



tussenregels

Anouk Mirte Hoogendoorn

afstudeerscriptie
Beeld en Taal , Gerrit Rietveld Academie
onder begeleiding van Ilse van Rijn
januari 2017



eigen werk (still 16 mm film), 2016

Ik stond met een *Bolex* camera in een wijduitgestrekt en verlaten landschap. Ik hoopte dat het gebruiken van een analoge techniek me de zwaarte en materialiteit zou brengen die ik nodig had. Ik wilde het landschap in een kader plaatsen, door de lijnen te volgen terwijl ik liep met een relatief zwaar gewicht in mijn handen en een klein vizier waardoor ik de wereld om mij heen zag. Er was iets met het indrukwekkende uitzicht dat me extra bewust maakte van mijn afmetingen, de afstanden om me heen en de plek en tijd waarin ik me bevond. Ik kan nu slechts op clichés terugvallen om dit te verklaren; misschien omdat ik honderden meters ver kon kijken, of omdat ik even uit mijn vertrouwde omgeving was, of wellicht was het de complete stilte die me omringde. Later, toen ik de film had ontwikkeld en de negatieve versie van die gedachten in mijn handen had, plaatste ik deze in de optische printer, waarmee film vast wordt gelegd op een nieuwe film om zo het beeld om te zetten naar een positief. De optische printer is in feite een omgevormde *Bolex* en daardoor een komisch gezicht. Ik had deze nog nooit eerder gebruikt en was erdoor gefascineerd. Het was vreemd om mijn film opnieuw door het vizier te zien, dat ik eerder had gebruikt om het landschap in een kader te plaatsen, en daardoor dus te zien wat ik had gezien. Ik ben gewend om te zien wat ik ooit heb gezien, door mijn videomateriaal terug te kijken op een computer of projectie, maar nu zag mijn oog letterlijk wat mijn oog had gezien; in dezelfde afmetingen en door hetzelfde apparaat, alleen bevond ik me nu niet in het indrukwekkende landschap, maar ergens in een kleine donkere kamer achteraf in het gebouw van een filmcollectief en werd ik me daardoor meer dan ooit bewust van mijn eigen locatie en perspectief.

Ik was in het landschap allereerst geïnteresseerd in De Certeau's notie dat verhalen bij uitstek ruimtelijke trajecten zijn. In zijn werk *The Practice of Everyday Life* beschrijft hij dat ruimtelijk bewustzijn en het narratieve altijd een nauwe relatie hebben gehad, en maakt hierin een onderscheid tussen een plaats en een ruimte.¹ Een plaats is een verzameling van posities, welke een eigen locatie heeft. Hierdoor is een gelijktijdig bestaan van meerdere plaatsen mogelijk, maar is het bijvoorbeeld onmogelijk dat twee plaatsen tegelijkertijd op dezelfde plek zijn. Een ruimte bestaat wanneer men een som maakt van richtingen en tijden en is op die manier een verzameling van mobiele elementen; het wordt voortgebracht door handelingen die de ruimte oriënteren, situeren, definiëren en zo is een ruimte een plaats waarin wordt gehandeld (*space is a practiced place*²). Een straat wordt een ruimte door hem te bewandelen, zoals van een tekst een ruimte wordt gemaakt door deze te lezen. Verhalen zijn op die manier een voorbeeld van een constante vervorming van plaatsen in ruimtes en ruimtes in plaatsen. Ik wilde proberen om deze theorie op het filmen van een landschap toe te passen, door er een aantal mobiele elementen uit te halen: mijn lichaam en de richting die uit mijn beweging voortkwam, de camera en het kader waarin het landschap werd vastgelegd, de tijd als de verstreken tijd tijdens de handeling en vervolgens ook de tijd om de film te ontwikkelen en te bekijken.

De ogen, de ogen: veel boeken die ik heb gelezen of gesprekken die ik heb gehad over ruimtelijke perceptie begonnen (en eindigden) met zien. Hoe iemand ziet, waarom iemand ziet, wat iemand ziet, had gezien of zou zien. Perceptie heeft in het Nederlands twee betekenissen: aan de ene kant staat het voor de waarneming door middel van de vijf zintuigen en aan de andere kant de manier waarop iemand tegen dingen aankijkt. Dat betekent dat de waarneming niet alleen bestaat voor letterlijk tastbare objecten, maar ook voor meningen, voorstellingen of voorbeelden. Door perceptie terug te brengen naar de ruimte, lijkt het in dit geval te gaan over dat wat zich voor onze ogen afspeelt. De paradox is echter, dat perceptie nooit in studies rechtstreeks geobserveerd kan worden; het is iets wat zich 'van binnen' afspeelt.³ Zo is er een fysieke wereld en een waargenomen wereld, waarin de laatste alleen bestaat door de aanwezigheid van een waarnemer. In de psychologie wordt een onderscheid gemaakt tussen de processen voor het verzamelen en interpreteren van signalen vanuit de omgeving.⁴ Aan de ene kant is er 'sensatie', die teweeg wordt gebracht door fotonen van licht die bepaalde receptorcellen in de ogen stimuleren. Aan de andere kant is er 'perceptie', die staat voor een meer ingewikkelde verwerking, integratie en interpretatie van deze stimuli, zoals we die in het dagelijks leven ondervinden. Ondanks dat een waarnemer zijn/haar hoofd en ogen beweegt en dat het punt van fixatie verandert, houdt hij/zij een besef van de visuele richtingen van objecten en hun ruimtelijke relaties onderling. Bovendien kunnen we, zelfs als we niet actief onze omgeving in ons opnemen, deze alsnog mentaal ervaren. We verzamelen onbewust feiten en meningen over de wereld om ons heen en onthouden emotionele associaties die we daarmee maakten.⁶



