

Dit is waar het begint

Annabelle Binnerts

Dit is waar het begint

Gerrit Rietveld Academie, December 2016

Hier	6
Alles om ons heen	12
De sublieme ruimte	34
De verschuivende ruimte	52
De dubbele ruimte	66
Daar	82
Literatuurlijst	88

Hier

Hier, waar je nu staat/zit/ligt, met misschien mijn scriptie in je handen, misschien met iemand naast je die dit aan je voorleest. Hier, op de vloer waar je op staat, die precies past binnen de vier muren van de kamer waarin je mijn scriptie aangetroffen hebt. Waar het licht via de ramen in die vier muren de kamer in komt / waar het licht uit de lampen in het plafond boven je de kamer in komt, de tafel op valt, mijn scriptie verlicht, de woorden die in je handen liggen leesbaar maakt.

Hier gaat deze scriptie over. Over die muren om je heen, over de vloer waar je op staat. Over het kleed op die vloer en over de ramen in die muren, en over het licht wat op je handen valt.

Heb je mijn scriptie meegenomen, lees je hem op de bank of 's avonds in bed, dan gaat hij over de lakens die over je heen geplooid liggen, over welke van de meubels in je slaapkamer in het donker nog te onderscheiden zijn. Over of je je kamerdeur nog kunt zien, en over de afstand tussen je neus en het plafond.

Hier gaat deze scriptie over. Over hier gaat deze scriptie.

Afgelopen jaren heb ik gemerkt dat ik, als ik een werk maak, heel veel haal uit de ruimte waarin ik me bevind, ruimtes waar ik geweest ben of ruimtes waarvan ik weet dat ik erheen zal gaan om het

werk te maken. Ik werk graag samen met deze omgevingen. Vaak heb ik het idee dat meer dan de helft van het werk pas ontstaat zodra ik er ben. Soms ga ik ergens heen voordat ik een plan heb, en komt het gehele werk voort uit die ruimte.

Deze relatie tussen maker/mens en ruimte wil ik onderzoeken. Ben je als maker afhankelijk van je omgeving? Zijn die ideeën die je hebt verbonden aan de ruimte waarin je je bevindt? En zo ja, zijn er dan ook ideeën die je pas kunt krijgen als je op de juiste plek bent? Zijn er plaatsten waar je bepaalde gedachtes nooit zou kunnen ontwikkelen? Omdat ze simpelweg te groot, te leeg, te vol, te klein zijn? En als je als maker zo verbonden bent aan je omgeving, kun je dan ook met deze samenwerken? Kan deze ruimte (deel van) jouw werk zijn? En zo ja, wanneer houdt de ruimte dan op met simpelweg omgeving zijn, en wordt het een werk?

Stel je nu voor dat de kamer om je heen zich ontvouwt. De vier muren om je heen klappen naar buiten, en strekken zich overal om je heen eindeloos ver uit. Ze vormen een ruimte waarvan je geen idee hebt hoe groot hij is, waarvan de grenzen ver buiten je zicht liggen. Je kunt alle kanten op, maar hebt van geen van de richtingen een idee van waar je uitkomt. Je ervaart een gevoel dat alleen in soort-

gelijke ruimtes kan ontstaan, wat zich pas ontvouwt in grote open vlaktes, enorme bossen, of op zee, alsof er daar pas genoeg plaats voor is. Ook daarover gaat deze scriptie. Over daar, waar je omringd bent door het onbekende. Daar, waar als het ware nog ‘gevraagd’ wordt om een invulling, om een reactie. Over hoe we dit landschap naar onze handen vormen, aanpassen aan onze voetstappen, vullen met ons lichaam.

Hoe kun je je, als maker, verhouden tot iets wat zo veel groter is dan jijzelf? Tot iets waar je totaal geen grip op hebt? Hoe vertaalt zich de relatie tussen de mens en de overweldigende ruimte?

“I write to you from the studio in which I reside. God only knows how long I’ve been here, and all this time with the object, I never made, looking back at me.”

- Katrina Palmer

Alles

heen

om

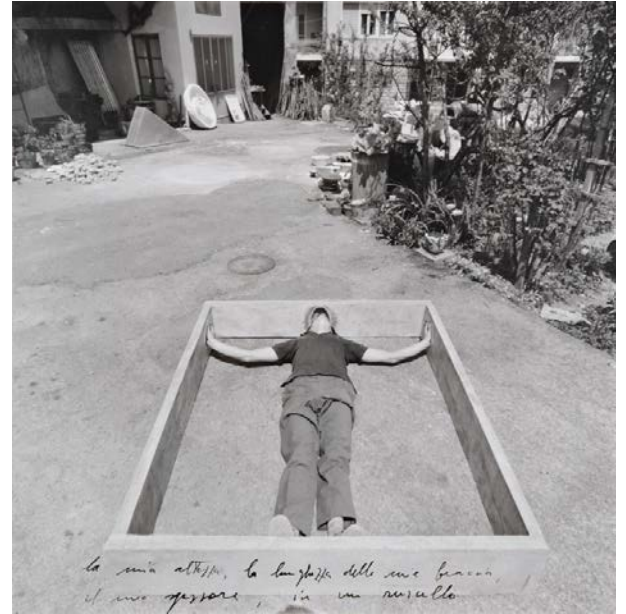
Een rechthoekig vak ligt in het midden van een beek. Het moet ergens in een bos zijn, langs beide zijdes van de beek zien we struiken en bomen waarvan de toppen buiten ons zicht vallen. Ze moeten hoog en dichtbegroeid zijn, want alleen in het midden van de beek, op de randen van de rechthoek, valt wat zonlicht naar binnen. Toch zijn de scherpe randen van de rechthoek nog goed te onderscheiden, ondanks het donker en het feit dat de randen dezelfde bruine kleur als de rivierbodem hebben aangenomen. De strakke lijnen en rechte hoeken steken scherp af tegen de grilligheid van de natuur eromheen, de rotsen op de rivierbodem en de kronkelende dunne takken die het water in zijn gevallen. De rechthoek is van een mathematische precisie die niks te maken lijkt te hebben met de willekeur waarmee de natuur rondom zich om haar heen begeeft, en haar in zich opneemt. Want hoewel opvallend is de aanwezigheid van de rechthoek niet storend. Er spreekt een zekere kalmte uit het beeld, in de manier waarop het strakke vlak zich mengt met de omgeving. Ze heeft haar kleur al aangenomen, en een deel van het water van de beek blijft binnen de randen van het vlak staan, hier en daar stroom het nog ietsje over. Het vak is onderdeel van de ruimte, samen zijn ze tot een nieuwe plaats gevormd, waarin het bedachte en het onverwachte samenkomen.

SUO

over de verhouding mens-ruimte



Giuseppe Penone, *Il mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*, 1968



*la mia altezza, la lunghezza delle mie braccia
il mio spessore, in un ruscello*

“Om de sculptuur te maken moet de beeldhouwer gaan liggen, zich op de grond uitstrekken en zich rustig, zachtjes en geleidelijk achterover laten zakken, om uiteindelijk, wanneer hij horizontaal ligt, alle aandacht en inspanning te concentreren op zijn eigen lichaam dat hem, daar op de grond, in staat stelt de dingen van de aarde tegen zijn lichaam te voelen.¹”

In dit citaat omschrijft de beeldhouwer Giuseppe Penone wat er moet gebeuren om tot de voltooiing van het bovengenoemde werk te komen. Wat me opvalt aan het citaat is dat Penone het werk op zo'n manier omschrijft dat iedereen het zou kunnen maken. Het is een instructie die door iedereen zou kunnen worden opgevolgd. Het geeft het werk, en de betekenis ervan, een zekere universele waarde. Het gaat over de verhouding tussen de natuur en jouw eigen lichaam, en om dat echt te kunnen ervaren zul je het zelf moeten uitvoeren.

Penone's uitvoering van de instructie kunnen we wel zien als de meest definitieve en de meest eeuwige: Niet alleen is hij gaan liggen, hij heeft ook een rechthoek uit cement laten gieten met de exacte afmetingen van zijn liggende lichaam. Dit is ook precies wat de titel van het werk geworden is: *Il mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*: Mijn hoogte, de lengte van mijn armen,

1 De Pont Tilburg. (1997). *Giuseppe Penone*. Turijn, Italië: Hopeful Monster

mijn dikte in een stroom. Doordat Penone de rechthoek met deze afmetingen vervolgens in de beek geplaatst heeft ligt hij als het ware voor eeuwig daar, stroomt het water van de beek voor altijd door hem heen, en zijn hij en het landschap een geworden.

