

ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten

Act Natural

*De Natuur als Leermeester*

Hester Louter

Honours Programme

Peter Sonderen & Caro de Feijter

13/05/2018

*Natuur is voor tevredenen of legen.*

*En dan: wat is natuur nog in dit land?*

*Een stukje bos, ter grootte van een krant,*

*Een heuvel met wat villaatjes ertegen.*

J.C Bloem, fragment uit *Domweg gelukkig in de Dapperstraat*, opgenomen in  
'verzamelde gedichten', Athenaeum – Polak & Van Genneep 1965, p. 38

## Samenvatting

Dit document bestaat uit twee onderdelen. In het eerste onderdeel beschrijf ik mijn bevindingen van het Honourslab van ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten en Radboud Universiteit met het thema Post-Truth. Instituten als de wetenschap en de kerk lijken in de tijdsspanne van Post-Truth zeggenschap te verliezen. Tegelijkertijd wordt de ervaring van het individu steeds vaker als waarheid geacht. Deze ontwikkeling vormt het uitgangspunt voor het tweede deel van dit document: een onderzoek naar de gevolgen van deze trend in het instituut van de kunst.

Het onderzoek bestaat uit drie hoofdstukken. Het eerste hoofdstuk getuigd aan de hand van teksten van Andrea Fraser, Claire Bishop en Boris Groys dat het instituut van de kunst in de huidige tijd ontmaskerd wordt. Ook wordt er gesuggereerd dat de natuur, tot welke het instituut van de kunst zich al langere tijd verhoudt, kan fungeren als leermeester voor de praktijk van een kunstenaar. Het tweede hoofdstuk baseert zich op deze stelling en ontwikkeld een begrip van natuur, door de fenomenen 'de tuin' en 'de wildernis' te bestuderen, aan de hand van de praktijk van Edward Clydesdale Thomson en het theoretische naslagwerk van Erik A. De Jong en William Cronon.

Het derde hoofdstuk brengt het ontmaskerde instituut van de kunst in verband met de tuin en de wildernis door te stellen dat materialiteit een constante factor is in zowel de praktijk van een kunstenaar als in de natuur. Echter toont dit onderzoek ook een fundamenteel verschil in deze materialiteit. Dit verschil bevindt zich in de maakbaarheid van een kunstwerk, in tegenstelling tot een natuurlijk element wat juist uit zichzelf tot stand komt. Hoewel natuur en kunst in de eerste instantie overeenkomsten lijken te tonen, is het juist het verschil tussen deze twee disciplines dat de kunstenaar uitdaagt om zich te positioneren.

## Inhoudsopgave

Inleidend fragment	1
Samenvatting	2
Inhoudsopgave	3
Honourslab	4
Onderzoek	6
Het instituut van de kunst ontmaskerd	7
Grip op natuur: de tuin en de wildernis	10
Materialiteit als constante	15
Bibliografie	18

## Honourslab

De aanleiding van deze tekst is het Honourslab<sup>1</sup> van de Radboud Universiteit en ArtEZ Hogeschool voor de kunsten, wat het academische jaar 2017-2018 van oktober t/m februari heeft plaatsgevonden. Studenten van verschillende faculteiten van zowel de kunstacademie in Arnhem als de Nijmeegse universiteit gaven zelf vorm aan een serie bijeenkomsten over het thema Post-Truth. De eerste bijeenkomsten waren gericht op kennismaking, onderzoek naar Post-Truth en het verdiepen en verbreden van kennis over het thema door het bezoeken van lezingen. Vervolgens vormden studenten groepjes waarin zij naar eigen inzicht een bijeenkomst konden voorbereiden.

Het uiteenlopende karakter van de door de studenten vormgegeven bijeenkomsten, zorgt voor een brede verkenning van het begrip Post-Truth. Vanuit professionele of persoonlijke interesse kozen studenten voor het belichten van een bepaald facet. Zo hebben we gekeken naar benaderingen van realiteit als omschreven door verschillende filosofen. De theorie van Baudrillard betreffende simulacra en simulatie bleken bijvoorbeeld aan de grondslag van het begrip Post-Truth te liggen. Baudrillard spreekt namelijk van ‘The Real & The Referent’: het werkelijke of ook wel het reële, en het beeld of de reflectie daarvan. De reflectie met eigen verworden identiteit zich opnieuw reflecteren. Zodoende is de originele referent geen verwijzing meer naar het werkelijke; of, zou dat net zo goed niet kunnen zijn. Er bestaan geen directe beelden maar alleen gelijkwaardig lege interpretaties. Een hiërarchie gaat verloren; alle interpretaties zijn daardoor even “waar”.

Een ander aspect van het thema Post-Truth betreft een veranderende maatstaf tussen objectieve en subjectieve kennis. Een aantal studenten merkten een trend op waarbij meer waarde gehecht wordt aan persoonlijke ervaring, in plaats van kennis die eerder als feitelijk te boek stond. Deze ontwikkeling toont zich bijvoorbeeld in het uitwisselen van ervaringen op verschillende online gezondheidsfora. Op deze pagina's worden tips gedeeld die kwaaltjes verlichten. Doordat iemand aan den lijve heeft ondervonden dat een bepaald middel werkzaam is tegen lichamelijke klachten, wordt dit middel als helend geacht, ook al is dit niet wetenschappelijk onderbouwt. Kennis wordt

---

<sup>1</sup> Interdisciplinair onderdeel van de Radboud Honours Academy, deze keer in samenwerking met ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten. Begeleid door Martijn Stevens(RU), Casper Kirkels(RU), Caro de Feijter (ArtEZ)

vergaard uit eigen ervaring, in plaats van op basis van empirische feiten. Een feit of verandering wordt door deze eigen ervaring minder abstract, omdat men dan het verschil kan voelen.

