
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt'nicht in uns des Gottes eigne Kraft
Wie könnt'uns Göttliches entzücken?*¹⁰²

Slechts omdat het oog uit zichzelf de kleur voort kan brengen, verschijnt de wereld aan de mens als een kleurige wereld, aldus Goethe. Daarom begint hij zijn onderzoekingen met de vraag in hoeverre het oog uit zichzelf kleurige verschijnselen tevoorschijn kan roepen, en beschouwt hij de fysiologische kleurverschijnselen¹⁰³ als het fundament van zijn kleurenleer.

99 Goethe (1810). ZF. Einleitung.

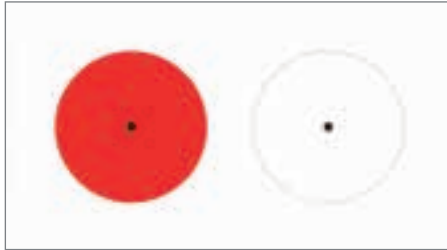
100 Goethe (1810). ZF. Einleitung.

101 Zie Plotinus (1991). *The Enneads*. (J. Dillon, red.; S. MacKenna, vertaling). London: Penguin Books. (Originele tekst geschreven tussen 253 – 270.) De hier bedoelde tekst komt uit Tractaat I.6., p. 53 (On Beauty) IX en luidt: *Never could the eye have looked upon the sun had it not become sun-like, and never can the soul see Beauty unless she has become beautiful.*

102 Goethe (1810). ZF. Einleitung.

103 Goethe (1810). ZF. Erste Abteilung – Physiologische Farben. alinea 1-135.

Een voorbeeld van zo'n verschijnsel is het gegeven dat het oog, als het een tijdje naar een rode (magenta met geel) cirkel op een witte achtergrond staart en daarna naar één punt op een witte achtergrond kijkt, een blauwachtig nabeeld blijkt voort te brengen. (zie afb. 3). Dit zijn de zogenaamde nabeelden; bij elke kleur brengt het oog uit zichzelf de complementaire kleur voort.



Afbeelding 3. Nabeeldexperiment

De complementaire kleuren kunnen ook simultaan voorkomen; kijkt men bijvoorbeeld naar een gekleurd vlak met een grijsig vierkantje erin, dan wordt het grijs in het midden met een tint in de complementaire kleur overtrokken. Als je langer kijkt naar bijvoorbeeld het groene vierkant op afbeelding 4, dan krijgt het grijs in het midden een magenta-achtige toon, terwijl hetzelfde grijs in het gele vierkant enigszins naar violet gaat neigen. (Een van beide vierkanten afdekken helpt om dit goed waar te nemen.)



Afbeelding 4. Simultane contrastkleuren

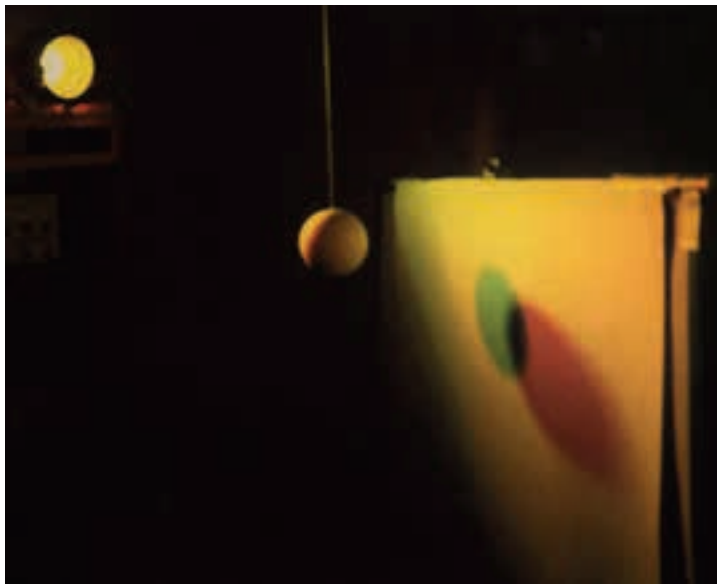
Goethe: Wir haben sie (deze kleurverschijnselen, WU) physiologische genannt, weil sie dem gesunden Auge angehören, weil wir sie als die notwendigen Bedingungen des Sehens betrachten, auf dessen lebendiges Wechselwirken in sich selbst und nach aussen sich hindeuten.¹⁰⁴

Het oog eist volgens Goethe totaliteit in de meest strikte zin van het woord, en completeert in zichzelf de kleurencirkel. Als het bijvoorbeeld geconfronteerd wordt met groen, een menging van geel en blauw, dan brengt het uit zichzelf het magentarood voort, zodat in deze drie kleuren de hele kleurencirkel weer vertegenwoordigd is (zie

¹⁰⁴ Goethe (1810). ZF. alinea 3.

vierde afdeling- algemene opvattingen, intern). Goethe zag dit als het naar evenwicht streven van het gezonde oog; bij bijvoorbeeld extreme vermoeidheid is het oog minder in staat tot deze veerkracht, en verschijnt het nabeeld nauwelijks of is juist abnormaal langdurig. Rike Wankmüller noemt het Goethes onbestreden verdienste deze verschijnselen, die men tot dan toe grotendeels als afwijkingen had beschouwd, te erkennen als normale reacties van het gezonde oog. De fysiologische kleuren hebben in Goethes tijd en daarna dan ook erkenning en navolging gevonden.¹⁰⁵

Goethe onderscheidt deze reacties van het gezonde oog van de pathologische kleurverschijnselen, waar hij vervolgens op ingaat. Hij bespreekt met name kleurenblindheid (hij gaf de eerste fysiologische verklaring voor deze afwijking, die in 1776 door de Engelse oogarts Joseph Huddart was ontdekt),¹⁰⁶ kleuren die optreden bij mechanische beroering van het oog, lichtverschijnselen in zieke ogen en abnormaal langdurige nabeelden. Als reden voor zijn interesse in deze verschijnselen geeft Goethe aan dat iedere abnormale toestand meer inzicht geeft in de wetmatigheden die elkaar in de normale toestand in evenwicht houden.¹⁰⁷ Voor Goethe is iedere misvorming of abnormaliteit de eenzijdige ontwikkeling van iets wetmatigs; het laat zien hoe een natuurlijk proces, dat zich zou moeten invoegen in een geheel, zijn grenzen overschrijdt, omdat het niet door andere, tegengesteld werkende krachten binnen de grenzen wordt gehouden die kenmerkend zijn voor het normale verschijnsel. (In zijn



Afbeelding 5. Gekleurde schaduwen

105 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 620.

106 Vervaeke, E. (1991). De eerste kleurenblindheidspoeven. *GEWINA: Tijdschrift voor de geschiedenis der geneeskunde, natuurwetenschappen, wiskunde en techniek*, Vol. 14, nr. 2, p. 74 – 95.

107 Goethe (1810). ZF. alinea 101-135.

werk *De metamorfose van de planten* besteedt hij in dit verband ook aandacht aan het verschijnsel van de doorgegroeide roos).¹⁰⁸ Als onderzoeker kun je hier dus aan aflezen welke krachten elkaar in evenwicht houden in een normaal verlopend natuurlijk proces. De natuur laat op deze wijze in het abnormale, misvormde zien wat de onderzoeker zich anders alleen in de geest kan voorstellen.

Als overgang van de fysiologische kleuren naar de fysische kleuren bespreekt Goethe het merkwaardige verschijnsel van de gekleurde schaduwen (zie afb. 5).

Als in een donkere ruimte een voorwerp wordt beschenen door twee lichtbronnen, dan ontstaan op de muur achter het voorwerp twee grijzige schaduwen. Geef je nu de rechter lichtbron kleur door middel van bijvoorbeeld roodgekleurd doorzichtig folie, dan wordt de rechter schaduw achter het voorwerp roodachtig (omdat de andere, witte lichtbron daar door het bolvormige voorwerp wordt tegengehouden), maar de rechter schaduw wordt de complementaire kleur, in dit geval groenachtig. Deze kleur wordt overtuigender naarmate je er langer naar kijkt, en verliest zijn kleur als je hem geïsoleerd door een kokertje bekijkt. In die zin lijkt het dus een fysiologische kleur. Maar deze gekleurde schaduwen kunnen wel worden gefotografeerd, in tegenstelling tot de andere fysiologische kleurverschijnselen.

Goethe meende toch dat de gekleurde schaduwen door het oog zelf worden voortgebracht. En er wordt ook tegenwoordig door natuurkundigen van uitgegaan dat het bij de gekleurde schaduwen om een subjectief kleurverschijnsel zou gaan. Maar het blijft merkwaardig dat deze kleuren fotografisch kunnen worden vastgelegd.

Tweede afdeling – Fysische kleuren

Zoals eerder vermeld ontstaan de fysische kleuren¹⁰⁹ door materiële processen buiten de mens. Deze kleuren hebben bepaalde voorwaarden nodig om te verschijnen, en als aan die voorwaarden niet langer wordt voldaan, verdwijnen ze ook weer. Goethe maakt hierbij onderscheid tussen dioptrische kleuren (van de eerste en tweede klasse), katoptrische, paroptrische en epoptische kleuren:

*Dioptrische kleuren van de eerste klasse*¹¹⁰ zijn kleuren die ontstaan wanneer je door een doorschijnend, troebel medium (Trübe) kijkt. *Dioptrische kleuren van de tweede klasse* (refractieverschijnselen)¹¹¹ treden op als je door een geheel doorzichtig medium, bijvoorbeeld een prisma, naar een grens tussen een licht(er) en een donker(er) vlak kijkt.

*Katoptrische kleuren*¹¹² ontstaan als het licht terugkaatst van een voorwerp (reflectie). Het verschil met de vaste, chemische kleuren is dat deze kleuren ontstaan en veranderen onder invloed van de lichtval. Voorbeelden zijn de kleuren die je ziet op spinrag als de zon schijnt, of de fijne gekleurde puntjes die je dan kunt waarnemen op mat zilver of zwart papier. Parelmoerkleuren op schelpen en de veranderlijke kleuren van sommige vogelveren kunnen ook zonder direct zonlicht worden waargenomen.

108 Goethe, J.W. von. (1981). *De metamorfose van de planten*. (W. Beekman en L. van Looy, vertaling). Rotterdam: Christofor. (Oorspronkelijke titel: *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. 1790.)

109 Goethe (1810). ZF Zweite Abteilung – Physische Farben. alinea 135-485.

110 Goethe (1810). ZF alinea 145-177

111 Goethe (1810). ZF alinea 178-356.

112 Goethe (1810). ZF alinea 366-388.

*Paroptische kleuren*¹¹³ worden tevoorschijn geroepen door buigingsverschijnselen. Goethe beschrijft hier proeven waarbij het licht langs allerlei voorwerpen op een scherm valt, en daarop schaduw- en buigingsbeelden vormt. Als voorbeeld noemt hij o.a. de kleuren die je ziet als je door je wimperharen naar het zonlicht kijkt.

En tot slot ontstaan de *epoptische kleuren*¹¹⁴ door verschillende condities aan de oppervlakte van kleurloze media. Goethe noemt bijvoorbeeld de kleuren die ontstaan op een breukvlak in een kristal of in ijs. Hij gaat verder in op de kleuren van zeepbellen en schuimbellen in chocolade, bier of wijn. Ook de kleuren die ontstaan bij verhitting van metalen rekent Goethe tot de *epoptische kleuren*.¹¹⁵

Goethe zag het als zijn wetenschappelijke taak om een (kleur)verschijnsel niet geïsoleerd te beschouwen, maar in verbinding met of voortkomend uit andere verschijnselen. In verband hiermee wijst hij erop dat de katoptrische kleuren nog nauw aansluiten bij de fysiologische, de paroptrische kleuren zich als iets meer verzelfstandigen, de dioptrische kleuren in de meest strikte zin fysisch zijn en een uitgesproken objectieve kant hebben, terwijl de *epoptische kleuren* de overgang naar de chemische kleuren voltrekken.

Belangrijk voor de grote lijn in Goethes kleurenleer is vooral zijn bespreking van de dioptrische kleuren. Vanuit de dioptrische kleuren van de eerste klasse (het kijken door een troebel medium) formuleert hij voor het eerst dat licht, door een troebel medium gezien, geel wordt; en dat duister, door een verlicht troebel medium gezien, blauw wordt. (Dit gegeven komt in de vierde afdeling teug als het 'Urphänomen van de kleurenwereld'). Daarnaast behandelt hij hier de kleuren die ontstaan bij het kijken door een doorzichtig medium, bijvoorbeeld een prisma.

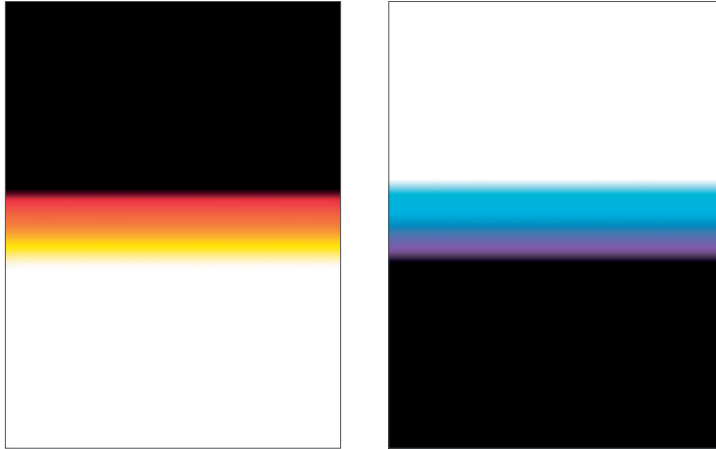
Toen Goethe voor het eerst door een prisma naar een witte wand keek, zag hij dat er door het prisma gezien alleen dáár kleuren ontstaan, waar zich een grens bevindt tussen een licht en een donkerder vlak. Als je zó door een horizontaal voor de ogen gehouden prisma kijkt dat het beeld naar onderen toe wordt verschoven, dan zie je bijvoorbeeld op de grens tussen een venster (licht) en de muur eromheen (donker) aan de bovenkant van het lichte venster een roodgele, aan de onderkant een blauwviolette band ontstaan (zie afb. 6 en 7)

Door het prisma te draaien kun je ook bewerkstelligen dat het beeld naar boven toe wordt verschoven, en dan wisselen de gekleurde randen op afbeelding 6 en 7 van plaats. Goethe meende dat de voorwaarden tot het ontstaan van deze kleuren analoog was aan die van de dioptrische kleuren van de eerste klasse. Hij redeneerde als volgt: als je door een prisma kijkt naar een scherpe grens tussen licht en donker, dan verschuift het beeld door refractie. In de situatie op afbeelding 6 schuift het bovenste donkere vlak een stukje op over het lichte vlak daaronder, en verdonkert het daardoor enigszins. (Het onderste witte vlak schuift ook op naar onderen, maar wit over wit geeft geen kleur). Waar het wit enigszins verdonkerd wordt, ontstaat geel. Waar het sterker

113 Goethe (1810). ZF. alinea 389-428.

114 Goethe (1810). ZF. alinea 429-485

115 Goethes indeling in de verschillende soorten fysische kleuren is niet altijd eenduidig toepasbaar. De *epoptische kleuren* in dunne lagen worden, bijvoorbeeld bij een zeepbel, door reflectie tevoorschijn gebracht, en zijn dus katoptrisch te noemen, terwijl de veranderlijke kleuren in bijvoorbeeld vogelveren en parelmoer die Goethe tot de katoptrische kleuren rekent, eerder onder de *epoptische kleuren* zouden moeten vallen: ze ontstaan aan de oppervlakte van kleurloze media, en vereisen geen gerichte lichtspiegeling.

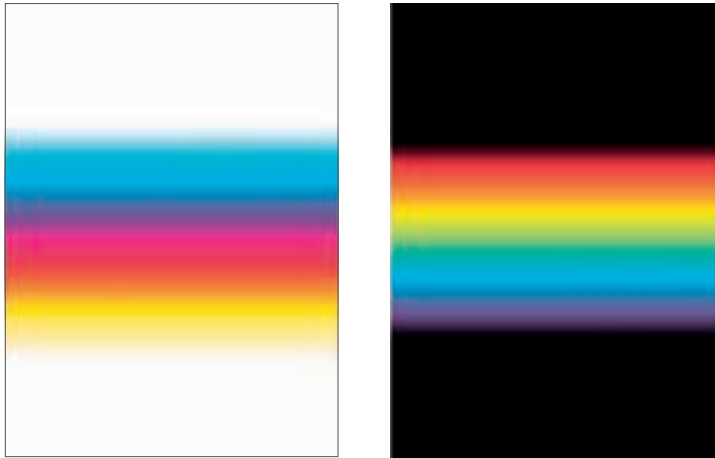


Afbeelding 6 en 7: Kleuren op de grens tussen een wit/licht en een zwart/donker vlak, gezien door een prisma (zodanig dat het beeld naar onderen toe verschuift)

verduisterd wordt, ontstaan oranje en oranjerood. De overgang van oranjerood naar het donker is abrupt; het duister overheerst daar zo sterk dat de kleur verdwijnt. In de situatie die op afbeelding 7 te zien is, schuift het verlichte bovenste vlak enigszins over het donkere vlak daaronder, aldus Goethe. Daardoor wordt dit duister enigszins opgelicht. Waar het duister weinig wordt opgelicht, ontstaat violet. Verder naar boven verschijnt blauw, dat naar boven toe oplost van lichtblauw naar wit.

Vervolgens beschrijft Goethe ook wat er gebeurt als je op dezelfde manier door het prisma blijft kijken, maar het donkere vlak verandert in een dunne donkere band in een licht vlak (bijvoorbeeld een raamspijl). Dan gaan de gekleurde randen boven en onder het donkere vlak elkaar doordringen. Het oranjerood van de onderrand en het violet van de bovenrand doordringen elkaar, en hieruit ontstaat het purper of magenta (afb. 8). Al gauw ontdekte Goethe dat het omgekeerde van deze situatie ook een nieuwe kleur oplevert: als je een dunne witte band in een zwart vlak door een prisma bekijkt, dan worden het blauw en het geel vermengd tot groen (afb. 9). Hier ontstaat dus uit de gekleurde randen pas het continue spectrum dat Newton vond bij zijn *Experimentum Crucis* in de verduisterde ruimte. Dit is hetzelfde spectrum als in de regenboog zichtbaar wordt. Het groen in dit spectrum werd door Newton als niet samengesteld beschouwd, omdat hij meende dat het spectrum dat hij in zijn *Experimentum Crucis* waarnam, een primair verschijnsel was. Een experiment met een groter gaatje zou hem hebben geleerd dat het groen pas ontstaat als het geel en het blauw van de gekleurde randen elkaar doordringen.

In afbeelding 8 ontstaan, in Goethes termen, de volgende kleuren: blauw, blauwrood, purper, geelrood en geel. Wordt het prisma sterker gekanteld, dan schuiven de gekleurde randen meer naar elkaar toe, en blijft er blauw, purper en geel over. In afbeelding 9 ontstaan: geelrood, geel, groen, blauw en blauwrood. Bij sterkere kanteling van het prisma blijven geelrood, groen en blauwrood over. Deze twee spectra bestaan dus uit kleuren die complementair aan elkaar zijn.



Afbeelding 8. Dunne witte band in een zwart veld gezien door een prisma

Afbeelding 9. Dunne zwarte band in een wit veld gezien door een prisma

Deze beschouwing over de gekleurde randen bij het kijken door een prisma is het enige gedeelte van zijn kleurenleer waar Goethe later afstand van nam.¹¹⁶ Hij zag in dat zijn beschouwing te schematisch was, en dat onduidelijk bleef hoe licht en duister in deze experimenten op elkaar werken. Dit bracht Goethe echter niet dichter bij Newtons verklaring voor deze prismatische kleurverschijnselen; hij meende dat het antwoord in een andere richting moest worden gezocht, en dat het laatste woord over deze experimenten nog niet was gezegd. In Goethes tijd echter werd Newtons verklaring van de prismatische kleuren in wetenschappelijke kringen algemeen aanvaard. Newton ging ervan uit dat de lichtstralen die bij daglicht op een witte muur schijnen, ontelbare lichtpunten op de muur veroorzaken. Deze lichtpunten werden door hem als gescheiden van elkaar opgevat. Al deze lichtpunten werden door een prisma gezien geacht in principe allemaal een kleurenspectrum op te leveren; maar volgens Newton heffen deze spectra elkaar weer op, omdat ze zich zeer dicht bij elkaar bevinden en elkaar allemaal overlappen. Alleen op de grens met een duister vlak is deze overlapping incompleet, en verschijnen daardoor de gekleurde randen.¹¹⁷

In de hedendaagse natuurkundeboeken voor de middelbare school vind je nog steeds Newtons gedachtegang dat het witte licht een samengesteld geheel is van verschillende frequenties die ieder een verschillende brekingsindex hebben bij de doorgang door een prisma. Newton ging hierbij van de vooronderstelling ('Vorstellungsart') uit dat er kleurloze, begrensde lichtdeeltjes bestaan die door het prisma kunnen worden geordend, en in de mens aanleiding geven tot het zien van kleuren. De gedachte dat er grenzen tussen de genoemde lichtpunten zouden bestaan waardoor elk lichtpunt een apart continu spectrum zou laten zien, is echter een aanname die uit een kwantitatieve benadering voortkomt, maar geen fysische realiteit is.¹¹⁸

¹¹⁶ Goethe, J. W. von. (2009). In B. Siepmann van den Berg (Samensteller). *Goethe Kleurenleer* (5e druk) (P. Lukkenauer, vertaling). Zeist: Christofoor. p. 189

¹¹⁷ Bortoft (1996). *WN*. p. 219 e.v.

¹¹⁸ Bortoft (1996). *WN*. p. 219 e.v.

De Nederlandse wis-, natuur- en sterrenkundige Christiaan Huygens (1629-1695) ontwikkelde al vóór Newtons *Optics* (1704) zijn golftheorie van het licht (*Traité de la lumière*, 1690) waarmee hij de brekingsverschijnselen van het licht beter kon verklaren dan met de deeltjestheorie; aan de deeltjestheorie werd echter aanvankelijk toch de voorkeur gegeven. Maar toen daarna ook de buigingsverschijnselen en interferentieverschijnselen (Thomas Young, 1801) beter verklaard konden worden met het golfmodel, was het definitief gedaan met de deeltjestheorie.

Maxwell kwam in de 19^e eeuw met zijn elektromagnetische golftheorie, die toen algemeen werd aanvaard. Echter heeft de verklaring van het foto-elektrische effect (Einstein, 1905) het beeld verder genuanceerd, want in de fysica spreekt men tegenwoordig over lichtquanten of fotonen als een soort energie pakketjes die zich in sommige gevallen gedragen als golven, en in andere gevallen als deeltjes. De atoomtheorie van Rutherford en Bohr (rond 1918) en vervolgens de kwantummechanica van Schrödinger en Heisenberg (rond 1925) zijn mede ontstaan vanuit hun pogingen om dit paradoxale gedrag van licht te kunnen verklaren.¹¹⁹ Hoewel Newtons verklaring van het ontstaan van de prismakleuren nog steeds wordt gebruikt, is de deeltjestheorie dus al sinds het begin van de 19^e eeuw verworpen.

Derde afdeling – Chemische kleuren

Chemische kleuren zijn onder de invloed van het licht gekleurde stoffen. In de chemische kleuren verschijnt de materie als kleur. Deze kleuren zijn voor hun verschijnen niet afhankelijk van bijzondere condities, zoals de fysische kleuren, maar uitsluitend van de aanwezigheid van licht. Deze kleuren zijn dan ook vaak duurzaam.¹²⁰ Goethe begint met de beschrijving van kleuren die wel tot de chemische kleuren behoren, maar wel nog beweeglijk zijn. Bij de dioptrische kleuren van de eerste klasse werd duidelijk dat door het toenemen van de troebelheid een lichtdoorlatend object van lichtgeel tot diep robijnrood kan intensiveren. Omgekeerd intensiveert het blauw zich tot violet als het verlichte troebele medium tegen een duistere achtergrond wordt gezien, en steeds minder troebel wordt.

Bij de chemische kleuren doet zich volgens Goethe iets dergelijks ook voor. Hij noemt als voorbeeld onder meer het volgende experiment: vult men een witporceleinen vat met maatverdeling met een zuiver gele vloeistof, dan zal deze van boven naar onder geleidelijk verdonkeren tot oranje. Vult men een tweede vat met een zuiver blauwe oplossing, dan zal bovenaan hemelsblauw, en op de bodem violet te zien zijn. En als men het vat in de zon zet, dan is de schaduwzijde van de bovenste lagen ook al violet.¹²¹ Vervolgens besteedt Goethe aandacht aan het culmineren van de kleur vanaf het geel-geelrood-roodgeel of het blauw-blauwrood-roodblauw naar het zuivere rood, en aan het omslaan van de kleur van de kant van het geel-geelrood-roodgeel door het rood heen naar de kant van het roodblauw-blauwrood-blauw. Hij noemt het voorbeeld van gele tot hyacinthode tincturen van plantensappen (kurkuma, saffloer en orleaan met

119 En niet alleen van licht; ook materiedeeltjes, zoals elektronen gedragen zich in sommige opzichten als deeltjes, in de zin van precies gelokaliseerde, begrensde 'dingen', en in sommige opzichten als een golf.

120 Goethe (1810). ZF. Dritte Abteilung – Chemische Farben. alinea 486-687

121 Goethe (1810). ZF. alinea 518, regel 6-15.

name) die door bijmenging van alkaliën hun hoogtepunt bereiken en dan omslaan naar het blauwrode toe.¹²² Lakmoes, een kleurstof die met alkaliën als roodblauw wordt vastgelegd, maar in roodgeel verandert zodra deze kleurstof met zuren in aanraking komt, noemt hij als voorbeeld van het heen en weer kunnen bewegen tussen de geel-geelrode-roodgele en de blauw-blauwrode en roodblauwe kant van de kleurencirkel.¹²³ Voorts wijst hij erop dat in het dierenrijk zelfs het doorlopen van de hele cirkel van geel via groen en blauw tot purper voorkomt (zie hieronder).¹²⁴

Tot slot besteedt hij aandacht aan het omslaan van een kleur in de bijbehorende complementaire kleur; als voorbeeld noemt hij onder meer het minerale kameleon (mangaanzure kali); in droge toestand is dit te beschouwen als een groen poeder (gemalen kristallen) dat, opgelost in water, zijn fraaie groene kleur laat zien. Maar dan verandert deze kleur plotseling in de aan het groen tegengestelde purperkleur, zonder merkbare tussenfasen.¹²⁵

Na deze beschrijving van de nog beweeglijke chemische kleuren bespreekt Goethe de kleuren die we aantreffen in de mineralen-, planten-, en dierenwereld, en de kleuren die aan de menselijke gestalte zijn waar te nemen. Bij de dieren maakt hij onderscheid tussen de kleuren van wormen, insecten en vissen, vogels en de kleuren van zoogdieren. In dit dierenrijk beschrijft Goethe als beweeglijke kleuren de slakkensoorten waaruit van oudsher een purperkleurig sap gewonnen werd, dat 'onderweg' daar naartoe verschillende keren van kleur verandert (Dit kan betrekking hebben op de Hexaplex Trunculus of de Bolinus Brandaris):

Dieser Saft hat das Eigene, dass er, dem Licht und der Luft ausgesetzt, erst gelblich, dann grünlich erscheint, dann ins Blaue, von da ins Violette übergeht, immer aber ein höheres Rot annimmt und zuletzt durch Einwirkung der Sonne, besonders wenn er auf Batist aufgetragen worden, eine reine hohe rote Farbe annimmt.¹²⁶

Kermes en cochenille, twee organische pigmenten die uit vrouwelijke kermes- en cochenilleluizen (schildluizen) worden gewonnen, werden in de ververij veel gebruikt om stoffen purperrood te verven. Daarnaast werd het als pigment in de schilderkunst gebruikt. Ook deze pigmenten zijn beweeglijk; ze laten zich met zuren en alkaliën zowel naar de geel-rode als naar de blauw-violette kant voeren.¹²⁷

Bij de kleuren van zoogdieren en mensen¹²⁸ tenslotte stelt Goethe vast dat de elementaire kleuren, die tot dan toe in de bespreking veelvuldig voorkwamen, bijna geheel verdwijnen. Het (bijna) wit, zwart, geel, geelrood en bruin komt veelvuldig voor. Deze kleuren zijn volgens hem een in hoge mate door organische warmte bewerkt verschijnsel.

122 Goethe (1810). ZF. alinea 529.

123 Goethe (1810). ZF. alinea 533, regel 21-26.

124 Goethe (1810). ZF. alinea 540.

125 Goethe (1810). ZF. alinea 542.

126 Goethe (1810). ZF. alinea 641.

127 Goethe (1810). ZF. alinea 799.

128 Goethe (1810). ZF. alinea 662-672.

Vierde afdeling – Algemene opvattingen, intern

Nu de veelheid aan afzonderlijke verschijnselen in de vorige drie afdelingen van Goethes kleurenleer alle aandacht heeft gekregen, wordt vervolgens gekeken of hierdoor een dieper, rijker inzicht in de kleurenwereld kan ontstaan. Goethe:

Die Phänomenen sind nichts wert, als wenn sie uns eine tiefere reichere Einsicht in die Natur gewähren oder wenn sie uns zum Nutzen anzuwenden sind.¹²⁹

In de vierde afdeling komt het algemene, intern verbindende aan de orde dat zich ten aanzien van deze kleurverschijnselen laat beschrijven.¹³⁰ Goethe benadrukt hoe gemakkelijk kleur ontstaat, hoe krachtig kleur kan zijn, en hoe uitgesproken kleur is. De kleur onderscheidt zich naar twee kanten, aldus Goethe, en presenteert een tegenstelling die hij een polariteit noemt: het geel tegenover het blauw. In deze samenvatting is deze polariteit ter sprake gekomen bij resp. de complementaire kleuren van geel en blauw (fysiologisch), de waarnemingen door een troebel medium (fysisch) en het experiment met de witte porceleinen vaten (chemisch). Deze polariteit van geel en blauw kent hij verschillende kwaliteiten toe, die hij aanduidt met plus en min:

<i>Plus</i>	<i>Minus</i>
Gelb	Blau
Wirkung	Beraubung
Licht	Schatten
Hell	Dunkel
Kraft	Schwäche
Wärme	Kälte
Nähe	Ferne
Abstossen	Anziehen
Verwandschaft mit Säuren	Verwandschaft mit Alkalien ¹³¹

Als beide tegenpolen worden vermengd, ontstaat het groen, waarin de samenstellende elementen, het geel en het blauw, verdwijnen. Door intensivering, in termen van Goethe door 'Steigerung', verschijnt in de kleurencirkel aan de kant van het geel het geelrood, aan de kant van het blauw het blauwrood. Deze intensivering is volgens Goethe onstuitbaar snel en continu en komt zowel bij de fysiologische als bij de fysische en chemische kleuren voor.

Dan beschrijft Goethe het moment dat beide geïntensiveerde tegenpolen zich verbinden, totdat op het hoogste punt van de kleurencirkel het zuivere rood zich manifesteert (zie afb. 10). Deze kleur wordt door hem vaak purper genoemd, en kenmerkt zich door het feit dat hij geen geel of blauw meer in zich heeft. (tegenwoordig noemen we deze kleur magenta). Deze kleur ontstaat niet door vermengen of verenigen van andere kleuren, maar volgens Goethe door het fixeren van een substantie op het culminatiepunt van zijn kleur. Ook dit verschijnsel komt zowel bij de fysiologische als

129 Goethe, J.W. von. (1981). MR. In *GW: HA. Bd. 12*. uitspraak 503, p. 434.

130 Goethe (1810). ZF Vierte Abteilung – Allgemeine Ansichten nach Innen. alinea 688-715.

131 Goethe (1810). ZF alinea 696.

bij de fysische en chemische kleuren voor. Bij de fysische kleuren is het zuivere rood de complementaire kleur die door het kijken naar groen tevoorschijn wordt geroepen; bij de fysische kleuren wijst Goethe op de proef met het prisma waarbij het purper ontstaat als de violette en de oranje rand elkaar doordringen, en bij de chemische kleuren door voortgezette intensivering, bijvoorbeeld bij de hiervoor besproken geel en geelrode plantensappen die door bijmenging van alkalien hun hoogtepunt in het zuivere purper- of magentarood bereiken.¹³²

Het purper of magenta behoort niet tot het kleurenspectrum zoals dit o.a. in de regenboog zichtbaar wordt, maar heeft de mogelijkheid om de uiteinden hiervan tot een kleurencirkel aaneen te sluiten (afb. 10). Zo ontstaat de kleurencirkel, met de complementaire kleuren steeds tegenover elkaar. De complementaire kleur van het purper of magenta is dus het groen.

In overeenstemming met de hedendaagse inzichten komt Goethe zo tot drie 'Grundfarben' voor het mengen van verf, inkt en kleurpigmenten: het purper (magenta), het blauw (cyaanblauw) en het geel,¹³³ die samen met hun mengkleuren de kleurencirkel vormen.¹³⁴

Goethe zag deze kleurencirkel niet als een statische constructie, maar als een



Afbeelding 10. Kleurencirkel volgens Goethe met het purper (magenta) als verbindende schakel

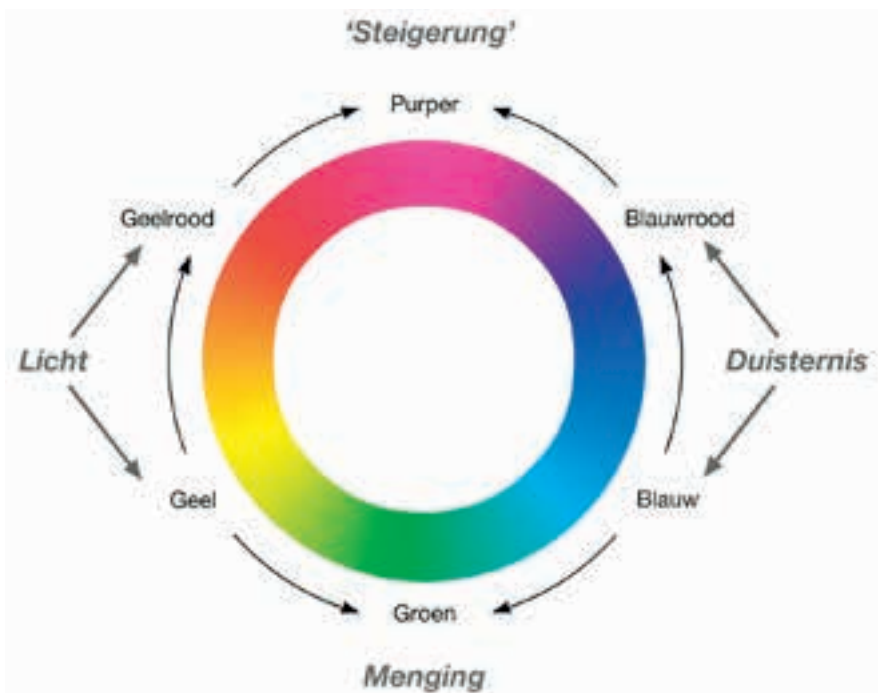
¹³² Goethe (1810). ZF. alinea 697-701

¹³³ Goethe (1810). ZF. alinea 705. regel 31-35.

¹³⁴ In de hedendaagse, natuurkundige opvatting bestaat de kleurencirkel uit magentarood, rood, geel, groen, cyaanblauw en blauw. (Hierin zijn de basiskleuren van zowel de additieve als de subtractieve kleurmenging vertegenwoordigd, zie ook hoofdstuk 5.2) Goethe sluit met zijn onderzoekingen dus aan bij de moderne kleurencirkel, maar hij gebruikt soms andere namen voor de kleuren. Bron onder meer: Zwimpfer, M. (2012). *Licht und Farbe – Physik*,

dynamisch proces dat hij op het spoor was gekomen door zich innig vertrouwd te maken met de dynamiek die in de kleurenwereld zelf te vinden is. Goethe meende dat kleur ontstaat uit de dynamiek tussen licht en duister: licht door een troebel medium gezien wordt geel, duisternis door een verlicht medium gezien wordt blauw. Uit de vorige drie afdelingen van Goethes kleurenleer komt dit gegeven naar voren als het 'Urphanomen' van de kleurenwereld.

Door intensivering wordt het geel geelrood, het blauw blauwrood. Bij verdere intensivering (Goethe gebruikt het woord 'Steigerung', zie afb. 11) wordt het geelrood en het blauwrood steeds zuiverder rood, totdat ze elkaar ontmoeten in het magenta, door Goethe het purper genoemd. Dit is een rood waar zowel het blauw als het geel uit verdwenen is. Dit purper is dus niet overwegend verwant aan het licht zoals geel, noch overwegend verwant aan het duister, zoals het blauw. Het neemt in die zin een middenpositie in tussen licht en duister.

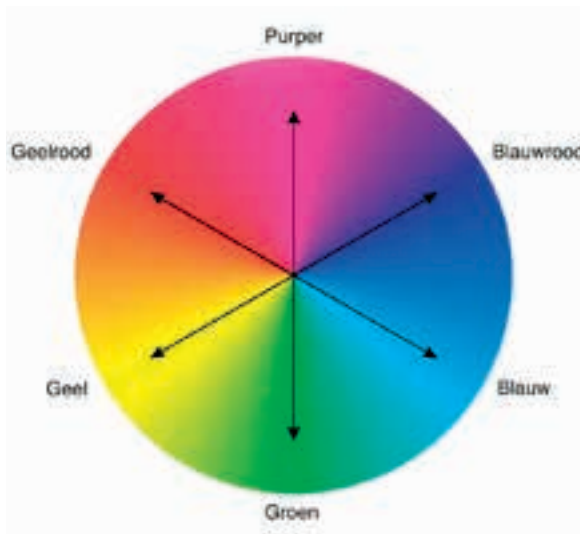


Afbeelding 11: Weergave van Goethes visie op het ontstaan van de kleurencirkel vanuit de dynamiek van het 'Urphänomen'

Uit het blauw en het geel ontstaat aan de onderkant van de cirkel ook het groen, dat tussen licht en duister eveneens een middenpositie inneemt. Maar het groen komt vanuit het blauw en het geel tot stand door *menging van* geel en blauw, terwijl volgens Goethe het purper of magenta ontstaat door *intensivering vanuit* het geel en blauw. Zo komt het purper (of magenta) bij Goethe naar voren als de kleur die alle

andere kleuren “niet atomistisch sondern dynamisch” in zich heeft.¹³⁵

Afbeelding 11 brengt in beeld hoe Goethe vanuit de dynamiek van het ‘Urphänomen’ de gehele kleurencirkel als het ware ‘zag ontstaan’: De kleuren bevinden zich tussen licht en duister: alle kleuren zijn donkerder dan licht, en lichter dan duister. Als het licht enigszins wordt verduisterd, ontstaat de kleur geel. Als het duister enigszins wordt opgelicht, ontstaat de kleur blauw. (Het ‘Urphänomen’ van de kleurenwereld). Vanuit het geel en het blauw ontstaat vervolgens onderin de cirkel het groen door menging van de kleuren geel en blauw. En bovenin de cirkel ontstaat door ‘Steigerung’ het purper of het zuivere rood.¹³⁶ In het purper zijn het geel en het rood dus juist *verdwenen*, terwijl het geel en het blauw in het groen *door elkaar* zijn *gemengd*. Het purper beleefde Goethe in verband hiermee als een actief, dynamisch evenwicht tussen geel en blauw, en het groen als een passief, meer statisch evenwicht. (In afdeling 6 van zijn kleurenleer, de sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe, komt dit verschil in de beschreven werkingen van het zuivere rood en het groen ook tot uitdrukking).



Afbeelding 12. Kleurencirkel naar Goethes inzichten

Goethes kleurencirkel is een totaliteit die volgens hem een harmonische indruk maakt op het oog; het is een eenheid in tegenstellingen. De tegenover elkaar liggende kleuren in de kleurencirkel zijn complementair (zie de pijlen in afbeelding 12).¹³⁷ Goethe wijst erop dat de kleuren in vele schakeringen en contrasten in de fysische natuur optreden, terwijl de onderzoeker zich in de vorm van de kleurencirkel de totaliteit voor ogen kan stellen die hieruit naar voren komt.¹³⁸

135 Goethe, J. W. von. (1947). In D. Kühn & W. von Engelhardt. *Goethe - Die Schriften zur Naturwissenschaft I*, 3. Weimar: Deutsche Akademie der Naturforscher (Leopoldina). p. 356.

136 Het woord ‘Steigerung’ bij Goethe is volgens mij verwant aan het woord transformatie.

137 De eerste die over het verschijnsel complementaire kleuren heeft geschreven, is Ignaz Schiffermüller, in zijn boek: Versuch eines Farbensystems (1772) .

138 Goethe (1810). ZF. alinea 708.

Vijfde afdeling – externe relaties

In de vijfde afdeling van zijn kleurenleer beschrijft Goethe de externe relaties van zijn kleurenleer tot andere vakgebieden en disciplines.¹³⁹ Deze zijn: de relatie tot de filosofie, de wiskunde, de techniek van de verver, de fysiologie en de pathologie, de natuurlijke historie, de algemene fysica en de leer van de tonen. In deze samenvatting, die zich richt op de ontwikkeling van zijn gedachtegang met betrekking tot de kleurverschijnselen, wil ik volstaan met een tweetal opmerkingen hierover.

Goethe maakt in deze vijfde afdeling duidelijk hoe hij de relatie ziet tussen de filosoof en de natuuronderzoeker. De natuuronderzoeker heeft tot taak de verschijnselen op de hieraan te grondslag liggende ‘Urphänomenen’ terug te voeren. En het is volgens Goethe de taak van de filosoof om de verschillende ‘Urphänomenen’ die hij van de natuuronderzoekers krijgt aangereikt, in een samenhangend geheel te plaatsen. Wat voor de natuuronderzoeker dus de laatste stap is (het ‘Urphänomen’ in de door hem onderzochte verschijnselen waarnemen en beschrijven), is voor de filosoof de eerste stap. Goethe: “In diesem Sinne die Farbenlehre dem Philosophen zu nähern, war des Verfassers Wunsch [...]”¹⁴⁰

Met betrekking tot de leer van de tonen stelt hij in deze vijfde afdeling van zijn kleurenleer dat kleur en toon onderling op geen enkele manier te vergelijken zijn. Wel meent hij dat zij te relateren zijn aan een hogere formule, en beide ook weer uit deze formule af te leiden zouden zijn. Het bijeen plaatsen van verschijnselen als toon en kleur volgens uiterlijke overeenkomsten (analogieën) kan volgens Goethe nuttig zijn, maar hij acht dit niet wetenschappelijk gerechtvaardigd. Dit suggereert echter wel dat Goethe het mogelijk achtte een waarnemingsvermogen te ontwikkelen, op grond waarvan het mogelijk zou zijn om verbanden tussen kleur en toon te leggen die voorbij de uiterlijke overeenkomsten gaan.¹⁴¹

Zesde afdeling – Zintuiglijk-morele werking van de kleur

In deze zesde en laatste afdeling keert Goethe terug naar de vraag die hij aan het begin van zijn kleurenleer stelde: de vraag naar de betekenis en de mogelijkheden van de kleur in de schilderkunst. Om deze vraag te beantwoorden, onderzoekt Goethe in deze afdeling het effect van de verschillende kleuren op de gezichtszin, en langs deze weg op het gemoed. Om de afzonderlijke effecten van kleur goed te kunnen ervaren, moet men volgens hem eigenlijk de ogen geheel omringen met een bepaalde kleur, bijvoorbeeld door in een monochroom geschilderde kamer te gaan zitten, of door een gekleurd glas te kijken:

Diese einzelnen bedeutenden Wirkungen vollkommen zu empfinden, muss man das Auge ganz mit einer Farbe umgeben, z.B. in einem einfarbigen Zimmer sich befinden, durch ein farbiges Glas sehen. Man identifiziert sich alsdann mit der Farbe; sie stimmt Auge und Geist mit sich unisono.¹⁴²

139 Goethe (1810). ZF. *Fünfte Abteilung- Nachbarliche Verhältnisse*. alinea 716-757.

140 Goethe (1810). ZF. alinea 721, regel 19-20.

141 Goethe (1810). ZF. alinea 590.

142 Goethe (1810). ZF. alinea 763.

Vervolgens doet Goethe in deze afdeling een poging om de effecten te beschrijven van de afzonderlijke kleuren, die in de vierde afdeling van zijn kleurenleer tot een kleurencirkel aaneen zijn gesloten. Bij zijn beschrijving van de effecten van de afzonderlijke kleuren begint Goethe met de kleuren van de 'pluskant': geel, roodgeel en geelrood. Deze stemmen volgens hem in het algemeen actief, levendig, voorwaarts strevend.¹⁴³ De kleuren aan de 'minkant' zijn blauw, roodblauw en blauwrood. Zij roepen volgens hem in het algemeen een stemming op van onrustig, gevoelig verlangen.¹⁴⁴ Tot slot behandelt hij het purper en het groen. Hij komt zo tot acht in plaats van zes hoofdkleuren, waardoor de omslag in de ervaring tussen enerzijds het geel en het purper, anderzijds het blauw en het purper duidelijker kan worden beschreven.

De kleur *geel* staat het dichtst bij het licht, zoals onder meer uit het experiment met de troebele media bleek. In de schilderkunst hoort het geel bij de belichte, actieve kant. Het zuivere geel heeft een opgewekt, monter, licht prikkelend karakter. Het maakt een warme, behaaglijke indruk; als omgevingskleur is het aangenaam. Het verwarmende karakter kun je vooral opmerken als je op een grijze winterdag door een geel glas kijkt: dan lijkt alles warmer, het oog wordt verblijd, het hart ruimer en het gemoed opgevrolijkt, aldus Goethe. Goudgeel doet verheven aan, en een krachtig geel heeft bijvoorbeeld op glanzende zijde een prachtig, edel effect. Anderzijds is het geel ook heel gevoelig, het raakt heel snel vervuild. En als het geel onzuiver wordt, of op stoffen wordt aangebracht waarop ze niet in al haar kracht kan verschijnen (vilt bijvoorbeeld) dan ontstaat er juist een onaangenaam effect. Dan verandert de kleur van eer en welbevinden in de kleur van schande, afschuw en mishagen.¹⁴⁵

Als het geel roodachtig wordt, krijgt de kleur meer energie en verschijnt krachtiger en heerlijker, aldus Goethe. Wat over zuiver geel gezegd werd, geldt hier in versterkte mate. *Roodgeel* geeft een gevoel van warmte en welbehagen, doordat het zowel de diepere gloed als de mildere weerschijn van de ondergaande zon bezit. Daarom is deze kleur ook aangenaam in interieurs en kleding.¹⁴⁶

Het aangenaam opgewekte gevoel dat roodgeel oproept, verheft zich bij diep *geelrood* tot het onverdraaglijk gewelddadige. Goethe merkt op dat de actieve 'plus' kant hier op het toppunt is van haar energie. Als men strak naar een volkomen geelrood vlak kijkt, lijkt de kleur zich in het oog te boren. Ze brengt een ongelofelijke schok teweeg, en behoudt dit effect ook als het vrij donker is.¹⁴⁷

Zoals geel steeds vergezeld wordt door licht, zo brengt *blauw* altijd iets donkers met zich mee. Goethe meent dat deze kleur op het oog een wonderlijke en haast onuitsprekelijke werking heeft: "Sie ist als Farbe eine Energie; allein sie steht auf der negativen Seite und ist in ihrer höchsten Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts."¹⁴⁸ In de aanblik van blauw zit volgens hem iets tegenstrijdigs: het is aantrekkelijk, bekoorlijk, en tegelijk rustig. Een blauw vlak schijnt voor ons terug te kijken. En zoals we iets aangenaams dat voor ons weg vlucht graag achterna gaan, zo kijken we ook graag naar blauw. Niet omdat het zich aan ons opdringt, maar omdat het ons naar zich

143 Goethe (1810). ZF. alinea 764.

144 Goethe (1810). ZF. alinea 777.

145 Goethe (1810). ZF. (Gelb: alinea 765-771.)

146 Goethe (1810). ZF. (Rotgelb: alinea 772-773.)

147 Goethe (1810). ZF. (Gelbrot: alinea 774-777.)

148 Goethe (1820). ZF. alinea 779.

toe trekt. Een andere kant van het blauw die Goethe noemt is dat het ons een gevoel van kou kan geven, zoals het ons ook aan schaduw herinnert. De verwantschap van het blauw met het duister is uit de besproken experimenten al voldoende gebleken. Kamers met alleen blauwe wanden lijken in zekere zin ruim, maar eigenlijk ook leeg en koud. Door blauw glas bekeken zien de dingen er meer droefgeestig uit.¹⁴⁹

Als blauw zich licht intensiveert in rode richting krijgt het volgens Goethe iets actiefs, al bevindt het zich aan de 'min' kant. *Roodblauw* verlevendigt niet, zoals roodgeel dit doet. Het maakt eerder onrustig. Deze kleur roept ook de wens op, ermee vandoor te gaan, echter niet om, zoals bij het roodgeel, steeds actief voorwaarts te lopen, maar om een punt te vinden waarop je zou kunnen uitrusten.¹⁵⁰

Bij verdergaande intensivering naar het blauwrood neemt de onrust toe, aldus Goethe. Hij meent dat behang van een heel zuiver, verzadigd *blauwrood* op een onverdraaglijke manier tegenwoordig zal zijn. Als de kleur verdund en licht wordt toegepast, heeft hij in kleding, als lint of ander sieraad, door zijn speciale aard een bijzondere bekoring.¹⁵¹

Bij het *rood* gaat het Goethe om een zuiver rood waar het geel en blauw geheel uit verdwenen zijn; in het voorgaande werd al duidelijk dat hij deze kleur meestal purper noemt. Vanuit de tegenpolen geel en blauw die door intensivering naar het rood toe gaan neigen, komt het purper naar voren als de vereniging van deze geïntensiveerde tegenpolen. Bij fysische experimenten ontstaat dit hoogste van alle kleurverschijnselen dus uit het elkaar doordringen van twee tegenpolen, die zich geleidelijk op deze eenwording hebben voorbereid. Het purper bevat op deze wijze voor een deel werkelijk, voor een deel potentieel alle andere kleuren. De intensivering komt in het purper in zekere zin tot rust, en geeft volgens Goethe een ideële bevrediging. De kleur maakt volgens hem een indruk van zowel ernst en waardigheid, als van minzaamheid en lieflijkheid; het eerste in haar donkere, verdichte hoedanigheid, het tweede als de kleur licht en verdund wordt gebruikt. Een interieur in deze kleur is altijd ernstig en stralend. Purperglas laat een goed belicht landschap in een vreselijk licht zien. Dergelijke kleurgradaties zouden over hemel en aarde uitgebreid moeten zijn op de Dag des Oordeels, aldus Goethe.¹⁵²

In het *groen* vindt ons oog volgens hem een werkelijke bevrediging: "Man will nicht weiter und man kann nicht weiter."¹⁵³ Als de beide 'moederkleuren' geel en blauw elkaar precies in evenwicht houden, dan zien en ervaren we dit mengproduct alsof het een enkelvoudige kleur was.¹⁵⁴

Totaliteit en harmonische kleurcombinaties

Bij de bespreking van de fysiologische kleuren werd duidelijk dat als het oog één kleur aanschouwt, het er direct toe wordt aangezet om een andere kleur voort te brengen, die samen met de gegeven kleur de totaliteit van de kleurencirkel bevat; de drie

149 Goethe (1810). ZF (Blau: alinea 778-785.)

150 Goethe (1810). ZF (Rotblau: alinea 786-789.)

151 Goethe (1810). ZF (Blaurot: alinea 790-791.)

152 Goethe (1810). ZF (Rot: alinea 792-800.)

153 Goethe (1810). ZF alinea 802.

154 Goethe (1810). ZF (Grün: alinea 801-802.)

primaire kleuren zijn hierin, gemengd of ongemengd, altijd aanwezig. Een afzonderlijke kleur wekt in het oog dus het streven naar het totaal:

Wurden wir vorher bei dem Beschauen einzelner Farben gewissermassen pathologisch affiziert, indem wir, zu einzelnen Empfindungen fortgerissen, uns bald lebhaft und strebend, bald weich und sehrend, bald zum Edlen emporgehoben, bald zum Gemeinen herabgezogen fühlten, so führt uns das Bedürfnis nach totalität, welches unserm Organ angeboren ist, aus dieser Beschränkung heraus; es setzt sich selbst in Freiheit, indem es den Gegensatz des ihm aufgedrungenen Einzelnen und somit eine befriedigende Ganzheit hervorbringt.¹⁵⁵

Door eenzijdigheden aangedaan, ligt het in de natuur van ons gezichtsvermogen om ons hieruit te bevrijden, aldus Goethe. Onze natuur is er volgens hem dus op gebouwd om ons, door het creëren van totaliteit, tot vrijheid te verheffen.¹⁵⁶ Als deze totaliteit het oog van buitenaf wordt aangeboden, dan ervaren we dat als plezierig, omdat het oog dan de som van zijn eigen activiteit als bestaande werkelijkheid tegenkomt. Hierin ligt volgens Goethe de fundamentele wet van elke kleurenharmonie. Om gemakkelijk te kunnen zien welke combinaties elkaar wederzijds als complementaire kleuren oproepen en dus harmonische combinaties opleveren, kun je in de kleurencirkel van bijvoorbeeld afbeelding 12 door middel van een beweegbare middellijn de hele cirkel ronddraaien, en de beide uiteinden van deze lijn zullen dan steeds harmonische combinaties aanwijzen.¹⁵⁷ In afbeelding 12 zijn de meest uitgesproken complementaire kleuren door middellijnen verbonden: geel met blauwrood, purper met groen en blauw met geelrood.¹⁵⁸ Tot slot merkt Goethe op dat men ten onrechte heeft gemeend dat de regenboog het voorbeeld van de totaliteit van de kleuren is; hieraan ontbreekt immers de voornaamste kleur, het zuivere rood (door Goethe purper, tegenwoordig magenta genoemd). De natuur laat volgens hem ook in geen enkel ander verschijnsel de totaliteit van de kleuren zien. In die zin is de kleurencirkel ideëel te noemen; de mens kan de realiteit ervan 'slechts' in zijn eigen innerlijk ervaren.

Karakteristieke kleurcombinaties

Karakteristieke kleurcombinaties noemt Goethe de combinaties die worden verkregen door in de kleurencirkel steeds een tussenliggende kleur over te slaan.¹⁵⁹ Dit levert de volgende combinaties op: Purper en blauw, blauw en geel, geel en purper, groen en geelrood, geelrood en blauwrood, blauwrood en groen (afb. 13).

Goethe noemt deze combinaties karakteristiek omdat ze allemaal iets interessants hebben. Het karakteristieke ontstaat doordat iets afzonderlijks uit het geheel naar voren treedt. Dit geeft de karakteristieke combinatie iets boeiends, iets

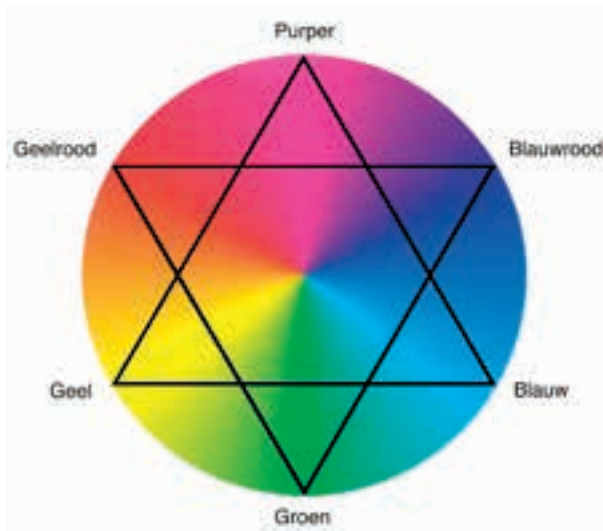
155 Goethe (1810). ZF. alinea 812.

156 Goethe (1810). ZF. alinea 813.

157 Goethe (1810). ZF. alinea 809.

158 Goethe spreekt hier over roodgeel en roodblauw i.p.v. over geelrood en blauwrood; dit is mijns inziens een vergissing die verder, bijv. bij de karakteristieke kleurcombinaties, niet voorkomt.

159 Goethe (1810). ZF. alinea 816.



Afbeelding 13. Goethes karakteristieke kleurcombinaties, verbonden door de lijnen van een zespuntige ster

eigenzinnigs, dat volgens hem echter uiteindelijk toch niet bevredigend is: want een karakteristieke combinatie maakt zich los uit het geheel, en kan er niet in terugkeren omdat er òf iets mist, òf iets teveel is. (Bij blauw en geel bijvoorbeeld ontbreekt het rood als je weer tot een totaliteit zou willen komen, bij blauwrood en geelrood blijft er rood over).¹⁶⁰ Goethe gaat nader in op de vier karakteristieke combinaties waarbij door menging of verdere intensivering de tussenliggende kleur zou kunnen ontstaan:

Het *geel en blauw* mist het rood, waardoor ze volgens Goethe teveel van de totaliteit mist om bevredigend te zijn. Hij noemt deze combinatie in die zin arm, en ook alledaags, omdat beide tegenpolen hier op hun laagste trap staan (er heeft geen 'Steigerung' plaatsgevonden). Als het oog blauw en geel naast elkaar ziet, dan komt het volgens Goethe in de vreemde situatie, steeds groen te willen voortbrengen; zonder daarin te slagen, en dus zonder in het afzonderlijke rust, of in het geheel een gevoel van totaliteit te kunnen bewerkstelligen.¹⁶¹

Het *geel en purper* heeft volgens Goethe iets opgewekts en stralends, maar ook iets eenzijdigs. Deze kleuren tonen de beide uiteinden van de actieve 'plus' kant, zonder dat het gestage wordingsproces is uitgedrukt. Omdat uit hun vermenging het geelrood ontstaat, nemen ze volgens hem enigszins de plaats van deze kleur in.¹⁶²

Het *blauw en purper* toont beide uiteinden van de 'min' kant. Uit hun vermenging ontstaat blauwrood, waardoor het effect van deze combinatie volgens Goethe ook deze kleur zal benaderen.¹⁶³

Geelrood en blauwrood hebben allebei rood in zich. Het zijn de geïntensiveerde uiteinden van beide kanten, waardoor ze volgens Goethe iets stimulerends en verhevens

¹⁶⁰ Goethe (1810). ZF alinea 817.

¹⁶¹ Goethe (1810). ZF alinea 819.

¹⁶² Goethe (1810). ZF alinea 820.

¹⁶³ Goethe (1810). ZF alinea 821.

krijgen. Ze geven volgens Goethe een voorgevoel van het purper, dat door verdere intensivering uit deze twee kleuren kan ontstaan.¹⁶⁴

Karakterloze kleurcombinaties

Tot slot bespreekt Goethe de door hem zo genoemde karakterloze combinaties. Deze worden verkregen door de combinatie van twee opeenvolgende kleuren in de kleurencirkel. In afbeelding 12 of 13 zijn deze combinaties gemakkelijk te vinden: geel en geelrood, geelrood en purper, blauw en blauwrood, blauwrood en purper, blauw en groen. Goethe noemde deze combinaties karakterloos, omdat ze te dicht bij elkaar liggen om een contrast van betekenis te kunnen opleveren.

Het geel en geelrood, geelrood en purper, blauw en blauwrood, blauwrood en purper drukken wel een proces van voortschrijden uit, al is de mate waarin nauwelijks voelbaar. In de beschreven volgorde drukken de meeste van de karakterloze combinaties dus het eerstvolgende niveau van intensivering en culminatie uit, en kunnen ze volgens Goethe, in bepaalde verhoudingen gebruikt, een niet onaardig effect hebben.

Geel en groen heeft iets platvloers-opgewekts, aldus Goethe; blauw en groen vindt hij zelfs iets platvloers-weerzinwekkends hebben. Om die reden noemde men deze combinatie volgens hem vroeger in het Duits wel de narrenkleur.¹⁶⁵

Relatie van de combinaties tot licht en donker

De genoemde combinaties kunnen oneindig worden gevarieerd door beide of één van beide kleuren op te lichten dan wel te verdonkeren. Daarbij komt dat alle kleuren min of meer vuil, in bepaalde mate onherkenbaar gemaakt kunnen worden, en zo onderling of met zuivere kleuren kunnen worden gecombineerd.

Esthetische werking; coloriet

In de natuur verschijnt de kleur tegelijk met het standpunt van de schilder, aldus Goethe; het perspectief dat alleen door middel van kleur gesuggereerd kan worden, berust volgens hem op de leer van de troebele media. We zien de hemel, verre objecten en zelfs nabije schaduwen blauw. Het lichte en belichte doet zich trapsgewijs van geel tot purperkleurig aan ons voor. En in vele gevallen vindt ook het fysiologisch oproepen van kleur plaats, waardoor een kleurloze, grauwe plek in het landschap een geheimzinnige kleurdiepte kan krijgen.¹⁶⁶ Ik meen dat Goethe hier doelt op de perspectivische werking die kleuren hebben (atmosferisch perspectief), nog los van vormverschillen waarmee perspectief kan worden gesuggereerd. Rood en geel komen naar voren, blauw gaat naar achteren; als je dus rood en geel onderin een schilderij gebruikt en de kleur naar boven toe via groen naar blauw laat verlopen, dan komt er hierdoor perspectief in het werk. Vooral als het schilderij naar achteren toe wat zachter van kleur wordt, en meer wordt doorgemengd dan de kleuren op de voorgrond. De kleur van objecten in een schilderij kunnen volgens Goethe met de algemene elementaire

164 Goethe (1810). ZF. alinea 822.

165 Goethe (1810). ZF. alinea 826-829.

166 Goethe (1810). ZF. alinea 872.

kleuren worden bereikt, gespecificeerd door de eigenschappen van de substanties en van hun oppervlak. Het maakt veel uit of een oppervlak bijvoorbeeld ruw, glad en/of glanzend is. Deze specificaties leveren oneindig veel variaties op. Goethe stelt dat het combineren van gekleurde objecten, evenals het kleur geven aan de ruimte waarin ze zijn opgenomen, moet gebeuren volgens de doeleinden die de schilder zich stelt. Hiertoe is onder meer kennis vereist van het effect van kleuren op het gevoel, zowel afzonderlijk als in combinatie.¹⁶⁷ Hij bespreekt het karakteristieke, het harmonische, het bonte en het zwakke coloriet als de meest voorkomende algemene mogelijkheden.

Het *karakteristieke* coloriet kan krachtig zijn als het geel, geelrood en purper de overhand krijgt, waarbij het purper naar de 'plus' kant moet worden getrokken. Het kan ook een zacht effect voortbrengen, als de 'min' kant overheerst; het groen kan hier ook bij worden gebruikt. Een stralend effect kan ontstaan als alle kleuren vertegenwoordigd zijn zonder dat de min- of pluskant de boventoon voert.¹⁶⁸

Voor een coloriet dat echt een *harmonisch* effect heeft, moeten alle kleuren echter volkomen in evenwicht zijn aangebracht. Het karakteristieke verdwijnt dan, omdat het karakteristieke vereist dat er één bepaald aspect naar voren komt, ten koste van andere aspecten. Dit gegeven doorbreekt de totaliteit. Als het harmonische effect wordt gebruikt terwijl het schilderij een bepaalde grootsheid mist, kan het harmonische effect ook afzakken naar een saai aandoende middelmatigheid.¹⁶⁹

Zwak coloriet heeft raakvlakken met de karakterloze combinaties die Goethe beschreef. Het gaat hierbij om de tendens, de gekozen kleuren meer aan elkaar gelijk te maken, door bijvoorbeeld alle tinten naar het grijze toe bij te mengen, of een sluiert van één enkele kleur (meestal geel) over het hele schilderij te trekken. Volgens Goethe geeft dit laatste een intensivering en verdonkering van de 'plus' kant, en een bevuiling van de 'min' kant. Hij stelt dat dit wel een harmonisch en zelfs geslaagd effect kan opleveren, maar dat er geen durf uit spreekt, en men hierdoor in plaats van totaliteit eerder uniformiteit teweegbrengt.¹⁷⁰ Goethe veronderstelt dat het werken op donker gekleurde ondergronden door Tintoretto is geïntroduceerd; hij raadt dit af, omdat de krachtige grond op den duur steeds sterker leidt tot verlies van helderheid bij de lichte kleuren. Alleen de dik opgezette hooglichten blijven helder, dus ziet men op dergelijke schilderijen vooral lichte vlekken. Als voorbeeld hiervan noemt hij de Bolognese school, en het werk van Caravaggio.¹⁷¹

Worden de kleuren zonder veel overleg in hun volle kracht naast elkaar gezet, dan is het effect volgens Goethe vaak *bont* (in z'n negatieve betekenis van kakelbont, gebrek aan nuance). De kleuren worden dan zonder harmonisch evenwicht gecombineerd. Wordt dit evenwicht echter wel bereikt, dan meent Goethe dat er een aangenaam effect kan ontstaan. Hij merkt hierbij wel op dat men de kleuren op een schilderij weliswaar goed kan plaatsen, maar dat het effect evengoed bont kan worden als men de kleuren in relatie tot licht en schaduw verkeerd toepast.¹⁷²

167 Goethe (1810). ZF alinea 873-879.

168 Goethe (1810). ZF alinea 880-884.

169 Goethe (1810). ZF alinea 885-888.

170 Goethe (1810). ZF alinea 891-893.

171 Goethe (1810). ZF alinea 907-909.

172 Goethe (1810). ZF alinea 896-898.

Goethe meent dat er voor ieder onderwerp met zekerheid een andere kleurstemming te kiezen valt. Hij heeft hier alleen een aantal principes kunnen aangegeven. De toepassing hiervan vereist oneindige modificatie, die volgens hem alleen het genie, mits van deze principes doordrongen, juist zal weten te treffen.¹⁷³

Allegorisch, symbolisch, mystiek gebruik van kleuren

Omdat elke kleur op de mens een speciale indruk maakt en haar karakter zowel door het oog wordt waargenomen als innerlijk wordt ervaren, kan de kleur volgens Goethe worden gebruikt voor bepaalde zintuiglijke, esthetische en morele doeleinden.

Een kleurgebruik dat geheel overeenstemt met de *werking* van die kleur(en), noemt hij symbolisch kleurgebruik. Dit betekent dat het karakter van de op het schilderij gebruikte kleuren overeenstemt met het karakter of de zijnswijze van bijvoorbeeld de personen wier kleding in deze kleuren worden weergegeven. De kleur wordt dan overeenkomstig zijn eigen aard gebruikt, en maakt aan de oppervlakte iets zichtbaar van van het karakter of de zijnswijze van hetgeen in die kleur(en) werd weergegeven. Als voorbeeld noemt Goethe het purper. Deze kleur werd van oudsher als majesteitelijk ervaren, en volgens Goethe valt er niet aan te twifelen dat hiermee het juiste woord is gevonden.¹⁷⁴ (Het was ook een bijzonder dure kleur, evenals het kostbare ultramarijn). Heimendahl stelt:

Im griechisch-romischen Altertum, im Israelitischen Kult sowohl wie im christlichen, vertrat Purpur die göttliche Macht, höchste Würde und Gerechtigkeit.¹⁷⁵

Als deze kleur in de schilderkunst symbolisch wordt gebruikt, dan zal volgens Goethe bijvoorbeeld de purperen kleding waarin iemand wordt afgebeeld, (mede) uitdrukking zijn van het karakter of de zijnswijze van de drager van deze kleur. De in het lichte purper geklede aartsengel Gabriël, geschilderd door de vrome Italiaanse kunstenaar Fra Angelico (ca. 1395-1455) kan wellicht als een voorbeeld hiervan worden gezien (afb. 14).¹⁷⁶ Als aartsengel en verkondiger van de goddelijke boodschap aan Maria, vertegenwoordigt Gabriël op dit schilderij een sfeer waarop het bovenstaande citaat van Heimendahl mogelijk van toepassing is.

Naast symbolisch onderscheidt Goethe allegorisch kleurgebruik; hij spreekt over allegorisch gebruik van kleuren als hier iets toevalligs en willekeurigs in zit. Iets wat je ook conventioneel kleurgebruik kunt noemen, omdat de relatie van de kleur tot de context waarin hij wordt gebruikt, eerst moet worden overgeleverd voordat deze begrijpelijk wordt. Het allegorisch kleurgebruik komt dus voort uit cultureel bepaalde invloeden, eventueel gemodificeerd door stijlen en trends binnen de betreffende

173 Goethe (1810). ZF. alinea 888.

174 Goethe (1810). ZF. alinea 916.

175 Heimendahl (1974). LF. p. 196.

176 Het purper was in die tijd niet de enige kleur die voor de aartsengel Gabriël als de Verkondiger werd gebruikt. Tijdgenoten van Fra Angelico, gebruikten voor Gabriël wit met een rode mantel in de Verkondiging (1433) van Fra Filippo Lippi, en wit in de Verkondiging (1455) van Rogier van der Weijden. (Dit kan ook symbolisch kleurgebruik zijn, maar deze kleuren stellen andere kwaliteiten tegenwoordig). Er is voor Fra Angelico dus enige vrijheid in de kleurkeuze geweest.



Afbeelding 14. Fra Angelico: Aartsengel Gabriël als Verkondiger (1431-33).
Tempera en goud op paneel, 31 x 26 cm. Institute of Arts, Detroit

cultuur.¹⁷⁷ Goethe noemt als voorbeeld de kleur groen, die men de hoop heeft toebedeeld. (Volgens Goethe *stelt* de kleur groen de hoop dus *niet tegenwoordig*; je kunt de associatie met hoop echter wel *begrijpen*, als je denkt aan het groen van de lente dat terugkomt na de koude winter).¹⁷⁸

Het onderscheid dat Goethe maakt tussen symbolisch en allegorisch kleurgebruik geeft aan dat hij ervan overtuigd is dat kleur direct op de mens inwerkt, en dus niet pas door tussenkomst van zijn gedachten. De kleur stelt voor Goethe een bepaalde betekenisrijkdom tegenwoordig. Deze betekenisrijkdom klinkt soms nog wel door in het allegorisch gebruik van kleur, maar als deze niet meer wordt beleefd, kan ze ook niet meer bewust worden waargenomen.

Dat de kleur tot slot ook een mystieke interpretatie toelaat, vindt Goethe niet verwonderlijk. Hij meent dat als je eerst het uiteengaan van geel en blauw goed

177 Zie introductie: Mahnke's *Color Experience Pyramid*. Mahnke (1996). *CEHR*. p. 11. Allegorisch kleurgebruik wordt dus, in termen van Mahnke, grotendeels door factor 2 en 3 van deze piramide bepaald.

178 Goethe (1810). *ZF*. alinea 917.

hebt begrepen, en vooral de intensivering naar het zuivere rood voldoende hebt beschouwd waarbij de tegenpolen zich in deze derde kleur verenigen, je dan zeker tot de gewaarwording zult komen dat je deze polair tegenover elkaar staande kleuren een spirituele betekenis kunt toekennen. En als je vervolgens ziet hoe deze polaire kleuren beneden het groen en boven het zuivere rood voortbrengen, zul je er naar zijn idee moeilijk aan ontkomen, aan de aardse en de hemelse scheppingen van de Elohim te denken. Maar Goethe wil zich liever niet op het laatst nog blootstellen aan de verdenking van dweperij, en meent dat als zijn kleurenleer welwillend zal worden ontvangen, er naar de geest van zijn tijd geen gebrek zal zijn aan allegorische, symbolische en mystieke toepassingen en interpretaties.¹⁷⁹

Epiloog: Goethes tweevoudige begrippen

Tot zover Goethes kleurenleer.

In zijn slotwoord stelt Goethe zich nog de vraag wat iemand als hijzelf voor de wetenschappen zou kunnen doen, terwijl hij niet in de gelegenheid is, zijn leven hieraan te wijden: “Was kann er als Gast in einer fremden Wohnung zum Vorteile der Besitzer ausrichten?”¹⁸⁰ Hij beantwoordt deze vraag door te stellen dat de wetenschappen veel meer op geculmineerde ervaring berusten dan de kunsten, en deze ervaring moet door velen worden aangedragen. Daarnaast merkt hij op dat met name in de geschiedenis van de natuurwetenschap door leken vaak veel voortreffelijks tot stand is gebracht. Om deze redenen meent Goethe enigszins gerustgesteld op zijn werk te mogen terugkijken, en het aan te bevelen bij een ieder die er, nu of in de toekomst, belang in stelt.

In het hierna volgende hoofdstuk zal aandacht worden besteed aan de receptie van Goethes kleurenleer sinds het verschijnen ervan in 1810. Tot slot daarvan zal een terugblik volgen op het geheel van Goethes wetenschappelijke methode, zijn kleurenleer en de receptie ervan.

Alvorens de aandacht te richten op de receptie van Goethes kleurenleer in hoofdstuk 2, wil ik hier nog even terugkomen op de uitspraak dat Goethes ‘Urphänomen’ van de kleurenwereld een dynamisch principe is, dat zich zowel in de objectieve als in de subjectieve kleurverschijnselen manifesteert (zie met name hoofdstuk 1.3). Nu het didactisch gedeelte van Goethes kleurenleer in zijn geheel is besproken, kan de betekenis van deze uitspraak nader worden verduidelijkt.

Op het eerste gezicht kan Goethes ‘Urphänomen’ van de kleurenwereld gemakkelijk worden misverstaan als een soort oerwetmatigheid, die in vele verschillende experimenten kan worden aangetoond: licht door een troebel medium gezien wordt geel, duister door een verlicht medium gezien wordt blauw. In Goethes kleurenleer komen we deze wetmatigheid tegen in zowel de fysiologische, de fysische en de chemische kleurverschijnselen die hij beschrijft (zie afdeling 1, 2 en 3 van zijn kleurenleer). Maar zoals in afdeling 4 van zijn kleurenleer al werd gesteld, zag Goethe het ‘Urphanomen’ niet als een wetmatigheid die hij had gevonden door te abstraheren van de verschijnselen. Hij zag dit ‘Urphanomen’ als een dynamisch proces, dat zich ‘uitleeft’ en zich ook (letterlijk) kenbaar maakt in zowel de objectieve als de subjectieve kleurverschijnselen. Dit dynamisch proces kon Goethe op het spoor komen door zich innig vertrouwd te maken met de dynamiek die in de kleurenwereld zelf te vinden is.

179 Goethe (1810). ZF. alinea 918-920.

180 Goethe (1810). ZF. Schlusswort.

In verband hiermee heeft ieder begrip dat Goethe gebruikt als hij de verschijnselen beschrijft, een tweevoudige betekenis. Goethes gebruik van het begrip 'Trübe' kan hierbij als voorbeeld dienen. Dit begrip verwijst bij Goethe naar iets concreets in de wereld van de zintuiglijke ervaring, maar het verwijst ook naar een subjectief beleefbare realiteit. Goethe duidt met het begrip 'Trübe' enerzijds op het schemergebied tussen licht en duister, waardoor de kleuren zich kunnen manifesteren. Maar in een dagboeknotitie van 25 mei 1807 schrijft hij:

Chromatische Betrachtung und Gleichnisse. Lieben und Hassen,
Hoffen und Fürchten sind auch nur differente Zustände unsres
trüben Inneren, durch welches der Geist entweder nach der
Licht- oder Schattenseite hinsieht.¹⁸¹

Anderzijds duidt hij met dit begrip 'Trübe' dus ook op het schemergebied van het menselijk innerlijk. Dit innerlijk staat tussen licht en duister in, het is (moreel gesproken) donkerder dan licht, lichter dan donker. Doordat het menselijk innerlijk dus als een 'Trübe' is, ontstaan er volgens Goethe kleuren of zielestemmingen in de mens. Hierdoor wordt de geest naar de licht- of de schaduwzijde getrokken. Dit proces dat in de natuur voorkomt bij het ontstaan van kleuren, krijgt hier een kwalitatieve, morele betekenis.

Goethes gedicht *Wiederfinden* (1815, in 1819 gepubliceerd) omvat met het begrip 'Trübe' tenslotte het hele lichamelijk, psychisch en geestelijk bereik van het menselijk zijn, waarin zich de oorspronkelijk ooit gescheiden kosmische elementen weer kunnen verenigen: Da erschuf er Morgenröte, Die erbarmte sich der Qual; *Sie entwickelte dem Trüben, ein klingend Farbenspiel, und nun konnte wieder lieben, was erst auseinanderfiel.* Tot slot van dit hoofdstuk over Goethes methodiek en zijn kleurenleer, volgt nu het gedicht *Wiederfinden* in z'n geheel.

Wiederfinden

*Ist es möglich! Stern der Sterne,
Drück ich wieder dich ans Herz!
Ach, was ist die Nacht der Ferne
Für ein Abgrund, für ein Schmerz.
Ja, du bist es! meiner Freuden
Süßer, lieber Widerpart;
Eingedenk vergangner Leiden,
Schaudr ich vor der Gegenwart.*

181 Wankmüller (2005). NF. In GW: HA, Bd. 13. p. 629.

*Als die Welt im tiefsten Grunde
Lag an Gottes ewger Brust,
Ordnet' er die erste Stunde
Mit erhabner Schöpfungslust,
Und er sprach das Wort: Es werde!
Da erklang ein schmerzlich Ach!
Als das All mit Machtgebärde
In die Wirklichkeiten brach.*

*Auf tat sich das Licht: so trennte
Scheu sich Finsternis von ihm,
Und sogleich die Elemente
Scheidend auseinanderfliehn.
Rasch, in wilden, wüsten Träumen
Jedes nach der Weite rang,
Starr, in ungemessnen Räumen,
Ohne Sehnsucht, ohne Klang.*

*Stumm war alles, still und öde,
Einsam Gott zum ersten Mal!
Da erschuf er Morgenröte,
Die erbarmte sich der Qual;
Sie entwickelte dem Trüben
Ein erklingend Farbenspiel,
Und nun konnte wieder lieben,
Was erst auseinanderfiel.*

*Und mit eiligem Bestreben
Sucht sich, was sich angehört,
Und zu ungemessnem Leben
Ist Gefühl und Blick gekehrt.
Sei's Ergreifen, sei es Raffen,
Wenn es nur sich faßt und hält!
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,
Wir erschaffen seine Welt.*

*So, mit morgenroten Flügeln,
Riß es mich an deinen Mund,
Und die Nacht mit tausend Siegeln
Kräftigt sternenhell den Bund.
Beide sind wir auf der Erde
Musterhaft in Freud und Qual,
Und ein zweites Wort: Es werde!
Trennt uns nicht zum zweitenmal.¹⁸²*

182 Goethe, J.W. von. (1960) Wiederfinden. *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* [Band 1–16], Band 1. Berlin en Weimar: Aufbau-Verlag. p. 536-537.

HOOFDSTUK 2

HOOFDSTUK 2

De receptie van Goethes kleurenleer

Na het verschijnen van Goethes kleurenleer in 1810, was de receptie ervan niet eenduidig. Er kwam van verschillende kanten zowel erkenning als kritiek. De reacties kwamen met name uit de kring van de natuurwetenschappen, de filosofie en de kunst. In het nu volgende wordt hier nader op ingegaan.¹ Bij de reacties vanuit de kunstwereld wordt apart aandacht besteed aan de hernieuwde interesse in Goethes kleurenleer, die aan het eind van de negentiende en de eerste helft van de 20^e eeuw ontstond onder kunstenaars die nu tot de 'modernen' worden gerekend.

Natuurwetenschappen

Van de kant van de natuurwetenschappen hebben met name de fysiologische kleuren erkenning gekregen.² Het is Goethes onbetwiste verdienste om deze kleurverschijnselen die daarvoor als afwijkingen werden beschouwd, als normale reacties van het gezonde oog te erkennen. De Duitse fysioloog en anatoom Johannes P. Müller (1801-1858) schreef: "Ich scheue mich nicht zu bekennen, dass ich der Goetheschen Farbenlehre überall dort vertraue, wo sie einfach die Phänomene darlegt und in keine Erklärungen sich einlasst."³ En de dissertatie van Johannes Purkinje *Beiträge zur Kenntnis des Sehens in subjectiver Hinsicht* baseert zich op Goethes kleurenleer. Hij beschreef het zogenaamde purkinje-effect: het verschijnsel dat de maximale lichtgevoeligheid van het menselijk oog bij lage verlichtingssterkte naar de blauwe kant van het spectrum verschuift.

Soms werden ook andere delen uit Goethes kleurenleer door fysici wel lovend vermeld,⁴ of als uitgangspunt voor eigen theorievorming gebruikt.⁵ De fysioloog, psychiater en filosoof Wilhelm Wundt (1832-1920) noemt Goethe de "Begründer der Eindrucks-methode" omdat hij als eerste een systematische zelfobservatie in de plaats stelde van de "planlosen Sammlung von allerlei Erfahrungen über Gefühle."⁶

Maar over het algemeen waren de reacties van verreweg de meeste fysici negatief. De kritiek gold vooral de fysische kleuren, en daarbinnen met name Goethes

1 Dit gedeelte is gedeeltelijk gebaseerd (zie ook de verwijzingen ter plekke) op de paragraaf 'Die Aufnahme von Goethes Farbenlehre', in: Wankmüller, R. (2005). Nachwort zur Farbenlehre. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14e druk, p. 613 - 640). München: Verlag C. H. Beck. p. 619-625.

2 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 620.

3 Goethe, J.W. von. (1874). *Goethes naturwissenschaftliche Correspondenz I, 1812-1832*. Leipzig: F. Th. Bratranek (uitgever). p. 394 (Brief aan Goethe, 5-2-1826.) p. 394.

4 Onder meer door J. S. C. Schweigger [1779-1857], F.v.P. Gruithuisen [1774-1852], en L. F. Kämtz [1801-1867]. In: Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 619.

5 Met name door J.H.D. Zschokke in zijn voordracht *Die farbige Schatten, ihr Entstehen und Gesetz* voor de Naturforschenden Gesellschaft in Aarau, 10-01-1826, L. Löwy in zijn dissertatie *Über Polarität*, Praag 1831. In: Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 620.

6 Wundt, W. (1912). *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (5e geheel gewijzigde druk, 2e deel). Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann. p. 274.

beschrijving van de ontstaanswijze van de dioptrische kleuren van de tweede klasse.⁷ Men vond dat de beschreven verschijnselen zich met Newtons theorie beter laten verklaren.⁸

Gage stelt in zijn boek *Colour and Culture* (1993) echter dat zelfs Goethes wetenschappelijke tegenstanders meenden dat zijn kleurenleer voor schilders van groot nut kon zijn; Gage ziet hierin de tweespalt die ertoe zou leiden dat zich steeds meer twee van elkaar gescheiden soorten kleurenleer zouden ontwikkelen, één speciaal voor kunstenaars en een algemene.⁹ De fysicus en fysioloog Hermann von Helmholtz (1821-1894) stelt dat Goethe de natuur als een kunstwerk beschouwde, en de wetmatigheden van de natuur wel heeft aanschouwd in hun zintuiglijke uitdrukkingsvorm, maar de wetmatigheden zelf niet heeft gezocht.¹⁰ Helmholtz stelt met betrekking tot Goethes kleurenleer ook:

Wo es sich um Aufgaben handelt, die durch die in Anschauungsbildern sich ergehende dichterische Divination gelöst werden können, hat sich der Dichter der höchsten Leistungen fähig gezeigt; wo nur die bewusst durchgeführte induktive Methode hätte helfen können, ist er gescheitert.¹¹

Hiermee verwoordt Helmholtz de mening van de overgrote meerderheid van de hedendaagse natuurwetenschappers,¹² zoals bijvoorbeeld Otto F. Meyerhof (1884-1951), Otto Weiss (in zijn voordracht: *Goethes Farbenlehre*, 6-7-1930)¹³ en de al geciteerde du Bois-Reymond (zie hoofdstuk 1.1). Zij menen dat Goethe als dichter uitstekend werk heeft gedaan waar het gaat om de kleur als ervaring; maar waar het gaat om de analyse en de verklaring van de kleur als natuurwetenschappelijk verschijnsel, heeft hij volgens hen gefaald. Meyerhof heeft daarnaast echter benadrukt dat de analyse en verklaring van de natuur niet Goethes werkelijke doel was. Goethe was volgens hem op zoek naar de diepere betekenis van de schepping: hij zocht het eeuwige in het eindige. Omdat volgens Meyerhof fysica en chemie slechts een aspect zijn van de wereld waarin we leven, was dit zoeken volgens hem alleszins gerechtvaardigd. Meyerhof was zich zelf ook terdege bewust van andere aspecten van het bestaan, die met de gangbare (empirisch-analytisch gerichte) wetenschappelijke methoden niet kunnen worden benaderd.¹⁴ Wellicht was voor Meyerhof het terrein dat toegankelijk is voor wetenschappelijke analyse en verklaring van de natuur nog nader te bepalen in verband met de moderne

7 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 619.

8 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 619.

9 Gage. *KFAG*. (2001). p. 202.

10 Helmholtz, H. von. (1903). *Populäre wissenschaftliche Vorträge* (Heft 1, 5e druk). Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn (uitgever). p. 40. (Oorspr. gepubliceerd in 1853. Uit hoofdstuk *Über Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten*. Rede van von Helmholtz uit 1853, naschrift uit 1875.)

11 Helmholtz H. von. (1896). *Vorträge und Reden, Bd. 2*. (4. Auflage). Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn. p. 361. (Uit hoofdstuk *Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen*, rede van von Helmholtz uit 1892.)

12 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 624.

13 Kaiserling, C. (1930). *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft* (Naturwissenschaftliche Klasse, Jahrgang 7, Heft 4). Halle: Max Niemeyer Verlag. p. 163-175.

14 Nachmanson, D., Ochoa, S. & Lipmann, F. A. (1960). *Otto Meyerhof- 1884-1951: A biographical memoir*. Washington D.C: National Academy of Sciences. p. 162-163.

ontwikkelingen binnen de natuurwetenschappen zelf: de ontwikkeling van de klassieke naar de moderne fysica kenmerkt zich door de teloorgang van de objectiviteit van de natuur op het terrein van de kwantumfysica.¹⁵ Wankmüller:

Die damit vollzogene Erschütterung der Grundlage des mechanistischen Weltbilds eröffnet vielleicht einen neuen Zugang zu Goethes Farbenlehre, die ja gerade im Gegensatz zu jenem entstanden ist.¹⁶

In verband hiermee is Werner Heisenberg van mening dat “der Kampf Goethes gegen die physikalische Farbenlehre auf einer erweiternden Front auch heute noch ausgetragen werden muss.”¹⁷ Wat Goethe op 18 maart 1831 aan Eckermann schreef: “Meine Farbenlehre ist so alt wie die Welt” krijgt door deze ontwikkelingen volgens Wankmüller een nieuwe betekenis.¹⁸

Filosofie

Naast deze reacties van natuuronderzoekers kreeg Goethes kleurenleer als geheel de instemming van vertegenwoordigers van de nakantiaanse filosofie, waar ook Meyerhof sterk door werd beïnvloed. Friedrich W. J. von Schelling (1775-1854) prijst al in 1801 Goethes *Beiträge zur Optik*, waarmee Goethe volgens hem de wereld heeft bevrijd van Newtons idee van het samengestelde licht.¹⁹ Ook Hegel heeft zich meerdere keren tegen Newton uitgesproken.²⁰ Twee leerlingen van Hegel hebben zich bijzonder voor Goethes kleurenleer ingezet:²¹ Karl Rosenkranz (1805-1879) schreef een apologie,²² en Leopold von Henning (1791-1866) gaf van 1822 tot 1835 jaarlijks lezingen aan de Berlijnse universiteit over de kleurenleer van Goethe vanuit het standpunt van de natuurfilosofie, waarbij hij ook experimenten toonde.²³ Arthur Schopenhauer (1788-1860) werd door Goethe enthousiast voor de optica. Goethe hoopte op zijn steun, maar was teleurgesteld door zijn werk *Über das Sehen und die Farben*.²⁴ Schopenhauer

15 Weizsäcker, C. F. von. (1944). *Zum Weltbild der Physik* (2e druk). Leipzig/Stuttgart: S. Hirzel Verlag. p. 30.

16 Wankmüller (2005). NF. In GW: HA, Bd. 13. p. 625.

17 Heisenberg, W. (1945). Die Goethe'sche und die Newton'sche Farbenlehre im Lichte der modernen Physik. In W. Heisenberg. *Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft* (4e druk, p. 58 - 76). Leipzig: Verlag S. Hirzel. p. 70. Uit deze tekst maak ik op dat hij met het 'erweiternden Front' de fysica in het algemeen bedoelt.

18 Wankmüller (2005). NF. In GW: HA, Bd. 13. p. 625.

19 Schelling, F. W. J. von. (1856- 1858). *Sämmtliche Werke I, deel 4* (K. F. A. Schelling, red.) Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag. p. 105.

20 Hegel, G. W. F. (1847). *Vorlesungen über die Naturphilosophie als Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse: Werke 7, Band I, Abteilung 2*. Berlin: Verlag Duncker und Humblot. p. 145, 281, 296 e.v., 305 e.v., 317 e.v., 320, 327 e.v., en 333.

21 Wankmüller (2005). NF. In GW: HA, Bd. 13. p. 621.

22 Rosenkranz, K. (1844). *G. W. Hegels Leben*. Berlin: Verlag Duncker und Humblot. p. 339 e.v. (Het gebruikte hoofdstuk heet: Apologie der Goetheschen Farbenlehre.)

23 Wankmüller (2005). NF. In GW: HA, Bd. 13. p. 621.

24 Schopenhauer, A. (1816). *Über das Sehen und die Farben*. Leipzig: Hartknoch. (Tweede, sterk uitgebreide en verbeterde versie verschenen in 1854.)

bespreekt hierin de menging van de spectrale lichtkleuren tot wit licht, en maakt Goethe het verwijt dat hij fysische en psychische problemen vermengt.²⁵ Ofschoon er tussen hen nog wel contact bleef bestaan en Schopenhauer altijd een tegenstander van Newton bleef, kwam het verder niet meer tot een vruchtbare gedachtenwisseling.²⁶

Zoals eerder in de introductie van dit proefschrift werd vermeld, heeft de Oostenrijkse filosoof Rudolf Steiner de door Goethe onder meer in zijn kleurenleer gehanteerde wetenschappelijke methode kentheoretisch onderbouwd. Steiner was van 1890 tot 1897 medewerker van het Goethe-Archief in Weimar, waar hij intensief de wetenschappelijke methode bestudeerde die Goethe gevolgd heeft bij zijn onderzoeken. Hij schreef hier enkele werken over (zie introductie). Hij kwam tot het inzicht dat de werkwijze van Goethe nauw aansluit bij de door Husserl in zijn *Logische Untersuchungen* (1901) gegroundveste fenomenologie.²⁷

Kunst – tot eind negentiende eeuw

Goethes kleurenleer werd met enthousiasme ontvangen door een hele rij kunstenaars, die zich hierdoor mede geïnspireerd voelden tot het schrijven van eigen werk met betrekking tot kleur. De hofschilder Matthias Klotz (1748-1821) bijvoorbeeld schreef *Gründliche Farbenlehre* (1816), en Jacob W. Ch. Roux uit Heidelberg *Die Farben* (1829), verhandelingen die door Goethe waarderend werden besproken. Het meest bevestigd voelde Goethe zich echter door Philipp O. Runge (1777-1810), naast Friedrich een van de belangrijkste schilders uit de vroege Romantiek. Runge en Goethe ontmoetten elkaar in 1806, en hun ideeën over kleurenleer kwamen zozeer overeen, dat Goethe schreef: “...weil ich in Ihnen nunmehr einen Künstler kenne, der auf seinem eigenen Wege in die Tiefe dieser herrlichen Erscheinungen eingedrungen ist.”²⁸ Op 3 oktober 1809 liet Runge Goethe zijn manuscript over de ‘Farbenkugel’ lezen,²⁹ waar Goethe ook zeer positief op reageerde. Gage stelt in zijn boek *Colour and Meaning* (1999) echter dat deze positieve reactie waarschijnlijk vooral voortkwam uit het ontbreken van zaken in Runge’s werk die echt strijdig waren met Goethes eigen kleurenleer. Dat waardeerde Goethe al heel positief, omdat hij in zijn tijd ook onder kunstenaars weinig sympatisanten meende te hebben.³⁰ Toen *Zur Farbenlehre* uiteindelijk verscheen, was Runge overigens al te ziek om er nog op te kunnen reageren.

Met de complementaire kleuren heeft Goethe in zijn kleurenleer een basis gelegd voor een harmonieleer waar ook de meeste later ontstane kleurenleren op hebben voortgebouwd.³¹ De Britse kunstenaar J. M. William Turner (1775-1851) kreeg in 1830 een Engelse vertaling van Goethes kleurenleer in handen. Hij las het werk kritisch: hij vond bijvoorbeeld dat de rol van het duister bij de totstandkoming van kleur (door

25 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 622.

26 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 622.

27 Husserl, E. (1901). *Logische Untersuchungen – zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Halle an der Saale: Max Niemeyer.

28 Goethes brief aan Runge van 22-8-1806. In: Maltzahn, H. (1940). *Philipp Otto Runge’s Briefwechsel mit Goethe*. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft.

29 Runge, P. O. (1810). *Die Farben-Kugel, oder Construction des Verhaeltnisses aller Farben zueinander*. Hamburg: Perthes.

30 Gage (2006). CM. p. 173.

31 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 636.



Afbeelding 15. William Turner: *Shade and Darkness: the Evening of the Deluge* (1843). Olieverf op doek, 78,7 x 78,1 cm. Tate Gallery, Londen.

Newton genegeerd) zelfs in Goethes kleurenleer nog te weinig nadruk kreeg. En wat Goethe schreef over het ontstaan van rood uit de 'Steigerung' van blauw en geel noemde hij absurd. Maar hij werd wel sterk geboeid door de kwaliteiten die Goethe toekende aan de oerpolariteit van geel en blauw. Hij voegde de woorden 'light' en 'shadow' (resp. bij geel en blauw) toe aan het rijtje kwaliteiten dat Goethe in de vierde afdeling van zijn kleurenleer van beide kleuren opsomt (zie hoofdstuk 1.4).³² In 1843 heeft Turner zich in twee schilderijen laten inspireren door deze oerpolariteit. In *Shade and Darkness: the Evening of the Deluge* (afb. 15) heeft hij met de kwaliteiten 'Beraubung' und 'Schwäche' van de min-kant gewerkt; in *Light and Colour (Goethe's theory): the Morning after the Deluge- Moses writing the book of Genesis* (afb. 16) werkte hij met verschillende kwaliteiten van de plus-kant, onder meer met de kwaliteiten 'Hell', 'Kraft' und 'Wärme'.³³

32 Gage. *KFAG*. (2001). p. 203-204.

33 Gage. *KFAG*. (2001). p. 204.



Afbeelding 16. William Turner: Light and Colour (Goethe's theory): the Morning after the Deluge-Moses writing the book of Genesis (1843). Olieverf op doek, 78,7 x 78,7 cm. Tate Gallery, Londen.

Zolang in de schilderkunst de kleur voornamelijk werd gebruikt voor een figuratieve weergave die ontleend was (of in ieder geval leek te zijn) aan de zintuiglijk waarneembare wereld, kwam de expressieve kracht van de kleur slechts naar voren in dienst van deze figuratieve weergave. Het latere vrije werk van Turner, waar de twee bovengenoemde werken toe behoren, is in die zin uitzonderlijk voor zijn tijd, omdat de kleur hier de overhand lijkt te hebben gekregen boven de figuratie, en de kracht van de kleur zelf wordt benut. De uitdrukingskracht van de kleuren zelf werd pas een meer algemene thematiek van kunstenaars toen de kleur gaandeweg van deze dienende taak werd ontslagen.³⁴

34 Gage. *KFAG*. (2001). p. 247.

Kunst – de modernen³⁵

Goethes *Zur Farbenlehre* als geheel kreeg in het begin van de twintigste eeuw op uiteenlopende manieren veel (her)waardering van Duitse kunstenaars: van de meer academische kring rond de fysicus Arnold Bras (1854-1915) in München tot de expressionist Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) in Dresden, die zich wilde bevrijden van het neo-impressionisme.³⁶ De kleur komt in Goethes kleurenleer naar voren als een zelfstandig verschijnsel, los van figuratie of vorm, met een eigen werking en zeggingskracht.³⁷ Dit sloot aan bij hoe de modernen de kleur gingen ervaren en gebruiken. In een artikel over de psychologie van de kleur schreef de Duitse kunstkriticus Karl Scheffler al in 1901 dat er een schilderkunst was ontstaan waarin de kleur als zelfstandig uitdrukkingsmiddel werd gebruikt:

Unsere Zeit, die von den Formen der Vergangenheit abhängig ist wie keine andere, hat eine Malerei hervorgebracht, die sich koloristisch selbständig zeigt.³⁸

De metamorfose in de beleving van kleur die in deze tijd plaatsvond, is zonder twijfel het gevolg van meer en andere invloeden dan die van Goethes kleurenleer alleen. Maar deze ontwikkeling leidde er wel toe dat veel moderne kunstenaars zich opnieuw in Goethes kleurenleer hebben verdiept. Om die reden zijn er overeenkomsten aan te wijzen tussen de visie op kleur waar Goethes kleurenleer uit voort is gekomen, en de visie op kleur die zich later heeft ontwikkeld in het werk van moderne kunstenaars. In het nu volgende wordt hier nader op ingegaan.

Het oog ziet alleen kleur

Volgens Goethe ziet het oog geen vorm, maar slechts licht, donker en kleur: heel de natuur openbaart zich hierdoor aan het zintuig van het oog. Daardoor is volgens Goethe de schilderkunst mogelijk, die met deze drie gegevens de gehele zichtbare wereld weet weer te geven, zelfs volmakter dan deze in werkelijkheid vaak is (zie 1.4: eerste afdeling).³⁹

Van de impressionisten, met name van Claude Monet (1840-1926) als de meest uitgesproken vertegenwoordiger, wordt gezegd dat zij schilderden wat hun ogen zagen. En volgens Gage bedoelden zij hiermee hetzelfde waar Goethe op had gewezen: het oog ziet alleen licht, donker en kleur, en daaruit wordt de zichtbare

35 De term moderne (schilder)kunst verwijst naar een periode uit de geschiedenis van de kunst waarin de weergave van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid in kunstwerken niet langer maatgevend was, en experimenten met kleur en vorm voorop stonden. Als voorlopers van de moderne kunst gelden stromingen als het impressionisme, post- en neo-impressionisme. De moderne (schilder)kunst in de twintigste eeuw duurde tot ongeveer in de jaren zestig en kende vele stromingen, waaronder expressionistische stromingen, het kubisme, formeel- abstracte stromingen als De Stijl, Dada, en het surrealisme. Belangrijkste bron: Foster, H. e.a. (2012). *Art Since 1900*. Londen: Thames & Hudson.

36 Gage (2006). *CM*. p. 193.

37 Terwijl Goethe zich hierbij hoogstwaarschijnlijk geen schilderkunst heeft kunnen voorstellen die niet figuratief was.

38 Scheffler, K. (1901). Notizen über die Farbe. In: *Decorative Kunst IV* (illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst.) München: Bruckmann. p. 187.

39 Goethe (1810). *ZF* Einleitung.

wereld opgebouwd.⁴⁰ Monet stelt dat hij wil schilderen als iemand die vergeten is wat de vormen zijn die hij weergeeft. Hij zegt dus geen huizen of bomen te schilderen, maar kleur, in kleine en grotere vlakjes, en in steeds andere nuances. En als het werk af is, voegen al deze kleurvlakjes zich samen tot een bepaald tafereel. Paul Cézanne (1839-1906), wiens werk tot het postimpressionisme gerekend wordt, heeft Emile Bernard verklaard dat schilderen is: je kleurindrukken weergeven.⁴¹

Complementaire- en prismakleuren

De kunsttheoreticus en -criticus Charles Blanc (1813-1882) noemde Goethe in zijn *Grammaire des arts du dessin* in één adem met Delacroix, en stelt dat Delacroix zich sterk met de 'harmonie morales' van de kleur bezig heeft gehouden.⁴² Blanc



Afbeelding 17. Vincent van Gogh: Caféterras bij nacht (1888). Olieverf op doek, 81 x 65,5 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

40 Gage. *KFAG*. (2001). p. 209.

41 Doran, P. M. (Red.) (1978). *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula. p. 36.

42 Blanc, C. (2000). *Grammaire des arts du dessin*. (Oorspr. gepubliceerd in 1867). Paris: Ecole

werd gelezen door toen jonge kunstenaars als Paul Gauguin (1848-1903), Georges P. Seurat (1859-1891) en Vincent van Gogh (1853-1890). Blanc schreef dat de zuivere complementaire kleuren elkaar intens tot leven kunnen wekken als ze naast elkaar worden aangebracht, maar dat ze doodsvijanden worden als ze met elkaar worden vermengd (dit geeft modderkleuren en tenslotte grijzen – WU). Van Gogh vond dit heel fascinerend,⁴³ zoals onder meer tot uitdrukking komt in het complementaire blauw/blauwrood-geelrood/geel kleurcontrast van zijn *Caféterras bij nacht* (afb. 17).

Goethes leer van de complementaire kleuren komt ook terug in het standaardwerk van de Franse scheikundige en kleuronderzoeker Eugène Chevreul: *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (1839).⁴⁴ In het werk van Neoimpressionisten als Georges Seurat (1859-1891) en Paul Signac (1863-1935) wordt de kleur in elementaire kleurtonen ontleed, die volgens de wetten van het contrast worden gecombineerd. In de ogen van de toeschouwer wordt dan de synthese voltrokken, en ontstaat de gewenste (meng)kleur.

De in 1911 door Wassily Kandinsky (1866-1944), Franz Marc (1880-1916), August Macke (1887-1914) en Alexej von Jawlensky (1864-1941) opgerichte kunstenaarsgroep Blaue Reiter had met betrekking tot Goethes werk onder meer interesse in prismatische kleuren en kleurpolariteiten.⁴⁵ Gage vermeldt dat Franz Marc, waarschijnlijk gestimuleerd door Goethes beschrijving van de prismatische kleuren, in de winter van 1910-1911 door een prisma naar zijn witte hond Russi keek, die buiten in de sneeuw lag (afb. 18). Hij



Afbeelding 18. Franz Marc: Liggende hond in de sneeuw (1911). Olieverf op doek, 63 x 105 cm. Stadsmuseum, Frankfurt am Main.

Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Beaux-arts histoire). p. 6.

43 Gage. *KFAG*. (2001). p. 205.

44 Chevreul, E. (2012). *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. (Oorspr. gepubliceerd in 1839). Vanves: Hachette Livre BNF.

45 Gage (2006). *CM*. p. 193.



Afbeelding 19. Arthur Segal: Vissershuis op Sylt I (1926). Olieverf op doek, 142,5 x 133 cm. Musée Petit Palais, Genève.

zag kleuren waar licht en donker elkaar raakten, en gebruikte dit gegeven voor een werk waarin hij ook het contrast tussen geel, wit en blauw bestudeerde.⁴⁶

Deze fascinatie voor het prisma en het enthousiasme voor de kracht van complementaire kleuren werd gedeeld door een groep kunstenaars rond Herwarth Walden's Sturm Gallery in Berlijn tijdens en na de Eerste Wereldoorlog. De Duitse kunstenaar Arthur Segal (1875-1944) was een van hen; hij schreef *Lichtprobleme der bildenden Kunst* (1925), en baseerde zich hierin op Goethe. Naar aanleiding van Goethes experimenten met het prisma begon Segal in het begin van de 20er jaren met prismatische effecten te experimenteren, waardoor de kleur in zijn werk een plaats kreeg die zich deels van de vorm losmaakte (zie de randen in prismatische kleuren, afb. 19).

46 Gage (2006). *CM*. p. 182.

De directe werking van kleur

Het onderscheid dat Goethe in zijn kleurenleer maakt tussen symbolisch en allegorisch kleurgebruik (hoofdstuk 1.4, zesde afdeling) geeft aan dat hij ervan overtuigd is dat elke kleur een directe werking op de mens heeft, die niet door tussenkomst van zijn associaties of gedachten ontstaat. Omdat het karakter van iedere kleur zowel door het oog wordt waargenomen als innerlijk wordt ervaren, kan de kleur volgens Goethe worden gebruikt voor bepaalde zintuiglijke, esthetische en morele doeleinden.

Volgens Gage is deze zienswijze in de ontstaansperiode van de abstracte kunst in Duitsland van doorslaggevende betekenis geweest. (En in Frankrijk viel deze gedachtegang al eerder in de negentiende eeuw in vruchtbare bodem, met name door het eerder genoemde werk *Grammaire des arts du dessin* van Blanc).⁴⁷

Eind negentiende, begin twintigste eeuw werd in Duitsland, met name in het laboratorium van de Duitse filosoof, fysioloog, psycholoog en psychiater Wilhelm Wundt (1832-1920), nader onderzoek gedaan naar de veronderstelde onmiddellijkheid van de kleurervaring. De Duitse filosoof en pedagoog Jonas Cohn (1869-1947) vond bij zijn proefpersonen een verrassende voorkeur voor contrasten van sterk verzadigde kleuren, en concludeerde dat er in mensen een algemeen, basaal zintuiglijk instinct voor sterke kleuren aanwezig is, dat pas later door culturele invloeden wordt gemodificeerd.⁴⁸ De Roemeense psycholoog Florian Ștefănescu-Goangă (1881-1958) bevestigde deze conclusie, en kwam na een serie experimenten tot de slotsom dat de gevoelens die door kleuren in zijn proefpersonen werden opgeroepen, het directe effect zijn van zintuiglijke perceptie, en niet van secundair optredende associaties.⁴⁹ Kandinsky kwam ook tot deze conclusie. Hij stelt dat hij de associatietheorie met betrekking tot de kleurervaring verwerpt vanuit de werking van gekleurd licht in de chromotherapie⁵⁰:

Wer von Chromotherapie gehört hat, weiss dass das farbige Licht eine ganz besondere Wirkung auf den ganzen Körper verursachen kann. Es wurde verschiedentlich versucht, diese Kraft der Farbe auszunützen und bei verschiedenen Nervenkrankheiten anzuwenden, wobei man wieder bemerkte, dass das rote Licht belebend, aufregend auch auf das Herz wirkt, das blaue dagegen zu zeitlicher Paralyse führen kann. Wen man eine derartige Wirkung auch auf Tiere und sogar auf Pflanzen beobachten kann, was der Fall ist, so fällt hier die Assoziationserklärung gänzlich weg.⁵¹

Wat Kandinsky hier stelt, sluit aan bij onder meer het onderzoek van neuroloog

47 Gage. *KFAG*. (2001). p. 205.

48 Cohn, J. (1894). Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und ihrer Kombinationen. In W. Wundt (Red.), *Philosophische Studien, Band 10*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.

49 Ștefănescu-Goangă F. (1911). *Experimentelle Untersuchungen zur Gefühlsbetonung der Farben* (proefschrift). Universität von Leipzig.

50 Chromotherapie is een complementaire behandelwijze, waarbij men ervan uit gaat dat kleuren en gekleurd licht gebruikt kunnen worden om de energiebanen die door het lichaam lopen (de meridianen) weer vrij te maken, en daarmee klachten te verhelpen.

