



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Academiejaar 2010-2011

GESTOLDE TIJD

DE TIJD EN HET LANDSCHAP

IN HET WERK VAN PIETER GEENEN

Saraï Cachet

Promotor: Prof. Dr. Christel Stalpaert

Scriptie voorgedragen tot het behalen van de graad van

Master in de Kunstwetenschappen



Pour papa Gilles

Graag gebruik ik dit deel van de pagina om enkele mensen te bedanken. Vooreerst mijn promotor Prof. Dr. Christel Stalpaert. Graag ook mijn ouders, Gilles Cachet en Marieke Debruyne, voor het nalezen, en omdat ze mij steeds zijn blijven steunen, ook wanneer het niet zo vlot ging. Niet onbelangrijk, dank ik alle boeiende mensen die mij interessante visies aanreikten en tot in de vroege uurtjes met mij bediscussieerden, al dan niet gepaard met een hapje en drankje. Tot slot mijn vrienden, familie en de natuur. Die heb en had ik altijd nodig.

INHOUD.

INLEIDING. SILENCE OF THE LANDSCAPE.....	5
Landschap als gestolde tijd.....	5
Pieter Geenen 'Silence is Golden'.....	9
DEEL EEN. OVER TIJD EN DE VERVELING.....	12
1.1 De beleving van de tijd.....	16
1.1.1 De tijdsfilosofie van Henri Bergson.....	17
Inleiding. Tijd is reëel.....	17
Tijd weg van ruimte	19
Het menselijk geheugen.....	22
De tijd als duur en de intuïtie.....	23
De ervaring, onmeetbaarheid en vrijheid.....	27
Kunst en esthetica.....	28
1.1.2 Tijd winnen. Over de verveling.....	30
Het plotse vallen van de verveling	31
'Toestandsverveling' versus 'existentiële verveling'	33
Verveling en kunst: de leegte of de 'rizoomstructuur'	35
Jankélévitch en de hervonden tijd.....	37
1.2 Tijd en het bewegend beeld	41
1.2.1 Film en video als een tijdskunst in se.....	41
1.2.2 Tijd en film bij Deleuze	45
De 'cinematografische illusie' en het 'sensomotorisch schema'	46
Indirecte en directe tijdsbeelden	48
Zuivere optische en sonore situaties.....	49
1.2.3 Twee casussen.....	50
Tarkovski.....	50

Laura Kissel.....	54
DEEL TWEE. OVER HET LANDSCHAP.....	57
2.1 Het landschap als een zintuiglijk ervaren van tijd.....	60
2.1.1 De romantische wandelaar	61
2.2 Landschapskunst als het registreren van tijd	62
2.2.1 Landschapsgeschiedenis in zevenmijlslaarzen.....	63
Inleidende beschouwingen	63
Waar beginnen?.....	64
Muren en herders.....	66
Goud en God	68
Een blik door het venster	68
De wereld in vogelperspectief	71
De ontdekking van het platte-land	73
Rationeel wandelen.....	74
Romantisch wandelen in licht	75
Weg met realisme, leve de abstractie!.....	78
2.2.2 Gestolde tijd.....	79
DEEL DRIE. PIETER GEENEN	80
3.1 Nostalgia.....	80
3.1.1 Het werk	80
3.1.2 Analyse aan de hand van de 'long take'	81
3.2 Nightscape-reeks	82
3.2.1 De werken.....	82
3.2.2 Analyse aan de hand van een concept van 'cinema' zonder beeld.....	84
Stan Brakhage en het oog.....	85
Het onbeduidende oor	87
De post-cinematografische tijd-ruimte	90
3.3 Nocturne (Lampedusa – Fort Europa).....	93
3.3.1 Het werk	93
3.3.2 Analyse aan de hand van de vage grens foto/film.....	94

BESLUIT.....	96
AFBEELDINGEN.....	97
Lijst van afbeeldingen	97
Afbeeldingen	99
BIBLIOGRAFIE.....	109

INLEIDING.

SILENCE OF THE LANDSCAPE

"Gezien we in een tijdperk van toenemende haast, ontstellende en zeer snelle verandering, verkeren, reageren veel kunstenaars door de subtiele en 'trage' karakteristieken van de dingen te onderzoeken.

*In een gelijkaardig antwoord en een verzet tegen de demystificatie, onderzoek en accentueer ik de subtiele en verborgen karakteristieken van het landschap in het bijzonder."*¹

- Pieter Geenen

Landschap als gestolde tijd

Tijd. Dat bevreemdende fenomeen, de tijd. Het heeft reeds menig filosoof, natuurwetenschapper en kunstenaar in de loop der eeuwen geboeid en bevat. Wat dit gegeven zo interessant maakt, is dat het niet geheel te vatten is. Alles wat net boven het menselijk begrijpbare zweeft, heeft steeds inspirerend gewerkt, zowel voor de schrijver, de kunstenaar, de denker als de wetenschapper. In 1884 werd Greenwich het internationaal ijkpunt voor tijdmeting, waardoor de tijd nu voor velen definitief in het domein van het exacte werd geplaatst. Dit zien van de tijd als een onveranderlijke en homogene grootheid, was een logische en noodzakelijke stap voor de fysica en de op kapitalisme geënte, geïndustrialiseerde maatschappij. Maar ervaren we tijd wel als evenredig evoluerend? Het antwoord is duidelijk nee. Zoals elke minuut volgens de klok even lang duurt, zo kan deze voor een mens eeuwen lijken te duren of net sneller voorbij zijn dan je op dat moment vat. Onze ervaring van tijd komt geenszins overeen met hetgeen onze maatschappij ervan gemaakt heeft. Het is voornamelijk dat gegeven, die menselijke tijdservaring, die tot inspiratie en creativiteit leidt, en niet die zuivere

¹ GEENEN, P. [internet], alinea's 1-2: "Since we keep moving through an era of increasing rush and intense, unsettling and very rapid change, many artists respond by exploring the subtle and 'slow' characteristics of things.

In a similar response and in resistance to a tendency of demystification, I explore and accentuate the subtle and hidden characteristics of the landscape in particular."

kloktijd, die gebaseerd is op de natuurkundige tijd die het verloop der dingen in duidelijk afgebakende entiteiten – eeuwen, jaren, maanden, dagen, uren, minuten, seconden, ... – heeft onderverdeeld.

De Amerikaanse videokunstenaar en filmmaker Morgan Fisher creëerde in 1968 het videowerk *Phi Phenomenon*. Het toont een eenvoudige, tikkende, kantineklok gedurende 11 minuten. Tijdens een screening van dit werk op het Courtisane Festival van maart 2010 in Gent, bleek duidelijk hoe verschillende mensen de tijd anders ervaren. Waar sommigen de zaal verlieten of tot *getetter* overgingen, staarden anderen gefascineerd de volle 11 minuten naar het scherm. Voor de één is 11 minuten niets doen vervelend, deze ervaart die tijd als een eeuwigheid, kan het niet meer aan en ontloopt ze, terwijl de ander zich laat opslorpen door de tijd, in gedachten verzinkt, en die 11 minuten nog voor hij het goed en wel beseft, voorbij zijn. De ene mens houdt zich gefrustreerd aan het kloktikken, terwijl de ander zich aan een innerlijke ervaring van de tijd overgeeft, waarin ook de verveling een plaats kan kennen. Duidelijk is dat we meer en meer vervreemd zijn geraakt van een dergelijke ervarings-tijd en dat de kloktijd het leven bepaalt. Tijd dient niet ervaren of beleefd te worden, ze dient geleefd. In onze maatschappij is haast geen tijd voor het stilstaan bij de ervaring. De klok tikt ongenadig verder en als mens dien je deze voortdurend bij te benen. Zo kent de verveling vrijwel geen waarde meer en is ze eerder een vreselijke kwaal geworden, waar we liever niet mee te kampen krijgen. We proberen verveling te ontlopen, nog voor ze ons overvalt. Haast en voortdurend nuttig bezig zijn lijken ons opgedrongen. Tijd verspillen is uit den boze. Verscheidene filosofen en kunstenaars hebben reeds, en pleiten nog steeds, voor een herwaardering van de verveling. Ze merken daarbij op dat aan het woord 'verveling' stevast een negatieve connotatie wordt verbonden. Een negatieve klank die in feite niet altijd aan de orde is. Deze denkers en kunstenaars willen een andere kijk werpen op het aspect van de verveling. Benadrukken hoe een zekere verveling ruimte opent voor creativiteit en rust en dat ook deze uiterst nuttig kan zijn – als we perse in dergelijke termen moeten spreken.

Kunst kan dus een moment van rust openen, net zoals de natuur, het landschap, dat kan. Het bovenstaande citaat van de Belgische kunstenaar Pieter Geenen, vormt het uitgangspunt van dit onderzoek. Geenen onderzoekt in zowel zijn video- als audiowerk het subtiële en het 'trage' in voornamelijk het landschap. Hij tracht daarmee zijn publiek tot een bepaald denken aan te zetten en zo een boodschap over te brengen. In zijn werk kent verveling een plaats, dan wel een positieve, zoals later zal worden uitgewerkt. Waar het in dit onderzoek dus om gaat is de band tussen tijd, verveling, landschap en kunst. Bepaalde aspecten hiervan zullen worden onderzocht en in verband worden gebracht met elkaar. De bindende factor in dit gehele onderzoek is de menselijke zintuiglijkheid, de menselijke ervaringszin. Hoe tijd door de mens wordt ervaren en de plaats die verveling daarin krijgt. Hoe het landschap als een soort belichaming van tijd door de mens zintuiglijk wordt gevoeld en hoe dat ook bij kunst gelijkaardig kan zijn. Het onderzoeken van aspecten van tijd en landschap in relatie tot kunst is de doelstelling. Een belangrijke focus ligt op het jonge oeuvre van Pieter Geenen. Zijn werk vormt een soort casus waarop de bevindingen in dit onderzoek worden toegepast. Het werk van andere kunstenaars, zoals David Claerbout en Johan Grimonprez, krijgt ook een plaats. Er is gestart vanuit het oeuvre van Pieter Geenen, maar kunstenaars die ofwel gelijkaardig, ofwel tegengesteld, werken, worden tegenover hem en zijn werk geplaatst.

Waarom nu een focus op landschapskunst bij het onderzoeken van tijdsaspecten in kunst. Het is mijns inziens boeiend om te beperken tot landschapskunst, gezien het landschap steeds, of het nu fysiek dan wel gerepresenteerd is, steeds een belichaming van tijd vormt. In het landschap zit tijd verweven. Het vormt niet alleen een weergave van een bepaald tijdmoment, het belichaamt ook het gevoel van stromen dat wij als mensen in de tijd ervaren. Het landschap is net zo vluchtig en efemer als de tijd. Duidelijk is te zien dat in de geschiedenis van de landschapskunst steeds gezocht werd naar het registreren van dit vluchtige en tijdelijke karakter van het landschap. Met de komst van de video- en audiokunst is een geheel nieuwe deur voor een dergelijk vastleggen opengedaan. Gezien deze

kunstvormen zelf een zeer specifieke tijdelijkheid in zich dragen, een tijdskunst vormen als het ware, houden ze een geschikte manier in om tijd en landschap te representeren. Toch blijft het nog steeds een gefixeerd landschap, onttrokken aan de tijd. “Elk landschap [in de kunst] is daarom ook een definitieve conservatie van tijdelijke toestanden. Gevrijwaard van transformatie, slijtage en erosie wordt het voorgestelde landschap tijdloze natuur. De absolute geluidloosheid treedt in, het water bevriest in zijn rimpeling, schaduwen hechten zich vast, wolken staan stil”, schrijft kunsthistoricus Johan Pas in 1998 in zijn boek *Binnen en buiten. Visies op en door het actuele landschap*.² Het gerepresenteerde landschap, hoe dan ook gerepresenteerd, blijft een gestolde ervaring, een soort stilte van het landschap. Even dient nog vermeld dat het ook onttrokken wordt aan ruimte. In deze paper wordt echter niet zo veel aandacht besteed aan dit gegeven.

Een tweede reden ligt in het feit dat in het hedendaagse kunstenveld het landschap opnieuw een prominente plaats heeft ingenomen. Johan Pas noteert reeds in datzelfde boek, dat het landschap meer dan ooit terug is en zo veel nieuwe toepassingen kent. De precieze oorzaken van deze vernieuwde interesse weet Pas echter niet te doorgronden. Het lijkt hem aannemelijk dat de veranderende omgang met de omgeving een katalyserende rol zou spelen in dit proces.³

Dit onderzoek is opgedeeld in drie grote hoofdstukken. Het eerste neemt tijd onder handen, waarbij de filosofie van Henri Bergson als basis geldt. Het aspect van de verveling wordt binnen deze menselijke tijdservaring bekeken, met Vladimir Jankélévich als centrale figuur. Het tweede handelt over het landschap, zowel het fysieke als dat in de kunst. Een belangrijke focus ligt daarbij op tijdsaspecten en op menselijke zintuiglijkheid. Het derde, ten slotte, brengt de bevindingen uit de eerste twee samen, met als centrale focus de kunst van Pieter Geenen.

² PAS, J. (1998), p. 15

³ IDEM, p. 9

Pieter Geenen 'Silence is Golden'

Geenen geeft zowel visueel als auditief landschappen weer. In zijn videowerk verbeeldt hij op een trage manier landschappen, die worden ondersteund door niet met de beelden convergerende geluidsbanden. Met deze divergentie tussen beeld en geluid, tracht de kunstenaar een bepaalde geo-politieke boodschap weer te geven, die ook reeds in het landschap zelf zit verscholen. Naast deze complexe politieke dimensie, ligt de aandacht voornamelijk op de suggestieve en evocatieve kwaliteiten van het 'onschuldige' landschap. Zij draagt in zich steeds betekenis.⁴ In het zuiver audiowerk van de kunstenaar spelen andere dan de visuele kwaliteiten van het landschap een rol. Deze werken, zoals daar zijn de *Nightscape*-reeks, worden telkenmale 'vertoond', te horen gebracht, in volledig verduisterde ruimtes. Als toeschouwer wordt je geheel op je auditieve zintuig teruggebracht, iets wat voor een mens die over al zijn zintuigen beschikt een erg bevreemdende ervaring teweegbrengt.

Het is er voor Pieter Geenen voornamelijk om te doen hoe het landschap gecodeerd is, en hoe de mens zich relateert tot het landschap. Het belang ligt op wat we ervaren in confrontatie met het landschap.⁵ Zoals in de kunstgeschiedenis reeds velen hem op verscheidene manieren zijn voorgegaan, iets gelijkaardigs bij het publiek hebben getracht op te wekken, zo gaat ook deze hedendaagse kunstenaar op nieuwe manieren aan de slag met het landschap. Dat het bij deze kunstenaar om video- en audiowerk gaat, bepaalt dat het werk ook een belangrijke tijdsfactor in zich draagt. In gallerijen en tentoonstellingen beschikt de toeschouwer geheel over de vrije keuze het werk in zijn volledigheid te bekijken of beluisteren, maar wanneer het gaat om publieke screenings op festivals bijvoorbeeld, is het moeilijker de contemplatie vroegtijdig af te weren. Het tijdsaspect is daarom van uitermate groot belang in het werk van Pieter Geenen. Al is het niet dat we volledig worden gedwongen het werk uit te zitten,

⁴ GEENEN, P. [internet], alinea 2

⁵ IBIDEM

wanneer we de werken volledig tot ons willen laten komen is het uiteraard wel van belang het einde af te wachten. Anders dan in de klassieke (narratieve) film is het hier echter zo dat nooit een bepaalde evolutie in het werk zit, geen teleologie, geen ontknoping die zich op het einde aan ons openbaart. Het gaat om een letterlijke snede uit het landschap, zoals deze zich op eender welk moment aan ons had kunnen voordoen. Uiteraard is het allemaal zo eenvoudig niet, zoals hier in eerste instantie wordt aangegeven. Geenen veronderstelt van zijn publiek wel een bepaald associatievermogen, waardoor we gevraagd worden mentaal actief te blijven tijdens het aanschouwen van het werk. Echter, wanneer het denkwerk is volbracht of wanneer de toeschouwer zich niet tot het decoderen van de boodschap brengt, opent zich de ruimte voor geheel eigen creativiteit. We zijn namelijk tijd geschonken waarin de mogelijkheid ligt zelf mentaal actief te zijn. Het is de bedoeling van de kunstenaar deze beide, enigzins tegenstrijdige activiteiten in de toeschouwer te weeg te brengen.