De effectiviteit, ofwel het resultaat, van het ervaren van een emotie heeft op korte termijn en in directe eigen omgeving een impact, in tegenstelling tot droge feiten, die een abstracte, nog niet voelbare toekomst voorspellen die vaak op lange termijn pas merkbaar is. Subjectieve kennis blijkt zich effectief te bewijzen, doordat de gevolgen van deze kennis reeds ondervonden is. Het gevoel en intuïtie lijken ijkpunten te zijn geworden waarmee iemand zijn normen en waarden kan bepalen, waar eerst het verstand c.q. de wetenschap vaak doorslaggevend was.

De bijeenkomst die ik zelf in samenwerking met een filosofie- en communicatiewetenschap student heb voorbereid, richtte zich op het begrip maakbaarheid. Het autonome karakter van dit begrip zou misschien een brug kunnen slaan tussen wetenschap en kunst. Tot de verbeelding spreken is hierin een kernwaarde. Een letterlijke vertaling daarvan vonden wij in de moderne technologische ontwikkeling van *Augmented Reality* (AR) oftewel toegevoegde realiteit. De kwaliteit van deze technologie kan zich beroepen op het toegevoegde. Anders dan in *Virtual Reality* (VR) waarbij een schijnwerkelijkheid wordt gerealiseerd door het vormgeven van een virtuele wereld, wordt er door middel van AR ingespeeld op de werkelijke omgeving waar de participant zich in bevindt. De reeds bestaande omgeving wordt gemanipuleerd door virtuele karakters of objecten toe te voegen, waardoor de ervaring ontstaat dat de werkelijke omgeving door een individu aangepast kan worden, oftewel dat de werkelijkheid waar de participant zich op dat moment in bevindt maakbaar is geworden.

Uiteindelijk heeft dit geleid tot de volgende definitie van het Post-Truth tijdperk: een tijdsspanne waarin erkend wordt dat meerdere waarheden op non-hiërarchische wijze naast elkaar kunnen bestaan, en waarin men zich op het recht beroept om zelf een 'alternative fact' vorm te geven. De verantwoordelijkheid voor het "creëren" lijkt zich daarmee verplaatst te hebben van het Goddelijke naar het alledaagse. Er is geen sprake meer van een enkele schepper; de hiërarchie verwatert. Instanties zoals de wetenschap en het geloof maken niet langer de waarheid uit. Persoonlijke ervaringen worden daarentegen steeds meer gewaardeerd.

## Onderzoek

Het doel van dit onderzoek is mijn bevindingen van het Honourslab toepassen op mijn eigen praktijk als beeldend kunstenaar. Tijdens de bijeenkomst van 16/01/2018 hebben studenten van ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten en Radboud Universiteit op basis van persoonlijke ervaringen ondervonden dat het individu steeds vaker een eigen waarheid vormgeeft. Deze trend heeft weerslag op het aantal volgers van instituten als de kerk (Van der Meiden 16; Wil en Holman 1) en de wetenschap (Bloemink 29). Mijn onderzoek baseert zich op deze ontwikkeling, waarin ook het instituut van de kunst meer fluïde wordt (Fraser 43-44). Begrippen als interdisciplinariteit en pluraliteit beschrijven het huidige kunstklimaat (Groys 3), doordat kunstwerken zich positioneren op het raakvlak met een andere discipline. Het instituut van de kunst verbindt zich ook steeds meer met het individu, de toeschouwer en sociale kwesties die spelen in de huidige maatschappij (Bishop, "Artificial Hells", 6).

De pluralistische trend van de kunstwereld wil ik onderzoeken door mijn praktijk te verbinden aan het begrip 'natuur'. Ik heb gekozen voor natuur, omdat ik denk dat er een overeenkomst is met kunst. Zowel kunst als natuur hebben connotaties met het vrije, het autonome en het onbeheersbare. In het verleden is er ook al geschreven over het raakvlak tussen de twee disciplines. Het is bij uitstek ook "Het Genie" zoals beschreven door Kant (174), die tussen natuur en cultuur laveert. Een recente vertaling van deze gedachte is het project "Non-Urban Garden: tuinen van de 21 eeuw"<sup>2</sup> waarin een viertal hedendaagse kunstenaars uitgedaagd wordt om zich tot het fenomeen van de tuin te verhouden (Sonderen 13). Ik wil mij echter op grond van de relatie tussen kunst en natuur specifiek richten op de rol van de individuele kunstenaar. Dit leidt mij tot de onderzoeksvraag: kan de natuur vorm geven aan mijn praktijk als beeldend kunstenaar in het fluïde hedendaagse kunstklimaat? Om dit in te perken vertaal ik natuur in *de tuin* en in *de wildernis*.