“De eigen identiteit is een ruimte, in de eerste plaats de ruimte van het eigen lichaam, en wordt daarna pas de ruimte van het eigen denken, waarin het individu zich ontvouwt.¹”

Deze tekst schreef Penone oorspronkelijk bij een ander werk (*Rovesciare i propri occhi*, 1970), maar past naar mijn idee ook erg goed bij dit werk. Wat hij hier zegt brengt hij in het werk heel letterlijk over: hij plaatst de exacte ruimte van zijn lichaam, die dus ook de ruimte van zijn identiteit is, in het landschap. Het is een poging om zijn eigen identiteit te verbinden met de ruimte om hem heen, in dit geval de rivier, die als het ware door hem heen stroomt. De identiteit van de ruimte en zijn eigen identiteit komen samen in dit sculptuur. Zijn lichaam, zijn denken, wordt letterlijk gevuld met zijn omgeving, en tegelijkertijd creëert hij zijn eigen ruimte binnen de omgeving. Hij bakent een gedeelte af wat precies even groot is als hij. Zijn ruimte omhult zijn omgeving, en zijn omgeving vult zijn ruimte.

Penone maakte het sculptuur in een groot bos dat het huis waar hij op dat moment woonde omringde.

In de Alpi Marittime, het gebergte waar het bos deel van uitmaakt, heeft Penone ook nog een aantal andere werken gemaakt, die allemaal ook naar dit gebergte vernoemd zijn, en in allemaal staat de relatie tussen de mens en de natuur centraal. Vaak zijn ze een directe reactie op de omgeving van Penone, en maakt deze omgeving ook een belangrijk deel van het werk zelf uit. In *Il mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello* is het de beek in het bos, in andere werken zijn het voornamelijk bomen en planten die een belangrijke rol spelen. Allemaal hadden niet kunnen ontstaan zonder deze onderdelen. Op een andere plaats had Giuseppe Penone de werken niet kunnen maken, alleen al om deze praktische redenen.

Maar ik denk dat ook de ideeën die tot de werken geleid hebben niet waren ontstaan op een andere plaats. Ze zijn voortgekomen uit de dagelijkse omgeving van Penone. Ik denk dat ze bijvoorbeeld zijn ontstaan tijdens de wandelingen die hij door het bos rond zijn huis gemaakt heeft, op de momenten dat hij tussen de bomen door wandelde, de rivier overstak of op de momenten dat hij vanuit zijn ramen het bos in keek en de boomtoppen zag. Ik denk dat de dagelijkse ruimte van Penone een essentiële rol heeft gehad in het ontstaan van dit werk.

Ik heb het idee dat de dagelijkse ruimte ook in mijn eigen werk altijd een grote rol speelt. De werken die

ik heb gemaakt, en de ideeën die eraan vooraf zijn gegaan zijn altijd sterk verbonden aan de plekken waar ik op dat moment geweest ben. Ruim drie jaar heb ik elke dag aan het einde van de dag een tekening gemaakt. In dit project reflecteerde ik op een ruimte waarin ik die dag was geweest of een dagelijkse situatie die zich had voorgedaan. Het tekenen was een manier om ideeën over de dagelijkse ruimtes op te doen en het te vertalen naar een werk. Maar ook heb ik altijd veel gewerkt met foto's van situaties die ik in die dagelijkse ruimtes tegen kwam. Deze werken komen voort uit de ruimte die me omringt. Hoe groot is de invloed van de dagelijkse ruimte precies? Van daar waar je je elke dag bevindt?

In *Species of Spaces and Other Pieces* schrijft de Franse schrijver Georges Perec dat er niet één dagelijkse ruimte is waarvan we kunnen spreken. Ik denk dat dit iets heel belangrijks is om te beseffen als je spreekt over dagelijkse ruimte. De ruimte waardoor je dagelijks omringd wordt bestaat uit vele, losse ruimtes, ruimtes in ruimtes, ruimtes naast of boven elkaar, ruimtes om elkaar heen. Je dagelijkse ruimte bestaat uit je kamer, maar ook uit het huis waarin je kamer zich bevindt, uit de straat waar dit huis in staat, en uit de stad en het land waar je in woont. In *Species of Spaces* haalt Georges Perec een kinderliedje aan, wat het idee van al deze verschillende

ruimtes in ruimtes binnen je dagelijkse omgeving, en de verbanden ertussen, perfect illustreert:

*In Paris, there is a street;
in that street, there is a house;
in that house, there is a staircase;
on that staircase, there is a room;
in that room, there is a table;
on that table there is a cloth, there is a cage;
in that cage, there is a nest;
in that nest, there is an egg;
in that egg, there is a bird.*

*The bird knocked the egg over;
the egg knocked the nest over;
the nest knocked the cage over;
the cage knocked the cloth over;
the cloth knocked the table over;
the table knocked the room over;
the room knocked the staircase over;
the staircase knocked the house over;
the house knocked the street over;
the street knocked the town of Paris over.²*

Er is niet één ruimte meer die je als je dagelijkse

² Kinderliedje uit *Les Deux-Sèvres*, geciteerd uit Perec, G. (2008). *Species of Spaces and Other Pieces*. Londen, Engeland: Penguin.

omgeving kunt bestempelen, het zijn er veel meer met allemaal verschillende functies en verschillende afmetingen.

Perec schrijft dat het dagelijks leven bestaat uit je verplaatsen van de ene ruimte naar de andere. Ik denk dat maken dan reageren is op al deze verschillende ruimtes, en op wat zich daar binnen en daar buiten heeft afgespeeld.

Verderop in het boek begint Perec met het beschrijven van een van de kamers waar hij ooit heeft geslapen. Fascinerend om te zien is dat hij hier vrijwel meteen, na slechts een paar regels met wat praktischere beschrijvingen, begint te vertellen over herinneringen die hij heeft aan gebeurtenissen die zich in die ruimte hebben afgespeeld. Hoewel er in zijn beschrijvingen geen tekenen te vinden zijn die aanleiding kunnen geven tot het oproepen deze herinneringen, zijn dit toch de eerste dingen die er in hem naar boven komen. Hij schrijft over de mensen met wie hij er woonde, over hoe hij altijd zachtjes de trap op moest lopen om ze niet wakker te maken, en over hoe zijn hospita hem 's ochtends altijd thee kwam brengen. Deze omschrijvingen lijken voor hem net zo veel over de kenmerken van de ruimte te zeggen als de fysieke eigenschappen van de ruimte die hij ervoor beschreef.

De herinnering en de ruimte staan dus heel sterk

met elkaar in verband, aldus Perec. Later schrijft hij hier zelf het volgende over:

“My memories are attached to the narrowness of that bed, to the narrowness of that room, to the lingering bitterness of the tea that was too strong and too cold. (...) The resurrected space of the bedroom is enough to bring back to life, to recall, to revive memories, the most fleeting and anodyne song with the most essential.”³

Dit laat op een heel mooie manier zien hoe onze gedachtes aan onze omgeving gekoppeld zijn, hoe onze binnen- en buitenwereld met elkaar verbonden zijn. Alsof al onze gedachtes niet alleen in ons hoofd, maar ook in onze kamers plaatsvinden, en al onze herinneringen aan die kamers in de ruimte zelf liggen opgeborgen.

De kamer brengt ons op een idee en tegelijkertijd doet het idee ons denken aan de kamer.

Deze verbinding tussen binnen- en buitenwereld heeft ook belangrijke consequenties voor de mens als maker. Als je binnenwereld zo verbonden is aan de plek waar je bent, kan het niet anders dan dat deze plek van grote invloed is op het werk dat je maakt. Als je iets bedenkt, of als je iets maakt, dan reageer je op een bepaalde gedachte of idee,

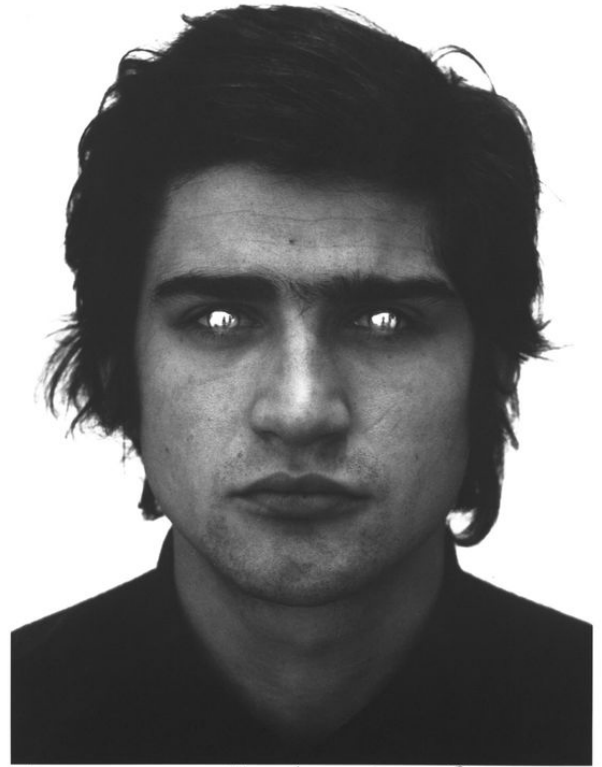
³ Perec, G. (2008). *Species of Spaces and Other Pieces*. Londen, Engeland: Penguin.

en daarmee op een bepaalde ruimte. Elk werk is op die manier een reactie op de ruimte waarin je je bevindt, of een ruimte die je je herinnert, en op alles wat zich in die ruimtes ooit heeft afgespeeld. Achter je eigen bureau, in je eigen kamer, waar je al jaren woont en waar zich veel heeft afgespeeld, waar aan elk voorwerp wel een herinnering lijkt vast te zitten, zullen je gedachtes een heel andere kant op gaan. Ze zullen zich op een heel andere manier ontwikkelen dan in een kamer waar je nooit eerder geweest bent, en waar niks je bekend is.

