



Universiteit
Leiden
The Netherlands

**LOCVS : herinnering en vergankelijkheid in de verbeelding van plaats :
van Italische domus naar artistiek environment**
Clevis, C.T.M.

Citation

Clevis, C. T. M. (2013, October 17). *LOCVS : herinnering en vergankelijkheid in de verbeelding van plaats : van Italische domus naar artistiek environment*. Uitgeverij de Buitenkant, Amsterdam. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/21984>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/21984>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/21984> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Clevis, Krien

Title: Locvs : herinnering en vergankelijkheid in de verbeelding van plaats : van Italische domus naar artistiek environment

Issue Date: 2013-10-17

GENIUS LOCI

Over de geest van de plaats

voor Sjef

Proloog

HET HART VAN DE PLAATS

Er stond een grote populier in onze tuin. Hij was zo groot, dat hij ver boven de daken rees en ik hem al van verre kon zien. De weg van school naar huis vond ik moeiteloos, ik hield gewoon de boom in het oog. De populier die als een enorme mast boven het huizenblok uittorende en als een baken functioneerde om thuis te komen, was een existentieel houvast van de belangrijkste plaats in mijn jeugd, mijn ouderlijk huis. Ik herinner me als de dag van gisteren dat hij werd omgezaagd. De boom hilde harstranen en ik was ontroostbaar. Mijn trouwe vriend was weg, voortaan moest ik de weg naar huis zelf vinden. Het karakter van mijn vertrouwde plaats was verdwenen. Het woonhuis bleef verweesd achter in een kale tuin.

Deze particuliere jeugdherinnering kwam mij in het kader van mijn onderzoek goed van pas, want niet alleen het weemoedige verlies van wat ik toen als mijn huis voor altijd beschouwde ('ik was een kind en wist niet beter dan dat dat nooit voorbij zou gaan'), speelde mij parten, maar veel meer nog de nieuwsgierigheid naar welke componenten een plaats tot een karakteristieke plaats maken. Kon ik wel op mijn herinnering vertrouwen en was het het woonhuis dat de hoofdrol speelde of de boom of misschien beide samen en in welke relatie stonden huis en boom dan tot elkaar?

Andrea Palladio

Zoekend naar 'een begin' van betekenisvolle plaatsen ben ik gefascineerd geraakt door het klassieke woonhuis en kwam ik op het spoor van het werk van de Italiaanse Renaissance architect Andrea Palladio (Andrea di Pietro della Gondola 1508-1580), kenner van de klassieke literatuur, wiens architectuur een voortzetting was van het klassieke bouwen. Hij bouwde zijn villa's om belangrijke punten te markeren op de grens van berglandschap, rivier en cultuurlandschap. Zijn monumentale woonhuizen vormden bakens in de adressering van het landschap. Het ging bij hem om het denken over de *genius loci*: de bepaling van de juiste bouwplaats, die met het benoemen van de atmosferische eigenschappen de plaats markeren en de geest van de plaats (h)erkennen. Hij ging uit van bepaalde zichtlijnen bij de bouw van de villa's, op plaatsen waar verschillende landschapstypen met elkaar werden verbonden, op welgekozen kruispunten van wegen. Daarmee gaf Palladio

betekenis aan de plaats, die zich aan hem voordeed als de uitgelezen plaats om te bouwen.

Sinds de oudheid bestaat er een vaststaande conventie in landschapstypen: laagvlaktes en bergen werden als tegengesteld paar van cultuur en ruwheid gezien.⁴⁴ Het architectonische concept dat de tegenstelling van laagland en gebergte thematiseert, bevindt zich veelvuldig in de betekenisvolle parken en plantsoenen van het Cinquecento, doch vindt zijn oorsprong in de klassiek Romeinse bouwwereld. Villa Barbaro werd door Palladio in 1560 gebouwd in Maser (officieel *Villa di Maser*, Veneto, Italië). De villa kenmerkt zich als een voor Palladio zo karakteristiek geleidingsprincipe.

afb. 26
p. 65

Het hoofdgebouw, bestaande uit arcaden en tempelfront, heeft een publieke representatiefunctie, waarbinnen het private woongebied van de *padrone* is gesitueerd. Het wordt geflankeerd door iets naar achter liggende duiventilvormige zijgevels. Deze utiliteitsgebouwen zijn met het herenhuis tot één complex versmolten. De villa ligt aan de rand van het voorgebergte van de Alpen, iets verhoogd op een heuvel. Vanaf de heuvel, achter de villa, voert een pad het gebergte in. De ronde bergtop is dichtbebost en daarachter verrijzen als een coulisse de Alpen. Aan de voorzijde van de villa ligt een park met geometrisch gearrangeerde wegen en smalle bloembedden, dan volgt een zacht glooiende weide en in de verte strekt zich tot aan de horizon een vlak bruin akkerland uit. In een dwarsdoorsnede is te zien dat de villa als het ware in de berg is gebouwd, met de tuin grenzend aan de bel-etage en een *nymphaeum* achterin de tuin. De vensters van het tempelfront omkaderen het blikveld over de wijde vlakte, dat geleid wordt langs een lindenlaan tot ver aan de horizon. Het *nymphaeum* aan de tuinzijde is in de berg uitgesneden, waardoor een omsloten ruimte ontstaat, die door de drie zijden van de villa en de beeldenwand van het *nymphaeum* begrensd worden.⁴⁵

Deze villa ligt letterlijk op de grens van twee landschapstypen en vormt tegelijk het hart en de overgang van topografische en natuurruimtelijke systemen. Het representatieve gedeelte vormt het centrum van deze symmetrieas.⁴⁶ De bel-etage met het wijde perspectief over de vlakte verbeeldt de cultuurzijde, het *nymphaeum*, en de *hortus* de natuurzijde van de villa. Met architectonische middelen worden hier op de grens van beide landschapstypen de verschillende karakters tegenover elkaar gesteld en met elkaar verbonden.

De architectuur van Palladio heeft het landschap als thema. Zijn villa's zijn eigenlijk alleen vanuit de context van hun omgeving te begrijpen, omdat de fundamentele, karakteristieke bouwgedachten zich ontwikkelden uit topografie, begroeiing en atmosferische kwaliteiten, die bij elkaar de *genius loci* uitmaken. Met architectonische middelen weet hij het karakter van de plaats te vatten. De architectuur ensceneert zijn beelden en bevraagt de *genius loci*, die beslist hoe het enkele en de delen zich tot één geheel voegen. Bouwen voor de klassieke architecten betekende het respecteren en het benutten van de landschapstypen, die het karakter van de plaats – en daarmee ook de geest ervan – determineerden.⁴⁷ Palladio staat hiermee precies tussen de antieke en moderne bouwwereld, tussen het respecteren van oude rituelen die een plaats bezielen en het bewust inzetten van architectonische middelen om een gegeven plek met al zijn kwaliteiten te accentueren.

Mijn fascinatie voor de kwaliteit van de plaats die ik via mijn fotowerken probeer te ontsluiten, maakte nieuwe mogelijkheden los. Via het onderzoek naar de klassieke *domus æterna* en de *genius loci* en het werk van Palladio kwam ik op het idee om mijn fotowerken te tonen op een nog niet bestaande plaats, althans een plaats die zijn aanwezigheid nog niet onthuld had, waardoor er dubbele lagen en betekenissen en nieuwe perspectieven zouden ontstaan. Palladio zou een referentiepunt worden bij mijn keuze voor die nieuwe plaats. Ik moest zélf gaan bouwen en me laten leiden door de omgeving van de plek. Bij Palladio was het omringende landschap bepalend voor zijn architectuur. Hij keek naar het oppervlak om zich heen en koos zijn bouwplaatsen als markeringspunten op een grensgebied. Oude grondlagen zijn mijn leidraad; ik zoek het in de diepte. Ik wil dat mijn kunst zich verhoudt tot eeuwenoude ‘gestapelde’ lagen grond. De bouwgeschiedenis laat zien dat niet alleen de grond om ons heen (de horizontale lijn) wordt bebouwd, maar dat plaatsen over elkaar heen zijn geconstrueerd. Op die verticale tijd-ruimtelijn zoek ik een ankerpunt voor mijn installatie.

KRUISPUNT I
26-09-2010

DE GENIUS LOCI VAN DE CORSO IN ROME

De *Piazza del Popolo* - oorspronkelijk *Plein van de Populieren*, nu van het *Volk* - is een bijzondere transitieplaats tussen de stad en één van de uitvals- of toegangswegen, namelijk tussen de *Via Flaminia* en de kop van de stad die zich in een drietand vertakt aan het begin van de *Corso* als symmetrieas tot aan het *Capitool*. Door paus Sixtus (1585) is de as vanaf de *Piazza del Popolo* aangelegd als belangrijke verbindingssader om de stroom bedevaartgangers te kanaliseren door de stad. Moderne verkeersaders en straatmeubilair hebben de zichtlijn vertroebeld. Sinds kort zijn twee nietige oversteekplaatsen - de linker doodlopend tegen de muur, de rechter toegang verlenend tot de rechter onderdoorgang van de *Porto*, heimelijk verscholen achter een volgestouwde boekwinkel - gecentreerd tot één groot zebrapad, dat regelrecht toegang verleent tot de centrale ingang van de *Porto di Popolo*. Van daaruit gaat de naald van Rome *linea recta* naar de *Suikertaart* van Rome, het *Altare della Patria*, met de rug gelegen aan de *Piazza di Campodoglio* en daarachter het *Capitool*. Het idee het zebrapad te verplaatsen, geeft blijk van inzicht in en respect voor de *genius loci* van de stad.

I GENIUS LOCI

Van geest tot oerplaats

Om de oorsprong van een betekenisvolle plaats te vinden en zijn betekenis te doorgronden, onderzoek ik de *genius loci* in de context van de Romeinse oudheid. Ik hoop daar een referentiepunt te vinden voor mijn eigen positiebepaling. Ik wil weten wat ‘van alle tijden is’, wat er specifiek gebonden is aan die periode en wat er in de loop van de geschiedenis veranderd is. Ik zie mijn eigen werk als voorlopig punt op een tijdlijn en probeer daarmee te reageren op een wereld die ons nagelaten is, en waaraan ik iets toevoeg, als in een continu bouwproces.

In de Romeinse oudheid werd met *genius loci*, de geest van de plaats, de beschermende geest van een bepaald gebied of locatie bedoeld. Hiermee werd

de typische aard of sfeer, die een bepaalde locatie als indruk achterliet, benadrukt, eerder een metaforische beschrijving dan een concreet begrip.⁴⁸ Het Romeinse *genius loci* concept heeft vanaf de late oudheid tot in de moderne tijd invloed gehad op de kwalitatieve invulling van een plaats, bouwwerk of landschap.

To build, to plant, whatever you intend
to rear the column, or the arch to bend

...