Om deze onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden, zal ik eerst theorieën van drie Amerikaanse kunsttheoretici bespreken, Andrea Fraser, Claire Bishop en Boris Groys, die samen met mijn persoonlijke ervaringen van het Honourslab wat betreft interdisciplinariteit en pluraliteit illustreren hoe het instituut van de kunst door hedendaagse kunstenaars ontmaskerd wordt. Vervolgens bestudeer ik het begrip natuur, aan de hand van het concept

---

<sup>2</sup> Dit project is nog steeds te bezoeken in Diepenheim (OV). Het onderzoek van de vier kunstenaars die deelnemen aan het project is opgenomen in de gelijknamige publicatie.

van 'de tuin' en 'wildernis' als omschreven door respectievelijk Erik A. De Jong en William Cronon, geïntroduceerd door aantal praktijkvoorbeelden van andere beeldend kunstenaars en hun verschillende werkwijzen met betrekking tot het begrip natuur. Een tweetal werken van Edward Clydesdale Thomson vormt hierin een leidraad. Zowel de theoretische als praktische bronnen worden bestudeerd op de begrippen die ze omschrijven en op de omgang met de natuur die zij suggereren. Tot slot zal ik aan de hand van deze bevindingen onderzoeken op welke manier de natuur, in de vorm van de tuin en de wildernis, in mijn praktijk aanwezig is of kan zijn.

### Het instituut van de kunst ontmaskerd

Het essay "Why does Fred Sandback's work make my cry?" is geschreven door de Amerikaanse performance kunstenaar Andrea Fraser, die onder andere bekend staat om haar institutionele kritiek, een kunstvorm die de deelnemers van het instituut van de kunst van binnenuit probeert te forceren tot een kritisch en zelfbewust platform (Bishop, "Artificial Hells", 3). Dit essay is de basis voor een 'Artists on Artists' lezing die ze heeft gegeven bij Dia Art Foundation. Ze schrijft over haar ontmoeting met het werk van Fred Sandback bij Dia:Chelsea (1996-1997), die haar – tot haar eigen verbazing – in snikken deed uitbarsten. In dit essay, en de gelijknamige lezing, onderzoekt zij of ze het aspect van het werk van Sandback kan duiden wat haar destijds zo emotioneerde.

Het werk van Sandback betreft een zeer minimalistische stelling van staaldraad op een vijftal locaties in de galerie, die specifiek ontworpen zijn voor de plek waar ze geplaatst zijn. De lijnen zijn zo ontworpen dat ze bijna verdwijnen in de architectuur van de ruimte: ze vallen niet op totdat het perspectief van de toeschouwer verandert. Fraser vermoedt dat dit werk haar zo raakte, omdat het haar confronteerde met haar eigen aanwezigheid in de galerie, in plaats van de aanwezigheid van de kunstenaar. Ze denkt dat Sandback dit heeft kunnen bereiken, door de fysieke uitvoering van het werk tot het absolute minimum te beperken, zodat het werk zelf bijna een verdwijnt, en daarmee ook de aanwezigheid van de kunstenaar. Ze oppert dat het Sandback misschien wel gelukt is om zichzelf zodoende uit het instituut van de kunst terug te trekken.

Kunst en het instituut zijn onlosmakelijk aan elkaar verbonden (Fraser 7). Dit betekent dat kunst niet zonder het instituut kan bestaan, en het instituut niet zonder de kunst. Net als kunst niet buiten het instituut kan bestaan, suggereert Fraser, kan zij, als



kunstenares zijnde, ook niet buiten het instituut treden. Een poging om de kunst te verlossen van het instituut, beschrijft zij als zelfdestructief, omdat zij samen met de kunst ook zelf ook zou stoppen te bestaan. Overdonderd door dit besef van het onmogelijke karakter van kunst, op een schijnbaar normale dag bij Dia:Chelsea, barst Fraser in tranen uit; tranen die haar eigen verhouding tot het instituut van de kunst reflecteren.

Het is de tragedie van het kunstwerk die Fraser beschrijft die aan de grondslag ligt van dit onderzoek. Kunstenaars zijn tegelijkertijd de makers als de bestrijders van het instituut van de kunst. Door alle pogingen door kunstenaars om het instituut naar eigen hand te zetten, te omzeilen, uit te dagen en te confronteren, ontstaat er een conflict tussen de kunstenaar en het instituut. Het is juist dit geweld, volgens Fraser, wat de kunstenaar drijft om te blijven werken. Fraser beschrijft dat het geïnternaliseerde conflict is van een institutioneel lichaam wij – kunstenaars – in ons dragen, en wat ons dwingt het instituut af te breken (9).