Oftewel, als alle ideeën verbonden zijn aan de ruimtes om je heen, dan zou dat betekenen dat alle werken altijd verbonden zijn aan de ruimtes waarin de maker zich bevindt.

En ook dat verschillende soorten ruimtes weer andere gedachtes teweeg kunnen brengen. Dat er ruimtes zijn waarin ideeën kunnen groeien, en dat er ruimtes zijn waarin je alles vergeet. Of dat je sommige ideeën pas kunt krijgen als je daar op de juiste plek voor bent.

We kijken iemand recht aan, en zien alleen onszelf.
Recht voor zijn ogen worden we weerspiegeld, en
met ons alles wat zich achter en naast ons bevindt.
We kijken een ander aan, maar zien onze eigen
ogen, de lucht om ons heen, onze eigen voeten en
de grond waarop we staan.



"Rovesciare i propri occhi" 5/7 Giuseppe Penone 1970

Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi* (Reversing one's own eyes), 1970

We kijken naar *Rovesciare i propri occhi* (reversing one's own eyes), een werk van Giuseppe Penone. In de ogen van Penone wordt alles om hem heen weerspiegeld. Tijdelijk blind door de spiegels die hij in zijn ogen draagt worden hijzelf en zijn omgeving een.

“Het gesloten, niets-ziende lichaam wordt door de ruimte bepaald, en wordt sculptuur” schreef hij zelf in een korte tekst over dit werk. Penone benadrukt hier het belang van die omringende ruimte, de omgeving van de maker. Het werk vertelt ons dat de invloed van die ruimte ongelofelijk groot is, en in dit werk, zoals Penone in dit citaat schrijft, zelfs allesbepalend. De ruimte is het sculptuur, De volledige ruimte komt samen in het lichaam (in de ogen) van Penone. Zijn met de omgeving vervulde lichaam is het sculptuur.

Van het werk zijn alleen nog wat foto's over, waarin je in de lenzen slechts de benen en voeten van de fotograaf weerspiegeld ziet, en een stuk van een donkere landweg die zich achter de fotograaf uitstrekt. We kunnen lastig écht de gehele omgeving van Penone zien, en moeten gokken op wat voor plek hij zich nou precies bevindt. Ik denk niet dat het iets uitmaakt. Ik ben verliefd op het idee achter dit werk. Het verbeeldt op een prachtige manier de relatie tussen de maker en zijn omgeving, en de manier

waarop ze onlosmakelijk aan elkaar verbonden zijn. Dat de omgeving van de maker hoe dan ook, altijd weerspiegeld wordt in het werk wat hij maakt, zij het dan misschien niet zo letterlijk als hier. Misschien dat alle kunstenaars altijd wel de lenzen van Penone dragen. Dat alle werken in de essentie deze lenzen zijn: precies dat, wat zich te midden van maker en omgeving bevindt. Dat waarin de relatie tussen maker en omgeving samenkomt, en waar we ze allebei in kunnen terugzien.

Ik denk dat het soort ruimte waar je je als maker in bevindt van groot belang is. Tijdens een uitwisseling die ik gedaan heb vorig jaar schreef ik onderstaande tekst. Tijdens die uitwisseling waren we voor een paar weken met een grote groep kunstacademie-studenten in hetzelfde huis. De situatie bracht me aan het denken over wat de ideale omstandigheden zouden zijn voor een kunstenaar, en wat de vereisten zijn waar de ruimte waarin hij zijn dagen doorbrengt aan zou moeten voldoen.

“I think to me the space that we are in will be of great importance. I'd like it to be a big shared studio. I'd draw it, but it would not fit on this paper. It should be big enough because it will have to contain all the thoughts and ideas of the separate artist. All these ideas won't fit into a small room. And then of course, beside these

personal ideas, the ideas of the group should also be able to fit in. And all the idea's of the small groups within the group. And so on, and so on. The space should be able to fit in all the discussions that we will have. We must be sure that the space wil not collapse, not explode nor implode under the weight of our agreements and disagreements. There must be enough room for our succeedings, both personal and collective, and our failures. We must be able to spread them out around us, to put them on top of each other and archive them on our shelves. Within the space our history must fit, all that we have made and all that we ever will make. Also this, both on a personal ground as as a collective. And even if all this would fit, we would still need a bigger space. For besides all this, we will also always need an emptiness. A space like a white sheet of paper. A space in which we can see our thoughts unravel and watch our ideas grow. A space to breathe.⁴”

4 Tekst die ik in opdracht schreef over het opstarten van een kunstenaarscollectief

“If you hold close to nature, to what is simple in it, to the small things people hardly see and which all of a sudden can become great and immeasurable; if you have this love for what is slight, and quite unassumingly, as a servant, seek to win the confidence of what seems poor - then everything will grow easier, more unified and somehow more conciliatory, not perhaps in the intellect, which, amazed, remains a step behind, but in your deepest consciousness, watchfulness and knowledge.”

- Rainer Maria Rilke

De sublieme ruimte

“Toen ik naar die plek keek leek ze wel te weerkaatsen tot aan de horizon en wekte zo de indruk van een onbeweeglijke cycloon, terwijl door het flikkerende licht het hele landschap leek te schokken. Er verspreidde zich een sluimerende aardbeving over de flakkerende stilte in een kolkende sensatie zonder beweging. Deze plek was een draaiing die zichzelf in een immense rondheid omsloot.”⁵

Bovenstaande tekst is een citaat van Robert Smithson, de kunstenaar die een van de belangrijkste initiators van de land art stroming in de jaren 60 was. In het citaat omschrijft hij het moment waarop hij voor het eerst op de plek kwam waar hij later de *Spiral Jetty* zou maken, wat gezien wordt als zijn grootste en belangrijkste werk. De Great Salt Lake in Utah, waar het werk gemaakt is, maakte direct een diepe indruk op hem. Uit het citaat kun je merken hoe overweldigend de plaats voor hem moet zijn geweest. Het is, blijkt, dan ook die ruimte die hem op het idee voor het werk gebracht heeft. In het bovenstaande citaat omschrijft hij eigenlijk ook het werk zelf al: de *Spiral Jetty* is een grote spiraal van stenen en zand, die als een “onbeweeglijke cycloon” in het Great Salt Lake ligt. Het is een installatie van een onmenselijk groot formaat, en het heeft enorme hoeveelheden zand en mankracht gekost om te maken. Met de *Spiral Jetty* brengt Smithson die overweldigendheid over, dat sublieme gevoel wat hem overkwam toen hij aan de rand van het meer stond.

⁵ Hartog Jager, H. de. (2011). *Het sublieme*. Amsterdam, Nederland: Athenaeum - Polak & Van Gennepe.



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

Als mensen hebben wij een zeker onvermogen om ons te verhouden tot de overweldigende natuur. Binnen de weidsheid van gigantische, ongecultiveerde landschappen, zoals bijvoorbeeld het Great Salt Lake, weten we niet meer wat we met ons lichaam aanmoeten. We brengen, normaal gesproken, onze dagen door in ruimtes die precies op ons formaat zijn afgesteld. We voelen ons op ons comfortabelst als we omringd worden door ruimtes die letterlijk - bij ons 'passen'. Dat is waarom we huizen bouwen waarbinnen we alleen afstanden hoeven af te leggen die onze benen eenvoudig aankunnen. Waarom we bakken bouwen met de lengte van ons lichaam en de spanwijdte onze armen die we onze bedden noemen. We vormen de wereld om naar het formaat van onze handen en de lengte van ons lichaam. Want ons eigen lichaam begrijpen we beter dan wat dan ook. Het zijn maten en afstanden die we kunnen begrijpen.

Misschien dat we ons daarom zo machteloos voelen tegenover de weidsheid van grote, open landschappen. Omdat het maten zijn die we onmogelijk kunnen bevatten, simpelweg omdat het verschil met onze eigen maten te groot is. Deze landschappen zijn zo groots dat onze ogen het niet kunnen overzien, zo uitgestrekt dat we weten dat we het nooit met onze benen alleen kunnen overbruggen.

*“De confrontatie met de natuur, de overweldiging, het gevoel dat de blik en de wereld van de kunstenaar één worden (...) Zeker zo belangrijk is de botsing tussen mens en natuur, of beter: tussen het individu en een kracht die onmiskenbaar groter, sterker en ouder is dan hijzelf.”*⁶

In dit citaat omschrijft Hans den Hartog Jager precies dat wat denk ik zo essentieel is aan de ervaring van de hierboven omschreven ruimtes, die ik vanaf hier wil graag benoemen als de sublieme ruimte. De sublieme ruimte is naar mijn idee de ruimte waarin dit gevoel van overweldiging groter wordt dan al het andere, en je gedachtes overneemt.