51 Kandinsky W. I. (1952). *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag. p. 64 [afgekort als: Kandinsky (1952). *GK*.]

en psychiater Kurt Goldstein (1878-1965),⁵² oogarts Eduard Raehlmann (1848-1917),⁵³ en filosoof/psycholoog Robert Heiss (1903-1974),⁵⁴ die in hun werk met betrekking tot de werking van kleur op het menselijk organisme allen gebruik maakten van informatie uit Goethes kleurenleer.⁵⁵ Ook meer recente onderzoekers op het gebied van synesthesie en chromotherapie zijn van mening dat kleur onmiddellijk fysieke en mentale reacties oproept, en dat deze werking van kleur niet het gevolg is van intellectueel oordeel.⁵⁶ Gage stelt dat dergelijke onderzoeken belangrijk zijn geweest voor kunstenaars die in die tijd zochten naar nieuwe uitdrukkingsvormen; het onderbouwde hun ervaring van de kracht van kleur als zelfstandig uitdrukkingsmiddel, en stimuleerde hun experimenten met niet-representatief kleurgebruik.

Het voorbeeld volgende van kunstenaars als Odilon Redon (1840-1916), Gauguin en van Gogh, werd in het Fauvisme (ca. 1905-1907) de kleur van de taak ontheven om de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid weer te geven (of te suggereren dat dit het geval was). De Fauves, met als centrale vertegenwoordiger Henri Matisse (1869-1954), brachten in de schilderkunst de bevrijding van de kleur tot stand, waar ook mensen als Cézanne, Seurat, Edouard Vuillard (1868-1940) en Pierre Bonnard (1867-1947) langs andere wegen naartoe hebben gewerkt.⁵⁷ In het expressionisme in Duitsland (Die Brücke, Der Blaue Reiter, Die Neue Sachlichkeit en het Bauhaus) zette deze tendens zich voort. Bij met name de kunstenaars van de Blaue Reiter leefde volgens Itten het verlangen om de psychisch-geestelijke werking van kleur in hun werk tot uitdrukking te brengen.⁵⁸ In dit streven werd aansluiting gevonden bij Goethes kleurenleer. De invloed hiervan komt het meest duidelijk naar voren in de geschriften van Wassily Kandinsky, medeoprichter van de Blaue Reiter, van Johannes Itten (1888-1967) en van Paul Klee (1879-1940), die evenals Kandinsky beiden als docent aan het Bauhaus verbonden zijn geweest.⁵⁹

Symbolisch kleurgebruik

Zoals in hoofdstuk 1.4, zesde afdeling werd beschreven, kan de kleur volgens Goethe worden gebruikt voor bepaalde zintuiglijke, esthetische en morele doeleinden, omdat het karakter van iedere kleur zowel door het oog wordt waargenomen als

52 Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. p. 3-26. (Op p. 23-24 wordt uit Goethes kleurenleer, 6^e afdeling, geciteerd.)

53 Raehlmann, E. (1901). *Über Farbensehen und Malerei: eine kunstphysiologische Abhandlung in allgemein verständlicher Darstellung*. München, Reinhardt. (Op p. 37 wordt informatie uit Goethes kleurenleer gebruikt.)

54 Heiss, R. (1960). Über psychische Farbwirkungen. *Studium Generale: Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften in Zusammenhang ihrer Begriffsbildung und Forschungsmethoden. Jahrgang XIII*, Heft 7. p. 379-391. Berlijn, Göttingen en Heidelberg: Springer Verlag. (Gegevens uit Goethes kleurenleer komen op p. 381 e.v. ter sprake).

55 Zie voor het onderzoek van Goldstein ook hoofdstuk 3.5 van dit proefschrift.

56 Gage (2006). *CM*. p. 192.

57 Arnason, H. H. & Mansfield E. C. (2010). *History of Modern Art* (6^e druk). New York: Pearson. p. 111. [Afkort als: Arnason & Mansfield (2010). *HMA*.]

58 Itten, J. (1961). *Kunst der Farbe – Subjektives erleben und objectives Erkennen als Wege zur Kunst* (4^e druk). Ravensburg: Otto Maier Verlag. p. 12. [Afkort als: Itten (1961) *KF*.] Itten (1970). *KF*. p. 15.

59 Hildebrandt, T. (2010) Die paradigmata zu Goethes Farbenlehre. Essay in Kühl, J., Löbe, N., Rang, M. (samenstellers): *Experiment Farbe – 200 Jahre Goethes Farbenlehre* (p. 79-92). Dornach, Verlag am Goetheanum.

innerlijk wordt ervaren. De kleur kan bijvoorbeeld zo worden gebruikt, dat de werking van de kleur overeenkomt met het karakter van een bepaalde figuur op het schilderij. Hierdoor wordt dit karakter sterker beleefbaar, en lijkt de kleur uit de diepte van de figuur te komen in plaats van een 'toevallige' kleur aan de oppervlakte te blijven. Bij het symbolisch kleurgebruik zoals Goethe dit begreep, wordt de kleur op de zojuist beschreven wijze gebruikt (zie 1.4, zesde afdeling).

De Zwitserse kunstenaar en kleuronderzoeker Johannes Itten stelt in zijn hoofdwerk *Kunst und Farbe* dat de kleurenleer van Goethe voor hem onder meer van grote waarde is geweest.⁶⁰ Hij neemt Goethes term 'symbolisch kleurgebruik' over:

Nicht nur in optischer, sondern auch in psychische und symbolischer Art sollten die wirkungen der Farben erlebt und verstanden werden.⁶¹

In verband hiermee onderscheidt Itten drie groepen kunstenaars met betrekking tot hun kleurgebruik.⁶² Bij de groep die hij de *Epigonen* noemt, ligt het accent op nabootsing en weergave van de kleuren die zij buiten zich waarnemen (objectieve tendens). Hun omgang met de kleur noemt Itten ook wel zintuiglijk-optisch. Daarnaast componeert de groep van de *Originelen* vanuit het eigen, subjectieve vormen kleurgevoel (subjectieve tendens). Hun omgang met kleur noemt Itten psychisch-expressief. De groep van de *Universele* tenslotte geeft elk van hun composities een andere kleuruitdrukking, al naar gelang het uit te beelden thema. Dit gebeurt vanuit het intuïtief vatten van wat er leeft in hetgeen wordt uitgebeeld; hier wordt onder meer met de gekozen kleur(en) uitdrukking aan gegeven. Deze laatste vorm van kleurgebruik noemt Itten, in navolging van Goethe, symbolisch kleurgebruik. De kunstenaars die tot deze laatste groep gerekend kunnen worden, zijn geringer in aantal dan de kunstenaars die tot de andere twee groepen behoren. Itten:

Dass in dieser Gruppe nur wenige zu finden sind, ist selbstverständlich, denn diese Maler müssen in ihren subjectiven Farbklang den ganzen Farbkreis haben, was sehr selten vorkommt. Auserdem müssen sie eine hohe Intelligenz besitzen, die ihnen erlaubt, in eine umfassende Welt-Anschauung Einblick zu haben.⁶³

Door deze laatste groep worden de kleuren dus zo gekozen, dat ze iets zichtbaar maken van de betekenisrijkdom die leeft in hetgeen wordt weergegeven. Hierbij laveert een dergelijk kunstenaar zijn werk tussen de 'klippen' (van de objectieve en subjectieve tendens) door, terwijl de Epigonen en de Originelen als het ware bij een van beide klippen 'aan land gaan'.

De drie door hem geschetste vormen van kleurgebruik zijn volgens Itten niet nieuw in de moderne schilderkunst. (Anders was het ook niet mogelijk geweest

60 Itten (1961). *KF*. p. 12.

61 Itten (1961). *KF*. p. 16.

62 Itten (1961). *KF*. p. 30.

63 Itten (1961). *KF*. p. 30. Itten schreef deze tekst in de tijd dat hij les gaf op het Bauhaus (1919-1922).

dat Goethe in zijn tijd het symbolisch kleurgebruik beschreef).⁶⁴ Als voorbeelden van zintuiglijk-optisch kleurgebruik noemt Itten kunstenaars als Jan van Eyck (1390-1441), Diego Velázquez (1599-1660) en in het bijzonder Wilhelm Leibl (1844-1900). Wie de psychisch-expressieve kracht van kleur wil bestuderen, wordt door Itten verwezen naar het kleurgebruik van El Greco (1541-1614) en Matthias Grünewald (1470-1528). Voorbeelden van symbolisch kleurgebruik ziet hij in 'goede' kerkelijke kunst.⁶⁵ Hij noemt geen voorbeelden uit de moderne kunst, behalve het zintuiglijk-optisch kleurgebruik dat hij terugziet in impressionistisch werkende kunstenaars als Monet (1840-1926), Manet (1832-1883) en Sisley (1839-1899).⁶⁶

Kleur verzelfstandigd

De eerder genoemde visie van de kunstkriticus Scheffler dat kleur in de moderne kunst centraal stond, werd vóór de eerste Wereldoorlog door vele kunstenaars en critici in Frankrijk en Duitsland gedeeld. De doelen die werden nagestreefd met het verzelfstandigen van kleur in de vroege abstracte kunst, waren volgens Gage spiritueel; om die doelen te kunnen bereiken konden deze kunstenaars van de substantiële hoeveelheid kleurenleer gebruikmaken die al vóór het begin van de twintigste eeuw was gepubliceerd.⁶⁷ Hierbij kan worden gedacht aan 'klassiekers' als de kleurenleer van Goethe (*Zur Farbenlehre*, 1810), Chevreul (*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, 1839) en Ogden Rood (*Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry*, 1879) die de studie van kleur als kwalitatief verschijnsel een stevige basis hadden gegeven. En binnen de zich ontwikkelende experimentele psychologie en later de fenomenologie werd ook veel aandacht besteed aan de kleurwaarneming; het werk van Merleau-Ponty (zie hoofdstuk 3) is hier een voorbeeld van.

De eerder genoemde kunstenaar Kandinsky leverde een belangrijke bijdrage zowel aan de vormgeving als aan de filosofische onderbouwing van de abstracte kunst in het eerste kwart van de twintigste eeuw. Kandinsky's toegang tot Goethe liep via de geschriften van de filosoof en Goethekenner Rudolf Steiner. Volgens Gage was Kandinsky's ingang tot de kleur van spirituele aard, maar hij was er sterk op gericht deze inzichten in te bedden in de psychologische inzichten van die tijd. Hij legde zich pas nader toe op de meer systematische bestudering van Goethes kleurenleer toen hij in 1922 leraar werd aan het Bauhaus, een opleiding voor beeldende kunstenaars, ambachtslieden en architecten die van 1919 tot 1932 eerst in Weimar, later in Dessau en daarna nog een jaar in Berlijn gevestigd was. Hierboven werd opgemerkt dat zijn collega Paul Klee en Johannes Itten ook bekend waren met Goethes kleurenleer. Deze kleurenleer sloot aan bij hun zoektocht naar de zelfstandige zeggingskracht van kleur. Kandinsky's tabel van de polariteit geel-blauw in zijn boek *Das Geistige in der Kunst* (1912)⁶⁸ is het meest in het oog springende voorbeeld van de invloed die Goethes kleurenleer op hem heeft gehad. En in zijn werk *Gelb-Rot-Blau* (1925) geeft hij op unieke

64 Wat Goethe als allegorisch kleurgebruik beschrijft, kan volgens mij zowel bij het zintuiglijk-optische als in het psychisch-expressieve kleurgebruik voorkomen.

65 Itten (1961). *KF*. p. 17.

66 Itten (1961). *KF*. p. 17.

67 Gage (2006). *CM*. p. 249.

68 Kandinsky (1952). *GK*. Tabel I, p. 89.



Afbeelding 20. Wassily Kandinsky: Geel – Rood – Blauw (1925).
Olieverf op doek, 128 x 210,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

wijze het ontstaan van rood weer, vanuit de door Goethe beschreven intensivering ('Steigerung') vanuit het blauw en het geel (afb. 20).⁶⁹ Het geel met de overwegend rechte lijnen links zet zich op de voorgrond, de blauwe cirkelvorm rechts bevindt zich meer op de achtergrond. Het donkere, wat nachtelijke van het blauw en het heldere, meer zonverwante geel mengen zich niet in het rood, maar het rood transformeert het karakter van beiden. In de verschillende roodtinten, die zowel het rood in het daglicht als het rood in de schemering laten zien, kun je een herinnering zien aan het geel en blauw; maar ook in de vormen, die bij het rood zowel recht als rond zijn.

Naast Goethe baseerde Kandinsky zich onder meer ook op het boek *Grundzüge der physiologischen psychologie* (1874) van Wundt.⁷⁰ Wundt beschrijft een tweevoudige beweging van geel naar blauw: een onstabiele, labiele weg door het rood, en een stabiele, uitgebalanceerde, rustige weg door het groen. Dit komt overeen met Goethes ideeën, zoals die hiervoor in de vierde afdeling van zijn kleurenleer uiteen zijn gezet. Kandinsky's gedachten over kleur en kleurkwaliteiten die hij onder meer in *Das Geistige in der Kunst* heeft verwoord, zijn volgens Gage niet 'individueel' of 'onwaarschijnlijk', maar naast Kandinsky's eigen ervaringen als kunstenaar gebaseerd op psychologische doctrines, onder meer over synesthetische kleurervaringen.⁷¹ Kandinsky was ervan overtuigd dat de synesthetische ervaring normaal is, maar dat deze door de ontwikkeling van het verstandelijk denken in onze cultuur normaalgesproken grotendeels onbewust wordt. (Zie ook hoofdstuk 3.6). Maar nooit helemaal: begrippen als bijvoorbeeld een 'schreeuwerige' (gehoor), een 'zachte' (tastzin) of een 'vieze' (smaakzin) kleur zijn in

69 Poling, C. V. (1982) *Kandinsky - Unterricht am Bauhaus*. Weingarten: Kunstverlag Weingarten. p. 58 e.v.

70 Wundt, W. M. (1874). *Grundzüge der physiologischen psychologie*. Leipzig: Engelmann

71 Gage (2006). CM. p. 242-243.



Afbeelding 21. Josef Albers: Homage to the Square: Soft Spoken (1969).
Olieverf op masoniet, 48 x 48 cm. The Josef and Annie Albers Foundation/
Artist Right Society, New York.

onze taal in overvloed te vinden. Volgens Gage wordt ook in recent onderzoek van neurologen naar kleur- woord synesthesie de normaliteit van deze ervaring benadrukt. Kandinsky stelt dat de menselijke zintuigen werken als een goede, veel gespeelde viool, die bij iedere beroering van de snaren in al zijn delen meetrilt: als de snaar van bijvoorbeeld het gehoor wordt geraakt, klinken alle andere zintuigen mee.⁷²

Een tweede belangrijke figuur in het ontstaan van de vroege abstractie waarbij de invloeden van Goethes kleurenleer traceerbaar zijn, is Piet Mondriaan, later Mondrian (1872-1944). Mondrian, die in 1909 toetrad tot de Nederlandse theosofische beweging, vond daar aansluiting met betrekking tot zijn overtuiging dat kleur een innerlijke, geestelijke waarde vertegenwoordigt. Na de eerste Wereldoorlog leerde Mondrian de theosoof M. H. J. Schoenmaekers kennen. In zijn werk *Het Nieuwe Wereldbeeld* (1915) probeerde Schoenmaekers positivisme en mysticisme te verenigen op een manier die Mondrian sterk aansprak, en doet hij uitspraken over kleur waarin Goethes invloed onmiskenbaar is. Rood noemt Schoenmaekers bijvoorbeeld de vereniging van blauw en geel in 'innerlijke' zin, anders dan bij groen, waarbij het gaat om vereniging door menging, een meer materieel proces.⁷³ Deze gedachtegang is terug te vinden in

72 Kandinsky, W. (1982). *Complete Writings on Art*. (K. C. Lindsay en P. Vergo, vertaling en bewerking). Londen: Faber and Faber. p. 158.

73 Schoenmaekers, M. H. J. (1915). *Het Nieuwe Wereldbeeld*. Bussum, Van Dishoeck. p. 223-

Goethes kleurenleer (zie afbeelding 11 van hoofdstuk 1.4, met de bijbehorende tekst). In Mondrians verhandeling *De nieuwe beelding in de schilderkunst* (1920) baseert hij zich onder meer op Goethes stelling dat kleur 'getrübtes Licht' is. Later nam Mondrian afstand van zowel Schoenmaekers als de theosofie.⁷⁴ Bij hem en binnen de in 1917 onder meer door hem opgerichte beweging De Stijl ontstond ook belangstelling voor de kleurenleer van de Baltisch-Duitse chemicus F. Wilhelm Ostwald.⁷⁵ Deze kwam tot een kleurencirkel met 24 kleuren, gebaseerd op de 4 basiskleuren van Hering.

De Duitse kunstenaar Josef Albers (1888-1976), die evenals Kandinsky leraar aan het Bauhaus is geweest voordat hij in 1933 naar de Verenigde Staten emigreerde, werd beroemd met zijn serie schilderijen *Homage to the Square*. In deze serie van honderden werken die hij vanaf 1950 tot aan zijn dood toe schilderde, zijn in elk werk drie of vier vierkanten van verschillende formaten te zien in steeds verschillende kleurcombinaties (afb. 21). Hierbij was hij ervan overtuigd dat de kleurendynamiek van deze beelden onafhankelijk van de vorm tot stand kwam. Hij zag de kleur als zijn persoonlijke uitdrukkingsmiddel. Albers 'huldigde' het vierkant niet. Hij zag het als neutraal en statisch; het had volgens hem geen enkele eigen dynamiek, zolang het niet door de kleur tot leven werd gewekt.⁷⁶ Voor Albers was de vorm, die in deze werken toch heel duidelijk aanwezig is, dus geheel ondergeschikt aan de kleur. Dit is in zekere zin een omkering ten opzichte van de schilderkunst tot aan het laatste kwart van de 19^e eeuw, waarin de kleur bijna vanzelfsprekend ondergeschikt werd geacht aan de (figuratieve) vorm.

Albers was ook een belangrijk leraar, zowel aan het Bauhaus als later aan het Black Mountain College in North-Carolina, en aan Yale University in New Haven, Connecticut.⁷⁷ Willem de Kooning, Robert Rauschenberg, Kenneth Noland en Robert Motherwell zijn op het Black Mountain College studenten van hem geweest. In 1963 publiceerde hij *Interaction of Colour*, volgens Gage het mooiste en invloedrijkste moderne boek over kleur. Het daarin opgenomen idee van de expressieve kleurakkoorden, die op de wisselende samenstelling van kleuren in een negendelige kleurendriehoek berustte, noemde hij de *Goethe Triangle* (afb. 22). Deze driehoek is nooit door Goethe ontworpen, maar Albers was hem onder deze naam tegengekomen in een klein boekje over kleur, *Farben und Formen als lebendige Kräfte* (1930), geschreven door de Duits- Joodse kunstenares Carry van Biema (1881-1942). Zij publiceerde artikelen en gaf lezingen over met name het werk van Adolf Hölzel en Goethe.

In de driehoek is het geel en blauw links en rechtsonder gesitueerd, terwijl de top ervan rood is, als 'Steigerung' vanuit het geel en blauw. Het groen bevindt zich onderaan, als menging van geel en blauw – tot zover is de vorm van deze figuur het voornaamste verschil met Goethes kleurencirkel. De drie tussenkleuren die de driehoek verder vullen zijn echter nieuw, en vormen steeds een soort 'overgang' tussen twee complementaire kleuren. Het kan zijn dat Van Biema Goethes naam aan deze driehoek

227.

74 Jaffé, H. L. C. (1967). *Mondrian und de Stijl*. Keulen: DuMont Schauberg. p. 48.

75 Ostwald, F. W. (1916). *Die Farbenfibel*. Leipzig: Verlag Unesma.

76 Welliver, N. (1966). Albers on Albers. In: *Art News*, 64e jaargang, no. 9 (jan. 1966). p. 48.

77 Gage. *KFAG*. (2001). p. 264. Een uitstekend overzicht van Albers leven en werk in: Albers, J. en Fox Weber, N. (1988). *Josef Albers – a Retrospective*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation. (Katalogus bij de tentoonstelling Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1988.)



Afbeelding 22. Goethe Triangle.

heeft verbonden als een soort eerbetoon; hij is in ieder geval niet in strijd met zijn kleurenleer en -cirkel, en deze driehoek maakt het mogelijk om de kwaliteiten van bepaalde kleurakkoorden meer systematisch te onderzoeken, wat zeker in lijn met Goethes denkwijze genoemd kan worden. Op deze wijze is de *Goethe Triangle* door Albers ook gebruikt. In zijn *Interaction of Color* worden delen van de driehoek gerelateerd aan bepaalde stemmingen: de kleine driehoek linksonder bijvoorbeeld (met het geelrood als top en het geel en groen als basis) krijgt de kwaliteit vrolijk, opgewekt toebedeeld, terwijl de kleine driehoek rechts de kwaliteit melancholiek krijgt, enzovoort.

Hiermee zijn aan de hand van het werk van een aantal in dit verband belangrijke kunstenaars de overeenkomsten besproken tussen de visie op kleur die in Goethes kleurenleer tot uitdrukking kwam, en de kleurbehandeling zoals die zich in de schilderkunst van de modernen heeft ontwikkeld.

Hedendaagse kunst - omringd door kleur

Tot slot wil ik ingaan op een aspect dat in Goethes kleurenleer aan de orde wordt gesteld, en dat pas in de meer hedendaagse kunst een rol is gaan spelen. Zoals in hoofdstuk 1.4 (zesde afdeling) werd opgemerkt, stelt Goethe dat men het oog eigenlijk geheel met een kleur moet omringen om het effect echt te kunnen ervaren. Hij geeft aan dat dit bijvoorbeeld zou kunnen door je in een monochroom geschilderde kamer op te houden, of door een gekleurd stuk glas te kijken. Goethe zelf had een aantal kamers in zijn huis in Weimar in verschillende kleuren laten schilderen, waarbij hij bewust rekening hield met de werking van deze kleuren: de kamer waar hij gasten ontving en waar werd gegeten was bijvoorbeeld geel, zijn werkkamer was blauw.

Een eeuw later gaf Paul Klee als leraar aan het Bauhaus de wens te kennen om complementair gekleurde 'Innenräumen' gestalte te geven.⁷⁸ En na die

⁷⁸ Klee, P. (1979) *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. (J. Glaesemer, red. en voorwoord).



Afbeelding 23. James Turrell: Ganzfeld, met zicht op onderkant brug en 'achterwand' (2011). Installatie, verlicht met langzaam van kleur veranderend LED licht. Kulturhuset Järna.

tijd zijn er meerdere kunstenaars geweest die de kleur in hun kunstwerken tot een driedimensionale belevenis maakten. Voorbeelden hiervan zijn onder meer het werk *The Weather Project* (2003) van Olafur Eliasson en *Leviathan* (2011) van Anish Kapoor. Tot slot van dit hoofdstuk wordt nu ingegaan op een derde voorbeeld, het werk *Ganzfeld* (2011, zie afb. 23) van de Amerikaanse kunstenaar James Turrell (1943).

Dit werk is in 2011 te zien geweest op een grote tentoonstelling rond Goethes kleurenleer, in en rond het Kulturhuset in Järna, Zweden. Deze tentoonstelling met de titel: *See! Colour!* vond plaats ter gelegenheid van het feit dat Goethes kleurenleer tweehonderd jaar geleden uitkwam. Er waren vier parallele exposities te bezoeken. In een ervan konden bezoekers uitgebreid kennismaken met Goethes kleurenleer, vooral door het zelf uitvoeren van zijn kleurexperimenten. Ook buiten waren kleurexperimenten te zien en te ervaren. Er was onder meer een huisje neergezet, waarvan één van de zijwanden van glas was. Dit glas was verdeeld in drie verticale banen, met drie verschillende kleuren. In dit huisje kon je naar het (prachtige) uitzicht kijken dat zich zowel in blauw, groen als rood aan je kon vertonen. Hierdoor werd het effect bereikt dat Goethe trachtte te bereiken door gekleurde stukjes glas voor zijn ogen te houden.

De andere drie expositieruimten waren gevuld met werk van mensen die zich door Goethes kleurenleer hebben laten inspireren, en/of blijk hebben gegeven van een aan Goethe verwante benaderingswijze van het verschijnsel kleur. Er was een expositie van een aantal bordtekeningen van Steiner, die zich bij het schrijven van zijn eigen

Bazel: Schwabe. p. 93.

kleurenleer heeft laten inspireren door Goethes werk.⁷⁹ Deze bordtekeningen heeft hij gemaakt tijdens de vele voordrachten die hij onder meer over dit onderwerp hield. Een selectie uit deze tekeningen werd in 1992 voor het eerst geëxposeerd, en sindsdien hebben exposities in Europese, Amerikaanse en Japanse musea plaatsgevonden.

Daarnaast was er in Järna werk te zien van de Zweedse Hilma af Klint (1862-1944), één van de pioniers van de abstracte schilderkunst. Haar werk is niet los te zien van haar interesse in het spirituele en het occulte. In Nederland was haar werk deel van de tentoonstelling *The Spiritual in Art; Abstract Painting 1890-1985*⁸⁰ in het Haags Gemeentemuseum. Het werk van Klimt is met name de laatste twintig jaar van haar leven sterk beïnvloed door de kleurenleer van Steiner.

Tot slot werd de tentoonstelling *See! Colour!* gecompleteerd door acht werken van de hierboven al genoemde kunstenaar James Turrel. Turrel is in zijn werk primair geïnteresseerd in (gekleurd) licht, en in de ruimte waarin dit (gekleurde) licht verschijnt. Als bezoeker van zijn werk *Ganzfeld* op deze tentoonstelling, betrad je een grote ruimte van 18 bij 12 bij 10 meter, waar je via een schuine brug naar beneden kon lopen. In deze ruimte werd je letterlijk omgeven door kleur. De kleur verliep heel langzaam van diepblauw via violet en magenta naar rood. De ruimte was zo gemaakt dat het moeilijk was om je ruimtelijk te oriënteren. Wat de achterwand leek, bleek een met gekleurd licht gevulde ruimte te zijn. Op de foto zie je ook dat de hoeken van de muren naar het plafond onzichtbaar waren.

In dit werk verlies je het gewone houvast dat de zintuigen je bieden, en daardoor weet je op zeker ogenblik niet meer niet meer of je je in een buiten- of een binnenwereld bevindt. En dat is precies de ervaring waarin Turrel geïnteresseerd is: "I'm interested in the point where imaginative seeing and outside seeing meet, where it becomes difficult to differentiate between seeing from the inside and seeing from the outside."⁸¹

Turrel kende de kleurenleer van Goethe, en heeft deze door de expositie in Järna nog nader leren kennen en waarderen. In een interview met Gerhard Mack waarin Turrel de vraag krijgt of hij geïnteresseerd is in wat het publiek van zijn werk denkt, komt Goethes kleurenleer ter sprake:

Was den Betrachtern gefällt oder nicht, ist einem Künstler egal. Er denkt nicht einmal darüber nach. Das ist wie bei einem Astronomen: Ob er sich über mein Konzept von Astronomie Gedanken macht oder nicht, spielt keine Rolle. Er muss seine Welt erweitern. In der Kunst ist das ähnlich. Wir können über den Farbkreis oder über Goethes Farbenlehre reden, aber das bringt uns nicht voran. Wir müssen das Spektrum verstehen und lehren.⁸²

79 Steiner, R. (2011) *Das Wesen der Farben*. (Twaalf voordrachten over kleur, gehouden tussen 1914-1921.) Dornach, Steiner Verlag.

80 *The Spiritual in Art; Abstract Painting 1890-1985*. Tentoonstelling in: County Museum of Art, Los Angeles en in het Haags Gemeentemuseum, Den Haag. Catalogus met 17 essays over het spirituele en abstractie in de kunst: Tuchmann, M. (Red.) (1986) *The Spiritual in Art; Abstract Painting 1890-1985*. New York, Abbeville Press.

81 Turrel, J. (2009). In M. Brüderlin & E.B. Kirschner (Red.), *James Turrel – The Wolfsburg Project*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. p. 99 (Catalogus bij gelijknamige tentoonstelling, oktober 2009 - april 2010 in het Kunstmuseum Wolfsburg.)

82 Mack, G. (2001). Interview met James Turrel: Wir sind nicht fürs Tageslicht geschaffen. In: *Die*

Wat Turrel hiermee schijnt te bekritisieren, is de neiging van bezoekers en collega-kunstenaars om zich te verwijderen van de directe ervaring van kleur door het praten over Goethes kleurenleer.⁸³ In de introductie werd uiteengezet dat Barnett Newman met zijn schilderij *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* ageerde tegen ditzelfde verschijnsel: het vervangen van de ervaring door begripsmatige representatie. Turrels kunst is een oproep om in de ruimtelijk alom aanwezige kleur onder te duiken, je er prijs aan te geven, en daardoor de kleur van binnenuit te leren kennen. Dit komt overeen met Goethes vertrekpunt (zie hoofdstuk 1.1). Turrel heeft ook grote waardering voor het werk van Merleau-Ponty⁸⁴, waarin hij ditzelfde vertrekpunt herkent. Als Turrel het heeft over begrijpen, bedoelt hij volgens Brüderlin een manier van leren kennen waarbij de bezoeker één wordt met waar hij naar kijkt:

In the work of Turrel, especially in the Ganzfeld Pieces, is the pairing of viewing and sensing space transferred very directly on to the body dialectic of inside and outside, body and spirit, indeed, potentially the viewer becomes one with what he is looking at.⁸⁵

Hier wordt gesproken over een manier van leren kennen waarbij het denken van de onderzoeker zich niet losmaakt van zijn ervaring van kleur. Hierdoor kan in hem de ervaring ontstaan die Goethe verwoordde als: "Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre."⁸⁶

Terugblik op hoofdstuk 1 en 2: Goethe

Hoofdstuk 1 en 2 zijn geschreven in antwoord op de eerste subvraag die in de introductie werd gesteld: Wat is kenmerkend in Goethe's beschrijving van zijn wetenschappelijke methode, toegespitst op kleuronderzoek, tot welke resultaten komt hij in zijn kleurenleer en hoe is de receptie van Goethes kleurenleer in de wereld van wetenschap en kunst?

Weltwoche, Ausgabe 40/2001.

- 83 Hildebrandt, T. (2010) Die paradigmata zu Goethes Farbenlehre. Essay in Kühl, J., Löbe, N., Rang, M. (samenstellers): *Experiment Farbe – 200 Jahre Goethes Farbenlehre* (p. 79-92). Dornach, Verlag am Goetheanum. p. 90
- 84 Brüderlin, M. (2009). The Innerworld of the Outerworld of the Innerworld – James Turrel and the Boundaries Between Sensory and Spiritual Experience. Essay in M. Brüderlin & E.B. Kirschner, (Red.), *James Turrel – The Wolfsburg Project* (p. 122-150). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. p. 133 (Catalogus bij gelijknamige tentoonstelling, oktober 2009 - april 2010 in het Kunstmuseum Wolfsburg.)
- 85 Brüderlin, M. (2009). The Innerworld of the Outerworld of the Innerworld – James Turrel and the Boundaries Between Sensory and Spiritual Experience. Essay in M. Brüderlin & E.B. Kirschner, (Red.), *James Turrel – The Wolfsburg Project* (p. 122-150). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. p. 133
- 86 Goethe, J. W. von. (1981). Maximen und Reflexionen, In E. Trunz, & H. J. Schimpf (Red) en H. von Einem & H. J. Schimpf (Kommentarteil), *Goethe Werke: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 12.* (9e druk). uitspraak nr. 488, p. 423. München: Verlag C. H. Beck. [afgekort als: Goethe, MR. In *GW: HA. Bd. 12* (1981).]

In deze terugblik zal achtereenvolgens aandacht worden besteed aan de kenmerken van Goethes methode, de resultaten van zijn kleurenleer en de receptie ervan.

In hoofdstuk 1.1 en 1.3 werd duidelijk dat Goethes wetenschappelijke methode zich onder meer kenmerkt door een groot vertrouwen in de zintuiglijke waarneming. Hij meent dat het zintuiglijk waarneembare zelf al theorie is.

Een tweede kenmerk is Goethes uitgangspunt dat er in de menselijke drang tot kennen sprake is van een wederkerige invloed van onderzoeker als subject en het onderzochte verschijnsel als object, die elkaar in het onderzoek steeds verder kunnen doordringen. Hij ziet dit als het elkaar doordringen van een dubbele oneindigheid. Vervolgens noemt hij twee hindernissen die dit proces kunnen verstoren: het verabsoluteren van de rol van de onderzoeker (subject), of het verabsoluteren van de rol van het onderzochte verschijnsel (object). Hierin is de tegenstelling subjectivisme - objectivisme terug te vinden. Goethe meende dat in de wetenschap en de kunst van zijn tijd (moderne natuurwetenschap, Romantiek) de keuze voor respectievelijk een objectivistisch en een subjectivistisch standpunt zich duidelijk liet gelden, en vond dit een zorgwekkende ontwikkeling. Zijn fundamentele bezwaar tegen deze ontwikkeling betrof hierbij het uiteengaan van het 'objectieve' inzicht in de wetmatigheden die in de natuur werkzaam zijn, en het 'subjectieve' inzicht in de unieke zijnswijze van de dingen. Om de werkelijkheid van mens en wereld steeds dichter te kunnen naderen en niet in een eenzijdige benaderingswijze te vervallen, meende Goethe dat een middenpositie tussen objectivisme en subjectivisme bewaard diende te worden.

Zoals in hoofdstuk 1.2 werd besproken, komen in de door Goethe beschreven methode drie stappen naar voren, waarin de betekenisrijkdom die in de kleurenwereld te ervaren is, voor het bewustzijn toegankelijk wordt. In stap 1 staat de onderzoeker buiten het verschijnsel dat hij onderzoekt, en richt zijn aandacht zich op de zintuiglijk waarneembare aspecten en samenhangen ervan. De verwondering, die door Goethe gezien wordt als een geïntensiveerd waarnemingsproces, staat in deze fase centraal (stap 1). Dan wordt de dialoog aangegaan met de in stap 1 waargenomen verschijnselen, waardoor de wederzijdse doordringing van de onderzoeker en het onderzochte verschijnsel op gang komt. Hierbij maakt Goethe gebruik van de 'exacte sinnliche Phantasie', waarbij de zintuiglijke waarnemingen aan het verschijnsel in het voorstellingsleven worden herhaald totdat ze even exact en levendig zijn als deze waarnemingen zelf. Goethe houdt zich in deze fase dus niet zozeer bezig met *denken over* het verschijnsel, maar hij tracht zich hierin *in te leven* (stap 2). En uiteindelijk is de wederzijdse doordringing van de onderzoeker en het onderzochte verschijnsel zo volledig, dat het waarnemen van de onderzoeker tot denken wordt, en zijn denken tot waarnemen. Goethe gebruikt in dit verband de term 'Anschauende Urteilskraft'. Hierdoor kan het dynamisch principe dat zich zowel in de objectieve als in subjectieve manifestaties van het onderzochte verschijnsel kenbaar maakt (het 'Urphänomen'), in de onderzoeker tot bewustzijn komen (stap 3).

De vraag naar de wetmatigheden die de kleurverschijnselen in zowel de natuur als in de kunst begrijpelijk zouden kunnen maken, ligt ten grondslag aan Goethes kleurenleer. In de eerste drie afdelingen hiervan (zie 1.4) is stap 1 van Goethes wetenschappelijke methode te herkennen. Hierin ordent hij de kleurverschijnselen in de volgende drie groepen: kleuren die geheel of partieel ontstaan door de werking van het gezichtsorgaan zelf (fysiologische kleuren, bijv. de zgn. nabeelden), kleuren die

afhankelijk zijn van bepaalde materiële voorwaarden buiten de mens (fysische kleuren, bijv. de regenboog) en de meer permanente kleuren van materiële stoffen, die alleen voldoende licht nodig hebben als voorwaarde voor hun verschijnen (chemische kleuren, bijvoorbeeld de kleur van een plant of dier).

Stap 2 wordt in zijn kleurenleer niet strikt van stap 1 gescheiden; het inleven in de kleurverschijnselen door de 'exacte sinnliche Phantasie' vindt bij Goethe plaats naast het verzamelen en ordenen van de zintuiglijk waarneembare kleurverschijnselen.

In de vierde en vijfde afdeling van zijn kleurenleer gaat Goethe pas over tot theorievorming, nadat de kleurverschijnselen in de eerste drie afdelingen de kans hebben gekregen, zich zo volledig mogelijk uit te spreken. Hij komt dan tot zijn kleurencirkel, en tot zijn 'Urphänomen' van de kleurenwereld. Dit 'Urphänomen' vindt hij in de dynamiek tussen licht en duister, die het geel doet ontstaan wanneer licht door een troebel medium wordt gezien, en het blauw wanneer duisternis door een verlicht medium wordt waargenomen. Het waarnemen en beschrijven van het 'Urphänomen' is het doel van stap 3 van Goethes methode.

Goethe ziet het 'Urphänomen' van de kleurenwereld een dynamisch principe, dat zich zowel in de objectieve als in de subjectieve kleurverschijnselen kenbaar maakt, en voor beide soorten kleurverschijnselen de voorwaarde vormt. Dit 'Urphänomen' geeft volgens hem dus niet alleen inzicht in de objectieve, maar ook in de subjectieve kleurverschijnselen. Vanuit dit Urphänomen kon hij in de zesde afdeling van zijn kleurenleer (de zintuiglijk-morele werking van kleur) dus ook de subjectieve kleurverschijnselen aan de orde stellen. Dit staat in rechtstreeks verband met zijn oorspronkelijke vraag naar de wetmatigheden die ten grondslag liggen aan de objectieve en de subjectieve kleurverschijnselen: de kleuren in de natuur en in de kunst. Hij bespreekt de werking van de kleuren uit zijn kleurencirkel, en de door hem zo genoemde harmonische, de karakteristieke en de karakterloze kleurcombinaties. Tot slot maakt hij het onderscheid tussen allegorisch en symbolisch kleurgebruik. Bij allegorisch kleurgebruik is de relatie tussen de kleur en het onderwerp min of meer toevallig, en/of wordt deze bepaald door in een bepaalde cultuur bestaande conventies. Bij symbolisch kleurgebruik wordt de kleur voor onderwerpen gekozen die in overeenstemming zijn met de directe (prereflectieve) werking van de kleur.

Vervolgens werd in hoofdstuk 2 de receptie van Goethes kleurenleer sinds het verschijnen ervan in 1810 aan de orde gesteld. Hierbij werd duidelijk dat in zijn tijd de receptie van zijn kleurenleer door fysici over het algemeen negatief was. In hoofdstuk 1 zijn daarentegen meer hedendaagse fysici als Von Weizsäcker en Heisenberg aan het woord geweest, die suggereren dat de strijd van Goethe tegen de fysische kleurenleer vandaag de dag op meer algemeen niveau (op het niveau van de fysica in het algemeen) nog gestreden moet worden.⁸⁷

Binnende filosofie werd Goethes kleurenleer, met name bij vertegenwoordigers van de nakantiaanse filosofie, goed ontvangen. Rosenkranz en Von Henning, beide leerlingen van Hegel, hebben zich in hun geschriften bijzonder voor zijn kleurenleer ingezet. Steiner legde het verband tussen Goethes methode en de door Husserl in zijn *Logische Untersuchungen* (1900) gevestigde fenomenologie.

87 Heisenberg, W. (1945). Die Goethe'sche und die Newton'sche Farbenlehre im Lichte der modernen Physik. In W. Heisenberg. *Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft* (4e druk, p. 58 - 76). Leipzig: Verlag S. Hirzel. p. 70.

De reacties van de kunstenaars in Goethes tijd waren overwegend enthousiast. Het meest bevestigd voelde Goethe zich door de ideeën over kleur van Philipp O. Runge, die hij in 1806 ontmoette. Meerdere kunstenaars, waaronder Matthias Klotz en Jacob Roux, publiceerden door Goethes kleurenleer geïnspireerde verhandelingen over kleur, die door Goethe waarderend werden besproken. In 1843 heeft William Turner de oerpolariteit van geel en blauw die Goethe beschrijft, toegepast in twee schilderijen, getiteld: *Shade and Darkness: the Evening of the Deluge* en *Light and Colour (Goethes theory): the Morning after the Deluge – Moses writing the book of Genesis*.

In Goethes kleurenleer komt de kleur naar voren als een zelfstandig verschijnsel, los van figuratie of vorm, met een eigen werking en zeggingskracht. Dit sloot aan bij hoe de moderneren de kleur gingen ervaren en gebruiken. Goethe sprak over symbolisch kleurgebruik als deze onmiddellijke, prereflectieve werking van kleur in kunstwerken tot uitdrukking kwam. Deze zienswijze komt terug in de kleurenleer van Itten, die met betrekking tot hun kleurgebruik onderscheid maakt tussen drie groepen kunstenaars, waarbij bij de laatste groep volgens hem sprake is van symbolisch kleurgebruik: De Epigonen, de Originelen en de Universelen. De Epigonen vertegenwoordigen de objectivistische, de originelen de subjectivistische tendens in hun kleurgebruik, en de Universelen laveren tussen beide hiervoor genoemde tendensen door, en gebruiken de kleur om zichtbaar te maken wat er leeft in hetgeen met die kleur wordt aangeduid. De hiermee gepaard gaande overtuiging dat elke kleur een directe, (prereflectieve) werking op de mens heeft, is voor de verzelfstandiging van de kleur in de moderne schilderkunst van grote betekenis geweest. Tot slot werd aandacht besteed aan de tentoonstelling *See! Colour!* (2011) over Goethes kleurenleer in Jarna, waar werk van James Turrel te zien was. Turrel is een van de hedendaagse kunstenaars die kleur tot een driedimensionale ervaring maakt. Goethe meende dat het driedimensionaal waarnemen van de kleur optimaal was voor de kleurbeleving, en om dit doel in zijn tijd te bereiken keek hij onder meer door gekleurde stukken glas.

Hiermee is de in de introductie veronderstelde relevantie van Goethes methode voor de hoofdvraag van dit proefschrift zichtbaar geworden: de vraag naar de beschrijving en toepassing van een methode van kleuronderzoek waarin de betekenisrijkdom die in de kleurenwereld te ervaren is, voor het bewustzijn toegankelijk wordt gemaakt. In Goethes methode duikt de onderzoeker eerst als het ware onder in deze betekenisrijkdom (stap 1 en 2) en maakt deze toegankelijk voor het bewustzijn door het waarnemen en beschrijven van het 'Urphänomen', dat zich in alle objectieve en subjectieve kleurverschijnselen letterlijk en figuurlijk 'kenbaar maakt'.

In het nu volgende hoofdstuk 3 wordt ingegaan op de door Merleau-Ponty beschreven fenomenologische onderzoeksmethode en zijn kleuronderzoek. In hoofdstuk 4 worden de methoden van Goethe en Merleau-Ponty met elkaar vergeleken. Door deze methoden te vergelijken, zal duidelijk worden wat hierin essentieel is. Vanuit deze vergelijking kan de in de hoofdvraag van dit proefschrift gezochte onderzoeksmethode worden geformuleerd. Deze methode wordt vervolgens toegepast in hoofdstuk 5, 6 en 7, in een onderzoek naar de dynamiek van blauw.

HOOFDSTUK 3

HOOFDSTUK 3

Merleau-Ponty – fenomenologie en kleur(onderzoek)

Inleiding

In dit hoofdstuk wordt ingegaan op twee aspecten die in het werk Merleau-Ponty een belangrijke plaats innemen. Ten eerste komt zijn beschrijving van de fenomenologische methode aan de orde, toegespitst op kleuronderzoek. Daarnaast wordt zijn visie op de aard van het verschijnsel kleur besproken. Deze visie ontwikkelt hij aan de hand van zowel wetenschappelijk onderzoek als onderzoek door kunstenaars naar de menselijke kleurervaring.

Evenals Goethe (zie inleiding hoofdstuk 1) verzet hij zich tegen de opvatting dat een ‘secundaire’ kwaliteit als kleur, vanwege de vermeende subjectiviteit van de kleurervaring, van minder waarde zou zijn als ingang tot het kennen van de wereld dan wiskundig te benaderen ‘primaire’ kwaliteiten. Volgens de Amerikaanse filosoof Galen A. Johnson streeft Merleau-Ponty er in zijn gehele werk impliciet en expliciet naar om de zogenaamde secundaire kwaliteiten in ere te herstellen, en richt hij zich hierbij in het bijzonder op het verschijnsel kleur.¹

Merleau-Ponty zegt ervan overtuigd te zijn dat de onzichtbare betekenisrijkdom die in de zintuiglijk waarneembare dingen aanwezig is, door de kleuren van de schilders beter kan worden benaderd dan door de woorden van de filosoof, die zonder kleuren in zwart en wit schildert, zoals bij een kopergravure.² Hij gaat er daarbij van uit dat de kleur als kwaliteit wel degelijk een ingang biedt tot het leren kennen van een bepaalde kant van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid: een kant die niet meetbaar is, maar in de menselijke ervaring als een niet weg te denken realiteit naar voren komt. Als zodanig ziet Merleau-Ponty de kleur als een betekenisvolle realiteit die uit het gezicht verdwijnt wanneer deze realiteit wordt gereduceerd tot het wiskundig te benaderen aspect van kleur.

Evenals Goethe maakt Merleau-Ponty in zijn onderzoek naar het verschijnsel kleur dus ruimte voor de betekenisrijkdom van de kleurenwereld die zich in de menselijke ervaring kan tonen. In verband hiermee is Merleau-Ponty's werk belangrijk voor het onderwerp van dit proefschrift, zoals in de introductie al werd vermeld. Daarnaast zijn zijn uiteenzettingen over de kleur als geleefde werkelijkheid hier van belang, om meer inzicht te kunnen krijgen in wat in dit proefschrift wordt aangeduid als de zijnswijze van de kleur.

De intensieve uiteenzetting die Merleau-Ponty aangaat met het werk van een aantal kunstenaars die tot de modernen worden gerekend, is voor de ontwikkeling van zijn filosofische inzichten omtrent het verschijnsel kleur van fundamentele betekenis geweest. Hij werd getroffen door de overeenkomst tussen zijn eigen streven als filosoof,

- 1 Johnson, G. A. (1993). *Phenomenology and Painting: Cézannes Doubt*. Essay in G. A. Johnson (Red. en introductie), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 1: Introductions to Merleau-Ponty's Philosophy of painting*. Evanston: Northwestern University Press. p. 12. [afgekort als: Johnson (1993). PPCD. In MPAR.] Johnson is algemeen secretaris van de International Merleau-Ponty Circle
- 2 Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Parijs: Éditions Gallimard. p. 31. [afgekort als: Merleau-Ponty (1960). S.]

en de streefrichting die hij aantrof in het werk van kunstenaars als Cézanne: in hun beider werk zag hij het streven om realiteiten tot uitdrukking te brengen die niet meetbaar, maar wel ervaarbaar zijn, en een onmisbaar aspect van de werkelijkheid vertegenwoordigen.

Door zijn interesse in wetenschap, met name de beschrijvende psychologie, kon Merleau-Ponty zijn opvattingen over o.a. kleur relateren aan psychologisch wetenschappelijk onderzoek. Als hij in zijn beschouwingen het gewaarworden van een kleur bijvoorbeeld vergelijkt met een communie, dan komt hij tot deze conclusie vanuit zijn eigen rijkdom aan ervaringen, maar hij onderbouwt zijn betoog met onderzoek op het gebied van de menselijke kleurervaring (zie 3.5). Hierin toont zich mijns inziens de ernst van zijn inzet: zijn streven om in zichzelf de dialoog met het verschijnsel kleur gaande te houden, zonder in eenzijdig subjectivisme of objectivisme te vervallen.

In het nu volgende zal eerst worden ingegaan op Merleau-Ponty's grondgedachten over de fenomenologie, en op zijn ideeën over de methode van het fenomenologisch begrip (3.1 t/m 3.4). Daarna zullen deze grondgedachten worden toegespitst op Merleau-Ponty's opvattingen over kleur en kleurwaarneming (3.5). Ik maak vooral gebruik van de vroege Merleau-Ponty, van zijn hoofdwerk *Fenomenologie van de waarneming* en de hieraan verwante artikelen.³ (Aan het einde van zijn leven heeft hij zijn positie geradicaliseerd, en neemt hij afstand van sommige begrippen uit *Fenomenologie van de waarneming*, zoals de eidetische reductie. Hij gaat dan heel sterk de eenheid van mens en natuur benadrukken).⁴

Merleau-Ponty over fenomenologie

3.1 WAT IS FENOMENOLOGIE

Terug naar de dingen zelf

Wat is fenomenologie? Volgens Merleau-Ponty is deze vraag ook na het verschijnen van de geschriften van de Oostenrijks-Duitse filosoof Edmund G. A. Husserl (1859-1938) die als grondlegger van de fenomenologie wordt beschouwd, nog steeds niet beantwoord. Hij noemt de fenomenologie "eerder een beweging dan een leer of systeem."⁵ Als zodanig beschrijft hij de fenomenologie als een filosofie die terug wil keren naar de aan kennis voorafgaande wereld "waarvan de kennis altijd *spreekt*, en ten opzichte waarvan elke wetenschappelijke bepaling abstract, aanduidend en afhankelijk is, zoals de geografie dat is ten aanzien van het landschap waarin wij allereerst hebben geleerd wat een bos, een weide of een rivier is."⁶

3 Voor de analyse van de bestudeerde werken van Merleau-Ponty (zie bibliografie) zijn in dit proefschrift Engelse en Nederlandse vertalingen gebruikt. Bij twijfel zijn vertalingen vergeleken, of is de oorspronkelijke tekst geraadpleegd.

4 Kwant, R. C. (1966). *From Phenomenology to Metaphysics; an inquiry into the last period of Merleau-Ponty's philosophical life*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

5 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 50.

6 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 35.

De fenomenologische filosofie leert dat de wereld er al 'is' vóór iedere bewuste waarneming of gedachte. Op het moment dat we iets kunnen benoemen of ergens over kunnen denken, hebben we ons al enigszins losgemaakt uit de vanzelfsprekende verbinding met de geleefde wereld. Ooit zijn we begonnen met reflecteren, dat was een gebeurtenis in de tijd. Maar daarvóór was de wereld er al. De fenomenologie wil teruggaan naar wat de wereld voor ons is vóór iedere thematisering. Merleau-Ponty schrijft: "De wereld is niet wat ik denk, maar wat ik leef: ik sta open naar de wereld en zonder dat eraan kan worden getwijfeld sta ik ermee in contact; maar ik bezit haar niet, want ze is onuitputtelijk."⁷ Husserl noemt deze gerichtheid van de fenomenologie: "*Zurück zu den Sachen selbst.*" Ze tracht een filosofisch statuut te verlenen aan de directe beschrijving van onze ervaring zoals die is, zonder enige verwijzing naar haar psychologisch ontstaan of de causale verklaringen die de filosofie of de verschillende wetenschappen ervan kunnen geven. Dit streven moet niet worden opgevat als geringschatting van het menselijk vermogen om te komen tot geobjectiveerde kennis en wetenschappelijke bepalingen; volgens Merleau-Ponty moet de filosofie terugkeren naar de geleefde wereld vóór de geobjectiveerde wereld, omdat juist in deze geleefde wereld de volle zin en ook de beperkingen van de geobjectiveerde wereld duidelijk kunnen worden.⁸

Deze terugkeer naar de geleefde wereld, de eis van een zuivere beschrijving van onze ervaring zoals die is, sluit de werkwijze van zowel de analyse als de verklaring in eerste instantie uit. Met deze eis van de zuivere beschrijving van onze ervaring keerde Merleau-Ponty zich expliciet af van de denkrichting van de Franse filosoof en wiskundige René Descartes (1596-1650) die alleen wilde vertrouwen op de menselijke rede, en alle informatie die afkomstig was van de zintuigen buiten spel wilde zetten.⁹

Analyseren is het systematisch ontleden van een complex verschijnsel in zijn elementen; om hiertoe in staat te zijn, moet de onderzoeker zich terugtrekken uit de aan kennis voorafgaande wereld, waarnaar de fenomenologie juist wenst terug te keren. En verklaren is het uitleggen van het gedrag van een verschijnsel naar oorzaak en gevolg; ook deze activiteit vraagt dus van de onderzoeker dat hij zich losmaakt van de aan kennis voorafgaande wereld.

Het doel van de fenomenologische beschrijving is: een verschijnsel meer volledig te gaan begrijpen als zichzelf. De verschijnselen zelf aan het woord laten, aldus Husserl. Hij sprak in dit verband over de noëmatische reflectie, waarbij de onderzoeker het object zelf tot zich laat spreken, en de primordiale (oorspronkelijke) eenheid ervan expliciteert. Het gaat hierbij om een gerichtheid van de onderzoeker die omgekeerd is aan de gebruikelijke onderzoekshouding. Normaalgesproken tracht de onderzoeker door te dringen tot het verschijnsel dat zijn interesse heeft opgewekt. Maar bij de noëmatische reflectie is het essentieel dat het verschijnsel ook tot de onderzoeker kan doordringen. Hierbij is de fenomenologische reductie noodzakelijk (zie 3.2): het leren terughouden van de eigen gedachten, oordelen, meningen en uitgangspunten. Want die verhinderen dat het verschijnsel tot de onderzoeker kan doordringen, zoals het vocht in een volle spons verhindert dat er nieuw water mee kan worden opgenomen.

7 Merleau-Ponty, *FW.* (2009). p. 45.

8 Merleau-Ponty, *FW.* (2009). p. 113. Zie ook: Merleau-Ponty (2011). *WW.* p. 36-37.

9 Merleau-Ponty (2011). *WW.* p. 19.

3.2 DE FENOMENOLOGISCHE METHODE

De fenomenologische reductie

Merleau-Ponty baseert zich in zijn uiteenzettingen over de fenomenologische reductie op Husserl; de termen eidetische en fenomenologische reductie zijn ook aan Husserl ontleend. In zijn uiteenzettingen wijst hij op een aantal misverstanden die volgens hem zijn ontstaan met betrekking tot de aard van de fenomenologische reductie. Deze wordt in de filosofie van Husserl ook in zijn latere geschriften volgens Merleau-Ponty nog voorgesteld “als de terugkeer naar een transcendentiaal bewustzijn, waarvoor de wereld zich ontvouwt in een absolute doorzichtigheid [...]”.¹⁰ De fenomenologische reductie zou dus idealistisch zijn in de zin van een transcendentiaal idealisme dat de wereld als eenheid behandelt, aldus Merleau-Ponty, en dat een vóórpersoonlijk bewustzijn veronderstelt dat voor ieder mens gemeenschappelijk is.¹¹ Hiermee wordt volgens hem de zekerheid van de wereld die wij dagelijks *ervaren*, vervangen door zekerheid in het *denken* over de wereld, en uiteindelijk door zekerheid in de betekeniswereld.¹² Deze betekeniswereld, de ideeënwereld, wordt vervolgens niet in, maar achter of boven de wereld van de zintuiglijk waarneembare verschijnselen gedacht.

Merleau-Ponty zet hier zijn existentiële filosofie tegenover, die zó dicht bij de geleefde werkelijkheid wil blijven dat de afstand die nodig is om er bewustzijn over te krijgen, in eerste instantie nog te groot is. Het gaat hem bij de fenomenologische reductie om de terugkeer naar de geleefde wereld waarin de mens lichamelijk, existentieel aanwezig is: niet als subject met een bewustzijn dat zich losmaakt van de dingen in het denken erover, maar als een *ervarend* subject. Merleau-Ponty:

Wanneer ik tot mijzelf terugkeer en het dogmatisme van de *common sense* en van de wetenschap achter mij laat, dan vind ik niet een zetel van de innerlijke waarheid, maar een subject dat de wereld is toegewijd.¹³

Volgens Merleau-Ponty is het doel van de fenomenologische reductie: het opnieuw tot leven laten komen van de oorspronkelijke, primordiale waarneming.¹⁴ De fenomenologische reductie vraagt van de onderzoeker dat hij de specifieke vertrouwdheid met de dingen die in de loop van zijn leven is ontstaan, tijdelijk kan opschorten. Dit betekent, zoals hierboven al werd gesteld, het terughouden van de eigen gedachten, meningen, oordelen en uitgangspunten, met als doel: het ruimte maken voor wat het verschijnsel zelf te ‘vertellen’ heeft. Hierdoor kan de onderzoeker ervaren dat de dingen die hij altijd vanzelfsprekend vond, zich ineens van hem ‘losmaken’ en een eigen, mysterieuze existentie blijken te belichamen. Merleau-Ponty stelt dat de Duitse filosoof

10 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 38.

11 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 38.

12 Het vervangen van de ervaring door de begripsmatige representatie is waar Barnett Newman in zijn werk *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* tegen ageerde, zie Introductie.

13 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 37 – 38.

14 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). 44.

Eugen Fink (1905-1975) de beste formulering van de fenomenologische reductie heeft gegeven toen deze sprak van ‘verwondering’ ten aanzien van de wereld.¹⁵ Verwondering is een moeilijk te definiëren begrip. Je kunt verwondering zien als het moment tussen het bekend worden en het geheel onbekend zijn van een werkelijkheid; het vloeibare moment tussen het bekende en het onbekende, tussen vaste geconsolideerde vorm en nog ongeboorte werkelijkheid. Verwondering kan het contact met de werkelijkheid intensiveren, en zelfs een pijnlijke of angstaanjagende ervaring worden. In zijn boek *Inleiding tot de Verwondering* schrijft de filosoof Cornelis Verhoeven (1928-2001) over verwondering:

Haar belang is tot in het oneindige uitgesteld; zij is niet op een rechte weg naar de verwezenlijking daarvan. [...] De verwondering levert de mens uit aan de dingen. Door verwondering krijgen de dingen hun betekenis. [...] Zij is een stap naar het inzicht dat de dingen een oneindige betekenis hebben en dat deze betekenis toekomt aan de dingen zelf en niet aan de mens en zijn belangen.¹⁶

Als Merleau-Ponty beschrijft hoe hij bijvoorbeeld de blauwe hemel waarneemt, wordt duidelijk dat verwondering hier een grote rol in speelt:

Ik, die het blauw van de hemel beschouw, ben niet een a-kosmisch subject dat *ertegenover* staat; ik bezit het niet in mijn denken, ontvouwt niet ervoor staand een idee van blauw dat mij het geheim ervan zou prijsgeven; ik geef mij prijs aan het blauw, ik begeef mij in dit mysterie, het ‘denkt zich in mij’[...]¹⁷

Uit dit citaat blijkt dat verwondering volgens Merleau-Ponty van de mens vraagt dat hij zich losmaakt van de vanzelfsprekende verbinding met de dingen. Dat hij er niet tegenover blijft staan als iemand die ‘wel een verklaring heeft voor hoe dit blauw ontstaat’, of in zichzelf de gevoelens laat opwellen die door dit blauw in hem worden opgeroepen, of het blauw zelfs helemaal geen aandacht schenkt omdat hij teveel in beslag wordt genomen door wat er verder in zijn leven gaande is.

“De verwondering levert de mens uit aan de dingen”, aldus Verhoeven in bovenstaand citaat. Door zich prijs te geven, geeft de onderzoeker het verschijnsel de ruimte om zich aan hem kenbaar te maken. Verhoeven stelt in bovengenoemd citaat ook dat door verwondering de dingen hun betekenis krijgen. Het verschijnsel wordt dan tot een ervaring die tegelijkertijd ook zien, begrijpen is, zonder dat hierbij de tussenkomst van woorden nodig is. In het zwijgen van het oorspronkelijk bewustzijn komt volgens Merleau-Ponty tevoorschijn wat de dingen willen zeggen.¹⁸ Als dit zien of begrijpen in tweede instantie door de onderzoeker tot uitdrukking wordt gebracht (eidetische reductie), zal hij dit doen op een manier die weliswaar gebonden zal zijn aan zijn specifieke vermogens en achtergrond, maar

15 Fink, E. (1934). *Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik*. Berlin-Charlottenburg: Pan-Verlagsgesellschaft M.b.H. p. 331 ev.

16 Verhoeven, C. (1967). *Inleiding tot de Verwondering*. Utrecht: Ambo. p. 31 en 34-35.

17 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 289.

18 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 43.



Afbeelding 24. Paul Cézanne: Stilleven met gemberpot en aubergines (1890-94). Olieverf op doek, 72,4 x 91,4 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

die zo dicht mogelijk zal blijven bij wat zich in hem kenbaar heeft gemaakt.

Merleau-Ponty stelt dat er ook kunstenaars zijn, die in hun werk de terugkeer naar de oorspronkelijke (primordiale) waarneming tot uitdrukking brengen. Hij spreekt in dit verband veelvuldig over het werk van Paul Cézanne (1839-1906).¹⁹

Aan de hand van twee schilderijen (afbeelding 24 en 25) zal nu worden verduidelijkt hoe Merleau-Ponty deze primordiale waarneming in het werk van Cézanne tot uitdrukking ziet komen.

Op afbeelding 24 is te zien dat Cézanne ervoor kiest om in zijn werk de mathematische wetten van het lineair perspectief, die sinds de Renaissance een leidend principe in de schilderkunst waren, niet te respecteren. De elkaar gedeeltelijk overlappende voorwerpen en vruchten krijgen op het schilderij niet de ruimte die in de zintuiglijke werkelijkheid nodig zou zijn. En de ruimtelijke positie van de citroen en van het fruit op de schaal, doet vermoeden dat dit fruit in werkelijkheid niet zo stil zou blijven liggen.

Ook op afbeelding 25 wordt duidelijk dat de wetten van het lineair perspectief

19 Merleau-Ponty, M. (december 1945) Le doute de Cézanne. *Revue Fontaine*, deel 8, nummer 47. p. 80-100. En in : Merleau-Ponty, M. (1996). *Sens et non-sens*. Parijs : Éditions Gallimard. p. 13-33.



Afbeelding 25. Paul Cézanne: Madame Cézanne op een gele stoel (1888-90). Olieverf op doek, 81 x 64.9 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago.

door Cézanne niet exact worden gevolgd. De donkere rand van het behang die achter de stoel doorloopt waar madame Cézanne op zit, vormt bijvoorbeeld geen doorlopende lijn, en de positie van de stoel ten opzichte van de muur is niet eenduidig weergegeven. De zitting van de stoel wordt niet aangegeven, en mede daardoor is niet goed te zien of, en op welke wijze, madame Cézanne op de stoel zit.

Cézanne's keuze om in zijn werk niet te gehoorzamen aan deze wetten van het lineair perspectief, beschouwt Merleau-Ponty als een onmiddellijk gevolg van zijn keuze om naar de primordiale wereld terug te keren. Door deze keuze heeft hij het vanzelfsprekende van het beeld waar hij van uitging doorbroken, waardoor je er met meer verwondering naar kunt kijken. Merleau-Ponty stelt dat wat Cézanne bijvoorbeeld met die donkere rand van het behang doet, overeenkomt met de ervaring die we hebben als we een rechte lijn gedeeltelijk met een brede strook papier bedekken, en vervolgens blijkt dat de lijnstukken links en rechts van het papier ten opzichte van elkaar verplaatst lijken te zijn.

Het werken met zogenaamd lineair perspectief vraagt van de schilder dat hij de wereld anders weergeeft dan in het spontane zien gegeven is. Het geleefde perspectief dat we werkelijk zien, is volgens Merleau-Ponty niet een geometrisch of fotografisch perspectief.²⁰ Voor dit geometrisch of fotografisch perspectief moet de kunstenaar immers de wereld bezien vanuit één onbeweeglijk gehouden standpunt. Hierdoor neemt hij de positie in van iemand die maar één oog ter beschikking heeft, en op zijn standpunt ter plekke tot een standbeeld is verward. Terwijl het normale zien zich van twee ogen bedient, en voortdurend van gezichtspunt verandert. Bovendien zien wij ook niet de stilgezette wereld van een momentopname, maar speelt in wat wij zien het tijdsverloop een belangrijke rol.²¹ Als toelichting geef ik een voorbeeld uit een dagelijkse situatie:

Ik loop naar een tafeltje op een terras. Als ik ga zitten, verdwijnen de benen van de voorbijgangers achter een elegant smeedijzeren hek dat mijn tafeltje van het trottoir scheidt. Boven mij is nu een parasol die schaduw geeft, waardoor de kleuren intenser worden. Ik zie het dienblad van de kelner die op me af komt van de onderkant, als een platte ellips. Als ik besteld heb en mijn ogen over de dingen laat dwalen, zie ik een stip in de lucht, die even later een vliegende vogel wordt. Deze vogel komt steeds naderbij. Nog wat later blijkt het een duif te zijn die op mijn tafeltje neerstrijkt, en die de kruimels oppikt van een broodje dat iemand vóór mij als lunch heeft gegeten. De dingen ontstaan als het ware vóór mijn ogen, bezien vanuit steeds wisselende gezichtspunten. Merleau-Ponty:

Evenzo bestaat het genie van Cézanne erin te zorgen dat de vervormingen in het perspectief door de totale schikking van het schilderij niet meer op zichzelf zichtbaar zijn wanneer men het globaal bekijkt, en er alleen toe bijdragen, zoals ze dat in de natuurlijke visie doen, de indruk te geven van een orde in statu nascendi, van een voorwerp dat bezig is te verschijnen en voor onze blik vaste vormen aan te nemen.²²

De Duitse dichter R.M. Rilke (1875-1926) beschrijft in zijn boekje *Briefe über Cézanne* hoe hij in oktober 1907 in de Salon d'Automne in Parijs de

20 Johnson (1993). CD. In *MPAR*. p. 64.

21 Johnson (1993). CD. In *MPAR*. p. 64.

22 Merleau-Ponty, M. (1970). *Essays* [Essays] (J.W. Opper-Veltkamp, vertaling). Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum. p. 134. [afgekort als: Merleau-Ponty E. (1970).] (Uit hoofdstuk V, essay: De twijfel van Cézanne.)

herdenkingstentoonstelling voor Cézanne bezocht. Hij ondervond bij het zien van Cézannes werk een 'schok van herkenning' die hem zo raakte, dat hij daarna gedurende twee weken iedere dag naar deze tentoonstelling terugkeerde. Over zijn ervaringen bij het werk van Cézanne schreef hij een reeks brieven aan zijn vrouw, die in bovengenoemd boekje gepubliceerd zijn.²³ Uit deze brieven komt naar voren dat Rilke uiteindelijk het meest werd geraakt door wat je Cézannes trouw aan de primordiale ervaring zou kunnen noemen. Hij schrijft over de dingen die Cézanne schilderde:

[..] het is immers natuurlijk dat je elk van deze dingen liefhebt wanneer je ze maakt; maar wanneer je dat *laat zien*, maak je ze minder goed: dan *beoordeel* je ze in plaats van ze te *zeggen*. Men schilderde: dit hier heb ik lief; in plaats van te schilderen: hier is het. Waarbij dan ieder zelf maar goed moet kijken of ik het liefgehad heb. Dat is in het geheel niet zichtbaar gemaakt [in Cézannes werk, WU], en sommigen zullen zelfs beweren dat van liefde geen sprake is. Zo, zonder rest, is zij verbruikt in de handeling van het maken. Dat verbruiken van liefde in anonieme arbeid, waaruit zulke zuivere dingen ontstaan, is wellicht nog niemand zo gelukt als de oude Cézanne [...].²⁴

Rilke maakt hiermee duidelijk dat Cézanne volgens hem niet zijn eigen gevoelens of ervaringen wilde uitdrukken door middel van de dingen die hij schilderde, maar de dingen zelf. Hij trachtte trouw te zijn en te blijven aan 'wat hij zag'. Om dit te kunnen volbrengen, was het voor Cézanne noodzakelijk om enerzijds voorbij te gaan aan het beeld zoals een camera dit zou kunnen vastleggen, anderzijds de weergave van de dingen niet te vermengen met zijn eigen emoties, gevoelens, oordelen of interpretaties. Volgens Merleau-Ponty wilde Cézanne in zijn werk onthullen wat vanuit de zojuist aangeduide twee standpunten verborgen zou blijven: de eigen, mysterieuze existentie van de dingen.

Eidetische Reductie

Naast de fenomenologische reductie onderscheidt Merleau-Ponty de eidetische reductie. (Het Griekse εἶδος, eidos betekent het wezenlijke, het essentiële, de idee) De fenomenologische beschrijving is gericht op wat essentieel is in de verschijnselen. De primordiale ervaring maakt het essentiële van het onderzochte verschijnsel ervaarbaar. De eidetische reductie in de fenomenologische filosofie is het waarnemen en beschrijven van dit essentiële.

De fenomenologische reductie is dus in zekere zin voorwaarde voor de eidetische reductie: Door de fenomenologische reductie wordt de aandacht tijdens de waarneming onttrokken aan de gebruikelijke gedachtepatronen en/of gevoelsreacties, en teruggevoerd naar de zintuiglijke ervaring in de breedst mogelijke zin. Hierdoor wordt de specifieke manier waarop de waarnemer zijn opvattingen van de werkelijkheid

23 Rilke, R. M. (1952). *Briefe über Cézanne*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

24 Rilke, R. M. (1990). Brieven over Cézanne (2e druk) [*Briefe über Cézanne*] (P. van der Eijk, vertaling). Nijmegen: SUN. p. 39-40. (Originele uitgave gepubliceerd in 1952).

door middel van woorden en begrippen in elkaar heeft gepast, tijdelijk ontbonden met betrekking tot het verschijnsel waar zijn aandacht op is gericht. Dan treedt de zijnstoestand op die hierboven met 'verwondering' werd aangeduid.

Bij de eidetische reductie gaat het om het beschrijven van wat er van de kant van het verschijnsel kan binnenkomen bij de mens die zich verwondert over dit verschijnsel. Wat heeft het verschijnsel te zeggen? Hierbij is het van cruciaal belang dat de waarnemer het verschijnsel nu zelf laat 'bepalen' hoe het gezien wil worden. De mens denkt dan niet over het verschijnsel na, maar laat het verschijnsel zelf als het ware in hem denken. En daar kan iets uit ontstaan dat voor de waarnemer tot geheel nieuwe inzichten leidt. Soms moeten er zelfs nieuwe begrippen worden gevonden, om de langs deze weg ervaren werkelijkheid überhaupt te kunnen beschrijven. Het verschijnsel wordt hierbij dus niet ingepast in het denk- en begrippenkader van de waarnemer; in plaats daarvan heeft de waarnemer de wens om zijn denk- en begrippenkader te gebruiken (of aan te passen) om het verschijnsel zelf 'aan het woord te laten'.

Het lijkt op het eerste gezicht vreemd dat je een ervaring die per definitie woordloos is, zou kunnen beschrijven. Maar een nieuw inzicht, een plotseling begrijpen ervaar je in werkelijkheid heel vaak alsof je ineens 'een licht opgaat'; en dat gebeurt zonder tussenkomst van woorden. Pas als je daarna over dit inzicht wilt kunnen communiceren, is het noodzakelijk om het verkregen inzicht in een of andere overdraagbare vorm te gieten. En daartoe moeten er in de filosofie woorden worden gevonden. Merleau-Ponty plaatst hierbij wel de kanttekening dat dit niet mag betekenen dat men van de existentie naar de wereld van het gesprokene wegvlucht:

Het zoeken naar de essentie van de wereld betekent niet het zoeken naar wat zij als idee is, nadat we haar tot onderwerp van gesprek hebben gereduceerd, maar het betekent het zoeken naar wat de wereld in feite voor ons is vóór iedere thematisering.²⁵

Hij gaat er hierbij van uit dat als je het wezen van de dingen wilt leren kennen, je er niet van weg moet lopen om in een andere wereld naar de essentie te gaan zoeken. Integendeel; je zou je juist veel dieper moeten verbinden met de verschijnselen waar je interesse naar uitgaat. Want pas dan kun je ontdekken wat daar in diepste zin in leeft en werkt. De essentie van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid is voor Merleau-Ponty niet in een ideële wereld achter de dingen, maar in de dingen te vinden. Hij maakt hiermee ook met betrekking tot de eidetische reductie duidelijk dat hij deze plaatst in het geheel van een existentiële in plaats van een idealistische fenomenologie.

Zoals hierboven werd beschreven, noemt Merleau-Ponty Cézanne een kunstenaar die de *fenomenologische* reductie in zijn schilderijen in beeld brengt. Cézanne schilderde landschappen, appels, uien, wijnflessen en andere doodgevonden dingen op zo'n manier dat hun eigen, mysterieuze bestaan wordt onthuld. In navolging daarvan heb ik gezocht naar een andere kunstenaar waarvan je zou kunnen zeggen dat hij in zijn werk de *eidetische* reductie 'in beeld brengt'. Ik vond verschillende voorbeelden, maar heb uiteindelijk gekozen voor een reeks beeldhouwwerken van de Roemeense beeldhouwer Constantin Brancusi (1876-1957). In deze beelden gaat hij uit van het verschijnsel 'Vogel' (zie afb. 26 t/m 31). Ik heb voor deze reeks beelden gekozen omdat hij, uitgaande van een beeld dat herkenbaar is als

25 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 43.

vogel, steeds meer weglaat, steeds eenvoudiger en gestileerder wordt. Totdat hij uiteindelijk iets essentieels gestalte kan geven dat in elke vogel meer of minder duidelijk tot uitdrukking komt: het omhoog strevende, het zich uit de aardse zwaarte verheffende.

Met name het laatste kunstwerk van deze reeks (afb. 31) kan verrassen, niet omdat het iets uitdrukt dat vreemd, onbekend is, maar juist omdat het iets zichtbaar maakt dat heel vertrouwd kan overkomen. Alsof je in alle vogels die je op de meest uiteenlopende plekken op de wereld kunt waarnemen, iets kunt beleven dat uiteindelijk in Brancusi's *Vogel in de Ruimte* het meest volkomen gestalte heeft gekregen. Brancusi:

Only the essence of the *Bird* remains – idea and spirit; a few Lines, a certain angle, flexures that render vertiginous upward thrust; only the idea of bird remains - its flight. I eliminated wings and beak, claws and comb, eyes and legs. [...] *Bird* is a symbol of flight liberating man from the narrow confines of lifeless matter.²⁶

Wat door Brancusi in dit verband met 'de essentie' wordt aangeduid, is een centraal aspect van het verschijnsel *vogel*, waarin de hele werkelijkheid die hierop betrekking heeft, als het ware wordt samengevat. Brancusi zegt nog iets over zijn werk in het algemeen dat dit punt kan verhelderen:

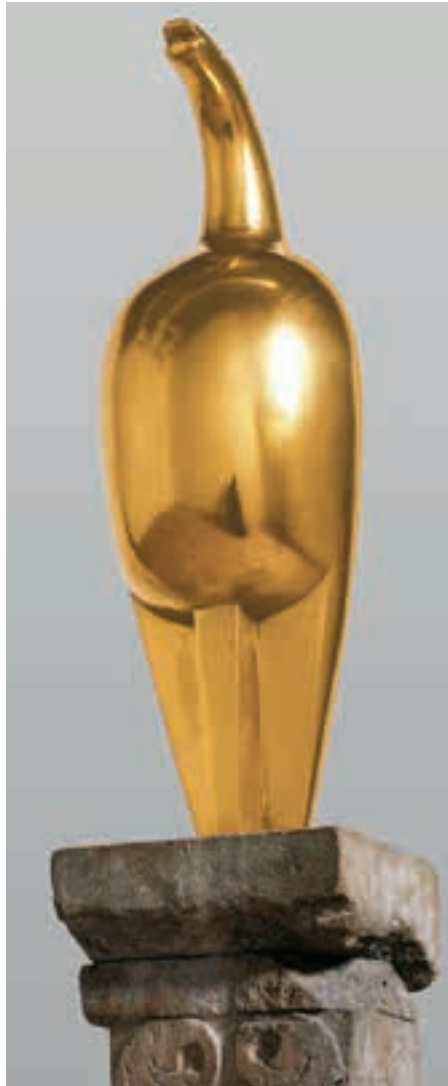
Those who speak of abstraction when contemplating my sculpture are completely off the track and prove that they have understood nothing and never will. For what my work is aiming at is above all realism: I pursue the inner, hidden reality, the very essence of objects in their own intrinsic fundamental nature; this is my only deep preoccupation.²⁷

De steeds verdergaande reductie van de vormen in de vogelreeks heeft volgens Brancusi dus niets te maken met het steeds verder abstraheren van de werkelijkheid, integendeel. Hij verwoordt hier juist dat hij door de reductie steeds dieper doordringt in/doordrongen raakt van deze werkelijkheid, en pas tevreden is als hij in het hart ervan is aangekomen. In het geval van de getoonde reeks beelden betekent dit dat hij zich als het ware 'heenwerkt' door de veelheid aan details en verschijningsvormen (allerhande vogels) die in de zintuiglijk waarneembare vormenwereld te vinden zijn, om gestalte te kunnen geven aan een realiteit die daar normaalgesproken voor de zintuigen verborgen in werkzaam is. Het reduceren van de rijkdom aan vormen die de zintuigen kunnen waarnemen is hierbij dus geen doel, maar middel om gestalte te kunnen geven aan de essentie, die zich in deze rijkdom aan vormen uitleeft. Het reduceren van het een maakt het tevoorschijn komen van het andere mogelijk.

Volgens mij kan de eidetische reductie ook in deze zin worden opgevat. Bij de eidetische reductie gaat het om het weglaten van zaken die niet tot de diepste essentie van het verschijnsel behoren, met als doel het kunnen ervaren en beschrijven

26 Varia, R. (1986). *Brancusi*. New York: Rizzoli International Publications Inc. p. 304. (noot 11) [afgekort als: Varia (1986). *B.*]

27 Varia (1986). *B.* p. 256.



Afbeelding 26. Constantin Brancusi: Maiastrea (1912). Gepolijst brons, hoogte 61 cm. Des Moines Art Center, Moines, Iowa.



Afbeelding 27. Constantin Brancusi: Măiastra (1912). Marmer, hoogte 82,6 cm. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia museum of Art.



Afbeelding 28. Constantin Brancusi: Gouden Vogel. (1919). Gepolijst brons, hoogte 96,5 cm. John R. van Derlip Fund, Minneapolis Institute of Art.



Afbeelding 29. Vooraanzicht



Afbeelding 30. Zijaanzicht

Constantin Brancusi: Vogel in de Ruimte (1928-1931). Gepolijst brons, hoogte 184,7 cm, voor- en zijaanzicht. The Norton Simon Foundation, Pasaneda.



Afbeelding 31. Constantin Brancusi:
Vogel in de Ruimte (1931-1936).
Marmer, hoogte 183,4 cm. Australian
National Gallery, Canberra.

van deze essentie. De eidetische reductie beweegt zich op deze manier dus niet weg van de werkelijkheid, maar dringt er juist dieper in dóór. Dit is ook de opvatting die in bovengenoemde kanttekening van Merleau-Ponty naar voren komt: de essentie moet niet in een andere werkelijkheid worden gezocht, maar in het hart van de werkelijkheid die onze ervaringswereld is. Het laatste woord hierover geef ik graag aan Brancusi:

It is not the doing of things that is difficult.
What is difficult is getting into the right mood to do them.²⁸

De onmogelijkheid van een volledige reductie

Vervolgens gaat Merleau-Ponty in op de onmogelijkheid van een volledige reductie: wat we als essentie in woorden of op andere wijze gestalte geven, is nooit meer dan een zo goed mogelijke benadering. Brancusi was het daar kennelijk mee eens; Radu Varia schrijft over Brancusi dat hij soms voor een van zijn sculpturen ging staan en zichzelf hardop hoorde zeggen, alsof hij tegen God sprak: “Do you like it? You must like it because I cannot do better.”²⁹

De eidetische reductie streeft er volgens Merleau-Ponty naar, om de reflectie op het prereflectieve leven van het bewustzijn af te stemmen.³⁰ Dit heeft iets paradoxaals. Naast de diepe verbinding met dit prereflectieve leven is immers ook altijd een zekere afstand, een zeker bewustzijn vereist, anders zou je naadloos samenvallen met dit ongereflecteerde leven, en is er niemand meer die iets zou kunnen opschrijven of vormgeven. En dat betekent logischerwijs dat je het prereflectieve leven nooit volledig expliciet kunt maken: het woord of het beeld is niet de ervaring. Daarnaast is de prereflectieve wereld het domein waarvan Merleau-Ponty zegt dat we haar niet kunnen bezitten, omdat ze onuitputtelijk is.³¹ Dit is dus een tweede reden waarom het ongereflecteerde leven nooit volledig expliciet te maken is.

Uit het voorafgaande blijkt echter dat kunstenaars als Brancusi er wél naar streven om deze prereflectieve wereld in hun werk beleefbaar te maken. Merleau-Ponty heeft het in dit verband over het streven van kunstenaars om de ‘tekens’ die zij neerzetten, ten onder te laten gaan in de betekenis. Iets van dit onuitputtelijke prereflectieve leven wordt dan erfahrbaar door de zintuiglijk waarneembare ‘tekens’ heen die kunstenaars in hun werk gebruiken. Merleau-Ponty:

[...] tijdens de uitvoering zelf zijn de tonen niet slechts de ‘tekens’ van de sonate, maar zij is er door de tonen zelf in aanwezig, zij daalt erin af. Op dezelfde wijze wordt op het toneel de actrice zelf onzichtbaar, terwijl het Phaedra is die verschijnt. Alle tekens gaan ten onder in de betekenis; Phaedra heeft zo volledig van haar vertolkster Berma bezit genomen, dat de extase van Berma in de persoon van Phaedra ons als het toppunt van natuurlijkheid en moeiteloosheid verschijnt.³²

28 Varia (1986). *B.* p. 14.

29 Varia (1986). *B.* p. 84.

30 Merleau-Ponty, *FW.* (2009). p. 44.

31 Merleau-Ponty, *FW.* (2009). p. 45.

32 Merleau-Ponty, *FW.* (2009). p. 253.

In het spreken kan ieder mens dit ten onder gaan van de tekens in de betekenis zelf van nabij ervaren. Als je iemand hoort spreken in een taal die je niet kent, hoor je wel de klanken, maar begrijp je niet de betekenis. Pas dan valt op dat we normaalgesproken de betekenis uit de klanken tevoorschijn toveren.³³ Maar ook als je dezelfde taal spreekt is het niet altijd zo dat de tekens vanzelf ten onder gaan in de betekenis, nog afgezien van de situatie dat we iemand niet of verkeerd begrijpen. Ieder mens die bijvoorbeeld naar een verhaal of voordracht komt luisteren, kent de ervaring dat de tekens alleen ten onder gaan in betekenis als het verhaal dat wordt verteld ook 'overkomt'. In dat geval hebben de toehoorders niet de verteller gezien, maar het verhaal. Maar dit effect blijft achterwege als de verteller er zelf 'tussen blijft staan'. Meestal gebeurt dit doordat de verteller zichzelf niet kan 'vergeten', waardoor het publiek hem ook niet 'kwijtraakt'. Dan blijft het publiek zich bewust van zichzelf en van de omgeving, zonder meegevoerd te worden in het verhaal.

De eidetische reductie fundeert het mogelijke in het werkelijke

Als ik als onderzoeker nu meen door toepassing van de eidetische reductie de essentie van een verschijnsel te hebben weergegeven, hoe weet ik dan of ik de werkelijkheid van dit verschijnsel inderdaad zo dicht mogelijk ben genaderd? Kan ik niet door projectie van mijn eigen beelden, verlangens of boze dromen zijn meegevoerd, en die voor de essentie aanzien? Of hebben bepaalde opvattingen die ik onomstotelijk acht, mij een dieper inzicht in het te onderzoeken verschijnsel onmogelijk gemaakt, omdat ik hierdoor het verschijnsel de kans ontnam om mij iets te vertellen dat met die opvattingen in strijd is?

Merleau-Ponty antwoordt op deze vraag door te stellen dat de twijfel en de vrees om illusie voor werkelijkheid te houden, tegelijkertijd het menselijk vermogen bevestigt om vergissingen in te zien. Deze kunnen hem dus niet principieel van de ervaring van waarheid afhouden.³⁴ Voorts wijst hij op de aard van de eidetische reductie: die stemt zich af op het ongereflecteerde leven van het bewustzijn: niet op wat de mens denkt, maar op wat hij primordiaal ervaart. Zolang de mens dus blijft *denken* over het onderscheid tussen illusie, verbeelding en werkelijkheid, valt hij niet samen met deze primordiale ervaring. En zolang hij hier niet mee samen valt, kan hij volgens Merleau-Ponty door welke denkoperatie dan ook, al is deze nog zo helder, geen zekerheid verkrijgen omtrent zijn waarneming. Volgens hem bestaat het onderscheid tussen werkelijkheid en illusie ook in de primordiale ervaring, maar niet in de vorm van gedachten, waarbij vergissingen altijd mogelijk zijn. Het probleem is dan ook niet om te kijken hoe het kritische denken secundaire equivalenten van dit onderscheid tussen werkelijkheid en illusie kan produceren, maar volgens hem gaat het erom, ons primordiale weten van het 'werkelijke' expliciet te maken.³⁵ Samenvattend schrijft Merleau-Ponty: "De eidetische methode is de methode van een fenomenologisch

33 Zoals we bij het lezen de betekenis uit de tekens op het papier of het scherm toveren (zie ook hoofdstuk 2, epiloog).

34 Merleau-Ponty, *FW*: (2009). p. 44.

35 Merleau-Ponty, *FW*: (2009). p. 44.

positivisme dat het mogelijke fundeert in het werkelijke”.³⁶

Volgens mij is deze tekst exact van toepassing op hoe de zaken ervoor staan als de mens vanuit de primordiale ervaring de werkelijkheid ‘leeft’. Hij baseert zich dan zonder tussenkomst van het denken op wat de verschijnselen hem zelf vertellen, en daarbij zijn theorieën of verklaringen geen hulp meer – niet omdat de primordiale ervaring deze zou uitsluiten, maar omdat theorieën en verklaringen uit het bewuste denken voortkomen, en ze daarom als een soort kaf van het koren afvallen in het ‘primordiale weten’.

Vervolgens is de vraag wat Merleau-Ponty bedoelt met de uitspraak dat de eidetische methode het mogelijke fundeert in het werkelijke. Deze uitspraak kan in samenhang worden gezien met een andere, al eerder geciteerde uitspraak van hem: “De wereld is niet wat ik denk, maar wat ik leef”. Als iemand onderscheid wil maken tussen echt en illusie, dan geeft het kritische denken hem daar alleen secundaire equivalenten van. Dat betekent dat je van alles kunt bedenken, maar dat dit nog niet hoeft te betekenen dat deze gedachten ook verankerd zijn in de werkelijkheid. De kunstenaar Francis Picabia (1879-1953) zei in dit verband eens: “Our head is round to allow thought to change its direction.”³⁷ De kracht van het denken is dat het alle kanten op kan rollen. Het is de primordiale ervaring die volgens Merleau-Ponty het menselijk denken pas verankert in de levende werkelijkheid.

De zojuist geciteerde uitspraak: “De eidetische methode is de methode van een fenomenologisch positivisme dat het mogelijke fundeert in het werkelijke” kan mijns inziens ook in de kunst van toepassing zijn. De term ‘fenomenologisch positivisme’ zou bijvoorbeeld ook gebruikt kunnen worden in verband met het hierboven besproken werk van Brancusi. Ik ga er hierbij van uit dat hij zichtbaar heeft gemaakt hoe alle mogelijke verschijningsvormen van het verschijnsel *vogel* verankerd zijn in iets essentieels, dat hij als een diepere realiteit ervaart dan deze verschijningsvormen zelf. Dat Brancusi zelf zijn werk niet ziet als het resultaat van een proces van *abstractie*, maar juist als het resultaat van een toegenomen *realisme*, is hier een logische consequentie van. Vanuit dit standpunt bekeken geeft Brancusi in zijn werk gestalte aan iets ‘werkelijks’ (zijn beeld: *Vogel in de Ruimte*) waarin ‘het mogelijke’ (allerhande vogels) gefundeerd is. En daarmee is over de verhouding tussen verschijningsvormen en essentie hetzelfde gezegd als hierboven met betrekking tot de verhouding tussen het denken en de primordiale ervaring.

Na deze uiteenzetting over de fenomenologische methode met de stadia van de fenomenologische en de eidetische reductie, zal nu nader aandacht worden besteed aan een aantal centrale aspecten van de fenomenologische methode, en van het fenomenologisch begrijpen dat volgens Merleau-Ponty in de onderzoeker kan ontstaan als resultaat van de fenomenologische methode. Deze vorm van begrijpen onderscheidt zich van het klassieke intellectuele begrijpen door een verruimd intentionaliteitsbegrip; in het nu volgende deel 3.3 van dit hoofdstuk wordt hier in de eerste plaats nader op ingegaan.

36 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 45.

37 Picabia, F. (1981). *The Dada Painters and Poets – An Anthology*. (R. Motherwell, red.) Cambridge: Harvard University Press. p. 37.

3.3 CENTRALE ASPECTEN NADER BELICHT

Het verruimde intentionaliteitsbegrip

Zoals eerder in de introductie werd besproken, wordt het begrip intentionaliteit door velen beschouwd als de belangrijkste ontdekking van de fenomenologie. We zagen dat Merleau-Ponty twee vormen van intentionaliteit onderscheidt, die hij in navolging van Husserl actintentionaliteit en fungerende intentionaliteit heeft genoemd.³⁸ Enerzijds is de fenomenologisch onderzoeker actief gericht op het zintuiglijk waarneembare en probeert hij hier betekenis aan te geven (actintentionaliteit). Anderzijds speelt ook het object een actieve rol, omdat de onvervreemdbare eigenheid hiervan de tekst levert “waarvan onze kennis een vertaling in een exacte taal probeert te zijn”³⁹ (fungerende intentionaliteit).

De intentionaliteit van het bewustzijn (actintentionaliteit) is volgens Merleau-Ponty al bij Immanuel Kant aan de orde. Kant onderkende dat het bewustzijn niet passief registreert wat de zintuigen waarnemen; het doordringt de zintuiglijke waarnemingen met een idee of verstandelijk begrip dat deze waarnemingen op een bepaalde manier organiseert, waardoor betekenis ontstaat. Deze gedachtegang kan mijns inziens worden toegelicht met behulp van afbeelding 32.



Afbeelding 32. Een verlegen giraffe

38 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 46.

39 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 46.

Deze afbeelding bestaat uit een cirkel met binnen zijn omtrek een aantal grillig gevormde zwarte vlekken. Maar bij nadere beschouwing komt er uit de vlekken de kop van een giraffe te voorschijn, die aanvankelijk leek te verkiezen om in de achtergrond te verdwijnen. Voor de zintuigen is er na de ontdekking van de kop van de giraffe niets veranderd in het beeld. Het plaatje is nog precies hetzelfde, er zijn nog steeds dezelfde vlekken te zien. Maar het bewustzijn heeft er plotseling betekenis in ontdekt. Hierin wordt de intentionaliteit van het bewustzijn dus beleefbaar.⁴⁰

Hieraan wordt ook duidelijk dat het bewustzijn het lichaam en de wereld nodig heeft om zich te kunnen verwerkelijken. Want zonder lichaam en wereld zou het bewustzijn niets hebben waaraan het kan ontvonen.

Het intellectualisme, waartoe Merleau-Ponty ook Kant rekent,⁴¹ gaat ervan uit dat je alleen 'iets' kunt waarnemen: ik zie pas iets als ik het kan benoemen. Deze gedachtegang is in lijn met bovenstaande afbeelding. Maar 'iets' benoembaars is er pas voor iemand die afstand kan nemen. Dus voor iemand die buiten datgene staat wat hij benoemt. Het subject dat waarneemt en het object dat wordt waargenomen staan dan tegenover elkaar, waarbij het subject betekenis geeft aan het object. Maar nauwkeuriger beschouwd is dit volgens Merleau-Ponty niet wat er feitelijk plaatsvindt. Hij redeneert als volgt: Aan de ene kant is het zintuiglijk waarneembare object niet meer dan een vage prikkeling zolang je er niet op gericht bent; je moet je aandacht erop focussen, je moet er betekenis aan willen geven vanuit je eigen achtergrond, vanuit je eigen stellingnamen en oordelen. Maar aan de andere kant herken je een object in de wereld als een ondeelbaar, preobjectief gegeven. Je hebt terdege rekening te houden met wat het object je zelf te vertellen heeft. Het object levert je de indrukken en ervaringen, waarvan je kennis "een vertaling in exacte taal probeert te zijn."⁴² Om die reden wordt volgens Merleau-Ponty in de fenomenologie naast de actintentionaliteit dus ook de fungerende intentionaliteit onderkend, waarin een diepere verbinding tussen mens en wereld tot uitdrukking komt. De fenomenologie kenmerkt zich derhalve onder meer door dit verruimde intentionaliteitsbegrip.

De fungerende intentionaliteit komt mijns inziens ook sterk naar voren in het subjectieve kennen van een expert op een of ander terrein. Een expert 'verstaat zijn vak'. Een mooie uitdrukking, want in zekere zin heeft hij leren 'luisteren' naar zijn materiaal. In deze uitdrukking komt naar voren dat een expert het vermogen heeft om veel nauwkeuriger en gedifferentieerder dan gemiddeld waar te nemen wat het materiaal waarmee hij werkt hem te vertellen heeft. Een expert herkent op het terrein van zijn deskundigheid kwaliteiten in wat hij hoort, ziet, enzovoort, en kan vervolgens dingen tot stand brengen waaruit blijkt dat zijn oordeel overeenkomt met de werkelijkheid van de gegeven situatie. Een vioolbouwer herkent welk hout geschikt is om een goede klank te krijgen en welk niet, en wat voor soort klank het zal voortbrengen. Hij ervaart dus een kwalitatief verschil tussen twee stukken hout waar anderen dit niet ervaren. Een goed pedagoog kan de logica in het gestoorde gedrag van een kind mee-ervaren en het van daar uit benaderen, terwijl de omgeving normaalgesproken zodanig op het

40 Bortoft gebruikte deze afbeelding om aan te tonen dat de mens zijn zintuiglijke waarnemingen doordringt met 'organiserende ideeën', waardoor betekenis ontstaat. Hierdoor wordt in deze tekening plotseling een giraffe zichtbaar, aldus Bortoft.

41 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 45-46.

42 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 46.

kind reageert dat het steeds onhandelbaarder wordt. En een schilder weet intuïtief welke kleuren hij moet gebruiken om het ongrijpbare idee dat hem tot werken aanzet, gestalte te kunnen laten aannemen. Het herkennen van de intentionaliteit in de dingen, het 'verstaan' van hun onvervreemdbare eigenheid maakt het de expert mogelijk hier rekening mee te houden, en er gebruik van te maken als hij ermee aan de slag gaat. In het handelen wordt dan zichtbaar dat hij besef heeft van de fungerende intentionaliteit; dit hoeft geen bewust besef te zijn, en dat is het volgens mij vaak ook niet.

Door het verruimde intentionaliteitsbegrip onderscheidt het fenomenologische 'begrijpen' zich volgens Merleau-Ponty van het klassieke intellectuele begrijpen.⁴³ Hij noemt als voorbeeld iemand die inzicht wil krijgen in het verloop van bepaalde historische gebeurtenissen. Hierbij zijn er vele invalshoeken van waaruit kan worden gekeken. Het klassieke intellectuele begrijpen zou hierin volgens Merleau-Ponty de 'ware en onveranderlijke natuur' proberen te zoeken, terwijl de fenomenologie een fenomenologie van de genese kan worden. Merleau-Ponty:

Moeten we nu de geschiedenis begrijpen vanuit de ideologie, vanuit de politiek, vanuit de religie, of vanuit de economie? Moeten wij een bepaalde leer begrijpen vanuit haar manifeste inhoud of eerder vanuit de psychologie van de auteur en de gebeurtenissen in zijn leven? We moeten de dingen op al deze manieren tegelijk begrijpen. Alles heeft een zin. We vinden onder alle betrekkingen dezelfde zijnsstructuur terug. Al deze gezichtspunten zijn waar, mits men ze niet isoleert, mits men tot op de bodem van de geschiedenis gaat en bij de ene existentiële betekenis komt die zich in elk perspectief ontvouwt.⁴⁴

Dit proces van begrijpen kan hoe dan ook alleen maar tot een voorlopig einde komen; er is altijd een fundamenteeler begrijpen mogelijk. Het fenomenologische 'begrijpen' leidt dus niet in de eerste plaats tot een berg van kennis en ervaring die *steeds hoger* wordt, maar tot een bevattingvermogen dat steeds verder wordt *uitgediept*. Dit is niet bedoeld als woordspelletje, maar het wijst op het gegeven dat het bij het begrip bevattingvermogen gaat om het vermogen van het bewustzijn om te *ontvangen*. En daarvoor moet er een soort ontledigde ruimte in het bewustzijn aanwezig zijn.⁴⁵

Fenomenologie en (schilder)kunst: uitdrukken wat 'bestaat'

In de kunst trof Merleau-Ponty een wijze van 'begrijpen' aan die hij als heel verwant aan zijn eigen streefrichting heeft ervaren. Hij heeft deze verwantschap met name met betrekking tot de schilderkunst verder uitgewerkt. De filosoof en de schilder

43 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 46.

44 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 47.

45 Vergelijk hoe de Britse kunstenaar Anish Kapoor (1954) in hoofdstuk 6 van dit proefschrift over het begrip 'Void' spreekt

hebben hetzelfde probleem, aldus Merleau-Ponty, namelijk: tot uitdrukking brengen wat *bestaat*.⁴⁶

Ook een empirist kan zeggen dat hij tot uitdrukking brengt wat bestaat. Merleau-Ponty bedoelt met deze term echter een diepere werkelijkheid die in dialoog tussen de zintuiglijk waarneembare verschijnselen en het menselijk bewustzijn tot 'bestaan' kan komen. Om zijn invulling van dit begrip beter te kunnen verstaan, is het belangrijk om eerst in te gaan op hoe Merleau-Ponty de fenomenologie situeert ten opzichte van zowel het empirisme als het intellectualisme. De eerste denkrichting vertegenwoordigt het objectivisme, de tweede het subjectivisme.

Merleau-Ponty deelt het empiristisch standpunt dat de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid serieus dient te worden genomen als bron van het kennen. Maar hij ziet de ideeën niet als een mentale abstractie, die alleen ontstaat uit de ervaring die de mens in de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid heeft opgedaan.

Hij deelt ook het intellectualistische standpunt dat er ideeën in het menselijk bewustzijn leven die de zintuiglijk waarneembare wereld structuur en betekenis kunnen geven. Maar hij deelt niet het standpunt dat de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid een schijnwerkelijkheid is, waar geen ideeën of grondbegrippen in werkzaam zouden zijn.

De fenomenologische filosofie erkent dus volgens Merleau-Ponty zowel de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid (fungerende intentionaliteit) als het menselijk bewustzijn (actintentionaliteit) als bron van het kennen. Het fenomenologisch begrijpen is in zijn visie een creatie die tussen de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid en het menselijk bewustzijn tot stand komt:

De belangrijkste verworvenheid van de fenomenologie is dat zij in haar begrip van de wereld en van de rationaliteit het extreme subjectivisme met het extreme objectivisme heeft verbonden.⁴⁷

Merleau-Ponty zag volgens Williams de alternatieven van het empirisme (objectivisme) en het intellectualisme (subjectivisme) als de *Skylla* en *Charybdis* waar hij zijn fenomenologische filosofie tussendoor trachtte te loodsen.⁴⁸ (In de introductie werd in dit verband over 'twee klippen' gesproken)

In het in 1945 door Merleau-Ponty geschreven essay *De twijfel van Cézanne* stelt hij dat ook Cézanne de tegenstelling tussen empirisme en intellectualisme, vertaald in schilderkundige begrippen, trachtte te vermijden: de zintuigen tegenover het verstand, de schilder die ziet tegenover de schilder die denkt; natuur versus

46 Johnson (1993). PPCD. In *MPAR*. p. 9.

47 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 48.

48 Williams, F. (1993). Cézanne, Phenomenology and Merleau-Ponty. Essay in G. A. Johnson (Red. en introductie), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 3: Critical Essays on Merleau-Ponty's Philosophy on Painting*. (p. 165-173). Evanston: Northwestern University Press. p. 172. [afgekort als: Williams (1993). CPMP. In *MPAR*.] *Skylla* en *Charybdis* zijn twee zeemonsters uit de Griekse mythologie; *Charybdis* woonde tegenover haar zus *Scylla* in een smalle zeestraat. Schepen die door de zeestraat voeren, moesten zorgen dat ze *precies* door het midden navigeerden. Kwamen ze te dicht bij de ene kant, dan liepen ze het gevaar te worden verzwolgen door de draaikolk van *Charybdis*. Probeerden ze *Charybdis* te ontwijken, dan liepen ze aan de andere kant het gevaar te worden verslonden door *Skylla*.

compositie; primitivisme in tegenstelling tot traditie.⁴⁹ Hij noemt het tarten van dergelijke tegenstellingen zelfs een karakteristiek die eigen is aan Cézannes werk.⁵⁰ Het vermijden van deze tegenstellingen was dus volgens Merleau-Ponty zowel voor hemzelf als voor Cézanne noodzakelijk, omdat het kiezen voor één van deze alternatieven strijdig zou zijn met het zojuist genoemde doel waar zij volgens Merleau-Ponty naar streefden, namelijk: tot uitdrukking brengen wat *bestaat*. Hoe moet dit nu worden begrepen?

Een filosofische verhandeling of een kunstwerk dat 'tot uitdrukking brengt wat *bestaat*' is volgens Merleau-Ponty een creatie die de alternatieven van het objectivisme en het subjectivisme verbindt, en er tegelijkertijd vrij van blijft door noch voor het ene, noch voor het andere alternatief te kiezen. Bij objectivisme in de schilderkunst bijvoorbeeld ligt het accent op nabootsing en weergave van wat de zintuigen waarnemen: de buitenwereld is bepalend voor het werk. Bij subjectivisme is het werk juist in de eerste plaats uitdrukking van de innerlijke wereld van de schilder: de eigen binnenwereld is bepalend voor wat er in het werk verschijnt.

Wat is nu kenmerkend voor een werk waarin iets dat *bestaat* tot uitdrukking komt? ⁵¹ Een dergelijk werk heeft volgens Merleau-Ponty een eigen realiteit, los van de kunstenaar of filosoof die het creëerde. Daardoor dwingt het respect af. Mensen herkennen er iets in dat zij niet (alleen) blijken te beschouwen als de visie van de kunstenaar of filosoof die het creëerde, maar zij komen in zo'n werk iets tegen dat ook voor hen een (innerlijk beleefde) realiteit vertegenwoordigt. Iets dat 'bestaat'. En als dit niet meteen wordt gezien omdat het kunstwerk aanvankelijk nog niet wordt begrepen, dan voedt dit werk als het ware zijn eigen publiek op, omdat het iets te zeggen heeft dat op de lange duur niet genegeerd kan worden: volgens Merleau-Ponty heeft een werk van een dergelijk kaliber een merkwaardige, zelf- onderwijzende werking.⁵²

Wat precies in het werk herkend wordt, is niet bij iedere beschouwer precies gelijk. Door verschil in achtergrond en eigenschappen krijgt deze herkenning bij ieder een individuele kleur. Maar een werk dat iets tot uitdrukking brengt dat *bestaat*, lijkt al die persoonlijke reacties zonder moeite te kunnen herbergen, en daarbovenuit toch nog een mysterie te blijven.

Het is opmerkelijk dat Merleau-Ponty zich in dit verband, naast zijn interesse in moderne literatuur, vrijwel uitsluitend met moderne schilderkunst bezighoudt. Moderne beeldhouwkunst wordt in *Oog en Geest* alleen aangestipt, film, fotografie, theater en muziek krijgen nog minder aandacht, en dans en nieuwere vormen van beeldende kunst (mediakunst, installaties ed.) helemaal geen. Terwijl het wat mij

49 Merleau-Ponty. E. (1970). p. 132. (Uit hoofdstuk V, essay: De twijfel van Cézanne.)

50 Merleau-Ponty. E. (1970). p. 133. (Uit hoofdstuk V, essay: De twijfel van Cézanne.)

51 Merleau-Ponty maakt hier onderscheid tussen schilders die het accent op objectivisme of subjectivisme leggen, en de schilders die deze tegenstelling verbinden en er tegelijkertijd vrij van blijven door noch voor het ene, noch voor het andere alternatief te kiezen. Het in hoofdstuk 2 genoemde onderscheid dat Itten maakte tussen het kleurgebruik van de Epigonen, de Originelen en de Universelen lijkt mij hier sterk verwant aan, alleen gaat het daarbij alleen om het aspect van het kleurgebruik.

52 Merleau-Ponty, M. (1993). Cezannes Doubt [Le doute de Cézanne] (Michael B. Smith, vertaling). Essay in G. A. Johnson (Red. en introductie), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 2: Merleau-Ponty's Essays on Painting*. (p. 59-76). Evanston: Northwestern University Press. (Originele uitgave gepubliceerd in 1945). p. 70. [afgekort als: Merleau-Ponty (1993). CD. In *MPAR*.]

betreft een interessante vraag zou zijn of wat Merleau-Ponty stelt met betrekking tot met name de schilderkunst, ook voor andere vormen van kunst zou gelden. Merleau-Ponty ontkent niet dat dit het geval zou kunnen zijn. Zijn keuze voor met name de schilderkunst kwam ongetwijfeld mede voort uit de bijzondere affiniteit die Merleau-Ponty had met de wereld van de kleur. Verder heeft hij mijns inziens primair gezocht naar de voor hem meest nabij liggende middelen om iets helder te krijgen dat bijzonder moeilijk te bevatten en onder woorden te brengen is.

Een oneindige dialoog

Om iets dat *bestaat* tot uitdrukking te kunnen brengen, is het noodzakelijk om *contact* te maken met wat bestaat. En dat is alleen mogelijk als je er een dialoog mee aangaat. Het intellectualisme wijst echter af wat de dingen zelf te vertellen hebben.⁵³ Het is de onderzoeker die 'spreekt'. Dit heeft tot gevolg dat de dingen onvoldoende worden 'gehoord' om een dialoog mogelijk te maken. En het empirisme gaat ervan uit dat 'de feiten spreken'. De onderzoeker 'luistert' slechts. Maar met iemand die alleen luistert is een dialoog ook onmogelijk, omdat de noodzakelijke wederkerigheid dan ontbreekt. Merleau-Ponty vat dit gebrek aan dialoog dat hij in zowel het empirisme als het intellectualisme ervaart, kort en bondig samen:

Het empirisme ziet niet dat we moeten weten wat we zoeken - anders zouden we niet zoeken - terwijl het intellectualisme niet ziet dat we niet moeten weten wat we zoeken - anders zouden we ook niet zoeken.⁵⁴

Merleau-Ponty noemt de fenomenologie 'een oneindige dialoog'.⁵⁵ In dialoog blijven wil zeggen: in contact blijven met wat *bestaat*. De kunstenaar of filosoof raakt in dit proces steeds dieper doordrongen van de realiteit van het verschijnsel waar zijn interesse naar uitgaat. Dit is een 'wederkerig' proces van kijken en bekeken worden, van aanraken en aangeraakt worden. In dit wederkerige proces is zowel het object als het subject (in de zin van het lichaam-subject) bepalend voor wat er uit de dialoog die tussen hen gaande is, kan ontstaan.