Waar Fraser de persoonlijke noodzaak van de kunstenaar benadrukt om zich kritisch tegenover het instituut van de kunst te stellen, focust de Amerikaanse kunstkritica- en historica Claire Bishop voornamelijk op nieuwe vormen van museale kunst. In 'Radical Museology' onderzoekt ze de functie van het museum in het huidige kunstklimaat, door drie musea uit te lichten: het Van Abbemuseum in Eindhoven, Museo Reina Sofia in Madrid en het Metelkova Museum of Contemporary Art in Ljubljana. Bishop maakt een onderscheid tussen het "old and new museum". Het oude museum staat voor musea met (meestal) een vaste collectie die tentoonstellingen maken over bepaalde onderwerpen; het nieuwe museum zijn platformen die zelf geen collectie hebben maar bekende werken voor korte tijd tonen<sup>3</sup>. Economische redenen lijken het bij deze kunstplatformen af te leggen tegen artistieke waarden. Bishop heeft kritiek op het zogenaamde nieuwe museum, omdat de werken getoond worden in een vacuüm: ze zijn slechts met elkaar verbonden door een onderwerp, maar zij bevragen elkaar of het onderwerp niet. Bishop noemt deze – volgens haar – nietszeggende tentoonstellingen 'presentism', omdat de werken zich niet verhouden tot eerdere of latere ontwikkelingen in de kunst- en andere disciplines.

---

<sup>3</sup> De Kunsthal in Rotterdam is een recent voorbeeld van zo'n nieuw museum. Op dit moment tonen zij de tentoonstelling 'Hyperrealisme Sculptuur', een zogenaamde blockbuster tentoonstellingen die een groot publiek aan trekt.

Bishop is van mening dat het oude, meer traditionele museum daarom meer waarde heeft. Het verschil is het discursieve karakter: kan zowel historisch zijn, zoals het MoMA in New York, of sociaal-politiek, zoals het Van Abbe in Eindhoven. Bishop introduceert het begrip 'dialectical temporality' (6), wat ze tegenover 'presentism' stelt, om te beschrijven hoe een tentoonstelling ergens over kan gaan, bijvoorbeeld door een bepaald onderwerp aan te snijden. Anders dan bij het vacuüm, gaan de werken een verbinding, in de vorm van een gesprek of een dialectiek, met elkaar aan. Het zijn niet langer losse werken die een bepaald label delen, maar doordat werken op elkaar reageren wordt de tentoonstelling discursief. Zodoende reageren tentoonstellingen in het oude museum niet alleen op de kunstwereld, maar ook op historische en maatschappelijke zaken.

Een andere schrijver die pleit voor een besef dat het instituut van de kunst niet geïsoleerd is, is de kunstcriticus en filosoof Boris Groys. Hij stelt dat het instituut van de kunst juist beter zichtbaar wordt als het zich verbindt met andere faculteiten. Zijn publicatie 'Art Power' benadrukt de veelzijdigheid waarin een kunstwerk invloed kan uitoefenen. Door te schrijven over pluralisme en macht, beschrijft Groys waarom een eenzijdige opvatting van het kunstwerk als machtobject de kunstkritiek- en beschouwing te kort doet.

In de introductie van zijn publicatie benoemt hij moderne en hedendaagse kunst als pluralistisch, omdat een kunstwerk buiten de kunstwereld probeert te treden en daardoor steeds moeilijker te duiden wordt (6). De herkomst van dit pluralisme denkt Groys te vinden in de relatie die moderne kunst met macht heeft (4). Hij stelt dat moderne kunst gelijk staat aan een balans in macht; een oneindige vorm van macht. Dit staat tegenover de politieke macht, wat juist grillig en kortstondig van aard is. Deze tegenstelling kwam volgens hem aan het licht na de Tweede Wereldoorlog. Kunstobjecten kregen een politiek karakter, omdat deze objecten buiten het domein van de kunst wilden treden. Hij noemt deze objecten 'paradoxale objecten' (3). Dit ziet hij als reden waarom moderne kunst – waar hij voornamelijk op focust in dit boek – een te ruim begrip is om in één keer over te schrijven in het kader van kunsthistorisch- of beschouwend onderzoek. Dit pluralisme is op een andere manier juist wel heel erg belangrijk, namelijk om een discours voor de moderne kunst te ontwikkelen. Volgens Groys ligt de grondslag van dit discours in het pluralisme.

Tegelijkertijd meent Groys dat er een illusie ontstaat in de moderne kunst dat de toeschouwer zelf invulling kan geven aan het werk; er wordt daarbij geen dogma opgelegd. Dit noemt de schrijver 'infinite plurality of interpretations' (4). Dit is slechts een illusie,

omdat de kunstwerken een paradoxale reactie op willen wekken. Zodoende kan de reactie op een kunstwerk “goed” of “fout” zijn, afhankelijk van de bedoelde intentie van het kunstwerk. Dit conflict van het morele oordeel moet volgens Groys opgelost worden om de moderne kunst te zien voor wat het is: een platform dat de paradox tussen macht en kunst onthult.

Vervolgens maakt Groys onderscheid tussen kunst als handelsmiddel, en kunst als machtsmiddel (11). Het commerciële systeem van kunst domineert volgens Groys het politieke systeem. Kunst kwam gelijk te staan aan de kunstmarkt. Deze totalitaire vorm van kunst wordt gezien als een vertroebeling van de vrije, “echte” kunstwereld, en wordt daarom vaak genegeerd in moderne kunsttheorie. Echter, totalitaire kunst is volgens Groys van groot belang om de kunstwereld te begrijpen en om over de kunstwereld te schrijven. Ook zelf-kritische kunst is niet altijd volledig politiek, maar nog steeds economisch. Kunst kan volgens hem alleen maar politiek zijn als het volledig buiten de kunstwereld valt: als het directe propaganda is.

