

RE-SITE

SITE, SITE-SPECIFIEK, SITE-GERELATEERD

ESTHER BRAKENHOFF

INHOUD

Inleiding	3
Filosofisch denken over ruimtelijkheid	4
Site-specifiek en site-gerelateerd	26
Mark Manders – <i>Zelfportret als gebouw</i>	38
Jewyo Rhii – <i>Walls to talk to</i>	42
Francis Alÿs – <i>The Green Line : Sometimes doing something can become political and sometimes doing something political can become poetic</i>	48
Mark Dion – <i>On tropical nature</i>	57
Conclusie	61
Literatuur	65

INLEIDING

De trap in mijn huis, de Oude Kerk in Amsterdam, de Sterrenwacht in Overveen en een pleintje in industriegebied Spaklerweg in Amsterdam. Deze specifieke plekken vormen de site van aantal van mijn werken. Voor deze werken deed ik onderzoek naar de historie, de (huidige) gebruikers en de formele kenmerken van de plekken. In kunsttheoretische termen gesproken, zouden ze bestempeld kunnen worden als site-specifiek.

Binnen deze scriptie ga ik op zoek naar de betekenis en toepassing van de term site-specifiek. Wat is een 'site' eigenlijk en hoe verhoudt een site zich tot andere termen die ruimtelijkheid beschrijven, zoals plaats en ruimte? Welke gedachtes bestaan hierover in de westerse filosofie? Het eerste hoofdstuk beschrijft de geschiedenis van het denken over ruimtelijkheid vanuit de oudheid tot vandaag.

Met deze filosofische gedachtes in het achterhoofd, onderzoek ik in het tweede hoofdstuk 'site-specificity' in de kunsttheorie. Wat wordt er verstaan onder 'site-specificity' en welke ontwikkelingen zijn er te zien sinds de opkomst van site-specifieke kunstwerken in de jaren '60? Wat is een site nu voor hedendaagse kunstenaars?

Om de hedendaagse praktijk iets verder uit te diepen, belicht ik vier specifieke werken van de kunstenaars Mark Manders, Jewyo Rhii, Francis Alÿs en Mark Dion. Wat is een site voor hen? Wat is de relatie tussen de site en het werk?

De keuze voor deze vier kunstwerken komt voort uit een tweede onderzoeksvraag. Naast de meer algemene vraag wat is site-specificity, ben ik ook geïnteresseerd in werken die een vorm van transformatie laten zien. In mijn eigen werk ben ik namelijk op zoek naar manieren om iets gemaakt voor een specifieke locatie te relateren aan een andere context, te transformeren of te laten functioneren op een andere plek. Het werk is dan niet afgesloten, maar blijft open en kan nieuwe betekenissen krijgen. In dit onderzoek wil ik daarom kijken in hoeverre een site statisch is of veranderlijk. Is een site multi-interpretabel? Hoe kan een kunstwerk verbonden aan een specifieke locatie zich verder ontwikkelen en relaties aangaan met een andere context?

FILOSOFISCH DENKEN OVER RUIMTELIJKHEID

Een diversiteit aan kunstwerken wordt tegenwoordig bestempeld als site-specifiek. De site kan hierbij een geografisch punt op de kaart zijn, een tentoonstellingsruimte, een historisch beladen plek, een buurt of zelfs een gemeenschap mensen. Soms wordt ook de term in situ gebruikt, maar dat lijkt toch weer iets anders te omvatten dan site-specifiek.

Voor ik nader inga op site-specificity in de beeldende kunst, zal ik daarom eerst op zoek gaan naar de betekenis van de term. In de Nederlandstalige kunsttheorie wordt het Engelse woord vaak gebruikt, maar wat wordt er eigenlijk onder verstaan?

'Specific' is te vertalen naar specifiek. Het Van Dale woordenboek geeft de volgende definitie van specifiek:

- 1 in het bijzonder aan iets eigen
- 2 in onderdelen nauwkeurig

Een site-specifiek werk richt zich op het bijzonder eigene van een site of is speciaal gemaakt voor de site. Maar wat is een 'site'?

The Oxford Dictionary definieert site als volgt:

- . n. 1 the ground chosen or used for a town or building.
2 a place where some activity is or has been conducted (camping site, launching site)
- . v.tr. 1 locate or place.
2 provide with a site. [Middle English from Anglo-French site or Latin situs 'local position']

En het Wolters Engels-Nederlands woordenboek:

- I zn. a) ligging;
b) (bouw)terrein, grond;
c) (fig.) zetel (of an industry) [...]
- II ww. plaatsen, situeren (school enz.); [...]; gelegen (badly - d) [...]

Site is dus zowel statisch als grond, ligging, locatie of positie, als ook actief in de vorm van de beweging van het plaatsen of plaatsvinden. Omdat de term site meerdere nuances bevat die niet in één woord te vatten zijn in het Nederlands, zal ik het Engelse woord blijven gebruiken in mijn verhaal.

Site maakt deel uit van een familie woorden die ruimtelijkheid beschrijven, zoals locatie, plek, plaats, omgeving, regio en ruimte. De woorden worden soms door elkaar gebruikt in het dagelijks en zelfs theoretisch taalgebruik. Wanneer in de kunsttheorie gesproken wordt over een site, dan kan gerefereerd worden aan een specifiek gebouw, een geografisch locatie, maar ook aan een netwerk tussen mensen en verschillende plaatsen. Dit loopt dus uiteen in grootte en afstand, alsook in de associaties die erbij horen zoals lokaal, intiem of oneindig en afstandelijk.

In de filosofie wordt juist gezocht naar een meer precieze omschrijving van ruimtelijke termen. Wat wordt verstaan onder een plaats, een regio, een site of ruimte? Herkenbaarheid en lokaliteit worden vaak gekoppeld aan de term plaats. Het is het landschap en de concrete omgeving van lokale gemeenschappen en is zintuiglijk waarneembaar. Oneindige uitgestrektheid, dimensies en globalisatie worden meestal geassocieerd met de term ruimte. Ruimte wordt berekend en gemeten en behoort tot de wereld van de geometrie. Plaats en ruimte zijn een soort uitersten op een schaal. Het zijn dan ook de meest gebruikte woorden in het denken over ruimtelijkheid. Om te bepalen waar we over spreken als het gaat over 'site-specifieke' kunst, ga ik daarom hier nader in op de inhoud van ruimtelijke termen als plaats en ruimte.

Het filosofisch denken over plaats en ruimte heeft een lange geschiedenis en is verbonden met de bredere culturele context waarin het gebruikt wordt. De ideeën van moderne en hedendaagse filosofen over plaats en ruimte zijn geworteld in een lange traditie die terug gaat tot voor de Griekse oudheid. Ik zal daarom in dit hoofdstuk een kleine geschiedenis beschrijven van het denken over plaats en ruimte in de Westerse filosofie en eindigen bij een aantal hedendaagse denkers. De nadruk zal liggen op theorieën die iets kunnen zeggen over de betekenis van site in site-specifieke beeldende werken, zoals aan bod komt in de volgende hoofdstukken.

In de geschiedenis van het denken over plaats en ruimte tekent zich een golfbeweging af, die soms neigt naar een voorkeur voor oneindige dimensies danwel intieme beslotenheid.

B.C.

De mens heeft zich sinds mensenheugenis bezig gehouden met het ontstaan van de wereld en zijn eigen plaats daarin. Elk volk en

cultuur ontwikkelde zijn eigen mythisch of religieus verhaal en binnen deze verhalen ontwikkelde zich een idee over plaats en ruimte. Is de wereld ontstaan uit het niets of heeft dit ergens plaatsgevonden? Het idee van het totale niets boezemde en boezemt nog steeds bij veel mensen een existentiële angst in. In veel ontstaansverhalen is er dan ook sprake van 'cosmogenezis'. Dit is een beweging van ongedefinieerde naar meer gedefinieerde plaatsen. Sommige scheppingsverhalen gaan uit van chaos als basismateriaal van waaruit ordening tevoorschijn komt of gebracht wordt. Deze chaos is niet niets en neemt plaats in. En als er een schepper in het spel is, dan bevindt hij zich ergens. Maar ook als er wel sprake is van leegte, dan is deze meestal niet absoluut leeg. De leegte vormt een toneel voor nog te vormen plaatsen. De creatie van ongevormd materiaal in een geordend geheel verloopt vaak binnen een raamwerk of matrix. Dit raamwerk is een soort vooropgestelde plaats of ruimte.

De Griekse filosoof Plato (ong. 427 - 347 v. Chr.) spreekt in zijn *Timaeus* bijvoorbeeld over een Demiurg die de bestaande ruimte indeelt in plaatsen. Het raamwerk dat hij gebruikt noemt Plato Chora. Dit is de ruimte waar alles is, inclusief de schepping zelf. Deze ruimte wordt vervolgens ingedeeld in regio's en deze regio's worden verder geordend in plaatsen, topoi.

In deze scheppingsverhalen bepaalt de mens niet wat hem omgeeft, maar is hij deel van een kosmologische ordening.

Bij Aristoteles (384 - 321 v. Chr.), leerling van Plato en lid van diens Akademieia, zien we een verandering van denken. Hij gaat niet meer uit van een kosmologische verklaring voor het ontstaan van de wereld, maar beschrijft de zintuiglijke ervaring als basis van onze kennis van de wereld. Aristoteles richt zich op de fenomenologie, de studie van fysieke natuurkundige fenomenen die worden waargenomen via de zintuigen. Van belang hierbij is de specifieke positie waarin we ons bevinden en de relatie met de dingen om ons heen.

Aristoteles omschrijft twee soorten plaats. De topos koinos, een gemeenschappelijke plaats waarin alle lichamen zich bevinden, en de topos idios, de speciale plaats waarin ons lichaam zich bevindt. Het lichaam wordt omgeven door een vorm, die hij plaats noemt. Deze vorm is als een vat dat de buitenzijde van het lichaam omringt en bevat. Plaats is dat wat het lichaam direct omgeeft, de begrenzing. Elk ding en wezen heeft zijn eigen passende plaats. Je

bent dus nooit niet op of in een plaats, of plaatsloos. Deze plaats is altijd aanwezig en is niet geschapen door een godheid in de kosmologische orde der dingen. De fysieke wereld is in Aristoteles' idee vanaf het begin geheel gevormd en niet gemaakt door een schepper. Er bestaat voor hem wel een godheid, maar die is passief en bevindt zich buiten de fysieke wereld en heeft dus geen plaats.

Aristoteles benadrukte het belang van plaats. Na hem verschoof de nadruk echter steeds meer van plaats naar ruimte. Ruimte werd verbonden aan het oneindige, immense en universele. De Griekse filosofen ontwikkelden zeer diverse ideeën, zoals de ruimte als een oneindig uitgestrekte leegte slechts bevolkt wordt door atomen (Atomisten); de immateriële plaats van het intellect (Neo-Platonisten); en de driedimensionaliteit van een oneindig ruimte (Philoponus).

De diversiteit aan ideeën die deze Griekse filosofen ontwikkelden over het lichaam en plaats, het intellect en de omvang en oneindigheid van ruimte, zijn van grote invloed geweest op latere theologen en filosofen.

A.D.

Bij de opkomst van het Christendom werd een verband gelegd tussen de oneindigheid van ruimte en de oneindigheid van Gods aanwezigheid hierin. Men hield zich bezig met vragen als 'rijkt de scheppende kracht van God ook buiten de kosmos in een oneindig uitgestrekte ruimte?' 'Is de aarde een onbeweeglijk centrum in een uitgestrekte hemel of beweegt ze en waar beweegt ze zich dan in?'

Een deel van de theologen greep terug op Aristoteles en beweerde dat de scheppende kracht van God zich alleen bezig houdt met de aardse wereld met zijn plaatsgebonden lichamen en materie. Anderen gingen hier tegenin en beweerden dat de alomtegenwoordige macht van God rijkt tot in de oneindige ruimte buiten de fysieke kosmos.

Er werd zelfs de vraag gesteld of God het ook anders aangepakt zou kunnen hebben. Dus niet zoals de dingen zich nu aan ons voordoen (zoals ze nu geschapen zijn), maar zoals we ons dat kunnen voorstellen in gedachten. Deze voorstelling, die we met onze intellect en voorstellingsvermogen kunnen maken, is ook een vorm van ruimte, de imaginaire ruimte. Deze gedachtewereld kent oneindige mogelijkheden en vormt zo dus een oneindig

uitgestrekte ruimte. In gedachten zijn dingen mogelijk die in de werkelijkheid niet kunnen bestaan. Deze rijkdom aan imaginaire mogelijkheden werd als bovennatuurlijk beschouwd. Het denkvermogen was iets goddelijks, een soort interne oneindigheid. Niet het menselijk intellect, maar de aanwezigheid van God in deze oneindige ruimte maakte dit mogelijk. In het Middeleeuws gedachtegoed was God immers altijd en overal aanwezig.

Renaissance

In de Renaissance werd het idee van ruimtelijke oneindigheid, dat zijn oorsprong vond bij de Griekse Atomisten, verder uitgebouwd. De oneindige ruimte, het absolute maximum, werd net als daarvoor gelijkgesteld aan God. Daarnaast ontstond de gedachte dat alles wat begrenst of eindig is, te vergelijken is in grootte, terwijl alles wat ongelimiteerd en oneindig is, niet te vatten is in afmeting of grootte.

De denker Giordano Bruno (1548 -1600) beschreef het universum als iets zonder omtrek of specifiek centrum zoals de aarde. Elk deel van het universum kan een centrum zijn. Dit is afhankelijk van de plaats van degene die ernaar kijkt. Niets ligt absoluut in het centrum of aan de rand van het universum. Geen enkel stuk ruimte in dit universum is beter geschikt voor de wereld dan een ander deel. De ruimte is nodig om de wereld geschapen door god een plek te geven. In Bruno's idee komt de geschapen wereld eerst en daarna de ruimte waarin het geplaatst wordt. Deze ruimte geeft dus plaats aan de wereld met zijn specifieke afmetingen. Ruimte is daardoor geen a priori aanwezige oneindigheid.

Aristoteles ging er nog vanuit dat richting of dimensies onafscheidelijk waren van stoffelijke substantie. Nu werden echter de dimensies losgehaald van de materie en gekoppeld aan ruimtelijke uitgestrektheid. Zelfs als lichamen zich bewegen in deze ruimte, dan blijven de dimensies op hun plaats. Ruimte werd omschreven als een oneindige leegte die zich in drie richtingen uitspreidt. Als ruimte gevuld wordt door materie dan wordt het 'locus', plaats, maar zonder materie wordt het een vacuüm.

16e - 17e eeuw

In de 16e en 17e eeuw waren de filosofische denkers meestal ook prominente (natuur)wetenschappers. Dit verklaart waarom zij

ruimtelijkheid op een mathematische manier benaderden. Het universum werd in die tijd in kaart gebracht via ontdekkingsreizen en telescopen en dit vroeg om objectieve, mechanische kennis van de universele natuurkunde. Het ging hierbij om kwantificeerbaarheid, beweging en richting. Het idee plaats werd gereduceerd tot een positie in de ruimte. De ruimte van het universum was daarentegen oneindig. Deze ruimte stond op zichzelf en was niet afhankelijk of onder invloed van wat zich in die ruimte bevond zoals specifieke plaatsen. Materie had zijn eigen concrete vorm en afmeting, terwijl ruimte puur bestond uit drie dimensies onafhankelijk van deze materie. Een lichaam of substantie kan bewogen worden of zich bewegen door deze ruimte. Plaats is een kleine stukje van deze ruimte, maar heeft er geen invloed op.

Isaac Newton (1642 - 1727) omschreef twee soorten ruimte. De absolute ruimte, die overeenkomt met de hierboven beschreven ruimte en niet aangetoond kan worden via zintuiglijke waarnemingen, maar wel via het denken/het intellect; en de relatieve ruimte en relatieve plaatsen, die gemeten kunnen worden en waargenomen. Het gaat hierbij dan om het vaststellen van posities en afstanden. Relatief staat bij Newton voor meetbaarheid via instrumenten en perceptie. Plaatsbepaling is het gevolg van deze metingen. De plaats van het lichaam wordt gevormd door de plaats van de afzonderlijke delen van het lichaam. De plaats bevindt zich in het lichaam en niet erbuiten of eromheen. Daarnaast accepteerde Newton het idee van een strikte universele leegte, die gevuld wordt door Gods aanwezigheid.

Geleerden als Henry More (1614 - 1687) en Spinoza (1632 - 1677) benaderden ruimte op spirituele wijze. Ze zagen God zelf als ruimtelijk extensief. Hij is aanwezig in de materiële wereld, niet alleen als godheid, maar ook als de ruimte waarvan de wereld deel uitmaakt.

De meer materieel ingestelde René Descartes (1596-1650) verwierp het idee van goddelijke extensie. Ook hij richtte zich op de extensie van ruimte, maar identificeerde ruimte met materie. Alles met een extensie of omvang bestaat uit materiële substantie en iets zonder die lichamelijke substantie, zoals God, kan dus geen ruimte innemen. Descartes geloofde niet in de aanwezigheid van een ultieme leegte. Het zou imploderen in zichzelf. Leegte was voor hem een metafysisch idee. Extensie vormt het basisbestanddeel van materie en ruimte. Het bepaalt de

hoeveelheid en afmeting van die materie of ruimte en het meten van afstanden. Het geeft de lengte, breedte en diepte aan van materie en ruimte. Extensie bestaat niet op zichzelf, maar is altijd verbonden aan substantie van lichamen of dingen.

Het idee plaats is in dit geheel onderschikt aan universele ruimte. Plaats wordt ingenomen door een lichaam of ding en kan daar niet los van worden gezien. Descartes kent twee soorten plaats, interne en externe plaats. De interne plaats is hetzelfde als het volume van het lichaam of ding, gevormd door zijn afmeting en vorm. Deze interne plaats is hetzelfde als ruimte. Externe plaats is de verhouding van een lichaam of ding tot een ander lichaam of ding, de relatieve positie. Deze externe plaats bestaat alleen in ruste, maar verdwijnt als één of beide lichamen in beweging komen. Niets heeft een gefixeerde eeuwige plaats. Externe plaats is voor Descartes dus een locatie en iets tijdelijks binnen de universele mathematische ruimte.