Het mysterie 'denkt zich in mij'

Voorbeelden van dit wederkerig proces van aanraken en aangeraakt worden beschrijft Merleau-Ponty op meerdere plaatsen in zijn oeuvre. Volgens hem is het gewaarworden altijd intentioneel, omdat gewaarwording pas plaatsvindt als het subject in het waarneembare het voorstel tot een zekere wijze van bestaan aantreft, en gevolg gevend aan dit voorstel, zich in de aldus gesuggereerde existievorm laat glijden. De waarneming van een kleur of een vorm komt volgens deze gedachtegang tot stand door een dialoog tussen subject en object, en is geen 'inval' van het zintuiglijk waarneembare

53 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 88.

54 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 82.

55 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 50.

in het gewaarwordende subject.⁵⁶ Merleau-Ponty over het waarnemen van bijvoorbeeld de kleur blauw of een hard oppervlak:

Ik moet eerst de instelling vinden die het waarneembare mogelijk zal *gaan* maken om bepaald te worden en om blauw te worden [...] En toch doe ik dit alleen op zijn aansporing; mijn instelling alleen is nooit voldoende om mij werkelijk een blauw te laten zien of werkelijk een hard oppervlak te laten voelen.⁵⁷

Ook in Merleau-Ponty's latere werk blijft hij aandacht besteden aan dit moment waarop lichaam-subject en object elkaar als het ware doordringen. In zijn essay *Oog en Geest (L'œil et l'esprit)* dat een jaar voor zijn dood in 1960 verscheen, schrijft hij:

... zegt André Marchand⁵⁸ in navolging van Klee: "Herhaaldelijk heb ik in een bos het gevoel gehad dat niet ik het was die het bos bekeek. Op sommige dagen voelde ik dat het de bomen waren die mij bekeken, die tegen mij spraken [...] Ik stond daar, en luisterde [...] Ik geloof dat het universum de schilder moet doordringen, en dat de schilder niet in het universum moet willen doordringen.[...] Ik wacht tot ik innerlijk word ondergedompeld, bedolven. Misschien schilder ik om boven te komen."⁵⁹

Merleau-Ponty duidt met deze teksten het moment aan dat er geen sprake meer is van een subject en een object, van iemand die ziet en iets dat gezien wordt. In dit wederkerig proces zijn aanraken en aangeraakt worden, kijken en bekeken worden, niet meer van elkaar te onderscheiden. De doordringing is zodanig dat het essentiële dat leeft en werkt in het verschijnsel waar de kunstenaar of filosoof op is gericht, *ook in hem* werkzaam wordt. Merleau-Ponty haalt in dit verband Cézanne aan, die gezegd heeft dat het landschap dat door hem werd geschilderd, zich in hem 'denkt'.⁶⁰

Dit essentiële heeft aanvankelijk naam noch vorm, maar zet de kunstenaar tot werken aan 'om boven te komen'. Hiermee wordt gesuggereerd dat de ervaring van het doordringen worden zo intens is dat de schilder of filosoof aan het werk gaat om in eerste instantie vooral zichzelf duidelijk te kunnen maken wat hij heeft 'gezien', en dit door zijn arbeid te verwerkelijken. Gedurende dit proces weet de kunstenaar of filosoof aanvankelijk dus zelf niet waar naartoe hij op weg is, totdat hetgeen hem tijdens het creatieproces in de ban hield, hem aankijkt uit wat hij gestalte heeft gegeven. De schilder Alexej Jawlenski (1863-1941) schreef: "Der Künstler erfindet nicht, er entdeckt."⁶¹

56 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 288.

57 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 288.

58 André Marchand (1907-1997) was een Frans schilder uit de nieuwe Parijse school en een van de oprichters van de Salon de Mai.

59 Merleau-Ponty, M. (1966). *Oog en Geest – een filosofisch essay over de waarneming in de kunst* [L'œil et l'esprit] (R. Vlasblom, vertaling). Parijs: Éditions Gallimard. p. 32. (Originele uitgave gepubliceerd in 1960). [afgekort als: Merleau-Ponty. OG. (1996).]

60 Johnson (1993). CD. In MPAR. p. 67.

61 Jawlenski, A. (1970). *Alexej Jawlenski – Köpfe – Geschichte – Meditationen*. (C. Weiler, red.) Hanau: Dr. Hans Peters Verlag. Citaat bij afb. 6, geen bladzijdenrs.

De voor de zintuigen normaalgesproken niet waarneembare wereld van betekenissen die zich kan openen tussen de mens en het zintuiglijk waarneembare verschijnsel, is niet door de waarnemer verzonnen, noch door het verschijnsel tot stand gebracht. Ze komt 'tot bestaan' in de dialoog tussen beide. Als de kunstenaar/filosoof deze dialoog aangaat, dan gaat deze wereld van betekenissen meesturen in het proces van vormgeving. In *Fenomenologie van de waarneming* formuleerde Merleau-Ponty het specifiek voor de filosofie als volgt:

Het gaat om de herkenning van de wereld als ondeelbaar en als preobjectief gegeven, waarvan de dwingende eenheid aan de kennis haar doel voorschrijft. [...] Zij levert de tekst waarvan onze kennis een vertaling in een exacte taal probeert te zijn.⁶²

In dit proces dringt er in de kunstenaar of filosoof iets op vormgeving aan dat aanvoelt als een fascinerend, inspirerend geheim. En de enige manier om dit geheim te onthullen is: het vorm te geven. Maar omdat hij niet weet hoe dit geheim eruit zal zien, moet hetgeen in hem op vormgeving aandringt, hem zelf de weg wijzen. Het werk geeft dus geen beeld van een al eerder gevonden waarheid of betekenis, maar deze waarheid of betekenis ontstaat *door* en *in* het werk. "De filosofie is niet de afspiegeling van een voorafgaande waarheid, maar evenals de kunst, de verwerkelijking van een waarheid"⁶³, aldus Merleau-Ponty. Vaak gaat dit proces van 'verwerkelijken van een waarheid' langs de weg van trial and error: in dit proces doet de kunstenaar iets, of de filosoof beschrijft iets, en vervolgens kijkt hij of dit resoneert met wat in zijn innerlijk op vormgeving aandringt. Zo niet, dan voelt hij dat het werk de verkeerde kant op gaat; er wringt iets, het voelt benauwd, het moet een andere kant op. Soms echter is het luisteren naar wat op vormgeving aandringt ook heel trefzeker; dan gaat dit de hand van de schilder of schrijver zodanig sturen, dat hij het gevoel begint te krijgen dat het werk *zichzelf* vormt, als resultaat van een dialoog waarvan geen van de twee partijen afzonderlijk de uitkomst bepaalt. Dan is de kunstenaar of schrijver op het punt aangekomen dat er geen onderscheid meer gemaakt kan worden tussen kijken en bekeken worden; dit is het moment dat hij zich in het mysterie begeeft, en dat dit mysterie 'zich in hem denkt'. De schilder/beeldhouwer Max Ernst (1891-1976) schreef: "Schilderen is voor mij niet een decoratief vermaak of een plastisch herscheppen van een beleefde werkelijkheid. Iedere keer opnieuw moet het zijn: schepping, ontdekking, openbaring."⁶⁴

De betekenisrijkdom die gestalte kan aannemen in een kunstwerk, komt volgens Merleau-Ponty dus tot bestaan in de dialoog tussen de kunstenaar/filosoof en het verschijnsel waar zijn interesse op is gericht. Wát zich manifesteert uit de veelheid aan latente mogelijkheden hangt enerzijds van het verschijnsel af, anderzijds van de kunstenaar/filosoof. Een andere filosoof of kunstenaar zou het anders doen, is gevoelig voor andere aspecten, gebruikt andere middelen of woorden. Deze wereld van betekenissen is zo rijk en omvattend dat er vele waarheden in te vinden zijn, en er zijn ook vele manieren waarop deze waarheden kunnen worden vormgegeven.

62 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 46.

63 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 49.

64 Groot, A. F. de. (2002). *Kunstenaars over Kunst*. Soest: Kairos. (Uitspraak van Max Ernst). p. 116. [afgekort als: Groot (2002). *KK*.]

Verschillende manieren kunnen elkaar aanvullen, en tot een rijkere weergave leiden van de gemeenschappelijke betekenisinhoud. Waarheid wordt hierdoor niet relatief, maar wel iets waar geen eigendomsrecht op te claimen valt.

Filosofie en moderne schilderkunst als geboorteproces

Merleau-Ponty meent in de geschiedenis van de moderne schilderkunst de tendens waar te nemen, zich los te maken van illusionisme (hier wordt dadelijk op ingegaan) en op zoek te gaan naar zijn eigen dimensies.⁶⁵ Hij ziet hierin een drang tot transformatie van het klassieke denken over de relatie tussen mens wereld. Het trachten te voltrekken van deze transformatie herkent hij in zijn eigen werk als filosoof. In *Oog en Geest* werkt hij het verband dat hij ziet tussen zijn eigen streven en het streven dat hij in de moderne schilderkunst waarneemt, verder uit.

Met betrekking tot het weergeven van de ruimtelijke relaties werden door de moderne kunstenaars de wetten van het lineaire perspectief doorbroken, zoals deze sinds de Renaissance in de schilderkunst werden toegepast. Dit lineaire perspectief werd als het ware ‘van buitenaf’ geconstrueerd, vanuit één vastgezet punt in de ruimte. Zoals eerder bij de bespreking van de schilderijen van Cézanne ter sprake kwam, zet Merleau-Ponty hier tegenover dat de wereld door de mens als lichaam-subject niet wordt waargenomen als een buitenstaander, maar van binnenuit. De wereld ligt niet vóór hem, maar is overal om hem heen. En hij leeft in deze wereld; er verstrijkt tijd, hij beweegt voortdurend en hij neemt de ruimte met twee ogen waar, met als gevolg dat de ruimtelijke dimensies voortdurend veranderen. Het toepassen van de wetten van het perspectief creëert dus op het schilderij een illusoire werkelijkheid (zonder beweging in de tijd, vanuit één vast standpunt en door één oog gezien). Het willen doorbreken van deze illusie en de hieruit voortvloeiende worsteling met het probleem van het weergeven van diepte, speelt zich volgens Merleau-Ponty in de moderne schilderkunst af. Hij citeert de beeldhouwer Alberto Giacometti: (1901-1966) “Ik denk dat Cézanne zijn gehele leven naar de diepte heeft gezocht”⁶⁶. En de schilder Robert Delaunay (1885-1941): “Diepte is de nieuwe inspiratie”.⁶⁷

Merleau-Ponty meent dat het willen verkennen en weergeven van deze diepte de drijfveer is (geweest) achter het doorbreken van de traditionele perspectivische wetten in de moderne schilderkunst. De schilder die deze diepte zoekt is niet geïnteresseerd in een *afbeelding* van iets, maar in de *wording* ervan. Merleau-Ponty:

Cézanne wist reeds wat het kubisme opnieuw zal stellen: dat de uiterlijke vorm, het omhulsel, secundair is en afgeleid, dat dit het niet is wat maakt dat een ding vorm aanneemt, dat men deze ruimteschil moet verbrijzelen, de compoteschaal moet breken – om in plaats daarvan, ja wat eigenlijk te schilderen?⁶⁸

Diepte is hier niet langer een derde dimensie naast die van breedte en hoogte.

⁶⁵ Hier wordt het begrip moderne kunst gebruikt overeenkomstig noot 35, hoofdstuk 2

⁶⁶ Merleau-Ponty. *OG.* (1996). p. 57.

⁶⁷ Merleau-Ponty. *OG.* (1996). p. 57.

⁶⁸ Merleau-Ponty. *OG.* (1996). p. 58.

Het is eigenlijk helemaal geen dimensie meer, omdat het gaat om een ruimte die de gebruikelijke dimensies van hoogte, breedte en diepte *omvat*. Volgens Merleau-Ponty gaat het hier om een ruimtelijkheid waar breedte, hoogte en diepte *abstracties* van zijn. In deze zienswijze wordt ruimte niet iets dat los gezien kan worden van de dingen die zich in die ruimte bevinden. De dingen zijn niet langer in een ruimte die los hiervan bestaat, maar de dingen en de ruimte ontstaan tegelijkertijd, aan elkaar. Hierdoor wordt het probleem van de schilder volgens Merleau-Ponty niet alleen het probleem van de ruimte, diepte en vorm, maar evenzeer ook van de kleur:

Het probleem wordt algemener, het is niet alleen dat van de afstand, van de lijn en van de vorm, maar evenzeer dat van de kleur.[...] Ten gunste van haar moet men het vormspektakel laten openbarsten. Het gaat dus niet om kleuren als ‘een nabootsing van de natuur’, maar het gaat om een kleurdimensie die vanuit zichzelf overeenkomsten en verschillen, een textuur, een materialiteit, een iets voor zichzelf schept...⁶⁹

In deze citaten wordt gezegd dat Merleau-Ponty in kunstenaars die tot de modernen worden gerekend, de drang waarneemt om te willen doordringen tot in dimensies van kleur en vorm die zich in de zintuiglijk waarneembare vormenwereld bevinden. Het werk van deze kunstenaars is dan ook geen *afbeelding* meer (en als dit soms [gedeelte] wel zo is, dan is dit bij de kunstenaars waar Merleau-Ponty hier op doelt, een ongeplande gebeurtenis). Het schilderen wordt hierdoor tot een avontuur, waarbij de dingen zich aan de schilder *onthullen* in hun wordingsproces. Dit is een voortdurend geboorteprocess, waarbij de schilder van te voren het geheel niet overziet. Als voorbeeld van een dergelijke werkwijze met betrekking tot het aspect van de kleur noemt Merleau-Ponty de kunstenaar Paul Klee. Hij citeert hierbij de Belgische dichter, schrijver en schilder Henri Michaux, die meent dat de kleuren van Paul Klee soms langzaam op het doek geboren lijken te worden, voortkomend uit een of andere primordiale grond, zoals de kleur van een patina of een schimmel.⁷⁰

Het werk *Zomerlandschap* van Klee (afb. 33) bijvoorbeeld toont dit wordende aspect van zijn kleuren. En hoewel er vormen in dit werk te vinden zijn die doen denken aan de zintuiglijk waarneembare vormenwereld, leidt de kleur hier een eigen leven, dat primair is en aan deze vormenwereld vooraf gaat. De kleur was er eerst, de vormen zijn later aangebracht.

Merleau-Ponty stelt dat de schilders in dit avontuur hun lichaam aan de wereld ‘uitlenen’ om een metamorfose van het zichtbare te bewerkstelligen waarin de zwijgende betekenisrijkdom van de prereflectieve wereld (mede) tot uitdrukking komt.⁷¹ Als je het streven van Merleau-Ponty als filosoof hiernaast zet om in de eidetische reductie de reflectie op het prereflectieve leven van het bewustzijn af te stemmen,⁷²

69 Merleau-Ponty. *OG*. (1996). p. 59.

70 Merleau-Ponty. *OG*. (1996). p. 61. [Michaux, H. (1954). *Aventures de lignes*. Parijs: Flinker]

71 Johnson, G. A. (1993). Ontology and Painting: Eye and Mind. In G. A. Johnson (red. en introductie), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 1: Introductions to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting*. Evanston: Northwestern University Press. p. 52, 53. [afgekort als: Johnson (1993). *OP*. In *MPAR*.] Ook: Merleau-Ponty. *OG*. (1996). p. 61.

72 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 44.



Afbeelding 33. Paul Klee: Zomerlandschap (1924) Olieverf op doek op karton, 40x32,4 cm., collectie Triton Foundation

wordt duidelijker waarom Merleau-Ponty een gemeenschappelijke streefrichting meent te bespeuren in de geschiedenis van de moderne schilderkunst en in zijn werk als filosoof.

Het onzichtbare is in het zichtbare

Als in het kunstwerk de uiterlijke, zintuiglijk waarneembare vorm wordt doorbroken, kan een wereld van betekenissen tevoorschijn komen die door de toeschouwer prereflectief als werkelijkheid kan worden herkend, maar die normaalgesproken niet met de op de buitenwereld gerichte zintuigen kan worden waargenomen. Toch is volgens Merleau-Ponty de werkelijkheid die dan tevoorschijn komt, al volledig aanwezig in de zintuiglijk waarneembare aspecten van een bepaald

verschijnsel. Het onzichtbare is in het zichtbare aanwezig, aldus Merleau-Ponty.⁷³ De betekenisrijkdom die in de taal van kleur, vorm, klank, beweging enzovoort tot uitdrukking komt kent zoveel nuances dat we er letterlijk ‘geen woorden voor hebben’. Ik leg dit zo uit dat Merleau-Ponty met de uitdrukking: ‘het onzichtbare is in het zichtbare aanwezig’ bedoelt te zeggen dat een verschijnsel zijn betekenisrijkdom kan tonen aan ieder die de hiervoor benodigde verbeeldingskracht bezit, en deze exact weet te hanteren. Hij schrijft:

In werkelijkheid is iedere kleur, in wat die het meest eigen is, niets dan de inwendige structuur van het ding die zich naar buiten toe openbaart. De glans van het goud toont ons op zintuiglijke wijze de homogene samenstelling ervan, de matte kleur van het hout de heterogene samenstelling ervan. De zintuigen staan met elkaar in contact door zich naar de structuur van een ding open te stellen. [...] Men ziet het gewicht van een ijzeren blok dat zich in het zand boort, de vloeibaarheid van water, de taaie kleverigeheid van stroop.⁷⁴

Volgens Merleau-Ponty kun je dus ‘het onzichtbare aflezen aan het zichtbare’. Hierbij is de moeilijkheid dat dit onzichtbare niet kan worden ervaren door alleen gebruik te maken van wat de op de buitenwereld gerichte zintuigen registreren. Want dan is het ook mogelijk dat de dingen je helemaal niets zeggen, ook al neem je ze wel waar; alsof het zichtbare dan uit tekens bestaat in een taal die je niet kunt lezen. De fenomenologische en de eidetische reductie als oefenweg zal vaak nodig zijn om te kunnen gaan ervaren dat elke zintuiglijk waarneembare vorm, elke kleur enzovoort uitdrukking is van een primordiale betekenisrijkdom, waarvan deze kleur of vorm als het ware de ‘buitenkant’ is.

Verbeeldingskracht als fundament van het kennen

Als Merleau-Ponty stelt: “Het onzichtbare is in het zichtbare”, dan zegt hij hiermee onder meer dat voor hem de volle omvang van de werkelijkheid, naast de zintuiglijk waarneembare kant ervan, gelegen is in de (voor het ongeoefende oog) niet waarneembare betekenisrijkdom die in de dingen aanwezig is. En dat de schilderkunst volgens hem een zichtbaar bestaan geeft aan dit onzichtbare aspect, evenals de filosofie. Beiden proberen, met de hen geëigende middelen, uitdrukking te geven aan deze onzichtbare betekenisrijkdom.⁷⁵ Aan de ene kant stelt Merleau-Ponty dat de mens deze onzichtbare betekenisrijkdom in de dingen kan aantreffen zonder dat hij deze er zelf in heeft gelegd:

73 Johnson (1993). OP. In *MPAR*. p. 52, 53.

74 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 307.

75 Zoals al eerder werd uiteengezet, geldt dit volgens Merleau-Ponty ook voor schilderkunst die de zintuiglijke werkelijkheid getrouw lijkt weer te geven.

Wanneer ik zeg dat ik zintuigen heb en dat zij mij toegang tot de wereld verschaffen [...] breng ik eenvoudig deze waarheid tot uitdrukking die zich aan een integrale reflectie opdringt: dat ik op grond van een overeenstemmende natuur in staat ben een zin in bepaalde aanzichten van het zijn te vinden zonder dat ik deze door een constituerende verrichting er zelf aan heb toegekend.⁷⁶

Maar aan de andere kant stelt hij dat deze onzichtbare betekenisrijkdom niet in de dingen voorhanden is als een schat die je zou kunnen opgraven. Haar bestaan moet in *dialogo* met de verbeeldingskracht die in het menselijk bewustzijn leeft, worden *verwerkelijkt*. Merleau-Ponty:

De fenomenologische wereld is niet de explicitering van een aan deze wereld voorafgaand zijn, maar de fundering van het zijn. De filosofie is niet de afspiegeling van een voorafgaande waarheid, maar evenals de kunst, de verwerkelijking van een waarheid.⁷⁷

De mens verwerkelijkt in zowel zijn denken als in de kunst dus een mogelijke wereld, hiertoe in staat gesteld door de verbeeldingskracht die in zijn bewustzijn leeft:

[...] het gaat om de herkenning van het bewustzijn zelf als ontwerp van de wereld, bestemd voor een wereld die het nooit kan omvatten of bezitten, maar waarop het voortdurend is gericht.⁷⁸

Volgens Merleau-Ponty berust uiteindelijk dus de gehele menselijke kennis, zowel de kennis over het zintuiglijk waarneembare als over het onwaarneembare aspect, op het fundament van de verbeeldingskracht.⁷⁹ Volgens deze gedachtegang is dus ook een nieuwe wetenschappelijke theorie, wet of formule geen ontdekking van iets dat daarvoor al als zodanig bestond, maar zijn bestaan wordt in dialoog met de verbeeldingskracht die in het menselijk bewustzijn leeft, verwerkelijkt. Dit impliceert dat er geen 'objectieve werkelijkheid daarbuiten' is die de mens zou kunnen kennen door zich hiertegenover op te stellen als een buitenstaander; hij is altijd deelnemer. *Wat* wordt waargenomen en *wie* waarneemt hangen noodzakelijkerwijs met elkaar samen. Als de menselijke zienswijze verandert, verandert ook de werkelijkheid die hij waarneemt. De waarheid van een wetenschappelijke theorie wordt hierdoor niet gerelativeerd, maar kan tegelijkertijd ook niet worden verabsoluteerd als de enige en laatste waarheid omtrent een verschijnsel.

76 Merleau-Ponty. *FW*. p. 292.

77 Merleau-Ponty. *FW*. p. 49.

78 Merleau-Ponty. *FW*. p. 46.

79 Merleau-Ponty. *FW*. p. 46.

Merleau-ponty over kleur(onderzoek)

*De natuur is niet aan de oppervlakte, maar in de diepte.
De kleuren zijn een uiting van deze diepte aan de oppervlakte;
zij rijzen op vanuit de wortels van de wereld.⁸⁰*

In het nu volgende deel van dit hoofdstuk ga ik nader in op de opvattingen van Merleau-Ponty omtrent het verschijnsel kleur. Eerst zal worden uiteengezet hoe hij als filosoof ruimte maakt voor het in ere kunnen herstellen van de kleur als geleefde kwaliteit, door vraagtekens te zetten bij het objectieve oordeel van de analytische blik als enige ingang tot de werkelijkheid.

Vervolgens wordt nader ingegaan op de aard van het verschijnsel kleur als geleefde werkelijkheid. Zijn opvattingen hierover ontwikkelt hij onder meer aan de hand van wetenschappelijk onderzoek en onderzoek van kunstenaars naar de menselijke kleurervaring. Hij onderzoekt hoe mensen kleuren waarnemen, en werkt de samenhang tussen psychische en fysiologische kleurwerkingen nader uit.

Tot slot wordt nader ingegaan op de visie van Merleau-Ponty op het verschijnsel van de kleurconstantie en aan de samenhang van de verschillende zintuigindrukken. Hierbij komt onder meer het verschijnsel van de synesthesie (kleur horen, klank proeven enz.) ter sprake.

3.4 KLEUR ALS GELEEFDE KWALITEIT IN ERE HERSTELLEN

De controverser lijn en kleur in de schilderkunst

In de schilderkunst vertaalt het onderscheid tussen primaire en secundaire kwaliteiten zich in het onderscheid tussen enerzijds de (mathematisch te benaderen) kwaliteiten van lijn, vlak en verhoudingen, anderzijds de (subjectief geachte) kwaliteiten van kleur. Een controverse over het primaat van een van beide aspecten heeft eeuwenlang gespeeld. Alvorens in te gaan op hoe Merleau-Ponty de kleur als geleefde kwaliteit verdedigt en zich hierbij verzet tegen de degradatie van het verschijnsel kleur tot een secundaire kwaliteit, wordt hieronder kort ingegaan op de historie van deze controverse.

In 1661 kwam de controverse over het primaat van lijn of kleur vanuit de *Académie royale de peinture et de sculpture* (Parijs, sinds 1648) tot uitdrukking in de strijd tussen de zgn. 'poussinisten' en de 'rubenisten'. De poussinisten, die aanhangers van de Franse classicistische schilder Nicolas Poussin waren, beriepen zich op het belang van ratio en de heldere lijn, en vonden dat de lijn in een schilderij moest domineren. De rubenisten verkondigden uit naam van de Vlaamse schilderreus Peter Paul Rubens een voorkeur voor passie en gevoel, en vonden dat de kleur moest domineren. De rubenisten waren voorstanders van het 'echte' schilderen waarbij de penseelstreek zichtbaar bleef, en waarbij het schilderij eerder een product was van een onnavolgbare inspiratie dan van rationele overwegingen.

⁸⁰ Groot (2002). KK. (Uitspraak van Paul Cézanne). p. 117.

Roger de Piles (1635–1709), een van de invloedrijkste kunsthistorici en theoretici van zijn tijd, werd in 1699 ere-adviseur van de Académie. In tegenstelling tot de toenmalige academische leer, achtte De Piles de kleur in de schilderkunst van minstens evenveel of zelfs groter belang, dan de lineaire precisie. Met zijn boek *Cours de Peinture par Principes*, gepubliceerd in 1708, werd hij de belangrijkste woordvoeder van de rubenisten.⁸¹

In zijn verhandeling over het coloriet in *Cours de Peinture par Principes* stelt De Piles bijvoorbeeld dat sommigen het aspect van de lijn of de tekening in de schilderkunst belangrijker achten dan de kleur, omdat de tekening primair is, en ook zonder de kleur kan bestaan.⁸² De tekening ontvangt volgens De Piles echter pas zijn volmaaktheid door de kleur; het is volgens hem de kleur die de tekening pas kan bezielen.

Hij maakt in dit verband zelfs de vergelijking met God die uit een klomp aarde een lichaam vormde, en vervolgens de ziel schiep: de tekening ziet hij in deze vergelijking als het lichaam, de kleur als de ziel. De ziel blies God in het uit aarde gevormde lichaam, om het te vervolmaken en mens te doen worden. Door deze vergelijking wordt volgens De Piles wel duidelijk dat de tekening *niet* belangrijker kan zijn dan de kleur, omdat niemand zal beweren dat het uit aarde gevormde lichaam edeler en voortreffelijker zou zijn dan de ziel, die het lichaam tot mens maakt.⁸³

In de 19e eeuw vlamde de discussie tussen de voorstanders van de lijn versus de kleur opnieuw op, met Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) en Eugène Delacroix (1798-1863) als belangrijke vertegenwoordigers. Ingres verdedigde het belang van ratio en lijn, Delacroix het belang gevoel en kleur. Vanaf begin 20e eeuw werd de keuze voor lijn of kleur steeds meer aan de individuele kunstenaar zelf overgelaten, en konden deze keuzes zonder gebondenheid aan de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid tot in hun extremen worden uitgewerkt.

Hoe staat Merleau-Ponty in deze discussie over het primaat van lijn of kleur? Hij lijkt lijn en kleur in de schilderkunst even belangrijk te achten. Hij benadrukt dat primaire en secundaire kwaliteiten *beide* onmisbare ingangen zijn tot het leren kennen van de verschillende aspecten van de werkelijkheid waarin we leven. Merleau-Ponty tekent vooral bezwaar aan tegen de *reductie* van de zogenaamde secundaire kwaliteiten tot primaire kwaliteiten, waardoor de secundaire kwaliteiten als ingang tot het kennen van de wereld verloren gaan.

De analytische en de natuurlijke blik

De degradatie van het verschijnsel kleur tot een secundaire kwaliteit hangt direct samen met het gegeven dat de menselijke waarneming van kleur subjectief is. Nog afgezien van de verschillende *betekenissen* die mensen aan hun kleurwaarnemingen kunnen geven, is het een feit dat ook de context waarbinnen deze kleur verschijnt, bepalend is voor hoe de kleur wordt ervaren. Hetzelfde rood lijkt tegen een groene

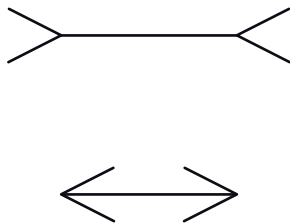
81 Piles, R. de. (1756). *Beredeneerde beschouwing der schilderkunde* [Cours de peinture par principes] (J. de Jongh, vertaling). Paris: Estienne. (Originele uitgave gepubliceerd in 1708).

82 In de tijd dat De Piles *Cours de Peinture par Principes* schreef, was de kleur nog geen zelfstandig artistiek uitdrukkingsmiddel, dat ook los van de tekening kon bestaan.

83 Piles, R. de. (1756). *Beredeneerde beschouwing der schilderkunde* [Cours de peinture par principes] (J. de Jongh, vertaling). Paris: Estienne. (Originele uitgave gepubliceerd in 1708). p. 196.

achtergrond een andere kleur te zijn dan bijvoorbeeld tegen een oranje achtergrond. Anderzijds wordt de kleur van dezelfde dingen, bijvoorbeeld het rood van een bos rozen, als constant ervaren, terwijl er door verschil in belichting objectief gesproken verschillende tinten rood, en in de schemer zelfs donkergrijs in plaats van rood te zien kan zijn.⁸⁴ De mens kan dus dezelfde kleur waarnemen terwijl het objectief gesproken om verschillende kleuren zou gaan, en verschillende kleuren als één en dezelfde kleur zien. Hieruit wordt gewoonlijk geconcludeerd dat de menselijke kleurwaarneming geen goed beeld geeft van de werkelijke situatie, en dat je je ogen dus niet zonder meer kunt vertrouwen.

Om hier zijn eigen visie tegenover te kunnen zetten, maakt Merleau-Ponty in dit verband onderscheid tussen het oordeel van de analytische (objectieve) blik en de natuurlijke (subjectieve) blik. Hij bekritiseert de neiging van de analytische blik om op het moment dat de zojuist genoemde verschillen in waarneming zich manifesteren, te concluderen dat de natuurlijke blik géén beeld geeft van de werkelijke, objectief waarneembare situatie, en dat de mens hierdoor uitgeleverd kan worden aan allerlei



Afbeelding 34: de Müller-Lyer-illusie

vormen van gezichtsbedrog. Merleau-Ponty meent zelfs dat het woord gezichtsbedrog is uitgevonden “om het vooroordeel van de objectieve wereld te redden.”⁸⁵ Hij noemt het voorbeeld van de bekende Müller-Lyer-illusie (afb. 34).

Als je bij het bekijken van deze tekening uitgaat van de objectieve waarneming, dan zeg je dat beide lijnstukken even lang zijn, en dat het een voorbeeld van gezichtsbedrog is wanneer de natuurlijke blik meent te zien dat het bovenste lijnstuk langer is dan het onderste. Maar Merleau-Ponty stelt: “De beide lijnstukken in de Müller-Lyer-illusie zijn gelijk noch ongelijk; alleen in de objectieve wereld dringt zo’n alternatief zich op.”⁸⁶ Ze zijn anders, omdat de context anders is. En in die context worden ze gezien. De horizontale lijnen zijn hier volgens hem niet in een zodanige context geplaatst dat een vergelijking mogelijk is.⁸⁷

Wat Merleau-Ponty hier met dit ene voorbeeld toelicht, geldt voor alle mogelijke verschillen tussen het oordeel van de analytische versus de natuurlijke blik;

84 Dit is het zogenaamde Purkinje-effect. Zelfs voor rood licht in een donkere kamer geldt overigens dat onze ogen na een half uur in staat zijn om bijvoorbeeld afdrucken goed te beoordelen; dus te corrigeren voor het teveel aan rood.

85 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 57.

86 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 56.

87 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 56.



Afbeelding 35 en 36. Gele vormen op gekleurde achtergronden en gele bananen op gekleurde achtergronden.

het geldt ook voor oordelen met betrekking tot kleur. Omdat het in dit gedeelte in het bijzonder over kleur en kleurwaarneming gaat, wil ik aan dit voorbeeld van de Müller-Lyer-illusie nog een voorbeeld toevoegen dat op kleur betrekking heeft.

In situaties waarin de natuurlijke blik geen middelen heeft om de kleur van iets te kunnen bepalen, zou het volgens Merleau-Ponty zo moeten zijn dat de kleur in verschillende contexten anders wordt, omdat ze niet in een zijnsgebied zijn geplaatst waardoor een vergelijking mogelijk is. Afbeelding 35 geeft hier een voorbeeld van. Daar zijn vier gele vierkanten afgebeeld, tegen de achtergrond van vier verschillende kleuren. Voor de natuurlijke blik varieert de kleur van het gele vierkant, afhankelijk van de kleuren van de achtergrond. Terwijl de kleur geel hetzelfde is als je hem geïsoleerd van de verschillend gekleurde achtergronden bekijkt.

Om de invloed van 'herkenning' in dit voorbeeld met de gele vierkanten te onderzoeken, is aan deze afbeelding een variatie toegevoegd, waarin de gele vierkanten zijn vervangen door vier identieke afbeeldingen van een gele banaan. (afb. 36) De gele hoofdkleur van de bananen is hetzelfde als de gele kleur van de vierkanten. De natuurlijke blik neigt er nu toe, te oordelen dat de kleur van de banaan niet of weinig verandert onder invloed van de kleur van de achtergrond. In ieder geval is het effect veel minder dan bij de gele vierkanten. Net als bij het witte papier dringt de herkenning van de vrucht de invloed van de context terug; dit effect wordt uiteraard versterkt door de variaties in de kleur en de licht/duistermodulaties die noodzakelijk waren om de banaan voldoende overtuigend te kunnen weergeven.

Als ik naar deze voorbeelden kijk, dan dringt de conclusie zich aan mij op dat de natuurlijke waarneming weinig boodschap lijkt te hebben aan de predikaten 'juist' of 'onjuist' die essentieel zijn voor de analytische blik. Want de natuurlijke blik houdt rekening met de context, het geheel waarbinnen iets verschijnt, en daarbinnen met allerlei variabelen; het corrigeert, vult aan, interpreteert enz. Alsof er in onze

zintuigen een 'denken' werkzaam is dat niet kiest voor het 'meest *juiste*', maar voor het 'meest *vruchtbare*' in een gegeven situatie. Merleau-Ponty zegt: "Ik vind in mijn waarnemingsorganen reeds een denken werkzaam dat ouder is dan ik, en waarvan de organen slechts het spoor uitmaken."⁸⁸ Dit 'denken in de waarnemingsorganen' selecteert in eerste instantie de geluiden, beelden enzovoort waar de betrokken persoon 'belang bij heeft'. Daardoor kunnen we in een park een boek lezen zonder gestoord te worden door alles wat er om ons heen te horen en te zien is, maar we kijken meteen op als een voorbijganger in gesprek met een andere wandelaar toevallig onze naam noemt. Het (wellicht) relevante wordt 'doorgelaten', het niet zinvolle, niet ter zake doende wordt naar de achtergrond gedrongen.⁸⁹ Al eerder werd duidelijk dat Merleau-Ponty er van uit gaat dat de mens de wereld niet kopieert, maar constitueert.⁹⁰ Zoals zojuist duidelijk werd, is dit op het niveau van de waarnemingsorganen al zo.



Afbeelding 37. Vaas of twee profielen?

Eerder in dit hoofdstuk (zie 3.3) werd al besproken dat hij ervan uit gaat dat er geen 'werkelijke situatie' is die de mens zou kunnen kennen door zich hiertegenover op te stellen als een buitenstaander; hij is altijd deelnemer. Het volgende voorbeeld maakt mijns inziens aanschouwelijk hoe het volgens Merleau-Ponty met de zogenaamde 'werkelijke situatie' is gesteld (afb. 37):

Vanuit het ene gezichtspunt is op deze afbeelding een vaas te zien, vanuit het andere gezichtspunt zie je twee menselijke gezichten en profil. Beide gezichtspunten zijn juist te noemen, er is hier geen 'werkelijke situatie' die vast ligt. Er ontstaat pas een situatie die je werkelijk kunt noemen op het moment dat je een gezichtspunt kiest

⁸⁸ Merleau-Ponty. *FW.* (2009). p. 354.

⁸⁹ Zie o.a. Broadbent, D.A. (1985). *Perception and Communication*. New York: Pergamon. (Broadbent is de ontdekker van de filtertheorie.) Vervolgens schreef: Treisman, A.M. (1960). Contextual cues in selective listening. *Journal of Experimental Psychology Human Perception and Performance*, Vol. 12. American Psychological Association (publ.) p. 242-248. (Filter-attenuation model, een modificatie van de filtertheorie.)

⁹⁰ Merleau-Ponty. *FW.* (2009). p. 60.

van waaruit je gaat kijken. En volgens Merleau-Ponty zijn er in de werkelijkheid waarin we leven heel wat meer dan twee gezichtspunten mogelijk. Zo beschouwd wordt het vanzelfsprekend om niet meer te zoeken naar het *enig juiste* gezichtspunt. Het lijkt dan veel zinnvoller om te zoeken naar het meest *vruchtbare* gezichtspunt in een gegeven situatie. Zoals hierboven werd uiteengezet, werd deze keuze voor het meest vruchtbare in onze natuurlijke waarneming van het begin af aan gemaakt.

Merleau-Ponty stelt dat "het wezenlijk bij het waargenomenen hoort om ambigüiteit, 'beweeglijkheid' toe te laten, om zich te laten vormen door een context."⁹¹

Voor de waarneming van kleur (en van alle secundaire kwaliteiten) geldt dit in hoge mate. Kleuren hebben het predicaat secundaire kwaliteiten juist hieraan te 'danken': de contextgevoeligheid van kleur is de belangrijkste reden dat kleuren 'secundaire kwaliteiten' werden genoemd. Want contextgevoeligheid werd gelijk gesteld aan onbetrouwbaarheid, sinds werd aangenomen dat de primaire kwaliteiten de 'werkelijke wereld' vertegenwoordigen.

Ieder mens die met kleur werkt kan je vertellen dat ultramarijnblauw op een grasgroene achtergrond een heel andere kwaliteit heeft dan datzelfde blauw op een diepzwarte achtergrond. In het eerste geval verzinkt het blauw in het groen en toont een sombere kant, terwijl het blauw op het diepzwart gaat stralen. Als een schilder dat niet zou erkennen en zich zou houden aan de 'werkelijke' kleur, dan zou hij geen schilderijen van enige betekenis kunnen maken. Maar dat kleur contextafhankelijk is, wil niet zeggen dat het zich niet wetmatig gedraagt. Als schilder/ervaringsdeskundige kun je voorspellen wat een bepaalde kleur zal 'doen' in een gegeven situatie, en is het ook verklaarbaar waarom in een bepaalde context een bepaalde kwaliteit van een kleur naar voren komt. Van dit gegeven wordt onder meer in de kunstzinnige therapie beeldend gebruik gemaakt, bij het inzetten van een bepaalde kleur(combinatie) als therapeutisch middel.

Kleurconstantie

Zojuist is ter sprake geweest dat de mens bijvoorbeeld de kleur van een bruinhouten tafel als constant ervaart, terwijl deze kleur bij verschillende soorten licht en lichtval behoorlijk kan veranderen. Wij spreken van kleurconstantie, terwijl de kleuren van de dingen 's ochtends zonder de zon normaalgesproken anders zijn dan 's middags met zon of 's avonds bij kunstlicht; en in de winter een heel andere tint heeft dan in de zomer. Merleau-Ponty: "De zogenaamde kleurconstantie verhindert dus niet dat de kleuren een onbetwistbare verandering ondergaan waarbij wij de grondkwaliteit, en dus wat er substantieel aan is, voortdurend blijven zien."⁹²

Om dit te kunnen verklaren kun je volgens Merleau-Ponty de kleurconstantie niet op het oordeel terugvoeren (subjectivisme).⁹³ Een oordeel dat in de gegeven verschijning het aandeel van de belichting zou onderscheiden, zou alleen door een identificatie van de eigen kleur van het object tot stand kunnen komen, en zojuist werd duidelijk dat deze niet identiek blijft. En hoewel wat we waarnemen niet in overeenstemming is met de feitelijke variatie aan kleuren en kleurnuances, kun je bij

91 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 62.

92 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 397.

93 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 397.

kleurconstantie ook niet spreken van gezichtsbedrog (objectivisme). Want als je van gezichtsbedrog wilt spreken, dan zou die term eerder van toepassing zijn als wij de kleur van de tafel 's ochtends en 's avonds als constant beleven, terwijl de kleur van de tafel in werkelijkheid veranderd zou zijn, doordat iemand hem intussen bijvoorbeeld in de roodbruine beits gezet heeft.

Merleau-Ponty noemt de zwakte van deze gezichtspunten dat ze er allebei van uitgaan dat er bij kleurconstantie 'in feite' maar één echte kleur is. Zo wordt er dus aan de kleur een min of meer willekeurige definitie toegekend, die in werkelijkheid slechts bij één van haar verschijningsvormen past.⁹⁴ Volgens Merleau-Ponty kan de feitelijke kleurwaarneming echter alleen worden begrepen door een beroep te doen op een kleurfunctie die, zelfs wanneer de kwalitatieve verschijning anders wordt, kan blijven bestaan:

Ik zeg dat mijn vulpen zwart is, en ik zie haar zwart, ook in het schijnsel van de zon. Maar dit zwart is niet zozeer de zintuiglijke kwaliteit van het zwart, als wel een duistere kracht die het object uitstraalt, zelfs wanneer het door lichtreflecties is overdekt; en het zwart waarvan hier sprake is, is alleen zichtbaar in de zin waarin morele zwartheid zichtbaar is. De werkelijke kleur blijft onder de verschijningen, zoals de achtergrond zich onder de figuur blijft voortzetten, dat wil zeggen niet bij wijze van een kwaliteit die wordt gezien of gedacht, maar in een niet-zintuiglijke tegenwoordigheid.⁹⁵

Zojuist werd een voorbeeld van kleurconstantie besproken waarbij de kleur in de loop van de tijd varieert. Merleau-Ponty noemt ook een voorbeeld waarbij een constante kleur wordt waargenomen, terwijl de kleur op *hetzelfde moment* varieert, door verschil in belichting. Hij beschrijft hoe zijn blik over de witte vellen papier glijdt die op zijn tafel liggen; sommige liggen in de volle zon, andere in de schaduw. En hij verwondert zich erover dat deze papieren hem allemaal even wit voorkomen. Terwijl de nuanceverschillen aanzienlijk zijn als hij de vellen papier uit hun context isoleert en elk apart bekijkt, bijvoorbeeld door de lege huls van een luciferdoosje voor zijn ene oog te houden en het andere oog dicht te knijpen. Dan zijn de papieren die in het licht liggen helder wit, terwijl de beschaduwde papieren verschillende grijs tinten laten zien. Ook zonder deze hulpmiddelen kan de mens deze verschillen gaan 'zien', maar dan moet hij zich losmaken van zijn natuurlijke manier van kijken, aldus Merleau-Ponty. Hiervoor is een analytische blik nodig, een blik die zich *fixeert* en zich afvraagt '*wat hij nu eigenlijk ziet*'. Dan gebeurt er hetzelfde als zojuist met de huls van een luciferdoosje: met de analytische blik kun je dingen uit hun context isoleren en ze als object op zich bekijken.

Als voorbeeld waarbij het mogelijk is om zowel met de analytische als met de natuurlijke blik naar het 'wit' van het plafond en de zuilen te kijken, heb ik hier een foto van een interieur toegevoegd (afb. 38).

Voor de natuurlijke blik is zijn deze muren wit, evenals het plafond, terwijl voor de analytische blik op dit moment van de dag een scala van grijs tonen te zien zijn. De kleur

94 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 397.

95 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 397-398.



Afbeelding 38: Interieur met witte wanden en plafond

varieert van bijna wit naar geelgrijs, blauwgrijs en beige/bruingrijs. Onze waarneming van kleur is echter zodanig dat wij hier niet van in de war raken: normaalgesproken blijft de kleur van dit interieur voor ons gewoon wit, met een bruinhouten vloer erin.

Tot slot stelt Merleau-Ponty dat de constantie van kleuren bij verschillende belichting volmaakter is bij het kind dan bij de volwassene.⁹⁶ Hij beroept zich hierbij onder meer op het onderzoek van de Duitse fysioloog Ewald Hering (1834-1918).⁹⁷ Dat betekent, concludeert hij, “dat de waarneming in een later stadium van het menselijk leven nauwer met de plaatselijke prikkel is verbonden dan in een vroegere fase [...]”.⁹⁸ De kleurconstantie die wij beleven wordt dus niet sterker door de ervaring die tijdens het leven wordt opgedaan; het tegendeel is het geval. Alsof de mens, als hij ouder wordt, zich méér door zijn analytische blik laat leiden, en het kind zich nog meer overgeeft aan de rijkdom van de perceptuele ervaring. Volgens Merleau-Ponty geldt dit laatste ook voor de zogenaamde primitieve mens.⁹⁹ Bij zowel de kinderen als bij de primitieve mens is het analytisch vermogen (nog) niet gewekt. Het beeld van het primitieve denken dat in het onderzoek hiernaar wordt geschetst, is volgens hem alleen goed te begrijpen wanneer je ziet dat de uitingen van de primitieven en de interpretaties van sociologen de rijkdom

96 Merleau-Ponty. FW. (2009). p. 63.

97 Hering, E. (1905-1920). *Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn*. Leipzig: Engelmann.

98 Merleau-Ponty. FW. (2009). p. 63.

99 Met deze term wordt in dit verband volgens mij de mens bedoeld die in verbondenheid met de natuur en zijn stam of groep leeft, en (nog) niet het vermogen heeft om zich hieruit los te maken en als individu tegenover de dingen te staan, zoals bij het analytisch denken noodzakelijk is.

van de perceptuele ervaring trachten te vertolken, die de primitieve mens eigen is.¹⁰⁰

In plaats van het zien volledig te leven, gaat de mens met de analytische blik zich vragen stellen over wát hij ziet, aldus Merleau-Ponty. Hij laat de verbondenheid tussen zijn zien en de wereld, en tussen zichzelf en het zien, los om haar te kunnen betrappen en te kunnen beschrijven. Op hetzelfde moment waarop hierdoor de wereld in fragmenten uiteenvalt, wordt ook de natuurlijke eenheid van het waarnemend subject verbroken. Want als het subject de natuurlijke verbinding met zijn leefwereld verbreekt, dan komt hij hier los van te staan, en moet hij vanuit zichzelf de verbinding weer trachten te vinden. Hierdoor wordt hij ook zichzelf tot vraag.¹⁰¹

Kleurconstantie als deelaspect

De kleurconstantie is slechts een abstract moment van de constantie van de dingen, en de constantie van de dingen is op het primordiale bewustzijn van de wereld als horizon van al onze ervaringen gefundeerd. Ik geloof dus niet in de dingen omdat ik bij wisselende belichting constante kleuren waarneem, en het ding zelf is dus ook geen som van constante eigenschappen, maar omgekeerd: ik tref constante kleuren aan in de mate waarin mijn waarneming zich vanuit zichzelf voor een wereld en voor de dingen opent.¹⁰²

Telkens wanneer wij ons verplaatsen veranderen niet alleen de kleuren, maar ook andere zintuiglijke indrukken. De kachel wordt bijvoorbeeld minder warm als we erbij vandaan lopen, en toch weten we dat de warmte ervan hetzelfde blijft. De hele vormenwereld verandert zelfs al wanneer we alleen maar van houding veranderen. Bij het natekenen van stillevens of modellen merk je pas goed hoe groot deze veranderingen kunnen zijn, terwijl we de vormenwereld toch als constant ervaren. Een rechthoekig tafelblad moet vanuit een bepaald standpunt bijvoorbeeld worden getekend als een merkwaardige platte, scheve ruit. En de benen van een zittend model moeten op de tekening zo verkort worden weergegeven, dat je regelmatig naar achteren moet lopen om de onherkenbaar vervormde onderbenen en voeten in het geheel van de tekening te kunnen bekijken, en je ervan te overtuigen dat het toch echt 'klopt' wat je staat te doen. Merleau-Ponty ziet de kleurconstantie dus als een deelaspect van de constantie die wij beleven aan het geheel van de dingen als we om ons heen kijken:

Het zijn niet alleen de kleuren, maar evenzeer de geometrische kenmerken, alle zintuiglijke gegevens tezamen en de betekenis van de objecten, die één systeem vormen; onze gehele waarneming is door een logica beziel, die aan elk object al zijn bepalingen in verband met die van anderen toekent, en die elk afwijkend gegeven hierbij als niet-werkelijk 'schrap't'; onze waarneming wordt geheel en al door de zekerheid van de wereld gedragen."¹⁰³

100 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 63.

101 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 304.

102 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 406.

103 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 406.

Door in dit gedeelte onderscheid te maken tussen de analytische en de natuurlijke blik, en vervolgens te wijzen op de vruchtbaarheid van deze natuurlijke blik inzake de menselijke kleurwaarneming, heeft Merleau-Ponty de kleur als geleefde werkelijkheid in ere hersteld. Zojuist werd duidelijk dat deze kleurconstantie slechts een deel is van de constantie van de menselijke waarneming als geheel. Nadat de waarde van de menselijke kleurwaarneming aldus is benadrukt, gaat Merleau-Ponty ook in op de *aard* van de kleur zoals deze als geleefde werkelijkheid in de menselijke kleurwaarneming verschijnt.

3.5 DE AARD VAN DE KLEUR ALS GELEEFDE WERKELIJKHEID

De waarneming van kleur aan het begin van het leven

De inzichten over de waarneming van kleur bij pasgeborenen zijn sinds Merleau-Ponty hierover schreef veranderd; maar wat hij naar aanleiding hiervan beschrijft is mijns inziens nog steeds even actueel. Wat betreft de inzichten over de waarneming van pasgeboren baby's verwijs ik naar recent onderzoek, waarna wordt overgegaan op wat Merleau-Ponty over (deze) kleurwaarneming schrijft.

Pasgeboren baby's kunnen niet of nauwelijks kleuren onderscheiden. De eerste kleur die van een witte achtergrond wordt onderscheiden, is de kleur rood; dat is al het geval bij baby's van minder dan een maand oud.¹⁰⁴ Na 3 tot 4 maanden worden de vier kleuren rood, groen, geel en blauw allemaal goed onderscheiden; het blauw komt het laatst.¹⁰⁵

Om een kleur te kunnen onderscheiden, moet deze kwaliteit een zekere zelfstandigheid kunnen worden toegekend. Men moet deze kleur enigermate kunnen ervaren als niet tot zichzelf behorend; voor elke bewustwording is een zekere afstand noodzakelijk, hoe gering ook. En het fascinerende van een baby in de eerste maanden is dat hij deze afstand nog niet of nauwelijks lijkt te hebben. Bovendien is het aanwezige onderscheidingsvermogen nog lang niet bewust; pas een peuter kan de kleuren ook gaan benoemen. Merleau-Ponty:

De eerste waarneming van de eigenlijke kleuren is dus een verandering van de structuur van het bewustzijn: de vestiging van een nieuwe dimensie van de ervaring, de ontplooiing van een *a priori*.¹⁰⁶

De werking van de aandacht bestaat hier uit het verwerklijken van deze nieuwe dimensie in de ervaringswereld van het kind. Aandacht wordt door Merleau-Ponty dus niet gezien als een associatie van beelden (objectivisme) noch als de terugkeer tot zichzelf van een denken dat al meester is over zijn objecten (subjectivisme). Hij wijst op een derde mogelijkheid (zie ook hoofdstuk 3.3): de actieve constitueren van een

104 Adams, J. R. (1995). Further Exploration of Human Neonatal Chromatic-achromatic Discrimination. *Journal of Experimental Child Psychology*, Vol. 60, p. 344-360.

105 Adams, R. J., Courage, M. L. & Mercer, M. E. (1994). Systematic measurement of Human Neonatal Color Vision. *Vision Research*, Vol. 34, p. 1691-1701.

106 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 84.

nieuwe ordening in het waarnemen, door explicitering en thematisering van wat tot dan toe alleen als onbepaalde horizon was gegeven. De eenheid die er was vóórdat het onderscheid kon worden gemaakt, wordt hiermee verbroken. Maar Merleau-Ponty stelt dat wanneer de kleur eenmaal wordt waargenomen, de eerdere onderscheidingen 'warm/koud' en gekleurd/ongekleurd' ineens als voorstadia verschijnen van de uiteindelijke waarneming van de kleur. Terwijl je dit eigenlijk alleen achteraf zo kunt beschouwen. Zo wordt de eenheid en continuïteit van het bewustzijn stap voor stap opgebouwd en bewaard. Merleau-Ponty: "Het wonder van het bewustzijn is dat het door de aandacht fenomenen laat verschijnen die de eenheid van het object, op hetzelfde moment waarop zij deze verbreken, in een nieuwe dimensie herstellen."¹⁰⁷

Kleur als concretisering van een wijze van bestaan

Merleau-Ponty stelt dat de volwassen mens een kwaliteit (klank, kleur enz.) al gewaarwordt vóórdat deze gewaarwording tot een bewuste waarneming leidt, en dat dit blijkt uit veranderingen in de motoriek.¹⁰⁸

Bij gezonde mensen verandert een zintuiglijke prikkeling als kleur de motoriek nauwelijks, zeker niet in een laboratoriumsituatie, waar de prikkels die hij in de experimentele setting ontvangt, geen vitale betekenis voor hem hebben. Daarom is het bij gezonde mensen moeilijk om de invloed van nog onbewust blijvende gewaarwordingen te registreren. In verband hiermee wijst Merleau-Ponty op het onderzoek van Goldstein en Rosenthal dat ook in hoofdstuk 2 van dit boek ter sprake kwam: *Zum Problem der Wirkung der Farben auf den Organismus*.¹⁰⁹ In dit onderzoek wordt ingegaan op de vraag wat de invloed van prikkelingen door middel van kleur op de spiertonus is, als deze invloed door mensen met aandoeningen aan de kleine hersenen of in de frontale cortex niet meer of veel minder kan worden gereguleerd. Merleau-Ponty bespreekt vervolgens de resultaten die uit dit onderzoek naar voren komen met betrekking tot de motorische reacties op kleur:

Bij een zittende proefpersoon met twee naar voren opgeheven armen die door een scherm voor hem onzichtbaar zijn gemaakt, treden er bij een rood, geel, blauw of groen gezichtsveld na korte tijd (15 seconden) verschillende veranderingen op in de stand van de armen. Als je dit vergelijkt met de veranderingen die in dezelfde tijd optreden bij gesloten ogen of door de inwerking van wit of zwart, zijn de veranderingen bij het gekleurde gezichtsveld veel opvallender. Rood en geel bevorderen hierbij bewegingen naar buiten, terwijl blauw en groen bewegingen naar het lichaam toe bevorderen. Hierbij geeft rood de sterkste afwijking, geel minder, blauw nog minder en groen het minst. Ditzelfde effect werd ook gevonden als de proefpersoon na het kijken naar bijvoorbeeld een rood gezichtsveld de gelegenheid kreeg om een groen nabeeld te ontwikkelen: bij het rode gezichtsveld ging de beweging van de armen naar buiten, bij het groene nabeeld naar binnen, naar het lichaam toe.

¹⁰⁷ Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 85.

¹⁰⁸ Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 282.

¹⁰⁹ Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*.

(Dit onderzoek is lang geleden gedaan. Frank H. Mahnke, een recente autoriteit op het gebied van kleuronderzoek (zie Introductie) schrijft over Goldsteins onderzoek: Although his theories have been attacked because his subjects were brain-damaged, his overall findings withstood challenges." (Mahnke (1996). *CEHR*. p. 38-39).

Als de 'spontane' afwijking van de armen bij een proefpersoon met gesloten ogen naar buiten is gericht is, dan bleek bij een rood gezichtsveld de beweging naar buiten vloeiend te verlopen, en bij een groen gezichtsveld gaat de beweging schoksgewijs. Maar als de spontane afwijking van de armen naar het lichaam toe is gericht, dan is het andersom: bij een rood gezichtsveld gaat de beweging schoksgewijs, bij groen gaat dit vloeiend. (Voor geel en blauw geldt dit ook, maar minder sterk). Dus als de spontane afwijking en de afwijking die bij het gekleurde gezichtsveld optreden in dezelfde richting gaan, dan wordt de beweging vloeiend; als ze tegen elkaar ingaan, dan treedt de schoksgewijze beweging op.

En als de proefpersoon de lengte of de duur van een beweging met de armen moet inschatten, of de lengte tussen twee klopsignalen, dan maakt de kleur van het gezichtsveld de reacties van de proefpersoon meer of minder nauwkeurig; als de spontane tendens van de proefpersoon is om te overschatten, dan wordt dit bij een rood gezichtsveld heviger, bij een groen gezichtsveld nauwkeuriger. Neigt de proefpersoon naar onderschatting, dan wordt dit door een rood gezichtsveld versterkt, en wordt zijn inschatting bij een groen gezichtsveld nauwkeuriger.

In de verschillende experimenten blijkt elke kleur steeds een uitwerking te hebben die in dezelfde richting gaat, zodat men aan elke kleur een bepaalde motorische waarde kan toeschrijven. Over het geheel genomen bevorderen rood en geel de abductie (het organisme keert zich naar de stimulus en wordt door de wereld wordt aangetrokken), blauw en groen de adductie (het organisme keert zich van de stimulus af en trekt zich in zijn centrum terug).¹¹⁰ De onderzoekers stellen dat deze effecten niet fysiologisch kunnen worden verklaard, omdat ze ook optreden bij de zgn. gekleurde nabeelden. Maar volgens hen kun je ook niet stellen dat deze effecten worden teweeggebracht door de invloed van het bewustzijn.¹¹¹ Merleau-Ponty is het daarmee eens: want waarom zou bij iemand de beoordeling van groottes veranderen als hij zich bewust wordt van een zekere kleur? En bovendien stemt de werking van de kleur zoals deze wordt ervaren niet altijd overeen met de invloed die zij op het gedrag heeft: in bovengenoemd onderzoek kwam naar voren dat ultraviolette en ultrarode stralen ook effect hebben, terwijl hierbij geen kleur wordt ervaren.¹¹²

Volgens Merleau-Ponty kan de invloed van kleur op de motoriek alleen begrijpelijk worden als je ervan uit gaat dat de kleur een zekere manier van zijn suggereert, die zich aan de ogen en aan heel het lichaam van de waarnemer aanbiedt, en waar het lichaam vervolgens op reageert. Degene die een kleur gewaarwordt vindt in die kleur dus als het ware het 'voorstel' tot een bepaalde wijze van bestaan, en gevolg gevend aan dit voorstel neemt zijn lichaam, nog voordat het tot een bewuste waarneming komt, al deel aan de gesuggereerde existentieform.¹¹³ Merleau-Ponty verwijst ook naar het verband dat in het artikel van Goldstein en Rosenthal wordt gelegd tussen de geconstateerde motorische reacties op kleur en de *ervaring* van kleuren zoals die door de proefpersonen en door gezonde mensen wordt verwoord. Zij citeren hierbij onder meer uit *Zur Farbenlehre* (6^e afdeling: sinnlich-sittliche Wirkung der Farben) en uit *Über das Geistige*

110 Zie Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 283. (Dit werd door Merleau-Ponty per vergissing andersom weergegeven.)

111 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 283-284.

112 Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. p. 23.

113 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 284.

in der Kunst (hoofdstuk VI: Formen- und Farbensprache) van W. Kandinsky.¹¹⁴

Proefpersonen zeiden in het onderzoek van Goldstein en Rosenthal over hun ervaringen van de kleuren rood en geel onder meer het volgende: “Rot reisst einen so auseinander, als ob man aufgeblasen würde.” Een ander ervaart “rot als sehr unangenehm.”¹¹⁵ Geel werd door deze proefpersonen als minder onaangenaam ervaren, bijvoorbeeld: “Gelb ist sanfter Rhythmus nach aussen”, maar ook als “stechend, aufdringlich.” “Gelb stört”, zegt een ander. “Tut mehr weh.”¹¹⁶

Geel wordt door Goethe “heiter, munter, sanft reizend” genoemd. “Das Herz wird ausgedehnt”. Over geelrood zegt hij: “Man darf eine vollkommene gelb-rote Farbe starr ansehen, so scheint sich die Farbe wirklich ins Auge zu bohren.” Roodgeel noemt hij “mächtiger, herrlicher als gelb.”¹¹⁷ Bij het rood noemen Goldstein en Rosenthal geen uitspraak van Kandinsky. Maar in dit hoofdstuk kwam al eerder aan de orde dat Kandinsky het rood beschrijft als “eine sehr lebendige, lebhaft, unruhige Farbe, die aber nicht den leichtsinnigen Charakter des sich nach allen Seiten verbrauchenden Gelb besitzt, sondern trotz aller energie und Intensität eine starke Note von beinahe zielbewusster immerser Kraft zeugt.”¹¹⁸ En over geel zegt hij onder meer dat het neigt naar hellere tinten, en dan onrustig maakt, steekt en zich opdringt als de klank van een scherpe trompet waar steeds harder op wordt geblazen.¹¹⁹

Over de ervaringen van blauw en groen citeren Goldstein en Rosenthal: “Blau drückt nach unten, Blau ist kräftig und dumpf”, zegt een proefpersoon. “Grün zieht ruhig nach innen; Grün bringt einen so zusammen”. Een ander ervaart het groen als “besonders angenehm und weich”.¹²⁰

“Eine blaue Farbe scheint für uns zurück zu weichen,” zegt Goethe. Het is “weich, sehnd, passiv.” Het groen noemt hij “eine reale Befriedigung für das Auge.”¹²¹ Kandinsky noemt blauw “das Kalte, das sich vom Beschauer entfernt.” Of: “Das Blau hat eine konzentrische Bewegung. Das Auge versinkt in das Blaue.” Over groen zegt hij: “Das Grün verlangt nichts, ruft nirgends hin.”¹²² Goldstein en Rosenthal concluderen uit deze voorbeelden dat er een opmerkelijke samenhang bestaat tussen de psychische en fysiologische werkingen van kleuren.¹²³

Samenvattend stelt Merleau-Ponty dat bij rood en geel de ervaring wordt opgeroepen van een losgerukt worden, van een beweging die zich van het centrum verwijderd, terwijl bij blauw en groen ervaringen van rust en concentratie naar voren worden gebracht.¹²⁴

Het is hierbij mijns inziens wel van belang om rekening te houden met het feit dat de menselijke beleving van de kleur normaalgesproken bepaald wordt door de

114 Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. p. 23-24.

115 Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. Citaten proefpersonen over rood: p. 23.

116 Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. Citaten proefpersonen over geel: p. 23.

117 Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. Citaten Goethe over geel, geelrood, roodgeel: p. 23.

118 Kandinsky (1952). *GK*. p. 99.

119 Kandinsky (1952). *GK*. p. 91.

120 Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. Citaten proefpersonen over blauw, groen: p. 24.

121 Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. Citaten Goethe over blauw, groen: p. 24.

122 Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. Citaten Kandinsky over blauw, groen: p. 24..

123 Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. p. 25.

124 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 284. (Verwijzing naar Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. p. 23-25.)

context, naast de invloed van de individuele persoonlijkheid. Uit het onderzoek van Merleau-Ponty naar kleur en de menselijke kleurwaarneming blijkt dat hij zich terdege bewust is van deze invloeden. We zagen bijvoorbeeld dat rood in de ene context (de foto's van vrouwen in rode kleding) de abductie bevordert, maar in de andere context (tentamenopdracht in een rood mapje) de adductie kan bevorderen (zie Introductie). De kleurtint gaat ook een rol spelen, als deze erg donker of licht wordt, of teveel wordt bijgemengd met andere kleuren. En de persoonlijkheid speelt bijvoorbeeld een rol als de ene mens een rood vlak als opwekkend en energiek ervaart, terwijl de andere mens er moe van wordt en het agressief vindt.

In de hierboven geciteerde commentaren van de proefpersonen in het onderzoek van Goldstein en Rosenthal komt hun grote gevoeligheid voor kleur naar voren, waardoor het hen wellicht ook eerder teveel wordt (storend, stekend, onaangenaam). De context en kleurtint waren in het onderzoek van Goldstein en Rosenthal voor alle proefpersonen gelijk. En de kleurtinten waar Goethe en Kandinsky over spraken kwamen gezien de resultaten voldoende overeen met de kleurtinten die in dit onderzoek werden gebruikt. De invloed van de individuele persoonlijkheid speelt bij de motorische reacties op kleur een geringe rol; en bij Kandinsky en Goethe is deze invloed ook gering, omdat beide mensen na vele jaren ervaring zich zodanig konden inleven in de kleur, dat de unieke zijnswijze van de kleur ook in hen werkzaam werd, en tot bewustzijn kon komen. Om met Merleau-Ponty te spreken: "Het gaat om de herkenning van de kleur als ondeelbaar en preobjectief gegeven, waarvan de dwingende eenheid aan de kennis haar doel voorschrijft. Zij levert de tekst waarvan onze kennis een vertaling in een exacte taal probeert te zijn."¹²⁵ De motorische reacties op kleur bij de proefpersonen in het onderzoek van Goldstein en Rosenthal en de uitspraken over kleur bij mensen als Goethe en Kandinsky komen dus mede overeen doordat bij al deze mensen de invloed van de individuele persoonlijkheid om verschillende redenen gering is.

Vervolgens gaat Merleau-Ponty verder in op de aard van deze samenhang tussen de psychische en fysiologische werkingen van kleur. Hij citeert de ontwikkelingspsycholoog Heinz Werner (1890-1964) die aangeeft dat in zijn onderzoek naar de kleurwaarneming van mensen met hersenletsels naar voren kwam dat nog vóórdat een kleur wordt gezien, deze zich al aankondigt door de ervaring van een zekere lichaamsinstelling die alleen met deze kleur overeenkomt en deze nauwkeurig bepaalt: "Iets glijdt van boven naar beneden in mijn lichaam; dit kan dus geen groen zijn; het moet blauw zijn, maar echt zien doe ik het niet"¹²⁶, zegt een proefpersoon. En een ander zegt: "Ik heb mijn tanden op elkaar geklemd en daarom weet ik dat het geel is."¹²⁷ Als men zoals in dit experiment een stimulus van gekleurd licht die nog onder de bewustzijnsdrempel blijft geleidelijk in sterkte laat toenemen, dan worden deze proefpersonen meteen al de ervaring van een zekere lichamelijke gesteldheid gewaar; en bij voldoende kleursterkte zet deze gewaarwording zich door tot in het visuele domein. In het artikel van Werner wordt ook beschreven dat als een proefpersoon een bepaalde kleur, bijvoorbeeld blauw, probeert te ervaren, terwijl hij uit alle macht pogingen doet om zijn lichaam de houding te geven die bij rood hoort, dit uitloopt op iets tegenstrijdigs,

125 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 46.

126 Werner, H. (1930). Untersuchungen über Empfindung und Empfinden I. *Zeitschrift für Psychologie*, 114, p. 152-166. p. 158. [afgekort als: Werner (1930). *UEE*.]

127 Werner (1930). *UEE*. p. 158.

een soort kramp, die direct verdwijnt als de lichamelijke houding wordt aangenomen die met het blauw overeenstemt.¹²⁸ Uit deze gegevens trekt Merleau-Ponty de volgende conclusie, waarbij hij als voorbeeld de kleur rood gebruikt:

Wanneer wij zeggen dat rood de omvang van onze reactie vergroot, moet men dat niet zo begrijpen alsof het daarbij om twee afzonderlijke feiten zou gaan: een gewaarwording van rood en motorische reacties. Maar men moet begrijpen dat het rood, door zijn textuur die door onze blik wordt gevolgd en wordt overgenomen, zelf reeds een verruiming van ons motorisch bestaan is.¹²⁹

Tot slot vat Merleau-Ponty door middel van twee vergelijkingen samen hoe hij het proces van het gewaarworden van kleur, maar ook het proces van het gewaarworden in het algemeen ziet. Hij vergelijkt de betrekking tussen het subject en het zintuiglijk waarneembare met die tussen de slaper en zijn slaap: “de slaap komt wanneer een bepaalde vrijwillig aangenomen houding plotseling van buiten in haar verwachtingen wordt bevestigd.”¹³⁰ Het subject stelt zich in op de slaap, en plotseling komt de slaap ook werkelijk over hem, en wordt dit zijn werkelijkheid. Op dezelfde wijze stelt het subject zich in op een gewaarwording van blauw of rood, en plotseling wordt zijn blik door iets waarneembaars gevangen en geeft hij een deel van zijn lichaam of zelfs zijn hele lichaam over aan deze manier van vibreren en vullen van de ruimte, die het blauw of het rood is.¹³¹ Daarnaast vergelijkt hij het proces van het gewaarworden met een communie:

Zoals het sacrament niet alleen onder de gedaante van het zintuiglijk waarneembare een werking van de goddelijke genade symboliseert, maar bovendien de werkelijke aanwezigheid van God is, en zoals het sacrament deze aanwezigheid een stuk van de ruimte laat innemen en deze aan degenen die het gewijde brood eten meedeelt voor zover zij er innerlijk op zijn voorbereid, zo heeft het zintuiglijk waarneembare niet alleen een motorische vitale betekenis, maar is het ook niets anders dan een zekere wijze van ‘naar de wereld zijn’ die zich vanuit een punt in de ruimte aan ons aanbiedt en die ons lichaam overneemt en op zich neemt voor zover het daartoe in staat is: de gewaarwording is letterlijk een communie.”¹³²

Vooruitlopend op mijn eigen fenomenologisch onderzoek van de kleur blauw (hoofdstuk 5, 6 en 7), kan ik hieraan toevoegen dat de religieus-spirituele opvatting van de kleurervaring die in dit citaat wordt verwoord, voor mij onontbeerlijk is gebleken om daadwerkelijk dieper in de betekenisrijkdom van de kleurenwereld door te kunnen dringen.

128 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 288-289. [Verwijzing naar Werner (1930) *UEE*. p. 158.]

129 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 285.

130 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 285.

131 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 285-286.

132 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 285.

De mens als sensorium commune

Dieper ingaand op het hierboven door hem beschreven gewaarwordingproces, stelt Merleau-Ponty dat er in de primordiale ervaring een oorspronkelijke laag van het gewaarworden is, die aan de opdeling van de zintuigen voorafgaat.¹³³ In deze primordiale ervaring wordt een eigenschap als kleur niet alleen met de ogen waargenomen, maar komt binnen als het voorstel tot een bepaalde wijze van bestaan die door het hele lichaam wordt overgenomen. Ik meen dit proces bij heel jonge kinderen zelfs van buiten af waar te kunnen nemen: zij kunnen kijken met een blik waarbij het voorwerp waarnaar wordt gekeken bijna wordt 'geïncorporeerd'. Het zien van een kleur lijkt dan inderdaad een voorstel te zijn tot een bepaalde wijze van bestaan, waar met het hele lichaam op wordt ingegaan.

Volgens Merleau-Ponty leidt in de primordiale ervaring het zien van een kleur tot gewaarwordingen die normaalgesproken worden toegeschreven aan andere zintuigen. Dit is iets waar in de normale dagelijkse ervaring ook voorbeelden van te vinden zijn: het zal veel mensen niet gek in de oren klinken dat de kleur geel bijvoorbeeld kan 'schetteren', en het rood 'erg opdringerig' kan zijn. Er zijn frisse, koele, warme of zelfs broeierige kleuren en kleurcombinaties, een kleur kan zoet of zuur, wrang zijn, en er zijn kleuren die eetlustopwekkend of onsmakelijk zijn. Paul Cézanne beweerde dat een schilderij zelfs nog de geur van het landschap in zich kan bevatten.



Afbeelding 39. Paul Cézanne: Mont Sainte-Victoire gezien vanuit la carrière Bibémus (1897). Olieverf op doek, 64,8 x 81,3 cm. Baltimore Museum of Art, Baltimore.

¹³³ Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 317.



Afbeelding 40. Paul Cézanne: Mont Sainte-Victoire en Chateau Noir (1904-1906). Olieverf op doek, 65,4 x 83,4 cm. Bridgestone Museum of Art, Tokio.

Als voorbeeld hiervan zijn op afbeelding 39 en 40 twee door Cézanne geschilderde landschappen te zien. In hoeverre bevatten deze schilderijen nog de geur van het betreffende landschap? Het oranjebruin-blauwcontrast van afbeelding 39 roept in ieder geval een andere stemming op dan het sterke licht-duistercontrast van afbeelding 40, waar het oranjebruin als kleuraccent het schilderij verlevendigt. Door aandachtig de verschillen in kleur, vorm, compositie en stemming tussen beide werken in je op te nemen en innerlijk tussen de werken heen en weer te bewegen, kunnen de verschillen in de beleving zo levendig worden, dat ook verschil in ‘temperatuur’, ‘smaak’, ‘klank’, ‘geur’ enz. kan worden ervaren. Bij het eerste werk word ik bijvoorbeeld een sterkere, wat kruidige en enigszins zoete geur gewaar, terwijl bij het tweede werk een zuivere, ijlere en meer frisse geur mijn neus lijkt binnen te dringen.

Het feit dat de mens klanken kan zien, kleuren kan horen enzovoort lijkt op het eerste gezicht een merkwaardig verschijnsel te zijn, waar niet direct een verklaring voor is. Maar dit vraagstuk begint zich volgens Merleau-Ponty dus op te lossen als de ervaring van een kwaliteit, bijvoorbeeld een kleur, wordt erkend als de ervaring van een bepaalde manier van zijn.¹³⁴ Want als ik zeg dat ik een kleur hoor, dan betekent dit eigenlijk dat ik deze kleur ervaar als een bepaalde wijze van bestaan die mij door deze kleur wordt gesuggereerd. En als ik vervolgens heel mijn zintuiglijke wezen laat doordringen met precies deze wijze van bestaan, dan kan ik de betreffende kleur niet alleen horen, maar zelfs ook ruiken, proeven enzovoort. Dit is mogelijk door me hierbij

¹³⁴ Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 312.

speciaal te richten op dat gedeelte van mijn zintuiglijke wezen dat ontvankelijk is voor respectievelijk geluid, geur, smaak enzovoort; hierbij is het wel mijn ervaring dat de verschillende zintuigen bij ieder mens verschillend ontvankelijk zijn voor dergelijke suggesties. Merleau-Ponty:

De zintuigen vertalen zich in elkaar zonder dat zij daartoe een tolk nodig hebben; zij begrijpen elkaar zonder daartoe eerst via de idee te moeten gaan. Door deze opmerkingen zijn wij pas echt in staat het woord van Herder zijn volle zin te geven: De mens is 'een voortdurend *sensorium commune*, dat telkens weer van een andere kant wordt geraakt'."¹³⁵

Merleau-Ponty noemt in dit verband ook het verschijnsel van de synesthesie, waarmee aangeduid wordt dat er mensen zijn die onwillekeurig een kleur zien als ze een toon horen, bij bepaalde letters bepaalde kleuren zien, enzovoort. Maar wat hij hierboven aan de orde stelde verschilt mijns inziens toch van de synesthetische ervaring. Van de synesthetische ervaring is bekend dat deze per individu heel verschillend kan zijn (de een hoort bij het zien van een bepaalde kleur een heel andere toon dan de ander), en bovendien treedt de synesthetische ervaring onwillekeurig op. Mijns inziens gaat Merleau-Ponty van het verschijnsel van de synesthesie ongemerkt over naar een ervaring die ook *niet* via het conceptuele denken gaat, maar tegelijk *niet* onwillekeurig en *niet* van het individu afhankelijk is. Deze ervaring is mijns inziens ook niet te vinden bij kinderen of bij de primitieve mens, omdat de ontvankelijkheid die hierbij nodig is een ander karakter heeft. Als Merleau-Ponty bijvoorbeeld beschrijft hoe hij zich prijsgeeft aan het blauw van de hemel, dan doet hij dit als iemand die misschien wel toegang heeft tot de perceptuele rijkdom van een kind, maar hij kan deze rijkdom met een bewustzijn doordringen dat zijn ervaring toch wezenlijk anders maakt. Het je bewust maken van de preconceptuele ervaring door de weg van het fenomenologisch begrijpen is mijns inziens dus iets fundamenteel anders dan spontaan in deze ervaring ondergedompeld te zijn.

Alle zintuiglijk waarneembare verschijnselen, door de natuur of door de mens voortgebracht, kunnen worden opgevat als complexe gehelen van zintuigprikkel: de dingen hebben vorm, kleur, geur, ze bewegen op een bepaalde manier, ze voelen op een bepaalde manier aan enzovoort. Door wat zintuiglijk waarneembaar is aan een verschijnsel, ervaren wij de wijze van bestaan die hierin onzichtbaar aanwezig is, maar zich wel *uitdrukt* in al deze waarneembare aspecten. En als wij heel ons zintuiglijke wezen laten doordringen met deze wijze van bestaan, dan worden we volgens Merleau-Ponty méér van deze wijze van bestaan gewaar, dan wat de zintuigen die de directe prikkels ontvangen ons kunnen vertellen. Merleau-Ponty:

Wij begrijpen het ding zoals wij een nieuw gedrag begrijpen [...], door de existentiële wijze op ons te nemen die de waar te nemen tekens vóór ons schetsen. [...]. De zin van een ding bewoont dit ding zoals de ziel het lichaam bewoont. Hij bevindt zich niet achter de verschijningen. [...]. Een innerlijk dat zich naar buiten toe onthult, een betekenis die in de wereld neerdaalt, zich erin tot

¹³⁵ Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 313.

bestaan brengt, en die wij alleen in haar volle strekking kunnen verstaan wanneer wij haar met onze blik op haar eigen plaats zoeken.¹³⁶ Zintuiglijke verschijning is dat wat openbaar maakt (*Kunde gibt*). Als zodanig spreekt zij uit wat zij zelf niet is.¹³⁷

In samenhang hiermee gaat Merleau-Ponty ervan uit dat een ding niet juist deze kleur zou hebben als het niet ook juist deze vorm, deze tactiele eigenschappen, deze klank of deze geur had.¹³⁸ De eenheid van een bepaald verschijnsel voorbij al zijn gestolde, zintuiglijk waarneembaar geworden eigenschappen is volgens hem geen leegte of een niets, maar een unieke wijze van bestaan, die zich in al deze zintuiglijk waarneembare eigenschappen hervindt, en waarvan al deze 'gestolde' eigenschappen secundaire uitdrukkingen zijn.¹³⁹

Deze gedachtegang blijft ongeloofwaardig, zolang de onderzoeker zijn persoonlijke opvattingen en/of ervaringen met betrekking tot kleur onvoldoende kan laten zwijgen. Want dan komt hij tot persoonlijk gekleurde indrukken, terwijl de onzichtbare rijkdom en diepte die in de verschijnselen leeft volgens Merleau-Ponty primordiaal wordt ervaren, en dus als het ware onder het bewustzijn met zijn ervaringen en opvattingen begraven ligt. Bovendien is de taal van kleur, vorm enzovoort contextgevoelig en oneindig genuanceerd. Omdat elke kleur, vorm enzovoort betekenis krijgt vanuit het geheel, is hier vanuit het denken in min of meer vaste regels of wetmatigheden geen vat op te krijgen, omdat het steeds weer anders is. Rood kan moed en offerkracht laten zien, maar ook wellust of blinde destructie. Een holte in een beeldhouwwerk kan warm en mysterieus zijn, maar ook op een krater lijken.

Wat zich in het zintuiglijk waarneembare uitdrukt, moet volgens deze gedachtegang worden ervaren zonder de omweg en de traagheid van het bewuste (woord)denken, anders loopt men steeds achter de feiten aan. Er is een essentie van rood die niet de essentie van groen is. Maar deze essentie is, evenals een schilderij, alleen toegankelijk door het zien, en niet door een denken dat zich losmaakt van dit zien.¹⁴⁰ De kunsten zijn een manier om deze taal van kleur, klank, vorm, beweging enzovoort in al zijn genuanceerdheid beter te leren verstaan, en desgewenst ook beter te leren spreken, door actieve kunstbeoefening. Het gaat hierbij volgens Merleau-Ponty niet om *suggereren*, maar om *tegenwoordig stellen*. Hierbij suggereert de kunst dus geen werkelijkheid, maar stelt ze de onzichtbare diepte en rijkdom tegenwoordig die in de verschijnselen aanwezig is. En in de schilderkunst is de kleur het middel daartoe.

Tot slot van dit hoofdstuk een laatste citaat van Merleau-Ponty over de schilderkunst van Cézanne, waarin een aantal fundamentele opvattingen over de werkelijkheid van kleur die in dit hoofdstuk aan de orde zijn geweest, worden samengevat:

136 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 415.

137 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 414. [Hij citeert hier de Duitse fenomenoloog Conrad-Martius, H. (1888-1966). Uit: Conrad-Martius, H. (1923). *Realontologie*, in het *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 6 (p. 159-333). Halle: Max Niemeyer Verlag. p. 196.]

138 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 414.

139 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 414.

140 Johnson (1993). *OP*. In *MPAR*. p. 53.

Cézanne probeert niet door middel van de kleur voelbare gewaarwordingen, die vorm en diepte moeten geven, te *suggeren*. In de oorspronkelijke (primordiale –WU) waarneming bestaat geen onderscheid tussen voelen en zien. De wetenschap van het menselijk lichaam leert ons om onze zintuigen te onderscheiden. Het beleefde ding wordt niet teruggevonden of geconstrueerd aan de hand van zintuiglijke gegevens, maar geeft zich meteen als het middelpunt, van waaruit die (zintuiglijke gegevens) zich laten gelden.¹⁴¹

In het schilderij wordt door de kleuren geen werkelijkheid gesuggereerd, maar tegenwoordig gesteld. Op primordiaal niveau vindt de waarnemer in deze werkelijkheid het ‘voorstel’ tot een bepaalde wijze van bestaan, en gevolg gevend aan dit voorstel neemt zijn hele lichaam deel aan de gesuggereerde existievorm, nog vóór de opdeling van de zintuigen plaatsvindt die ons doet zeggen dat we het schilderij alleen *zien*.

Terugblik op hoofdstuk 3: Merleau-Ponty

Hoofdstuk 3 is geschreven in antwoord op de tweede subvraag die in de introductie werd gesteld: Wat is kenmerkend in Merleau-Ponty's beschrijving van de fenomenologische methode, toegespitst op kleuronderzoek, en tot welke resultaten komt hij in zijn kleuronderzoek?

Met betrekking tot de fenomenologische methode die Merleau-Ponty beschrijft, is kenmerkend dat hierin ruimte is voor zowel de ervaring van het onderzochte verschijnsel, als voor de begripsmatige representatie ervan. Hij onderscheidt twee fasen in zijn methode; de fase van de fenomenologische en die van de eidetische reductie. De eerste fase is die van de ervaring; het gaat hierbij om het tot leven laten komen van de primordiale waarneming. Hierdoor kan het essentiële dat in het onderzochte verschijnsel leeft en werkt, zich aan de onderzoeker kenbaar maken. In de tweede fase gaat het om het waarnemen en beschrijven van dit essentiële (begripsmatige representatie). Het onderzochte verschijnsel levert hem de indrukken en ervaringen, waarvan zijn kennis “een vertaling in exacte taal probeert te zijn.”¹⁴² Hierbij beweegt de onderzoeker zich tussen ervaring en begripsmatige representatie, totdat ze elkaar volledig hebben doordrongen (zie 3.1 en 3.2). Volgens hem kan de betekenisrijkdom in de dingen echter nooit volledig worden beschreven, omdat deze altijd méér is dan onder woorden kan worden gebracht. Hiermee samenhangend meent hij dat de kleuren van de schilder geschikter zijn om de essentie van de dingen zichtbaar te maken, dan de woorden van de filosoof.

Het verband dat hij ziet tussen zijn eigen streefrichting als filosoof en de streefrichting van een aantal moderne kunstenaars, is vervolgens ook kenmerkend voor het werk van Merleau-Ponty. Dit werpt een ander, aanvullend licht op zijn beschrijving van de fenomenologische methode. In het werk van Cézanne ziet hij het tot leven komen van de primordiale ervaring. En hij noemt onder meer Paul Klee als schilder in wiens werk de dingen zich onthullen in hun wordingsproces. De filosoof en de schilder

¹⁴¹ Merleau-Ponty (1970). *E.* p. 136. (Hoofdstuk V, uit het essay: De twijfel van Cézanne.)

¹⁴² Merleau-Ponty, *FW.* (2009). p. 46.

hebben volgens Merleau-Ponty hetzelfde probleem, namelijk: tot uitdrukking brengen wat *bestaat* (zie 3.3).

Weergeven wat *bestaat* betekent doordringen tot de levende werkelijkheid van iets, en dat kun je niet door te praten *over*, en evenmin door een afbeelding te maken *van* iets. In de levende werkelijkheid ben je geen toeschouwer die beschouwt of afbeeldt. Je kunt er als filosoof of schilder in doordringen door je eraan prijs te geven, en het zelf letterlijk en figuurlijk ‘mee te maken’. In deze zin vat ik ook zijn opmerking op dat de eidetische reductie het mogelijke in het werkelijke fundeert. In de rijkdom aan verschijnselen toont zich het mogelijke. In de essentie die zich in deze rijkdom uitleeft, toont zich het werkelijke. Dit werkelijke *bestaat*, in bovengenoemde zin. En dit werkelijke moet volgens Merleau-Ponty niet in een andere dan de zintuiglijk waarneembare wereld worden gezocht; door je *in* de zintuiglijk waarneembare verschijnselen in te leven, kan de onderzoeker tot deze essentie doordringen.

Met deze opvattingen over de door hem beschreven fenomenologische methode biedt Merleau-Ponty ook inzicht in de onderzoeksmethode die in dit proefschrift wordt gezocht. Door zijn uiteenzettingen in dit hoofdstuk is duidelijker geworden dat Merleau-Ponty evenals Goethe met de door hem beschreven methode het (kleur)onderzoek daadwerkelijk tussen beide ‘klippen’ (ervaring en begripsmatige representatie, zie introductie) doorloodt. Zoals hierboven werd weergegeven, verheldert hij de kenmerken van een dergelijke methode, en ook de streefrichting ervan wordt duidelijk omschreven.

Kenmerkend voor zijn kleuronderzoek is het in ere willen herstellen van de kleur als geleefde kwaliteit. Hij zet naast de analytische blik de natuurlijke blik. De analytische blik noemt de menselijke kleurervaring subjectief, maar volgens Merleau-Ponty doet zij dit om het vooroordeel van de objectieve wereld te redden (zie 3.4). Volgens dit vooroordeel is het objectieve gezichtspunt, waarbij de kleur los van zijn context wordt beschouwd, het juiste. Terwijl het in de geleefde werkelijkheid wezenlijk is voor de waarneming van kleur om zich te laten vormen door de context.

Zijn onderzoek naar de aard van de kleur als geleefde kwaliteit baseert hij onder meer op grond van kleurpsychologisch onderzoek. Hij stelt dat degene die een kleur gewaarwordt, in die kleur het ‘voorstel’ vindt tot een bepaalde zijnswijze. Gevolg gevend aan dit voorstel neemt zijn lichaam, nog vóórdat het tot een bewuste waarneming komt, al deel aan de gesuggereerde zijnswijze. In die zin is de gewaarwording van kleur letterlijk een communie, aldus Merleau-Ponty (zie 3.5).

In lijn met deze gedachtegang stelt hij dat kwalitatieve verschijnselen zoals kleur niet voortkomen uit het niets, maar uit een unieke wijze van bestaan, die zich in al de zintuiglijk waarneembare eigenschappen en kwaliteiten hervindt, en waarvan al deze eigenschappen en kwaliteiten secundaire uitdrukkingen zijn. In onze waarneming van bijvoorbeeld blauw gekleurde verschijnselen leren we de unieke zijnswijze van deze kleur dus van een bepaalde kant kennen, die wordt bepaald door de algehele context waarin dit blauw aan ons verschijnt.

In de introductie van dit proefschrift ben ik ervan uitgegaan dat de onderzoeksmethoden die door zowel Goethe als Merleau-Ponty werden beschreven, ‘een alternatief voor een receptenboek’ kunnen bieden. Hierbij moet de onderzoeker enerzijds kunnen ‘onderduiken’ in de veelheid aan objectieve en subjectieve kleurverschijnselen (ervaring), anderzijds tot begrip kunnen komen door in deze veelheid de essentie te

herkennen en te beschrijven (begripsmatige representatie).

In hoofdstuk 1 is duidelijk geworden dat de door Goethe beschreven methode zijn kleuronderzoek daadwerkelijk tussen deze 'klippen' (ervaring en begripsmatige representatie) doorloodst. In hoofdstuk 3 is gebleken dat dit voor de door Merleau-Ponty beschreven methode inderdaad ook geldt. Merleau-Ponty erkent evenals Goethe zowel het objectivistisch als het subjectivistisch standpunt, en blijft er tegelijkertijd vrij van.

In het nu volgende, vierde hoofdstuk wordt ingegaan op de overeenkomsten en verschillen die in de door Goethe en Merleau-Ponty beschreven methoden van (kleur)onderzoek te vinden zijn. Vanuit deze vergelijking zal de methode kunnen worden beschreven, die ik in mijn onderzoek naar de dynamiek van blauw (hoofdstuk 5, 6 en 7) zal gaan toepassen.

HOOFDSTUK 4

HOOFDSTUK 4

De derde weg – Goethe en Merleau-Ponty over (kleur)onderzoek

Inleiding

De vorige drie hoofdstukken overziend, zijn er overeenkomsten en verschillen waar te nemen tussen Goethe en Merleau-Ponty, zowel met betrekking tot de methode van (kleur)onderzoek die zij beschrijven, als voor de hieraan ten grondslag liggende opvattingen en uitgangspunten.

Duidelijk werd dat beide auteurs uitgaan van de betekenisrijkdom van de kleurenwereld die zich in de menselijke ervaring kan tonen. Zij hebben beiden geageerd tegen de opvatting dat kleur een ‘secundaire’ kwaliteit zou zijn, die als ingang tot het kennen van de wereld van minder waarde zou zijn dan wiskundig te benaderen ‘primaire’ kwaliteiten. De Duitse (kleur)kunstenaar Emil Nolde (1867-1956) schreef over de betekenisrijkdom die in iedere kleur te vinden is:

Gelb kan Glück malen, und auch Schmerz. Es gibt Feuerrot, Blutrot und Rosenrot. Es gibt Silberblau, Himmelblau und Gewitterblau. Jede Farbe birgt in sich ihre Seele, mich beglückend oder abstossend und anregend.¹

Iedere kleur bergt volgens Nolde dus zijn ‘ziel’ in zich, die zich uitleeft in alle kwaliteiten en aspecten die de kleur binnen een veelheid aan contexten kan laten zien. Zoals Nolde het beschrijft, kun je de ‘ziel’ van een kleur dus niet rechtstreeks waarnemen, maar hem wel leren kennen door je in te leven in de zintuiglijk waarneembare verschijningsvormen van deze kleur. Dit gezichtspunt komt overeen met Goethes uitspraak in het voorwoord van zijn kleurenleer, dat we tevergeefs de unieke zijnswijze van iets of iemand trachten te beschrijven, maar dat we wél de werkingen of daden ervan kunnen waarnemen. En als we die werkingen of daden in samenhang beschouwen, dan komt ons hieruit een beeld van de unieke zijnswijze tegemoet die zich in al deze werkingen kenbaar maakt.² Het komt ook overeen met de uitspraak van Merleau-Ponty dat de zin van een verschijnsel, bijvoorbeeld kleur, deze kleur bewoont zoals de ziel het lichaam bewoont. “Een innerlijk dat zich naar buiten toe onthult, een betekenis die in de wereld neerdaalt, zich erin tot bestaan brengt, en die wij alleen in haar volle strekking kunnen verstaan wanneer wij haar met onze blik op haar eigen plaats zoeken.”³ (Zie ook hoofdstuk 3.5).

In deze uitspraken gaat het steeds om de kleur als unieke zijnswijze, die zelf niet tot de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid behoort, maar zich hierin wel kenbaar maakt

1 Haftmann, W. (1971) *Emil Nolde – Ungemalte Bilder: Aquarellen und “Worte am Rande”*. Keulen, DuMont Schauberg. p. 38. Uit de in dit boek opgenomen “Worte am Rande”, 30-12-1942.

2 Goethe, ZF. (1810). Vorwort.

3 Merleau-Ponty. FW. (2009). p. 415.

door de ermee samenhangende objectieve en subjectieve kleurverschijnselen. Zolang de interesse van de onderzoeker op de objectieve kleurverschijnselen is gericht, blijft deze unieke zijswijze van de kleur voor hem verborgen. Dit geldt evenzo voor de onderzoeker die primair geïnteresseerd is in de subjectieve kleurverschijnselen. In het kleuronderzoek van Goethe en Merleau-Ponty lijkt zich een derde weg te openen. Een derde mogelijkheid, die zich aandient doordat zij geen koers zetten naar het ‘vasteland’ van het objectivisme of het subjectivisme, maar hun onderzoek hier tussendoor laveren teneinde de *bron* van de onderzochte objectieve en subjectieve kleurverschijnselen te vinden: de unieke zijswijze die zich hierin uitdrukt. Is deze bron eenmaal gevonden, dan kunnen alle waargenomen kleurverschijnselen worden begrepen als manifestaties van deze unieke zijswijze.

Zoals in de introductie van dit proefschrift al werd gesteld, is het doel van Goethes wetenschappelijke werkwijze met betrekking tot zijn kleuronderzoek dus vergelijkbaar met het doel dat Merleau-Ponty zich stelt bij zijn fenomenologisch kleuronderzoek: de betekenisrijkdom die in de kleurenwereld te ervaren is, voor het denkend bewustzijn toegankelijk te maken. Hiertoe moet de onderzoeker enerzijds kunnen ‘onderduiken’ in de veelheid aan objectieve en subjectieve kleurverschijnselen, anderzijds tot begrip kunnen komen door in deze veelheid de unieke zijswijze van de kleur te herkennen en te beschrijven.

In het nu volgende hoofdstuk worden eerst de verschillen besproken die Goethe en Merleau-Ponty laten zien in hun interesses en doelstellingen met betrekking tot kleuronderzoek (4.1). Vervolgens wordt de zojuist benoemde ‘derde weg’ die kenmerkend is voor het kleuronderzoek van zowel Goethe als Merleau-Ponty, nader uitgewerkt door hun uitgangspunten en visies met betrekking tot hun kleur(onderzoek) te belichten (4.2). Hun met deze visies en uitgangspunten samenhangende methoden van (kleur)onderzoek zullen vervolgens worden vergeleken (4.3). Daardoor zal duidelijk worden wat essentieel is in hun methoden, waardoor tot slot de methode kan worden beschreven die ik in mijn onderzoek naar de dynamiek of zijswijze van de kleur blauw zal gaan gebruiken (4.4).

4.1 VERSCHIL IN INTERESSES EN DOELSTELLINGEN

Goethe en Merleau-Ponty zijn 159 jaar na elkaar geboren. De tijd waarin zij leefden, respectievelijk de tijd van de Romantiek en de twintigste eeuw, is zo verschillend dat vergelijken in eerste instantie moeilijk lijkt. En voor hun persoonlijkheid en levensloop geldt hetzelfde. Hoewel beide auteurs uitgaan van de realiteit van kleur als kwalitatief verschijnsel, zijn hun interesses en doelstellingen met betrekking tot kleur heel verschillend. In het nu volgende wordt hier nader op ingegaan.

De filosoof en de natuurwetenschappelijk onderzoeker

Merleau-Ponty maakt in zijn filosofie ruimte voor de onzichtbare betekenisrijkdom die in de dingen aanwezig is, en die in dialoog met een menselijk bewustzijn verwerkelijkt kan worden. Uit het bestuderen van zijn werk is mij duidelijk geworden dat hij deze betekenisrijkdom zelf ook ervoer. Dit blijkt uit vele tekstfragmenten, bijvoorbeeld het volgende:

Als ik in staat ben het (het ding - WU) te herkennen, dan alleen doordat het daadwerkelijke contact met het ding een primordiaal weten van alle dingen in mij opwekt, en doordat mijn eindige en bepaalde waarnemingen gedeeltelijke manifestaties van een kenvermogen zijn dat even uitgebreid als de wereld is en dat deze door en door ontvouwt.⁴

Hij stelt ook dat op het vlak van het zijn nooit begrijpelijk zal worden “dat het subject tegelijk scheppende en geschapen natuur, oneindig en eindig is.”⁵

De Nederlandse wijsgeer Reinout Bakker (1920-1987) stelt dat Merleau-Ponty's filosofie “meer wordt beheerst door de vraag naar de oorsprongen van ons denken dan door die naar de methode, arbeid en resultaat van ons denken.”⁶ Als filosoof lijkt Merleau-Ponty de impliciete doelstelling te hebben, ruimte te willen maken voor ‘een kenvermogen dat even uitgebreid als de wereld is’, en obstakels uit de weg te ruimen die ertoe leiden dat dit gebied wordt ingeperkt of zelfs ontkend. In verband hiermee verzet hij zich tegen de neiging die hij bij filosofen als Edmund Husserl en Jean-Paul Sartre heeft waargenomen om een van beide aspecten van het menszijn, het eindige of het oneindige aspect, te verabsoluteren; bij Husserl distantieert hij zich van diens transcendentiaal idealisme, bij Sartre van zijn rationalistische duiding van de werkelijkheid.⁷ Hij verzet zich hierbij in het bijzonder tegen het tot stand willen brengen van een systeem van gedachten, waardoor de complexiteit en ambiguïteit van de werkelijkheid per definitie geweld wordt aangedaan. Hij wil blijven vragen, blijven zoeken, volgens mij omdat dit de houding is waarmee je een kenvermogen dat even uitgebreid is als de wereld, in je eindige en bepaalde denken kunt toelaten om ‘in je te laten denken’. Het menselijk bewustzijn bevindt zich in dit geval in het centrum van twee elkaar kruisende realiteiten: ‘een kenvermogen dat even uitgebreid is als de wereld’, en de eindige en bepaalde denkwereld van een individueel mens.

Dit elkaar kruisen van twee werelden kan een geboorteprocess tot gevolg hebben, waaruit nieuwe inzichten ontstaan. Terwijl het uitwerken van een systeem van gedachten er op den duur vaak toe neigt, in verstarring te eindigen. Iemand die een dergelijk systeem van gedachten uitwerkt, zal zich denk ik ook beijveren om juist *niet* in het hierboven aangeduide kruispunt terecht te komen, omdat hij daar overrompeld kan worden door inzichten die zijn gedachtesysteem overhoop kunnen gooien. En dan kan hij of zij weer van voren af aan beginnen.

De fenomenologie als methode sprak Merleau-Ponty wellicht mede aan omdat hierin kennis wordt nagestreefd die voortkomt uit het hierboven beschreven geboorteprocess. Hij schrijft: “De onvoltooidheid van de fenomenologie en haar stijl om telkens opnieuw te beginnen zijn niet het teken van een mislukking, maar zij zijn onvermijdelijk [...]”⁸ En in de schilderkunst van de modernen herkent hij de tendens, het schilderen tot een avontuur te maken waarbij de dingen zich aan de schilder onthullen in hun wordingsproces. Hij citeert Michaux, die meent dat de kleuren van Paul Klee

4 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 474.

5 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 470.

6 Bakker, R. (1975). *MP*. p. 141.

7 Bakker, R. (1975). *MP*. p. 105 en 115.

8 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 50.

soms langzaam op het doek *geboren* lijken te worden (zie hoofdstuk 3.3).

Zijn fascinatie voor het verschijnsel kleur hangt hier ongetwijfeld ook mee samen, omdat kleur “de plaats is waar onze hersenen en het universum samenkomen.”⁹ Het eindige en bepaalde denken ontmoet in de kleur een verschijnsel dat het eigenlijk niet kan bevatten. In de introductie van dit proefschrift werd naar aanleiding van Newman’s schilderij *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III* bijvoorbeeld opgemerkt: “Als je je enige tijd hebt begeven in de zee van rood die dan op je afkomt, dan valt op dat bij de aanschouwing van een dergelijke intensiteit een begrip als ‘cadmiumrood’ of ‘golflengte’ zijn betekenis verliest, en elke begripsmatige representatie krachteloos lijkt te worden.” Omdat dit zo is, kan kleur een geliefd thema zijn voor een mens die graag op de plek is waar ‘ons brein en de wereldruimte’ elkaar ontmoeten.

Goethe’s werk als natuurwetenschappelijk onderzoeker werd zeker *niet* beheerst door de vraag naar de oorsprongen van ons denken. In zijn natuurwetenschappelijk werk ligt alle nadruk op het leren kennen van de verschijnselen in hun eigen aard en samenhangen. Hij schreef wel filosofische verhandelingen, maar in hoofdstuk 1.1 werd duidelijk dat hij hiertoe kwam omdat hij zich genoodzaakt voelde, zijn werkwijze als wetenschappelijk onderzoeker te verduidelijken en te onderbouwen. “Für Philosophie im eigentlichen Sinne hatte ich kein Organ”, stelde hij in zijn *Einwirkung der neueren Philosophie*.¹⁰ Het doel van zijn kleurenleer was uiteindelijk ook praktisch. Hij wilde een kleurenleer schrijven die deel uit zou maken van de wetenschappelijke uitwisseling tussen alle disciplines die zich met kleur bezighouden, en bruikbaar zou zijn voor iedereen die als schilder, verver of anderszins te maken heeft met kleur als kwalitatief verschijnsel. In zijn onderzoek stelde hij zich niet op als een externe waarnemer, maar als iemand die steeds sterker zelf deel uitmaakt van wat hij onderzoekt, en van daaruit tot inzicht komt. Zoals in hoofdstuk 1.1 duidelijk werd, heeft hij deze werkwijze ontwikkeld om de kleur te leren kennen in zijn eigen aard en samenhangen, terwijl het in de natuurwetenschap van zijn tijd gebruikelijk was om zich te beperken tot het aspect van kleur dat zich leende voor mathematische bewerking.

Hoewel Goethe en Merleau-Ponty dus een sterk verwante methode hanteren, is de gerichtheid van hun onderzoek heel verschillend, ook wanneer zij beiden hetzelfde onderwerp (bijvoorbeeld kleur) onderzoeken. Volgens mij is dit te begrijpen als je bedenkt dat in de fenomenologie een proces plaatsvindt dat twee kanten heeft: zowel de kant van de verschijnselen die in eerste instantie in de buitenwereld wordt aangetroffen, als de kant van het menselijk bevattingvermogen dat uit het innerlijk van de onderzoeker voortkomt. Deze twee kanten worden in deze vorm van onderzoek door een voortdurende wisselwerking steeds nader verkend en uitgediept (zie ook hoofdstuk 1.1). Zowel bij Goethe als bij Merleau-Ponty zijn beide kanten aanwezig in hun onderzoek. In Goethe’s kleurenleer en zijn overige natuurwetenschappelijk werk, is zijn interesse echter primair gericht op de kant van de te onderzoeken verschijnselen, terwijl Merleau-Ponty als filosoof zich primair richt op het waarnemen en denken, dus op de kant van het menselijk bevattingvermogen; dit evenwel in nauwe samenhang met de (natuur)wereld.

9 Merleau-Ponty, *OG*. (1996). p. 59. In dit citaat citeert Merleau-Ponty Cézanne.

10 Goethe, J. W. von (2005). *Einwirkungen der neueren Philosophie*. Essay D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14e druk, p. 25 - 27). München: Verlag C. H. Beck. p. 25, regel 34.

Bij Merleau-Ponty's bespreking van het onderzoek van Goldstein & Rosenthal en van Werner (zie hoofdstuk 3.5) bijvoorbeeld viel mij op dat hij naar aanleiding van deze onderzoeken tot het inzicht komt dat degene die een kleur gewaarwordt, in die kleur als het ware het 'voorstel' tot een bepaalde wijze van bestaan vindt. En gevolg gevend aan dit voorstel neemt zijn lichaam, nog voordat het tot een bewuste waarneming komt, al deel aan de gesuggereerde existentiële vorm.¹¹

Iemand wiens interesse primair uitgaat naar fenomenologisch kleuronderzoek, zou geneigd zijn om te kijken wat het onderzoek van Goldstein en Rosenthal vertelt over de wijze van de in het onderzoek gebruikte kleuren; de vraag hoe de menselijke waarneming van kleur verloopt, zou minder snel worden gesteld, hoewel het antwoord ook in dit verband betekenisvol is. Uit het onderzoek van Goldstein en Rosenthal bleek onder meer dat de kleuren rood en geel in de proefpersonen ervaringen oproepen van losgerukt worden, van een beweging die zich van het centrum verwijdt; terwijl bij blauw en groen ervaringen van rust en concentratie werden gemeld.¹² In combinatie met ander onderzoek zou hieruit mogelijk iets kunnen worden afgeleid omtrent de aard en wijze van de genoemde kleuren. Goethe, Kandinsky en anderen (zie ook hoofdstuk 7) hebben blijk gegeven van een dergelijke primaire interesse in het verschijnsel kleur.

Kunst en wetenschap – kunst en filosofie

Goethe ging ervan uit dat natuurverschijnselen uitdrukking zijn van 'Urphänomenen' die zich in deze verschijnselen als het ware 'uitleven'. De zintuiglijk waarneembare eigenschappen (ook de kleur) van dergelijke natuurverschijnselen zijn voor Goethe dus niet zomaar toevallig of willekeurig. En hetzelfde geldt volgens hem voor (grote) kunst. Wat het kleurgebruik betreft, betekent dit in Goethes terminologie dat in dergelijke kunstwerken de kleur 'symbolisch' wordt gebruikt (zie hoofdstuk 4.1, zesde afdeling). Hierbij worden de kleuren door de kunstenaar niet in de eerste plaats uit esthetische overwegingen gekozen. De kleur van iets is geen aangenaam ogend laagje aan de oppervlakte dat verder niets te maken heeft met 'wat eronder zit', maar komt voort uit het wezenlijke of karakteristieke hiervan. En de kleur- en vormtaal in het schilderij bevestigen en versterken elkaar, omdat hierin andere aspecten van dezelfde betekenis tot uitdrukking komt.

Goethe zag kunst ook als een vorm van kennen: "[...] so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern es uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen".¹³ Hij meende dat de behoefte van de mens om kunst te scheppen, voortkomt uit zijn verlangen om de betekenisrijkdom die in de dingen leeft nader te leren kennen, als eenmaal een vermoeden hiervan in hem is ontstaan. Goethe:

Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt,
der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer wür-
digsten Auslegerin, der Kunst.¹⁴

11 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). p. 284.

12 Merleau-Ponty. *FW*. (2009). P. 283. (Zoals aangehaald uit Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. p. 23-25.)

13 Apel (1994). *LB*. In *GK*. p. 573.

14 Goethe, MR. In *GW: HA, Bd. 12*. (1981). Uitspraak 720, p. 467.

Met het begrip ‘openbaar geheim’ duidt Goethe deze betekenisrijkdom aan. Als de mens hier een vermoeden van begint te krijgen, dan voelt hij volgens hem een onweerstaanbaar verlangen naar haar waardigste vertegenwoordigster, de kunst. Dit is een voor de hand liggende gevolgtrekking, wanneer je ervan uit gaat dat in de kunst deze betekenisrijkdom beleefbaar kan worden. Goethe noemt dit geheim ‘openbaar’, omdat het zich voor niemand verbergt. En hij noemt het een ‘geheim’, omdat het zich heel zelden in het bewustzijn van een mens kenbaar kan maken.