Consult the genius of the place in all

— Alexander Pope ⁴⁹

De oudste opvatting van *genius loci* gaat terug naar de *genius* van een mens, in de voorstelling van een mysterieus wezen, dat met de mens geboren wordt, met hem opgroeit, leeft en zijn karakter bepaalt.⁵⁰ Deze *genius* is onsterfelijk en representeert naar Romeinse opvatting de geesteszijde van de mens, die ook na de dood voortleeft en verbonden is aan de *locus religiosus* van het graf, zoals de eerder genoemde *Manes* (de schimmen van de gestorvenen in het Romeinse godsgeloof).⁵¹ Het is bijzonder dat deze oudste voorstelling van een *genius* ook verbeeld werd, oorspronkelijk in een mantype. De best bewaarde *genius* is terug te vinden in Pompeii en Herculaneum, in een klassiek atriumhuis, als uiting van een vitaliteitsprincipe. In het huis van Caecilius Jucundus te Pompeii stond pontificaal in het *atrium*, de centrale openbare ontmoetingsplaats, een bronzen buste geplaatst op een marmeren zuil. De inscriptie op de zuil luidt: 'Genio L. Nostri Felix L.' (= Genio Lucii Nostri Felix Libertus), dat zoveel betekent als: 'De vrijgelatene Felix aan de *genius* van onze Lucius' (Felix is dus de naam van de dedicant, een vrijgelatene van Lucius). Aan de zuil prijken op geijkte hoogte ook de genitaliën in brons: het hoofd en de genitaliën stonden respectievelijk voor het karakter en de voortplantende levensenergie.⁵² De Romeinen waren overtuigd van een onsterfelijke *genius* van de mens, maar kennelijk was er toch of juist ook een grote behoefte aan materialisatie van dat idee: de bronzen zuil met opschrift had de functie daar voortdurend aan te herinneren, en dat wilde men tonen aan zichzelf en aan de bezoekers van het huis.

Waar de *genius* van de mens ook een menselijke gedaante aanneemt, wordt de *genius* van de plaats als slang voorgesteld. De slang gold voor de antieken als een dier dat het licht vermijdt, in het donker leeft, maar dat ook met het water, en in verklarende zin met het levenselixir van de aarde verbonden is. De symbolische betekenis van de slang draagt haar schijnbaar tegendeel in zich, tegelijk de stamvader van het dodenrijk en symbool voor het eeuwig leven: uit de oude slang komt via een vervellingsproces een nieuwe gekropen. De slang overschrijft zijn eigen bestaan. Tegelijkertijd is de slang bijna amorf, en hier wordt de onbestemdheid van de *genius loci* duidelijk: zijn slechts atmosferische existentie. Die wordt tevens opgeroepen doordat de voorstelling van de *genius loci* zich vermengt met de Romeinse geestenwereld, met figuren als *Laren* en *Penaten*.⁵³ Beide huisgoden waren oorspronkelijk aardgeesten en werden daarna grensgoden, die de grens van een gebied of

afb. 27-28
p. 65

afb. 29
p. 65

afb. 30
p. 65

de stad beschermen. Ze hoorden bij de *genius loci* van de stad als een verzameling van alle geleefde lotgevallen. In een aantal stadspoorten van Pompeii zijn nissen ingemetseld, bestemd voor de huisgoden van de stad. Ook in eenvoudige Romeinse huishoudens verbleven geesten die, al dan niet locatiegebonden, de vergoddelijkte zielen van gestorven huisgenoten, voorouders of eerdere bewoners vertegenwoordigden. Zo richtte men kleine huisaltaartjes op, *Lararia*, die de functie van beschermgod voor het huis of grondstuk hadden. In diverse huizen in Pompeii zijn deze altaartjes nog te herkennen. Anders dan de *Penaten*, die familiegebonden waren, bleven de *Laren* in het huis achter, ook als de bewoners verhuisden. Ze lieten hun sporen na, een atmosferische verdichting van talloze persoonlijke lotgevallen, samengeball in de muren van een door opeenvolgende families bewoond huis (als de muren konden spreken...).

Het idee dat de *genius* voor het karakter van de mens verantwoordelijk is, werd al gauw op andere fenomenen overgedragen, bijvoorbeeld op de aard van een landschap of topografie. Zo werd ook de atmosferische kwaliteit van verschillende landschapstypen toegeschreven aan de werking van verschillende geniën. De *genius loci* verschijnt in de Romeinse opvatting als een metafoor voor de verschillende stemmingen van een enkele plaats, die weer afhangen van de elementen van de klassieke landschapssystematiek die een bepaalde plek overheersen. Er werden vijf typen onderscheiden:

- het ondergrondse, het bedrieglijke van de onderwereld
- het idyllische van de *locus amoenus*⁵⁴
- het overzichtelijk geordende, bewerkte cultuurlandschap
- het onherbergzame berglandschap
- het ambivalente van het bostype, vertolkt in zowel koelte, rust en heiligheid, als schemering, duisternis en onheil

Al deze vijf landschapstypen dragen een specifiek, doch onbestemd karakter, omdat ze een combinatie van kwaliteiten in zich hebben die niet uitsluitend en alleen tot fysieke aspecten terug te voeren zijn. De ligging van een plaats wordt gecombineerd met de aanwezigheid van een bron, het uitzicht met die van de geschiedenis van het huis of de herinnering aan voorouders. De landschapstypen dragen met de aanwezigheid van hun plaatsspecifieke geniën een ambigu en gelaagd karakter. Wanneer Palladio zijn Villa Barbaro op de grens plaatst van twee verschillende landschapstypen verhoudt hij zich tot de verschillende geniën van de plaats. Het *nymphaeum* pal op die grens, in de berg gekapt, bekroont in feite de natuurlijke bron, die de geniën verbinden. Palladio wist met de uitgekende compositie van een *nymphaeum* de geest van de plaats opnieuw te actualiseren.

Ook voor de architectuur in de Romeinse tijd gold dat het atmosferische van een plek als het werk van de *genius* werd opgevat en daarmee in een religieus perspectief werd geplaatst. Daarom werden de natuurlijke kwaliteiten van een plaats niet verstoord, maar juist ter harte genomen. Bouwen betekende dat de *genius loci* geëerbiedigd en gerespecteerd werd.

Consult the genius of the place in all;
 that tells the waters or to rise, or fall;
 or helps th' ambitious hill the heav'ns to scale,
 or scoops in circling theatres the vale;
 calls in the country, catches opening glades,
 joins willing woods, and varies shades from shades,
 now breaks, or now directs, th' intending lines;
 paints as you plant, and, as you work, designs.

– Alexander Pope⁵⁵

Bovenstaand citaat, door Pope kort voor zijn dood in 1744 opgeschreven, betekende een mijlpaal in de geschiedenis van de architectuurtheorie. De dichter verklaart hiermee een diffuus Romeins concept als de *genius loci* tot architectuurtheoretisch begrip. Het heeft niet veel later Edmund Burke geïnspireerd tot de opvatting, dat ‘universeel geldende principes, harmonische proporties en ordeningen, niet het wezen van architectonische schoonheid uitmaken, maar dat het van belang is beelden te maken, die de plaats, de scène, een materiaal of een bouwopdracht recht doen’.⁵⁶ In de achttiende-eeuwse architectuur worden de *Laren* en andere religieus gebonden elementen weggelaten. Wat blijft is de opvatting dat de *genius loci* het atmosferische geheim van een natuurruimtelijke voorbestemde situatie is, die in architectuur te vatten is.

Op mijn foto's komen de doden niet meer voor. Zoals in de achttiende-eeuwse architectuur de *Laren* zijn verdwenen, blijven in mijn beelden alleen de plaatsen nog over. De plaats spreekt voor zichzelf ook al moet de beschouwer actief de plaats mee willen onthullen. Door concrete mensen en objecten weg te laten wordt er paradoxalerwijs een laag toegevoegd. De plaats is niet meer afhankelijk van de aanleiding, de plaats is zichzelf geworden met alle overschrijvingen die zich in de loop van de tijd hebben voorgedaan en zich zullen blijven voordoen. De slang blijft vervellen en vindt zichzelf steeds opnieuw uit. Mijn foto's moeten zichtbaar worden in een context die ze 'op hun plaats' zetten. Dat kan waarschijnlijk het beste in 'mijn huis', dat nog gecreëerd moet worden, op een plaats die mede de betekenis bepaalt van mijn fotowerken.

afb. 31
p. 65

KRUISPUNT II
17-03-2013

AFWEZIGE AANWEZIGHEID

Tijdens een bezoek aan Museum De Pont in Tilburg werd ik aan het einde van een lange gang getroffen door twee schilderijen, Hans Holbein's *Dode Christus in de tombe* uit 1521 met pal daarboven in hetzelfde formaat een reactie van Thierry de Cordier, getiteld *H.H* (1993), dezelfde tombe, maar leeg.

afb. 32
p. 65

II

GENIUS LOCI

*Fenomenologie, structuur
en de geest van plaats*

Het begrip *genius loci* blijft in de loop van de bouwgeschiedenis een fascinerend begrip. Vanuit de klassieke oudheid waar het was ingebed in een

religieuze context van onsterfelijkheid van de geest en daarmee nauw verbonden aan de zingeving van het bestaan in relatie tot de dood, maar in die zin ook betekenis gevend aan de plaats en bepalend voor elk bouw- (lees: woon- of leef-)plan, ontwikkelde het begrip zich in het neoclassicisme eerder tot een architectuurtheorie. In de twintigste eeuw krijgt het *genius loci* concept een nieuwe 'impuls' binnen de opvattingen van de fenomenologie. De Noorse architect Christian Norberg-Schulz legt de nadruk op omgevingsfactoren. Voor mijn werk dat in de laat twintigste en vroeg eenentwintigste eeuw tot stand komt, stel ik op basis van mijn onderzoeksbevindingen, mijn eigen begrippenkader samen.

Christian Norberg-Schulz

In 1980 maakte de Noorse architect Christian Norberg-Schulz (1926-2000) furore door het klassieke concept *genius loci* te vertalen in theorieën over fenomenologie van plaats.⁵⁷ Net als zijn antieke en classicistische voorgangers maakt hij gebruik van de eerdergenoemde natuurlijke elementen die een plaats bepalen, de zogenaamde concrete fenomenen. Hij ziet deze als onderdeel van de dagelijkse leefwereld waarmee we op een natuurlijke manier te maken hebben. Daartegenover stelt hij vage, ontastbare elementen, zoals gevoel, sfeer of karakter – dat wat 'gegeven' is – en ziet deze als de inhoud van onze existentie.⁵⁸ Tezamen vormen deze elementen de geest van de plaats. Bouwen, creëren, maken, is het erkennen en concretiseren van de *genius loci*.

Norberg-Schulz rafelt de *genius loci* in een drietal aspecten uiteen. Waar de fenomenologische (1) aspecten vooral duiden op de fysieke kenmerken van een plaats, probeert de structuur (2) die plaats in kaart te brengen. De geest (3) van de plaats verwijst naar de niet te duiden kwalitatieve kracht van de plaats. Deze drie aspecten grijpen in elkaar en verwijzen naar elkaar. De structuur van plaats kan alleen dan bestaan als naast de fenomenologische aspecten ook de karaktereigen bepalende eigenschappen van plaats toonbaar gemaakt worden en omgekeerd concretiseert het totaal aan kwaliteiten de *genius loci*.