Het verschil tussen materie en ruimte is beweging. Onze denken zorgt ervoor dat we materie en ruimte uit elkaar kunnen houden.

17e - 18e eeuw

Descartes gaat nog uit van twee vormen van ruimte. De één is absoluut, universeel en staat op zichzelf, de ander is relatief en bestaat door de relatie tussen dingen. De Britse filosoof John Locke (1632 - 1704), koos alleen voor het laatste, het relationele model. Plaats bestaat niet a priori, maar wordt gecreëerd door het plaatsen van dingen of ander menselijke activiteit. De afstand tussen objecten of lichamen bepaalt de plaats van de objecten of lichamen. Ruimte bevat voor Locke geen materie, maar is slechts pure ruimte.

Deze relativiteit van plaats en ruimte gold ook voor Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646 - 1716). Hij beschreef het niet als afstand, maar als interval of situatie. Niet de meetbare afstand tussen mensen of dingen, maar de situering ten opzichte van elkaar was belangrijk. Ruimte als ordenend principe. Ruimte en plaats vormen een samenhang, waarbij ruimte extensie is en plaats situering, positie of locatie. Ruimte is wel overheersend en omvat alle plaatsen tezamen.

Plaats is in de 17de en 18de eeuw verworden tot een locatie, een positie of punt op een XYZ-as. Edward Casey omschrijft deze vorm van plaats als 'site'. Site is volgens hem een vervlakte en

gelimiteerde vorm van plaats. Het is relatief tot andere punten, extern en onafhankelijk van datgene wat zich op die plaats bevindt. Site is instrumenteel en functioneel en kent geen eigenheid zoals plaats dat kan hebben. (Casey : 183, 186)

De filosoof Michel Foucault (1926 - 1984) schreef een geschiedenis van plaats vanuit een politiek historisch oogpunt. Hij gaf hierin speciale aandacht aan de 18de eeuw met zijn vervlakte ruimte, oneindigheid en exacte locaties. Foucault koppelde het 18^{de}-eeuws ruimtedenken aan het 'panopticon'. Het panopticon is een disciplinaire institutionele ruimte zoals een gevangenis. Het werd in de 18de eeuw bedacht door de sociaal theoreticus Jeremy Bentham. In deze panoptische gevangenis bevindt elk individu zich op een vaste, geïsoleerde, plaats en kan geobserveerd worden vanuit een centraal punt. Zowel het gebouw als de mensen erin zijn als instrument overgeleverd aan het functionele principe. Het panopticon is duidelijk geordend en afgebakend, een laboratorium van macht. Een plek waar niets ongezien blijft. Jeremy Bentham ontwierp een koepelgevangenis als ideaal panopticon, maar ook de wereld van tegenwoordig met al zijn beveiligingscamera's en massale dataverzameling wordt soms bestempeld als panopticum.

In de 17de en begin 18de eeuw worden ideeën als tijd en ruimte benaderd vanuit de abstractie en ratio. Voor de dagelijkse waarneming van de werkelijkheid om ons heen is weinig ruimte.

Ook Immanuel Kant (1724 - 1804) gaat uit van de geordende ruimte waarin plaats gereduceerd is tot een positie of punt. Ruimte is oneindig, maar is niet meer alleen van goddelijke aard. Kant ontwikkelde de gedachte dat niet alleen God, maar ook het menselijk verstand oneindig is. Ruimtelijke oneindigheid behoort voor Kant ook tot de menselijke geest, en niet alleen tot de Heilige Geest.

De plaats van de mens in deze oneindige ruimte is verbonden aan zijn specifieke positie. Deze positie heeft hij nodig voor perceptie en beweging. Het verbindt hem met de ruimte. De positie is gerelateerd aan de ordening van alle objecten tezamen. Binnen dit geordende systeem is de punt de minimale eenheid. Daarna volgt positie, als relatief begrip, dan plaats, regio en ten slotte ruimte in al zijn oneindigheid.

Het menselijk bewustzijn is in Kants ogen afhankelijk van de ordelijkheid van de waarneming van de wereld. Deze waarneming van kleur, textuur en diepte vindt plaats via de zintuigen.

Ruimtebeleving koppelt hij dus aan de zintuiglijke waarneming. Ruimte is niets anders dan de vorm waarin alles zich aan ons voordoet via de zintuigen. Het is zelf geen object en heeft geen inhoud. Ondanks dat de ruimte oneindig is, is het dus wel verbonden met het beperkte en subjectieve menselijke waarnemingsvermogen (radicaal subjectivisme). Het verstand bezit oneindige mogelijkheden, maar het lichaam met zijn zintuiglijke vermogens zorgt voor ons ruimtelijk bewustzijn.

Aristoteles merkte als eerste deze lichamelijkheid van plaatsbepaling op, maar Kant draagt het iets verder. Volgens Kant kunnen alleen materiële substanties en lichamen werkelijk plaats innemen. 'Zijn' betekent ook plaats innemen. Bij het plaats innemen oriënteert men zich in de ruimte.

De oriëntatie in de ruimte is lichamenlijk en niet geestelijk. Het lichaam bevat een voor en een achterkant en we hebben een linker- en een rechterhand. Deze meerzijdigheid van het lichaam zorgt ervoor dat we de drie dimensies van de ruimte kunnen bepalen. Alles bevindt zich links of rechts, boven of onder, voor of achter ons. De meerzijdigheid is niet symmetrisch. We zijn links- of rechtshandig en onze ogen zitten aan de voorkant. Dit zorgt voor een discrepantie in onze waarneming en oriëntatie.

19e - 20e eeuw

Na Kant concentreerden 19^{de}-eeuwse filosofisch denkers zich vooral op ideeën over tijd en geschiedenis en hielden zich minder bezig met ruimte en plaats. Pas aan het eind van de eeuw begon men zich weer te buigen over het ruimte-idee.

Bij Kant zagen we een interesse in plaats door de ruimtebeleving via de zintuiglijke waarneming. Denkers als Alfred North Whitehead (1861 - 1947) en Edmund Husserl (1859 - 1938) leggen ook een connectie tussen lichaam en plaats. Het lichaam is voor hen echter niet slechts een passief mechanisme met een specifieke positie dat de wereld registreert via de zintuigen. Het heeft een actieve rol in de perceptie. Whitehead geeft aan dat het menselijk lichaam niet geïsoleerd is van zijn omgeving. We maken deel uit van de plaats waarin we ons bevinden. Er ontstaat een wisselwerking tussen de mens en de plaats waarin hij zich beweegt.

Voor Edmund Husserl is het lichaam niet alleen een fysiek ding, maar ook de drager van de 'ik' en de plek van gewaarwording van de 'ik'. Deze ik in dit lichaam ervaart de plaats waar hij zich

bevindt altijd als hier. Alle relaties met de ruimte eromheen worden gelegd vanuit dit hier. Dankzij je lichaam ben je altijd het centrum van de dingen en de ruimte om je heen. Husserl noemt dit het 'Ichcentrum'. Ook als je je beweegt, blijf je in dit ik-centrum. Zoals Kant al aangaf, is ons oriënterend vermogen geworteld in het lichaam. Husserl gebruikt het woord 'kinesthesia' voor het innerlijk bewustzijn van beweging en stilstand van het lichaam op het moment dat het zich beweegt of stil staat. Dit bewustzijn heeft grote invloed op hoe we de wereld om ons heen beleven.

Husserl maakt een onderscheid tussen ruimte en plaats. Ruimte is voor hem een objectief begrip dat geen direct connectie heeft met het lichaam. Plaats omschrijft hij als 'Ort' of 'Lage', een locatie. Plaats is a priori aanwezig en biedt plaats aan fysieke dingen. Dat wat zich tussen ruimte en het lichaam bevindt, noemt hij 'Sehraum'. Het is de puur visuele en tactiele ruimte om ons heen en wordt kinesthetisch ervaren. Deze nabije ruimte vormt de brug tussen het lichaam, plaats en ons besef van objectieve ruimte. De objectieve ruimte kunnen we niet zien of voelen, maar wel (re)construeren we met ons verstand. Het is het continuüm van de nabije ruimte, Sehraum.

Sehraum is geen punt of positie, maar een complex geheel, opgebouwd vanuit de kinesthetische ervaring. Het lichaam, met name de hand, is de toegang tot deze ruimte. Door in beweging te komen, te lopen, wordt de nabije ruimte verbonden aan de objectieve verre ruimte. Bij het lopen blijf je wel bewust van je eigen lichaam als centrum van waaruit je je oriënteert, het kinesthetisch bewustzijn. Dit centrum is uniek, maar geen geïsoleerde positie. Het legt verbindingen met objecten en andere mensen.

Het denken over ruimtebeleving in relatie tot het menselijk lichaam en de zintuigen zet zich voort in de twintigste eeuw. Een belangrijk filosoof op dit gebied is Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961). Beweging is volgens Merleau-Ponty essentieel voor de productie van ruimte. Via ons lichaam maken we contact met onze directe omgeving. Ruimte is niet meer iets dat geschapen is door een godheid of een abstracte constructie in het menselijk brein, maar is gekoppeld aan het individuele menselijke lichaam en dan met name het lichaam in beweging. Onze ervaring van deze beweging zorgt ervoor dat we toegang krijgen tot de ruimte.

Net als Husserl, gaat Merleau-Ponty uit van de kinesthetische ervaring, waarbij we bewust zijn van ons lichaam in de omgeving. We voelen de omgeving en gaan er een verbinding mee aan. We ervaren de hand die iets aanraakt en daarmee de plaats die dat ding inneemt. We zitten niet slechts in ons lichaam opgesloten, maar gaan via ons oriënterend vermogen een relatie aan met de wereld om ons heen. Volgens Merleau-Ponty is het oriënterend vermogen niet besloten in het lichaam, maar komt het voort uit onze directe omgeving. We vormen een eenheid met deze omgeving. Een menselijk lichaam bestaat niet zonder plaats en plaats bestaat nooit zonder lichaam. Ruimte bestaat niet langer slechts uit een verzameling punten of relaties tussen punten en plaats wordt niet meer gereduceerd tot een positie in een abstracte objectieve ruimte. Ruimtebeleving is subjectief en verloopt via het oriëntatievermogen van het lichaam. Net als Kant wijst Merleau-Ponty op de meerzijdigheid van het lichaam. De asymmetrie van links en rechts(handigheid) zorgt bijvoorbeeld voor een vervormde beleving van plaats. Plaats en ruimte zijn niet homogeen, maar verschillen van plek tot plek, van mens tot mens.

Het lichaam 'voelt' plaats, maar bezit ook een soort lichamelijk geheugen. Een bekende plek gaat als het ware in het lichaam zitten en we hoeven ons niet steeds opnieuw te oriënteren als we weer op dezelfde plaats zijn. In het donker vinden we blind de lichtknop in de slaapkamer. Het lichaam bezit dus een geheugen van bekende plaatsen uit het verleden, maar is ook in staat om toekomstige plaatsen te construeren. Dit is een virtuele vorm van plaats, een plek voor nog uit te voeren mogelijke activiteiten. We kunnen ons voorstellen dat we met ons lichaam ergens naar toe zullen gaan, ergens zijn of iets zullen doen op een bepaalde plek. De beleving van plaats is dus subjectief, maar ook grenzeloos.

De Duitse filosoof Martin Heidegger (1889 - 1976) hield zich veel minder bezig met de rol van het lichaam en de zintuigen in de ruimtebeleving. Het gaat bij hem niet zo nadrukkelijk over het zintuiglijk voelen van plaats, maar over het werkelijk zijn in deze plaats, er-zijn of 'Dasein'. Heidegger omschreef verschillende vormen van 'zijn'. 'Dasein' is zo'n vorm van zijn. Het is aanwezig zijn, wat een plaatsbepaling impliceert. Dit is tegenstelling tot het mentale zijn, Descartes' "Ik denk, dus ik besta".

Het menselijk Dasein is bewust van wat zich onder handbereik, in 'die Nahe', afspeelt. Dat wat onder handbereik valt, wordt

omvat door een grotere ruimte. Dit is de bewegingsruimte van de directe dagelijkse omgeving waar interactie plaats vindt met andere mensen en dingen. Mensen zijn zich vaak niet zo bewust van deze ruimte, omdat het bekend terrein is, totdat er plots iets is veranderd of niet meer op zijn plaats ligt.

De dagelijkse omgeving is waar de mens zich thuis voelt, maar er bestaat natuurlijk de mogelijkheid om je buiten deze omgeving te begeven in het onbekende, de wereld in. Dit onbekende kan het Dasein angstig maken en is iets wat vaak vermeden wordt, maar tegelijkertijd kan het ook heel aantrekkelijk zijn. Volgens Heidegger zou de mens zich niet moeten bezig houden met de oneindige ruimte, maar met de dingen in zijn lokale nabijheid. Het gaat hierbij niet om inperken of limiteren, maar juist om een plek waar dingen plaats kunnen hebben, een speelruimte, 'Spielraum'.

Maurice Merleau-Ponty beschreef hoe het lichaam herinneringen aan plaatsen in zich opslaat. In zijn boek 'La Poétique de l'Espace' (1958) koppelt de Franse wetenschapsfilosoof Gaston Bachelard (1884-1962) dit lichamelijk geheugen aan onze herinneringen. De herinnering aan een plaats verloopt volgens hem via ons lichaam, via de vingertoppen. In onze herinnering zien we bijvoorbeeld een deurknop op de ooghoogte van een kind en staan we onderaan de zoldertrap. Centraal in Bachelards beschrijving van plaats is het huis. Het is het eerste universum of kosmos dat we als kind leren kennen en vormt de basis voor onze ruimtebeleving en plaatsbepaling. Het huis is een geometrisch gevormd object, opgebouwd uit vlakken en rechte hoeken. Het huist tegelijkertijd de mens met als zijn eigenaardigheden en complexiteiten. Een huis is niet statisch of passief, maar past zich aan aan zijn bewoner. De bewoonde ruimte stijgt hierdoor uit boven de geometrische ruimte.

Het huis is een vat en bevat, maar is tegelijkertijd ook een speelruimte, een plek waar dingen plaats kunnen hebben (zoals Heideggers 'Spielraum'). Mensen hebben huizen nodig om te kunnen dromen en fantaseren. Huizen geven plek aan persoonlijke werelden en kosmosen. Het huis is een metafoor voor de menselijke ziel, een innerlijke wereld vol gedroomde, verzonnen en herinnerde kamers, gangen, trappen en kelders. Met deze psychische innerlijke wereld begeeft Bachelard zich in de buurt van de psychoanalyse van Freud en Jung.

"Sometimes the house of the future is better built, lighter and

larger than all the houses of the past, so that the image of the dream house is opposed to that of the childhood home.... Maybe it is a good thing for us to keep a few dreams of a house that we shall live in later, always later, so much later, in fact, that we shall not have time to achieve it. For a house that was final, one that stood in symmetrical relation to the house we were born in, would lead to thoughts—serious, sad thoughts—and not to dreams. It is better to live in a state of impermanence than in one of finality." (Bachelard : 61)

20e - 21e eeuw

Bij Bachelards ligt de nadruk op de innerlijke beleving van plaats via het geheugen, dromen en fantasie. In de tweede helft van de 20ste eeuw groeide de overtuiging dat er een meer concrete benadering van ruimte en plaats nodig was, met aandacht voor de politieke, historische en sociale aspecten.

Eerder vermeldde ik het idee van het 18^{de}-Eeuwse panopticon zoals dat werd beschreven door de Franse filosoof Michel Foucault. Volgens Foucault staan ruimte en plaats niet op zichzelf als absolute entiteiten. Het zijn ideeën die veranderen met de tijd en onder invloed van andere maatschappelijke ideeën. Foucault was een van de eersten die een historie schreef van het idee plaats en ruimte in het Westers denken ('*Des espaces autres*' (1967)).

In deze geschiedenis beschrijft hij hoe in de Middeleeuwen het dagelijks leven verbonden was aan hiërarchisch geordende plaatsen: heilige versus profane plekken; omsloten beveiligde plekken versus open onbeschermdes ruimtes; stad en land. Boven dit alles stond de kosmologische ruimte met zijn hemellichamen en daarboven het koninkrijk van God. Alles had zijn eigen plaats in deze hiërarchie. In de 17de en 18de eeuw verschoof de nadruk op plaats naar de oneindige dimensies van de meetkundige ruimte. Plaats werd slechts een punt in beweging.

Bij de beschrijving van zijn eigen tijd, tweede helft twintigste eeuw, ziet Foucault opnieuw een verschuiving, van oneindige ruimte naar de 'site'. Een site wordt volgens hem gedefinieerd door de afstand tot andere sites of punten. We leven in een web van aan elkaar gerelateerde sites. Elektronische communicatie en digitale netwerken zorgen voor een soort gelijktijdigheid en de ruimte begint steeds eenvormiger te worden.

Hoewel Foucault aangeeft dat de publieke ruimte steeds

homogener wordt (elk winkelcentrum lijkt immers op de ander), ziet hij toch ook een soort diversiteit die stand houdt. Deze diversiteit heeft te maken met tegenstellingen die nog altijd bestaan tussen privé en publieke ruimte, tussen familiale en sociale ruimte, tussen plaatsen voor ontspanning en werk. Foucault herkent de subjectieve innerlijke plaatsbeleving van de private ruimte zoals beschreven door Bachelard, maar hij is zelf meer geïnteresseerd in de sociale kant van plaats, de publieke ruimte.

Bij zijn beschrijving van de heterogeniteit van plaats, gaat Foucault nader in op het idee van de utopie. Een utopie is een plaats die niet bestaat in de dagelijkse realiteit. Het representeert een perfecte en daarmee getransformeerde vorm van de werkelijkheid. Naast de utopie plaatst Foucault een nieuwe term, de heterotopie. Een heterotopie is een plaats die wel echt bestaat, maar die tegelijkertijd ingaat tegen de maatschappij en de sociale orde omdraait. Onder heterotopieën verstaat hij plaatsen van crisis en transformatie zoals menstruatiehutten, internaten en de militaire dienst; en plaatsen waar gestraft of behandeld wordt zoals gevangenis en verzorgingstehuizen. Deze plekken bevinden zich vaak aan de rand van de samenleving. Ze zijn anders dan hun omgeving, maar reflecteren tegelijkertijd wel op deze omgeving. Elke samenleving kent heterotopieën. Net als samenlevingen, kunnen heterotopieën veranderen of verdwijnen. Ooit werd er begraven in en om de kerk, nabij de nabestaanden, maar in de loop van de tijd werd de dood verplaatst naar de rand van het dorp of de stad en kreeg de begraafplaats een eigen vorm. De stad van de doden als heterotopie.