eigen werk (still 16 mm film), 2016

In de (existentiële) fenomenologie wordt waarneming ook direct aan de ervaring gekoppeld: een heroriëntering naar dat wat verschijnt.⁷ Stel ik sta voor een huis. Mijn waarneming wordt bepaald door mijn plek ten opzichte van dat huis. Ondanks dat ik maar één kant van het huis kan zien, kan ik mij goed voorstellen hoe het hele object eruit zal zien, hoe ik eromheen kan lopen om een compleet beeld te krijgen; mijn lichaam als een vermogen om iets te doen, iets te zien. Daarmee is mijn lichaam, vanuit een menselijk uitgangspunt, een belofte of voorbode van de waarneming. Lopen, staan, springen, rennen, alles op ooghoogte zien: mijn staande lichaam beweegt onafhankelijk door de ruimte, een actieve houding. Tegelijkertijd symboliseert mijn liggende lichaam een overgave aan de wereld, een passieve houding: hoe ik mijn dag begin en eindig. Met acties van mijn handen: grijpen, nemen, dragen – letterlijk handelingen – neem ik de objecten om mij heen waar. Op die manier kunnen de dingen om mij heen als focussen fungeren om mijn omgeving te begrijpen, te articuleren. Als ik een ruimte binnenstap en daarmee een groot aantal indrukken ontvang, kan ik scherpstellen aan de hand van de objecten die er aanwezig zijn en de details die ik zie. Daarmee is er sprake van passieve receptie tegelijkertijd met actieve constructie en drukt waarneming een fundamenteel ambigue relatie met de wereld uit.⁸ Bovendien, kan ik die alle dingen bekijkt, mezelf bekijken én bekeken worden en daarmee de ‘andere kant’ van mijn vermogen tot zien herkennen. Daarin speelt het zicht niet de hoofdrol. Een waarneming kan via de handen of welk zintuig dan ook verlopen. Als zien via mijn ogen naar een object loopt, dan kan ‘zien’ ook via mijn handen naar een object lopen.⁹ Ik voel en ben voelbaar, ik ruik en ben ruikbaar, ik hoor en ben hoorbaar. Dit vormt een dubbele bestaanswijze; aan de ene kant behoort mijn lichaam tot de wereld en aan de andere kant verhoudt het zich ertoe.¹⁰

7 oa. in Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie van de Waarneming* (p. 33) 8 Tiemersma, D.; Vlasblom, R., ten geleide in Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie van de Waarneming* (p. 17) 9 Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie van de Waarneming* (blz 84 naar *Des-cartes, R., Discours I*) 10 Slatman, J., nawoord in Merleau-Ponty, M., *Oog en Geest* (p. 77)

Na het lezen van verschillende fenomenologische benaderingen rondom ruimtelijke waarneming, viel het me op hoe het lichaam vaak het startpunt van de ervaring was. Ik vond dit tijdens het lezen erg begrijpelijk, omdat het antwoordde op de manier waarop ik intuïtief mijn omgeving waarneem. Op het tweede gezicht bedacht ik me echter dat het lichaam als startpunt van de ervaring ook vragen met zich meebrengt. Er wordt als argument gebruikt, door filosoof Maurice Merleau-Ponty bijvoorbeeld, dat het lichaam een universeel concept is, maar cynisch genoeg codeert deze menselijke belichaming hier een blanke, mannelijke belichaming.¹¹ Een definitie van het lichaam als neutraal en door iedereen ervaren op dezelfde manier, als beginpunt om ervaring te begrijpen, negeert alle andere standpunten en daarmee de verscheidenheid die juist met ervaring gepaard gaat. Bovendien, wanneer ervaring als oorsprong van kennis wordt genomen, wordt de kijk van het individuele subject als grondslag genomen van waaruit verklaringen worden gearticuleerd. Het bewijs van ervaring wordt dan in feite het bewijs van verschillen, eerder dan door uit te vinden hoe verschillen tot stand komen, werken en op welke manier dit het handelen van een individu in de wereld vormt.¹² De beroepen die gedaan worden op de ervaring lijken het ervarende subject enorm veel macht toe te schuiven door als basis van de waarneming het verslag van het individu te nemen. Behalve dat dit een antropocentrische en generaliserende benadering is, brengt het ook retorische problemen met zich mee. Een individu heeft namelijk taal nodig om verslag te leggen van de ervaring, terwijl het juist gaat over de ervaring zelf; de ervaring die aan de taal voorafgaat. Teruggaan naar de verschijningen brengt dus problemen met zich mee, maar ik vind verschijning echter wel een juist gekozen woord, omdat perceptie eigenlijk alleen aan de hand van 'het doet me voor' of 'het schijnt' beschreven, erkend en ervaren kan worden, benadrukkend dat er meerdere waarnemers, visies en contexten bestaan.¹³

11 Levin, J. Bodies and subjects in Merleau-Ponty and Foucault: Towards a phenomenological/post-structuralist feminist theory of embodied subjectivity (p. 135) 12 Levin, J. Bodies and subjects in Merleau-Ponty and Foucault: Towards a phenomenological/post-structuralist feminist theory of embodied subjectivity (p. 136; naar Joan Scott) 13 vrij naar Arendt, H., *The Life of Mind, One/Thinking* (p. 21)