Het landschap is een concreet, uitgebreid fenomeen. Sommige fenomenen vormen een omgeving voor de andere. Een concrete term voor omgeving is plaats. Handelingen en gebeurtenissen voltrekken zich en refereren aan de locatie. De plaats is een integraal deel van de existentie en is de totale opmaak van concrete zaken, die materie, substantie, vorm, textuur en kleur hebben. Bij elkaar bepalen zij een *environmental character*, dat de essentie van plaats bepaalt. Norberg-Schulz maakt onderscheid tussen een drietal categorieën: ten eerste tussen *natural* en *man-made* fenomenen. Ten tweede tussen de categorieën *earth-sky* (horizontaal-verticaal) en *outside-inside* (buiten-binnen). Ten slotte introduceert hij het begrip *character*, bepaald door hoe de dingen zijn. Al deze aspecten houden met elkaar verband.⁵⁹ Slechts in combinatie met elkaar kunnen deze begrippen volgens Norberg-Schulz als *genius loci* begrepen worden, zoals de antieken zich overgaven aan de geest van de plaats als voorwaarde om er te kunnen wonen. De structuur van plaats wordt door Norberg-Schulz omschreven in termen van *landscape* en *settlement*, die in verbinding staan met respectievelijk begrippen als *space* en *character*. Waar

space duidt op de driedimensionale organisatie van elementen die een plaats uitmaken, duidt *character* op de algemene atmosfeer, die het meest uitgebreide eigendom is van welke plaats waar dan ook.⁶⁰ Norberg-Schulz onderscheidt het landschap, een continue uitgebreidheid, van een vestiging, een omheining met een grens.⁶¹ Die grens kent een opening die toegang biedt tot het aangrenzende landschap, de opening is de transitieplaats tussen *natural* en *man-made places*.

afb. 33
p. 65

De structuur van plaats wordt manifest als een omgevingstotaliteit, die bestaat uit de steeds wisselende aspecten van karakter en ruimte. Hij beschrijft een denkbeeldige trap die met het opklimmen van de treden de *environmental levels* genoemd kunnen worden. Hoe hoger de trede, hoe uitgebreider de schaal van de omgeving, hoe lager, hoe kleiner de plaats tot zelfs subplaats of plek.⁶² De *natural places* staan boven de *man-made places* op de lagere niveaus, waarbij de laatste en laagste plaats wel degelijk invloed heeft op de eerste en hoogste. Dit gebeurt met name in de karaktervorming van de plaats.⁶³ De plaatsing van een bank onder een boom in het park, met uitzicht op een uitgestrekte weide, kan hiertoe al bijdragen.

In dit licht werd mijn jeugdervaring met de boom achter het ouderlijk huis en mijn latere fascinatie voor betekenisvolle plaatsen duidelijker. De *man-made places* maken deel uit van het DNA van de *genius loci* en daarmee van de manier waarop zowel een 'door de mens gemaakte plaats' als een 'natuurlijke plaats' beschouwd wordt. Als de *man-made settlements* medebepalend zijn voor de hoger gelegen *environmental levels* dan zou ik als kunstenaar in staat moeten zijn om op de *natural places* invloed uit te oefenen.

Man-made places zijn gerelateerd, aldus Norberg-Schulz, aan de natuur op drie basale wijzen, via visualiseren, complementeren en symboliseren. Visualiseren in de betekenis van de mens die bouwt wat hij heeft gezien – om de natuur te begrijpen – en dat vervolgens probeert uit te drukken. Waar de natuur een oneindige ruimte suggereert, zal de mens een omheining bouwen.⁶⁴ Complementeren voegt iets toe wat ontbreekt. Symboliseren is de belangrijkste stap die de wijze van *man-made* handelen uitdrukt, namelijk de kracht tot omzetten, vertalen, transformeren in een nieuw product, medium, of plaats.

Hier typeert Norberg-Schulz de kern van creëren of maken, namelijk, het proces dat zich afspeelt om een plek eigen te maken en de transpositie die zich voltrekt tussen idee en verbeelding in een tastbaar object. Dit laatste is belangrijk in het totstandkomingsproces van mijn eigen werk. Ik complementeer en symboliseer de plaats; ik leg vast en maak zichtbaar. Ik kies een bestaande plaats waaraan ik iets probeer toe te voegen, ik week de plek los van de alledaagse omgeving en geef hem een nieuwe context. In het maken, bouwen, handelen wordt de plek getransformeerd en resoneren alle fysieke elementen en atmosferische kwaliteiten van de gegeven plaats in het kunstwerk. Met de omheining van een plek wordt de plek uit de omgeving geïsoleerd en krijgt daarmee een symbolische functie. Vanuit sociaal en historisch perspectief bekijk en becommentarieer ik een plek en met het fotograferen eigen ik mij de plek toe en maak hem in zijn nieuwe context zichtbaar.

Het transformatieproces bepaalt de zeggingskracht van het uiteindelijke beeld. Belangrijk is dat alle drie beschreven handelingen de kracht van de

mens uitdrukken. Visualiseren, complementeren en symboliseren zijn aspecten van het proces van vestiging. De existentie (wonen, verblijven, leven) hangt af van deze functies.

De structuur van plaats wordt tenslotte volgens Norberg-Schulz door een aantal belangrijke aspecten gedetermineerd. Ten eerste: het existentiële doel van bouwen, van architectuur, is een locatie tot plaats maken. Dit betekent zoveel als de betekenissen, die potentieel in de gegeven omgeving aanwezig zijn, onthullen. Daarmee treedt de architect in de voetsporen van de archeoloog. Waar archeologie de plaats probeert te ontrafelen, wil de architectuur vaak de aard van een plaats benutten en versterken in een nieuw bouwwerk. In iedere architect zit een archeoloog verscholen. Ten tweede heeft de structuur van plaats geen gefixeerde of eeuwige status. Als regel geldt: alle plaatsen veranderen, soms snel. Maar dit hoeft niet te betekenen dat de *genius loci* verandert of verloren gaat. Norberg-Schulz is van mening dat deze als existentieel gegeven in zijn essentie bewaard moet blijven en in feite onveranderd blijft.⁶⁵ Echter, iets dat in essentie bewaard blijft en ongewijzigd in zijn diepste betekenis, kan ook andere verschijningsvormen aannemen.

De moderne variant

Het denken over *genius loci* wordt binnen de architectuur en 'stedebouw' (in de zin van de bouw van één plaats), met name door Christian Norberg-Schulz, ingezet als een actief verzet tegen de heersende bouwtrant van het modernisme, ontstaan in de eerste helft van de vorige eeuw.⁶⁶ Het concept van de *genius loci* wordt als positieve kracht geplaatst tegenover de destructie, de utopische lege lei waarop gebouwd wordt, vrij van compromis of complicatie na de vernieling van wat zich eerder op de plaats bevond.⁶⁷ De bewustwording van de betekenis van de plek zou de mens weer een zingeving voor wonen geven. Dat wil zeggen een wonen dat meer is dan gewoon ergens verblijven, maar ook een gevoelsmatige verbondenheid met de plaats geeft. Juist dit denken zou de taak van architectuur, stedebouw en planologie zijn: die betekenissen en kwaliteiten van een plaats te articuleren en tot uitdrukking te brengen.⁶⁸ Hoewel aan dit standpunt in de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw nog weinig gevolg werd gegeven, is er vanaf begin eenentwintigste eeuw weer een *comeback* te bespeuren, als reactie op de globalisering van mondiale netwerken, waardoor de uniciteit, het bijzondere en de identiteit van een specifieke plek weer belangrijk zijn geworden. In het internationale architectonische discours wordt de *genius loci* in verband gebracht met termen als identiteit en verankering.⁶⁹ Met name binnen het moderne en duurzame bouwen met gebruikmaking van de nieuwste technologie, zoals zonnepanelen, windgeneratoren en biologische recycling systemen huldigt men weer meer dan voorheen de opvatting dat het woonhuis één systeem moet zijn met de *natural environment*.⁷⁰ Daarmee wordt het huis, het wonen, geïncorporeerd in een groter samenhangend geheel van energie en kosmos, waarmee de geest van de plaats nieuw leven wordt ingeblazen. De *genius loci* gedachte wordt ingezet voor innovatie en techniek en geactiveerd binnen de modus van de tijd.

In het licht van mijn fotowerken is het belangrijk om te weten of en hoe de aan- of afwezigheid van mensen een plaats bepaalt. Om dat te onderzoeken introduceer ik het begrip zichtlijnen, van oudsher belangrijke coördinaten om specifieke, karaktereigen punten van plaatsen met elkaar te verbinden. Zowel bij Palladio, alsook in de klassieke oudheid zijn die zichtlijnen van belang voor de organisatie van een plaats. Zo is de geschiedenis van het Pompejaanse atriumhuis een manier om architectonische zichtlijnen te organiseren door ze te koppelen aan de manier waarop het huis was ingedeeld en zowel sociaal als hiërarchisch werd gebruikt door zijn bewoners.

Tegelijkertijd zijn de zichtlijnen een metafoor voor de assen, waarlangs ik mijn onderzoek structureer. Enerzijds is er de historische zichtlijn, het onderzoek naar het klassieke atriumhuis, anderzijds de artistieke zichtlijn, de manier waarop ik het karakter van een plaats transformeer in een nieuw kunstwerk. De zichtlijnen in het klassieke huis zijn een belangrijke leidraad voor de zichtlijnen in en op mijn fotowerken, die ik iets verderop toelicht aan de hand van het fotowerk *Sanctuarium*. De technische camera die ik gebruik, is daarbij van belang. De foto's beogen meer te zijn dan een representatie, ik wil ze zo maken dat ze ook als nieuwe plaats bestaan. Dat heeft gevolgen voor de manier waarop ik ze toon. Het publiek bekijkt de foto's vanuit bepaalde zichtlijnen die enerzijds opgelegd worden door de foto(graaf), waardoor het waargenomen beeld niet een *darstellende* wereld is maar een samenstelling van invalshoeken, en die anderzijds de toeschouwer de ruimte geven op een actieve (dus persoonlijke) manier de *genius loci* van de plaats te ervaren. De foto's doen iets met de toeschouwer, maar activeren hem ook.

De *genius loci* is niet te pakken. Hij zit verstopt in tijd- en ruimtelagen, maar laat zich niet of nauwelijks zien. De *genius loci* is plaatsgebonden. Fenomenologisch, structuur- en karaktereigen bepaald, behoort hij tot een specifieke plaats. Die plaats verandert, doordat de omgeving of context verandert in tijd en ruimte. Dat wil echter niet zeggen dat de *genius loci* een onveranderlijk gegeven is. Ambigu als de *genius loci* is, blijft hij bestaan, maar verandert ook mee. Een atmosferische verdichting van talloze (persoonlijke) lotgevallen groeit en verschuift naarmate de geschiedenis verder gaat. De *genius loci* wordt bepaald door mensen die ooit een plek gebruikt hebben en ook weer verlaten. Het voortglijden van de slang in het zand is als het voortschrijden van de geschiedenis, waarin gebeurtenissen komen en gaan en interfereren. Geen enkele gebeurtenis heeft een specifiek begin of eind. Het broeien (latent aanwezig zijn), het zich prominent manifesteren en het weggebben van opeenvolgende gebeurtenissen vloeien in elkaar over. Alle lotgevallen laten hun sporen na. Ik zoek een manier om die *genius loci* te activeren in mijn fotowerk en de te fotograferen locaties te incorporeren in een nieuwe betekenisvolle plaats. Zoals de plek zelf geïsoleerd wordt van zijn omgeving, zo wordt de foto van die plaats letterlijk en figuurlijk geknipt uit de rauwe werkelijkheid, losgemaakt van zijn bestaande context en daarmee wordt de foto zelf een nieuwe plaats. Er zijn dus twee betekenislagen aan de orde: de

afb. p. 102-104

foto als nieuwe plaats refereert aan een plek die zelf een betekenisvolle plaats is. Dit kan een concrete plaats zijn of een denkbeeldige in mijn herinnering. Ook de historische plaatsen zijn van belang als onderwerp voor een fotowerk. Dat wat mij een nieuwe plaats 'geeft', de indruk die een locatie op mij maakt, transformeer ik naar een beeld en dat beeld wordt een nieuwe plaats.⁷¹ Zoals bijvoorbeeld bij de serie *Bewaarplaats I t/m IV* (2009-2012) heb ik aanvanke-
lijk haast letterlijk de *genius loci* van een hedendaagse (bouw)plaats proberen te 'vangen' die, door de graafwerkzaamheden, gerelateerd is aan eeuwenoude geschiedenis. Het proces van het graven, de overwinning van natuurkrachten, de zoektocht naar het diepste punt die door het bouwen mogelijk wordt gemaakt, zijn belangrijke bakens voor de veranderende geschiedenis van een betekenisvolle plek die een nieuwe wordt door hem op een foto vast te leggen. De persoonlijke associatie die dit beeld vervolgens bij het publiek oproept, zorgt voor een derde laag.