Sommige heterotopieën verenigen op één plaats meerdere plaatsen tegelijk die eigenlijk tegengesteld zijn. In het theater of de bioscoop kunnen bijvoorbeeld allerlei werelden door elkaar heen lopen. Een ander voorbeeld is de tuin, met name de Perzische tuin waarin de vier windstreken symbolisch bij elkaar komen in een soort microkosmos.

Naast een heterotopie bestaat er ook een heterochronie. Dit is een plaats die niet synchroon loopt met de reguliere tijd van de klok. Op een begraafplaats staat de tijd als het ware stil, terwijl in een museum of bibliotheek alle tijden zich lijken op te stapelen op één plek. De begraafplaats en de bibliotheek hebben een onbeweeglijkheid in zich die kenmerkend is voor 19de eeuw. Heterotopieën van de 20ste eeuw (en 21ste eeuw?) zijn juist

continue in beweging, tijdelijk en vergankelijk, zoals de kermis en het festival.

De aandacht die Foucault geeft aan de sociale kant van de publieke ruimte, wordt ook opgepakt door de Franse Jezuïet en wetenschapper Michel de Certeau (1925 - 1986). Mede onder invloed van de Parijse studentenopstand in 1968, schreef hij een aantal cultuurfilosofische werken over de dynamiek van het leven in de moderne stad. In deze werken onderzoekt De Certeau de verhouding van de moderne mens tot de stedelijk omgeving. De stad is een plaats die wordt vormgegeven door architecten, bedrijven en instituties. De straat is geometrisch geordend door de stedenbouwkundige, maar transformeert in een ruimte door de beweging van de voetgangers. Plaats is hier het ordenend systeem dat tot leven komt via ruimtelijk gebruik. "L'espace est un lieu pratiqué." Ruimtes realiseren de verschillende mogelijkheden die een plaats in zich heeft. Eén plaats kan zo plaats bieden aan meerdere vormen van ruimte. Ruimte betekent voor de De Certeau beweging, transformatie en onvoorspelbaarheid. De mens in de straat voegt zich deels naar de regels en de vorm van de plaats, maar gaat er ook tegenin en creëert zijn eigen gewoontes, avonturen en herinneringen. De voetganger (ver)dwaaft, snijdt af en maakt samen met andere voetgangers olifantenpaadjes. De diverse routes die de voetgangers volgen, vormen tezamen een netwerk en transformeren de omgeving. Doordat hij continue in beweging is, is de wandelaar in de stad plaatsloos geworden. Dit maakt de stad tot een "immense social experience of lacking a place". (De Certeau : 103)

De Franse antropoloog Marc Augé (1935) deed ook onderzoek naar moderne mens in deze stedelijk omgeving. Hij begon zijn carrière zoals veel antropologen met de bestudering van niet-westerse samenlevingen. Na onderzoek in West-Afrika besloot hij om de dezelfde onderzoeksmethodes toe te passen op zijn eigen omgeving, het Parijs van de jaren '80. Net als De Certeau beschrijft hij de moderne stad als de ultieme plaats voor continue mobiliteit. Bij De Certeau creëert deze ruimtelijke beweging menselijke relaties en verhalen. Mobiliteit brengt statische plaatsen tot leven. Marc Augé ziet echter de keerzijde van het altijd maar in beweging zijn. Er is nauwelijks plaats voor stil staan, hechting of reflectie. Het contact tussen mensen is vluchtig en oppervlakkig geworden.

Augé beschreef onder andere de toenemende individualisering en eenzaamheid onder invloed van technologische vernieuwingen. De moderne mens is de band met zijn eigen plaats, territorium, grond en landschap langzaam verloren. Plaatsen die verbonden zijn met identiteit en herinnering noemt Augé antropologische plaatsen. Antropologische plaatsen zijn niet beperkt in schaal, maar kunnen in grootte variëren van een dorp tot een regio. Antropologische plaatsen krijgen vorm door taal en hebben een specifieke locatie met lokale referenties.

Tegenover antropologische plaatsen stelt Augé de non-plaats. De non-plaats is een product van wat hij noemt 'Supermodernité'. Voorbeelden van non-plaatsen zijn snelwegen en winkelcentra. Non-plaatsen hebben geen binding met identiteit of historie en integreren niet met de directe omgeving. Ze zijn overal hetzelfde en daarmee globaal. Ze bestaan wel echt, want ze bevinden zich op een specifieke locatie en zijn daarmee lokaal. Echter, non-sites zijn geen plekken om stil te staan of te reflecteren. Ze worden juist gekenmerkt door beweging, transitie en verplaatsing of zelf ontheemding. Augé onderscheidt twee soorten non-plaatsen, de non-plaatsen van overvloed, zoals vliegvelden, winkelcentra en pretparken, en de non-plaatsen van armoede en ellende, zoals gevangenis en vluchtelingenkampen.

Communicatie tussen individuen op een non-plaats verloopt vaak via plaatjes, tekst, tekens en borden. Pictogrammen op vliegvelden vertellen ons waar we heen moeten en borden langs de snelweg vermelden de steden, rivieren en provincies waar we langs, door of over rijden. Soms bestaan non-plaatsen slechts uit beeldfragmenten. Foucault beschreef hoe plaats in zijn tijd werd gevat in een snapshot. De wereld werd gereduceerd tot zijn eigen telescopische beeld, de Synoptische ruimte. Augé beschrijft ook hoe de echte plaats vervangen wordt door een toeristisch plaatje. Een reis is geen ontdekkingsreis meer, maar moet voldoen aan het beeld dat we er van te voren van hebben gevormd vanuit de reisgids. Dit weerhoudt de toerist ervan om de plek waar hij naar toe gaat werkelijk te ervaren. Hij is op doorreis, op weg naar de volgende attractie. De toerist gaat zo een fictieve band aan met het landschap via een vluchtige blik.

Space, as frequentation of places rather than a place stems in effect from a double movement: the traveller's movement, of course, but also a parallel movement of the landscapes which he catches only in a partial glimpse, a

series of 'snapshots' piled hurriedly into his memory and, literally, recomposed in the account he gives of them.

(Augé (1995) : 86)

Augé geeft speciale aandacht aan het pretpark Eurodisney bij Parijs als ultieme non-plaats. Het is terug te vinden op de kaart, dus heeft het een locatie. Tegelijkertijd is het onmogelijk om er een onderscheid te maken tussen realiteit en fantasiebeelden. Het is een soort hyperrealiteit. In de hedendaagse cultuur komt hyperrealiteit steeds vaker voor. Realiteit vervlecht zich met virtual reality via steeds grotere technologische mogelijkheden. Google Glass is hiervan het ultieme voorbeeld.

Hoewel Augé aangeeft dat non-plaats geen relatie aangaat met plaats, wordt de een wel altijd omsloten door de ander. Plaats en non-plaats komen nooit in pure vorm voor. De een is altijd enigszins terug te vinden in de ander. Bovendien kunnen mensen op een non-plaats ook relaties aangaan met de plek en met andere mensen. Het tankstation of wegrestaurant langs de snelweg kan vreemd genoeg een vertrouwde plek worden als we er vaker stoppen. Ook de reiziger in een vreemd land kan zich juist even thuis voelen in een bekende winkelketen, hotel of fast food restaurant. In de supermoderne wereld kunnen mensen tegelijk ontheemd en thuis zijn.

Foucault, De Certeau en Augé geven allen hun blik op de hedendaagse ruimte. Ze verschillen echter van elkaar in nuances en definiëring van termen. Soms overlappen ze, maar de non-place van Augé kan niet geheel gelijk gesteld worden met de heterotopie van Foucault en de ruimtemobiliteit bij De Certeau is niet dezelfde als de mobiliteit in de non-place van Augé. Toch komt bij alle drie wel een beeld naar voren van de post/supermoderne samenleving als opgebouwd uit heterogene plaatsen waarin de mens continue in beweging is. Twee andere filosofisch denkers, Gilles Deleuze (1925-1995) en Félix Guattari (1930-1992), geven aan deze gedachte hun eigen draai, met de rizomatische ruimte.

Rizoom (Rhizoma) is een woord uit de plantenwereld en betekent wortelstok. Het is een ondergrondse stengel (en dus geen wortel), die voorkomt bij bepaalde planten zoals riet en waterlelies. De rizoom groeit meestal horizontaal en komt uiteindelijk weer boven de grond om een nieuwe plant te vormen. Als de wortelstok gesplitst wordt, dan kan elk deel uitgroeien tot

een nieuwe plant.

Gilles Deleuze en Félix Guattari gebruiken het beeld van de rizoom in hun benadering van ruimte in de postmoderne tijd. Deze ruimte vormt net als de rizoom een netwerk waarin verbindingen en knooppunten ontstaan. Het netwerk van de rizoom is niet hiërarchisch, zoals de boomstructuur. In een netwerk gaat het juist om het leggen van relaties. Plaats in de postmoderne ruimte heeft de vorm van een knooppunt. Deze knooppunten of plaatsen zijn niet statisch, maar veranderlijk en altijd in beweging. Ze hebben een centrum van waaruit ze groeien, maar ze hebben geen begin of einde. Plaatsen ontstaan uit de relaties tussen mensen, cultuur en natuur. Het zijn geen 'sites', maar ze hebben eerder de vorm van een gebeurtenis. De ruimte is als een vlakke, vormeloos en oneindig, en biedt de mogelijkheid voor gebeurtenissen om plaats te hebben.

Deleuze en Guattari maken veel gebruik van beeldspraak. Voor hen is de postmoderne mens in de rizomatische ruimte als een nomade. Hij is niet stationair of sedentair, maar trekt door het landschap. Deleuze en Guattari noemen dit landschap 'smooth space'. Nomaden bewegen zich door hun eigen territorium, dat bestaat uit een steppe, een woestijn, een zee, een regio zonder duidelijke grenzen. Nomaden zijn dus wel lokaal, maar tegelijk grenzeloos. Ze zijn thuis in het landschap al zijn ze continue onderweg. Ze volgen gebruikelijke routes, maar bewegen zich niet lineair van een punt naar het andere. Daarentegen dwalen en meanderen ze door het landschap. Belangrijk voor de nomade is het directe contact met de omgeving, de tactiliteit en het handwerk. Zo ontstaat een band tussen de grond en het lichaam via lopen, horen en voelen van de omgeving.

Tegenover de 'smooth space' van de nomade plaatsen Deleuze en Guattari de 'striated space', de gestratificeerde ruimte van de staat. De staat probeert de ruimte net als Newton geometrisch op te delen, te begrenzen en te omsluiten. De ruimte is gelaagd en homogeen en men beweegt zich is van het ene naar het andere vastgepinde punt. Voor Deleuze en Guattari is dit de ruimte van het kapitalisme en modernisme.

Nomaden worden van oudsher bedreigd en begrenst door het bolwerk van de staat. De staat probeert hun territorium in te dammen en te ordenen in een geometrisch raster met verharde wegen en hekken. Vanuit de periferie verzetten nomaden zich echter tegen de inname van hun territorium door de

gecentraliseerde staat. Ze vallen de staat aan en infiltreren hem. Zo ontstaat een continue proces van deterritorialisatie en reterritorialisatie, van afbreken en aanleggen. Dit proces zorgt voor interactie, vertaling, reproductie en aanpassing.

Zoals de heterotopie van Foucault bevindt de smooth space van de nomade zich aan de randen van de stadstaat. Ze belaaft en ondermijnt van daaruit het gevestigde gezag. Deleuze en Guattari hebben een voorkeur voor de revolutionaire 'smooth space', maar ze geven ook aan dat beide vormen van ruimte, 'smooth' en 'striated', elkaar nodig hebben. Marc Augé maakte een onderscheid tussen plaats en non-plaats, maar bij Deleuze en Guattari is juist de dynamiek tussen heterogene vormen van plaats belangrijk.

Postmoderne denkers als Foucault en Deleuze bevragen concepten als vooruitgang en rede, die voorheen als universele waarheden werden aangenomen door de officiële wetenschappelijke wereld. Via deconstructie van deze concepten tonen ze aan dat het ook maar systemen van denken zijn. De universele waarheden van het modernistisch denken liggen volgens hen ten grondslag aan kolonialisme en de dominantie van de westerse witte man. Ze pleiten daarom voor een herwaardering van culturele diversiteit en lokaliteit. Plaatsen zijn specifiek en verschillen onderling.

De laatste jaren is echter ook kritiek gekomen op de gedachtes van de postmoderne filosofen. Denkers als Naom Chomsky en Jürgen Habermas verwijten de postmodernisten een gebrek aan samenhang en inhoud. Ze zouden geen bijdrage leveren aan het analytisch empirisch denken. Habermas pleit zelfs voor een herwaardering van het modernisme.

De kunstcriticus Nicolas Bourriaud (1965) bekijkt de postmoderne denkers eveneens kritisch, maar toont ook waardering voor de manier waarop ze schijnbaar universele waarheden deconstrueren en aandacht hebben voor culturele diversiteit. Zijn kritiekpunt is dat postmoderne denkers zo bezig zijn met het systeem en de ondergraving ervan dat ze niet los kunnen komen van datzelfde systeem. Ze denken nog altijd in tegenpolen.

Bourriaud wil daarom verder kijken en de focus op het nu leggen in plaats van op het verleden. Hiermee haakt hij aan bij het modernisme dat vooruit wil kijken, maar dan zonder het

totalitaire en koloniale karakter. Net als Foucault en Augé ziet hij hoe het kapitalistische globalisme een westerse monocultuur probeert op te leggen aan de rest van de wereld. Naast deze vorm van kapitalistisch modernisme plaatst Bourriaud de nieuwe term 'Altermodernisme'. Altermodernisme biedt plaats aan experiment, tijdelijkheid en het leggen van relaties.

Het postmodernisme gaat uit van een totale erkenning van het anders zijn van de ander. Elke cultuur heeft zijn eigen criteria om te oordelen en daarmee is kritiek op de ander geheel niet mogelijk. Bourriaud streeft juist naar een samenwerking tussen diverse culturen, die wel kritisch durven zijn naar elkaar en over de eigen identiteit. Het maken van vertalingen is hierbij belangrijk.

Deleuze en Guattari ontwikkelden het idee van de rizoom als alternatief voor de modernistische radicaal, de plant die maar op één plaats geworteld is. Bourriaud komt als alternatief voor zowel de radicaal als de rizoom wederom met een woord uit de plantenwereld, de 'radicant'. Dit is de groeiwijze van bijvoorbeeld de aardbei of klimop. Deze plant schiet wortel, groeit en maakt nieuwe hechtwortels en groeit van daaruit weer verder. De plant wordt als het ware in beweging gezet, zonder dat hij echter de verbinding naar vorige hechtpunten verliest. De radicant ontwikkelt zich afhankelijk van de grond waarin hij wortelt. Bourriaud beschrijft hoe de hedendaagse mens in de 21ste eeuw de beweging van de radicant kan volgen. Hij is mobiel en verplaatst zich regelmatig naar een nieuwe omgeving. Daar past hij zich aan, vertaalt, neemt de omgeving in zich op en gaat verder. De oude wortels worden hierbij niet vergeten, maar juist geïncorporeerd. Zijn identiteit is in beweging en vernieuwt zich continue. Tegelijk wortelen en in beweging zijn past bij de behoefte om tegelijkertijd binding te hebben met de omgeving en toch open te staan voor anderen en globale diversiteit. Het verschil met de rizoom is de nadruk op het pad dat de radicant volgt, de dialoog die wordt aangegaan met de grond via de wortels.

Bourriaud beschrijft deze tijd als het tijdperk van de migranten in een globale wereldeconomie. We kunnen ons verzetten tegen deze globale beweging, maar we kunnen ook proberen om er een eigen plek in te vinden, mobieler te worden dan het globale kapitalisme. Bourriaud refereert hierbij net als Deleuze aan de nomade die onderweg zijn thuis heeft. Waar bij Deleuze de

nomade echter van buiten tegen de staat aanschopt, bevindt de nomade van Bourriaud zich midden in het hart van de globale stroom. Hij probeert er nieuwe betekenissen te vinden voor flexibiliteit en vertraagt de snelheid van de stroom van binnenuit. De radicante ruimte is het universum waarin gedwaald kan worden. Vliegtuigen, auto's en tankstations zijn een thuis.

Bourriaud koppelt de gedachte van de radicaant aan zijn idee over kunst. Startpunt is niet meer de eigen privé ruimte, maar het geheel van menselijke relaties en de sociale context. Hij noemt dit 'relational esthetics'. In plaats van representatie gaat het om beweging, actie, verhalen en vertalen. De werkelijkheid om ons heen wordt gevuld met logo's, reclame en andere media uitingen. Kunst kan onze waarneming van deze gekleurde werkelijkheid doorbreken en een alternatief laten zien. De kunstenaar is een 'semionaut':

[...] a creator of paths in a landscape of signs. Inhabitant of a fragmented world in which objects and forms leave the beds of their original cultures and disperse across the planet, they wander in search of connections to establish. Natives of a territory with no a priori borders, they find themselves in the same position as the hunter-gatherer of old, those nomads who created their universe by tirelessly crisscrossing space.

(Bourriaud : 102)

Bourriaud is natuurlijk maar één van de hedendaagse denkers, maar zijn ideeën kunnen misschien iets zeggen over hoe de mens in de huidige tijd zijn plaats bepaalt in relatie tot anderen en een weg zoekt in de geglobaliseerde wereld.

Deze historische beschrijving toont hoe termen als plaats en ruimte schuiven en in relatie staan tot bredere maatschappelijke denkbeelden in een bepaalde tijd. Een duidelijke eenduidige definitie van site, plaats en ruimte is daarom moeilijk te geven.

