



[PDF](#)

Met z'n allen naar de nevelzee

Jeroen Boomgaard

Wat verklaart de groeiende belangstelling voor land art van het eerste uur, veertig jaar na dato? De heroïsche beginjaren van de land art liggen ver achter ons. De mythische werken uit de periode 1965-1975 zijn reeds lang verdwenen achter de witte muren waaraan ze ooit wilden ontsnappen. Voor zover ze nog in het echt bestaan, zijn ze een vast onderdeel van de hedendaagse woestijntrip. Een bezoek aan *The Lightning Field* (1977) van Walter De Maria dient men ruim van te voren te boeken. Het begrip land art hanteren we niet langer voor recente kunstwerken net zo min als we het ooit nog over videokunst hebben. Maar de natuur, het land in haar worsteling met de overmoed van de menselijke cultuur staat meer dan ooit centraal in de hedendaagse kunst. Aan de hand van een aantal haast willekeurige voorbeelden wil ik aanstippen wat er speelt en wat er sinds die eerste aardverschuiving veranderd is.

Hoewel de locatie in niets lijkt op de uitgestrekte vlaktes en de zoutmeren van Utah, vertoont *Wassende Maan* van Paul de Kort uit 2009 onmiskenbaar overeenkomsten met Smithsons *Spiral Jetty*. Ook de labyrintische vorm die De Kort in de Biesbosch heeft aangelegd verandert van aanblik met het stijgen of dalen van het waterpeil. Maar waar Smithson zijn mythische teken plaatste als een toekomstige ruïne, een spoor van een beschaving die nog moet verdwijnen, reageert het werk van De Kort direct op de onnavolgbare beleidswisselingen waarmee de overheid het water in toom tracht te houden. En op de labyrintische wegen waarover het water geleid wordt in het grote land art-werk dat Holland heet. Terwijl *Spiral Jetty* is gesitueerd op het snijvlak tussen de oerkracht van de natuur en de industriële vernietiging van het ongerepte, maakt *Wassende Maan* deel uit van een evenementenprogramma dat natuur en cultuur met elkaar wil verbinden. Beide werken spelen met de krachten van de natuur, maar de regels van hun spel liggen net zover uiteen als hun locaties.

In schaal vergelijkbaar, maar in tijdsbeleving van een geheel andere orde is de recente ingreep van het Brits-Duitse kunstenaarsduo HeHe (Helen Evans en Heiko Hansen) in de Tweede Maasvlakte. Voor het project *Roduin* liet het in mei 2012 75 ton rood zand over het strand verspreiden. De elementen kregen vrij spel en het was de bedoeling dat ze deze menselijke ingreep weer langzaam zouden laten verdwijnen. De krachten van wind en water lieten zich echter zo krachtig gelden dat binnen een paar dagen bijna geen spoor meer van het werk te ontwaren was. Tenminste, niet ter plekke. Fotografisch gereproduceerd is het werk verzekerd van de eeuwigheid, of in ieder geval van een voorlopig voortbestaan in de kunstwereld.

Een derde werk dat om weer geheel andere redenen de moeite van het vermelden waard is betreft *Appearance of a Tree* van Michel Francois, dat tijdens *Sonsbeek 2008 Grandeur* in het park te zien was. De lindeboom die daar, met wortelkluit en al, horizontaal boven de aarde leek te zweven was een prachtige metafoor voor het geweld waarmee we de natuur onze wil opleggen en de kracht waarmee diezelfde natuur tegen de klippen op blijft groeien. Ook in dit werk stond het wankele evenwicht tussen cultuur en natuur ter discussie. Maar dan ingekaderd in de getemde natuur van een park en de heersende cultuur van een tentoonstelling, zonder deze kaders te bevragen.

Land art die niet zo heet

Het gaat goed met de land art, ook al wordt de term er niet vaak meer voor gebruikt. Behalve bovenstaande voorbeelden zijn er nog ontelbare werken die op elk denkbare schaal, van een minutieus verslag tot een zaal vullende video-installatie of een immense landschapsingreep, de vaak desastreuze botsing tussen mens en natuur aankaarten. Land art is een wereldomspannend fenomeen dat zich nadrukkelijk met de toestand van de wereld bemoeit. Maar waarom staat de oorspronkelijke land art dan nu ineens weer zo in de belangstelling? Niet alleen in Nederland, waar de recente heropening van *Broken, Circle, Spiral Hill* veertig jaar na zijn ontstaan een hoogtepunt betekende, maar ook internationaal in tentoonstellingen en publicaties (zie bijvoorbeeld *Haus der Kunst in München*, 2012). Wat is het aan die vroege artistieke ingrepen in de natuur dat ons fascineert en dat wij nu kennelijk zo missen?