In mijn fotowerken probeer ik de ongrijpbaarheid van de *genius loci* te verbeelden, maar in tegenstelling tot wat het taalgebruik suggereert, iets op foto vastleggen, is de *genius loci* ons toch steeds te slim af. Mijn foto's thematiseren de kwaliteit van de plaats op een affectieve wijze. Het gaat om de niet-vanzelfsprekendheid van een plaats, met zichtlijnen, aardstralen, putten en sporen. Het gaat om het 'wakker schudden' van die specifieke, niet altijd zichtbare kwaliteit van een bepaalde plaats en hierin ligt ook dat wat de foto's doen, teweegbrengen. Ik probeer met mijn foto's een appel te doen op het affectieve, empathische en associatieve vermogen van het publiek en de atmosferische kwaliteit van een bepaalde plaats te activeren. Hiermee wordt de *genius loci* in beweging gezet en geactualiseerd.

De foto verbeeldt een haast spirituele plaats, omdat ze de ruis van alledag – de drukte van voorbijrazend verkeer, luidkeelse mensen en zware machines – elimineert. Mijn *Plaatsen* zijn in werkelijkheid rauwe plekken te midden van het alledaagse voortjagende leven. Het zijn plaatsen die zich bevinden onder viaducten, op grensgebieden tussen de oude en nieuwe stad, op uitvalswegen, of onder de grond.

Het maakproces van een foto is een proces van observatie: de keuze van het juiste moment, de juiste tijd, van het jaar, de dag, het moment zelf, het toelaten van toeval, serendipiteit. Dat betekent ook een plek door en door kennen, toeëigenen en de geest ervan proberen te doorgronden. Met het maken van de foto probeer ik de geest van de plek opnieuw te activeren, doordat ik op die plek ingrijp. De te fotograferen plekken hebben een bepaalde, gegeven kwaliteit, maar er is ook iets dat je kunt bespelen en beïnvloeden door het maken van de foto. In dit opzicht zie ik de camera waarmee ik fotografeer als een extern oog, dat de observatie versterkt, wat soms pas zichtbaar wordt op de foto.

In de nieuwe plaats die ik creëer, probeer ik de toeschouwer mogelijkheden te bieden om andere lagen aan te boren, van herinnering, historische lagen, de *genius* van de plek. De nieuwe plaatsen vertolken mijn historisch onderzoek en verbinden de historische met de nieuwe geïncorporeerde plaats. Het zijn transitieplaatsen, voortdurend aan verandering onderhevig, de eindhalte is onbekend. In de permanente beweging ligt het mysterie van de

genius loci. Foto's moet je zien, maar ook voelen.⁷² Het zijn voor mij *sanctuar-ia*, tijdelijke bewaarplaatsen van onbestemde residuen of relieken.

KRUISPUNT III

ARCHEOLOGIE ALS KUNSTWERK

Op de Biënnale van Venetië (1997) gaf de Amerikaanse kunstenaar Mark Dion met zijn zorgvuldig gereconstrueerde archeologische site de bezoeker de ervaring van een acte de présence.⁷³ Hij liet ongeveer drie kubieke meter modder uit het Canal Grande baggeren, waarbij hij alles wat hij vond minutieus analyseerde en categoriseerde. Dion graaide met rubberhandschoenen in de afvalklissen en maakte alles schoon, schraapte de modder eraf, poetste zijn vondsten op en rangschikte ze. Analoot aan de werkwijze en methodes van een archeoloog trachtte hij de herkomst van de stukken afval in kaart te brengen: land, jaartal, materiaal, specifieke bijzonderheden. Vervolgens legde hij gevonden delen van min of meer gelijke grootte naast elkaar op een paneel en plaatste dit in een kleine ruimte in de *Giardini* aan de zijkant van het Noorse paviljoen. Door alles op een precieze wijze tentoon te stellen leek het alsof de archeoloog nog ter plekke aan het werk was en kon de toeschouwer als het ware naast hem plaatsnemen.

Sanctuarium

Het werk *Sanctuarium* (2004), een grote lichtkast (126 × 157 × 25 cm) met een transparante foto (destijds een Cibachrome), is ontstaan naar aanleiding van het project *De Waan*, dat met een tentoonstelling van internationale kunstenaars honderd jaar psychiatrie wilde herdenken.⁷⁴ De tentoonstelling vond plaats op het terrein van het voormalige zwakzinnigengesticht St. Anna in Venray, waar de vrouwelijke patiënten ondergebracht waren. Tegenwoordig zijn de vrouwen daar herenigd met de mannen in het Vincent van Gogh Instituut. Voor mijn bijdrage aan de tentoonstelling was ik gevraagd een werk te maken voor de voormalige obductieruimte. Om mij hierop te oriënteren heb ik het mortuarium van de vrouwen bezocht en werd ik geconfronteerd met de geschiedenis van de plek.⁷⁵ Op deze plaats is het *Sanctuarium* ontstaan. De lichtkast toont een verlichte Lundia kastopstelling, een soort provisiekast, waarin de werkelijke plaats van handeling, een groezelig laboratorium, wordt getoond. Het lijkt of de arts in kwestie nog bezig is de grote voorraadpotten te ordenen of misschien zelfs midden in een handeling staat, iets onschuldigs, zoals het wekken van groente of fruit. In werkelijkheid zien we grote Calvé Mayonaise potten met rode schroefdeksels. Daarin liggen, in formaldehyde, op elkaar gestapelde plakken hersenen. De potten zijn voorzien van een soort bruine leukoplast, waarop slechts de achternaam, datum en nummering staat vermeld. Voor de schappen staat een tafel met enkele glazen potten met stolpdeksels, waarvan er een aantal gevuld is met geheel intacte hersenen, onder de tafel staan grote potten met ruggenmerg en twee paar witte plastic overschoenen. Ook is er een aantal open potten, afgebroken leukoplast en verweerde inhoud.⁷⁶

In het werk *Sanctuarium* toon ik de toeschouwer de geregistreerde ervaring van een door mij verrichte handeling – en daaraan voorafgaand een handeling van de obductiearts – vastgelegd in de foto, die geïsoleerd is van zijn rauwe context, een kille, vochtige kelder met hard tl-licht, de nare geur van verrotting en het geknabbel van muizen ergens in een donkere hoek. Deze

afb. p. 106

verstilling, het vastgelegde moment in één enkel fotografisch beeld, nodigt de bezoeker uit zich te associëren met de plaats van het gebeuren zelf. Ik kom hier later op terug.

KRUISPUNT IV

PROVISIEKELDER

In mijn ouderlijk huis, waar mijn oma de scepter zwaaide over de eerste verdieping, maar ook over de provisiekelder, was het de gewoonte om in de nazomer alle groente en fruit in te maken. Dit was een procedé dat zich voltrok met behulp van een grote zinken wekkel, die met een grote thermometer uren stond te pruttelen in de keuken. De handeling nam enkele dagen in beslag en zorgvuldig werden alle kersen en (snij)bonen in de grote wekglazen gestopt. De tientallen wekpotten stonden op houten schappen in de provisiekelder uitgestald. Er was altijd eten, dit volgens het idee van mijn oma dat we geen tweede hongerwinter meer konden krijgen. Tot mijn oma's dood eind jaren tachtig werd er gewekt.

De Linhof

De foto is gemaakt met een technische camera, een *Linhof* (die bij toeval uit mijn geboortjaar stamt). Werken met een technische camera is als het maakproces van een schilderij: met elke stap terug het werk beschouwend, maak ik mij de plaats van onderzoek meer eigen en laat ik het werk een poosje rusten: de tijd bepaalt voor mij wanneer het af is. Het zoeken van de juiste compositie, de bepaling van het standpunt, het scherpstellen van het beeld, de kleur van het licht afwachten en openstaan voor het toeval, het is een serie vertrouwde en steeds terugkerende handelingen.

Werken met een technische camera kent zijn eigen procedé, dat voortkomt uit de 'logica' van het mechaniek, dat de techniek van het fotograferen bepaalt. Het is een type camera waarbij je de volledige controle hebt (mits je de camera goed kent) over de opbouw van de camera. Fotograferen met een technische camera als deze is voor mij de meest voor de hand liggende wijze van fotografie: je schuift een cassette met ingelegde film in het huis van de camera, verwijdert de zwarte schijf die de film afdekt en vervolgens belicht je de film, dan schuif je de schijf er weer voor en verwijder je de cassette. De handeling kan nu herhaald worden. Dat klinkt heel eenvoudig en dat is het ook als je de goede volgorde hanteert. Juist dit vergt veel tijd, de handeling, het logisch nadenken (over de handeling en de condities die de te fotograferen plek op dat moment vraagt) en zorgvuldig te werk gaan. En ook al zou je hulpmiddelen kunnen gebruiken om de techniek te vereenvoudigen, ik preferer het gegeven van de camera zoals hij technisch en logisch in elkaar zit en werkt. Dit alles maakt voor mij het fotograferen met de *Linhof* tot een welhaast rituele handeling en de *Linhof* zelf tot een ambachtelijk instrument dat ik nodig heb om mijn doel te bereiken, vergelijkbaar met de specifieke keuze voor verf van een schilder; een zeer persoonlijke voorkeur voor het te gebruiken materiaal om daarmee het ultieme artistieke doel te benaderen. Piranesi zocht de grenzen van de mogelijkheden met teken- en etstechnieken om zijn denkbeeldige *Carceri* te creëren in een getekende architectuur die oneindig, overweldigend en magisch was. Voor mij is mijn *Linhof* als verlengstuk van het kijken onontbeerlijk.

afb. 34
p. 65

Bij een *Linhof* zijn alle details even haarscherp. Dit is een belangrijk argument om met deze camera te werken. Zoals het op de bekende zeventiende-eeuwse vanitasschilderijen ging om de evenwaardige materiële weergave van een aantal objecten tegelijkertijd: de glimmende parels, de schittering van een omgevallen glas, de weerspiegeling op een tinnen kan, druipende sinaasappelschillen en vochtige oesters, gaat het mij ook om een materiële en minutieuze detaillering van de uitgestalde potten met hersenen. Met het extra oog van de camera dupliceer ik in feite de plek en maak ik een nieuwe zichtbaar (en ik laat zo de beschouwer op een nieuwe manier kijken). Daarmee is de foto meer dan een verbeelding, maar wordt ze ook een nieuwe plaats.

