



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

PALIMPSEST

Over de betekende plaats

voor mijn vrienden

Proloog

OVERSCHREVEN LANDSCHAP

Stadsparken – stedelijke landschappen – zijn geliefde uitlaatplekken. Bij het krieken van de dag verschijnen hier wandelaars, sporters en hondenbezitters op het podium. Hun paden worden doorkruist met karretjes uit de kindercrèche, groepen schoolkinderen, bejaardenbegeleiders, etc. Met andere woorden: de dagelijkse gang van zaken van de vaste gebruikers van het park en die van de omringende permanente bewoners overlappen elkaar op gezette tijden voor een groot deel gedurende de hele dag. Het is er goed toeven voor al het kruisverkeer op elk moment van de dag.

In Rome zocht ik mijn geliefde Villa Ada op, op een frisse lenteochtend in maart 2012. Het is een prachtdag, de zon staat hoog aan een strakblauwe hemel. Het park staat in prille bloei, ook hier is de lente nog maar net ontsprongen. Ik sla af richting bokkenpad, het smalle geaccidenteerde pad in het bosgebied, en kom na een tiental meter tot mijn schrik tot de ontdekking dat het pad onbegaanbaar is. Sterker nog, het is een wildernis van gekapseide bomen, afgewaaide takken, losgerukte struiken en dichtgeslibd gebladerte. Er is soms geen doorkomen aan en ik vind ook de weg niet meer naar mijn strekheuvel, rijkelijk begroeid met pijnbomen, vanwaar ik zo'n mooi uitzicht heb over de vallei. Wel vind ik een overwoekerd huisje, maar om mijn plek te vinden moet ik een hele omweg maken door een doolhof van bosschages. In het verdwalen vind ik een prachtig zeshoekig huis, een toren, waarschijnlijk ooit een *folly* voor het, van oorsprong negentiende-eeuwse, park (een verdwaalde hond scharrelt er rond). Uiteindelijk vind ik mijn ideale plek. Het is geheel verlaten, geen kip die er meer komt. De hedendaagse herders laten hun kudde hier niet meer grazen, want de toegang is gesloten. Arcadië lijkt hier niet meer te bestaan. De herders hebben zich teruggetrokken naar de meer gebaande paden en groene weiden. Hier graast hun kudde. Honden snuffelen langs de nieuwe bankjes, waarop de herders achterover leunen, een krant lezen, roken of telefoneren.

Nagenoeg alle bankjes in Villa Ada zijn vervangen. Namen ze eerder nooit een vaste plaats in en werd hun ideale plaats mede bepaald door de tijdelijke gebruiker, nu zijn de nieuwe, vers in de lak staande bankjes vastgeklonken op de oude 'losse' plekken. De bankjes lijken het enige vaste en herkenbare punt in het overwoekerde bos. Het bos heeft de gevallen bomen tot zich genomen. Het is er weer voor zijn vaste bewoners: de vogels, de eekhoortjes en een enkel konijn. Arcadië heeft zich verplaatst naar de gebaande

afb. 123-125
p. 166

paden en met madeliefjes bezaaide velden, binnen een geplande en omheinde parkstructuur.

Later begrijp ik dat deze enorme ravage het gevolg is van de plotselinge en hevige sneeuwval in Rome, begin februari. Daar waren de bomen in Villa Ada niet tegen bestand. Als luciferstokjes zijn ze afgebroken, soms met wortel en al uit de grond gerukt. De destructie van het bos creëert echter ook nieuwe paden, mogelijkheden en perspectieven. Het geheel van verwoesting, overwoekering van natuurlijke en *man-made crossings* creëert nieuwe plaatsen, waarbinnen de oude geïncorporeerd zijn.

Wanneer ik een halfjaar later terug ben in het bos, valt mij op dat de nieuw ontstane paden volledig geïncorporeerd zijn in de verwoeste bosstructuur. Blauw geschilderde stippen markeren de toppen van afgebroken boomstronken en geven richting aan de vers ingelopen paden, die een natuurlijke weg hebben gebaad door wat is verwoest. Nieuwe kronkelwegen leiden het voetverkeer en bieden zo een doorgang voor de wandelaars en hun honden. De dagelijkse gang van zaken heeft zich aangepast.

Hoe krijgt een plek betekenis als die voortdurend verandert of overschreven wordt? Wat bepaalt de plaats gedurende de tijd? We zien in Villa Ada hierboven dat in het park een nieuwe structuur ontstaat, doordat de oude overschreven is en die (opnieuw) betekenis geeft. Steeds zal door de tijd zichtbaar gemaakt worden, wat niet meer herkenbaar is, doordat het verwoeste geïncorporeerd is in een nieuw geheel. Wat overblijft is een plaats, die alle plekken in tijd en geschiedenis heeft geïncorporeerd. Het is ook een nieuwe plek, want hoewel de oude plekken erin verscholen liggen, dragen ze bij aan de betekenis van de plaats. Bekend zijn de talloze voorbeelden van mensen die na een explosie, bomaanslag of aardbeving in de ravage hun huis zoeken en bij de herkenning van de drempel van de voordeur een kreet van geluk slaken. Hoewel de plek nagenoeg verdwenen is, blijft de vertrouwde plek in de herinnering van diegene die hem herkent, bestaan. Het is het totaal aan zichtbare en onherkenbare, soms atmosferische aspecten die de plaats, ook als die totaal veranderd is, betekenis geven. De waarneming wordt bepaald door de geschiedenis van het waargenomene en door de kennis van de waarnemer over het waargenomene. In die zin zullen twee waarnemers zelden hetzelfde ervaren.

KRUISPUNT I
ROMA, 27-03-2012

DE NIEUWE BANKJES VAN VILLA ADA

Zo veranderd het bos is, zo vast staan de bankjes. Het bos is verzwolgen door de druk van de natuur. Als een zware overkapping heeft de sneeuw de broze takken van de bomen laten knakken als luciferstokjes tot aan de boomstronken toe. In al het verval viel mijn oog op de bankjes. Een aantal was gerepareerd met nieuwe latten en sommige zelfs opnieuw gegoten (brandmerk Rome). Maar op cruciale punten, waar ik eerder opmerkte dat ze verplaatsbaar waren, staan ze nu vastgeklonken op de plaats. Alsof de *man-made* plaats het overneemt van de altijd fluctuerende natuur. Laten we dit maar fixeren. Het is voor mij het symbool van herinnering, zo in het hoofd geprent, maar ook weerbarstig, want het vervliegt. Waar de natuur vergaat doet de mens verwoede pogingen een oud beeld te behouden, het bestaande te veranderen of nieuwe plaatsen te creëren.

Hoe sterk tekent (karakteriseert, of zoals Norberg-Schulz het noemt 'symboliseert') de geschiedenis een bestaand beeld of locatie en kan dit de plaats inhoudelijk beïnvloeden of zelfs veranderen en betekenen (een nieuwe betekenis genereren)? Hoe afhankelijk is een plaats van zijn geschiedenis of kan de plaats een nieuwe betekenis krijgen door overschrijving ervan, wanneer er bijvoorbeeld iets anders gecreëerd wordt? En ook: zitten er grenzen aan de mogelijkheden en waardoor worden die bepaald?

afb. 126, 127
p. 166

Beeldend kunstenaar en dichter, schrijver Armando (1929) schildert noch beschrijft gebeurtenissen en zijn verhalen bevatten geen concrete verwijzingen naar daders en slachtoffers in de oorlog. Hij maakt beeld in taal en materie dat verwijst naar datgene dat onuitsprekelijk is, de gruwelen van de oorlog, de mens is slechts een stille getuige in zijn werk. Hij spreekt van 'schuldig landschap', dat wil zeggen een ogenschijnlijk neutraal boslandschap bij Amersfoort, met tsjilpende vogels op een zonnige zomerdag, een soort fictief Arcadië, blijkt het decor geweest te zijn van zijn tegenhanger, een concentratiekamp waar executies werden voltrokken, 'en de natuur laat met zich sollen, dat heb ik zelf gezien. En ze trekt zich nergens wat van aan. Alleen de wind kan de bladeren doen beven. Schuldig bos, schuldig landschap.'¹⁶⁶

Het landschap waar de misdaden zich hebben voltrokken kan niet meer neutraal zijn, het heeft zich medeplichtig gemaakt, alsof de plek zich als een beestachtig mens gedragen heeft. Het heeft er de schijn van dat sommige plekken van betekenis zich niet (meer) laten overschrijven. Wat er gebeurd is, gaat het bevattingsvermogen te boven, de mens mag niet meer ingrijpen. De factor tijd speelt hierin een bepalende rol. De napoleontische oorlogen beschouwen wij als een verhaal uit de geschiedenisboeken, de Tweede Wereldoorlog is van een andere orde, want nog zeer dichtbij en aanwezig in het bewustzijn van het moderne leven. Oorspronkelijk was de omgeving van het Poolse plaatsje Oświęcim een neutrale plek, in ieder geval een plek zonder de connotatie die er in en na de Tweede Wereldoorlog bij gekomen is. Het is door de concentratiekampen een schuldig landschap geworden, waarbij de oorspronkelijk neutrale plek uit ons bewustzijn verdwenen is door een agressieve ingreep die nooit meer ongedaan gemaakt kan worden. Men wil dat ook niet. Auschwitz wordt in stand gehouden 'om niet te vergeten', de herinneringsplek moet blijven. In 1993 werd, na jaren van conflict, een Karmelietessenklooster, dat in 1984 in gebruik genomen was op de plek waar het concentratiekamp was, gesloten. De plek mocht niet overschreven worden. Het concentratiekamp Auschwitz heeft het plaatsje Oświęcim voorgoed betekend en voorsnog lijken tijd en ruimte er bevroren. Het oude Oświęcim is met geweld van zijn oorspronkelijke identiteit beroofd en de nieuwe plek staat in een ieders bewustzijn gegrift als de plek waar het ultieme kwaad tegen de menselijkheid heeft plaatsgevonden, waar om die reden onmogelijk nog een laag overheen gelegd kan worden. Toch zijn er bij tijd en wijle signalen die aan die onwrikbaarheid lijken te knagen, getuige een bericht in NRC Handelsblad van 12 april 2013, waarin gewag wordt gemaakt van een felle discussie die is

ontstaan naar aanleiding van een commerciële advertentie van een touring-carbedrijf dat 'uitstapjes' naar Auschwitz organiseert.¹⁶⁷