Natuurlijk gaat het hier om werken met een mythische status, juist omdat ze zo rigoureuze inbreuk maakten op de gangbare ontwikkeling van de kunst. Een mythische status die ze al in hun eigen tijd verkregen, niet in de laatste plaats door heroïserende reportages in vooraanstaande fototijdschriften. Hedendaagse werken zijn veel minder indrukwekkend en bescheidener van aard. Ze moeten het qua aandacht doen met een artikel in een kunstblad of speciaal gemaakte toeristenfolder, zelden in allebei tegelijk. Missen we misschien de scherpe kantjes van die vroege werken, waarin iets werd ontdekt en direct ook weer op het spel gezet, een urgentie die nu lijkt te ontbreken?

Het nostalgisch verlangen wordt opgewekt door het gevoel dat kunst in die grensverleggende begintijd nog iets te veroveren had, terwijl nu slechts met moeite een iets te verdedigen valt. Kunstenaars lieten op eigen gezag hun tekens in het landschap achter. De door mij in deze tekst beschreven werken zijn daarentegen het resultaat van opdracht en overleg. Daaruit blijkt dat zich een verschuiving heeft voltrokken van verantwoordelijkheid naar verantwoording. De kunstenaars van die beginjaren voelden zich in de eerste plaats verantwoordelijk voor het bestaan van de kunst. Niet als zelf-genoegzame voortzetting van een traditie, maar als radicale verkenning van de mogelijkheden. Los van alle ecologische, politieke of economische thema's was de belangrijkste vraag: wat doet een kunstwerk? Alle paradoxen die in die eerste periode werden uitgepeurd komen voort uit deze vraag. De spanning tussen de aanwezigheid van het werk in een onherbergzaam niemandsland en de gelijktijdige vertoning in een toegankelijke tentoonstellingsruimte, de directe ervaring van onmetelijkheid die botste met documentatie en cartografie, de ervaring van een individuele beschouwer in relatie tot reportages in massamedia. Allemaal aspecten die sindsdien uitvoerig zijn uitgewerkt, maar die de toeschouwer en criticus destijds confronteerden met iets wat weigerde zich te laten vatten.

De kunst van nu legt veel meer verantwoording af. Een beetje onbegrijpelijk mag nog wel, maar totale verwarring is ongewenst. De inherente tegenstrijdigheden in het bestaan van de kunst worden voor kennisgeving aangenomen.

Het is de vraag of dit een gelukkige keuze is. Want hoezeer het ook te prijzen is dat de kunst zich buigt over de toestand van de wereld, zolang ze zich niet tegelijkertijd bezighoudt met de wijze waarop ze als kunst functioneert zal dit buigen veeleer als een knieval kunnen worden opgevat. Bovendien is er voldoende reden om de condities waarin de kunst opereert, en al haar dubbelzinnigheden weer in het werk op te voeren. De tentoonstellingsruimte zelf heeft de nodige klappen gekregen, massamedia hebben een radicale metamorfose ondergaan, en de toeschouwer of criticus die zich met dit alles geconfronteerd ziet is ook niet meer dezelfde.

Dit laatste punt is misschien wel de voornaamste oorzaak van ons huidige verlangen naar de vroege land art. Ons bestaan als toeschouwer is ingrijpend veranderd. De eenzame beschouwer die in de ontmoeting met het kunstwerk de erkenning van en troost voor zijn eenzaamheid vindt, is vervangen door een veelzaamheid die de mededeelzaamheid van kunstwerken voorprogrammeert. Met z'n allen staren we over de Nevelzee. Wat we er zien is van minder belang, zolang het werk maar niet onthult dat we met velen zijn. Hierbij gaat het niet om een cultuurpessimistische constatering van het verval van de ware kunstbeleving, maar om een centrale, maar nauwelijks gereflecteerde paradox in de hedendaagse kunst. Hoewel massale receptie een uitgangspunt vormt in

de cultuurpolitiek, en bezoekersaantallen de voornaamste aanwijzing voor succes zijn, spreken kunstwerken en hun beschouwers bij voorkeur nog steeds op de fluistertoon van een intiem gesprek. En juist dat maakt zowel het werk als de beschouwing nodeloos beperkt, en ontnemt het zijn zeggingskracht.