Inhoudelijk toont de schitterende rijkdom van de vanitasportretten tegelijkertijd de tijdelijkheid ervan en herinneren de diverse voorstellingen aan de vergankelijkheid van het leven, weergegeven in de *memento mori* gedachte. Mijn *Sanctuarium* refereert daar gedeeltelijk aan, maar wil anderzijds de patiënten, wat er van hen rest in de potten, noem het relieken van de wetenschap, ook herinneren. Materiële aspecten representeren de immateriële. Het *Sanctuarium* wil de levens, incompleet geleefd en hier getoond, een eeuwige plaats toekennen. Die plaats wordt ingenomen en krijgt betekenis door mensen die ooit geleefd hebben. Het is niet slechts een foto van een verdwenen plaats, maar ook de creatie van een nieuwe plaats, een *sanctuarium* voor alle mensen die het aangaat.

afb. 35
p. 65

KRUISPUNT V	HET BANKJE IN VILLA ADA
VILLA ADA, 20-9-2010	START - Thuis in Rome voel ik mij in Villa Ada, het ruim 180 hectare bosachtig park ten noorden van Villa Borghese. Vanuit het Nederlands Instituut start ik mijn hardlooppuitje naar Villa Ada. Ik was er vele malen, en iedere keer raakte ik betoverd door het uitzicht op het arcadische landschap vanuit mijn strekplaats op de heuvel onder de <i>pinones</i> . Zoveel lagen: horizontaal - verticaal, dichtbij - veraf, hoogtebegroeiing - bosschage, geur, tactiliteit, geluiden: de honden en de baasjes en hun vertrouwde kreten: 'Vieni!', 's morgens als begin van de dag, in de namiddag kom ik er voor het licht. Als ik er maar kom.
VILLA ADA, 21-9-2010	GENIUS LOCI VAN DE BANK - Hij staat er perfect: op het hoogste punt van het park, met uitzicht over meanderende paden, onder een hoge boom. Verkwikkend verpozen en wegmijmeren uit het zicht. Het is de perfecte plaats voor een bank. Zo moet een bank zijn: beschutting bieden plus uitzicht, op een markant punt, waar alleen de bank en zijn gebruiker weet van hebben.
VILLA ADA, 23-9-2010	VASTE PLAATS? - Het kan niet waar zijn. De bank is weg! Hardhandig geslor, vanaf zijn heilige plaats getrokken en verplaatst naar een tweederangs plek. Weg is het uitzicht, de leuning puilt naar achteren, met de rug naar het kronkelend pad. Weg is de beschutting. De zon priemt door de bladeren. En de bank wiebelt, dit is niet zijn plaats. Maar hij is ook te zwaar om te verplaatsen.
VILLA ADA, 27-9-2010	LOSSE PLAATS? - De bank is wederom van zijn plek gesleurd. Nu staat hij veel beter. Eigenlijk heeft hij nu de beste plaats, op het hoogste punt van het park, met de rugleuning onder de boom. Uitzicht en overzicht zijn hem wederom gegund. Ik hoop dat hij zo mag blijven staan.
VILLA ADA, 30-9-2010	SOCIAAL GEBRUIK - Plaats en bank zijn goedgekeurd. Vandaag lag er een oude man op te slapen. Zijn rugzak fungeerde als kopsteun. De bank is een ideale plaats om te verpozen.
VILLA ADA, 4-10-2010	DE ENE PLAATS NA DE ANDERE - De plaats is niet definitief bepaald, de bank is mobiel. En hij heeft gezelschap gekregen. Verplaatst naar de oorspronkelijke plek, met uitzicht op het kronkelpad, prijkt op de

- laatste plaats een nieuwe bank. Weliswaar een verroeste kameraad, maar samen staan ze sterk. Samen actualiseren ze de *genius loci*, de hoogste plaats in het park, en omsluiten ze dit gebied.
- VILLA ADA, 7-10-2010 IL BANCO TEMPORALE - De plaats is temporeel. Stond de bank gisteren nog onder de boom, nu is hij weer gedraaid. De tweede bank staat nog op 'zijn plaats', maar voor hoe lang, en waar kwam hij zo plotsklaps vandaan?
- VILLA ADA, 9-10-2010 IL BANCO DEL POPOLO - De bank is van het volk. De bank wordt verschoven naar gelang de behoefte van de gebruiker. Is dat de betekenis van *genius loci*: de kwaliteiten van een plek afstemmen op de behoeften van bewoners en gebruikers?
- VILLA ADA, 18-10-2010 NASEIZOEN - Na een week kom ik weer terug: de twee banken staan nog steeds op hun plaats. De herfst heeft ook in Rome zijn intrede gedaan. Ook het getijde heeft een invloed op een plaats. De bank wordt naar de behoefte van de gebruiker verschoven naar de juiste plaats. Naar gelang de tijd van het jaar, het weer en de zonnestand, wisselt de bank van plek. De bank behoort tot het vaste meubilair van het park, en de plaats beantwoordt aan de behoefte van de gebruiker.

IV EEN HUIS VOOR MIJN PLAATSEN; EEN PLAATS VOOR MIJN HUIS

Als fotograaf breng ik een gelaagdheid aan in het beeld, ik creëer zichtlijnen en de toeschouwer voegt er zijn eigen waarnemingscontext aan toe. De vraag dringt zich op hoe en waar ik mijn foto's, die nieuwe plaatsen zijn, of beter gezegd: plaatsen in wording en in transitie, zinvol kan tonen. Als mijn foto's plaatsen zijn die zelf weer plaatsen oproepen, dan moet het mogelijk zijn om een nog grotere plaats te vinden of te creëren waarin ik de foto's onderbreng, waarin nieuwe zichtlijnen een extra dimensie geven aan het activeren van het beeld, in een macro-micro verhouding: een relatie die doet denken aan het principe van in- en uitzoomen op de *environmental levels*, het grotere dat het kleinere omvat en insluit, in dit geval het op de 'trap' van de *environmental levels* hoger gelegen huis dat de lager gelegen plaats, de fotowerken insluit. En, zoals eerder gezegd, als de *man-made places*, die deel uitmaken van het wezen van de *genius loci*, medebepalend zijn voor de hoger gelegen *natural places* dan zou ik als kunstenaar in staat moeten zijn om op de *natural places* invloed uit te oefenen. Mijn gedachten zijn uitgegaan naar een 'bewaarplaats', een plaats die deel uitmaakt van iets anders, iets groters, in tijd en ruimte uitgedrukt, een huis dat een nieuwe plaats is voor mijn foto's, maar dat door zijn aard zowel onroerend als roerend goed is: een huis dat niet alleen een plaats in de ruimte inneemt, maar ook in de tijd, als een nieuw coördinatenstelsel voor mijn fotowerken. Met deze plek is het continuüm van de tijd onlosmakelijk verbonden, zij doet een appel op de verbeelding. Deze plek is een huis dat wellicht laat voelen dat het verleden in gekende beelden voor ons ligt en de onbekende toekomst achter ons (want onmogelijk te zien), maar die ons zachtjes in de rug duwt en ons aanspoort om een volgende stap te zetten en, om met zicht op de herinnering, nieuwe geschiedenis te maken.

Vanuit deze gedachte heb ik gehandeld. Het huis, als installatie voorgesteld in een metroschacht in Amsterdam, bouw ik, als methode van mijn plaatsen-onderzoek, een huis waarvan het grondplan geënt is op een klassiek atriumhuis. Ik ben naar Pompeï gegaan om het oude Pompeii, de levende dodenstad, te bestuderen en het klassieke atriumhuis te doorgronden. De zichtlijnen in het atriumhuis zijn meer dan louter een architectonisch gegeven, maar zijn bepalend voor het sociale verkeer in het huis. In mijn 'moderne' atriumhuis met klassieke zichtlijnen krijgen de fotowerken een plek, die de toeschouwer in beweging brengt. Hij loopt door het huis en hij zoekt een eigen perspectief van waaruit hij het huis en de fotowerken bekijkt. Hij bevindt zich in oude Amsterdamse bodemlagen, in een moderne parkeergarage op het tweede niveau onder de grond, en hij betreedt een huis dat refereert aan een klassiek atriumhuis, maar daar nieuw is gebouwd.

In mijn huis, een plaats die ik verbeeld heb via zichtlijnen naar klassiek voorbeeld, oriënteert de toeschouwer zich in tijd en ruimte en kijkt hij naar de foto's aan de hand waarvan hij zijn eigen positie in tijd en ruimte bepaalt. Bevindt hij zich in het 'hier en nu' of in het 'toen en daar' of vallen het 'nu en toen' en het 'hier en daar' samen?

De plaatsen van betekenis, en het creëren van plaatsen van betekenis in mijn foto's, beschouw ik als de probleemstelling van mijn onderzoek. Het concrete bouwen van een huis, waarin de foto's een 'thuis' krijgen, zie ik als de methode. Het huis activeert de waarneming van de toeschouwer en laat de betekenis van de ruimtes in het klassieke atriumhuis meeresoneren bij het ervaren van de foto's. Ik heb de ruimtes in het klassieke atriumhuis in Pompeii onderzocht en geanalyseerd en ik heb mijn bevindingen gebruikt voor de bouw van mijn eigen huis.

V

POMPEII. HUIS VAN DE LEVENDEN EN DE DODEN

Pompeii en Pompeï

Het moderne Pompeï, dat op de werelderfgoedlijst van de UNESCO staat, is een toeristenattractie die jaarlijks 2,5 miljoen bezoekers trekt.⁷⁷ De economie van de stad doet haar voordeel met de nieuwsgierigheid van de mensen naar de plaats die eens was, die bedolven en opgegraven is en die het functioneren van de moderne stad bepaalt.

Het moderne Pompeï

Het Motel Villa dei Misteri ligt aan een achteraf straatje, op een steenworp afstand van de uitgang van de opgraving bij de beroemde *Villa dei Misteri* te Pompeii. Het lijkt het enige paradijselijke oord in de onbestemde omgeving, de buurt schijnt niet de meest veilige. Het motel is aangelegd rondom een zwembad en doet denken aan een duur *resort*. Het is echter nooit tot volle glorie gekomen. Gebouwd in de jaren zestig, en altijd in de onaffe cementkleur gebleven, werd het beton in de jaren negentig geverfd. Het is alsof de gegeven

afb. 36
p. 66

geschiedenis wordt geïnterpreteerd door de bezoeker van nu: antieke beelden vinden wij ook ongekleurd mooier, omdat het blanke marmer inmiddels zo vertrouwd is en beantwoordt aan het door ons gevormde beeld van de klassieke oudheid.

Het ronde zwembad vormt het geografische en sociale hart van het complex. Over twee lagen passeert hier het verkeer tussen gastheer en gast. Diverse dagelijkse handelingen zoals wonen, werken, slapen, eten en vertier kruisen elkaar via het zwembad. Hier passeren de gasten die aan de overkant van het motel slapen. Via de loopbrug, geplaatst over het zwembad, passeren personeel en gasten van het motel naar het restaurant, en vice versa. In het motel verblijven gasten boven en huist de familie in de zijkamers. Het zwembad ligt op de centrale as van het kruisverkeer, tussen publiek en privé, tussen architectonische planning en sociaal gebruik.

Het motel ligt aan het einde van het hedendaagse Pompeï, dat als een lintdorp is ontstaan aan de opgraving, parallel aan een van de belangrijkste uitvalswegen, de *Via Porta Nocera*. Het centrum wordt gevormd door een plein waaraan een pompeuze vroeg twintigste-eeuwse kerk prijkt: het *Santuario della Beata Vergine del Rosario*. Het verhaal wil dat in de negentiende eeuw een doek met daarop een geschilderde Madonna in processie naar Pompeï is gedragen. Toen eenmaal de stad was bereikt begon het schilderij, of liever de afgebeelde Madonna, te huilen. Deze aanleiding was voldoende voor het oprichten van een enorme kerk, die de stroom pelgrims, die vanaf die tijd op gang kwam, kon herbergen. De van oorsprong arme stad voer er wel bij. Boze tongen spraken destijds van het belang van extra inkomsten als compensatie voor het slechts sporadisch gedolven goud uit de opgravingen.