In de historie van het denken over ruimte en plaats komen echter een aantal punten met regelmaat naar voren. Eén hiervan is de tegenstelling tussen oneindigheid en universaliteit tegenover lokaliteit, diversiteit en intimiteit. Een ander opvallend punt, dat naar voren wordt gebracht door onder andere Aristoteles, Kant en Merleau-Ponty, is de rol van het individuele lichaam en de zintuigen bij het bepalen van plaats en ruimte. Beweging zorgt hierbij voor een dynamische connectie tussen ons lichaam en de

omgeving. Het is soms zelfs de generator van plaats en ruimte. Een aantal filosofen beschrijft het interne bewustzijn van onszelf in de ruimte en het ik-centrum dat altijd met ons meegaat. Naast de ervaring van ruimte en plaats buiten onszelf, bestaan er ook imaginaire plaatsen die we in ons hoofd kunnen voorstellen via ons intellect en fantasie. Denkers als Foucault richten zich meer op de sociaalhistorische kant van ruimte en plaats. Publieke ruimtes zijn een weerspiegeling van de maatschappij en tijd. De hedendaagse ruimte wordt bijvoorbeeld gekenmerkt door een heterogeniteit aan plaatsen, is veranderlijk en continue in beweging. De mens in deze super/post/altermoderne ruimte is als een nomade of migrant, thuis of ontheemd in de globale veranderlijke wereld.

Het is dus moeilijk om duidelijke definities te geven van termen als site, ruimte en plaats. De diversiteit aan denkbeelden, zoals hier beschreven, biedt echter een rijkdom aan mogelijkheden om ruimte en plaats te benaderen en te ervaren.

In de volgende hoofdstukken, waarin ik verder inga op site-specificity in de kunst, zullen deze diverse benaderingen van plaats en ruimte worden meegenomen. In mijn bespreking van de werken van een aantal hedendaagse kunstenaars probeer ik een koppeling te maken tussen de manier waarop zij een site benaderen en de filosofische gedachtes die in dit hoofdstuk beschreven zijn.

SITE-SPECIFIEK EN SITE-GERELATEERD

Today the site has been substituted for extension which itself had replaced emplacement. The site is defined by relations of proximity between points or elements; formally we can describe these relations as series, trees, or grids."
(Foucault : 3)

Michel Foucault beschrijft hoe de wereld om ons heen verworpen is tot een site, een serie of netwerk van aan elkaar gerelateerde punten. Site is hierin de uitgekleden vorm van plaats, een reductie tot posities of data in een geometrisch geordende veld. Het is ontdaan van elke vorm van lichamelijke, associatief vermogen en subjectiviteit.

Site-specifiek refereert volgens deze definitie aan meetkundige posities zonder persoonlijke en sociale connotaties. Maar gaat deze betekenis ook op als we spreken over site-specificity in de kunst? Foucault geeft zelf aan dat de omvorming van onze wereld in een site, als netwerk van gerelateerde punten, niet volledig is.

Now, despite all the technique for appropriating space, despite the whole network of knowledge that enables us to delimit or to formalize it, contemporary space is perhaps not entirely desanctified [...] And perhaps our life is still governed by a certain number of oppositions that remain inviolable, that our institutions and practices have not yet dared to break down. These are oppositions that we regard as simple givens: for example between private space and public space, between family space and social space, between cultural space and useful space, between the space of leisure and that of work.

(Foucault : 4)

De site in een kunstwerk kan een exacte locatie op een kaart zijn. Als kunstenaars en kunsthistorici spreken over site-specifiek, dan gebruiken ze de term echter vaak om iets te omschrijven dat verder gaat dan een locatie of geometrisch geordende posities in een netwerk. Kan een site zich ook bevinden in de ruimte die ontstaat door de tegenstellingen die Foucault omschrijft? De ruimte tussen privaat en publiek, familiair en sociaal, cultureel en functioneel, vrije tijd en werk?

Wat is de site in site-specifieke kunst? Dit hoofdstuk onderzoekt de toepassing van de term site-specificity in de kunst sinds de

opkomst ervan in de jaren '60 van de 20ste eeuw.

In de 20ste eeuw ontwikkelde zich het Modernisme als een kunstvorm waarbij de autonomie van het beeld voorop stond. Het was een radicale zoektocht naar de basis van het medium, naar de pure ideale vorm. Modernistische kunstwerken refereren vooral aan zichzelf, aan intrinsieke eigenschappen als vorm en materiaal. Ze zijn autonoom en onafhankelijk van de plaats waar ze zich bevinden. Ook al staan ze in de openbare ruimte, ze staan toch op zichzelf. Modernistische sculpturen werden niet gemaakt voor een specifieke locatie, waardoor ze makkelijk te verplaatsten waren naar de volgende tentoonstellingsruimte. Het waren objecten die voor veel geld van de hand gingen en zo onderdeel werden van de kapitalistische markteconomie.

In de jaren '60 ontstond een beweging die zich richtte tegen deze vercommercialisering van de kunst. Werken die specifiek gebonden waren aan een bepaalde plek konden niet zomaar meer verplaatst en daarmee verhandeld worden. De specifieke eigenschappen van een plek stonden centraal in deze kunstwerken, die de naam 'site-specific' kregen. Tegenover het modernistische ideaal van puurheid en autonomie stelden kunstenaars werken waarbij onzuiverheid en de realiteit van het dagelijks leven een rol speelden. In deze werken was de fysieke aanwezigheid van de toeschouwer een belangrijk onderdeel. Elk object werd door elke nieuwe kijker op zijn eigen specifieke wijze waargenomen en beleefd. De toeschouwer was zich bewust van zijn eigen lichaam in relatie tot het object en de ruimte waarin ze zich samen bevonden.

Een voorbeeld van een werk dat werd gemaakt voor een specifieke locatie is *Tilted Arc* van Richard Serra. Hij plaatste het in 1981 op Federal Plaza in New York. Het bestond uit een enorme metalen plaat die als een gebogen wand dwars over het plein liep. Daarmee veranderde het plein aanzienlijk en zo ook de beweging en ruimte-ervaring van de passant. Het kunstwerk ondervond veel weerstand, met name van mensen die werkten aan het plein. *Tilted Arc* zou volgens hen het gebruik van het plein te veel beïnvloeden en trok bovendien graffiti, ratten en terroristen aan. Deze laatste zouden het werk als 'blasting wall' voor bommen kunnen gebruiken. Er werd geopperd het werk te verplaatsen, maar Richard Serra protesteerde "to remove the work is to destroy the work", daarmee de site-specificity benadrukkend. Het

werk was speciaal voor het plein gemaakt, niet als verfraaiende decoratie of autonoom object, maar als reactie op de architecturale orde en als ingreep op het gebruik van het plein. Na protesten en een rechtszaak werd besloten om *Tilted Arc* te verwijderen. Het werk werd 's nachts in stukken gezaagd en afgevoerd naar de schroothoop.

De site in het site-specifieke werk van Serra verwijst naar de specifieke plek van Federal Plaza. Het is een reactie op de vormgeving van het plein, de architectuur en het gebruik ervan. Een werk verwijzend naar de letterlijke locatie wordt ook wel 'in situ' genoemd. Naast de letterlijk fysieke eigenschappen, werden echter ook de sociale en politieke kanten van het plein kritisch benaderd. Wat is de functie van een plein en de gebouwen eromheen? Hoe en door wie wordt een plein gebruikt?

Het idee dat een site meer is dan een puur fysieke locatie en ook sociale en politieke elementen in zich heeft, werd later verder uitgewerkt. Een aantal kunstenaars richtten zich specifiek op de kunstwereld als locatie. Dit eigen wereldje met zijn studio's, galeries en musea haalde kunst uit de dagelijks realiteit en plaatste haar op een voetstuk in een schijnbaar neutrale tentoonstellingszaal, de white cube.

Naast de letterlijk fysieke locaties van de studio, galerie en museum, was het kunstbolwerk ook opgebouwd uit sociaaleconomische verbanden, ondersteund door de gevestigde kunstkritiek, kunsthistorie en kunstmarkt. Het oefende sociale, economische en politieke druk uit en had grote invloed op de betekenis en waarde van kunstwerken. Site-specifieke kunstenaars richtten zich naast de fysieke locatie op het gehele economische en ideologische systeem achter de kunstwereld. Ze probeerden met hun werken de institutionele mechanismes en conventies achter de kunstwereld bloot te leggen en te deconstrueren. De site in de kunstwerken werd zo de gehele kunstwereld als instituut. De ruimtes van de kunstinstellingen waren niet langer neutraal, ideaal of autonoom, maar plaatsen met onderliggende economische en politieke mechanismen.

De Amerikaan Michael Asher nam dit idee heel letterlijk bij zijn tentoonstelling in Galleria Toselli in Milaan (1973). De muren en het plafond van de galerie werden gezandstraald, waardoor alle lagen witte verf die in de loop der jaren waren aangebracht verdwenen. Daaronder kwam het bruine pleisterwerk

tevoorschijn, de rudimentaire staat van de galerieruimte. De conventionele witte laag die de galerie maakt tot een schijnbaar autonome white cube was verwijderd. De ruimte toonde zo de specificiteit van het gebouw en ging weer een relatie aan met de omgeving.

Traditionally, the white interior of a commercial gallery presented an artist's production within an architectural setting of false autonomy. If, through its absence, the viewer was reminded of the white paint, an interesting question, was then raised: How does the white "partition" of paint affect the context of art usually seen on that support surface.

(Asher : 92)

Een Nederlands voorbeeld is Jan Dibbets' werk *Museumsokkel met vier hoeken van 90 graden*. Tijdens de tentoonstelling *Op losse Schroeven* in het Stedelijk Museum in Amsterdam (1969) legde hij letterlijk de fundamente van het museum bloot door de vier hoeken van het gebouw uit te graven.

Mierle Laderman Ukeles schrobde in haar *Washing/Track/Maintenance: Outside* (1973) de museumvloeren en trap van het Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut. Daarmee bracht ze de dagelijkse realiteit van het schoonmaken in de abstracte ruimte van het museum, een ruimte die zelf in zijn properheid ook afhankelijk was van schoonmakers. Haar schoonmaakactie was tevens een kritische reactie op de plaats van de vrouw in de kunstwereld.

De werken van Asher, Dibbets en Laderman Ukeles bestonden niet langer (alleen) uit fysieke objecten, maar ook uit handelingen, performances en happenings. Ze gebruikten de fysieke vorm van de kunstcontext als plaats van handeling.

Het site-specifieke kunstwerk veranderde zo van een statisch object in een proces. De site werd de ruimte die ontstaat door beweging en activiteit, zoals Michel de Certeau verwoordde "Space is a practiced place" (De Certeau : 103). Gevolg was dat het werk van voorbijgaande aard was en, in principe, niet herhaalbaar. Het was eenmalig of tijdelijk. Net zoals bij een theaterstuk, konden alleen de toeschouwers van dat moment het beleven. De ervaring van de aanwezigen was wat overbleef,

eventueel aangevuld met documentatie in de vorm van foto's, video's en beschrijvingen.

Na verloop van tijd raakte de term 'site-specificity' echter ook geaccepteerd en omarmd door de institutionele kunstwereld. Site-specifieke werken uit de jaren '60-'80 worden nu gereproduceerd en opnieuw uitgevoerd. Musea organiseren tentoonstellingen met fotografisch en ander documentair materiaal rondom site-specifieke werken uit het verleden. Dit kunnen tekeningen, kaarten, instructies, installatieprocedures, performancevideo's en re-enactments zijn. Daarmee zijn de werken die eens kritisch stonden tegenover instituties en de markt, aangepast en opgenomen in de culturele canon. Modernistische waarden als autonomie, auteurschap en het object worden geplakt op werken die eerder juist gingen over proces, eenmaligheid en plaatsgebondenheid.

Kunstinstellingen nodigen nu ook kunstenaars uit om mee te doen aan tijdelijke site-specifieke projecten. De kunstenaar krijgt hierbij de rol van een soort cultureel-maatschappelijk werker in plaats van een maker, zeker als het gaat om community art, een kunstwerk gemaakt met, door en voor een gemeenschap. Hij onderhandelt, coördineert, onderzoekt, interviewt, faciliteert en onderwijst. De site is hierbij niet slechts een geografische locatie of architecturale omgeving, maar ook de gemeenschap die er woont en werkt. Het werk wordt niet zomaar zonder overleg neergezet, maar ontstaat samen met de gemeenschap. Kunst en het dagelijks leven worden zo dichter bij elkaar gebracht. De aanwezigheid van de kunstenaar in dit soort projecten voorziet het project van een kritische blik, een kritisch geluid te huur. De kunstenaar wordt gewaardeerd als bron van originaliteit, die de eenike kant van een site in de vorm van een gemeenschap in een stad, gebouw of wijk naar voren kan halen.

Er bestaat echter het gevaar dat de kunstenaar deel wordt van de stedelijke beleidsplannen, city-marketing of het verhaal van de museumcurator. Het werk is dan een radertje geworden in een sociaal politiek project. Kunstenaar Andrea Fraser omschrijft dit soort werk als 'service':

The appearance of this demand for project work had a number of important and troubling implications. It represented a state of affairs in which artists were

undertaking projects not only for specific sites and situations, but also within specific relations to organizations and their representatives, curators and other arts professionals. And it appeared to be the specificity of these relations - more than the physical or temporal specificity of the works themselves - that distinguished these contemporary 'projects' from other forms of artistic activity.

The term 'services' was introduced, above all, to describe these relations in their economic and social aspects."

(Fraser : 116)

In de site-specifieke gemeenschapsprojecten wordt uit gegaan van een soort eenheid van de kunstenaar met de gemeenschap. Maar kan een kunstenaar spreken voor de mensen met wie hij misschien helemaal geen historische of culturele band deelt? En als hij wel dezelfde achtergrond heeft, is hij dan een geschikte woordvoerder? De kunstenaar is vaak slechts tijdelijk aanwezig en heeft zijn eigen subjectieve blik en voorkeuren. Er wordt echter niet altijd kritisch gekeken naar de rol van de kunstenaar als quasi-antropoloog.

Wat vormt een gemeenschap en wie bepaalt dat? De mensen zelf die er onderdeel van zijn of beleidsmakers, cultureel werkers en curatoren? Er wordt vanuit gegaan dat de gemeenschap een gedeelde achtergrond heeft met dezelfde zorgen en problemen. Ze wordt geplaatst tegenover de dominante cultuur en daarmee eigenlijk in het hokje gestopt van het slachtoffer, de benadeelde.

Kunsttheoreticus Mono Kwon stelt voor om een gemeenschap op een andere manier te benaderen. Samenwerking en verbanden kunnen ook gelegd worden door een kunstproject zelf. Collectiviteit en gemeenschappelijkheid is dan niet vooropgesteld, maar ontstaat door het werk. Er is ruimte voor kritiek en voor de onmogelijkheid om samen een gemeenschap te vormen. Het vormen van een 'gelegenheidsgemeenschap' is een manier om te ontsnappen aan institutioneel bepaalde gemeenschappen en sites. Niet de curator of ambtenaar bepaalt de site en de gemeenschap, maar de gemeenschap wordt gevormd of organiseert zichzelf bij de totstandkoming van een kunstwerk. Kunstenaar Francis Alÿs maakte in zijn werk *When faith moves mountains* (2002) gebruik van zo'n gelegenheidsgemeenschap. In Lima verzamelde hij een grote groep studenten die gezamenlijk met scheppen een zandduin een stukje wisten te verplaatsten. De samenwerking

zorgde voor een collectief verhaal dat deze gemeenschap deelt en als een urban legend doorvertelt.

Miwon Kwon, James Meyer en andere kunsttheoretici bestempelen hedendaagse kunstenaars die tijdelijke site-specifieke projecten maken als nomadisch. Hierbij worden de theorieën van Gilles Deleuze en Félix Guattari aangehaald. De wereld van vandaag is veranderlijk geworden en vloeibaar. Kunstenaars reizen van tijdelijk project naar tijdelijk project. De toename van de snelheid, toegang en uitwisseling van informatie, afbeeldingen, verbruiksartikelen en transportmogelijkheden zorgt voor een verandering in ons traditionele tijd-ruimte ervaring.

James Meyer onderscheidt twee vormen van nomadische kunst, 'lyrical nomadism' en 'anti-esthetic, critical practice'. Onder 'lyrical nomadism' verstaat hij het gebruik van mobiliteit als onderdeel van een werk, waarbij het vooral gaat om toevallige poëtische interacties met wat ons omgeeft in het dagelijks leven. Willekeurigheid, zoals bij Dada en Surrealisme, wordt gecombineerd met een soort doelloosheid. Tijdelijkheid, vergankelijkheid en toeval zijn terugkerende elementen in een kunstvorm die bestaat uit een activiteit of handeling. Het werk draait vaak om de persoon van de kunstenaar en zijn toevallige ontmoetingen. Als voorbeeld noemt Meyer Rirkrit Tiravanija. Een aantal werken van deze van oorsprong Thaise kunstenaar bestaan uit het koken van een Thaise maaltijd voor een groep mensen in een museum- of galerieruimte. Volgens James Meyer vermeiden kunstenaars als Tiravanija een kritisch reactie te geven op de mobiliteit in hun werk en de wereld.

Naast de lyrical nomad, plaatst Meyer kunstenaars met een 'anti-esthetic, critical practice'. Deze kunstenaars onderzoeken mobiliteit en plaatsen het in een historisch kader. Er wordt een koppeling gemaakt met 18^{de}-eeuwse aristocratische toeristen, de romantische Bohemien, de Beatnik en andere archetypische reizigers uit het verleden. Reizen en onderweg zijn is doelmatiger dan bij de lyrical nomad. Het wordt bekeken met een kritische historische blik. De lyrische nomade beweegt zich op goed geluk, terwijl de kritische nomade een specifiek doel heeft met een unieke locatie en geschiedenis om te onderzoeken.