In de verbeelding van die historisch beladen plaats neemt het beruchte Höcker-album een dubieuze plaats in.¹⁶⁸ Het privéfotoalbum van *SS-Obersturmführer* Karl Höcker, de adjudant van Rudolf Höss, de kampcommandant van Auschwitz, is na allerlei omzwervingen in 2007 in bezit van het US Holocaust Museum in Washington gekomen, en bevat alledaagse kiekjes van Höcker en zijn kornuiten (onder andere Höss en Mengele) op ligstoelen op een terras in idyllische setting, na een dag zware arbeid in het kamp. Het zijn gewone mensen die ontspannen lachen en muziek maken. Het verwarrende van het album is dat de foto's niet laten zien wat we weten, de gruwelen van de kampen (zoals wij ze kennen door de ogen van geallieerde fotografen). Het probeert juist deze beelden weg te wissen door er andere overheen te plaatsen.¹⁶⁹ Doordat wij weten dat de foto's door Karl Höcker gemaakt zijn, wie hij was, waar hij werkte, in wat voor functie, welke dag het was en wat er zich toen allemaal heeft afgespeeld, krijgen de foto's een andere lading. Tekst en beeld, geschiedenis en plaats zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden door het oog van de camera. De tegenstrijdigheid van gecreëerd beeld en gekende werkelijkheid geeft de foto's een indringende vervreemdende lading.¹⁷⁰ Juist door het weten wat in beeld onzichtbaar gemaakt wordt en het te vervangen door een nieuw, ogenschijnlijk vertrouwd beeld, claimt het beeld – ook in deze gruwelvariant – zijn eigen betekenis. De fotograaf maakte wat gezellige kiekjes, maar het effect op de waarnemer is tegenovergesteld: dat wat door middel van dit beeld genegeerd wordt, is in verheevde vorm aanwezig. De waarnemer van de foto ziet dwars door het beeld een werkelijkheid die door deze foto's ontkend wordt.

Overschrijving van de plaats

De historische gebeurtenissen zijn van doorslaggevende betekenis voor de plaats waar zich extremiteiten hebben voorgedaan en die zich niet laten weg-wissen. Wij kunnen niet in de toekomst kijken en bepalen of de tijd ook deze wandaden bij de collectieve geschiedenis zal inlijven. De geschiedenis laat zien dat geleidelijke overgangen in feite niet bestaan. Tijd en ruimte worden gemarkeerd door relatief kortstondige en hevige veranderingen, natuurgeweld, oorlogen, menselijke ingrepen, die pas heel veel later punten op een doorgaande tijdlijn worden, en die wij kunnen waarnemen als overschreven plaatsen. Er is een nieuwe situatie ontstaan vanuit een oude, maar die oorspronkelijke toestand blijft nog doorschemeren. Het overschrijven, in elkaar vlechten, doorschemeren en opnieuw betekenen komt het best tot uitdrukking in het begrip *palimpsest*. Een *palimpsest* vertolkt een nieuwe ingreep op een bestaande situatie die de oude overschrijft en schijnbaar onherstelbaar verandert. Het begrip stamt uit de antieke oudheid (ook wel *codex rescriptus* genoemd); het is een hergebruikt stuk perkament. De bovenste laag tekst op het perkament werd afgeschraapt met het doel het perkament opnieuw te kunnen beschrijven. Dit omdat perkament kostbaar was en er geen waarde werd gehecht aan de oorspronkelijke tekst. Je zou denken dat door de palimpsesten veel oude geschriften verloren zijn gegaan, maar het tegendeel is waar.

Vaak bleef de oorspronkelijke tekst nog deels zichtbaar en door onderzoek is de onderliggende tekst vaak goed te ontcijferen. Het is juist aan de kostbaarheid van het perkament en aan de palimpsesten te danken dat veel oude geschriften bewaard gebleven zijn.¹⁷¹ De nieuwe situatie of tekst, overschreven op de uitgekraste oude, levert een nieuwe tekst op en een nieuw beeld, waarin ook de oude resoneert.¹⁷² Het oude beeld stroomt door het nieuwe. De complexiteit en gelaagdheid maken de plaats betekenisvol.¹⁷³

Het begrip *palimpsest* is van wezenlijk belang bij het creëren van nieuwe plaatsen in mijn eigen werk, zowel in mijn fotowerk als in het huis dat ik onder de grond ga bouwen. Daartoe heb ik in Rome een van de belangrijkste hedendaagse grafhuizen (*Fosse Ardeatine*) bezocht, waarin de geschiedenis van de plek onmiskenbaar uitgangspunt was voor het nieuwe concept van de drie architecten en omgekeerd de gecreëerde architectuur een nieuwe betekenis geeft aan de historisch beladen plek.

II DE BETEKENDE PLAATS IN RUIMTE EN TIJD

Fosse Ardeatine

Nergens heb ik een betekende plaats zo sterk ervaren als bij *Fosse Ardeatine* in Rome. Dichtbij de eeuwige huizen van Rome ligt de meest indrukwekkende dodenplaats, niet als eeuwige rustplaats, maar door toedoen van een gruwelijke mensendaad ontstaan. Aan de overzijde van de catacombe van S. Calisto ligt een massagraf uit de Tweede Wereldoorlog. De massa-executie, door de Duitsers begaan in de nadagen van de Tweede Wereldoorlog, had voor de buitenwereld (af)gesloten en geheim moeten blijven. Uitgerekend in hetzelfde tufgesteente, waar twee millennia daarvoor de graven gehouwen werden voor de eerste christenen, vonden hier driehonderdvijfendertig onschuldige mannen de dood, als represaillemaatregel voor een geplande partizanenaanslag op een dertigtal marcherende Duitse militairen in de stad. Die maatregel luidde: tien gevangenen voor elke gevallen Duitser.¹⁷⁴ De naam *Fosse Ardeatine* verwijst naar de geografie en de locatie: de weg *Via Ardeatine* en de typische eigenschap van de *Fossae*, dat in het Latijn oorspronkelijk open groeves in de aarde of rots betekent. De gehele locatie is zowel een mausoleum, gebouwd in 1949, als een plaats (van het) delict. Echter door de wijze waarop het hedendaagse monument de historische plaats heeft geïncorporeerd, is het meer dan een doorsnee *memorial* voor oorlogsslachtoffers. Het is een nieuwe, gecreëerde plaats met buitengewoon veel respect voor de historisch beladen plek.

Over dit hoofdstuk in de recente Romeinse geschiedenis is veelvuldig geschreven en zijn de onderzoeken tot op heden gaande. Nog steeds wordt gedebatteerd over de oorzaak, aanleiding en gevolg en de prangende schuld-kwestie. Waren de partizanen ook schuldig aan hun daad, is het een officiële moordaanslag of een terroristische actie tegen de Duitsers (of tot het Duitse leger bekeerde Italiaanse soldaten)? En ook staat de gruwelijke Duitse

afb. 129
p. 166

afb. 130
p. 166

represaille nog steeds ter discussie bij onderzoekers, getuigen en nabestaanden.¹⁷⁵ Feit is dat de *Massacre van Fosse Ardeatine* in de stad Rome de enige grootstedelijke massale afslachting in Europa van deze omvang is en daarmee ook de meest verschrikkelijke in zijn soort. Vrij snel na de bevrijding werd er gesproken over de oprichting van een monument voor de omgebrachte slachtoffers. De bevolking was echter aanvankelijk tegen het plan. De lichamen waren ongeïdentificeerd begraven. De nabestaanden eisten dat de onvolledige lichamen eerst zouden worden opgegraven en geïdentificeerd, om ze daarna pas opnieuw te begraven.¹⁷⁶ Een moeilijke, maar essentiële taak voor de architecten om aan deze delicate kwestie vorm en inhoud te geven.

Ik wil mij hier richten op het monument als architectonisch concept, welke ingrepen de architecten op de plaats hebben gedaan en waarom ze die keuzes hebben gemaakt. Elk jaar worden de doden op 24 maart geëerd.¹⁷⁷ De honderden graven liggen vol met bossen bloemen, lelies, rozen, palmtakken, lauwerkransen, etc. Het architectonisch ontwerp – in feite één grote tombe, een rechthoekige monumentale vorm van 50 (l) × 25 (b) × circa 5 (h) meter, waaronder in ‘negatieve vorm’, op ondergronds niveau de rijen gelijkvormige stenen graven staan opgesteld – is een immense betonnen zwevende doos die haaks op de ingang van de groeve staat. Het idee van het architectentrio Giuseppe Perugini, Mario Fiorentino en Nello Aprile was een zwevende plaat te ontwerpen, als reactie op de grillige structuur van de tufsteen groeven. Het motto van het concept luidt ‘plechtig, stil en expressief’. Het monument is een exponent van de eerste naoorlogse moderne architectuur van Italië.¹⁷⁸ Symbolisch fungeert de zwevende plaat – slechts door zes pilaren gedragen – als een schaduw op de graven, wat het immense gewicht van de onderdrukking moet uitdrukken. De verschrikking biedt geen uitweg, slechts een glimp licht, die vrijkomt door de gleuf ruimte tussen de betonnen plaat en onderliggende tombes. In feite is het mausoleum van *Fosse Ardeatine* één grote grafsteen, wat het idee van gelijkheid voor alle gevallen versterkt.