Het voelde wrang, wanneer ik teksten las van (vaak Europese, blanke, mannelijke) fenomenologische filosofen of psychologen die bijvoorbeeld het huis bespraken als iets poëtisch, als plek van waaruit men zijn omgeving leert kennen en ruimtelijke perceptie begint en daarna bijvoorbeeld een essay las van bell hooks (pseudoniem voor Gloria Jean Watkins), een Afro-Amerikaanse auteur, feminist en activist, die beschrijft hoe belangrijk het huis is ten midden van een politieke en maatschappelijke oppressie, als plek van weerstand en troost: “[...] *thuis is als een plek waar we terugkomen voor vernieuwing en zelfherstel, waar we wonden kunnen helen en weer heel worden.*”¹⁴ Wederom het huis als symbool voor aftasting van het individu, maar met verschil door bell hooks benadrukt dat het álleen in het huis gebeurt: het huis als enige plek waar een gekleurd persoon niet alleen object, maar ook subject kan zijn.¹⁵ Of een ander voorbeeld: oriëntatie, een kernwoord vaak gebruikt als begrip voor individuele situering in een ruimte, kan tevens als een veel meer beladen term opgevat worden. Zoals Sarah Ahmed stelt in *Queer Phenomenology* dat “[...] *disoriëntatie oneven is gedistribueerd: sommige lichamen, meer dan andere, hebben hun betrokkenheid bij de wereld op losse schroeven staan. Dit laat ons zien hoe de wereld meer ‘betrokken’ is bij sommige lichamen dan andere, omdat het zulke lichamen als maatstaf neemt voor de algemene ervaring. Het is niet dat lichamen worden geleid op een specifieke manier, maar dat de wereld is gevormd door de richtingen van sommige lichamen meer dan andere. Het is dus mogelijk om te spreken van de blanke wereld, de heteroseksuele wereld, als een wereld die de vorm aanneemt naargelang de bewegelijkheid van bepaalde lichamen. [...] Lichamen die, bijvoorbeeld, niet de ‘blanke’ richting volgen, worden misschien gestopt in hun weg, wat hen niet weerhoudt om ergens te komen, maar wel verandert wat iemands relatie tot wat het begrip ‘hier’ betekent.*”¹⁶

14 bell hooks, *Homeplace (as site of resistance)* (p.48) 15 bell hooks, *Homeplace (as site of resistance)* (p. 43) 16 Ahmed, S., *Queer Phenomenology* (p. 160)



Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

Kunstenaar Gordon Matta-Clark was erg bezig met zijn fysieke relatie tot zijn omgeving. Met een zaag in zijn hand nam hij happen uit vloeren, zaagde hij muren doormidden en maakte hij extra ramen.¹⁷ Hij haalde daarmee (misschien wel) tegelijkertijd de verhouding tussen mens en ruimte naar beneden. Het weghalen van grote gedeelten van vloeren of muren stelde de constructie van de gebouwen op de proef. Bij *Splitting* (1974) zaagde hij een huis letterlijk doormidden, waarna hij de ene kant van het huis in een lichte hoek 'duwde'. Door de kanteling werd het bijna een performance werk binnen een groter project. Een huis wordt vaak geassocieerd met een gevoel van vastigheid of een startpunt, thuisbasis, maar Matta-Clark zorgde voor beweging in deze statische structuur, wat van fysieke humor en absurditeit getuigde. Het gevoel van oriëntatie werd in zijn werk vaak op zijn kop gezet, maar er bleven wel herkenningspunten, zoals een deurknop of een deel van een kozijn.¹⁸ De observatie van de kijker werd zo geen antwoord maar eerder een bevraging. Matta-Clark, met een achtergrond in de architectuur, concentreerde zich op gebouwen omdat hij deze zag als zowel een kleine versie van culturele ontwikkeling als een model van heersende sociale structuren. Hij haalde ze uit elkaar, om ze zo te bekijken, verklaren en in een culturele context te plaatsen.¹⁹

¹⁷ Diserens, C.; Kirschner, J.R.; ea., Gordon Matta-Clark (p. 6) 18 Walker, S. Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism (p. 14) 19 Walkers, S. Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism (p. 16)

20 Brown, T., Heywood, D. Geometry, subjectivity and the seduction of language: the regulation of spatial perception (p. 351) 21 Brown, T., Heywood, D. Geometry, subjectivity and the seduction of language: the regulation of spatial perception (p. 352) 2 Labelle, B., Background Noise (p. 161)

Een verdieping is één staande ik hoog, een stoel twee bovenbenen lang, een deurklink één handpalm groot. De maten van het huis zijn aangepast aan mijn menselijke maten, of beter gezegd: het huis is gebaseerd op mijn menselijke maten. Vanaf het moment dat ik geboren ben, ben ik gewend geraakt aan een omgeving die enigszins op mijn lichaam is afgestemd. Ook in de studie van de geometrie lijkt het alsof we kijken naar ideale wiskundige objecten, maar in feite zijn deze objecten terug te leiden naar menselijke constructies.²⁰ Zo zijn deze objecten producten van culturele en historische denkkaders. Die kaders zijn handig om binnen een systeem, bijvoorbeeld een cultuur, te kunnen denken en te reflecteren, maar ook belangrijk om bewust van te zijn. Zo heeft mijn lichaam geleerd te functioneren en zichzelf te leren kennen in een fysieke omgeving die voortkomt uit in de cultuur verankerde opvattingen over geometrie.²¹ Een omgeving kan gezien worden als een basis om persoonlijk vanuit te begrijpen en te reflecteren. In die omgeving spelen bijvoorbeeld taal of architectuur een bepalende rol. Architectuur dringt haast een vorm van ruimtelijkheid op, of beter gezegd compliceert ruimtelijkheid aan de hand van sociale en culturele coderingen. Hoewel een gebouw bijvoorbeeld open staat voor interpretatie en er een vrije keuze van beweging bestaat, legt het tegelijkertijd iemands beperkingen van bewegelijkheid op. Net als taal, fungeert architectuur als een systeem dat een individu de mogelijkheid geeft om zichzelf te definiëren, door bijvoorbeeld een uitoefening van uitdrukkingen (het vormen van een zin, het bewegen door een gebouw) en een beperking door conventies (juiste uitspraak, een muur).²² Dit zijn heel letterlijke voorbeelden, want daarnaast dragen taal, architectuur, geometrie, et cetera ook andere historische en culturele connotaties met zich mee. Ik bevind me in een discours dat, hoewel van groot belang voor het spreken over mijn omgeving, tegelijkertijd zeer bepalend is.