“In mijn abstractie van de realiteit, impliceer ik een constante, repetitieve en toch statische wereld. Ik onderzoek de relatie tussen beeld en geluid, de vage grenzen van het visuele en het auditieve, en ik tracht een dunne lijn tussen het bewegende en het statische beeld te bewegen. Het publiek dient de vaag gemaakte ‘gestalt’ te vervoledigen, de spatiale ambiguïteiten te decoderen, verschillende hedens aan te nemen en door alle weglatingen en inkortingen heen te kijken. Tussen het haastige atmosferische, doorheen de altijd blijvende en haast bevroren cinematografische momenten, heerst een sterk individueel gevoel van tijd en ruimte. Luisteren en kijken wordt intens, intiem, ververeemdend, contemplatief en haast tastbaar in de context van een onverstoorde stilte.”⁶

We worden dus gevraagd het werk tot ons te laten komen en de boodschap te decoderen. Bij elk werk van Pieter Geenen, worden we echter geconfronteerd met

⁶ GEENEN, P. [internet], alinea 3: “In my abstraction of reality I imply a constant, repetitive, but yet static world. I explore the relation between vision and sound, the vague boundaries of the visible and the audible, and I tend to move on a thin line between the moving and the static image. The audience needs to complete the blurred ‘gestalt’, decode the spatial ambiguities, assume presences and see through all omissions and shortenings. Between the hasty atmospherical, though everlasting and almost frozen cinematic moment rules a strong individual sense of space and time. Listening and watching becomes intense, intimate, alienative, contemplative and almost tangible in the context of an undisturbed stillness.”

een traagheid en een zekere repetitie, zodat wel eens een vorm van verveling kan optreden bij het aanschouwen van het werk. Geenszins is die verveling een negatief effect van het werk. In deze paper zal dit verder worden uitgewerkt. De verveling die teweeggebracht wordt, vertaalt zich in een soort leegte. Een leegte die het voor het denkende subject mogelijk maakt zijn gedachten de vrije loop te laten, nieuwe ideeën op te brengen en creatief te zijn. Het is een ervaring die je, zoals bij de wandelaar, op elk moment kan overvallen. Geenen zag, zoals de romantici, en ook eerder zelfs, in het landschap een mogelijkheid voor die rust. Hij wil met zijn kunst het landschap en zo het denken en de creativiteit weer bij de mens brengen.

DEEL EEN.

OVER TIJD EN DE VERVELING

*"Clocks slay time... time is dead as long as it is being clicked off by little wheels;
only when the clock stops does time come to life"*⁷

('The Sound and the Fury', 1929)

- William Faulkner

"Tijd is een fundamenteel element van elke menselijke perceptie – zowel in de kunst als in het leven – en toch bestaat er geen geïntegreerd kader waarbinnen de subtiliteiten en complexiteiten van deze essentiële sleutel tot het lezen en begrijpen van betekenis in kunst te onderzoeken en appreciëren is"⁸, is de allereerste zin uit het voorwoord van het boek *Art and Time* van Piers en Philip Rawson, uitgebracht in 2005. Tijd is zo'n complex gegeven, dat het niet eens mogelijk is een volledig vaststaand kader voor correcte analyse te presenteren. De enige mogelijkheid is enkele van deze subtiliteiten en complexiteiten van het concept 'tijd' te bekijken, zonder deze als dwingend te karakteriseren.

Grofweg gezien kunnen we reeds twee visies op tijd onderscheiden. Aan de ene kant is er het tijdsbegrip in de fysica en andere natuurwetenschappen, en compleet daartegenover staat de menselijke ervaring van de tijd. De eerste deelt de tijd op in blokken, schijven, geheel op zichzelf staande en bestaande – waarbinnen nog eens verschillende theorieën de 'waarheid' van tijd proberen te achterhalen – terwijl de andere de tijd linkt aan menselijke gevoelens, emoties; hersenen, zintuigen; een eerder filosofische benadering opstelt. Waar de eerste

⁷ Vertaling: "Klokken doden tijd... tijd is dood zolang ze wordt weggetikt door kleine radartjes; slechts bij het stoppen van de klok, komt tijd tot leven"

⁸ RAWSON, P. (2005), p. 11: "Time is a fundamental element in all human perception – in the arts as in life – yet there exists no integrated framework within which to explore and appreciate the subtleties and complexities of this essential key to reading and understanding of meaning in art."

zoekt naar waarheid, terwijl de ander niets beoogt – de eeuwige divisie tussen wetenschap en filosofie.

Binnen de wetenschap zit een zoeken naar waarheid besloten. Wat waarheid nu precies is, is echter moeilijk te bepalen. Elke tijdsperiode kende en kent zijn eigen waarheid. “Tot aan Einstein bleven de concepties rond tijd en ruimte min of meer dezelfde, vanaf het werk van grote Griekse filosofen als Parmenides van Elea, Plato en Aristotels, langsheen Isaac Newtons *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687).”⁹, schrijft Eddi De Wolf in *Space and Time* – een bijdrage in de catalogus van een tentoonstelling in het Palazzo Fortuny in Venetië in 2007, op poot gezet door Axel Vervoordt: *Arttempo. Where Time Becomes Art*. Tot aan de twintigste eeuw bleven de wetten van Newton de basis voor de fysica, de astronomie en de kosmologie. Binnen deze wetten werden tijd en ruimte gezien als onveranderlijk en universeel. Zo schreef Newton: “Absolute, echte en mathematische tijd vloeit, door zichzelf, en door zijn aard, steeds gelijk en zonder enige relatie tot iets buiten zich.”¹⁰ Met de Relativiteitstheorieën en de theorie van de zwaartekracht, door Einstein geformuleerd in 1905 en 1915, kwam een drastische verandering in het kijken naar tijd. Deze theorieën vormen nu ook de basis van de moderne wetenschap. Tijd en ruimte hebben hun onveranderlijk, eeuwig en onafhankelijk karakter verloren. En hierin vloeit de tijd niet van verleden over heden naar toekomst. De tijd is als een soort blok tijdruimte, die door een waarnemer in verschillende schijven kan worden gesneden; net zoals een film uit verschillende frames bestaat. De gebeurtenissen die zich in een bepaalde schijf bevinden, verschijnen voor de waarnemer als zijn ‘nu’. Gezien de regels van de relativiteit, zullen verschillende waarnemers deze tijdruimte vanuit verschillende hoeken ‘snijden’, waardoor elk andere gebeurtenissen als simultaan

⁹ DE WOLF, E. (2007), p. 38: “Until Einstein, the concepts of space and time had remained more or less the same, from the work of such great Greek philosophers as Parmenides of Elea, Plato and Aristotle, through Isaac Newton’s seminal *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687).”

¹⁰ IBIDEM: “Absolute, true and mathematical time, of itself, and from its own nature, flows equably without relation to anything external.”

ervaart en dus een ander 'nu' kent.¹¹ Tot hier zeer kort samengevat hoe de gedachten van Einstein de moderne wetenschap zo drastisch hebben beïnvloed. Hoewel ook dergelijke opvattingen over tijd in kunst worden uitgewerkt, zal daar in deze scriptie niet verder op worden ingegaan. Wat van belang is voor deze studie, is de menselijke ervaring van de tijd en de 'representatie' daarvan in de kunst. Hoe de tijd in zekere zin vloeit en op het ene moment als lang en het andere als kort wordt ervaren.

"Gezien fysische tijd niet vloeit, moet het het bewustzijn van de waarnemer zijn die het vloeien van de tijd registreert", noteert Eddi De Wolf.¹² De wetenschap is er tot nog toe niet in geslaagd uit te vissen welke mechanismen de oorzaak zijn voor hoe wij tijd ervaren, maar duidelijk is dat deze ervaring fundamenteel verschilt van hoe wij het in de wetenschap noteren. Wanneer we het echter toch ooit zullen begrijpen, kunnen we misschien wel de cerebrale processen beïnvloeden die ons gevoel voor het verlopen van de tijd bepalen, stelt De Wolf verder.¹³ Wat daaruit zal voortkomen is slechts te raden, wat boeiende nieuwe vragen zal genereren in de toekomst.

In het verdere verloop van dit onderzoek, wordt tijd enkel in zijn menselijke ervaringszin behandeld. Deze ervaring loopt anders dan de monotoon tikkende klok. Binnen dat construct van de klok is elk deeltje, wanneer je het in dezelfde orde bekijkt, even lang. Het is duidelijk dat voor de mens het gevoel compleet anders ligt. Niet elke seconde duurt even lang en niet elke seconde is als apart te ervaren en tikt de vorige weg. Tijd voelt aan als iets dat 'stroomt', een continuüm. Augustinus stelde reeds in de vijfde eeuw dat de ware tijdmaat in onszelf zit.¹⁴ Daarbij gaf hij aan dat deze tijdsmaat compleet verschilt van de buiten de mens, op zichzelf staande tijd. In dit hoofdstuk wordt ingegaan op enkele theorieën die

¹¹ DE WOLF, E. (2007), pp. 38-42

¹² IDEM, p. 41: "Since physical time does not flow, it must be the observer's consciousness which records the flow of time."

¹³ IBIDEM

¹⁴ HERMSEN, J. (2009), p. 21

de tijd als 'stromend' ervaren. De tijdsfilosofie van Henri Bergson, met zijn 'tijd als *durée*' vormt daarbij het uitgangspunt. Vervolgens wordt het aspect van de verveling als onderdeel van menselijke tijdservaring en het daardoor in zekere zin winnen of hervinden van tijd, behandeld. "Pas wanneer we niets doen, opent zich de ruimte van het denken en van de creativiteit", schrijft Joke Hermesen in haar essaybundel *Stil de tijd. Pleidooi voor een langzame toekomst*.¹⁵ Het is reeds sinds de klassieke filosofie van Plato en Aristoteles dat rust en niets doen gelden als noodzakelijke voorwaarden voor het creëren van beschaving en menselijke cultuur. Het Griekse woord 'scholè' betekent rust en vrije tijd. Het is niet zomaar dat ons woord 'school' daarop terug te brengen is.¹⁶ Het wandelen in de natuur of het kijken naar bepaalde kunstwerken kan ook een dergelijk gevoel van niets doen in ons openen. Het is als een vorm van verveling, maar dan in positieve zin. Centraal staat hier het gedachtegoed van Vladimir Jankélévich. De toepassing in de kunst brengt ons naar de keuze tussen leegte en rizoomstructuur.

Het tweede grote deel van dit hoofdstuk focust op het bewegend beeld, waar eerst gekeken wordt hoe film en video als een tijdskunst in se kunnen worden gezien. Vervolgens De vertaling van het filosofisch gedachtegoed van Bergson door Deleuze naar film, en tot slot twee casussen die de bevindingen tracht te verduidelijken en verbinden.

¹⁵ HERMSEN, J. (2009), p. 20

¹⁶ IBIDEM

1.1 De beleving van de tijd

*"But Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality, has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second. This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation."*¹⁷

('Orlando: A Biography', 1928)

-Virginia Woolf

Als mensen hebben we niet alleen tijd, we zijn ook tijd, stelde de Franse filosoof Henri Bergson (1859-1941) ooit. Bergson bedoelde hiermee dat we als mens over een soort 'innerlijke tijd' beschikken, die geheel anders is dan de kloktijd. Een tijd waar de ervaring centraal staat, en die niet zomaar uit te drukken is in uren en minuten enzovoort.¹⁸ We kunnen de tijd ook op een andere manier beleven dan de klok ons voordoet. Er zijn momenten waarop een dergelijke ervaring van tijd het duidelijkst voelbaar is. Deze doen zich veelal voor wanneer we wandelen doorheen het landschap of bepaalde kunstwerken aanschouwen. Bovenstaand citaat uit *Orlando* van Virginia Woolf stelt eenvoudig dit onderscheid. Soms lijkt een uur inderdaad eeuwen te duren, terwijl het andermaal zo voorbij is. Op de klok loopt echter, steeds volgens hetzelfde ritme, de tijd van ons weg. In wat volgt wordt de tijdsfilosofie van Henri Bergson uiteen gezet. Bedoeling is een theoretisch kader te vormen voor verdere studie in deze scriptie.

¹⁷ Vertaling: "Maar de Tijd heeft jammergenoeg, ondanks het feit dat het dieren en groenten doet bloeien en vervagen met een verbazingwekkende punctualiteit, niet zo'n eenvoudig effect op de menselijke geest. De menselijke geest werkt zelfs met een gelijkaardige vreemdheid op tijd. Een uur kan, wanneer het huist in de menselijke geest, tot wel vijftig of honderd maal zijn lengte op de klok gerekt worden; aan de andere kant, kan een uur op het menselijke tijdsgevoel gerepresenteerd worden door één seconde. Deze buitengewone verschillendheid tussen tijd op de klok en tijd in de geest is minder bekend dan zou mogen en verdient verder onderzoek."

¹⁸ HERMSEN, J. (2009), p. 11

1.1.1 De tijdsfilosofie van Henri Bergson

Inleiding. Tijd is reëel

De Franse filosoof Henri Bergson (1859-1941) combineert in zijn denken een enigzins wetenschappelijke kijk met een zekere spirituele interesse. Opgeleid als wiskundige kende hij een grote interesse in de wetenschappelijke en technologische ontwikkelingen van zijn tijd, maar zag er toch een risico in. Het gevaar dat de wetenschap over zijn grenzen zou gaan treden en trachten dingen te verklaren die het nooit zou kunnen.¹⁹ In de laatste jaren voor de Eerste Wereldoorlog wordt hij in de intellectuele kringen van Europa aanzien als dé filosoof. Voornamelijk in de jaren 1920 en '30 is zijn invloed overal voelbaar. Zijn belangrijkste werken waren reeds tegen het einde van het eerste decennium van de twintigste eeuw vertaald in onder meer het Engels, Duits, Pools en Russisch. Na de Tweede Wereldoorlog is echter van zijn eens zo grote aanwezigheid, nog bitter weinig over.²⁰ Tot aan het einde van de twintigste eeuw is vrij weinig belangstelling voor de geschriften van Bergson te ontdekken, zelfs in Frankrijk. Toch zeker wanneer men vergelijkt met tijdgenoten als Edmund Husserl. Leszek Kolakowski schrijft in zijn werk over het denken van Bergson het volgende: "Sommige van Bergsons basisprincipes en inzichten zijn blijven voortleven in de existentiële wijsbegeerte, maar dan wel in een context waardoor hun betekenis compleet werd gewijzigd. Zowel de enorme impact van zijn ideeën als hun latere verdwijning zijn merkwaardig als culturele fenomenen en we moeten ze beschouwen als een aspect van de algemene veranderingen in het Europese geestesleven in de tweede helft van de vorige eeuw."²¹ Het lijkt me dat in de eenentwintigste eeuw wel weer interesse in zijn werk is ontstaan, gezien

¹⁹ GUERLAC, S. (2006), p. 42

²⁰ KOLAKOWSKI, L. (2003), p. 16

²¹ IDEM, p. 17

verschillende auteurs monografieën aan hem wijden, waarvan ik voor deze scriptie graag gebruik van heb gemaakt.²²

Onder zijn bekendste werken zijn *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), *Matière et mémoire* (1896) en *L'évolution créatrice* (1907). Simon Vestdijk geeft in zijn essay *De beeldende filosoof* (1941) aan dat Henri Bergson niet alleen een denker was, maar ook getalenteerd schrijver. Bergson geeft zijn concepten voornamelijk een invulling door ze met in woord omgezette beelden te karakteriseren. Zijn visie op tijd kent dan ook een vrij poëtische invulling en hij verkreeg in 1927 de Nobelprijs voor Literatuur.