Inmiddels is de Via Roma dé winkelpromenade van Pompeï. Religieuze snuisterijen worden te koop aangeboden naast luxe modezaken (van *Sissi* tot *Intimissimi*) en ook de *McDonald's* is er gevestigd. Op zondagmiddag na de Vespers stommelen rijen bedevaartgangers de Corso af, terug naar hun pelgrimsbus. De *gelateria* puilt uit met gulzige kinderen en moeders, de barretjes zijn er voor de mannen. Langs het hek, met uitzicht op de *Necropoli* van de *Porta Nocera*, staan zoenende stelletjes. Alles komt samen in Pompeï, leven, liefde en dood. Ook in het hedendaagse Pompeï verschilt het gebruik en het type gebruikers van de plek per tijdstip van de dag. Het is als een sociaal kruisverkeer waar op verschillende momenten van de dag andere mensen hun leven lokaliseren.

Het antieke Pompeii

Het antieke Pompeii is niet alleen een opgraving, maar een blijvende herinnering, onherroepelijk vastgelegd in gestolde lava. Pompeii is tot een begraafplaats geworden, op het ultieme moment dat het leven er werd genoten. Nergens komen dood en leven zo dicht bij elkaar als in Pompeii. En dan niet door de in gips afgegoten lijken, maar vooral door de plaats waar het leven zich voltrok dat zichtbaar werd onder de dikke laag as. Juist in Pompeii heeft men onderzoek kunnen doen naar dat gestolde leven, het is een momentopname van de ondergang.⁷⁸ Het leven in Pompeii weerspiegelde zich in het huis – de *domus* – waar gewoond werd en waar de alledaagse rituelen op gezette

tijden werden uitgevoerd in openbare ruimtes of privévertrekken, samen met familie, vrienden of clientèle, of alleen.

Pompeii is een levende dodenstad. Midden in het leven sloeg plotseling de dood toe, maar ook in het leven zelf was Pompeii nauw verweven met de dood. De plattegrond van de *Italische domus* (het huis van de gegoede burger) toont namelijk sterke verwantschap met die van oudere, Etruskische graven.⁷⁹ Omgekeerd is het zo, dat deze grafhuizen vaak aan een grafstraat lagen, die het beeld oproepen van doodgewone rijtjeshuizen aan parallel aangelegde straten, en daarmee een afspiegeling van het leven moesten uitdrukken.⁸⁰ Het zogenoemde klassieke atriumhuis wortelt in de Etrusco-Italische cultuur en wordt weerspiegeld in de Etruskische grafcultuur. Het kent een specifieke naamgeving voor de diverse ruimtes, zoals *atrium*, *tablinum* en *triclinium*. Het zijn juist deze benamingen die ik in de Romeinsheidense en de vroegchristelijke grafcultuur – zoals het *cubiculum* – terugvond, die synoniem stonden voor een specifiek gebruik van de ruimtes.⁸¹ Waar deze ruimtes in de Romeinse grafcultuur een gewaarborgde eeuwigheid innamen, leek het gebruik ervan in de wooncultuur in Pompeii veel meer momentaan en complex.

Veronderstelde scheiding tussen publiek en privéleven

Het antieke Pompeii lijkt dag en nacht te verschillen van het huidige Pompeii. Eén van de markantste verschillen is de scheiding tussen woon- en werkverkeer.⁸² Waar hier op zondag gekuierd wordt door het park of geflaneerd over de Corso en op maandag iedereen weer naar het werk gaat en zakenafspraken buitenshuis heeft, liepen in de klassieke oudheid die activiteiten veel meer door elkaar. Ons privéleven als afgescheiden domein van het werk is duidelijk een moderne ontwikkeling.⁸³ Dat alles was er niet in de *Italische domus*. Men kende geen onderscheid tussen wonen en werken, slechts in bepaalde situaties werd werk buitenshuis verricht. De betekenis en functie van de onderlinge ruimtes hingen af van het tijdstip en de aanwezigen. Het gebruik van de ruimtes was tijd- en plaatsgebonden. Daarbij werd een woning niet alleen bewoond, maar representeerde ze vooral de gemeenschappelijke en maatschappelijke leefgewoonten.⁸⁴ Het wonen liet zich beschrijven als een complex vlechtwerk van sociale betrekkingen tussen bewoners – familie en personeel – en bezoekers of gasten. Het was een wisselwerking tussen bezoek en ontvangst. Centraal stond hierbinnen het aanzien van de *dominus*, de heer des huizes, voor wie het woonhuis een uitdrukking was van maatschappelijke pretentie en sociale status. Dit bepaalde de kwaliteit en kwantiteit van *extraanei*, de bezoekers die op vastgestelde tijden het huis bezochten. De *domus frequentata* stond open voor het veelzijdige gebruik van de daartoe bestemde, sociaal geordende ruimtes door zowel personen van buitenaf en van verschillende sociale komaf, als de eigen familie van de *pater familias*.⁸⁵

Hoewel in de klassieke archeologie wordt aangenomen dat er binnen het Pompejaanse huis een sterke scheiding bestond tussen openbare en privéruimten, is deze scheiding in feite niet zo strikt.⁸⁶ Officiële ontvangsten, die waren gericht op de *dominus*, vonden plaats in het daarvoor bestemde *tablinum*, maar werden soms ook verplaatst naar meer persoonlijke woonkamers,

tijdelijk dienstdoende als ontvangstruimten. Omgekeerd deed het *tablinum* ook dienst als privékamer voor de familie, waaraan zijn feitelijke naam is ontleend. De privéruimte wordt dan een *social space*.⁸⁷ Het maakt het nog complexer te beseffen dat de graad van openstelling van het huis zich op meerdere niveaus afspeelde. Afhankelijk van rang en stand van de *extraneus* en het tijdstip van de dag werden daarvoor meer of minder bestemde ruimtes opengesteld voor het ceremonieel.⁸⁸

In het Pompejaanse huis vond dus een constante kruisbestuiving plaats tussen openbare en privéruimten. Niet alleen de kernfamilie van de huisheer – inclusief oma, opa en ongetrouwde dochter of zoon – had er zijn domicilie, maar ook de slaven en hun familie, de vrijgelaten slaven en de leraren aan huis. Allen hadden er hun eigen status, hiërarchie, volgorde en plaats, die zich allereerst lieten onderscheiden in de wijze van betreden van het huis. De hoofdingang werd alleen gebruikt door degenen die tot de directe familie van de *dominus* behoorden. De zijingang of *posticum* was bestemd voor de in dienst zijnde slaven en ander personeel. De veelzijdige afhankelijkheidsverhouding tussen de bewoners weerspiegelde zich in de verschillende ingangen. Eenmaal binnen werd echter het onderscheid tussen openbaar en privéleven in het gebruik van de ruimtes moeilijk te traceren, maar de architectonische vorm was duidelijk leesbaar voor de bezoekers. De uitgebreide bezoekerspopulatie varieerde van nederige clientèle tot aanzienlijke notabelen en gasten, van belangrijke personen tot vrienden en intimi. Vrienden en afhankelijkken, zakenlieden en familieleden, alles liep door elkaar in het huis. Zij waren niet alleen vertrouwd met de architectonische functies, maar kenden ook de sociale code en de regels van het spel.

De sleutel tot het veelzijdige gebruik van de *Italische domus* kan gezocht worden in de *timetable* met betrekking tot het bezoek en de ontvangst. Bij huizen van notabelen was er sprake van de zogenoemde *salutatio*, de officiële begroeting van bezoekers, gasten en clientèle aan de heer des huizes. Deze ceremonie vond doorgaans in de ochtenduren plaats.⁸⁹ Gasten kwamen binnen via de hoofdingang – een smalle gang met aan de straatzijde het *vestibulum* en de *fauces* aan de binnenzijde – ontmoetten elkaar in het *atrium* en wachtten keurig hun beurt af in de *alae* – links en/of rechts achterin het *atrium* gesitueerde zijruimten – totdat ze werden ontvangen. Architectonisch gezien stond het *vestibulum*, via het axiaal-symmetrische gelegen *atrium* en de zijwaartse *alae* regelrecht in verbinding met het *tablinum*.⁹⁰ Deze *salutatio* ceremonie vond plaats in de belangrijkste kamer van het huis, het *tablinum* of familiekamer. Hier werd gepronkt met wanddecoraties en chique meubels en werden de *tabulae*, de familiearchieven, bewaard en uitgestald. Het was ook de plaats waar wederzijds belangrijke informatie werd uitgewisseld, de vitale *interface* tussen publieke en privéfunctie.⁹¹

Van kruisverkeer naar zichtlijnen

De ontwikkeling van het atriumhuis, en de representatieve functie, moet gezien worden in het licht van het veranderende gebruik ervan.⁹² De architectonische zichtlijnen werken duidelijk in perspectief ook als het *atrium* langer, lees dieper wordt.⁹³ De axiaal-symmetrische opzet van het atrium-

huis was hierop gericht. In die perspectivische ervaring van de bezoeker speelde de hiërarchie van de ruimtes een belangrijke rol. In eerste instantie werd dat zichtbaar door de opening van de ruimtes – hoe groter, hoe belangrijker – maar ook in de perspectivische zichtlijn was die hiërarchie in een oogopslag te overzien. Dat hield automatisch in dat de minder belangrijke, of meer voor privégebruik bestemde ruimtes buiten de zichtlijn lagen, dus ook minder opvielen. Het perspectief van de bezoeker was gericht op het *tablinum*, de centrale kamer achter het *atrium*. Ook de *hortus*, hoewel in de as van het *tablinum*, was in de meeste gevallen alleen vanuit deze ruimte zichtbaar, dus niet voor iedereen toegankelijk.

De *salutatio* voert echter in Pompeii niet altijd de boventoon. Met de uitbreiding van het atriumhuis in de diepte met patio, tuin en tuinvertrekken, met andere woorden: wanneer het huis als het ware een tweede *atrium* krijgt, wordt de representatiefunctie van het voormalige *atrium* en *tablinum* minder. Dit zegt iets over het *salutatio* gebruik dat dan uit de mode raakt, en van vorm en locatie verandert. De formele ontvangst in het klassieke atriumhuis lijkt zich te verplaatsen naar een meer informele, waarin het veeleer van belang was de nieuwe woonsmaak te presenteren aan bekenden en in aanzien staande gasten. De representatieve functie van het huis verlegt zich naar een representatieve tuin.⁹⁴ Hoewel het leek alsof de gasten zich op privaat gebied bevonden, werd dit door het gespeelde ceremoniële spel een temporeel publiek gebied en kwamen daarmee de nieuwe toegelaten ruimtes in het publieke aanzien. Daarmee verplaatste de representatiefunctie zich, ondanks onveranderde hiërarchie en het gebruik door bewoners, letterlijk naar het achterhuis, naar het aangebouwde *peristylum* met omliggende tuin. Het lijkt dat de verhouding tussen openbaar en privéleven verschoof in een voortdurend veranderend proces. De scheiding tussen de twee domeinen werd in feite steeds diffuser en complexer.

Wat hiermee gepaard ging is een meer persoonlijke invulling van de indeling van het huis door de *dominus*. Langzamerhand ontwikkelden zich een meer individuele wens en smaak van de heer des huizes om zijn huis voor gasten en eigen gebruik zo goed mogelijk in te richten. De zogenoemde *framed view* deed zijn intrede: in eerste instantie met de opening of (ver)plaatsing van de zuilen in het *peristylum*, ten behoeve van het gewenste uitzicht vanuit de plek waar men verbleef.⁹⁵ In tweede instantie met de bepaling van zichtlijnen om te laten zien, wat belangrijk was om gezien te worden, dus te tonen aan de gasten.⁹⁶ De zichtlijnen stonden dus steeds in dienst van de representatieve functie van de plekken die ze met elkaar verbonden.