The Lightning Field is uitsluitend de bezoeken met een gezelschap van maximaal zes personen. Er is geen camera aanwezig die het lang verwachte moment van de blikseminslag registreert. Sterker nog: er mag helemaal niet gefotografeerd worden. Terwijl de kwestie van massareproductie en receptie vanaf het begin een grote rol speelde in de land art, is dat aspect er in de loop der tijd zorgvuldig afgeschraapt. De beschouwer van land art als een enkelvoudige contemplateur is alsnog gered. Ik vermoed dat die oorsprongsmythe, dat verlangen naar het moment van ontdekking, van de individuele ontmoeting met een meesterwerk in *the middle of nowhere* terwijl nu alles bij voorbaat gedeeld wordt met velen, belangstelling voor de land art voedt.

Daarmee wordt aan land art geen recht gedaan. Als we er iets van kunnen leren is het dat in kunst geen enkel probleem en geen enkel paradoxaal ongemak vermeden moet worden. Ook niet de onontkoombare aanwezigheid van de massa die wij zelf zijn.

OORSPRONGS MYTHOLOGIE #1

Er klinkt geluid uit de rots op een landtong aan de Emscher, een riviertje in het Ruhrgebied. *Monument for a Forgotten Future* van Olaf Nicolai & Douglas Gordon is een verkleinde replica van een rotsformatie uit Joshua Tree National Park in Zuid-Californië, een gebied dat veel gefotografeerd wordt vanwege de mooie rotsen. De kunstenaars hebben de formatie nagemaakt in het kader van de Emscher Triënnale 2013, een internationale landschapskunsttentoonstelling. Aan de rivieroever verbeeldt 'de zingende rots' het verlangen naar de puurheid van het ongerepte land dat niet meer te vinden is.

OORSPRONGS MYTHOLOGIE #2

Berndnaut Smilde ontdekte dat het Amerikaanse stadje Askeaton eerder zichtbaar was op Streetview van Google dan het originele stadje in Ierland. In afwachting van het bezoek van de foto-auto van google zette hij een replica van een schuur in een veld in het Ierse stadje. Het idee was dat als de Google-auto voorbij zou komen er voortaan twee identieke Askeatons op Streetview te zien zouden zijn. Wat uiteindelijk ook is gebeurd in 2012, en te zien in het werk dat momenteel is te zien in het Bonnefantenmuseum.

OORSPRONGS MYTHOLOGIE #3

DordtYart presenteerde afgelopen zomer enkele kunstwerken die met steun van het Mondriaan Fonds waren gerealiseerd. *Fog Sound Environment* (2013) van Edwin van der Heide is een geluidscompositie in een mistige omgeving, die is bedoeld om de landtong van de voormalige scheepswerf op een andere manier waar te nemen, scherper, meer gericht op de natuurlijke aard van de plek, gelegen tussen twee rivieren. Je kunt er door de mist ook Casper David Friedrich in herkennen.

OORSPRONGS MYTHOLOGIE #4

Op het zuidelijke strand van Maasvlakte 2 realiseerde het Brits-Duitse kunstenaarsduo HeHe (Helen Evans en Heiko Hansen) voor *Portscapes 2* het project *Roduin* (2012), door zo'n 75 ton rood zand over het strand te spreiden. De rode vlek, bedoeld om twee weken te blijven liggen, verdween onder invloed van wind en regen binnen een paar dagen. De kunstenaars reageerden met het zand op de ogenschijnlijke natuurlijkheid van het gebied, alsof de Maasvlakte 2 er altijd al is geweest terwijl het volledig is aangelegd.

Dit artikel verscheen in NO6 – Dec 2013/Jan 2014 van [Metropolis M](#).

Related posts:

1. [Onderzoek naar het functioneren van interactieve kunstwerken in de semi-publieke ruimte](#)

2. [Bakens](#)