Politiek toont hoe de kunstmarkt werkt, omdat het kritische en bevestigende karakter van moderne kunst zich hier optimaal kan tonen. Groys concludeert dat kritiek op, of een beschouwing van de huidige kunstmarkt is alleen maar legitiem is, als het doel van deze kritiek het tonen van relevante kunst is, die niet binnen dit instituut past. Hoewel Groys zich specifiek focust op totalitaire kunst in de moderne tijd, acht ik zijn bevindingen als waardevol voor mijn eigen onderzoek, omdat zijn werk het ingesloten karakter van de kunstwereld op een praktische manier aan het licht brengt.

#### Grip op natuur: de tuin en de wildernis

Nu aan de hand van de teksten van Fraser, Groys en Bishop en de bijeenkomsten van het Honourslab duidelijk is geworden dat een kunstenaar genoodzaakt is om zich te positioneren in verhouding tot een andere discipline, wil ik onderzoeken op welke wijze de natuur kan fungeren als leermeester voor de kunstenaar. Aan de hand van bestaande praktijkvoorbeelden kan ik grofweg vier manieren onderscheiden waarop de natuur een rol speelt in de praktijk van een kunstenaar. Een kunstenaar die *over* de natuur werkt, is herman de vries. Hij probeert de verscheidenheid in de natuur te waarborgen door het te

tonen.<sup>4</sup> Pierre Huyghe werkt *met* natuur. In 2011 presenteerde hij bijvoorbeeld een werk in een aquarium<sup>5</sup>. Natalie Jeremijenko bestempelt zichzelf als ‘activist artist’: haar werk pleit *voor* de natuur. Zij gebruikte mossels in haar werk om een statement te maken over ontwikkelingen in het milieu<sup>6</sup>.

De kunstenaar die veel indruk op mij gemaakt heeft, is een kunstenaar die *in* de natuur werkt. De Schots-Deense kunstenaar Edward Clydesdale Thomson werkt twee jaar lang, van zomer 2016 tot zomer 2018, aan het project *Wild care, tame neglect* in de tuin van Huize Frankendael in Amsterdam. De langdurige aard van het project is voortgekomen uit de wens van Thomson om zijn werk te laten groeien en verbinden met een omgeving. Dit in tegenstelling tot tijdelijke tentoonstellingen, waar een werk meestal slechts ‘te gast’ is.

In februari 2018 heb ik de kunstenaar bezocht. Door middel van tekstfragmenten die geschreven waren en voorgelezen werden door de kunstenaar zelf, werd ik rondgeleid door de tuin, zijn werkplek en de villa. Op deze manier leerde ik zijn werk kennen, zonder de interventies die hij in de tuin deed daadwerkelijk gezien te hebben. Een tuin is immers een veranderlijk wezen, beïnvloed door weersinvloeden en gepland onderhoud. In tegenstelling tot een museum of een galerie, is de tuin geen plek die zorg draagt voor een kunstwerk. Een werk is zodoende niet per se blijvend, omdat het door de natuurlijke en aangepaste groei van de tuin, door bijvoorbeeld een tuinman en andere ingrepen, kan veranderen of verdwijnen. Het is in het geval van Thomson juist het verhaal over zijn praktijk dat blijvend is.

Het project van Thomson functioneert als een soort instituut. Thomson is de drijvende kracht achter een kleine organisatie die de tuin verheft als plaats voor kunst. Hij doet dat bijvoorbeeld door andere kunstenaars uit te nodigen voor samenwerkingen. Zo heeft hij een ontwerper gevraagd zijn werkkleding te ontwerpen (Van Grinsven, “Het

---

<sup>4</sup> herman de vries, *from earth, Ethiopia* en *from earth, palestine* (1979-1983). Wageningen, Galerie Wit. Aarduitwrijvingen van monsters van aarde uit verschillende gebieden.

<sup>5</sup>Pierre Huyge, *Recollection* (2011). Londen, Frieze Projects. Aquarium met daarin een kreeft die een replica van een werk van Brancusi draagt.

<sup>6</sup> Natalie Jeremenkijo, *Mussel choir* (2016). Melbourne, Australian Network for Art and Technology. Mossels reageren op vervuild water door te klapperen. Door het aanleggen van een geluid- en versterking installatie, vraagt zij aandacht voor dit probleem.

uithoudingsvermogen van Edward Clydesdale Thomson”, 54). Het is daarmee bij uitstek een gezamenlijk project van de tuin, de bezoekers, de referenties naar de adellijke familie die ooit de villa bewoonden, genodigden en de kunstenaar zelf.

Juist omdat Thomson werkt in de tuin, door de tuin te leren kennen en op een aantal plekken subtiele of juist monumentale ingrepen te doen die reageren op de artificiële totstandkoming en de natuurlijke groei van de tuin (Thomson 46), zie ik hem als interdisciplinair kunstenaar. Hij prefereert niet het ene over het andere, de tuin en zijn kunst kunnen op een gelijkwaardige basis bestaan. De tuin kan ook de overhand nemen over zijn werk, bijvoorbeeld toen hij zijn werkkleding voor de periode van een jaar begraven heeft (Van Grinsven “Een wanderling met Edward Clydesdale Thomson”, 78). Het textiel was vergaan: hij heeft het als het ware aan de natuur gegeven. Deze ingreep getuigt van een gelijkwaardig beginsel tussen de kunstenaar en de tuin, die tegelijkertijd een verschil tussen de twee aantoont. Waar Thomson zijn kleding gebruikt om zich te beschermen tegen temperatuurinvloeden en beschadigingen aan de huid, is de grond van de tuin in staat om de kleding volledig te verwerken.