eigen werk (still 16 mm film), 2016

Eén van de allereerste werken waarin Matta-Clark een gebouw deconstrueerde, vond plaats in het Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago, Chili in 1971.²³ Zijn werk bestond uit een lens die van het dak naar het toilet in de kelder liep en vervolgens beelden van de lucht op de muur van het toilet projecteerde. Dit doet denken aan een *camera obscura*, dat tevens vaak door filosofen is gebruikt als metafoor voor de relatie tussen het waarnemende, menselijke subject en het waargenomen object, en zo een voorbeeld om gedachten rondom waarneming en zelfreflectie uit te werken. De lucht van de 'ware' wereld kon namelijk in het toilet gezien worden tijdens een letterlijke scheiding tussen waarnemer en de waargenomen wereld en maakte zo die scheiding extra duidelijk. Tevens illustreerde het werk de bevoorrechtting van het zicht in theorieën over de perceptie. De observeerder van het werk werd –in tegenstelling tot de traditionele *camera obscura*– opgenomen in de ruimtelijkheid van het werk, omdat het niet om een donkere kamer ging maar als het ware een representatie binnen een representatie en daarmee geen onderscheid tussen binnen en buiten: wat buiten afspeelde, werd binnen waargenomen. De positie van de waarnemer en het waargenomen beeld kwam niet overeen (wat vaak het geval is in een projectie, bijvoorbeeld een bioscoop als een representatie van een andere plaats en tijd binnen een plaats en tijd) en dat werd uitvergroot, wetende dat wat te zien was zich een aantal meters hoger afspeelde. Zo werd niet alleen de architectonische ruimte, maar ook de mentale ruimte heroverwogen: binnen en buiten in letterlijke én figuurlijke zin, door een fysieke afstand tussen waarnemend subject en waargenomen object.



Gordon Matta-Clark, *interventie in Museo Nacional de Bellas Artes, 1971*

Zowel ervaring en discours als de rol van de kijk op subject en object daarin lijken vele grote vragen op te roepen. Bijvoorbeeld, wat komt eerst: de ervaring of het discours? En hoe beïnvloedt het antwoord op die vraag de kijk op subjectiviteit?²⁴ Terwijl eerdergenoemd fenomenoloog Merleau-Ponty een opheldering probeert te vinden hoe het is om een menselijk subject te zijn, oppert poststructuralist Michel Foucault een einde aan subjectiviteit, als een verouderde denkwijze; een overblijfsel van de Verlichting. Foucault wijst niet alleen het klassieke idee van het autonome, rationele Verlichtings subject af, maar ook de fenomenologische bewerking van het subject als historisch cultureel ingebed.²⁵ De ervaring is daarmee verwerpelijk omdat de omgeving al gevormd is door het discours voordat de ervaring ook maar begonnen is. Merleau-Ponty stelt dat de objecten in de omgeving aan de ene kant aan de uitwendige ruimte behoren en aan de andere kant aan de lichamelijke ruimte, de innerlijke wereld.²⁶ Zo ontstaat er een dubbele horizon; de waarneming als een soort wisselwerking of synthese van deze dubbele horizon, deze twee ruimten en daarmee noch een extern concept noch een innerlijke ervaring. Fenomenologen, zoals Merleau-Ponty of een belangrijk werk als *Poetics of Space* van Gaston Bachelard, herinneren dat we niet in een lege of homogene wereld leven, maar één die is gevuld met kwantiteiten en kwaliteiten. Maar, stelt Foucault, deze analyse van de ruimtes van onze eerste waarneming zijn, ondanks belangrijk en fundamenteel, erg gebaseerd op de innerlijke ruimte eerder dan de uitwendige ruimte.²⁷ De ruimte waarin we leven, buiten onszelf, is niet een lege ruimte, waarin individuen en dingen geplaatst kunnen worden, maar een ruimte met een reeks aan relaties die plekken schetst die onherleidbaar zijn van elkaar en niet op elkaar geplaatst kunnen worden.²⁸ De ervaring van de wereld is wellicht minder een ontwikkeling door de tijd en meer een netwerk dat punten verbindt en doorsnijdt²⁹; ruimte niet als een leegte met objecten waargenomen door een (menselijk) subject.

²⁴ Levin, J. Bodies and subjects in Merleau-Ponty and Foucault: Towards a phenomenological/poststructuralist feminist theory of embodied subjectivity (p. 116) ²⁵ Levin, J. Bodies and subjects in Merleau-Ponty and Foucault: Towards a phenomenological/poststructuralist feminist theory of embodied subjectivity (p. 119) ²⁶ Merleau-Ponty, Oog en Geest (p. 20) ²⁷ Soja, E. Thirdspace (p. 156) naar Foucault, M., Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias) ²⁸ Foucault, M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias (p. 2) ²⁹ Foucault, M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias (p. 1)



Anne Macmillan, Open Seating (film still), 2015

Zo lijkt ruimtelijke perceptie met een zekere dubbelzinnigheid gepaard te gaan: zien en gezien worden, ervaring en discours, innerlijke- en buitenruimte, subject en object. Videowerk *Open Seating* (2015)³⁰ van Anne Macmillan laat dit voor mij heel duidelijk zien: een simpele klapstoel staat in een verder lege kamer, met de rug naar de camera. Elke keer wanneer deze een stap rondom de stoel probeert te zetten, om wellicht een vollediger beeld ervan te krijgen, draait de stoel in precies dezelfde hoeveelheid en tempo mee. De camera probeert het hele object in beeld te brengen, haast toe te eígenen, maar de stoel laat het niet toe; de stoel van alle hoeken kan slechts door mij voorgesteld worden. De relatie tussen ik die waarneem en dat wat wordt waargenomen wordt op zijn kop gezet; mijn innerlijke ruimte en omgeving wordt bevraagd. Ook betrap ik mezelf erop om bij de eerste seconde dat ik de video zie te denken: “*Hee! Die stoel ken ik, die hebben ze op mijn academie ook*”. Zo wordt mijn waarneming en referentiekader belicht, alsook mijn ervaring en het discours waarin ik me bevind. Ik voel me licht ongemakkelijk; alsof terwijl ik de stoel probeer te zien, deze juist mij te zien krijgt.