De term nomade wordt door kunsttheoretici als Meyer en Kwon gebruikt voor alles en iedereen die mobiel en verplaatsbaar is. Bij het gebruik van de term is echter wel een kanttekening te

plaatsen. Er wordt namelijk voorbij gegaan aan een kenmerk van de nomade dat door Deleuze en Guattari wordt beschreven. Een nomade is niet slechts iemand die continue in beweging is. Een nomade heeft een territorium waarbinnen hij zich beweegt. Hij heeft een band met de aarde en kent de ruimte waarin hij zich bevindt. Een nomade is hiermee te onderscheiden van de ontwortelde migrant, die zich in het onbekende begeeft. De nomade voelt zich thuis in zijn beweging, is niet ontheemd.

The nomad has a territory; he follows customary paths; [...]

The nomad is not at all the same as the migrant; for the migrant goes principally from one point to another, even if the second point is uncertain, unforeseen or not well localized. But the nomad goes from point to point only as a consequence and as a factual necessity; in principle, points for him are relays along a trajectory.

[...]

The nomad distributes himself in a smooth space; he occupies, inhabits, holds that space; that is his territorial principle. It is therefore false to define the nomad by movement. [...] Whereas the migrant leaves behind a milieu that has become amorphous or hostile, the nomad is one who does not depart, does not want to depart, who clings to the smooth space left by the receding forest, where the steppe or the desert advances, and who invents nomadism as a response to this challenge.

(Deleuze, Guattari : 380-381)

Er zijn kunstenaars die zich thuis voelen in het continue onderweg zijn in de geglobaliseerde wereld. Ze maken gebruik van de flexibiliteit en de wereld is hun achtertuin. Anderen lijken eerder ontheemd te zijn, zelfs in hun eigen directe omgeving. Niet elke kunstenaar is thuis in de continue veranderende wereld. Ook Miwon Kwon erkent dat er een geromantiseerd beeld is gevormd over de nomadische kunstenaar die reist van project naar project, van de ene naar de andere kant van de wereld. Er zijn nomaden, maar ook toeristen, gasten, migranten en ontheemden. Zij voelen zich vervreemd van de wereld die snel verandert, waarin tegelijkertijd alles steeds meer op elkaar gaat lijken. De keuzevrijheid om te gaan waar je wilt, geldt bovendien niet voor iedereen en hangt samen met de onevenwichtige verdeling van macht en daarmee bewegingsvrijheid in de wereld.

Zowel nomadische als de ontheemde kunstenaars gaan een dialoog aan met de eenvormigheid en acceleratie van de wereld om hen heen. Site-specifiek werken kan een antwoord zijn op deze ontwikkelingen in de wereld.

In the context of global concerns and the pernicious effects of more and more configurations of regulating structures, forms of contemporary art can dislocate the manufactured stabilities of space, revealing its instabilities in an inherently unstable world. (Rugg : 178)

Soms is dit antwoord een nostalgisch graven naar wortels en vasthouden aan regionale gebruiken. Identiteit wordt hierbij gekoppeld aan lokaliteit. Er wordt getracht om de unieke kant van een plek terug te vinden via herinneringen en historisch onderzoek. Een eigen plek is als een therapeutisch geneesmiddel tegen het gevoel van leegte dat de hedendaagse kapitalistische homogene ruimte achterlaat. Plaats en ruimte zijn in deze gedachte geen neutrale termen, maar ideologische instrumenten. Lucy Lippard is een van de theoretici die plaats en ruimte op deze wijze beschrijven.

Site art and photography are the two art forms that seem at the moment to have the greatest potential as vehicles for a raised consciousness about where we 'find ourselves', and for collaboration with those who also live there: site art because it can augment, comment on, elucidate the place where it too is located; [...]

(Lippard : 157)

Theoretici als Lippard plaatsen de abstracte, homogene, kapitalistische ruimte tegenover de specifieke, locale, authentieke plaats. Naast homogene massaproductie, is het creëren van specificiteit en unieke producten echter ook een onderdeel van de kapitalistische gedachte. Juist voor schaarse en exclusieve producten wordt veel betaald.

In plaats van een nostalgische zoektocht naar de site-specifieke kenmerken van een plek, ontwikkelde zich ook een andere manier van werken. Daarbij wordt juist de veranderlijkheid en beweging in de wereld om ons heen omarmt, vaak refererend aan de theorieën van Deleuze en Guattari. Het gevoel ergens thuis te horen is niet gebonden aan een specifieke locatie, maar kan ook horen bij in beweging zijn. Thuis zijn in veranderlijkheid en zich goed voelen op de 'verkeerde plek'. Juist je begeven op onbekende, vreemde plaatsen toont de keerzijde van de

vertrouwde omgeving.

De werken die hierbij passen zijn niet langer site-specifiek, maar eerder site-gerelateerd. De site is geen gefixeerde statische locatie en het werk heeft de vorm van een proces in plaats van een object of eenmalige gebeurtenis. Miwon Kwon en James Meyer noemen de site in deze werken een 'functional site'. Dit in tegenstellingen tot de 'literal site', de letterlijke locatie van bijvoorbeeld Richard Serra's *Tilted Arc*. In de 'literal site' is het werk letterlijk verbonden aan de unieke plek met zijn specifieke fysieke kenmerken. De functionele site is daarentegen geen positie op een kaart, maar een reisverhaal met een opeenvolging van gebeurtenissen en bewegingen door de ruimte. Het verhaal wordt verteld door een kunstenaar in een werk dat veranderlijk en in beweging is. De site kan bestaan uit meerdere plekken en contexten, die met elkaar verbonden worden tot een soort werkveld. In dit werkveld bestaat ruimte voor verandering van identiteit, verbindingen, betekenissen en ontmoetingen. De functionele site is tijdelijk en verdwijnt of transformeert.

The mobile site is an in-between site, a non place, a ruin.
(Meyer (2000) : 31)

De functionele site zoals James Meyer die omschrijft in de hedendaagse kunst heeft een geschiedenis die teruggaat tot in de jaren '60. Kunstenaars als Robert Smithson, André Cadere en Richard Long brachten in de jaren '60 en '70 beweging in hun werk door te lopen of door het verplaatsen van materiaal. Hun werk werd bestempeld met termen als 'earth works' en 'land art'. Robert Smithson maakte gebruik van tekst, foto's, film en fysieke plekken. Zo'n fysieke plek zag hij als doel of juist als plaats om achter zich te laten. De ene plek refereerde aan een andere en zo vormde zich een netwerk van sites. Een voorbeeld zijn de *Non-sites*, die bestaan uit materiaal zoals stenen of aarde en kaarten die verwijzen naar de locatie waar ze vandaan komen. Die locatie verwijst op zijn beurt weer naar de galerie of het kunsttijdschrift waarin de *Non-sites* getoond worden.

Site-specifieke werken hadden in de jaren '70 en '80 niet altijd meer een materiële vorm. Ze konden ook bestaan uit een proces of handeling. Net als in de 'in situ' werken ontkwamen ze zo aan marktwerking en institutionalisering, juist doordat ze tijdelijk of veranderlijk waren. Performance en tijdelijkheid zette zich voort in site-specifieke kunstwerken in de jaren '90. Het kunstwerk

heeft sindsdien steeds vaker de vorm van een proces of project gekregen.

In de jaren '70 en '80 kozen veel kunstenaars het kunstinstituut als site van hun werk. De kritische houding naar de kunstwereld als instituut breidde zich vanaf de jaren '90 uit naar andere instituten en contexten. Waar Asher, Dibbets en Smithson zich nog bezig hielden met het museum en de galerie, is nu een veel bredere context onderwerp geworden van de site-specifieke/gerelateerde kunstwerken. Kunstenaar Mark Dion omschrijft de verruiming van de blik als volgt:

One of the things that motivated this shift for me was the situation of 'endgameness' in which many conceptualist critiques of the gallery found themselves. [...] Already, artists like Haacke were art history by the time we were studying (he had also moved on from these critiques), and it became a question of looking at other sites and asking 'bigger' questions. [...] Life is much too short to waste time on investigating the collusion of the art market and the museum structure. (Coles : 46)

De manieren van onderzoek en deconstructie zoals in de jaren '70 en '80 waren toegepast op het kunstinstituut, blijken ook toepasbaar te zijn binnen andere contexten. Kunstenaars houden zich nu bezig met disciplines uiteenlopend van antropologie, ecologie, sociologie, literaire kritiek, psychologie, natuurhistorie, architectuur, urbanisatie, computerwetenschappen, politieke theorie tot filosofie. Elk van deze disciplines heeft zijn eigen conventies en kan door de kunstenaar gebruikt worden voor onderzoek, re- en deconstructie. De kunstwereld zelf is nog altijd een site van onderzoek, maar nu in een groter geheel van sites.

De specifieke locatie of context vormt de bron van onderzoek, maar het kunstwerk legt vanuit die bron relaties in de tijd, met andere disciplines en werelden. Het vormt zo een netwerk tussen diverse plaatsen en contexten. De site is niet meer alleen het vooropgesteld uitgangspunt van het werk (de al aanwezige locatie of context), maar is ook het netwerk dat gegenereerd wordt door het werk, een "expanded site" (Meyer (2000) : 27). Het is een plek waar uitwisseling en debat plaats vindt en verhalen ontstaan. Installaties en teksten vormen een keten die verder gaat dan fysieke locaties.

Beweging en veranderlijkheid zijn een belangrijk ingrediënt in

hedendaagse site-specifieke werken. Kunstenaars zijn niet altijd meer strikt gebonden aan een atelier en reizen van project naar project. Mobiliteit kan echter ook in kunstwerken zelf liggen. Een kunstenaar kan jaren op dezelfde plek wonen en werken, terwijl zijn werken in beweging zijn. De werken zijn onderdeel van een proces, ze zijn veranderlijk naar gelang de context van de site en gaan nieuwe verbindingen aan met andere objecten en sites. Soms zit hierin een gevoel van vervreemding en ontheemding, soms juist van vrijheid en de mogelijkheden tot het leggen van nieuwe relaties tussen mensen, objecten, geschiedenis en plekken.

In dit hoofdstuk en het voorgaande heb ik verschillende invalshoeken onderzocht waarmee een site bekeken kan worden. Als vervolg hierop zal ik een aantal site-specifieke/gerelateerde werken van hedendaagse kunstenaars bespreken. De sites in deze werken lopen uiteen van een intieme gedachtewereld naar een politiek debat. De werken laten allen een vorm van transformatie en bewegelijkheid zien. Waaruit bestaat de site in deze werken en wat gebeurt ermee? Wat kan een site zijn? Welke verbanden worden gelegd?

MARK MANDERS
ZELFPORTRET ALS GEBOUW
1986 -

Toen Mark Manders 18 jaar oud was probeerde hij een biografie te schrijven. Met pennen, voor het schrijven van de biografie, scharen, verftubes, sponzen en houtjes vormde hij de lijnen van een plattegrond voor een gebouw bestaande uit zeven rechthoeken en twee cirkels. Het had de vorm van een lichaam met twee hoofden, zonder armen en benen. Deze plattegrond was de basis voor het te schrijven zelfportret. Taal bleek voor Manders echter niet het juiste medium om zich in uit te drukken.

The world itself is more complex than the world of language, which has been embedded in the world.
(Langelaar (2002) : 4)

Hij bleef wel gefascineerd door de plattegrond die hij had gemaakt. Een plattegrond bekijk je van boven. Je kunt hem overzien en erop in- en uitzoomen. Dit perspectief schept een afstand tussen de eigen persoon en het ding. Bedoeld als plattegrond van zichzelf was het zowel persoonlijk als afstandelijk geworden, vreemd en vertrouwd. De plattegrond zelf was een statisch onbeweeglijk ding, maar het gaf wel ruimte voor de projectie van een mentaal zelfportret.

Deze plattegrond uit 1986 vormde de basis voor een in gedachten geconstrueerd gebouw, waaraan steeds meer ik-ruimtes werden toegevoegd. Het was het begin van het *Zelfportret als een gebouw*. In dit gebouw probeert Manders zijn leven en ontwikkelingen te vertalen naar woordeloze associatieve herinneringsruimtes.

Dit doet denken aan de mnemotechniek die al door de Romeinen werd beschreven, de methode van de loci. Hierbij worden dingen die onthouden moeten worden gekoppeld aan ruimtes in bijvoorbeeld een huis of paleis. Door het maken van een mentale wandeling door het gebouw worden deze zaken aan specifieke plekken in het gebouw gekoppeld. Om ze terug te halen uit de herinneringen wordt de route door het huis opnieuw gevolgd. Deze methode van de loci werd gebruikt door verhalenvertellers, maar was ook tot in de vroegmoderne tijd een manier om het geheugen te trainen.

Het huis als plaats voor herinneringen werd ook beschreven

door Gaston Bachelard, zoals in het hoofdstuk over plaats en ruimte al werd vermeld. Het huis is voor Bachelard de basis voor onze ruimtebeleving. Het is geometrisch gevormd, maar biedt ook plaats aan de mens met zijn persoonlijke eigenaardigheden, intieme gedachtes, herinneringen en fantasie. Het huis omhult en beschermt, maar biedt tegelijkertijd speelruimte voor het creëren van een oneindig innerlijk universum.

Net als Bachelard benadrukt Mark Manders de kracht van ons denkvermogen. Voor hem zijn gebouwen en straten de materiële neerslag van een hersenactiviteit. Architectuur is rationeel en gebonden aan de realiteit, maar kan ondermijnd worden door de fantasie. In zijn werk onderzoekt Manders de verhouding van het menselijk denken en de materiële werkelijkheid. Hij is op zoek naar manieren om het denken om te zetten in een fysieke vorm en is nieuwsgierig naar hoe materiële dingen je denken kunnen bepalen.

Wat mij interesseert is het wegvallen van het onderscheid tussen het denken en de dingen. Dat de dingen regisseren wat ik denk.

(Heyns : 32*)

Het 'Zelfportret als gebouw' heeft de vorm van een imaginaire ruimte. De abstracte en persoonlijke gedachtes en gevoelens van Manders krijgen een materiële vorm in zijn sculpturen. Het zijn gestolde, verdichte gedachtes. Alle sculpturen die Manders maakte sinds de jaren tachtig horen eigenlijk in de imaginaire ruimte van het zelfportret. Ze staan nu dan ook niet op de juiste locatie, want zijn verkocht en worden op verschillende plekken tentoongesteld. Alle sculpturen horen echter bij elkaar en gaan dan ook een verbinding met elkaar aan.

Het is dus goed om te beseffen dat de werken die hier worden getoond eigenlijk allemaal in één gebouw horen, een gebouw met een grijze betonnen vloer en witte muren, in ruimtes die in hoogte variëren en van boven af - en soms van de zijkant - door natuurlijk licht worden beschenen. In dit gebouw kun je niet naar buiten kijken - de ramen zijn dichtgeplakt met zelfgemaakte kranten of kijken uit op andere delen van het gebouw.

(Berg : 259)

In de sculpturen keren veel beeldelementen terug in verschillende samenstellingen en constructies, zoals theezakjes, honden en diorama's. De plattegrond uit 1986, *Inhabited for a survey*, komt

bijvoorbeeld in een nieuwe vorm terug in *Chair / Staged Android (reduced to 88%)*, (1996-1998). Het is een soort schakelcircuit geworden, "plekken met aan elkaar vastgevroren korte, droevige gedachten" (Berg : 243). Het is een vreemd wezen dat niet kan bewegen of praten. Toch ga je er als toeschouwer een relatie mee aan in de ruimte. Het wil iets zeggen, iets communiceren. De gedachten in het circuit proberen een weg te vinden naar buiten.

Het zelfportret vol sculpturen is gefragmenteerd en bestaat uit modules die telkens opnieuw gerangschikt kunnen worden in de plattegronden van het gebouw. Ieder beeld krijgt in samenhang met andere beelden en ruimtes een nieuwe betekenis.

In zijn sculpturen en installaties verkleint Manders objecten vaak naar 88 procent van hun realistische grootte. Ze doen vertrouwd aan, maar zijn tegelijk ook een beetje vreemd. Deze kleine aanpassing in grootte is bewust gekozen, omdat het subtiel is en niet teatraal, maar wel onbestemd. Het is meer voelbaar dan zichtbaar en wordt als reëel ervaren, maar is tegelijk een model of projectie van een idee. De afstand waarmee je er naar kijkt, wordt voor het gevoel groter.

De 'ik' van het zelfportret is trouwens niet helemaal dezelfde als Mark Manders de maker. Er zijn elementen terug te vinden van de maker Mark Manders, maar tegelijk is het een fictief persoon. Manders wil geen biografisch werk maken waarin hij zijn zielenroerselen, emoties of dromen uit. Hij wil daarom ook niet geassocieerd worden met het Surrealisme, dat wel veel belang hecht aan het onderbewuste en dromen als basis voor een werk. Manders sculpturen en installaties zijn geen hersenspinsels, maar gedachtenconstructies met een heldere ordening. De afwezigheid van de maker is daarom noodzakelijk. Hij staat in dienst van het werk en geeft het ruimte om ook op zichzelf iets te zijn, iets universels dan de persoon Mark Manders. De 'ik' van het zelfportret is een fictief persoon met neurotische trekjes. Hij heeft bijvoorbeeld een grote voorkeur voor het getal 5.

Het gevoel van afwezigheid wordt benadrukt door machineachtige objecten en laboratoriumopstellingen die stilstaan of geen functie hebben. De tijd lijkt tot stilstand te zijn gekomen. Op andere momenten ontstaat er een verdubbeling van tijd, letterlijk in de verdubbeling van het beeld. Eeuwigheid en verandering komen bij elkaar in beelden die gemaakt lijken te zijn van verse klei, vochtig gehouden onder plastic. In werkelijkheid zijn ze gemaakt van solide metaal.

[...] ik zie het gebouw als iets wat stilstaat in grote gelijktijdigheid... maar die vanuit dat punt van stilstand en gelijktijdigheid voortdurend in verandering is. In die zin kun je het vergelijken met een encyclopedie. In de afzonderlijke fragmenten waaruit het gebouw bestaat is de tijd op verschillende manieren stilgezet. (Heyns : 31*)

De toeschouwer van het werk moet de ik van het zelfportret reconstrueren uit wat hij ziet, de objecten en manier waarop ze samen zijn opgesteld. In *Zelfportret als gebouw* bestaat een continue omkering van idee naar materie naar idee. Manders probeert de kloof tussen idee en de materie, het subject en het object te overbruggen. De gedachte in het hoofd van maker Manders heeft hij omgezet in een materieel beeld. De toeschouwer produceert hiervan een eigen mentaal beeld, met gedachtes en associaties, en slaat deze op als herinnering in zijn eigen hoofd. Elke toeschouwer maakt zijn eigen associaties en verhaal bij wat hij ziet. Het zelfportret hangt zo tussen de maker en de kijker in.