Thomson werkt niet alleen in de tuin van Huize Frankendael, maar hij heeft ook een werk staan in de zogenoemde tuinen van Diepenheim, een kleine stad in Overijssel. Dit werk is onderdeel van een samenwerkingsverband tussen Kunstvereniging Diepenheim en het lectoraat Theorie in de Kunsten van ArtEZ Hogeschool voor de kunsten. Het project draagt de titel ‘The Non-Urban Garden. Tuinen van de 21<sup>e</sup> eeuw’ en daagde kunstenaars uit om zich te buigen over het verschijnsel tuin (Sonderen 7). Vier kunstenaars realiseerden als antwoord op dit vraagstuk een werk in of rondom Diepenheim.

Thomson maakte in het kader van dit project het werk ‘Garden Fence’. Dit werk baseert zich op het idee dat de manier waarop hekwerken geplaatst worden, reflecteert hoe de wereld bewoond wordt (Van Hak 43). Het afzetten van een stuk land heeft een beschermende functie, tegen zowel externe invloeden als het bewaken van een territorium. De locatie waar een hek geplaatst wordt, zegt volgens Thomson veel over de eigenaar van het hek. Om een discussie op te roepen rondom abstracte concepten als ‘de stad’ en ‘de tuin’, en de bewoners van Diepenheim te confronteren met het gebruik van hun eigen tuin, ontwierp de kunstenaar een hek dat hij aan de rand van Diepenheim plaatste (Thomson 51). Door de contouren van de plaats zichtbaar te maken, suggereert hij bovendien het gezamenlijke territorium van de bewoners, waarbinnen een bezoeker te gast is; hij

onderscheidt als het ware de tuin als huiselijke vorm van natuur van grond met andere, waaronder agrarische, doeleinden.

Anders dan zijn werk in Huize Frankendael, is 'Garden Fence' een reactie op het concept van een tuin, in plaats van een samenwerking met de tuin. De onderzoekende aard van het overkoepelende project zou hier een reden voor kunnen zijn. De vier werken zijn nog steeds in Diepenheim, maar het onderzoek van de kunstenaars naar aanleiding van 'The Non-Urban Garden, tuinen van de 21 eeuw' is opgenomen in de gelijknamige publicatie. Deze publicatie vormt zodoende een belangrijk naslagwerk voor het bepalen van het begrip 'de tuin'. De cultuur, landschap – en natuur professor Erik A. De Jong van de Universiteit van Amsterdam publiceerde hierin zijn essay 'de tuin als dialoog'.

De Jong beschouwt de tuin als een handeling: een eigenschap die ook in de kunst typerend is. De Jong gaat hierop in door middel van de metafoor van de tuinman. De tuinman wordt een kunstenaar als hij voorbij het persoonlijke de tuin een universele betekenis kan geven. De tuin, volgens De Jong, vraagt handelingen die een omgeving transformeert tot een specifieke plek en denkbeelden weergeeft ten aanzien van de voortdurende relatie tussen cultuur en levende natuur (60). Als diepgeworteld cultureel concept, kan er vanuit de tuin aan de toekomst gewerkt worden. De tuin is bij uitstek een plek waar de dialoog tussen kunst en cultuur met natuur uitgewerkt kan worden.

De werken van Thomson en de tekst van De Jong tonen dat de tuin fungeert als onderdanig aan de mens. Het betreft een stuk natuur aan de voor- of achterkant van onze huizen, dat wij inzetten om onze huisraad en onszelf te beschermen en wellicht wel op te hemelen. De imposante tuin van Huize Frankendael refereert tenslotte tot op de dag van vandaag aan een adellijke status. Maar wat maakt dat wij ons juist in deze aangelegde vorm van natuur begeven? Is het misschien een referentie naar de vrije natuur, het bos, de wildernis die wij proberen te temmen rondom ons huis?

De Amerikaanse bioloog William Cronon bestudeert de Amerikaanse ecologische geschiedenis. Zijn focus ligt op het begrijpen van de interactie van de mens met de natuurlijke wereld, door de eeuwen heen. Hij onderzoekt hoe de ideeën die de mens heeft over de natuur, en het gedrag van de mens, daadwerkelijk het landschap beïnvloeden. In zijn tekst 'The Problem of Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature' beschrijft hij hoe het bos, of de wildernis, zich in de Amerikaanse maatschappij heeft ontwikkeld als een concept, in plaats van als natuurlijk fenomeen (2).

Zich bewust zijnde van zijn Amerikaanse herkomst, beschrijft Cronon hoe het bos in het verleden in zijn cultuur het boegbeeld was voor idylle, vrije natuur en maagdelijkheid. Deze Bijbelse begrippen suggereren dat overleven in de wildernis een persoon dicht bij Hem zou kunnen brengen. Deze associatie veranderde echter in het eerste decennium van de twintigste eeuw, toen de Tuolomne rivier ingedamd werd. Deze overwinning van de natuur markeerde het begin van de Romantiek, doordat de ontmaskering van de wildernis tot op de dag van vandaag ervoor zorgde dat het begrip natuur ineens belast werd met morele waarden en culturele symbolen.