Bij het bestuderen van de locatie en plannen van de architecten viel mij op dat er is uitgegaan van de situering van het zichtbare bovengrondse complex, waarin de ondergrondse tombe verscholen ligt. Twee assen doorkruisen de tombe en de omtrek van de zichtbare buitenkant van de groeve. Het kruispunt van de assen ligt op het midden van de rechthoekige façade van de tombe. In een hoek van 20 graden raakt de diagonaalas de uiterste punt van de kom van de groeves. De ingang van het gangenstelsel naar de plaats des oordeels is echter ongemoeid gelaten en bevindt zich slechts marginaal op de tekening van de locatie. Waarom is dat zo gedaan?

De gevoeligheid van de nabestaanden in acht genomen, moet er vrij snel na de oorlog het besef van zowel individuele rouw als collectieve herdenking zijn geweest. Rouw is volgens de historicus Matthias Heyl een vereiste om te kunnen herdenken en is in eerste instantie een individueel proces, dat betrekking heeft op een persoon of een groep met wie de rouwende in nauwe relatie stond.¹⁷⁹ Vaak wordt herdenking collectief geritualiseerd, met als doel het individuele gewicht van rouw te verlichten door het met de rouwende gemeenschap te delen. Terwijl rouw inhoudt dat de emotionele band met de individuele verlorene noodzakelijkerwijs losser wordt, kan herdenking gezien

afb. 131
p. 166

afb. 132
p. 167

afb. 133
p. 167

worden als een poging om een andere, vaak collectieve (getranscendeerde) in relatie tot de gebeurtenis, binding in stand te houden. Volgens Heyl is dit een tegenovergestelde beweging: de rouwende ontslaat de dode uit zijn dagelijkse leven (uitsluiting) om de herinnering aan hem in de herdenking weer te integreren (inclusie/integratie).

Deze beide processen in de omgang met verlies hebben de architecten subtiel weten te verenigen in het architectonisch plan, de geheel nieuwe locatie. *Fosse Ardeatine* is zowel een collectieve herdenkingsplaats, een publieke *memorial*, als een plaats voor persoonlijke rouw en herinnering. De plaats waar de afslachting plaatsvond, is echter buiten beschouwing gelaten in het (zware) architectonische concept, dat ogenschijnlijk slechts als geleiding dient naar de historische plaats. Dit maakt de tombe tegelijkertijd een lichte doos, die door de positiebepaling meevoert naar de ingang van de groeven. De oorspronkelijke groeven getuigen van twee grote explosiegaten, die de plaats delict voor altijd onzichtbaar hadden moeten maken. Ook hier spreekt een overschrijving van de geschiedenis, door bewust het zichtbare uit te bannen. De gaten moesten in feite de plaats van het delict verhullen, een kleine grot, waarin in groepen van vijf de mannen bij elkaar zijn gedreven om op elkaar leunend met een nekschot van het leven te worden beroofd.¹⁸⁰ Daarachter toont de kleine grot op een aangrijpende wijze, zoals Robert Katz het noemde, de *presence of death*.¹⁸¹ *Fosse Ardeatine* is een nieuwe plaats voor de doden in een moderne dodenstad. De gehele locatie is meer dan alleen een *memorial*, de plek veroorzaakt ook een historische sensatie. De tastbare relicten van de grot en de overweldigende tombe met alle doden dragen daartoe bij.¹⁸² Het gehele plan, ontstaan uit zichtlijnen, assen en kruispunten, geeft door zijn ontwerp een nieuwe dimensie aan de oorspronkelijk zwaar beladen, historische plek. De assen doorkruisen niet alleen het mausoleum en de omtrekken van de groeven, maar maken ook een verbinding met de ingang. Deze wordt gemarkeerd door een enorme marmeren sculptuur van drie aan elkaar vastgeklampte mensfiguren. *Fosse Ardeatine* is een sanctuarium voor al die mensen die er niet meer zijn.

De geschiedenis van Fosse Ardeatine heeft mij geïnspireerd tot het maken van mijn fotowerk *De Rots*, een plaats met een vergelijkbare overschreven geschiedenis, die ik in de foto tot uitdrukking heb willen brengen.

III DE BETEKENDE EN OVERSCHREVEN PLAATS. TRANSFORMATIE VAN TIJD EN RUIMTE *De Rots*

Het huis staat er nog steeds, een stille getuige van moedig verzet. Een schuilplaats, een ogenschijnlijk idyllische plaats, midden in de bossen op de top van een rotsachtige heuvel (462 m), waarnaar het huis is genoemd, La Rocchetta. Zachte zeewind waait door groen gebladerte; het is er koel

afb. 139
p. 167

afb. 140, 141
p. 167

afb. p. 119

afb. 142
p. 167

en stil. Een wandelpad dat ernaar toe loopt (de weg vanaf La Serra) door-
kruist als het ware het huis en voert langs zijwaartse terrassen verder naar
Ameglia (of het hoger gelegen Monte Marcello). Het huis is in drie stadia
gebouwd.¹⁸³ Het originele woonhuis (rechtergedeelte) is eenvoudig uit
rotsblokken en lestenen, afkomstig uit de omgeving, opgebouwd en pas
later gestuukt. Het huis heeft één verdieping en een voordeur. De as loopt
dwars door de voordeur naar de achterdeur verder het pad af. Dan is er
tijdens de tweede bouwphase een linkerzijingang ontstaan, die grenst aan
een kapel (boven de ingang kan ik voor de helft het jaartal 1826 ontwa-
ren). Door de uitbouw is een extra kamer ontstaan – een soort *cubicu-
lum*, een klein kamertje met een prachtig fresco van een weelderig Toscaans
heuvellandschap met daarop zo'n typisch huis in het bekende rode dode-
kop pigment geschilderd omgeven door cipressen. Door de raamopening
kijk je naar binnen met zicht op een illusionistisch geschilderd buiten.
In een nog latere bouwphase is de achterbouw ontstaan. Deze aanbouw –
zichtbaar vanaf de twee bogen aan de rechter zijkant van het huis – verlengen
de gang en creëren extra kamers, een groot buitenterras en een achterdeur
(die ook weer is dichtgemetseld), die op het terras uitkomen. Het huis is als
het ware natuurlijk gegroeid en naar de wensen van de bewoners uitgebreid.
Bruut geweld in 1944 maakte een einde aan de oase in de bossen. Er zitten
kogelgaten in het huis. Partizanen zijn er vermoord. Een plaquette boven de
ingang van het huis is de enige informatie, verder is er niets, geen functie van
het huis, geen gegevens over wie er gedurende welke tijd woonden. Het huis is
beschoten en iedereen is vermoord. Het verzet tegen het fascisme hield geen
stand. Het huis is sindsdien verlaten en vervallen. De plaquette is in 1975 aan-
gebracht ter herinnering van de slachtoffers. Het huis is geen trekpleister.
Hoewel het aan een officiële wandelroute ligt, komen er geen bezoekers. Het
is niet opgeknapt. Het huis raakt met het jaar meer in verval. Op een ge-
geven moment is het huis weg en zal slechts het pad, een enkele steen en de pla-
quette aan de plek herinneren.

Uitgangspunt voor het maken van de foto *De Rots* was in eerste instan-
tie het doorgronden van de *genius loci*.¹⁸⁴ De plaats ademt een serene stilte,
een ideale plaats, een grote open binnenruimte met landschapsschilderin-
gen en twee boven elkaar gelegen doorgangen, die de weg vrijmaken voor
het weelderig begroeide pad naar buiten. In deze vervallen, historische plek
resoneert ook de aanwezigheid van de dood, waarvan de kogelgaten in de
idealistische landschappen getuigen. De foto abstraheert de geschiedenis,
neemt afstand en plaatst de plek op een ander niveau in een nieuwe context.

Mijn fotowerk *De Rots* en het oorlogsmonument *Fosse Ardeatine* zijn
beide, maar ieder op een verschillend niveau, voorbeelden van de werking
van een *palimpsest* (*Fosse Ardeatine*: in de werkelijkheid als monument en *De
Rots* als een abstractie verder: een foto van een plek.). Tijd en ruimte vloeien
samen; in beide gevallen krijgt de nieuwe plaats een diepere, meerlagige bete-
kenis, waarin het verleden is geïncorporeerd.

Mijn onderzoek heeft mij ook nieuwe inzichten gegeven in het concept
van mijn bouwproject, dat ik *Familiehuis/Halte -2* heb gedoopt. Ik ga het
huis bouwen onder de grond in metrohalte Rokin op niveau min twee (één

van de vijf parkeerdekken). Door de implementatie in een bestaande situatie wordt het huis overschreven door hedendaagse tijdlijnen en er worden tegelijkertijd nieuwe zichtlijnen gecreëerd. Mijn ondergrondse installatie werkt als een palimpsest, maar op een vervreemdende manier. Het verleden (de oude Amsterdamse bodemlagen) wordt overschreven door het ingebrachte heden (het *Familiehuis*), maar tegelijkertijd is het 'heden' opgebouwd uit elementen van het verleden (het architectonische grondpatroon van het klassieke atriumhuis), gebruikmakend van de al eerder in de oude grondlagen ingebrachte nieuwe constructiewanden en -pijlers (dwars door de verschillende verdiepingen van de metroschacht). Het *Familiehuis* is qua idee en vorm iets ouds, qua materialisatie iets nieuws, dat wordt gebouwd in iets nieuws, de parkeergarage, die gebouwd wordt in iets eeuwenouds (de grondlagen van Amsterdam). De geschiedenis van de *Italische domus* gaf mij inzicht in veranderende bouwprocedures.¹⁸⁵ Onderwerp van onderzoek was hoe enerzijds de moderne *insulae*, Romeinse wooncomplexen, en anderzijds de fundamenten van de keizerlijke flatgebouwen ingrijpen op de onderliggende atriumhuizen en als het ware de oude ondergrondse kamers doorboren. Deze palimpsestische ingrepen hebben een grote impact op de oude *domus*, aangeraakt, veranderd en overschreven door de nieuwe tijd.