In het werk van onder meer de volgende kunstenaars werd volgens Goethe deze betekenisrijkdom beleefbaar: Rafaël (1483-1520), Claude Lorrain (1600-1682), Jacob I. van Ruisdael (1628/9-1682), en Lucas Cranach de Jongere (1515-1586).¹⁵ In het werk van deze kunstenaars, in het bijzonder in het werk van Rafaël, zag hij in de voorstelling op het schilderij niet alleen het zintuiglijk waarneembare beeld, maar werd volgens hem in dit beeld ook dit ‘openbaar geheim’ beleefbaar. Deze werken geven voor Goethe dus niet alleen het zichtbare weer, maar maken eveneens de betekenisrijkdom zichtbaar die normaalgesproken meer verborgen in de dingen leeft. Dit ‘openbaar geheim’ meende Goethe ook terug te vinden in de klassiek-Griekse kunst.¹⁶ Geest en stof, idee en zintuiglijk waarneembare ervaring doordringen elkaar hierin volgens hem op harmonieuze wijze, harmonieuzer dan dit in de zintuiglijke werkelijkheid meestal het geval is.

De kunst was voor Goethe in die zin ‘exacter’ dan voor zijn tijdgenoten. De kunstenaar die Goethe voor ogen had, maakt in zijn werk de onzichtbare betekenisrijkdom die in de dingen leeft kenbaar. Dit vereist naast de nodige techniek en kunstzinnigheid een grote exactheid in het ‘luisteren’ hiernaar.

De wetenschap daarentegen was voor Goethe ‘artistieker’ dan voor zijn tijdgenoten. In hoofdstuk 1.1 werd duidelijk dat hij wetenschap zag als een proces van creatie, in die zin dat de onderzoeker actief deelneemt aan het ontstaansproces van een wetenschappelijke theorie of ontdekking. Het zintuiglijk waarneembare en het ‘openbaar geheim’ zijn voor hem in de werkelijkheid onlosmakelijk met elkaar verbonden, en het uit elkaar halen hiervan in wetenschap en kunst betekent volgens hem verlies van de diepere verbinding met deze werkelijkheid (zie ook hoofdstuk 1.3).

Deze diepere verbinding wordt volgens Goethe mogelijk door het midden tussen objectivisme en subjectivisme te houden. In de wetenschap zou dit leiden tot een vorm van kennen waarbij de onderzoeker zich niet door objectivisme losmaakt van de onderzochte verschijnselen, maar zich hier juist veel dieper mee verbindt. Dit maakt dat de onderzoeker tot ontdekkingen en oplossingen komt die ook in (morele) verbinding blijven met de verschijnselen. In de kunst zou dit betekenen dat de kunstenaar zich niet door subjectivisme losmaakt van de onzichtbare betekenisrijkdom die in zijn onderwerp leeft, maar hij hier juist veel dieper in doordringt. Dit maakt dat de kunstenaar tot scheppingen komt waarin zijn verbeeldingskracht in zekere zin ‘exact’ wordt, en deze betekenisrijkdom zich op een meer volkomen wijze kan uitdrukken dan in de dagelijkse werkelijkheid mogelijk is.

15 Schulze, (samensteller, medeauteur) (1994). Goethes Ideal, essay in *Goethe und die Kunst*. (Katalogus bij de tentoonstelling Schirn Kunsthalle Frankfurt en Kunstsammlungen zu Weimar.) Ostfildern: Verlag Gerd Hatje. p. 15-30.

16 Kreikenbom, D. (1994). Verstreute Bemerkungen zu Goethes Anschauung antiker Kunst. In S. Schulze (samensteller), *Goethe und die Kunst* (Katalogus bij tentoonstelling Schirn Kunsthalle Frankfurt en Kunstsammlungen zu Weimar.) Ostfildern: Verlag Gerd Hatje. p. 31-61.

Door zowel het ene (de realiteit van het objectivisme) als het andere standpunt (de realiteit van het subjectivisme) te erkennen en tegelijkertijd geen partij te kiezen, maakt het -zowel voor een wetenschappelijk onderzoeker als voor een kunstenaar- mogelijk om een weg te vinden die deze tegenstelling kan overbruggen. Hierdoor zou volgens Goethe zowel het menselijk bevattingvermogen als de bewondering voor de grootsheid die in de dingen kan worden ontmoet, steeds verder kunnen toenemen; tot in het oneindige.¹⁷

In tegenstelling tot Goethe heeft Merleau-Ponty zich nauwelijks bezig gehouden met de kleurverschijnselen in de natuur. Hij was vooral gefascineerd door de aard van het verschijnsel kleur, de menselijke kleurgewaarwording en het kleurgebruik in de schilderkunst. Merleau-Ponty leefde in een tijd waarin de moderne kunst al geschiedenis had gemaakt. Toen in 1945 zijn *Phénoménologie de la perception* verscheen, hadden belangrijke stromingen als het impressionisme, het neo- en postimpressionisme en het fauvisme als voorlopers in de 19^e eeuw, en het expressionisme, kubisme, futurisme, dadaïsme, constructivisme, abstracte kunst, het suprematisme, de Stijl en het surrealisme in de 20^e eeuw, de traditionele kunstwereld al volledig op z'n kop gezet. Zoals in hoofdstuk 3.3 duidelijk werd, was Merleau-Ponty bijzonder geïnteresseerd in met name de schilderkunst van de modernen. Hij nam in de geschiedenis van de moderne schilderkunst de tendens waar, zich te bevrijden van illusionisme, en hun eigen dimensies te vinden. Hierin zag hij een poging tot transformatie van het klassieke denken over de relatie tussen mens en wereld. En dit streven herkende hij in zijn eigen filosofie. De diepte die volgens hem door de 'modernen' wordt gezocht, is niet langer de illusie van diepte die door middel van toepassing van de klassieke perspectivische wetten kan worden bereikt, maar een diepte die de gebruikelijke dimensies van lengte, breedte en diepte *omvat*. Om die diepte te kunnen bereiken, moest de compoteschaal breken, aldus Merleau-Ponty. De kunstenaar Franz Marc gebruikte een vergelijkbaar beeld in zijn uitspraak dat kunst beoogt om "de spiegel van het leven te breken, opdat we het wezenlijke in het gezicht kunnen zien."¹⁸ Dit doorbreken van deze spiegel waarin de herkenbare vormenwereld zichtbaar was, had ook grote gevolgen voor het kleurgebruik, omdat de kleur zich hierdoor kon bevrijden uit de gebondenheid aan de vorm, en zich kon verzelfstandigen.

In hoofdstuk 3.3 stelde Merleau-Ponty dat de filosoof en de schilder hetzelfde probleem hebben, namelijk: tot uitdrukking brengen wat 'bestaat'.¹⁹ Als de filosoof of de schilder hierin slaagt, dan heeft het tot stand gekomen werk een eigen realiteit, die respect afdwingt. Er wordt iets in zichtbaar dat daarvoor onzichtbaar in de dingen aanwezig was. Mensen herkennen er iets in dat zij niet (alleen) blijken te beschouwen als de zienswijze van de kunstenaar of filosoof die het creëerde. Zij komen in zo'n werk iets tegen dat ook voor hen een innerlijke realiteit vertegenwoordigt: iets dat 'bestaat'. De kunstenaar of filosoof die een dergelijk werk tot stand wil brengen, zal volgens Merleau-Ponty tussen het objectivisme en het subjectivisme door moeten laveren.

"Kunst geeft niet het zichtbare weer, maar maakt zichtbaar."²⁰ Zoals hierboven duidelijk werd, geldt deze uitspraak van Paul Klee zeker voor de (schilder)kunst van

17 Goethe, UE. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 53-54.

18 Groot (2002). *KK*. p. 13. (Uitspraak van Franz Marc)

19 Johnson (1993). *PPCD*. In *MPAR*. p. 9. Zie ook hoofdstuk 2.4.

20 Groot (2002). *KK*. Uitspraak van Paul Klee op de eerste, verder lege bladzijde van dit boek.

de modernen, die in hun werk de 'spiegel van het leven' hebben gebroken. Maar deze uitspraak geldt ook voor de kunst die Goethe als ideaal zag. Het verschil tussen figuratief en non-figuratief is hierbij volgens mij niet relevant; Klee heeft het in deze uitspraak ook niet alleen over non-figuratieve kunst, maar over kunst in het algemeen. De beelden van Rafael geven evenmin 'het zichtbare weer' dan *Vogel in de Ruimte* van Constantin Brancusi (hoofdstuk 3, afb. 31) of *Madonna* van Anish Kapoor (hoofdstuk 6, afb. 79). Ondanks de grote verschillen tussen Goethe en Merleau-Ponty in hun -mede door de tijd waarin zij leefden gekleurde- verhouding tot de kunst, gaat het hen om wat zichtbaar kan worden als een kunstenaar in zijn werk de kloof tussen het objectivisme en het subjectivisme weet te overbruggen.

De 'unieke wijze van bestaan' en het 'Urphänomen'

Zoals aan het einde van hoofdstuk 3.5 duidelijk werd, is volgens Merleau-Ponty de eenheid van een bepaald verschijnsel voorbij al zijn gestolde, zintuiglijk waarneembaar geworden eigenschappen geen leegte of een niets, maar een unieke wijze van bestaan, die zich in al deze zintuiglijk waarneembare eigenschappen hervindt, en waarvan al deze 'gestolde' eigenschappen secundaire uitdrukkingen zijn.²¹ Deze unieke wijze van bestaan schept volgens hem de voorwaarden voor zowel de objectieve als de subjectieve kleurverschijnselen; volgens zijn gedachtegang maakt de unieke zijnswijze van de kleur zich in al deze kleurverschijnselen kenbaar.

Ik heb in Merleau-Ponty's werk geen nadere omschrijving gevonden van deze 'unieke wijze van bestaan' die zich in de objectieve en subjectieve kleurverschijnselen van een specifieke kleur manifesteert. Hij doet wel uitspraken die in de richting hiervan gaan, bijvoorbeeld waar hij zegt dat de gewaarwording van de kleur rood en de vergroting van onze motorische reacties niet gezien moeten worden als twee afzonderlijke feiten; volgens hem is het rood een verruiming van ons motorisch bestaan.²² Maar een systematisch onderzoek naar hoe deze 'zijnswijze' er bij de verschillende kleuren uitziet, is in zijn werk niet te vinden. Dit kan samenhangen met zijn opvatting dat deze 'zijnswijze' nooit uitputtend te beschrijven valt. Maar zijn interesse als filosoof lijkt er ook in de eerste plaats op gericht te zijn om in het filosofisch-wetenschappelijk denken van zijn tijd *ruimte te veroveren* voor zijn hierboven aangeduide opvattingen inzake de aard van kleur, en voor de hierbij aansluitende fenomenologische onderzoeksmethode. (Dit aspect van 'ruimte willen veroveren' wordt in 4.2 nader uitgewerkt).

Zoals in hoofdstuk 1.4 werd beschreven, komt Goethe bij het 'Urphänomen' van de kleurenwereld tot de formulering van een dynamisch principe, dat de sleutel is tot alle mogelijke objectieve en subjectieve kleurverschijnselen. Dit principe kan worden aangetroffen door naar de verkleuring van het zonlicht in de loop van de dag te kijken, of naar de nachthemel die 's morgens blauw wordt. Hetzelfde principe toont zich als je door een troebel medium (Trübe) naar een lichtbron kijkt (geel, roodgeel), of wanneer je door een verlicht troebel medium naar een duister vlak kijkt (zie hoofdstuk 1.4, vierde afdeling). Maar ook in het menselijk gevoelsleven wordt het geel als lichtverwant (nabijheid, vrolijkheid)²³, het blauw als duisterverwant (verte, ein 'reizendes Nichts');

21 Merleau-Ponty, FW. (2009). P. 414.

22 Merleau-Ponty. FW. (2009). p. 285.

23 Goethe (1810). ZF. (Gelb: alinea 765-771.)

koude en droefgeestigheid)²⁴ ervaren. Daarnaast worden volgens Goethe door de kleuren ook bepaalde geestelijk-morele kwaliteiten tegenwoordig gesteld; zie het gedicht *Wiederfinden* aan het einde van hoofdstuk 1, waarin het begrip 'Trübe' het hele lichamelijk, psychisch en geestelijk bereik van het menselijk zijn omvat.

Als natuurwetenschappelijk onderzoeker formuleerde Goethe deze 'Urphänomenen' in de vorm van een soort wetmatigheden: licht door een troebel medium gezien wordt geel, duisternis door een verlicht troebel medium gezien wordt blauw. Maar in hoofdstuk 1 (epiloog) werd beschreven dat al deze begrippen voor hem een tweevoudige, objectieve *en* subjectieve betekenis hebben, waardoor ze zowel naar realiteiten in de zintuiglijk waarneembare buitenwereld als naar realiteiten in het menselijk innerlijk kunnen verwijzen.

De betekenisrijkdom die in het zichtbare aanwezig is, laat zich ook volgens Goethe nooit afdoende beschrijven, omdat hij onuitputtelijk is (zie hoofdstuk 1.1). Goethe is als dichter echter gewend om de taal zo te gebruiken, dat de oneindige betekenisrijkdom die in de dingen aanwezig is hierin niet uitputtend wordt *beschreven*, maar in het gedicht *tegenwoordig wordt gesteld*. Het gedicht als 'iets' is een eindige vorm, bestaande uit drukinkt en papier, waardoor een betekenisrijkdom die zelf niet eindig is, zich tussen de lezer en de tekens op het papier kan verwerklijken. Ik ben ervan overtuigd dat Goethes 'Urphänomenen' op een dergelijke manier zijn bedoeld. Door de formulering ontstaat echter altijd het gevaar, dat deze 'Urphänomenen' niet in hun volle diepte worden begrepen.

4.2 OVEREENKOMSTEN IN STREEFRICHTING: DE DERDE WEG VRIJMAKEN

In de inleiding van dit hoofdstuk werd gesproken over een door mij als zodanig gekarakteriseerde 'derde weg', die kenmerkend werd genoemd voor het kleuronderzoek van zowel Goethe als Merleau-Ponty. Deze 'derde weg' die door hen als methode werd beschreven, is ook kenmerkend voor de in dit proefschrift gezochte methode (zie introductie), omdat hij recht doet aan zowel de betekenisrijkdom van de kleur, als aan de mogelijkheid om deze betekenisrijkdom voor het denkend bewustzijn toegankelijk te maken. De uitgangspunten van zowel het objectivisme als het subjectivisme worden hiermee geëerbiedigd, en tegelijkertijd wordt aan beide standpunten voorbijgegaan door voor geen van tweeën te kiezen. De 'derde weg' in het kleuronderzoek is de weg van een dialoog tussen de onderzoeker als subject en het onderzochte als object, waarbij beide partijen elkaar steeds meer doordringen. Totdat deze doordringing zodanig is, dat de zijnswijze van de kleur zich in het bewustzijn van de onderzoeker 'kenbaar' kan maken.

In het nu volgende gedeelte van dit hoofdstuk wordt ingegaan op de opvattingen en uitgangspunten van Goethe en Merleau-Ponty met betrekking tot (kleur)onderzoek, die als het ware deze 'derde weg' hebben vrijgemaakt waar zij in hun onderzoek voor hebben gekozen. Hiertoe moest vooral de scheiding tussen object en subject, lichaam en geest worden overwonnen, die de kern vormt van het cartesiaans dualisme. Alle hierna te bespreken opvattingen en uitgangspunten die voor de door hen

²⁴ Goethe (1810). ZF. (Blau: alinea 778-785.)

beschreven methoden van (kleur)onderzoek de grondslag hebben gevormd, hangen samen met de drijfveer, dit dualisme te willen overwinnen.

Het dualisme van Descartes was een belangrijke bijdrage aan de wetenschappelijke revolutie in de zestiende en zeventiende eeuw. Dit was een periode in de geschiedenis van de wetenschap waarin klassiek-religieuze ideeën plaatsmaakten voor modern-wetenschappelijke ideeën. Het cartesians dualisme wordt in onze tijd weliswaar in toenemende mate bekritiseerd; niet alleen door Merleau-Ponty, maar door vele anderen, onder meer door de Britse taalfilosoof Gilbert Ryle (1900-1976)²⁵. Maar door de invloed van het modern-wetenschappelijk denken in onze cultuur blijft dit dualisme nog altijd een van de pijlers waar het westerse denken op steunt. In verband hiermee is het volgens mij heel moeilijk om het cartesians dualisme daadwerkelijk te overwinnen. Mijn eigen wens om een methode van kleuronderzoek te vinden waarin de betekenisrijkdom die zich in de menselijke ervaring kan tonen (ervaring) voor het bewuste denken toegankelijk wordt (idee, begrip), vraagt echter op z'n minst om een poging hiertoe. Door nader in te gaan op de opvattingen en overtuigingen van Goethe en Merleau-Ponty die de (derde) weg vrij hebben gemaakt voor de door hen beschreven vorm van (kleur)onderzoek, wordt verduidelijkt welke opvattingen en overtuigingen ten grondslag liggen aan een dergelijke methode.

Zoek niets achter de verschijnselen, zijzelf zijn de leer

De verwerping van het cartesians dualisme komt bij Goethe tot uitdrukking in zijn polemieken tegen Newton. Overeenkomstig dit dualisme voert Newton in zijn mathematisch georiënteerde methode de scheiding van object en subject door. Hierdoor komt de onderzoeker als buitenstaander te staan tegenover de verschijnselen die hij onderzoekt. Dit is bij Goethe juist niet het geval; in zijn methode verschijnt uiteindelijk de essentie van het onderzochte verschijnsel in zijn participierend bewustzijn.²⁶ Volgens Bortoft komt Goethes denken op dit punt overeen met het premoderne denken:

In this respect, Goethe is in tune with premodern thought, i.e., prior to the dualistic theory of knowledge. But what this means for us now is that knowledge is not just a subjective state, but a state of the object which occurs in the subject. Goethe provides us with a practical way towards the experience of this involvement of being in knowledge, referred to by Gadamer, but in a manner which is appropriate for us today – i.e. after modern thought instead of before it.²⁷

Bortoft refereert in dit citaat aan de Duitse filosoof Hans-Georg Gadamer (1900-2002), die zijn boek *Wahrheit und Methode* stelt dat al het klassieke en middeleeuwse denken van de vooronderstelling uitgaat, dat kennis in de verschijnselen geïncorporeerd is, en in de onderzoeker tot bewustzijn kan komen.²⁸

25 Ryle, G. (2002). *The Concept of Mind*. (Oorspr. 1949). Chicago: University of Chicago Press.

26 Bortoft (1996). *WN*. p. 242.

27 Bortoft (1996). *WN*. p. 382, noot 201.

28 Gadamer, H.G. (1960). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen*

Het fundamentele bezwaar van Goethe tegen de in zijn tijd gangbare wetenschappelijke zienswijze met betrekking tot kleur, is dat hierbij werd uitgegaan van bepaalde vooronderstellingen omtrent de aard van de te onderzoeken kleurverschijnselen (bijvoorbeeld de deeltjeshypothese, zie hoofdstuk 1.4, tweede afdeling), waardoor men als onderzoeker te weinig open kon staan voor wat de verschijnselen zelf te vertellen hebben. Zoals in hoofdstuk 1.2 duidelijk werd, meent Goethe dat de theorie kan worden afgelezen aan de verschijnselen zelf.²⁹

In *Phénoménologie de la Perception* keert Merleau-Ponty zich meer rechtstreeks tegen de kennistheorie van Descartes. In hoofdstuk 3.1 werd de fenomenologie beschreven als een filosofie waarbij de onderzoeker het cartesische dualisme tracht te overwinnen door terug te keren naar de dingen zelf, naar de aan kennis voorafgaande werkelijkheid van de prereflectieve ervaring. De eigen kennis (gedachten, meningen, oordelen en uitgangspunten) van de onderzoeker moeten hierbij worden teruggehouden, met als doel het ruimte maken voor wat het verschijnsel zelf te 'vertellen' heeft. Dit maakt een houding van verwondering mogelijk met betrekking tot verschijnselen die daarvóór als vanzelfsprekend werden beschouwd. Door deze houding geeft de onderzoeker het verschijnsel de ruimte om zich aan hem kenbaar te maken. Het waarnemen van het verschijnsel wordt dan uiteindelijk tot een ervaring die tegelijkertijd ook zien, begrijpen is, zonder dat de tussenkomst van woorden hierbij nodig is. Volgens Merleau-Ponty betekent het zoeken naar de essentie van de wereld niet het zoeken naar iets dat als gespreksonderwerp zou kunnen dienen, maar het zoeken naar wat de wereld voor ons is, voorafgaand aan iedere gedachte die we hierover zouden kunnen hebben.³⁰

Zowel Goethe als Merleau-Ponty verwoorden hiermee een onderzoeks-houding waarbij de onderzoeker naast zijn kennis en interesse de onbevangenheid bezit om geen theorieën te *bedenken*, maar 'af te wachten' totdat hij deze aan de verschijnselen *af kan lezen*.

De zintuigen als toegang tot de werkelijkheid

Als je zoals Goethe zegt: "Zoek niets achter de verschijnselen, zij zelf zijn de leer" (zie hoofdstuk 1.2) dan moet je als onderzoeker vertrouwen kunnen hebben in de zintuiglijke waarneming. De zintuigen tonen ons een werkelijkheid vol van kwaliteiten als kleur, klank, geur, enzovoort. Als deze zogenaamde 'secundaire' kwaliteiten de mens géén betrouwbare ingang tot de werkelijkheid bieden, dan zijn de menselijke zintuigen bedrieglijk, en kun je je hier als onderzoeker niet op verlaten. Goethe en Merleau-Ponty verwerpen dit denkbeeld elk op hun eigen manier.

Zoals in de inleiding van hoofdstuk 1 werd beschreven, verzet Goethe zich tegen de in zijn tijd gebruikelijke opvatting, de 'primaire' kwaliteiten in de wetenschap te beschouwen als de sleutel tot de werkelijkheid. Omdat vanuit dit perspectief de zintuiglijke waarneming van bijvoorbeeld de wereld van kleur letterlijk uit het gezichtsveld van de onderzoeker verdwijnt, kan Goethe zich niet met deze benaderingswijze verenigen.

Hermeneutik. Tübingen: Mohr. p. 458.

29 Goethe, MR. In *GW: HA. Bd. 12* (2005). uitspraak 488, p. 423.

30 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 43. Vergelijk ook het citaat van Barnett Newman in de introductie.

Bovendien zagen we dat Goethe het onjuist acht om mechanische processen te zien als 'oorzaak' van de menselijke ervaring van kleur. De menselijke kleurervaring hangt volgens hem weliswaar samen met bepaalde mechanische processen, maar omdat het hierbij gaat om twee kwalitatief onevenredige verschijnselen kun je niet zeggen dat het hierbij om een oorzakelijk verband gaat (zie hoofdstuk 1.2).

Ook Merleau-Ponty verzet zich tegen de opvatting dat een 'secundaire' kwaliteit als kleur, vanwege de vermeende subjectiviteit van de kleurervaring, van minder waarde zou zijn als ingang tot het kennen van de wereld dan wiskundig te benaderen 'primaire' kwaliteiten (zie hoofdstuk 3, inleiding). Hij meent dat de kleur als kwaliteit wel degelijk een ingang biedt tot het leren kennen van een bepaalde kant van deze werkelijkheid. Deze kant is weliswaar niet meetbaar, maar komt in de menselijke ervaring als een niet weg te denken realiteit naar voren.

Het vertrouwen dat Goethe in de zintuigen heeft, komt voort uit zijn ervaring dat de zintuigen de mens in zijn natuurwetenschappelijk onderzoek niet bedriegen, maar hem juist toegang tot de wereld verschaffen. En dat door intensivering en verinnerlijking van deze zintuiglijke ervaring de essentie (het 'Urphanomen', zie hoofdstuk 1.2 en 1.3) die in de onderzochte verschijnselen aanwezig is, kan worden gekend. Volgens Goethe nemen de menselijke zintuigen waar op een manier die zinvol, vruchtbaar is voor het (over)leven. Het 'objectief juiste' neemt de mens pas waar als hij zich *losmaakt* van zijn zintuiglijke ervaring, en zich een analytische blik eigen maakt. Pas wanneer hij zich langs deze weg tot buitenstaander heeft gemaakt, kan hij overgaan tot analyse en conceptualisering, en bijvoorbeeld tot de conclusie komen dat het 'gezichtsbedrog' is om dezelfde roodtint in verschillende contexten als een heel ander rood te zien (zie hoofdstuk 1.3). In verband hiermee beschouwt Goethe de gedachte dat de 'objectief juiste' zienswijze waardevoller zou zijn dan wat via de zintuiglijke ervaring bij de mens binnenkomt, als een fundamentele misvatting.

Merleau-Ponty verwoordt eveneens de overtuiging dat de zintuigen de mens toegang tot de wereld verschaffen. Zij stellen hem in staat, een zin in de dingen te vinden die hij er niet zelf aan heeft toegekend, aldus Merleau-Ponty.³¹ Hij bekritiseert de neiging van de *analytische* blik om op het moment dat zich verschillen in waarneming manifesteren, te concluderen dat de *natuurlijke* blik geen beeld geeft van de werkelijke, objectief waarneembare situatie, en dat de mens hierdoor uitgeleverd kan worden aan allerlei vormen van gezichtsbedrog. In hoofdstuk 3.4 zagen we dat Merleau-Ponty zelfs meent dat het woord gezichtsbedrog is uitgevonden "om het vooroordeel van de objectieve wereld te redden."³² Hij stelt dat het voor de betekenis van wat wordt waargenomen essentieel is om beweeglijkheid, ambiguïteit toe te laten, en zich nader te laten vormen door de context.³³ Voor het verschijnsel kleur geldt deze ambiguïteit, beweeglijkheid en contextgevoeligheid (net als voor de andere zgn. secundaire kwaliteiten) in hoge mate.

Het verruimde intentionaliteitsbegrip

Als de mens zich door de verschijnselen laat leren en zijn zintuigen gebruikt als toegang tot de werkelijkheid hiervan, dan ontstaat kennis door de

31 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 292.

32 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 57.

33 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 62.

dialog die de onderzoeker aangaat met de door hem onderzochte verschijnselen. In overeenstemming hiermee werd in hoofdstuk 1.1 duidelijk dat Goethe in zijn essay *Das Unternehmen wird entschuldigt*³⁴ uitgaat van een wederkerige invloed van de onderzoeker (subject) en het onderzochte (object). En op het moment dat een onderzoeker deze wederkerige invloed erkent, wordt hij volgens Goethe een dubbele oneindigheid gewaar: enerzijds de oneindige menigvuldigheid van de wereld van de verschijnselen, anderzijds de oneindigheid van het menselijk bevattingvermogen. Door een voortdurende wisselwerking tussen de werkelijkheid van de verschijnselen en het bevattingvermogen van de onderzoeker, kunnen beide aspecten steeds nader worden verkend en uitgediept³⁵

Daarnaast werd in hoofdstuk 1.3 door Heisenberg gesteld dat Goethe niet alleen afkerig was van het eenzijdig objectivisme dat volgens hem in de wetenschap van zijn tijd tot uitdrukking kwam, maar ook van het eenzijdig subjectivisme dat hij in de kunst van zijn tijd ervoer. Het ging hem juist om een dialoog tussen beide gerichtheden, waardoor de hierboven beschreven dubbele oneindigheid in het onderzoek mogelijk zou worden.

In hoofdstuk 3.3 werd door Merleau-Ponty opgemerkt dat de belangrijkste verworvenheid van de fenomenologie is dat zij de extremen van het subjectivisme en het objectivisme met elkaar heeft verbonden.³⁶ In verband hiermee onderscheidt hij twee vormen van intentionaliteit, die hij in navolging van Husserl actintentionaliteit en fungerende intentionaliteit heeft genoemd.³⁷ Het object levert de onderzoeker de indrukken en ervaringen vanuit de natuurlijke, prereflectieve eenheid van mens en wereld (fungerende intentionaliteit). En in zijn begripsmatige representatie probeert hij hiervan een zo exact mogelijke vertaling te geven.³⁸

Goethe en Merleau-Ponty erkennen dus allebei een verruimd intentionaliteitsbegrip. Zij erkennen zowel de invloed van de zintuiglijke ervaringen die aan het object worden opgedaan (objectivisme), als de invloed van het subject, die deze zintuiglijke ervaringen met zijn kenvermogen doordringt (subjectivisme).

Laveren tussen objectivisme en subjectivisme

Volgens Merleau-Ponty is elke zintuiglijk waarneembare vorm, elke kleur als het ware de 'buitenkant' van een betekenisrijkdom die normaalgesproken verborgen in de verschijnselen leeft en werkt. Door te laveren tussen objectivisme en subjectivisme kan de fenomenologisch onderzoeker volgens Merleau-Ponty doordringen tot deze betekenisrijkdom. In hoofdstuk 3.3 zagen we dat Merleau-Ponty ook onderzoekt waar deze verborgen betekenisrijkdom zijn bestaan aan dankt: komt hij voort uit de verbeeldingskracht van het subject, of is hij 'objectief' in de verschijnselen aanwezig? Aan de ene kant stelt Merleau-Ponty dat de onderzoeker de onzichtbare betekenisrijkdom in de zintuiglijk waarneembare verschijnselen kan aantreffen zonder dat hij deze er zelf in

34 Goethe, UE. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). P. 53-54.

35 Goethe, UE. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 53.

36 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 48.

37 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 46.

38 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 46

heeft gelegd.³⁹ Maar hij meent ook dat deze onzichtbare betekenisrijkdom niet ontdekt kan worden als een soort schat die ergens begraven ligt. Deze betekenisrijkdom is dus niet zonder meer in de dingen voorhanden, maar moet in dialoog met de verbeeldingskracht van het menselijk bewustzijn worden *verwerkelijkt*. In die zin is deze betekenisrijkdom zowel objectief als subjectief te noemen, en eigenlijk geen van beiden, omdat hij zich slechts kan verwerkelijken in de dialoog *tussen* object en subject.⁴⁰

Goethe gaat ervan uit dat de mens in staat is, zich zodanig door de specifieke zijnswijze van een verschijnsel te laten doordringen, dat deze deel van zijn eigen zijnswijze wordt, en hij daardoor het verschijnsel van binnenuit leert kennen. Zoals in hoofdstuk 1.3 duidelijk werd, noemt hij deze werkwijze een ‘zarte Empirie’.⁴¹ Deze stelt de mens in staat, zijn subjectieve bevangenheid te transformeren tot een vorm van ontvankelijkheid waarbij subject en object, onderzoeker en verschijnsel elkaar steeds vollediger doordringen. Het resultaat van deze wederzijdse doordringing is dat er in het zintuiglijk waarneembare iets gaat oplichten waarvan je kunt zeggen dat het subjectief en objectief tegelijk is, en tegelijk geen van beiden, omdat het uit deze tegenstelling blijft: in de veelheid van het zintuiglijk waarneembaar wordt voor de onderzoeker het ‘Urphänomen’ waarneembaar. Goethes kleurenleer en zijn overige natuurwetenschappelijk werk zijn vanuit deze werkwijze ontstaan.

Enerzijds stelt Goethe dat deze ‘Urphänomenen’ zich in de verschijnselen manifesteren, anderzijds *komen zij tot bestaan* in de dialoog met de menselijke verbeeldingskracht. Goethe’s term ‘exacte zintuiglijke fantasie’ hangt samen met deze tweevoudigheid, die ook door Merleau-Ponty werd geconstateerd: de ‘Urphänomenen’ kunnen zich in de dialoog met de menselijke verbeeldingskracht verwerkelijken, als deze verbeeldingskracht exact (trouw aan alle aspecten van de zintuiglijke waarneming) gebruikt wordt.

Streven naar onvoltooide voltooiing

Als je ervan uit gaat dat de betekenisrijkdom die in de verschijnselen aanwezig is, zich in dialoog met de menselijke verbeeldingskracht kan verwerkelijken, dan kun je hieruit concluderen dat zolang deze verwerkelijking niet plaatsvindt, de verschijnselen zich niet volledig kunnen tonen. In hoofdstuk 1.1 stelde Goethe dat het onderzochte verschijnsel vaak wordt ingepast in de ‘Vorstellungsart’ van de onderzoeker, vóórdat het volledig wordt gekend. Dan is het alsof een dergelijk verschijnsel intenties en betekenissen uitdrukt die niet worden opgemerkt, omdat de onderzoeker zelf ‘andere plannen’ met zijn onderzoek heeft. In overeenstemming met deze gedachtegang stelde Goethe in hoofdstuk 1.3 dat een verschijnsel eigenlijk incompleet is totdat het zich in iemand kenbaar kan maken.⁴² En volgens hem zijn het niet alleen de verschijnselen die hierdoor completer worden, maar geldt dit evenzeer voor de onderzoeker, omdat deze zich door zijn onderzoek een nieuwe zijnswijze eigen kan maken.⁴³

39 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 292.

40 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 49.

41 Goethe, J.W. von. (2005). MR. In *GW: HA. Bd. 12*. uitspraak 509, p. 435.

42 Bortoft (1997). *WN*. p. 113.

43 Goethe, BF. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 38.

Merleau-Ponty beschrijft waarnemen als “het plotseling zien ontspringen van een immanente zin in een constellatie van gegevens”⁴⁴ zonder welke geen enkel beroep op herinneren mogelijk zou zijn. De blik zelf ziet hij daarbij als het “onder het denkende subject liggende waarnemingsgenie dat aan de dingen het juiste antwoord kan geven, dat zij afwachten om vóór ons tot bestaan te komen.”⁴⁵ Hiermee geeft hij aan dat ook voor hem de dingen uitdrukking zijn van een betekenis die pas tot bestaan kan komen als deze betekenis wordt waargenomen: “Geen enkele verklarende hypothese is duidelijker dan de act zelf waardoor we deze nog onvoltooide wereld hernemen om te trachten haar te voltooien en te denken.”⁴⁶ Hiermee zegt Merleau-Ponty dat het in de fenomenologie gaat om het nooit eindigende streven, deze onvoltooide wereld te willen voltooien door haar betekenis te vatten. Nooit eindigend – omdat het gebied dat wordt betreden oneindig is, en voltooiing dus principiële niet mogelijk is. Daarnaast benadrukt hij, in tegenstelling tot Goethe, nergens expliciet de betekenis van dit proces voor de onderzoeker zelf. We zagen in hoofdstuk 3.5 evenwel dat Merleau-Ponty de eerste bewuste waarneming van kleur bij jonge kinderen ziet als een verandering van de structuur van hun bewustzijn: als “de vestiging van een nieuwe dimensie van de ervaring, de ontplooiing van een *a priori*.”⁴⁷

Uit deze uitspraak maak ik op dat Merleau-Ponty evenals Goethe van mening is dat het leren kennen van een nieuwe zijswijze (van bijvoorbeeld een kleur) voor de onderzoeker zelf ‘de vestiging van een nieuwe dimensie van de ervaring’ betekent.

Kleur als unieke zijswijze

Hoe wordt vanuit de hierboven geschetste gedachtewereld nu naar het verschijnsel kleur gekeken? In het voorwoord van zijn kleurenleer schrijft Goethe dat de natuur door het licht en de kleuren zijn aanwezigheid, zijn kracht, zijn leven en zijn betrekkingen in het bijzonder aan de gezichtszin openbaart. Goethe: “Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden”⁴⁸ (zie afb. 41).⁴⁹ Vervolgens openbaart de natuur zich volgens hem bij de klank speciaal aan de gehoorzin, bij de smaak aan de smaakzin, enzovoort.

Het onderscheid dat Goethe in zijn kleurenleer maakt tussen symbolisch en allegorisch kleurgebruik (hoofdstuk 1.4, zesde afdeling) illustreert zijn uitgangspunt dat elke kleur een directe werking op de mens heeft, die niet door tussenkomst van zijn associaties of gedachten ontstaat.

Volgens Merleau-Ponty is de kleur van een verschijnsel uitdrukking van de niet zintuiglijk waarneembare betekenisrijkdom die hierin aanwezig is. Deze betekenisrijkdom is volgens hem dus af te lezen aan de kleur en aan de overige zintuiglijk waarneembare aspecten van het betreffende verschijnsel.⁵⁰ Merleau-Ponty:

44 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 75.

45 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 349.

46 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 49.

47 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 84.

48 Goethe (1810). *ZF*. Vorwort

49 Ik sta hier aan de voet van een regenboog, wat echter in strijd is met de natuurkundige wetmatigheden die in deze situatie gelden. Dat ik me daar toch lijk te bevinden, is het gevolg van het feit dat ik in de regenboog sta die de fotograaf door de lens van zijn toestel waarnam.

50 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 307.



Afbeelding 41. Daden en lijden van licht. Dubbele regenboog bij de waterval Skógafoss, IJsland.

“Zintuiglijke verschijning is wat openbaar maakt. Als zodanig spreekt zij uit wat zij zelf niet is.”⁵¹ Vervolgens meent hij dat degene die een kleur gewaarwordt, in deze kleur als het ware het ‘voorstel’ tot een bepaalde wijze van bestaan vindt, en gevolg gevend aan dit voorstel neemt zijn lichaam, nog voordat het tot een bewuste waarneming komt, al deel aan de gesuggereerde existentieform.⁵²

51 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 414 [Hij citeert hier de Duitse fenomenoloog Conrad-Martius, H. (1888-1966) uit: Conrad-Martius, H. (1923). *Realontologie*, in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 6. p. 159-333. Halle: Max Niemeyer Verlag. p. 196.]

52 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 284.

Hieruit komt naar voren dat zowel Goethe als Merleau-Ponty de kleur zien als uitdrukking van de niet zintuiglijk waarneembare betekenisrijkdom die in de dingen aanwezig is. En zij zijn er beiden van overtuigd dat elke kleur een directe werking op de mens heeft, die niet het gevolg is van zijn bewuste oordeel. In hoofdstuk 2 werd beschreven dat deze zienswijze in de ontstaansperiode van de abstracte kunst in Duitsland van grote betekenis is geweest, met name voor de verzelfstandiging van de kleur als artistiek uitdrukkingsmiddel in de beeldende kunst (zie hoofdstuk 2: Kunst – de modernen).

In het werken met kleur is volgens mij het contact kunnen maken met wat Merleau-Ponty de primordiale kleurervaring noemt, voorwaarde voor wat Goethe als symbolisch kleurgebruik aanduidt. Symbolisch kleurgebruik vind je bij mensen die vanuit hun onmiddellijke ervaring van de zijnswijze van de kleur, kleurmodulaties weten te kiezen die maximaal bijdragen aan de zeggingskracht van het werk waarbinnen zij deze kleur toepassen. In het artikel van Heinz Werner (zie hoofdstuk 3.5) wordt beschreven dat als een proefpersoon een bepaalde kleur, bijvoorbeeld het blauw, probeert te ervaren terwijl hij uit alle macht pogingen doet om zijn lichaam de houding te geven die bij rood hoort, dit uitloopt op iets tegenstrijdigs, een soort kramp, die direct verdwijnt als de lichamelijke houding wordt aangenomen die met het blauw overeen stemt. Ik denk dat veel schilders deze ervaring kennen, maar langs een andere weg: als in een werk een kleur wordt gekozen die geen goede bijdrage levert aan de (onbewust) verlangde zeggingskracht van het geheel, dan 'wringt' er iets. Het benauwde gevoel dat de schilder dan bij het kijken naar zijn werk overvalt, lost zich pas op als de kleurnuance is bijgesteld, en zijn terechte plaats in het geheel heeft veroverd.

De mens als sensorium commune

Volgens zowel Goethe als Merleau-Ponty staat de waarneming van kleur niet op zich. Zoals in hoofdstuk 3.5 aan de orde kwam, meent Merleau-Ponty dat er in de primordiale ervaring een oorspronkelijke laag van het gewaarworden is, waar geen sprake is van afzonderlijke indrukken van kleur, klank, geur enzovoort. Deze laag van gewaarwording gaat aan de opdeling van de zintuigen vooraf.⁵³ In deze primordiale ervaring wordt een eigenschap als kleur niet alleen met de ogen waargenomen, maar er komen ervaringen bij die normaalgesproken aan andere zintuigen worden toegeschreven. Zo komt het voor dat mensen kleuren kunnen horen, klanken kunnen zien enz. Dit verschijnsel wordt volgens Merleau-Ponty inzichtelijk als we ervan uit gaan dat we een bepaald verschijnsel, bijvoorbeeld een appel, ervaren als een bepaalde intentie, een unieke wijze van bestaan, die zich uitdrukt in alle zintuiglijk waarneembare eigenschappen die erbij horen: een bepaalde vorm, kleur, geur, een bepaalde smaak, een zeker gewicht enzovoort. Al deze zintuigindrukken hangen volgens hem samen, omdat ze allen voortkomen uit (en een ingang bieden naar) dezelfde unieke zijnswijze. En als de waarnemer nu heel zijn zintuigwezen met deze zijnswijze doordringt, dan proeft hij in de kleur van de appel ook de smaak, ruikt hij hierin de geur, enzovoort. In verband hiermee ziet Merleau-Ponty de mens als een 'sensorium commune'. In zijn *Maximen und Reflexionen* geeft Goethe dezelfde gedachte weer:

⁵³ Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 317.

Ich habe nichts dagegen, wenn man die Farbe sogar zu fühlen glaubt; ihr eigenes Eigenschaftliche würde nur dadurch noch mehr betätigt. Auch zu schmecken ist sie. Blau wird alkalisch, Gelbrot sauer schmecken. Alle Manifestationen der Wesenheiten sind verwandt.⁵⁴

Tot zover de belangrijkste overeenkomsten in de opvattingen en uitgangspunten, die ten grondslag liggen aan de door Goethe en Merleau-Ponty beschreven methoden van (kleur)onderzoek. Bezien tegen de achtergrond van de verschillen tussen beide auteurs in persoonlijkheid, interessegebied, doelstellingen en historische context, is het mijns inziens opmerkelijk hoeveel overeenkomsten er in deze opvattingen en uitgangspunten te vinden zijn. Alvorens hier nader op in te gaan, zullen in het nu volgende eerst nog de methoden van (kleur)onderzoek van Goethe en Merleau-Ponty worden vergeleken, die uit de zojuist besproken opvattingen en uitgangspunten voort zijn gekomen.

4.3 VERGELIJKING VAN METHODEN

In de beschrijving van zijn methode van (kleur)onderzoek onderscheidt Goethe drie fases of stappen, terwijl Merleau-Ponty twee fases beschrijft.

Hun methoden worden in het nu volgende per fase vergeleken. Door deze vergelijking zal duidelijk worden wat in beide methoden essentieel is. Vanuit deze achtergrond zal tot slot van dit hoofdstuk de methode worden beschreven, die ik in mijn onderzoek naar de dynamiek van de kleur blauw (zie hoofdstuk 5, 6 en 7) zal gaan gebruiken.

Eerste fase

In de eerste fase staat zowel bij Goethe als bij Merleau-Ponty de verwondering centraal. Goethe spreekt hierbij over de noodzakelijkheid om de eigen al gevormde oordelen terug te houden, en de verschijnselen te laten spreken alvorens conclusies te trekken (zie hoofdstuk 1.1). Merleau-Ponty heeft het in dit verband over de terugkeer naar de aan kennis voorafgaande wereld.⁵⁵ Hij benadrukt hierbij dat de dingen hun gewone vanzelfsprekendheid verliezen als je er met verwondering naar kijkt. Ze blijken dan een eigen, mysterieuze existentie te bezitten, die weerstand aan de reflectie biedt (zie hoofdstuk 3.1). Zowel het menselijk lichaam als de hele waargenomen wereld waar Merleau-Ponty in *Fenomenologie van de Waarneming* over schrijft, worden door de fenomenologische reductie tot geheimzinnige, 'duistere' verschijnselen, waar de wetenschappelijke reflectie volgens hem geen licht in kan laten schijnen. Merleau-Ponty:

Het is namelijk niet alleen dit object (het menselijk lichaam, WU) dat te midden van alle andere weerstand aan de reflectie biedt en zo als het ware aan het subject blijft kleven: de duisternis maakt zich meester van de hele waarnemingswereld.⁵⁶

54 Goethe, MR. In *GW: HA. Bd. 12*. uitspraak 1021 en 1022 (Naturwissenschaft XVI)

55 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 50.

56 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 727.

Voor Goethe is evenals voor Merleau-Ponty de gewone dagelijkse werkelijkheid vol geheimen. Maar Goethe stelt dat deze geheimen alleen duister blijven voor degenen die doof zijn voor wat de natuur hen zou kunnen vertellen, en haar in plaats daarvan met een analytisch denken te lijf gaan dat de levende natuur wel kan vernietigen, maar niet tot spreken kan dwingen. In zijn *Faust* is het wellicht Goethe zelf die zegt:

*Geheimnisvoll am lichten Tag
Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.*⁵⁷

Hieruit spreekt dus een verschil tussen Goethe en Merleau-Ponty in hun beleving van de staat van verwondering. Het lijkt in Goethes werk alsof de wereld die hij in de dagelijkse werkelijkheid aantreft als hij er met verwondering naar kijkt, hem niet duisterder, maar juist lichter, vreugdevoller voorkomt dan de wereld van de gewone dagelijkse ervaring. Terwijl Merleau-Ponty zich in eerste instantie lijkt te vereenzelvigen met de mens die in het duister tast wanneer de dingen hun gewone vanzelfsprekendheid verliezen, omdat hij gewend is door middel van het conceptuele denken de dingen hun plaats te wijzen, en zo licht te brengen in de onbegrijpelijkheden van de wereld.

Goethe lijkt er in zijn wetenschappelijk werk vanaf het eerste begin van uit te gaan dat de mens in zijn verwondering omtrent de zintuiglijke ervaring al de unieke zijnswijze van de dingen waarneemt, al is het niet geheel bewust. En in hoofdstuk 1.3 stelde Bortoft dat de mens hieraan het vermogen te danken heeft om zich überhaupt begrippen te kunnen vormen: wanneer ik bijvoorbeeld een plant als 'plant' kan benoemen, dan heb ik in deze plant de 'plant' als unieke zijnswijze herkend.

Zonder dat de zin en betekenis van de veelheid aan zintuiglijk waarneembare verschijnselen tot een bewuste ervaring wordt door het waarnemen van de essentie, blijft de zintuiglijke werkelijkheid voor Goethe duister en geheimzinnig als een tekst in een vreemde taal. Het waarnemen van de essentie maakt deze werkelijkheid voor Goethe dus juist lichter, transparanter.⁵⁸ Over zijn ontdekking van de 'Urpflanze' schrijft hij bijvoorbeeld aan zijn vriendin Charlotte Stein: "Wie lesbar mir das Buch der Natur wird, kann ich dir nicht ausdrücken; mein langes Buchstabieren hat mir geholfen, jetzt rückt's auf einmal, und meine Freude ist unaussprechlich."

Dit lijkt in tegenspraak met de ervaringen zoals Merleau-Ponty deze beschrijft. Hij noemt de zintuiglijke werkelijkheid juist geheimzinnig en 'duister,' als door de staat van verwondering waarin de waarnemer verkeert, de dingen in die werkelijkheid hun gewone vanzelfsprekendheid verliezen.

Misschien moet je hieruit concluderen dat voor Goethe als dichter het gebied van het prereflectieve weten meer vertrouwd was. Het lijkt alsof hij zich als het ware 'thuis voelt' in onzichtbare betekenisrijkdom die in de dingen aanwezig is, en ernaar verlangt om deze betekenisrijkdom bewust waar te kunnen nemen ('Anschauende Urteilskraft'). Von Weizsäcker wijst erop dat Goethes begrip van waarheid met zijn vertrouwen in dit prereflectieve weten samenhangt:

57 Goethe, J.W. von. (1808). *Faust 1: Nacht* (regel 354-807). Tübingen: J.G. Cotta. regel 672-675

58 Goethe, J. W. von. (2012). *Briefe an Charlotte Stein, Bd 2*. Hamburg, Tredition Verlag. Uit brief nr. 1584, 15 juni 1786.

Was ich als Wahrheit gelten lassen kann, hängt davon ab, wo ich vertrauen kann. Vertrauen können ist nicht Sache einer Meinung oder eines Entschlusses, sondern einer Weise, Mensch zu sein. Misstrauen kann vor Irrtum schützen, aber auch Erkenntnisquellen versiegeln. Was wir hier versuchen anzuschauen, ist das, was man zu sehen bekommt, wenn man da vertrauen kann, wo Goethe vertraute.⁵⁹

Dit vertrouwen in de ene of de andere werkelijkheid hangt samen met de vraag welke werkelijkheid iemand uiteindelijk als zijn fundament beschouwt: de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid, de werkelijkheid van het onzichtbare, die de zin en betekenis van het zintuiglijk waarneembare is, of beide werkelijkheden.

Ik meen in het werk van Merleau-Ponty gewaar te worden dat hij hierin een ambivalente positie inneemt. In *Phénoménologie de la perception* stelt hij dat de fenomenologische reductie van de onderzoeker vraagt, de specifieke vertrouwdheid met de dingen die in de loop van zijn leven is ontstaan, tijdelijk op te schorten. Hierdoor ervaart de onderzoeker dat de dingen zich ineens van hem 'losmaken', hun vanzelfsprekendheid verliezen en een eigen, mysterieuze existentie blijken te belichamen (zie ook hoofdstuk 3.2). Hier gaat hij uit van de zichtbare dingen, en lijkt gefascineerd door het onzichtbare mysterie dat hij hierin ervaart. In *Le visible et l'invisible* (onvoltooid manuscript, na zijn dood in 1964 uitgegeven) spreekt hij over de zichtbare dingen als fossielen, opgedoken uit de diepten van werelden die in de verbeelding bestaan.⁶⁰ Dit lijkt me bijna een uitspraak van een mysticus. In verband hiermee stelt Reinout Bakker dat Merleau-Ponty in zijn latere werk "zijn vroegere fenomenologische positie eigenlijk heeft verlaten, waarmee niet gezegd is dat hij een aan de fenomenologie tegengesteld standpunt heeft ingenomen."⁶¹

Goethes natuurwetenschappelijk werk kwam tot stand als resultaat van de voortdurende wisselwerking tussen de zintuiglijke werkelijkheid en de werkelijkheid van de onzichtbare betekenisrijkdom, die door hem ook wel 'het openbaar geheim' werd genoemd (zie hierboven, 4.1). Dat hij de twee voornaamste hindernissen die hij op deze weg beschrijft zelf ook kende (het je verliezen in een van beide werelden en het veronachtzamen van de andere, zie hoofdstuk 1.1) heeft hij onder meer in zijn Faust beschreven:

*Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen:
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.*⁶²

59 Weizsäcker (2006). TW. p. 548.

60 Merleau-Ponty (1968) *The Visible and the Invisible* [Le visible et l'invisible] (Vertaling A. Lingis). Evanston: Northwestern University Press. (Oorspr. gepubliceerd in 1964.)

61 Bakker, R. (1975). MP. p. 21. R. C. Kwant schreef een boek dat hier meer specifiek op in gaat: Kwant, R. C. (1966). *From Phenomenology to Metaphysics; an inquiry into the last period of Merleau-Ponty's philosophical life*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

62 Goethe, J.W. von. (1808). *Faust 1: Deel 1. Vor dem Tor*. Tübingen: J.G. Cotta. Regel 1112-1117.

Het is wel zeker dat in deze tekst een autobiografisch element terugkomt. Zijn 'Entschluss zum Hiersein' (zie hoofdstuk 1.3) heeft hem er echter steeds toe gedreven, tussen het zintuiglijk waarneembare en de in eerste instantie onzichtbare betekenisrijkdom die daarin te vinden is, het midden te bewaren.

Tweede fase

De tweede fase (de dialoog met het onderzochte verschijnsel) die in Goethes methodiek te onderkennen valt, lijkt bij Merleau-Ponty te ontbreken, terwijl de derde fase bij Goethe en de tweede fase bij Merleau-Ponty sterke overeenkomsten vertonen.

Toch geeft Merleau-Ponty bijvoorbeeld in *Phénoménologie de la Perception* blijk van een zodanig verdiepte vorm van inleven in de menselijke waarneming, dat hij die mijns inziens alleen heeft kunnen bereiken door zich hier steeds opnieuw in te begeven, en 'zich prijs te geven' aan wat het verschijnsel te vertellen heeft. Dit proces heet in Goethes terminologie de 'exacte sinnliche Phantasie'. Merleau-Ponty kon zich hierdoor zo intens verbinden met de werkelijkheid van de menselijke waarneming, dat hij deze werkelijkheid kon opdelen onder een dikke laag vooroordelen (o.a. het vooroordeel van de 'objectieve' wereld), eenzijdige uitgangspunten (o.a. objectivisme, subjectivisme) en onbetwifelbaar geachte zienswijzen (cartesiaans dualisme), die er in de loop van de eeuwen overheen waren gegroeid. Belangrijk bij het praktiseren van de 'exacte sinnliche Phantasie' zijn volgens Goethe de 'Kunst- und Nachahmungstrieb', waarmee hij doelt op het vermogen tot (innerlijk) nabootsen. Beide vermogens zijn kenmerkend voor fase twee van Goethes onderzoeksmethodiek. Merleau-Ponty spreekt ook over het nabootsen, als manier om de 'onweerlegbare evidentie' van bijvoorbeeld een persoon te kunnen ervaren:

Veeleer is deze eenheid (van de wereld – WU) te vergelijken met die van een persoon die ik in een onweerlegbare evidentie al herken nog voordat het mij lukt zijn karaktereigenschappen op te sommen, daar hij in al zijn uitingen en in al zijn gedragingen steeds dezelfde stijl bewaart, zelfs wanneer hij van omgeving of van ideeën verandert. Een stijl is een zekere wijze van omgaan met situaties, die ik [...] pas begrijp wanneer ik deze stijl van mijn kant door middel van een soort nabootsing overneem, zelfs als ik niet in staat ben deze te definiëren, en waarvan de definitie, hoe juist ook, nooit het exacte equivalent kan leveren[...]⁶³

Ik meen uit het bovenstaande te mogen concluderen dat Merleau-Ponty weliswaar geen fase tussen die van de fenomenologische reductie en de eidetische reductie heeft beschreven, maar dat in zijn werk de kenmerken van de tweede fase uit Goethes onderzoeksmethode feitelijk niet hebben ontbroken.

63 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 424.

Derde fase

De derde fase bij Goethe en de fase van de eidetische reductie bij Merleau-Ponty hebben tot doel om de unieke zijnswijze van het onderzochte verschijnsel waar te nemen en te beschrijven. Uit de geschriften van Merleau-Ponty maak ik op dat hij de eenheid van de persoon als lichaamssubject waar hij in bovenstaand citaat over schrijft, onweerlegbaar sterk ervaart; maar tegelijkertijd meent hij dat het onmogelijk is om deze eenheid exact te beschrijven, omdat het verstandelijk denken dat hij hiervoor het enige instrument acht, hiertoe niet in staat is. Merleau-Ponty komt hierdoor tot de conclusie dat ding en wereld mysterieus zijn, en geen opheldering kennen die via het verstand toegankelijk is:

Nu wordt het begrijpelijk waarom de dingen, die hun zin aan de wereld ontnemen, geen betekenissen zijn die voor het verstand toegankelijk zijn, maar ondoorgrondelijke structuren, en waarom hun laatste zin verward blijft. Ding en wereld bestaan slechts door mij geleefd, of door subjecten gelijk aan mij, want zij zijn de verketening van onze perspectieven. Maar zij gaan boven alle perspectieven uit, omdat deze verketening tijdelijk en onvoltooid is.⁶⁴

De deur naar deze onuitputtelijke dimensie wordt dus volgens Merleau-Ponty dichtgeslagen voor degene die deze deur tracht te openen door middel van het analytisch of verstandelijk denken. Maar in zijn eigen filosofie zet hij deze dichtgeslagen deur steeds opnieuw weer op een kier. Zo meent hij dat er naast het analytische denken een aanschouwelijk denken mogelijk is, dat zich niet los maakt van de waargenomen verschijnselen, en door kan dringen tot de zijnswijze die zich in deze verschijnselen manifesteert. Merleau-Ponty stelt dat het analytische denken eigenlijk 'leeft' van het aanschouwelijk denken; het aanschouwelijk denken is volgens hem de plaats waar zekerheid tot stand komt en een waarheid verschijnt.⁶⁵ De eidetische reductie, waarvan Merleau-Ponty zegt dat deze het mogelijke in het werkelijke fundeert, heeft tot doel het primordiale weten van dit aanschouwelijk denken expliciet te maken. Maar dit expliciet maken kan vanuit de filosofische traditie volgens hem slechts gebeuren via het analytische denken. En aan dit denken ontglipt weer precies wat in het aanschouwelijk denken zichtbaar werd; Merleau-Ponty meent volgens mij dan ook terecht dat dit expliciet maken via het analytische denken nooit volledig kan zijn.

Het aanschouwelijk denken herkent bijvoorbeeld de boom als 'boom' omdat het daadwerkelijke contact ermee een primordiaal weten in de mens opwekt dat in het bijzondere het algemene herkent.⁶⁶ Zoals eerder in dit hoofdstuk ter sprake kwam, stelt Merleau-Ponty in verband hiermee dat zijn eindige en bepaalde waarnemingen gedeeltelijke manifestaties zijn van een weten dat even uitgebreid als de wereld is.⁶⁷ Of hij dit weten ook ziet als menselijk weten wordt niet duidelijk verwoord, maar het aanschouwelijk denken staat in ieder geval *in contact* met dit weten dat even uitgebreid als de wereld is.

64 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 432.

65 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 493.

66 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 474.

67 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 474.

Het aanschouwelijk denken speelt in de derde fase van Goethes methodiek ook een belangrijke rol. Zoals in hoofdstuk 1.3 al bleek, gaf hij zelf eens de volgende beschrijving van zijn manier van denken:

[...]: dass mein Denken sich von den Gegenständen nicht sondere, dass die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen in dasselbe eingehen und von ihm auf das innigste durchdrungen werden, dass mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei.⁶⁸

Zoals al besproken noemt Goethe het resultaat van dit denken dat tegelijk aanschouwen is: 'Anschauende Urteilstkraft'. Dit is een vorm van oordelen waarin zintuiglijke ervaring en begrip samenvallen. De eenheid van zintuiglijke en ideële werkelijkheid is voor Goethe een gegeven in de gehele natuur. Deze eenheid wordt volgens hem veroorzaakt doordat de 'Urphänomenen' voor beide werkelijkheden de voorwaarden scheppen. Dit proces van tweevoudig kennen (objectief en subjectief) is de kern van Goethes natuurwetenschappelijk streven.

Het probleem van Merleau-Ponty met het expliciet maken van hetgeen in het aanschouwelijk denken zichtbaar is geworden, speelde voor Goethe niet op die manier. Zoals eerder in dit hoofdstuk (4.1) werd opgemerkt, was Goethe als dichter gewend om de taal zo te gebruiken, dat de oneindige betekenisrijkdom die in de dingen aanwezig is hierin niet uitputtend wordt beschreven, maar in het gedicht tegenwoordig wordt gesteld. Zo meende hij dat in de (eindige) verwoording van zijn onderzoeksresultaten een (oneindige) betekenisrijkdom zich voor de lezer zou kunnen verwerkelijken. In het gedicht *Wiederfinden* (1815) aan het einde van hoofdstuk 1.4 en met name in zijn gedicht *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798) presenteert hij zelfs zijn onderzoeksresultaten in dichterlijke vorm; in *Metamorphose der Pflanzen* worden niet alleen de resultaten van zijn botanische studies verwoord, maar bevat ook de essentie van zijn morfologische leer.⁶⁹

Vanuit deze vergelijking van methoden kan de conclusie worden getrokken dat de methoden van Goethe en Merleau-Ponty in vele opzichten gelijkenis vertonen. Duidelijk werd dat Goethe een stap zet tussen de fenomenologische en de eidetische reductie, die het proces nader beschrijft zoals dit zich in de onderzoeker voltrekt op weg naar het doel van de eidetische reductie. Dit proces is in het werk van Merleau-Ponty ook terug te vinden, al heeft hij dit in zijn onderzoeksmethode niet als een aparte fase benoemd.

In het streven van Goethe en Merleau-Ponty om in hun methode van (kleur) onderzoek de zogenaamde 'derde weg' vrij te maken, wordt een overeenkomst in benaderingswijze zichtbaar die de verschillen in achtergrond en historische context tussen beide auteurs lijkt te overbruggen. Wellicht zijn de volgende regels uit het werk van Merleau-Ponty hierbij van toepassing:

68 Goethe, BF. In *GW: HA, Bd. 13*. (2005). p. 37.

69 Goethe, J. W. von. (2005). *Die Metamorphose der Pflanzen*. Elegie in: Trunz, E. (Red.), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 1 Gedichte und Epen I (14e druk)*. München: Verlag C.H. Beck, p. 199-201. Om deze elegie op waarde te kunnen schatten is het belangrijk om Goethes boek: *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (Gotha: Carl W. Ettinger, 1790) erbij te lezen.

De fenomenologie laat zich beoefenen en herkennen als een manier of als stijl. Zij bestaat als beweging voordat zij tot een volledig filosofisch bewustzijn is gekomen. [...]. Deze fenomenologie gaf veel van onze tijdgenoten bij het lezen van Husserl of van Heidegger het gevoel niet zozeer met een nieuwe filosofie in aanraking te komen, als wel dat te herkennen waarop zij zaten te wachten.⁷⁰

Als de fenomenologie een beweging is die wordt gekenmerkt door de uitgangspunten en opvattingen die hierboven zijn verwoord, dan is de methode die Goethe in zijn wetenschappelijk werk hanteerde, te beschouwen als een fenomenologische methode avant la lettre. Zoals in de introductie werd vermeld, werd Goethes wetenschappelijke werkwijze aan het einde van de negentiende eeuw door Steiner als fenomenologische methode opgevat, en kentheoretisch gefundeerd. De overeenkomsten tussen Merleau-Ponty en Goethe die in dit gedeelte zijn verwoord, wijzen er mijns inziens op dat Goethes wetenschappelijke werkwijze sindsdien zijn actualiteit als fenomenologische methode heeft weten te behouden. Volgens deze zienswijze is de hierboven geciteerde uitspraak van Merleau-Ponty inderdaad op Goethe van toepassing: zijn fenomenologische methode bestond lang vóórdat de fenomenologie 'tot een volledig filosofisch bewustzijn is gekomen'.

4.4 DE UIT DEZE VERGELIJKING VOORTKOMENDE FENOMENOLOGISCHE METHODE

Bij de vergelijking van de methoden van Goethe en Merleau-Ponty bleek dat Goethe drie stappen onderscheidt in zijn methode, en Merleau-Ponty twee. Stap 1 en 3 van Goethes methode zijn hierbij sterk verwant aan fase 1 en 2 (de fenomenologische en de eidetische reductie) van de methode die door Merleau-Ponty werd beschreven. Goethe onderscheidt dus nog een extra stap, tussen wat Merleau-Ponty als de eerste en de tweede fase beschrijft. Als nu moet worden vastgesteld hoe de methode luidt die het essentiële in de methoden van Goethe en Merleau-Ponty in zich verenigt, dan is de vraag naar de noodzaak en de waarde van stap 2 hierbij dus een belangrijk punt.

We zagen bij de drie stappen van Goethes methode, dat in de eerste stap de onderzoeker in zijn verwondering nog min of meer buiten de door hem onderzochte verschijnselen staat. In de zintuiglijke ervaring die in deze stap centraal staat, kan al een vermoeden van een mysterieuze diepte in de verschijnselen aanwezig zijn, maar er is geen bewust begrip hiervan. In stap 2 komt de wederzijdse doordringing van subject en object op gang. De ervaring van de onderzoeker intensiveert zich, en er schieten soms lichtende pijlen van begrip doorheen, maar de onderzoeker doet er goed aan, deze pijlen gewoon weer 'te laten schieten', en af te wachten totdat de 'mistbank' die begrip en ervaring nog scheidt, volledig is opgetrokken. En dit is pas het geval wanneer de doordringing van subject en object uiteindelijk zo volledig is, dat in de onderzoeker ervaring en begrip samen gaan vallen.

70 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 34.

Eigenlijk kun je deze methode van onderzoek dus opvatten als één doorgaand proces, waarin je verschillende fasen kunt onderscheiden. Bij Goethe is de tweede stap in zijn methode te beschouwen als een doorgangsfase tussen het gescheiden zijn van ervaring en begrip in de onderzoeker (stap 1), en het samenvallen hiervan (stap 3). En bij Merleau-Ponty zagen we dat deze doorgangsfase niet als een aparte fase werd benoemd in de door hem beschreven fenomenologische onderzoeksmethode.

In hoofdstuk 3 werd beschreven hoe de kunstenaar Brancusi zich ‘heenwerkt’ door de veelheid aan details en verschijningsvormen die in de zintuiglijk waarneembare vormenwereld te vinden zijn, om gestalte te kunnen geven aan een realiteit die daar normaalgesproken voor de zintuigen verborgen in werkzaam is. Ik denk dat dit niet alleen bij het maken van kunst, maar ook voor het doen van fenomenologisch onderzoek opgaat. Want in een fenomenologisch onderzoek dient de onderzoeker zich ‘heen te werken’ door wat er tussen de essentie van het verschijnsel en zijn eigen essentie *niet helder* wordt, en zich als een soort mistbank hiertussen blijft plaatsen. De exacte zintuiglijke fantasie is hierbij een training in het exact maken van de verbeeldingskracht van de onderzoeker. Verbeeldingskracht is noodzakelijk, omdat dit als het ware de ‘substantie’ is waarin het verschijnsel zijn eigen zijnswijze kan ‘herschepjen’ (zie ook hoofdstuk 3.3). Maar dat kan alleen als die verbeeldingskracht exact blijft, en niet met het verschijnsel ‘aan de haal gaat’.

Het eigenlijke *werk* dat de onderzoeker in zichzelf moet verzetten om tot een bewust aanschouwelijk denken (‘Anschauende Urteilskraft’) te komen, zit volgens mij voor een belangrijk deel in wat Goethe als de tweede stap van zijn methode beschrijft. De waarnemingen die in stap 1 moeten worden gedaan, kunnen weliswaar veel tijd en arbeid vragen; maar in stap 2 dient de onderzoeker zijn subjectieve bevangingen te transformeren tot een vorm van ontvankelijkheid die subjectief en objectief tegelijk genoemd kan worden. En dit vraagt veel van zijn kwaliteiten als onderzoeker. Hij dient hiervoor voldoende geduld, terughouding en eerbied voor wat wordt onderzocht in zichzelf te ontwikkelen, alsmede een levendig en exact voorstellingsvermogen, inlevingsvermogen en verbeeldingskracht. Hiervan hangt vervolgens af of de waarnemingen die in stap 1 zijn gedaan, hun essentie in stap 3 kenbaar zullen kunnen maken.

Omdat ik in het volgende deel van dit proefschrift de fenomenologische methode die voortkomt uit de vergelijking van de door Goethe en Merleau-Ponty beschreven methoden wil gaan *toepassen*, kies ik ervoor om stap 2 zoals Goethe die beschrijft, deel te laten uitmaken van deze methode. (Hierboven werd duidelijk dat Merleau-Ponty het werk dat in Goethes methode bij stap 2 hoort, ook heeft gedaan ook al benoemt hij het niet als een aparte stap). In tegenstelling tot Goethes handelswijze in zijn kleurenleer, waarbij hij stap 1 en stap 2 van zijn methode in zijn kleuronderzoek niet apart behandelt, wil ik dit wel doen. Ik wil graag verslag doen van het proces van wederzijdse doordringing dat zich in stap 2 van de hier gebruikte fenomenologische methode afspeelt. Door te beschrijven *hoe* ik me als onderzoeker van stap 1 naar stap 3 heb bewogen, wordt ook duidelijker zichtbaar dat de omschrijving van de dynamiek van blauw in stap 3 niet ‘uit de blauwe lucht’ komt vallen, maar voortkomt uit een navolgbaar proces.

Een ander punt betreft de benaming van het doel waar het fenomenologisch (kleur)onderzoek op aanstuurt. Dit doel wordt door Goethe en Merleau-Ponty verschillend benoemd. Goethe ziet het kunnen waarnemen en beschrijven van het

‘Urphänomen’ als doel van de door hem beschreven fenomenologische methode (zie hoofdstuk 1.2). Wat Goethe aanduidt als het ‘Urphänomen’ van de kleurenwereld, is een *dynamisch principe* dat de sleutel is tot alle mogelijke objectieve en subjectieve kleurverschijnselen (zie onder meer hoofdstuk 1.4, vierde afdeling).

In hoofdstuk 3.3 werd duidelijk dat Merleau-Ponty twee vormen van intentionaliteit onderscheidt. Enerzijds is de onderzoeker actief gericht op het te onderzoeken verschijnsel en probeert er betekenis aan te geven (actintentionaliteit). Anderzijds speelt ook het object een actieve rol, omdat zijn onvervreemdbare eigenheid de tekst levert “waarvan onze kennis een vertaling in een exacte taal probeert te zijn” (fungerende intentionaliteit).⁷¹ Wat Merleau-Ponty aanduidt als de fungerende intentionaliteit van kleur, is dus een *dynamisch principe*, een intentionaliteit die in het onderzochte verschijnsel aanwezig is, en zich in de objectieve en subjectieve kleurverschijnselen zo en niet anders manifesteert.

Zoals in de introductie van dit proefschrift al werd vermeld, kies ik in verband hiermee voor de benaming van het doel van mijn eigen onderzoek: Het kunnen waarnemen en beschrijven van de *dynamiek* van blauw. Hierbij gaat het om het waarnemen en beschrijven van een in eerste instantie niet bewust waarneembare dynamiek die karakteristiek is voor het blauw, en die tot uitdrukking komt in een veelheid aan objectieve en subjectieve kleurverschijnselen.⁷² Met deze term meen ik recht te kunnen doen aan het essentiële in wat beide auteurs als doel van hun onderzoek benoemen. In hun onderzoek gaat het niet om het zoeken naar iets statisch dat zich achter of boven de onderzochte zintuiglijk waarneembare verschijnselen zou bevinden. Het gaat om het kunnen waarnemen en beschrijven van een dynamisch principe dat in het hart van de verschijnselen werkzaam is, en zich hierin uitleeft en verwerkelijkt. Ik meen dat dit doel in mijn onderzoek naar ‘de dynamiek van blauw’ meteen al in de formulering tot uitdrukking komt.

Mijn kleuronderzoek beperkt zich dus tot één kleur, terwijl het kleuronderzoek van Goethe en Merleau-Ponty voor het grootste deel de kleurenwereld als geheel betreft. Merleau-Ponty gebruikt soms weliswaar voorbeelden die betrekking hebben op één specifieke kleur, maar dit doet hij in de allereerste plaats om een principe aan te tonen dat ook voor andere kleuren of de kleurenwereld als geheel geldt.⁷³ Goethe besteedt in de zesde afdeling van zijn kleurenleer wel apart aandacht aan de zintuiglijk-morele werking van de verschillende kleuren uit zijn kleurencirkel. Hij stelt echter dat hij in deze beschrijvingen niet meer dan een schets geeft⁷⁴, en zo is dit gedeelte ook op mij overgekomen. Mijn onderzoek zie ik derhalve als een verdere uitwerking van één van de kleurgebieden (het blauw) die in de zesde afdeling van Goethes kleurenleer (de zintuiglijk-morele werking van kleur) worden besproken. En ik acht een dergelijk onderzoek naar één kleur een zinvol vervolg op

71 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 46.

72 Wanneer deze dynamiek wordt waargenomen, kan vanaf dat moment onderscheid worden gemaakt tussen de dynamiek die bijvoorbeeld in het blauw aanwezig is en de andere variabelen die een rol spelen bij de uiteindelijke werking van deze kleur. Hierbij wordt ervan uitgegaan dat die uiteindelijke werking van diverse factoren afhankelijk is, maar dat deze factoren sterk verbonden zijn met en beïnvloed worden door de primordiale reacties op de betreffende kleur (zie ook Mahnke's *Colour Experience Pyramid* in de introductie).

73 Zie bijvoorbeeld het citaat van Merleau-Ponty over het blauw van de hemel in hoofdstuk 3.2, en over het rood in hoofdstuk 3.5.

74 Goethe (1820). *ZF*. Einleitung. (Slotzin).

het kleuronderzoek van zowel Goethe als Merleau-Ponty, juist omdat dit onderzoek voor het grootste deel betrekking heeft op de kleurenwereld als geheel.

In het nu volgende zullen de drie stappen worden beschreven van de methode die resulteert uit de vergelijking van de methoden van Goethe en Merleau-Ponty in dit hoofdstuk, en die in hoofdstuk 5, 6 en 7 zal worden toegepast. De manier waarop in dit onderzoek naar de kleur wordt gekeken, is in iedere stap verschillend. Grofweg kun je zeggen dat het beeld van de kleur zich in deze drie stappen steeds verder verinnerlijkt. (In bijlage 1 van dit proefschrift wordt nader op deze per stap verschillende blikrichtingen ingegaan).

Onderzoek naar de dynamiek van blauw

Stap 1. De zintuiglijk waarneembare aspecten en samenhangen

In deze stap gaat het om de *zintuiglijke waarneming* van het onderzochte verschijnsel, en de *verwondering* hierover. Dit is de stap die bij Merleau-Ponty terugkomt als de fase van de fenomenologische reductie. Het verschijnsel wordt waargenomen in zijn natuurlijke samenhangen, en de onderzoeker laat zich hierdoor leren. Het verschijnsel moet zich in de waarneming zo volledig mogelijk kunnen tonen. (zie ook hoofdstuk 1.2 en 3.1). In het onderzoek naar de zijnswijze van blauw wordt stap 1 als volgt ingevuld.

Basis voor mijn onderzoek zijn de waarnemingen van blauw gekleurde verschijnselen in de natuur (zie hoofdstuk 5.1).⁷⁵ Deze waarnemingen worden door mij speciaal opgezocht, maar veel van deze waarnemingen worden normaalgesproken soms dagelijks, soms bij meer bijzondere gelegenheden, door ieder mens waargenomen. Door afbeeldingen te tonen van vrij algemeen voorkomende blauw gekleurde natuurverschijnselen, hoop ik bij de lezer dergelijke waarnemingen in de herinnering terug te roepen, en verwondering mogelijk te maken over de pracht en de verscheidenheid die zich in deze verschijnselen toont. In dit onderzoek gaat het om blauwtinten die als variaties van het blauwe gebied in het zichtbare spectrum kunnen worden beschouwd; artificiële blauwtinten zoals metallics of fluorescerende blauwen worden in dit onderzoek niet meegenomen.

Daarnaast wordt gekeken naar het 'gedrag' van de kleur blauw in eenvoudige experimenten, waardoor de kleur zich meer volledig kan tonen (zie hoofdstuk 5.2).⁷⁶ Deze experimenten geven de kleur de kans om aspecten te tonen die anders niet of moeilijk

75 Hierbij ligt de nadruk op voorbeelden uit de natuur in West-Europa. Voorbeelden van blauwgebruik in kunst- en cultuuruitingen zijn in stap 2 geplaatst, omdat hierin al het aspect van de menselijke beleving van de kleur meespeelt, en niet of nauwelijks los hiervan gezien kan worden.

76 Goethe plaatste zijn experimenten in de *beschrijving* van zijn methode in stap 2 (zie hoofdstuk 1.2), hoewel hij in zijn kleurenleer stap 1 en 2 tegelijkertijd doorloopt. Ik heb de experimenten mijn onderzoek in stap 1 geplaatst, omdat ik in stap 2 van dit onderzoek naar de zijnswijze van blauw kan beschikken over onderzoek naar de beleving van blauw van andere onderzoekers. Dit onderzoek was in Goethes tijd nog niet of nauwelijks voorhanden (Goethes beschrijving van de zintuiglijk-morele werking van kleur werd door Wankmuller een novum in de geschiedenis van de kleurenleer genoemd, zie hoofdstuk 2.1), en paste ook niet bij zijn vraagstelling die het geheel van de kleurenwereld betrof.

zichtbaar zouden worden. Deze experimenten zijn eenvoudig, omdat ze aspecten moeten laten zien die gerekend kunnen worden tot de natuurlijke samenhangen waarin de kleur verschijnt.

Tot slot maak ik melding van mijn eigen schilderkundig onderzoek naar de kleur blauw (zie hoofdstuk 5.3). In alle drie de stappen van het onderzoek wordt schilderkundig onderzoek verricht, vanuit een invalshoek die per stap anders is, en overeenkomt met wat in de betreffende stap centraal staat. In stap 1 gaat het daarbij om de zintuiglijke waarneming, in stap 2 om de uitdrukkingsmogelijkheden die de kleur blauw in zich heeft, en in stap 3 om de ervaring van de dynamiek van het blauw (zie ook de opmerkingen over het schilderkundig onderzoek per stap). Voor de hier besproken eerste stap houdt dit in dat het gebied van de kleur blauw wordt verkend; dit bevindt zich tussen wit en zwart, groen en violet (zie hoofdstuk 5, afb. 60). Dit gebied wordt verkend door het maken van kleurstudies, waarin een middenblauw bijvoorbeeld aan de ene kant in groen, aan de andere kant in violet overgaat (zie hoofdstuk 5, afb. 61). Het gaat hierbij alleen om de zintuiglijk waarneembare ervaringen die tijdens het schilderen aan de kleur kunnen worden opgedaan. De te onderzoeken kleur kan hierdoor in al zijn gradaties verschijnen, zonder dat gedachten over de kleur de kleurervaring verschraken of zelfs blokkeren. Hierdoor kan het primordiale bewustzijn als het ware worden ‘gevoed’ met blauwervaringen.

Goethe en Merleau-Ponty maken in hun geschriften over kleur weliswaar geen melding van door henzelf verricht schilderkundig onderzoek; maar mijns inziens kan het schilderen een waardevolle toevoeging zijn, omdat het de kant van de *ervaring* van de kleur in de onderzoeker aanmerkelijk kan versterken.

Stap 2 De dialoog met deze aspecten en samenhangen

In deze stap gaat het om *de doorleefde ervaring van de kleur*. De onderzoeker komt in een wederkerig proces terecht, waarin hij enerzijds steeds dieper doordrongen raakt van de eigenheid van het onderzochte verschijnsel, en anderzijds hierdoor zelf ook steeds dieper in dit verschijnsel doordringt (zie ook hoofdstuk 1.2). De beoefening van exacte zintuiglijke fantasie zorgt ervoor dat de onderzoeker alle aspecten en samenhangen van het verschijnsel ‘mee kan maken’ (Kunst- und Nachahmungstrieb), maar ook dat zijn verbeeldingskracht exact blijft. In mijn onderzoek naar de dynamiek van blauw wordt deze stap op de volgende manier ingevuld.

De wederzijdse doordringing van de onderzoeker als subject en de kleur blauw als object die in stap 2 wordt nagestreefd, is op zichzelf moeilijk overtuigend te beschrijven, omdat het de ervaringen van één subject zijn. Ik los dit probleem op door in mijn onderzoeksverslag eerst in te gaan op het onderzoek naar de beleving van blauw door anderen (zie hoofdstuk 6.1 t/m 6.4). Hierbij wijk ik dus af van de methode die zowel door Goethe als Merleau-Ponty wordt beschreven, waarbij de onderzoeker zelf in de allereerste plaats de dialoog met de onderzochte verschijnselen aangaat.

De Franse historicus Michel Pastoreau (1947), schreef een vooraanstaand boek over de geschiedenis van blauw in de westerse cultuur.⁷⁷ Met dit werk als basis

77 Pastoreau, M. (2001). *Blue: The History of a Color* [Bleu: Histoire d'une couleur] (M.I. Cruse, vertaling). Princeton and Oxford: Princeton University Press. [Afgekort als: Pastoreau (2001). *B. HC.*]

wordt een kort overzicht gegeven van deze geschiedenis, waarin aanvullend ook gegevens van andere onderzoekers worden verwerkt (zie hoofdstuk 6.1). Er is voor gekozen om niet naar het boek van Pastoureaux te verwijzen, maar om daadwerkelijk een samenvatting van de door hem beschreven geschiedenis van de kleur blauw in dit onderzoek op te nemen. De reden hiervoor is dat in dit fenomenologisch onderzoek het 'onderduiken' in de veelheid aan objectieve en subjectieve kleurverschijnselen (ervaring), de voorwaarde is voor het in stap 3 kunnen herkennen van de unieke zijnswijze van de kleur (begrip).⁷⁸ Het kennismaken met de geschiedenis van de kleur blauw in dit onderzoek is hierbij mijns inziens net zo van waarde als het kennismaken met de geschiedenis van een individualiteit die je nader wilt leren kennen.

Vervolgens worden de resultaten vermeld van onderzoek naar de beleving van de kleur blauw, door vooraanstaande kleuronderzoekers (zie hoofdstuk 6.2). Hierbij worden toonaangevende studies besproken, vanaf begin twintigste eeuw tot in onze tijd.

Tot slot wordt gebruik gemaakt van werken van een drietal kunstenaars die gedurende langere tijd intensief met de kleur blauw hebben gewerkt (zie hoofdstuk 6.3). De Spaanse kunstenaar Pablo Picasso (1881-1973), de Franse Yves Klein (1928-1962) en de Britse (oorspronkelijk Indiase) Anish Kapoor (1954) gebruikten de kleur blauw in hun werk als zelfstandig verschijnsel, met een eigen werking en zeggingskracht.⁷⁹

De belevingen die uit dit onderzoek van anderen naar voren komen, worden verzameld en geordend in clusters van onderling verwante blauwbelevingen. In dit *Veld van blauwbelevingen* worden dus alle genoemde blauwbelevingen overzichtelijk samengevoegd (zie hoofdstuk 6.4).⁸⁰

Het eigen schilderkundig onderzoek, waarbij ik me inleef in de vele aspecten van het blauw die in verschillende tinten en contexten naar voren kunnen komen, vormt het uitgangspunt voor de dialoog met het blauw van de onderzoeker zelf. Hierbij gaat het in deze tweede stap om het doorleven en zichtbaar maken van de verschillende uitdrukkingsmogelijkheden van het blauw. Dit wordt in zowel figuratieve als non-figuratieve studies uitgewerkt (zie voor voorbeelden hiervan hoofdstuk 6, afb. 85 en 88). Daarnaast leef ik me door middel van de exacte zintuiglijke fantasie in in alle resultaten inzake de beleving van blauw die door de eerder besproken onderzoekers naar voren zullen worden gebracht. De door mijzelf als onderzoeker ervaren uitdrukkingsmogelijkheden van het blauw, worden hierdoor verrijkt en getoetst. In *Ontmoetingen met blauw* (zie hoofdstuk 6.5) doe ik als onderzoeker verslag van mijn eigen proces van inleven in deze kleur. De verschillende belevingsmogelijkheden die in het *Veld van blauwbelevingen* worden genoemd, komen in dit verslag terug als een dynamisch, onderling samenhangend geheel van ervaringen.

78 Goethe stelt dat het onderzochte verschijnsel zich eerst zo volledig mogelijk dient te kunnen uitspreken, voordat de onderzoeker tot theorievorming overgaat (zie hoofdstuk 1.1). Merleau-Ponty stelt dat de kennis van de onderzoeker een zo exact mogelijke vertaling probeert te zijn van wat hij in het hart van de onderzochte verschijnselen als zijnswijze aantreft (zie hoofdstuk 3.3).

79 Een nader omschrijving van de redenen dat deze kunstenaars werden geselecteerd, is in hoofdstuk 6.3 te vinden.

80 Dit veld van blauwbelevingen is voor het overgrote deel ingevuld door westerse respondenten in wetenschappelijk kleuronderzoek en kunstenaars; meer informatie over de belevingen van blauw in niet-westerse landen zou zeker tot een meer compleet veld van blauwbelevingen hebben geleid. De zijnswijze van het blauw zou in dit onderzoek dan voortkomen uit een meer compleet beeld van de subjectieve kleurverschijnselen waarin deze zijnswijze zich uitleeft.

Door de resultaten van andere onderzoekers inzake de beleving van blauw naast mijn eigen *Ontmoetingen met blauw* te zetten, wordt duidelijk dat de in hoofdstuk 7 beschreven dynamiek van blauw voortkomt uit een veelheid aan ervaringen die niet aan één, maar aan vele onderzoekers is toe te schrijven.

Stap 3 De dynamiek van blauw

In deze stap gaat het om het waarnemen en omschrijven van de dynamiek van blauw. De derde stap is het meest karakteristiek voor de fenomenologische onderzoeksmethode. De beleving van een bepaalde kleur is bijvoorbeeld vanuit een kleurpsychologische of de cultuurhistorische invalshoek goed te onderzoeken, en vraagt niet speciaal om een fenomenologische onderzoeksmethode. Maar als je wilt onderzoeken wat er in de kleur leeft waardoor deze per kleur verschillende belevingen kunnen ontstaan, vraagt dit wél om een dergelijke methode. Want dan moet worden gezocht naar de dynamiek die in de betreffende kleur(en) aanwezig is, en zich in al deze belevingen manifesteert. De tekening met de blauwe hand (afb. 42) dient ter verduidelijking van de methodische stap die in mijn fenomenologisch kleuronderzoek van stap 2 naar stap 3 zal worden gezet.



Afbeelding 42. De beleving en de dynamiek van blauw

De persoon met de doos links op afbeelding 42 stelt de onderzoeker voor. Zolang de 'bodem' waarop hij staat voor hem ondoorzichtig blijft, ziet hij vóór zich een aantal 'vingers', waar een min of meer groot aantal blauwbelevingen omheen zwermen. Dit zijn clusters van onderling verwante blauwbelevingen, die uit zijn onderzoek naar voren zijn gekomen. Het verband tussen deze 'vingers' ziet hij echter niet; vanuit zijn perspectief staan ze los van elkaar. De onderzoeker kan vervolgens de gevonden clusters van blauwbelevingen overzichtelijk opbergen in de doos die hij draagt (dit wordt in het *Veld van blauwbelevingen* feitelijk gedaan), en daarmee zijn onderzoek als afgerond beschouwen.

Maar er kan met betrekking tot deze belevingen pas echt begrip in de onderzoeker ontstaan, als de 'grond' waarop hij staat, doorzichtig voor hem wordt. Want dan wordt duidelijk dat de verschillende clusters in het *Veld van blauwbelevingen* met elkaar samenhangen, en uiteindelijk gezien kunnen worden als de 'vingers' van één en dezelfde hand. In het onderzoek naar de betekenisrijkdom die in het blauw te vinden is, gebeurt dit in stap 3. De samenhang tussen de verschillende belevingen wordt in stap 2 al beleefbaar in *Ontmoetingen met blauw*, maar de bewuste ontmoeting met de dynamiek van blauw ontbreekt hier nog.

Het is voor de onderzoeker niet strikt noodzakelijk om zijn positie van relatieve buitenstaander op te geven, zolang hij 'bovengronds' blijft. Het veld van blauwbelevingen kan ook worden samengesteld door een onderzoeker die hierin alleen de onderzoeksresultaten van andere kleuronderzoekers samenvat, al is dat in deze fenomenologische onderzoeksmethode zeker niet de bedoeling. Maar in de *Ontmoetingen met blauw* gaat de onderzoeker als het ware 'ondergronds', en duikt hij onder in het blauw. Dit houdt in dat hij zijn positie als relatieve buitenstaander hier niet langer kan handhaven. In *Ontmoetingen met blauw* moet worden bewaard wat Merleau-Ponty schrijft over hoe hij het blauw van de hemel waarneemt. Hij stelt dat hij, kijkend naar het blauw, geen gedachten ontvouwt die hem het geheim ervan zouden prijsgeven. Hij geeft zich prijs aan het blauw, begeeft zich in dit mysterie, zodat de kleur in hem kan gaan 'denken'.⁸¹ (Zie ook hoofdstuk 3.2).

In mijn onderzoeksverslag wordt bij deze derde stap uitgegaan van de in de inleiding van dit hoofdstuk gememoreerde uitspraak van Goethe uit het voorwoord van zijn *Zur Farbenlehre*. In deze uitspraak stelt hij dat al je pogingen om de zijnswijze van iets of iemand afdoende te beschrijven, tevergeefs zullen zijn; maar als je zijn daden of werkingen nader beschouwt, dan komt je daaruit een beeld van deze zijnswijze tegemoet.⁸² Als het doel van de onderzoeker is om de dynamiek of zijnswijze van de kleur blauw te leren kennen en te beschrijven, dan lukt dit volgens Goethe dus niet direct, maar komt je als onderzoeker een beeld hiervan tegemoet uit de 'daden' van deze kleur. Vanuit dit gezichtspunt bezien zijn de in stap 1 en 2 genoemde zintuiglijk waarneembare, blauw gekleurde verschijnselen en de belevingen van blauw die in stap 2 aan de orde kwamen, te beschouwen als 'daden' of werkingen van blauw. Daarnaast zijn er kleuronderzoekers en/of kunstenaars die rechtstreeks verslag doen van de 'daden' van blauw. Dit wordt door deze auteurs uitgedrukt door het gebruik van *werkwoorden*, die weergeven wat het blauw 'doet'. Kandinsky stelt in zijn boek *Über das Geistige in*

81 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 289

82 Goethe (1810). *ZF*. Vorwort.

der Kunst bijvoorbeeld dat het blauw “sich vom Zuschauer entfernt”.⁸³ Hiermee geeft Kandinsky dus aan dat hij in het blauw een bepaalde activiteit waarneemt, die hij zich bewust heeft gemaakt (kenmerkend voor stap 3).

In de literatuur over kleur en kleuronderzoek is relatief weinig te vinden over de daden van blauw, uitgedrukt in werkwoorden. Dit hangt mijns inziens samen met het feit dat de fungerende intentionaliteit van de kleur een realiteit voor de onderzoeker moet zijn, wil het mogelijk zijn om over de daden van blauw te kunnen schrijven. En zolang de onderzoeker de beleving van kleur conform het cartesiaans dualisme een strikt subjectieve aangelegenheid acht, is dit niet mogelijk, omdat het binnen deze gedachtegang onzinnig is om te menen dat een kleur intenties zou hebben, laat staan iets zou kunnen *doen*.

In mijn onderzoek naar de dynamiek van blauw wordt deze derde en laatste stap als volgt ingevuld. De uitspraken van een aantal toonaangevende kunstenaars en/of kleuronderzoekers over de daden van blauw, uitgedrukt in werkwoorden, worden eerst in een overzicht geordend (7.1). Er zal ook worden teruggekeken naar de daden of werkingen van het blauw die in stap 1 en 2 zijn genoemd (in de vorm van belevingen of blauw gekleurde verschijnselen). Daarna volgt een poging om te beschrijven welke dynamiek de onderzoeker uit al deze daden van het blauw tegemoet komt (7.2).

Met non-figuratieve kleurstudies wordt dit zoekproces naar een juiste omschrijving ondersteund; hierdoor wordt het mogelijk om te kijken in hoeverre mijn pogingen om de dynamiek van blauw te omschrijven, ‘kloppen’ met de ervaring van deze dynamiek in het schilderen (zie voor een voorbeeld hiervan hoofdstuk 7, afb. 90).

Als de dynamiek van blauw eenmaal is omschreven, dan moet deze vervolgens ook terug te herkennen zijn in al de objectieve en subjectieve kleurverschijnselen waarin dit blauw zich ‘uitleeft’. Daarnaast moet het waarnemen van deze dynamiek het voor de onderzoeker mogelijk maken, samenhang te ervaren tussen blauwverschijnselen die eerder los van elkaar leken te staan. Hieraan zal tot slot van dit onderzoek aandacht worden bested (zie hoofdstuk 7, epiloog).

Tot zover de beschrijving en invulling van de onderzoeksmethode die ik in de hierna volgende hoofdstukken 5, 6 en 7 zal gaan toepassen. Hierbij zal ik proberen om ‘de derde weg’ te volgen, waarvan in het voorafgaande zowel Goethe als Merleau-Ponty de mogelijkheden overtuigend hebben aangetoond.

Terugblik op hoofdstuk 4: Vergelijking Goethe – Merleau-Ponty

Hoofdstuk 4 is geschreven in antwoord op de derde subvraag die in de introductie werd gesteld: Wat zijn de overeenkomsten en de verschillen tussen de methoden van (kleur)onderzoek van Goethe en Merleau-Ponty met de hieraan gekoppelde interesses en doelstellingen, en hoe luidt de methode van (kleur)onderzoek die voortkomt uit het essentiële van de door Goethe en Merleau-Ponty beschreven methoden?

83 Kandinsky (1977). GK. p. 87.

In hoofdstuk 4.1 werd eerst ingegaan op de verschillen in interesses en doelstellingen die in het werk van Goethe en Merleau-Ponty naar voren komen. We zagen dat hoewel Goethe en Merleau-Ponty een sterk verwante onderzoeksmethode hanteren, de gerichtheid van hun onderzoek heel verschillend is, ook wanneer zij beiden hetzelfde onderwerp (kleur) onderzoeken. In Goethe's kleurenleer en zijn overige natuurwetenschappelijk werk, is zijn interesse primair gericht op de kant van de te onderzoeken verschijnselen, terwijl Merleau-Ponty als filosoof zich primair richt op het waarnemen en denken, dus op de kant van het menselijk bevattingsvermogen.

Een ander verschil betreft de verhouding van Goethe en Merleau-Ponty tot de beeldende kunst. Merleau-Ponty was bijzonder geïnteresseerd in de (schilder)kunst van de modernen. Hij meende dat in de moderne kunst werd gezocht naar een diepte die de gebruikelijke dimensies van lengte, breedte en diepte *omvat*. De schilder die deze diepte zoekt is volgens hem niet geïnteresseerd in de *afbeelding* van iets, maar in de *wording* ervan. Hij stelt dat de schilders in dit avontuur hun lichaam aan de wereld 'uitleenen' om een metamorfose van het zichtbare te bewerkstelligen, waarin de zwijgende betekenisrijkdom van de prereflectieve wereld (mede) tot uitdrukking komt.⁸⁴ En hij herkende dit streven in zijn eigen filosofisch werk (zie hoofdstuk 3.3: Filosofie en moderne schilderkunst als geboorteprocess). Goethe kende de kunst van de modernen uiteraard niet. Hij zag als ideaal voor de schilderkunst dat in het afgebeelde tafereel de betekenisrijkdom mede tot uitdrukking zou komen die volgens hem normaalgesproken onzichtbaar in de dingen aanwezig is. De uitspraak van Paul Klee: 'Kunst geeft niet het zichtbare weer, maar maakt zichtbaar' karakteriseert de kern van hun beider opvattingen over (schilder)kunst, al geven zij hieraan een verschillende, door de tijd waarin zij leefden mede bepaalde invulling aan. Hier komt dus naast de verschillen ook een belangrijke overeenkomst naar voren: het gaat zowel Goethe als Merleau-Ponty om wat in een kunstwerk zichtbaar kan worden, als een kunstenaar de kloof tussen objectivisme en subjectivisme weet te overbruggen. Goethe noemt dit 'het openbaar geheim'. Merleau-Ponty zegt dat een dergelijk kunstenaar tot uitdrukking brengt wat *bestaat*.

Een laatste verschil tussen Goethe en Merleau-Ponty dat aan de orde kwam, betreft hun houding ten aanzien van de betekenisrijkdom die volgens hen in de zintuiglijk waarneembare verschijnselen aanwezig is. Merleau-Ponty lijkt hierbij in de eerste plaats ruimte te willen maken voor deze betekenisrijkdom (en dus voor een denkvermogen dat even uitgebreid als de wereld is) in het filosofisch-wetenschappelijk denken van zijn tijd. Met betrekking tot zijn kleuronderzoek waagt hij zich niet aan het beschrijven van wat volgens hem nooit volledig te beschrijven is. Goethe ziet ook dat het oneindige niet uitputtend beschreven kan worden, maar is als dichter in staat om de taal zo te gebruiken, dat in het gedicht deze oneindige betekenisrijkdom zodanig tegenwoordig wordt gesteld, dat deze zich tussen de lezer en de tekens op het papier kan verwerkelijken. Hij benoemt het 'Urphänomen' van de kleurenwereld, en schrijft het gedicht *Wiederfinden* (zie einde hoofdstuk 1) waarin de betekenisrijkdom van zijn kleuropvatting tegenwoordig wordt gesteld.

84 Johnson, G. A. (1993). Ontology and Painting: Eye and Mind. In G. A. Johnson (red. en introductie), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 1: Introductions to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting*. Evanston: Northwestern University Press. p. 52, 53. [afgekort als: Johnson (1993). OP. In MPAR.] Ook: Merleau-Ponty. OG. (1996). p. 61.

Na de bespreking van de verschillen, werd in hoofdstuk 4.2 ingegaan op de overeenkomsten in streefrichting die in het werk van Goethe en Merleau-Ponty naar voren komt. Daarbij werd geconstateerd dat Goethe en Merleau-Ponty met betrekking tot (kleur)onderzoek beide hebben gekozen voor de door mij zo genoemde ‘derde weg’. Deze keuze impliceert de noodzaak om de scheiding tussen object en subject, lichaam (ervaring) en geest (idee, begrip) die de kern van het Cartesiaans dualisme vormt, te overwinnen. Merleau-Ponty keert zich rechtstreeks tegen dit dualisme. Goethe keert zich tegen Newton, die in zijn mathematisch georiënteerde kleuronderzoek een vooraanstaand vertegenwoordiger van dit dualisme is.

De filosofische doordening van de fenomenologische methode door Merleau-Ponty is niet alleen voor zijn eigen werk, maar ook voor het begrijpen van de plaats en de waarde van de door Goethe beschreven methode van grote betekenis. Merleau-Ponty maakt expliciet duidelijk dat hij de methode van het fenomenologisch begrijpen ziet als een weg om het Cartesiaans dualisme te overwinnen. In verband hiermee merkte hij op dat de belangrijkste verworvenheid van de fenomenologie is, dat zij de extremen van het subjectivisme en het objectivisme met elkaar heeft verbonden (zie hoofdstuk 3.3). In de fenomenologische methode worden twee vormen van intentionaliteit erkend, de actintentionaliteit en de fungerende intentionaliteit. Het object levert de onderzoeker de indrukken en ervaringen, vanuit de natuurlijke, prereflectieve eenheid van mens en wereld (fungerende intentionaliteit). En in de begripsmatige representatie probeert de onderzoeker hiervan een zo exact mogelijke vertaling te geven (actintentionaliteit).⁸⁵ Hierdoor verandert de *scheiding* tussen subject en object in een *doordringing* van subject en object, waardoor het object zich in het bewustzijn van de onderzoeker letterlijk en figuurlijk kenbaar kan maken.

Zowel Goethe als Merleau-Ponty erkennen hierbij dus de zintuigen als toegang tot de werkelijkheid. Merleau-Ponty maakt in dit verband onderscheid tussen de natuurlijke en de analytische blik, en bekritiseert de neiging van de *analytische* blik om te menen dat de *natuurlijke* blik geen beeld geeft van de ‘werkelijke, objectief waarneembare’ situatie, waardoor gezichtsbedrog kan voorkomen. Merleau-Ponty stelt hier tegenover dat het woord gezichtsbedrog is uitgevonden “om het vooroordeel van de objectieve wereld te redden.”⁸⁶ Want het is voor de betekenis van wat wordt waargenomen volgens hem essentieel om beweeglijkheid, ambiguïteit toe te laten, en zich nader te laten bepalen door de context. In overeenstemming hiermee werd in hoofdstuk 1.3 duidelijk dat Goethe de gedachte dat de ‘objectief juiste’ zienswijze waardevoller zou zijn dan wat via de zintuiglijke ervaring bij de mens binnenkomt, als een fundamentele misvatting zag.

Met betrekking tot hun visie op het verschijnsel kleur zijn zowel Goethe als Merleau-Ponty ervan overtuigd dat elke kleur een directe werking op de mens heeft, die niet het gevolg is van zijn bewuste oordeel. Beiden zien zij de kleur als uitdrukking van de niet zintuiglijk waarneembare betekenisrijkdom die in de dingen aanwezig is. We zagen dat deze zienswijze in de ontstaansperiode van de abstracte kunst in Duitsland van grote betekenis is geweest, met name voor de verzelfstandiging van de kleur als artistiek uitdrukkingsmiddel in de beeldende kunst (zie hoofdstuk 2: Kunst – de modernen). Maar de kleurindruk is slechts één van de zintuigindrukken waardoor

85 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 46

86 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 57.

een bepaald verschijnsel bij de mens binnenkomt. In het fenomenologisch onderzoek vertegenwoordigen *al* onze zintuigindrukken volgens Goethe en Merleau-Ponty een specifieke ingang tot de unieke zijnswijze van het onderzochte verschijnsel. Hierdoor zijn deze zintuigindrukken onderling verbonden, en is de mens volgens Merleau-Ponty te beschouwen als een 'sensorium commune'.

Vervolgens zijn in hoofdstuk 4.3 de methoden van (kleur)onderzoek vergeleken die door Goethe en Merleau-Ponty werden beschreven en toegepast. Hierbij werd geconstateerd dat hun methoden in vele opzichten gelijkenis vertonen. Een opvallend verschil is echter dat Goethe een extra stap beschrijft tussen de twee fasen die Merleau-Ponty benoemt als de fenomenologische en de eidetische reductie. Deze stap beschrijft het proces nader zoals dit zich in de onderzoeker voltrekt op weg naar de eidetische reductie. Hierbij werd duidelijk dat dit proces in de methodebeschrijving van Merleau-Ponty ook wordt aangeduid, maar dat hij het niet als een aparte fase heeft beschreven.

Uit deze vergelijking van de methode van Merleau-Ponty met die van Goethe werd de conclusie getrokken dat Goethes wetenschappelijke werkwijze beschouwd kan worden als een fenomenologische methode *avant la lettre*, die als *methode* zijn actualiteit heeft weten te behouden.⁸⁷

Tot slot is in hoofdstuk 4.4 de fenomenologische onderzoeksmethode geformuleerd, die voort is gekomen uit de vergelijking van de door Goethe en Merleau-Ponty beschreven methoden. Er is gekozen voor een methode in drie stappen. Stap 1 en 3 bevat wat als essentieel naar voren komt in de eerste en de laatste door Goethe en Merleau-Ponty beschreven stappen of fasen. Zoals zojuist al werd opgemerkt, beschrijft Goethe nog een tweede stap tussen deze eerste en laatste fase, terwijl Merleau-Ponty wel het *proces* aanduidt dat in de onderzoeker plaats moet vinden om van de fase van de fenomenologische naar de fase van de eidetische reductie te komen, maar dit niet als een aparte stap heeft beschreven. Het transparant beschrijven van het proces dat plaats moet vinden om van de fenomenologische naar de eidetische reductie te komen, is in het door mij uit te voeren onderzoek naar de dynamiek van blauw (zie hoofdstuk 5, 6 en 7) van groot belang. Dit is de reden waarom ik ervoor kies om toch de door Goethe beschreven tweede stap in de door mij gebruikte onderzoeksmethode op te nemen. Hierdoor verwacht ik dat het onderzoek zo veel mogelijk navolgbaar zal zijn in zijn methodische opbouw.

Met de formulering van deze fenomenologische onderzoeksmethode is ook de hoofdvraag van dit proefschrift al gedeeltelijk beantwoord. Deze vraag betreft de beschrijving en toepassing van een methode van kwalitatief kleuronderzoek waarin de betekenisrijkdom die in de kleurenwereld te ervaren is, voor het bewustzijn toegankelijk wordt (zie ook de introductie). Om ook de vraag naar de *toepassing* van deze methode te kunnen beantwoorden, wordt in de volgende hoofdstukken daadwerkelijk onderzoek gedaan met de fenomenologische methode die in dit hoofdstuk uit de vergelijking van de methoden van Goethe en Merleau-Ponty voort is gekomen. Door de stappen van deze onderzoeksmethode te doorlopen, hoop ik in mijn onderzoek naar de dynamiek

87 Goethes *methode* blijkt dus niet gedateerd, maar zijn *onderzoeksresultaten* zijn uiteraard soms door de tijd ingehaald. Een voorbeeld van een gedateerde bevinding in Goethes kleurenleer is bijv. zijn verklaring met betrekking tot de kleuren die ontstaan als je door een prisma kijkt (zie hoofdstuk 2.1, tweede afdeling). Nog tijdens zijn leven nam Goethe zelf al afstand van deze verklaring.

van blauw 'de derde weg' te vinden die tussen Skylla en Charybdis door voert, en deze onderzoeksweg zo transparant mogelijk te beschrijven in het hierna volgende verslag.

HOOFDSTUK 5

HOOFDSTUK 5

Onderzoek naar de dynamiek van blauw

Stap 1

De zintuiglijk waarneembare aspecten en samenhangen

Man kann Farben eben nicht wie Nummern behandeln, sondern muss sie als Individualitäten sehen, mit eigener Geschichte, eigenem Schicksal und infolgedessen auch mit eigenen Aufgaben.¹

Inleiding

In dit hoofdstuk wordt verslag gedaan van stap 1 van mijn onderzoek naar de dynamiek van blauw. Zoals in de introductie werd vermeld, is de keuze voor deze kleur wat mijzelf betreft min of meer willekeurig geweest. Mijn keuze voor blauw hangt samen met het gegeven dat sinds de eerste Wereldoorlog blauw voor meer dan de helft van de volwassenen in West-Europa en de Verenigde Staten de favoriete kleur is. Daarna komt groen (iets minder dan 20%) en dan wit en rood (8%). De andere kleuren blijven hierbij ver achter, en sekse of sociale klasse/beroep maakt hierbij nauwelijks verschil.² Door voor blauw te kiezen, richt dit onderzoek zich dus op een kleur waarbij relatief weinig mensen uitgesproken gevoelens van antipathie ervaren.

Het doel van dit onderzoek is: het kunnen waarnemen en omschrijven van de dynamiek van blauw. Het kan worden beschouwd als een uitwerking van één van de kleurgebieden (blauw) die in de 6^e afdeling van Goethes kleurenleer (de zintuiglijk-morele werking van kleur) worden besproken.³ Zoals in hoofdstuk 4.4 werd besproken, gaat het in de eerste stap van dit onderzoek om de zintuiglijke waarneming van het te onderzoeken verschijnsel in zijn natuurlijke samenhangen, en de verwondering hierover. Het verschijnsel moet zich in deze stap zo volledig mogelijk kunnen tonen (zie ook hoofdstuk 1.2 en 3.1).

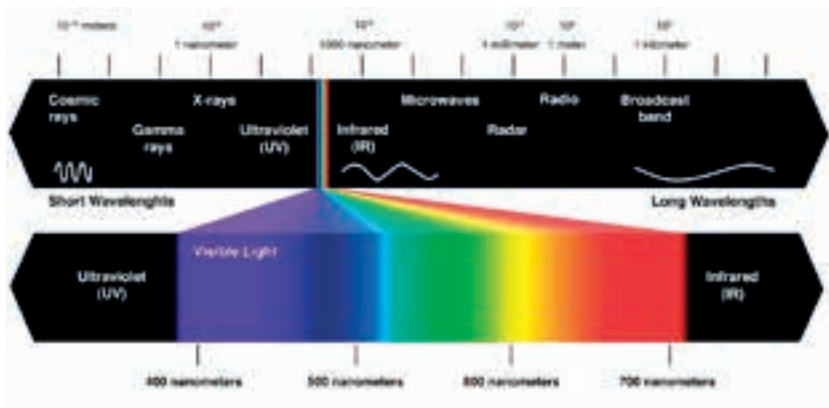
In deze eerste stap van het onderzoek naar de dynamiek van blauw gaat het dus om het waarnemen van de kleur blauw in een rijk scala aan verschijningsvormen, zodat deze kleur zich in zoveel mogelijk aspecten aan de onderzoeker kan tonen, in zijn natuurlijke samenhang met andere verschijnselen. Hierbij wordt geen systematisch

1 Frieling, H. (2006). *MF*. p. 67.

2 Pastoreau, M. (2001). *Blue: The History of a Color* [Bleu: Histoire d'une Couleur.] (M.I. Cruse, vertaling). Princeton and Oxford: Princeton University Press. p. 170. [afgekort als: Pastoreau (2001). *B. HC*.]