Hoewel de wildernis langer bestaan heeft dan de mensheid, creëerden de Amerikanen op dit moment ineens hun eigen idee van wildernis. Het bos ontwikkelde zich tot de plek waar men zich door het doorstaan van ontberingen in de natuur kon bewijzen als ware Amerikaan. Natuurreservaten en nationale parken werden opgericht om de natuur toegankelijk te maken, waardoor de eerste bewoners daar weggedreven werden. De wildernis werd een product voor de bourgeoisie: een segment van de Amerikaanse maatschappij dat zich eerder niet interesseerde voor de natuur.

Dit concept van het bos is echter een sociale constructie die niks meer met natuur te maken heeft (Cronon 2). Het idee over wat natuur zou moeten zijn, in plaats van natuur te accepteren als wat het is, maakt dat de Amerikaanse burger geïsoleerd raakt van de natuur. Het concept en het fenomeen zelf kunnen niet naast elkaar bestaan. Sterker nog, Cronon is van mening dat de natuur en de mens tegenpolen zijn. Het is het een of het ander: de enige manier om de natuur vrij te laten zijn, is massale suïcide van de mens.

Cronon stelt dus dat dat de mens de wildernis eigenlijk helemaal niet kan kennen, en dat de wildernis bovendien helemaal niet meer bestaat. De huiselijke vormen van natuur, zoals de boom in mijn achtertuin en het plantje op mijn bureau, zijn zodoende een referentie aan een concept van vrije natuur, die in wezen niet meer bestaat; net zoals Baudrillard stelt dat simulacra een verwijzing zijn naar de werkelijkheid, maar het werkelijke niet meer omvatten. De tuin refereert aan de wildernis, maar enkel aan het concept. Het fenomeen van natuur wint het van het fysieke. Natuur wordt gedefinieerd in het ontastbare; het sublieme, alwetende, onberispelijke en pure; door abstracte waarden in plaats van tastbare objecten.

## Materialiteit als constante

Terugkomend op het interdisciplinaire en pluralistische karakter van kunst, een idee dat tot stand kwam tijdens het Honourslab en uitgewerkt werd aan de hand van bronnen door Fraser, Bishop en Groys, is het precies de wisselwerking tussen 'de tuin' zoals omschreven door Edward Clydesdale Thomson en Erik A. De Jong en 'de wildernis' zoals omschreven door William Cronon die een dialectiek initieert die een kunstenaar kan helpen bij het vormgeven van zijn praktijk.

Zoals Bishop in *Radical Museology* een tentoonstelling in de oude vorm van het museum aanduidt als 'dialectical temporality' (6), waarmee ze bedoelt dat de tentoonstelling een politiek ofwel bewust karakter verkrijgt, wat zij als nuttig en positief ervaart, door de werken te laten reageren op de omgeving in plaats van ze van hun context te isoleren, kan een kunstenaar zijn eigen praktijk politiek maken door werk te creëren met een bewustzijn voor herkomst, tijdsgeest en omgeving.

Ik denk dat de bestudering van de tuin en de wildernis bijdraagt aan het ontwikkelen van een dialectische praktijk. De natuur kan in dit geval als leermeester fungeren, zonder dat het werk ook daadwerkelijk in een natuurlijke omgeving geplaatst hoeft te worden, omdat de bevinding van dit onderzoek zich op het concept van natuur baseert. Doordat het fundament van de natuur, de wildernis, een illusie blijkt, ofwel een lege referentie, provoceert de ontmoeting tussen kunst en natuur een ervaring van de toegevoegde waarde van maakbaarheid en materialiteit in het veld van de kunsten.

Zowel de natuur als het kunstwerk kent een eigen materialiteit, daarom stel ik de materialiteit als constante. In het gemaakte voorwerp schuilt echter een waarheid die de natuur niet meer omvat, omdat referenties in een kunstwerk niet toevallig bestaan, maar door een bewuste keuze van de kunstenaar of maker ontstaan zijn. Waar natuur van zichzelf al vorm inneemt, staat de kunst daar door het gemaakte juist tegenover. De natuur als het kunstwerk, hoewel beiden materieel, kennen dus een eigen specifieke materialiteit, door de eigenschap van het gemaakte dat aanwezig is in het kunstwerk maar niet in de natuur.

Wellicht is het bij uitstek de maakbaarheid van een kunstwerk wat zich invloedrijk bewijst tegenover het reeds bestaande. Zodoende dragen een bestudering van de concepten 'de tuin' en 'de wildernis' bij aan een vergroot bewustzijn van het kunstwerk als interdisciplinair object waarbij de kunstenaar zelf vorm kan geven hoe het werk zich tot andere disciplines verhoudt.