Rome, een palimpsest

Het idee van de *palimpsest* die Rome is, is in eerste instantie het rigoureuze ingrijpen van nieuwe bouwlagen, die in de tijd laag over laag de oude atriumhuizen of verkoolde resten van eerdere wooncomplexen doorboren, aantasten, overschrijven of zelfs totaal verwoesten. Maar tevens ontstaat er een heel ander beeld, door het afwisselend proces van wegschrappen, laten staan en overschrijven. Het zijn deze conglomeraties die het uiteindelijke beeld van de plaats bepalen. Rome was, afgezien van zijn vroege flatgebouwen, grootschedelijker dan het leek. Het echte proces van verstedelijking speelde zich op een laag onder de grond af, op de niveaus van de oude atriumhuizen, die door de funderingen van de nieuwe woonkazernes voorgoed zijn veranderd. Gekeken vanuit een hedendaags perspectief is Rome meer dan andere steden één grote palimpsestische ingreep.¹⁸⁶ Bouwlaag over bouwlaag hebben de stad gemaakt tot wat zij nu is.

Op zoek naar Romeinse equivalenten van het Pompejaanse atriumhuis bezocht ik in september 2011 de Palatijn. Wetende dat in vergelijking met Pompeii er ook in Rome in de laat-republikeinse tijd zulke *domūs* hebben bestaan, bezocht ik de *Casa di Augusto*, de *Casa di Livia* en de *Casa dei Grifi*.¹⁸⁷ Wat ik op deze eens Arcadische heuvel aantrof waren drie verstopte parels half verzonken onder de grond. Aangenomen wordt dat de atriumhuisstijl ook moet hebben bestaan in het Romeinse stadsgezicht en deze bestond eveneens uit een axiaal-symmetrische bouw, die ten dienste stond van formeel en sociaal gebruik van het huis. Er is echter een groot verschil met Pompeii: Rome verging niet onder het vulkanische as en de sociaal-maatschappelijke smaakveranderingen hebben hier in de vroege, eerste eeuwen na Chr. een enorme vlucht genomen. Een revolutie in de bouwpraktijk – door de ontdekking van *pozzolana*, een mengsel van tufsteen en cement dat de grond-

afb. 143
p. 168

afb. 144, 145
p. 168

afb. 146
p. 168

afb. 147-150
p. 168, 169

stof van beton vormt – veroorzaakte een explosie in de huizenbouw.¹⁸⁸ De Romeinse heuvels waren favoriete zones voor de destijds torenhoge flatgebouwen en boden de vele gestapelde appartementen een schitterende panorama view over de stad.¹⁸⁹ En zo verrezen de Romeinse flats ook op de Palatijn en werden de fundamenteën ervan bruut in de oude atriumhuizen geslagen. Het toont vooral hoe de atriumhuizen verdwenen voor de vele appartementencomplexen of *insulae* en hoe het antieke Rome een moderne stad werd.¹⁹⁰

afb. 151-153
p. 169

Tegelijkertijd laten de opeenvolgende keizerlijke paleizen op het Palatijn hun sporen na en hebben ze de oude atriumhuizen opgeslurpt. Zo beuken bijvoorbeeld de betonnen fundamenteën van het paleis van Domitianus dwars door de *Casa dei Grifi* en doorboort een (stut)muur van het paleis de voormalige slaapkamer van het atriumhuis. Juist aan dit karakteristieke *cubiculum* heeft het huis zijn naam te danken. In het tongewelf zijn – in stucwerk vervaardigd – twee naar elkaar toe gerichte griffioenen afgebeeld. De lompe ingreep, die de griffioenen voor het oog van elkaar scheidt, laat zien hoe een bestaande historische plek wordt ingelijfd in het nieuwe keizerlijk domein en hoe het nog slechts als kleine schatkamer – nota bene gesitueerd onder het keizerlijk *Lararium*! – bestaansrecht heeft. Ook de opvolgers van Augustus bouwden hier hun paleizen, in hun eigen smaak en op grote schaal, en eigenden zich de resten toe van hun voorgangers.¹⁹¹ Als een palimpsestische ingreep overschreven ze het voorbijge imperium en drukten zo hun eigen stempel op de door hen ingelijfde historische plek.

Met het verbouwen van een plaats wordt niet alleen de eerdere plaats overschreven, maar ook de gevestigde smaak komt in het gedrang. Zo raakte het *Casa dei Grifi* gewoonweg uit de mode en wilden de nieuwe bewoners – vanuit representatieve overwegingen – niet achterblijven.¹⁹² Ook hier zien we hoe in een veranderende sociaal-maatschappelijke context een smaak ontstaat en verandert.¹⁹³ De historische grond van het paleis van Domitianus had echter ook een belangrijke praktische functie. Het *Casa dei Grifi* functioneerde als basis voor de overliggende structuur, de historische bouw werd hergebruikt. Dit is een proces dat niet stilstaat. In dat proces van verandering (onderhevig aan het proces van verstedelijking) is het haast onvermijdelijk een oude plaats te overschrijven en te incorporeren in een nieuwe plaats. Zo vormt het een palimpsest, die zich ontwikkelt in een veranderende maatschappelijke context. Rome is bijzonder, hoewel op sommige plaatsen in de tijd gestold en gemusealiseerd, omdat dit proces zo goed zichtbaar is.

De kwaliteit van de nieuwe plaats ligt in de transformatie. De *genius loci*, die voelbaar blijft, verandert, omdat de context verandert. Dat maakt de nieuw ontstane situatie, die de oude heeft geïncorporeerd, alleen maar rijker en geeft een nieuwe betekenis aan het geheel. Die is wezenlijk voor mijn zoektocht naar de laatste plaats, die zich vooralsnog niet laat lokaliseren.

Waarom bouw ik dit huis? *Familiehuis/Halte -2*, zo ontstaan door historisch en locatieonderzoek, is, zoals eerder uiteengezet, geënt op het grondplan van een woonhuis naar Pompejaanse typologie op ware grootte. Met deze installatie vormt zich een performatief huis, dat, overeenkomstig de gegeven situatie in Amsterdam, tot stand komt door de aanwezigheid van en het spel met verschillende tijd- en ruimtelagen. In dit huis toon ik mijn fotowerken, die een geïntegreerd onderdeel van het huis gaan uitmaken, en op hun beurt de beschouwer activeren.

Tenslotte gaat het erom hoe deze installatie door de tijdelijke bewoner van het ondergrondse huis wordt beleefd. Het huis kan niet zonder zijn bewoners, het publiek speelt een belangrijke rol. De fotowerken en hun plaatsing ten opzichte van elkaar, het parcours binnen het huis, dat bepaald wordt door de kruising van de bestaande en geïmplementeerde situatie, doen een beroep op de toeschouwer. Niet alleen laat de installatie het publiek op een bepaalde manier acteren, maar het publiek is met zijn aanwezigheid ook een onmisbare actor in het werk.

Familiehuis/Halte -2

afb. p. 120, 121

De plaats die ik voor ogen heb om het *Familiehuis/Halte -2* te realiseren is de Noord/Zuidlijn, halte Rokin, te Amsterdam. In de drie jaar dat ik hier foto's maak, heb ik van nabij de bouwgeschiedenis gevolgd. *Familiehuis/Halte -2* is geïnspireerd op een klassiek atriumhuis uit Pompeii. Het werk is een reactie op de bewogen bouwhistorie van de Noord/Zuidlijn, die niet alleen over graven, maar ook over bouwen en dus wonen gaat.¹⁹⁴ De laatste ruimte van het huis, de *hortus*, is gewijd aan de geschiedenis van deze metrohalte, als metaforisch begin en einde; de *hortus* als laatste plaats van het atriumhuis toont ook het ontstaan van de metrohalte. Met het *Familiehuis/Halte -2* wil ik de archeologie van het metrostation uitlichten en de bijzondere culturele en historische waarde van deze plek tonen.

Met de installatie speel ik een spel met ruimte en tijd. Pompeii als verdwenen stad werd tweeduizend jaar later opgegraven. Het metrostation wordt gegraven in een eeuwenoude Amsterdamse bodem en doorboort de geschiedenis in vele tijd- en ruimtelagen. Hier bouw ik een huis, een modern huis anno nu, maar volgens het grondplan van twee millennia geleden. Zoals de bewoners van Pompeii eertijds de stad 'maakten' en er door hun aanwezigheid leven in brachten, zo wil ik dit huis tot leven laten brengen door de bezoekers, die voor de duur van het bezoek in feite de bewoners zijn. Hoewel de installatie bereikt wordt via een splinternieuwe hellingbaan, appelleert zij ook aan een dieper besef, namelijk een oude bodemlaag te betreden met negen eeuwen stadsgeschiedenis, en je even bewoner te voelen van een vermeend klassiek atriumhuis.