De dubbelzinnigheid rondom ruimtelijke perceptie zou echter geen dualiteit moeten betekenen. Wellicht werkt het denken in een netwerk als een uitweg hiervoor. Mijn omgeving is doordrenkt van ogenschijnlijke binaire scheidingen: dag en nacht, zomer en winter, man en vrouw, licht en donker. Maar deze tegenovergestelden zijn vaak ontoereikend. Stel ik praat over een beetje wit en een beetje zwart –grijs– is dat nog steeds opgebouwd uit een lineaire voorstelling van een structuur waarin zwart als ene uiterste en wit als andere staan opgesteld. Een netwerk – naar Gilles Deleuze en Félix Guattari– vormt hier een alternatief voor een structuur: een constant groeiend systeem van toevallig gegenereerde zijtakken met willekeurige tussenpozen (denk aan bijvoorbeeld de wortelstok van een gemberplant).³¹ Het vormt zo een uitweg van het conventionele beeld van subjectiviteit, als coherent, solide en geïndividualiseerd.

Misschien een inmiddels bekend, maar desalniettemin duidelijk voorbeeld van zo'n netwerk is het internet. Ondanks de binaire werking van een computer, is het internet ontwikkeld tot een alsmear uitbreidend systeem van veelheden zonder begin of eind. En ik kies expres voor de passieve constructie, dat het internet 'is ontwikkeld' en niet 'zich heeft ontwikkeld', omdat het daadwerkelijk lijkt te gaan over iets dat noch subject noch object is. Er vinden constant verbindingen plaats over de hele wereld, elk punt kan worden verbonden aan elk punt en dat is daarbij tegelijk het principe: zonder vindt het internet simpelweg niet plaats. Door de verbindingen breidt het constant uit en bovendien is elk punt dat 'meedoet' zowel passief als actief. Deze punten worden door handelingen gecreëerd en individuele punten kunnen worden verwijderd, maar het internet als netwerk blijft bestaan. Tevens is het niet vatbaar voor een structureel model, omdat het een systeem is dat altijd veranderd, aangesloten, afgesloten of omgekeerd kan worden.



wortelstok van een gemberplant (eigen foto)

Dit anti-binaire netwerk lijkt over een constante tussenruimte te gaan, wat me deed denken aan Foucaults overpeinzingen rondom heterotopieën. Heterotopieën zijn niet-dagelijkse plekken: tussenplekken, hoewel hun locatie makkelijk in de wereld aangewezen kan worden. Ze zijn in staat om in één enkele ruimte verschillende ruimtes naast elkaar te plaatsen.³² Wederom het internet (hoewel niet door Foucault zelf gebruikt, want vóór zijn tijd) als voorbeeld: zoals je van een videospel op Mars naar Antarctica op *Google Maps* naar een vriendin in Frankrijk op *Skype* kan wisselen; worden plekken naast elkaar geplaatst, letterlijk als tabbladen, figuurlijk als mentale verbindingen. Daarnaast begint een heterotopie pas op volledige capaciteit te functioneren wanneer wordt gebroken met de traditionele tijd.³³ Het internet is tijdelijk als een website die ververst wanneer je op *enter* klikt, maar ook eeuwig als *Google* die al je zoekfuncties onthoudt. Veranderde, verschillende tijden en ruimtes wisselen elkaar af en bestaan naast elkaar terwijl ze plaatsvinden op dezelfde plek. Daarnaast benoemt Foucault ook dat een heterotopie vaak bewust binnengegaan moet worden.³⁴ Ik onderga haast rituelen voor het gebruik van het internet: van het opstarten van mijn computer of *smartphone* tot het intypen van het wifi-wachtwoord. Hoewel tussenruimtes binnen het grotere begrip van ruimte bestaan, zijn ze tevens een goed voorbeeld om de dubbelzinnigheid die met dit grotere begrip van ruimte gepaard gaat, te begrijpen. Een tussenruimte, net als het netwerk, bestaat immers juist door diens dubbelzinnigheid. De bestaansvoorwaarde is tevens de manier om het te begrijpen en te beschrijven.

³² Foucault, M., *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* (third principle) ³³ Foucault, M., *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* (fourth principle) ³⁴ Foucault, M., *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* (fifth principle)

Sommige boeken of films zijn ook goede voorbeelden van tussenruimten; verschillende tijden en plaatsen bestaan naast elkaar. Ik was laatst op een screening van verschillende korte films tijdens *Festival du Nouveau Cinéma* in Montréal. Een aantal waren geschoten op film en een aantal digitaal, waardoor de beeldverhouding tussen de films af en toe nogal verschilde. Het kader van het beeldscherm werd tussen de werken in veranderd. Soms werd dit – slordig genoeg- gedaan terwijl de film al begonnen was, wat een onprofessioneel maar ook komisch effect had. Ik hoorde verschillende mensen in de zaal lachen. Ik betrapte mijzelf ook op een glimlach, maar wat het vooral met me deed was me terugbrengen in de ruimte en tijd waarin ik me op dat moment bevond. Ik was me even weer bewust van de afmetingen van de zaal en de mensen om me heen, precies door het veranderen van het scherm op een bijna magische manier. Het was pikzwart, alleen het bordje van de nooduitgang flikkerde, en stil, allen opgewonden voor het zien van de volgende korte film. Maar toen kwam daar het geluid en de beweging van het scherm, plechtig hoorden en zagen we het kader worden bijgesteld. In plaats van dat ik in het beeld zelf werd gezogen, waarin ik me even in een andere plaats en tijd zou bevinden, knipperde ik nu van beeld naar mijn fysieke aanwezigheid in de zachte bioscoopstoel.