In 2006 schrijft Suzanne Guerlac in haar monografie over Bergson *Thinking in Time: an Introduction to Henri Bergson*: “[...] Bergson daagt steevast onze aannames en gewoontes in denken uit, Bergson lezen is opnieuw leren denken – denken in tijd.”²³ Uit deze zin blijkt de kern van Bergsons werk, het herdenken van ons denken in concepten van tijd. Bij het lezen van Bergsons oeuvre is duidelijk dat zijn filosofie zowat draait rondom één kerngedachte, met name dat de tijd reëel is. En deze reële tijd is fundamenteel met het belevende subject verbonden.²⁴ Hij maakt al van bij het begin een onderscheid tussen de tijd volgens de fysica, een abstracte tijd met zijn daaruit volgende ‘kloktijd’ en een andere, eigenlijke tijd, de reële tijd van het bewustzijn. Tijdservaringen die zich dus buiten het domein van de monotoon tikkende kloktijd bevinden, benoemt Bergson als ‘werkelijke’ tijd.²⁵ Deze ‘reële’ tijd houdt zich schuil achter het construct dat de mens van de tijd heeft gemaakt.²⁶ In dat construct, de ‘kloktijd’ – waar in deze scriptie al veelvuldig naar is verwezen – zijn alle momenten van elkaar gescheiden en hebben ze niets met elkaar gemeen. Het zijn geïsoleerde partjes

²² Zie bibliografie voor literatuur over Bergson

²³ GUERLAC, S. (2006), p. x, oorspronkelijk citaat: “[...] Bergson consistently challenges our assumptions and our habits of thought, to read Bergson is to relearn how to think – to think in time.”

²⁴ KOLAKOWSKI, L. (2003), p. 17

²⁵ HERMSEN, J. (2009), p. 39

²⁶ DE BOLLE, L. (2009), p. 84

tijd, die steeds worden weggetikt door het daarop volgende.²⁷ De 'reële' tijd, 'werkelijke' tijd, is niet zo. Deze is, zoals Bergson het stelt, gekenmerkt door een duren, *la durée*. Deze *durée* is ononderbroken, heterogeen en dynamisch van aard en enkel bestaande in de ervaring van het subject. Daarmee is ze dus geheel tegengesteld aan de evenredig tikkende kloktijd.²⁸ Bergson karakteriseert alles in termen van *durée*. En dat benoemt hij als intuïtie. Bergsons tijdsfilosofie is er dus een die een nauwe band met het subject beoogt. Hij ziet tijd als onlosmakelijk verbonden met het subject en de ervaringen van dat subject. Voor Bergson bestaat tijd dus niet zonder het subject, kent ze geen op zichzelf staand bestaan. Om Bergsons visie op tijd daarom geheel te begrijpen, dienen we eerst stil te staan bij twee belangrijke van zijn principes. Vooreerst is er zijn afwijzing van het verband tijd-ruimte. Gezien Bergsons tijdsconcept steeds aan het subject gebonden is, kan deze niet in een adem met ruimte worden genoemd. Ruimte bestaat namelijk wel los van het subject, en is in tegenstelling tot tijd wel homogeen. Ten tweede is er de uiterst belangrijke band met het menselijk geheugen. Zonder dat geheugen zou de tijd niet kunnen bestaan. De herinnering wordt namelijk op hetzelfde moment als de ervaring gevormd. Heden en verleden zijn in principe steeds in eenzelfde moment vervat. En dit vormt het principe waarop zijn concept van *durée* steunt. In wat volgt zullen eerst deze twee principes van Bergson worden bekeken, om daarna een algemeen beeld te kunnen schetsen van diens algehele (tijds)filosofie.

Tijd weg van ruimte

Bergson wou tijd ontdoen van ruimte. Tijd werd steeds in ruimte gedacht, en dat was voor de filosoof onmogelijk, gezien ze van een geheel verschillende orde waren. "Wat we moeten zeggen is dat we twee realiteiten van geheel verschillende orde kennen, de een heterogeen, deze van de gevoels-kwaliteiten,

²⁷ HERMSEN, J. (2009), p. 40

²⁸ IBIDEM

en de andere homogeen, met name de ruimte”²⁹, noteert Bergson in zijn *Essai sur les données immédiates de la conscience*. We kunnen bijgevolg de wetten van de een niet transponeren op de ander. Zouden we dat doen, dan gaat ons gevoel van de duur, van het vloeien van de tijd, verloren, en verliezen we de band met onszelf. Vooraleer hierop verder te gaan, dient gezegd dat Bergsons concepties rond ruimte en tijd teruggaan op zijn visie op mobiliteit en immobiliteit, ontstaan vanuit zijn wil en poging om te begrijpen waar Zeno’s paradoxen fout waren.³⁰ Achilles zou er nooit in slagen de schildpad in te halen, terwijl we zeker weten dat hij het wel kan. Waarom zou het dan aanvaardbaar zijn iets dergelijks te stellen? De paradox van Zeno stelt dus het volgende: als er een schildpad is die zich op een bepaald moment vóór Achilles bevindt, zal Achilles er nooit in slagen deze schildpad in te halen. Namelijk, wanneer Achilles aankomt op het punt waar de schildpad zich voordien bevond, zal de schildpad dat punt alweer voorbij zijn, aan welk tempo deze zich ook voortbeweegt, en zo steeds verder tot in het oneindige. Wat Bergson nu als fout aanduidt bij Zeno is dat hij de beweging gelijkstelt met de ruimte waarin zij plaatsvindt. Wat zo gebeurt is dat je de beweging opdeelt in een oneindige reeks punten, waardoor elke beweging een op zichzelf staande en ondeelbare handeling wordt. Hij vertaalt beweging bijgevolg in een reeks onbeweeglijke stadia, waardoor beweging niet meer is. Niets is ooit op een bepaald punt, stelt Bergson, anders kunnen we niet van beweging spreken. Bergson stelt dan ook dat we de beweging zelf als uitgangspunt dienen te nemen, en niet de ruimte waarin zij zich ontvouwt. Ruimte is op te delen in afzonderlijke punten, beweging is dat niet – dat is namelijk wat *bewegen* inhoudt.³¹ Welnu, Bergson ziet de ‘reële’ tijd ook in termen van beweging. Deze tijd is niet deelbaar, niet abstract, niet homogeen. Ze is een *durée*, die geen afzonderlijke segmenten kent die extern zijn voor elkaar. Ik kan mij op een bepaald punt in de ruimte bevinden, en dat is een geheel ander punt dan dat wanneer ik mij een klein beetje

²⁹ BERGSON, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1959), p. 66, oorspronkelijk citaat: “Ce qu’il faut dire, c’est que nous connaissons deux réalités d’ordre différent, l’une hétérogène, celle des qualités sensibles, l’autre homogène, qui est l’espace”

³⁰ KOLAKOWSKI, L. (2003), p. 30

³¹ IDEM, pp. 30-31

naar links verplaats. Bij tijd is dat niet het geval. Ik kan voor mezelf niet een bepaald punt in de tijd onderscheiden van een ander. Bergson schrijft: “we zeggen zo vaak dat een beweging plaats heeft *in* de ruimte, en wanneer we beweren dat de beweging homogeen en deelbaar is, denken we aan de afgelegde ruimte, alsof we die aan de beweging zelf konden gelijkstellen. Of, wanneer we er op voorhand over denken, zouden we zien dat de opeenvolgende plaatsen die de beweging inneemt zich inderdaad van ruimte benutten, maar dat de manier waarop de verplaatsing van het ene naar het andere punt gebeurt, een gebeuren is dat zich benut van de duur en die slechts realiteit bezit voor een bewuste kijker, en aan de ruimte ontsnapt.”³²

Ruimte bestaat ook los van het belevend subject. Ze maakt weinig deel uit van ons persoonlijk intern leven. Ik kan met meerdere mensen dezelfde ruimte delen, maar niet dezelfde tijdservaring. Bergson duidt aan dat op dezelfde manier getallen, in termen van kwantiteit, kan worden gedacht. Ook dat is van een geheel andere orde dan wat hij in de *durée* ziet. Edouard Le Roy schrijft hierover in *A new Philosophy: Henri Bergson* (2005): “Maar ruimte en getal zijn twee vormen van immobiliteit, de twee analyseschema’s waardoor we ons niet mogen laten obsesseren. Ik zeg niet dat ze geen plaats kunnen krijgen, zelfs in de interne wereld. Maar hoe dieper we in het hart van het psychologisch leven treden, hoe minder ze daar op zijn plaats zijn.”³³ Om dat iets beter te plaatsen, dienen we te kijken naar Bergsons opvatting over het menselijk intern leven. Over de twee

³² BERGSON, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1959), p. 74, oorspronkelijk citaat: “On dit le plus souvent qu’un mouvement a lieu *dans* l’espace, et quand on declare le mouvement homogène et divisible, c’est à l’espace parcouru que l’on pense, comme si on pouvait le confondre avec le mouvement lui-même. Or, on y réfléchissant advantage, on verra que les positions successive du mobile occupant bien en effet de l’espace, mais que l’opération par laquelle il passé d’une position à l’autre, operation qui occupe de la durée et qui n’a de réalité que pour un spectateur conscient, échappe à l’espace.”

³³ Le Roy, E. (2005), p. 65, oorspronkelijk citaat: “But space and number are two forms of immobility, the two schemes of analysis, by which we must not let ourselves be obsessed. I do not say that there is no place to give them, even in the internal world. But the more deeply we enter into the heart of psychological life, the less they are in place.”

niveaus die hij in de mens onderscheid en de twee soorten van geheugen die op elk niveau werken.

Het menselijk geheugen

Bergson veronderstelt twee soorten geheugen; een actief en psychologisch geheugen, naast een geheugen dat dieper ligt, onaantastbaar en verborgen voor de actieve herinnering.³⁴ Deze bevinden zich op twee niveaus binnen de mens. Er is het niveau van de oppervlakkige 'ik', waar het actieve geheugen zich bevindt, en het niveau van een diepere zelf, *le moi profond*, die de kern van de persoonlijkheid bepaalt en waar dus het diepere geheugen 'te vinden is'. De oppervlakkige 'ik' richt zich voornamelijk op wat zich buiten het subject afspeelt. Zij is een noodzakelijk gegeven dat ons voortbestaan bepaalt, maar is slechts oppervlakkig en zegt niet veel over onszelf. Het spitst zich toe op het heden en de tijdige representatie, terwijl het de *moi profond* is, die de dynamiek van de tijd als duur volgt.³⁵ De oppervlakkige 'ik' vertaalt zijn herinneringen naar feiten die zich in het hier en nu bevinden. De herinneringen van de diepere zelf, daarentegen, staan los van feiten en bevinden zich eerder in dat wat nooit echt heden is geweest – want echt heden bestaat niet in een tijd als duur. Het zijn eerder onwillekeurige herinneringen, die niet zomaar te bepalen zijn, niet zomaar te plaatsen in een enkel moment. Om dit gegeven te duiden verwijst Bergson naar een passage uit Marcel Prousts romancyclus *À la recherche du temps perdu* (1913-1927).³⁶ De hoofdfiguur neemt er een hapje van een madeleinekoekje, en wordt daarmee teruggesleurd naar een herinnering uit zijn jeugdjaren. Deze herinnering was niet zomaar toegankelijk. Dat koekje was hetzelfde soort koekje dat hij in zijn jeugd ook had geproefd. De smaak ervan bracht hem ongewild, zonder enige inspanning daartoe, terug naar gevoelens die hij had wanneer hij vakanties doorbracht met zijn familie nabij Combray. Wanneer hij later tracht deze gevoelens opnieuw op te

³⁴ DE BOLLE, L. (2009), p. 85

³⁵ HERMSEN, J. (2009), p. 45

³⁶ DE BOLLE, L. (2009), p. 86

wekken, stoot hij op een onkunde.³⁷ Deze diepere 'ik', met zijn herinneringen en gevoelens, manifesteert zich niet zomaar. Dergelijke momenten zijn eerder zeldzaam. Bergson stelt dat het in zo'n ogenblik is dat de menselijke vrijheid voelbaar is. Het is niet het domein van het rationele en het handelende wat de menselijke vrijheid bepaalt. De vrijheid situeert zich op het niveau van de duur en van de *moi profond*.³⁸ De tijd als duur en de menselijke vrijheid bevinden zich ergens diep verscholen in de mens. We kunnen er de ervaring van hebben, maar dat slechts wanneer we het toelaten. Het kan je op elk moment overvallen, je kan er niet bewust naar op zoek, maar het kan enkel wanneer je er de mogelijkheid voor laat. Wanneer je je steeds concentreert op het feitelijke om je heen, leeft naar de kloktijd, haast voorop zet, kortom, enkel leeft op het niveau van de oppervlakkige 'ik', dan gaat zo veel dat eigen is aan het mens-zijn, verloren.

De tijd als duur en de intuïtie

Bergson veronderstelt dus twee concepties van tijd. Hij schrijft: "Er zijn in feite, [...], twee mogelijke concepties van de *durée*, de een vrij van alle inmenging, de ander waar de idee van ruimte voorzichtig binnensluipt. De pure *durée* is deze die de vorm van de opeenvolgende fases van ons bewustzijn inneemt wanneer onze (diepere) ik zich laat leven, wanneer ze ophoudt een scheiding tussen ons zijn nu en ons zijn voorheen te stellen."³⁹ Om een dergelijke tijdservaring, een tijd als *durée*, treffend te beschrijven, zocht Bergson dus zijn toevlucht in beelden en metaforen. Het is dan ook niet eenvoudig het zuiver te beschrijven, te veel zou verloren gaan. Een enkel beeld volstaat al niet om de complexheid van de *durée* te karakteriseren, geeft Bergson in 1903 aan met zijn *Inleiding tot de metafysica*:

³⁷ DE BOLLE, L. (2009), p. 82

³⁸ HERMSEN, J. (2009), p. 46

³⁹ BERGSON, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1959), p. 67, oorspronkelijk citaat: "Il y a en effet, [...], deux conceptions possibles de la durée, l'une pure de tout mélange, l'autre où intervient subrepticement l'idée d'espace. La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs."

“Geen enkel beeld kan de intuïtie van de *durée* vervangen, maar veel verschillende beelden, ontleend aan zeer verschillende soorten dingen, kunnen door hun convergerend werken het bewustzijn leiden naar het exacte punt waar een bepaalde intuïtie kan worden gevat.”⁴⁰ De filosoof tracht met allerlei beelden zijn visie te duiden, daarbij steeds aangevend dat geen enkele metafoor ooit zal voldoen. Want, zo schrijft hij: “het ontrollen van onze *durée* lijkt in sommige van zijn aspecten op de eenheid van een voortbewegende beweging en in andere op de veelheid van uitbreidende toestanden; en het is duidelijk dat geen enkele metafoor een van die beide aspecten kan uitdrukken, zonder de ander op te offeren.”⁴¹ Bergson heeft het hier over een intuïtie die de *durée* kan vatten. We kunnen de *durée* namelijk niet beschrijven, volledig kennen, erover praten, we kunnen ze enkel ervaren. En dat ervaren van de *durée* schuilt in de menselijk intuïtie. Onze intuïtie kan de *durée* dus op een directe manier vatten, terwijl woorden en beelden slechts indirect dit gegeven kunnen suggereren.⁴² Om het aspect van de *durée* te kunnen begrijpen, dienen we dus voornamelijk terug te vallen op onze intuïtie. En deze menselijke intuïtie, stelt Bergson, situeert zich op een niveau tussen het instinct en het intellect. Tussen een belangeloos geworden instinct en een intellect dat van zichzelf is bewust geworden.⁴³

Twee van de metaforen die Bergson in verband met de tijd als *durée* oproept, worden wel vaker opgeroepen. Met name deze van de muziek en deze van de sneeuwbal. Het is voornamelijk de metafoor van de muziek die hem genegen is, gezien zij het dichtst bij de ware *durée* lijkt te staan. Muziek is gekenmerkt door

⁴⁰ BERGSON, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1955), p. 16, oorspronkelijk citaat: “No image can replace the intuition of duration, but many diverse images, borrowed from many different orders of things, may, by the convergence of their action, direct consciousness to the precise point where there is a certain intuition to be seized.”