Juist het parkeerdek -2, een *non-place* gesitueerd op de tweede bouwlaag onder de grond boven de metrohalte, bleek de ideale plaats voor het

afb. 154, 155
p. 170

Familiehuis/Halte -2.¹⁹⁵ Ondanks, of liever gezegd dankzij het feit dat de constructie en fundamenteën van het metrostation (Y-kolommen en daarop bevestigde wandschijven) een zwaar stempel op het ontwerp drukken, levert dit tegelijkertijd een interessanter uitgangspunt op. Dit is een situatie die wordt getekend door het doorsnijden van bestaande, gerealiseerde elementen uit de nieuwbouw van de parkeergarage (de genoemde wandschijven) in een nieuw aangebrachte installatie, geënt op een historisch atriumhuis. Dit lijkt een chiasme, omdat de gecreëerde situatie een op historische gronden gebaseerde situatie is, maar juist de bestaande situatie (de kolommen en wand-schachten van de parkeergarage) grijpt in op de ingebrachte, het atriumhuis, en verandert deze rigoureus. De historische situatie wordt hier figuurlijk ingezet of zelfs omgedraaid: wat eerder was, wordt niet overschreven, maar blijft betonhard overeind staan en doorboort het nieuwe.¹⁹⁶

afb. 156
p. 170

afb. 157
p. 170

De installatie bestaat uit vele lagen: zij overschrijft de oude Amsterdamse grondlagen (waarin het metrostation gesitueerd is), maar ook andersom: de oude grondlagen overschrijven het nieuwe huis en maken er als het ware een oude vondst van. Heden en verleden, noord en zuid, coördinaten Amsterdam en Pompeii, ondergronds en bovengronds, doorkruisen elkaar, maar worden ook met elkaar vervlochten en vormen samen een nieuw geheel. Dat speelt in op de nog steeds actuele vraag over behouden of overschrijven, een huis geheel laten staan of het met fundamenteën doorboren, zoals in het antieke voorbeeld van de *Casa dei Grifi*, waarop een nieuw huis kan worden gebouwd.

afb. p. 122, 123

Dit historische gegeven, de oudere bouwlaag die dient als fundament voor het latere bouwen, is wezenlijk voor de ontwikkeling van mijn installatie. Om te begrijpen hoe de historische bouwlagen in elkaar zitten, heb ik dat onderzocht door middel van het bouwen van een maquette. Hier stuitte ik op een architectonisch probleem. Waar op locatie onder de grond de installatie uiteraard zou moeten wijken voor de gegeven situatie, bepaald door een gebouwde constructiewand, heb ik in de maquette de wanden van het ingebrachte huis laten prevaleren en beantwoord ik hier in feite aan de historische situatie. In de maquette dient de wandschijf als fundament/constructie voor de wanden van het latere huis.¹⁹⁷

Binnen de situatie van het metrostation wordt gesuggereerd dat er wellicht een huis had kunnen zijn en dat dit ontdekte huis de historische locatie toont (nog voordat de metrohalte werd aangelegd). De diagonaalas, waarop vanuit de positie van het huis bezien de wandschijven liggen, geeft de nieuwe zichtlijn aan. Door de architectonische zichtlijnen van het huis wordt men weliswaar via de centraalas door het huis geleid, maar de wandschijven geven in feite een andere richting aan naar de laatste plaats in het huis (de *hortus*). De wandschijven doorkruisen het huis van noord naar zuid in een diagonale beweging en creëren door hun ontmoeting met het geïmplementeerde huis een steeds groter wordende conflicterende situatie. Het is het cumulerend spel van bouwen en doorkruisen, van laag over laag, van geschiedenis en plaats die telkens weer overschreven worden.

Artistieke interventie

Familiehuis/Halte -2 is een artistieke interventie, die een synergetische relatie aangaat met de Noord/Zuidlijn. Dit op een Pompejaanse typologie geïnspireerde huis breng ik naar het heden en plaats ik onder de grond in het historische hart van Amsterdam. De artistieke interventie bestaat uit het geheel van de keuze van de locatie, de situering op de gegeven plek, het overbrengen van oorspronkelijke coördinaten, het kiezen van assen en scharnierpunten en de zichtbare consequenties hiervan, die van invloed zijn op het performatieve karakter van het huis.

Tijdens het ontwerpproces heb ik mij laten leiden door de vraag hoe ik met mijn ontwerp de *genius loci* van de plaats kan activeren en hoe ik vanuit mijn theorie en praktijk de *genius loci* actualiseer. Door mijn onderzoek naar het klassieke atriumhuis werd duidelijk dat de *genius loci* ook afhankelijk is van zijn sociale context. Bij een veranderende context, door bijvoorbeeld veranderende rites en sociaal gebruik van een plaats, zoals we gezien hebben in het klassieke atriumhuis, verandert de *genius loci*. We hebben tevens gezien dat ook dit gebruik onderhevig is aan smaak en ontwikkeling, en dus verandert. Het zet juist de richtlijnen uit voor nieuwe woonwensen: van een *domus* met ingebouwde intieme tuin, tot een uitgebreide *domus* met een doorgebroken *tablinum* en een publieke tuin, van een *domus* met een private blik naar buiten tot een immense *insula* met een gedeelde blik op dezelfde omgeving. Waar Norberg-Schulz onder invloed van Heidegger het denken over *genius loci* als regel stelt om te kunnen wonen, zou ik willen wijzen op het gebruik en de rites van de bewoners zelf, onder invloed van ruimte en tijd, als voorwaarde om te bouwen.¹⁹⁸ Net als in het oude Rome worden plaatsen niet alleen betekend maar ook gebruikt. Juist in dat gebruik krijgen ze betekenis. Het is precies die actieve omgang met ruimte en plaats waardoor het overschrijven in gang gezet wordt. Het gaat om het totaal van deze aspecten die de kwaliteiten van een plaats maken. Je zou kunnen zeggen dat de *genius loci* op drie wijzen bepaald wordt: in zijn essentie (de fysieke en atmosferische kwaliteiten van de plaats), in de sociale dimensie (door het gebruik van de mensen) en ten slotte door de historische dimensie (die bepaald wordt door de *palimpsest*). De *genius loci* wordt overschreven door het samenspel van mensen die op een bepaalde (historische) plek betekenis geven door hun aan- of afwezigheid. En daar zit ook de crux van de werking van mijn foto's. Ik creëer niet langer een subject-object waarnemingsrelatie, maar verander de rol van de beschouwer van een passieve, slechts kijken naar het beeld, in een actieve: de beschouwer wordt aan het werk gezet om in feite zijn eigen beeld te maken waar de foto hem toe uitnodigt.

Uit de ontmoeting van twee werelden is een veranderde situatie ontstaan. Niet de oude zichtlijnen en assen zijn leidend door het huis, ze worden doorboord, maar ook geleid, gevoed door de nieuwe assen, gevormd door de wandschijven, de constructiepillaren van de parkeergarage. Niet de centrale symmetrieas van *vestibulum* naar *hortus*, maar de diagonaalas dwars door de ruimtes, leidt de bezoeker naar de laatste plaats in het huis en ook naar het laatste werk dat die plaats accentueert. De Noord/Zuidsituatie bepaalt als het ware het sociale gebruik van de ruimte, namelijk die van toekomstige

afb. p. 124

afb. p. 125

parkeergarage (ook letterlijk parkeren: daar waar de beweging van halte naar halte tijdelijk tot stilstand komt). De installatie die de *genius loci* activeert, draagt bij aan de identiteit van de ruimte.

Ook in de identiteit van de plaats schuilt een chiasme, waarbij geschiedenis en moderne tijd elkaar schragen in een kruiselingse relatie: vanuit de nieuwe tijd worden uit de oude grondlagen eeuwenoude voorwerpen naar boven gehaald, tegelijkertijd gaat een nieuwe 'oude vondst' naar beneden. De Halte Rokin ligt op de meest historische plek van Amsterdam. Hier ligt de ontstaansgeschiedenis van de stad, waar vanaf het Damrak, via de Dam, het oude *Rakin* de stad instroomde. Het oude water ligt onder het diepste punt van de metro (minus 26 meter). De bouwgeschiedenis van de metro kent een geschiedenis die uit graven is ontstaan. Duizenden aldaar gevonden voorwerpen (in totaal van Damrak tot en met het Rokin 700.000 vondsten) vertellen eeuwen stadsgeschiedenis. Maar de metrobouw visualiseert ook die geschiedenis in lagen bebouwingen. Het is alsof door het graven de geschiedenis in lagen is afgepeld en het atriumhuis als het ware tevoorschijn is gekomen. Door de hedendaagse draagconstructie van de huidige parkeergarage is echter niet alles te zien en het laat zich slechts raden of er meer van de opgraving bestaat. Zoals ook bij opgravingen in Rome en omgeving zijn de tijdlagen zichtbaar en overschrijven ze elkaar in een wirwar van muren en wegen. Deze palimpseststructuur wist enerzijds de geschiedenis uit, maar legt haar anderzijds ook bloot. De bouw van de metro grijpt in op de stad – onzichtbaar bovengronds – maar legt tegelijkertijd – ondergronds – archeologische lagen bloot. Deze *palimpsest* en de nieuwe plaats die daarmee wordt gegenereerd, is de kern van het project. De installatie, waarin het nieuwe opgaat in het oude en omgekeerd, maakt dit zichtbaar. Samen bepalen oud en nieuw de genealogie van de plaats en geven zij een nieuwe dimensie aan de *genius loci*. Mijn werk, als reactie op de archeologie van de plaats, de feitelijke metrohalte als een soort omgekeerde opgraving, maakt het mogelijk door de geschiedenis te reizen.

afb. p. 126-129

Installatie in situ

Mijn installatie is een werk *in situ*, georiënteerd op een historische plaats, vertaald in een artistiek concept en getransponeerd naar een nieuwe locatie.