De site van Mark Manders is een zelfportret als gebouw. Dit gebouw is een mentaal beeld in de hoofd van de maker. De gedachten die in het gebouw huizen vinden hun neerslag in sculpturen. De sculpturen en installaties vormen een geheel, een netwerk dat continue opnieuw geordend kan worden. De ik in het zelfportret lijkt sterk op de maker Manders, maar blijft toch ook fictief en heeft zijn eigen realiteit. De toeschouwer creëert een eigen beeld van deze wereld, het zelfportret, het gebouw. Hierdoor ontstaat een continue wisselwerking tussen idee en materie, tussen de mentale en de fysieke wereld. De site schuift zo heen en weer tussen immateriële gedachte en materiële sculptuur. Manders blijft voorlopig door bouwen aan het gebouw en nodigt de kijker uit het te blijven volgen.

Ik zal blijven werken aan dit zelfportret, want dat is het in feite, en u wordt uitgenodigd om het te blijven volgen zolang u leeft. (Berg : 259)

JEWYO RHII
WALLS TO TALK TO
2013

Walls to talk to is de naam van een tentoonstelling die in 2013 reisde van het Van Abbemuseum in Eindhoven, naar het MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main en ten slotte naar het Artsonje Center in Seoul. In de tentoonstellingsinstallatie die een aantal ruimtes in beslag nam, bracht de Koreaanse Jewyo Rhii verschillende werken samen. Dit zijn al bestaande objecten, tekeningen, video's, maar ook speciaal voor de tentoonstelling op locatie gemaakte werken. Op elke locatie werd de tentoonstellingsinstallatie opnieuw opgebouwd en ingepast in de ruimte.

Het onderscheid tussen de werken was niet op het eerste gezicht duidelijk. Ze vormen een geheel, samen met de tekeningen en teksten op de muur en creëren een eigen wereld. Een wereld die ik overigens bij het betreden ervan in het Van Abbemuseum niet goed begreep. Ik voelde me geplaatst in een vreemd universum waar ik geen toegang toe leek te hebben. Ik liep rond, las handgeschreven stukken tekst en probeerde ergens vat op te krijgen, maar het lukte me zelden.

Charles Esche, directeur van het Van Abbemuseum omschrijft zijn ontmoeting met Jewyo Rhii's werk als volgt:

Standing in the space.

It's not easy. I'm drawn in and pushed away at the same time. Drawn in by a certain charm and honesty and pushed away by a complex formlessness and a persistent feeling that something lies hidden. [...] Sometimes I'm not even sure what to look at. There is a scent of casualness yet there might also be a system of some kind, an order for each piece that I am struggling to grasp. What I know is that I have become party to Jewyo Rhii's world - one that I can share on her terms, but a world that I cannot really hope to understand unless I give way to its own internal logic.

(Aikens : 88)

Zelf gaf ik het in eerste instantie op om mij verder te verdiepen in dit hermetisch aandoende werk, maar een stukje tentoonstellingstekst fascineerde me. Dit vertelde dat een deel van het werk gemaakt is in Jewyo Rhii's eigen appartement en dat ze deze privé ruimte nu heeft gepast in de publieke ruimte van een

museumzaal. Deze werelden zijn niet zomaar in elkaar te schuiven. Het wringt en knarst letterlijk en figuurlijk.

Dit geldt met name voor de serie werken getiteld *Night Studio*, gemaakt tussen 2010 en 2011 in het appartement dat Rhii huurde in de wijk Itaewon in Seoul. Het bestaat onder ander uit werktafels, bouwsels, ventilatoren, zelf gefabriceerde koelsystemen, luchtbevochtigers en typemachines. Kunstobjecten worden gecombineerd met spullen voor dagelijks gebruik. Ook is er een planken vloer die in een te krappe tentoonstellingszaal is gepropt (*Moving Floor* 2010). Als bezoeker kun je erover heen lopen, en voel je fysiek de weerstand.

Het eigen ordeningsprincipe van Rhii laat zien dat de neutraliteit van een museumzaal een pretentie is. De zaal is geen flexibele ruimte in dienst van het kunstwerk, maar het werk van Rhii laat zich ook niet voegen naar de museumzaal. De linoleum vloer en de indeling van het appartement in Itaewon worden geschoven in de slecht passende witte omgeving. Daarnaast heeft Rhii extra muren en een speciaal plafond gebouwd, waarmee de beleving van de ruimte sterk beïnvloed wordt. Rhii:

I've always felt overwhelmed by gallery spaces or exhibition halls. They'r unfamiliar places that are just given to me. [...] To me, an unfamiliar exhibition space is just problem to be solved. I feel more passionate about spaces I'm familiar with.

(Kim : 125)

Rhii heeft een speciale relatie met muren. Naast fysieke begrenzingen, zoals de witte muren in het museum, zijn het ook plaatsen voor het vertellen van verhalen. Rhii voelt een sterke behoefte om verhalen te vertellen en de muren vormen de plek waarmee ze die communiceert. In Itaewon schreef ze 's nachts met een houten stok op het plafond. De nacht was het enige moment waarop ze zich een beetje thuis voelde in het appartement. Daarnaast bouwde ze speciale typemachines die teksten op de muur konden achterlaten. Deze typemachines of poëziemachines zijn handgemaakt en speciaal aangepast op het lichaam van Rhii. Muren zijn obstakels, maar bieden ook bescherming tegen de buitenwereld en zijn 'walls to talk to'.

Veel van Jewyo Rhii's werken zijn verbonden met de plaats waar ze gemaakt zijn. Ze reflecteren hoe Rhii zich op dat moment daar voelde, hoe ze een relatie aangaat met de wereld om haar heen en

deze probeert te doorgronden.

Deze plaatsen veranderen echter met grote regelmaat, want Jewyo Rhii heeft geen vaste woonplaats. Ze woonde tijdelijk in Seoul, de Verenigde Staten, Groot-Brittannië en Nederland. Door al deze verhuizingen is ze continue onderweg en eigenlijk nergens thuis. Op elke nieuwe plek begint het proces opnieuw van hechting en langzaam thuis voelen. Maar veel tijd geeft ze dit niet, want als de plek haar te bekend wordt dan is het weer tijd om te vertrekken naar de volgende tijdelijke woonplaats. Deze zelf gecreëerde onrust zorgt voor gevoelens van ontheemding en tijdelijkheid. Dit zijn dan ook belangrijke onderwerpen in het werk van Rhii. Elke nieuwe plek is een plaats om te onderzoeken en ontdekken. De dagelijkse werkelijkheid wordt uitgetest.

Zygmunt Bauman omschreef de huidige maatschappij als 'liquid', vloeibaar. Alles verandert continue en is tijdelijk geworden. Dit gaat gepaard met gevoelens van angst en onzekerheid.

Ook de antropoloog Marc Augé omschreef hoe de toegenomen mobiliteit in de moderne wereld ervoor zorgt dat mensen niet meer kunnen hechten aan een plaats of echt contact kunnen leggen met de mensen om hen heen. (Zie ook hoofdstuk Filosofische denken over ruimtelijkheid).

Rhii groeide op in Seoul, een stad die snel veranderde na de Tweede Wereldoorlog. Overal werd gebouwd en vernieuwd vanuit het idee van economische vooruitgang. Dit heeft tot gevolg dat zelfs inwoners als Jewyo Rhii de stad niet meer herkennen. Een nieuw gebouw of straat kan je oriëntatie compleet in de war gooien. Jewyo Rhii omschrijft hoe het lichaam een ruimtelijk geheugen heeft en hoe deze continue veranderingen dit geheugen in de war brengen.

I realized then that your body remembers buildings and places and that it is almost damaged when something totally out of place suddenly appears in front of you.

(Aikens : 42, 44)

Net als Jewyo Rhii beschreef filosoof Maurice Merleau-Ponty hoe ons lichaam een soort ruimtelijk geheugen in zich draagt. Daarnaast benadrukt hij het oriënterend vermogen van het lichaam als basis voor onze relatie met de wereld om ons heen. Via ons lichaam en onze bewegingen maken we contact met de wereld.

Jewyo Rhii probeert de werkelijkheid om haar heen af te tasten en te leren kennen. Ze is zich erg bewust van haar eigen lichaam in de haar omringende omgeving. Dit komt onder andere doordat ze een klein gebouwde Koreaanse is, die bovendien niet al te sterk is. Ze ervaart daarom regelmatig dat ze fysiek letterlijk anders is dan wereld om haar heen, die meestal is vormgegeven naar de standaard van de rechtshandige Europese man. Ze ontwikkelt daarom voor zichzelf hulpmiddelen en een leefomgeving die precies is aangepast aan haar maten en mogelijkheden.

Een voorbeeld zijn de typemachines die speciaal op haar armen en handen zijn gebouwd. Daarnaast maakt ze ook zelf verwarmingselementen en luchtbevochtigers. Deze apparaten zijn een soort intermediair tussen de ruimte en haar lichaam. Ze zorgen ervoor dat ze zich comfortabel kan voelen in de ruimte .

Edmund Husserl omschreef een nabije ruimte die visueel en tactiel afgetast kan worden als 'Sehraum'. Het lichaam en de bewegingen die we maken geeft ons toegang tot deze ruimte. Buiten het 'Sehraum' bevindt zich de objectieve ruimte. Deze kunnen we verstandelijk reconstrueren, maar niet zien of voelen. Het begint waar onze Sehraum ophoudt. Met haar gepersonaliseerde inrichting en hulpmiddelen onderzoekt Rhii haar 'Sehraum', haar directe omgeving. Daarnaast onderzoekt ze hoe die directe privé-omgeving zich verhoudt tot de publieke ruimte erbuiten.

[...] I wondered if my private and this public world even relate to each other. What's provided for everyone doesn't include me. As an artist I want to affirm the constant value of the makeshift. It is important to have alternative forms from what is standard and for these to be seen, even if not for long.

(Aikens : 52)

Aanvankelijk bestond er voor Rhii een te grote kloof tussen haar eigen persoonlijke wereld en de publieke ruimte om haar werk tentoon te kunnen stellen. De publieke ruimte behoort tot het publiek, dus niet aan haar. Het bleef echter een terugkerende gedachteprobleem en werd zo onderdeel van het werk dat ze maakt.

Lately, I've learned to accommodate the dynamics of the void and I realised that in order to reclaim a private moment, there should be a public moment. The exhibition is a place to do this and also to grow together with the

people I work with on a show.
(Aikens : 110)

Daarom opende ze in de periode van het project *Night Studio* (2010 - 2011) vier maal haar huis voor bezoekers. Het huis was gevuld met een mengeling van meubels, gebruiksvoorwerpen, zelfgebouwde apparaten en kunstwerken. Eerst nodigde ze alleen goede vrienden uit, daarna vrienden van vrienden en genodigden. Het werd zo een soort semipublieke tentoonstelling.

Inmiddels heeft ze haar eigen woning verlaten en plaatst ze haar intieme wereld in een museumruimte. Waar eerst alleen bekenden werden toegelaten, zijn het nu onbekende museumbezoekers die haar wereld binnenstappen. Deze fases van opstelling zijn een soort persoonlijke zoektocht, waarbij Rhii juist de moeilijke omstandigheden opzoekt en niet uit de weg gaat. Ze stelt haar persoonlijke wereld steeds verder open voor anderen en gaat op zoek naar manieren waarop private ruimtes in een nieuwe context geplaatst kunnen worden.

Bij de opbouw van de museumtentoonstellingen werkt ze bovendien samen met museummedewerkers. De medewerkers verschillen per locatie. Het is daardoor afhankelijk van de mensen met wie Rhii samenwerkt hoe het eindresultaat er uit ziet. Met andere medewerkers, onder andere omstandigheden en op andere locaties ontstaan andere objecten en verhalen.

Het werk van Rhii transformeert door verplaatsing van een private naar een meer publieke ruimte. Maar ook daarna verandert het en ontwikkelt zich verder afhankelijk van de plaats en de mensen met wie Rhii werkt.

Uit het voorgaande komen verschillende sites naar voren die elkaar in Jewyo Rhii's werk ontmoeten. Rhii onderzoekt de verhouding tussen haar persoonlijke plek en de publieke ruimte door ze in elkaar te schuiven. Hierbij ontstaat wrijving tussen intimiteit, persoonlijke maatvoering en de gestandaardiseerde publieke ruimte.

Judith Rugg omschrijft dit als 'psychic space':

Psychic space considers the relationship between subjective, interior spaces and exterior material space as a site of anxiety manifested in psychic formations and projections.

(Rugg : 3)

Het openstellen van de private wereld in een publieke ruimte gaat

gepaard met onzekerheid en angst. Daarbij komt een gevoel van ontheemding doordat Rhii zich continue verplaatst over de wereld. De onzekerheden van de moderne tijd zijn daarmee een belangrijk onderdeel in het werk van Jewyo Rhii. Ze gaat er echter mee aan de slag door het construeren van persoonlijke gereedschappen. Ze draait zo haar zwakke punten om in sterke punten. Transformatie, tijdelijkheid en verplaatsing zorgen ervoor dat de inrichting van de ruimte verandert per locatie. Alles wordt herschikt en krijgt een nieuwe gelaagdheid in relatie tot elke nieuwe context en omstandigheden. Het werk blijft daarmee continue in ontwikkeling.

FRANCIS ALÿS

*THE GREEN LINE : SOMETIMES DOING SOMETHING CAN BECOME
POLITICAL AND SOMETIMES DOING SOMETHING POLITICAL CAN
BECOME POETIC*

JERUSALEM, 2004

Het is half zeven in de morgen. Een man slaat een gat in een blikje verf, staat op en begint te lopen terwijl hij het blikje los in zijn hand houdt. De verf druppelt en laat een spoor van groene verf achter. De man loopt en loopt, door een droog zonnig landschap met rotsen, paadjes, autowegen, spoorlijnen, stoepranden, langs controleposten, een markt, huizen, scholen en braakliggende terreinen. Zijn tred is nonchalant. Soms merken mensen hem en zijn groene spoor op, soms blijft hij onopgemerkt. De tocht duurt twee dagen (om precies te zijn op 4 juni 2005 van 6.30AM - 7.00PM en 5 juni 2004 van 6.30AM - 8.00 PM) en loopt dwars door Jeruzalem, van de ene stadsgrens naar de andere.

De lopende man is Francis Alÿs, die met zijn groene verfspoor een deel van het traject volgt van 'The Green Line'. Deze groene lijn is een historische lijn die verbonden is met de oorlog tussen Israël en de Arabieren in 1947-1948.

Het gebied ten oosten en westen van de Jordaan, het huidige Jordanië, Israël en de Palestijnse gebieden, heeft een ingewikkelde historie. Na de val van het Ottomaanse rijk in 1920 (waar ik nu niet verder op inga), kreeg Groot-Brittannië in 1922 de zeggenschap over dit gebied wat toen 'Mandaatgebied Palestina' werd genoemd. In het mandaat werd vastgelegd dat er een plek gecreëerd moest worden voor een 'Joods nationaal tehuis'. Dit was gepland in het gebied ten westen van de Jordaan. Het gebied ten oosten van de Jordaan werd Trans Jordanië genoemd en kreeg in 1946 als Jordanië zijn onafhankelijkheid. Het gebied ten westen van de Jordaan zou toen worden opgesplitst in een Joods deel (Israël), 56 procent van het land, en een Arabisch deel, 43 procent. Jeruzalem zou hierbij onder internationaal bestuur komen. De Joden accepteerden dit voorstel en riepen op 14 mei 1948 de onafhankelijkheid uit van de Israëliësch staat. Het Arabische deel van de bevolking accepteerde het voorstel echter niet. In 1947 ontwikkelde zich een burgeroorlog tussen de Joden en de Arabieren. Toen op 15 mei 1948 het mandaat van Groot-Brittannië afliep, verklaarde de Arabische bevolking samen met

omliggende Arabisch landen de oorlog aan Israël. Tijdens de strijd veroverde Israël 77 procent van het land aan de westkant van de Jordaan. Jordanië veroverde de Westelijke Jordaanoever en Oost-Jeruzalem, Egypte de Gazastrook. Veel Palestijnen moesten vluchten en werden nadien niet in staat gesteld terug te keren naar hun huizen. 4,6 miljoen Palestijnen leven nog altijd in vluchtelingenkampen.

In de oorlog van 1947-1948 liepen de frontlinies dwars door Jeruzalem. Op 30 november 1948 werd een wapenstilstand getekend door Moshe Dayan, commandant van de Israëlische strijdkrachten, en Abdullah al-Tal, vertegenwoordiger van het Arabische strijdende partijen. Hierbij werden de frontlinies van beide partijen op een landkaart getekend. Moshe Dayan gebruikte een groene pen en Abdullah al-Tal een rode. Wat in eerste instantie bestandslinies waren, werden al snel grenzen.

De vijandelijkheden hielden na 1948 echter niet op. Tijdens de zesdaagse oorlog in 1967 zette Israël de aanval in tegen Egypte, Syrië en Jordanië en veroverde de Westelijke Jordaanoever, Oost-Jeruzalem, de Golan hoogvlakte, de Sinai en de Gazastrook. Egypte heroverde later een stuk van de Sinai, maar de Golan hoogvlakte bleef, ondanks nieuwe gevechten met Syrië, in handen van Israël. Daarnaast blijven conflicten met Palestijnse groeperingen in de Gazastrook en de Westelijke Jordaanoever tot de dag van vandaag bestaan.

De PLO, de Palestijnse Bevrijdings Organisatie, werd opgericht in 1964 als raad van verenigde Palestijnse organisaties. Het streven van de PLO was een Palestijnse staat zoals die was voorgesteld onder het Britse mandaat voor 1947. In 1988 erkende de PLO het bestaansrecht van de staat Israël. Hetzelfde jaar riep het de Palestijnse Staat uit. De Palestijnse Staat wordt erkend door ongeveer 90 landen. Na de Oslo-akkoorden in 1994 werd de Palestijnse Autoriteit opgericht (PA) als bestuur van grote delen van de Gazastrook en Westelijke Jordaanoever.