⁴¹ IDEM, pp. 14-15, oorspronkelijk citaat: “[...], because the unrolling of our duration resembles in some of its aspect the unity of an advancing movement and in others the multiplicity of expanding states; and, clearly, no metaphor can express one of these two aspects without sacrificing the other.”

⁴² BERGSON, H. (1995), p. 22

⁴³ HERMSEN, J. (2009), p. 44

een bewegen, en zoals het bewegen van de *durée*, een beweging die zich niet in de ruimte voordoet.⁴⁴ Een melodie stroomt zonder onderbreken, en zo stroomt ook de tijd. Het ene moment vloeit voort uit het andere.⁴⁵ Bergson gaat er daarbij van uit dat niet de harmonie, maar het duren, het stromen, de structuur van de muziek bepaalt. Zo zag de avant-garde componist John Cage het in de jaren 1950 ook. Daardoor bracht hij een andere visie op muziek aan, een waarin ook de stilte een plaats kon vinden – zoals geweten uit de compositie *4'33''*.⁴⁶ Het ene moment blijft steeds deel uitmaken van het andere, het verandert het, het doet het groeien. Zo is het ook met de sneeuwbal die door het rollen van en berg zichzelf scherpt en uitdijt.⁴⁷ Charles M. Sheroover schrijft in *The human experience of time: the development of its philosophic meaning* (1975) Bergson's woorden zo: "Luister naar een melodie met gesloten ogen, enkel daaraan denkende, niet langer noten die je dus los van elkaar denkt juxtaponeren op papier of ingebeelde toetsen, die dan lijken simultaan te zijn, waardoor je hun vloeiende continuïteit in tijd die bevriest in ruimte, afwijst; dan zal je herontdekken hoe je, onverdeeld en onverdeelbaar, de melodie of dat deel van de melodie in pure duur hebt omgevormd. Onze innerlijke *durée* is nu, gezien vanaf het eerste moment van ons bewust leven tot het laatste, een beetje zoals deze melodie."⁴⁸ Het lijkt me nuttig nog even de woorden van Bergson als een citaat tussen te werpen:

"Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les une dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, don't les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité? La prévue en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce

⁴⁴ BERGSON, H. (1959), pp. 67-68

⁴⁵ HERMSEN, J. (2009), p. 44

⁴⁶ MARCOCI, R. (2002), p. 10

⁴⁷ HERMSEN, J. (2009), p. 44

⁴⁸ SHEROVER, CH. M. (1975), p. 223, oorspronkelijk citaat: "Listen to a melody with your eyes closed, thinking of it alone, no longer juxtaposing on paper or an imaginary keyboard, notes which you thus preserved one for the other, which then agreed to become simultaneous, and renounced their fluid continuity in time to congeal in space; you will rediscover, undivided and indivisible, the melody or portion of the melody that you will have replaced in pure duration. Now, our inner duration, considered from the first to the last moment of our conscious life, is something like this melody."

n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitative apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale. On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, don't chacun, representative du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire. Telle est sans aucun doute la représentation que se ferait de la durée un être à la fois identique et changeant, qui n'aurait aucune idée de l'espace."⁴⁹

De tijd als *durée* is dus gekenmerkt door een groeien en veranderen dat zich niet trapsgewijs manifesteert, maar vloeit, en naadloos evolueert. Een evolutie die niet teleologisch is, maar zuiver. Deze tijd als *durée* is ook niet meetbaar. Daar ook het meetbare van een andere orde is, eerder van de orde gelijk aan de ruimte, gekenmerkt door zijn homogeniteit en deelbaarheid.

Duidelijk is dus dat een aanzienlijk deel in handen van het geheugen wordt gelegd. De tijd als *durée* kan enkel bestaan doordat wij als mensen over een geheugen beschikken. Zonder dit geheugen zou het 'vloeien' van de tijd onmogelijk zijn. In ons geheugen ligt de veelheid van het verleden opgeslagen. Zij kan daarmee op elk moment opnieuw aan de oppervlakte komen. "Zonder een elementair geheugen dat twee momenten met elkaar verbindt, zou er slechts het ene of het andere zijn, op zichzelf staande momenten volgen elkaar op, geen voor of na, geen opvolging, geen tijd", schrijft Sherover.⁵⁰

⁴⁹ BERGSON, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1959), p. 68: vertaling: "Zouden we niet kunnen zeggen dat, wanneer deze noten elkaar opvolgen, we ze niettemin ervaren als de een in de ander, en dat hun samengaan vergelijkbaar is met een zijn, waarin de delen, hoewel verschillend, zich doordringen van het gevolg zelf van hun één-zijn? Het bewijs bestaat erin dat als we de maat breken door meer door te dringen op één noot van de melodie, het niet zijn overdreven lengte, noch de lengte, is, die ons voor onze fout waarschuwt, maar het kwalitatieve verschil dat daardoor wordt aangebracht aan het samengaan in de muzikale zin. We kunnen dus de opeenvolging waarnemen zonder te onderscheiden, en zoals een wederzijdse doordringing, een één-zijn, een intieme organisatie van elementen, waarin elk, representatief voor alles, zich niet onderscheidt en zich slechts isoleert voor een denken dat capabel is te abstraheren. Zo is zonder enige twijfel de representatie die zich van de *durée* benut, terzelfder tijd gelijk en veranderend, die geen enkel idee van ruimte zou hebben."

⁵⁰ SHEROVER, CH. M. (1975), p. 222, oorspronkelijk citaat: "without an elementary memory that connects the two moments, there will be only one or the other, consequently a single instant, no before and after, no succession, no time."

De ervaring, onmeetbaarheid en vrijheid

Kolakowski schrijft: “Het is op het vlak van de ‘diepe zelf’, dat uiteindelijk identiek is met de zuivere *durée*, dat de zoektocht naar de vrijheid kan beginnen.”⁵¹ En Guerlac benadrukt: “Vrijheid is niet geassocieerd met de kracht van de rede of het kennen, maar met de intuïtie van de *durée*. We kunnen bijna zeggen dat het dichter staat bij dromen dan kennen.”⁵² Onze vrijheid ligt op het vlak van onze diepere persoonlijkheid, waar de tijd als *durée* zich ten volle manifesteert. Vrijheid is, zoals alles wat zich in het niveau van de *durée* bevindt, enkel door het subject te ervaren en los van elke fysische referentie naar de buitenwereld. Daardoor is noch zij, noch elke andere ervaring uit te drukken in kwantiteiten, kwantitatief vergelijkbaar, ze kunnen enkel kwalitatieve verschillen kennen. Bergson laat daartoe een belangrijk deel van zijn *Essay* handelen over de menselijke ervaring en hoe wij dingen kunnen aanvoelen. “Bergson vraagt ons stil te staan bij het feit dat er een fundamenteel verschil bestaat tussen de fysieke oorzaak van een gevoel en de manier waarop het voor ons voelt”⁵³, noteert Guerlac. Ze legt dit uit aan de hand van een voorbeeld dat ze rechtstreeks aan Bergson ontleent. Hij ziet namelijk een fundamenteel verschil tussen licht en helderheid. Licht is een deel van de fysische wereld. Dit licht is meetbaar via gestandaardiseerde eenheden. Daarnaast kunnen we ook de lichtbron materieel aanduiden. Het kan de zon zijn, een kaars, een gloeilamp. Daartegenover staat helderheid. Dit verwijst naar het effect dat licht op ons als mensen heeft. Het verwijst naar het gevoel van het licht, de ‘kwaliteit’ van het licht. Deze kwaliteit is niet te meten in getallen en strikte eenheden. Zij vormt in zekere zin eveneens een bepaalde continuïteit, een ondeelbaar gegeven waar niet zomaar een stukje uit te

⁵¹ KOLAKOWSKI, L. (2003), p. 36

⁵² GUERLAC, S. (2006), p. 43, oorspronkelijk citaat: “Freedom is associated not with powers of reason or cognition but with the intuition of duration. We could almost say it is closer to dreaming than to knowing.”

⁵³ IDEM, p. 45, oorspronkelijk citaat: “Bergson asks us to consider that there is a fundamental difference between the physical cause of a sensation and the way it feels to us.”

onderscheiden is.⁵⁴ Zo is het ook met de vrijheid. Zij kent zoals elke ervaring die met de intuïtie van de *durée* gelinkt is, elke reële ervaring dus, kwalitatieve verschillen. Bergson tracht dus de mens bewust te maken van een tijd als duur die samen met een diepere 'ik', verborgen ligt achter hetgeen oppervlakkig, hetzij aan de mens, hetzij aan de tijd, te vinden is. Ware menselijke vrijheid komt boven wanneer het verborgene zich aan de mens openbaart. We zijn dus niet altijd vrij, gezien de bovenste laag van ons bewustzijn, de oppervlakkige 'ik', in de fysische wereld, en geheel met de materie leeft. Het is pas wanneer wij ons laten overspoelen door de ervaring van de *durée* dat vrijheid zich openbaart. We zijn vrij wanneer we dat willen, al doen we dat slechts zelden.⁵⁵ In de woorden van Bergson: "Kortom, we zijn vrij wanneer onze daden uit geheel onze persoonlijkheid voortvloeien, wanneer ze die tot uitdrukking brengen, wanneer zij die ondefinieerbare gelijkenis met zich hebben, die we soms ook tussen het kunstwerk en de artiest kunnen vinden."⁵⁶

Een dergelijk beeld, en beeld van de menselijke ervaring van vrijheid, werd in de kunst veelal gerepresenteerd door de contemplatie van het landschap. Zeker in de periode van de romantiek. Het werkelijke landschap en het gerepresenteerde landschap kunnen dergelijke momenten opbrengen. Er wordt niet steeds teruggegaan op herinneringen, zoals dat het geval is in de roman van Proust. Al is dat uiteraard ook mogelijk. Veelal opent een dergelijke positie voor de mens een plaats voor denken en creativiteit, en vrijheid is daartoe noodzakelijk.

Kunst en esthetica

Henri Bergson heeft nooit echt een theorie rond kunst en esthetica ontwikkelt. Toch spelen zijn bedenkingen over kunst een belangrijke rol binnen zijn algehele

⁵⁴ GUERLAC, S. (2006), p. 45

⁵⁵ KOLAKOWSKI, L. (2003), p. 39

⁵⁶ BERGSON, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1959), p. 113, oorspronkelijk citaat: "Bref, nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'oeuvre et l'artiste."

filosofie.⁵⁷ Arthur Szathmary schrijft in *The Aesthetic Theory of Bergson* dat “Bergson niet denkt over kunst als een uitdrukking bovenop de essentiële aspecten van de ervaring, maar als de beste vertolking van de ervaring zelf”.⁵⁸ Voor Bergson zijn alle aspecten van het leven esthetisch en deze huist in de ervaring, de ervaring die zich situeert op het niveau van de *moi profond*, waar de *durée* zich in zijn volmaaktheid bevindt. Binnen in ons zit de intuïtie die de schoonheid van de dingen kan vatten. Naast de normale perceptie kennen we als mensen een esthetisch kijken dat zich slechts openbaart wanneer we ons ten volle aan de tijd als *durée* overgeven.⁵⁹ Via deze intuïtie kunnen we ons verplaatsen in alles, in andere mensen, in objecten, om op een dergelijke manier de ware natuur van de dingen te kennen. En dat is wat Bergson verstaat onder esthetisch. Hij schrijft: “Het is deze intentie die de kunstenaar tracht op te roepen door zich te verplaatsen naar de binnenkant van het object via een vorm van sympathie, door het verlagen van de grens die ruimte oplegt tussen hem en het model, via een inspanning van de intuïtie. Het is waar dat deze esthetische intuïtie, zoals trouwens de exterieure perceptie, slechts het individu aangaat.”⁶⁰

Ruth Lorand schrijft in haar tekst *Bergson's Concept of Art* (1999) voor het *British Journal of Aesthetics* dat Bergsons filosofie van de kunst niet de vraag is, maar het antwoord. Ze stelt verder dat vele van de voorbeelden die de filosoof aanduidt om zijn filosofische gedachtegoed te illustreren, ontstaan vanuit de esthetische ervaring.⁶¹ Zoals blijkt uit het reeds eerder aangehaalde voorbeeld van de vergelijking met de muziek om het concept van de *durée* ‘onder woorden te brengen’.

⁵⁷ LORAND, R. (1999), p. 400

⁵⁸ SZATHMARY, A. (1937), p. 50, oorspronkelijk citaat: “Bergson conceives of art, not as an expression superimposed upon the more vital aspects of experience, but as the finest rendition of experience itself.”

⁵⁹ BERGSON, H. *L'évolution créatrice* (1959), p. 645

⁶⁰ BERGSON, H. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1959), p. 645, oorspronkelijk citaat: “C'est cette intension que l'artiste visa à ressaisir en se replaçant à l'intérieur de l'objet par une espèce de sympathie, en abaissant, par un effort d'intuition, la barrière que l'espace interpose entre lui et le modèle. Il est vrai que cette intuition esthétique, comme d'ailleurs la perception extérieure, n'atteint que l'individuel.”

⁶¹ LORAND, R. (1999), p. 400

1.1.2 Tijd winnen. Over de verveling

In haar danssolo *Bliss* stelt de Canadese danseres Lise Vachon zich de vraag wat ze zou doen moest ze een op een gegeven moment een uur tijd geschonken worden. Ergens hoog boven de wolken tussen Canada en Brussel begon ze na te denken over wat die uren in het vliegtuig eigenlijk betekenden.⁶² Bij het reizen doorheen tijdszones gaan schijnbaar uren verloren of worden ze gewonnen, afhankelijk van welke kant je opreist. Wat dus nu wanneer je als mens in een hectische wereld tijd gegeven krijgt? Vachon grijpt terug naar leuke herinneringen uit haar jeugd en laat deze een invulling van het uur bepalen. Bergson zou het vast als een optimale uitleving van zijn filosofie zien. De uren waar Vachon op duidt, karakteriseren de tijd als *durée*. Uiteindelijk is er nooit tijd bijgekomen, maar de ervaring van bijgekomen tijd is er, en onder die ervaring openbaart zich aan het subject een ervaring van de tijd als *durée*, waarin het geheugen herinneringen uit het verleden laat doorstromen naar het heden, er naadloos in laat overgaan. Met haar lichaam tracht ze de gevoelens uit te beelden, door zich volledig over te geven aan de tijd en de ervaring ervan. Gevoelens zoals ook in Prousts *À la recherche du temps perdu* beschreven staan.

Te stellen is dat we bij het niets doen ook tijd winnen. De kloktijd lijkt dan enigszins trager weg te tikken. Op een dergelijk moment, een moment van rust en stilte, opent zich een tijd om tot bezinning en reflectie te komen. Een ruimte voor denken en creativiteit is gecreëerd. Wanneer de ware tijd, zoals Bergson die stelde, zich aan een mens openbaart, wanneer we niet door een of ander vooropgesteld doel worden opgejaagd, dan ruimt zich plaats voor reflectie en cultuur. Want in de reële tijd zijn we meer bij onszelf, kennen we vrijheid en staan we dichter bij onze gedachten.