In de hedendaagse kunst spreken we voor het eerst van plaatsspecifiek, *site-specific art*, sinds de late jaren zestig van de vorige eeuw. Het begrip vindt zijn oorsprong in de minimalistische en post-minimalistische kunstpraktijken van die tijd. Plaatsgebonden kunst was aanvankelijk gebaseerd op een fenomenologisch of experimenteel begrip van de plaats. De plaats werd gezien als een actuele locatie, een tastbare realiteit, waarvan de identiteit bepaald werd door een unieke combinatie van fysieke elementen – lengte, hoogte, diepte, textuur, vorm van wanden en kamers – schaal en proportie van gebouwen of parken, bestaande lichtcondities, ventilatie, verkeerspatronen, topografische kenmerken, seizoen en klimaat, etc. De onbevuilde, ideale plaats van het modernistische denken, de *tabula rasa*, werd radicaal veranderd in de rauwe materialiteit van het natuurlijke landschap en van de hedendaagse ruimte. De plaats van kunst werd niet langer waargenomen als een brandschone ruimte, een *white cube*, maar als een reële plaats. Het kunstwerk

werd deel van de plaats en herstructureerde zowel conceptueel als in de perceptie de organisatie van de plaats.¹⁹⁹

De Amerikaanse kunsthistorica Miwon Kwon zet de genealogie van plaatsgebonden kunst uiteen in drie paradigma's. Fenomenologische, sociaal/institutionele en discursieve *site-specificity* hebben vanaf de jaren zestig een transformatie doorgemaakt van een fysieke locatie naar een discursieve vector. De autonome houding die gepaard gaat met het eerste fenomenologische paradigma krijgt een keerpunt wanneer de kunstenaar zich ook daadwerkelijk gaat bemoeien met de actuele, gefixeerde of gearde plaats. Kwon stelt dat de autonomie die aanvankelijk in dienst staat van de superieure houding van de kunstenaar en zijn onverschilligheid ten opzichte van de omgeving – een succesvol kunstenaar plaatst zijn monumentale sculptuur op een plein dat goed bij het werk past – plaatsmaakt voor de wens van de kunstenaar om onder zijn regie een kunstwerk te vervaardigen specifiek voor een bepaalde plaats. Telde in eerste instantie het fysiek aanwezige kunstwerk, waarbij een geschikte locatie gezocht moet worden, als uitstalling of verlengstuk van het atelier van de kunstenaar, de galerie of het museum, zonder werkelijke aandacht voor de fysieke condities van de plaats waarop het kunstwerk wordt gestald, in de late jaren zestig, begin jaren zeventig verschuift dit standpunt. Plaatsgebonden werk draagt dan bij aan de context en fysieke condities van de plaats, en vice versa: de specifieke fysieke plaats draagt bij aan de context en functie van het kunstwerk. *Site-specificity* kent dan zijn eigen fenomenologische uitgangspunten in relatie tot de specifieke fysieke plaats.

De twee andere paradigma's sociaal/institutionele en discursieve *site-specificity* worden in verband gebracht met een houding, die van respectievelijk integratie en interventie. Waar de autonome positie van de kunstenaar met betrekking tot het kunstwerk in eerste instantie te maken had met de incorporatie van het kunstwerk binnen de gegeven fysieke plaats, wordt de houding bij het tweede paradigma – ongeveer vanaf medio jaren zeventig – in relatie gebracht met de instituties: de neutrale expositieruimte van galleries en musea. De sociale en politieke betekenis van de plaats specifieke kunst voltrekt zich binnen het culturele kader van de galerie of het museum en staat daarmee ook in dienst van de institutionele bemoeienis (verkoop en marketing). Wanneer bij het derde paradigma – ongeveer vanaf de jaren negentig – de *site-specificity* in fysieke zin wordt verlaten komt plaatsgeoriënteerde kunst in relatie te staan tot andere culturele praktijken, niet-kunstruimtes en -instituties, en worden daarmee onderwerpen aangesneden die verder reiken dan de kunst *pur sang*, en die aanschurken tegen sociaal-maatschappelijke thema's. De aanvankelijk gefixeerde, fysieke, actuele plaats wordt een discursieve vector – ongegrond, fluïde, virtueel – en een discours van kennis en ideeën. De houding van de kunstenaar verandert in een onderhoudende, avontuurlijke, sociaal-maatschappelijk betrokken, kritisch ondervragende, onderzoekende, interveniërende, etc. en hij bedient zich van vele disciplines die ook buiten het kunstdiscours liggen: antropologie, sociologie, economie, politicologie, literatuur, psychologie, filosofie, archeologie, (kunst)geschiedenis, natuur- en cultuurwetenschappen, (landschaps)architectuur en stedenbouw, computertechnologie, etnografie, etc.²⁰⁰ De kunstenaar stippelt als een

reiziger van plaats naar plaats zijn eigen koers uit. Zijn pad is een persoonlijk *itinerarium*, de plaatsen die hij aandoet, zijn fysiek, institutioneel, sociaal en discursief tegelijkertijd. Bovenal probeert hij zijn publiek te verleiden om plaats te nemen en te participeren in de door hem aangedane plaatsen. Volgens Kwon ligt de crux van (het betekenen van) de plek in de plaatsgebondenheid: ten eerste *in situ* bepaald, ten tweede sociaal-institutioneel gerelateerd en ten derde discursief: het eigen pad/de eigen plek van de kunstenaar. De vraag van Kwon: hoe definieert de kunstenaar zijn eigen plaats? staat haaks op de vraagstelling van kunsthistoricus en filosoof Jason Gaiger: hoe definieert de kunstenaar zijn eigen rol? Kritisch onder de loep genomen brengt hij de paradigma's juist direct in verband met de veranderende houding en positionering van de kunstenaar.²⁰¹

In de hedendaagse kunstpraktijk opereren de drie paradigma's naast en door elkaar, of zijn zelfs vertegenwoordigd in een en dezelfde kunstenaar. Plaatsgebonden wordt plaatsgeoriënteerde kunst en verbindt institutionele met discursieve plaatsen. De voorheen fysieke of fenomenologisch bepaalde plaats wordt een pragmatische plaats, een *functional site*, waarin informele, immateriële, intertekstuele (in plaats van ruimtelijk bepaalde) aspecten de boventoon voeren.²⁰²

In deze traditie van het *in situ* werken staat mijn installatie, echter niet gemaakt voor een bepaalde plek, maar vanuit studie naar en analyse van de oorspronkelijke plek, geïmplementeerd in de nieuwe locatie, door een artistieke interventie. Plaatsen kun je creëren, zowel in de verbeelding als in concreto. Kunstwerk en plaats zijn één; door de conflictsituaties of ontmoetingspunten van wandschijven en *Familiehuis* zijn plek en kunst in elkaar geschoven, en is het geheel van plaats en kunst samen bepalend voor zowel het kunstwerk als de nieuwe plaats: *Familiehuis/Halte -2*.

Performatief environment

De artistieke interventie bestaat uit een kruisverkeer tussen de gegeven locatie en de geïmplementeerde op een 'antieke' geënte situatie, maar kan niet zonder het gebruik door haar publiek. Uitdrukkelijk noem ik hier het woord artistiek, omdat de interventies, ontstaan op het kruispunt van wandschijven en huis, samen de installatie bepalen. De artistieke interventie is in een aantal gevallen bepalend voor de plaatsing van de fotowerken (grote Duratrans lichtbakken en C-prints). Het fotowerk conflicteert of versterkt de situatie.²⁰³ Artistieke interventie en fotowerken zijn één.

Familiehuis/Halte -2 is als een *apparatus*, zoals Chris Salter het noemt, een machine die als actor de bezoeker activeert om iets te doen.²⁰⁴ In de *Berlijnse Sleutel* behandelt de Franse socioloog en filosoof Bruno Latour (1947) het verschil tussen het representatieve en het performatieve aan de hand van alledaagse zaken als verkeersdrempels en deurdrangers, en minder alledaagse, zoals de Berlijnse sleutel.²⁰⁵ Deze atypische ijzeren sleutel heeft aan elk eind een identieke baard en wordt gebruikt in Berlijnse appartementsgebouwen. Na opening van de buitendeur wordt de sleutel in zijn geheel door het slot geduwd om die aan de binnenkant verantwoord weer af te sluiten. Je kunt de sleutel er pas weer uithalen als je de deur aan de binnenkant op slot gedaan

hebt. Sleutel en slot bewerkstelligen een bepaalde houding bij de gebruiker. Latour laat aan de hand van het voorbeeld het verschil tussen de begrippen intermediair en mediatie zien. Als de sleutel een intermediair is, doet hij zelf niets dan het dragen, transporteren, verplaatsen, belichamen, verdinglijken, objectiveren, weerspiegelen, etc. van de betekenis van het gebod aan de gebruiker (de poort achter zich sluiten). Met de sleutel als mediatie, waarmee in feite het handelen van de mediators wordt aangeduid, wordt de betekenis niet alleen meer getransporteerd door het medium, maar ook geconstitueerd, verplaatst, herschepen, gewijzigd, dus vertaald. De sleutel symboliseert niet, weerspiegelt niet, verdinglijkt niet etc., maar maakt, vormt (de disciplinaire betrekkingen). Anders dan de intermediair alleen middel is om het doel te bereiken, is de mediator tegelijkertijd middel en doel. Van een simpel werktuig wordt de sleutel drager van een mediator, een actor, een handelend werkzaam subject. Het brengt de machine en de gebruiker op een performatieve wijze samen.