Meer dan een persoonlijke smaak vertolkten de zichtlijnen in huis en tuin ook een eigen identiteit. Smaak was immers onderhevig aan een collectieve modus. Smaak is intersubjectief. Een woning was niet slechts een spiegel van individuele smaak, maar representeerde vooral de gemeenschappelijke en maatschappelijke levensgewoonten. Smaak was een collectief idee en niet onafhankelijk van context. Toen die context veranderde, door veranderende sociale rites, had dat invloed op de architectonische ontwikkeling. Tegelijkertijd representeerde de nieuwe woonsmaak aanzien en status. Van belang hierbij was de *framed view* en de zichtlijnen die gecreëerd werden

afb. 43-46
p. 66

vanuit de beleving van de gebruiker, die daarmee plekken veranderde en nieuwe creëerde. De gebruiker kon een steeds grotere vrijheid met betrekking tot de inrichting van zijn huis hanteren en daarmee ontstond langzaam een eigen identiteit. Nog belangrijker is dat die eigen identiteit werd geëxposeerd en dat het huis op temporele plekken dienst deed als galerie of (privé) museum om de objecten van identiteit te exposeren.

Deze zichtlijnen zijn belangrijk voor de gedachtevorming over het huis dat ik van plan ben te gaan bouwen, en waarvoor ik naar Pompeï gekomen ben. Dat wordt (uiteraard) een modern huis dat anno nu gebouwd wordt volgens een analoog assenstelsel. De bezoekers zien het huis langs specifieke zichtlijnen. Ik stel mij voor dat ik in de ruimtes mijn foto's toon op belangrijke assen; ze confronteren elkaar op kruispunten en versterken elkaar in de looproute. Niet vanuit representatieve of sociaal/hiërarchische argumenten zoals bij de antieken, maar refererend aan het klassieke bouwpatroon en de betekenis van de ruimtes krijgt mijn huis vanuit een persoonlijke beleving van de beschouwer betekenis. Ik onderzoek het antieke woonhuis nog verder om meer te weten te komen over de identiteit van het huis.

De plaats van Lararia

De identiteit van de Italische domus werd vooral gerepresenteerd in objecten die de familierituelen en het geloof verbeeldde. Dit waren de *Lararia*, kleine altaren, die – met de plaatsing van *Laren* en *Penaten*, respectievelijk de beschermgeesten van het huis en de familie – het huis en de bewoners moesten beschermen tegen de boze buitenwereld. In diverse huizen in Pompeï zijn deze huisaltaartjes nog te vinden. Uiterekend in het *atrium*, de meest publieke ruimte waar alle verschillende groepen elkaar kruisten, werden ze prominent getoond.

Om twee redenen stonden de *Lararia*, uitgespaarde nissen of gebouwde schrijnen, in het *atrium* opgesteld. Ten eerste behoorden ze met de marmeren tafels en gebeeldhouwde kisten tot het vaste meubilair. Niet onbelangrijk echter is dat met het plaatsen van de *Lararia* in het publieke gedeelte van de domus ze daarmee ook in het blikveld van de bezoekers vielen.⁹⁷ Met de *Lararia* werd in feite de rituele stamboom gepresenteerd. De representatie hiervan was gericht op de *dominus* en zijn *genius*, het voorouderlijke geslacht van de familie. De afstamming, vertolkt in de kwantiteit, variëteit en kwaliteit van *Laren* en *Penaten* (zilveren en bronzen voorouder- en godenbeeldjes) gaf ook de status van het geslacht van de heer deze huizes weer. Dus het pronken met de *Lararia* was ook het tonen van een geslachtelijke status, die daarmee de *dominus* en zijn familie positioneerde. Daarnaast moeten we de plaatsing van de *Lararia* ook binnen de hierboven genoemde *framed view* zien. Namelijk met de bepaling van zichtlijnen om te laten zien, wat belangrijk is gezien te worden. Zo ging het ook met de *Lararia*. De familie wilde zicht hebben op de *Lararia*, wat in feite betekent dat de familie in contact wilde staan met zijn voorouders, de huis- en beschermgoden.

Met de *Lararia* werd gesleept. Overal waar een *Lararium* nodig werd geacht, kwam er een en de doorzichten werden erop aangepast om daarmee een zo mooi mogelijk uitzicht te genereren. Diametraal door de tijd treffen we

afb. 47
p. 67

afb. 48
p. 67

afb. 49
p. 67

in Pompeii *Lararia* aan op de meest verschillende en prominente plekken.⁹⁸ De *dominus* etaleerde, tegelijk met het tentoonstellen van het *Lararium* in feite ook zijn geloofsovertuiging. De *Lararia* volgden daarmee de mode van de tijd: van plaats in het *atrium*, in de zichtlijn van het *tablinum* – waardoor met de familiekamer een continuüm in de voorouderlijke familie werd geboden – tot een plaats in de *hortus* of het *peristylum*, in de zichtlijn van de beleving van de gebruiker, waarmee de smaak, mode en de positie van de *dominus* werd bekrachtigd.

afb. 50-51
p. 67

Wat ik hiermee wil verduidelijken is dat met de *Lararia* de huiselijke religiositeit een plaats kreeg in het publieke leven.⁹⁹ Het idee van huisaltaartjes is tot op de dag van vandaag in onze traditie bewaard gebleven en heeft ook in de evolutie bijgedragen tot een meer persoonlijk geloof en tastbare herinnering aan dierbare overledenen.

Misschien werd de *genius loci* nog wel het meest gecreëerd door middel van het *Lararium* waarmee de bewoners in contact stonden met hun voorouders en beschermgeesten. Op het kruispunt van de drukke verkeersader van woon- en werkverkeer stond in de zichtlijn het *Lararium*. Zelfs daar waren niet alle huisaltaargeesten plaatsgebonden. Slechts de *Laren* bleven, de *Penaten* verhuisden met de familie mee. Dat betekent dat zelfs de meest rituele plek in het huis veranderde door het gebruik van de bewoners en de geest ervan beïnvloed werd door de wisselende samenstelling van *Laren* en *Penaten*. Het gaat om de interactie tussen de aan- en afwezigheid van mensen op een bepaalde plek en dat bepaalde tevens de *genius loci*. Tegelijkertijd mocht en moest het *Lararium* gezien worden. Het was meer dan alleen het pronken met de beschermgoden; het was een blijk van geloof en ritueel dat gezien en gedeeld mocht worden. Sociale functie en persoonlijke inrichting, rite en gebruik, gingen in het klassieke atriumhuis hand in hand op het kruispunt van publieke belangen en private behoeftes.

Ook in mijn huis worden betekenisvolle plaatsen ingenomen door mensen die er ooit geleefd hebben. De fotowerken in mijn huis zijn niet slechts foto's van verdwenen plaatsen, maar ook de creatie van een nieuwe plaats en, in sommige gevallen, een *Lararium* voor alle geleefde lotgevallen. Soms is mijn huis een referentieplek en is de plaats van mijn *Lararium* dezelfde als in het antieke voorbeeldhuis. Soms is het fotowerk zelf een transformatie van de idee *Lararium* en de plaatsing ervan ontstaan uit de functie van de ruimtes. Zo wordt in mijn huis een 'voorouderbeeldje' van mijn vader getoond, althans de christelijke pendant ervan: de heilige Antonius (uit de serie *Domus Aeterna*). Een ander werk, *Slaapkamer dochter*, zou eerder tot de categorie *Penaten* gerekend kunnen worden. Het werk refereert aan het verlaten van ooit bewoonde plekken. *Lararia* ontstonden op plaatsen waar er behoefte aan was (vanuit religieus, sociaal en representatief oogpunt). Mijn foto's zouden vanuit referentieel oogpunt als plaatsgebonden gezien kunnen worden, maar als het huis wordt verlaten, betekent dat niet het einde van de foto's, dan worden ze zoals de *Penaten* op een andere manier getoond. Mijn fotowerken nemen beide posities in en zijn medebepalend voor de identiteit van de ruimte.

afb. 52
p. 67

Zichtlijnen, doorkijken en betekenisvorming

Van oudsher werd de *genius loci* bepaald en gelokaliseerd op het kruispunt van verschillende landschapstypen en de verbindingspunten tussen karaktereigen plaatsen. Het hart werd gevormd door de meer belangrijke, lees representatieve plekken, ruimtes. Norberg-Schulz beschouwt de *genius loci* als een existentiële regel om te wonen, maar het gebruik en de rites van de bewoners zelf zijn een even noodzakelijke voorwaarde voor het bouwen. Ook het kloppend hart is veranderlijk, door het gebruik van zijn bewoners. De mode, het tijdsbeeld, de context veranderen continu en hebben invloed op de *genius loci*. Zelfs de meest religieuze plekken in huis, gevat in de *Lararia*, zijn veranderlijk. De plek verschuift, maar ook de inhoud van de plek verandert, door wisselende samenstelling van huis- en voorouderbeelden. Dit alles is van invloed op de geest van de plek en laat zien dat ze aan sociaal, hiërarchisch, symbolisch en religieus gebruik onderhevig is. Het menselijk ingrijpen bepaalt de *genius loci* van een plek.

KRUISPUNT VI
22-10-2010

LEVEN IN ROME, STERVEN IN POMPEII

Laatste avond zoals beloofd: Canova aan de *Piazza del Popolo*. Nog één keer genieten van het plein en zijn verkeersdrukte: de ruziemakende taxichauffeurs, de chique dames met aangeklede hondjes, de moppende toeristen, de flanerende schoolmeisjes, de telefonerende mannen... Alle levens passeren elkaar op de *Piazza del Popolo*, het grote atrium achter de gelijknamige poort, het *vestibulum* van Rome, aan het einde van de *Via Flaminia*. Een kleurenpalet van mensen, in soorten en maten, van zwerver tot hotelgast, alles kruist elkaar vlekkeloos op het plein. Het is het sociale en geografische hart, waardoor je omsloten wordt nadat je de poort betreden hebt. Eenmaal binnen moet je zelf de richting bepalen, je eigen pad bewandelen. Welkom in Rome!

VI

FAMILIEHUIS

Casa della Caccia Antica

Terug uit Italië droom ik nog steeds van Pompeii, van de kou en de regen, van het geploeter, van de prachtige huizen, die als pareltjes voor mij opengingen achter de gesloten hekken, van de vele verhalen van de custodes die trouw met ons meewandelden, van de appelcake, kipnuggets en de *limoncello*, die wij voortdurend aangeboden kregen, en van de opdracht die ik mijzelf gesteld heb, namelijk mij deze atriumgeschiedenis eigen te maken in mijn artistieke werk.

Pompeii en Herculaneum (dat ik tevens bezocht) openbaarden zich aan mij als inzichtelijke plekken, die naast te bewonderen ook te bestuderen, analyseren en te begrijpen zijn. Ik heb gezien hoe de zichtlijnen werken en hoe ze architectonisch goed doordacht zijn. Ik heb gezien dat ze een belangrijke sociale functie hadden met vooral een representatieve betekenis. Langs die zichtlijnen werd ook duidelijk wat belangrijk was om te tonen. De representatieve functie kreeg daarmee ook een betekenis en verankering in de traditie. Tegelijkertijd werd duidelijk dat alles onderhevig is aan een mode- of tijdsbeeld. Ironisch genoeg is dat juist in Pompeii door toedoen van de

vulkaanuitbarsting goed terug te vinden. Waren Pompeii en Herculaneum niet vergaan, dan had paradoxalerwijs niemand enig inzicht in dit tijdsbeeld kunnen hebben.