⁶² Naar gesprek met Lise Vachon

Dit deel handelt over het door de mens terugwinnen van de tijd. Augustinus stelde reeds dat de ware tijdsmaat in onszelf zit en een wezenlijk onderdeel vormde van onze eigen ziel. In onze maatschappij is te stellen dat we een dergelijke innerlijke tijdsmaat zijn kwijtgeraakt en dat deze dient teruggewonnen om ruimte te maken voor creativiteit en reflectie. De ervaring van verveling is een moment waarop een dergelijk iets ten volle mogelijk is, dan wel een soort positieve vorm van verveling. De verveling kan het subject op elk moment overvallen en wordt veelal gezien als een vreselijke kwaal. Verveling is uit den boze, en toch biedt de verveling steeds opnieuw een moment waarop de rust van een dergelijke verveling de creativiteit in de mens aanwakkert of zijn denken stimuleert. Lise Vashon verveelde zich waarschijnlijk in het vliegtuig, maar daardoor werd haar denken en creativiteit aangewakkerd, waardoor ze een idee ontwikkelde voor haar solo.

Het plotse vallen van de verveling

In 1951 stelde Nico Luijpen dat de verveling kan gekarakteriseerd worden als een toestand die wars is van stimuli. Als een toestand waarin de omgeving niet meer inwerkt op het subject. Wanneer men zich dus op zichzelf concentreert, stelt deze, dan is de mogelijkheid tot het overvallen worden door verveling het grootst.⁶³ “Wie zich verveelt voelt zich zwaar, loom, moe en dor”, schrijft Luijpen.⁶⁴ Een dergelijk pessimistische visie op de verveling kadert nog in een eind-negentiende eeuws *mal du siècle* gevoel, dat zich heden ten dage in een verveling als ongunstig voor de economie vertaalt. Susanne Piët plaatst in *De emotiemarkt. De toekomst van de belevingseconomie* (2003) de verveling in een dergelijk economisch kader, waar ze er de positieve en negatieve kanten van onderzoekt. De economie van de

⁶³ PIËT, S. (2003), p. 8

⁶⁴ IBIDEM

verveling is niet gunstig, maar toch kan de angst voor de verveling een mogelijke winstfactor bezitten, stelt ze.⁶⁵

Velen zagen de verveling dus als een verschrikkelijke kwaal. Voor Diderot is ze als de gevaarlijkste vijand van ons bestaan, Dante karakteriseert de verveelden als de 'rampzaligen' en Goethe ziet alles als hetzelfde en dat verveelt hem, zelfs nog voor er iets is gebeurd.⁶⁶ Dergelijke negatieve besprekingen van hetgeen als verveling kan worden gekarakteriseerd, fixeert telkens op een bepaald punt in die verveling en verliest daardoor een blik op het ruimere veld dat zich ontplooit. Winstgevend is verveling op korte tijd allesbehalve, zeker wanneer naar het zuiver economische wordt gekeken. En het enige wat verveling teweegbrengt als saaiheid zien, verdunt eveneens de blik voor wat mogelijks kan zijn.

Evenals veelvuldig in negatieve zin over verveling is gedacht, hebben verschillende denkers de positieve zijde van de verveling onder de loep genomen. In wat volgt zal voornamelijk op die positieve kant, een positieve verveling, worden geconcentreerd. Joke Hermesen leest bij de dichter Joseph Brodsky hoe en waarom we de verveling dienen te omarmen:

"... Als de verveling je bezoekt, ga er dan in onder. Verdrink erin, ga tot de bodem. [...] Verveling verdient een dergelijke naukeurige inspectie, omdat daarin de pure, onversneden tijd in al zijn zinloze, eentonige glorie wordt gespiegeld. Het is je raam dat uitziet op de oneindigheid van de tijd."⁶⁷

Ook filosoof Martin Heidegger zag de filosofie uit de leegte en stilte van de verveling geboren worden. Voor Heidegger komt in de verveling de essentie van de tijd, zijn puurheid als het ware, naar boven.⁶⁸ De ervaring van het zuivere *Dasein* opent zich voor ons in de ervaring van de verveling en de fundamentele

⁶⁵ IDEM, pp. 8-14

⁶⁶ HERMSEN, J. (2009), pp. 30-31

⁶⁷ IDEM, p. 29

⁶⁸ BEISTEGUI, M. (2003), p. 70

ontologische en metafysische concepten kunnen gedacht worden in een dergelijk Proustiaans ervaren van de 'zuivere' tijd.⁶⁹

'Toestandsverveling' versus 'existentiële verveling'

Herhaling bepaalt vaak dat we verveeld zijn. Wanneer we voor de zoveelste keer met hetzelfde worden geconfronteerd, is het veelal moeilijk om geboeid te blijven. Met andere woorden, situaties bepalen vaak het fenomeen van de verveling. Bij het wachten op een trein, het aanschuiven in een ellenlange file, overvalt de verveling je vaak. Het gevoel de tijd met iets te verdrijven komt op. Er ontstaat een zekere angst voor de tijd wanneer deze zich aan ons opent in zijn pure vorm. Daarnaast is te stellen dat ook iets van binnen in de mens een bepaalde verveling kan oproepen. Het is niet zo dat we steeds door omgevingsfactoren en gegevens verveeld raken. Een verveling die ons met de nietigheid van ons bestaan confronteert, die onze zinloosheid benadrukt komt zuiver van binnenuit.

Verschillende denkers hebben op verscheidene manieren typologiën van verveling aangeduid. Toch is duidelijk dat telkens, ongeacht het aantal soorten de auteur aanhaalt, steeds twee categorieën te onderkennen zijn. Deze van de verveling die voorkomt via gegevens extern aan de mens en deze die voorkomt uit het interne. Martin Doehlemann onderscheidt er vier. Situatieve verveling is deze die ontstaat wanneer we op iets of iemand moeten wachten. Er is de verveling die ontstaat uit een zekere verzadigdheid, wanneer we teveel van hetzelfde ervaren wordt alles banaal. De existentiële verveeldheid vindt plaats wanneer de ziel zonder tevredenheid valt en de wereld zich als geheel neutraal aan ons presenteert. Een vierde soort die de man nog aanhaalt is deze van de creatieve verveling. Deze heeft echter voornamelijk betrekking op het resultaat van de verveling, met name, dat men gedwongen wordt tot iets nieuws over te gaan,

⁶⁹ BEISTEGUI, M. (2003), pp. 70-71

hetzij mentaal hetzij fysiek, in plaats van de oorzaak aan te geven.⁷⁰ Hoewel de vier elkaar overlappen, valt te stellen dat grofweg de eerste twee soorten uit externe prikkels voortkomen, terwijl de twee laatste eerder uit iets intern aan de mens worden geboren. Ook Flaubert geeft deze twee categoriën een stem met zijn beduidingen van de *ennui commun* en de *ennui moderne*, waarbij de eerste als situatief kan beduid worden, dus via extern aan de mens bestaande gegevens, en de tweede als existentiël, vanuit het interne dus.⁷¹ Wilhelm Schmidt schrijft dat er zowel een misbare als een onmisbare verveling bestaat.⁷² Eveneens zijn ook hierop voorgaande categoriën van toepassing. De misbare is dat wat situationeel gebonden is, terwijl de existentiële een onmisbare verveling beduidt, daar zij een bron van inspiratie in zich draagt.

Svendson vat het mooi samen in zijn *Philosophy of Boredom* en geeft daarbij aan dat de twee categoriën aan enkele algemene menselijke handelingen te herkennen zijn. Waar de situationele aan kleine handelingetjes als geeuwen, op de stoel heen en weer wiebelen, zich uitrekken, ... te zien is, wordt de existentiële minder met dergelijke lichaamstaal uitgedrukt.⁷³ Het lijkt alsof we de situationele verveeldheid met die handelingen van ons trachten af te schudden. Svendson stelt, zoals vele anderen dat de existentiële verveeldheid een wezenlijk kenmerk van de mens is geworden. In onze tijd en bij ons is behoorlijk goed aan de basisbehoeften voldaan, waardoor alles een bepaalde relativiteit verkrijgt.⁷⁴ Maar achter dit soort verveling, stellen filosofen als Svendson, Heidegger en Nietzsche, gaat een immense bron van creativiteit schuil. 'De 'windstilte van de ziel' die aan het creatieve proces voorafgaat, zoals Nietzsche dat noemde, is er een van de verveling, die ons het ware karakter van de tijd openbaart.'⁷⁵

⁷⁰ SVENDSEN, L. (2005), pp. 41-42

⁷¹ IDEM, p. 42

⁷² HERSMEN, J. (2009), p. 35

⁷³ SVENDSEN, L. (2005), p. 42

⁷⁴ HERMSEN, J. (2009), p. 34

⁷⁵ IDEM, p. 35

Recent neuropsychologisch onderzoek als dat van neuropsychologe Sophie Schweizer heeft ondertussen aangetoond dat mensen die zich in een staat van verveling bevinden meer thètagolven produceren. Deze golven zijn van belang voor de menselijke creativiteit. 'Uit EEG-onderzoek en MRI-scanonderzoek blijkt dat mensen in die fase ontspannen zijn, en beter creatieve opdrachten maken.' Angst en stress zorgen ervoor dat creativiteit geen plaats krijgt.⁷⁶

Verveling en kunst: de leegte of de 'rizoomstructuur'

De verveling wordt vaak met het negentiende eeuwse gedachtengoed van de romantiek en de literatuur in een adem genoemd. In de literatuur is veelal het gegeven van de verveling verbeeld. Verveling was voor de romantici een van de belangrijkste condities van het menselijk leven.⁷⁷ Ze werd daartoe vaak uitgebeeld in schilderijen of in literatuur, waarbij het positieve effect van de verveling steeds wordt belicht. Onderhand is het zo dat ook een bepaald kunstobject, zelfs voor de meest geïnteresseerde een vorm van verveling kan opwekken. Het gaat dan echter geenszins over een verveling waarbij een negatieve conotatie wordt geassocieerd. Het kunstobject is niet vervelend, het wekt een gevoel van verveling op. Daarmee wordt geduid op een gevoel van leegte, een gevoel van ontvankelijkheid, waardoor er zich een ruimte opent voor reflectie en creativiteit. De verveling is de ziekte van onze tijd geworden.⁷⁸ We zijn aan zodanig veel gewoon dat zelfs kunst of literatuur een bepaalde verveling kan opwekken. Kunstenaars gaan op geheel verschillende manieren om met dit hedendaags gegeven. Daar waar sommigen de leegte het liefst een plaats geven om hun boodschap over te brengen, gaan anderen mee in de voortdurende verandering die van de maatschappij wordt gevraagd. Twee kunstenaars die met gelijkaardige ideeën vertrekken, kunnen zo een geheel ander soort kunst

⁷⁶ VAN PAASSEN, D. [internet], alinea 15

⁷⁷ SVENDSON, L. (2003), p. 59

⁷⁸ MEYER SPACKS, P. (1995), p. 3

ontwikkelen. In dit onderdeel wordt daartoe Pieter Geenen tegenover Johan Grimonprez geplaatst.

Veel mensen die een gevoel van verveling voelen opborrelen wanneer zij een kunstwerk aanschouwen, gaan snel over naar iets anders. Een ander kunstwerk of gewoon geheel weg van de kunst. Mensen vandaag de dag leven in een 'zapcultuur'. Wanneer hen iets niet meer ten volle kan boeien, zappen zij naar iets nieuws, iets dat opnieuw de aandacht kan grijpen. Hierbij wordt vergeten dat het zappen, hoewel het ook een bepaalde vorm van denken kan genereren, veelal de vrije loop van het denken tegengaat. Een kunstenaar als Johan Grimonprez omarmt in zekere zin ten volle die zapcultuur. Hij tracht via dit gegeven van de maatschappij zijn boodschap duidelijk te maken. Hoewel ook deze kunstenaar zijn kunst stoelt op ideeën die bij Deleuze te vinden zijn, toch slaat hij een geheel andere weg in dan kunstenaars als Pieter Geenen, die de rust en de leegte ten volle in hun werk inbrengen. De Deleuziaanse concepten die bij Grimonprez vooral de bovenhand nemen, zijn deze van het rizoom. Via een gecontroleerd zappen, een zappen waarvan het ene moment overgaat in het andere, het ene aanleiding geeft tot het andere, maar dan met een wel duidelijk onderbroken structuur. Ook hier stromen de momenten in elkaar over, dan wel met onderbreking, waar dat bij Pieter Geenen ginszins het geval is. Beide kunstenaars vertrekken van gelijkaardige ideeën, maar brengen een geheel ander soort kunst voort. Het videowerk van Grimonprez laat de toeschouwer geen enkele kans zich te vervelen. Elk moment verschijnt wel iets nieuws dat door de ontvanger in het geheel moet worden geplaatst. Door het rizomatische karakter van de aaneenschakelingen is deze plaatsing evenwel duidelijk te volgen. Het maakt de toeschouwer echter zuiver ontvanger, in een bepaalde zin zuiver ontvangend object, daar waar Pieter Geenen het denkende subject wel meer een plaats geeft. Wil men de toeschouwer een geheel eigen creativiteit laten ervaren bij het werk, dan dient ruimte gelaten te worden voor het openen van een leegheid in de hoofden van de toeschouwer, een bepaalde vorm van verveling dus. Geenszins is het zo dat bij het aanschouwen van het werk van Grimonprez het denken geen

kans heeft. Het draait echter om een meer gestuurd en gecontroleerd denken. De geheel eigen gedachtenstroom, die evenwel hetgeen in het werk wil worden verteld ten volle kan verlaten, krijgt geen kans zich te ontwikkelen.

Dat kunst verveling kan opwekken klinkt niet bepaald positief. Het gaat echter wel om een zeer positieve kwaliteit van kunst, wanneer zij in staat is verveling op te wekken. Verveling in de zin van leegte. Leegte en ontvankelijkheid, ruimte voor nieuwe ideeën en creativiteit. Dat kinderen vandaag de dag niet meer creatief zijn is misschien een net iets te negatieve opvatting. Toch is het zo dat elk moment de tijd kan gedood worden met iets nieuws. Door die conditionering weet men vaak niet meer hoe men met lege momenten dient om te gaan. Het wordt dus onderhand tijd om de tijd terug van ons te maken en de tijd terug te vinden in de leegte. Het is niet nodig om steeds actief en fysiek bezig te zijn. Het mentale moet een plaats krijgen om daaruit nieuwe actieve bezigheden te genereren.