Die overweldiging is denk ik ook precies wat de sublieme ruimte onderscheidt van de dagelijkse ruimte. Er is geen enkele gecultiveerde ruimte in staat om me dat gevoel te geven wat ik ervaar als ik omringd wordt door de leegte van een landschap. Het blijft me verwonderen hoeveel invloed deze overweldigende landschappen, van onmenselijke afmetingen, kunnen hebben op wat er in je gedachtes omgaat. Het is het gevoel dat je krijgt op de top van een heuvel, te midden van een grote vlakte of aan de rand van een bos. Landschappen waar de mens geen invloed op heeft gehad, en misschien ook wel nooit zal krijgen. Landschappen waarvan je geen idee

6 Hartog Jager, H. de. (2011). *Het sublieme*. Amsterdam, Nederland: Athenaeum - Polak & Van Gennep.

hebt hoe groot ze zijn of van wat zich er precies in bevindt. Je hebt geen idee wat er achter de horizon is die voor je ligt. Of er bossen zijn, of er rivieren of zelfs zeeën zijn, of er eindeloze velden zijn en of je mensen zult tegenkomen op de weg ernaartoe, en of het ergens eindigt. Een gevoel waarvan ik verwacht dat het Smithson overspoelde op het moment dat hij de aan het begin van dit hoofdstuk genoemde woorden schreef.

Het is denk ik precies dat wat Hans de Hartog Jager hier omschrijft, het gevoel dat je in een ruimte bent die zo veel groter is dan jijzelf, waarvan je onmogelijk kunt verwachten dat je er ooit grip op zult krijgen, of dat je het ooit volledig zal gaan begrijpen. Dit gevoel maakt de sublieme ruimte unieker dan alle andere soorten ruimtes. Nergens anders is dit gevoel te vinden of op te roepen, niet eens met de gedachte aan het grote open landschap.

Het gevoel is dus eigen aan deze sublieme ruimtes, aan de wilde natuur. Henry David Thoreau schreef in 1861 al over het belang van wilde natuur voor de mens⁷. Hij schrijft dat we de wilde natuur, daar waar de mens nog niet eerder geweest is of in ieder geval nog geen aanpassingen heeft gemaakt, nodig hebben om onszelf te kunnen zijn, en om open te

7 Thoreau, H. D. (1861). *Walking*. Geraadpleegd van <http://www.gutenberg.org/files/1022/1022-h/1022-h.htm>

kunnen nadenken. De weidsheid van het landschap geeft je de mogelijkheid om te ademen, uit te rusten en op ideeën te komen. De ruimte biedt je gedachtes die je in een stad nooit zult krijgen, en, schrijft hij: *“As the wild duck is more swift and beautiful than the tame, so is the wild - the mallard - thought, which mid falling dews wings its way above the fens.”* Volgens hem stamt alles wat mooi is, alle goede poëzie en literatuur, uit gedachtes die verkregen zijn in de overweldigende natuur.

De ideeën van Thoreau passen goed binnen de heersende ideeën van de belangrijkste stroming van de periode waarin hij leefde: de Romantiek. Kunstenaars zochten andere ruimtes op, dwaalden door de sublieme natuur op zoek naar dat gevoel wat hierboven omschreven wordt.

Maar ook nu nog is het ervaren van de sublieme ruimte iets wat kunstenaars op ideeën brengt. Vanaf het begin van de jaren '60, toen de land art in opkomst was, gingen kunstenaars weer opnieuw op zoek naar deze plekken. Ze hoopten op deze manier hun werk te bevrijden uit de ruimtes waar het normaal gesproken in terecht kwam, uit de museale ruimtes waar het werk in werd gepresenteerd. Maar ik denk dat de wens ook te maken had met de ruimtes waarin het werk juist ontstond. Dat de drang om monumentaler te werken ook vraagt

om een monumentalere ruimte om in te werken. De land art kunstenaars waren op zoek naar een plaats waar hun gedachtes in zouden passen, waar ze de ruimte hadden om hun ideeën te ontwikkelen. De gigantische ruimtes die ze opzochten, de sublieme natuurgebieden waar ze hun werk in maakten en plaatsten bood gedachtes en ideeën die simpelweg niet pasten in dagelijkse ruimtes.

Het ervaren van deze sublieme natuur kan, dankzij het gevoel van overweldiging dat het je geeft, je op ideeën brengen die je in een dagelijkse omgeving nooit zult krijgen, om zo tot werken te komen die in een andere ruimte nooit waren ontstaan.

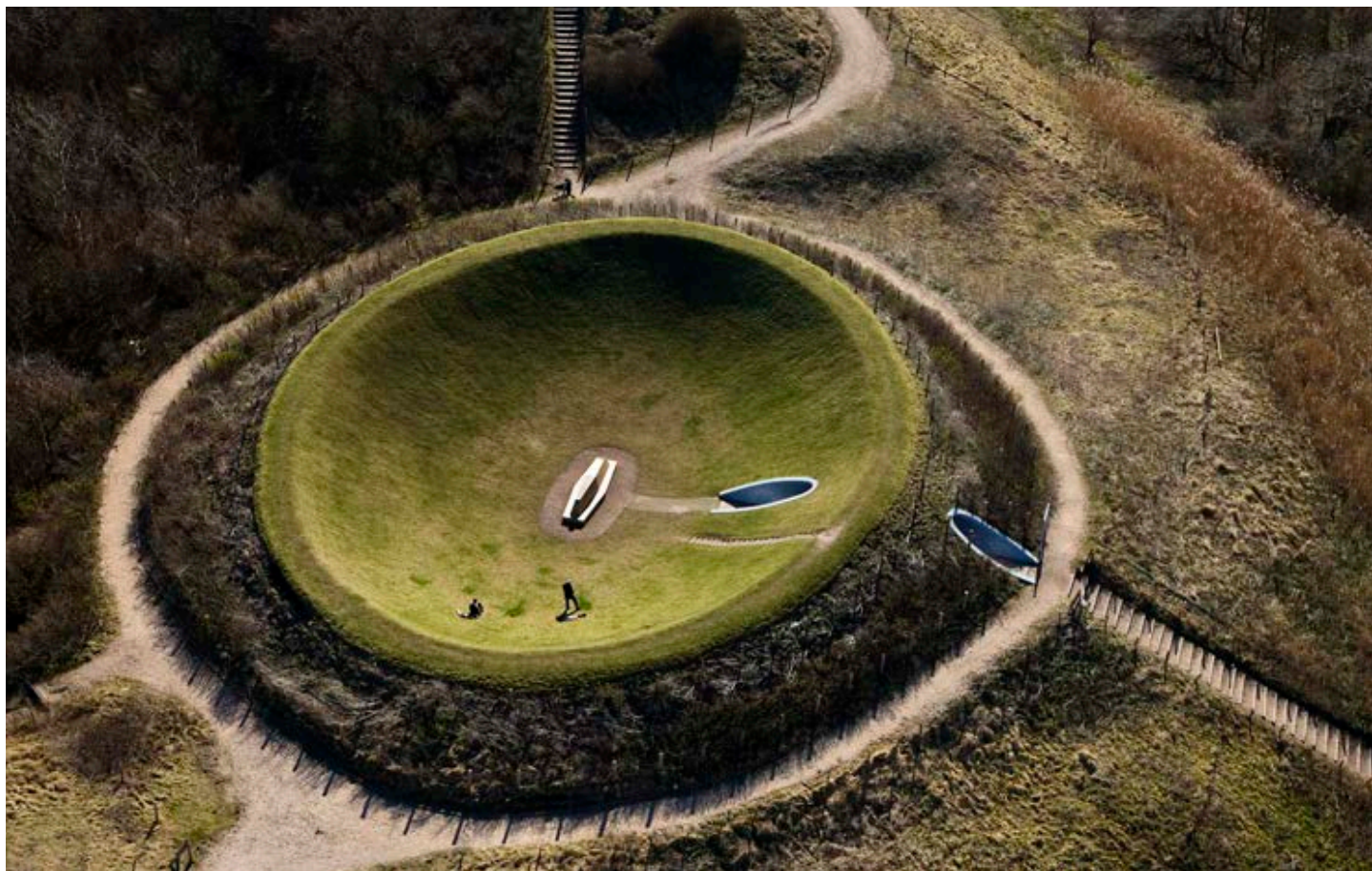
We moeten eerst een hoge trap op om het te kunnen zien. Trede voor trede beklim je de duin, kom je steeds dichterbij de ovaalvormige opening in de heuvel die boven je ligt. Zodra je boven bent zie je dat de heuvel een cirkel is, de ronde wanden buigen links en rechts van de opening af.