3 Goethe noemt in zijn 6e afdeling alleen het blauw, het roodblauw en het blauwrood. Dit hangt samen met het gegeven dat hij in deze 6e afdeling de kleuren behandelt die in zijn kleurencirkel voorkomen. Zoals in hoofdstuk 4.4 ter sprake kwam, trek ik in mijn onderzoek het blauw zowel naar de kant van het violet, het groen, het zwart en het wit, om de grenzen van het gebied van het blauw te leren kennen en me bezig te houden met de vraag: wat is er in dat gebied dat we met het woord 'blauw' aanduiden? Met dit begrip 'blauw' moet iets worden aangeduid dat eenheid brengt in de verscheidenheid van nuances, anders zouden deze nuances onmogelijk met hetzelfde woord 'blauw' kunnen worden aangeduid.

onderscheid gemaakt tussen de verschillende blauwtinten; de waarnemingen omvatten in principe het hele gebied dat gewoonlijk met 'blauw' wordt aangeduid (een deelgebied van het zichtbare licht in het elektromagnetisch spectrum, zie afb. 43).



Afbeelding 43. Kleurenspectrum met aanduiding golflengten (nanometers)

Eerst zal een (noodzakelijkerwijs klein) gedeelte van de duizenden, vaak als vanzelfsprekend beschouwde waarnemingen van de kleur blauw die ieder mens vanaf zijn prille jeugd heeft opgedaan, in de herinnering worden teruggeroepen door afbeeldingen van te tonen en/of ze te benoemen (5.1). Daarnaast worden een aantal experimenten besproken, die tot doel hebben de kleur meer volledig te leren kennen. Dit doel wordt bereikt door in deze experimenten, die in het verlengde liggen van de natuurlijke samenhangen waarin de kleur verschijnt, een aantal aspecten van de kleur (meer volledig) zichtbaar te maken die anders niet of moeilijk zichtbaar zouden worden. (5.2).⁴

Tot slot heb ik het hele gebied van het blauw schilderend verkend (5.3). Met het gebied van het blauw wordt het gebied aangeduid dat ligt tussen wit, zwart, groen en violet (zie ook hoofdstuk 4.4).⁵

5.1 BLAUW IN DE ZINTUIGLIJK WAARNEEMBARE NATUUR

In de uitspraak waarmee Frieling dit hoofdstuk begon, wordt gesuggereerd dat de kleur als een individualiteit gezien moet worden, met een eigen geschiedenis en een eigen lot. Als dit als kleuronderzoeker je uitgangspunt is, dan ligt het voor de hand om te beginnen met in kaart te brengen waar deze kleur zich in de zintuiglijke wereld

4 Zie hoofdstuk 4.4 voor de reden waarom ik deze experimenten in stap 1 heb geplaatst, terwijl Goethe in de door hem beschreven methode deze experimenten in stap 2 plaatste. In zijn kleurenleer heeft hij in de praktijk stap 1 en 2 tegelijk doorlopen.

5 In dit hoofdstuk zijn, in gewijzigde context, afb. 49, 51, 52, 57 en 58 ontleend aan afb. 20, 21, 22, 28 en 29 in: Uitgeest, W. (2010). *De binnenkant van blauw. Zeist: Christofoor*. Afb. 57 en 58 komen in dit proefschrift uit een andere bron.

manifesteert. Bij een eerste kennismaking met een ander mens bijvoorbeeld, gebeurt dit vaak onwillekeurig. We zijn benieuwd waar deze persoon zich mee bezig houdt, waar hij graag komt en waar hij een afkeer van heeft. Dit vinden we interessant, omdat de ervaring leert dat de plaatsen waar deze persoon zich bij voorkeur manifesteert in de wereld, verband houden met de individualiteit van deze persoon. Als je twee biografieën met elkaar vergelijkt, dan kan blijken dat de een bijvoorbeeld zijn hele leven voetballer en trainer is geweest, terwijl de ander nooit een voetbalstadion van binnen heeft gezien. Zo verschillend kunnen twee individualiteiten zijn, en dat geldt ook voor de individualiteit van twee kleuren.

Om een paar voorbeelden te noemen van hoe verschillende kleuren zich in de zintuiglijk waarneembare wereld kunnen manifesteren: er is erg veel rood en geel gekleurd voedsel, en erg weinig blauw. De mens wordt blauw van de kou, en rood van de warmte. De vlammen in de haard waar we ons aan warmen, zijn oranjerood en geel. Maar een vlam waarbij de verbranding volledig is, is blauw. En een blauwe vlam is ook heter dan de rode. Dit zijn opmerkelijke gegevens, die de onderzoeker in deze eerste fase ten zeerste kunnen verwonderen. En dat is ook de bedoeling van deze eerste fase. De hieronder volgende opsomming van de zintuiglijk waarneembare verschijnselen waarin de kleur blauw zich manifesteert, biedt de mogelijkheid, het blauw als het ware 'in te drinken' aan de hand van zoveel mogelijk verschijningsvormen, en je te verwonderen over wat wordt waargenomen.

Vervuld raken van de rijkdom aan tinten en verschijningsvormen die de kleur blauw in de zintuiglijk waarneembare verschijnselen tentoonspreidt, is belangrijk in deze fase van het onderzoek. Want hierdoor verliest de kleur zijn gewone vanzelfsprekendheid, en blijkt ze een eigen, mysterieuze existentie te bezitten die weerstand biedt aan onmiddellijke etikettering en bewuste reflectie. Door deze ervaring kan in de onderzoeker een houding van eerbied en verwondering ontstaan, die noodzakelijk is om deze eerste fase van het onderzoek te kunnen voltrekken. (zie hoofdstuk 1.2 en 3.2).

Zoals in hoofdstuk 4.4 werd beschreven, wordt als basis voor mijn onderzoek eerst aandacht besteed aan de blauw gekleurde verschijnselen in de natuur. Er is naar een zo groot mogelijke verscheidenheid gestreefd (voorbeelden uit de verschillende natuurrijken bijv.), en er is zeker niet geselecteerd op het al dan niet 'passen' van de voorbeelden in een of ander vooropgezet idee van de onderzoeker over de dynamiek van blauw. Ik ben als fenomenologisch onderzoeker geïnteresseerd in een ontmoeting met deze dynamiek, en als zodanig ben ik me ervan bewust dat de gedachten die ik als onderzoeker zelf kan produceren, pas van belang zijn *na* deze ontmoeting, wanneer ik de kleur 'in mij kan laten denken'.⁶

Hieronder kan slechts een fractie van de mij bekende voorbeelden worden genoemd en/of getoond, en helaas ken ik lang niet alle mogelijke voorbeelden van blauw gekleurde natuurverschijnselen. Ik moet mij dus noodzakelijkerwijs beperken tot een vrij persoonlijke en in die zin willekeurige selectie van mij bekende voorbeelden. De meeste voorbeelden komen derhalve uit Nederland en West-Europa, met geen andere reden dan dat dit de woonomgeving van de onderzoeker is. En toch moet een onderzoek als dit mijns inziens beginnen met het tonen van een binnen dit kader zo groot mogelijke verscheidenheid aan zintuiglijk waarneembare, blauw gekleurde verschijnselen. Dit

6 Verwijst naar de door Merleau-Ponty geciteerde uitspraak van Cézanne, dat het door hem geschilderde landschap zich in hem 'denkt'. Citaat in: Johnson (1993). CD. In *MPAR*. p. 67. Zie ook hoofdstuk 3.3.

acht ik noodzakelijk om stap 1 van de gekozen fenomenologische methode voldoende tot zijn recht te laten komen, waarin verwondering over de uitdrukingskracht en de veelzijdigheid van de kleur blauw in de zintuiglijk waarneembare wereld centraal staat. Om deze verwondering te stimuleren heb ik afbeeldingen gekozen die naar mijn gevoel het betreffende blauw gekleurde verschijnsel voldoende overtuigend naar voren brengen. Het staat ieder vrij zijn of haar eigen voorbeelden aan de nu volgende lijst van blauw gekleurde natuurverschijnselen toe te voegen, als dit het doel van deze stap dichterbij kan brengen: verwondering over de rijkdom en de uitdrukingskracht die de kleur blauw tentoonspreidt in de wereld van de zintuiglijk waarneembare verschijnselen.

Lucht en vuur; water en ijs

- Blauwe lucht
- Blauwe verten (bergen, bos enzovoort; afb. 44)
- Blauw water (afb. 45)
- Blauwe vlammen (afb. 46)
- IJs (ijsbergen, afb. 47; gletsjerspleten)
- Blauw van de rook
- Dwaallichten (wetenschappelijke verklaring: blauwachtige beweeglijke vlammetjes boven moerasachtige streken, ontstaan door moerasgas dat met een beetje fosfor/waterstof tot zelfontbranding overgaat)⁷



Afbeelding 44. Blauwe verten

7 [http://www.dbnl.org/arch/veen090occu01_01/pag/veen090occu01_01.txt_geraadpleegd op 02-10-2015](http://www.dbnl.org/arch/veen090occu01_01/pag/veen090occu01_01.txt_geraadpleegd%2002-10-2015).



Afbeelding 45. Het blauwe oog, Corfu



Afbeelding 46. Blauwe vlammen

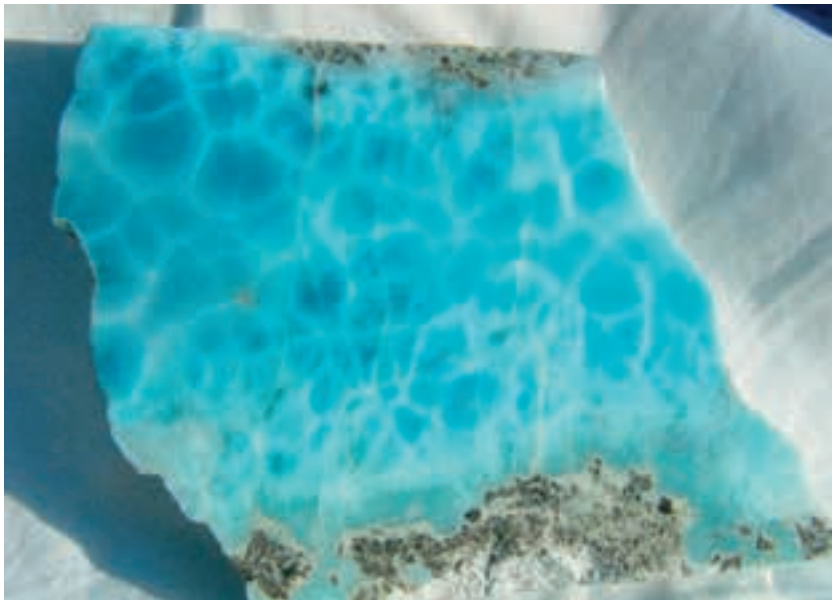


Afbeelding 47. Ijsbergen, IJsland

Mineralen

Voorbeelden van blauwe stenen/mineralen:

- Larimar (Dominicaanse Republiek; ook wel Atlantissteen of Dolfijnsteen, afb. 48)
- Saffier (afb. 49)



Afbeelding 48. Larimar



Afbeelding 50. Lapis lazuli



Afbeelding 49. Saffier

- Lapis lazuli (afb. 50)
- Angeliet
- Tanzaniet
- Chalcedoon
- Cavanciet
- Azuriet (een kopercarbonaat, al eeuwen o.a. als pigment gebruikt)
- Turquoise, blauwe variant
- Aquamarijn, blauwe variant

Planten

Voorbeelden van blauwe bloemen:

- Korenbloem (*Centaurea cyanus*, afb. 51).
- Ridderspoor (*Delphinium*. Kleuren: wit paars/lila, blauw, bloemen regelmatig tweekleurig. Diepblauwe soort, eenkleurige bloemen: *Delphinium Belladonna Atlantis*. De *Delphinium Belladonna Völkerfrieden* is diep gentiaanblauw.
- Wilde cichorei (*Cichorium intybus*)
- Juffertje-in-het-groen (*Nigella damascena*)
- Blauwe Spirea (*Caryopteris x clandonensis* 'Heavenly Blue')
- Blauwe winde (*Ipomoea tricolor* 'Heavenly Blue')
- Blauwe zeedistel (*Eryngium maritimum*)
- Blauwe vergeet-mij-nietjes, bijv. het bosvergeet-mij-nietje (*Myosotis sylvatica*)
- Blauwe gentiaansoorten (Voorjaarsgentiaan of *Gentiana verna*, afb. 52)
- Blauwe passiebloem (*Passiflora coerulea*).
- Amerikaanse sering (*Ceanothus thyrsiflorus* var. *Repens*)
- Blauwe monnikskap (*Aconitum napellus*) zeer giftig
- Blauw druifje (*Muscari botryoides*)
- Bluebells of boshyacint (*Hyacinthoides non-scripta*, afb. 53)

Voorbeelden van blauwe vruchten:

- Jeneverbes
- Blauwe bes
- Bosbes
- Sleedoornbes
- Blauwe druif (is eigenlijk eerder paars)



Afbeelding 53. Boshyacinten



Afbeelding 52. Voorjaarsgentianen



Afbeelding 51. Korenbloemen

Dieren

Voorbeelden van overwegend blauwe dieren:

- Blauwtjes, onder andere alpenblauwtje, icarusblauwtje (vlinders)
- *Papilio ulysses* (vlinder)
- *Morpho melenaus* of blauwe morpho (afb. 54)
- Pauw (afb. 55)
- IJsvogel



Afbeelding 54. Blauwe morpho



Afbeelding 55. Pauw

Mensen

- Blauwe ogen (afb. 56)
- Blauwe ogen bij pasgeboren baby's
- Traditioneel bij baby's: zachtblauw als kleur voor jongetjes



Afbeelding 56. Blauwe ogen

Blauwe verkleuring van delen van het menselijk lichaam:

- Blauw van de kou (rood bij warmte, ontsteking)
- Blauwe lippen (door kou, zuurstofgebrek)
- Blauw aanlopen (bij gevaar voor stikken)
- Blauwe plek, blauw oog
- Spataderen

Tot slot mag in deze opsomming de blauwe planeet (de aarde vanuit de ruimte gezien) tegenwoordig misschien ook niet ontbreken, hoewel het benodigde standpunt voor deze waarneming buitengewoon te noemen is.

Als de onderzoeker al deze waarnemingen in zich opneemt, dan gaat onvermijdelijk opvallen dat het blauw zich in de ene context vaker en/of anders manifesteert dan in de andere. Het blauw komt in enkele voorbeelden in deze opsomming naar voren binnen contexten waar het niet zozeer om levendigheid en drukte, maar meer om rust (wijde verten), zuiverheid (helderblauw water) en verkoeling of koude gaat (blauw van de kou). Maar de blauwe vlam die heter is dan een oranjegele vlam lijkt hier weer mee in strijd te zijn. Verder treedt het blauw in de natuur naar voren waar het om verte, weidsheid of diepte gaat. En zoals eerder werd opgemerkt is er nauwelijks blauw gekleurde groente of fruit, terwijl de kleuren geel en rood daar juist bijzonder rijk zijn vertegenwoordigd.

Zoals bij de bespreking van de methode (zie hoofdstuk 4.4) duidelijk werd, gaat het in deze stap om het zintuiglijk waarneembare, en is het in deze fase dus niet de bedoeling om hier al conclusies aan te verbinden. Alleen door te kijken naar waar de kleur blauw zich manifesteert, vindt er al wel een eerste kennismaking met de aard van het blauw plaats, hoe pril en vol onopgeloste raadsels deze kennismaking ook nog is.

5.2 BLAUW IN KLEUREXPERIMENTEN

In hoofdstuk 1.4 zijn bij de bespreking van Goethes kleurenleer al wat eenvoudige experimenten besproken, die dichtbij de dagelijkse ervaring blijven. Het doel van deze experimenten is: het nader leren kennen van het blauw. Hiertoe moeten deze experimenten in het verlengde liggen van de natuurlijke samenhangen waarin de kleur verschijnt (zie ook hoofdstuk 4.4). De experimenten moeten de kleur de kans geven om aspecten te tonen die anders niet of moeilijk zichtbaar zouden worden. Deze aspecten moeten derhalve waarneembaar zijn zonder dat hierbij complexe apparatuur nodig is. De grenzen van het begrip complex zijn hierbij natuurlijk moeilijk aan te geven. Maar het experiment heeft hier in ieder geval tot doel om de kleur meer volledig te leren kennen, en niet om hypothesen te toetsen of iets te bewijzen.

De door Goethe beschreven experimenten die in hoofdstuk 1.4 aan de orde kwamen, zullen hier kort worden herhaald voor zover deze betrekking hebben op het 'gedrag' de kleur blauw. Verder zullen een aantal experimenten worden besproken die van recenter datum zijn, en dus ook niet door Goethe zijn uitgevoerd. Maar mijns inziens voldoen deze experimenten wel aan de door hem gestelde criteria.

Blauw in Goethes kleurexperimenten

Bij de bespreking van de fysiologische kleuren in de eerste afdeling van Goethes kleurenleer behandelt hij het verschijnsel van de nabeelden. Het blauw (tegenwoordig: cyaan) blijkt in Goethes kleurencirkel het geelrood (tegenwoordig: rood) als nabeeld te hebben. Het roodblauw (tegenwoordig: blauw) heeft als nabeeld het geel. Ook bij het experiment van de gekleurde schaduwen geeft een blauwe en een witte lichtbron die in een relatief donkere ruimte op een voorwerp schijnen, een blauwe en een geelrode schaduw (zie hoofdstuk 1.4, eerste afdeling).

Ditzelfde complementaire contrast wordt zichtbaar in de tweede afdeling van zijn kleurenleer, bij de fysische kleuren in de proeven met het prisma. De absolute duisternis van het heelal waar we 's nachts door zijn omringd, wordt overdag aan het oog onttrokken door het blauw van de hemel. Dit blauw spreidt zich als een mantel uit, en onttrekt het heelal met zijn eeuwige duisternis aan onze ogen zolang de dag duurt. Het verschijnen van dit blauw hangt volgens Goethe samen met de atmosfeer die de aarde omringt, en het duister van het heelal dat zich vanuit menselijk perspectief bezien hierboven bevindt. Overdag wordt de atmosfeer rond de aarde beschenen door de zon, en de atmosfeer is altijd min of meer troebel door onder andere stof en luchtvochtigheid. Als we overdag naar boven kijken, dan kijken we dus door een meer of minder belichte troebele laag die zich vóór de duisternis van het heelal bevindt; en het is een wetmatigheid in de natuur dat in deze situatie de kleur blauw ontstaat. De

lucht wordt lichter blauw naarmate de belichte atmosfeer troebeler is. Hoe hoger een bergbeklimmer stijgt, des te donkerder en intenser het blauw van de hemel boven zijn hoofd wordt.

Deze wetmatigheid toont zich in alle situaties waarin licht in een troebel medium (atmosfeer) schijnt, en het daarachter duister/zwart is (heelal). Een stukje opaalglas dat voor een zwarte trui wordt gehouden, wordt ook blauw. En als het ergens 'blauw' van de rook ziet, wordt die rook waargenomen tegen een donkere achtergrond, want tegen een lichte achtergrond wordt de rook grijs/vuilgeel. Zoals we zagen kwam Goethe door een veelheid aan dergelijke waarnemingen tot de formulering van zijn 'Urphänomenen' van de kleurenwereld: licht door een troebel medium gezien wordt geel, en duisternis door een verlicht troebel medium gezien wordt blauw. In de derde afdeling van zijn kleurenleer, de chemische kleuren, bespreekt Goethe diverse experimenten waarbij dit 'Urphänomen' ook naar voren komt. Als je een witporseleinen vat met maatverdeling vult met een zuiver gele vloeistof, dan zal deze van boven naar onder geleidelijk verdonkeren tot oranje. Vult men een tweede vat met een zuiver blauwe oplossing, dan is deze bovenaan hemelsblauw, en op de bodem violet van kleur. En als men het vat in de zon zet, dan is de schaduwzijde van de bovenste lagen ook al violet.⁸

Vervolgens besteedt Goethe aandacht aan het culmineren van de kleur vanaf het geel-geelrood-roodgeel of het blauw-blauwrood-roodblauw naar het zuivere rood, en aan het omslaan van de kleur van de kant van het geel-geelrood-roodgeel door het rood heen naar de kant van het roodblauw-blauwrood-blauw. Hij noemt als voorbeelden zijn experimenten met de kleurstof lakmoes, met tincturen van plantensappen, en met de uit het dierenrijk afkomstige pigmenten kermes en cochenille. Het blauw komt in deze experimenten als begin-, eind- of doorgangskleur naar voren.

Dit waren de experimenten waarbij het blauw op enigerlei wijze naar voren kwam. In de vierde en volgende afdelingen komt hij op grond van zijn waarnemingen en experimenten in de eerste drie afdelingen tot zijn eigenlijke kleurenleer, en tot zijn uitspraken over de zintuiglijk-morele werking van onder meer blauw, roodblauw en blauwrood (zie hoofdstuk 1.4, afdelingen 4, 5 en 6).

Aanvullende inzichten

Magentarood, cyaanblauw en geel zijn voor mensen die met verf, drukinkt e.d. of grafische programma's werken, de zogenaamde primaire kleuren (zie de buitenste drie kleuren van afb. 57). Dit betekent dat deze kleuren niet door menging van andere kleuren kunnen worden verkregen, en dat door menging van deze drie kleuren samen met het zwart en het wit alle kleuren kunnen ontstaan. Door menging van twee primaire kleuren ontstaan de zogenaamde secundaire kleuren (zie de binnenste drie kleuren van afb. 57): rood (magenta en geel), groen (geel en cyaan) en blauw (cyaan en magenta).

Deze manier van mengen heet subtractieve menging: menging van verf of van een andere materiële kleurdrager.⁹ Alle blauwtinten, behalve het cyaanblauw, zijn in de

8 Goethe (1810). ZF (dritte Abteilung: Chemische Farben) alinea 518.

9 Frederiks, H. (2014). *Kleurmanagement – Betrouwbare kleuren van invoer tot uitvoer*. Culemborg: Van Duuren Media. p. 5.

subtractieve kleurmenging dus mengkleuren. Wat wij gewoonlijk ‘blauw’ noemen is een mengsel van cyaan en magenta; en wat we rood noemen is een mengsel van magenta met geel. Door menging van alle drie primaire kleuren ontstaan allerlei tussentinten en bruinen; dit noemen we tertiaire kleuren. En ga je nog verder, dan ontstaan grijzen en uiteindelijk het zwart; samen met het wit zijn dit de achromaten (niet-kleuren).

Bij gekleurd licht (televisie, toneelverlichting) gaat het anders: hier wordt uitgegaan van de kleuren rood, groen en blauw, de kleuren die hierboven als secundaire kleuren werden aangeduid. Hier zijn dit dus de primaire kleuren (zie buitenste drie kleuren van afb. 58). Door menging van deze primaire kleuren ontstaan nu magenta, cyaanblauw en geel. Dit mengen met licht heet: additieve kleurmenging.¹⁰ En waar rood, blauw en geel elkaar overlappen krijg je bij additieve menging wit licht, zoals op afb. 58 in het midden te zien is; terwijl bij menging van de drie primaire kleuren magenta, cyaan en geel in de subtractieve kleurmenging het zwart ontstaat (afb. 57).



Afbeelding 57: Pigment mengen
Subtractieve kleurmenging



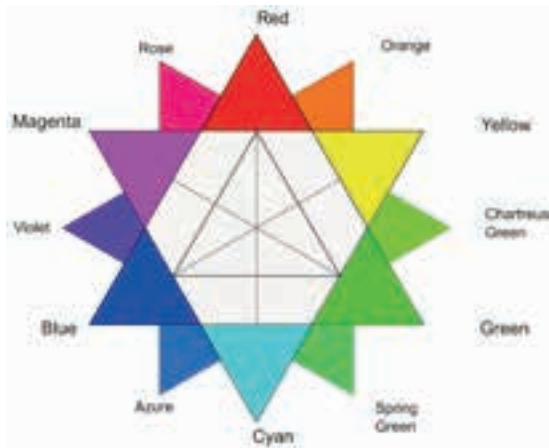
Afbeelding 58: Licht mengen
Additieve kleurmenging.

De kleuren in Goethes kleurencirkel komen overeen met de kleurencirkel die je uit bovenstaande inzichten kunt samenstellen, en die tegenwoordig gangbaar is: de kleurencirkel van Goethe in hoofdstuk 1.4 (afb. 12) bevat zowel de drie primaire kleuren uit de subtractieve kleurmenging als de drie primaire kleuren uit de additieve kleurmenging. Alleen is de naamgeving van de kleuren bij Goethe anders, met uitzondering van de kleuren geel en groen. De tegenwoordig gangbare namen zijn in de kleurenster op afb. 59 te zien.¹¹

Om verwarring te voorkomen worden hier nog even de tegenwoordig gangbare Nederlandse kleurnamen naast de namen gezet die Goethe aan deze kleuren gaf: rood (Goethe: geelrood), geel, groen, cyaan (Goethe: blauw), blauw (Goethe: roodblauw), magenta (Goethe: purper). De complementaire kleuren (zie 1.4, eerste

10 Frederiks, H. (2014). *Kleurmanagement – Betrouwbare kleuren van invoer tot uitvoer*. Culemborg: Van Duuren Media. p. 5. Voor zeer uitgebreide informatie: Zwimpfer, M. (2012) *Licht und Farbe – Physik, Erscheinung, Wahrnehmung*. Zürich: Verlag Niggli.

11 Deze kleuren gelden voor zowel de RGB als CMY-kleurencirkel. Bron: <https://documentation.apple.com/en/color/usermanual/index.html#chapter=1%26section=4%26ta>. Ook in: Frederiks, H. (2014). *Kleurmanagement – Betrouwbare kleuren van invoer tot uitvoer*. Culemborg: Van Duuren Media. p. 5.



Afbeelding 59: Kleurenster met de 6 hoofdkleuren

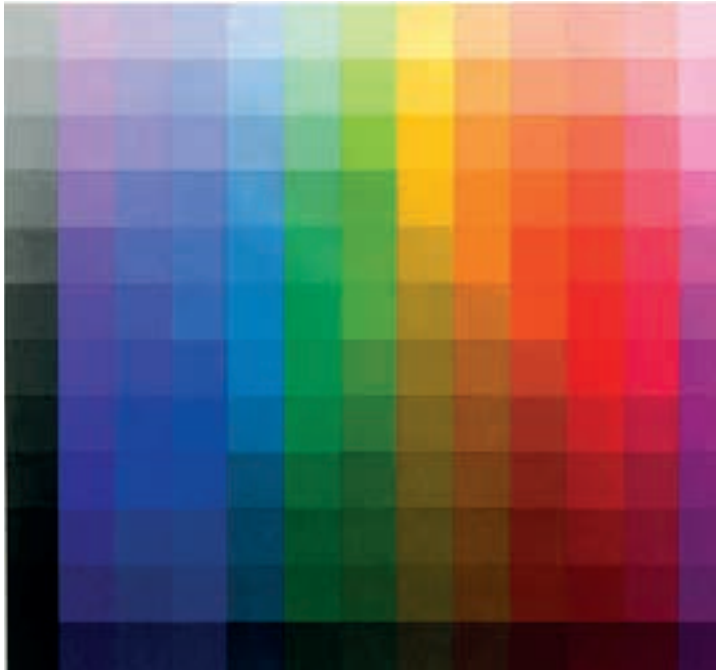
afdeling) staan in deze kleurenster steeds tegenover elkaar. De kleur blauw is hierbij dus complementair aan geel. In teksten en boeken over schilderkunst kom je echter ook nog vaak tegen dat blauw, rood en geel de primaire kleuren zouden zijn; oranje, groen en paars, de secundaire kleuren, worden dan als complementair aan respectievelijk blauw, rood en geel beschouwd.¹² In de schilderkunst is hier normaalgesproken ook goed mee te werken, omdat een schilder haast altijd kleuren gebruikt die al uit mengsels bestaan. Verder brengt een schilder in zijn kleuren doorgaans allerlei gradaties aan, waardoor verschillende (complementaire) nuances niet zo strikt van elkaar worden gescheiden, en vloeiend in elkaar overgaan. Bovenstaande kleurencirkel laat zien dat als het blauw naar cyaan neigt, de complementaire kleur richting rood opschuift, en dus van geel naar oranje gaat. Hetzelfde geldt voor rood en geel; als rood naar magenta, of geel naar groen neigt, dan gaat de complementaire kleur respectievelijk naar groen en magenta. Bij een meer dynamisch gebruik van de complementaire kleuren in de schilderkunst, voldoen de (wat ruimere) termen blauw, rood en geel dus heel goed.

5.3 SCHILDERKUNDIGE VERKENNING VAN HET GEBIED VAN HET BLAUW

Gedurende deze eerste stap ben ik als onderzoeker ook zelf met de kleur blauw aan de slag gegaan. De bedoeling van dit schilderkundig onderzoek is, dat de onderzoeker het gehele terrein dat met 'blauw' wordt aangeduid, in zich op kan nemen. Hiermee wordt het primordiale bewustzijn als het ware gevoed met kleurervaringen, die niet aan vormen of begrippen zijn gerelateerd. (zie ook hoofdstuk 4.4).

In dit schilderkundig onderzoek is het hele gebied van het blauw door de onderzoeker verkend. Afbeelding 60 geeft een indruk van wat hier wordt aangeduid met het gebied van het blauw: dit is het gebied tussen het wit, het zwart (echt wit en zwart zijn niet afgebeeld; het wit komt boven, het zwart onderaan het kleurenveld als je

12 In de kleurencirkel van Itten [Itten (1961). *KF*] is dit bijvoorbeeld te zien.



Afbeelding 60. Regenboogkleuren tussen licht en donker.

doorgaat met resp. oplichten en verdonkeren van de aanwezige kleuren), het violet (de tweede verticale rij van links) en het groen (de zesde verticale rij van links).

Ik heb vele non-figuratieve kleurstudies gemaakt, bijvoorbeeld vanuit een middenkleur blauw naar lichtblauw tot bijna wit; of vanuit dezelfde middenkleur naar diep indigoblauw en bijna zwart; of vanuit blauw naar groenblauw tot groen en naar roodblauw tot violet. Afbeelding 61 toont een voorbeeld van een dergelijke studie. Ik heb gewerkt met waterverf, olieverf en acrylverf, en vrij brede platte penseelen (nr. 18 minimaal). De grootte van deze studies variëren van 30x40 cm tot 70x100 cm. Bij het schilderen in deze eerste stap beviel het mij het beste om een eenvoudige penseelstreek te benutten, die de kleur tot zijn recht liet komen zonder speciale extra ervaringen teweeg te brengen (bijv. het schilderen met korte horizontale, verticale en diagonale strekjes). De keuze voor een zeker drie vingerbreedtes brede, platte penseel bracht de onderzoeker sneller in het vlak en in de kleur (en minder in de lijn en in de vorm). Een verfsoort die licht doorlaat, zoals aquarelverf of transparante olie- of acrylverf, bleek heel geschikt om de kleur tot leven te wekken. Door deze verf laag over laag in dunne lagen aan te brengen, verdiepte de kleur zich langzaam, zonder dat hij dicht ging zitten. Dit gaf de onderzoeker de tijd om zijn kleurervaring te verdiepen. Daarnaast leidde een dergelijke werkwijze tot maximale kleurdiepte, zelfs als de tint heel donker werd. Dit was volgens mij cruciaal voor de intensiteit van de kleurervaring: de kleur bleef letterlijk en figuurlijk 'toegankelijk', en kon daardoor in diepere lagen van de menselijke ervaringswereld doordringen.



Afbeelding 61. Wil Uitgeest: Kleurstudie, stap 1 Blauw tussen groen en violet (2015) Acrylverf op doek, 30x40 cm.

Tijdens het schilderen heb ik als onderzoeker getracht zoveel mogelijk in de ervaring te blijven, en me niet te identificeren met de gedachten of gevoelens die naar aanleiding hiervan opkwamen. Dit schilderkundig onderzoek blijft in die zin zonder commentaar, en dient als completering, verrijking en verinnerlijking van de waarnemingen die in deze eerste stap van dit onderzoek aan de kleur blauw zijn gedaan. In de volgende stappen, wanneer er woorden moeten worden gegeven aan de beleving van blauw en aan de dynamiek van blauw, zal het effect van dit ‘inademen’ van de kleur wél zichtbaar worden. Deze ervaringen zullen meeklinken in de beschrijvingen van de onderzoeker met betrekking tot zowel de beleving (hoofdstuk 6) als de dynamiek van blauw (hoofdstuk 7).

HOOFDSTUK 6

HOOFDSTUK 6

Onderzoek naar de dynamiek van blauw

Stap 2

De dialoog met de zintuiglijk waarneembare aspecten en samenhangen

Inleiding

Het hoofddoel van deze stap is dat de onderzoeker zich zo breed en genuanceerd mogelijk inleeft in de aspecten die de kleur blauw tegenwoordig kan stellen (zie ook hoofdstuk 4.4). Dit proces van inleven heeft tot gevolg dat in de onderzoeker bij het waarnemen van de kleur blauw in een bepaalde context, een ‘bewogenheid’ ontstaat die veel sterker is dan gewoonlijk. Een voorbeeld uit de literatuur kan wellicht verduidelijken wat hier met ‘bewogenheid’ wordt bedoeld: in het verhaal *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* van Robert Musil (1906) wordt het alledaagse blauw van de hemel dat tussen de wolken door zichtbaar was, aanleiding tot een schokkende ervaring.

Törless lag lang ausgestreckt am Rücken und blinzelte unbestimmt träumend zwischen den sich entblätterenden Kronen zweier vor ihm stehenden Bäume hindurch. [...]

Und plötzlich bemerkte er, - und es war ihm, als geschähe dies zum ersten Male, - wie hoch eigentlich der Himmel sei. Es war wie ein Erschrecken. Gerade über ihm leuchtete ein kleines, blaues, unsagbar tiefes Loch zwischen den Wolken. Ihm war, als müsste man mit einer langen, langen Leiter hineinsteigen können. Aber je weiter er hineindrang und sich mit den Augen hob, desto tiefer zog sich der blaue, leuchtende Grund zurück.¹

En met een schok realiseerde Törless zich dat het ‘oneindige’, dat hij tot dan toe alleen als een abstract begrip had gekend, plotseling als een niet te bevatten, grenzenvernietigende realiteit in het blauw boven zijn hoofd aanwezig was. Doordat Törless de werkelijkheid van het stukje blauw tussen de wolken tot zich door liet dringen, kon hij doordrongen raken van het grenzeloze, oneindige aspect van het blauw.

In deze tweede stap van het onderzoek naar de dynamiek van blauw is dit ‘doordrongen raken’ van de kracht van het blauw in zijn verschillende aspecten kenmerkend, en wordt de eigen gevoelsmatige reactie hierop (ervan schrikken, zoals Törless, of het als een bevrijding ervaren enz.) gezien als één van de mogelijke reacties op een kwaliteit die zich in het blauw kan manifesteren. Dit proces van het zich inleven in de kleur, al dan niet ondersteund door schilderkundig onderzoek, leidt uiteindelijk tot de doorleefde ervaring van een breed scala aan aspecten van het blauw. Het oneindige, grenzeloze van het blauw is zo’n aspect, maar ook de melancholie, de koelte, de

1 Bruns, M. (2001). *RF*. p. 137.

zuiverheid, enzovoort (zie ook 6.4).

Zoals in hoofdstuk 4.4 uiteen werd gezet, wordt het verslag van mijn eigen ontmoetingen met blauw in deze tweede stap voorafgegaan door een verslag van de onderzoeksresultaten van anderen inzake de beleving(smogelijkheden) van blauw. Door hiervan kennis te nemen, kan de onderzoeker zijn groeiende invoelingsvermogen met betrekking tot de kleur blauw zo breed, beweeglijk en genuanceerd mogelijk maken. Hij kan bijvoorbeeld kijken of hij alle belevingen die in relevante onderzoeken naar voren komen, zelf innerlijk na kan voltrekken, en of hij de voorwaarden vóór zich kan zien die deze belevingen mogelijk maken. Waar komen in een bepaald onderzoek de belevingen ‘concentratie, verdieping en terughouding’ als belevingen bij de kleur blauw vandaan, terwijl in een ander onderzoek ‘uitgestrektheid, oneindigheid en verte’ wordt genoemd? In welke context kan het ene of het andere aspect van blauw naar voren komen? Welke belevingsmogelijkheden worden door deze kleur gemakkelijk opgeroepen, en welke niet of nauwelijks?

Zoals in hoofdstuk 4.4 werd besproken, zal in deze stap allereerst worden ingegaan op de geschiedenis van de kleur blauw in de (voornamelijk) westerse cultuur (6.1). Vervolgens worden de resultaten vermeld van onderzoek van kleurpsychologen naar de beleving van (onder meer) de kleur blauw (6.2). Tot slot wordt ingegaan op het werk van een drietal kunstenaars die gedurende langere tijd intensief met de kleur blauw hebben gewerkt: Pablo Picasso, Yves Klein en Anish Kapoor (6.3).

De belevingen die uit dit onderzoek van anderen naar voren komen, worden in *Het veld van blauwbelevingen* verzameld en in clusters geordend (6.4). Tot slot van dit hoofdstuk worden de *Ontmoetingen met blauw* van de onderzoeker zelf beschreven (6.5). De verschillende clusters van belevingsmogelijkheden die in *Het veld van blauwbelevingen* worden genoemd, komen hierin terug als een dynamisch, onderling samenhangend geheel van ervaringen.²

6.1 DE GESCHIEDENIS VAN BLAUW IN DE WESTERSE CULTUUR

Als je de geschiedenis van twee kleuren vergelijkt, is het beeld dat hieruit naar voren komt even verschillend als wanneer je twee biografieën van mensen zou vergelijken. Dit maakt het interessant om in te gaan op de vraag welke rol een bepaalde kleur speelde in het sociale, het culturele en het religieuze leven, en welke betekenissen vanaf de vroegste tijden aan die kleur werden toegekend. In de geschiedenis van een kleur valt op dat in verschillende tijdperken andere aspecten van deze kleur in de beleving naar voren komen. Ik ga er hierbij van uit dat de primordiale waarneming van een kleur alle aspecten omvat, zonder dat ze op dat niveau van elkaar kunnen worden onderscheiden. Maar de culturele inbedding en de omstandigheden in een bepaald tijdvak zorgen ervoor dat bepaalde aspecten in die tijd extra naar voren komen, en zich sterker in het bewustzijn kunnen manifesteren.

² In dit hoofdstuk is 6.1 evenals 6.2 en 6.5 een aangevulde, herschreven versie van deel III, hoofdstuk 2A.1, 2A.2 en 2B2 van: Uitgeest, W. (2010). *De binnenkant van blauw*. Zeist: Christofoor. Van de 26 afbeeldingen in dit hoofdstuk zijn afb. 72, 76 en 87, in gewijzigde context, ontleend aan resp. afb. 43, 48 en 56 van dit boek.

Hieronder zal worden ingegaan op de geschiedenis van de kleur blauw in de westerse cultuur. Zoals in hoofdstuk 4.4 werd besproken, is de hier beschreven geschiedenis gebaseerd op het werk *Bleu: Histoire d' une couleur* (2001) van Michel Pastoureau, tenzij anders vermeld.³ De opmerkingen over de verschillende blauwbelevingen die door Pastoureau en andere auteurs in de nu volgende geschiedenis van blauw worden gemaakt, komen later terug in het *Veld van blauwbelevingen* (6.4).

Het onopgemerkte blauw (prehistorie tot 12^e eeuw)

Het gebruik van blauw in het sociale leven, in de religieuze praktijk en in de kunst heeft geen lange geschiedenis, zoals bijvoorbeeld bij het rood het geval is. In tegendeel: het blauw werd door de mens pas laat als aparte kleur onderscheiden. In de latere Paleolithische periode, toen de eerste rotsschilderingen werden gemaakt, werd nog geen blauw gebruikt. In de Neolithische periode (ongeveer 11.000 tot 3.000 v. Chr.), toen mensen niet langer rondtrokken als nomaden maar zich gingen vestigen, ontstonden de eerste technieken voor het verven van garens en stoffen. Het eerst was dit het geval in Azië en Afrika, in de zesde eeuw v. Chr. In Europa komt het oudste stoffragment uit de vierde eeuw v. Chr. *Alle* stoffragmenten die uit die tijd bewaard zijn gebleven, zijn rood. Rood, zwart en wit waren de basiskleuren van alle oude culturen. Dit opmerkelijke feit is omgeven met vraagtekens; niemand kan precies aangeven waarom dit zo is.⁴ Het rood werd dus veel eerder dan blauw, geel of groen als aparte kleur beleefd, hoewel al deze kleuren wel werden gebruikt in o.a. schilderwerk. Maar ze werden voor zover kan worden nagegaan nog niet apart benoemd.

In landen waar de indigoplant van nature voorkwam, werd al sinds de Neolithische periode ook met indigoblauw geverfd. In het middenoosten werd het indigo ook wel geïmporteerd uit Azië en Afrika. In Europa bleef het gebruik van indigo erg beperkt. Niet alleen omdat het geïmporteerd moest worden en dus duur was, maar ook omdat blauwe tinten niet werden gewaardeerd. De nu kleurloze restanten van de Oudgriekse tempels waren eens gedeeltelijk of misschien wel helemaal gekleurd, en hierbij gebruikten de Grieken ook wel blauw; onder andere als achtergrondkleur bij de beeldhouwde taferelen op de friezen van hun tempels. Maar het blauw stond ook bij de Grieken niet in aanzien, en voor zover bekend hadden zij ook geen apart woord voor deze kleur.

De Grieks-Romeinse Claudius Galenus (129-199 n. Chr.), hofarts bij keizer Marcus Aurelius, onderscheidde in navolging van Hippocrates 4 temperamenten of persoonlijkheidstypen, waarbij steeds een van de vier lichaamssappen zou overheersen: het cholerische type (overheersing van de gele gal; dit temperament werd verbonden met de kleur rood) het sanguinische type (overheersing van het bloed, geel) het flegmatische type (overheersing van het slijm, groen) en het melancholische type (overheersing van de zwarte gal, blauw). We kennen in het Nederlands nog steeds de uitdrukking: zwartgallig.⁵

Het Latijnse woord 'coloratus' (gekleurd) en 'ruber' (rood) was in de Romeinse

3 Pastoureau (2001). *B. HC.*

4 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 14.

5 Mahnke (1996). *CEHR.* p. 31- 32.

tijd nog synoniem. Toch waren de Romeinen wel enigszins bekend met blauw; blauw was de kleur van de academische kledij van de filosofen.⁶ De kleur werd ook wel met rouw verbonden. Blauw werd weinig gebruikt; mozaïeken en landschapsschilderingen met blauwe luchten en schaduwpartijen vormen hierop een uitzondering. De Romeinen kenden het indigo dat uit de Oriënt geïmporteerd werd, en ook het blauw van de barbaren, dat van de wedeplant (*Isatis tinctoria*) kwam. Deze 'barbaren' waren de Kelten en Germanen, die soms blauwe ogen hadden, en hun lichaam en haren blauw maakten om in de strijd hun vijand de stuipen op het lijf te jagen. Blauwe ogen werden bij de vrouw als teken van lichte zeden gezien, bij een man werd het barbaars, verwijfd of lachwekkend gevonden. In de theaters werden blauwe ogen samen met rood krullend haar en een te grote of te dikke lichaamsomvang als karikaturale eigenschappen neergezet. Hierbij speelde uiteraard mee dat het voor de Romeinen juist de 'barbaren' waren die blauwe ogen, een groter postuur en soms ook rood haar hadden.⁷

Tot in de twaalfde eeuw leek het blauw verder niet bewust te worden opgemerkt. De kleur werd wel veel gedragen, evenals vuilzwart en bruin, door boeren en mensen van lage rang. Toentertijd verfde men in deze streken met wede. Het blauw dat daardoor ontstond was nogal dof, en verkleurde snel.

Tussen de zevende en de negende eeuw ging kleur een rol spelen in de christelijke liturgie, en begonnen hierover ook verhandelingen te ontstaan. Tot na het jaar 1000 hadden deze verhandelingen over de symbolische betekenis van kleur binnen de liturgie nog het karakter van persoonlijke reflecties, waarvan de invloed plaatsgebonden was.⁸ Er bestond in deze geschriften weinig overeenstemming over de betekenis en het gebruik van de verschillende kleuren. Ze hadden echter wel een frappante overeenkomst: de kleur blauw kwam in geen van deze geschriften voor.

In de twaalfde eeuw kwamen er langzamerhand meer gezaghebbende auteurs⁹ die wel naar consensus neigden over het gebruik van wit, zwart en rood, maar *niet* over de andere kleuren die zij noemden: het groen, violet, geel en grijs. Men vond dat wit de meest christelijke kleur was, omdat die kleur verbonden werd geacht met zuiverheid, doop, bekering, opstanding en de glorie van eeuwig leven. Zwart zag men als kleur van onthouding, boetedoening en lijden, en rood als de kleur van vurige passie, martelaarschap, opoffering, heilige liefde en de kleur van het bloed dat door (en voor) Christus was vergoten. Maar ook in de geschriften van deze auteurs ontbreekt het blauw.

Het hemelse, verheven en genadevolle blauw

(11^e tot 14^e eeuw)

Terwijl het blauw -voor zover kan worden nagegaan- eeuwenlang door niemand was opgemerkt, kwam daar in de elfde en twaalfde eeuw plotseling verandering in. Ineens werd het blauw 'ontdekt', en een paar decennia later had het blauw een belangrijke plaats gekregen in de schilderkunst, in de heraldiek en in de kleuren van

6 Mahnke (1996). *CEHR*. p. 63- 64.

7 Pastoureau (2001). *B. HC*. p. 27

8 Pastoureau (2001). *B. HC*. p. 37.

9 Pastoureau (2001). *B. HC*. p. 37. Pastoureau noemt de volgende namen: Honorius of Autun, Rupert of Deutz, Hugh of St. Victor, Jean d'Avranches en Jean Beleh.



Afbeelding 62. Toegeschreven aan Duccio di Buoninsegna: Madonna en kind (ca 1300). Tempera op hout 27,9 x 21 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

de kleding van de hogere sociale klassen in die tijd. Van een kleur die zelfs geen eigen naam had en nauwelijks betekenis werd toegekend, mocht het blauw zich plotseling verheugen in een ongekende populariteit. Ineens riep de kleur blauw in de mensen van die tijd gevoelens van verering op; het werd een kleur van heiligheid en goddelijkheid.¹⁰

De sterk gerezen status van het blauw bleek uit het feit dat deze kleur in de twaalfde eeuw zelfs de bepalende kleur werd in de gebrandschilderde ramen van kathedralen; het beroemd geworden blauw in de ramen van de kathedraal van Chartres stamt uit die tijd. Maar het belangrijkste teken van waardering voor deze lang veronachtzaamde kleur was gelegen in het feit dat blauw de kenmerkende kleur werd voor de mantel van Maria, de Moeder Gods (afb. 62 en 63).¹¹ Het lijkt alsof de mensen

¹⁰ Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 49.

¹¹ Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 50-55.



Afbeelding 63. Fra Angelico: Madonna van Nederigheid (ca 1440).
Tempera op hout 74 x 52 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

in deze tijd ineens iets speciaals aan blauw konden beleven; iets zuivers, ontroerends, iets van een andere wereld, en iets dat paste bij de sterke gevoelens van verering en devotie die de Moeder Gods in die tijd opriep. Dit is een geheimzinnig gegeven, waar volgens Pastoureau geen eenduidige verklaring voor bestaat.

Vóór de twaalfde eeuw had de kleding van Maria allerlei kleuren, maar wel bijna altijd donkere kleuren. Zij werd vaak rouwend om haar gekruisigde Zoon afgebeeld. In de twaalfde eeuw werd voor deze stemming van rouw steeds vaker alleen blauw gebruikt. Maar er kwamen ook helderder, aantrekkelijker blauwtinten op de markt. Dit hing samen met de verbetering in de techniek van het kleur bereiden en verven, en werd gestimuleerd door theologen en kerkvaders die kleur zagen als de uitdrukking van Gods licht op aarde. Met deze rijkere, meer aantrekkelijke blauwtinten werd Maria ook als Hemelkoningin of Madonna afgebeeld. Voor de Moeder Gods werden de duurste

pigmenten gebruikt, in het bijzonder het prachtige ultramarijn, dat uit lapis lazuli (zie hoofdstuk 5, afb. 50) werd bereid. Het kostbare rood, gewonnen uit kermes, werd ook wel gebruikt, bijvoorbeeld bij veel Madonna's van Jan van Eyck. Maar voor het afbeelden van de mantel van de Moeder Gods werd het blauw toch veruit de belangrijkste kleur.

Volgens Bruns hadden de door vele noden geplaagde gelovigen ook meer behoefte aan een beschermende Moeder Gods met een mantel die deed denken aan de hemel, dan aan een machtige koningin in vorstelijk rood.¹² Ik meen dat zij hiermee wijst op een aantal aspecten van Maria die wellicht door het blauw worden onderstreept: als Hemelkoningin werd ze ervaren als ontvankelijk (voor noden en leed), mededogend, barmhartig en beschermend. 'Wees gegroet, Maria, vol van genade...'

Later bleef de kleur blauw een heel belangrijke, maar niet de enige kleur die voor de mantel van Maria werd gebruikt. In de Barok werd Maria bijvoorbeeld veel in goud afgebeeld, als teken van haar verhevenheid, en na de doctrine van de Onbevleete Ontvangenis veranderde de kleur van Maria in wit, als teken van haar maagdelijkheid. Het lijkt erop dat als mensen een ander aspect van de veelomvattende betekenis van de Moeder Gods centraal gingen stellen, de kleur van haar kledij veranderde in overeenstemming met deze betekenis.¹³

In navolging van Maria begonnen vooraanstaande historische figuren ook blauw te dragen. Lodewijk IX de Heilige van Frankrijk (1214–1270) was de eerste Franse koning die regelmatig blauw droeg. Dit voorbeeld vond navolging, zodat de kleur blauw in de twaalfde en dertiende eeuw gaandeweg de kleur werd van heiligen, edelen, prinses en koningen.¹⁴ Op den duur werd het zelfs de rivaal van het rood, de oerkleur die al vanaf de prehistorie erkenning had gevonden, en overall werd geëerd en gevreesd.

Ook in verhalen begon de kleur blauw als afzonderlijke kleur een rol te spelen; in ridderverhalen bijvoorbeeld. Tot het midden van de dertiende eeuw waren er geen blauwe ridders. Maar dan verschijnt zelfs de legendarische Koning Arthur op afbeeldingen in blauwe kledij, en wordt zijn wapenschild drie gouden kronen op een blauw veld.¹⁵ Een blauwe ridder krijgt in de verhalen eigenschappen toegemeten als moed, loyaliteit en trouw; hij heeft bijvoorbeeld trouw gezworen aan een bovenpersoonlijk ideaal, en is bereid om hiervoor te sterven.

De opkomst van het blauw op al deze terreinen blijft een raadsel. Het was in ieder geval één van de tekenen van een grote verandering in de sociale orde van die tijd, en daarmee in het denken over en het waarnemen van kleur. De kleuren rood, wit (waar geel onder viel) en zwart (waar groen, blauw en violet onder viel) waren te weinig gedifferentieerd voor de zich ontwikkelende samenleving. Men wilde ook sociaal meer onderscheid kunnen maken. Door bepaalde kleuren aan de verschillende rangen en standen te koppelen, moesten mensen snel geplaatst kunnen worden in het complexer wordende sociale verkeer. Het driekleurig stelsel rood, zwart en wit uit de Oudheid voldeed hierbij niet meer, en werd aangevuld met blauw, groen en geel.¹⁶

De naam van Abt Suger (1080/81–1151), staatsman, raadsman van de Franse koning en abt van de abdij van Saint Denis, moet in verband met de 'ontdekking' van het

12 Bruns (2001). *RF*. p. 156.

13 Pastoureau (2001). *B. HC*. p. 54-55.

14 Pastoureau (2001). *B. HC*. p. 63.

15 Pastoureau (2001). *B. HC*. p. 63

16 Pastoureau (2001). *B. HC*. p. 83



Afbeelding 64: Interieurdetail met roosvenster, gerestaureerde kathedraal van St. Denis.

blauw zeker nog worden genoemd. Bij de verbouwing van zijn abdijkerk in het midden van de twaalfde eeuw maakte Suger gebruik van de voor die tijd nieuwe architectonische mogelijkheden (Hij wordt ook wel de vader van de Gotiek genoemd). Hij liet zoveel mogelijk stenen wanden transformeren tot enorme glas-in-loodvensters. Hij was ook de eerste die een roosvenster plaatste boven het centrale portaal. De voornaamste kleur in de vensters was diepblauw, ‘saphirorum materiae’, de duurste van alle kleuren (Saphir verwees toentertijd niet naar ‘saffier’, maar naar lapis lazuli).¹⁷ Helaas is de kerk gedurende de Franse revolutie eind achttiende eeuw zwaar beschadigd, en zijn ook een groot aantal ramen vernield. Vanaf begin negentiende eeuw (1813-1879) werd het bouwwerk, dat helemaal vervallen was, gerestaureerd en bij de oprichting van het bisdom Saint-Denis tot kathedraal verheven (afb. 64).

Suger was overtuigd van de mystieke kracht van het kostbare ultramarijnblauw, dat in de vrij donkere binnenruimte van de abdijkerk zijn stralingskracht ten volle kon ontplooiën. Hij streefde ernaar, door dit blauw de ruimte van ‘zijn’ abdijkerk te vullen met licht dat niet van buiten leek te komen, maar uit een andere dimensie, voorbij de grenzen van deze wereld. Suger beschrijft de binnenruimte van deze kerk ook als doorstraald

17 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 44 en 45. Zie ook: Cage, J. (1995). *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction.* London: Thames and Hudson. p. 69 e.v.



Afbeelding 65. Mozes ontvangt de stenen tafelen uit de hand van God (6^e eeuw na Chr.) Mozaïek in het St. Catharinaklooster, Sinaïwoestijn.

door het Lux Nova.¹⁸ Lux Nova, het ‘Nieuwe Licht’, is een aanduiding voor Christus. Maar hiervoor heeft Suger voor de ca. 90 tot 100 vensters zoveel diep ultramarijnblauw glas gebruikt, dat er binnen in de kerk een geheimzinnig duister moet zijn ontstaan.¹⁹ Hoe is dit te begrijpen, vooral als je bedenkt dat het kleurloze, ongebroken witte licht in de christelijke leer algemeen werd gezien als de best mogelijke benadering van het goddelijk licht? Gage beschrijft dat er sinds onheuglijke tijden een andere, deze lichtmetafysica schijnbaar tegensprekende mystieke ervaring heeft bestaan. Deze ervaring hield in dat het goddelijke licht de mens zo vreemd is, dat hij zich dit alleen kan voorstellen als een niet nader te beschrijven duisternis. En dat het menselijk oog dit goddelijke licht ook alleen maar kan waarnemen als duisternis. In de geschriften van Pseudo-Dionysos, een van de meest geciteerde theologen van de vroege middeleeuwen, komt deze opvatting naar voren. Gage stelt dat Suger zonder twijfel bekend was met de theologische geschriften van Pseudo-Dionysos; de invloed hiervan kan in Sugers eigen geschriften en in de voorstellingen op de vensters worden teruggevonden.²⁰

Het idee of de ervaring dat God zich voor de mens in duister lijkt te hullen, is ook in de Bijbel te vinden. In Marcus (9:7) en Lucas (9:34) wordt de duisternis van de wolk benadrukt die de discipelen kwam overschaduwen, en waaruit de stem van God sprak. En toen Mozes de berg Sinaï (Gebel Musa of Mozesberg) op ging terwijl het volk angstig op afstand bleef staan, trad hij toe op de donkere wolk waarin God aanwezig was (Exodus 20:21) om daar de Stenen Tafelen te ontvangen (afb. 65).

¹⁸ Bruns (2001). *RF*. p. 161-162.

¹⁹ Gage (2001). *KFAG*. p. 71.

²⁰ Gage (2001). *KFAG*. p. 71.



Afbeelding 66. Transfiguratie van Christus (6^e eeuw na Chr.) Mozaïek in het St. Catharinaklooster, Sinaïwoestijn.

Deze duisternis wordt in de kunst vaak door (diep)blauw, indigoblauw en/of door verschillende grijswaarden weergegeven. Op een van de mozaïeken van het St. Catharinaklooster in de Sinaïwoestijn (zesde eeuw na Chr.) waar de transfiguratie van Christus wordt uitgebeeld (afb. 66), komt dit duister dat het goddelijke omhult, op markante wijze tot uitdrukking. De Christusfiguur staat in het midden, omhuld door een



Afbeelding 67. Giotto di Bondone: fresco's (ca. 1306) in de Cappella degli Scrovegni in Padua.

donkere, indigoblauwe mandorla. Maar de lichtbundels die uit die mandorla naar buiten stralen, worden helderder naarmate ze zich verder van hun oorsprong verwijderen. Het licht raakt uiteindelijk de gewaden van de discipelen om Christus heen, die in deze lichtbaan wat meer uitgesproken van kleur worden. (Dit komt op de afbeelding helaas niet goed over). Dit is het omgekeerde van wat je van een normale lichtbron zou verwachten; daarbij is het licht het sterkst bij de oorsprong, en wordt het zwakker naarmate het zich hier verder van verwijdt. De weergave van Christus in de duistere mandorla raakt in bepaalde zin aan het tegenwoordige inzicht dat het licht van de zon pas zichtbaar wordt als het weerstand, materie ontmoet, zoals het stof in de dampkring of de oppervlakte van de aarde. Het licht *maakt* zichtbaar, mede doordat het zelf onzichtbaar is.

Suger bedoelde met zijn 'Lux Nova' in ieder geval geen aards zonlicht, maar het licht van Christus, de innerlijke zon. Dit licht, dat niet door de op de aardse werkelijkheid gerichte zintuigen kan worden waargenomen, werd volgens hem door het mystieke blauw het beste benaderd. De onbenaderbare, onbegrijpelijke, alle menselijk denken overstijgende God werd hierin voor hem ervaarbaar. En het blauw werd hierbij beleefd als het overgangsgebied, de brug tussen de materiële en de immateriële wereld.

Ook in de schilderkunst, bijvoorbeeld bij de kunstschilder en architect Giotto di Bondone (1266/7–1337) tref je het blauw aan als brug tussen beide werelden. De godheid en de heiligen uit de immateriële wereld van de hemel kijken door tondi in het blauw van het plafond van de Capella degli Scrovegni naar deze aardse wereld (afb. 67).

Het edele, morele blauw

(midden 14^e tot 17^e eeuw)

Al in de veertiende eeuw veranderde de kleursamenstelling van de kerkvensters; de kleuren werden helderder, en het goddelijke blauw werd weer een kleur tussen de andere kleuren. In het midden van de veertiende eeuw kwam het zwart erg in zwang als kleur voor kleding.²¹ En in de periode van de vijftiende tot de zeventiende eeuw werd blauw, naast zwart, een kleur met morele implicaties.²²

In die tijd ontstonden er wetten op het gebied van kleding en luxebezit. Hierbij speelden morele en economische redenen een belangrijke rol. Deze wetten waren deel van een veel omvattender, moraliserende tendens die over Europa trok, en voorbode was van de protestante Reformatie. Deze wetten moesten het tegen elkaar opbieden met overbodige luxegoederen en onbetaalbare kledingstukken een halt toeroepen. Het doel hiervan was om de mensen te doen terugkeren naar de christelijke traditie van soberheid en deugdzaamheid. Hierdoor zou de economie op meer productieve doeleinden kunnen worden gericht.²³

Dergelijke wetten maakten het ook mogelijk om onderscheid te maken tussen rangen en standen, bijvoorbeeld door het dragen van bepaalde (dure) kleuren alleen toe te staan aan mensen van hoge afkomst en welstand. Het dragen van rode kleding, geleverd met het pigment van cochenille (karmijnrood) uit Polen bijvoorbeeld, werd in het Duitsland van de veertiende en vijftiende eeuw alleen toegestaan aan edellieden en hoogwaardigheidsbekleders. In het verlengde hiervan ontstond ook het gebruik om mensen met gevaarlijke of oneerbare beroepen, mensen die misdaden hadden begaan of die geestelijk en/of lichamelijk als onvolwaardig werden beschouwd, door middel van kleur van de 'gewone' burgers te onderscheiden. Deze mensen moesten een band, een hoed, handschoenen of een applicatie op hun kleding dragen in een bepaalde kleur (of in twee tot drie kleuren). Ook niet-christenen werden op deze manier 'gemarkt'; de verschrikkelijke Jodenster uit de Tweede Wereldoorlog was in die zin bepaald geen nieuw verschijnsel.²⁴

De kleuren die voor het onderscheiden van bepaalde groepen mensen gebruikt werden waren: wit, zwart, rood, groen en geel. De gebruiken verschilden per streek, maar blauw werd vrijwel nooit gebruikt. Deze kleur leek ongeschikt als middel om onderscheid te maken. Het blauw verdween teveel naar de achtergrond; niemand nam er aanstoot aan. De kleur viel niet op, werd door niemand opgelegd en was ook voor niemand verboden. Het blauw kon vrijelijk worden gebruikt, zonder dat iemand zich hieraan stoorde.²⁵ In de vijftiende eeuw werd het zwart nog meer de kleur van de eerbare burger, en in de zestiende eeuw won het blauw daarnaast weer terrein. De protestante Reformatie zag het ingetogen, strenge en sobere zwart als de meest passende kleur voor een christen. Zij stonden wantrouwend tegenover de schoonheid, de bedrieglijkheid en de verleidelijkheid van kleur.

Zoals we zagen was blauw geen liturgische kleur. Misschien heeft dit er mede

21 Zwart is strikt genomen een achromaat, geen kleur.

22 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 85.

23 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 87.

24 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 91-92.

25 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 93.

toe bijgedragen dat het blauw eigenlijk de enige kleur was die door de protestantse leiders geaccepteerd werd.²⁶ Calvin zag de kleuren van de natuur als deel van Gods schepping. Kleuren mochten dus ook worden afgebeeld. Maar de kunst mocht hier niets aan verfraaien of veranderen. En de kleuren in de kunst dienden ook stemmig te blijven, anders zou schoonheid een doel op zich kunnen worden, en dat werd zeer verwerpelijk geacht.²⁷ De kleur van de hemel kon volgens Calvin niet verkeerd zijn, omdat God dit zelf zo had beschikt; het blauw werd als eerlijk gezien, en kon derhalve, evenals wit, zwart en grijs, voor kleding en gebruiksvoorwerpen van christenen worden gebruikt. Daardoor kon het blauw aan een tweede opmars beginnen. De kleur blauw werd opnieuw geliefd, als een kleur die eerlijk en moreel zuiver werd geacht.

Door Newtons ontdekking van het spectrum eind 17^e eeuw, verloor het rood zijn unieke positie ten opzichte van de andere kleuren. Kleur werd door het werk van Newton iets dat je kon meten, waardoor het een minder mysterieus verschijnsel leek te worden.²⁸ De uitvinding van de kleurendruk door J.C. Le Blon begin achttiende eeuw, brak radicaal met oude kleurclassificaties, en bereidde de weg voor de theorie van de primaire en complementaire kleuren (zie ook hoofdstuk 1.4).²⁹ Om een kleurendruk te maken bleek je de primaire kleuren magenta, cyaan en geel nodig te hebben, waarmee je samen met zwart en het wit van het papier alle kleuren kon verkrijgen die je maar wenste.

Het romantische, uniforme en vredelievende blauw (18^e tot in de 20^e eeuw)

Vanaf de dertiende tot de achttiende eeuw nam het blauw naast het rood in het algemene kleurgebruik de belangrijkste plaats in. Vaak traden beide kleuren in deze tijd op als contrasterende partners: Pastoureau beschrijft dat rood versus blauw betekende: het feestelijke tegenover het morele, het materiële tegenover het spirituele, het nabije versus de verte, en het mannelijke versus het vrouwelijke.³⁰

In de loop van de achttiende eeuw werd minder gekozen voor rood, en de vrijgekomen plaats werd opgevuld door blauw. Het indigo (*Indigofera tinctoria* en *Indigofera suffruticosa*) dat uit de tropische delen van de Nieuwe Wereld kon worden geïmporteerd, veroverde de markt. Dit indigo verfde veel beter dan de wede (*Isatis tinctoria*), die vooral in Duitsland en Frankrijk werd verbouwd, en werd op den duur ook nog goedkoper. In 1737 werd het verven met indigo gelegaliseerd, nadat protectionistische maatregelen en het demoniseren van de kleur (Keizer Ferdinand III noemde indigo in 1654 nog een duivelkleur) niet effectief meer bleken om de productie van wede nog te redden.³¹

Tussen 1704 en 1706 werd de kunstmatige kleur Pruisisch blauw ontdekt, door de pigmentenmaker Johann Jacob Diesbach in Berlijn. Diesbach maakte het pigment per ongeluk terwijl hij experimenteerde met het oxideren van ijzer en ossenbloed. Hij

26 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 104.

27 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 106.

28 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 119.

29 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 120.

30 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 123.

31 Pastoureau (2001). *B. HC.* p. 130.

verwachtte dat de kleur rood zou worden. In 1708 begon Johann Leonhard Frisch het pigment commercieel te produceren, zoals blijkt uit een brief aan Gottfried Wilhelm Leibniz, sinds augustus 1709 onder de naam *Preussisch Blau*. In november 1709 veranderde hij de naam in *Berlinisch Blau*. Pruisisch blauw wordt nog steeds ook wel Berlijns blauw genoemd.³²

Tegen het einde van de negentiende eeuw gingen ook andere kunstmatig gecreëerde pigmenten een steeds belangrijker rol spelen. Door deze ontwikkelingen kwam er blauw beschikbaar in allerlei fraaie en ook lichtere nuances; in deze tijd van de Verlichting en de Romantiek werden met name deze lichtere tinten heel geliefd.³³

In 1774 werd de briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* door J.W. von Goethe gepubliceerd. Dit verhaal over een gepassioneerde liefde die niet werd beantwoord en in zelfmoord eindigde, werd een enorm succes. De outfit van Werther, een blauwe jas en een gele kniebroek, werd een rage. Dit maakte het blauw nog populairder, tot in de uithoeken van Europa.³⁴

In de literatuur van de Romantiek kwamen aanduidingen en beschrijvingen van kleuren meer dan ooit voor, en vooral in Duitsland hadden schrijvers en dichters hierbij een speciale verering voor de kleur blauw. Het werk *Hymnen an die Nacht* van de Duitse dichter/auteur Novalis (1772-1801) is hier een voorbeeld van (zie 6.5 voor twee fragmenten uit dit werk).³⁵ En zijn roman *Heinrich von Ofterdingen* grijpt terug op de legende van een middeleeuwse troubadour die op zoek is naar de kleine blauwe bloem die hij in een droom gezien heeft.³⁶ Deze blauwe bloem symboliseert zowel de pure dichtkunst waar hij naar verlangt, als ook het verlangen naar heelheid, naar het einde van zoeken en vragen. Het symbool van de blauwe bloem werd zelfs tot zinnebeeld van de Romantiek in het algemeen. Dit had tot gevolg dat in die tijd overal in Europa het blauw met name werd gezien als de kleur van de dichtkunst, van het grote verlangen, de droom, de oneindigheid, het onbereikbare ideaal.

Het Anglo-Amerikaanse woord 'blues' is verwant aan deze betekenis van de kleur blauw. Het woord komt van 'blue devils', een term voor melancholie, heimwee, in de put zitten.³⁷ Klank en kleur komen samen in de bluesmuziek, en vooral in het gebruik van de zogeheten 'blue notes'. Dit zijn noten die net iets lager (een halve toon meestal) gezongen of gespeeld worden dan in een normale majeurtoonschaal. Kenmerkend hiervoor is een glijdende, enigszins klagelijke melodielijn.

Aan het eind van de achttiende eeuw werd echter niet alleen de romantische kant van het blauw sterk beleefd. Het blauw van (leger)uniformen en het politieke

32 Bartoll, J. (2008) *The early use of prussian blue in paintings* (PDF). 9th International Conference on NDT of Art, Jerusalem, 25–30 May 2008. Geraadpleegd op 07-02-2016.

33 Pastoureau (2001). *B. HC*. p. 134.

34 Pastoureau (2001). *B. HC*. p. 136.

35 Novalis (1960 -1977). *Hymnen an die Nacht*. In Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Band 1*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag. [afgekort als: Novalis (1960–1977). HN. In *SWFH*.] (Oorspr. gepubliceerd in 1800.) (Novalis is een pseudoniem van Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, 1772-1801.)

36 Novalis (auteur) & Neuhaus, A. (kommentaar) (2007). *Heinrich von Ofterdingen* (1e druk). Berlin: Suhrkamp Verlag. (Door Novalis' dood in 1801 onvoltooid gebleven, in 1802 voor het eerst gepubliceerd.)

37 Pastoureau (2001). *B. HC*. p. 140-141.

blauw ontstond ook in die tijd.³⁸ In de vlaggen van de westerse landen is blauw veruit de meest gebruikelijke kleur. De Franse Revolutie maakte het blauw de kleur van de verdedigers van de Republiek, omdat blauw in die tijd als militaire kleur in opmars was. Later werd het blauw de kleur van de liberalen.

In de negentiende eeuw voerde het zwart aanvankelijk weer de boventoon in de kleding; maar dit duurde niet lang. Blauw werd daarna steeds vaker de kleur voor uniforms, en kwam in de plaats van het zwart. Zeelieden, politiemensen, conducteurs, brandweerlieden, enzovoort ruilden het zwart in voor donkerblauwe of marineblauwe uniformen. De blauwe blazer stamt ook uit die tijd.



Afbeelding 68: Reclameposter van Levis Jeans

In het boek *Indigo - Leven in een kleur* stelt de samensteller Loan Oei dat (indigo)blauw tot in de huidige tijd wordt gebruikt als uitdrukking van een collectieve identiteit.³⁹ Voor werkkleding wordt over de gehele wereld veel blauw gebruikt, met als vaste associaties dienstbaarheid en alledaagsheid. Het Maopak, voorheen in China massaal gedragen, was het uniform van de universele gelijkheid. En de westerse pendant hiervan ontwikkelde zich in de Verenigde Staten, in de vorm van de opmars van de spijkerbroek (afb. 68).

Eerst was de spijkerbroek bedoeld als kleding voor mijnwerkers, arbeiders en slaven. Sinds 1870 waren deze broeken al blauw, hoewel de term bluejeans sinds 1920 pas gemeengoed is. Maar al gauw werd de spijkerbroek door veel meer mensen gedragen: als vrijetijdskleding, door studenten en door mensen die het imago van 'vrijgevochtenheid' zochten.

In veel niet-westerse landen werd de spijkerbroek tot een soort symbool van

38 Pastoreau (2001). *B. HC*. p. 141

39 Oei, L. (red.) (1985). *Indigo - Leven in een kleur*. Amsterdam: Stichting Indigo. [afgekort als: Oei (1985). I.] (Publicatie in samenhang met de tentoonstelling: 'Indigo – natuurlijk blauw' in het Tropenmuseum van 17-12-'85 t/m 6-4-'86. Een tentoonstelling over de kleur indigo, in de cultuurgeschiedenis en de textielkunst.)

het vrije Westen. Maar eigenlijk is de spijkerbroek hier een heel algemeen kledingstuk geworden, dat wordt gedragen door mensen die niet zozeer meer het imago van 'het vrije Westen' zoeken, maar een kledingstuk wensen dat niet opvalt, lekker zit en vrij sterk is. De bluejeans past daardoor ook bij het reformatorische waardesysteem voor kleding dat hiervoor is besproken, met kwaliteiten als: simpelheid, soberheid in de kleur en uniformiteit.

Sinds de Eerste Wereldoorlog is blauw voor meer dan de helft van de volwassenen in West-Europa en de Verenigde Staten de meest geliefde kleur. Daarna komt groen (iets minder dan 20%) en dan wit en rood (8%). De andere kleuren blijven hierbij ver achter. Sekse of sociale klasse/beroep maakt hierbij nauwelijks verschil. Het enige dat verschil maakt is leeftijd. Voor kinderen varieert de voorkeur sterker, maar over het algemeen hebben zij een voorkeur voor rood, met geel of blauw op de tweede plaats.⁴⁰

Misschien is blauw zo populair geworden omdat het zo weinig weerstand oproept. Het shockeert niet, het is niet aanstootgevend, vijandig of brutaal. Het is kalm, op een afstand, bijna neutraal. Het brengt rust en verenigt, brengt samen. Grote internationale organisaties zoals de United Nations, Unesco en de Europese Unie hebben blauw gekozen om zich te presenteren, en terecht: zij hebben immers de missie om vrede en begrip tussen de volkeren te bevorderen. De vlag van de United Nations, azuurblauw met daarop in wit de wereldbol tussen twee olijftakken, is hier een mooi voorbeeld van.

Tot zover deze geschiedenis van blauw. Over het algemeen tref je volgens Pastoureaux bij de kleur blauw twee polaire belevenissen aan. Enerzijds zijn er de associaties met het hemelse, goddelijke en verhevene, anderzijds wordt de kleur blauw ook beleefd als teken van ongeluk, mislukking of dood. Deze twee polaire belevenissen hebben mijns inziens te maken met enerzijds de associatie van de kleur blauw met de zuiverheid van een wolkenloze hemel, stralend en zich altijd weer verheffend boven de stormen en onweersbuien die het leven op aarde teisteren. Maar anderzijds wordt ook ervaren dat het blauw zich weg van het licht lijkt te bewegen, de schaduw en het duister opzoekt, en associaties oproept met koude, melancholie en dood. Deze polaire kwaliteiten die aan het blauw worden toegeschreven, komen op hun scherpst naar voren in relatie tot geboorte en sterven. Met name het indigoblauw werd van oudsher gebruikt om deze samenhang tot uitdrukking te brengen. In *Indigo – Leven in een kleur* schrijft Oei over het indigoblauw dat het de kleur van leven en dood is, en zich bevindt tussen het begin en het einde van een cirkel:

De kleur van leven en dood is het complement van deze cirkel, de ruimte tussen 360 en 0 graden. In deze minuscule ruimte ligt de essentie besloten, die door de één 'het wonder' wordt genoemd, door de ander 'het mysterie' en door een derde, nauwelijks minder cryptisch: 'de schoonheid'.⁴¹

40 Zie o. a.: Birren, F. (1956). *Selling Color to People*. New York: University Books. p. 64-97. En Heller, E. (1990). *Kleur. Symboliek, psychologie, toepassing*. Utrecht: Spectrum/Aula. p. 14 – 47.

41 Oei (1985). *I*. p. 9.

6.2 ONDERZOEK NAAR DE BELEVING VAN BLAUW

Recente kleuronderzoekers als de Zweedse kleurexperts Anders Hård en Lars Sivik gaan er van uit dat de wisselwerking tussen kleur en beleving normaalgesproken hoogst complex is, en wordt beïnvloed door een variëteit aan factoren.⁴² Toch zijn er meerdere op dit gebied relevante onderzoekers [Birren (1950), Heimendahl (1961), Smits (1967), Lüscher (1977), Heller (1990), Mahnke (1996)]⁴³ die stellen dat in weerwil van alle variabelen die de menselijke kleurbeleving mede bepalen, de dominerende kwaliteiten van de kleur overeind blijven. Het gegeven dat de menselijke kleurbeleving, naast een grote variatie en vele verschillen, opmerkelijke overeenkomsten vertoont, wordt begrijpelijker als je ervan uitgaat dat de mens in de ene kleur ook een andere zijswijze tegenkomt dan in de andere, en dat zijn beleving voor een belangrijk deel een persoonlijke vertaling is van wat hij primordiaal aan deze kleuren ervaart.

De onderzoekers die hieronder worden besproken, hebben voor het overgrote deel onderzoek gedaan in West-Europa en de VS. De door een aantal onderzoekers geclaimde universaliteit van de menselijke kleurbeleving (zie hieronder) kan door deze onderzoekingen dus niet worden bevestigd.

Kleuronderzoekers over de beleving van blauw

In het werk van recente autoriteiten op het gebied van het onderzoek naar de menselijke beleving van kleur zoals Frank H. Mahnke⁴⁴ en Jeanne Kopacz⁴⁵, wordt veel geciteerd uit en verwezen naar de werken van een aantal onderzoekers die als klassiekers op dit gebied worden beschouwd: Faber Birren (1900-1988), Kurt Goldstein (1878-1965) en Max Lüscher (1923). Het proefschrift van Robert Gerard, (*Differential effects of colored lights on psychophysical functions*, 1958) wordt ook regelmatig geciteerd, met name door Birren en Mahnke.⁴⁶

In dit gedeelte zal worden verzameld wat de bevindingen van deze toonaangevende studies zijn met betrekking tot de beleving van blauw. Daarnaast wordt aandacht besteed aan een aantal recentere auteurs die op dit gebied onderzoek hebben gedaan. Het gaat hierbij om een scala aan belevingen, associaties, symbolische betekenissen, kwaliteiten en eigenschappen die in de verschillende onderzoeken door

42 Hård, A. & Sivik, L. (2001). A Theory of Colors in Combination: A Descriptive Model Related to the NCS Color-Order System. *Color research and Application*, Vol. 26, nr 1. p. 4-28.

43 Zie onder meer: Smits, W. C. M. (1967). *Symboliek van Kleur. Achtergrondinformatie voor hen die belangstelling hebben voor het verschijnsel kleur als psychologisch gegeven*. Amsterdam: Argus.; Lüscher, M. (2013). *Der Vier-Farben-Mensch* (5e druk, opnieuw bewerkte uitgave v. 1977). Berlin: Ullstein Buchverlage. [afgekort als: Lüscher (2013). *VFM.*]; Heimendahl (1961). *LF.*; Heller, E. (1990). *Wie Farben wirken: Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung* (3e druk). Berlin: Rowohlt Verlag. [afgekort als: Heller (1990). *WFW.*]; Birren, F. (1950). *Color Psychology and Color Therapy. A Factual Study of the Influence of Color on Human Life*. New York: McGraw-Hill. [afgekort als: Birren (1950). *CPCT.*]; Mahnke (1996). *CEHR.*

44 Mahnke (1996). *CEHR.*

45 Kopacz, J. (2003). *Color in Three-Dimensional Design* (1e druk). New York: McGraw-Hill Professional.

46 Zie ook het kritische artikel van: O'Connor, Z. (2011). Colour Psychology and Colour Therapy: Caveat Emptor. *Color Forum*, Vol. 36, nr 3, p. 229-234.

proefpersonen aan de kleur blauw werden toegekend. Omdat de vraag hier is hoe het blauw door mensen wordt beleefd, valt daar in eerste instantie alles onder wat deze kleur in mensen teweegbrengt, en waar ze uitspraken over (kunnen) doen. Hoewel duidelijk zal worden dat er vele verwante of elkaar overlappende onderzoeksresultaten zijn, is er ook een verscheidenheid waarneembaar van in eerste instantie onverenigbaar lijkende belevingen; blauw wordt bijvoorbeeld mannelijk en vrouwelijk, koud en warm genoemd, en hoewel de specifieke blauwtinten hierbij een rol spelen, vallen deze verschillen hiermee niet afdoende te verklaren.

De eerste onderzoeker waar hier nader op in wordt gegaan is Faber Birren, industrieel kleurconsultant. In de jaren 50 is hij een autoriteit op zijn gebied geworden. Birren noemt onderzoek naar de psychologische aspecten van kleur moeilijk, omdat menselijke gevoelens niet erg stabiel zijn en ieder mens verschillend reageert. Toch heeft in zijn schema *Modern American Color Associations* een aantal kernbegrippen weergegeven, waarin reacties op de verschillende kleuren (de regenboogkleuren en zwart en wit) zijn verwoord die volgens hem 'general and universal' zijn. Aan blauw worden in dit schema de volgende kwaliteiten toegekend:

Transparent, wet (Deze kwaliteiten werden genoemd als reacties op de zintuiglijke ervaring)
Cold, sky, water, ice (hebben ook betrekking op de zintuiglijke ervaring)
Service, flag
Subduing, melancholy, contemplative, sober
Gloom, fearfulness, furtiveness⁴⁷

Birren onderschrijft de bevinding van Goldstein dat een specifieke kleurprikkel een specifiek reactiepatroon van het hele (menselijke) organisme oproept. Zowel Birren als Mahnke refereren meerdere keren aan het onderzoek van Goldstein.⁴⁸

De Zwitserse psycholoog en filosoof Max Lüscher publiceerde in 1947 de bekende Lüscher kleurentest, die in meer dan 30 talen is vertaald. De test gaat uit van vier basiskleuren: oranje, heldergeel, blauwgroen, donkerblauw en vier hulpkleuren: violet, bruin, zwart en neutraal grijs. De basiskleuren representeren vier psychische grondstructuren. Oorspronkelijk bestond de test uit het leggen van 8 kaartjes met deze kleuren in de volgorde van meest naar minst aantrekkelijk; later werd de test complexer, met meer kleurnuances.

De Lüscher test heeft betrekking op kleurenvoorkeur; bij het wijd verspreide gebruik van de Lüscher kleurentest als persoonlijkheidstest zijn later wel kanttekeningen geplaatst, omdat de relatie tussen kleurenvoorkeur en persoonlijkheidseigenschappen complexer is dan met name in de oorspronkelijke Lüscher kleurentest werd gesuggereerd.⁴⁹

De individuele beleving van kleur is volgens Lüscher persoonlijk en van het moment afhankelijk, maar kleurbeleving in het algemeen is universeel. Volgens hem blijkt uit onderzoek dat een bepaalde kleur bij ieder mens, in iedere cultuur,

47 Birren (1950). *CPCT*. p. 143

48 Goldstein & Rosenthal (1930). *PWFO*. p. 3-26. (Zie ook hoofdstuk 2.6 van dit boek.)

49 Zie onder meer: Walters, J., Apter, M.J., Swebak S. (1982). Color preference, arousal, and the theory of psychological reversals. *Journal Motivation and Emotion*, Vol. 6, nr. 3, p. 193-215.

dezelfde waarnemingsprikkel oproept, en dat die gepaard gaat met een heel bepaalde kwalitatieve indruk. Die kwalitatieve indruk wordt vervolgens door verschillende mensen verschillend beleefd, terwijl de indruk die de kleur maakt gelijk is. Een voorbeeld hiervan met betrekking tot de kleur blauw: Als twee mensen naar het blauw van de hemel kijken, dan kan de een houvast verliezen in de eindeloosheid ervan, terwijl de ander het gevoel kan krijgen eindelijk vrij te kunnen ademen. Dit kan worden gezien als twee verschillende reacties op de onbegrensdeheid van het blauw.

Blauw in het algemeen is volgens hem *uitdrukking van gevoelsdiepte*. Aan het blauw dat in de test werd gebruikt schrijft hij verder de volgende kwaliteiten toe:

(Dunkel)blau ist concentrisch, heteronom, (i.t.t. autonoom -WU), vereinigend, empfindsam, nachdenklich, verbindend.⁵⁰

Als affectieve aspecten noemt hij:

Ruhe, Zufriedenheit, Zärtlichkeit, Liebe und Zuneigung.⁵¹

Hij kwam tot de bevinding dat door het kijken naar blauw de ademhaling bij proefpersonen vertraagt, de polsslag wordt gedempt en de bloeddruk naar beneden gaat; bij het kijken naar rood gebeurt volgens hem het tegenovergestelde.⁵² Verder zegt Lüscher over blauw:

Es ist die selige Erfüllung des Ideals der Einheit (daher die blaue Blume der Romantik); es ist die urmutterliche Verbundenheit, die Treue und das Vertrauen, die Liebe und Hingabe (daher der blaue Mantel der Gottesmutter Maria). Blau repräsentiert die zeitlose Ewigkeit und daher auch die Tradition.⁵³

Blau als entspannte Empfindsamkeit ist die Voraussetzung für die Einfühlung, für ästhetisches Erleben und besinnliches Nachdenken.⁵⁴

De Zweedse hoogleraar milieupsychologie Rikard Küller merkt hierbij echter op dat er andere variabelen zijn die deze wetmatigheid kunnen doorkruisen. Het genoemde effect kan op den duur bijvoorbeeld verminderen, en intense kleuren zijn meer opwekkend dan kleuren met een gemiddelde intensiteit, ook bij blauw. Maar ook dan blijft het rood meer stimulerend werken op bovengenoemde fysiologische functies dan blauwe of groene tinten.⁵⁵

Naast deze studies van Birren en Lüscher wil ik ook het boek *Licht und Farbe*

50 Lüscher, M. (1971). *Der Lüscher-Test. Persönlichkeitsbeurteilung durch Farbwahl*. Hamburg: Rowohlt. p. 17 [afgekort als: Lüscher (1971). *L-T.*]

51 Lüscher (1971). *L-T.* p. 17.

52 Lüscher (2013). *VFM*. p. 96.

53 Lüscher (1971). *L-T.* p. 23.

54 Lüscher (2013). *VFM*. p. 100 – 101.

55 Küller, R. (1977). *Psycho-Physiological Conditions in Theatre Construction*. Paper, gepresenteerd op het 8e wereldcongres van de International Federation for Theatre Research (IFTR) in München.

van de wetenschapsfilosoof Eckart Heimendahl noemen.⁵⁶ In dit boek constateert hij dat er geen wezenlijk verschil is tussen de kleurervaringen van mensen in de USA en Europa. Uit alle ervaringsbegrippen, afkomstig uit de door hem bestudeerde onderzoeken, heeft hij met betrekking tot de kleur blauw negen kernbegrippen geformuleerd:

Bedeutung: Beständigkeit, Hingabe, Ernst

Wirkung: Ruhe, Frieden, Beharrung

Auswirkung: Sammlung, Vertiefung, Zurückhaltung

In een meer recent onderzoek van de Duitse sociologe en schrijfster Eva Heller (1990) heeft zij 1888 personen tussen 14 en 83 jaar aan 200 begrippen kleuren laten toekennen.⁵⁷ De proefpersonen hadden hierbij de keus uit 12 kleuren, waarvan stalen werden getoond. Eén van die kleuren was blauw. Bij de hieronder genoemde begrippen werd het meest voor de kleur blauw gekozen. Het getal achter de begrippen laat zien hoeveel procent van de mensen die een kleur aan dit begrip toekenden, de keus op blauw lieten vallen.

De sympathie (28), de harmonie (28), de vriendelijkheid (20),
de vriendschap (28).

De verte (54), de uitgestrektheid (42), de oneindigheid (35).

De trouw (28), het vertrouwen (35), de betrouwbaarheid (27).

Het verlangen (27).

De fantasie (18).

De koude (47), de koelte (46).

De stilte (22).

Het mannelijke (35), de moed (25), de prestatie (20), de sportiviteit
(34), de zelfstandigheid (27), de concentratie (19).

Bij 'de fantasie' merkt Heller op: "Blauw is de positieve kant van de fantasie. Het staat voor utopische ideeën waarvan de verwerkelijking in de verte ligt."⁵⁸ Over rood en blauw als kleur van het mannelijke en het vrouwelijke zegt Heller: "Volgens een oude traditie symboliseert blauw het vrouwelijke principe en rood het mannelijke."⁵⁹ In de correspondentie tussen de kunstenaars Franz Marc en August Macke schrijft Marc in zijn brief van 12 december 1910 aan Macke: „Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig.“ Verderop stelt Heller: "In de moderne symboliek is blauw de kleur van de mannelijkheid [...] Bij de mannelijke uitstraling van het blauw horen de koele, passieloze deugden. Blauw is een van de hoofdkleuren van de deugden van arbeid en geest. Als eerste kleur van de intelligentie en de wetenschap wordt nu het neutrale, onpartijdige wit genoemd. Maar in de oude symboliek is blauw de kleur van de verstandelijke vermogens. Zijn tegenpool is rood, de kleur van het lichamelijke."⁶⁰

Ik wil hier even nader op ingaan, omdat dit een voorbeeld is van tegenstrijdig

56 Heimendahl (1961). *LF*.

57 Heller (1990). *WFW*.

58 Heller (1990). *WFW*. p. 25.

59 Heller (1990). *WFW*. p. 38.

60 Heller (1990). *WFW*. p. 28.

lijkende betekenissen die aan kleuren worden toegekend, terwijl hier bij nadere beschouwing ook anders naar kan worden gekeken. Want in dit geval kun je constateren dat binnen verschillende cultuurperiodes verschillende kwaliteiten als 'mannelijk' of 'vrouwelijk' worden ervaren. En dat daar vervolgens verschillende kleuren aan worden gekoppeld. Nu blauw tegenwoordig als de kleur van het mannelijke wordt gezien, duidt men hiermee volgens het onderzoek van Heller op kwaliteiten waarbij het begeerteleven met z'n impulsieve oordelen gereguleerd wordt door geestkracht en verstand. In dit hoofdstuk zal duidelijk worden dat deze beheersing en de mogelijkheden die dit biedt inderdaad kwaliteiten zijn die bij het blauw naar voren komen. Dit wordt door de oude traditie waar Heller op doelt ook niet ontkend. Want wanneer zij het rood als de kleur van het mannelijke zagen, doelden zij op kwaliteiten als het actieve, de lichamelijke kracht, het strijd lustige. En als blauw genoemd werd als behorend bij het vrouwelijke, dan werden hiermee kwaliteiten als het ontvankelijke, het dienende, de verbondenheid enzovoort aangeduid.⁶¹ Heller schrijft op die manier over blauw wanneer ze het heeft over 'het vrouwelijke blauw van Maria'.⁶² En zoals hierboven bleek, benadrukt Lüscher deze vrouwelijke kant ook.

Er bestaan zeker culturele verschillen in de kleurbeleving van mensen. Maar hierbij wordt zelden de vraag gesteld in hoeverre de kleurbeleving in verschillende culturen/cultuurperiodes anders is omdat ook de ervaring van een bepaald verschijnsel verschillend is. Als binnen een bepaalde cultuur het vrouwelijke anders wordt beleefd dan in een ander cultuur of cultuurperiode en er tevens een andere kleur aan wordt toegekend, dan kan dit betekenen dat een andere beleving de behoefte aan een andere kleur wakker heeft geroepen. De conclusie dat de beleving van kleur in een dergelijk geval willekeurig zou zijn, lijkt me in ieder geval voorbarig.

De eerder genoemde Frank H. Mahnke is er onder meer van overtuigd dat bewust kleurgebruik in de woon- en werkomgeving een nog vrijwel onbenutte mogelijkheid is om de fysieke en psychische gezondheid van mensen te bevorderen. Hij probeert met zijn activiteiten een bijdrage te leveren aan het bewust leren benutten van de werking van kleur. Hij beschrijft kleurassociatiestudies die hij met groepen deelnemers aan IACC-seminars in Europa en in de VS heeft uitgevoerd.⁶³ De opdracht aan de proefpersonen was om bij ieder begrip uit een lijst een kleur te kiezen (het mochten er ook twee zijn) die je daar het beste bij vond passen. Mahnke koos niet voor kleurstalen, omdat die de keuze volgens hem teveel beperkten. De proefpersonen maakten gebruik van verf of kleurpotloden. In de VS kwamen de deelnemers ook uit Canada, Australië en Japan, en de leeftijd varieerde van 25 tot 60 jaar. Het onderzoek liep gedurende meerdere seminars, tussen 1991 en 1993. In 1993 werd hetzelfde onderzoek gedaan met mensen uit Duitsland, Oostenrijk en Zwitserland; de leeftijd varieerde daar van 20 tot 60 jaar. De resultaten lagen dicht bij elkaar in de buurt. Hieronder de begrippen waarbij door het overgrote deel van de deelnemers het blauw (variërend naar groen, violet) werd gekozen:

Term: Peace/ Tranquility Colors Chosen: Blue, blue-green, green
Combination blue and green in USA: 93,6%. In Europe: 98%

61 Bruns (2001). *RF*.

62 Heller (1990). *WFW*, p. 38.

63 Mahnke (1996). *CEHR*.

Term: Noble Colors Chosen: Blue, blue-violet, violet Combination blue and violet in USA : 81%. Combination blue, violet, red-violet in Europe: 82% Zowel in de USA als in Europa domineerde dus het blauw en het violet, maar de deelnemers in Europa tenderden naar roodviolet, en die in de USA naar blauwviolet.⁶⁴

Verder geeft Mahnke een overzicht van de algemene belevingen die volgens hem door de verschillende hoofdkleuren (hij behandelt de regenboogkleuren en de achromaten wit, zwart en grijs) in de mens worden opgeroepen. Hij refereert hierbij niet expliciet aan onderzoek, maar wel aan zijn jarenlange onderzoekservaring. Zijn opsomming is bedoeld als een 'overview and a convenient reference guide'. Hij noemt de volgende belevingen en associaties:

Blue is the peacemaker of color. Not many people dislike it Relaxing, light blue: retiring Positive impressions: calmness, security, comfort, sobriety, contemplation Negative impressions: frightening, depressing, cold Occupants of the blue-green room felt that 59 degrees Fahrenheit was cold, whereas the temperature had to fall to 52 degrees in the red-orange room before the subjects felt cold.⁶⁵ Spontaneous associations: passivity, quietness, wetness, cleanliness, odorlessness, mental reflection, melancholy (to have 'the blues'. Blues music), sadness, sea, sky, yearning (especially stirred by light blue) Tranquility and truth that cannot be subverted. Spirituality, wisdom For Christians: hope, piety, spiritual and pacific virtue For Hebrews: holiness. For Hindu's: Krishna is exclusively blue In China: blue symbolized the power of heaven and immortality Blue is a noble color, representing dignity, poise, reserve In advertisement: dark blue is often employed to inspire confidence, trust; it suggests security and high quality Light blue is cold; however, some middle-value blues and deep blues may appear much warmer⁶⁶

Tot zover de onderzoeksresultaten inzake de beleving van blauw die door een aantal vooraanstaande kleuronderzoekers naar voren zijn gebracht. Naar volledigheid is hierbij niet gestreefd. Gekozen werd voor een beperkt aantal gezaghebbende klassieke en meer hedendaagse onderzoeken, waarin een gedifferentieerd aantal aspecten wordt genoemd die aan het blauw kunnen worden beleefd.

Hoewel het in dit onderzoek nog te vroeg is om de hierboven genoemde onderzoeksresultaten te interpreteren, kan worden geconstateerd dat de kwaliteiten die in de genoemde onderzoeken aan de kleur blauw worden beleefd, als een wolk van begrippen om een bepaalde, moeilijk te benoemen kern heen lijken te draaien. Sommige begrippen lijken verwant, en overlappen elkaar geheel of gedeeltelijk (bijv. rust, Ruhe, tranquility, calmness, Frieden, peace), maar er is ook een behoorlijke verscheidenheid

64 Mahnke (1996). *CEHR*. p. 54-58.

65 Mahnke (1996). *CEHR*. p. 73.

66 Mahnke (1996). *CEHR*. p. 63-64.

waar te nemen, en er worden zelfs tegengestelde kwaliteiten genoemd (bijv. depressing tegenover hope, of sadness tegenover contentment).

De verscheidenheid aan belevingen die hierboven is verwoord, komt in zijn geheel terug in *Het veld van blauwbelevingen* (6.4). Hierin worden ook alle belevingen opgenomen die in de geschiedenis van blauw (6.1) door de verschillende auteurs werden vermeld, en die in het nu volgende door kunstenaars of kunsthistorici zullen worden genoemd (6.3).

6.3 UITEENZETTINGEN MET BLAUW IN HET WERK VAN KUNSTENAARS

In hoofdstuk 2 werd beschreven dat vanaf ongeveer het laatste kwart van de negentiende eeuw in de (westerse) kunst de kleur en de kleurbeleving zich steeds verder verzelfstandigde. Hier wordt opnieuw op dit thema ingegaan, maar nu in relatie tot de uitdrukkingsmogelijkheden van de kleur blauw. Deze mogelijkheden werden algemener en omvattender naarmate de kunstenaars de kleur in de schilderkunst meer losmaakten van de figuratie.

Al veel eerder werd de kleur door schilders niet alleen gebruikt om de zichtbare wereld getrouw weer te geven, maar werd de kleur ook los daarvan gebruikt. Op afbeelding 69 is daar een voorbeeld van te zien. Dit is een miniatuur uit de twaalfde eeuw, met een tronende Christus in het midden, omringd door de symbolen van de vier evangelisten. Deze figuren komen uit een andere, immateriële wereld, en kennen in die zin geen kleuren die hun 'werkelijke' kleuren zouden representeren. Het blauw geeft hier vermoedelijk vooral de hemelse sfeer weer, en volgens de zesde afdeling van



Afbeelding 69. Master Hugo: Majestas Domini, Boekverluchting op perkament, 17 x 25,5 cm. Bury St. Edmunds Bible, ca. 1135. Corpus Christi College, Cambridge.

Goethes kleurenleer kun je zeggen dat de purpertinten en het rood de verhevenheid van de afgebeelde figuren versterken (zie hoofdstuk 1.4, zesde afdeling). Dit kleurgebruik speelde zich echter vooral af binnen de voorschriften en tradities die hieromtrent bestonden. In de westerse cultuur is pas sinds de late negentiende eeuw de kracht van kleur als zelfstandig uitdrukkingsmiddel en de daaruit voortkomende experimenten met niet-representatief kleurgebruik, aan zijn opmars begonnen.

De werken van de kunstenaars die in dit gedeelte van het onderzoek behandeld zullen worden zijn uitgevoerd in verschillende blauwtinten, lopend van indigo en donkerblauwe tinten naar ultramarijn, cyaan, phtaloblaauw enz., in variabele mate van verzadiging en intensiteit. In dit onderzoek wordt dit als een voordeel gezien, omdat het uitgangspunt is dat de zijnswijze van blauw zich in een variëteit aan blauwtinten (en –verschijnselen) meer volledig kenbaar kan maken. Er moest uiteraard een selectie worden gemaakt uit de vele kunstwerken uit de late negentiende en de twintigste eeuw die in aanmerking komen om hier te worden besproken. Zoals in hoofdstuk 4.4 al werd vermeld, is hierbij gekozen voor drie kunstenaars die in hun werk gedurende langere tijd intensief met de kleur blauw hebben gewerkt. Volgens dit criterium is het relevant om hierbij in te gaan op Picasso's Blauwe Periode en op de blauwe werken van Yves Klein; de kleur blauw heeft Picasso gedurende meer dan drie jaar intensief beziggehouden, en de fascinatie voor blauw heeft bij Yves Klein zijn gehele leven stand gehouden. Daarnaast is gekozen voor de Britse kunstenaar Anish Kapoor, die het blauw naast het rood een vooraanstaande rol heeft laten spelen in zijn werk.

In het nu volgende zullen eerst een aantal kunstwerken van Pablo Picasso worden behandeld, waarin de uitdrukkingsmogelijkheden van de kleur worden benut in combinatie met een (nog) herkenbare vormenwereld. Daarna komen een aantal werken van Yves Klein aan bod waarin de kleur blauw zich als artistiek uitdrukkingsmiddel (vrijwel) geheel heeft verzelfstandigd. Tot slot volgen een aantal van de blauwe werken van Anish Kapoor, waarin de blauwe werken een driedimensionaal karakter krijgen en de dynamiek van de kleur mede de vorm lijkt te bepalen.

De uitdrukkingskraft van blauw in beeld

Pablo Picasso (1881-1973)

In het najaar van 1901 kwam er in het werk van Picasso een duidelijke kentering, zowel wat betreft de onderwerpen als de benadering van vorm en kleur. De kleurrijke danseressen en cafébezoeksters, geschilderd met losse, beweeglijke penseelstreken die hij in juni van hetzelfde jaar in galerie Vollard had laten zien, maakten plaats voor onderwerpen met een grotere introspectie en een andere, veel meer doorwrochte houding ten opzichte van compositie en techniek. Deze fase in Picasso's werk staat bekend als *De Blauwe Periode* (1901-1904). Deze naam werd door de schrijver en kunstcriticus Gustave Coquiott voor het eerst gebruikt.⁶⁷ De composities worden in deze periode veel soberder, de contourlijnen die de figuren omgeven zijn

67 McCully, M. (2011). *Picasso in Parijs, 1900-1907* (Red. M. Reaburn, eindred. A. Langedijk, vertaling E. Tack). Amsterdam: van Goghmuseum; Barcelona: Musée Picasso; Brussel: Mercatorfonds. (Met bijdragen van Bakker, N., Cendoya, I. & Read P.) [afgekort als: McCully e.a. (2011). *PP*.]



Afbeelding 70. Pablo Picasso: Zelfportret (1901). Olieverf op doek, 81 x 60 cm. Musée national Picasso, Parijs.

sprekend in hun eenvoud en het kleurenpalet wordt steeds exclusiever blauw, tot aan de monochroom blauwe werken waar deze periode zijn naam aan te danken heeft.

Volgens de Picasso-expert Marilyn McCully is “geen enkel ander schilderij zo’n duidelijk manifest van Picasso’s nieuwe houding ten opzichte van zichzelf en zijn kunst als het uitgesproken blauwe *Zelfportret* (afb. 70) dat hij eind 1901 schilderde.”⁶⁸ De compositie is zoveel mogelijk vereenvoudigd om alle aandacht op het gezicht te vestigen. De achtergrond is leeg; de figuur staat alleen, op zichzelf, zonder een context die houvast zou kunnen bieden. De jas in zijn onuitgewerkte staat doet massief aan, en maakt het lichaam dat erin schuilgaat niet of nauwelijks beleefbaar.

68 McCully e.a. (2011). *PP*, p. 101 (Uit essay *De Franse Oorsprong van de Blauwe Periode* van M. McCully, p. 97-113.)

De Engelse letterkundige en kunsthistoricus Peter Read noemt de kunstenaars Edgar Degas, El Greco (oorspr. Domenikos Theotokopoulos) en Théophile-Alexandre Steinlen als artistieke 'voorbeelden' waar Picasso in zijn Blauwe Periode uit putte.⁶⁹ Maar volgens hem weerspiegelde zijn kunst ook iets van het gevoel van verlies en vervreemding, dat voortvloeide uit de ingrijpende veranderingen die Parijs in die tijd had ondergaan. Rond 1850 werd in deze stad, als antwoord op overbevolking en epidemieën, begonnen met de aanleg van brede boulevards, pleinen, trottoirs, afwatering en riolering. Parijs werd de 'lichtstad', maar de armen die in de voor dat doel gesloopte oude middeleeuwse stadswijken hadden gewoond, moesten hiervoor wijken. In Montmartre waar Picasso woonde, kwam een anarchistische beweging van bohemians in verzet tegen deze gang van zaken. Read:

Dit besmettelijke gevoel van verontwaardigde vervreemding was een van de redenen waarom Picasso [...] monochrome taferelen van armoede en alcoholisme ging maken, met schriele, kreupele straatventers, straatzangers, bedelaars en schizofrenen, of prosti-tuees in de vrouwengevangenis van Saint-Lazare [...].⁷⁰

Picasso, die in deze tijd zelf straatarm was en zonder de warmte van een relatie rusteloos tussen Parijs en Barcelona heen en weer reisde, voelde zich toen wellicht dichtbij deze mensen staan. Op het persoonlijke vlak lijkt de Blauwe Periode mede op gang te zijn gebracht door de dood van zijn vriend en collega-schilder Carlos Casagemas, die om te bekomen van een ongelukkige liefde samen met Picasso terugkeerde naar hun beider geboortestad Malaga.⁷¹ Picasso ging na korte tijd verder naar Madrid en liet de wanhopige Casagemas alleen naar Parijs terugkeren, waar hij zich door het hoofd schoot. De intense droefheid en wroeging die Picasso hieromtrent moet hebben gevoeld, spreken uit meerdere werken die hij in het begin van de Blauwe Periode van zijn dode vriend heeft gemaakt.

Later heeft Picasso zijn vriend Casagemas in het werk *La Vie* (afb. 71) nog eenmaal als levend mens afgebeeld. Samen met zijn vriendin Germaine die de aanleiding werd tot zijn dood, staat hij links in het beeld. De vrouw rechts is volgens Arnason gekleed als een Madonna, en houdt een kind in haar armen; maar ze is nogal mager en kijkt naar het stel links met een vrij harde, veroordelende blik waar ook angst een rol in speelt. Dit geeft deze vrouwengestalte iets paradoxaals. Arnason suggereert dat Picasso voor de vrouw rechts op het afgebeelde werk een vrouw uit de vrouwengevangenis van Saint Lazare als (gratis) model kan hebben gehad.⁷²

De hand met de gestrekte wijsvinger van de figuur links doet sterk denken aan de wijsvinger van de Schepper in het werk *de Schepping van Adam* van Michelangelo.⁷³

69 Read, P. (2011). Alle Domeinen van Kennis. Essay in McCully e.a. *PP*. (p. 155-173). p. 156. [afgekort als: Read (2011). ADK. In *PP*.]

70 Read (2011). ADK. In *PP*. p. 157.

71 Arnason & Mansfield (2010). *HMA*. p. 160.

72 Arnason & Mansfield (2010). *HMA*. p. 161.

73 Michelangelo Buonarroti: *De Schepping van Adam*, (ca. 1511). Fresco, 4,80 x 2,30 meter, onderdeel van de frescoschildering op het plafond van de Sixtijnse kapel, Vaticaanstad, Rome. Dit verband wordt o.a. gesuggereerd in: Fabre, J. P. i. (1998). *Picasso Vivant 1881-1908* (2e druk in het Frans, vertaling R. Marrast). Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH.



Afbeelding 71. Pablo Picasso: Het leven (*La Vie*, 1903). Olieverf op doek, 200 x 129 cm. The Cleveland Museum of Art.

In dit werk ontmoet deze wijsvinger echter de meer ontspannen wijsvinger van Adam, waardoor leven ontstaat. Op *La Vie* is er geen sprake van een dergelijke ontmoeting; de vinger van Casagemas wijst in de leegte. Volgens meerdere auteurs, waaronder Josep Palau i Fabre, is dit een verwijzing naar Casagemas' impotentie, die mede had geleid tot het stuklopen van zijn relatie en zijn zelfverkozen dood.⁷⁴ Arnason schrijft over dit werk: "The pervasive blue hue of *La Vie* turns flesh into cold, stony substance while

[afgekort als: Fabre (1998). *PV.*] (Oorspronkelijk in Catalaans.)

74 Fabre (1998). *PV.*



Afbeelding 72. Pablo Picasso: De oude gitarist (1903–04). Olieverf op paneel, 122,9 x 82,6 cm. Art Institute of Chicago.

compounding the melancholy atmosphere generated by the figures.”⁷⁵ Hiermee wijst hij op het belang van de blauwe kleur voor de zeggingskracht van het gehele werk.