Jankélévitch en de hervonden tijd

Dat de verveling veelal wordt gezien als een verschrikkelijke kwaal, is reeds meermaals aangehaald. Dat het voor velen evenzeer niet als kwaal wordt aanzien is tevens reeds gesteld. Duidelijk is, en zeker als het gaat om een vorm van existentiële verveling, dat men zich niet steeds bewust is van het feit dat men zich verveelt. De verveling is noch geheel bewust, noch geheel onbewust.⁷⁹ Net zoals het algemeen bewustzijn voornamelijk uitgaat van een bepaald object, zich graag op een object ent, zo is het ook bij de verveling. Wanneer nu geen bepaald object, een bepaalde situatie aan de verveling voorafgaat, zoals dat bij de situationele verveling het geval is, dan is het vaak moeilijk een dergelijk gevoel als verveling te bestempelen. Zoals bewustzijn vaak leegte is, is ook de verveling leegte.⁸⁰

⁷⁹ JANKÉLÉVITCH, V. (1966), p. 128

⁸⁰ IBIDEM

De Franse filosoof Vladimir Jankélévitch (1903-1985) biedt twee voorstellen om de verveling te behandelen. De eerste zou erin bestaan de bedrijvige tijd ijler te maken, terwijl de tweede wijze zou betekenen de substantiële temporaliteit geheel te vergeten, ten diepste te begraven. De eerste zou echter het bewustzijn verzwakken, terwijl de tweede het bestaan zelfs geheel zou wegwerken, zo stelt hij.⁸¹ We dienen dus het moment van de verveling ten volle te omarmen, willen we ons bewustzijn scherpen. Jankélévitch karakteriseert daarom de verveling als een moment van hervonden tijd. Een moment waarop we terug tijd kunnen worden en daarmee bewustzijn. In zijn werk *De beleving van de tijd. Avontuur, verveling, ernst*, vormt dit gegeven de kerngedachte. De filosoof beschrijft hoe we op verschillende manieren de tijd kunnen beleven en welke gevoelens daarbij worden teweeggebracht, gevoelens van angst, spanning, liefde, saaiheid, ... Elk van die belevingen hebben een bepaalde waarde, maar uiteindelijk bevat het gevoel van de verveling de hoogste waarde voor de mens. Zij brengt hem terug naar zichzelf en naar zijn tijdigheid. De mens is namelijk gekenmerkt door zijn tijdigheid en eindigheid, zo geeft hij reeds in de eerste pagina's van het boek aan. Deze tijdigheid bepaalt dat wij de dingen kunnen ervaren zoals wij ze ervaren. Momenten van verveling brengen ons steeds terug naar het besef van onze tijdigheid, waardoor we dus gelijk welke andere ervaring, ook actieve en fysieke ervaringen, ten volle kunnen beleven. 'De verveling zal dus *vis a tergo* zijn', zo schrijft hij, 'en, op haar manier, de oorzaak van beweging of eerder nog agitatie, want de ledigheid inspireert de mens tot allerlei soorten intriges en ondernemingen.'⁸² Het verliezen van tijd is haast onmogelijk. Verveling is zelfs allerm minst een verliezen van tijd, want in de lange uren van het niets doen, komen we weer in het bezit van al onze rijkdommen.⁸³

Gedurende een lange tijd naar hetzelfde kijken, bijvoorbeeld naar kunst of natuur, kan in zekere zin, en wordt ook door sommigen, als een verliezen van tijd

⁸¹ JANKÉLÉVITCH, V. (1966), p. 134

⁸² IDEM, p. 143

⁸³ IDEM, p. 157

gekaracteriseerd. Zelfs de meest geïnteresseerden kunnen bij het zien van videowerk, wanneer zij voor zichzelf de boodschap hebben begrepen, overschakelen naar een ander werk. Het verveelt hen, want ze hebben het begrepen. Het is dus tijdsverlies, een in economische zin verliezen van de tijd, wanneer we blijven kijken. Wanneer we nu de visie van Jankélévitch aanhalen, zou iedereen moeten blijven kijken, want een gehele rijkdom, die wij onderhand al verloren zijn wordt op den duur aan ons geopenbaard. En eveneens, maar dit eerder terzijde, zelfs wanneer er schijnbaar niets gebeurt, gebeurt er nog vanalles. Talloze minimale voorvalletjes zouden een gehele roman kunnen vullen.⁸⁴ Jankélévitch grijpt om een dergelijke visie te ondersteunen doorheen zijn hele boek naar voorbeelden uit de Russische literatuur van schrijvers als Tolstoi en Dostojewski. Zij beschrijven als geen ander de ware aard van de verveling en het niets-gebeurende. De spleen, zoals de filosoof ernaar verwijst, heeft in de Russische maatschappij dan ook een uitzonderlijke plaats volgens hem. Wat bij hen te lezen valt brengt ons het dichtst bij de ervaringen die we allen als mens zouden moeten beleven. Ervaringen die ons de tijd doen hervinden.

Ook Ileen Montijn geeft in *Over de tijd* aan dat de idee dat wachten als bestolen worden is, een verkeerde is.⁸⁵ De gehele recente evolutie in onze wereld, waarbij technologie steeds snellere oplossingen vond om het wachten in te korten, heeft gemaakt dat de mens niet meer in staat is om te wachten en de schoonheid van het wachten in te zien. Wanneer we ons nu ten volle laten overvallen door het wachten en de leegte in dat wachten, dan kunnen we misschien begrijpen dat deze leegte ons echter wel vanalles kan bijbrengen, zelfs op economisch gebied.

Kunst bezit ten zeerste de kracht om ons weer eigen te maken van de tijd. Wanneer we ons belangeloos laten overvallen door het kunstwerk, openbaart zich de innerlijke tijd ten volle aan het subject. Want wie verlangt naar iets anders, op het moment dat men zich op het randje van de net-wel en net-niet verveling

⁸⁴ JANKÉLÉVITCH, V. (1966), p. 150

⁸⁵ MONTIJN, I. (1999), p. 65

bevindt, heeft ruzie met de tijd. Omarmt de tijd niet. Een mens kan nooit zonder verlangens zijn, maar er moet de mogelijkheid gelaten worden de verlangens opzij te plaatsen, te vergeten, om ons ten volle door de innerlijke tijd te laten overvallen.⁸⁶

⁸⁶ MONTIJN, I. (1999), p. 73

1.2 Tijd en het bewegend beeld

1.2.1 Film en video als een tijdskunst in se

Duidelijk is dat film- en videobeelden, maar ook fotografische beelden, een specifieke en daarbij natuurlijk relatie met tijd inhouden, gezien hun voorstellingen op een causale manier naar de werkelijkheid verwijzen.⁸⁷ Fotografische beelden zijn gekenmerkt door een stilstand, terwijl cinematografische beelden een constante beweging inhouden. Voor André Bazin houdt de fotografie een stoppen van de tijdstroom in, 'de balseming van de dood'. Het willen vasthouden aan momenten en vastleggen van wat anders voorbij en vergeten raakt, het herinneren van een specifieke realiteit, een typisch menselijk gegeven, is volgens Bazin in de gehele ontwikkeling van de plastische kunsten te herkennen. Ook film en bewegend beeld kadert bijgevolg in deze behoefte, en slaagt er naar zijn mening zelfs het beste in. Bewegend beeld behoudt de dynamiek van de realiteit, stelt Bazin, waardoor ze in dit aspect het starre beeld overstijgt.⁸⁸ Onderhand zijn er sinds de eerste helft van de twintigste eeuw vele verschillende manieren om met bewegend beeld om te gaan, zodat de grens tussen foto en film nog slechts een haar breed is. Toch blijft, gezien zijn soms slechts minieme beweging, de dynamiek van op zijn minst de tijd te volgen, zeker wanneer men tijd in Bergsoniaanse manier bekijkt.

In *Multi-Media : Video, Installation, Performance* (2007) bekijkt Nick Kaye hoe Nam Yun Paiks – die gekend staat voor zijn uitspraak "Video is tijd" – videoinstallaties steeds werken op het spel tussen verschillende 'tijden', tussen de tijd die bepaald wordt door de televisies, de *eigen tijd* die de machine creëert, en de tijd waarin ze wordt gearticuleerd, de *echte tijd* die bestaat buiten het

⁸⁷ ENEMAN, L. (2008), p. 38

⁸⁸ FRIDAY, J. 'André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (2005), pp. 341-342

scherm.⁸⁹ Daarbij haalt Kaye een citaat over een dergelijke dubbelheid van tijd aan uit de hand van Achille Bonito Olivia: “Tweevoudig dankzij een dubbele mogelijkheid in meting, de ene gedictieerd door de interne cadens van de technologie en de ander door de ontmoeting tussen de technologie en de materialen die in zichzelf vaststaan en het publiek, zowel star als bewegend.”⁹⁰ Kunsthistorica Christine Ross legt in 2006 het artikel ‘The Temporalities of Video: Extendedness Revisited’ voor het *Art Journal* uit dat reeds de vroege videokunst, zoals deze van Paik, gezien moet worden in het licht van van experimenteren met manieren om tijd te *maken*. Het vormde het uitgesproken medium om onze conventies rond tijd te verstoren, voornamelijk op het vlak van versnelling en temporele lineariteit.⁹¹ Zeker wanneer de toeschouwer nog eens zelf kan gaan bepalen hoeveel tijd met het werk wordt doorgebracht. Op een dergelijke manier roept het de toeschouwer op om over tijd en de ervaring ervan te gaan reflecteren. Deze vernieuwde omgang met het publiek kadert in het algemene kunstgebeuren van de jaren 1960 en ’70, waar de lezer van het werk in zekere zin een plaats kreeg boven de auteur ervan.⁹² Kate Mondloch onderzoekt in haar boek *Screens. Viewing Media Installation Art* (2010) een aantal videowerken en concludeert daarbij dat vele, dan niet de meeste, van deze werken niet eens in zijn geheel te bekijken zijn. Theoretisch natuurlijk wel, maar in de praktijk haast een sisifusarbeid. Neem nu *24 Hour Psycho* (AFB 1, p. 99) van Douglas Gordon uit 1993, een videoinstallatie waar de iconische thriller *Psycho* van Alfred Hitchcock uit 1960 zonder geluid en extreem in snelheid gereduceerd, wordt afgespeeld, waardoor de film gerekt wordt tot 24 uur speeltijd. Of *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (AFB 2, p. 100), een over vier schermen via zeven projectoren verdeeld digitaal videowerk van Bruce Nauman uit 2001, waar hij alle hoeken van

⁸⁹ KAYE, N. (2007), p. 37

⁹⁰ IDEM, pp. 37-38, oorspronkelijk citaat: “Twofold because of a double possibility of measurement, one dictated by the internal cadence of the technology and the other by the encounter between the technology and materials that are steady in themselves and the public, either still or in movement.”

⁹¹ ROSS, C. ‘The Temporalities of Video: Extendedness Revisited’, in: *Art Journal* (2006), p. 83

⁹² MONDLOCH, K. (2010), pp. 42-43

zijn studio in New Mexico registreerde over 42 nachten gedurende een periode van vier maand. Om uit beide werken niets te missen dien je respectievelijk 24 uur en ruwweg 40 uur en 15 minuten naar het scherm te staren.⁹³ Een videowerk neemt dus een bepaalde tijd in en is daarmee geplaatst in een tijd, de tijd buiten het scherm en de tijd die het subject bezit. Er wordt dus sowieso gewerkt met tijd en daardoor kan het medium perfect een reflectie op tijd voor de toeschouwer openen. Een stilstaand beeld is dan wel een verwijzing naar een specifieke tijd, het *is* geen tijd, terwijl een videowerk de beide gegevens inhoudt. Film en video, zelfs bij minimale beweging – zoals vaak te zien is bij werk van de Belgische kunstenaar David Claerbout, en ook Pieter Geenen – heeft steeds een bepaald tijdsverloop en daarmee een specifieke tijdsdimensie.

Zoals reeds hierboven inleidend is aangegeven zit, naast het feit dat film en video qua materie een specifieke tijdsrelatie bezitten, dus ook in het overbrengen van deze beelden naar het publiek, een belangrijke band met het tijdsgegeven *verscholen*. Zeker wanneer dergelijke werken in een museale context zijn opgesteld, dan introduceert zich wat door verschillende critici als *exploratory duration*⁹⁴ wordt benoemd. Dit wil zeggen dat de toeschouwer geheel autonoom bepaalt hoeveel tijd hij met het werk zal spenderen. De museumbezoeker lijkt vrij binnen en buiten te lopen wanneer hij dat wenst. Fredric Jameson noteert: “We kunnen [het] altijd uitzetten, zonder beleefd een sociaal en geïnstitutionaliseerd ritueel te doorzitten.”⁹⁵ Wat natuurlijk wel meer het geval is wanneer we een *screening* van het werk meemaken in bijvoorbeeld een cinemaruimte, zoals voornamelijk op festivals gebeurt. In de museale context heerst wat Jean-Christophe Royoux herkent als de *Cinema of exhibition*, volgens hem het best omschreven als een *loop* zonder begin, noch einde, een structuur waarin de ervaring van de temporaliteit niet langer gescheiden kan worden van een

⁹³ MONDLOCH, K. (2010), pp. 43-47

⁹⁴ Geïntroduceerd door media historicus Anne-Marie Duguet in *Jeffrey Shaw: A User's Manual: From Expanded Cinema to Virtual Reality* (1997)

⁹⁵ MONDLOCH, K. (2010), p. 41, oorspronkelijk citaat: “We can always shut [it] off, without sitting politely through a social and institutional ritual”

subjectieve reconstructie van duur, waarbij getoond wordt dat nog een andere relatie tot de tijd bestaat dan deze die inherent is aan de zuiver cinematografische sequentialiteit.⁹⁶ Mondloch geeft aan: “film- en videoinstallaties genereren intense subjectieve ervaringen van tijd, doordat de kijker gedwongen wordt mentale beelden te creëren en hierbij helpen de narrativiteit van het werk te genereren.”⁹⁷ Voor Royoux en ook Daniel Birnbaum, die het essay *Chronology* (2005) schreef, is het duidelijk dat dergelijke videowerken het subject aanzetten tot denken over de eigen ervaring van tijd, doordat ze de conventionele noties van lineariteit aanvallen, en dat in Bergsoniaanse zin: “via het uitdagen van de toeschouwers’ conventionele notie van lineariteit, inspireren deze kunstwerken een bewustzijn van het feit dat de constructie van de subjectiviteit zelf een durend proces met een open eind is.”⁹⁸ Door zelf te kunnen kiezen hoeveel tijd de toeschouwer met het werk wil spenderen wordt een extra aanzet tot reflectie geboden. In een verder deel zal echter geargumenteed worden dat ook wanneer we een bepaald werk in zijn geheel op ons laten inwerken, al dan niet ‘gedwongen’ door de manier waarop het ons wordt gebracht, eveneens een extra aanzet tot reflectie op ditzelfde gegeven kan vormen, maar dan door een vorm van positieve verveling. In de museale context is de bezoeker van video(installaties) uiteindelijk volgens filmtheoreticus Dominique Paini een eenentwintigste eeuwse *flâneur* geworden, die als een soort *window-shopper* zijn weg en tijd doorheen het museum en de werken kiest. Echter niet ongeïnteresseerd zoals Baudelaire in de negentiende eeuw bedoelde met het begrip.⁹⁹ In een cinematografische context ligt dat echter anders.

⁹⁶ MONDLOCH, K. (2010), p. 52

⁹⁷ IDEM, p. 53, oorspronkelijk citaat: “film and video installations generate intensely subjective experiences of time because the viewer is obligated to create mental images and assist in generating the work’s narrative.”

⁹⁸ IBIDEM: oorspronkelijk citaat: “by challenging the spectator’s conventional notion of linearity, these artworks inspire an awareness that the construction of subjectivity is itself an open-ended, durational process.”

⁹⁹ IDEM, p. 55

1.2.2 Tijd en film bij Deleuze

De tijdsfilosofie van Henri Bergson vormde een belangrijke grond voor het denken van Gilles Deleuze (1925-1995). Zoals bij Bergson, heeft de filosofie van Deleuze steeds een sterke band met de kunst en de wetenschap: “alsof zij dezelfde schaduw delen die zich uitstrekt over hun verschillende natuur en hen voortdurend begeleidt,” schrijft Deleuze.¹⁰⁰ Eveneens is het belang dat beide hechten aan zintuiglijkheid in duidelijke overeenstemming. Ook Deleuze benadert concepten als deze van ‘tijd’ op een uiterst zintuiglijke manier en kadert ze in de zintuiglijke ervaringen van de mens. De filosofie is een praktijk analoog aan die van de kunst, stelt hij. Gezien in de kunst de zintuigen van groot belang zijn, zijn ze dat bijgevolg ook in de filosofie. Het filosofische bevindt zich echter niet louter op het mentale vlak voor Deleuze. Deleuzes filosofie in verband met schilderkunst, literatuur of cinema, handelt dan ook niet steeds zozeer over schilderkunst, literatuur of cinema. Zoals bij Bergson zijn de twee – kunst en filosofie – met elkaar verweven. In beide bepalen het zintuiglijk en het zuiver mentale samen dat affectie, perceptie en conceptie op een continue manier met elkaar verweven blijven, mekaar zo uitdrukken.¹⁰¹ Waar Bergson echter nog een kritiek zag op film, omdat film per slot van rekening slechts het aaneenschakelen van op zichzelfstaande beelden inhoudt – als een ‘cinematografische illusie’ – ziet Deleuze film echter als de kunstvorm bij uitstek om Bergsons ideeën te karakteriseren. Dit, gezien niet geconcentreerd dient te worden op de mechanica van film, maar op de manier waarop het subject de beelden ervaart.¹⁰² Of dit echter een misvatting was van Deleuze naar Bergson toe, is niet geheel duidelijk, maar daar wordt verder iets dieper op ingegaan.