Door de ovaalvormige tunnel loop je de ruimte in. De heuvel bevindt zich nu om je heen, als een cirkelvormige dijk, die, in plaats van water, alle indrukken van buiten voor je tegen lijkt te houden. De stad, met zijn straten vol auto's en huizen en flats, kolkt tegen de wanden maar breekt er niet doorheen. Binnen de cirkel lijkt het stiller dan er buiten. Alsof je een kamer in bent gelopen en de deur zich nu achter je sluit.

Maar de echte functie van de ruimte openbaart zich pas als je gaat liggen op de harde stenen vorm in het midden van de cirkel. Dan pas word je je bewust van de wanden van de ruimte, van de bovenste randen van de dijk en van wat ze teweeg brengen. Liggend in het midden van de ruimte spreidt de lucht boven je zich als een koepel over je uit. De randen van de cirkel bieden de perfecte omlijsting van de hemel boven je, kaderen haar in tot een behapbaar formaat, waarvan je alles kunt overzien.

Maar het effect wat de ruimte op de hemel heeft is nog groter dan alleen het bieden van een omlijsting. Behalve in te kaderen vormt de ruimte de hemel

ook om. Ze lijkt als een halve bol over de ruimte heen te staan, als de tweede helft van de halve cirkel waar we ons in bevinden. Ze wordt als een koepel die de ruimte afdekt, zoals de koepels van kerken dat ook doen. De hemel lijkt een tastbare vlakke te worden, alsof ze het plafond van de ruimte is, en we haar aan zouden kunnen raken als we een trap hadden die lang genoeg is.



James Turrell, *Celestial vault*, 1996

Deze installatie, *Celestial vault*, werd in 1996 door James Turrell gemaakt in Kijkduin. De installatie bakent de sublieme ruimte af zonder er afbreuk aan te doen. Eigenlijk blijft de sublieme ruimte zelfs onaangetast, als je bedenkt dat de sublieme ruimte in dit geval de lucht is. Het zijn de duinen eronder die Turrell veranderd heeft, die hij heeft omgevormd tot een nieuwe ruimte, waarin de lucht en de duinen samenkomen. Waar ze tot een derde ruimte worden, een kamer waarin de duinen de vloer en de wanden vormen en de hemel het plafond wat zich als een koepel boven ons bevindt, en ons toedekt.

“Het is nog steeds de verbeelding van een enorme wereld, maar het is er een waartoe de mens zich kan verhouden⁸”

In dit citaat omschrijft Hans de Hartog Jager wat we als makers willen bereiken, als we een werk maken in reactie op het sublieme landschap. Hij vergelijkt hier de kunstenaars van de land art stroming met die uit de Romantiek, en schrijft over hoe zij beiden op zoek gingen naar de sublieme landschappen om hier vervolgens werk over (of, in het geval van de land art, in) te maken. In hun werk gaan ze beiden bewust op zoek naar wat ze hopen dat het landschap bij hen zelf, maar ook bij anderen, teweeg zal brengen.

8 Hartog Jager, H. de. (2011). *Het sublieme*. Amsterdam, Nederland: Athenaeum - Polak & Van Genneep.

Ik denk dat het maken van beeldend werk als een reactie op de sublieme ruimte, een manier kan zijn om de controle weer terug te krijgen, door de ruimte toe te eigenen. Het is een manier om te reageren op het overweldigende gevoel wat de ruimte je geeft. Om te denken dat je weet waar je bent, wat je doet, en wat het betekent. Door werk te maken probeer je grip te krijgen op deze ongrijpbare ruimte. Een ruimte die zo veel invloed heeft op je hoe je je voelt dat je er iets mee moet. Om er vat op te krijgen, om je handen er omheen te kunnen leggen. De wereld blijft enorm, en het sublieme landschap even weids en groot, maar door er op te reageren, door er mee samen te werken, wel iets minder overweldigend.

“If you are ready to leave father and mother, and brother and sister, and wife and child and friends, and never see them again—if you have paid your debts, and made your will, and settled all your affairs, and are a free man—then you are ready for a walk.”

- Henry David Thoreau

De ver schui ven de ruimte

Een helder witte lijn doorbreekt het landschap, slingert over de donkerbruine heuvels van Californië, vormt een schril contrast met de omgeploegde zandgrond. De koers van de lijn lijkt nergens vast te liggen, alsof het geen vijf meter hoog hek is wat om de zo veel meter in de grond verankerd staat. Alsof het een losse, gewichtloze vorm is, die wanneer de wind zich draait losjes met haar mee beweegt, en haar koers over het landschap verlegt. Alleen vanaf het punt waar we staan is te zien hoeveel kracht het hek in zich heeft, hoeveel draden er strak gespannen staan om de druk van de wind in het doek op te kunnen vangen. Bij vlagen bolt het doek hoog op, slingert het hek heen en weer en hoor je het luide geklapper van het doek wat probeert te ontsnappen uit zijn greep.

Alleen daar waar de lijn tot aan de horizon reikt verliezen we haar uit het oog, op die plaatsen lijkt het wit van de lijn zich te vermengen met het blauwige wit van de lucht erachter. Dit is waar de lijn aan onze blik ontsnapt, op een punt dat zich lijkt te verplaatsen met elke stap die je zet.

Het is bijna alsof het hek een route verbeeldt. Alsof de witte lijn ons wil laten zien hoe we moeten lopen, of hoe er ooit gelopen is. Met de grillige wispelturigheid die alleen in het maken van een wandeling kan zitten ligt het over het berglandschap verspreid.

Alsof het doek de voetstappen heeft gevolgd van een enkele wandelaar.

Ik kan me voorstellen dat het zo is gegaan: Iemand is naar buiten gestapt. Niet om ergens heen te gaan, maar om buiten te zijn. Hij beweegt zich in de richting die het landschap hem toestaat, zet zijn voeten daar neer waar er plaats voor lijkt te zijn. Verzonken in gedachten heeft hij zich zigzaggend over de bergen van Californië verplaatst. Achter hem ontvouwt zich het witte laken. Bijna 40 kilometer lang loopt hij door, over heuvels, door dalen, over weilanden, sloten en vlaktes. Om te eindigen bij de zee, waarin hij, gevolgd door het laken, verdwenen is.

Zijn achteloze route, de route van de heuvels, staat nu vereeuwigd in een dunne witte lijn die zo ver als we kunnen kijken nog doorgaat. Een route om nog eindeloos te herlopen, de stappen te volgen, heen en terug langs het witte, wapperende doek. Tot de stappen zo ver zijn uitgesleten dat de route niet dezelfde meer is, en de heuvels niet dezelfde meer zijn. Tot de wandelaar zich niet meer naar het landschap vormt, maar het landschap naar hem.



Christo and Jeanne-Claude, *Running Fence*, 1972-76

Onlosmakelijk verbonden aan het landschap zijn de wandelingen die we door haar heen afleggen, soms omdat er geen andere manier van verplaatsing mogelijk is, maar vaker omdat wandelen de meest passende manier lijkt te zijn. Een wandeling biedt, vanwege de rust en het natuurlijke tempo, de mogelijkheid om jezelf in zowel het landschap als in je gedachtes te verliezen.

Het werk *Running Fence* van Christo en Jeanne-Claude brengt een onbedwingbare wandellust in me naar boven. Het weet precies dat te verbeelden wat een wandeling zo magisch maakt. Het werk is een perfecte eenheid tussen de gedachte (of hier: het bedachte) en het landschap. Tijdens een wandeling is het soms alsof je je ideeën om je heen kunt uitspreiden, alsof je als het ware tien keer zo veel ruimte hebt om ze in kwijt te kunnen, en je langzaam van de een naar de ander kunt verplaatsen. Rousseau schreef ‘dat wij denken in het tempo van lopen’⁹, en dat het zonder beweging veel lastiger is om je gedachtes op orde te krijgen. Als je loopt beweeg je dus mee op het ritme van je gedachtes, je hoofd en het landschap vormen zich tot een zich langzaam langs je heen verschuivende ruimte, waarin je gedachtes aan je tentoon worden gesteld.

9 Rousseau, J. J. (1782). 4e deel, *Confessions* Geraadpleegd van http://www.gutenberg.org/files/3913/3913-h/3913-h.htm#link2H_4_0005

En andersom vult ook het landschap je gedachtes in, biedt het je ideeën die je in een huis of kamer nooit had kunnen krijgen.

In *Walking*, een essay van Henry David Thoreau, schrijft hij over hoe belangrijk het is om zo nu en dan een wandeling te maken. Hij vertelt over hoe deze oer-oude methode van verplaatsing ons kan verbinden met onze “essentiële, innerlijke wildheid”, iets wat je onmogelijk kunt bereiken in de steden van de hedendaagse samenleving. “*Regard man as an inhabitant, or a part and parcel of Nature, rather than a member of society*”¹⁰. Zodra je geregeld de wilde natuur in gaat, delen van de natuur waar de mens niet eerder geweest is, of waar de mens in ieder geval nog geen invloed op gehad heeft, zul je, volgens Thoreau, merken dat je het volledige uit jezelf kunt halen, en ideeën krijgt die anders nooit waren ontstaan.