De performativiteit van de sleutel of het object van mediatie werkt echter ook directief. De sleutel (ook wel *Schliesszwangschlüssel* genoemd), gebiedt en controleert het sociale gedrag van de bewoners en bezoekers van het gebouw. Anders dan het Romeinse *timeslot* van de Romeinse *domus*, waarmee in een uitgekende afstemming tussen architectuur en gebruik het publieke en private verkeer geregeld werd, is dit Berlijnse slot door zijn materiële uitvoering bepalend voor het naar binnen of naar buiten mogen gaan. Wie de materiële code niet opvolgt krijgt geen toegang. De sleutel performt op een directieve, dwingende wijze. Hij verplicht, dicteert de bezoeker iets te doen, zonder rekening te houden met de bezoeker zelf. In een ruimtelijke constellatie kun je dit vergelijken met de alles bepalende *routing* in (IKEA) woonboulevards of tentoonstellingen, die de bezoeker via een uitgestippeld parcours (met zoveel mogelijk verleidingen) naar de kassa of museumshop loodsen.²⁰⁶

Mijn *domus* suggereert ruimtelijk gebruik, dat een vorm van *routing* zou kunnen oproepen, echter de *routing* is hier de zichtlijnen. Bedachte zichtlijnen (de oorspronkelijke van het *Familiehuis*) en ontstane zichtlijnen (op locatie de *Halte -2*) komen samen, maar functioneren pas echt door het gebruik ervan. Dit kan alleen maar ontstaan als we uitgaan van het publiek, niet als lijdend voorwerp dat ondergaat, maar als subject dat handelt, en van de evenredige inbreng van het publiek met zijn eigen geschiedenis, bagage en persoonlijke associatie.²⁰⁷ Voor het *Familiehuis/Halte -2* zie ik dat als volgt geconcretiseerd. De bezoeker voegt niet alleen puur met zijn aanwezigheid, maar ook met zijn kennis en achtergrond, zijn horizon of vanuit zijn eigen perspectief, zijn persoonlijk gebruik en ervaring van de ruimtes een extra dimensie toe, waarmee ook hij de *genius loci* activeert. De eigen ervaring en interpretatie van de bezoeker kleurt tevens de betekenis van plaats. Het huis 'doet', maar het wordt ook in laatste instantie 'gedaan' door de bezoeker, die met zijn eigen geschiedenis het *Familiehuis/Halte -2* betekent. *Palimpsest*, sociaal gebruik en *genius loci* gaan dan samen, omdat de laatste overschreven wordt en niet in de laatste plaats door het gebruik van het publiek, dat de plek, zij het temporeel, (steeds) opnieuw betekenis geeft. Misschien geldt hier wel bijna letterlijk: kunst is openbare ruimte.

KRUISPUNT II
VOOR BART

DE BETEKENDE PLAATS

Ver weg van het centrum, langs de rafelranden van de stad, langs trein-sporen en uitvalswegen, zet Bart Lodewijks nieuwe lijnen uit. Met mijn goede vriend fietste ik ruim twee jaar geleden naar Moskou. Hij met zijn stads- en ik met mijn vouwfiets, baanden we ons een weg langs het morsige spoor, waaraan de zogenoemde wijk in Gent grenst, waar hij ter plekke werkte. Grote witte krijtstrepen, soms perspectivische lijnen, over vervallen gebouwen, leegstaande fabrieken en bij een enkele overgebleven oude bewoner tot in de slaapkamer, betekent hij daar letterlijk de plekken die er bijna niet meer toe doen. Het zijn vaak verlaten, versleten en vergeten plaatsen, die een verre geschiedenis ademen; transpositieplaatsen van het naar binnen- en buitengaand verkeer. Als een lint rijgen de strepen de verloren oorden aan elkaar, een witte waslijn die de gebouwen siert, verbindt, maar ook opnieuw activeert en in gebruik stelt. De tekening is een betekening van de plekken, het laat de bijna teloor gegane geschiedenis opnieuw bloeien en het maakt tegelijk een nieuwe geschiedenis door de tekening, die ook resoluut dwars over de huizen en zelfs in de huizen krast (en de bewoners verrast). Maar voor even, het materiaal is krijt en door het weer en de tijd vergankelijk. Dan ebt de tekening weer weg. Maar de geschiedenis blijft. De huizen en fabriekspanden, kamers en wagons dragen voor altijd een nieuwe geschiedenis. De herinnering, de verhalen, de documentatie hebben de plek voor altijd veranderd en maakt het met alle 'betekende' huizen een betekende plaats.²⁰⁸

V

DE DROOM WORDT REALITEIT WORDT VERBEELDING

Het verhaal krijgt een andere wending. Na een hoopvolle start waarbij de partners van de Noord/Zuidlijn warmlopen voor de plannen, eigen suggesties doen en actief betrokken zijn, loopt toch niet alles volgens plan. De complexiteit van mijn bouwproject is peanuts vergeleken bij de infrastructuur en logistiek van het Noord/Zuidlijnproject. De planning verandert, de belangen en verantwoordelijkheden van en tussen de diverse diensten conflicteren, de gemeentepolitiek speelt een rol, de recessie doet een duits in het zakje, beter gezegd, haalt diverse duitsen uit het zakje. Ondergrond en bovengrond lijken op verschillende coördinaten te koersen. Werkelijkheid en ideaal lopen uit elkaar. Iedereen moet zijn hoofd erbij houden. Mijn project wordt in de wacht gezet. Wat blijft is de onverminderde hulp op de werkvloer, de goede contacten, de ondergrondse bezoeken, het moeiteloos ter beschikking stellen van tekeningen om mijn ontwerpen te kunnen optimaliseren.

Met hulp van de Noord/Zuidlijn collega's wordt er een 3D-animatie vervaardigd. In eerste instantie als promotiefilmpje voor mijn project en de Noord/Zuidlijn bedoeld, werd ik gegrepen door het idee dat ook in dit geval het gecreëerde ideaal geen werkelijkheid hoeft te zijn. Wellicht zijn de idee en het ontwerp wel belangrijker dan de realisatie. Dat de bouwgeschiedenis (ook de grote bouwgeschiedenis) tegenslagen kent, hoort in feite bij het verhaal. Berucht is het verhaal van de architect Richard Meyer die in Rome tien jaar heeft moeten wachten totdat zijn bouwplannen voor de *Ara Pacis* (het gebouw om de graftombe van keizer Augustus) gerealiseerd konden worden.

De animo was bij de architect ver te zoeken, toen hij gevraagd werd ook de stedelijke ontwikkeling van het gebied op zich te nemen.

Ik put energie, inspiratie en goede hoop uit Federico Fellini's *Roma*. De film heeft me op een ander gedachtespoor gezet. De Italiaanse cineast (1920-1993) maakte in 1976 zijn beroemde film, aan de eeuwige en veranderende stad opgedragen. De film speelt zich af in de jaren vijftig van de vorige eeuw en laat het volkse Rome uit Fellini's jeugd zien, maar ook de gigantische veranderingen van de stad, zoals de aanleg van de Metrolijn B. Destijds zijn daar veel archeologische vondsten gedaan. De film toont een fragment, waarin een archeoloog een groep onderzoekers onder de grond meevoert, om hun een muur te laten zien, waarvan hij aanneemt dat daarachter een *catacombe* of wellicht een Romeinse *domus* ligt. Een gigantische machine boort er met een indringend geluid een gat in. De groep is getuige van de ontdekking van het huis, klimt, gewapend met schijnwerpers, het opengemaakte gat in en laat zich in het Romeinse huis zakken. Daar ontdekken ze tientallen fresco's (gestalten van mannen, vrouwen, grote ogen die in de schijnwerpers staren) en vloermozaïeken, die onder water staan. Een enorme luchtstroom voert door het opengebroken gat het huis in. Plotseling ontdekt één van de onderzoekers dat onder het licht van de schijnwerper het fresco opeens verdwijnt en de andere onderzoekers zien dat stuk voor stuk ook gebeuren; alle fresco's worden door het licht en de lucht geheel aangetast en verdwijnen in het niets, alsof ze er nooit zijn geweest. Het atriumhuis is voor even ontdekt uit het stof van 2000 jaar, maar verdwijnt voorgoed op het moment dat het in aanraking komt met de moderne tijd.

In Formia bezocht ik het graf dat waarschijnlijk van Cicero was (110 km ten zuiden van Rome, gelegen aan de Via Appia). Een hoogbejaarde bewoner attendeerde mij op het grote Romeinse aquaduct dat tot 1944 vanaf de achterliggende berg, Monte Casino, over de stad liep. In de Tweede Wereldoorlog is het aquaduct geheel platgebombardeerd. Alleen in een enkele herinnering, zoals die van de man, bestaat het nog.

Zo zou het ook met de installatie kunnen zijn, een huis onder de grond dat er ooit geweest is (virtueel, of werkelijk gerealiseerd), maar dat overschreven is door de plaats (plannen en politiek) en vooral de tijd, de nieuwe behoeften en eisen (van de *domini*) voor de bouw van de metro, opdat mijn plan nog slechts utopisch bestaat. Je kunt dit als een destructie zien, het meest frustrerende wat er is: niet gerealiseerd te krijgen wat je in gedachte hebt (zoals destijds ook Richard Meyer overkwam).

Tegelijkertijd zijn we in een tijd beland, waarin een ander sociaal gebruik en nog meer een veranderende sociale ervaring, de boventoon voert. We hoeven niet alles meer in werkelijkheid te zien, we kunnen het ook virtueel ervaren. En hoeveel moeite het ook kostte in het analoge tijdperk, om opgravingen te reconstrueren, aan te vullen ter plekke, mozaïeken te restaureren, modellen in kurk te bouwen of zelfs situaties 1:1 in mergel na te bouwen, zijn er desondanks applicaties, die slechts virtueel bepaald worden. Door middel van nieuwe ontwikkelingen op het gebied van (mobiele) media en technologie kunnen we niet alleen dat wat geweest is opnieuw ervaren, maar kunnen we ook iets suggereren wat er wellicht kan zijn of had kunnen zijn. Archeologen,

planologen, architecten, etc. doen er hun voordeel mee. Het publiek wordt deelgenoot gemaakt van een voorproefje van een echte ervaring, en soms is dat voorproefje de enige en echte ervaring.