Deleuzes conceptie over tijd gaat dus eveneens terug op de visie van Bergson, en vormt een belangrijk uitgangspunt voor wat hij in zijn beide Cinemaboeken, met

¹⁰⁰ DELEUZE, G. en F. GUATTARI (1991), p. 206

¹⁰¹ IDEM, pp. 285-286

¹⁰² HUYGENS, I. (2009), p. 314

name *Cinéma 1: L'image-mouvement* en *Cinéma 2: L'image-temps*, uitdiept. Hier komen voornamelijk de theorieën uit het tweede cinemaboek aan bod, gezien het soort videowerk dat onderzocht wordt eerder bij de 'zuivere optische en sonore situaties', waarin de tijd op de voorgrond treedt, aanleunt, wat voornamelijk in dat tweede werk werd onderzocht. Het eerste is grofweg gezien eerder te linken aan de klassieke cinema, waarin narrativiteit een belangrijke rol speelde. Echter, enkele belangrijke aanzetten worden reeds in dat werk naar voor geschoven.

De tijdsfilosofie van Bergson is reeds uitgebreid aan bod gekomen in deze scriptie. Toch nog even een korte schets hieromtrent. Voor Bergson wordt de tijd gekarakteriseerd door iets wat stroomt, en waar zich een constante opsplitsing van een heden en een verleden in ontvouwt. Het heden wordt op hetzelfde moment verleden en is daardoor vluchtig. Hieruit volgt dat de herinnering op hetzelfde moment tot stand komt als de waarneming. Heden en waarneming, verleden en herinnering gebeuren op hetzelfde moment. Belangrijk voor het mogelijk maken hiervan zijn de twee soorten geheugen die zich op de twee niveaus in de mens bevinden. Waarbij het ene actief, het andere passief, het ene altijd beschikbaar, het andere quasi ontoegankelijk, is.¹⁰³

De 'cinematografische illusie' en het 'sensomotorisch schema'

Zoals reeds kort aangehaald is er enige 'onenigheid' tussen Deleuze en Bergson ten opzichte van wat deze laatste als de 'cinematografische illusie' beschrijft. Bergson benoemde de tijdservaring die de tijd als *durée* verdrukt, de tijd van het dagelijkse, modere leven die de continue beweging reduceert, als de 'cinematografische illusie', waarmee hij duidde op het bijeenbrengen van losse beelden van de werkelijkheid.¹⁰⁴ De 'cinematografische illusie' kent geen voortdurend vloeien van het ene in het andere, ze is discontinu, de delen zijn van

¹⁰³ DE BOLLE, L. (2009), p. 86

¹⁰⁴ HUYGENS, I. (2009), pp. 314-315

elkaar gescheiden. Deze illusie bevindt zich naar Bergson op het niveau van de oppervlakkige 'ik', die onze waarnemingen omzet in directe acties. Dit laatste karakteriseert hij als het 'sensomotorisch schema'. Tussen waarnemingen, sensaties, en acties, wat motorisch is, worden verbanden gelegd; een 'sensomotorisch schema' ontvouwt zich.¹⁰⁵ Bergson noemt dit 'cinematografische illusie', doordat hij dit ziet als film. Film is voor hem een aaneenschakeling van op zichzelf staande beelden en geven daarbij de illusie van beweging, maar bij ontleding worden we net enkel het statische gewaar. Voor Deleuze was het verkeerd deze vorm van tijd, deze niet reële tijd, als 'cinematografische illusie' te bestempelen. Film weet net wel continuïteit te vatten en is net de kunstige belichaming van wat Bergson met de tijd als *durée* bedoelt. Waar Bergson dus een kritiek leverde op film, brengt Deleuze Bergson terug naar de film. IIs Huygens noteert echter dat het mogelijk is dat Deleuze deze kritiek van Bergson iets te letterlijk heeft opgevat.¹⁰⁶ De Bergsoniaanse realiteit wordt nooit feitelijk, maar dat bemerken we als mens niet.¹⁰⁷ Wij knippen uit de wordende realiteit steeds momenten om daar ons handelen op te richten, en dat is wat Bergson ziet gebeuren in film. We dienen ernaar te streven ons denken niet meer in functie van ons handelen te plaatsen, maar zuiver ervaren om te ervaren, zien om te zien.¹⁰⁸ De tijd als *durée* omarmen.

Om het voorgaande duidelijker te maken dient wat meer gezegd over dat 'sensomotorisch schema'. Dat schema stelt dus hoe voor het subject de waarneming (perceptie) wordt omgezet in (re)actie. De stap tussen deze beide is het affect.¹⁰⁹ Deleuze neemt dit over, maar vertaalt dit echter naar het cinematografische, in die zin dat hij spreekt over perceptiebeeld, affectiebeeld en actiebeeld, en ziet hierbij hoe de film in feite is gebaseerd op het menselijk waarnemingsmodel.¹¹⁰ Gezien dit echter minder van toepassing is op het soort

¹⁰⁵ HUYGENS, I. (2009), p. 315

¹⁰⁶ IDEM, 314

¹⁰⁷ RAESSENS, J. (2001), p. 50

¹⁰⁸ IBIDEM

¹⁰⁹ HUYGENS, I. (2009), p. 315

¹¹⁰ RAESSENS, J. (2001), pp. 104-105

bewegend beeld dat in deze scriptie een plaats krijgt, zal hier verder niet dieper op worden ingegaan.

Indirecte en directe tijdsbeelden

Deleuzes concepten van de indirecte en directe vormen van de tijd, gaan opnieuw terug op de tijdsfilosofie van Henri Bergson. Indirecte tijdsbeelden vertalen zich in wat als flashbacks, droombeelden, wereldbeelden en kristalbeelden kunnen worden gekarakteriseerd.¹¹¹ Dergelijke tijdsbeelden zijn geactualiseerd en laten niets zien van het zuiver bestaand verleden. In het indirecte tijdsbeeld is de tijd lineair en chronologisch en causale logica vormt er de kern.¹¹² In film is het vrij eenvoudig dergelijke geactualiseerde tijdsbeelden te laten zien, maar ook in het werkelijke leven komen ze voor.¹¹³ Directe tijdsbeelden, daarentegen, tonen de structuur van de tijd en de voorwaarden die voorafgaan aan de concrete ervaring van de tijd. Ook deze kunnen in film een plaats krijgen. Dergelijke directe tijdsbeelden benoemt Deleuze, met een knipoog naar Kant, ook als 'de transcendente vorm van de tijd'.¹¹⁴ Deze transcendente vormen karakteriseren dus wederom de tijd als *durée*, als wording, als verloop. Ze overstijgt het feitelijke niveau en bevindt zich in een meer mentaal ruim, los van menselijke handelingen. Deleuze bepaalt dat dit voornamelijk in de moderne cinema het geval is. In zijn *L'image-temps* schrijft hij: "maar in de moderne cinema is het *image-temps* niet langer empirisch, noch metafysisch, ze is 'transcendente', in de zin de Kant geeft aan het woord: de tijd komt los van zijn grond, en vertoont zich in zijn pure vorm."¹¹⁵

¹¹¹ IDEM, pp. 169-170

¹¹² HUYGENS, I (2009), p. 322

¹¹³ RAESSENS, J. (2001), p. 170

¹¹⁴ IBIDEM

¹¹⁵ DELEUZE, G. (1985), p. 355, oorspronkelijk citaat: 'Mais dans le cinéma modern, au contraire, l'image-temps n'est plus empirique, ni métaphysique, elle est 'transcendente' au sens que Kant donne à ce mot: le teps sort de ses gronds, et se présente à l'état pur.'

Deleuze verdiept zich verder in een studie van het Italiaanse neorealisme om de positieve evolutie na de crisis van het bewegingsbeeld, die naar een tijdsbeeld leidde waarin de *durée*, het worden en het transcendente centraal staan, met name de zuivere optische en sonore situaties. Over de gehele studie van film die Deleuze daarbij geeft zal, zoals reeds eerder gezegd, hier niet verder op worden gewerkt, behalve op het aspect van de zuivere optische en sonore situaties.

Zuivere optische en sonore situaties

Deleuze stelt dat deze zuivere optische en sonore situaties zich voor het eerst hebben voorgedaan binnen het Italiaanse neorealisme. André Bazin had in dit Italiaans neorealisme reeds opgemerkt dat op esthetisch vlak verder werd gegaan dan het zuiver representeren van een duidelijke en coherente realiteit. Het neorealisme ging voorbij de filmische conventies, op zoek naar de realiteit zoals deze echt is, waardoor ze een nieuwe beeldvorming ontwikkelen.¹¹⁶ Deleuze steunt Bazin in deze visie en gaat zelfs verder. Dat nieuw type beeld is niet enkel esthetisch, het brengt ons als subject in nauw contact met onze gedachten.¹¹⁷ Deleuze stelt dat een dergelijke situatie, deze nieuwe beeldvorming, plaatsvindt waar het 'sensomotorisch schema' wordt doorbroken. Dat 'sensomotorisch schema' dat volgens Bergson – en daarbij ook Deleuze – aan de oppervlakkige 'ik' was verbonden. Hij schrijft: "een zuiver optische en sonore situatie mondt niet uit in actie, nog minder dat het aangestoken wordt door actie. Het maakt ons iets intolerant en onverdraagbaar verstaanbaar, het is bedoeld ons dat verstaanbaar te maken. Niet een brutaliteit als een nerveuze agressie, een overdreven gewelddadigheid die altijd kan onttrokken worden van de sensomotorische relaties in het actiebeeld. [...] het overstijgt onze sensomotorische capaciteiten."¹¹⁸

¹¹⁶ DELEUZE, G. (2007), p. 2

¹¹⁷ IBIDEM

¹¹⁸ DELEUZE, G. (2007), p. 17, oorspronkelijk citaat: "A purely optical and sound situation does not extend into action, any more than it is induced by action. It makes us grasp, it is supposed to make us grasp, something intolerable and unbearable. Not a brutality as nervous

Hierdoor wordt de tijd an sich getoond, de reële tijd komt tot uiting in de zuivere optische en sonore situaties.

Deleuze heeft het nooit *echt* gehad over het werk dat hier aan bod komt, maar voor de rechtmatiging daarvan beroep ik mij op een citaat van Daniel Birnbaum, dat te lezen staat in zijn essay *Chronology* (2005): "Als cinema wat Deleuze als kristalbeelden, die bijvoorbeeld de interne werking van de tijd zelf kan vastleggen, bestempelt, kan produceren, dan zijn de temporele mogelijkheden van deze 'andere cinema', die meer complexe vormen van parallellisme en synchroniciteit onderzoeken, nog groter."¹¹⁹

1.2.3 Twee casussen

Tarkovski

"I think that what a person normally goes to the cinema for is *time*, whether for time wasted, time lost, or time that has yet to be gained."¹²⁰

-Andrei Tarkovski

De Russische filmmaker Andrei Tarkovski werd door Deleuze aangewend als voorbeeld van zijn theorieën over het tijdsbeeld. Tarkovski duidde namelijk stevast tijd aan als het basiselement van zijn cinema en creëerde daartoe een temporele continuïteit.¹²¹ Tarkovski's films als *De spiegel* (1974), *Stalker* (1979) en *Het offer* (1986) zijn opgebouwd uit langgerekte scene's '*long takes*' waarin het

aggression, an exaggerated violence that can always be extracted from the sensory-motor relations in the action-image. [...] outstrips our sensory-motor capacities."

¹¹⁹ BIRNBAUM, D. (2005), p. 40, oorspronkelijk citaat: "if cinema could produce what Deleuze called crystal-images capturing for instant the inner workings of time itself, then the temporal possibilities of this 'other cinema', exploring more intricate forms of parallelism and synchrony, are even greater."

¹²⁰ Vertaling citaat: "Ik denk dat waarvoor een persoon normaal naar de cinema gaat *tijd* is, of het nu voor verspilte tijd, verloren tijd, of tijd die nog moet gewonnen worden, is."

¹²¹ BIRD, R. (2008), p. 15

landschap een prominente plaats krijgt. Het landschap bepaalt niet alleen de sfeer en de setting, ze is in vele gevallen te linken aan de psychologie van de personages. In *De Spiegel* is het zelfs als een personage. Het Russische landschap is er als de enige constante en ze komt terug als een soort van refrein.¹²² Tarkovski zoekt naar het creëren van open ruimtes waarin de tijd kan worden gevangen en grijpt daartoe naar het landschap en de '*long take*'.

Deleuze stelt dat Tarkovski's interpretatie van het vloeien van de tijd doorheen de beelden voornamelijk gebeurt via spanning en verdunning. Hij stelt dat Tarkovski een taal van cinema die met eenheden werkt, verwierp, in functie van een cinematografische taal die aaneenschakeling toont. Alles dient aaneengeschakeld en ook in de montage moet het lijken alsof alles doorloopt.¹²³

Tarkovski had een sterke visie over hoe zijn scènes eruit zouden zien. Veelvuldig spreekt hij over zijn concept. Het werk van de auteur vangt aan met een intellectueel concept, meent hij, en daar dient strak in gebleven te worden. Hij lachte met zij die te 'vrij' werden in hun concept.¹²⁴ Toch noteert hij ook zelf: "Wanneer ik op de set aankom, blijkt dat het leven zo veel rijker is dan mijn verbeelding, dat ik alles moet veranderen."¹²⁵ Hij hield van deze dualiteit tussen de verbeelding en de realiteit, en ondanks het feit dat daardoor verandering soms noodzakelijk was, blijft hij trouw aan zijn concept en wist hij bij aanvang van filmen perfect wat diende te gebeuren. Hij werkte in zekere zin als een metronoom, schrijft Robert Bird in *Andrei Tarkovsky: elements of cinema* (2008). Als een metronoom in zijn striktheid, hij telde de exacte duur voor de acties van de acteurs na. Het is net hierdoor dat het vloeien van de tijd in zijn werk duidelijk wordt. De strikte duur van acties van personages tegenover de continuïteit van

¹²² WIDDIS, E. 'One Foot in the Air?' Landscape in the Soviet and Russian Road Movie' in *Cinema and Landscape* (2010), p. 75

¹²³ RILEY, M. 'Disorientation, Duration and Tarkovsky', in: *Deleuze and the schizoanalysis of cinema* (2008), p. 61

¹²⁴ BIRD, R. (2008), p. 169

¹²⁵ IBIDEM, oorspronkelijk citaat: "When I arrive at the shoot it turns out that life is so much richer than my imagination that I have to change everything."

het landschap waarin ze gebeuren. De scène met de brand op het einde van *Het offer* bijvoorbeeld (AFB 3 en 4, p. 101; AFB 5, p. 102). Terwijl de acties gebeuren registreert de camera traag en stil het landschap, waardoor een spatio-temporeel veld wordt gecreëerd, waarin de onzekere stroom van tijd zichzelf kan manifesteren.¹²⁶ Anna Powell noteert in *Deleuze, altered states and film* (2007) dat Tarkovski's beelden als *vloeibaar* zijn. Ze haalt het voorbeeld van *Stalker* (AFB 6, p. 102; AFB 7 en 8, p. 103) aan: “*Stalker* stelt aan tot ‘sculpteren in tijd’ via lange, contemplatieve takes die metafysische dimensies opleggen terwijl de kijker direct het trage verloop van tijd ervaart. Voor ‘tijd en zijn verloop’ om sterk te worden onthuld, wil de regisseur dat ‘het is alsof de hele film gemaakt is uit een enkel shot’.”¹²⁷ Voor Tarkovski is het enkel en alleen in cinema dat het zo kan gebeuren en dat tijd zo kan worden ervaren: “de technische capaciteiten van cinema om onze gewoonlijke ervaring van tijd te veranderen, zijn uniek om dit aan te reiken, gezien ‘cinema, zoals geen enkele andere kunstvorm, verbreedt, verbetert en concentreert een persoonservaring.”¹²⁸ In *Stalker* wordt dit alles nog extra gesymboliseerd door het gebruik van water en de weerkaatsing van het licht erop.¹²⁹

Voor Tarkovski was het specifieke kunnen van cinema, dat het in staat was tijd af te beelden. Het cinemabeeld definieert hij namelijk als “de observatie van feiten van het leven in tijd, georganiseerd in overeenkomst met de vormen van het leven zelf en met zijn temporele wetten.”¹³⁰ Daartoe creëert hij wat hij noemt, zijn

¹²⁶ IBIDEM

¹²⁷ POWELL, A. (2007), p. 153, oorspronkelijk citaat: “*Stalker* sets out to ‘sculpting in time’ by long, contemplative takes that induce metaphysical dimensions as the viewer directly experiences the slow passage of time. For ‘time and its passing’ to be powerfully revealed, the director intends it to be ‘as if the whole film has been made in a single shot’.”