In schril contrast met zijn eigen ogen die nooit moe werden van het kijken en de wereld zo ongeveer leken te verslinden, schildert Picasso in deze periode opmerkelijk veel blinde mensen. De oude gitarist (afb. 72) is een van de bekendste voorbeelden hiervan. De blindheid, armoede, en ouderdom van deze gitarist zijn duidelijk in beeld gebracht, en toch spreekt er mijn inziens nog iets anders dan ellende uit dit beeld.

75 Arnason & Mansfield (2010). *HMA*. p. 160

Picasso geeft de zieken, blinden en uitgestoten die hij schildert niet weer als mensen van laag allooi, maar als mensen die leed en onrecht moeten verdragen. Iets van zijn verontwaardiging en medeleven hieromtrent lijken in deze werken ook beleefbaar te worden. Doordat deze schilderijen vrijwel monochroom blauw zijn, krijgen de beelden een meer algemeen karakter (i.p.v. een momentopname van één specifiek individu weer te geven). Volgens McCully moeten de werken uit de 'Blauwe Periode' van Picasso worden gezien in het licht van de toen nog religieuze belangstelling in de Franse kunst van die tijd, die vooral bij de symbolisten tot uitdrukking kwam. Picasso was hier volgens haar door zijn opleiding als religieus schilder in Spanje ontvankelijk voor. In verband hiermee stelt McCully dat iconografisch vertrouwde thema's uit de christelijke beeldtraditie bij Picasso een nieuwe uitdrukkingsvorm kregen; hij werkte voorstellingen uit het dagelijks leven om tot motieven met een christelijke connotatie.⁷⁶ Het alomtegenwoordige blauw, van oudsher een kleur met spirituele en/of morele implicaties (zie 6.1), bevordert in deze schilderijen de transformatie van een tafereel uit het dagelijks leven tot een motief met een christelijk karakter.

Van het in Barcelona vervaardigde werk *De ontmoeting of De twee zusters* (afb. 73) zijn voorstudies bewaard gebleven, die laten zien hoe Picasso een beeld uit de dagelijkse werkelijkheid verandert in een schilderij dat een christelijk motief in beeld lijkt te brengen. Op de hier afgebeelde voorstudie is te zien dat het verschil tussen beide vrouwen aanvankelijk veel markanter was (afb. 74). Daar draagt de vrouw links de witte muts die verplicht was voor prostituees in de vrouwengevangenis van Saint Lazare die aan geslachtsziekte leden. De vrouw rechts draagt geen sluier, maar is gekapt naar de mode van die tijd. Haar gestalte is slank, maar niet mager en ingevallen zoals de vrouw links; haar lange hals, haar stand en de manier waarop zij haar omslagdoek vasthoudt verlenen haar een zekere ingetogen elegantie, terwijl de vrouw links er vermagerd en vermoeid uitziet, en alle drang naar bekoorlijkheid lijkt te hebben opgegeven. Haar hand die door de andere vrouw wordt vastgehouden, blijft dichtbij haar lichaam, alsof ze zich te zwak voelt om echt troost te kunnen ontvangen.

De muts van de vrouwengevangenis is op het uiteindelijke schilderij vervangen door een witte hoofddoek. De vrouw links ziet er niet ziek of vermoeid uit; de oorzaak van haar droefheid wordt niet aangeduid. De vrouw rechts heeft nu ook een doek over haar haren, en is minder elegant weergegeven, waardoor het verschil tussen de vrouwen veel minder groot is dan op de tekening. Ze staan ook allebei op blote voeten. Het opvallend grote oog van de vrouw rechts is geopend, maar niet op de buitenwereld gericht; ze lijkt te 'luisteren' naar het leed van de andere vrouw. Uit haar houding spreekt aandacht, maar ook terughouding. Met haar rechterarm ondersteunt en omarmt ze de vrouw links enigszins. De vrouw links staat op zichzelf, de armen in haar kleding gewikkeld, gevangen in haar droefheid; maar haar hoofd neigt sterk naar de vrouw rechts, waardoor toch intimiteit ontstaat, en deze ontmoeting zonder woorden toch wederzijds lijkt. De ronde boog die links op de achtergrond te zien is, komt regelmatig in Picasso's werken van deze periode voor. Het plaatst deze vrouwen in een omgeving die doet denken aan een poort of nis, bijvoorbeeld in een kerk of klooster. Ook de blik van de vrouw rechts en hun beider kleding, draagt bij aan de metamorfose die zich in dit werk heeft voltrokken - van een ontmoeting in de vrouwengevangenis, tot

76 McCully e.a. (2011). *PP*, p. 101. (Uit: *De Franse Oorsprong van de Blauwe Periode*, essay van M. McCully, p. 97-113).



Afbeelding 73. Pablo Picasso: De ontmoeting (1902). Olieverf op doek, 152 x 100 cm. Hermitage, St. Petersburg.

een ontmoeting als Bijbels motief.⁷⁷ Zowel het verdriet, de melancholie van de vrouw links als de aandacht, de terughouding en het meegevoel van de vrouw rechts komen mijns inziens in de door het blauw bepaalde sfeer van dit schilderij goed tot hun recht.

De themakeuze van Picasso in deze Blauwe Periode is opmerkelijk in z'n veelzijdigheid en eenzijdigheid. De schriële, kreupele straatventers, straatzangers, bedelaars, alcoholisten en schizofrenen, de prostituees, zieken en blinden die hij tot onderwerp voor zijn schilderijen koos, krijgen in zijn werk een zekere schoonheid en

⁷⁷ *De Ontmoeting* doet bijvoorbeeld denken aan het Bijbelse verhaal van de Visitatie



Afbeelding 74. Pablo Picasso: De ontmoeting (voorstudie, 1902).
Tekening, 20,8 x 13,4 cm. Collection Rosengart, Lucerne.

waardigheid, omdat zij herinneren aan motieven uit de christelijke beeldtraditie. Zoals eerder werd opgemerkt was Picasso zelf arm, eenzaam en rusteloos in die tijd. Dit maakte hem waarschijnlijk ontvankelijk voor de kant van de werkelijkheid die hij in zijn Blauwe Periode schilderde, terwijl hij hier door zijn afkomst en talent toch niet één mee was. Hierdoor kon hij deze kant van de werkelijkheid vanuit een ander perspectief bezien. Hij gebruikte een steeds meer monochroom blauw palet om zowel het leed en het onrecht, als ook de verbinding met de christelijke beeldtraditie in zijn werk tot uitdrukking te brengen. De effectiviteit hiervan spreekt uit deze werken; het blauw lijkt

bijzonder geschikt om hetgeen hij zocht tegenwoordig te stellen. Er is hier volgens mij dan ook sprake van symbolisch kleurgebruik: kleurgebruik in overeenstemming met de eigen aard van de kleur (zie hoofdstuk 1.4, zesde afdeling). In de loop van dit onderzoek, met name in stap 3, zal duidelijk worden in hoeverre deze stemmingen te beschouwen zijn als uitdrukking van de dynamiek of zijnswijze die in het blauw zelf aanwezig is.

Blauw verzelfstandigd

In de tot nu toe getoonde werken van Picasso is het blauw gebonden aan een bepaalde voorstelling, waardoor de betekenis ervan dienovereenkomstig nader wordt bepaald. Waar het blauw zich kan ontplooiën als een zelfstandige kracht, wordt de taal van deze kleur echter universeler. In dergelijke werken gaat het er niet meer om, door middel van de expressieve kracht van het blauw de gevoelens en emoties uit te drukken die de kunstenaar in het werk wil leggen, zoals in het expressionistische kleurgebruik. Het gaat nu om de kracht van de kleur zelf; om het tot uitdrukking brengen van (een bepaald aspect van) de dynamiek die in de kleur zelf aanwezig is. De ervaring van het blauw die deze kunstenaars met hun werken mogelijk maken, begint hier mijns inziens dus samen te vallen met de ervaring van de dynamiek van de kleur als zodanig, die in dit onderzoek in stap 3 aan de orde zal komen. Hun werk als kunstenaar veronderstelt echter niet noodzakelijk een bewuste ontmoeting met deze dynamiek, terwijl dit onderzoek wel op een dergelijke bewuste ontmoeting is gericht.

Yves Klein (1928-1962)

De Franse kunstenaar Yves Klein, voortrekker van het door kunstcriticus Pierre Restany opgerichte Nouveau Réalisme (hoogtepunt 1962-1970), exposeerde zijn blauwe Monochromen voor het eerst exclusief in 1957, in Galleria Apollinaire in Milaan (zie afb. 75). Elf werken van identiek formaat (78 x 56 cm.), allen door middel van rollers met hetzelfde kobaltblauw beschilderd, waren 20 centimeter vóór de wanden van de expositieruimte opgehangen. De radicale afwezigheid van de 'hand van de kunstenaar' leidde tot oproer, met uitgesproken voor- en tegenstanders. Maar de expositie werd een groot succes. En dit terwijl twee jaar eerder een monochroom blauw werk van Klein nog was geweigerd door de Salon des Réalités Nouvelles in Parijs. In deze Salon was men van mening dat een schilder op z'n minst twee kleuren diende te gebruiken – wat Klein verbijsterd weigerde.⁷⁸

Klein heeft in deze blauwe monochromen geëxperimenteerd met poederachtige, intens ultramarijnblauwe pigmenten. Het ging hem bij zijn monochrome werken niet om het weergeven van dingen die een bepaalde min of meer gemeenschappelijk gedeelde betekenis hebben gekregen, maar om het tegenwoordig stellen van een toestand. En hij zocht naar een speciale tint blauw die dit optimaal mogelijk zou maken. Diep verzadigd ultramarijnblauw in pigmentvorm voldeed heel goed aan wat hij zocht, maar het probleem was dat het pigment op de een of andere manier op een ondergrond gefixeerd moest worden, en dan zijn levendigheid verloor. Uiteindelijk vond hij een speciaal fixatief dat geen afbreuk deed aan de kleurdiepte en -intensiteit van

⁷⁸ Wember, P. (1972). *Yves Klein* (2e druk). Köln: M. DuMont Schauberg. p. 11 [afgekort als: Wember (1972). YK.]



Afbeelding 75. Yves Klein: IKB 104. Blauw Monochroom (1960). Droog pigment in polymeermedium op katoen over multiplex, 200 x 140 cm. Museum of Modern Art, New York.

het pigment, waardoor het zijn levendigheid kon behouden. In 1960 patenteerde hij dit blauw onder de naam International Klein Blue (IKB).⁷⁹

Het idee van de blauwe monochromen was zo'n tien jaar eerder al ontstaan. Toen Klein de zomer van 1947 en 1948 in zijn geboortestad Nice doorbracht, kwam hij daar veel op het strand, en lag dan uren naar de strakblauwe lucht te kijken. Hij verklaarde dat deze blauwe lucht boven Nice zijn eerste en mooiste monochroom was. En hij verafschuwde de vogels die af en toe door 'zijn' pure, wolkenloze blauwe hemel vlogen. Dit mag op het eerste gezicht vreemd lijken. Maar wanneer de ogen de vlucht van een vogel door de blauwe lucht volgen, geeft dit een ervaring van lijn en richting; en dit was precies wat Klein niet wilde. De lijn was voor hem een keten die de mens aan de

⁷⁹ Wember (1972). YK. p. 11.

tijd, de geschiedenis bindt. Terwijl hij zoals gezegd geen geschiedenis wilde weergeven, maar een toestand waarin de geschiedenis, de tijd, geen rol meer speelt:

For me, colors are living beings, highly evolved individuals that integrate themselves with us, as with everything. Colors are the true inhabitants of space.
The line mere travels across, passers through space...[...].

They [the lines, WU] are our heredity, our education, our skeleton, our vices, our aspirations, our qualities, our gimmicks... in short, they are our psychological world in its entirety, down to its most subtle crannies.[...]

The line may be infinite, just as the spiritual, but the line does not have the capacity to fill the all-encompassing immeasurability; it does not possess the capacity of color to impregnate everything.⁸⁰

Paul Wember, indertijd museum directeur in Krefeld en vriend van Klein, schrijft: “Es ist das alles durchdringende Geistige, das für ihn sich mit der blauen Tiefe identifiziert.”⁸¹ ‘Alles doordringend’ heeft hierbij een betekenis die het tegendeel is van ‘zich opdringend’ Wember: “Das blau als das Geistige tritt alles durchdringend vom Wesen her zurück, und das Spezifische der Yves’schen Symbolik in Gold und Rot dringt vom Wesen her nach vorn.”⁸²

Klein herkende zijn eigen drijfveren in de uitspraak van Delacroix, die schreef dat de verdienste van een kunstwerk ligt in het laten zien van iets dat buiten het eindige ligt; dat ‘indéfinissable’ is, en zich dus onttrekt aan een nadere beschrijving.⁸³ Klein meende dat zijn blauwe monochromen hier in extreme mate aan voldoen, omdat ze niets *binnen* het eindige laten zien.⁸⁴ Hij ziet de kleur, en met name het blauw, als kosmische sensibiliteit die geen grenzen kent, ongrijpbaar en alles doordringend als de vochtigheid in de atmosfeer. Zijn monochromen ervoer hij als een open venster naar vrijheid, als een mogelijkheid om in het onmetelijk zijn van de kleur op te gaan. Hij heeft op zeker ogenblik zelfs de hoeken van zijn werken rond gemaakt, en ervoor gezorgd dat ze op grotere afstand van de wand werden opgehangen, om de toestand van oneindigheid en immaterialiteit nog te versterken die volgens hem door deze kleur tegenwoordig wordt gesteld (afb. 75 en 76). Het blauw noemt Klein het zichtbaar wordende onzichtbare.

80 Klein, Y. (2010). Writings: The Monochrome Adventure: The Monochrome Epic. In K. Ottman, *Yves Klein – Works/Writings* (red. en vertaling Klaus Ottman, p. 135 – 149). Barcelona: Ediciones Polígrafa. p. 137, p. 136 en p. 137. (Dit boek bevat teksten van Klaus Ottmann (*The Explorer of the Void*, p. 9 -127) en Yves Klein (*Writings: The Monochrome Adventure: The Monochrome Epic*, p. 135-149 en *Dialogue with myself*, p. 151-153).

81 Ottman, K. (2010). The Explorer of the Void. In K. Ottman, *Yves Klein – Works/Writings* (red. en vertaling Klaus Ottman, p. 9 – 127). Barcelona: Ediciones Polígrafa. p. 16 [afgekort als: Ottman (2010). EV. In YK-WW.]

82 Ottman (2010). EV. In YK-WW. p. 23.

83 Delacroix, E., Flat, P. & Piot, R. (1893). *Journal de Eugène Delacroix, 3e deel*. Parijs: Éditions Plon.

84 Wember (1972). YK. p. 13.



Afbeelding 76. Yves Klein: RE 19 (1958). Natuursponzen, pigment en kunsthars op hardboard, 200 x 165 cm. Museum Ludwig, Keulen.

Hij stelt dat het blauw geen dimensies heeft. Het bevindt zich volgens hem buiten de dimensies die andere kleuren deelachtig zijn.⁸⁵ Alsof voor hem het blauw de ruimte is waarbinnen het spel van de andere kleuren kan plaatsvinden.

Na de expositie in Milaan volgde onder meer een expositie in de Iris Clert Gallery in Parijs. Gedurende de vernissage in 1957 gingen daarbij 1001 blauwe ballonnen de lucht in, als symbool van de verspreiding van de kracht van het blauw over de gehele wereld; Klein noemde deze happening een '*Sculpture aérostatique*'.

Op een aantal monochrome werken heeft Klein in blauwe verf gedrenkte natuursponzen gebruikt, die enigszins ingebed liggen in de korrelige structuur van het werk als geheel (afb. 76). De sponzen die hij aanvankelijk alleen gebruikte om de (meestal blauwe) verf mee op te brengen, raakten hierdoor geïmpregneerd met blauw. Het vermogen van de sponzen om de blauwe kleur zodanig te absorberen dat ze er geheel van doordrenkt raakten, begon hem te fascineren. De met blauwe verf

85 Weitemeier, H. (2001). *Klein*. London: Taschen Basic Art.



Afbeelding 77. Yves Klein: *Anthropométrie: ANT 123* (1961). Blauwe afdrukken van vrouwenlichamen op papier, 108 x 156 cm. Musée Cantini, Marseille.

verzadigde sponzen die hij vervolgens in zijn sponsreliëfs ging gebruiken, waren voor hem een metafoor voor de rol van de beschouwer: Klein wilde met zijn werken iedere bezoeker de mogelijkheid bieden, zich te doordrenken met de ‘kosmische sensibeleit’ van het blauw.

Klein heeft meermalen zijn intentie uitgesproken om met name heel Frankrijk te transformeren in een immens kunstwerk, met de inwoners als pigmentkorrels; in dat verband sprak hij over De Blauwe Revolutie.⁸⁶ Het fixatief dat hij had gecreëerd waarmee pigment gebonden kon worden zonder het natuurlijke karakter ervan te veranderen, zag hij als het alles versterkende en verenigende ‘bindmiddel’ van de samenleving die hij vóór zich zag. En dat bindmiddel was: kwaliteit. De productie van hoge kwaliteit moest het doel zijn, niet de overproductie van kwantiteit.⁸⁷ Ieder mens

⁸⁶ Ottman (2010). EV. In *YK-WW*. p. 48.

⁸⁷ Klein doelt hier mijns inziens op de productie van grote hoeveelheden consumptiegoederen, die niet tot doel hebben om de mens te voorzien van kwalitatief hoogwaardige producten, maar gericht is op maximale omzet en winst.

zou in deze samenleving worden behandeld als een pigmentkorrel: hij blijft in zijn wezen onveranderd, en verliest door de noodzakelijke en mogelijkheden scheppende gebondenheid niets van zijn stralingskracht. Om dit doel te kunnen bereiken was het noodzakelijk om alle bewoners van dit nieuwe land te laten ontdekken dat zij kunstenaar zijn. Ieder mens is volgens hem een kunstenaar, een scheppend wezen, een wezen waarin de sensibiliteit zich specialiseert.⁸⁸

Kleins *Antropométries* (afb. 77) werden in 1960 bij het publiek geïntroduceerd door een performance: *Antropométrie de l'Époque bleue* in de Galerie Internationale d'Art Contemporain in Parijs. Een klein orkest speelde Kleins *Symphonie monoton silence*, een compositie die bestond uit één enkele toon, gevolgd door een absolute stilte. Onderwijl liet Klein, gekleed in een zwart pak en een wit overhemd met strik, drie naakte modellen de voorkant van hun lichaam insmeren met blauwe verf, waarmee hij ze vervolgens afdrukken liet maken op grote vellen wit papier. Er waren verhogingen waar ze op konden staan, en er lag ook papier op de grond, waardoor modellen ook liggend, rollend of elkaar voorttrekkend afdrukken konden maken. Klein gaf hen aanwijzingen als een ceremoniemeester, waarbij hij hun lichamen of het papier nauwelijks aanraakte. Hij noemde de modellen wel zijn 'levende penselen'.

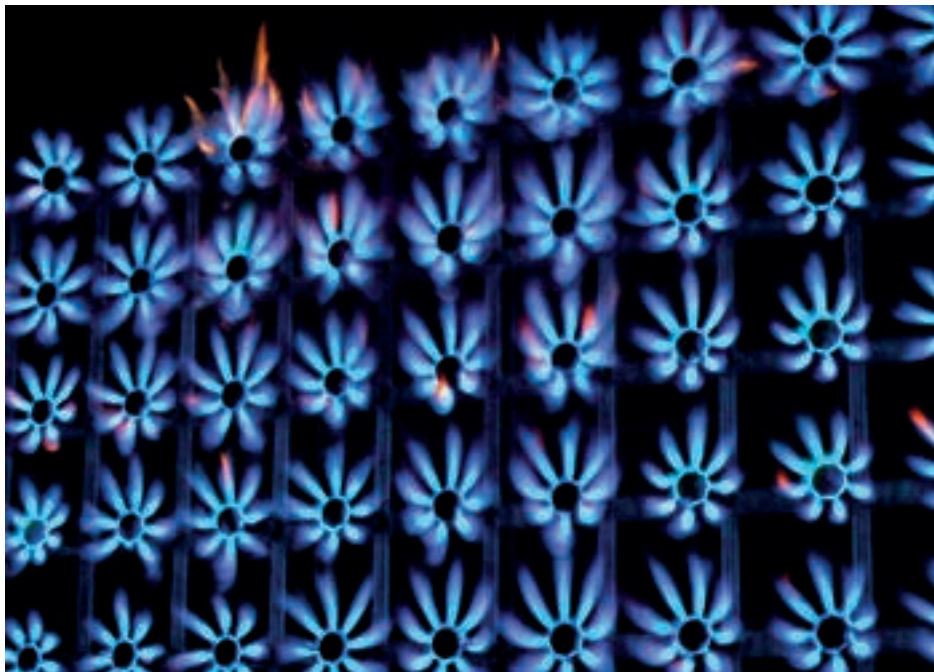
Klein was gefascineerd door afdrukken van het menselijk lichaam. Hij kende de afdrukken van zijn eigen lichaam op de judomat, uit de tijd dat hij een passie voor judo had, zodanig dat hij in 1952 zelfs naar Japan reisde om daar lessen bij een meester te volgen. Volgens curator (Phillips Collection, Washington D.C.) en schrijver Klaus Ottmann waren Kleins blauwe *Antropométries* ook geïnspireerd door de prehistorische handafdrukken die door de archeoloog Abbé Henri Breuil in Castillo, Spanje waren ontdekt, en waarvan hij afbeeldingen had gezien in René Huyghe's boek *Dialogue avec le visible*. Daarnaast maakten de beelden van de 'schaduwen' van mensen die tijdens de atoomcatastrofe door de enorme hitte van de nucleaire explosie in Hiroshima ter plekke waren 'verdampt' en alleen een soms luguber scherpe donkere verkleuring op muren, trottoirs of in de aarde hadden achtergelaten, grote indruk op hem. Hij zag deze 'schaduwen' in 1956 in de film *Ikite ite yokatta* (Toch is het nog steeds goed om te leven) van de Japanse filmmaker Kamei Fumio. Natuurlijk zag Klein in deze 'schaduwen' de afschrikwekkende schaduwen van de dood, maar ook een afdruk van permanentie, van voortbestaan, van opstanding in een andere, niet materiële hoedanigheid.⁸⁹

Klein had een sterke hang naar het religieus- transcendent. Gedurende zijn tijd in Japan is Klein intensief met het zenboeddhisme in aanraking gekomen, en in diezelfde tijd verdiepte hij zich in het Rosicrucianisme, door het boek *Cosmogonie des rose-croix* (1910) van Max Heindel te bestuderen. In juni 1948 werd hij lid van de Rosicrucian Fellowship of Oceanside in California. Dit lidmaatschap heeft ongeveer drie jaar geduurd. In 1956 werd hij in l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet in Parijs tot ridder in de orde van Sint-Sebastiaan geslagen. Parijs was het centrum van deze boogschutterorde, en Klein bleef hiermee verbonden tot aan zijn vroege dood. Het boogschieten staat in deze orde symbool voor vaardigheid, het meester zijn over jezelf en voor solidariteit.⁹⁰ Kleins fascinatie voor mystieke stromingen van diverse signatuur vormde een stuwende kracht in zijn leven en werk.

88 Ottman (2010). EV. In YK-WW, p. 48 en 50.

89 Ottman (2010). EV. In YK-WW, p. 111 en 112.

90 Restany, P. & Goddard, D. (ed.) (1982). *Yves Klein*. Paris: Harry N. Abrams Inc. p. 19-20.



Afbeelding 78. Yves Klein: Firewall (1961). Metalen raamwerk met brandende gaspitten, ongeveer 1.50 x 3 m. Museum Haus Lange, Krefeld.

Klein sprak in voordrachten veel over het blauw van het paradijs, over de tijd vóór de zondeval.⁹¹ Hij meende dat een kunstenaar de taak had om naar die innerlijke staat terug te keren, en te eten van de levensboom. Hierdoor zou hij de vlam van het eeuwig leven kunnen ontsteken en doorgeven.

In zijn werk *Vuurwand* (afb. 78) laat Klein 50 blauwe ‘rozen’ van vuur branden; deze rozen van vuur zag hij als de sterkste, maar ook de meest vluchtige verwerkelijking van zijn ideeën. De blauwe rozen van vuur bevatten volgens hem het blauw van zijn monochrome werken; dit was dus het blauw dat Klein in het door hem gezochte en gepatenteerde blauw uit eigen innerlijke drang had opgezocht. Hij zag in deze rozen de transformatie van de natuurlijke rode roos in een roos van vuur. Deze transformatie van het vegetatieve leven van de roos in het spirituele leven dat hij verbond met deze rozen van vuur, zag hij als een indrukwekkend beeld van de spirituele transformatie die volgens hem in het innerlijk van de mens ook mogelijk is.⁹² De betekenis van de al eerder besproken blauwe bloem uit Novalis’ roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) die zinnebeeld werd voor de gehele periode van de Romantiek en naast de pure dichtkunst het verlangen naar heelheid (het einde van zoeken en vragen) symboliseerde,⁹³ duidt eveneens op de mogelijkheid van een dergelijke spirituele transformatie.

91 Wember (1972). YK. p. 44.

92 Wember (1972). YK. p. 37.

93 Pastoureau (2001). B. HC. p. 140-141.

Anish Kapoor (1954)

De Britse, uit India afkomstige beeldhouwer en installatiekunstenaar Anish Kapoor (1954) heeft vooral in de periode rond 1990 in zijn sculpturale werk intensief met de kleur blauw gewerkt. Evenals Klein, die een van zijn inspiratiebronnen is, gebruikt hij veel zuiver pigment in zijn werken. Kleur is van essentiële betekenis in zijn hele oeuvre; hij noemt zichzelf een schilder die als beeldhouwer werkzaam is.⁹⁴ Kapoor zegt over blauw onder meer het volgende: "I began to evolve a color symbolism for myself. [...] In this thinking about



Afbeelding 79. Anish Kapoor: Madonna (1989-90). Fiberglas en pigment, 284,5 x 284,5 x 144 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

94 Meer, A. (1990). Anish Kapoor. *BOMB – Artists in conversation*, nr. 30, winter 1990. [afgekort als: Meer (1990). AK.] Bron: http://bombmagazine.org/article/1273/anish-kapoor_geraadpleegd_op_07-07-2015. (Rubriek Art: Interview.) (Ameena Meer is auteur, en [inmiddels voormalig] hoofdredacteur van het literair tijdschrift *Bomb*, New York).



Afbeelding 80 en 81. Madonna van Torcello, in de absis en in detail (oorspr. laat 11^e eeuw). Byzantijns mozaiek, hoofdabsis Cattedrale di Santa Maria Assunta, Torcello.

colors, yellow is the passionate part of red, and blue is the godly part of red.”⁹⁵

De titel van het werk *Madonna* (afb. 79) refereert volgens Kapoor aan de *Madonna van Torcello* (afb. 80 en 81),⁹⁶ een Byzantijns mozaïek in de absis van de kathedraal van Santa Maria Assunta op het eiland Torcello.⁹⁷

Kapoor zegt over de connectie tussen deze Madonna en zijn eigen werk: “Her blue robe identifies her as some cosmic mother, some originator. I see void as a potential space, in some ways, rather than a non-space. It is certainly existential to some degree, but a condition of beginning rather than of end.”⁹⁸

Als je voor het grote, komvormige werk *Madonna* van Kapoor staat, zie je naar het centrum toe de duisternis toenemen. Je verliest de mogelijkheid je hierin nog ruimtelijk te oriënteren. Als bezoeker kom je in een leegte terecht die op de een of andere manier actief lijkt in z’n afwezigheid. Kapoor heeft meerdere blauwe, komvormige werken gemaakt, met als titel o.a. *Void* (leegte). Voor Kapoor is de ‘void’ geen lege ruimte, maar er is ‘iets’ in aanwezig dat eigenlijk niet-iets is. In verschillende interviews gaat Kapoor hier nader op in, bijvoorbeeld in het interview met Ameena Meer:

They (de *Voids* - WU) are all about something here, which is something inside, something not here. That process seems to happen with emptying things out, making things voided. That seems to actually fill them up. Emptying them out is just filling them up. And that’s somewhere else. I don’t know how else to say it.⁹⁹

Vervolgens vraagt Ameena Meer: “Filling them up with what?” Kapoor antwoordt:

I suppose something inevitable. Something unspeakable, unknowable, unmeetable. Putting aside subject matter is saying that a content can arise. [...]

When subject matter is sufficiently out of the way, something else occurs; maybe it is the role of the artist then, as I see it, to pursue this something that one might call content.¹⁰⁰

95 Meer (1990). AK.

96 Furlong, W. (1990). Interview met Anish Kapoor. *Audio Arts Magazine*, Vol. 10, nr. 4. (Opgenomen tijdens de Biennale, Venetië, juni 1990.)[afgekort als: Furlong (1990). IAK.] Bron: <http://anishkapoor.com/441/Interview-by-William-Furlong.html> geraadpleegd op 07-07-2015. (Audio Arts was een Brits sound magazine, dat werd gepubliceerd op audio cassettes, die hedendaagse gebeurtenissen op artistiek gebied vastlegden door interviews met kunstenaars of curatoren, en door opnamen van klank performances of geluidskunst van kunstenaars. Dit project werd in 1973 gestart door Barry Barker and Britise beeldhouwer William Furlong, die de meeste interviewgesprekken deed. In 2004 verkreeg de Tate het Audio Arts archief. Meer dan 200 dozen met tapes zijn nu veilig gesteld voor toekomstige onderzoekers.

97 Het proces van ‘abstractie’ dat uiteindelijk tot deze blauwe komvorm heeft geleid, komt mijns inziens sterk overeen met het in hoofdstuk 3 beschreven proces dat bij Brancusi leidde tot het beeld: *Bird in Space*. In het interview met Ameena Meer blijkt dat Kapoor evenals Brancusi vindt dat zijn werken essenties weergeven, en geen abstracties zijn.

98 Furlong (1990). IAK.

99 Meer (1990). AK.

100 Meer (1990). AK.



Afbeelding 82. Anish Kapoor: Void Field (detail) (1989). Zandsteen en blauw pigment, stenen variabel van grootte, hoogte ongeveer 1,25 meter. British Pavilion op de Biennale van Venetië, 1990.

De hierop aansluitende vraag van Ameena Meer is: “And can that content at a certain stage even migrate into something that is more like subject matter, without being explicitly a subject?” Het antwoord van Kapoor is:

Yes, I think it can.¹⁰¹

Kapoors begrip ‘void’ is analoog aan het begrip niets of shunya, een begrip uit de Oudindische wiskunde. Shunya is niet de ‘absentie’ van iets dat je door subtractie kunt verkrijgen; het is een positief concept. Ik meen dat hiermee wordt gedoeld op hetgeen Delacroix het ‘indéfinissable’ noemt. In het diepe blauw en het duister dat hierdoor in de komvormen ontstaat, wordt dit paradoxale aspect van aan- en afwezigheid sterk beleefbaar.¹⁰²

101 Meer (1990). AK.

102 Mitter, P. (2008). History, Memory and Anish Kapoor. Essay in N. Baume (et. al.), *Anish Kapoor – Past,*

In zijn werk *Void Field* (afb. 82) is een verzameling grote zandstenen blokken te zien, met in elk blok een 'void', een holte, uitgeboord in de steen en voorzien van diep ultramarijnblauw pigment. Hierdoor ontstaat in de holten een duisternis van ongewone intensiteit. Kapoor zegt over duisternis en blauw:

Light is cultured and educated, while darkness is uncultured and uneducated and deeply within in our unspoken story. From Dante to Freud to the Devil, we live, if you like, an internal darkness. The fact that we know it, each one of us, is both frightening and intimate. [...]

I've made works over the years that deal with that internal darkness. [...]

I have made lot of work with black and blue, particularly blue, because blue is a colour that much more deeply reveals darkness than does black. From a phenomenological point of view your eyes can't quite focus on blue. [...]

Turner's idea about colour was that colour was to be viewed in its relation to white, light always towards light. Everything I ever made I think, goes the other way. From red to black. It's the way that red recedes into darkness. It's the way that blue becomes dark. That is mysterious.¹⁰³

Kapoor bekleeft niet alleen holle vormen met het fluweelachtige, diepblauwe pigment. Uit de begeleidende tekst bij *A Wing at the Heart of Things* (afb. 83) op de Tate-website:

At the time this work was made Kapoor's sculptures were of three main kinds: concave hemispheres, covered in intense blue pigment, stone carvings hollowed out to reveal dark apertures giving on to deep interior spaces and, as here, split or carved stone, again covered with pigment. The colour blue traditionally has spiritual significance and Kapoor uses it to suggest the sky, or infinity, and the overcoming of matter to reach a more spiritual state. [...]

He confronts ideas common to most of the major religions but avoids specifically religious symbolism.¹⁰⁴

Present, Future. Boston: The Institute of Contemporary Art. p. 115 (Publicatie n.a.v. gelijknamige expositie in The Institute of Contemporary Art. Ditzelfde denkbeeld met betrekking tot het duister is bij Goethe te vinden, en wordt door Bortoft treffend verwoord [zie hoofdstuk 1.3]).

103 Dantas, M. (2007). Anish Kapoor in gesprek met Marcello Dantas. Bron: <http://anishkapoor.com/178/In-conversation-with-Marcello-Dantas.html> geraadpleegd op 08-07-2015. (Dantas is een van de hoofdfiguren in de convergentie van kunst en technologie in Brazilië. Hij was vanaf de oprichting in 2001 tot 2006 artistiek directeur van het Museum of the Portuguese Language. In 2006 opende hij PeléStation in Berlijn, en een serie exposities van Anish Kapoor in Brazilië).

104 Bron: http://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-a-wing-at-the-heart-of-things-t05856_geraad-



Afbeelding 83. Anish Kapoor: *A Wing at the Heart of Things* (1990).
Leisteen en pigment, ca. 28 x 353 x 270 cm en 25 x 295 x 320 cm. Tate
Modern, London.

In een interview met William Furlong komt dit werk *A Wing at the Heart of Things* ook ter sprake. Furlong vraagt of er een relatie bestaat tussen dit werk en bijvoorbeeld *Void Field*. En of Kapoor geïnteresseerd is in de mogelijkheid van een dialoog tussen meerdere werken. Kapoor antwoordt:

Very much so. This work *A Wing at the Heart of Things* is in a sense the opposite of *Void Field*. If *Void Field* is about mass and no mass – that is to say, sky or night contained in earth – then the act of painting these two stones blue somehow makes them weightless, somehow reverses that process. It comes to be earth contained in sky. I find that kind of dialogue of opposition very important.¹⁰⁵

Voor the Kochi-Muziris Biennale van 2014/2015, India's eerste biennale voor hedendaagse kunst, heeft Kapoor een intrigerende installatie gecreëerd: *Descension* (afb. 84). In een cirkelvormig gat in de vloer van de expositieruimte bevindt zich een draaikolk van blauwzwart water, die in een bodemloos lijkende diepte verdwijnt. *Descension* werd tentoongesteld in een ruimte van het Aspinwall House in Fort Kochi; een betekenisvolle locatie, omdat door het raam van deze ruimte een rustige, weidse zee te zien is (op de foto weggefallen), die een sterk contrast vormt met de woeste, zuigende kracht van de vortex in Kapoor's werk.

Naast een werk als *Madonna*, waarin Kapoor naar zijn zeggen het duisterverwante Blauw afbeeldt als het scheppende begin van alle leven, laat dit beeld zijn fascinatie zien met de angstaanjagende, vernietigende kant hiervan.

pleegd op 09-07-2015.
¹⁰⁵ Furlong (1990). IAK.



Afbeelding 84. Anish Kapoor: *Descension* (2014-2015). Diameter: 3,5 meter, hier in het Aspinwall House in Fort Kochi, Kochi, Kerala, India.

As the Biennale states, *Descension* (2014), a water-vortex Kapoor is exhibiting, follows from a language of form that the artist first began to explore in the work *Descent into Limbo*, exhibited at Documenta IX, 1992, a cuboid building that contained a circular void in the floor descending into complete darkness.¹⁰⁶ A sudden disappearance of surface in a deep, dark hole literally cuts the ground from under our feet; the body loses its direction and density; the eye hovers, horizonless, homeless. Each step we take towards the work places us on moving ground;[...]

It is an emptiness more extreme and exploratory than mere vacant or 'negative' space can ever accommodate.¹⁰⁷

106 Bron: [www.mymodernmet.com/.../anish-kapoor-descension_geraadpleegd op 27-06-2015](http://www.mymodernmet.com/.../anish-kapoor-descension_geraadpleegd%20op%2027-06-2015).

107 Bhabha, H. K. (2009). Anish Kapoor: Making Emptiness. In *Anish Kapoor* (p. 171-177). London: Thames & Hudson Ltd. & New York: Harry N. Abrams Inc. p. 173. (Catalogus ter gelegenheid

Tot zover deze selectie van kunstenaars die in hun werk de kleur blauw op heel verschillende wijze tot spreken hebben gebracht. In elk kunstwerk laten de gekozen blauwtint(en) een iets andere kant zien, omdat de context steeds anders is. De uitspraken over blauw die in dit gedeelte werden gedaan, zullen in het nu volgende 'Veld van blauwbelevingen' worden geplaatst, en samen met de uitspraken van de kleuronderzoekers die in 6.1 en 6.2 zijn gedaan, een beeld geven van het omvattende terrein van de menselijke blauwbeleving.

6.4 VELD VAN BLAUWBELEVINGEN

In het nu volgende zal een overzicht worden gegeven van de belevingen van de kleur blauw die tot nu toe in 6.1 t/m 6.3 naar voren kwamen. Deze belevingen zijn door mij als onderzoeker geordend in groepen van synonieme, verwante of elkaar overlappende begrippen en opmerkingen. Deze ordening bevat dus een subjectief element; er zijn ook andere ordeningen mogelijk, waardoor de accenten mogelijk anders komen te liggen. Enige ordening is mijns inziens echter belangrijk om tot een zeker overzicht te kunnen komen alvorens verder te gaan met dit onderzoek (Het ongeordende overzicht inzake de in 6.1 t/m 6.3 genoemde belevingen van blauw is in bijlage 1 te vinden).

Ik noem dit overzicht *Het veld van blauwbelevingen*, om aan te geven dat elk overzicht van blauwbelevingen, hoe uitgebreid ook, nooit volledig is. Het woord *overzicht* suggereert mijns inziens teveel een afgerond geheel, en dat is niet het geval. Deze blauwbelevingen zijn te beschouwen als de stipjes in een pointillistisch schilderij: er moeten voldoende stipjes zijn om het beeld dat eruit naar voren komt, voldoende te kunnen waarnemen. Maar het aantal stipjes dat nog kan worden toegevoegd, is in principe onbeperkt.

Volledigheid is in *Het veld van blauwbelevingen* dus onmogelijk, omdat er een in principe oneindig aantal nuances en contexten mogelijk zijn waarbinnen het blauw verschillend kan worden ervaren. Maar dit wil zeker niet zeggen dat alles in dit veld zou passen. Want er zijn ook veel belevingsmogelijkheden die bij het blauw minder of helemaal niet waarschijnlijk zijn: belevingen als opdringerigheid, opportunisme, geestigheid, oorlogszuchtigheid enzovoort zullen zelden (en dan nog in uitzonderlijke gevallen) in een veld van blauwbelevingen worden aangetroffen. In die zin is een veld van blauwbelevingen een *beperkt* gebied, met daarbinnen een in principe *onbeperkt* aantal ervaringsmogelijkheden.

Het veld van blauwbelevingen

Koud, koel

- Cold
- De koude, de koelte
- Cold. Occupants of the blue-green room felt that 59 degrees Fahrenheit was cold, whereas the temperature had to fall to 52 degrees in the red-

van de tentoonstelling in de Royal Academy of Arts, Londen, 2009. Met een voorwoord van de toenmalige voorzitter Sir Nicholas Grimshaw en bijdragen van Bhabha, H. K., Loisy, J. de, Rosenthal, N., Cook, L., en Winkel, C. van.)

orange room before the subjects felt cold.

- Light blue is cold; however, some middle-value blues and deep blues may appear much warmer. The material a blue appears on also influences the extent to which it is considered colder or warmer
- (Het blauw in La Vie, Picasso) The pervasive blue hue of La Vie turns flesh into cold, stony substance [...]

Rustig, stil

- Door het kijken naar blauw vertraagt de ademhaling; de polsslag en de bloeddruk gaan naar beneden.
- Ruhe (Lüscher)
- Ruhe (Heimendahl)
- De stilte
- Tranquility
- Calmness
- Passivity, quietness
- Tranquility and truth that cannot be subverted

Onopvallend

- Het blauw werd pas laat 'ontdekt'. Tot 12^e eeuw: blauw leek niet bewust te worden opgemerkt
- Grieken en Romeinen benoemden het blauw in de regenboog niet.
- Blauw als achtergrondkleur (Grieken)
- Ongeschikt als middel om onderscheid te maken
- Geeft geen aanstoot, valt niet op
- Door niemand opgelegd, voor niemand verboden (15^e-17^e eeuw)
- Geen liturgische kleur
- Blauw als kleur voor uniformen: uitdrukking van collectieve identiteit (Loan Oei)
- Blauw als kleur voor kleding militairen (nadruk niet op het uniek persoonlijke, maar op de functie - WU): uitdrukking van collectieve identiteit
- Blauw Maopak: uniform van universele gelijkheid (Loan Oei)
- Kleur voor werkkleding: alledaagsheid
- Onopvallend, alledaags (spijkerbroek)
- Soberheid
- Uniformiteit
- Sober (Engels: matig, bescheiden)
- Sobriety
- Das blau als das Geistige tritt alles durchdringend vom Wesen her zurück [...]

Introvert, reflectief

- Academische kledij van filosofen (Romeinen)
- Subduing (beheerst)

- Contemplative
- Uitdrukking van gevoelsdiepte
- Conzentrisc
- Nachdenklich
- Besinnliches Nachdenken
- Sammlung, Vertiefung, Zurückhaltung
- De concentratie
- Light blue: retiring
- Contemplation
- Mental reflection
- Reserve

Droef, ernstig, melancholiek

- Blauw werd verbonden aan het melancholisch temperament; overheersing van de zwarte gal
- Kleur van rouw (Romeinen)
- Blue devils: melancholie, heimwee, in de put zitten (bluesmuziek, 'de blues' hebben)
- Teken van ongeluk, mislukking en dood (wereldwijd) rouwkleur (oude Egypte?)
- Flag
- Melancholy
- Gloom
- Ernst
- Depressing
- Melancholy (to have 'the blues'. Blues music)
- Sadness
- (Het blauw in La Vie, Picasso) [...] compounding the melancholy atmosphere generated by the figures
- Aanleiding blauwe Periode Picasso: Gevoelens van vervreemding, verlies; de dood van zijn vriend. Blauw als kleurkeuze voor weergave van eenzaamheid, armoede, ouderdom, ziekte, geestelijke gestoordheid, blindheid, alcoholisme en dood; blauw om droefheid en menselijk lijden af te beelden.

Vreeswekkend, bevreesd

- Fearfulness, furtiveness
- Frightening
- Vertroebeld zinkt het weg in bijgeloof, vrees (droefheid)
- Blauwe ogen in encyclopedie v. Islam: teken van ongeluk.
- Romeinen vonden blauwe ogen barbaars ('Barbaren', Kelten en Germanen, hadden soms blauwe ogen) verwijfd, karikaturaal. Bij vrouwen zag men blauwe ogen teken van lichte zeden.
- Blauwgeverfde haren en huid van 'barbaren' in oorlogstijd joeg Romeinen de stuipen op het lijf.

- Kapoor: From Dante to Freud to the Devil, we live, if you like, an internal darkness. The fact that we know it, each one of us, is both frightening and intimate. [...] I've made works over the years that deal with that internal darkness.[...]I have made lot of work with black and blue, particularly blue, because blue is a colour that much more deeply reveals darkness than does black. From a phenomenological point of view your eyes can't quite focus on blue. [...]
- In de werken *Descent into Limbo* en *Descension* van Kapoor: de angst-aanjagende, vernietigende kant van het duisterverwante blauw

Moreel, edel

- Kleur van heiligen, edelen, prinsen en koningen (11-14^e eeuw)
- Moed
- Kleur die moreel acceptabel werd geacht (15^e-17^e eeuw)
- De kleur van de hemel kon volgens Calvijn niet verkeerd zijn
- Eerlijkheid
- Het morele
- Dienstbaarheid; kleur voor werkkleding
- Service
- De moed, de prestatie, de sportiviteit, de zelfstandigheid
- Herb und geistig (Franz Marc)
- Een van de hoofdkleuren van de deugden van arbeid en geest
- Dienend
- Piety
- Noble; dignity, poise
- Spiritual and pacific virtue
- It suggests high quality
- Picasso: blauw als keuze om verontwaardiging en medeleven omtrent het lijden van mensen zichtbaar te maken.

Trouw, vertrouwend, volhardend

- [...] loyaliteit, trouw aan een bovenpersoonlijk ideaal (blauwe ridders, vanaf 2^e helft 13^e eeuw)
- Beständigkeit, Beharrung
- Die Treue, das Vertrauen
- Repräsentiert auch die Tradition
- De trouw, het vertrouwen, de betrouwbaarheid
- Tranquility and truth that cannot be converted
- Hope
- Dark blue: Confidence, trust

Beschermend

- Beschermend (m.n. Moeder Gods)
- Genadevol (Moeder Gods, Vairocana)
- Wereldwijd: Bescherming tegen ziekten, onheil en het kwaad (het boze oog)
- Security
- It suggests security

Vriendelijk, vredelievend, verenigend

- Favoriete kleur (18^e-20^e eeuw: voor meer dan de helft van de volwassenen in Europa en de VS)
- Bevordert vrede en begrip; kleur van internationale organisaties als United Nations die dit willen bevorderen
- Verenigend, verbindend
- Zufriedenheit
- Zärtlichkeit, Liebe und Zuneigung
- Urmutterliche Verbundenheit, hingabe
- Hingabe
- Frieden
- De sympathie, de harmonie, de vriendelijkheid, de vriendschap
- Peace
- The peacemaker of color. Not many people dislike it
- Relaxing
- Light blue: comfort (troost, bemoediging)

Opmerkzaam, ontvankelijk

- Empfindsam
- Ontvankelijk (m.n. Moeder Gods)
- Heteronom
- Blau als entspannte Empfindsamkeit ist die Voraussetzung für die Einfühlung, für ästhetisches Erleben und besinnliches Nachdenken

(Verlangen naar) oneindigheid, het spirituele

- Blauw als brug of overgangsgebied tussen de materiële en de immateriële wereld (Suger, en ook in de schilderkunst [bijv. Gods hand uit het blauw, Giotto]).
- Blauw licht door glas-in-loodvensters: licht dat uit een andere dimensie lijkt te komen, Voorbij de grenzen van deze wereld (Suger)
- Het spirituele
- De verte
- In literatuur van Romantiek, m.n. in Duitsland, speciale verering voor blauw
- Blauwe bloem (Novalis): zinnebeeld voor de pure dichtkunst (Romantiek) en voor de Romantiek als geheel. Symboliseert het verlangen naar heelheid, het einde van alle zoeken en vragen. Kleur van het grote verlangen, de

droom, het onbereikbare ideaal, de oneindigheid

- Rapräsentiert die zeitlose Ewigkeit
- Het verlangen
- De verte, de uitgestrektheid, de oneindigheid
- De fantasie. Heller merkt hierbij op: blauw is de positieve kant van de fantasie. Het staat voor utopische ideeën waarvan de verwerkelijking in de verte ligt.
- Yearning (especially stirred by light blue)
- Spirituality
- The colour blue traditionally has spiritual significance and Kapoor uses it to suggest the sky, or infinity, and the overcoming of matter to reach a more spiritual state.
- Blauwe monochromen van Yves Klein laten niets *binnen* het eindige zien; ze tonen alleen wat Delacroix het 'indefinissable' noemt
- De blauwe monochromen: toestand van oneindigheid en immaterialiteit
- Het blauw als kleur van het paradijs, van de tijd vóór de zondeval (Yves Klein)
- Blauwe vlam (rozen van vuur) symbool van eeuwig leven en van spirituele transformatie.

Heiligheid, goddelijkheid

- Twaalfde eeuw: blauw riep gevoelens van verering op (bepalende kleur in gebrandschilderde ramen van kathedralen, mantel van de Moeder Gods)
- Hemels (m.n. Moeder Gods)
- Blauw als kleur van heiligheid en goddelijkheid
- Blauw als mystieke kracht, met name het diepe ultramarijn (Suger)
- Hemels, goddelijk, verheven aspect
- Tranquility and truth that cannot be subverted (ook onder 'Trouw, volhardend' genoemd)
- Wisdom
- For Hebrews: holiness.
- For Hindu's: Krishna is exclusively blue
- In China: the power of heaven and immortality
- Blauw als kleur om Christelijke thema's een nieuwe uitdrukking te geven, of thema's uit het dagelijks leven te verheffen tot iconografische motieven.
- Es ist das alles durchdringende Geistige, das für ihn (Yves Klein) sich mit der blauen Tiefe identifiziert."
- Blue is the godly part of red (Kapoor)
- Her blue robe (van de Madonna van Torcello-WU) identifies her as some cosmic mother, some originator

Volledigheid

- Lux Nova, het licht van Christus als de innerlijke zon
- De onbenaderbare, onbegrijpelijke, alle menselijk denken overstijgende

God werd in het blauw beleefbaar (m.n. Suger)

- (Indigo)blauw: de niet-materiele ruimte tussen 0 en 360 graden, in de kringloop van geboorte en dood. Plaats van de essentie, het mysterie, het wonder of de schoonheid. Blauw en de cirkelvorm: uitdrukking van de cyclus van geboorte en dood.
- Selige Erfüllung des Ideals der Einheit (daher die blaue Blume der Romantik)
- Emptying things out, making things voided: that seems to actually fill them up. Putting aside subject matter is saying that a content can arise. And that content at a certain stage can even migrate into something that is more like subject matter, without being explicitly a subject (Kapoor-Ameena Meer)
- Void of het niets (niet-iets) of shunya: het niets als positief concept (Kapoor)
- If *Void field* is about mass and no mass- that is to say, sky or night contained in earth – then the act of painting these two stones blue (in: *A Wing at the Hearth of Things* – WU) somehow makes them weightless, somehow reverses that process. It comes to be earth contained in sky (Kapoor).

Expliciet synesthetische belevingen

Die blaue Geschmacksempfindung ist Süsse [...]

Odorlessness

Overige zaken

Mannelijk (deugden van arbeid en geest)

Vrouwelijk (ontvankelijk, barmhartig)

Politieke kleur (liberalen)

Cleanliness

Tot zover het geordende begrippenveld. Wat Lüscher en Mahnke schrijven over respectievelijk de blauwe smaakgevoelens en de geurloosheid van blauw, is apart in dit overzicht van belevingen geplaatst. Het gaat hierbij om expliciet synesthetische waarnemingen. Deze kunnen nog worden aangevuld door de synesthetische ervaringen die door Kandinsky worden beschreven:

Musikalisch dargestellt ist helles Blau einer Flöte ähnlich, das dunkle dem Cello, immer tiefer gehend den wunderbaren Klängen der Bassgeige; in tiefer, feierlicher Form der Klang des Blau dem der tiefen Orgel vergleichbar.¹⁰⁸

Synesthetische ervaringen liggen *impliciet* aan meerdere kwaliteiten en aspecten ten grondslag die in het veld van blauwbelevingen voorkomen: Dit is bijvoorbeeld het geval bij kwaliteiten als 'koud', 'Zärtlichkeit' (tastzin) of 'stil' (gehoor) die genoemd zijn.

108 Kandinsky (1952). *GK*. p. 93. (Kandinsky is niet bij de kunstenaars [6.3] ter sprake gekomen, omdat hij in zijn werk als kunstenaar niet speciaal op blauw gericht is geweest. Wat hij over blauw heeft geschreven komt in dit onderzoek op andere plaatsen in stap 2 en stap 3 terug.)

Voorts zijn in dit overzicht de opmerkingen over het mannelijke en het vrouwelijke aspect van het blauw geplaatst onder 'Overige zaken'. In 6.2 is bij het onderzoek van Heller uiteengezet dat zowel het een als het ander van toepassing is, maar dat bij het mannelijke aspect meer op 'de deugden van arbeid en geest' (Heller), en op kwaliteiten als 'herb und Geistig' (Franz Marc) wordt gedoeld, terwijl met het vrouwelijke aspect meer wordt gewezen op het ontvankelijke, beschermende en barmhartige aspect (Heller, Lüscher).

Het blauw als politieke kleur wordt ook in deze categorie genoemd, omdat het nergens anders kon worden ondergebracht. De keuze voor blauw bij het liberalisme is echter wel begrijpelijk; de wens tot vrijheid van handelen (onbegrensdeheid) die in deze politieke richting leeft en een zeker maatschappelijk conformisme dat zich verre houdt van (rode) oproer, kan door het blauw tegenwoordig worden gesteld.

De kwaliteit cleanliness (reinheid) kon ook niet worden ondergebracht. Het gaat hierbij mijns inziens zeker om een aspect dat in het blauw te vinden is, maar het is slechts in één onderzoek (van Mahnke, zie 6.2) naar voren gekomen. De associatie van blauw met reinheid en zuiverheid komt onder meer ook naar voren in de volgende voorbeelden:

- Blauwe vlag met witte tekening: teken van schone, milieubewuste havens/stranden
- Blauwgeverfde keukens (tegen vliegen, die op etensresten en op vuil, verrotting afkomen)
- Blauwsel in de witte was (gaat vergelen tegen, waardoor de was als schoner wordt ervaren)

Tot slot kon de kwaliteit furtiveness (heimelijkheid) mijns inziens niet echt bevredigend worden ondergebracht. Uiteindelijk heb ik dit begrip onder 'Vreeswekkend, bevreesd' geplaatst. Maar omdat deze kwaliteit tot nu toe niet is toegelicht, wil ik er hier toch iets over zeggen. Er zijn bijvoorbeeld meerdere uitdrukkingen in de (oud) Nederlandse taal die op dit aspect van blauw wijzen:

- Blauwe boodschappen (uitvluchten)
- In den donder blauwen (iets stiekem doen)
- Blauwe devotie (quasi vroomheid)
- Hij krijgt de blauwe huik omgehangen (hij is door zijn vrouw bedrogen)¹⁰⁹
- In de blauwe blaasbalg wonen (zich ergens vestigen waar men onbekend wenst te blijven)¹¹⁰

Het vage, onduidelijke en zelfs achterbakse dat hier met blauw wordt geassocieerd, kan als een negatieve duiding van het naar achteren wijkende en het grenzeloze van de kleur worden beschouwd. In het dagelijks leven is het wijkende, grenzeloze gewoonlijk niet populair; het biedt geen houvast, geen grond onder de voeten. Het 'ontglipt' je steeds. Dit kan angst oproepen en onzeker maken. En dit gecombineerd met het duisterverwante karakter van het blauw, doet al snel het vermoeden rijzen dat in het blauw dingen gebeuren die 'het daglicht niet kunnen verdragen'.

109 Pleij, H. (2002). *Van karmijn, purper en blauw – over kleuren van de Middeleeuwen en daarna*. Amsterdam: Prometheus. p. 135. [afgekort als: Pleij (2002). *KPB*.]

110 Pleij (2002). *KPB*.

Tot zover *Het veld van blauwbelevingen*. Zoals in hoofdstuk 4.4 werd beschreven, leeft de onderzoeker zich door middel van de exacte zintuiglijke fantasie in in alle ervaringen die in *Het veld van blauwbelevingen* zijn verzameld. De eigen beleving van de verschillende aspecten en mogelijkheden van het blauw wordt hierdoor verrijkt en getoetst.

In *Ontmoetingen met blauw* (6.5) wordt door mij als onderzoeker verslag gedaan van mijn eigen dialoog met de kleur blauw. Alle aspecten die in het *Veld van blauwbelevingen* zijn genoemd, komen hierin terug als een dynamisch, onderling samenhangend geheel van ervaringen.

6.5 ONTMOETINGEN MET BLAUW

Zoals in hoofdstuk 4.4 werd beschreven, is het door mijzelf uitgevoerde schilderkundig onderzoek de basis geweest voor mijn eigen dialoog met de kleur blauw.

In deze tweede stap betreft het schilderkundig onderzoek een verkenning van de veelheid aan uitdrukkingsmogelijkheden van het blauw. In meerdere studies, figuratief en non-figuratief, heb ik getracht me in te leven in de veelheid aan kwaliteiten en stemmingen die door het blauw tegenwoordig kunnen worden gesteld. Hierdoor werd ik me er meer van bewust in welke context het blauw bijvoorbeeld nietszeggend werkt, wanneer het zijn stralingskracht kan laten zien, wanneer het melancholisch wordt enzovoort. Afbeelding 85 is hier een tot een schilderij uitgewerkt voorbeeld van; hierin wordt iets zichtbaar van intimiteit en vertrouwdheid, maar ook van afstand en onheil. In afbeelding 88 is het introverte van blauw mijn vertrekpunt geweest.

De beleving van de kleur kwam het meest tot zijn recht als met lagen transparante olie- of acrylverf werd gewerkt, en met vrijbrede, platte penselen. Watervarf op aquarelpapier, opgebracht in dunne lagen, ging ook uitstekend. Door laag over laag te werken intensiveerde de kleur zich langzaam, zonder 'dicht te gaan zitten'. Dit proces maakte het mogelijk om de ervaring van de verschillende uitdrukkingsmogelijkheden van het blauw steeds verder te verdiepen.

Ik ben begonnen met een aantal experimenten waarin de invloed van blauw op het rood en het geel werd onderzocht. Het rood en het geel zijn de twee andere basiskleuren die in de schilderkunst gelden.¹¹¹ Vervolgens heb ik me in het blauw zelf 'ingewerkt', en kwam ik tot een aantal kwaliteiten die als heel kenmerkend voor de uitdrukkingsmogelijkheden van het blauw naar voren kwamen (zie het hieronder volgende verslag). Tot slot heb ik de grensgebieden van het blauw verkend: de overgang van het blauw naar het groen, het violet, het wit en het zwart.¹¹²

De grootte van de studies varieert van 30x40 tot 120x140 cm. Tijdens het werken was mijn streven als onderzoeker erop gericht, mijn subjectieve beleving om te zetten in ontvankelijkheid voor de uitdrukkingsmogelijkheden van de kleur blauw.

Het verslag van deze ontmoetingen met blauw dat hierna volgt, is onmiskenbaar een door de onderzoeker geschreven verslag geworden, met alle eenzijdigheden van dien. Er kan bij een dergelijk verslag echter geen sprake zijn van een 'juiste', niet aan een specifiek persoon gebonden beschrijving, omdat de beschreven ontmoetingen

¹¹¹ Zie hoofdstuk 5.2 voor de verschillende visies op de zgn. 'primaire kleuren'.

¹¹² Zie ook hoofdstuk 5, afb. 60.



Afbeelding 85: Wil Uitgeest: Kleurstudie, stap 2. True Blue (2015).
Acrylverf op doek, 60x80 cm.

niet bestaan zoals een stoel of een tafel, maar juist in de dialoog tussen de onderzoeker en de kleur blauw tot 'bestaan' komen. Elke onderzoeker benadrukt andere aspecten, gebruikt andere woorden enzovoort. Verschillende beschrijvingen zijn dus aanvullend, omdat mensen met verschillende ogen kijken, en op andere aspecten de nadruk leggen. Om die reden worden andere auteurs in *Ontmoetingen met blauw* regelmatig geciteerd.

De betekenisrijkdom die in de kleur blauw aanwezig is kan echter zelfs door meerdere auteurs nooit volledig worden beschreven, omdat die betekenisrijkdom oneindig is. Er zullen altijd aspecten overblijven die niet worden benoemd. Maar in hoofdstuk 4.1 werd in verband met het werk van Goethe uiteengezet dat de oneindige

betekenisrijkdom die in de dingen aanwezig is, wel door middel van een beschrijving *tegenwoordig* kan worden *gesteld*. Hierdoor kan ‘tussen de regels door’ contact worden gemaakt met iets dat nooit volledig te beschrijven valt. Ik hoop dat in het nu volgende verslag de oneindige betekenisrijkdom die in het blauw aanwezig is, ‘tussen de regels door’ voldoende overtuigend tot leven zal komen.

Ontmoetingen met blauw - een verslag

Experimenten met blauw, rood en geel

Het eerste experiment in de serie blauwstudies die ik in het kader van stap 2 van dit onderzoek heb uitgevoerd, is het toevoegen van blauw aan een aquarelstudie waarin tot dan toe alleen met roden en gelen werd gewerkt, om het effect ervan te kunnen zien. Hierbij is voor rood en geel gekozen omdat deze kleuren samen met het blauw van oudsher als de drie primaire kleuren voor de schilderkunst worden beschouwd.

Terwijl ik dit experiment uitvoer, zie ik dat het blauw als een ‘schaduw’ over de andere twee kleuren heen trekt. Het blauw verzwaart en verkoelt zowel het geel als het rood. Zonder het blauw maken het rood en geel samen een nogal drukke en vurige indruk, en heeft het werk geen ‘bodem’. Er is ook te weinig contrast, en ik het krijg het gevoel dat er iets essentieels aan het werk ontbreekt. Als ik vervolgens het blauw aanbreng, ontstaat er juist veel contrast, en worden er veel meer kleuren zichtbaar, die door de verschillende combinaties van roden, gelen en blauwen ontstaan. Het met blauw doortrokken geel wordt groen, het rood wordt paars. Er ontstaat zelfs een goudachtig bruin, waar alle drie de kleuren over elkaar heen zijn geschilderd.

Het werk verliest door toevoeging van het blauw het broeierige, vliegerige en onrustige karakter dat het aanvankelijk had. Het blauw brengt een zekere ‘ernst’, het kan de kracht van de andere kleuren bundelen, begrenzen en daardoor ‘vruchtbaar’ maken. Het blauw brengt verkoeling, rust, (adem)ruimte, zwaarte (bundelend), en duisternis.

Vooral met de wat donkerder blauwtinten kun je goed tot vorm komen. Geel lijkt zich hiertegen te verzetten, en rood ervaar ik wat dit betreft als het midden houdend tussen beide andere kleuren. Hier toont het blauw dus een vormzoekende kant: het kan zichzelf en de andere kleuren begrenzen, ‘op de grond’ zetten. En er zit ook iets in van: tot de orde roepen, ontnuchteren. Het aan alle kanten over z’n grenzen heen stralende geel wordt erdoor ingedamd, en krijgt een zekere rust en frisheid in het groengeel. Het rood wordt ‘bedachtzamer’ van blauw, alsof een weinig blauw in het rood ervoor zorgt dat het zijn eigen kracht meer in de hand krijgt, waardoor er ruimte ontstaat om die kracht meer te richten.

Omdat het blauw niet zoals het geel over zijn grenzen heen straalt maar zich juist daarbinnen enigszins terug lijkt te trekken, laat het mij met rust. Het geeft ruimte, vraagt weinig aandacht. In bepaalde tinten en contexten kan blauw een zakelijke, gereserveerde stemming bevorderen, waarin efficiënt gewerkt kan worden. Dit maakt het blauw (vooral egaal geschilderd midden- of donkerblauw dat niet naar paars of groen neigt) geschikt als achtergrondkleur, en als kleur voor uniformen en zakelijke interieurs. In combinatie met strakke lijnen kan deze kant van het blauw nog meer benadrukt worden, en een stemming van gereserveerdheid, kilheid en zelfs onbetrokkenheid oproepen (zoals je in een kantoorruimte wel aantreft).

Blauw: een weg naar binnen

Gedurende de weken dat ik speciaal met de kleur blauw aan het werk ben, kom ik er steeds dieper 'in'. Ik kan heel lang kijken naar de blauwstudies die ik heb gemaakt. Er is in dat blauw iets ongrijpbaars aanwezig waar ik steeds naar moet kijken, maar het blijft me ontglippen. Daardoor houdt het me in zijn ban, zonder dat iets van wat ik gewaarword de omschreven contouren van een gedachte wil aannemen.

Verder merk ik dat ik het tijdens het werken ongemerkt koud krijg, en er een soort stijfheid in mijn gewrichten sluipt. Ik krijg behoefte om tussendoor eens flink te bewegen, om het bloed weer dóór te laten stromen. Dit helpt ook tegen gevoelens van fysieke 'afwezigheid' die op den duur ontstaan.

Naast deze tekenen van verstilling merk ik dat ik ook ontvankelijker word voor indrukken van buiten. Niet zozeer de zintuiglijk waarneembare indrukken, maar meer de morele betekenis ervan. Ik zet bijvoorbeeld een omgevallen fiets bij een lantarenpaal weer rechtop, omdat ik vóór me zie dat mensen erover zouden kunnen struikelen, of de eigenaar straks anders misschien zijn fiets terug zal vinden met een slag in het wiel. En ik laat oude mensen die in de rij bij de kassa van de supermarkt staan vaker voorgaan, omdat ik zie dat ze niet goed ter been zijn. En als ik mensen tegen hun kinderen hoor schreeuwen, of iemand dronken in een bushokje heftig hoor praten tegen niemand, dan merk ik dat iets bij mij van binnen in elkaar krimpt.

Gewoonlijk spoed ik me doelgericht van de ene bezigheid naar de andere, doe mijn werk, haal boodschappen, ontmoet vrienden, enzovoort... dan ren ik rond in een soort eigen wereldje, en is er weinig ruimte om meer belangeloos te ervaren wat er eigenlijk om me heen gaande is. Het werken met blauw heeft me hier kennelijk ontvankelijker voor gemaakt. Het is alsof ik hierdoor een invloed onderga die me ertoe brengt mijn eigen gedoe wat minder centraal te stellen, en die me de mogelijkheid van een veel verder reikende bewogenheid laat vermoeden.

Blauw in de dag- en de nachtwereld

Een ander experiment: Als ik een egaal blauw geschilderd vlak op een witte ondergrond leg, dan wordt de kleur dof, alsof hij opdroogt of stolt. Terwijl diezelfde kleur begint te stralen als ik datzelfde blauwe vlak op een zwarte ondergrond leg. Johannes Itten beschrijft in zijn boek *Kunst der Farbe* hetzelfde experiment (afb. 86):



Afbeelding 86. Blauw vierkant op wit en zwart



Afbeelding 87. Wil Uitgeest: De blauwe deur (2000). Olieverf op paneel, 120 x 140 cm.

“Malt man ein blaues Quadrat auf Schwarz und Weiss, so wirkt das Blau auf Weiss als tiefe Dunkelheit. [...] Auf Schwarz bekommt das Blau einen hellen Charakter, und die Farbe als solche kommt zu tiefem Leuchten.”¹¹³

Op de witte ondergrond vormt de kleur als het ware een huid, en kijk je meer tegen de ‘buitenkant’ van de kleur aan. In deze situatie lijkt het blauw zich van je af te zonderen; alsof het zijn binnenwereld voor de blikken van ‘onbevoegde’ toeschouwers verbergt achter een neutraal, vrij nietszeggend masker. Het is alsof de kleur zich niet kan ontplooiën op het witte papier, en ‘dicht’ blijft zitten. Alsof het blauw zich ‘overdag’ als het licht fel is liever koest houdt, en het pas gaat stralen op het moment dat het omringd wordt door de schemering of de nacht.

Overdag leeft de mens met zijn bewustzijn doorgaans in de wereld van ruimte en tijd. Op die wereld is het gewone waakbewustzijn gericht. Maar daarnaast kan de

¹¹³ Itten (1970). *KF*. p. 17-18.

mens zich ook richten op zijn innerlijke wereld, die zich verder weg lijkt te bewegen van de wereld van ruimte en tijd naarmate men er dieper in afdaaft. Voor het gewone dagbewustzijn is deze wereld duister, of zelfs afwezig. Maar hij wordt steeds reëler, wanneer de mens zich enigszins los weet te maken van de activiteiten en ervaringen die overdag al zijn aandacht opeisen. De realiteit van deze innerlijke wereld kan gewoonlijk pas tot hem doordringen als deze dagelijkse stroom van activiteiten en ervaringen wordt onderbroken, bijvoorbeeld in afzondering en/of in meditatie.

Naast de dagwereld kan de mens dan een innerlijke wereld leren kennen die je de nachtwereld zou kunnen noemen. Novalis heeft deze wereld mijns inziens indringend beschreven in zijn *Hymnen an die Nacht* (oorspronkelijk gepubliceerd in 1800).¹¹⁴ Dit werk is ontstaan vlak na de dood van zijn jonge verloofde Sophie von Kühn. Hij beschrijft de wereld van de nacht als eeuwig en tijdloos. Deze nachtwereld ervaart hij als een werkelijkheid die de gehele dagwereld doordringt als een onzichtbaar geheim (Verderop in 6.5 zal nog twee maal uit *Hymnen an die Nacht* worden geciteerd).¹¹⁵

Het onderscheid tussen de dag- en nachtwereld is voor de hier te beschrijven ontmoeting met het blauw van belang, want het blauw blijft zich in de dagwereld anders te vertonen dan in de nachtwereld. In de dagwereld blijft het blauw graag op de achtergrond, wil niet teveel opvallen, geeft geen aanstoot en houdt zich relatief rustig. Het kan vanuit die positie op de achtergrond dienstbaar, helpend zijn, maar ook gereserveerd en koud overkomen. Het lijkt het er in ieder geval weinig behoefte aan te hebben om zichzelf in de dagwereld naar voren te dringen of 'waar te maken'.

Maar er is ook een heel andere kant aan deze kleur, en die wordt beleefbaar als het blauw in het donker van de nachtwereld kan stralen. Dan komt het tot leven, en kan het uitgroeien tot een kracht die zowel weldadig als vreeswekkend kan zijn. Afbeelding 87 is geïnspireerd door de grens of de deur tussen beide dimensies; een deur die zowel massief als doorlaatbaar lijkt, en waaraan je in eerste instantie misschien liever voorbijgaat.

Waar het blauw zich manifesteert in de wereld van ruimte en tijd (de dagwereld), lijkt deze kleur zich altijd een beetje terug te trekken uit sferen waar driften, begeerten en hartstochten worden uitgeleefd die aanleiding geven tot strijd en geweld, competitie en onderscheidingsdrang, machtsvertoon, het najagen van seksuele en andere vormen van lustbevrediging, manisch gedrag, overdaad, drukte, onbesuisdheid enz.

Het lijkt alsof in het blauw altijd een zeker bewustzijn van de nachtwereld behouden blijft. Het blauw zoekt het liever in dienstbaarheid, oprechtheid, loyaliteit en mededogen. Het sluit niet graag buiten, verbindt liever, en blijft zoals gezegd zelf graag op de achtergrond. Deze kant van blauw heeft iets heel positiefs, maar kan op den duur ook ervaren worden als een gebrek aan strijdlust en levenskracht; daar komen mijns inziens de associaties met angstigheid en bijgelovigheid vandaan in het hierboven genoemde onderzoek van Birren (zie 6.3). Deze kanten van blauw zijn ook uit te drukken in een schilderij als je vuilblauw gebruikt, met vegen en druipende verf over het doek bijvoorbeeld.

Hoewel deze associaties dus begrijpelijk zijn, wil dit volgens mij nog niet zeggen dat de kleur blauw een gebrek aan passie kan worden verweten. De passie die in

¹¹⁴ Novalis (1960 – 1977). HN. In *SWFH*.

¹¹⁵ Mijns inziens duidt Novalis hiermee een realiteit aan die sterk verwant is aan wat door Goethe 'het openbaar geheim' (offenbares Geheimnis) wordt genoemd (zie 4.1).

het blauw leeft, toont zich op het moment dat het de kans krijgt om de nachtwereld in de dagwereld te manifesteren; dan kan het een ongelofelijke kracht en opofferingsgezindheid tegenwoordig stellen. Waar het gaat om idealen van vrede, gelijkheid, onderling begrip, rechtvaardigheid kan het blauw een werkkraft, een trouw en een volharding laten zien die die van het rood in de schaduw kan stellen. Het blauw lijkt de hemel dichterbij de aarde te willen brengen. En als het daartoe kans ziet, ontbrandt het vuur in het blauw. En zoals we in hoofdstuk 5.1 al zagen zijn blauwe vlammen heter dan rode, terwijl de kleur rood juist vaak geassocieerd wordt met warmte, vurigheid en passie.

In het tegenovergestelde geval, als het blauw weinig of geen kans ziet om de hemel op aarde dichterbij te brengen, dan kan het blauw gaan kwijnen, en lijden aan een verdriet dat zich verdiept naarmate de aardse realiteit minder 'hemels' is. Als Picasso in zijn blauwe periode zijn sombere taferelen uitwerkt in alle mogelijke blauwtinten, dan versterken die mijns inziens de melancholieke stemming die eruit spreekt. Alsof het blauw de eenzaamheid, de armoede, de wanhoop en de verkniptheid die op deze schilderijen te vinden is enerzijds in schoonheid verzacht, maar het tafereel misschien ook juist schrijnender maakt, doordat het de herinnering tegenwoordig stelt aan een zijnsvorm waar geen honger of pijn bestaat.

In *Het dal der plichten* van de Nederlandse schrijver Nescio (1882–1961) wordt dit verdriet om een 'verduisterde hemel' in de aardse realiteit indringend beschreven. De ik-figuur kijkt vanaf een berg naar het dal der plichten beneden hem, en hij ziet het ellendig voortstompelen van mensen in een wereld zonder hoop. Eerst staat hij op afstand, boven het ellendige gebeuren beneden hem. Maar later verandert dat, en staat hij er ineens middenin. En juist het gegeven dat hij enerzijds vanuit een andere dimensie naar het leven in het dal der plichten kan kijken en er anderzijds zelf deel van uitmaakt, maakt wat hij ziet (en is) mijns inziens zo onverdraaglijk.

Het dal der plichten

*Ik zit op den berg en kijk in het dal der plichten.
Dat is dor, er is geen water, het dal is zonder
bloemen en boomen.
Er lopen veel mensen door elkaar.
De meesten zijn wanstaltig en verwelkt en kijken
voortdurend naar den grond.
Enkelen kijken nu en dan op en dan schreeuwen zij.
Na eenigen tijd sterven zij allen, toch zie ik
niet dat hun aantal vermindert, het dal ziet er
steeds eender uit. Verdienen zij beter?
Ik rek mij uit en kijk op langs mijn armen naar de
blauwe lucht.
Ik sta in het dal op een pleintje van zwarte
sintels, bij een kleine stapel afbraakplanken en
een onbruikbare waschketel. En ik kijk en zie
mezelf zitten, daar boven, en ik jank als een
hond in de nacht.¹¹⁶*

116 Nescio (pseudoniem voor Jan Hendrik Frederik Grönloh) (1961). *Boven het dal – en andere*

Het verdriet om een 'verduisterde hemel' in de aardse realiteit kan tot wanhoop voeren, maar kan ook een aansporing zijn om te gaan helpen, de nood te lenigen, dienstbaar te zijn. De kracht van compassie is sterk in het blauw; en die kracht lijkt zich sterker te manifesteren naarmate de onvolmaaktheid toeneemt waarmee het in aanraking komt. (In een schilderij kan het blauw bijvoorbeeld ongelofelijk zuiver werken te midden van vuil en duisternis, zonder dat het zich daarvan lijkt te distantiëren).

Maar als de aardse realiteit te lang uitzichtloos blijft, kan er een moment komen dat het blauw het begint op te geven. Dan gaat de natuurlijke neiging tot inkeer van het blauw zo werken dat het blauw zich in zichzelf terugtrekt. Dan lijkt er door het blauw naar buiten toe een barrière te worden opgeworpen, die zijn diepe innerlijk voor de buitenwereld minder toegankelijk maakt. Deze barrière is eigenlijk te beschouwen als een soort 'korst' die over een wond groeit. En deze 'korst' kan steeds harder en ondoordringbaarder worden. Dit gaat gepaard met een toenemende uiterlijke onbeweeglijkheid; en uiteindelijk lijkt een dergelijk blauw hard en onbewogen als steen.

Als het blauw op een schilderij eerst kan stralen en vervolgens dof wordt gemaakt totdat het zich verhardt en steenachtig wordt, dan kan dit proces het gevoel oproepen dat het blauw is gestorven van heimwee naar zijn hemelse 'thuisland'.

Introvert en oneindig blauw

Tijdens het werken aan een midden- en ultramarijnblauw schilderij dat naar buiten toe geleidelijk aan donkerder wordt, kom ik het grenzeloze tegen dat in het blauw lijkt te leven (zie afb. 88). Dit schilderij bestaat uit vele laagjes waterverf, opgebracht met een platte nr. 18 penseel (ca. anderhalve vingerdikte), dus is het maken ervan een langdurig proces geweest. En ik denk dat mede hierdoor de ervaringen aan dit schilderij zich ook langzaam hebben kunnen verdiepen.

Binnen de zich verdonkerende contouren ontstaat in deze kleurstudie gaandeweg een blauwe ruimte, die veel groter kan worden ervaren dan hij feitelijk is. En naarmate de contouren zich verdonkeren, wordt de lichter wordende blauwe ruimte naar binnen toe dieper en grenzelozer. Aanvankelijk probeer ik steeds een oriëntatiepunt te vinden in deze blauwe diepte. Maar dat lukt niet; het is alsof mijn ogen steeds 'uitglijden' in het blauw. Het wijkt en wijkt, ik kom nergens een bodem of een grens tegen. En ik merk dat dit vreemde dingen met me doet.

Want hoe dieper ik me in die grenzeloosheid van het blauw begeef, des te meer mijn gedachten 'uiteenrafelen'. Alsof ik, om gedachten te kunnen hebben, een soort weerklank in de buitenwereld nodig heb; en die weerklank is hier niet langer te vinden. Hierdoor verbleken al mijn gedachten en gewaarwordingen; ze waaien uiteen als oude vlaggen die te lang in weer en wind hebben gewapperd. En de restanten van gewaarwordingen die nog blijven zitten, weten op het laatst zelf niet meer waar ze vandaan komen of wat ze te vertellen hadden. Maar niets wordt teruggewezen door dit blauw, alles wordt opgenomen, alles verdwijnt in een ruimte die zo grenzeloos is dat ik het niet kan bevatten. Wat ik 'mezelf' noem, lost erin op als een mespuntje zout in een meer.

Wie of wat in mij uiteindelijk deze reis voortzet weet ik niet precies, maar er is in ieder geval een soort interesse in aanwezig die sterker is dan de angst om niemand meer te zijn. Het blauw is nu overal, het wijkt, maar omhult tegelijkertijd. En gaandeweg



Afbeelding 88. Wil Uitgeest: Kleurstudie, stap 2 Het introverte van blauw. Waterverf op aquarelpapier, 70x90 cm.

wordt merkbaar dat me uit het blauw ook iets tegemoet komt. De ruimte waar ik in verdwijn is niet leeg. Het blauw heeft ook iets stralends, al straalt het eerder in zichzelf dan naar buiten toe. Er lijkt een soort 'weten' in aanwezig te zijn. Het herinnert me aan iets waar ik ooit dichtbij ben geweest, iets dat ik van nabij heb gekend, en dat nu zonder tijd in dit blauw aanwezig lijkt te zijn. Het blauw is ervan vervuld, en het maakt zich kenbaar als een innerlijk stralen dat sterker wordt naarmate je het dichter nadert.

Door dit innerlijk stralen gaat de ontmoeting met het blauw lijken op de ontmoeting met iets dat een soort alwetendheid bezit. Ik kan voor dit blauw niets verbergen, en ik voel ook niet de noodzaak daartoe. Want uit die enorme ruimte komt geen grens, geen oordeel me tegemoet. Eerder ervaar ik in het blauw een soort medeleven. Maar niet als gemoedsbeweging. Meer een soort absoluut helder 'bewustzijn' waarvoor niet verborgen kan blijven welke prijs ik voor het lelijke of boosaardige in mij betaal, of

zal moeten betalen – zonder dat hier een spoor van verwijt of vergoelijking in voelbaar wordt. Het zachte stralen houdt wèl een uitnodiging in. Een uitnodiging om dichterbij te komen. Maar om daar op in te kunnen gaan, moeten er dingen in mijzelf worden opgeruimd die dit in de weg staan. Misschien leeft er in dat zacht stralende blauw ook een verwachting. Maar zonder aan me te trekken, en met een eeuwigheid aan geduld.

Weer ‘opduikend’ uit het blauw is het een ogenblik alsof ik met een schone lei opnieuw kan beginnen, onbezwaard door het verleden. Nog een tijdlang daarna heb ik een sterker besef van de betekenisvolheid van de meest gewone ontmoetingen en gebeurtenissen in mijn dagelijks leven. Alsof al die ontmoetingen en gebeurtenissen met elkaar verbonden zijn door draden die ik niet kan zien, maar wel kan vermoeden. Hierdoor werd het belangrijk om respectvoller met de dingen om te gaan.

De nu volgende fragmenten uit de Bijbel (1 Kor. 13:4-9 en 13:12) worden aan deze beschrijving toegevoegd, omdat hierin op heel compacte wijze wordt verwoord wat ik hierboven heb getracht te omschrijven. De overeenkomst ligt met name in de ontmoeting met iets dat zonder oordeel en alwetend lijkt te zijn. Ik wil hierbij zeker niet beweren dat het blauw de kracht zou zijn die in de nu volgende fragmenten ‘zij’ wordt genoemd. De overeenkomst zit volgens mij vooral in de beschreven *ervaring*:

*Alles verdraagt zij, alles gelooft zij, alles hoopt zij, alles duldt zij.
De liefde vergaat nimmer. De gave der profetie zal verdwijnen,
tongen zullen verstommen, de kennis zal een einde nemen.[...]
Thans zien wij in een spiegel, onduidelijk, maar dan van aange-
zicht tot aangezicht. Thans ken ik slechts ten dele, maar dan zal ik
ten volle kennen zoals ik zelf gekend ben.¹¹⁷*

Alles doordringend – van alles doordrongen

Bij de bespreking van een aantal blauwe werken van Yves Klein (zie 6.3) zagen we dat zijn vriend Paul Wember schrijft: “Es ist das alles durchdringende Geistige, das für ihn sich mit der blauen Tiefe identifiziert.”¹¹⁸ ‘Alles doordringend’ heeft hierbij een betekenis die het tegendeel is van ‘zich opdringend’. Wember: “Das blau als das Geistige tritt alles durchdringend vom Wesen her zurück [...]”¹¹⁹ De paradox van terugtreden en alles doordringen die in bovenstaande beschrijving wordt verwoord, komt mijns inziens terug bij verschillende, al eerder besproken auteurs. Goethe beschrijft het blauw in de 6^e afdeling van zijn kleurenleer als een ‘reizendes Nichts’: “Sie ist als Farbe ein Energie; allein sie steht auf der negativen Seite und ist in ihrer höchsten Reinheit gleichsam ein reizendes nichts. Es ist etwas Widersprechendes von Reiz und Ruhe im Anblick.”¹²⁰ Deze paradox is ook terug te vinden in het begrip shunya, waarnaar verwezen werd in verband met de in 6.3 besproken *Voids* van Anish Kapoor. Daar werd opgemerkt dat een ‘void’ (leegte) voor Kapoor geen lege ruimte is. Hij stelt in het interview met Meer

117 Bijbel (1975). (Willibrordvertaling) Boxtel: Katholieke Bijbelstichting. (1 Kor. 13:7-9 en 13:12.)

118 Ottman, K. (2010). The Explorer of the Void. In K. Ottman, *Yves Klein – Works/Writings* (red. en vertaling Klaus Ottman, p. 9 – 127). Barcelona: Ediciones Polígrafa. p. 16 [afgekort als: Ottman (2010). EV. In YK-WW.]

119 Ottman (2010). EV. In YK-WW. p. 23.

120 Goethe (1810). ZF. alinea 779.

dat een vorm hol maken eigenlijk een vorm opvullen is; weliswaar wordt deze vorm dan niet opgevuld met materie, maar met: “ I suppose something inevitable. Something unspeakable, unknowable, unmeetable”.¹²¹ Yves Kleins uitspraak dat blauw het zichtbaar wordende onzichtbare is, en dat het geen dimensies heeft maar ‘is’ buiten de dimensies die de andere kleuren deelachtig zijn, is hier ook verwant aan.¹²² En tenslotte verwoordt ook Bruns in het volgende citaat de paradox van een leegte die zo ‘vol’ is dat myriaden kleurige werelden hieruit kunnen ontstaan:

Blau bietet ‘Raum’ für das Spiel der Welt, den Tanz der vier Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde. Seine scheinbare, schreckliche Leere ist in Wahrheit Ursprung und Grund der Myriaden von farbigen Welten, die aus ihm entstehen und periodisch wieder in Unsichtbarkeit und wartende Potenz zurücksinken.¹²³

Ik meen dat hiermee wordt bedoeld op wat Delacroix het ‘indéfinissable’ noemde. Iets dat in kunstwerken ‘aanwezig’ kan zijn, maar niet als ‘iets’, en dat het er in de kunst om gaat, dit ‘indéfinissable’ te laten zien. Merleau-Ponty schrijft: “Het onzichtbare is in het zichtbare aanwezig”.¹²⁴

Blauw: begrenzend en onbegrensd

Hierboven werd al opgemerkt dat het blauw kan begrenzen, op de grond kan zetten. Maar als je eenmaal bij het blauw ‘binnenkomt’, dan werd ook opgemerkt dat je daarbij overrompeld kunt worden door een grenzeloosheid die in eerste instantie moeilijk valt te rijmen met dit vermogen tot begrenzing. Eckart Heimendahl besteedt in zijn fenomenologische kleurbeschouwingen ook aandacht aan deze twee paradoxale kwaliteiten van het blauw:

Es (het blauw – WU) versinnbildlicht wohl das, was wir Sehnsucht nach dem Wunderbaren nennen, ist die Farbe, die uns nach dem Grund ruft und doch so grundlos ist, vielleicht weil wir im Blau die Tiefe seelische Hinweisung zu einer Welt spüren, die nicht irdisch ist, “Himmel” in seinem unendlichen, ernsten Klang [...]¹²⁵

In zijn beschouwing over blauw verbindt Frieling de in eerste instantie onverenigbaar lijkende aspecten van begrenzing en onbegrensdheid. Hij stelt dat het blauw hemel en aarde verbindt. En als je bedenkt dat de verbinding van hemel en aarde de aangelegenheid is van de religie, dan is volgens hem het blauw als kleur verwant aan de mens die verbinding met het goddelijke zoekt. Vervolgens stelt hij:

121 Meer (1990). AK.

122 Weitemeier, H. (2001). *Klein*. Köln: Taschen. p. 19.

123 Bruns (1998). RF. p. 165.

124 Johnson (1993). OP. In *MPAR*. p. 53.

125 Heimendahl (1974). LF. p. 205.

Wenn das himmlische Gesetz auf Erde gelten soll, dann ist die apokalyptische Vision der himmlischen Stadt aus lauter Saphir (Lapis Lazuli – WU) verständlich. Die höchste himmlische Gesetzgebung der Cherubim – in Blau dargestellt – könnte sich auf der profanen Erde als Uniformblau und Gesetz widerspiegeln – jedenfalls deutet Blau auf höhere Ordnung, auf Logos. Im Sinne Heideggers kann man Logos mit dem Begriff des ‘Versammelten’ übersetzen. Im Logos, dem göttlichen Urwort, ist schon alles enthalten, was einmal werden und geschehen soll. Daher die Verbindung von Anfang und Ende.¹²⁶

Het blauw van uniformen roept associaties met correctheid, verantwoordelijkheid en dienstbaarheid op. Als een agent bijvoorbeeld een voloranje uniform zou dragen, dan ‘vloekt’ deze kleur mijns inziens met zijn functie, omdat de onmiddellijke ervaring van de kleur (warmte, dansend) er niet mee in overeenstemming is. En als je zoals Frieling meent dat het blauw de hemelse wetmatigheden tegenwoordig stelt, dan betekent dit mijns inziens nog niet dat het (met harde hand) handhaven van deze wetten in de aard van het blauw zou liggen. De door Heimendahl geciteerde schrijver/filosoof Ernst Jünger (1895-1998) stelt in zijn essay *Die blaue Farbe*:

Die blaue Farbe deutet auf den geistigeren Zustand hin, nicht aber auf den vornehmeren, wie er sich in der roten Skala abwandelt, die im Purpur dominiert. Sie nimmt an den Sonderungen nicht teil – ihr Ort darf dort vermutet werden, wo das Gesetz beheimatet ist, nicht, wo es regiert.¹²⁷

Het blauw verbindt, het sluit niet uit. In die zin hoort deze kleur eerder thuis in het gebied waar de wetten uit voortkomen, dan in het gebied waar de wet regeert, en waar dus geoordeeld en veroordeeld wordt. Ik ben in het blauw nooit veroordeling tegengekomen. Wel een grenzeloos weten. Zelfs het ergst denkbare wordt door dit blauw nog niet afgeweerd door veroordeling. Dit wordt omgeven met een erbarmen dat uit dit grenzeloos weten voort lijkt te komen, en dat zich intensiveert naarmate de duisternis die zich toont, ondoordringbaarder wordt.

Van blauw naar groenblauw en groen: van geest naar leven

Vanuit het middenblauw neem ik eerst blauwen die meer naar azuur en cyaan gaan, alvorens van blauw naar blauwgroen te schilderen door toevoeging van het geel. Naar het azuur toe wordt het blauw transparanter, helderder en koeler. Het licht gaat er sterker in werken. De ervaring van het wijkende verandert in die van weidsheid. Als ik me door azuurblauwe tinten laat omgeven geeft dit me een groot gevoel van ademruimte. Deze kleur heeft iets fris, iets zuivers en opwekkends dat me uitnodigt tot onbelemmerde bewegingsvrijheid. Heinrich Frieling zegt:

¹²⁶ Frieling (2006). *MF*. p. 103.

¹²⁷ Jünger, E. (1942). *Die blaue Farbe*. Essay in E. Jünger, *Das abenteuerliche Herz* (6e druk, p. 153 - 155). Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt. p. 153. [afgekort als: Jünger (1942). *BF*. In *AH*.]

Im Blau vereinigen sich tatsächlich Ferne und Tiefe, wobei das dunkle und ultramarinähnliche Blau mehr die Tiefe, das hellere und auch kältere mehr die Ferne meint.¹²⁸

Ook in dit blauw is grenzeloosheid te ervaren, maar van een andere aard dan hiervoor; het is hier alsof er geen grenzen zijn aan wat ik zou kunnen ondernemen, en zelfs mijn stoutste dromen nog niet het einde betekenen van de mogelijkheden die in deze azuurblauwe verten op me liggen te wachten. Het gevoel van nabijheid, innigheid wordt hier veel minder, de kleur is op een of andere manier verder weg. Het is een kleur die zich veel minder intens verbindt met het menselijk tekort; deze kleur lijkt eerder het thuisland van goden. Het naar azuur neigende blauw kan gemakkelijk worden gebruikt op een manier die niet omhullend of verwarmend aandoet; de koude en de helderheid die het blauw in zich heeft, kunnen hier zelfs uitgroeien tot een kracht die alles doet bevriezen. De ijzige, heldere en ongenaakbare schoonheid van de wereld die hierdoor kan worden opgeroepen, maakt leven onmogelijk, en biedt bij wijze van spreken slechts plaats aan de perfectie van (ijs)kristallen.

Maar als het blauwgroen door het toevoegen van geel groen begint te worden, gebeurt er iets geheel anders. De kleur wordt minder doorlaatbaar, minder transparant en warmer. Alsof het blauw ineens vol loopt met substantie. Het wordt er trager en voller van. En als het groen gaat domineren lijkt het zelfs een beetje tevreden te worden, wat vanuit het blauw gezien al gauw op zelfgenoegzaamheid begint te lijken. (De 'tevredenheid' die met blauw kan worden uitgedrukt is mijns inziens veel minder 'behaaglijk' en heeft meer het accent van: vrede hebben gevonden). Het blauw is meer sferisch, en zo sterk verbonden met het oneindige en grenzeloze dat het zich niet snel thuis lijkt te voelen binnen de beperkingen van welke bestaande situatie dan ook. Het is alsof het blauw zich binnen de aardse structuren altijd enigszins moet inperken en verdichten, waardoor er verlangen ontstaat naar de weidsheid van de hemel en de uitgestrektheid van de oceanen.

Bij het groen is dat heel anders, dat kan zich juist in veel situaties thuis voelen. Vanuit het groen bekeken kun je misschien zeggen dat dit komt omdat er in deze kleur een soort rust aanwezig is, die voortkomt uit een schokvast vertrouwen dat uiteindelijk alles zich ten goede zal keren. Heinrich Frieling zet zijn beleving van blauw als volgt af tegen die van het groen:

Blau ist eine mütterliche Farbe, aber nicht wie Grün die Farbe des Schosses, der empfängt und gebiert, sondern vergeistigt im Sinn der Gottesmutter, die den Erlöser trägt, der Maria Sophia und nicht der Maria Demeter. Wenn Grün zu den Vegetationsmysterien gehört, so Blau zu den Inspirationsmysterien [...].¹²⁹

Frieling wijst hiermee op de verbondenheid van blauw met de geest, en die van groen met het vegetatieve leven.

¹²⁸ Frieling (2006). *MF*. p. 102.

¹²⁹ Frieling (2006). *MF*. p. 103.

Van blauw naar violetblauw en violet: van compassie naar inspiratie

Naarmate het blauw door toevoeging van (karmijnachtig) rood meer naar diep ultramarijnblauw gaat, ervaar ik het als plechtiger; vooral bij de donkerder tonen. Daar krijgt de kleur de rijkdom, de diepte en de warmte van donker fluweel. Spoedig omhult dit blauw me aan alle kanten; het is weldadig, maar het heeft ook iets voornaams en groots. Naarmate de kleur in het schilderij meer aan kracht wint, begint het blauw langzaam van karakter te veranderen. Het toegankelijke ervan wordt minder, hoewel dit niet komt omdat de kleur me buitensluit. Het gaat gaandeweg voelen alsof deze kleur verzonken is in de mysteries van een andere wereld.

Als ik lang naar dit blauw kijk, verliest mijn normale dagbewustzijn zijn scherpe contouren. Ik kom in een stemming waarin ik opener word voor inspiratie, voor invallen die mijn bewustzijn overrompelen, en later gaan aandringen op verwerkelijking. Tegenover dit blauw voel ik me klein en groot tegelijk. Groot omdat het iets groots in mij aanraakt, en klein omdat ik met iets in aanraking kom dat ik niet kan omvatten. Dit lijkt ook iets moreels te zijn, een verantwoordelijkheid die ik niet kan begrijpen en die me waarschijnlijk ook zou verpletteren. Als ik nog niet echt binnenin de kleur ben, ervaar ik dit zelfs als drukkend, alsof er langs die maat gemeten niets van me over zou blijven.

Als de kleur naar intens paarsblauw gaat, zetten bovengenoemde tendensen zich verder door. Weer vooral in de donkerder tonen van het paarsblauw beleef ik iets plechtigs, iets heel dieps en verhevens. Er komt me een aanwezigheid uit tegemoet die sterke gevoelens van eerbied oproept. Als ik er woorden voor moet vinden zou ik zeggen: het is alsof ik tegenover een bevattingsvermogen zit dat zo grenzeloos is, dat het niets uitsluit, dat alles erin aanwezig is. Er leeft in dat blauw een geheim dat toegang zou kunnen geven tot de bron van alle raadsels die het bestaan me stelt. Om die bron te vinden heeft de mens denk ik kunst, wetenschap en religie uitgevonden, waarbij de gezochte bron na momenten van lafenis steeds weer wijkt tot achter de horizon, en uitdaagt tot verdere ontwikkeling.

Maar nu in dit blauw de oplossing van alle raadsels me nabij lijkt, kom ik erachter dat mijn eigen bevattingsvermogen bepalend is voor wat me hiervan kan worden aangereikt. En dat bevattingsvermogen is zo klein als de inhoud van mijn hand waarmee ik wat water uit deze blauwe oceaan kan scheppen. Toch vind ik het beloftevol dat dit water in mijn hand, waarvan ook nog meer dan de helft tussen mijn vingers door wegloopt, uit die onmetelijke bron komt; dat geeft een verbinding waardoor ik me naast mijn kleinheid ook bewust wordt van de enorme potentie die het menselijk bevattingsvermogen in zich heeft.

De kunsthistoricus Hannah Weitemeier (1942) citeert in haar boek over Yves Klein de Duitse componist Richard Wagner (1813–1883), om de bewustzijnstoestand nader te omschrijven die volgens haar door het kijken naar de intens ultramarijnblauwe werken van Yves Klein (zie 6.3) kan worden opgeroepen. Wagner spreekt zich in dit citaat uit over de kracht van de inspiratie:

I receive very distinct impressions in this trance-like state, which is a necessary condition for every creative effort. I feel that I become one with this creative energy, that it is omniscient, and that I can draw upon it to an extent limited only by my own, personal capabilities.¹³⁰

130 Weitemeier, H. (2001). *Klein*. London: Taschen. p. 38.

In *Hymnen an die Nacht*, het (in 6.1) al eerder genoemde werk van Novalis, komt de nacht naar voren als de 'zwijgende boodschapper van oneindige geheimen'. Novalis beschrijft deze 'ware' nacht als eeuwig en tijdloos, de nacht 'die de hemel opent, en de sleutel draagt tot de verblijven der gelukzaligen'. Deze 'ware' nacht doordringt al het waarneembare in de dagwereld; ze is het 'indéfinissable', het geheim of de essentie die in de waarneembare dingen leeft, en volgens Novalis kennen 'slechts dwazen' haar niet.

Niettegenstaande het feit dat Novalis in dit fragment niet over het blauw schrijft, is de relatie van het blauw met de nachtwereld al eerder ter sprake geweest. In nu het volgende fragment beschrijft hij een innerlijke belevenis die mijns inziens sterk verwant is aan de ervaringen die hierboven werden beschreven.

Muß immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht. Wird nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen? Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft. - Ewig ist die Dauer des Schlafs. Heiliger Schlaf - beglücke zu selten nicht der Nacht Geweihte in diesem irdischen Tagewerk. Nur die Toren verkennen dich und wissen von keinem Schläfe, als dem Schatten, den du in jener Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst. Sie fühlen dich nicht in der goldnen Flut der Trauben - in des Mandelbaums Wunderöl und dem braunen Saft des Mohns. Sie wissen nicht, daß du es bist, der des zarten Mädchens Busen umschwebt und zum Himmel den Schoß macht - ahnen nicht, daß aus alten Geschichten du himmelöffnend entgegentrittst und den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen, unendlicher Geheimnisse schweigender Bote.¹³¹

Van blauw naar (bijna) zwart: het naamloze hart van alles wat bestaat

Schilderend vanuit het (midden)blauw naar het indigo en het zwartblauw toe, wordt de kleur snel minder lichtdoorlatend. Alsof ik afdaal in de diepten van de oceaan. Ik heb de ervaring dat ik me steeds verder van het daglicht af beweeg. De duisternis om me heen wordt steeds compacter. Ik heb geen idee hoe diep onder mij de bodem zich bevindt. Als er al een bodem is. Ik merk dat ik het benauwd krijg, er fladdert iets in mijn buik dat terug wil naar het licht en dat bang is om verder te gaan. Er is in dat bijna lichtloze blauw een zuigkracht voelbaar die me naar beneden trekt, een peilloos duister dat me aan de dood doet denken. Door het beheersen van mijn angst biedt ik hier geen weerstand meer aan, en verzink langzaam maar zeker in het steeds dieper wordende duister. Ik voel dat ik helemaal alleen ben, en dat ik naar iets toe beweeg dat me zou kunnen verzwelgen. Het blauw zuigt zich vol met duisternis; het wordt woordloos stil. Het gevoel van 'af dalen' gaat langzaam voorbij; in deze duisternis van het bijna zwarte blauw weet ik niet wat onder of boven is, en heb ik geen beleving meer van een of andere beweging. Misschien val ik wel naar boven, opzij, naar alle kanten. Of misschien word ik wel in een draaikolk meegesleurd, ik weet het niet. Het duister wordt zo diep

¹³¹ Novalis (1960 – 1977). HN. In *SWFH*. p. 134. (versie in ritmisch proza).

dat ik niets meer zie of voel, ik ervaar alleen nog dat ik erin aanwezig ben, dat mijn bewustzijn niet is uitgedoofd.

Ik heb nooit een bodem gevoeld op deze reis. En toch was er uiteindelijk iets dat me 'opving', een soort grond die je beter 'on-grond' zou kunnen noemen, omdat het niet werkelijk een bodem was. Misschien werd ik gedragen door het niets. Vanuit deze on-grond terugkijkend naar het blauw was er geen benauwenis meer. Alleen nog een besef van wat ik 'onvergankelijkheid' zou kunnen noemen. Alsof het bewustzijn aanwezig kan zijn in het naamloze hart van alles wat bestaat.

Kandinsky schrijft in zijn boek *Über das Geistige in der Kunst* over de rust die zich volgens hem in het blauw zeer diepgaand ontwikkelt. Hij contrasteert deze rust met die van het groen, waarin de beweging van het geel en het blauw elkaar opheffen, en er een bewegingloosheid ontstaat die hij aards en zelfgenoegzaam noemt. De rust van het blauw ziet hij als 'feierliche, überirdische Vertiefung':

Dies ist buchstäblich zu verstehen: auf dem Wege zu diesem 'über' liegt das 'irdische', welches nicht zu vermeiden ist. Alle Qualen, Fragen, Widersprüche des Irdischen müssen erlebt werden. Keiner hat sich ihnen (het blauw- WU) entzogen. Auch hier ist innere Notwendigkeit, die durch das Äussere verdeckt wird. Die Erkenntnis dieser Notwendigkeit ist die Quelle der 'Ruhe'.¹³²

In dit citaat beschrijft Kandinsky een vorm van rust die voorbij alle kwellingen, vragen en tegenstellingen van het aardse ligt. Ik meen dat hij hiermee duidt op een ervaring die verwant is aan de ervaring van de on-grond die hierboven werd beschreven. Een dergelijke rust ligt aan het einde van alles, maar is ook een nieuw begin.

Zoals in 6.1 werd vermeld, schreef Novalis zijn *Hymnen an die Nacht* (1800) na de dood van zijn geliefde, Sophie von Kühn. In onderstaand citaat beschrijft hij hoe door zijn intens verdriet 'ineens de navelstreng scheurde', en hij ontwaakte voor de 'hemel van de nacht en zijn licht'. Hij kwam toen voorbij de eenzaamheid, de angst en de krachteloosheid in een 'nieuwe, ondoorgrondelijke wereld' terecht. Novalis was niet bezig met een onderzoek naar de zijnswijze van blauw. Hij noemt de kleur blauw wel, maar is hier verder niet op gericht. Toch meen ik dat hier een innerlijk beleefbare realiteit wordt beschreven die sterk verwant is aan wat zojuist aan de orde kwam, terwijl de beschreven omstandigheden niet of nauwelijks te vergelijken zijn.

Einst da ich bittre Tränen vergoss, da in Schmerz aufgelöst meine Hoffnung zerrann, und ich einsam stand am dürren Hügel, der in engen, dunkeln Raum die Gestalt meines Lebens barg - einsam, wie noch kein Einsamer war, von unsäglicher Angst getrieben - kraftlos, nur ein Gedanken des Elends noch.- Wie ich da nach Hülfe umherschaute, vorwärts nicht konnte und rückwärts nicht, und am fliehenden, verlöschten Leben mit unendlicher Sehnsucht hing: - da kam aus blauen Fernen - von den Höhen meiner alten Seligkeit ein Dämmerungsschauer - und mit einemmale riss das Band der Geburt - des Lichtes Fessel. Hin floh die irdische

¹³² Kandinsky (1952). *GK*. p. 93. noot 2.

Herrlichkeit und meine Trauer mit ihr - zusammen floss die Wehmuth in eine neue, unergründliche Welt – du Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich – die Gegend hob sich sacht empor; über der Gegend schwebte mein entbundner, neugeborner Geist. Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten. In ihren Augen ruhte die Ewigkeit – ich fasste ihre Hände, und die Thränen wurden ein funkelndes, unzerreissliches Band. Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter. An Ihrem Halse weinte ich dem neuen Leben entzückende Thränen.

- Es war der eerste, einzige Traum - und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte.¹³³

Tot slot van dit gedeelte een schilderij van Alexej Jawlensky (1864 of 1865-1941) in nachtelijk blauw (afb. 89). Jawlensky was een Russisch expressionistisch schilder, die in 1896 naar Duitsland trok. Daar heeft hij deel uitgemaakt van de kunstenaarsgroep *Der Blaue Reiter*. Jawlensky heeft zich intensief met het thema 'gezicht' beziggehouden, waarbij hij tot steeds eenvoudiger, essentiële uitdrukkingwijzen kwam. Hij was een diep religieus mens. Zijn werk beschouwde hij als gebeden of meditatie.¹³⁴ De Duitse kunsthistoricus Werner Haftmann (1912-1999) schrijft over Jawlensky:

1917 stösst Jawlensky endlich auf sein eigenes erfüllendes Thema, das er bis zu seinem Tode unermüdlich wie die Perlen eines Rosenkranzes, mehr betend als malend, durch seine Hände gleiten lässt: das menschliche Anlitz, auf dem der ferne Abdruck eines Göttlichen zeichenhaft ist. [...] Jawlensky erfüllte im Extrem das, was im *Blauen Reiter* an religiösen Gehalten angelegt war. Er wollte das Bild als religiöses Seinszeichen. Da er ein durchaus östlicher Mensch war, kam er zu modernen Ikonen.¹³⁵

Voor Jawlensky als diep religieus mens was de 'nachtwereld' mijns inziens niet langer duister. Hij schrijft: "Ich habe das Licht in meiner Seele, und darum bin ich ruhiger."¹³⁶ De sfeer van dit werk en ook de titel (Duits: *Inneres schauen, Nacht*) doen mij vermoeden dat de ervaringen die in dit werk worden verbeeld, verwant zijn aan de ervaringen van het 'ziend worden in de nacht' die door Novalis zijn beschreven.

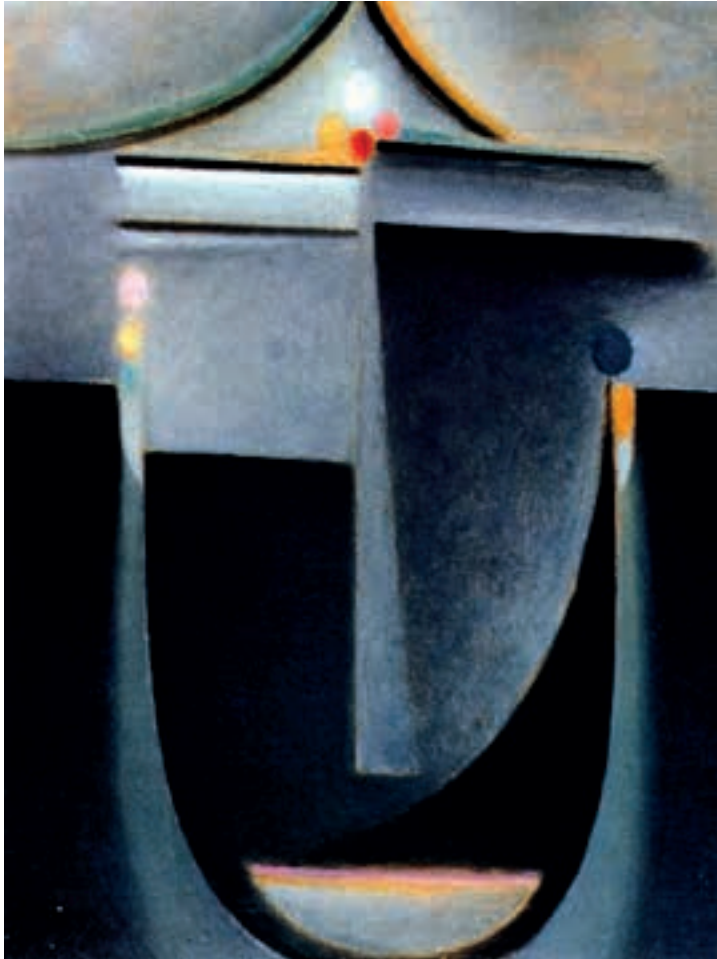
Met deze teksten en dit beeld is mede getracht om een voorbeeld gegeven van hoe een innerlijk ervaarbare realiteit door de benaderingswijze van verschillende mensen meer volledig tot uitdrukking kan komen.