In de door Israël bezette gebieden worden echter nederzettingen gebouwd en houdt het Israëlisch leger de controle. In 2002 begon Israël met de bouw van een muur, deels over Palestijns land. Regelmatig wordt getracht een oplossing te vinden voor het Israëlisch-Palestijns conflict bijvoorbeeld in de vorm van een twee-staten verdeling, maar tot nu toe met weinig resultaat. Vredesbesprekingen in 2000 liepen uit op een mislukking.

Francis Alÿs koos in zijn werk dus voor een omstrede locatie als plaats van handeling. Al lopend volgt hij de route van de Green Line dwars door Jeruzalem. Zijn site is de Green Line, maar wat is de Green Line eigenlijk? Is het de lijn die door Moshe Dayan op de landkaart werd gezet? Deze lijn werd getrokken met een dikke stift waardoor hij zo'n 3 tot 4 millimeter breed is. Omgerekend met de schaal van de kaart is dat in werkelijkheid een breedte van zo'n 60 tot 80 meter. Hoe ziet deze ruimte er uit in werkelijkheid? Is het groen, een niemandsland, leeg? In de film zien we huizen, een markt, een school, wegen, stoepen en mensen bezig met hun dagelijks leven. Tussen 1948 en 1967 gaf de groene lijn echt de grens tussen Israël en de Arabische wereld aan. In Jeruzalem werd de grens gemarkeerd met mijnen, soldaten, prikkeldraad en betonblokken. Na de oorlog van 1967 kwam heel Jeruzalem onder Israëliësch bestuur en verdwenen deze grensmarkeringen. Op enkele plekken liggen echter controleposten en de groene roadblocks lijken nog te herinneren aan de groene lijn, al ligt de grens van Israël nu elders.

De streep die de militair vanuit zijn vogelperspectief trok, liep dwars door buurten en gemeenschappen. Op straatniveau is dit niet direct meer te herkennen. Francis Alÿs brengt deze absurde tegenstelling in beeld door te lopen in de realiteit van alledag in Jeruzalem aan de hand van een geometrisch geplaatste lijn op een kaart. Michel De Certeau omschreef "space" als "practiced place" (zie eerste hoofdstuk). Plaatsen, gepland door ambtenaren en architecten, of in dit geval militairen, komen pas tot leven door de beweging van de voetganger. De wandelaar creëert verbanden en verhalen.

In veel van zijn werken loopt Alÿs. Francis Alÿs:

Walking, in particular drifting, or strolling, is already - within the speed culture of our time - a kind of resistance. Paradoxically it's also the last private space, safe from the phone or e-mail. But it also happens to be a very immediate method for unfolding stories. It's an easy, cheap act to perform or to invite others to perform. The walk is simultaneously that material out of which to produce art and the modus operandi of the artistic transaction. And the city always offers the perfect setting for accidents to happen.

There is no theory of walking, just a consciousness. But there can be a certain wisdom involved in the act of

walking. It's more an attitude, and it is one that fits me all right. It's a state where you can be both alert to all that happens in your peripheral vision and hearing, and yet totally lost in your thought process. (Ferguson : 31)

Soms is lopen dwalen of zwerven, soms ook een meer doelgerichte beweging. Lopen is als het aangaan van een tijdelijke relatie met de plaats. In *The Green Line* is Alÿs continue onderweg. Toch is hij geen nomade zoals Gilles Deleuze en Felix Guattari die omschrijven. Alÿs is een vreemdeling en beweegt zich niet in zijn eigen territorium. Hij is geen inwoner van de stad Jeruzalem of zelfs het land Israël maar een buitenstaander die tijdelijk aanwezig is. Bovendien volgt Alÿs geen nomadisch spoor, maar een exact traject tussen twee punten zoals vastgelegd op een kaart door een militair in dienst van de staat Israël.

De stad Jeruzalem en de staat Israël zou je kunnen bekijken als de stadstaat van Deleuze en Guattari. De staat plaatst muren, legt wegen aan, bepaalt en bewaakt de grenzen van een afgebakend territorium. Maar wie is dan de nomade die morrelt aan de grenzen en die binnendringt in het territorium? Misschien zijn het Palestijnen die de staat en het territorium van Israël bevechten. Palestijnse groeperingen zijn echter ook gericht op het vastleggen van eigen grenzen, het bezit van land, huizen en steden. Alleen ligt de macht bij Israël.

Francis Alÿs geeft zelf aan dat hij geleerd heeft om discreet te zijn en onderdeel te worden van het landschap. Ondanks dat hij soms wel wordt opgemerkt of nagekeken is er niemand die hem aanspreekt. Opvallend is dat hij onopgemerkt langs groepjes soldaten en roadblocks loopt. Vlak na de uitvoering van de performance werd de gefilmde documentatie van de wandeling getoond aan een aantal mensen uit Israëlische, Palestijnse en Britse hoek. Een van hen is de Palestijnse antropoloog Rima Hamimi. Hamimi ziet een gelijkenis tussen de manier waarop Alÿs loopt en hoe Palestijnse jonge mannen zich gedragen.

Your pose here is exactly like a Palestinian. Palestinians, especially men, or young men, to do anything under this regime have to walk the way you are walking. [...] They have to be buried so very deep in themselves to walk across that line, to go West. They have to pull their whole being deep down into themselves, just in order to be able to walk across that line where they are going to get stopped.

(Alÿs : 18-19)

Wat Alÿs doet is echter niet alleen lopen aan de hand van een lijn op een kaart. Door het lekkende blik verf in zijn hand tekent hij de lijn op het echte oppervlak van de stad. Het werk *The Green Line* heeft een voorganger, *The Leak* uit 1995. Hierbij vertrok Alÿs met een lekkende bus blauwe verf uit een galerie in São Paulo. Via het spoor dat hij achterliet kon hij zijn weg naar de galerie terugvinden. Het werk was een hommage aan action painting van met name Jackson Pollock, maar dan voortgezet buiten de witte muren van de tentoonstellingsruimte met de stad als schilderdoek.

De als poëtische handeling bestempelde performance in São Paulo kreeg in Jeruzalem echter een nieuwe lading. Alÿs:

By re-enacting the same action but now performing it in a completely different context, I was questioning the pertinence of an artistic intervention in a context of political, religious and military crisis.

(Ferguson : 39)

De kleur groen en het vastgestelde traject (in plaats van dwalen) koppelde de actie direct aan de politieke betekenis van de groene lijn in Jeruzalem. Alÿs brengt de lijn letterlijk aan op de stoepen, straten en stenen van de stad. Hij lijkt daarmee de lijn te bevestigen en het bestaan ervan te benadrukken. Maar wat wil hij daarmee zeggen? Heeft hij een boodschap? Is hij een voorstander van de lijn en wil hij dat duidelijk maken?

De lijn van verf zal na verloop van tijd vervagen en is zeker niet zo definitief als de scheidingsmuur die Israël in 2002 plaatste. Alÿs brengt de herinnering aan de groene lijn als mogelijk alternatief naar boven in de vorm van een vergankelijk verfspoor. Tegelijkertijd toont hij hoe arbitrair de lijn op de kaart is, gezet in 1948, dwars door gemeenschappen en persoonlijk bezit. De grens krijgt op de grond iets absurds.

Zoals eerder vermeld, is de gefilmde actie niet het eindpunt van het werk voor Alÿs. Na de performance liet hij de gefilmde documentatie zien aan een aantal Israëliisch, Palestijnse en Britse mensen, en vroeg hen om een reactie. Deze reacties plaatste hij vervolgens onder de film. De film is nu te bekijken met het originele geluid, maar er kan ook gekozen worden tussen versies met een commentaar. Alÿs betreft regelmatig andere mensen bij zijn projecten.

[...] letting the original scenario go, letting it be translated by others and bounced back and forth. If the story is good

enough, it will get back to you or achieve its shape by itself.
(Ferguson : 18)

De commentaren bij *The Green Line* zijn vertalingen van het verhaal dat Alÿs vertelt met zijn performance. De reacties belichten deze actie, maar ook het wezen van 'The Green Line' op verschillende manieren. 'The Green Line' is geen fysieke lijn meer, maar is verworden tot symbool. Hij zit nog diep verankerd in de hoofden van veel mensen en roept sterke reacties op. De lijn heeft verschillende betekenissen voor verschillende mensen. De groene lijn was de uitkomst van een vredesakkoord en betekende een scheiding van staten. Toch was het ook een reden voor strijd en oorlog.

Ruben Aberjil:

When I see Francis playing with these lines, I see him like a kid playing with a reality that is not local. A reality that is not local. Because if he understood Israeli reality, and the Israeli soul and politic, het would understand that this reality is impossible.

(Alÿs : 38)

Voor de Israëlische regering en Israëli's met zionistische inslag betekent de groene lijn een inbreuk op de staat en het idee van het verenigd Israël van na 1967. De staat laat zich liever niet inperken. Yael Dayan, dochter van Moshe Dayan, omschrijft dit gevoel als volgt:

Altogether, you prefer to have clothes one size bigger than one size too small that keeps you immobile.

(Alÿs : 24)

Anderen zijn tegen de scheiding volgens 'The Green Line' om andere redenen, zoals bijna Deleuziaans verwoord door architect Eyal Weizman:

[...] we have to sometimes treat conflict as a productive force for change rather than trying to meld it into a consensus culture that seeks to blur positions and blur conflict. I think that we need to understand that what creates architecture, urbanism. What makes urban form is the solidification of a momentary balance of that conflict into form.

(Alÿs : 36)

De groene lijn betekent een opdeling van het land in twee staten en een gedeeld Jeruzalem. Voor sommigen is dat onmogelijk, terwijl voor anderen de deling wel een reële mogelijkheid is, ook

aan Israëlische zijde. Ondanks dat de groene lijn een onteigening betekent van een deel van Palestijns grondgebied, zien de Palestijnse autoriteiten de lijn als grens van een toekomstige eigen staat. Het is de sleutel naar zelfbestuur en het einde aan de bezetting. In ieder geval kan het een startpunt zijn voor onderhandelingen.

De reacties laten ons anders kijken naar de actie van Alÿs. Dit geldt ook voor Alÿs zelf. In eerste instantie claimde hij een neutrale positie ten opzichte van het Israëlisch-Palestijns conflict. De nadruk op het bestaan van de groene lijn, betekende echter dat hij een kant koos. Eyal Weizman verwoordt het als volgt:

Walking being a form of design, there is no neutral walk, and especially when you walk with the paint, you are designing, you are making a gesture, you are drawing a line and implying, for me at least, that you request two kinds of spaces on two sides.

(Alÿs : 35)

Alÿs omschrijft zelf zijn positie en de verandering van zijn gedachten hierover:

The answer is actually that there is a limit to how much I can touch certain grounds without falling into one side or the other. And the idea of a neutral act is as absurd as the issue itself.

(Alÿs : 36)

Eventually, I realized that making it was already taking a position. if not a side. Marking a line - the fact that you mark a line - creates two sides and is already taking a position against the partisans of one state, or the partisans of a much more diffused border. In a sense, although it wasn't entirely conscious at the time, my act itself was not neutral by moments. I am insisting one way or another on the Green Line, as a starting point for negotiation, if you will - something that's recognized by both parties as the start of exchanging territories.

(Alÿs : 45)

Hoewel de film nu is voorzien van kritisch commentaar, is wel op te merken dat alle geïnterviewden enigszins dezelfde politieke mening delen. Er zijn wel nuances, maar er is bijvoorbeeld niemand uit Israël's rechtse hoek geïnterviewd. Er zijn natuurlijk ook de directe getuigen van de actie van Alÿs, de mensen die hem en zijn verfspoor wel opmerken, zoals de schoolkinderen, een

straatverkoper en een orthodoxe Jood die omzichtig over de lijn stapt. De toevoeging van de commentaren is een poging van Alÿs om het werk te laten groeien tot een dialoog, een vertaling en een verhaal. Maar heeft het werk van Alÿs enige invloed op het denken van meer mensen dan de geïnterviewden, het museumpubliek en de enkelen getuigen over het bestaan van 'The Green Line'?

Behalve *The Green Line* heeft het werk ook een ondertitel: *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic.*

Met deze symmetrische, maar tegengestelde principes onderzoekt Alÿs de mechanismen van het maken en de status van kunst. Via de actie en de gesprekken nadien probeert Alÿs de verhouding te begrijpen tussen een poëtische handeling en een politieke interventie in een kunstwerk. De kunstenaar krijgt van de samenleving poëtische vrijheid om zijn blik te werpen op de samenleving en commentaar te geven. Alÿs vraagt zich af of het commentaar van een kunstenaar (met zijn poëtische vrijheid) op een politieke situatie de samenleving werkelijk een nieuwe perspectief kan bieden.

Can an artistic intervention truly bring about an unforeseen way of thinking, or is it more a matter of creating a sensation of 'meaninglessness', one that shows the absurdity of the situation? And can an absurd act provoke a transgression that makes you abandon the standard assumption about the sources of conflict? Can an artistic intervention translate social tension into narratives that in turn intervene in the imaginary landscape of a place? And finally, can those kinds of artistic acts bring about the possibility of change? In any case, how can art remain politically significant without assuming a doctrinal standpoint or aspiring to become social activism?

(Ferguson : 39-40)

Het antwoord van Alÿs zit in de ondertitel *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic.* In 'sometimes' en 'can' zit een mogelijkheid besloten. Kunst kan misschien niet de wereld redden, maar het kan alsnog tot denken en zelfreflectie aanzetten. Alÿs:

Through the gratuity or the absurdity of the poetic act, art provokes a moment of suspension of meaning, a brief sensation of senselessness that reveals the absurd of the

situation and, through this act of transgression, makes you step back or step out and revise your prior assumptions about this reality. And when the poetic operation manages to provoke that sudden loss of self that itself allows a distancing from the immediate situation, then poetics might have the potential to open up a political thought.
(Ferguson : 40)

Francis Alÿs koos als site van zijn werk *The Green Line* een omstreden plaats. Naast een groene lijn op een landkaart, is het een idee in de hoofden van mensen, een onzichtbare scheidingslijn tussen gemeenschappen en een politieke discussie. Het werk zelf genereert bovendien een site in de vorm van een verhaal, maar ook een site van mogelijkheden, waarbij kunst en politieke gedachtes samen kunnen komen.

MARK DION
ON TROPICAL NATURE
1991 -

Het werk van Mark Dion bestaat uit tekeningen en installaties, maar ook uit onderzoek, reizen en verzamelen. Naast het kunstonderwijs dat hij volgde, had Dion altijd al een voorliefde voor biologie, evolutietheorieën en ecologie. Hij legde zelf een verzameling aan van insecten en andere natuurobjecten. Eerst was deze fascinatie voor biologie gescheiden van zijn kunstpraktijk, tot hij beseftte dat de kritische wijze waarmee hij kunst en de kunstwereld benaderde misschien ook toegepast kon worden op de bestudering en de beeldvorming van evolutionaire biologie.

Dion reisde naar de regenwouden van Midden-Amerika waar hij geboeid raakte door de gigantische biodiversiteit. Tegelijkertijd werd hij zich bewust van de bedreigingen van het regenwoud door postkoloniale politieke krachten en de macht van de geglobaliseerde handel. Het debat dat wordt gevoerd over het behoud van het unieke ecosysteem versus de economische opbrengst, toont echter een ideologische inkleuring van beide kanten. De ecologische beweging die zich richt op het behoud van het regenwoud is vaak niet in staat om kritisch te kijken naar de eigen gekleurde overtuiging. Het idee 'natuur' en de weergave ervan worden sterk beïnvloed door de culturele en politieke ideeën die op een bepaald moment heersen.

In 1991 werd Dion uitgenodigd door twee kleine musea in Caracas, Venezuela, om een project te doen. Hij vroeg ze om hem naar een verre uithoek van het regenwoud te sturen en vertrok voor vier weken naar het Orinoco-bekken. Hij verzamelde er allerlei materialen, zoals veren, stenen, nesten en paddenstoelen. Deze materialen stopte hij in een krat, die aan het einde van elke week werd opgehaald door een speedboot. De speedboot nam de krat mee naar haven, waar het op een vrachtwagen werd geladen en naar vliegveld gebracht. Vervolgens ging de krat met het vliegtuig naar Caracas, werd daar weer op een vrachtwagen geladen en dan naar het museum, de Sala Mendoza, gebracht.

Dion had het museum gevraagd om alvast vier lege tafels klaar te zetten. In de kratten met materiaal zou een instructie zitten over het materiaal en de manier waarop het gerangschikt moest worden op de tafels. Dion voegde echter geen instructie toe. De

museummedewerkers wisten niet wat ze ermee aan moesten en raakten in paniek over de ongeordende verzameling materialen. Bij de twee krat begon door te dringen dat er nooit een instructie zou volgen. De medewerkers bedachten toen 'we zijn professionals en weten heel goed hoe we iets moeten installeren'. Vervolgens begonnen ze alles op de tafels te leggen en te ordenen op vorm. Hierbij werd geen ecologisch verband gelegd tussen de verschillende voorwerpen. De laatste krat bevatte al het gereedschap en de uitrusting die Dion had meegenomen naar het regenwoud.

De presentatie door de museummedewerkers was niet de laatste fase van het werk. Na terugkomst uit het oerwoud werkte Dion zelf aan de herordening van de collectie en de presentatie ervan in speciale vitrines. Zolang hij de eigenaar blijft van de collectie kan hij de objecten blijven herschikken. Voor Dion is het werk pas klaar als het wordt verkocht.

De natuurwetenschap begon eeuwen geleden met de bestudering van dode dieren en planten. Deze werden tijdens ontdekkingsreizen uit verre oorden meegenomen en thuis in de studeerkamer, privécollectie of laboratorium bestudeerd. De observatie van het leven, was dus eigenlijk de bestudering van de dood. Hier kwam verandering in toen wetenschappers in de 18de en 19de eeuw zelf op expeditie gingen en de natuur in trokken. Ze observeerden planten en dieren in hun eigen habitat en ontdekten dat er verbanden bestonden die samen een ecosysteem vormden.