Thoreau was niet de enige schrijver die het belang van de wandeling inzag. In de kunstgeschiedenis zijn er vele schrijvers, kunstenaars en stromingen geweest waarvoor de wandeling een belangrijk deel uitmaakte van hun maakpraktijk. Denk bijvoorbeeld aan de *dérive*, een vorm van wandelen die, geïni-

10 Thoreau, H. D. (1861). *Walking*. Geraadpleegd van <http://www.gutenberg.org/files/1022/1022-h/1022-h.htm>

tieerd door Guy Debord, een belangrijk onderdeel was van de praktijk van de situationisten in de jaren '60 en '70. Ook voor de *dérive* was het belangrijk dat je niet rationeel nadacht over de wandeling die je zou gaan maken, maar je liet leiden door de ruimte. Alleen waar Thoreau schrijft dat dit alleen in de wilde natuur mogelijk zou zijn, schrijft Debord dat het juist dat een *dérive* zich het beste kan afspelen in de stad, omdat deze je meer input biedt.

Een derde schrijver voor wie de wandeling een belangrijk deel van het maakproces was is Robert Walser. Voor hem was schrijven niet mogelijk zonder de wandeling; *“Hij wandelt dag en nacht als hij niet schrijft”*¹¹. Hij maakte wandelingen die een volledige dag in beslag konden nemen, en waarin hij zichzelf volledig verloor in alle indrukken die hij opdeed. Deze wandelingen is hij blijven maken tot hij, in 1956, tijdens zijn allerlaatste wandeling, overlijdt.

*“Op een morgen, toen mij de lust bekreop een wandeling te maken, zette ik mijn hoed op mijn hoofd, liep mijn schrijf- of spookkamer uit en de trap af om haastig de straat op te gaan.”*¹¹

Vanaf deze eerste zin in *De Wandeling* van Walser, en daarmee vanaf het begin van de wandeling die hij in

11 Walser, R. (2015). *De Wandeling*. Amsterdam, Nederland: Lebowski.

het boek maakt, volgen de eindeloos lange zinnen elkaar op. Het is alsof hij met de lengte van de zinnen de lengte van zijn wandeling wil benadrukken. Alsof je, als je alle zinnen uit zou knippen en achter elkaar uit zou leggen, een even grote afstand langs zijn woorden zou kunnen lopen als hij door het landschap deed.

Langs zijn woorden zou je dan een route lopen vol gedachtesprongen, gedetailleerde beschrijvingen en korte, hardop uitgesproken opmerkingen.

Het is haast alsof het geen verhaal is wat je leest, maar pure gedachtes, zonder dat er ooit een pen of een schrijftafel aan te pas gekomen is. Alsof de letters op de pagina's direct vanuit zijn hoofd het papier op zijn gewaaid.

Het is als lezer lastig om continu de volledige aandacht bij het boek te hebben, door de lange zinnen en de volle pagina's lees je de gedachtes achter elkaar door, alsof je ze zelf denkt. Alsof je zelf de wandeling maakt. Je aandacht vestigt zich op dat wat voor je ligt, en terwijl de ruimte langs je heen glijdt, verschuift ook je aandacht zich. Tegelijk met de ruimtes die je passeert passeer je ook je gedachtes over deze ruimtes, en verleg je je focus naar dat wat zich voor je afspeelt. Deze verschuivingen, en de daarbij opkomende ideeën worden prachtig weergegeven in de schrijfstijl van Walser. Stapels beschrijvingen volgen elkaar op, van huizen en straten naar

weides en bossen, van lege open vlaktes naar drukke straten vol mensen en ontmoetingen.

Aan het einde van het boek ontmoet Walser een personage aan wie hij genoodzaakt is de reden van zijn wandeling uit te leggen. Op dit punt ontstaat er een vreemd nieuw perspectief in het boek: een uitwijding over het belang van de wandeling, tijdens die wandeling zelf.

Hij vertelt dat hij zonder zijn wandelingen geen letter meer op papier zou krijgen, omdat hij zijn schrijfstof haalt uit de wandelingen die hij maakt. Tijdens deze wandelingen schieten hem gedachtes te binnen die hij opgesloten in huis nooit zal krijgen. *“Op een wijldopige wandeling schieten mij duizend bruikbare gedachten te binnen, terwijl ik opgesloten in mijn huis jammerlijk zou verdorren, verdrogen.”*¹² Wat hij hier schrijft geeft een mooi beeld van hoe een ruimte je ideeën beïnvloedt. In zijn geval is dit echter niet één specifieke ruimte of plaats, maar gaat het om de verplaatsing van plek naar plek. Hierbij maakt de aard van de ruimte hem weinig uit: zowel natuur als stad kunnen inspiratie bieden. Het gaat erom dat in de wandeling de ruimte zich om hem heen verschuift, en om de verschillende indrukken die hij hierdoor opdoet en vervolgens direct weer achter zich kan laten.

¹² Walser, R. (2015). *De Wandeling*. Amsterdam, Nederland: Lebowski.

Maar behalve de verplaatsing van de ruimte, is ook de ruimte zelf nog van belang. Walser beschrijft dat hij uit deze ruimtes zijn onderwerpen haalt. “Op een wijldopige wandeling schieten mij duizend bruikbare gedachten te binnen, terwijl ik opgesloten in mijn huis jammerlijk zou verdorren, verdrogen.” Alles wat hij om zich heen ziet onthoudt hij, om het later weer te kunnen gebruiken in een verhaal of een gedicht. Zo werkt hij samen met de ruimtes die hij tegenkomt. Wat hij uit ze haalt combineert hij op papier met zijn eigen gedachtes, om zo tot een tekst te komen die deels uit die ruimte, en deels uit hemzelf bestaat.

“What does it mean, to live in an room? Is to live in a place to take possession of it? What does taking possession of a place mean? As from when does somewhere become truly yours? Is it when you’ve put your three pairs of socks to soak in a pink plastic bowl? Is it when you’ve heated up your spaghetti over a camping-gaz? Is it when you’ve used up all the non-matching hangers in the cupboard? Is it when you’ve drawing-pinned to the wall an old postcard showing Carpaccio’s “Dream of Ursula”? Is it when you’ve experienced there the throes of anticipation, or the exaltations of passion, or the torments of a toothache? Is it when you’ve hung suitable curtains up the windows, and put up the wallpaper, and sanded the parquet flooring?”

- Georges Perec

De dubbele ruimte

De dubbele ruimte

over het bezitten van ruimte

De ruimte om ons heen kan dienen als inspiratie, brengt ons op ideeën en biedt een plek om onze gedachten over uit te spreiden. Wie verliezen onszelf graag in de eindeloze leegtes die de natuur om ons heen ons biedt, en in de ideeën die de leegte ons geeft.

Maar toch kunnen we die ruimtes ook nooit laten voor wat ze zijn. We willen ze uitpluizen, we willen tot in de details weten hoe alles in zijn werking gaat, en hoe het zichzelf in stand houdt. We willen het landschap van alle hoeken kunnen bekijken en het vastleggen op kaarten en in boeken. We hebben elke berg een naam gegeven, alle insecten ontleed en iedere mogelijke boom gecatalogiseerd en ingedeeld bij zijn soortgelijke types. Er bestaan gebouwen gevuld met kastenvol skeletten zodat we ieder dier tot op zijn bot kunnen herkennen. Er bestaan bibliotheken vol hoge stapels atlanten waarin we vrijwel iedere vierkante centimeter op aarde kunnen terugvinden.

Afgelopen zomer heb ik een reis gemaakt door Schotland en Ierland. In deze landen vind je, reizend van dorp naar dorp, eindeloze lege landschappen. Open vlaktes, grote bossen of berglandschappen: de sublieme ruimtes waar ik al eerder over geschreven heb. Maar wat me opviel is dat er af en toe, op sommige, kleine gedeeltes van deze

ruimtes heel vreemde dingen zijn gebouwd. Omkaderde ruimtes waarbinnen het ‘mooiste’ gedeelte is omlijst, en waar grote getallen mensen op af komen om het te ervaren. Pogingen om de sublieme ruimte toegankelijk te maken.

Enkele ervan heb ik ook bezocht, en het zette me aan het denken over de manier waarop we soms met deze sublieme ruimtes omgaan, alsof ze van ons zijn. Over of we ze kunnen bezitten, en wat dan precies maakt dat die ruimte van jou is. In *Walking* van Henry David Thoreau¹³ verbaast hij zichzelf over de manier waarop mensen zich ruimte kunnen toe-eigenen. Hij schrijft over hoe de mooiste delen van het land van niemand zijn, de stukken wilde natuur waar nog geen mens zijn invloed op heeft uitgeoefend. Maar hij spreekt ook zijn angst uit over hoe er waarschijnlijk een dag zal komen waarop men beslist om ook deze stukken land toe te eigenen, om er kleine delen af te splitsen en er ‘pretparken’ van te maken. Wat hij omschrijft is precies wat ik ervaren heb in Ierland. Iets wat hij al vooraf bestempeld als een idioot plan, want, zegt hij: *“To enjoy a thing exclusively is commonly to exclude yourself from the true enjoyment of it”*.