Ik bezocht het Palazzo Valentini (schuin tegenover de zuil van Trajanus bij het gelijknamige forum, een buurt met aanzien, ook al in de Romeinse tijd), tegenwoordig het zogenaamde provinciehuis van Rome. Ook hier heeft men een enorme *domus* ontdekt (compleet met een thermencomplex) en die blootgelegd en opengesteld voor het publiek. Maar hoe? Niets vermoedend treed je als bezoeker in een lichtspektakel (met voice-over in zwaar Amerikaans accent), dat op gezette tijden een stukje badcomplex of vloermozaïek belicht. Waar zijn de grote schijnwerpers, denk ik nog en waarom moet ik dit allemaal ondergaan? Maar geleidelijk aan word ik van bad- naar wooncomplex meegevoerd in het archeologisch onderzoek dat zich toont door middel van een virtuele *experience* (het modewoord in de museumwereld) en zo wordt overgebracht naar het publiek. Sterker nog, het virtuele neemt de schamele resten van het huis over – verwoest door een aardbeving in de 6de eeuw n.Chr. – en bouwt via de reële resten, zoals vloermozaïeken, wanden en fresco's verder op. Alsof we in een boek, of moderner gezegd: een interactieve cd-rom staan, die ter plekke laat zien hoe het huis er mogelijk uit gezien zou kunnen hebben. Anderzijds speelt de gehele 3D-*in situ* ook heel slim in op archeologisch onderzoek en vult dat, naast de 3D-animatie ter plekke, aan met getekende *layers*, over de werkelijke resten geprojecteerd. Intrigerend wordt het daar waar (de resten van) het werkelijke mozaïek wordt aangevuld met de virtuele interpretatie. Het is alsof de werkelijke vergane situatie wordt overschreven door de virtuele, maar waar de werkelijke is vergaan, en in animatie lijkt dat alsof de vergane resten worden opgeslurpt door de virtuele, laat dit ook een nieuw proces zien, dat van reconstructie en hercreëren. Dit lijkt archeologische reconstructies overbodig te maken, bespaart ruimte (zie de vele 'open' archeologische vlaktes, doch van belang in Rome) en maakt op een nieuwe manier zichtbaar.

afb. 158, 159
p. 170

afb. p. 130, 131

Wat mij fascineert is welke performatieve werking een *App* op de bezoeker kan hebben en de handeling die hij/zij op locatie moet uitvoeren om onder de grond te geraken. Anders dan tien trappen af moet hij nu wel eens zoveel keren 'graven met zijn vingers' (de handeling van de gebruiker op het *touch screen*) om op het diepste niveau te komen. Daar komt de gebruiker bij mijn *Familiehuis/Halte -2* en begeeft zich, voor dat moment de bewoner van het virtuele huis, op interactief terrein en mag zich zelf een weg banen.

EPILOOG

In de *Domus Romana di Palazzo Valentini* was ik erg onder de indruk van de materiële uitstraling van de in wezen glossy 3D-animatie. Doordat deze geprojecteerd werd op de antieke wanden leek het of de virtuele wanden een materiële kwaliteit kregen. Door de verweerde ondergrond wordt onze associatie gevoed met echtheid, immers wij associëren oudheidkundige monu-

menten altijd met verval. De muren als ondergrond materialiseren de 3D-animatie. Materiële ervaring en virtuele ontdekking bestaan in mijn installatie evenwaardig naast elkaar. Het huis dat in eerste instantie gerealiseerd zou worden, wordt op een andere manier uitgevoerd en daarvoor zijn verschillende media aangewend. Al het materiaal dat ik tijdens dit bouwtraject heb ontwikkeld, wordt ingezet om op een aantal manieren 'het huis dat zou zijn' te tonen. Niet alleen de taal, maar ook een object kan performatief zijn, kunst als een object dat iets bewerkstelligt.²⁰⁹ In het discours aangezwengeld door Michael Fried over minimalistische versus modernistische kunst, zie ik mijn installatie als een zachte variant op de vaak dwingende aanwezigheid van installatiekunst. Ik nodig mensen uit, maar ik leg niet één onontkoombare vorm op, ik laat de keuze aan de beschouwer. Ik doe een handreiking en men mag die aannemen. Ook wordt men uitgedaagd te reflecteren op wat het nu betekent dat het huis onder het Rokin niet daadwerkelijk wordt gebouwd, maar wel op een andere manier getoond en ervaren kan worden door middel van een film of in virtuele zin met een 3D-animatie en een *App*.

afb. p. 132, 133

Fellini heeft in zijn film gebruik gemaakt van de geschiedenis van zijn plaats: Rome, waarin bouwlaag op bouwlaag is gestapeld en er talloze resten van oude bouwgeschiedenis gevonden zijn. Feit is dat men bij de aanleg van de metrolijnen in Rome gestuit is op diverse Romeinse resten. Door blootstelling aan de moderne tijd (lucht en licht) vervaagden de fresco's, die bleven voor heel even bestaan (in filmbeeld) om hen daarna voorgoed te laten verdwijnen. In de film waren er resten van een klassiek atriumhuis, waar niemand het bestaan van wist. De moderne tijd besluit tot de aanleg van een metrolijn onder de grond. Men gaat graven, stuit op dit huis, het huis verdwijnt en het is er voor de tweede keer niet meer.

Familiehuis/Halte -2, bestaat in mijn verbeelding en door middel van het boek, de maquette, de *App*, enz. ook in die van de toeschouwer – er wordt immers een ander beroep gedaan op diens verbeeldingskracht. Hoewel alle betrokkenen tot stand wilden brengen wat er voorheen niet was, stelt de moderne tijd haar eigen eisen: planning, financiën, oplevering. Het plan kan niet in fysieke zin gerealiseerd, maar wel op een andere manier performatief getoond worden. Film, 3D-animatie en *App* overschrijven als het ware het 'echte' ondergrondse huis in een omgekeerde tijdbeleving. Er wordt geen film gemaakt van wat er was, maar een film van wat geweest zou kunnen zijn. Virtuele performativiteit of materiële ervaring, beide overschrijven de tijd- en ruimte gebonden installatie. En daarmee keer ik terug naar Fellini's fragment in *Roma*; alles, boortunnels, boorkoppen, het huis met de fresco's is gemaakt in zijn studio en heeft nooit echt bestaan.



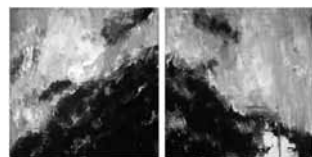
123



124



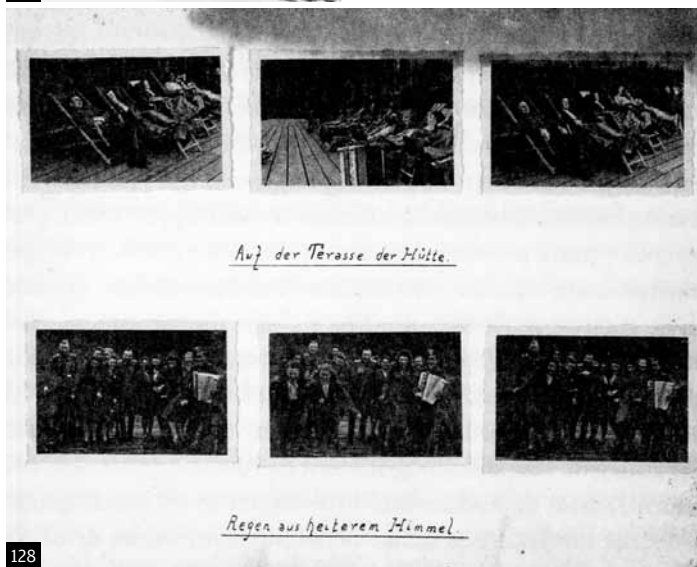
125



126



127



128



129



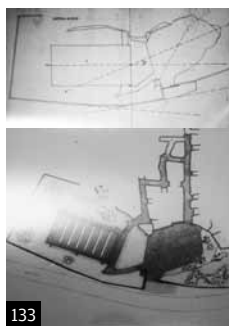
130



131



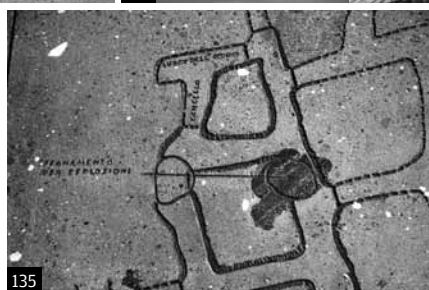
132



133



134



135



136



137



138



139



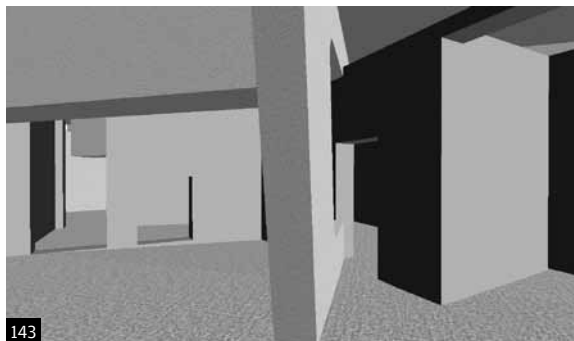
140



141



142



143



144



145



146



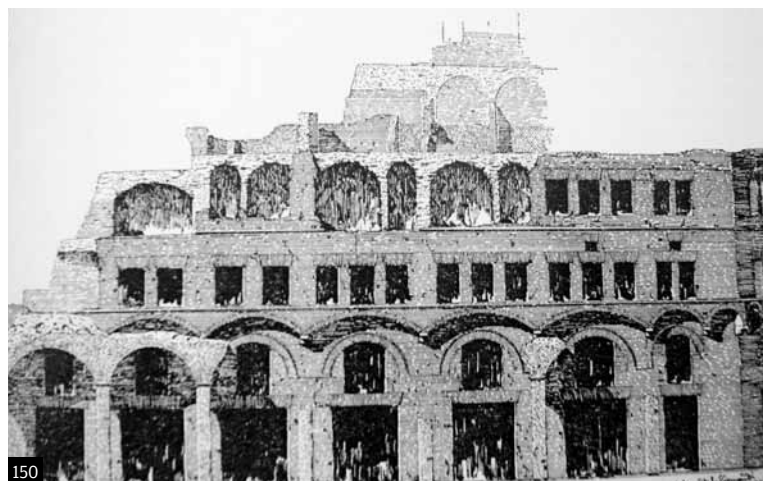
147



149



148



150



151



152



153