133 Novalis (1960 – 1977). HN. In *SWFH*. p. 132-134.

134 Bron: Jawlenski, A. (1970). *Alexej Jawlenski – Köpfe – Geschichte – Meditationen*. (C. Weiler, red.) Hanau: Dr. Hans Peters Verlag.

135 Jawlenski, A. (1970). *Alexej Jawlenski – Köpfe – Geschichte – Meditationen*. (C. Weiler, red.) Hanau: Dr. Hans Peters Verlag. p. 130. [citaat uit Haftmann, W. (1954) *Malerei im Zwanzigsten Jahrhundert*.]

136 Jawlenski, A. (1970). *Alexej Jawlenski – Köpfe – Geschichte – Meditationen*. (C. Weiler, red.) Hanau: Dr. Hans Peters Verlag. Tekst bij afbeelding nr. 23: *Grosses Geheimnis*.



Afbeelding 89. Alexej Jawlensky: Innere Vision, Nacht (1923). Olieverf op karton, 43,2 x 33,3 cm. Philadelphia Museum of Art.

Van blauw naar (bijna) wit: bestaan en niet bestaan

Wanneer vanuit het middenblauw naar het blauwwit toe wordt geschilderd, dan is het een tijdlang alsof de zwaarte die in het blauw aanwezig is, zich begint op te lossen. De omhulling en de geborgenheid die het blauw kan bieden, wordt hierdoor minder beleefbaar, maar het wordt letterlijk en figuurlijk ook 'lichter'. In die lichter wordende ruimte wordt het blauw wijder, transparanter, het opent zich als een schaal. Het gebaar dat die schaal maakt heeft de kwaliteit van ontvangen, maar ook van devotie, overgave, jezelf willen wegschenken. Aanvankelijk is dit een roerende belevenis, omdat het zoiets zuivers is dat zich daar opent. Ik voel mee hoe zo'n stukje hemel, kwetsbaar als vlindervleugels, op deze wereld haast niet kan bestaan, omdat het heel snel vuil zal worden en beschadigd zal raken. Enerzijds heeft dit lichter wordende blauw iets deemoedigs, alsof het bescheiden zijn diensten aanbiedt, maar anderzijds ervaar ik het alsof het niets wil

achterhouden in zijn overgave. Naarmate de tinten lichter worden wordt het blauw wijder en ijler, transparanter. Ik heb de gewaarwording van water in een schaal, dat verdamt en vrijwel gewichtloos wordt. De ruimte waar ik met dit verdampte water in terecht kom, is heel weids en vrij. En uiteindelijk wordt het zo wijd en zo ijl dat er geen zwaarte, geen betrokkenheid meer is, geen middelpunt en geen omtrek: in het wit is alles opgelost. Maar tegelijkertijd is alles er potentieel in aanwezig, als nog ongeboren mogelijkheid.

Vanuit het blauw ben ik nu dus in het wit aangekomen. En als ik terugkijk, in het blauw waar ik vandaan ben gekomen, ervaar ik dit als een vlakke die langzaam compacter en donkerder wordt naarmate de afstand tot het wit waarin ik me nu bevind, groter is.

Als ik het wit weer verlaat, en me opnieuw in het blauw begeef, merk ik een verlangen op om dieper af te dalen in dit blauw, en weer zwaarte te krijgen. Later op de dag als ik over het strand loop, zie ik met een soort vreugde de voetsporen die ik in het zand achterlaat. Die vertellen me dat ik besta, en zwaarte heb, waardoor ik sporen nalaat. Kandinsky zegt over de overgang van blauw naar wit:

Ins Helle übergehend, wozu das Blau auch weniger geeignet ist, wird es von gleichgültigen Charakter und stellt sich zum menschen weit und indifferent, wie der hohe hellblaue Himmel. Je heller also, desto klangloser, bis es zu schweigenden Ruhe übergeht – weiss wird.¹³⁷

Hiermee is dit verslag van mijn ontmoetingen met blauw tot een einde gekomen.

Deze ontmoetingen zijn te beschouwen als een samenvatting van het voorafgaande, omdat alle categorieën erin terugkomen die in *Het veld van blauwbelevingen* werden genoemd: het koude, koele aspect van het blauw; het rustige, stille; het onopvallende; het introverte, reflectieve; het droeve, de ernst en de melancholie van het blauw; het vreeswekkende en het vreesachtige; het morele, edele; de trouw, het vertrouwende en de volharding; het beschermende; het vriendelijke, vredelievende en verenigende; het opmerkelijke, ontvankelijke; het (verlangen naar) oneindigheid, het spirituele dat in het blauw leeft; de goddelijkheid en de heiligheid van het blauw; de volledigheid.

Zoals in hoofdstuk 4.4 werd vermeld, is het doel van deze tweede stap in dit onderzoek om als onderzoeker enerzijds steeds dieper doordrongen te raken van de eigenheid van het blauw, en anderzijds hierdoor zelf ook steeds dieper in deze kleur door te dringen. Dit leidt uiteindelijk tot de doorleefde ervaring van een breed scala aan aspecten van het blauw. De bewuste ontmoeting met de dynamiek van blauw die zich in al deze aspecten manifesteert, komt nu in stap 3 (hoofdstuk 7) aan de orde.

¹³⁷ Kandinsky (1952). GK. p. 93.

HOOFDSTUK 7

HOOFDSTUK 7

Onderzoek naar de dynamiek van blauw

Stap 3

De dynamiek van blauw

The struggle to understand the nature of color, whether physical or psychological, and to use that understanding in the shaping of our coloured environment has been the central subject of this book; it is a struggle that is still going on.¹

Inleiding

Al in eerdere stappen van dit onderzoek kan in de onderzoeker een vermoeden zijn ontstaan van een bepaalde dynamiek die eigen is aan het blauw, en die zich 'uitleeft' in de veelheid aan objectieve en subjectieve blauwverschijnselen. De onderzoeker dient echter rustig af te wachten totdat de doordringing van subject en object zo volledig is, dat ervaring en begrip in hem samen gaan vallen, en de dynamiek van blauw zich in zijn bewustzijn kenbaar kan maken.

Ik heb noch bij Goethe, noch bij Merleau-Ponty kunnen vinden wat zich bij de volledige doordringing van subject en object in stap 3 precies in de onderzoeker afspeelt. De nu volgende beschrijving is derhalve een poging om hier zelf woorden voor te vinden.

Door het steeds opnieuw oproepen van de opgedane herinneringsbeelden met betrekking tot het blauw, dringen deze herinneringsbeelden steeds dieper in de onderzoeker door. En als 'reactie' hierop lijkt er in het blauw dat in de onderzoeker is gaan leven, een vormzoekende beweging op gang te komen, die zich geleidelijk 'toewerkt' naar het niveau van een bewuste ervaring. Het gewaarworden van deze vormzoekende beweging markeert mijns inziens de overgang van de tweede naar de derde stap in deze fenomenologische methode. Dit gebeurt niet door tussenkomst van woorden, maar het gaat hierbij eerder om een nieuw soort 'zien' of begrijpen, zonder dat de zintuiglijke waarneming op zich verandert. In dit onderzoek naar de dynamiek van blauw wordt deze dynamiek ervaarbaar *in* de veelheid aan objectieve en subjectieve blauwverschijnselen. Het waarnemen van de onderzoeker is hier denken geworden: zijn zien is tegelijk begrijpen. Goethe spreekt in dit verband over 'Anschauende Urteilskraft'.

Enerzijds is het in deze stap noodzakelijk om de aandacht niet te laten verslappen, anderzijds moet de onderzoeker de verleiding blijven weerstaan om het inzicht waar hij naar op zoek is, af te dwingen door zelf de ruimte te vullen die het verschijnsel nodig heeft om 'zich in hem te kunnen denken'. De onderzoeker moet het niet-weten uit zien te houden, in het vertrouwen dat er uiteindelijk licht in de zaak zal komen. De aandacht niet laten verslappen betekent overigens niet dat de onderzoeker voortdurend met zijn onderzoek bezig zou moeten zijn. Enerzijds zijn periodes van 'vergeten' belangrijk; het proces van groeiende bewustwording dat zich in de onderzoeker voltrekt krijgt geen kans

1 Gage, J. (1993). *Colour and Culture - Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson. p. 268 (Slotzin van het boek.)

als de onderzoeker steeds de kiemen van zijn inzicht de grond uit trekt om te kijken of ze al dieper zijn geworteld. Anderzijds dient de onderzoeker 'op zijn post' te blijven, ook al zijn er andere zaken die zijn aandacht opeisen. Want als hij zijn aandacht en geboeidheid niet weet vast te houden, dan lijkt alles wat zich aan inzicht aan het vormen was, weer terug te zakken in grondeloze diepten.

In hoofdstuk 4.4 werd besproken dat in dit onderzoek zowel de objectieve als de subjectieve kleurverschijnselen worden gezien als manifestaties van de dynamiek van blauw. In deze derde stap wordt daarnaast nog ingegaan op een specifieke soort subjectieve kleurverschijnselen, waarbij kleuronderzoekers en/of kunstenaars aan het woord komen die verslag doen van de *daden* van blauw. Zij drukken dit uit door het gebruik van *werkwoorden*.

In hoofdstuk 4.4 werd al opgemerkt dat de onderzoeker in principe stap 1 en 2 van dit onderzoek naar de dynamiek van blauw nog zou kunnen uitvoeren terwijl hij, conform het cartesiaans dualisme, de blauwe kleur van verschijnselen als een toevalligheid beschouwt, en de beleving van blauw een strikt subjectieve aangelegenheid acht. Maar als je als onderzoeker wilt kunnen spreken over de *daden* van blauw, dan wordt dit anders. Want dan moet de fungerende intentionaliteit van de kleur een realiteit voor deze onderzoeker zijn, omdat het anders onzinnig is om te menen dat een kleur een onvervreembare eigenheid zou bezitten die *intenties* zou hebben, of iets zou kunnen *doen*. Door de uitspraken over de daden van blauw van een aantal in dit verband relevante auteurs te verzamelen (zie 7.1), wordt een al eerder genoemde uitspraak uit het voorwoord van Goethes kleurenleer in de praktijk gebracht. Goethe stelt in dit voorwoord dat wanneer je de daden of werkingen van bijvoorbeeld een kleur beschouwt, je hieruit een beeld tegemoet komt van de zijnswijze van die kleur (zie 4.4). Door de daden van blauw in het nu volgende op een rijtje te zetten, zou je hieruit dus een beeld van de dynamiek of zijnswijze van deze kleur tegemoet moeten komen.

In overeenstemming met deze gedachtegang volgt na het overzicht van de daden van blauw (7.1), de poging van de onderzoeker om te beschrijven wat de dynamiek van blauw is die hem uit deze daden tegemoet komt (7.2). Hierbij spelen natuurlijk ook de ervaringen die in de vorige stappen van dit onderzoek zijn opgedaan, een belangrijke rol. Deze ervaringen dragen bij aan het vergroten van de ontvankelijkheid van de onderzoeker, die in deze derde stap voor het waarnemen en beschrijven van de dynamiek van blauw een vereiste is.

Door schilderkundig onderzoek heb ik tenslotte gekeken of de dynamiek die tijdens het schilderen in het blauw steeds duidelijker kon worden *ervaren*, zo exact mogelijk overeen kwam met de dynamiek die in dit hoofdstuk zou worden *beschreven*. Dit in overeenstemming met wat Merleau-Ponty in hoofdstuk 3.3 stelde: "Het gaat om de herkenning van de wereld als ondeelbaar en als preobjectief gegeven, waarvan de dwingende eenheid aan de kennis haar doel voorschrijft. [...] Zij levert de tekst waarvan onze kennis een vertaling in een exacte taal probeert te zijn."² Op afbeelding 90 is een van de kleurstudies te zien die in dit verband zijn gemaakt.

Als de dynamiek van blauw eenmaal is waargenomen en beschreven, dan moet deze dynamiek in al zijn manifestaties, dus zowel in de objectieve als de subjectieve blauwverschijnselen, terug te vinden zijn. Het waarnemen van deze dynamiek moet het voor de onderzoeker dus in principe mogelijk maken, de samenhang te beschrijven

2 Merleau-Ponty, *FW*. (2009). p. 46.

tussen alle in dit onderzoek besproken blauwverschijnselen. In de epiloog van dit hoofdstuk wordt hieraan tot slot aandacht besteed.

7.1 DE DADEN VAN BLAUW

Zoals hierboven werd opgemerkt, zijn er weinig kleuronderzoekers die rechtstreeks over de *daden* van blauw schrijven. De fenomenologisch georiënteerde kleuronderzoeker Eckart Heimendahl³ doet dit in zijn boek *Licht und Farbe* (1961) wel, en Heinrich Frieling ook.⁴ Verder zijn het vooral de kunstenaars onder de onderzoekers die zich over de 'daden' van blauw uitlaten. Hieronder worden alle door mij gevonden uitspraken over de daden van blauw weergegeven. De werkwoorden die de auteurs noemen in verband met de daden van blauw, zijn door mij gecursiveerd.

Johan Wolfgang von Goethe

Goethe schrijft in zijn tekst over blauw uit de 6^e afdeling van Goethes kleurenleer onder meer over de daden van blauw (zie hoofdstuk 2.1).⁵

Eckart Heimendahl

- Symbolische Bedeutungen, wie die 'blaue Blume' der Romantik, knüpfen wie Formeln des Volksbrauchs – der 'blaue Zustand', ins 'Blaue fahren' – an die irrealen Ungreifbarkeit des Blau an, das uns *anzieht*, indem es vor uns *zurückweicht*, Reiz und Nichts in einem, ein Widerspruch, den Goethe sah.⁶
- Blau *ruft* so sehr *nach innen* wie Rot nach aussen, ist so sehr empfangen wie Rot geben, so kühl und weltabgewandt wie Rot warm und weltzugewandt. Unter allen bunten Farben *übt* Blau den geringsten sinnlichen, aber den stärksten geistigen Farbreiz *aus*.⁷
- Unter allen Buntheiten scheint nur Blau tief in sich selbst zu *ruhen*, allein zu sein. Wenn Blau [...] als Farbe der Treue gilt, dann mag es diese unverrückbare Beständigkeit sein, das ferne tiefe Dauern, das keine Bewegung *ausführt*, aber in dienender Hingabe aller Bewegung offen ist.⁸
- Blau ist passiv, [...] aber den Begriff bleibt unzureichend [...]. So musste man vielleicht von einer Passivität sprechen, die potentiell innere Aktivität ist, während im Rot alle aktivität aktuell wird.⁹

3 Heimendahl, E. (1961) *LF*. Vierter Teil. p. 194-208.

4 Frieling, H. (2006). *MF*. p. 67-122.

5 Goethe (1810). *ZF*. alinea 778-785.

6 Heimendahl (1974). *LF*. p. 204-205.

7 Heimendahl (1974). *LF*. p. 205.

8 Heimendahl (1974). *LF*. p. 205.

9 Heimendahl (1974). *LF*. p. 205. In dit citaat kon geen werkwoord worden onderstreept, maar er wordt wel over de soort activiteit gesproken die Heimendahl in het blauw waarneemt.

Heinrich Frieling

- Grün ist da, Rot kommt als Freude und Schrecken auf uns zu, Blau aber *führt* hinweg- in die Verborgenheit des Anfangs und die Geheimnisse der Zukunft. Während Gelb ausstrahlt, *zieht* Blau *zusammen, konzentriert*, je tiefer es wird.¹⁰
- Blau *durchmisst* tatsächlich Himmel und Erde.¹¹
- Die kühle Distanz, die das Blau im Raume *schafft*, ermöglicht sogleich den Eindruck von Luft und Weite.¹²

Margarete Bruns

- Das intensive Blau eines südländischen Himmel oder jenes mystische nächtliche Schwarzblau, das van Gogh in seiner Sternennacht durch vibrierende Spiralen als ein unirdisches Kraftfeld anzudeuten versuchte, *entfaltet* eine erschreckend numinose Kraft.¹³
- Das Blau des Himmels ist ein verlässliches Blau. Immer wieder [...] *bricht* es stralend und makellos *hervor*, absolut dominant und unverletzlich.¹⁴
- Das [...] Blau der Unendlichkeit *glüht*, ja *brennt* in einem unzugänglichen, feurigen Licht.¹⁵
- Oder liegt es daran, dass die blaue Farbe sich dem Menschen *verweigert*, ihn verwirrt, sich ihm zu entziehen *trachtet*?¹⁶
- Was wir nur spielerisch fragen – ob das Blau sich uns womöglich zu entziehen *trachte* – das hätte ein Färber des Mittelalters ernsthaft erwogen.¹⁷
- Könnte Törless schon die *wilde, vernichtende* blaue Unendlichkeit des taghellen Himmels kaum ertragen, so wird sich das unentwickelte, eigentlich schlafende Alltagsbewusstsein von dem *fordernden*, mit grenzenloser spiritueller Kraft *aufgeladenen* Blau der höchsten Wirklichkeit tödlich bedroht fühlen.¹⁸
- Blau *bietet* 'Raum' für das Spiel der welt, den Tanz der vier Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde.¹⁹

10 Frieling (2006). *MF*. p. 102.

11 Frieling (2006). *MF*. p. 103.

12 Frieling (2006). *MF*. p. 105.

13 Bruns (1998). *RF*. p. 136.

14 Bruns (1998). *RF*. p. 136.

15 Bruns (1998). *RF*. p. 138.

16 Bruns (1998). *RF*. p. 138.

17 Bruns (1998). *RF*. p. 143.

18 Bruns (1998). *RF*. p. 164.

19 Bruns (1998). *RF*. p. 165.

Wassily Kandinsky

- Die Wärme oder die Kälte der Farbe ist eine Neigung ganz im allgemeinen zu Gelb oder Zu Blau. [...] Es ist eine horizontale Bewegung, wobei das Warme sich auf dieser Horizontalen Fläche zum Zuschauer bewegt, zu ihm strebt, das Kalte – *sich* vom Zuschauer *entfernt*²⁰
- Wenn man zwei Kreise macht von gleicher Grösse und einen mit Gelb füllt und den andern mit Blau, so merkt man [...] dass das Gelb ausstrahlt, eine Bewegung aus dem Zentrum bekommt und sich beinahe sichtbar dem Menschen nähert. Das Blau aber eine konzentrische Bewegung *entwickelt* (wie eine Schnecke, die sich in ihr Häuschen *verkriegt*) und vom Menschen *sich entfernt*.²¹
- Das Gelb wird leicht akut und kann nicht zu grosser Vertiefung sinken. Das Blau *wird* schwer akut und *kann* nicht zu grosser Steigerung *sich heben*.
- Die Neigung des Blau zur Vertiefung [...] Je tiefer das Blau wird, desto mehr *ruft* es den Menschen in das Unendliche, *weckt* in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schliesslich Übersinnlichem.²²
- Sehr tiefgehend *entwickelt* das Blau das Element der Ruhe. Nicht wie Grün – welches, wie wir später sehen werden, irdische, selbstzufrieden Ruhe ist- sondern feierliche, überirdische Vertiefung. Dies ist buchstäblich zu verstehen: auf dem Wege zu diesem 'über' liegt das 'Irdische' welches nicht zu vermeiden ist. Alle Qualen, Fragen, Widersprüche des Irdischen müssen erlebt werden. Keiner hat sie ihnen *entzogen*. Auch hier ist innere Notwendigkeit, die durch das Äussere verdeckt wird. Die Erkenntnis dieser Notwendigkeit ist die Quelle der 'Ruhe'.²³
- Ins Helle übergehend, wozu das Blau auch weniger geeignet ist, *wird* es von Gleichgültigerem Charakter und *stellt* sich zum Menschen weit und indifferent, wie der hohe hellblaue Himmel.²⁴

Johannes Itten

- Malt man ein blaues Quadrat auf Schwarz und Weiss, so *wirkt* das Blau auf Weiss als Tiefe Dunkelheit. [...] Auf Schwarz bekommt das Blau einen hellen Charakter, und die Farbe als solche *kommt* zu tiefem Leuchten.²⁵
- Wie Rot immer aktiv ist, so ist Blau immer passiv, wenn mann es vom materiell Räumlichen aus betrachtet. Vom geistig Raumlosen aus *wirkt*

20 Kandinsky (1977). GK. p. 87.

21 Kandinsky (1977). GK. p. 88.

22 Kandinsky (1977). GK. p. 92.

23 Kandinsky (1977). GK. p. 82, noot 2.

24 Kandinsky (1977). GK. p. 82, noot 2.

25 Itten (1970). KF. p. 17-18.

Blau aktiv und rot passiv. Es kommt auf die 'Blickrichtung' an.²⁶

- Blau *wirkt* in-sich-ziehend, introvertierend.²⁷
- Blau ist ein starke Macht wie die Naturkraft im Winter, in der alles in Dunkel und Stille verborgen keimt und wächst.²⁸
- Blau ist immer schattig und *neigt* in seiner grössten Pracht dem Dunklen zu. Es ist ein ungreifbares Nichts und doch gegenwärtig wie die durchsichtige Atmosphäre.²⁹
- Blau *zieht* unseren Geist auf den Schwingungen des Glaubens in die Ferne der Unendlichkeit des Geistes. Für uns Symbol des Glaubens, war Blau für die Chinesen Symbol der Unsterblichkeit.³⁰
- Wenn Blau trüb wird, *sinkt* es in Aberglauben, Furcht, Verlorenheit und Trauer, immer aber *weisst* es in das Reich des Übersinnlich-Seelischen, des Transzendenten.³¹

Yves Klein

(Uitspraken van zijn vriend Paul Wember, zie hoofdstuk 6.4)

- Es ist das alles *durchdringende* Geistige, das für ihn (=Klein, WU) sich mit der blauen Tiefe identifiziert.
- Das blau als das Geistige *tritt* alles *durchdringend* vom Wesen her *zurück*.

Rudolf Steiner

- Es (het blauw –WU) *fordert* nämlich, dass es vom Randen nach innen einstrahlt. Es *fordert*, am Rande am gesättigsten und im Inneren am wenigsten gesättigt zu sein.
- Das Blau, das *staut* sich an seinen Grenzen und *rinnt* in sich selber, um so einen Stauwall um ein helleres Blau herum zu *machen*.³²
- Blau, das *Sich-* innerlich- *Zusammennehmen*, das *Sich-* *Stauen*, das *Sich-* innerlich- *Erhalten*, [...].³³

26 Itten (1970). *KF*. p. 88.

27 Itten (1970). *KF*. p. 88.

28 Itten (1970). *KF*. p. 88.

29 Itten (1970). *KF*. p. 88.

30 Itten (1970). *KF*. p. 88.

31 Itten (1970). *KF*. p. 88.

32 Steiner, R. (1991). *Das Wesen der Farben* (4^e druk). Dornach: Rudolf Steiner Verlag. p. 44.
[afgekort als: Steiner (1991). *WF*.]

33 Steiner (1991). *WF*. p. 51.

- Das Blau, es hat etwas, was von uns *fortgeht*, was uns *verlässt*, dem wir mit einer gewissen Wehmut nachblicken, vielleicht mit Sehnsucht nachblicken.³⁴
- [...]: die Rote Scheibe hier kommt auf dich zu, die blaue *entfernt sich* von dir, in entgegengesetzter Richtung *bewegen sie sich*.³⁵
- [...], wenn wir zum Beispiel zwei Farbige Kugeln von dieser Art hätten, [...] denn unmittelbar geht die lebendige Empfindung darin über, dass sich die rote und die blaue Kugel umeinander *drehen*, die eine auf den betrachter zu, die ander von dem Betrachter ab.³⁶
- [...], könnte man es miterleben mit der Farbe, dass Rot und Blau in der geschilderten Weise lebendig und beweglich wird, [...] man würde in der Seele gleichzeitig die wie im Wirbel übereinander sich lagernden Attacken und Sehnsuchten, das *Fliehen* und das hingebungsvolle Gebet, die hintereinander vorübergehen, man würde sie in seiner Seele nachempfinden.³⁷

Samenvatting van de daden van blauw

Hieronder volgt een samenvatting van wat door de verschillende auteurs is opgemerkt met betrekking tot de *daden* van blauw.

Het blauw straalt naar binnen in plaats van naar buiten, in tegenstelling tot het geel bijvoorbeeld. Het blijft binnen zijn eigen grenzen, het straalt er niet overheen. (Dit maakt het voor kunstenaars geschikt om grenzen, contouren mee aan te geven). Het heeft de neiging om een soort 'huid' of 'wal' om zich heen te trekken, Van buitenaf bezien kan het blauw hierdoor een sfeer scheppen van koele, gereserveerde distantie. Terwijl de 'binnenkant' van het blauw kan stralen in een licht waar de buitenwereld geen zicht op heeft.

Als het zich wat meer opent, heeft het blauw iets dat zich van de toeschouwer verwijderd, en hem tegelijkertijd aantrekt. Het heeft de neiging om terug te kijken, zich van de toeschouwer af te bewegen, naar de verborgenheid van een niet nader te omschrijven diepte of verte. Hoewel het zich dus van ons verwijderd, heeft dit ook iets aantrekkelijks, niet doordat de kleur zich opdringt, maar doordat het de toeschouwer naar zich toe lijkt te trekken.

Bezien vanuit de dimensie van het materieel-ruimtelijke is het rood actief, het blauw passief te noemen. Bezien vanuit de dimensie van het ruimteloos-spirituele is dit andersom. Hoe dieper het blauw, hoe meer het naar het reine, bovenzinnelijk- spirituele verwijst. Het blauw werkt introvert en naar verinnerlijking toe. Doordat het blauw wijkt, scheidt het ruimte. En in die ruimte kunnen andere zaken zich kenbaar maken. De ruimte

34 Steiner (1991). *WF*. p. 86.

35 Steiner (1991). *WF*. p. 87.

36 Steiner (1991). *WF*. p. 87.

37 Steiner (1991). *WF*. p. 87. Das Fliehen en das hingebungsvolle Gebet hebben betrekking op blauw.

die het blauw schept is niet leeg, er lijkt iets in aanwezig te zijn dat 'luistert'.

Het blauw neigt, in tegenstelling tot het geel, eerder naar depressie en melancholie dan naar manische zijnstoestanden. Het is terughoudend, en houdt zich graag verre van de drukte en de onrust van het drift- en begeerteleven. Het zoekt liever stilte en weidsheid op. Het neigt ook naar verdieping en verdonkering; in het duister kan het blauw zich intensiveren tot een numineuze stralingskracht die als goddelijk en/of vreeswekkend kan worden ervaren.

De rust die zich in het blauw kan ontwikkelen, lijkt door de aardse vreugde en vertwijfeling heen te zijn gegaan, en kan hierdoor niet meer worden verjaagd. Deze rust is dus niet het tegenovergestelde van onrust, maar verheft zich boven deze tegenstelling. Dit maakt ook dat het blauw echt alleen, op zichzelf kan staan. In het blauw leeft, onder het vermogen tot verregaande deelname en dienstbaarheid, een trouw aan de eigen diepere kern die bestand is tegen de stormen van het leven.

Door deze combinatie wordt het blauw wel gezien als de kleur die al het tijdelijke, al het vergankelijke ruimte biedt en draagt; in die hoedanigheid is het blauw de kleur van het eerste, en ook van het laatste uur. In hoofdstuk 6.3 noemde Yves Klein het blauw het zichtbaar wordende onzichtbare. Volgens hem heeft het blauw geen dimensies, het 'is' buiten de dimensies die de andere kleuren deelachtig zijn.³⁸ Margareta Bruns meent dat het blauw ruimte biedt voor het spel van de wereld, de dans van de vier elementen vuur, water, lucht en aarde.³⁹

7.2 DE DYNAMIEK VAN BLAUW

Als men de daden van een kleur in samenhang beschouwt, dan komt je hieruit een beeld van de zijnswijze van die kleur tegemoet, aldus Goethe. Nu in dit onderzoek de daden van het blauw in ruime zin zijn verzameld, is de volgende vraag: wat is de dynamiek of zijnswijze van de kleur blauw die de onderzoeker hieruit tegemoet komt? De opgave is nu dus om de dynamiek van blauw te gaan herkennen in alle objectieve en subjectieve kleurverschijnselen die de onderzoeker in stap 3 en ook stap 1 en 2 in zich heeft opgenomen.

Wanneer de onderzoeker zich met regelmaat heeft verdiept in al de in dit onderzoek besproken kleurverschijnselen, dan kan hij op den duur inderdaad de ervaring hebben dat hem hieruit iets tegemoet komt, zoals Goethe beweerde. Iets dat antwoord lijkt te kunnen geven op de vraag: waardoor maakt het blauw zich kenbaar in de gevonden daden, en niet in andere? Welke intenties, welke dynamiek drukt zich uit in het wijkende, dienstbare, duisterverwante, enz. van het blauw?

Blauw: brug tussen dag- en nachtwereld

In het gedicht *Wiederfinden* van Goethe (zie einde hoofdstuk 1) wordt het verschijnsel kleur beschreven als verbinder van de door 'Gods scheppingslust' uiteengevallen eenheid van licht en duister, dag en nacht. Iedere kleur is lichter dan duister, donkerder dan licht, en verbindt dus inderdaad de tegenstelling tussen licht en

38 Weitemeier, H. (2001). *Klein*. Köln: Taschen.

39 Bruns (1998). *RF*. p. 165.

duister op een voor die kleur karakteristieke wijze. Als nu de vraag wordt gesteld hoe het blauw licht en duister verbindt, dan valt op dat het blauw van de hemel overdag letterlijk een overgangsgebied vormt tussen licht en duister. Het blauw van de hemel bevindt zich tussen de aardse dimensie van ruimte en tijd (6.5: de dagwereld) en de tijdloze onmetelijkheid van het heelal (6.5: de nachtwereld). Op aarde maakt het zonlicht de dingen zichtbaar. In de ruimte van het heelal zelf heerst diepe duisternis. Het blauw van de hemel is in die zin het overgangsgebied of de brug tussen tijdelijkheid en tijdloosheid, tussen begrensdheid en grenzeloosheid.

Als de onderzoeker zich alles wat hij over het blauw in zich heeft opgenomen (tot en met de rechtstreeks benoemde *dad*en van blauw) herhaaldelijk voor de geest haalt, dan valt op dat er in het blauw uiteindelijk twee polaire zijnstoestanden te onderkennen zijn, waartussen de dynamiek van blauw zich lijkt te bewegen. Enerzijds straalt het blauw naar binnen. Het kan een 'huid' vormen die distantie schept. Anderzijds heeft het een numineuze stralingskracht die zelfs goddelijk of vreeswekkend wordt genoemd.

Het naar binnen stralende blauw neigt naar verinnerlijking, is introvert, stil en onopvallend. Het lijkt in zichzelf te rusten. Het heeft de neiging zich af te zonderen, zich af te grenzen, een huid te vormen. In deze hoedanigheid zal het eerder een stemming van depressie en melancholie tegenwoordig stellen dan een stemming van manische overmoed. Het blauw kan in deze hoedanigheid ook als vreesachtig, kil, zakelijk, gereserveerd of 'nietszeggend' worden ervaren (zie 6.4). In het voorgaande werd op verschillende plaatsen duidelijk dat tegen een witte of helder verlichte achtergrond het zich begrenzende, introverte blauw het sterkst beleefbaar wordt.⁴⁰ Naar analogie hiervan werd in 6.5 over het blauw in de dagwereld geschreven.⁴¹

De numineuze stralingskracht van blauw daarentegen komt het sterkst tot ontwikkeling tegen een zwarte of donkere achtergrond.⁴² Deze stralingskracht is grenzeloos in zijn diepte, en lijkt het menselijk bevattingsvermogen te boven te gaan (een poging om hier contact mee te maken is te zien op afbeelding 90). In verband hiermee werd in 6.5 over het blauw in de nachtwereld geschreven.

Als het blauw zich in de eigen binnenwereld terugtrekt, blijf je er als toeschouwer van buitenaf naar kijken. Als het blauw zich toont in zijn numineuze stralingskracht, verdwijnt je er als het ware in. De dynamiek van blauw komt volgens mij naar voren als de beweging *tussen* deze twee zijnstoestanden van het blauw. Hierdoor wordt ook ontmoeting, uitwisseling mogelijk. En hoe ziet deze dynamiek er dan uit, wat is de wilsrichting van het blauw als brug tussen de dag- en de nachtwereld? Ik meen dat deze dynamiek als volgt kan worden gekarakteriseerd: het blauw wil in de dagwereld ruimte scheppen voor de realiteit van de nachtwereld. Het blauw lijkt de herinnering aan deze dimensie (de nachtwereld) in de dagwereld levend te willen houden. Dit komt tot uitdrukking in de morele en edele kwaliteiten die aan het blauw worden toegekend: vriendelijk, vredelievend, verenigend, ontvankelijk, beschermend,

40 Onder meer in hoofdstuk 6.5, of in: Itten (1970). *KF*. p. 18.

41 Dit beschrijven van een subjectief te ervaren realiteit naar analogie van een objectief gegeven realiteit is een werkwijze die terug te vinden is in Goethes tweevoudige hantering van begrippen. Aan het einde van hoofdstuk 1.3 werd aan de hand van het begrip 'Trübe' uiteengezet dat voor Goethe tussen deze objectief en subjectief te ervaren realiteiten een principiële samenhang bestaat.

42 Zie hoofdstuk 6.1, of: Gage (2001). *KFAG*. p. 71. Ook in hoofdstuk 6.5, of: Itten (1970). *KF*. p. 18



Afbeelding 90. Wil Uitgeest: Blauwstudie, stap 3 (2015). Olieverf op doek, 60 x 80 cm.

trouw, betrouwbaar, volhardend enzovoort (zie 6.4). Waar mensen deze kwaliteiten ontmoeten, zal dit normaalgesproken hun openheid voor de nachtwereld (door Itten de geestelijk-ruimteloze dimensie genoemd, zie 7.1) bevorderen. En waar mensen hieraan tegengestelde kwaliteiten ontmoeten (ontrouw, haat, strijd, botte onverschilligheid, enzovoort) zal deze geestelijk-ruimteloze dimensie voor hen gewoonlijk juist aan geloofwaardigheid inboeten. Het blauw werkt dus in de richting van het vergroten van deze openheid.

In de nachtwereld schept het blauw ruimte voor de realiteit van de dagwereld, die daardoor in zijn innerlijke (morele) werkelijkheid kan worden gezien en gekend. Het genadevolle aspect (vanuit inzicht) dat in het blauw leeft, hangt hier denk ik mee samen. In het blauw van de nachtwereld wordt de innerlijke waarde van gebeurtenissen in de dagwereld duidelijk. Een mislukt streven hoeft daarbij niet minder waardevol te zijn dan een daad die veel succes en eer heeft gebracht; dit is afhankelijk van de morele

werkelijkheid van de intenties die in deze daden werden uitgeleefd. Misschien lijkt het of hiermee toch een soort ‘oordeel’ zou worden geveld, maar zoals al eerder duidelijk werd is dit niet het geval. De uitspraak van Ernst Jünger over het blauw is hierbij denk ik opnieuw van toepassing: “Ihr Ort darf dort vermutet werden, wo das Gesetz beheimatet ist, nicht, wo es regiert.”⁴³ Het blauw ‘oordeelt’ niet. Het werkt eerder als een spiegel waarin niet de buitenkant, maar de binnenkant wordt getoond van degene die in deze spiegel kijkt (zie ook de epiloog). Op de vraag naar de dynamiek van blauw kan in dit onderzoek nu het volgende antwoord gegeven worden:

Het blauw wil in de dagwereld ruimte scheppen voor de realiteit van de nachtwereld, die het naamloze hart is van alles dat bestaat; en in de nachtwereld wil het ruimte scheppen voor de realiteit van de dagwereld, om de innerlijke (morele) werkelijkheid ervan te zien en te behoeden.

Bij de dynamiek van blauw gaat het niet om een te omschrijven ‘iets’ dat beweegt, maar om een *niet iets* dat zich kenbaar maakt in zijn werkingen en in de zintuiglijk waarneembare blauwverschijnselen. Om die reden wordt de dynamiek van blauw hier omschreven als een wilsrichting, een intentionaliteit.

Hiermee is dit onderzoek naar de dynamiek van blauw feitelijk tot een einde gekomen. Een belangrijk aspect is echter nog hoe de dynamiek van blauw, eenmaal waargenomen, vervolgens in zowel de objectieve als de subjectieve blauwverschijnselen (zintuiglijk waarneembare aspecten, belevingen, de daden van blauw) terug te herkennen moet zijn. Daarnaast moet het waarnemen van deze dynamiek het voor de onderzoeker mogelijk maken, samenhang te ervaren tussen blauwverschijnselen die eerder los van elkaar leken te staan. In de nu volgende epiloog wordt tot slot van dit hoofdstuk aan deze aspecten aandacht besteed.

Epiloog

In hoofdstuk 3.2 werd door Merleau-Ponty gesteld: “De eidetische methode is de methode van een fenomenologisch positivisme dat het mogelijke fundeert in het werkelijke”.⁴⁴ Toegepast op het onderzoek naar de dynamiek van blauw betekent dit dat de eidetische reductie een methode van een fenomenologisch positivisme is, die het mogelijke (objectieve en subjectieve blauwverschijnselen) fundeert in het werkelijke (de dynamiek van blauw, die zich in alle mogelijke blauwverschijnselen manifesteert en verwerkelijkt). Dit werd in hoofdstuk 4.4, afbeelding 42 als volgt zichtbaar gemaakt: als de ‘grond’ waarop de onderzoeker op deze afbeelding staat doorzichtig wordt, dan wordt pas duidelijk dat de in deze afbeelding vermelde blauwverschijnselen met elkaar verbonden zijn als de vingers van een hand.⁴⁵ De *mogelijke* blauwverschijnselen (de

43 Jünger (1942). BF. In AH. p. 153. (Zie ook 6.5 *Ontmoetingen* met blauw: Begrenzend en onbegrensd.)

44 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 45.

45 Omdat deze afbeelding in eerste instantie de overgang van stap 2 naar stap 3 moest verduidelijken, staan bij de ‘vingers’ alleen subjectieve blauwverschijnselen (belevingen die in stap 2 aan de orde kwamen), en worden er geen objectieve blauwverschijnselen (de blauw gekleurde natuurverschijnselen die in stap 1 aan de orde kwamen) bij genoemd. Het

vingers) blijken dan gefundeerd te zijn in iets dat Merleau-Ponty het *werkelijke* noemt. Omdat Merleau-Ponty (evenals Goethe) de dynamiek van blauw ziet als *voorwaarde* voor de manifestaties hiervan in de zintuiglijk waarneembare wereld, wordt deze dynamiek door hem dus als het (meer) werkelijke opgevat.

Hoe wordt in dit onderzoek nu het mogelijke (objectieve en subjectieve blauwverschijnselen) in het werkelijke (de dynamiek van blauw) gefundeerd? Voor de beantwoording van deze vraag zal (letterlijk) worden teruggekeken naar de subjectieve en de objectieve blauwverschijnselen die in stap 2 en stap 1 zijn genoemd.⁴⁶ De vraag hierbij is dus in hoeverre al deze kleurverschijnselen (het mogelijke) gezien kunnen worden als verschijnselen waarin de dynamiek van blauw (het werkelijke) zich manifesteert en verwerkelijkt.

De dynamiek van blauw in blauwbelevingen (stap 2)

Belevingen ivm. het ruimte willen maken voor de realiteit van de nachtwereld

In belevingen als rustig, stil, onopvallend en introvert komt de dynamiek van blauw tot uitdrukking in het ruimte willen maken voor de realiteit van de nachtwereld. Het blauw heeft geen behoefte om zich in de dagwereld naar voren te dringen. Het heeft niet als doel om zich in de dagwereld 'waar' te maken, zich te onderscheiden. De wilsrichting die in het blauw leeft is hier niet op gericht, het 'wil' iets anders. Zoals Itten in 7.1 stelde, is het de aard van het blauw om niet actief te zijn in het materieelruimtelijke, maar in het geestelijk-ruimteloze. Het stelt zich graag dienstbaar op, en wordt mede hierdoor als vriendelijk, vredelievend en verenigend ervaren. In zekere zin heeft de kleur het onopvallende van iemand die weet dat hij een schat van grote waarde bij zich draagt. De wilsrichting die in het blauw leeft, 'wil' dus iets anders dan zich uitleven in daden die geschiedenis maken (wat ondanks dat toch gebeurt, door de invloed van de kleur, zie 6.1). Bezien vanuit het blauw kunnen grootse en belangwekkende daden ook ineens kinderspel lijken, terwijl een daad die de krant nooit zal halen, vanuit dit perspectief als bijzonder belangwekkend naar voren kan komen.

Ruimte voor de realiteit van de nachtwereld ontstaat vooral waar mensen zich gehoord en gezien voelen, waar respect, vertrouwen en vergevingsgezindheid heerst, en waar voldoende rust en veiligheid is om je open te stellen voor het onbekende. Omdat het blauw de ruimte voor de realiteit van de nachtwereld wil behoeden en toegankelijk(er) wil maken, worden dergelijke kwaliteiten denk ik terecht met het blauw in verband gebracht.

In samenhang hiermee worden in het *Veld van blauwbelevingen* de morele

zou echter wel juist geweest zijn (hoewel verwarrend op dat moment) om dit te doen, omdat de dynamiek van blauw in principe de samenhang zichtbaar moet kunnen maken tussen *alle* blauwverschijnselen, de subjectieve *en* de objectieve.

- 46 Deze volgorde is gekozen omdat de dynamiek van blauw gemakkelijker te herkennen en te beschrijven is in de subjectieve (stap 2) blauwverschijnselen dan in de objectieve (stap 1). Ik verwacht dus dat deze volgorde meer verduidelijkend werkt dan de gebruikelijke volgorde. Naar de daden van blauw wordt niet apart teruggekeken, omdat deze daden direct uit de dynamiek van blauw voortkomen, en zeker begrijpelijk zullen zijn nadat is teruggekeken naar de belevingen van blauw die in stap 2 zijn verzameld.

en de edele kanten van de kleur vrij sterk benadrukt. Meer in het bijzonder worden de kwaliteiten trouw, vertrouwend en volhardend genoemd. Dit kan worden veroorzaakt doordat er in de dynamiek van het blauw iets leeft dat het niet zal opgeven. Iets dat vol zal houden, ook al lijkt het nog zo uitzichtloos. Trouw zijn aan iets dat je op je hebt genomen en dat je, ondanks alles, geheel en al de moeite waard vindt - zo lijkt het blauw iets in de wereld van het materieelruimtelijke tegenwoordig te willen stellen dat zelf niet van die wereld is. Niet door 'op de barricaden' te springen, maar door vriendelijkheid, dienstbaarheid en volharding. Het blauw lijkt onrust, tweespalt en strijd te willen vermijden, omdat dit de aandacht sterk naar de dagwereld trekt, en hierdoor de geestelijk-ruimteloze dimensie van het bestaan minder toegankelijk maakt.

Het blauw komt in de beleving van mensen ook tevoorschijn als droef, ernstig en melancholiek. Er is weinig onbezonnenheid in het blauw te ervaren, en veel reflectie⁴⁷. Misschien hangt dit samen met de ernst die in de dynamiek van blauw aanwezig is. En er leeft in het blauw altijd een herinnering aan *de geestelijk-ruimteloze dimensie* van stilte, zuiverheid en alwetendheid die als het ware haar thuis is. Het (verlangen naar het) oneindige en het spirituele dat mensen aan het blauw zeggen te ervaren, hangt hier wellicht mee samen. Als het blauw dicht en dof wordt gebruikt, lijkt die herinnering verloren te gaan. De kleur raakt dan opgesloten in zichzelf. Dan kan het blauw een onbeweeglijke, depressieve stemming krijgen, en naar buiten toe zelfs koud en kil worden. De zogenaamde 'blue devils', waarmee gevoelens van heimwee, depressie of in de put zitten worden aangeduid, worden denk ik 'blauw' genoemd omdat deze gevoelens verwant zijn aan de herinnering die in het blauw leeft aan een thuishaven in 'blauwe verten'.

Belevingen i.v.m. het in de nachtwereld ruimte maken voor de realiteit van de dagwereld

De dynamiek van blauw die in de nachtwereld ruimte wil maken voor de realiteit van de dagwereld, komt ook terug in een aantal clusters van ervaringen die in het *Veld van blauwbelevingen* zijn genoemd. Enerzijds werd de heiligheid en de goddelijkheid beleefd die het blauw in de nachtwereld tegenwoordig kan stellen. Anderzijds kwam naar voren dat het blauw ook als vreeswekkend beleefd kan worden. Door gehechtheid aan de materieelruimtelijke dagwereld en de plaats die daarin werd veroverd, kan de macht van dit blauw in mensen een basale angst oproepen die volgens mij verwant is aan doodsangst. In de nachtwereld kan het blauw een kracht ontwikkelen die inderdaad iets vernietigends heeft. Maar misschien moet je zeggen: louterend. Want ik denk dat deze kracht in het blauw met name vernietigend is voor de illusies over de eigen persoon (microkosmos) en over de aard van de werkelijkheid (macrokosmos), die tegenover de waarheid en de zuiverheid die in dit blauw leeft, eigenlijk geen stand kunnen houden. De opmerksaamheid en ontvankelijkheid die in het blauw aanwezig is, lijkt in de nachtwereld uit te groeien tot het vermogen om door te dringen tot de innerlijke werkelijkheid van wat zich aan het blauw toont. Niet oordelen en inzicht lijken hierbij hand in hand te gaan. Wat in dit licht bezien overeind blijft, wordt denk ik op de een of andere manier juist *behoed* voor vernietiging. Maar hoewel dit als ervaring niet mis te verstaan is, heb ik niet het vermogen om hier vanuit inzicht verder iets over te

47 Ik meen dat dit bij het geel, de complementaire kleur van het blauw, andersom is.

melden. Frieling zegt in 7.1: “Blau aber *führt* hinweg- in die Verborgenheit des Anfangs und die Geheimnisse der Zukunft.” Alsof dit blauw van alle tijden is, en iets dat innerlijke werkelijkheid bezit, voor de toekomst kan bewaren.

Tot slot is de ervaring van Kapoor bij het hol maken van zijn komvormige blauwe kunstwerken een voorbeeld van de ervaring van vol-ledigheid die bij het blauw werd genoemd. Het ledig maken van de vorm betekent volgens zijn ervaring dat je de vorm tegelijk opvult met iets onkenbaars, iets onbenoembaars dat wel aanwezig is, maar niet in materiële zin. Deze actieve passiviteit of aanwezige afwezigheid is kenmerkend voor de nachtwereld. Alles doordringend, en van alles doordrongen. Het niet-iets dat in de dagwereld alle ‘ietsen’ hun zin en betekenis geeft: het naamloze hart van alles dat bestaat.

De dynamiek van blauw in blauw gekleurde natuurverschijnselen (stap 1)

Bij de *Blauw gekleurde verschijnselen in de natuur* (5.1) deel ik het uitgangspunt van Goethe en Merleau-Ponty dat iedere kleur de inwendige structuur van het gekleurde verschijnsel naar buiten toe openbaart.⁴⁸ Dat wil dus zeggen dat in een blauw gekleurd verschijnsel een zekere verwantschap aanwezig zal zijn met de dynamiek die in het blauw leeft, en dat deze verwantschap zich in de kleur van dit verschijnsel naar buiten toe manifesteert. Als de onderzoeker eenmaal tot de dynamiek van blauw is doorgedrongen, is deze dynamiek dus ook in een blauw gekleurd verschijnsel terug te vinden. In de context van dit blauw gekleurde verschijnsel kan een bepaald aspect van deze dynamiek hierin tot uitdrukking komen. En de onderzoeker zou dit aspect kunnen herkennen zoals hij een goede bekende in de ene situatie herkent aan zijn uitbundigheid, en in de andere situatie aan zijn ernst.

Om deze herkenning mogelijk te maken, kijkt de onderzoeker (nadat de dynamiek van blauw door hem werd waargenomen), opnieuw naar het betreffende blauw gekleurde natuurverschijnsel, waarbij de eventueel opkomende gedachten aan de kant worden geschoven. Hierdoor kan de onderzoeker waarnemen wat de kleur van dit verschijnsel in hem *teweeg brengt*, samen met de andere kwaliteiten die hieraan waarneembaar zijn (vorm, geur, enz.). Dit neemt hij waar omdat bij deze onderzoeker de subjectieve belevingen die in mensen ontstaan wanneer zij naar een blauw gekleurd verschijnsel kijken, getransformeerd zijn tot een aanschouwelijk denken (Anschauende Urteilskraft). En hoewel het moeilijk onder woorden te brengen is wát het verschijnsel dan precies in de onderzoeker *teweeg brengt*, moet dit toch mogelijk zijn, hoewel welwillendheid van de lezer hierbij zeker gewenst is. Uit elke categorie in de opsomming van blauw gekleurde verschijnselen in hoofdstuk 5.1, wordt in het nu volgende minstens aan één voorbeeld nader aandacht besteed.

In het blauw van de lucht, en ook de blauw wordende bergen in de verte of het blauw van de diepzee, toont de dynamiek van blauw zich als brug tussen de dag- en de nachtwereld in de objectieve kleurverschijnselen. Het blauw van de lucht plaatst zich overdag tussen tijdelijkheid en eeuwigheid, het blauw van de diepzee tussen waar nog licht kan komen en waar de duisternis totaal is, of het blauw van de bergen tussen het

48 Merleau-Ponty, FW. (2009). p. 307; Goethe, MR. In *GW: HA. Bd. 12.* (2005). Uitspraak 1021 en 1022 (Naturwissenschaft XVI.)

dichtbij en het ver verwijderde.

De blauwe vlam ontstaat als een vlam volledig verzadigd is met zuurstof, waardoor er geen roet wordt gevormd. De zeer fijne roetdeeltjes maken vlammen doorgaans rood, oranje of geel. De meer totale omzetting van materie in warmte en licht bij de blauwe vlam, was voor Yves Klein waarschijnlijk mede aanleiding om hierin een beeld van spirituele transformatie te zien (zie hoofdstuk 6.3). In deze omzetting van het materieelruimtelijke in licht en warmte kan het aspect van de dynamiek van blauw worden gezien, die in het materieelruimtelijke plaats wil maken voor het geestelijk-ruimteloze.

Bij de mineralen is onder meer lapis lazuli genoemd, dat vroeger de grondstof was voor het dure ultramarijn, dat onder meer voor de mantel van Maria werd gebruikt (zie ook hoofdstuk 6.1). Deze steen, zeker met de 'gouden' insluitsels die er vaak in zitten (dit is eigenlijk pyriet, zie afb. 53) doet me denken aan de blauwe koepels vol sterren die je wel in kathedralen ziet. De kleur maakt een bijzonder 'rijke' indruk op mij, maar geen overdadige. Eerder een soort innerlijke rijkdom, die naar buiten toe zichtbaar wordt in deze kleur. Hij valt op zonder dat je het gevoel krijgt dat het blauw zich bij je binnendringt. Hierin komt de dynamiek van blauw dus naar voren in het niet-opdringerige, maar ook in het aspect van de innerlijke rijkdom die in het blauw lijkt te leven.

De mooiste kleur van de zeldzame topkwaliteit saffieren uit Kashmir en Birma wordt omschreven als 'korenbloemblauw'. De andere kleuren zoals bijvoorbeeld geel, paars, groen en oranje worden vaak ten onrechte als saffier aangeduid. Juister is het om hier te spreken van bijvoorbeeld 'gele korund' in plaats van 'gele saffier'. Het betoverende licht in de (geslepen) saffier wekt een indruk van zuiverheid waardoor deze steen al vroeg in de geschiedenis een religieuze betekenis (symbool van onsterfelijkheid) kreeg. De saffier schijnt ook trouw te symboliseren, waardoor ze als edelsteen in trouwringen een speciale plaats heeft. In samenhang hiermee is in het blauw van de saffier wellicht iets te ervaren van hetgeen door Bruns in 7.1 onder woorden is gebracht:

“Das Blau des Himmels ist ein verlässliches Blau. Immer wieder [...] bricht es stralend und makellos hervor, absolut dominant und unverletzlich. Das [...] Blau der Unendlichkeit glüht, ja brennt in einem unzugänglichen, feurigen Licht.”

In het blauw van de boshyacint, dat op de foto in hoofdstuk 6.1 in de schaduw onder de bomen schemert, komt de dynamiek van blauw mijns inziens tot uitdrukking in het wijkende en het schaduwminnende. Dit blauw lijkt je mee te voeren (zie Goethe over blauw, hoofdstuk 1.4, zesde afdeling) naar een geheimzinnig gebied waarin dag- en nachtwereld niet goed meer van elkaar te onderscheiden zijn (Frieling: Blau durchmisst tatsächlich Himmel und Erde, Frieling, zie 7.1), en waarin de fantasie tot leven kan komen. De stemming van de boshyacint is volgens mij echt anders dan bijvoorbeeld die van de klapproos, die met haar vuurrode, snel rafelende rokken als een zigeunerin middenin de volle zon staat.

De blauwe morpho is een vlinder die zo onwaarschijnlijk blauw is, dat ze niet van deze wereld lijkt te zijn. Ze lijkt in de dagwereld een schoonheid en een kwetsbaarheid te vertegenwoordigen die in de materieelruimtelijke dimensie van de aarde iets ongelooflijks heeft. Enerzijds is de kleur van deze vlinder zo teer en kwetsbaar



Afbeelding 91. Earthrise. Foto vanuit de Apollo 8, 24 december 1968.

dat deze tussen rotsblokken, doornstruiken, storm en regen vrijwel zeker niet lang ongeschonden kan blijven. Anderzijds vertegenwoordigt de kleur in z'n schoonheid ook een onmiskenbare kracht, die herinnert aan een dimensie in het bestaan die veel mensen misschien niet onbekend is, maar waaraan de herinnering in de loop van het leven doorgaans vervaagt. Deze vreemde mengeling van kwetsbaarheid en kracht (actieve passiviteit, zie Heimendahl, zie 7.1) is kenmerkend voor de dynamiek van blauw.

Een 'blauwe plek' of een 'blauw oog' geeft in het lichamelijke een gevoel dat in het psychische domein wordt omschreven als: 'een blauwtje hebben gelopen'. Je hebt je gestoten aan het leven, en nu doet het pijn. Er is een plek zie zeer doet, gekwetst is. En een natuurlijke reactie hierop is: je terugtrekken in een melancholieke stemming, waarin frustratie, boosheid en verdriet door elkaar spelen. Dit element van je terugtrekken uit het dagelijks leven en de melancholie die hierbij vaak optreedt,

maken de gekwetste persoon ‘blauwer’.

Tot slot wil ik nog aandacht besteden aan een blauw gekleurd verschijnsel dat in hoofdstuk 5.1 terloops is genoemd: de planeet aarde vanuit de ruimte gezien.

Earthrise (afb. 91) toont de foto van de aarde die op kerstavond 1968, in de eerste bemande reis rond de maan, door een van de Amerikaanse astronauten Borman, Lovell en Anders is gemaakt vanuit hun Apollo 8-capsule. De aarde komt als een fraaie blauwe bol op van achter de maan, die rechts van heel dichtbij te zien is.⁴⁹ Vanuit de ruimte waargenomen is de aarde blauw gekleurd, doordat ze wordt omhuld door een dampkring. Deze fungeert als een troebel medium (Trübe) tussen het licht dat uit het heelal afkomstig is, en de materie van de aarde (zie hoofdstuk 1.4, vierde afdeling). De dynamiek van blauw als brugfunctie tussen de dag- en nachtwereld wordt op deze foto dus opnieuw in beeld gebracht. Maar nu niet vanaf de aarde, maar vanuit het heelal gezien.

In *Countdown - An Autobiography*⁵⁰ schrijft astronaut Frank Borman wat een indruk het op hem maakte dat de aarde het enige ding in de ruimte was dat *kleur* had. Al het andere was wit, grijsig of zwart, alleen de aarde niet. Die was prachtig diepblauw, met witte wolkenlierten eroverheen. Alle drie de astronauten werden door de aanblik van de ‘opkomende aarde’ diep geroerd. Deze foto maakte het mogelijk, om vanaf dat moment de aarde letterlijk als één geheel te zien. En om te beseffen wat een uniek thuis dit is, met alle bijkomende verantwoordelijkheid.

Het blauw dat verschijnt wanneer duisternis door een verlicht troebel medium heen wordt waargenomen (zie hoofdstuk 1.4, vierde afdeling), toont zich hier op een speciale manier. De dampkring om de aarde vervult de functie van het troebele medium, en vormt tegelijkertijd de brug tussen de aarde en het heelal die leven op aarde mogelijk maakt. Deze brugfunctie die we ook in de dynamiek van blauw tegen zijn gekomen, komt hier dus naar voren als een functie die het leven op aarde mogelijk maakt en beschermt. In het voorgaande is duidelijk geworden dat mensen aan het blauw speciaal die kwaliteiten beleven die in de dagwereld tegenover levensvernietigende krachten als kortzichtig eigenbelang en uitbuiting staan: respect, moraliteit, toewijding, volharding, enzovoort. Deze kwaliteiten dragen ertoe bij dat de aarde haar kleur kan behouden, en haar reis als ‘blauwe planeet’ door de tijden heen zal kunnen vervolgen.

Hiermee wil ik dit gedeelte besluiten, waarin werd beschreven hoe de onderzoeker, als hij eenmaal de dynamiek van blauw heeft waargenomen, deze terug kan vinden in de objectieve en de subjectieve blauwverschijnselen die in stap 2 en stap 1 aan de orde kwamen. Refererend aan de uitspraak van Merleau-Ponty waarmee deze epiloog begon, kan over dit onderzoek als geheel worden gezegd dat de methode die werd gevolgd, de methode is van een fenomenologisch positivisme die het mogelijke (objectieve en subjectieve blauwverschijnselen) fundeert in het werkelijke (de dynamiek van blauw). De dynamiek van blauw is de eenheid in de verscheidenheid aan blauwverschijnselen, die vraagtekens zet bij het toevallige van de kleuren in de natuur, en bij het vermeend willekeurig-subjectieve als karakteristiek van de menselijke kleurbeleving

49 De astronauten zagen de aarde links van de maan ‘opkomen’, zoals op de foto. Wanneer de foto een kwartslag naar rechts wordt gedraaid, ontstaat er een beeld dat verwant is aan de manier waarop vanaf de aarde gezien de maan opkomt.

50 Borman, F. & Serling, R. J. (1988). *Countdown - An Autobiography*. New York: Silver Arrow.

Terugblik op hoofdstuk 5, 6 en 7: Onderzoek naar de dynamiek van blauw

Hoofdstuk 5, 6 en 7 zijn geschreven in antwoord op de vierde subvraag die in de introductie werd gesteld: Hoe wordt de onderzoeksmethode die naar voren kwam uit de vergelijking van de methoden van Goethe en Merleau-Ponty in hoofdstuk 4, toegepast in het onderzoek naar de dynamiek van blauw, en wat zijn hiervan de resultaten?

In de vorige drie hoofdstukken is de dynamiek van blauw onderzocht volgens de methode die in hoofdstuk 4.4 resulteerde uit de vergelijking van de door Goethe en Merleau-Ponty beschreven methoden.

In stap 1 (hoofdstuk 5) stonden de zintuiglijk waarneembare aspecten en samenhangen centraal, waarin het blauw als kleur in de natuur verschijnt. Er werd een binnen dit kader zo groot mogelijke verscheidenheid aan blauw gekleurde natuurverschijnselen naar voren gebracht, met vele afbeeldingen (zie 5.1). Het doel hiervan was het wekken van verwondering over de uitdrukingskracht en de veelzijdigheid van de kleur blauw in de zintuiglijk waarneembare natuur. Daarnaast werden een aantal eenvoudige kleurexperimenten besproken, die in het verlengde liggen van de natuurlijke samenhangen waarin de kleur verschijnt (zie 5.2). Hierdoor konden aspecten van de kleur blauw naar voren komen die zonder deze experimenten niet of moeilijk zichtbaar zouden worden. Tot slot is het gebied van het blauw, dat zich bevindt tussen wit, zwart, groen en violet, door de onderzoeker schilderkundig verkend als basis voor verder onderzoek (zie 5.3).

In stap 2 (hoofdstuk 6) werd de dialoog met de in stap 1 gevonden aspecten aangegaan. Het doel hiervan was: de wederzijdse doordringing van de onderzoeker als subject en de kleur blauw als subject, zodat de kleur blauw zich uiteindelijk (in stap 3) in het bewustzijn van de onderzoeker kon gaan uitspreken.

Van deze wederzijdse doordringing kan verslag worden gedaan (en dat is ook gebeurd, zie 6.5), maar dit verslag beschrijft het proces en de resultaten van slechts één onderzoeker. Dit bezwaar is ondervangen door in stap 2 eerst (in 6.1 t/m 6.4) in te gaan op de ervaringen met de kleur blauw die door andere onderzoekers zijn beschreven. In 6.1 werd ingegaan op de geschiedenis van blauw in de westerse cultuur. In 6.2 werden de resultaten vermeld van toonaangevend onderzoek naar de beleving van (onder meer) de kleur blauw vanaf begin twintigste eeuw tot in onze tijd. In 6.3 werd ingegaan op het werk van drie kunstenaars die gedurende langere tijd intensief met de kleur blauw hebben gewerkt: Pablo Picasso, Yves Klein en Anish Kapoor. Zij gebruikten de kleur blauw in hun (blauwe) werk als zelfstandig verschijnsel, met een eigen werking en zeggingskracht. In 6.4 werden alle blauwbelevingen die in 6.1 t/m 6.3 genoemd zijn, samengevoegd en geordend in *Het veld van blauwbelevingen*.

Ten grondslag aan de dialoog met blauw van mijzelf als onderzoeker, lag mijn schilderkundig onderzoek, waarbij het in de tweede stap ging om het ervaren en zichtbaar maken van de verschillende uitdrukingsmogelijkheden van het blauw.

Naast dit schilderkundig onderzoek werd mijn dialoog met het blauw verrijkt en getoetst door me in te leven in de ervaringen die door de eerder besproken auteurs naar voren werden gebracht. In *Ontmoetingen met blauw* (zie 6.5) doe ik verslag van mijn dialoog deze kleur, die vanuit beide zojuist genoemde bronnen werd gevoed: mijn eigen schilderkundig onderzoek en het me inleven in de ervaringen aan blauw

die door andere onderzoekers werden beschreven. Al deze door andere onderzoekers beschreven ervaringen die in *Het veld van blauwbelevingen* werden verzameld, zijn in *Ontmoetingen met blauw* terug te vinden als een dynamisch, onderling samenhangend geheel van ervaringen.

In stap 3 (hoofdstuk 7) leidde de dialoog tussen de onderzoeker en de kleur blauw tot een zodanig sterke wederzijdse doordringing, dat de dynamiek van blauw zich in het bewustzijn van de onderzoeker kon gaan uitspreken. Als laatste stap op weg hier naartoe werden in hoofdstuk 7.1 uitspraken van kunstenaars en kleuronderzoekers opgesomd die een zodanige kleuropvatting hebben, dat zij kunnen spreken over de 'daden' van blauw. Dit in overeenstemming met Goethes opmerking in het voorwoord van zijn kleurenleer, dat je tevergeefs zult trachten de dynamiek of zijnswijze van een kleur volledig te beschrijven, maar dat door het op een rijtje zetten van de daden of werkingen van een kleur, je hieruit een beeld van deze dynamiek of zijnswijze tegemoet komt.

Na dit op een rijtje zetten van de daden van blauw, werd vervolgens gesteld dat er in het blauw uiteindelijk twee polaire zijnstoestanden te onderkennen zijn, waartussen de dynamiek van blauw zich lijkt te bewegen (zie 7.2). Enerzijds straalt het blauw naar binnen. Het kan een 'huid' vormen die distantie schept. Anderzijds heeft het een numineuze stralingskracht, die zelfs als goddelijk en/of vreeswekkend wordt ervaren. Op verschillende plaatsen, onder meer in hoofdstuk 6.5, werd duidelijk dat tegen een witte of helder verlichte achtergrond het naar binnen stralende, introverte blauw het sterkst beleefbaar wordt. Het blauw lijkt dan naar binnen te trekken, en een 'huid' te vormen die een zekere distantie schept.⁵¹ Naar analogie hiervan werd in hoofdstuk 6.5 over het blauw in de dagwereld geschreven.⁵²

De numineuze stralingskracht van blauw daarentegen komt het sterkst tot ontwikkeling tegen een zwarte of donkere achtergrond.⁵³ Deze stralingskracht is grenzeloos in zijn diepte, en lijkt het menselijk bevattingvermogen te boven te gaan. In verband hiermee werd in hoofdstuk 6.5 over het blauw in de nachtwereld⁵⁴ geschreven. Dit onderscheid tussen dag- en nachtwereld bleek belangrijk te zijn in verband met de uiteindelijke omschrijving van de dynamiek van blauw:

Het blauw wil in de dagwereld ruimte scheppen voor de realiteit van de nachtwereld die het naamloze hart is van alles dat bestaat; en in de nachtwereld wil het ruimte scheppen voor de realiteit van de dagwereld, om de innerlijke (morele) werkelijkheid ervan te zien en te behoeden.

51 Onder meer in hoofdstuk 6.5, of in: Itten (1970). *KF*. p. 18.

52 Dit beschrijven van een subjectieve realiteit naar analogie van een objectief gegeven is een werkwijze die terug te vinden is in Goethes tweevoudige hantering van begrippen. Aan het einde van hoofdstuk 1.3 werd aan de hand van het begrip 'Trübe' uiteengezet dat voor Goethe tussen deze objectief en subjectief te ervaren realiteiten een principiële samenhang bestaat.

53 Zie hoofdstuk 6.1, of: Gage (2001). *KFAG*. p. 71. Ook in hoofdstuk 6.5, of: Itten (1970). *KF*. p. 18

54 De term 'nachtwereld' werd gebruikt in de betekenis die Novalis hieraan gaf in zijn werk *Hymnen an die Nacht* (oorspr. 1800). In dit werk beschrijft hij de nachtwereld als eeuwig en tijdloos; als een werkelijkheid die de gehele dagwereld doordringt als een onzichtbaar geheim.

Deze omschrijving van de dynamiek van blauw is feitelijk het eindpunt van dit onderzoek. Hiermee is het tweede deel van de hoofdvraag van dit proefschrift beantwoord; dit betrof de vraag naar de *toepassing* van een methode van kwalitatief kleuronderzoek, waarin de betekenisrijkdom die in de kleurenwereld te ervaren is niet in begrippen verschaalt, maar juist voor het bewustzijn toegankelijk wordt. In hoofdstuk 4 werd het eerste deel van deze hoofdvraag beantwoord, waarbij het ging om de *beschrijving* van een dergelijke methode.

Toch werd in de epiloog van dit hoofdstuk werd nog ingegaan op één aspect, dat in het werk van zowel Goethe als Merleau-Ponty als belangrijk naar voren werd gebracht: het gegeven dat de dynamiek of zijnswijze van bijvoorbeeld een kleur, zich manifesteert in zowel de objectieve als de subjectieve kleurverschijnselen. Dit hoort in zekere zin nog bij het waarnemen en omschrijven van de dynamiek van blauw, omdat hierbij ook duidelijk moet kunnen worden *hoe* deze dynamiek zich manifesteert in de subjectieve en objectieve blauwverschijnselen, die in de verschillende stappen van dit onderzoek werden besproken. In de epiloog van hoofdstuk 7 werd getracht de samenhang tussen al de in dit onderzoek besproken objectieve en subjectieve blauwverschijnselen te verduidelijken, door ze te beschrijven als uitdrukking van één en dezelfde dynamiek: de dynamiek van blauw.

BIJLAGE 1

Het blauw als zichtbare, vrije en elementaire kleur

Eckart Heimendahl onderscheidt in zijn boek *Licht und Farbe* de ‘vrije’ en de ‘elementaire’ kleurwaarneming, naast de waarneming van de gebruikelijke, aan de zintuiglijk waarneembare wereld gebonden kleurverschijnselen.¹ Hij benoemt dus drie vormen van kleurwaarneming, die mijns inziens overeenkomen met de vormen van kleurwaarneming die in de drie stappen van dit onderzoek naar voren komen.

In stap 1 houdt de onderzoeker zich bezig met het blauw zoals dit zich in de zintuiglijk waarneembare wereld manifesteert.

In stap 2, waar het om de beleving van de kleur blauw gaat, moet de onderzoeker zijn beleving van de kleur los leren zien van de zintuiglijk waarneembare verschijnselen. Anders zou het niet mogelijk zijn om over de beleving van blauw te spreken, los van een concreet verschijnsel als een blauwe bloem of een blauwe lucht. In de geschiedenis van blauw waar stap 2 mee begint, (6.1) gebeurt dit ook; hierin wordt nog wel ingegaan op concrete manifestaties van het blauw en de menselijke belevingen daarbij, maar de kleur wordt ook beschouwd als een verschijnsel dat een eigen historie heeft. In navolging van de psycholoog en kleuronderzoeker dr. David Katz (1884-1953) spreekt Heimendahl in dit verband van de ‘freie Farbe’ of ‘Flächenfarbe’. Volgens Heimendahl ligt het voor de hand om bij de esthetische of emotionele beoordeling van kleuren de door Katz zo benoemde ‘freie Farbe’ te kiezen:

[...]: die gegenstandlose Farberscheinung, ohne materielle Struktur, unbestimmt lokalisiert, von lockerem, diffussem Gefüge. Die ‘freie Farbe’ erscheint zweidimensional, also frontparallel zum Beobachter.

De ‘vrije kleur’ is volgens Katz dus eigenlijk niet in de buitenwereld te vinden, maar ontstaat door innerlijke activiteit in de menselijke binnenwereld. De vrije kleur verschijnt volgens hem tweedimensionaal, als vlak; een dia in één kleur, een kleurstaal of een monochroom beschilderd doek benadert deze vrije kleur dus nog het beste. Dit is wellicht de reden waarom in het onderzoek naar de menselijke beleving van kleur vaak met dia’s in één kleur of met kleurstalen wordt gewerkt (tenzij de onderzoeksvraag juist betrekking heeft op de beleving van kleur in een bepaalde context). In de onderzoeken naar de beleving van blauw die in stap 2 zijn besproken was dit ook het geval, behalve bij Mahnke die dit voor zijn onderzoeksoptzet te beperkend vond (zie 6.2). Bij de grote kleurstudies die ik als onderzoeker in 6.5 voor de ‘ontmoetingen met blauw’ schilderde, viel me op dat het schilderen steeds moest worden afgewisseld met perioden waarin innerlijk in het blauw kon worden verwijld (zie 6.5, inleiding). Wat met ‘verwijlen’ wordt aangeduid, is mijns inziens de innerlijke activiteit die nodig is om de kleur los te maken van welke verschijningsvorm dan ook, en deze kleur als ‘freie Farbe’ te kunnen gaan ervaren.

1 Heimendahl (1974). *LF*. p. 167-168.

Tot slot noemt Heimendahl nog een derde vorm van kleurwaarneming: volgens hem kunnen we een kleur *'gegenstandsentschlossen'* waarnemen, waardoor we deze kleur kunnen ervaren als deel en/of kenmerk van een voorwerp, maar ook *'farbentschlossen'*, waarbij de kleur los van het voorwerp wordt beleefd, en we het voorwerp alleen zien als drager van de kleur. Dit noemt hij de 'elementaire kleurervaring' – de innerlijke ervaring van kleur zonder een bepaalde verschijningsvorm. Dit lijkt veel op wat hierboven de 'freie Farbe' werd genoemd, maar er is één belangrijk verschil: bij de elementaire kleurwaarneming hoeft de kleur niet tweedimensionaal te verschijnen, en verdwijnt bij het zintuiglijk waarnemen van gekleurde voorwerpen het onderscheid tussen de innerlijk beleefde en de uiterlijk waargenomen kleur.

Mijns inziens moet in dit onderzoek naar de dynamiek van blauw dit onderscheid tijdelijk wél worden gemaakt, zolang de uiterlijk waargenomen en beleefde kleur een sterkere indruk op de onderzoeker maakt dan de innerlijke ervaring van de kleur. Door de ogen te sluiten kan deze ervaring door meditatieve verdieping aan kracht winnen, totdat de innerlijke ervaring van de kleur door de van buiten komende kleurindrukken niet meer verdwijnt of verbleekt.² Vanaf dat moment hoeft de onderzoeker zijn ogen niet meer te sluiten; als hij in de zintuiglijk waarneembare wereld een blauw gekleurd verschijnsel waarneemt, bijvoorbeeld een schilderij, een reclameboodschap, een interieur, een bloem, enzovoort, dan ziet hij wat zintuiglijk waarneembaar is, en tegelijkertijd ziet hij hoe de dynamiek van de kleur zich in dit geval manifesteert: wat die kleur daar 'doet', hoe de kleur binnen de gegeven context 'werkt'. Dan ziet hij het 'onzichtbare' in het zichtbare.

In de elementaire kleurwaarneming die in stap 3 van dit onderzoek gaat optreden, maakt de dynamiek van het blauw zich dus kenbaar aan de onderzoeker, *tegelijk* met de zintuiglijke waarneming van de kleur blauw in een bepaalde context. Daarnaast kan de onderzoeker ook manifestaties van deze dynamiek vóór zich zien (en als kunstenaar vormgeven) die misschien nog niet bestaan, maar zouden kunnen bestaan omdat ze niet worden verzonnen, maar mede uitdrukking zijn van de dynamiek van blauw. Tot slot kan de onderzoeker voorspellen (innerlijk vóór zich zien) hoe een bepaalde blauwtint zich in een specifieke context zal 'gedragen', welke kwaliteiten de kleur in dat geval zal tonen. Wat von Weizsäcker schrijft over Goethes waarneming van de 'Urpflanze' en over het waarnemen van de 'Urphänomenen' in het algemeen, zal door deze onderzoeker dan ook van harte worden onderschreven:

Sie (de 'Urpflanze', WU) war ihm in jeder einzelnen Pflanze so gegenwärtig, wie das was den Kristall zum Kristall macht, in jedem seiner Bruchstücke gesehen werden kann oder wie – es sei bei dem Dichter der Vergleich erlaubt – dem Liebenden der geliebte Mensch in jeder Bewegung und in jedem Schriftzug ganz gegenwärtig ist.³

2 Iemand die daarentegen snel sterke innerlijke beelden heeft, kan zich in deze fase mijns inziens juist beter bezighouden met de zintuiglijk waarneembare kleurverschijnselen, omdat de dynamiek van de kleur zich in het hart hiervan bevindt. De intensieve dialoog met deze kleurverschijnselen is dus voorwaarde voor de mogelijkheid van een werkelijke ontmoeting met deze dynamiek.

3 Weizsäcker (2006). *TW*. p. 537-538.

BIJLAGE 2

Door de auteurs genoemde blauwbelevingen

Deze belevingen zijn door mij geclusterd in het *Veld van blauwbelevingen* (6.4)

De beleving van blauw – wetenschappelijk onderzoek

De beleving van blauw in de geschiedenis van de (voornamelijk) westerse cultuur

Het onopgemerkte blauw

- Het blauw werd pas laat 'ontdekt'. Tot 12^e eeuw: het blauw leek niet bewust te worden opgemerkt
- De Grieken en Romeinen benoemden het blauw in de regenboog niet
- Achtergrondkleur (Grieken)
- Blauw werd verbonden aan het melancholisch temperament; overheersing van de zwarte gal
- Kleur van rouw; academische kledij filosofen (Romeinen)
- De Romeinen kenden het indigo dat uit de Oriënt geïmporteerd werd, en ook het blauw van de barbaren, dat van de wedeplant (*Isatis tinctoria*) kwam. Deze 'barbaren' waren de Kelten en Germanen, die soms blauwe ogen hadden, en hun lichaam en haren blauw maakten om in de strijd hun vijand de stuipen op het lijf te jagen. Blauwe ogen werden bij de vrouw als teken van lichte zeden gezien, bij een man werd het barbaars, verwijfd of lachwekkend gevonden.
- Na het jaar 1000 werden verhandelingen over de symbolische betekenis van kleur binnen de liturgie meer gebruikelijk. Er bestond in deze verhandelingen weinig overeenstemming over de betekenis en het gebruik van de verschillende kleuren; een overeenkomst was dat de kleur blauw niet werd genoemd.

Het hemelse, verheven en genadevolle blauw

- Twaalfde eeuw: riep gevoelens van verering op.
- Een kleur van heiligheid en goddelijkheid
- Wordt bepalende kleur in de gebrandschilderde ramen van kathedralen
- Kleur van de mantel van de Moeder Gods
- Hemels (m.n. Moeder Gods); beschermend (idem)
- 12-13^e eeuw: Kleur van heiligen, edelen, prinses en koningen
- Moed, loyaliteit, trouw aan een bovenpersoonlijk ideaal (inz. blauwe ridders, vanaf 2^e helft 13^e eeuw)
- Mystieke kracht, m.n. het diepe ultramarijn (Suger).
- Blauw licht (door glas-in-loodvensters) lijkt licht uit een andere dimensie,

voorbij de grenzen van deze wereld (Suger)

- Lux Nova; het licht van Christus, de innerlijke zon (m.n. Suger)
- De onbenaderbare, onbegrijpelijke, alle menselijk denken overstijgende God werd in het blauw beleefbaar (m.n. Suger)
- Blauw als brug of overgangsgebied tussen de materiële en de immateriële wereld (Suger; ook in de schilderkunst [bijv. Gods hand uit het blauw; Giotto]).
- Genadevol (Maria, Vairocana Boeddha: diepblauw licht is de eerste kleurervaring die de gestorvenen op hun weg tussen dood en nieuwe geboorte overweldigt. Dit goddelijke licht is het licht van zijn genade en schijnt met een kracht die niet van deze wereld is, uit zijn hart.

Het edele, morele en favoriete blauw

- 15^e-17^e eeuw: Moreel acceptabel geacht
- Ongeschikt als middel om onderscheid te maken. Verdwijnt teveel naar de achtergrond
- Niet geschikt als middel om onderscheid te maken, geeft geen aanstoot, valt niet op
- Door niemand opgelegd, voor niemand verboden (idem)
- De kleur van de hemel kon volgens Calvijn niet verkeerd zijn
- Eerlijkheid
- Het morele, spirituele
- De verte
- Het vrouwelijke
- In de literatuur van de Romantiek, vooral in Duitsland, speciale verering voor blauw
- Blauwe bloem (Novalis): zinnebeeld voor de pure dichtkunst (Romantiek) en voor de Romantiek als geheel. Symboliseert het verlangen naar heelheid, het einde van alle zoeken en vragen.
- Kleur van het grote verlangen, de droom, het onbereikbare ideaal, de oneindigheid
- Blue devils: melancholie, heimwee, in de put zitten (bluesmuziek, 'de blues' hebben)
- Blauw als militaire kleur
- Politieke kleur (liberalen)
- Blauw als uniformkleur: uitdrukking van collectieve identiteit (Loan Oei)
- Kleur voor werkkleding: dienstbaarheid, alledaagsheid.
- Blauw Maopak: uniform van universele gelijkheid (idem).
- Onopvallend, alledaags (spijkerbroek)
- Soberheid
- Uniformiteit
- 18^e-20^e eeuw: Blauw werd favoriete kleur (van meer dan de helft van de volwassenen in West
- Europa en de VS)
- Bevordert vrede en begrip; kleur voor internationale organisaties die dit willen bevorderen

Blauw buiten de Westerse wereld

- Blauw als bescherming tegen ziekten, onheil en het kwaad (het boze oog); hemels, goddelijk, verheven aspect (wereldwijd). Ook: teken van ongeluk, mislukking en dood; rouwkleur (oude Egypte)
- (Indigo)blauw: de niet-materiele ruimte tussen 0 en 360 graden in de kringloop van geboorte en dood; kleur van leven en dood. Plaats van de essentie, het mysterie, het wonder of de schoonheid
- Blauw en de cirkelvorm: uitdrukking van de cyclus van geboorte en dood

Veldonderzoek naar de beleving van blauw in de (voornamelijk) westerse cultuur*Birren:*

- Cold,
- Service, flag
- Subduing, melancholy, contemplative, sober
- Gloom, fearfulness, furtiveness

Lüscher:

- De uitdrukking van gevoelsdiepte.
- Vertraagt de ademhaling en de polsslag, doet de bloeddruk naar beneden gaan.
- (Dunkel)blauw is concentrisch, heteronom, (i.t.t. autonoom -WU), verenigend, empfindsam, nachdenklich, verbindend. Ruhe, Zufriedenheit, Zärtlichkeit, Liebe und Zuneigung.
- Blauw als gespannte Empfindsamkeit is die Voraussetzung für die Einfühlung, für ästhetisches Erleben und besinnliches Nachdenken.
- Es ist die Selige Erfüllung des Ideals der Einheit (daher die blaue Blume der Romantik).
- Es ist die urmutterliche Verbundenheit, die Treue und das Vertrauen, die Liebe und Hingabe (daher der blaue mantel der gottesmutter Maria).
- Blauw repräsentiert die Zeitlose Ewigkeit und daher auch die Tradition

Heimendahl:

- Beständigkeit, Hingabe, Ernst
- Ruhe, Frieden, Beharrung
- Sammlung, Vertiefung, Zurückhaltung

Heller:

- De sympathie de harmonie, de vriendelijkheid, de vriendschap
- De verte, de uitgestrektheid, de oneindigheid
- De trouw, het vertrouwen, de betrouwbaarheid
- Het verlangen
- De fantasie Heller merkt hierbij op: blauw is de positieve kant van de fantasie. Het staat voor utopische ideeën waarvan de verwerkelijking in de verte ligt.

- De koude, de koelte
- De stilte
- Het mannelijke, de moed, de prestatie, de sportiviteit, de zelfstandigheid, de concentratie
- Heller: Volgens een oude traditie symboliseert blauw het vrouwelijke principe en rood het mannelijke. (Marc: Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig). In de moderne symboliek is blauw de kleur van de mannelijkheid [...] Bij de mannelijke uitstraling van het blauw horen de koele, passieloze deugden. Blauw is een van de hoofdkleuren van de deugden van arbeid en geest. Zijn tegenpool is rood, de kleur van het lichamelijke. Maar Heller schrijft ook over het vrouwelijke blauw van Maria (ontvankelijk, dienend, beschermend)

Mahnke:

- Peace/ Tranquility Noble
- The peacemaker of color. Not many people dislike it
- Relaxing, light blue: retiring, comfort
- Calmness, security, sobriety, contemplation
- Frightening, depressing, cold. Occupants of the blue-green room felt that 59 degrees Fahrenheit was cold, whereas the temperature had to fall to 52 degrees in the red- orange room before the subjects felt cold.
- Passivity, quietness, wetness, cleanliness, odorlessness, mental reflection, melancholy (to have 'the blues'. Blues music), sadness, sea, sky, yearning (especially stirred by light blue)
- Tranquility and truth that cannot be subverted. Spirituality, wisdom
- For Christians: hope, piety, spiritual and pacific virtue
- For Hebrews: holiness.
- For Hindu's: Krishna is exclusively blue
- In China: the power of heaven and immortality
- Noble; dignity, poise, reserve
- Dark blue: Confidence, trust; it suggests security and high quality
- Light blue is cold; however, some middle-value blues and deep blues may appear Much warmer. The material a blue appears on also influences the extent to which it is considered colder or warmer

De beleving van blauw – onderzoek door kunstenaars

Picasso:

- The pervasive blue hue of La Vie turns flesh into cold, stony substance while compounding the melancholy atmosphere generated by the figures (Arnason)
- Aanleiding Blauwe Periode: Gevoelens van vervreemding, verontwaardiging, verlies. De dood van Picasso's vriend Casagemas.

- Blauw als kleurkeuze bij de weergave van eenzaamheid, armoede, ouderdom, ziekte, blindheid, alcoholisme en dood; voor de weergave van straatventers, straatzangers, bedelaars, schizofrenen en prostituees.
- Blauw om lijden af te beelden, maar ook verontwaardiging en medeleven.
- Blauw als keuze om Christelijke thema's een nieuwe uitdrukkingvorm te geven, of thema's uit het dagelijks leven (mensen die lijden) te verheffen tot iconografische motieven.

Klein:

- Paul Wember over Kleins liefde voor blauw: "Es ist das alles durchdringende Geistige, das für ihn sich mit der blauen Tiefe identifiziert."
- Das blau als das Geistige tritt alles durchdringend vom Wesen her zurück, und das Spezifische der Yves'schen Symbolik in Gold und Rot dringt vom Wesen her nach vorn.
- Blauwe monochromen laten niets *binnen* het eindige zien. Zij tonen alleen wat Delacroix het 'indefinissable' noemt
- Blauwe monochromen: toestand van oneindigheid en immaterialiteit
- Kleur van het paradijs.
- Blauwe vlam (rozen van vuur) als symbool van het eeuwig leven; van spirituele transformatie

Kapoor:

- Yellow is the passionate part of red, and blue is the godly part of red.
- Her blue robe (van de Madonna van Torcello – WU) identifies her as some cosmic mother, some originator.
- (Bij zijn blue Voids – WU) I see void as a potential space, in some ways, rather than a non - space. It is certainly existential to some degree, but a condition of beginning rather than of end.
- I've made works over the years that deal with that internal darkness. I have made lot of work with black and blue, particularly blue, because blue is a colour that much more deeply reveals darkness than does black. From a phenomenological point of view your eyes can't quite focus on blue.
- The colour blue traditionally has spiritual significance and Kapoor uses it to suggest the sky, or infinity, and the overcoming of matter to reach a more spiritual state.
- If Void Field is about mass and no mass –that is to say, sky or night contained in earth- Then the act of painting these two stones blue (in: A Wing at the Heart of Things
- WU) somehow makes them weightless, somehow reverses that process. It comes to be earth contained in sky.
- Madonna: het duisterverwante blauw als het scheppende begin van alle leven
- Descent into Limbo en Descension: de angstaanjagende, vernietigende kant van dit blauw.

VALORISATIE ADDENDUM

Tussen recept en willekeur

Toepassingen fenomenologisch kleuronderzoek

Inleiding

In deze derde bijlage zal op de toepassingsmogelijkheden van fenomenologisch kleuronderzoek worden ingegaan aan de hand van een aantal praktijkvoorbeelden vanuit verschillende vakgebieden.

Voor mensen die als kunstenaar veel met kleur te maken hebben, zal deze methode vooral aantrekkelijk zijn doordat het werken ermee doorgaans tot gevolg heeft dat de gevoeligheid voor kleur sterk toeneemt. In de kunst gaat het niet om methodisch te verantwoorden kleurtoepassingen, maar de toegenomen gevoeligheid voor kleur die het gevolg is van deze vorm van kleuronderzoek, zal vaker leiden tot symbolisch kleurgebruik (in de zin zoals Goethe het bedoelde, zie 1.4, zesde afdeling). Dit komt de kracht van het werk ten goede, omdat de kleur dan niet werkt als een laagje aan de oppervlakte dat als een soort ‘verguldsel’ dient voor wat eronder zit, maar lijkt voort te komen uit de diepte van wat is afgebeeld.

Maar er zijn andere gebieden waarin methodisch te verantwoorden kleurtoepassingen wél van belang zijn. In dit hoofdstuk gaat het om de gebieden waarin ernaar wordt gestreefd, de helende, gezondheid bevorderende werking van kleur te benutten. Er wordt dus niet gekeken naar bijvoorbeeld het toepassen van kleur op het gebied van bijvoorbeeld de mode- of de reclamewereld, waar de kleurkeuze sterk mede door esthetische en/of economische motieven wordt bepaald.

In de kunstzinnige therapie wordt al vanaf het ontstaan van dit beroep begin vorige eeuw, de gezondheid bevorderende werking van kleur gehanteerd als therapeutisch middel. De laatste decennia is de gezondheid bevorderende werking van kleur ook een thema dat in instellingen voor gezondheidszorg sterk in de belangstelling staat. Dit hangt onder meer samen met de opkomst van de principes van de *Healing environment*,¹ een begrip in de gezondheidszorg dat verwijst naar een omgeving die erop gericht is, het fysieke en emotionele welzijn van zorgvragers te verbeteren². Om tegemoet te komen aan de vraag naar richtlijnen voor de keuze van de kleuren binnen instellingen voor gezondheidszorg zijn er onder meer speciale brochures ontwikkeld; een voorbeeld hiervan is de Gezondheidszorg Brochure van Sikkens, die online te bekijken is.³ Hier tegenover staat het in de introductie al genoemde onderzoeksrapport van de

- 1 Een healing environment is een (fysieke) omgeving die zich er op richt om het welzijn van patiënten, familie en werknemers te bevorderen en hun stress te verminderen. We zien healing environments vooral terug in de zorg. Het doel hiervan is dat mensen hierdoor sneller genezen of, in ieder geval, dat de (fysieke) omgeving de situatie van ziek zijn niet vervelender maakt. Bron: http://www.omgevingspsycholoog.nl/healing-environment/_geraadpleegd op 7-10-2015
- 2 De term *zorgvrager* wordt hier gebruikt, of ook de gangbaar geworden term *cliënt*. Deze laatste term roept echter associaties op met het kunnen ‘kopen’ van de diensten van zorgverleners, terwijl zorgverleners mijns inziens geen koopwaar te bieden hebben.
- 3 Bron: http://www.sikkens.nl/viewer/Bekijk%20Gezondheidszorg%20brochure/719f1b23_geraadpleegd op 29/09/2015.

Amerikaanse *Coalition for Health Environments Research* (CHER) van 2003 met de titel: *Color in Healthcare Environments*.⁴ Zoals in de introductie duidelijk werd, is de conclusie in dit onderzoeksrapport onder meer dat het niet effectief is gebleken om algemeen geldende regels te willen geven voor kleurgebruik in instellingen voor gezondheidszorg. Vanuit zijn jarenlange ervaring als ontwerper zegt Mahnke hier het volgende over:

When designing with color we must always see it in context, and not apply it through generalities. Although they may work in some cases, we must analyze cases individually to see if generalities pertain to a particular situation.⁵

De praktijk leert dat door het toepassen van kleur vanuit algemene richtlijnen zelfs ongewenste effecten kunnen optreden, die een negatieve uitwerking hebben op de gezondheid en het welbevinden van de gebruikers van deze ruimte(n). Mahnke noemt onder meer het voorbeeld van een ontwerper die de vraag kreeg om een rustgevende omgeving te creëren in een instelling voor geestelijke gezondheidszorg. Zich baserend op een in dit geval misleidende generalisatie, gebruikte hij de kleur blauw als hoofdkleur door de hele instelling heen. Dit resulteerde in een monotone omgeving met een effect op de gebruikers dat tegengesteld was aan het gewenste effect.⁶ (Deze monotone blauwe omgeving was waarschijnlijk te weinig prikkelend. Dit kan tot gevolg hebben dat deze patiënten te sterk in hun eigen beelden- en gedachtewereld terechtkomen. Dit leidt tot een toename van hallucinaties en andere verschijnselen, voortkomend uit verminderd contact met de omgeving -WU). In deze gedachtegang hebben richtlijnen met betrekking tot de kleurkeuze in instellingen voor gezondheidszorg overigens nog steeds bestaansrecht, zolang ze alleen als richtlijnen worden gebruikt.

Zoals in de introductie werd gesteld, is een geschoold individueel oordeelsvermogen nodig om op het gebied van kleurkeuze tot een methodisch verantwoorde keuze te kunnen komen. In het fenomenologisch kleuronderzoek wordt de betekenisrijkdom die in de kleurenwereld te ervaren is, voor het bewustzijn toegankelijk gemaakt, waardoor dit geschoold individueel oordeelsvermogen zich kan ontwikkelen. Dit maakt het mogelijk om 'tussen recept en willekeur' in een concreet gegeven praktijksituatie tot methodisch verantwoorde kleurkeuzes te komen.

In het nu volgende zullen voorbeelden worden gegeven van werk van architecten, kleuradviseurs en kunstzinnig therapeuten die werken volgens een fenomenologische benaderingswijze (voor wat dit in de praktijk inhoudt: zie hieronder). In dit proefschrift neemt de fenomenologische methode zoals deze in het werk van Goethe en Merleau-Ponty terug te vinden is, een zodanig centrale plaats in dat het voor de hand ligt om me te beperken tot de groep praktijkmensen die hiermee bekend is. Om dezelfde reden is gezocht naar mensen die bekend zijn met Goethes kleurenleer, en/of opvattingen over kleur hebben die aansluiten bij de opvattingen van Merleau-Ponty

4 Tofle, R.B., Schwarz, B., Yoon, S. & Max-Royale, A. (2004). *Color in Healthcare Environments: A critical Review of the Research Literature*. Bonita, CA: The Coalition for Health Environment Research (CHER). (https://www.healthdesign.org/sites/default/files/color_in_hc_envIRON.pdf_ geraadpleegd op 14-06-2015.)

5 Mahnke (1996). *CEHR*. p. 43.

6 Mahnke (1996). *CEHR*. p. 43.

hierover. Dit wil zeker niet zeggen dat buiten deze groep geen geschoold individueel oordeelsvermogen kan worden aangetroffen; mensen met voldoende talent, receptief vermogen en praktijkervaring met kleur kunnen volgens mij op den duur ook over een dergelijk vermogen beschikken. Daarnaast ben ik er zeker van dat (aspecten van) de fenomenologische benadering van kleur, al dan niet beïnvloed door Goethe en/of Merleau-Ponty, ook vaak buiten deze groep architecten, kleuradviseurs en kunstzinnig therapeuten veelvuldig kan worden aangetroffen. De fenomenologische methode past als het ware ‘van huis uit’ bij de benadering van beroepsgroepen waarin oplossingen op maat gevonden moeten worden, en waarbij de ervaring leert dat de beste oplossingen altijd uit de gegeven situatie zelf voort lijken te komen. Deze oplossingen zullen in de praktijk gewoonlijk wel pas ontstaan nádat degene die hiernaar op zoek was, een intensieve dialoog met alle aspecten van die gegeven situatie is aangegaan.⁷

De in dit proefschrift beschreven fenomenologische methode is een methode die een bepaalde vorm van kennen oplevert. Iemand die hier praktisch mee aan het werk gaat, zal merken dat *anders kennen* ook tot *anders kiezen* leidt. Hieronder zal per beroepsgroep (architect, kleuradviseur, kunstzinnig therapeut beeldend) worden ingegaan op de vraag hoe de fenomenologische benadering daar in de praktijk vorm krijgt, en wat kenmerkend is voor deze benadering. Ik meen dat er binnen de verschillende beroepsgroepen duidelijke overeenkomsten zijn in de manier waarop vanuit de fenomenologische benadering te werk wordt gegaan, en wat daarbij belangrijk wordt gevonden. Deze overeenkomsten worden eerst toegelicht met betrekking tot de architectuur, waarbij ook voorbeelden van kleurgebruik in de architectuur worden getoond. Bij het bespreken van voorbeelden van werk uit de andere beroepsgroepen (kleuradviseur, kunstzinnig therapeut beeldend) wordt toegelicht hoe dezelfde fenomenologische benadering daarin op een voor het beroep geëigende wijze kan worden teruggevonden.

Architectuur

In de architectuur is kleur- en vormgeving eigenlijk niet te scheiden. Vorm en kleur kunnen elkaar in de architectuur versterken, elkaar dwarszitten of elkaars dynamiek uitblussen. Een fiere, scherpe en krachtige vorm die bijvoorbeeld de roze kleur van aardbeien krijgt, wordt door deze kleurgeving in zijn vormdynamiek dwarsgezet (of zelfs uitgeblust). En het zoete, ronde en meegevende in dit roze komt in combinatie met een dergelijke vorm ook niet ‘uit de verf’.⁸ In dit stuk wordt eerst ingegaan op het ontwerpen zelf, zonder het onderscheid tussen kleur en vorm te maken. In de voorbeelden die daarna worden besproken, wordt wel apart naar de kleur gekeken.

Een architect die in wiens werkwijze de fenomenologische methode herkenbaar is, zal zich in de oriënterende fase sterk ‘luisterend’ opstellen⁹. Met ‘luisterend’ wordt

7 Door deze intensieve dialoog ontstaat vaak pas de mogelijkheid dat de oplossing zich ‘in de ontwerper denkt’. De verantwoording van deze oplossing vindt natuurlijk vooral naderhand plaats, door de reacties van de betrokkenen en de gebleken werkzaamheid van de oplossing.

8 Hiermee wordt niet gesuggereerd dat dergelijke combinaties niet voor zouden mogen komen; je kunt er bijvoorbeeld een soort bevreemding mee oproepen. Volgens mij is het wel van belang om als ontwerper bewustzijn te hebben van dergelijke effecten.

9 Ik ontleen deze uitspraken aan een aantal mij bekende architecten in binnen- en buitenland,

bedoeld dat de architect zijn ontwerp relateert aan en deel laat uitmaken van de totale samenhang waarin het zal komen te staan. Wat is de aard van de plek waar het gebouw komt te staan, wat zijn de functies van het te ontwerpen gebouw en van de verschillende ruimtes hierin, wat voor voorzieningen zijn daarbij noodzakelijk, voor welke mensen is het, wat zijn hun verlangens en behoeften met betrekking tot dit gebouw en deze ruimtes, wat is de sociaal-culturele achtergrond van waaruit het geheel tot stand gaat komen? Enzovoort. De ontwerper neemt al deze aspecten in zich op, en is er ook zelf actief op gericht om zicht te krijgen op zoveel mogelijk aspecten van de vraag die hem werd gesteld.

Hierin is stap 1 van de fenomenologische methode te herkennen. Maar bijna tegelijkertijd begint stap 2: de ontwerper gaat een intensieve dialoog aan met al deze aspecten. Enerzijds dringt hij dieper door in deze aspecten, door dingen uit te zoeken, in gesprek te gaan met de belanghebbende partijen, enzovoort. Anderzijds laat hij zich hierdoor doordringen. Hij doet dit door zich alle aspecten die met zijn opdracht samenhangen steeds opnieuw voor de geest te halen, en innerlijk ruimte te maken voor de vraag: wat 'wil' in dit alles vorm krijgen?

Parallel aan dit proces begint hij misschien al dingen vóór zich te zien, vindt hij oplossingen voor vragen omtrent materiaal of indeling enzovoort. Overwegingen van budgettaire aard en keuzes voor bepaalde uitgangspunten, bijvoorbeeld ecologisch verantwoord bouwen, spelen hierbij ook een belangrijke rol. In de praktijk wisselen de fasen van fenomenologische verdieping in de vraag en daadwerkelijke vormgeving van het antwoord elkaar af, en beïnvloeden beide processen elkaar wederzijds. Langs beide wegen wordt toegewerkt naar een ontwerp waarin alle betrokken aspecten 'op hun plaats vallen'.

In stap 3 komt het moment dat de ontwerper niet meer alleen de verscheidenheid van al deze aspecten vóór zich ziet, maar ook de 'wil' gaat waarnemen die zich hierin uitsprekt, en die tot vorm wil komen. ('Anschauende Urteilkraft'). Door de fenomenologische werkwijze krijgt de ontwerper hier bewustzijn van, en dit bewustzijn is richtinggevend in het uiteindelijke ontwerp.

In het ontwerp wordt zichtbaar dat hij heeft geluisterd naar alle aspecten van zijn opdracht. Maar hij spreekt zich hier ook in uit. Hij geeft met zijn eigen middelen en vermogens antwoord op wat hij heeft ontmoet in alle aspecten die in verband met zijn opdracht van belang zijn. Dit antwoord kan geen conventioneel antwoord zijn, omdat de ontwerper vanuit zijn persoonlijke kennis en vermogens ingaat op een unieke vraag naar vormgeving. Het kan dus ook geen antwoord zijn waarin de stijl van de architect zelf zodanig prevaleert dat de gebouwen die door deze architect worden neergezet, allen 'van dezelfde familie' lijken te zijn.

Het uiteindelijk ontwerp kan door de wijze waarop het tot stand kwam, een bijdrage leveren niet alleen aan een doelmatig gebruik van het toekomstige gebouw, maar ook aan het bewust(er) maken, verhogen en eren van de op deze plek aanwezige natuurlijke en culturele kwaliteiten. Het sacrale, het wezenlijke dat zich op die plek kan uitspreken, wordt op deze wijze mede vormgegeven en verzorgd.

De Australische architect Gregory Burgess (1945) is een voorbeeld van een architect die zijn bouwwerken ontwerpt vanuit een dialoog met de verschillende aspecten die in de aan hem gegeven opdracht een rol spelen. Sinds 1972 is hij

die expliciet hebben gekozen voor een fenomenologische benaderingswijze.



Afbeelding 1. Uluru - Kata Tjuta Aboriginal Cultural Centre. Uluru Gregory Burgess Architects, 1995.

hoofdontwerper van Gregory Burgess Architects. Hier wordt gewerkt vanuit de zogenaamde *participatory design approach*: hierbij worden alle belanghebbenden betrokken in het ontwerpproces, zodat het resultaat tegemoet zal komen aan hun behoeften door hiervoor bruikbare voorwaarden te scheppen.

Als voorbeeld van zijn werk als architect wordt nu ingegaan op het door hem ontworpen bezoekerscentrum bij Uluru, de beroemde rode rots in het hart van Australië. Uluru is voor de Aboriginals een heilige plek. De laatste decennia komen er ook veel toeristen naartoe, die ingeleid moeten worden in de cultuur van de Aboriginals en hun visie op de natuur. Daar de Aboriginals zelf geen architectonische traditie hebben, was dit een lastige opgave. Gregory Burgess heeft deze opgave aangepakt door een paar weken naar de plek toe te gaan waar het bezoekerscentrum moest komen, met de traditionele bewoners het landschap te verkennen en naar hun mythen te luisteren. Vanuit dit zich inleven in de plek en de cultuur van de Aboriginals, is het ontwerp ontstaan.

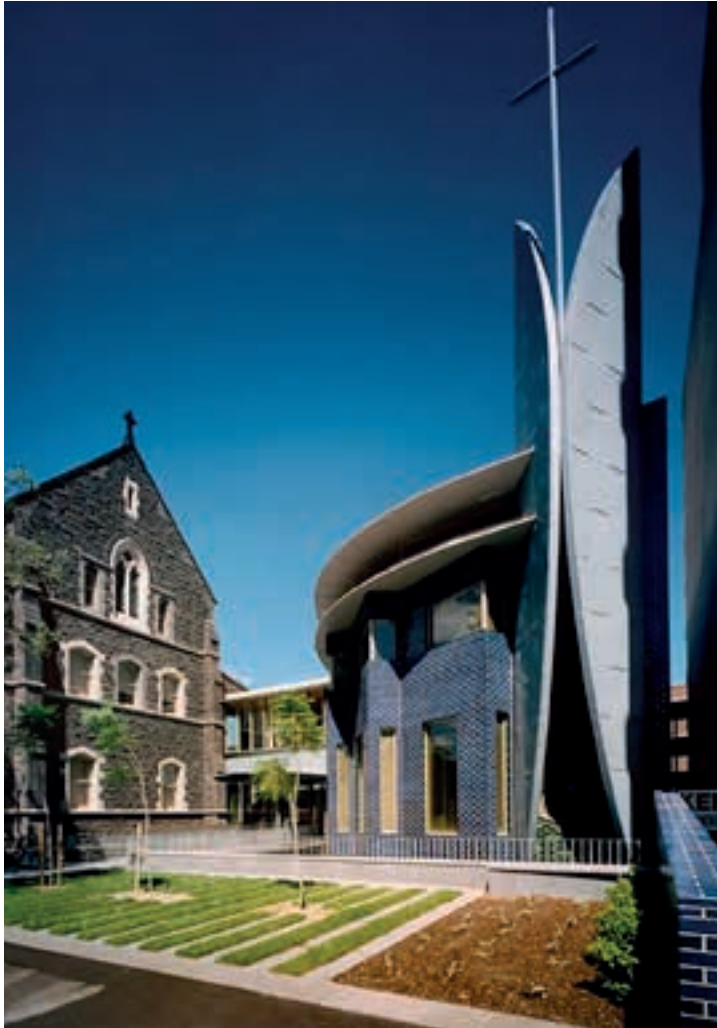
Het resultaat bestaat uit twee 'slangachtige' paviljoens die een binnenhof omsluiten (afb. 1). De gebouwen zijn van hout gemaakt, met deels koperen daken. Het zonlicht heeft veel effect op de kleur van de aarde, die afhankelijk van het weer en de tijd van de dag van blauwachtig violet tot rood tot gloeiend oranje-rood kan variëren. Het grijs van het dak (dat vanaf hoger gelegen gedeeltes goed te zien is) lijkt zich bij al deze tinten aan te passen, en de koperkleur die zelf langzaam van kleur verandert door oxidatie, verandert mee met het licht. De kleuren passen dus op een levendige en vanzelfsprekende wijze in het landschap; dit zou heel anders geweest zijn als de kleuren van het gebouw 'vast' zouden zijn geweest, en zichzelf dus in het landschap zouden hebben geponeerd.



Afbeelding 2. Uluru - Kata Tjuta Aboriginal Cultural Centre, detail binnenruimte. Uluru Gregory Burgess Architects, 1995.

In de houten palen die met hun 'zijtakken' het dak dragen en in de lichtinval van boven spiegelen zich mythische beelden van de Aboriginals (afb. 2). De gebouwen als geheel vormen een beeld van de twee slangen die in de droomtijd (een term uit de mythologie van de Aboriginals) met elkaar vochten: Kuniyan, de voorouder van de daar voorkomende python (*aspidites ramsayi*) en Liru, de voorouder van alle giftige slangen. Zo is een gebouw ontstaan dat de westerse toeristen kan binnenleiden in het wereldbeeld van de Aboriginals, en dat voor henzelf een zichtbare uitdrukking is van de 'mythe van de plek'.

Als tweede, in vorm en kleur sterk afwijkend voorbeeld wil ik Burgess' ontwerp van het nieuwe gedeelte van de Catholic Theological College in Melbourne noemen. Door twee ontwerpen te bespreken, kan duidelijk worden dat door deze werkwijze



Afbeelding 3. Catholic Theological College, Melbourne Gregory Burgess Architects, 1999.

bouwwerken kunnen ontstaan die niet conventioneel zijn, en waarin de architect ook zijn 'eigen stijl' niet heeft laten prevaleren boven het ingaan op de aan hem gestelde unieke vraag naar vormgeving.