Het verbaast me hoe we dus kunnen beslissen dat een klif mooier is dan alle andere, deze kunnen

afbakenen, er een hek omheen zetten om vervolgens toegang vragen.

En hoe we kunnen denken dat dit dan maakt dat de klif ‘van ons’ is. Dat iemand de klif waarschijnlijk heeft gekocht, en zo tot iemands bezit verworden is. Maar maakt het feit dat je het gekocht hebt en er een hek omheen hebt gezet de klif ook echt van jou? Het is misschien wel de ultieme vorm van menselijke maatvoering. We kunnen de klif pas echt ervaren als er een wandelpad van exact tien minuten langs loopt en er een souvenirwinkel bij de uitgang staat. Voor dezelfde prijs als voor een ritje in een plastic brandweerwagen bij de supermarkt kunnen we ook een trapje aflopen langs een van de mooiste watervallen van Wales.

Het niets ervaren, in de grootsheid van een natuurgebied zijn, overweldigd worden door een grote vlakte of een steile helling wordt een attractie. De oeverloze leegte als een show. Eb en vloed als een wedstrijd tussen land en water, waarin er altijd gelijkgespeeld wordt.

13 Thoreau, H. D. (1861). *Walking*. Geraadpleegd van <http://www.gutenberg.org/files/1022/1022-h/1022-h.htm>

Een golvend, kolkend wit oppervlakte doorklieft het beeld, en vult bijna de gehele foto op. Vanaf de bovenste rand van het beeld valt het naar beneden, en daar waar het de grond raakt kolkt het verschillende richtingen op, alsof het plots vergeten lijkt te zijn welke kant het op zou gaan, welke richting de goede is. In de plooiën van de golven wordt het heldere licht wat van boven het beeld binnenvalt weerspiegeld, het wit lijkt op te lichten te midden van de donkere ruimtes die het omringen, de bruine boomstammen en de donkere bosgrond waar het op ligt. Op het eerste gezicht bevinden we ons in een boslandschap. De donkere kleur van de aarde en de kluwen takken die links en rechts op de grond liggen doen vermoeden dat het bos in de winter gefotografeerd moet zijn. Alleen in de paar varens die links en rechts te zien zijn is nog wat groen te vinden. Dwars door het beeld, op de plek die precies het midden van de foto lijkt te zijn, doorbreekt een omgevallen boomstam het witte, glimmende oppervlak.



Noémie Goudal, *Cascade*, 2009

We kijken naar *Cascade*, een foto van Noémie Goudal. Als je snel naar de foto kijkt denk je direct te weten wat je ziet: een landschapsfoto van een bos, met een waterval in het midden. Pas als je beter kijkt zie je dat het glanzende oppervlakte in het midden helemaal geen water is, maar twee grote stukken plastic, die in het bos zijn opgehangen. Als je goed kijkt zie je de touwen waar ze hangen nog tussen de bomen door lopen, naar de plek waar ze zijn vastgemaakt. De ruimte die je eenvoudig dacht te herkennen blijkt toch een andere te zijn.

Door het plastic op te hangen transformeert Goudal het landschap. In een interview met *Foam Magazine*¹⁴ vertelt ze over hoe ze in haar werk altijd de confrontatie opzoekt tussen het natuurlijke en dat wat door de mens gemaakt is. Als ze werk maakt neem ze altijd iets mee naar een ruimte, in dit geval het plastic, maar in andere werken ook constructies met foto's die ze gemaakt heeft. Hiermee gaat ze vervolgens naar buiten, op zoek naar een geschikte ruimte om het materiaal in te plaatsen. Deze materialen kunnen niet op zichzelf staan, ze zijn afhankelijk van de ruimte waar ze in geplaatst worden. En ook andersom is de ruimte op zichzelf nog niet genoeg om iets te vertellen. Ze eigent de ruimte toe door er een simpele toevoeging aan te doen. En

14 Jaeger, A. C. (2012, oktober). *Interview with Noémie Goudal*. *Foam Magazine*.

door de ruimte toe te eigenen blijft hij niet dezelfde ruimte meer: er ontstaat een nieuwe ruimte waarin de natuurlijke ruimte en de ruimte van de maker samenkomen.

In hetzelfde interview vertelt Goudal over de samenkomst van deze verschillende ruimtes. Ze verwijst daarbij naar de tekst over heterotopieën, die de Franse filosoof Michel Foucault beschrijft in zijn tekst *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*¹⁵. Ze omschrijft haar werk als een heterotopie: een plaats waarin verschillende ruimtes bij elkaar komen.

In deze tekst omschrijft Michel Foucault eigenlijk twee soorten ruimtes: de *utopie*, een term die we al kennen, en de *heterotopie*, een nieuwe term die Foucault bedacht heeft om een bepaald soort ruimtes aan te duiden. Hij omschrijft verschillende principes die de heterotopie kenmerken. Ze zijn niet allemaal relevant genoeg om te bespreken, maar er zijn er een aantal die, in betrekking tot onder andere Goudals werk, interessant zijn om te noemen.

Het 3e principe: De heterotopie kan op één plek meerdere, onverenigbare plaatsen naast elkaar zetten.

Ik denk dat dit principe een antwoord kan bieden op de vraag waarom kunstenaars samen zouden

15 Foucault, M. (1984, oktober). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. *Architecture/Mouvement/Continuité*. Geraadpleegd van <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>

willen werken met een ruimte. Misschien dat dit principe wel de reden is achter de meeste land art werken, of andere werken waarin een ruimte wordt toegeëigend. Binnen het gecreëerde kunstwerk, in de gemaakte installatie, kunnen onverenigbare plaatsen samenkomen: het bedachte en het onverwachte, de eigen ruimte en de sublieme ruimte. Het eerder besproken werk van Penone, *Il mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*, is de ideale illustratie van deze heterotopie: Penone plaatst letterlijk de ene ruimte binnen de andere.

Het 4e principe: Binnen heterotopieën kunnen zich verschillende tijds-eenheden bevinden.

Hier noemt Foucault als voorbeeld de bibliotheek, waarin tijd zich eindeloos blijft opstapelen, maar ook het festival: een heterotopie waarin de tijd zich niet opstapelt, maar die zélf tijdelijk is. Tijdelijkheid is iets wat altijd verbonden zal zijn aan werken die in een landschap zijn geplaatst. Omdat ze zich daar bevinden zijn ze afhankelijk van de weersomstandigheden en andere eisen van dat landschap, zoals vergunningen. Neem bijvoorbeeld de *Running Fence* van Christo, waar de tijdelijkheid een belangrijk deel van het werk uitmaakte. Het kon er niet voor altijd blijven staan omdat de bezitters van het land waarop het geplaatst is er dan te veel last van zouden

en hebben. Zonder de belofte het werk weer af te breken had het nooit gemaakt kunnen worden. Door de *Running Fence* te installeren in het landschap creëerde Christo een tijdelijke nieuwe ruimte binnen dit landschap: een heterotopie.

Het 6e principe: De heterotopie heeft een relatie met alle andere ruimtes. De heterotopie bestaat uit het weerspiegelen, uitvergroten of omkeren, en bekritisieren van andere ruimtes.

Ik denk dat dit principe aan de basis staat van wat ik in mijn eerdere hoofdstukken al probeerde aan te duiden. Veel van de werken die ik gekozen heb voldoen precies aan dit principe: ze weerspiegelen en bekritisieren ruimtes, vergroten ze uit of keren ze om. Zoals bijvoorbeeld de *Spiral Jetty*, waarin Smithson de overweldigendheid van de ruimte waarin het werk geplaatst is benadrukt. Ik denk dat alle werken die ontstaan zijn vanuit een reactie op de ruimte aan dit principe voldoen.

Het is ook de omkering van de vraag wat voor invloed de ruimte om je heen heeft op je beeldend werk: wat voor invloed heeft het beeldend werk op de ruimte waarin het zich bevindt? In het geval van werken die site-specific zijn is dit heel relevant, en is die vraag misschien zelfs wel de leidende gedachte achter die werken.

Zoals bijvoorbeeld in het geval van de installaties van de land art kunstenaars. Hier is de invloed van het werk op de ruimte een heel belangrijk aspect van de betekenis van het werk zelf. Maar, vanwege het tijdelijke aspect van de meeste land art installaties is het ook interessant om te kijken naar wat er van land art overblijft als de installatie niet meer bestaat. Hoe breng je daarna zo'n installatie nog op de toeschouwer over?