Nu is het zaak om mijn bevindingen toe te passen op mijn eigen praktijk. Mijn beeldende werk laveert tussen het twee- en driedimensionale in een onderzoek naar maakbaarheid. In mijn werk probeer ik door middel van representatie, ofwel een decor, om landschappen en andere omgevingen op mijn eigen beeldende wijze na te bootsen. Ik zoek toenadering bij de werkelijkheid maar probeert deze tegelijkertijd te omzeilen door plat op zichtbare wijze tot ruimtelijk te maken. Het is precies dit spanningsveld waarin ik onderzoek hoe ik met een minimale handeling tot een grotesk en overtuigend beeld kan komen. Door middel van beeldend onderzoek met vormen en materialen probeer ik een voorwerp of een omgeving te suggereren, die juist door de materialiteit van het werk niet strookt met dat wat gesuggereerd wordt.

In mijn werk uit zich de natuur als inspiratiebron op beeldende wijze. In een onderzoek naar een vormtaal die 'het natuurlijke' communiceert, waarmee ik kenmerken als het pure en het goddelijke bedoel die in het huidige gedachtegoed aan de natuur relateren, onderzoek ik of ik deze eigenschappen ook in een gemaakt object kan creëren. In het kader van dit onderzoek leent de natuur zich als leermeester voor mijn praktijk als beeldend kunstenaar door mij erop te wijzen dat mijn werk onlosmakelijk is verbonden aan de materialiteit die eigen is aan het werk, in tegenstelling tot de materialiteit van de natuur. In een poging om een landschap na te bootsen, een beeld dat zichzelf als het ware heeft voortgebracht, moet ik mij bewust zijn van de invulling die ik zelf als kunstenaar in een nabootsing van hetzelfde beeld kan geven.

Hoewel de materialiteit van een werk een fysieke eigenschap betreft, is dit onderzoek gebaseerd op abstracte concepten. Het is juist de beeldvorming rondom natuur, in plaats van natuurlijke elementen zelf, zoals een boom of een gazon, die ik wil gebruiken in het vormgeven van mijn praktijk. Een eventueel volgend onderzoek zou zich ook richten op de beeldvorming rondom natuur, maar dan in het kader van (stads)planologie en landschapsarchitectuur in een stedelijke omgeving. Het valt mij namelijk op dat natuur vaak tactisch ingezet wordt in het belang van de stad. In Arnhem bijvoorbeeld leggen kunst en natuur het tegen elkaar af in de gemeentepolitiek in een discussie omtrent het aantrekken van bezoekers en dus de economische welvaart van de stad. Op basis van welke eigenschappen worden een kunstwerk in de openbare ruimte en een publiek park tegen elkaar afgewogen? Is een kunstenaar wellicht gebaat bij het maken bij een sociaal-politiek

werk? Als natuur als nuttig wordt beschouwd, kan kunst dan volgens dezelfde redentatie nuttig zijn?

## Bibliografie

- Arts, Wil, en Loek Holman. *Nederlands 'Rooms'ch'. Bestaat het nog?* Tilburg: WORC (Work and Organization Research Centre), 1998. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. Print.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells*. New York City: Verso Books, 2011. Print.
- . *Radical Museology*. Cologne: Walter Konig, 2014. Print
- Bloemink, Sanne. "Draagvlak Voor De Wetenschap. Het Is Waar Maar Het Klopt Niet." *De Groene Amsterdammer*, vol. 141, no. 16, 19 Apr. 2017, pp. 29–33.
- Cronon, William. "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature". *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, New York: W. W. Norton & Co., 1995, 6990.
- Fraser, Andrea. (2006). "Why Does Fred Sandback's Work Make Me Cry?" *Grey Room*, vol. 22, Winter 2005, 1 nov. 2005, pp. 30-47.
- Grinsven, Laura van. "Een wandeling met Edward Clydesdale Thomson." *Metropolis M*, vol. 2017, no. 4, 1 Sept. 2017, pp. 76–81.
- . "Het uithoudingsvermogen van Edward Clydesdale Thomson." *Oogst*, vol. 12, 4 Jan. 2018, pp. 52 – 56.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008. Print.
- Hak, Marlies van. Introduction "Garden Fence". *The non urban garden, tuinen van de 21<sup>e</sup> eeuw*, edited by Peter Sonderen et al., Enschede/Doetinchem: AfdH, 2014, pp. 42-43. Print.
- Jong, Erik A. de. "De tuin als dialoog." *The non urban garden, tuinen van de 21<sup>e</sup> eeuw*, edited by Peter Sonderen et al., Enschede/Doetinchem: AfdH, 2014, pp.55-63. Print.
- Kant, Immanuel, and J H. Bernard. *Kant's Critique of Judgement*. London: Macmillan, 1914. Print.
- Meiden, Anne van der. *De markt van geloven* Utrecht: Ten Have, 1999. Print.
- Sonderen, Peter. "De tuin: verkenningen van artistiek onderzoek (I)." *The non urban garden, tuinen van de 21<sup>e</sup> eeuw*, edited by Peter Sonderen et al., Enschede/Doetinchem: AfdH, 2014, pp. 11-23. Print.

--. "De tuin: verkenningen van artistiek onderzoek (II)." *The non urban garden, tuinen van de 21<sup>e</sup> eeuw*, edited by Peter Sonderen et al., Enschede/Doetinchem: AfdH, 2014, pp. 120-124. Print.

Thomson, Edward Clydesdale. "Garden Fence". *The non urban garden, tuinen van de 21<sup>e</sup> eeuw*, edited by Peter Sonderen et al., Enschede/Doetinchem: AfdH, 2014, pp. 42-53. Print.