Dion ziet een gelijkenis met de ontwikkeling in de kunst:

Similarly, making art is no longer confined to the institutional spaces that we've created for such activity. It's more in the 'field' now. The focus is on relations and processes - an ecology of art if you will [...]

(Bryson : 22)

Net als Robert Smithson in de jaren '60 haalt Dion in *On tropical nature* ruw materiaal uit de buitenwereld en plaatst deze in de steriele museumruimte. Hij creëert zoals in Smithsons *Site/Nonsite* een netwerk van referenties tussen verschillende contexten. Bij Smithson was dat tussen de modernistische galerie en de wereld erbuiten, bij Dion tussen natuur en de gecultiveerde versie ervan in de wetenschap en natuurmusea.

De steen, het nestje of het insect is eerst een individueel dier of ding in zijn eigen omgeving van het regenwoud. Het wordt daaruit

gehaald en overgebracht naar een 'neutrale' plaats waar het wordt geordend en tentoongesteld. Het is geen individu meer, maar een voorbeeld van zijn soort, netjes en systematisch gerubriceerd als culturele representatie van de natuur. De neutrale plaats is hier echter geen natuurwetenschappelijk museum, maar een kunstmuseum. De ordening wordt in eerste instantie gedaan door (kunst)museummedewerkers en later opnieuw door de pseudowetenschapper/kunstenaar Dion zelf. De ordening en daarmee de culturele representatie en duiding van de natuurobjecten staat zo ter discussie.

Over de verhouding tussen kunst en wetenschap in zijn werk zegt Mark Dion het volgende:

Wen people ask me 'are you a scientist or an artist', my answer is 'why choose?' Is it too much to ask to do both? And even though I know I'm not a scientist, I don't work with scientific method, there are a lot of things I have in my work that scientists don't. You can't really speak about ambivalence, you can't use irony or humour or any of those things that are essential to art, the strength of the personal, those are the things that scientists try to avoid. They're looking for something objective and art is never going to be that.

(Hunter : 2)

Dion gebruikt in zijn werk de methodes en technieken van een archeoloog of bioloog. Hij houdt van de manier waarop wetenschap de wereld onderzoekt, maar toont tegelijkertijd de valkuilen en bevraagt de autoriteit van de wetenschap. In plaats van afstandelijke kritiek te uiten, neemt hij zelf de rol aan van de natuurkundige onderzoeker. En dan het liefst de rol van de onderzoeker die er in de 18e en 19e eeuw op uittrok om de wereld in kaart te brengen. Dit is ook de rede waarom hij de laatste krat met zijn eigen uitrusting heeft opgenomen in het werk. Het echte 'monster' is hijzelf in de rol van koloniale natuurkundige. Dion wil hierbij wel graag een onderscheid maken tussen twee soorten kolonials, degenen die uit waren op macht, geld en het runnen plantages en degenen die onder gevaarlijke omstandigheden probeerden kennis te vergaren over de wereld. Sommige natuurkundige onderzoekers werden echter gedreven door beide drijfveren. Beide beweegredenen zijn tot op de dag van vandaag terug te vinden in wetenschappelijk onderzoek. Naast geschoolde wetenschappers, is Dion ook geïnteresseerd in

de amateur, de dilettant en de verzamelaar:

I'm very drawn to this position of the dilettante. Now we only use that word in the negative, but originally the Society of Dilettantes was a group of people who were self-proclaimed as interested in everything and I think that's a really exciting model. The way knowledge has evolved is very much segmented and fragmented into societies of experts, so it's incredibly difficult for an engineer to speak to a physicist, to speak to a chef to speak to an artist. At one time those things were very close together, so there is a kind of nostalgia in me for that moment when these fields of expertise were not so exclusive; there was a more general search for knowledge that could be shared across disciplinary borders. I think amateurs really led a lot of that. I'm always interested in people that have an anti-capitalist model, like hobbyists and amateurs, they're not doing it to make money, and anything that is done in our society for reasons other than to make money is really interesting. So hobbyists and amateurs, I'm really drawn to them as characters who are doing it because of their passions, because of their interests, because of their engagement, because of another kind of curiosity.

(Hunter : 2)

In zijn werk probeert Dion ook verschillende werelden samen te brengen en relaties te leggen tussen kunst en natuurwetenschap. Als pseudowetenschapper imiteert hij de methodes en technieken van de wetenschappelijke wereld en laat daarmee tegelijkertijd de beperkingen zien van deze gespecialiseerde geïnstitutionaliseerde wereld.

Naast de wetenschap onderzoekt Dion in *On tropical nature* ook het museum als instituut. Binnen het onderwijs dat hij volgde aan de kunstacademie in New York bestond een kritische blik op de galerie en het museum als institutioneel bolwerk. Kunstenaars als Hans Haacke en Michael Asher hadden met hun site-specifieke werken deze bolwerken proberen te deconstrueren. Twintig jaar later verscheen een kritisch artikel in het kunsttijdschrift *October*. Daarin werd gesteld dat de kunst die ooit als institutionele kritiek was begonnen, nu zelf geïnstitutionaliseerd was geraakt. Kunstenaars, als Mark Dion, werkten immers vrolijk samen met de instellingen waarop voorheen kritiek geuit werd.

Maar Dion is wel degelijk kritisch over de rol en macht van instituten als musea en wetenschap:

The role of the artist has been to challenge that mainstream and to push things over, to challenge those values. The kind of work that I like is not decorative and affirmative; it's critical and takes a position.

(Hunter : 1)

Hij onderscheidt twee manieren om musea op een kritische manier te benaderen:

The artists that work critically about museums are almost divided into two groups. There are people like Andrea [Fraser], Renée Green, maybe Christian Philip Müller, who really see museums as the site of ideology, that they are so corrupted by power that there is no real way of saving them, there's no real way of enjoying them, the overwhelming history of inequality and destructive political ideology is too overwhelming. Then there are people like Greg Wilson, David Wilson and myself that do identify with the enlightenment project of the museum and feel like the potential of the museum as a place where one gains knowledge through encountering things is not worth throwing away, there's still something there, and rather than dynamite the museum, our idea is to make the museum a better place, or more representative, more responsive, more enlightened, more interesting, you know?

(Hunter : 2)

Dion heeft een grote voorliefde voor het museum als een wereld met een eigen vormgeving. Het is gericht op het verrijken van het publiek met kennis, ideeën en ervaringen. Daarnaast is hij toch ook kritisch op het ideologische systeem dat vaak achter het museum schuilt, "a site of ruling-class-values pretending to be public." (Bryson : 17) Hij uit zijn kritiek niet door er van buiten af tegenaan te schoppen, maar door van binnen uit het systeem bloot te leggen.

De laatste fase van het *On tropical nature* is een bewuste reactie op de kritiek die in *October* werd geuit. Dion herordent de hele collectie, inclusief zijn onderzoeksuitrusting, opnieuw en stelt deze tentoon in speciale vitrinekasten. Daarmee onderstreept hij de institutionalisering van zijn werk, maar creëert tegelijkertijd een soort historische mythe, de constructie en deconstructie van

een verhaal.

De site die uit het voorgaand naar voren komt is meervoudig. Het is in eerste instantie letterlijk de plek in het oerwoud waar Dion monsters verzamelt; maar ook de galerieruimte; de kunstwereld met zijn eigen ordeningsprincipes en ideologie; de culturele wetenschappelijke representatie van natuur; en de hedendaagse milieuproblematiek. Het gaat Dion om het leggen van verbanden tussen deze sites, tussen menselijk gedrag en het effect dat het heeft op de rest van de wereld. In plaats van site-specifiek gebruikt hij daarom liever de woorden 'site-relational' en 'site-sensitive' voor zijn werken. Site-specifiek is voor hem te sterk verankerd in het kunsthistorische verhaal. Het beschrijft een kunstvorm die kritisch reageert op de architecturale omgeving of de kunstcontext. Dion richt zich op een veel bredere context, probeert verbanden te leggen tussen diverse vormen van plaats en discours en is ook 'gevoelig' voor de sociale geschiedenis van een locatie. Dion:

Site-specificity today is not that of Bochner, LeWitt, Serra or Buren, defined by the formal constraints of a location. Nor is it that of Asher and Haacke, defined as a social space enmeshed in the art-culture. It can be these things plus historical issues, contemporary political debates, the popular culture climate, developments in technology, the artist's experience of being mistreated by the hosting institution, even the seasonal migration of birds.
(Bryson : 26)

CONCLUSIE

Site is net als ruimte en plaats een term die in de loop der tijden verschillende betekenissen heeft gekregen. Het filosofisch denken laat een ruimtebesef zien dat in- en uitzoomt, van een intiem 'Ichcentrum' naar een oneindig web van relaties. De fenomenologie omschreef hoe ons lichaam en de bewegingen die we maken, zorgen voor een besef van de ruimte om ons heen. Ook in ons hoofd bestaat plaats en ruimte. Met ons denkvermogen onthouden we intieme herinneringen en met onze fantasie creëren we oneindige dimensies. Ruimte en plaats kennen ook een sociale en politieke kant. De manier waarop we omgaan met de publieke ruimte is een weerspiegeling van het maatschappelijk denken. In onze huidige maatschappij zijn plaats en ruimte in beweging gekomen en veranderlijk.

Dat zien we ook terug in de ontwikkeling van site-specificity in de kunst. Kunstenaars begonnen in de jaren '60 site-specifiek te werken als reactie op de commercialisering en institutionalisering van de kunst. Door een werk te koppelen aan een specifieke locatie, werd het niet meer verhandelbaar. Het werk reageerde op de fysieke plek en de architecturale omgeving. Een plek is echter niet alleen fysiek, maar heeft ook sociale en politieke kanten. Een deel van de kunstenaars in de jaren '60-'80 verschoof daarom de focus van de letterlijke plek naar de sociaal-politieke context van de site. Hierbij richtten zij zich op de kunstcontext, met zijn institutionele ruimte en discours. Ze probeerden de mechanismen achter de kunstinstituties bloot te leggen en te deconstrueren. In de jaren '90 richtte deze kritische blik zich ook op ander contexten dan de kunstwereld. Sites lopen nu uiteen van wetenschappelijke specialismen, economie, politiek tot de populaire cultuur. Veel kunstenaars gebruiken of thematiseren globalisatie en tijdelijkheid in hun werk als reflectie op de 'vloeibare samenleving'.

Site is een locatie, maar ook de ruimte of de relatie tussen plekken en posities. Het gaat hierbij niet alleen om geometrische relaties, maar vooral ook om relaties tussen persoonlijke, sociale en maatschappelijke posities. De site is een plek van wrijving, debat en vertaling. Het is niet statisch, maar in beweging en veranderlijk. Inzoomend op de vier werken van de kunstenaars Mark Manders, Jewyo Rhii, Mark Dion en Francis Alÿs, zien we

deze beweging terug. De site in deze werken beweegt zich tussen denken en materie, publiek en privaat, natuur en cultuur, poëzie en politiek.

LITERATUUR

Aikens, N., e.a. (2013) *Jewyo Rhii : Walls to talk to*. London : Koenig Books

Alÿs, F. (2007) *The Green Line : Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic, Jerusalem 2004 - 2005*. New York : David Zwirner

Alÿs, F. (2004) *The Green Line : Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic. Jerusalem 2004*.

Geraadpleegd op 10-01-2014 via

<http://francisalys.com/greenline/original.html>

Asher, M. (1983), *Writings 1973 - 1983 on works 1969-1979*. Halifax : Nova Scotia College of Art and Design

Asthoff, J. (2003) *Mark Dion : Encyclomania*. Nürnberg : Verlag für moderne Kunst Nürnberg

Augé, M. (1995) *Non-places : introduction to an anthropology of supermodernity*. London : Verso

(vert. J. Howe, orig. titel *Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992))

Bachelard, G. (1994) *The poetics of space*. Boston : Beacon Press
(vert. M. Jolas, orig. titel *La poétique de l'espace* (1958))

Barbosa Macêdo-Lamb, S. (2003) *From Fine Art to Natural Science Through Allegory*. Newcastle : University of Northumbria

Barnas, M. (2010) *The endless house*. Stockholm : Jarla Partlager

Baum, Kelly (2010) *Nobody's property : art, land, space, 2000 - 2010*. New Haven and London : Yale University Press

Bauman, Z., (2005) *Liquid Life*. London : Polite Press

Berg, S. (2007) *The absence of Mark Manders*. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag

Bourriaud, N. (2009) *The Radicant*. New York : Lukas & Sternberg

- Buchhart, D. (2001) "Meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur. Ein Gespräch von Dieter Buchhart", *Kunstforum International*, vol. 157 (November/Dezember 2001), p. 184-199
- Bryson, N., e.a. (1997) *Mark Dion*. London : Phaidon
- Casey, E. (1997) *The fate of place : a philosophical history*. Berkeley : University of California Press
- Coles, Z. (1999) "Field work and the natural history museum : Mark Dion interview", *The optic of Walter Benjamin*, London : Black Dog Publishing
- De Bruyn, G., Lambrecht, J. (2009) *Goudvis : Francis Alÿs 'As long as I'm walking'*. S.l. : Canvas
- De Certeau, M. (1984) *The practice of everyday life*. Berkeley : University of California Press
(vert. S. Rendall, orig. titel *L'invention du quotidien : vol. 1, arts de faire* (1980))
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987) *A thousand plateaus*. Minneapolis : University of Minnesota Press
(vert. B. Massumi, orig. titel *Mille plateaux* (1980))
- Deleuze, G. (1992) "Postscript on the societies of control", *October*, nr. 59, p. 3-7
- Devaux, J., Josse, B., Coudert, G. (2008) *Works & process Francis Alÿs : wide details on the traces of Francis Alÿs*. S.l. : Apres-production
- Doherty, C. (2009) *Situation : documents of contemporary art*. London, Cambridge (MA) : Whitechapel Gallery, MIT Press
- Evans, D. (2012) *The art of walking : a field guide*. London : Black Dog Publishing
- Foucault, M. (1984) "Of other spaces : Heterotopias = Des espaces autres : Hétérotopies", *Architecture, Mouvement, Continuité*, jrg. 1984, nr. 5, p. 46-49.
- Geraadpleegd op 26-08-2013 via
<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>

Fraser, A. (1997) "What's intangible, transitory, mediating, participatory, and rendered in the public sphere?", *October*, nr. 80 (Spring 1997), p. 111-116

Ferguson, Russell (2007) *Francis Alÿs*. London : Phaidon

Godfrey, M. (2006) "Walking the line", *Artforum*, nr. 44 (may 2006), p. 260-268

Godfrey, M., Biesenbach, K., Greenberg, K. (2010) *Francis Alÿs : a story of deception*. London : Tate Publishing

Grinsven, L. (2013) "In gesprek met de muur", *Metropolis M* [website], 11 Mei 2013

Geraadpleegd op 12-01-2014 op <http://metropolism.com/reviews/in-gesprek-met-de-muur/>

Heyns, M., (1997) *Mark Manders : fragments from self-portrait as a building*. Amsterdam : De Appel

*ongepagineerd, paginanr. bij benadering

Hunter, B. (2009) "Interview with Mark Dion", *Whitehot : magazine of contemporary art* (April 2009)

Geraadpleegd op 12-01-2014 via <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-mark-dion/1833>

Jacob, M.J. (1991) *Places with a past : new site-specific art at Charleston's Spoleto Festival*. New York : Rizzoli

Kaye, N. (2000) *Site-specific art : performance, place and documentation*. London : Routledge

Kim, S., e.a. (2008) *Jewyo Rhii*. Seoul : SAMUSO: Space for Contemporary Art

Kwon, M. (2004) *One place after another : site-specific art and locational identity*. Cambridge (MA) : MIT Press

Langelaar, M. (2001) *It's disappointing that we seem to observe the world as through a membrane*.

Geraadpleegd op 12-12-2013 via <http://www.markmanders.org/texts/english/it-is-disappointing-that-we-seem-to-observe-the-world-as-through-a-membrane/>

Langelaar, M. (2002) *Room, constructed to provide persistent absence : Toronto, January 29, 2002.*

Geraadpleegd op 12-12-2013 via

<http://www.markmanders.org/texts/english/room-constructed-to-provide-persistent-absence/>

Lippard, L. (1995) "Notes from a recent arrival", *Situation : documents on contemporary art*, London, Cambridge (MA) : Whitechapel, MIT Press, p. 154-157

Manders, M. (2004) *Why do we have time to think about our bodies?*

Geraadpleegd 12-12-2013 via

<http://www.markmanders.org/texts/english/why-do-we-have-time-to-think-about-our-bodies/>

Menatti, L. (2011) "From non-place to rhizome : a geophilosophical analysis of contemporary globalized space", *Environment, space, place*, jrg. 3, nr. 2, p. 23-50

Merriman, P. (2009) " Marc Augé on space, place and non-place", *The Irish Journal of French Studies*, jrg. 2009, nr. 9, special issue

Meyer, J. (1997) "Nomads", *Parkett*, nr. 49 (mei 1997), p. 205-209

Meyer, J. (2000) "The functional site; or, the transformation of site specificity", *Space, site, intervention : situating installation art*, Minneapolis (MI) : University of Minnesota Press, p. 23-37

Rugg, J. (2010), *Exploring site-specific art : issues of space and internationalism*. London : I.B. Tauris

Wechsler, S. (ed.) *Mark Dion : Methodology*. Art 21 "Exclusive" geraadpleegd op 15-01-2014 via <http://www.art21.org/videos/short-mark-dion-methodology>

Een beknopte geschiedenis van het Israëlich-Palestijns conflict (2008)

Geraadpleegd op 10-01-2014 via

<http://tegenlicht.vpro.nl/nieuws/2008/mei/een-beknopte-geschiedenis-van-het-israelisch-palestijns-conflict.html>

"Israel", *Fanack.com : chronicle of the Middle East & North Africa*

geraadpleegd op 10-01-2014 via <http://fanack.com/en/countries/israel/>

Mark Dion at the Ulrich Museum of Art at Wichita State, (2008) McKnight Art Center

Geraadpleegd 16-01-2014 via
<http://www.youtube.com/watch?v=Ndso9bx78DI>