Door de historische tijdlaag, die een paar eeuwen bouwgeschiedenis stolde, heb ik uitgebreid de mogelijkheid gekregen een paar periodes gedetailleerd in kaart te brengen. Ik heb mijn inspiratie gevonden in het *Casa della Caccia Antica*. Niet behorend tot de grote ontwikkelingsfase in Pompeii, maar juist tot de periode daarvoor. Niet vanuit een archeologisch standpunt, maar vanuit mijn blikveld als kunstenaar is dit huis voor mij perfect vanwege de maatvoering waar je je als mens toe kunt verhouden. Het is het enige huis in Pompeii dat werkelijk een vierkant *atrium* heeft en dat symmetrisch en ook asymmetrisch is. De zijwaartse vertrekken bieden een mooie tegenpool op de lengtesymmetrieas. En hoewel alle kamers uitkomen op het *atrium* en door de lengteas het huis is te overzien in de richting naar de belangrijkste ruimte, de familiekamer, is niet meteen zichtbaar wat er nog meer te zien is en is het een huis van dwalen en ontdekken. Het is een perfect samengaan van architectonische zichtlijn en menselijke maat en gebruik. Ik heb het voorbeeld voor mijn huis gevonden als plaats voor mijn foto's.

afb. 53-64
p. 68

Het performatieve

Ik probeer in mijn fotowerken een zoektocht naar plaatsen van betekenis zichtbaar te maken. Tegelijkertijd heb ik gezocht naar een manier om die foto's te tonen in een huis. De probleemstelling van het verbeelden van plaats wordt omgezet naar de methode: hoe bouw ik een huis om mijn foto's te tonen. Het bouwen van dat huis zie ik als een manier om de foto's zodanig te tonen dat ze een performatieve werking krijgen op de toeschouwer. Door de beschouwer in dat huis te plaatsen, wordt er een context gecreëerd voor mijn foto's; de beschouwer creëert zijn eigen zichtlijnen. Dat wat ik toon, krijgt de functie van een instrument dat medieert tussen het beeld en de beschouwer.

De (performance)kunstenaar/onderzoeker Chris Salter (1967) brengt bewust een scheiding aan tussen 'het representatieve' en 'het performatieve'.¹⁰⁰ Representatie veronderstelt een splitsing tussen een beeld (concreet bijvoorbeeld op doek of denkbeeldig in de hersenen), een beschrijving door middel van tekst, en het ding of de wereld die daarmee gerepresenteerd wordt – een referent.¹⁰¹ In de context van (neuro)cognitieve kennis betekent het woord representatie een correspondentie tussen een mentaal beeld of een symbool (een representatie) in de hersenen, en een object, of de wereld waarmee het symbool correspondeert. Representatie suggereert dus wel degelijk een hersenactiviteit, waarin de link tussen het beeld en de wereld waarmee het correspondeert, wordt gelegd. Het performatieve daarentegen (*performative/performatory/performativity*) wordt gedefinieerd als een expressie of wijze van uitdrukken die niet alleen een actie in taal beschrijft of representeert, maar ook iets teweegbrengt en in beweging zet.¹⁰² De Britse taalfilosoof John Langshaw Austin (1911-1960) zag dit gegeven als een belangrijke conditie voor de werking van taal. In de taalfilosofie wordt onderscheid gemaakt tussen constatief en performatief taalgebruik: tussen een uitspraak die iets betekent en vaststelt en een die iets voortbrengt of veroorzaakt.¹⁰³ Een tekst

betekent niet alleen iets, maar richt ook wat aan, is zelf ook een enscenering. Austin's theorie gaat over een nieuwe verhouding tussen een handeling en haar referent.¹⁰⁴ De performatieve methode wordt gedefinieerd als een expressie of wijze van uitdrukken die niet alleen een actie in taal beschrijft of representeert, maar ook iets activeert of performt. Performance als methode gaat niet uit van een gegeven realiteit die voorafgaat aan een persoonlijke ervaring, maar gaat uit van de wereld zelf die wordt opgevoerd, gespeeld, of de situatie waarin er actief een nieuwe wereld of realiteit (zonder gegeven dictaat) wordt geperformed.

Het begrip performance in de podiumkunsten kan verwijzen naar verschillende gebeurtenissen. Het kan een uitvoering van een bestaand muziek- of (muziek)theatraal stuk zijn, waarbij geen twee uitvoeringen identiek zijn. Wanneer uitvoeringen van een en hetzelfde stuk (soms behoorlijk) van elkaar verschillen, kunnen die bij de luisteraar/kijker iets anders teweegbrengen dan bij een eerdere beschouwing. Ook doet een uitvoering met iedere toeschouwer/luisteraar iets anders want geen twee toeschouwers/luisteraars zijn aan elkaar gelijk. Een performance in de podium- en beeldende kunst kan ook een fysiek optreden binnen een ogenschijnlijk vertrouwde context zijn, waarin acties plaatsvinden die de toeschouwer totaal niet had verwacht. De performance of actie verwijst dan naar een wereld voortbrengen, iets nieuws creëren, teweegbrengen. Het performatieve impliceert een wereld waarin onderwerpen en voorwerpen nog niet zijn ontstaan of zelfs gematerialiseerd, maar altijd in een staat van voortdurende verandering of transformatie zijn, die onstabiel is en moeilijk te herhalen.¹⁰⁵ Door mijn foto's in een onverwachte context te plaatsen, binnen de zichtlijnen van een klassiek atriumhuis, geef ik ze de functie van 'stille' performers die bij toeschouwers iets teweegbrengen. Het performatieve maakt en doet de wereld zelf op het moment dat er aanspraak op wordt gedaan (door de lezer, gebruiker, toeschouwer, het publiek).

EPILOOG

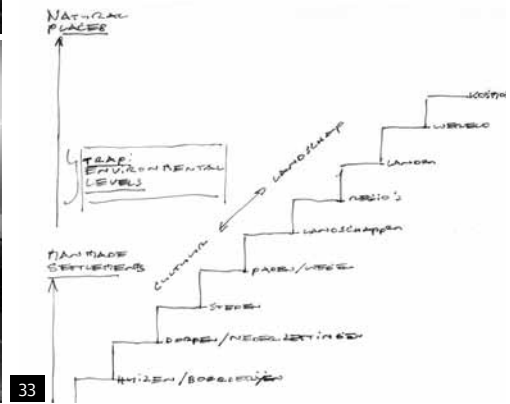
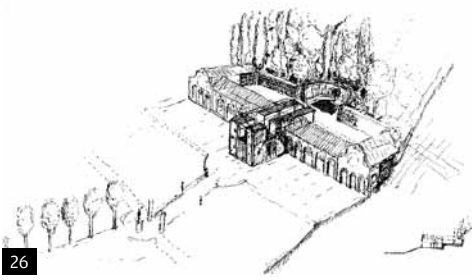
In deze *Halte* heb ik vanuit verschillende invalshoeken de *genius loci* benaderd, op het kruispunt van verschillende landschapstypen en karaktereigen plaatsen, en van architectonische zichtlijnen en het sociale verkeer. Ik heb ook laten zien dat een veranderende sociale context invloed heeft op de *genius loci*. In mijn fotowerken wil ik ingrijpen op een bepaalde plaats vanuit historische en sociale perspectieven.

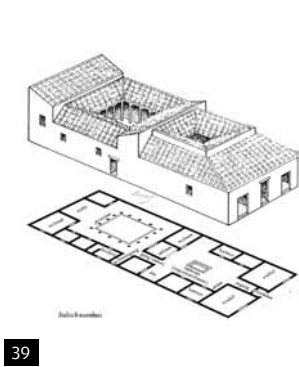
Elk goed kunstwerk heeft naast een inhoudelijke, betekenisgevende, ook een performatieve dimensie. Het trekt de aandacht, heeft een werking en produceert ervaringen. Deze dimensie hangt af van de aard van het kunstwerk. In mijn fotowerken wordt enerzijds een plaats verbeeld, maar anderzijds ook gecreëerd en getoond. Als fotograaf grijp ik in op die plaats. Mijn fotowerken brengen een wereld teweeg en doen op het moment van aanschouwing appel op (bijvoorbeeld het associatievermogen van) de toeschouwer. Het effect is juist het samengaan van het representatieve en het

performatieve. Daarbinnen vindt het kruisverkeer plaats dat door de toeschouwer te ervaren is. Het gaat er dan niet alleen om wát er zichtbaar wordt gemaakt (de foto('s), de plaats(en)), maar ook dát er zichtbaar wordt gemaakt (het huis dat wordt gebouwd): het wat en het dat vallen samen.¹⁰⁶ Wat ik door middel van mijn fotowerken zichtbaar maak, is de zoektocht naar plaatsen van betekenis. Hoe ik dat toon is de methodische aanpak. Datgene wat ik door middel van mijn fotowerken toon, verplaatst zich naar een mediërend, performatief instrument. De plaatsen krijgen een huis en voor het huis kies ik een plaats.

Mijn eerder genoemde fotowerk *Sanctuarium* doet verslag van een rituele handeling. Door de nauwgezette opstelling van de camera en de compositie van de foto heb ik geprobeerd het gevoel van aanwezigheid bij deze 'operatie' te bewerkstelligen. Wat ter plekke door mij werd aangetroffen en direct werd beleefd, heeft zich in het gehele maakproces van de foto reeds voltrokken. De scène wordt met het publiek gedeeld in het fotografisch resultaat van de lichtbak (niet van de plek die zich aan mij openbaarde) en dat maakt ook de foto zelf tot een performatieve ruimte. Geïnspireerd door Piranesi's *Carceri* probeer ik de toeschouwer actief te betrekken in het raadsel van de scène, de verbeelding van de plaats. De handeling heeft zich zojuist voltrokken, er is geen mens te zien, de arts heeft net zijn klompen uitgetrokken en is naar huis gegaan. De inhoud van de potten schommelt nog een beetje na bij het verlaten van de tafel. Juist omdat de foto licht geeft, een warme gloed uitstraalt en een quasi vrolijke uitstalling toont (een soort snoepwinkel), zal de toeschouwer in eerste instantie waarschijnlijk geen idee hebben van wat zich daar heeft afgespeeld en wat er in feite tentoongesteld staat.

Zoals in het Pompejaanse huis gekeken wordt via zichtlijnen en verkeersstromen, zo kan er ook gekeken worden binnen mijn fotowerken en de wijze waarop ik ze toon. Het zijn wegen, van binnen naar buiten, van private naar publieke plaatsen en vice versa. Er is plaats voor zowel intimiteit als ontmoeting en er zijn gebieden die over tijd(elijkheid) en dood gaan. Het is niet alleen een structuurgelijkenis tussen het atriumhuis en mijn fotowerken, maar de zichtlijnen in mijn fotowerken creëren ook beeldruimte binnen de gefotografeerde ruimte. Mijn foto's die zich afspelen op het kruispunt van zichtlijnen en sociaal verkeer, zijn een manifestatie van de *genius loci*. Met het bouwen van het huis actualiseer ik de *genius loci* en maak ik de foto performatief.







47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



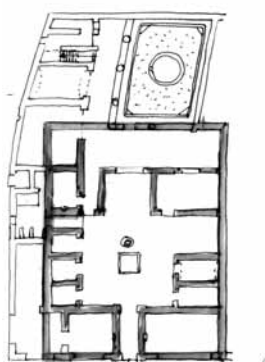
60



61



62



Handwritten notes in German, including "Handwritten notes in German" and "Handwritten notes in German".



63

64