Eén van de films die ik zag op het festival was de korte film *Poem* (2015)³⁵ van Dan Brownne en is een vertaling van een gelijknamig gedicht van Michael Snow, waarin hij verkent hoe het zien van een film eenzelfde handeling kan zijn als het lezen van een tekst. De film is volledig opgenomen in Brownne's eigen appartement, opgebouwd uit verschillende shots bewegend van rechts naar links (bewust tegenovergesteld van de leesrichting in het Engels, of Nederlands) met onder andere zijn kind, de straat, zijn kat en ook af en toe hemzelf. Het waarnemen van de ruimte wordt een soort scannen, waarin de filmmaker zelf net zo goed als waarnemer als waargenomeene fungeert. Kort na afloop sprak Brownne over dit idee van scannen. Ook vertelde hij dat hij een algoritme had gebruikt voor het monteren en later mailde ik met hem om hier meer over te weten te komen. Hij vertelde mij dat hij zijn materiaal had geknipt en chronologisch gesorteerd en dit in tweeën gedeeld, staande voor de twee verdiepingen van zijn appartement. Daarna herschikte hij de twee reeksen aan de hand van een systeem van het selecteren van het eerste shot, het tweede over te slaan, het derde te selecteren, dan twee shots over te slaan, vervolgens drie en vier, vóór gelijk terug te gaan naar de volgende om zo dit proces te blijven herhalen. Dit deed hij daaropvolgend met het overgeslagen materiaal totdat alles gebruikt was, om ze uiteindelijk op elkaar te plaatsen. Hij voegde er aan toe dat het slechts een gedeeltelijke strategie voor hem was, om een manier te vinden om niet te hoeven beginnen met te veel bewuste beslissingen in het monteren en vervolgens daarvanuit verder te gaan.³⁶ Het algoritme bewees zich echter als perfect om de handeling van het 'opnemen' van een ruimte over te brengen. Alle onderdelen werden zo even belangrijk en het maakte van alles subject en object tegelijk. Bovendien stond de manier waarop elk deel van zijn appartement werd getoond voor de vorm van een tekst op een pagina, waarin de lege ruimte net zo'n grote rol speelt als de gevulde.



Dan Brownne, *Poem* (film still), 2015

37 Carrión, U., *The New Art of Making Books* 38 Danielewski, M.Z., introductie voor Bachelard, G., *The Poetics of Space* (p. xiii) 39 Deleuze, G., Guattari, F. A Thousand Plateaux (p. 3)

De hoge mate van concentratie ten opzichte van de ruimten waarin ik me bevind en waar ik over spreek en lees, zorgt er echter ook voor dat de plek waar ik erover schrijf me maar al te duidelijk wordt. Deze digitale ruimte, die naar conventies een A4 van 210 x 297 millimeters voorstelt, lijkt alsmear minder een drager van ideeën en alsmear meer een omgeving met zijn eigen afmetingen te worden. In het essay *The New Art of Making Books* (1975) van Ulises Carrión wordt een boek voorgesteld als een reeks van ruimten.³⁷ Het feit dat een tekst verpakt is in een boek, komt voort uit zijn eigen afmetingen, dus een noodzakelijke vorm afgeleid uit de lengte van de verzamelde teksten zelf. Een boek wordt daardoor een autonome opeenvolging van tijd en ruimte. Hierbij wordt de 'oude' kunst van de 'nieuwe' onderscheden. In de 'oude' kunst was de schrijver, of hield de schrijver zich; niet verantwoordelijk voor het boek zelf, hij schreef immers een verzameling teksten die vorm vond in een boek. In de 'nieuwe' kunst, echter, schrijft de schrijver boeken, om deze ideale opeenvolging van tekens, of daarmee de ideale opeenvolging van tijd en ruimte, te verwezenlijken. Daarin is elke pagina een opzichzelfstaand deel van een structuur, met zijn eigen functie. Niets of niemand bestaat in isolatie; alles is een deel van deze structuur, en elke structuur is weer een deel van een andere structuur, enzovoorts. Waardoor een boek niet alleen een reeks van teksten wordt, maar ook een onderzoek naar ruimtelijkheid. De woorden in een boek zijn niet overbrengers van intenties, maar worden gebruikt om een tekst te vormen, en die tekst is op zijn beurt weer een deel van het boek. Het geheel in totaal is dan uiteindelijk hetgeen dat de intenties van de auteur moet overbrengen. Een lezer zou dus zo ook een boek dienen te benaderen; als een structuur en daarbinnen elk element herkennen en begrijpen in zijn eigen functie. Daardoor ontstaat er een heel andere voorwaarde voor het lezen van een boek. Het hoeft niet in zijn geheel gelezen worden om begrepen te worden, bijvoorbeeld. Tekst bestaat zo uit zowel taal als beeld en maakt een relatie tussen auteur, lezer en wereld. Een prozatekst of gedicht staat gelijk aan een ruimte: beide hebben ze een inhoud en een vorm, beide zijn ze een wisselwerking tussen binnen en buiten.³⁸ Een boek heeft noch object noch subject, maar is opgebouwd uit verschillende elementen, data en snelheden.³⁹