Op afb. 3 is links het oude, rechts het nieuwe gedeelte van het college te zien. Het kruis rechts rijst ijl op uit twee grijze schilden of gepantserde engelenvleugels, die zich naar de hemel en naar de aarde toe openen, samenkomen in het midden en tegelijk het fragiele kruissymbool omsluiten. Op afbeelding 4 zie je helemaal op de voorgrond in ongeveer het midden van de foto een geelbruine vorm waar een kleine bron in aanwezig is, met een fontein erin. Deze vorm lijkt op een gespleten rots, waaruit water ontspringt. Er is de volgende tekst uit het Johannes evangelie in gegraveerd.



Afbeelding 4. Catholic Theological College, Melbourne Gregory Burgess Architects, 1999.

*But whosoever drinketh of the water
that I shall give him shall never thirst;
but the water that I shall give him
shall be in him a well of water
Springing up into everlasting life.¹⁰*

Deze bron vormt een keerpunt in de binnenruimte. Je moet je daar ‘om-keren’, en vanaf dat omkeerpunt gaat de weg terug. Bij het veelvuldig terugkomen van de kleur blauw kan worden gedacht aan wat er in het vorige hoofdstuk over de dynamiek van het blauw werd gezegd: van een Theological College kan worden aangenomen dat dit ‘in de dagwereld ruimte wil scheppen voor de realiteit van de nachtwereld, die het naamloze hart is van alles dat bestaat’. Het blauw dat gebruikt is in combinatie met de ronde, stromende lijnen stelt een introspectieve, maar ook een open, ontvankelijke stemming tegenwoordig.

Er is nog veel meer over deze ontwerpen te zeggen, maar met deze voorbeelden hoop ik toch al duidelijk te hebben gemaakt dat bij deze architect het luisteren, maar ook het spreken sterk tot uitdrukking komt. Als een van de weinige hedendaagse architecten heeft hij mijns inziens het vermogen om met veel respect verschillende wereldbeelden in de vormgeving en kleurkeuze van zijn ontwerpen tot spreken te brengen. Burgess kreeg meer dan veertig onderscheidingen, waaronder de RAIA Gold Medal, de hoogste onderscheiding voor een Australisch architect. Uit het juryrapport:

As a mentor, a teacher, a founding parent and director for 14 years of the Sophia Mundi Rudolph Steiner School in Abbotsford, Melbourne, an active participant in government and community forums about art and design, and above all as an architect of deep cultural sensitivity and consummate skill, Gregory Burgess is a fitting recipient of the 2004 RAIA Gold Medal.¹¹

10 [http://www.ctc.edu.au/Masters/Virtual-Tour/Learn-about-the-architecture-of-CTC-2009-Knox-Le_geraadpleegd op 30/09/2015](http://www.ctc.edu.au/Masters/Virtual-Tour/Learn-about-the-architecture-of-CTC-2009-Knox-Le_geraadpleegd%20op%2030/09/2015).

11 Parken, D., Jahn, G., Andresen, B., Landorf, C. & Goad, P. (RAIA Gold Medal Jury) (1 March

Kleuradvies en gezondheidszorg

In Nederland zijn onder meer in het Wilhelmina Kinderziekenhuis in Utrecht, het Isala ziekenhuis in Zwolle, het nieuwe Martini Ziekenhuis in Groningen en het Meander Medisch Centrum in Amersfoort voorbeelden te zien van kleurgebruik waarbij de principes van de *Healing environment* uitgangspunt zijn geweest.¹² Maar ook in andere ziekenhuizen en instellingen voor gezondheidszorg waar de laatste decennia in de gebouwen en/of in het interieur vernieuwingen werden doorgevoerd, zijn deze principes terug te vinden.

Het expliciet willen benutten van de gezond makende werking van kleur binnen instellingen voor gezondheidszorg is binnen de fenomenologische benadering mijns inziens slechts een bijzonder geval van de streefrichting die in deze benadering zelf al leeft. Burgess sprak zich hierover in verband met de architectuur als volgt uit:

Architecture is a social art and an environmental art, but can also be a healing art. That's not a new idea, but it's unusual in this day and age. If the world is fragmented and alienated, architecture should be nurturing it towards a dynamic balance and connectedness.¹³

Dit betekent op het gebied van kleurgeving dat overwegingen van ecologische aard hierbij belangrijk zijn, dat expliciet gestreefd wordt naar bevordering van het fysieke en emotionele welzijn van de gebruikers, en dat de kleur spiritueel wekkend wordt gebruikt, doordat deze niet slechts 'aan de oppervlakte' wordt aangebracht, maar 'uit de diepte' van de gehele creatie komt, waardoor het wezenlijke hiervan mede beleefbaar wordt.

Het luisteren en spreken waarover in verband met het ontwerpproces van een architect werd geschreven, geldt eveneens voor het werk van een kleuradviseur die werkt met de fenomenologische benaderingswijze.

Een kleuradviseur levert oplossingen-op-maat met betrekking tot de kleurgeving van in dit geval de verschillende binnenruimten in een instelling voor gezondheidszorg. In het proces van 'luisteren' zal hij zich inleven in de functie en de kenmerken van de ruimtes waarvoor de kleuren bepaald moeten worden. Daarnaast zal hij met mensen gaan praten die gebruik (zullen gaan) maken van deze ruimtes. Waar komen zij voor, waar hebben zij behoefte aan en waaraan juist helemaal niet? Welke kwaliteiten zouden zij wensen dat hen vanuit de betreffende ruimtes tegemoet zouden komen? Is dat bijvoorbeeld warmte, omhulling, of juist rust en structuur, enzovoort? Welke voorzieningen zijn er nodig, en met welke andere overwegingen (veiligheid, toegankelijkheid, stressverlichting, ruimtelijke oriëntatie, mogelijkheid van

2004). *Architecture Australia*, Vol. 93, nr. 2. Online bron: http://architectureau.com/articles/gold-medallist_geraadpleegd op 25/09/2015.

12 In de ziekenhuisspecial in de NRC van zaterdag 28 maart en zondag 29 maart 2015 werden deze ziekenhuizen als voorbeeld besproken van (binnenhuis)architectuur waarin de principes van de *Healing environment* terug te vinden zijn. Het nieuwe Martini Ziekenhuis in Groningen ontbrak in hun selectie van voorbeelden, en is door mij toegevoegd. Zie de website: http://www.gastvrijezorg.nl/nieuws/healing-environment-werkt-in-martini-ziekenhuis-1190_geraadpleegd op 8-8-2015

13 Gregory Burgess Australia's Gold Medal. In: *Architectureweek*, 16 juni 2004. p. N1-3. http://www.architectureweek.com/2004/0616/news_1-2.html_geraadpleegd op 30-09-2015.



Afbeelding 5. Kapel Diaconessenziekenhuis in Leiden, oude staat.

visuele diagnose, noden van minder validen, bewegwijzering, motivatie medewerkers, enz.) dient rekening te worden gehouden? En aan welke eisen moet de verf voldoen (minimale geurbelasting, huidvetresistent, voldoen aan de eisen omtrent hygiëne, bestand zijn tegen desinfecterende middelen, ecologisch verantwoord, enz.) die in de instelling voor gezondheidszorg van de opdrachtgever gebruikt mag worden?

Evenals bij het ontwerpproces van de architect wisselen ook voor een kleuradviseur de fasen van fenomenologische verdieping en daadwerkelijke vormgeving elkaar af, en beïnvloeden ze elkaar wederzijds. Langs beide wegen wordt toegewerkt naar een ontwerp waarin alle betrokken aspecten 'op hun plaats vallen'. In stap 3 komt het moment dat de kleuradviseur niet meer alleen de verscheidenheid van alle aspecten vóór zich ziet waar hij rekening mee dient te houden, maar ook de 'wil' gaat waarnemen die zich hierin uitsprekt, en die in kleur vertaald zal worden.

In zijn kleuradvies wordt zichtbaar dat hij heeft geluisterd naar alle aspecten van zijn opdracht. Maar hij spreekt zich hierin zelf ook uit. Zijn kleuradvies zal net als bij het ontwerp van de architect geen advies zijn waarbij de eigen 'handtekening' prevaleert, of waarbij kleurcombinaties die in handboeken worden beschreven of elders gerealiseerd zijn, worden overgenomen. De meeste kleuradviseurs maken gebruik van één of meer kleursystemen, en zullen zeker bestaande handboeken of gerealiseerde oplossingen raadplegen. Maar de fenomenologische benadering leidt ook bij een kleuradviseur toch tot oplossingen op maat, omdat hij door deze benadering een unieke vraag naar kleurgeving op het spoor komt, die hem wordt gesteld vanuit alle aspecten van déze specifieke opdracht.



Afbeelding 6. Kapel Diaconessenziekenhuis in Leiden nu.

Afbeelding 5 en 6 laten een voorbeeld zien van de kapel in het Diaconessenziekenhuis in Leiden. Op deze afbeeldingen kan het effect van het gerealiseerde kleuradvies (afb. 6) worden vergeleken met de oude situatie (afb. 5), die als onbevredigend werd ervaren. Het ontwerp is van de in Leiden woonachtige architect, kleurconsulent en kunstschilder Jan de Boon (1958). Sinds 1986 werkt De Boon vanuit 'de Werkplaatsgsb', werkplaats voor glas-, schilder- en bouwkunst, eveneens in Leiden. De Boon maakte kennis met Goethes kleurenleer in 1983, tijdens zijn opleiding in Järna, Zweden, en heeft zich hierin in Nederland verder geschoold. De fenomenologische benaderingswijze is kenmerkend voor de projecten die vanuit de Werkplaatsgsb worden gerealiseerd.

Doordat De Boon als kunstschilder met zijn medewerkers ook de uitvoerende partij van het project was, heeft hij ter plekke kunnen zien wat de geplande kleuren in de gegeven situatie daadwerkelijk 'doen', en op grond hiervan de kleurtinten kunnen bijstellen.

De voor- en achterzijde van de kapel in de oude staat hadden verschillende functies. Aan de voorzijde bevond zich het religieuze gedeelte, aan de achterzijde het zit/vergadergedeelte. De kapel zoals hij was werd door de gebruikers niet als prettig ervaren. Er was een relatief groot licht/donkercontrast, harde zwart/wit kleurstellingen op de wanden en signaalrood voor de balustrade aan de achterkant van de ruimte. Deze kleurstelling kwam 'rationeel' over. De wens was om, met behoud van de twee zojuist genoemde functies, de ruimte een eenduidige uitdrukking van een religieus-christelijke stilte-ruimte te geven.

In de kapel van een ziekenhuis komen mensen met verschillende beweegredenen. Maar algemeen is een warme omhulling gewenst, die mensen ondersteunt

in het doorleven van een ziekte- of sterfproces van henzelf of van dierbaren. Een contrastrijke zwart/wit/rood toepassing die 'rationeel' overkomt, is dan minder op z'n plaats. In het resultaat na de kleuraanpassingen is te zien dat er warmere kleuren zijn gebruikt met een minder harde contrastwerking, en dat de functie van de ruimte als religieuze stilteruimte is verduidelijkt. De harde contrastwerking is veranderd in een minder sterk helderheidcontrast en een groter kleurcontrast, waardoor een meer harmonieuze samenhang is ontstaan. De achterzijde heeft een meer dekkende donkere tint (roze-paars) gekregen, waar men zich wat meer kan terugtrekken. Door verschil in kleurstelling en schildertechniek voor en achter (groen, transparant - roze-paars, dekkend) zijn de twee verschillende functies duidelijk ervaarbaar. Maar doordat deze kleuren een complementaire werking hebben, blijft het toch één samenhangende ruimte. En de veelkleurige bekleding van de stoelen vormt de schakel tussen voor- en achterkant.

Kunstzinnige therapie beeldend

De kunstzinnige therapie beeldend is begin vorige eeuw ontstaan. Onder de kunstzinnige therapie vallen ook kunstzinnige therapie muziek, spraak/drama en dans/euritmie (dit is een door Rudolf Steiner geïnaugureerde danskunst). Deze therapievormen maken deel uit van de antroposofische gezondheidszorg (AG). De AG is eveneens begin vorige eeuw ontstaan, en is bedoeld als een verruiming van de bestaande geneeskunde. De Nederlandse arts Ita Wegman (1876-1943) richtte in 1921 vlakbij Bazel het eerste antroposofische ziekenhuis op. Zij werd in dit initiatief gesteund door Rudolf Steiner, filosoof en grondlegger van de antroposofie. In de AG wordt veel aandacht geschonken aan de samenhang tussen lichaam (fysiologisch aspect), ziel (psychisch aspect) en geest (individueel- biografisch aspect), alsmede aan omgevingsfactoren rond ziekte en gezondheid. Het ondersteunen en actief stimuleren van het zelfregulerend en zelfgenezend vermogen van de mens, een gelijkwaardige relatie tussen zorgvrager en zorgverlener, meer tijd en aandacht voor de individuele patiënt en een terughoudend gebruik van reguliere medicijnen zijn belangrijke kenmerken van de AG. De kunstzinnige therapieën behoren tot de therapievormen binnen de AG waarmee de zorgvrager actief de eigen gezondheidstoestand kan beïnvloeden.¹⁴

De kunstzinnig therapeut beeldend heeft de kwaliteiten en wetmatigheden uit de beeldende kunst zelf ervaren in de eigen kunstzinnige scholing (tekenen, schilderen, boetseren) die deel is van de opleiding.¹⁵ Naast vakinhoudelijke kennis en vaardigheden wordt deze ervaringskennis in de therapie benut om langs kunstzinnige weg een evenwichtsherstellende invloed uit te oefenen op de fysieke, psychische en/

14 Baars, E. W. (2008). *Antroposofische gezondheidszorg – De professionele ambachtelijkheid van gezondheid bevorderen*. Amsterdam: uitgeverij SWP. (Rede, in verkorte vorm uitgesproken op 4 juni 2008 ter gelegenheid van de aanvaarding van het lectorschap antroposofische Gezondheidszorg aan Hogeschool Leiden.) Ook: Baars, E. & Koster, E. (2008). Het ontwikkelen van practice-based evidence: hoe diagnosticeren, sturen en evalueren antroposofische gezondheidswerkers in de praktijk? In E.W. Baars en G.H. van der Bie (eindred.), *Praktijkonderzoek in de antroposofische gezondheidszorg 2008*. Leiden: Hogeschool Leiden.

15 In Nederland wordt deze opleiding verzorgd aan Hogeschool Leiden, evenals de antroposofisch geïnspireerde opleidingen muziektherapie, spraak/drama, euritmie en de opleiding tot vrije school docent.

of individueel-biografische aspecten van de zorgvrager. Kenmerkend hierbij is dat deze in de kunstzinnige therapie beeldend zelf aan zijn therapie- of begeleidingsvragen kan werken, door middel van tekenen, schilderen en boetseren. In het tekenen staat als specifiek werkzaam therapeutisch middel de lijn, in het boetseren de vorm en in het schilderen de kleur centraal.

Bij het aanbieden van kleur in de kunstzinnige therapie gaat het in het algemeen om het gezond makend effect van het schilderen met specifieke kleuren of kleurcombinaties. Er wordt geschilderd met plantenverf, waterverf, gouache en acryl, op verschillende formaten. Natuurlijk speelt naast de kleur ook de vorm of de voorstelling vaak een min of meer belangrijke rol. Maar bij het therapeutisch schilderen ligt de nadruk gewoonlijk in eerste instantie op de kleur, en de vormen ontstaan hier vaak later pas uit. In het kader van dit proefschrift is het vooral belangrijk om op het therapeutisch gebruik van kleuren in te gaan. In de voorbeelden die hieronder worden gegeven, staat de kleur dus centraal, en speelt de vorm geen of een marginale rol.

In de introductie van dit proefschrift werd duidelijk dat modern kleuronderzoek veel materiaal heeft aangedragen waardoor de conclusie gerechtvaardigd lijkt dat de directe, prereflectieve werking van kleur een realiteit is. Maar welke werking een kleur(combinatie) in een concrete situatie zal hebben, is daarmee nog niet duidelijk. In de introductie werd vervolgens gesteld dat het bij de toepassing van kleur onmogelijk is om uit te gaan van gegeneraliseerde wetmatigheden. Om in de praktijk van de kunstzinnige therapie de goede kleurkeuzes te kunnen maken, is dus het eerder besproken geschoolde individuele oordeelsvermogen nodig, dat gebaseerd is op inzicht in de dynamiek of zijnswijze van de verschillende kleuren, en dat rekening kan houden met de steeds wisselende (samenstelling van) mensen en contexten.

In de kunstzinnige therapie gaat het om het tot stand komen van een therapietraject waarmee een (deel)antwoord wordt gegeven op de hulpvraag van de



Afbeelding 7: Methodisch Hart - model Hogeschool Leiden, opleiding kunstzinnige therapie beeldend 2014

cliënt. Het heen- en weergaande proces tussen de fenomenologische verdieping in de vraag en de daadwerkelijke vormgeving van het antwoord zoals dit hierboven bij de architect en de kleuradviseur werd beschreven, krijgt hier een speciaal karakter. Binnen de kunstzinnige therapie wordt weliswaar gewerkt met zorgprogramma's en het formuleren van een behandelplan, maar in het therapietraject is ruimte voor het individualiseren van de behandeling. Hierbij wordt in de beeldvormende fase en in principe na elke sessie van het behandeltraject het zogenaamde *Methodisch Hart – model* toegepast. Zoals op afbeelding 7 te zien is, vindt aan de linkerkant van dit model de fenomenologische verdieping in de vraag plaats (kennen), en rechts gaat het om de vormgeving van het antwoord (kiezen): de eerste/volgende stap in het therapietraject. De therapeut zal zich in de beeldvormende fase en na elke daarop volgende sessie in het therapietraject afvragen wat de cliënt (o.a. in het gemaakte werk) heeft laten zien, en op grond daarvan het behandelplan al dan niet bijstellen. De weg door het model begint links onderaan bij de eerste indruk, gaat dan omhoog en beweegt zich door het hart van de figuur in het midden (C) naar rechtsboven en dan weer naar onderen, waarna een volgende cyclus kan beginnen.¹⁶ In het hart van het model, in C, eindigt de weg van de fenomenologische verdieping: wat spreekt zich uit in het traject tot nu toe? En daarmee begint de weg waarop een 'antwoord' wordt vormgegeven: hoe vertaalt de therapeut dit 'wezenlijke' dat zich uitspreekt in adequate terminologie, wat wordt de richting van de volgende kunstzinnige opdracht en waarom, en is bijstelling van het behandelplan hierbij nodig of niet? De keuze voor bepaalde kleuren is dus onderdeel van de keuze voor bepaalde kunstzinnig-therapeutische opdrachten, die gewoonlijk in de vorm van een voorstel aan de cliënt worden aangeboden.

Tot slot van dit hoofdstuk volgen nu praktijkvoorbeelden van het therapeutisch aanwenden van kleur in twee trajecten kunstzinnige therapie, die in de jaren 2007 en 2008 hebben plaatsgevonden.¹⁷ Zowel de betreffende therapeuten als de cliënten werden door de onderzoeker zelf geïnterviewd. Er is gekozen voor trajecten waarin de kleur blauw centraal staat, omdat door het onderzoek naar de dynamiek van blauw in dit proefschrift de toepassing van deze kleur meer inzichtelijk zal zijn dan wanneer een andere kleur was gekozen.

Casus Victor

Victor was een man van toen 61 jaar. Op verwijzing van zijn huisarts kwam hij in november 2007 voor kunstzinnige therapie bij Marjolein. Zij werkt als zelfstandige in een samenwerkingsverband met twee antroposofisch huisartsen.

Victor heeft met een compagnon een eigen bedrijf als organisatieadviseur. Hij heeft een sterk verantwoordelijkheidsgevoel, en werkte mede daardoor zo hard dat hij hierbij ver over zijn grenzen is gegaan. Op 1 december 2006 ging hij naar zijn huisarts met klachten die in de richting wezen van een flinke burnout. Hij sliep heel slecht,

16 Bij dit model hoort een syllabus waarin de begripsdefiniëring wordt omschreven, en het gebruik van dit model wordt toegelicht.

17 De in deze voorbeelden voorkomende namen zijn gefingeerd. De betrokken cliënten hebben toestemming gegeven om deze tekst met foto's van het door hen gemaakte werk te publiceren. Deze voorbeelden zijn sterk verkorte versies van twee kunstzinnig therapeutische trajecten die worden beschreven in deel IV van: Uitgeest, W. (2010). *De binnenkant van blauw*. Zeist: Christofoor.

en had last van extreme vermoeidheid. Op advies van zijn huisarts is hij onmiddellijk gestopt met werken.

In november 2007 constateerde zijn huisarts dat Victor in de herstelfase van zijn burnout was gekomen, en adviseerde kunstzinnige therapie met als doel om te werken aan de opbouw van Victors 'opgebrande' vitaliteit en draagkracht. Victor had daarnaast de wens om meer contact te maken met zijn eigen gevoel. Hij is sensitief, maar gebruikte dit vermogen in de allereerste plaats ten dienste van anderen. Hij zette zich volledig in voor de mensen die zijn hulp als adviseur inriepen, en hoe hij zich daar zelf onder voelde vond hij niet van belang.

Een belangrijk doel in de therapie was: het vanuit zijn eigen gevoel verbinding maken met de buitenwereld.¹⁸ Zich bewust worden van zijn grenzen, zowel geestelijk als lichamelijk. Hiervoor was nodig dat hij de gelegenheid kreeg om automatismen in zijn reacties op vragen uit de buitenwereld te doorbreken. Tussen de vraag uit de buitenwereld (hulp- en begeleidingsvragen) en zijn antwoord (hieraan voldoen) moest ruimte ontstaan, waardoor hij zou kunnen ervaren wat er naar aanleiding van deze vraag bij hemzelf gebeurt. Daardoor zou hij bij een vraag van buitenaf *kunnen gaan kiezen* of en in hoeverre hij hierop in zou gaan.

Tot slot was het van belang dat het hem mogelijk werd gemaakt om te ontspannen en te genieten van de opdrachten in het traject. Het mocht geen 'aangenomen werk' worden. Dit was mede van belang voor de versterking van zijn vitaliteit.

Gezien deze doelen was het belangrijk om een techniek te kiezen die het meest direct op het gevoel werkt. Marjolein koos daarom in eerste instantie niet voor tekenen of boetseren, maar voor het schilderen in de *nat-in-nattechniek*. Dit is een techniek die weinig aandacht vraagt, zodat er veel ruimte overblijft voor (kleur) beleving. Er werd met een platte penseel van runderhaar (nr. 18) gewerkt. Verder waren er twee potten water om de penseel in uit te spoelen, een lapje om de penseel af te vegen of droger te maken, en een spons om het papier van tevoren aan twee kanten nat te maken. Het *A3-formaat papier* waarvoor werd gekozen, is niet heel groot, maar Victor werkte erg precies, en vond weinig ruimte al heel veel. Een groter vel (A2) zou ook meer van zijn vitaliteit hebben gevraagd.

Marjolein stelde Victor voor om (na een oefening in het vormtekenen als opmaat¹⁹) te gaan schilderen *met ultramarijnblauw*, zonder tot vorm te komen. Er werd hierbij verder geen uiterlijke prestatie gevraagd.

De bedoeling was dat de dynamiek van blauw zich hier zou kunnen manifesteren in de kwaliteiten: wijkend, ontvankelijk, vriendelijk, rustig, stil, en ook:

18 Deze doelen worden vastgesteld in overleg met de betrokken cliënt en de arts. De diagnostische fase waar deze doelen uit voortkomen, bestaat ook uit inzage dossiers en literatuur, gesprekken met de cliënt/derden en het maken van zogenaamd 'vrij' kunstzinnig werk door de cliënt, waarbij zonder opdracht wordt gewerkt. Meestal worden drie werken gemaakt, en wordt naderhand besproken wat hierin zichtbaar is geworden. Deze vrije werken zijn voor de therapeut mede belangrijk als diagnostisch materiaal, en voor het vertalen van de behandeldoelen in een kunstzinnig-therapeutisch behandeltraject. Literatuur over het beoordelen van vrij werk: Huber, M., Elst, B. van der. & Riezebos, C. (2003). *Vrije Schilderingen in de kunstzinnige therapie*. Op zoek naar een beoordelingsmethode. Driebergen: Louis Bolk Instituut.

19 Hierop wordt in deze op het gebruik van de kleur blauw in de therapie gerichte samenvatting verder niet ingegaan.

beschermend, trouw (zie ook het *Veld van blauwbelevingen*, hoofdstuk 6.4). Het ultramarijn heeft relatief veel rood in zich, waardoor het meer warmte en omhulling biedt dan de koelere blauwtinten. Hierdoor roept dit blauw minder snel associaties op met melancholie en droefheid. De verwachte werking was dat de combinatie van dit blauw met open opdrachten zonder prestatiedruk, Victor alle ruimte zou bieden om zijn gevoel naar boven te laten komen, en hem met rust zou laten zonder 'droef', 'onverschillig' of 'koel' te worden. Vanuit die ruimte zou hij de ontmoeting met een andere kleur kunnen aangaan op zijn eigen voorwaarden.

Het Pruisisch blauw is compacter, zwaarder, koeler en minder omhullend. Deze kleur biedt minder ruimte. Met dit blauw kon eventueel later een ontmoeting worden aangegaan, als er meer contact met het eigen gevoel zou zijn ontstaan.

Ontmoetingen in blauw

Victor heeft van januari tot juli 2008 kunstzinnige therapie gehad. In totaal waren er in dit traject 14 sessies: tweemaal per week gedurende zeven weken. De sessies duurden zoals gebruikelijk een uur. Na de drie werken die Victor in de beeldvormende fase heeft gemaakt (dit zijn 'vrije' werken zonder opdracht, hier niet besproken) werd gestart met de serie 'ontmoetingen in blauw'.

In de eerste schildering werkte Victor alleen met ultramarijn blauw (afb. 8). Je ziet dat de penseelstreken onderling verbonden zijn, zodat het werk niet streperig toont. Het schilderen van vlakken waarin de strepen van de penseelstreken verdwijnen, is een signaal dat het gevoelsgebied bij het werk betrokken is geraakt. Maar Marjolein vertelde dat dit in werkelijkheid niet meteen de eerste keer is gelukt; de strepen zijn verdwenen omdat Victor meerdere keren aan deze schildering heeft gewerkt (twee of drie keer). Steeds lag het werk van de vorige keer voor hem klaar, en hij besliste zelf of hij ermee verder wilde, of dat hij een andere schildering wilde gaan maken.



Afbeelding 8. Eerste schildering van de serie 'ontmoetingen in blauw'.



Afbeelding 9. Tweede schilderij van de serie 'ontmoetingen in blauw'



Afbeeldingen 10. Derde schilderij van de serie 'ontmoetingen in blauw'.

Vanaf afbeelding 9 was de opdracht om voorzichtig karmijnrood in het blauw toe te laten. In afbeelding 11 is ook een beetje geel toegevoegd. Victor:

Dat ik dat kon doseren... dat ik zelf kon kiezen hoeveel ik van die kleur kon toelaten... dat is voor mij enorm werkzaam geweest. Ik was voordat ik hier begon gewend om meteen te reageren als er iets op me af kwam. Dat automatisme is in deze serie met blauw volledig doorbroken. Ik heb dat als heel positief ervaren,



Afbeelding 11. Vierde schildering van de serie 'ontmoetingen in blauw'.



Afbeelding 12. Vijfde schildering van de serie 'ontmoetingen in blauw'.

en ik merk het nu ook in mijn dagelijks doen en laten. Dat direct reageren, dat doe ik niet meer. Ik kan het nu even weggelassen, eromheen lopen... dat soort dingen. Het draait eigenlijk allemaal om kiezen. Om voortdurend kiezen.

Bij de laatste schildering werd met Pruisisch blauw gewerkt (afb. 12). Dit is een krachtiger blauw, dat minder wijkt dan het ultramarijn. De opdracht was om het blauw

en geel te mengen, zodat uit deze menging het groen zou ontstaan. Kenmerkend voor een echte ontmoeting is immers dat hieruit iets nieuws kan ontstaan, aldus Marjolein. Dit vroeg van Victor om ook in deze oefening zijn eigen gevoel te blijven volgen, en niet in het 'aangenomen werk' terecht te komen. Victor:

Toch lukte het me ook bij die groene om het met mijn gevoel te blijven volgen. Toelaten, ervaren hoe het voelt, en of het nog een ontmoeting is; dat het voor mij klopt wat er gebeurt. Eigenlijk kwam ik door deze schildering langzaam weer terug uit het blauw. Vanuit die ruimte kwam ik weer terug naar de kant, terug naar deze wereld. Elke schildering was puur een groeiprocess. Eerst ging het om lucht en ruimte. En naderhand, met de introductie van de tweede kleur, ging het om opnieuw contact maken, de ontmoeting laten ontstaan en daar zelf de keuze in te hebben. Dat sturen vanuit m'n gevoel, dat is erg belangrijk geweest. Ik ben adviseur, en heb van nature de neiging om mensen te willen helpen. Maar nu heb ik wel zoiets van: Die vraag... ik snap dat je daarmee zit... maar in hoeverre is dit ook stimulerend voor mij? Kan ik me ermee verbinden vanuit mezelf, of moet ik misschien doorverwijzen? Vroeger had ik dat niet, dan was alleen die ander belangrijk. Ik ervaar het als een grote winst om dingen te doen vanuit een eigen verbondenheid, in plaats van uit iets waar ik zelf niet meer tussen kwam. Dat wil ik nooit meer kwijt!

Het gevolg van dit therapietraject voor zijn vitaliteit betreft dus het onderscheid dat Victor nu kan maken tussen wat hem energie geeft en wat hem energie kost. Omdat hij ervaren heeft dat hij daarin kan kiezen, kan hij ook grenzen gaan stellen, waardoor hij zijn energie beter kan bewaken en opbouwen. In het tweede traject kunstzinnige therapie waar Victor mee bezig was in de tijd dat wij elkaar spraken, werd hier verder aan gewerkt. Hij begon gaandeweg alweer dingen op te pakken. Maar het is heel duidelijk dat hij niet meer zo hard zal gaan werken als hij gedaan heeft. Dat wilde hij beslist niet meer.

Casus Beatrice

Beatrice is een vrouw van toen 59 jaar. Ze kwam eind november 2007 op verwijzing van haar huisarts voor kunstzinnige therapie bij Tariq, wiens praktijk deel uitmaakt van een antroposofisch gezondheidscentrum.

Ze heeft 4 kinderen, waarvan alleen de jongste nog thuis woont. Haar man is door een ongeluk om het leven gekomen. Twee van haar kinderen studeerden toen nog. Haar oudste zoon is autistisch en schizofreen, en al langer geleden opgenomen in een psychiatrische kliniek. In de tijd dat Beatrice bij Tariq kwam ging het een periode heel slecht met hem.

Beatrice was al eerder bij de arts gekomen omdat ze problemen had met haar bekkenbodemp. Ze leed aan verzakking van haar baarmoeder, darmen en blaas. Ze zou november 2007 worden geopereerd, maar dat moest worden uitgesteld in

verband met trombose in haar been. Ze heeft toen intensieve fysiotherapie gehad om haar bekkenbodemp te versterken, en zo de tijd tot de operatie te kunnen overbruggen. In dezelfde periode is het kleinkind van haar overleden vriendin, voor wie ze de vervangende oma was, gestorven aan kinderkanker.

Door dit alles had Beatrice het gevoel had niet meer verder te kunnen. Naast de verdere medische behandeling van haar bekkenbodemp zocht ze naar middelen om ook haar innerlijke basis te versterken. Het voorstel van haar huisarts om kunstzinnige therapie te gaan doen vond bij haar direct weerklank.

Uit haar klachten bleek dat de 'bodemp' waarop Beatrice staat, zowel lichamelijk als geestelijk weinig draagkracht meer heeft. Centraal in de therapie zal dus het versterken van deze bodemp staan. Deze crisis in haar leven bracht met zich mee dat in haar biografie een thema actueel werd: de omgang met het (innerlijk) duister. Haar mogelijkheden op intellectueel, emotioneel en spiritueel gebied in aanmerking genomen, leek het Tariq belangrijk om dit thema in de therapie centraal te stellen, en de crisis waarin Beatrice verkeerde, te benutten voor het versterken van haar innerlijke draagkracht. Daarnaast was de therapie gericht op ondersteuning van haar fysieke herstelproces.

In verband met dit laatste stelde Tariq in overleg met zowel de arts als met Beatrice voor om in de sessies van het therapietraject als vooroefening te werken aan wat complexere vormtekeningen.²⁰

In verband met het herstel van haar innerlijke draagkracht was het voorstel om daarnaast vooral te gaan schilderen, en hierbij de kleur indigo centraal te stellen. In de kunstzinnige therapie bestaat de ervaring dat cliënten die kampen met rouw en/of ernstig verdriet, zich vaak tot het indigoblaauw voelen aangetrokken. De duisternis ervan blijken zij als verwant te beleven aan de duisternis die zij zelf innerlijk ervaren. Het donkere indigo erkent als het ware hun verdriet. Vanuit dit duistere indigo kan de cliënt dan zijn weg gaan in het therapietraject.

Het aspect van de dynamiek van blauw dat in de dagwereld ruimte wil maken voor de realiteit van de nachtwereld, wordt hierin dus rechtstreeks benut. Daarnaast is de bedoeling dat deze dynamiek zich speciaal kan manifesteren in de aspecten van vertrouwen, de ervaring van het licht dat zich in het duister kenbaar maakt (Pseudo-Dionysos, zie 6.1) en de ervaring van een 'Tranquility and truth that cannot be subverted' (uitspraak van Mahnke, 6.2 en 6.4).

In het al eerder genoemde boek *Indigo. Leven in een kleur* staat dat mensen over de hele wereld de kleur blauw zowel met geluk en voorspoed als met ongeluk en tegenslag verbinden. In het bijzonder wordt indigoblaauw verbonden met extreme vormen van hemelse bescherming en geluk of diepe afgronden van leed (zie ook 6.1). Doordat het indigo deze uitersten verbindt, is de ervaring in de kunstzinnige therapie dat het indigo transformerend kan werken. Hoe donker het indigo ook is, als je ermee schildert is er ook licht in aanwezig. Deze ervaring kan vertrouwen en moed geven. En door de uiteenzetting met het donkere indigo kunnen cliënten iets ervaren van het licht dat in het eigen innerlijk duister altijd aanwezig is.

Welke cliënten op grond van de uiteenzetting met het duistere indigo een ontwikkeling kunnen doormaken die een (deel)antwoord geeft op hun hulpvraag, moet van tevoren door de therapeut worden ingeschat. Want het donkere indigo heeft

²⁰ Hierop wordt in deze samenvatting niet nader ingegaan, omdat het in het kader van dit proefschrift over het werken met de kleur blauw gaat.



Afbeelding 13. Eerste schildering met indigo

niet bij iedere cliënt het hier beoogde effect, omdat het ook de in de cliënt aanwezige gevoelens van duisternis en uitzichtloosheid juist kan versterken. In eerste instantie is het hierbij volgens Tariq van belang hoe de cliënt reageert op het voorstel om met indigo te gaan werken. Toen Tariq Beatrice voorstelde om met het duistere indigoblauw te gaan werken vond ze dit heel verrassend. Ze bleek een grote voorkeur te hebben voor blauw, en is als archeologe het indigoblauw al eerder tegengekomen. Ze was bezig met een dissertatie, en heeft onder andere onderzocht hoe het indigo in een bepaalde periode werd gebruikt om stoffen te verven. Het leek haar een intrigerend avontuur om nu op een heel andere manier met het indigo aan de slag te gaan.

Schilderen met indigo

Beatrice heeft van eind november 2007 tot maart 2008 gewerkt, eerst tweemaal per week, later eenmaal per week. Ze is veertien keer geweest. De sessies duurden zoals gebruikelijk een uur, met een kwartier ruimte eromheen.

Tariq vertelde dat de opdracht bij de eerste schildering met indigo (afb. 13) was om van onder naar boven van licht naar donker te schilderen, en dan met een drooggemaakte penseel van beneden naar boven 'iets als een boom' te laten groeien. In deze schildering komt de lijntendens sterk naar voren, de vorm is niet gebundeld en heeft geen 'bodem'. Bij de volgende schildering (afb. 14) zegt Beatrice:

Het begon zo donker, maar dat je er dan licht in kunt brengen, dat het veel meer kleuren bevat dan je zou denken, en dat er door het weghalen ook diepte kan ontstaan... Alsof je het kunt kneden, alsof je er met je handen in zit in plaats van met je penseel... Ik kreeg greep op dat licht en dat duister. En dat was heel spannend.

Wat Beatrice hier beschrijft is volgens Tariq een ervaring die kan optreden als je indigo niet alleen heel donker en dicht gebruikt, maar ook dunner uitschildert. Dan wekt het schaduwachtige indigo de innerlijke kleurbeleving op. Doordat het oog met lichtere en donkerder blauwgrijze schaduw tinten wordt geconfronteerd, neemt de innerlijke kleurgevoeligheid toe, en worden er kleurindrukken beleefd waarbij je niet goed meer weet of je ze zelf aan het beeld toevoegt of dat ze daar 'echt' in aanwezig zijn. Beatrice naar aanleiding van afbeelding 15:

Door het werken met indigo heb ik iets geleerd over het duister dat ik zelf tegen kom. Het duister van binnen. Ik heb een autistisch-schizofrene zoon, en dat is heel duister en heel heftig. En het kind voor wie ik de vervangende oma was, is overleden aan kinderkanker. En dat was allemaal zo verschrikkelijk verdrietig! Ik had ook last van mijn lijf, mijn bekkenbodem raakte verzakt... Toen ik hier kwam zag ik er werkelijk geen gat meer in. Het indigo was écht duister, het was overal nacht. En toen heb ik toch weer het licht erin gebracht.

Bij de laatste schildering (afb. 16) was de opdracht om het licht van bovenaf naar binnen te laten komen, in plaats van uit de verte naar je toe stralend. Open naar boven, maar wel begrensd en met een bodem eronder.

Door de uiteenzetting met het indigo heeft Beatrice een ontwikkeling kunnen doormaken waardoor haar draagkracht is vergroot. In het gesprek dat ik nog vóór haar operatie met haar had, zei ze dat volgens haar het effect van de therapie op haar draagkracht blijkt uit het feit dat haar klachten niet zijn verergerd, en dat zij zich tot nu toe overeind heeft weten te houden in deze zo zware periode. Doordat ze deze veranderingen ook meent te hebben geïntegreerd in haar persoon, zal dit effect volgens haar ook niet zomaar weer verdwijnen. Ze vertelde ook dat ze van plan is om het stuk dat ze in haar dissertatie aan de kleur indigo heeft gewijd, te herschrijven: "Wat ik hier allemaal aan die kleur heb ervaren, ja, niet geleerd maar ervaren, daar wil ik echt iets mee doen."



Afbeelding 14. Tweede schildering met indigo

Bijdrage van dit proefschrift aan het oordeelsvermogen inzake kleurkeuze in de beroepspraktijk

Het geschoolde oordeelsvermogen van mensen die in de praktijk met kleur werken, is doorgaans vooral gebaseerd op hun ervaringskennis, die in de loop van de jaren vaak steeds trefzekerder wordt (hier zijn zojuist voorbeelden van getoond). De bijdrage die dit onderzoek kan leveren aan het werk van deze mensen is denk ik *niet* dat hun ervaringskennis hierdoor merkbaar zou verbeteren. Behalve de ervaringskennis inzake de kleur blauw, die zich door het bestuderen van het onderzoek naar de dynamiek van blauw mijns inziens wél zou kunnen verdiepen. In dit proefschrift is slechts voor één kleur onder woorden gebracht wat in deze ervaringskennis met betrekking tot vele



Afbeelding 15. Derde schildering met indigo

kleuren aanwezig is. Alleen wordt deze kennis doorgaans nooit uitgeschreven, en dringt hij in de regel ook niet (helemaal) door in het denkende bewustzijn. Voor praktijkmensen kan dit proefschrift dus wél leiden tot (meer) bewustzijn omtrent de aard van hun ervaringskennis op het gebied van kleur. Daarnaast kan dit proefschrift een bijdrage zijn aan de methodische verheldering van de wijze waarop deze praktijkmensen tot hun kleurkeuzes komen.

Bij mensen waarbij de praktijkervaring nog niet heeft geleid tot een trefzeker oordeelsvermogen, kan mijns inziens zowel het fenomenologisch onderzoek naar de dynamiek van een kleur als de uiteenzettingen over de fenomenologische methode in dit proefschrift, een bijdrage leveren aan het verder ontwikkelen van deze ervaringskennis, en tevens aan het bewustzijn van wat er in deze ervaringskennis aan inzicht in de



Afbeelding 16. Vierde schildering met indigo

dynamiek van de verschillende kleuren werkzaam is.

Voor de mensen die in de praktijk werken met Goethes fenomenologische methode en met Goethes kleurenleer, kan de conclusie waardevol zijn die in hoofdstuk 4.3 werd getrokken omtrent de actualiteit van deze methode. Zoals in 4.3 naar voren kwam, heeft Steiner in zijn werken over Goethes methode indertijd geconcludeerd dat Goethe in zijn wetenschappelijk werk een fenomenologische methode *avant-la-lettre* hanteert; in dit proefschrift kwam naar voren dat deze methode sindsdien zijn actualiteit heeft weten te behouden. In verband met het feit dat Goethe zijn methode meer dan twee eeuwen geleden heeft beschreven en sommige *resultaten* van zijn wetenschappelijke onderzoeken dus gedateerd zijn, is dit een belangrijke conclusie²¹ Daarnaast zijn

²¹ In de terugblik op hoofdstuk 4 werd een voorbeeld van een gedateerde bevinding in Goethes

de opmerkingen van Wankmüller en Heisenberg met betrekking tot de actualiteit van Goethes kleurenleer interessant (zie hoofdstuk 2, natuurwetenschappen), evenals de uitspraak van Goethe zelf waarin hij stelt dat zijn kleurenleer ‘zo oud als de wereld’ is.²²

De filosofische doordening van de fenomenologische methode door Merleau-Ponty is voor praktijkmensen van grote betekenis, omdat hij inzicht geeft in de waarde en betekenis van een vorm van kennen die niet door afstand nemen ontstaat, zoals analytisch denken, maar door onder te duiken in de ervaring. Merleau-Ponty heeft de vruchtbaarheid van een dergelijke ‘onderwaartse weg’ tot oordeelsvorming meermalen benadrukt (analytisch versus aanschouwelijk denken, zie hoofdstuk 3 en 4). Het onderzoek van Merleau-Ponty naar de aard van deze ervaringskennis kan helpen om het belang ervan te onderstrepen, en vraagtekens te zetten bij het laten prevaleren van het analytisch denken in het (kleur)onderzoek.

Daarnaast heeft Merleau-Ponty ook de menselijke waarneming van kleur filosofisch doordacht op een wijze die aansluit op de ervaring van mensen die in de praktijk met kleur werken. Het werk van Merleau-Ponty op het gebied van kleur is een pleidooi voor de kleur als geleefde ervaring. In hoofdstuk 3.5 kwam bijvoorbeeld aan de orde dat degene die een kleur gewaarwordt, in die kleur het ‘voorstel’ tot een bepaalde wijze van bestaan aantreft; en dat zijn lichaam, nog vóórdat het tot een bewuste waarneming komt, al deelneemt aan de gesuggereerde existentiële vorm. Merleau-Ponty beschrijft hier nauwkeurig de prereflectieve ervaring die bij de oordeelsvorming van mensen die in de praktijk met kleur werken, een belangrijke rol speelt.

De bijdrage van dit proefschrift aan het op ervaringskennis gefundeerde oordeelsvermogen van mensen die in de praktijk met kleur werken, is dus vooral gelegen in de erkenning en doordening van de betekenis van hun ervaringskennis, naast de kennis die door analytisch denken wordt verkregen. Daarnaast kan het onderzoek naar de dynamiek van blauw in dit proefschrift leiden tot (meer) bewustzijn omtrent hetgeen in de oordelen met betrekking tot kleurkeuze van mensen met een op ervaringskennis gefundeerd oordeelsvermogen eigenlijk *werkzaam* is.

kleurenleer genoemd: dit betreft zijn verklaring met betrekking tot de kleuren die ontstaan als je door een prisma kijkt (zie hoofdstuk 2.1, tweede afdeling).

22 Wankmüller (2005). NF. In *GW: HA, Bd. 13*. p. 625.

BIBLIOGRAFIE

LIJST VAN AFKORTINGEN

- ADK. In *PP*. = Alle Domeinen van Kennis. In *Picasso in Parijs* (Read)
- AK. = Anish Kapoor (Meer)
- AR. In *GK*. = Abwehr der Romantik. In *Goethe und die Kunst* (Büttner)
- AU. In *GW*: HA, Bd. 13. = Anschauende Urteilskraft. In *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (Goethe)
- B. = Brancusi (Varia)
- BBS. = *Beredeneerde beschouwing der schilderkunde* (Piles)
- BF. In *AH*. = Die blaue Farbe. In *Das abenteuerliche Herz* (Jünger)
- BF. In *GW*: HA, Bd. 13. = Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort. In *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (Goethe)
- B. HC. = *Blue. The History of a Color* (Pastoureau)
- CD. In *MPAR* = Cézannes Doubt. In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 2: Merleau-Ponty's Essays on Painting* (Merleau-Ponty)
- CEHR. = *Color, Environment and Human Response* (Mahnke)
- CM. = *Colour and Meaning* (Gage)
- CPCT. = *Color Psychology and Color Therapy. A Factual Study of the Influence of Color on Human Life* (Birren)
- CPMP. In *MPAR*. = In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 3: Critical Essays on Merleau-Ponty's Philosophy on Painting* (Williams)
- E. = *Essays* (Merleau-Ponty)
- EOGD. = *Ethica-Ordine Geometrico Demonstrata: Deel I, stelling III* (Spinoza)
- EW. In *GW*: HA, Bd. 13. = Erfahrung und Wissenschaft. In *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (Goethe)
- EV. In *YK-WW*. = The Explorer of the Void. In *Yves Klein – Works/Writings* (Ottman)
- F. 1 = *Faust 1: Deel 1. Nacht* (Goethe)
- FA. = *Als een feniks uit de as. Herstellen en voorkomen van burn-out. Een oefenboek* (Rümke)
- GK. = *Über das Geistige in der Kunst* (Kandinsky)
- FW. = *Fenomenologie van de waarneming* (Merleau-Ponty)
- HMA. = *History of Modern Art* (Arnason & Mansfield)
- HN. = Hymnen an die Nacht. In *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Band 1* (Novalis)
- I. = *Indigo - leven in een kleur* (Oei)
- IAK. = Interview met Anish Kapoor (Furlong)
- K. = *Kleurenleer* (Itten)

- KF. = *Kunst der Farbe* (Itten)
- KFAG. = *Kulturgeschichte der Farbe - von der Antike bis zur Gegenwart* (Gage)
- KPB. = *Van karmijn, purper en blauw – over kleuren van de Middeleeuwen en daarna* (Pleij)
- Kzbb. = *Kleuren – zien beleven begrijpen* (Seiler-Hugova)
- LF. = *Licht und Farbe* (Heimendahl)
- L-T. = *Der Lüscher-Test Persönlichkeitsbeurteilung durch Farbwahl* (Lüscher)
- M. = *Metamorphose* (Julius)
- MF. = *Mensch und Farbe* (Frieling)
- MP. = *Merleau-Ponty – Filosoof van het niet-wetend weten* (Bakker)
- MR. In GW: HA, Bd. 12. = *Maximen und Reflexionen, Allgemeines, Ethisches, Literarisches IX. In Goethe Werke: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 12* (Goethe)
- NF. In GW: HA, Bd. 13. = *Nachwort zur Farbenlehre. In Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (Wankmüller)
- NG. = *Das Naturbild Goethes und die technisch-naturwissenschaftliche Welt* (Heisenberg)
- NOC. = *Newton and the Origin of Colours* (Newton)
- OG. = *Oog en Geest – een filosofisch essay over de waarneming in de kunst* (Merleau-Ponty)
- OP. In MPAR. = *Ontology and Painting: Eye and Mind. In The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 1: Introductions to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting* (Johnson)
- OPBE. In PAG. = *Het ontwikkelen van practice-based evidence: hoe diagnosticeren, sturen en evalueren antroposofische gezondheidswerkers in de praktijk? In Praktijkonderzoek in de antroposofische gezondheidszorg 2008* (Baars & van der Bie)
- PP. = *Picasso in Parijs* (McCully e.a.)
- PPCD. In MPAR = *Phenomenology and Painting: Cézannes Doubt. In Merleau-Ponty Aesthetics Reader* (Johnson)
- PV. = *Picasso Vivant* (Fabre)
- PWFO. = *Zum Problem der Wirkung der Farben auf den Organismus* (Goldstein & Rosenthal)
- RF. = *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos* (Bruns)
- S. = *Signes* (Merleau-Ponty)
- SP. In GW: HA. Bd. 12 = *Sprüche in Prosa. In Goethe Werke: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 12* (Goethe)
- TAS. = *Taking Appearance Seriously* (Bortoft)
- TW. = *Die Tragweite der Wissenschaft* (Weizsäcker)
- VVOS. In GW: HA, Bd. 13. = *Der Versuch als Vermittler von Object und Subject. In Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (Goethe)
- WFW. = *Wie Farben wirken: Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung* (Heller)
- WN. = *The Wholeness of Nature – Goethe's Way of Science* (Bortoft)

WW. = *De wereld waarnemen* (Merleau-Ponty)

WW UE. In GW: HA, Bd. 13. = *Dat Unternehmen wird entschuldigt*. In *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (Goethe)

UEE. = *Untersuchungen über Empfindung und Empfinden I* (Werner)

VFM. = *Der Vier-Farben-Mensch* (Lüscher)

WF. = *Das Wesen der Farben* (Steiner)

YK. = *Yves Klein* (Wember)

ZF. = *Zur Farbenlehre* (Goethe)

ZF. In GW: HA, Bd. 13. = *Zur Farbenlehre*. In *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I*

BIBLIOGRAFIE

Adams, R. J., Courage, M. L. & Mercer, M. E. (1994). Systematic measurement of Human Neonatal Color Vision. *Vision Research*, Vol. 34. p. 1691-1701.

Adams, R. J. (1995). Further Exploration of Human Neonatal Chromatic-achromatic Discrimination. *Journal of Experimental Child Psychology*, Vol 60, p. 344-360. Elsevier (Uitg).

Arnason, H. H., & Mansfield E. C. (2010). *History of Modern Art* (6^e druk). New York: Pearson.

Albers, J. (1963). *Interaction of Colour XXIV, 1*. New Haven en Londen: Yale University Press.

Apel, F. (1994). Der lebendige Blick-Goethes Kunstanschauung. In S. Schulze (samensteller), *Goethe und die Kunst* (p. 571-578). Ostfildern: Verlag Gerd Hatje.

Arnason, H. H. & Mansfield E. C. (2010). *History of Modern Art* (6^e druk). New York: Pearson.

Aydin, C. (Red.), (2007). *De vele gezichten van de fenomenologie*. Kampen: Klement.

Baars, E. W. (2008). *Antroposofische gezondheidszorg – De professionele ambachtelijkheid van gezondheid bevorderen*. Amsterdam: Uitgeverij SWP.

Baars, E. & Koster, E. (2008). Het ontwikkelen van practice-based evidence: hoe diagnosticeren, sturen en evalueren antroposofische gezondheidswerkers in de praktijk? In E.W. Baars en G.H. van der Bie (eindred.), *Praktijkonderzoek in de antroposofische gezondheidszorg 2008*. Leiden: Hogeschool Leiden.

Bakker, R. (1975). *Merleau-Ponty – Filosoof van het niet-wetend weten*. Baarn: Wereldvenster.

Baume, N. (2008). Mythologies in the making: Anish Kapoor in conversation with Nicholas Baume. Interview in N. Baume (et. al.), *Anish Kapoor – Past, Present, Future*. Boston: The Institute of Contemporary Art.

Bentano, F. (1874). *Psychologie von empirischer Standpunkt*. Leipzig: Duncker & Humblot.

Bhabha, H. K. (2009). Anish Kapoor: Making Emptiness. Essay in *Anish Kapoor* (p. 171-177). London: Thames & Hudson Ltd. & New York: Harry N. Abrams Inc.

Birren, F. (1950). *Color Psychology and Color Therapy. A Factual Study of the Influence of Color on Human Life*. New York: McGraw-Hill.

- Birren, F. (1956). *Selling Color to People*. New York: University Books.
- Blanc, C. (1867). *Grammaire des Arts du Dessin*. Paris: Renouard.
- Borman, F. & Serling, R. J. (1988). *Countdown - An Autobiography*. New York: Silver Arrow.
- Bortoft, H. (1996). *The Wholeness of Nature – Goethe's Way of Science*. Edinburgh: Lindisfarne Press and Floris Books.
- Bortoft, H. (2012). *Taking Appearance Seriously*. Edinburgh: Floris Books.
- Breukel, A. van den. (1994). *Met andere ogen: Over wetenschap en het zoeken naar zin*. Kampen: Ten Have.
- Broadbent, D. A. (1985). *Perception and Communication*. New York: Pergamon.
- Bruns, M. (2001). *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos* (3^e druk). Stuttgart: Reclam.
- Brüderlin, M. (2009). The Innerworld of the Outerworld of the Innerworld – James Turrel and the boundaries between Sensory and Spiritual experience. Essay in M. Brüderlin & E.B. Kirschner (Red.), *James Turrel – The Wolfsburg Project* (p.122 - 150). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Büttner, F. (1994). Abwehr der Romantik. Essay in S. Schulze (samensteller), *Goethe und die Kunst* (p. 456 - 467). Ostfildern: Verlag Gerd Hatje.
- Chevreul, E. (2012). *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. (Oorspr. gepubliceerd in 1839). Vanves : Hachette Livre BNF.
- Cohn, J. (1894). Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und ihrer Kombinationen. In W. Wundt (Red.), *Philosophische Studien, Band 10*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.
- Conrad-Martius, H. (1923). Realontologie, in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 6 (p. 159-333). Halle: Max Niemeyer Verlag.
- Dalen-Oskam, K. van & Mooijaart, M. (2005). *Nieuw Bijbels Lexicon* (3de herziene druk). Amsterdam: Bert Bakker.
- Deikman, A. J. (1973). Bimodal Consciousness & Deautomatization and the Mystic Experience. In R. E. Ornstein e.a., *The Nature of Human Consciousness*. San Francisco: W. H. Freeman.
- Delacroix, E., Flat, P. & Piot, R. (1893). *Journal de Eugène Delacroix, 3^e deel*. Parijs: Éditions Plon.
- Doran, P. M. (Red.), (1978). *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula.
- Elliot, A.J., Moller, A.C., Friedman, R., Maier, M.A. & Meinhardt, J. (2007). Color and Psychological Functioning: The effect of Red on Performance Attainment. *Journal of Experimental Psychology, Vol. 136*, nr. 1, p. 154-168.
- Elliot, A.J. & Niesta, D. (2008). Romantic Red: Red Enhances Men's Attraction to Women. *Journal of Personality and Social Psychology, Vol. 95*, nr. 5, p. 1150-1164.
- Evans-Wentz, W. Y. (2000). *The Tibetan Book of the Dead* (4e druk). New York: Oxford University Press.
- Fabre, J. P. i. (1998). *Picasso Vivant 1881-1908* (2e druk in het Frans, vertaling R. Marrast). Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft mbH. (Oorspronkelijk in Catalaans.)
- Fink, E. (1934). *Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik*. Berlin-Charlottenburg: Pan-Verlagsgesellschaft M.b.H.
- Freudenberger, H. J. (1974). Staff Burnout. In *Journal of Social Issues, Vol. 60*, p. 159 - 165.
- Friedrich W. R. (Uitg.), (1883). *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter I, 1796-1811*. Berlin: Duncker und Humblot Verlag.

- Frieling, H. (2006). *Mensch und Farbe* (2^e gewijzigde druk). Göttingen/Zürich: Muster-Schmidt Verlag.
- Gadamer, H.G. (1960). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.
- Gage, J. (1993). *Colour and Culture –Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson.
- Gage, J. (2001). *Kulturgeschichte der Farbe – von der Antike bis zur Gegenwart* [Colour and Culture - Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction] (M. Moses & B. Opstelten, vertaling) London: Thames and Hudson. (Originele Engelstalige uitgave gepubliceerd in 1993).
- Gage, J. (2006). *Colour and Meaning*. London: Thames & Hudson.
- Goethe, J.W. von. (1808). *Faust 1*. Tübingen: J.G. Cotta.
- Goethe, J. W. von. (1810). *Zur Farbenlehre*. Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
- Goethe, J. W. von. (1836). *Goethe's sämtliche Werke*. Parijs: Tétot Frères.
- Goethe, J.W. von. (1848-51). *Goethes Briefe an Frau von Stein aus den Jahren 1776–1820*. 3 Bde. Weimar: Schöll, A.
- Goethe, J. W. von. (2012). *Briefe an Charlotte Stein, Bd 2*. Hamburg, Tredition Verlag.
- Goethe, J.W. von. (1874). *Goethes naturwissenschaftliche Correspondenz I, 1812-1832*. Leipzig: F. Th. Bratranek (uitgever).
- Goethe, J.W. von. (1913). *Italienische Reise*. Leipzig: Insel Verlag.
- Goethe, J. W. von. (1947). In D. Kühn & W. von Engelhardt. *Goethe - Die Schriften zur Naturwissenschaft I*, 3. Weimar: Deutsche Akademie der Naturforscher (Leopoldina).
- Goethe, J. W. von (1954). *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche: Band 13*. (E. Beutler, red.) Zürich/Stuttgart Artemis-Verlag.
- Goethe, J. W. von. (2009). In B. Siepmann van den Berg (Samensteller). *Goethe Kleurenleer* (5^e druk) (P. Lukkenaer, vertaling). Zeist: Christofoor.
- Goethe, J. W. von. (1960 – 1978). *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Band 17-22. Berliner Ausgabe* (S. Seidel, Hrsg.). Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Goethe, J.W. von. (1981). *De metamorfose van de planten*. (W. Beekman en L. van Looy, vertaling). Rotterdam: Christofoor.
- Goethe, J. W. von. (1982). Uit de roman: Wilhelm Meisters Wanderjahre. In E. Trunz (Red.), *Goethe Werke, Romane und Novellen III, Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 8*. (9^e druk). München: Verlag C. H. Beck.
- Goethe, J.W. von. (2005). Anschauende Urteilskraft. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14^e druk, p. 30 - 31). München: Verlag C. H. Beck.
- Goethe, J. W. von. (2005). Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14^e druk, p. 37 – 41). München: Verlag C. H. Beck.
- Goethe, J. W. von. (2005). Das Unternehmen wird entschuldigt. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe: Johan Wolfgang von Goethe - Werke, Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14^e druk, p. 53 -54). München: Verlag C. H. Beck.
- Goethe, J. W. von. (2005). Der Versuch als Vermittler von Object und Subject. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil). *Goethe: Johan Wolfgang von*

- Goethe - Werke, Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. *Naturwissenschaftliche Schriften I* (14^e druk, p. 10 -20). München: Verlag C. H. Beck.
- Goethe, J. W. von. (2005). Die Absicht eingeleitet. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14^e druk, p. 54 - 59). München: Verlag C. H. Beck.
- Goethe, J. W. von (2005). Einwirkungen der neueren Philosophie. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14^e druk, p. 25 - 27). München: Verlag C. H. Beck.
- Goethe, J.W. von. (2005). Erfahrung und Wissenschaft. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14^e druk, p. 23 - 25). München: Verlag C. H. Beck.
- Goethe, J.W. von. (2005). Maximen und Reflexionen, Allgemeines, Ethisches, Literarisches IX. In E. Trunz, & H. J. Schrimpf (Red) en H. von Einem & H. J. Schrimpf (Kommentarteil), *Goethe Werke: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 12.* (9^e druk). München: Verlag C. H. Beck.
- Goethe, J. W. von. (2005). Die Metamorphose der Pflanzen. Elegie in: E. Trunz (Red.), *Goethe Werke: Gedichte und Epen I. Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 1.* (14^e druk, p. 199-201). München: Verlag C.H. Beck.
- Goethe, J.W. von. (1960) Wiederfinden. Gedicht in: *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* [Band 1–16], Band 1. Berlin en Weimar: Aufbau Verlag. p. 536-537.
- Goethe, J. W. von. (2005). Sprüche in Prosa. In Trunz, E. & Schrimpf, H. J. (Red.) en Einem, H. von & Schrimpf, H. J. (Kommentarteil), *Goethe Werke: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 12.* (14^e druk) München: Verlag C. H. Beck.
- Goethe, J.W. von. (2005). Zur Farbenlehre. In D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14^e druk, p. 314 - 523). München: Verlag C. H. Beck.
- Goethe, J.W. von. (2012). *Briefe 1797/1799*. Altenmünster: Jazzybee Verlag.
- Goethe J. W. von. (2013). *Campagne in Frankrijk*. [Campagne in Frankreich] (W. Oranje, vertaling). Hoorn: Hoogland en van Klaveren. (Originele uitgave gepubliceerd in 1972).
- Goethe, J. W. von. (2013). Buch Suleika, West-östlicher Divan. In M. Holzinger (Red.), *Berliner Ausgabe* (p. 63 -87). Berlin: Aufbau Verlag.
- Goethe, J.W. von. (2014). Maximen und Reflexionen. In K. M. Guth (Red.), *Sammlung Hofenberg*. Berlin: Verlag der Contumax GmbH & Co. KG.
- Goldstein, K. & Rosenthal, O. (1930). Zum Problem der Wirkung der Farben auf den Organismus. *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, Bd. 26, p. 3 - 26.
- Groot, A. F. de. (2002). *Kunstenars over Kunst*. Soest: Kairos.
- Haftmann, W. (1971) *Emil Nolde – Ungemalte Bilder: Aquarellen und "Worte am Rande"*. Keulen, DuMont Schauberg.
- Harlan, V. (1986). *Was ist Kunst? Werkstatt Gespräche mit Beuys*. Stuttgart: Urachhaus.
- Hård, A. & Sivik, L. (2001). A Theory of Colors in Combination: A Descriptive Model Related to the NCS Color-Order System. *Color research and Application*, Vol. 26, nr 1.

- Hegel, G. W. F. (1973) (oorspr. 1807) *Phänomenologie des Geistes*. In: *Werke III*, E. Moldenhauer en K. M. Michel (red.). Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Hegel, G. W. F. (1847). *Vorlesungen über die Naturphilosophie als Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse: Werke 7, Band I, Abteilung 2*. Berlin: Verlag Duncker und Humblot.
- Heimendahl, E. (1974). *Licht und Farbe*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Heisenberg, W. (1945). Die Goethe'sche und die Newton'sche Farbenlehre im Lichte der modernen Physik. In W. Heisenberg, *Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft* (4e druk, p. 58 - 76). Leipzig: S. Hirzel Verlag.
- Heisenberg, W. (1967). Das Naturbild Goethes und die technisch-naturwissenschaftliche Welt. In *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Band 29*. Weimar: Wachmuth, A.B.
- Heiss, R. (1960). Über psychische Farbwirkungen. *Studium Generale: Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften in Zusammenhang ihrer Begriffsbildung und Forschungsmethoden. Jahrgang XIII*, Heft 7. p. 379-391. Berlin, Göttingen en Heidelberg: Springer Verlag.
- Heller, E. (1990). *Kleur: Symboliek, Psychologie, Toepassing*. (E. Stevens, vertaling). Utrecht: Spectrum/Aula.
- Heller, E. (1990). *Wie Farben wirken: Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung* (3^e druk). Berlin: Rowohlt Verlag.
- Helmholz, H. von. (1896). Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen. In H. Helmholz, *Vorträge und Reden, Bd. 2*. (4. Auflage, p. 335-361). Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn.
- Helmholtz, H. von. (1903). Über Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten. In H. von Helmholtz (Red.), *Populäre wissenschaftliche Vorträge* (Heft 1, 5^e druk). Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn (uitgever).
- Hering, E. (1905-1920). *Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn*. Leipzig: Engelmann.
- Hildebrandt, T. (2010) Die paradigmata zu Goethes Farbenlehre. Essay in Kühl, J., Löbe, N., Rang, M. (samenstellers): *Experiment Farbe – 200 Jahre Goethes Farbenlehre* (p. 79-92). Dornach, Verlag am Goetheanum.
- Hinz, S. (Hrsg). (1974). *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen* (2^e gewijzigde en uitgebreide druk). Berlin: Henschel Verlag.
- Huber, M., Elst, B. van der. & Riezebos, C. (2003). *Vrije Schilderingen in de kunstzinnige therapie. Op zoek naar een beoordelingsmethode*. Driebergen: Louis Bolk Instituut.
- Itten, J. (1961). *Kunst der Farbe – Subjektives erleben und objectives Erkennen als Wege zur Kunst* (4^e druk). Ravensburg: Otto Maier Verlag.
- Itten, J. (2002). *Kleurenleer* (13^e druk) [Kunst der Farbe] (R. Smeets, vertaling). De Bilt: Canteleer. (Originele Duitstalige uitgaven gepubliceerd in 1998).
- Jaffé, H. L. C. (1967). *Mondrian und de Stijl*. Keulen: DuMont Schauberg.
- Janson, H. W. (1995). *Wereldgeschiedenis van de kunst* (5^e druk). Houten: De Haan.
- Jawlenski, A. (1970). *Alexej Jawlenski – Köpfe – Geschichte – Meditationen*. (C. Weiler, red.) Hanau: Dr. Hans Peters Verlag.
- Johnson, G. A. (1993). Phenomenology and Painting: Cézannes Doubt. In G. A. Johnson (Red. en introductie), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 1: Introductions to Merleau-Ponty's Philosophy of painting*. Evanston: Northwestern University Press.
- Johnson, G. A. (1993). Ontology and Painting: Eye and Mind. In G. A. Johnson (red. en

- introdutctie), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 1: Introductions to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting*. Evaston: Northwestern University Press.
- Julius, F. H. (1999). *Metamorfose – ontwikkeling bij plant en mens* (4^e herziene druk; P. Geluk, red.). Zeist: Vrij Geestesleven.
- Jünger, E. (1942). Die blaue Farbe. Essay in E. Jünger, *Das abenteuerliche Herz* (6^e druk, p. 153 - 155). Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt.
- Kaiserling, C. (1930). *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft* (Naturwissenschaftliche Klasse, Jahrgang 7, Heft 4). Halle: Max Niemeyer Verlag.
- Kandinsky, W. (1982). *Complete Writings on Art*. (K. C. Lindsay en P. Vergo, vertaling en bewerking). Londen: Faber and Faber.
- Kandinsky W. I. (1952). *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag.
- Kapoor, A. (2011). Leviathan. *Dezeen - Architecture and Design Magazine*. Londen: Dezeen limited. (van online tijdschrift: <http://www.dezeen.com>)
- Katholieke Bijbelstichting, Boxtel. (1975). *Bijbel* (Willibrordvertaling).
- Kirschner, E.B. (2009). Vom Raum zur Fläche zum Raum: Zu den Werken in der Ausstellung. Essay in M. Brüderlin & E.B. Kirschner (Red.), *James Turrel – The Wolfsburg Project* (p. 70-79). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Klee, P. (1979) *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. (J. Glaesemer, red. en voorwoord). Bazel: Schwabe.
- Klein, Y. (2010). Writings: The Monochrome Adventure: The Monochrome Epic. In K. Ottman, *Yves Klein – Works/Writings* (red. en vertaling Klaus Ottman, p. 135 – 149). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Kopacz, J. (2003). *Color in Three-Dimensional Design* (1^e druk). New York: McGraw-Hill Professional.
- Kreikenbom, D. (1994). Verstreute Bemerkungen zu Goethes Anschauung antiker Kunst. In S. Schulze (samensteller), *Goethe und die Kunst*. Ostfildern: Verlag Gerd Hatje.
- Küller, R. (1977). *Psycho-Physiological Conditions in Theatre Construction*. (Paper, gepresenteerd op het 8e wereldcongres van de International Federation for Theatre Research [IFTR] in München.)
- Kwant, R. C. (1966). *From Phenomenology to Metaphysics; an inquiry into the last period of Merleau-Ponty's philosophical life*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Lievegoed, Prof. Dr. B.C.J. (1983). *Mens op de drempel*. Zeist: Vrij Geestesleven.
- Lüscher, M. (1971). Der Lüscher-Test. *Persönlichkeitsbeurteilung durch Farbwahl*. Hamburg: Rowohlt.
- Lüscher, M. (2013). *Der Vier-Farben-Mensch: Der Weg zum inneren Gleichgewicht* (5^e druk, opnieuw bewerkte uitgave). Berlin: Ullstein Buchverlage.
- Mack, G. (2001). Interview met James Turrel: Wir sind nicht fürs Tageslicht geschaffen. In: *Die Weltwoche*, Ausgabe 40/2001.
- Mahnke, F. H. (1996). *Color, Environment and Human Response*. New York: John Wiley & Sons, Inc.
- Maltzahn, H. (1940). *Philipp Otto Runge's Briefwechsel mit Goethe*. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft.
- McCully, M. (2011). *Picasso in Parijs, 1900-1907* (Red. M. Reaburn, eindred. A. Langedijk, vertaling E. Tack). Amsterdam: van Goghmuseum; Barcelona: Museu Picasso; Brussel: Mercatorfonds. (Met bijdragen van Bakker, N., Cendoya, I. & Read P.)

- Mehta, R. & Zhu, J.Z. (2009). Blue or red? Exploring the effect of color on cognitive task performances. *Science Magazine*. Vol. 323, nr. 5918, p. 1226-1229.
- Merleau-Ponty, M. (1945). Le doute de Cézanne. *Revue Fontaine*, deel 8, nummer 47. p. 80-100.
- Merleau-Ponty, M. (1993). Cezannes Doubt [Le doute de Cézanne] (M. B. Smith, vertaling). Essay in G. A. Johnson (Red. en introductie), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 2: Merleau-Ponty's Essays on Painting*. (p. 59-76). Evaston: Northwestern University Press. (Originele uitgave gepubliceerd in 1945).
- Merleau-Ponty, M. (2009). *Fenomenologie van de waarneming* [Phénomènologie de la Perception] (D. Tiemersma, vertaling). Amsterdam: Boom. (Originele uitgave gepubliceerd in 1945).
- Merleau-Ponty, M. (2011). *De wereld waarnemen* [Causeries](4^e druk, J. Slatman, vertaling). Amsterdam: Boom. Oorspronkelijke uitgave gepubliceerd in 1948)
- Merleau-Ponty, M. (1963). *Sens et non-sens*. Parijs: Nagel. (originele uitgave in 1948).
- Merleau-Ponty, M. (1993). Indirect Language and the Voices of Silence. [Le language Indirect et les Voix du Silence] Essay in G. A. Johnson (Red. en introductie), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 2: Merleau-Ponty's Essays on Painting*. Evaston: Northwestern University Press. (Originele uitgave in *Signes*, p. 49-104, gepubliceerd in 1960).
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Oog en Geest – een filosofisch essay over de waarneming in de kunst* [L'œil et l'esprit] (R. Vlasblom, vertaling). Baarn: Ambo. (Originele uitgave gepubliceerd in 1960).
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Parijs: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible* [Le visible et l'invisible] (A. Lingis, vertaling). Evanston: Northwestern University Press. (Originele uitgave gepubliceerd in 1964.)
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Essays* (J.W. Opper-Veltkamp, vertaling). Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum.
- Mitter, P. (2008). History, Memory and Anish Kapoor. Essay in N. Baume (et. al.), *Anish Kapoor – Past, Present, Future*. Boston: The Institute of Contemporary Art.
- Nachmanson, D., Ochoa, S. & Lipmann, F. A. (1960). *Otto Meyerhof- 1884-1951: A biographical memoir*. Washington D.C.: National Academy of Sciences.
- Nescio (pseudoniem voor Jan Hendrik Frederik Grönloh) (1961). *Boven het dal – en andere verhalen*. Amsterdam: Oorschot bv.
- Newman, B. (1984). Tekst bij het schilderij Who's afraid of Red, Yellow and Blue III. In A. van Grevenstein, E. de Wilde & K. Schampers (Red.), *La Grande Parade* (catalogus). Amsterdam: Stedelijk Museum.
- Newton, I. (1671). New Theory about Light and Colours. Brief aan Royal Society. In M. Roberts & R. Thomas (1934), *Newton and the Origin of Colours*. London: Bell.
- Newton, I. (1952) *Opticks*. New York: Dover publications. (Oorspr. gepubliceerd in 1730.)
- Novalis (1960-1977). Hymnen an die Nacht. Uit: *Novalis: Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Band I*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag. (Oorspr. gepubliceerd in 1800.)
- Novalis (1992). *Hymnen aan de nacht*. (A. Bodde, vertaling). Zeist: Vrij Geestesleven.
- Novalis (auteur) & Neuhaus, A. (kommentaar) (2007). *Heinrich von Ofterdingen* (1^e druk). Berlin: Suhrkamp Verlag. (Door Novalis' dood in 1801 onvoltooid gebleven, in 1802 voor het eerst gepubliceerd.)

- O'Connor, Z. (2011). Colour Psychology and Colour Therapy: Caveat Emptor. *Color Forum*, Vol. 36, nr 3, p. 229-234.
- Oei, L. (red.) (1985). *Indigo - Leven in een kleur*. Amsterdam: Stichting Indigo.
- Ostwald, F. W. (1916). *Die Farbenfibel*. Leipzig: Verlag Unesma.
- Ottman, K. (2010). The Explorer of the Void. In K. Ottman, *Yves Klein – Works/ Writings* (red. en vertaling K. Ottman, p. 9 – 127). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Parken, D., Jahn, G., Andresen, B., Landorf, C. & Goad, P. (RAIA Gold Medal Jury) (1 March 2004). *Architecture Australia*, Vol. 93, nr. 2.
- Pastoureau, M. (2001). *Blue: The History of a Color* [Bleu: Histoire d'une couleur] (M.I. Cruse, vertaling). Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Picabia, F. (1981). *The Dada Painters and Poets – An Anthology*. (R. Motherwell, red.) Cambridge: Harvard University Press.
- Piles, R. de. (1756). *Beredeneerde beschouwing der schilderkunde* [Cours de peinture par principes] (J. de Jongh, vertaling). Paris: Estienne. (Originele uitgave gepubliceerd in 1708).
- Pleij, H. (2002). *Van karmijn, purper en blauw – over kleuren van de Middeleeuwen en daarna*. Amsterdam: Prometheus.
- Plotinus (1991). *The Enneads*. (J. Dillon, red.; S. MacKenna, vertaling). London: Penguin Books. (Originele tekst geschreven tussen 253 – 270.)
- Poling, C. V. (1982) *Kandinsky - Unterricht am Bauhaus*. Weingarten: Kunstverlag Weingarten.
- Raehlmann, E. (1901). Über Farbensehen und Malerei: eine kunstphysiologische Abhandlung in allgemein verständlicher Darstellung. München: Reinhardt.
- Read, P. (2011). Alle Domeinen van Kennis. In McCully et. al. *Picasso in Parijs* (p. 155-173). Amsterdam, van Goghmuseum; Barcelona, Musee Picasso; Brussel, Mercatorfonds.
- Restany, P. & Goddard, D. (Ed.), (1982). *Yves Klein*. Paris: Harry N. Abrams Inc.
- Riemer, F. W. (samensteller) (1883). *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter I, 1796-1811*. Berlin, Duncker und Humblot Verlag.
- Rilke, R. M. (1952). *Briefe über Cézanne*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Rilke, R. M. (1990). Brieven over Cézanne (2^e druk) [*Briefe über Cézanne*] (P. van der Eijk, vertaling). Nijmegen: SUN. (Originele uitgave gepubliceerd in 1952).
- Rinpoche, S. (2002). *The Tibetan Book of Living and Dying* (revised and updated) San Francisco: Harper.
- Rosenkranz, K. (1844). *G. W. Hegels Leben*. Berlin: Verlag Duncker und Humblot.
- Runge, P. O. (1810). *Die Farben-Kugel, oder Construction des Verhaeltnisses aller Farben zueinander*. Hamburg: Perthes.
- Rümke, A. (2008). *Als een feniks uit de as. Herstellen en voorkomen van burn-out. Een oefenboek*. Zeist: Christofoor.
- Ryle, G. (2002). *The Concept of Mind*. (Oorspr. 1949). Chicago: University of Chicago Press.
- Sacks, O. (1985). *The man who mistook his wife for a hat* (1e druk). London: Pan Books.
- Schelling, F. W. J. von. (1856- 1858). *Sämmtliche Werke I, deel 4* (K. F. A. Schelling, red.). Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag.

- Scheffler, K. (1901). Notizen über die Farbe. In: *Decorative Kunst IV* (illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst.) München, Bruckmann.
- Schoenmaekers, M. H. J. (1915). *Het Nieuwe Wereldbeeld*. Bussum, Van Dishoeck.
- Schopenhauer, A. (1816). Über das Sehen und die Farben. Leipzig: Hartknoch.
- Schulze, S. (samensteller, medeauteur) (1994). *Goethe und die Kunst, Goethes Ideal, Kat. 1-14*. Ostfildern: Verlag Gerd Hatje. (Katalogus bij de tentoonstelling Schirn Kunsthalle Frankfurt en Kunstsammlungen zu Weimar.)
- Seiler-Hugova, U. (2007). *Kleuren – zien beleven begrijpen* [Farben. Sehen, erleben, verstehen] (A. Meester-Sonneveld & P. Meester, vertaling) Zeist: Christofoor. (Originele uitgave gepubliceerd in 2002.)
- Simmons, J.H. & Potter, K.S. (2000). *Optical Materials*. London: Academic Press.
- Smits, W. C. M. (1967). *Symboliek van Kleur: Achtergrondinformatie voor hen die belangstelling hebben voor het verschijnsel kleur als psychologisch gegeven*. Amsterdam: Argus.
- Spinoza, B. de. (1687). *Ethica-Ordine Geometrico Demonstrata. Deel I, stelling III*. München: Rupprecht-press.
- Ștefănescu-Goangă F. (1911). *Experimentelle Untersuchungen zur Gefühlsbetonung der Farben* (proefschrift). Leipzig: Universität von Leipzig.
- Steiner, R. (1991). *Das Wesen der Farben* (4^e druk). Dornach: Rudolf Steiner Verlag.
- Steiner, R. (2009). *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung: Rudolf Steiner Gesamtausgabe, Band 002* (3^e druk). Dornach: Rudolf Steiner Verlag.
- Steiner, R. (2010). *Einleitung zu Goethes Naturwissenschaftliche Schriften: Rudolf Steiner Gesamtausgabe, Band 001* (4^e druk). Dornach: Rudolf Steiner Verlag.
- Steiner, R. (2010). *Goethes Weltanschauung: Rudolf Steiner Gesamtausgabe, Band 006* (4^e druk). Dornach: Rudolf Steiner Verlag.
- Tofle, R.B., Schwarz, B., Yoon, S. & Max-Royale, A. (2004). *Color in Healthcare Environments: A critical Review of the Research Literature*. Bonita, CA: The Coalition for Health Environment Research (CHER).
- Treisman, A.M. (1960). Contextual cues in selective listening. *Journal of Experimental Psychology Human Perception and Performance*, Vol. 12. American Psychological Association (publ.) p. 242-248.
- Turrell, J. (2009). In M. Brüderlin & E. B. Kirschner (Red.), *James Turrell – The Wolfsburg Project*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Uitgeest, W. (2010). *De binnenkant van blauw – Onderzoek naar de dynamiek van blauw en de toepassing hiervan in de kunstzinnige therapie*. Zeist: Christofoor.
- Varia, R. (1986). *Brancusi*. New York: Rizzoli International Publications Inc.
- Verhoeven, C. (1967). *Inleiding tot de Verwondering*. Utrecht: Ambo.
- Vervaeke, E. (1991). De eerste kleurenblindheidspoeven. *GEWINA: Tijdschrift voor de geschiedenis der geneeskunde, natuurwetenschappen, wiskunde en techniek*, Vol. 14, nr. 2, p. 74 – 95.
- Walters, J., Apter, M.J., Svebak S. (1982). Color preference, arousal, and the theory of psychological reversals. *Journal Motivation and Emotion*, Vol. 6, nr. 3, p. 193–215.
- Wankmüller, R. (2005). Nachwort zur Farbenlehre. Essay in D. Kuhn & R. Wankmüller (Red. en Kommentarteil), *Goethe Werke: Hamburger Ausgabe von 14 Bänden. Band 13. Naturwissenschaftliche Schriften I* (14^e druk, p. 613 - 640). München: Verlag C. H.

Beck.

Weizsäcker, C. F. von. (1944). *Zum Weltbild der Physik* (2^e druk). Leipzig/Stuttgart: S. Hirzel Verlag.

Weizsäcker, C. F. von. (2006). *Die Tragweite der Wissenschaft* (7^e druk). Stuttgart: S. Hirzel Verlag.

Weitemeier, H. (2001). *Klein*. London: Taschen Basic Art.

Welliver, N. (1966). Albers on Albers. In: *Art News*, 64e jaargang, no. 9 (jan. 1966).

Wember, P. (1972). *Yves Klein* (2^e druk). Köln: M. DuMont Schauberg.

Werner, H. (1930). Untersuchungen über Empfindung und Empfinden I. *Zeitschrift für Psychologie*, 114, p. 152-166.

Williams, F. (1993). Cézanne, Phenomenology and Merleau-Ponty. Essay in G. A. Johnson (Red. en introductie), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Deel 3: Critical Essays on Merleau-Ponty's Philosophy on Painting* (p. 165-173). Evanston: Northwestern University Press.

Wundt, W. (1912). *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (5^e geheel gewijzigde druk, 2^e deel). Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.

Zwimpfer, M. (2012). *Licht und Farbe – Physik, Erscheinung, Wahrnehmung*. Zürich: Verlag Niggli.

WEBSITES

www.anishkapoor.com

www.architectureau.com

www.architectureweek.com

www.artis.nl

www.bombmagazine.org

www.chalet-belalp.nl

www.ctc.edu.au

www.dbnl.org/arch

www.decosee.com

www.deviantart.net

www.etsystatic.com

www.face2image.de

www.fadu.uba.ar

www.fotoclubleeuwarden.nl

www.francefestivals.com

www.gastvrijezorg.nl

www.gregoryburgessarchitects.com.au

www.healthdesign.org

www.hopeonhope.com

www.interiorinsider.nl

www.intern.strabrecht.nl

www.imgur.com

www.imgwykop.pl
www.kids-n-fun.nl
www.mymodernmet.com
www.lozie.com
www.nordentrips.nl
www.omgevingspsycholoog.nl
www.reelfoto.blogspot.nl
www.royalhorticulturalsociety.org.uk
www.sciencespace.nl
www.sikkens.nl
www.sjhiggins.com.au
www.partyflock.nl
www.tate.org.uk
www.uncubemagazine.com
www.vanhoutoptiek.nl
www.wikimedia.org
www.wordpress.com

AFBEELDINGEN

AFBEELDINGENLIJST Introductie t/m hoofdstuk 7

Afb. 1: Barnett Newman: Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III (1967 - 68). Olieverf op doek, 224 x 544 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

Afb. 2: Afbeelding 2. Hetzelfde rood, objectief gesproken, met als achtergrond vier verschillende kleuren. Itten, J. (1998). *Kunst der Farbe* [Kunst en Kleur, 2002, 13^e druk] (R. Smeets, vertaling). De Bilt: Cantecleer.

Afb. 3: Nabeeldexperiment
Uitvoering: Cees Hin (2014). Amsterdam.

Afb. 4: Simultane contrastkleuren
Bron: Itten, J. (1998). *Kunst der Farbe* [Kunst en Kleur, 2002, 13^e druk] (R. Smeets, vertaling). De Bilt: Cantecleer.

Afb. 5: Gekleurde schaduwen
Bron: Seiler-Hugova, U. (2002). *Farben. Sehen, erleben, verstehen*. [Kleuren – zien beleven begrijpen, 2007] (A. Meester-Sonneveld & P. Meester, vertaling) Zeist: Christofoor.

Afb. 6 en 7: Kleuren op de grens tussen een wit/licht en een zwart/donker vlak, gezien door een prisma (zodanig dat het beeld naar onderen toe verschuift)
Bron: Seiler-Hugova, *Kzbb*. (2007).

Afb. 8: Een dunne band zwart in een wit veld gezien door een prisma
Bron: Seiler-Hugova, *Kzbb*. (2007).

Afb. 9: Een dunne band wit in een zwart veld gezien door een prisma
Bron: Seiler-Hugova, *Kzbb*. (2007).

Afb. 10: Kleurencirkel volgens Goethe met het purper of magenta als verbindende schakel
Uitvoering: Cees Hin (2014). Amsterdam.

Afb. 11: Weergave van Goethes visie op de dynamiek van de kleurencirkel
Uitvoering: Cees Hin (2014). Amsterdam.

Afb. 12: Kleurencirkel naar Goethes inzichten
Uitvoering: Cees Hin (2014). Amsterdam.

Afb. 13: Goethes karakteristieke kleurcombinaties, te verkrijgen door steeds over een tussenliggende kleur heen te springen
Uitvoering: Cees Hin (2014). Amsterdam.

Afb. 14: Fra Angelico: Aartsengel Gabriel als Verkondiger (1431-33). Tempera en goud op paneel, 31 x 26 cm. Institute of Arts, Detroit.

Afb. 15: William Turner: Shade and Darkness: the Evening of the Deluge (1843). Olieverf op doek, 78,7 x 78,1 cm. Tate Gallery, Londen.

Afb. 16: William Turner: Light and Colour (Goethe's theory): the Morning after the Deluge-Moses writing the book of Genesis (1843). Olieverf op doek, 78,7 x 78,7 cm. Tate Gallery, Londen.

Afb. 17: Vincent van Gogh: Caféterras bij nacht (1888). Olieverf op doek, 81 x 65,5 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Afb. 18: Franz Marc: Liggende hond in de sneeuw (1911). Olieverf op doek, 63 x 105 cm. Stadsmuseum, Frankfurt am Main.

Afb. 19: Arthur Segal: Vissershuis op Sylt I (1926). Olieverf op doek, 142,5 x 133 cm. Musée Petit Palais, Genève.

Afb. 20: Wassily Kandinsky: Geel – Rood – Blauw (1925). Olieverf op doek, 128 x 210,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

Afb. 21: Josef Albers: Homage to the Square: Soft Spoken (1969). Olieverf op masoniet, 48 x 48 cm. The Josef and Annie Albers Foundation/Artist Right Society, New York.

Afb. 22: Goethe Triangle. Zeefdruk door Barry Schactman en Rackstraw Downes (naar Carry van Biema) in: Albers, J. (1963). *Interaction of Colour XXIV, 1*. New Haven en Londen: Yale University Press.

Afb. 23: James Turrel: Ganzfeld, met zicht op onderkant brug en 'achterwand' (2011). Installatie, verlicht met langzaam van kleur veranderend LED licht. Kulturhuset J  rna.

Afb. 24: Paul Cézanne: Stilleven met gemberpot en aubergines. (1890-94). Olieverf op doek, 72,4 x 91,4 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

Afb. 25: Paul Cézanne: Madame Cézanne op een gele stoel (1888-90). Olieverf op doek, 81 x 64.9 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago.

Afb. 26: Constantin Brancusi: Maiastra (1912). Gepolijst brons, hoogte 61 cm. Des Moines Art Center, Moines, Iowa.

Afb. 27: Constantin Brancusi: Maiastra (1912). Marmer, hoogte 82,6 cm. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia museum of Art.

Afb. 28: Constantin Brancusi: Gouden Vogel. (1919). Gepolijst brons, hoogte 96,5 cm. John R. van Derlip Fund, Minneapolis Institute of Art.

Afb. 29 en 30: Constantin Brancusi: Vogel in de Ruimte (1928-1931) Gepolijst brons, hoogte 184,7 cm, voor- en zij aanzicht. The Norton Simon Foundation, Pasadena.

Afb. 31: Constantin Brancusi: Vogel in de Ruimte (1931-1936). marmer, hoogte 183,4 cm. Australian National Gallery, Canberra.

Afb. 32: Een verlegen giraffe.

Bron: Bortoft (1996). *WN*. p. 50. De noot bij de afbeelding in dit boek luidt: 'Designed by Jackie Bortoft', en heeft geen titel.

Afb. 33: Paul Klee: Zomerlandschap (1924)
Olieverf op doek op karton, 40x32,4 cm., collectie Triton Foundation

Afb. 34: de Müller-Lyer-illusie

Bron: <http://www.vanhoutoptiek.nl/Illusie/Illusie.htm>_Geraadpleegd op 25-06-2015.

Afb. 35 en 36: Gele vormen op gekleurde achtergronden en gele bananen op gekleurde achtergronden. Uitvoering Michiel van Dijk (2014) Zeist en Cees Hin (2015) Amsterdam. Afb. 35 is (met andere kleurkeuzes) ontleend aan Itten (1961) *Kunst der Farbe – Subjektives erleben und objectives Erkennen als Wege zur Kunst* (4^e druk). Ravensburg: Otto Maier Verlag. p. 133.

Afb. 37: Vaas of twee profielen?

Bron: <http://www.hopeonhope.com/wp-content/uploads/2011/11/glass-faces.jpg>_Geraadpleegd op 29-06-2015.

Afb. 38: Interieur met wit plafond

Bron: <http://www.decosee.com/2014/01/21/living-room-white-wall-interior-decor-14497.html>_Geraadpleegd 29-8-2015.

Afb. 39: Paul Cézanne: Mont Sainte-Victoire gezien vanuit la carrière Bibémus (1897). Olieverf op doek, 64,8 x 81,3 cm. Baltimore Museum of Art, Baltimore.

Afb. 40: Paul Cézanne: Mont Sainte-Victoire en Chateau Noir (1904-1906). Olieverf op doek, 65,4 x 83,4 cm. Bridgestone Museum of Art, Tokio.

Afb. 41: Daden en lijden van licht. Dubbele regenboog bij de waterval Skógafoss, IJsland. Foto: Wil Uitgeest

Afbeelding 42. De beleving en de dynamiek van blauw.

Ontwerp: Wil Uitgeest. Uitvoering: Cees Hin.

Afb. 43: Kleurenspectrum met aanduiding golflengten (nanometers)

Bron: http://x3.cdn03.imgwykop.pl/c3201142/comment_IQ3RJbAk7Y7EqS7qykSfRLVxzacfoOM.jpg_Geraadpleegd op 02-10-2015.

Afb. 44: Blauwe verten

Bron: <http://www.nordentrips.nl/home/wp-content/uploads/2013/12/DSCN0045.jpg>_Geraadpleegd 16-9-2015.

Afb. 45: Het blauwe oog, Corfu

Bron: <http://www.panoramio.com/photo/226915>_Geraadpleegd 16-9-2015.

Afb. 46: Blauwe vlammen (verzadigd met zuurstof, geen roet)

Bron: http://img14.deviantart.net/5ffe/i/2004/146/4/d/blue_fire.jpg_Geraadpleegd op 16-9-2015.

Afb. 47: Ijsbergen, IJsland

Foto: Wil Uitgeest

Afb. 48: Larimar

Bron: https://img1.etsystatic.com/000/0/5689436/il_fullxfull.172716965.jpg_Geraadpleegd op 4-9-2015.

Afb. 49: Saffier

Bron: https://jewelrywrhse.files.wordpress.com/2012/09/rlcsd00037_lg.jpg_Geraadpleegd op 4-9-2015.

Afb. 50: Lapis lazuli

Bron: <http://i.imgur.com/uktZPKS.jpg?1>_Geraadpleegd op 5-9-2015.

Afb. 51: Korenbloemen

Foto: Wil Uitgeest

Afb. 52: Voorjaarsgentianen

Bron: <http://www.chalet-belalp.nl/wp-content/uploads/2013/09/belalp-gentiaan.jpg>_Geraadpleegd op 12-9-2015

Afb. 53: Boshyacinten

Bron: <http://www.lozie.com/wp/wp-content/uploads/2015/04/PL5D2619.jpg>_Geraadpleegd op 12-9-2015.

Afb. 54: Blauwe morpho

Bron: <http://www.artis.nl/nl/ontdek/collectie/morpho/>_Geraadpleegd op 19-9-2015.

Afb. 55: Pauw

Bron: <http://www.kids-n-fun.nl/Wall/vogels/on%20display>_Geraadpleegd op 19-9-2015.

Afb. 56: Blauwe ogen

Bron: https://amljansen.files.wordpress.com/2012/10/blue_eyes_by_kirstie1974.jpg_Geraadpleegd op 10-9-2015.

Afb. 57: Pigment mengen, subtractieve kleurmenging

Bron: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Subtractive_color_mixing.jpg_Geraadpleegd op 02-10-20.

Afb. 58: Licht mengen, additieve kleurmenging

Bron: http://www.face2image.de/Additive_Farbmischung_ferti.jpg_Geraadpleegd op 02-10-20.

Afb. 59: Kleurencirkel met de 6 hoofdkleuren

Bron: <http://www.fotoclubleeuwarden.nl/tips%20en%20trucs/kleur1.htm>_Geraadpleegd op 02-10-20.

Afbeclding 60: Regenboogkleuren tussen licht en donker.

Bron: Itten (1961) *Kunst der Farbe – Subjektives erleben und objectives Erkennen als Wege zur Kunst* (4^e druk). Ravensburg: Otto Maier Verlag.

Afbeclding 61: Wil Uitgeest: Kleurstudie, stap 1. Blauw tussen groen en violet (2015). Acrylverf op doek, 30x40 cm.

Afb. 62: Toegeschreven aan Duccio di Buoninsegna: Madonna en kind (ca. 1300).

Tempera op hout 27,9 x 21 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

Afb. 63: Fra Angelico: Madonna van Nederigheid (ca. 1440). Tempera op hout, 74 x 52 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 64: Interieurdetail met roosvenster, gerestaureerde kathedraal van St. Denis.

Bron: http://www.francefestivals.com/fr/les-festivals/decouvrir-nos-festivals/festival-de-saint-denis_67_Geraadpleegd op 5-10-2015.

Afb. 65: Mozes ontvangt de stenen tafelen uit de hand van God (10^e eeuw na Chr.)

Paris Psalter, Byzantijns geïllustreerd manuscript, Bibliothèque Nationale, MS. Gr. 139, Parijs.

Afb. 66: Transfiguratie van Christus. Mozaïek in het St Catharinaklooster in de Sinaiwoestijn (zesde eeuw na Chr.).

Afb. 67: Giotto di Bondone: fresco's (ca. 1306). In de Cappella degli Scrovegni in Padua.

Afb. 68: Reclameposter van Levis Jeans.

Foto: Wil Uitgeest

Afb. 79: Master Hugo: Majestas Domini, Boekverluchting op perkament (ca. 1135.). 17 x 25,5 cm. Bury St. Edmunds Bible, Corpus Cristi College, Cambridge.

Afb. 70: Pablo Picasso: Zelfportret (1901). Olieverf op doek, 81 x 60 cm. Musée national Picasso, Parijs.

Afb. 71: Pablo Picasso: Het leven (La Vie, 1903). Olieverf op doek, 200 x 129 cm. The Cleveland Museum of Art.

Afb. 72: Pablo Picasso: De oude gitarist (1903–04). Olieverf op paneel, 122,9 x 82,6 cm. Art Institute of Chicago.

Afb. 73: Pablo Picasso: De twee zusters (de ontmoeting) (1902). Olieverf op doek, 152 x 100 cm. Hermitage, St. Petersburg.

Afb. 74: Pablo Picasso: De twee zusters (de ontmoeting), voorstudie (1902). Tekening, 20,8 x 13,4 cm. Collection Rosengart, Lucerne.

Afb. 75: Yves Klein: IKB 104. Blauw Monochroom (1960). Droog pigment in polymeermedium op katoen over multiplex, 200 x 140 cm. Museum of Modern Art, New York.

Afb. 76: Yves Klein: RE 19 (1958). Natuursponzen, pigment en kunsthars op hardboard, 200 x 165 cm. Museum Ludwig, Keulen.

Afb. 77: Yves Klein: Anthropométrie: ANT 123 (1961). Blauwe afdrukken van vrouwenlichamen op papier, 108 x 156 cm. Musée Cantini, Marseille.

Afb. 78: Yves Klein: Firewall (1961). Metalen raamwerk met brandende gaspitten, ongeveer 1.50 x 3 m. Museum Haus Lange, Krefeld.

Afb. 79: Anish Kapoor: Madonna (1989-90). Fiberglas en pigment, 284,5 x 284,5 x 144 cm. Hier in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Afb. 80 en 81: Madonna van Torcello, in de absis en in detail (oorspr. laat 11^e eeuw). Byzantijns mozaiek, hoofdabsis Cattedrale di Santa Maria Assunta, Torcello.

Afb. 82: Anish Kapoor: Void Field (detail) (1989). Zandsteen en blauw pigment, variabele grootte, o.a. tentoongesteld in the British Pavilion op de Biennale van Venetië, 1990.

Afb. 83: Anish Kapoor: A Wing at the Heart of Things (1990). Leisteen en pigment, ca. 28 x 353 x 270 cm en 25 x 295 x 320 cm. Tate Modern, London.

Afb. 84: Anish Kapoor: Descension (2014-2015). Diameter: 3,5 meter, hier in het Aspinwall House in Fort Kochi, Kochi, Kerala, India.

Afb. 85: Wil Uitgeest: Kleurstudie, stap 2 - True Blue (2015). Acrylverf op doek, 60x80 cm.

Afb. 86: Blauw vierkant op wit en zwart

Bron: Itten (1961) *Kunst der Farbe – Subjektives erleben und objectives Erkennen als Wege zur Kunst* (4^e druk). Ravensburg: Otto Maier Verlag.

Afb. 87: Wil Uitgeest: De blauwe deur (2000). Olieverf op paneel, 120 x 140 cm.

Afb. 88: Wil Uitgeest: Kleurstudie, stap 2 – Het introverte van blauw (2015).
WATERVERF op aquarelpapier, 70x90 cm.

Afb. 89: Alexej Jawlenski: Innere Vision, Nacht (1923). Olieverf op karton, 43,2 x 33,3 cm. Philadelphia Museum of Art.

Afb. 90: Wil Uitgeest: Blauwstudie (2015). Olieverf op doek, 60 x 80 cm.

Afb. 91: Earthrise. Foto vanuit de Apollo 8, 24 december 1968.
Bron: <http://reelfoto.blogspot.nl/2011/12/earthrise-christmas-postcard-from.html>
Geraadpleegd 24-12-2015

AFBEELDINGENLIJST Valorisatie addendum

Afb. 1: Uluru Kata - Tjuta Aboriginal Cultural Centre. Uluru, 1995.
Bron: <http://www.gregoryburgessarchitects.com.au/projects/1995/uluru-kata-tjuta-cultural-centre>_Geraadpleegd op 30-09-2015.

Afb. 2: Uluru Kata - Tjuta Aboriginal Cultural Centre. Uluru, 1995.
Bron: www.uncubemagazine.com/.../14749641_Geraadpleegd op 30-09-2015.

Afb. 3: Catholic Theological College, Melbourne, 1999.
Bron: <http://www.sjhiggins.com.au/catholic-theological-college.htm>_Geraadpleegd op 30-09-2015.

Afb. 4: Catholic Theological College, Melbourne, 1999.
Bron: <http://www.sjhiggins.com.au/catholic-theological-college.htm>_Geraadpleegd op 30-09-2015.

Afb. 5: Kapel Diaconessenziekenhuis in Leiden, oude staat.
Foto: Jan de Boon

Afb. 6: Kapel Diaconessenziekenhuis in Leiden nu.
Foto: Jan de Boon

Afb. 7: Methodisch Hart- model. Hogeschool Leiden, opleiding kunstzinnige therapie
beeldend 2014

Afbeelding 8: Eerste schildering van de serie 'ontmoetingen in blauw'.
Foto: Wil Uitgeest

Afbeelding 9: Tweede schildering van de serie 'ontmoetingen in blauw'.
Foto: Wil Uitgeest

Afbeelding 10: Derde schildering van de serie 'ontmoetingen in blauw'.
Foto: Wil Uitgeest

Afbeelding 11: Vierde schildering van de serie 'ontmoetingen in blauw'.
Foto: Wil Uitgeest

Afbeelding 12: Vijfde schilderij van de serie 'ontmoetingen in blauw'.
Foto: Wil Uitgeest

Afbeelding 13: Eerste schilderij met indigo
Foto: Wil Uitgeest

Afbeelding 14: Tweede schilderij met indigo
Foto: Wil Uitgeest

Afbeelding 15: Derde schilderij met indigo
Foto: Wil Uitgeest

Afbeelding 16: Vierde schilderij met indigo
Foto: Wil Uitgeest

ABSTRACT

Afraid of red, yellow and... blue? Goethe, Merleau-Ponty and the phenomenological approach in colour research.

The central topic in this dissertation is the description and application of a method that can be used to investigate colour as a qualitative phenomenon, without reducing the wealth of meanings that can be experienced in the world of colour. This method should provide space for the experience of colour, but also for a conceptual representation that gives human thinking access to this wealth of meanings.

In their colour inquiries, the German writer/poet, natural scientist and statesman Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) and the French phenomenological philosopher Merleau-Ponty (1908-1961) used a method of investigation that meets the requirements just mentioned. By comparing their work on colour and the method of investigation they described and applied in their inquiries, the differences and correspondences between the two writers become more clear. As a result of this comparison, a phenomenological method to investigate colour is established that unites essential traits in the methods described by Goethe and Merleau-Ponty. Consequently, this method is applied in a phenomenological inquiry into the wealth of meanings that can be experienced in the colour blue (Blue as an example, it could have been another colour). As a result, the dynamic principle of the colour is described that manifests itself in the wealth of meanings that can be experienced in this colour.

In chapter one, Goethes method of investigation is examined, and the application of this method in his theory of colours, *Zur Farbenlehre* (1810). The first step in Goethes method is the sensory perception of all the different aspects of the phenomenon that appear in its natural connections with other phenomena. In the second step, the investigator enters into a dialogue with all this aspects. In this dialogue, the investigator penetrates into the phenomenon by being penetrated by it. In the third step, this mutual penetration becomes so strong, that the phenomenon can 'make itself known' in the consciousness of the investigator: the dynamic principle (Goethe: 'Urphänomen') that manifests itself in all the observed aspects of the phenomenon, can reveal itself.

In Goethes *Zur Farbenlehre*, step one and two of his method are not strictly separated (section 1,2 and 3 of *Zur Farbenlehre*). In this steps he observes, and at the same time he keeps the dialogue going between himself and the world of colours. He doesn't interfere with theories or explanations. In the third step, he discovers the 'Urphänomen' of the world of colours, and develops his colour wheel out of this dynamic principle (section 4 and 5). For Goethe, the 'Urphänomen' of the world of colour manifests itself in the wealth of meanings that can be experienced in all objective and subjective colour phenomena. So in part 6 of *Zur Farbenlehre*, he examines the subjective colour phenomena: the effect of the different colours in the colour wheel, and the effect of colour (combinations) in art (painting).

In chapter two, the reception of Goethes *Zur Farbenlehre* is examined. In Goethes time, the reaction of most physicists was negative. Nowadays, prominent physicists like Von Weizsäcker, Heisenberg and Bortoft suggests that in modern physics,

the *method* Goethe used in *Zur Farbenlehre* and in all his scientific work is worth considering. The reactions of philosophers and artists was generally positive. Goethes ideas about the direct, primordial effect of colour have been quiet important for the emancipation of colour as an independent means of artistic expression in modern art.

In chapter three, Merleau-Pontys phenomenological method of investigation and the results of his colour research is examined. The phenomenological reduction is the first phase in its method, in which the investigator returns to the primordial experience of the phenomenon. In this primordial experience, the wealth of meanings that is present in the phenomenon can be experienced. In the second phase, the eidetical reduction, the investigator tries to consciously see and describe the dynamic principle (way of being) that manifests itself in this wealth of meanings. In this method, the phenomenon gives the investigator the impressions and experiences, and his knowledge tries to be an exact translation of them. And for Merleau-Ponty, that translation will always be incomplete, because the wealth of meanings that can be experienced in the phenomenon is endless.

Merleau-Pontys inquiries into colour are a pleading for colour as experienced reality. The analytical view sees the experience of colour as subjective, but according to Merleau-Ponty this view is only trying to save the prejudice of the 'objective world' by doing so. In the analytic view, the objective colour, isolated from its context, is the 'right' colour. In experienced reality however, the 'right' colour is determined by its context. By making use of psychological studies about the effect of colour, Merleau-Ponty concludes that while perceiving a colour, we find in this colour a 'proposition' of a definite way of being. And even before we are consciously aware of this colour, our body already participates in the suggested way of being. According to Merleau-Ponty, this way of being of this colour is manifesting itself in all the related objective and subjective phenomena.

In chapter four, the methods of Goethe and Merleau-Ponty are compared, and the ideas that are related to them. The differences between Goethe as a poet and a natural scientist and Merleau-Ponty as a philosopher are discussed, as well as the differences between them related to their positions in life and in history.

What unites them, is a method of investigating colour that I called *the third way*. In this method, the investigator tries to conquer the separation between object (objectivism) and subject (subjectivism), between experience and understanding that is essential in the Cartesian dualism. Merleau-Ponty conquers this dualism directly, while Goethe was bitterly fighting against the mathematically orientated theory of colour of Isaac Newton (1643-1727), an important representative of this dualism.

As a result of this comparison, a phenomenological method to investigate colour is formulated that unites essential traits in the methods described by Goethe and Merleau-Ponty. The three steps of this method unite the first and the last phase in the methods of Goethe and Merleau-Ponty, and also integrate the second step in Goethes method (while the *activities* Goethe describes in that step, can also be found in the description of the phenomenological method by Merleau-Ponty).

In chapter 5, 6 and 7, this phenomenological method is used in a inquiry into the wealth of meanings that can be experienced in the colour blue. Each chapter enters into one step of the method. Unlike Goethe and Merleau-Ponty, in all three steps I also use painting as a means of investigation, because in my opinion this offers excellent

opportunities to experience colour. In the first step, the focus is on the blue in its natural appearance and connections. In the second step, the investigator enters into a dialogue with the colour blue by making use of culture historical and colour psychological inquiries into blue, and by discussing (blue) artworks of artists that gave blue a dominant role in (a certain period of) their oeuvre. All the experiences with blue that are mentioned, are collected in *The field of blue experiences*. A written report of the investigators own dialogue with blue while painting (with contributions of other authors), makes clear that my experiences in this dialogue are not unique; in this report, the experiences in *The field of blue experiences* come back in a more interrelated, dynamic way. In the third step, the phenomenon can 'make itself known' in the consciousness of the investigator: the dynamic principle (way of being) that manifests itself in all the observed aspects of the phenomenon, can reveal itself.

Once this dynamic principle is found, the investigator should be able to see it manifesting itself in all objective and subjective blue phenomena. The epilogue at the end of chapter 7 is dedicated to this subject.

In the *valorasatie addendum* the practical usefulness of this phenomenological method of investigation is questioned. The main conclusion is that professionals that are concerned with applying colour need an alternative for 'a recipe-book', because the application of colour is extremely dependent on context. Examples of applying colour in practical situations by an architect, a colour advisor and two art therapists are given. The phenomenological approach that is developed and applied in this dissertation offers a method that can underpin the experience-based judgements of this professionals, enlarges their awareness of the possibilities of colour, and generates (more) consciousness of what is actually 'at work' in their tacit knowledge about colour.