“Maar weinig mensen zouden de originele land art ooit in het echt aanschouwen. Voor hun betekenis, hun bekendheid, hun effect, moesten deze werken het hebben van foto's, films, documentatie, en, niet te vergeten, de mythes die ze al snel omringden.”¹⁶

In dit citaat omschrijft Hans de Hartog Jager dit essentiële aspect van land art, en eigenlijk ook van ieder werk wat deels uit een ruimte bestaat. De werken worden hiermee onverplaatsbaar gemaakt, en in sommige gevallen ook tijdelijk. Veel land art werken bestaan niet meer omdat ze onderhevig waren aan de ruimte waarin ze stonden, en de tijd en/of het weer ervoor heeft gezorgd dat de ruimte weer terug in zijn oorspronkelijke staat (zoals hij was vóór de komst van het land art werk) terecht

¹⁶ Hartog Jager, H. de. (2011). *Het sublieme*. Amsterdam, Nederland: Athenaeum - Polak & Van Gennep.

kwam. Zo is de *Spiral Jetty* overspoeld en meegevoerd in de stroom van het meer, en zo is de *Running Fence* weer afgebroken omdat dat de compromis was met de boeren die hun land beschikbaar hadden gesteld voor het werk. Zo is ieder werk wat bij een ruimte hoort onderhevig aan de condities van die ruimte. Wat er nu nog vaak als enige van over is zijn de foto's en de video's van het werk, en, wat misschien nog wel waardevoller is, de verhalen en ervaringen van de mensen die het werk wél nog in zijn oorspronkelijke staat hebben gezien. Tijdens mijn research naar de *Running Fence* van Christo en Jeanne-Claude stuitte ik op een interview met een van de landeigenaren die aan het werk heeft deel (moeten) nemen. Hij vertelde in het interview over hoe belachelijk hij het idee van de *Running Fence* vond, hij kon de waarde van het werk niet inzien en begreep niet waar al de moeite voor nodig was. Hij weigerde dan ook mee te werken, maar als een van de laatsten die overbleef had hij uiteindelijk weinig keus, en werd het werk alsnog op zijn land geïnstalleerd. Hij vertelt dat hij nooit van tevoren had kunnen inzien hoe overweldigend mooi hij het werk uiteindelijk vond, hoe adembenemend het effect van de lange witte lijn door het landschap was. Hij vertelt dat hij, de laatste nacht dat het hek er stond, samen met zijn zoon naast het hek heeft geslapen. Hoe ze samen, liggend op de grond, de hele nacht

naar het geluid van het dansende doek in de wind hebben geluisterd, terwijl ze naar de sterrenhemel boven ze keken.

Geen enkele foto of video van de *Running Fence* heeft me zo'n duidelijk idee gegeven van het werk als deze omschrijving. Hoewel ik natuurlijk op de foto's kan zien hoe mooi het werk geweest moet zijn, vertelt dit verhaal me veel duidelijker hoe het geweest moet zijn om het werk te ervaren, om er langs te lopen of om er naast te gaan zitten in het zand.

Het tijdelijke, ruimte-gebonden aspect van land art maakt dat dit is wat we er nu nog van hebben, waardoor we het nog kunnen proberen te begrijpen: ideeën over hoe het geweest moet zijn.

Daar

Daar, waar je nu staat/zit/ligt, met misschien mijn scriptie in je handen, misschien met iemand naast je die dit aan je voorleest. Daar, op de vloer waar je op staat, die precies past binnen de vier muren van de kamer waarin je mijn scriptie aangetroffen hebt. Waar het licht via de ramen in die vier muren de kamer in komt / waar het licht uit de lampen in het plafond boven je de kamer in komt, de tafel op valt, mijn scriptie verlicht, de woorden die in je handen liggen leesbaar maakt.

Daar gaat deze scriptie over. Over die muren om je heen, over de vloer waar je op staat. Over het kleed op die vloer en over de ramen in die muren, en over het licht wat op je handen valt.

Heb je mijn scriptie meegenomen, lees je hem op de bank of 's avonds in bed, dan gaat hij over de lakens die over je heen geplooid liggen, over welke van de meubels in je slaapkamer in het donker nog te onderscheiden zijn. Over of je je kamerdeur nog kunt zien, en over de afstand tussen je neus en het plafond.

Daar gaat deze scriptie over. Over hoe deze ruimte je op gedachtes brengt, je hoofd met ideeën vult. Gedachtes en ideeën die ontstaan zijn vanuit die kamer om je heen, vanuit de pennen die op je tafel liggen, de boeken die in je kast staan en vanuit de foto's die je op de muur geplakt hebt. Gedachtes

die, hoewel je je er niet bewust van bent, ontstaan zijn vanuit alles wat zich in die ruimte ooit heeft afgespeeld en de herinneringen die je daar aan hebt. De gedachtes vinden niet alleen in ons hoofd, maar ook in onze kamers plaats. Al onze herinneringen aan de kamer liggen opgeborgen in de kamer zelf. Zo brengt de kamer ons op een idee, en doet het idee ons denken aan de kamer.

Het dagelijks leven is je verplaatsen van de ene ruimte naar de andere. Ik denk dat maken reageren is op al deze verschillende ruimtes, en op wat zich daar binnen heeft afgespeeld. Alle werken die je maakt geven een vorm aan dat wat zich te midden van maker en omgeving bevindt. Het werk is datgene waarin de relatie tussen maker en omgeving samenkomt, en waar we ze allebei in kunnen terugzien.

Stel je nu voor dat de kamer om je heen zich ontvouwt. De vier muren om je heen klappen naar buiten, en strekken zich overal om je heen eindeloos ver uit. Ze vormen een ruimte waarvan je geen idee hebt hoe groot hij is, waarvan de grenzen ver buiten je zicht liggen. Je kunt alle kanten op, maar hebt van geen van de richtingen een idee van waar je uitkomt. Je ervaart een gevoel dat alleen in soortgelijke ruimtes kan ontstaan, wat zich pas ontvouwt in grote open vlaktes, enorme bossen, of op zee,

alsof er daar pas genoeg plaats voor is. Ook daarover gaat deze scriptie. Over daar, waar je omringd bent door het onbekende. Daar, waar als het ware nog 'gevraagd' wordt om een invulling, om een reactie. Over hoe we dit landschap naar onze handen vormen, aanpassen aan onze voetstappen, vullen met ons lichaam.

Daar gaat deze scriptie ook over. Over hoe we als mensen een zeker onvermogen hebben om ons te verhouden tot deze ruimtes. Over hoe de leegtes van de sublieme natuur je kunnen overweldigen zoals geen enkele andere ruimte dat kan. Omdat het maten zijn die we onmogelijk kunnen bevatten, simpelweg omdat het verschil met onze eigen maten te groot is. Deze landschappen zijn zo groots dat onze ogen het niet kunnen overzien, zo uitgestrekt dat we weten dat we het nooit met onze benen alleen kunnen overbruggen.

Maar ook over hoe het ervaren van deze sublieme ruimtes, het wandelen door het landschap, het staan op de top van een berg of aan de voet van een afgrond, je gedachtes op zal vullen met ideeën die je nergens anders kunt krijgen, om zo tot werken te komen die in een andere ruimte nooit waren ontstaan.

Over hoe je samen kunt werken met deze ruimtes, ze onderdeel van een beeldend werk kan laten

worden. Door er een werk te maken eigen je de de sublieme ruimte toe en blijft hij niet dezelfde ruimte meer: het werk wordt een nieuwe ruimte waarin de natuurlijke ruimte en de ruimte van de maker samenkomen. Over hoe het werk zo datgene kan zijn wat je de ruimte kan laten overzien, en wat de afstand kan overbruggen.

Over hoe je alleen als maker deze leegtes met je handen kunt omvatten.

Literatuurlijst

- Carré d'Art, Musée d'art contemporain, De Pont, Galleria Civica di Arte Contemporanea. (1997). *Giuseppe Penone*. Turijn, Italië: Hopeful Monster.
- Davies, P. J. E., Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J., Roberts, A. M., & Simon, D. L. (2016). *Janson's History of Art*. Harlow, Groot-Brittannië: Pearson Education.
- De Pont Tilburg. (1997). *Giuseppe Penone*. Turijn, Italië: Hopeful Monster.
- Foucault, M. (1984, oktober). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. *Architecture/Mouvement/Continuité*, 12(1), 1-2. Geraadpleegd van <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>
- Hartog Jager, H. de. (2011). *Het sublieme*. Amsterdam, Nederland: Athenaeum - Polak & Van Genep.
- Jaeger, A. C. (2012, oktober). *Interview with Noémie Goudal*. *Foam Magazine*, 205(206), 1-2.
- Palmer, K. (2010). *The dark object*. Londen, Engeland: Book Works.
- Perec, G. (2008). *Species of Spaces and Other Pieces*. Londen, Engeland: Penguin.
- Rilke, R. M. (2016). *Letters to a young poet*. Londen, Engeland: Penguin.
- Rousseau, J. J. (1782). 4e deel. In J. J. Rousseau (Red.), *Confessions* (pp. 34-35). Geraadpleegd van http://www.gutenberg.org/files/3913/3913-h/3913-h.htm#link2H_4_0005
- Thoreau, H. D. (1861). *Walking*. Geraadpleegd van <http://www.gutenberg.org/files/1022/1022-h/1022-h.htm>
- Walser, R. (2015). *De Wandeling*. Amsterdam, Nederland: Lebowski.

Annabelle Binnerts, 2016