In *Het Kaartenhuis* (2001)⁴⁰ van Mark Z. Danielewski, dat ikzelf een theoretische thriller zou noemen, verhuist het gezin van filmmaker Will Navidson naar een huis in een buitenwijk. Na een aantal weken komt hij tot de ontdekking dat het huis tien centimeter groter is aan de binnenkant dan aan de buitenkant. Door verschillende vertelperspectieven door elkaar heen (lezer Truant, schrijver Zâmpano, hoofdpersonage Navidson en 'de redactie') krijg ik per bladzijde meer te weten over dit huis als onmogelijk object. Niet onmogelijk in de zin van dat het een ding is dat verloren is, niet traceerbaar is of zelfs helemaal niet bestaat, maar dat het helemaal niet kán bestaan, simpelweg omdat er niets bij voor te stellen is.⁴¹ Als ik tijdens het lezen een beeld probeer te vormen in mijn hoofd, is dit altijd vaag en trillerig; alsof ik geen uitgesproken verbeelding van het huis kan maken. Het is niet zozeer dat ik het niet kan linken aan iets dat ik vanuit de werkelijkheid al ken of het mijn fantasie te boven gaat, maar het komt vooral voort uit een zekere materiële vertwijfeling. Het idee van dit huis, dit object, valt niet samen met alle objecten die ik ooit gezien heb. Ik begrijp dit beter door een gedachte-experiment uit te voeren waarin ik aan een ruimte probeer te denken zonder nut⁴²: niet een lege kamer zonder gebruik of een onhandige kamer met bijvoorbeeld een te laag plafond, nee, een ruimte in totale nutteloosheid, leegheid. Het lijkt voornamelijk de taal zelf, die te kort schiet, omdat leeg vaak niet vol betekent, of een begrip als onfunctioneel beschreven wordt aan de hand van niet functioneel. Echter, terwijl ik lees lijkt dit niet het geval. Dat komt waarschijnlijk voornamelijk omdat het boek zelf ook als ruimte wordt benaderd, met typografische experimenten van het geprinte woord. Met veel zorg maakt auteur Danielewski me bewust van de randen van het oppervlak en de tijd per bladzijde dat mijn ogen erop rusten. Het dikke boek van over duizend bladzijden voelt als een maquette in mijn handen. Met al zijn nauwkeurige omschrijvingen van de omgeving en bizar aantal voetnoten van autoriteiten die veelal verzonnen zijn, worden de lagen uiteengezet en ontmeteld. Zoals drie getekende lijnen op de juiste manier van elkaar gepositioneerd op een wit vel papier me de suggestie kunnen geven van een perspectief, zo geven de teksten, met hun vorm en inhoud, me de suggestie van een huis wiens volume niet overeenkomt met zijn figuur.



scan van Mark Z. Danielewski, *Het Kaartenhuis*, 2008

Het eerdergenoemde werk *Splitting* (1974) doet me denken aan de uiteenlopende onmogelijke constructies in het huis van Will Navidson; beiden gesitueerd in een buitenwijk in de Verenigde Staten en beiden getuigend van fysieke absurditeit. In zowel het literaire werk als het visuele werk mag de tussenruimte de hoofdrol spelen. De fragmentatie en de letterlijke openingen die daarbij horen -al gaat het over de vrijwel lege pagina's en constante doorverwijzingen naar andere delen in het boek of het gat tussen het gesplitste huis- geven de kracht van de suggestie een kans, waarin een ruimte ontstaat door een synthese vanuit die fragmentatie plaats te laten vinden. De manipulatie van materialen in zowel Danielewski's als Matta-Clarks werken, schiept een begrip voor de materialen en daarmee voor de ruimte. Het vastpakken, omheen lopen en ont-/toe-eigenen als een choreografie met de omgeving, van waaruit een verstandhouding kan worden gevestigd. De open ruimte maakt vervolgens een suggestie voor deze verstandhouding, waarin creatie de boventoon voert. De creatie is daarbij plaats- en situatie-specifiek en gaat een directe betrokkenheid met zijn omgeving aan.

Site specific, performance, installation en *sound art* ontwikkelden zich allemaal ongeveer vanaf het einde van de zestiger jaren. In alle vond er een verplaatsing plaats van één object naar de omgeving, met meerdere objecten en invalshoeken. Expositie gecureerd door Jennifer Licht *Spaces* in 1969 in MoMA bestond uit werken van verschillende kunstenaars. In het essay in de catalogus van de expositie beschrijft ze dat de ruimte tussen een kunstwerk en toeschouwer voornamelijk beschouwd wordt als slechts een afstand, maar zij redeneert (en liet zien in de expositie) dat ruimte voor een actief ingrediënt staat.⁴³ Michael Asher was één van de deelnemers met een installatie voor *Spaces* waarin hij de akoestiek van een museumzaal op zo'n manier manipuleerde dat die er vrijwel niet meer was.⁴⁴ Geluid bijvoorbeeld is bij uitstek relationeel, ruimtelijk en tijdelijk.⁴⁵ Asher nam de controle en articuleerde de zintuiglijke ruimte, een “*continuïteit zonder vast punt van waargenomen objectivering*” creërend in contrast met “*fenomenologisch bepaalde werken die een erg gecontroleerd gebied van waarneming probeerden te vervaardigen.*”⁴⁶ De toeschouwers' verwachtingen en zintuigen werden zo op de proef gesteld door de visuele waarneming om te vormen in een auditief ontbreken.

⁴³ Licht, J., introductie voor de expositie catalogus *Spaces* 44. Labelle, B., *Background Noise* (p. 88)
⁴⁴ Labelle, B., *Background Noise* (p. xii) ⁴⁶ Asher, M., *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979* (p. 30)



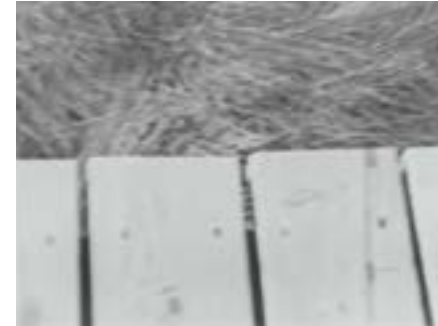
Michael Asher; installatie voor *Spaces*, 1969

Niet alleen een installatie als een noodzakelijk gevolg, maar ook als medium op zich. *“Het medium van een installatie is de ruimte zelf; en dat betekent onder andere, dat het op geen manier ‘immaterieel’ is. Een installatie is juist materieel, omdat het ruimtelijk is.”*⁴⁷ Het werk zelf vindt pas plaats wanneer het bewust in een ruimte, of context geplaatst wordt. En daarbij is het werk niet één ding, of meerdere, maar zowel de ruimte er rondom heen en ertussen. Wat me daar bovendien aan bevalt is het feit dat een zekere hiërarchie wegvalt: elk onderdeel is van evenveel waarde en heeft een weloverwogen aanwezigheid. Installatiekunst kan met een netwerk vergeleken worden. Een installatie wordt binnen een ruimte geplaatst (en daar is de ruimte zelf ook onderdeel van) en kan daardoor met een netwerk vergeleken worden. Het is dus niet slechts een voorbeeld van de denkwijze, maar vooral ook de denkwijze zelf, en daarbij een actieve benadering ten opzichte van mijn werk voor mij persoonlijk.

Terugkomend op de tussenruimte, die eenzelfde uitleg genoot; de dubbelzinnigheid die gepaard gaat met ruimtelijke benadering of perceptie als voorwaarde lijkt evenals het bestaan van de tussenruimte uit te leggen. Het netwerk, waarin ik ruimte heb proberen te begrijpen en beschrijven, vormde een manier om ook de tussenruimte te beschrijven, terwijl het daar ook actief een onderdeel van uitmaakt en is zo een voorbeeld en een onderdeel tegelijkertijd. Wat ik daarmee wil benadrukken is dat het netwerk fungeert als een context, waarbinnen alles geplaatst en begrepen kan worden. Zoals de lege ruimte op een pagina voor de tekst, of de zwarte frames tussen een film, of de plek waarop een werk geëxposeerd wordt, net zo belangrijk is. Net als het begrip discours, of de tijd en plek waar iets geschreven of gemaakt is. Zo is context de letterlijke ruimte (de locatie, de ruimte rondom en tussenin) maar ook de figuurlijke ruimte (politieke, culturele, sociale, economische et cetera) waarin er werk gemaakt, gepresenteerd of besproken wordt. Daarmee is perceptie als waarneming en als opvatting, die ik uitlegde als twee definities, niet twee definities, maar een constante wisselwerking tussen die twee en zoveel meer. Ruimte wordt (in Nederland), zoals ik het heb begrepen na gesprekken en beschrijvingen, vaak als iets positiefs gezien. Het laat zien hoe het is ingebed in opvattingen: ruimte als een plek voor mogelijkheden, voor vrijheid; waar iets gemaakt kan worden, of wat open is voor interpretatie, voor voelen en denken wat je persoonlijk ervaart met je eigen opvatting en mening. Dit hoeft echter helemaal niet zo te zijn. Ruimte als begrip of beleving draagt enorme (politieke, culturele, economische, sociale) connotaties met zich mee.

“Ruimte is als een woord wanneer uitgesproken, wanneer deze gevangen is in de dubbelzinnigheid van een actualisatie, omgevormd in een begrip afhankelijk van verschillende conventies, gesitueerd als de handeling van een tijd en veranderd door de omvormingen veroorzaakt door een opeenvolgende context”⁴⁸

Mijn interesse in ruimte is een interesse in context. Ik ben geïnteresseerd in mijn omgeving en de verandering daarvan, of het begrijpen van afstanden en afmetingen, of hoe dat mij definieert, maar in ieder geval: het geven van en het spelen met de context waarin ik en mijn werk zich bevinden, en voornamelijk ook de verbindingen die daartussen liggen zelf. Het feit dat ik maak, spreek, schrijf, zorgt ervoor dat ik handelingen uitvoer en een plaats in een ruimte verandert. Dat is bovendien geen individuele aangelegenheid maar een onderdeel van een constante verzameling; een ruimte als een netwerk, dat kan fungeren als een context.



eigen werk (still 16 mm.film), 2016

- Ahmed, S., *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham (NC): Duke University Press (2006)
- Arendt, H., *The Life of the Mind (One/Thinking)*, London: Secker & Warburg (1971)
- Asher, M., *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983
- Bachelard, G., *The Poetics of Space*, New York: Penguin Books (2014, 1e druk 1964)
- bell hooks, *Homeplace (as site of resistance)* in *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston: South End Press (1990) p. 41-44
- Bell, P.A.; Greene, T.C.; e.a., *Environmental Psychology*, New York: Taylor & Francis Group (2001)
- Carrión, U., *The New Art of Making Books* in *Kontexts* nr. 6-7 (1975)
- Certeau, de, M., *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press (1984)
- Danielewski, M.Z., *Het Kaartenhuis*, Amsterdam: De Bezige Bij (2008)
- Deleuze, G.; Guattari, F. *A Thousand Plateaux, Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press (1987)
- Diserens, C.; Kirschner, J.R.; e.a., *Gordon Matta-Clark*, Londen: Phaidon (2010)
- Foucault, M., *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* in *Architecture/Movement/Continuité* (Oct 1984)
- Groys, B., *Art Power*, Cambridge (MA): The MIT Press (2008)
- Hansen, M.B.N., *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves* in *Contemporary Literature* nr. 45.4 [597-636] Princeton University (2004)
- Hershenson, M., *Visual Perception: A Primer*, Cambridge (MA): Massachusetts Institute of Technology (1999)
- Krauss, R., *Sculpture in the Expanded Field* in *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), p. 30-44
- LaBelle, B., *Background Noise, Perspectives on Sound Art*, New York: The Continuum International Publishing Group (2007)
- Levin, J. PhD Thesis in Philosophy : *Bodies and subjects in Merleau-Ponty and Foucault: Towards a phenomenological/poststructuralist feminist theory of embodied subjectivity*, The Pennsylvania State University (The Graduate School, College of the Liberal Arts) (2008)
- Licht, J., introductie voor de expositie catalogus *Spaces*, New York: Museum of Modern Art, 1969
- Merleau-Ponty, M., *Oog en Geest*, Amsterdam: Uitgeverij Parrèsia (2012, 1e druk 1960)
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie van de Waarneming*, Amsterdam: Boom (2009, 1e druk 1945)
- Perec, Georges, *Species of Spaces and Other Pieces*, Londen: Penguin Books (2008, 1e druk 1974)
- Rodriguez Riestra, E., Masters Thesis in Art History & Theory: *The Site of Site-specific Art: Critical Engagement with Place*, Paddington: The University of New South Wales (College of Fine Arts) (2012)
- Soja, E.W., *Thirdspace, Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge(MA): Blackwell (1996)
- Walker, S. *Gordon Matta Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*, London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2009
- <http://www.annemacmillan.com/#/openseating/>, geraadpleegd november 2016
- <http://www.danbrowne.ca/albums/film-video/content/poem-2016/>, geraadpleegd december 2016