¹²⁸ POWELL, A. (2007), p. 153, oorspronkelijk citaat: “The technical capacities of cinema to modify our customary sense of time are uniquely placed to provide this because ‘cinema, like no other art, widens, enhances and concentrates a person’s experience’.”

¹²⁹ IBIDEM

¹³⁰ BIRD, R. (2008), p. 198, oorspronkelijk citaat: “the observation of facts of life in time, organized in accordance with the forms of life itself and with its temporal laws.”

atmosfeer: de temporele continuïteit die het concrete leven en de emotionele inhoud van het object dat wordt gefilmd, bewaart.¹³¹

“het cinematografisch beeld kan niet worden verdeeld en gesegmenteerd in tegenstrijd met zijn temporele natuur; continue tijd kan er niet van worden weggenomen. Het beeld wordt authentiek cinematografisch wanneer (samen met andere dingen) het niet alleen in tijd leeft, maar dat tijd ook daarin leeft, zelfs binnen elk afzonderlijk frame.

Geen enkel ‘dood’ object – of het nu een tafel, een stoel of een glas is – dat in het shot wordt gepresenteerd afgezonderd van al de rest, kan gepresenteerd worden als buiten de continue tijd zijnde, als vanuit het perspectief van een afwezigheid van tijd.”¹³²

Hij wenste zelfs geen sprongen in tijd meer te maken via montage. Zelfs bij het introduceren van andere temporele niveaus, zoals droomsequenties, diende geen onderbreking in tijd merkbaar te zijn. Het stromen van tijd moest blijven, zichtbaar en evident zijn: “Ik wil dat tijd en zijn stromen bestaat en evident is in elk shot.”¹³³

Tarkovski verbindt aan zijn cinematografische beelden in zekere zin ook een soort positieve vorm van verveling voor de toeschouwer. Een positieve vorm van verveling, zoals in het volgende onderdeel uitgebreider wordt bekeken. Tarkovski zou gezegd hebben: “Als je de normale lengte van een shot verlengt, dan raak je eerst verveeld; maar als je het nog verder verlengt, raak je erin geïnteresseerd; en als je het nog meer verlengt, wordt een nieuwe kwaliteit, een nieuwe intensiteit van aandacht word geboren.”¹³⁴ De aandacht verscherpt dus bij het ervaren van

¹³¹ IBIDEM

¹³² IBIDEM, oorspronkelijk citaat: “the cinematic image cannot be divided and segmented in conflict with its temporal nature; continuous time cannot be removed from it. The image becomes authentically cinematic when (amongst other things) not only does it live within time, but time also lives within it, even within each separate frame. / No ‘dead’ object – whether a table, a chair, or a glass – that is presented in the shot separate from everything else, can be presented outside of continuous time, as if from the perspective of an absence of time.”

¹³³ BIRD, R. (2008), p. 124, oorspronkelijk citaat: “I want time and its flow to exist and be evident within the shot.”

¹³⁴ IDEM, p. 197, oorspronkelijk citaat: “If you extend the normal length of a shot, first you get bored; but if you extend it further still you become interested in it; and if you extend it even more a new quality, a new intensity of attention is born.”

de tijd in (een dergelijke) film en maakt zo plaats voor denken en creativiteit. Het gevoel van verveling maakt het mogelijk dat de aandacht verscherpt en in die zin kan dus worden gesproken van een positieve vorm van verveling.

Laura Kissel

Laura Kissel is een documentaire filmmaker en geassocieerd professor in mediakunst aan de universiteit van South Carolina. In haar documentaires, zoals *Cabin Field* uit 2005 (AFB 9, p. 104; AFB 10, p. 105; AFB 11, p. 106 en AFB 12, p. 107) onderzoekt ze onder andere zaken die te maken hebben met het landschap en de betekenis erin. Voor verschillende van haar documentaires won ze prijzen op verschillende festivals.¹³⁵ In 2008 schreef ze het artikel 'The Terrain of the Long Take' voor het *Journal of Visual Culture*. Het is een autobiografisch essay waarin ze onderzoekt waarom ze zelf zo graag gebruik maakt van de 'long take' in haar werk. Zelf schrijft ze:

"Ik onderzoek hoe mijn documentaire praktijk gedomineerd is door de opname in duur, 'duration'; de manieren waarop ik de tijd van het frame gebruik om dichterbij te komen, op een intuïtieve manier, bij hetgeen wat gefilmd wordt; en hoe de 'long take' de complexiteiten van het leven zichtbaar maakt via de representatie van het landschap, ruimte en tijd."¹³⁶

Laura Kissel geeft in dit artikel aan hoe het lezen van Bergsons filosofie op tijd haar praktijken beïnvloedde. Ze linkt het gebruiken van 'long takes' aan Bergsons notie van de *durée* en geeft daarbij aan dat hierdoor betekenis kan worden overgebracht aan het publiek en ze zelf ook een groter bewustzijn over haar

¹³⁵ KISSEL, L., 'The Terrain of the Long Take' in: *Journal of Visual Culture* (2008), p. 361

¹³⁶ KISSEL, L., 'The Terrain of the Long Take' in: *Journal of Visual Culture* (2008), p. 349, oorspronkelijk citaat: "I discuss how my documentary practice is dominated by the take in duration; the ways in which I use the time of the frame to draw closer, in an intuitive way, to the profilmic; and how the long take makes visible the complexities of living through the representation of the landscape, space and time."

onderwerp verwerft. Betekenissen die verscholen zitten in de landschappen die ze in tijd laat ontvouwen:

“De tijd tussen het begin en het eind van de take brengt een kans op groter bewustzijn van het onderwerp waar het om gaat; het geeft tijd voor een wederzijdse uitwisseling tussen mezelf en het onderwerp en, bij uitbreiding, de toeschouwer. [...] Binnen de tijd van het frame worden alledaagse dingen zichtbaar en een moment wordt geboden om te mijmeren over een vraag in plaats van een specifiek antwoord na te jagen. De ‘long take’ is de voorwaarde voor het mogelijks dichter brengen, op een medelevende wijze, bij hetgeen zich voor de camera bevindt.”¹³⁷

Met haar camerawerk wil ze een relatie bieden tussen hetgeen voor de camera staat en zichzelf en daarbij met de toeschouwers. Ze stelt dat haar werk wordt gedreven door de *intuïtie*, zoals door Bergson beschreven, een kunnen dat de relatie met datgeen wat zich ontvouwt, aanvoelt.¹³⁸ Ze brengt dus via een langgerekte opname haarzelf en de toeschouwers dichter bij het landschap en de betekenissen die in dat landschap verscholen zitten. Ze laat haar beeld een pure beeldige veruitwendiging van de *durée* worden, waarin de reële tijd leeft. Het enige probleem dat ze echter tegenover Bergson opmerkt, is dat het landschap naast een tijdsdimensie eveneens over een spaciaal beschikt. Voor Bergson was ruimte van een geheel andere orde dan de reële tijd, en stond de *durée* dus geheel los van ruimtelijke condities. Tijd houdt beweging in, terwijl ruimte dat net niet doet en de ware tijd, de *durée*, is een en al beweging. Wat Kissel doet, is gebruik maken van de ruimtelijke context van het landschap om zo de *durée* te tonen. En het is voor haar net in het landschap en via de *long take* dat ruimte iets anders wordt. Ze schrijft: “En toch is ‘ruimte’ binnen het frame van de *long take* iets geheel anders, iets meer, in zover dat de *long take* en preciezer, de tijd die het

¹³⁷ IDEM, p. 351, oorspronkelijk citaat: “The time in-between the beginning and end of the take extends an opportunity for greater awareness of the subject at hand; it affords time for a mutual exchange between myself and my subject and, by extension, the spectator. [...] Within the time of the frame, everyday things become visible and one is offered a moment to linger on a question rather than pursue a particular answer. The long take is the condition of possibility for drawing closer, in a sympathetic way, to that which is before the camera.”

¹³⁸ KISSEL, L., ‘The Terrain of the Long Take’ in: *Journal of Visual Culture* (2008), p. 353

nodig heeft om zich te ontvouwen, toelaat het onderwerp te zien in zijn context.”¹³⁹ De *durée*, geeft ze aan naar Bergson, zorgt voor een volledige indruk, alles hangt samen, het gaat niet om losse acties, en net dat brengt bij het subject een antwoord teweeg, het zorgt ervoor dat een bepaald inzicht kan bloeien.¹⁴⁰ En het is dus ook de duur van de opname die ervoor zorgt dat betekenis kan voortkomen.¹⁴¹ Zo was het ook bij Tarkovski, zoals hierboven reeds beschreven.

“De *long take* construeert en maakt betekenis mogelijk door de duur bij middel van creatie van een open ruimte waarbinnen betekenis(sen) kunnen rijzen.”¹⁴²

Voor Kissel is het duidelijk dat in een tijd waar alles snel moet gaan en waar ook in film snelle *cuts* de mode zijn, de lange duur bijna zoals een stilte, een moment van meditatie en mediatie inlast. Het is als een pauze, als een ademhaling die diep wordt ingetrokken en traagjes wordt losgelaten.¹⁴³

Op het einde van het artikel vergelijkt ze kort het gevoel bij het cinematografische en bij het fysieke landschap. Voor haar is het wandelen in en aanschouwen van het fysieke landschap op dezelfde manier te bekijken als hoe ze haar eigen cinematografische praktijken bekijkt. Zowel het fysieke landschap als het verbeelde landschap dat een *long take* is, is constant in beweging en net daarom is de tijd daar ten volle aanwezig.

“It is possible that this prairie, like the long take, embraces both time and space; its immensity and expansiveness are constantly moving, changing, ever outward towards an endless horizon.”¹⁴⁴

¹³⁹ IDEM, p. 354, oorspronkelijk citaat: “And yet, ‘space’ within the frame of the long take is something other, something more; insofar as the long take and, more precisely, the time it takes to unfold allows the subject to be seen in context.”

¹⁴⁰ IBIDEM

¹⁴¹ IDEM, p. 357

¹⁴² IBIDEM: “The long take constructs and enables meaning *through* duration by creating an open space within which meaning(s) can emerge.”

¹⁴³ KISSEL, L., ‘The Terrain of the Long Take’ in: *Journal of Visual Culture* (2008), p. 354

¹⁴⁴ IDEM, p. 359, vertaling: “Het is mogelijk dat deze prairie, zoals de *long take*, zowel tijd als ruimte omarmt; zijn grootsheid en uitgestrektheid zijn constant in beweging, verandering, steeds naar buiten, richting een eindeloze horizon.”

DEEL TWEE.

OVER HET LANDSCHAP

“Vrijwel iedere dag verlaat ik mijn huis via de achterdeur om een wandeling over de heuvel te maken. Al na honderd meter wordt ik opgeslokt door de bossen en zie ik niets meer om mij heen dat aan de menselijke samenleving herinnert – geen afval, geen afgezaagde bomen, geen hek en zelfs geen voetpad. Zelfs vanaf hoge punten in het landschap is mijn huis niet meer te zien, noch de weg. Kortom, hier vertoef ik in een wereld die los lijkt te staan van de mensheid. Een enkele keer hoor ik echter verderop in het dal een houthakker bezig en weergalmt het stille bos van het jankende geluid van de motorzaag. Op zulke dagen is het veel moeilijker om je onder te dompelen in de tijdloze atmosfeer van het bos, want de mens is plotseling dichtbij. Het geluid van de motorzaag overstemt niet alle geluiden van het bos en verdrijft de dieren niet, maar wel verjaagt het je gevoel dat je je in een ongerepte wereld bevindt waarin de tijd zijn betekenis verliest.”¹⁴⁵

- Bill McKibben

Het landschap – en de natuur – is een plaats waarover de mens altijd mijmert in zijn zoektocht naar ontsnappen van de dagelijkse tijdsroutine waarin die zich bevindt. Een plaats die Bill McKibben in *Het einde van de natuur* (1990), waaruit bovenstaand citaat, beschrijft als zijnde tijdloos. Het voelt aan als tijdloos, omdat daar een andere tijd te ervaren is dan de kloktijd. De reële tijd die Henri Bergson, zoals in het eerste deel is uitgewerkt, beschrijft. Die tijd die gekenmerkt is door een *durée* en in overeenstemming is met het subject. In het landschap vinden we atemporaliteit, zo staat te lezen in de introductie van *Cinema and Landscape* (2010): “atemporeel doordat het niet noodzakelijk overeenstemt met de dag-tot-dag tijd die op het menselijk leven rust. Meer nog, in de zin beargumenteerd door Henri Bergson, is deze tijd puur of echt en de herinneringen die er gestimuleerd worden verweven met de oppervlakkige acties van het dag-tot-dag bestaan.”¹⁴⁶

¹⁴⁵ McKIBBEN, B. (1990), p. 54

¹⁴⁶ HARPER, G. en RAYNER, J. (2010), p. 18, oorspronkelijk citaat: “atemporal in that it does not necessarily correspond to the day-to-day time that is imposed on human life. Rather, in the

Tijd zit ten volle in het landschap vervat. Zowel op deze manier als in dat het landschap zelf steeds een specifieke spaciale en temporele dimensie inhoudt. Elk landschap is een definitieve conservatie van tijdelijke toestanden, stelt kunsthistoricus Johan Pas.¹⁴⁷ Daarmee is het eveneens in een representatie van het landschap, in zowel stilstaand als bewegend beeld aanwezig, echter deze zijn onttrokken aan de tijd, wat niet wil zeggen dat ze de tijd niet representeren. “Het geschilderde, gefotografeerde of gefilmde landschap is gefixeerd, onttrokken aan plaats en tijdstip. Vluchtige en efemere factoren, inherent aan de cyclische werking van natuurfenomen, worden bevroren.”¹⁴⁸

Maar wat is nu eigenlijk een landschap? Reeds van bij het begin heeft ‘landschap’ in zowel het Nederlands, het Engels, de romaanse talen als Frans, Spaans en Italiaans, de tweevoudige betekenis van ‘stuk land, gewest’ en ‘afbeelding dat zo’n stuk land weergeeft’.¹⁴⁹ In deze romaanse talen zou het zo zijn dat de betekenis van ‘afbeelding’ de andere voorafgaat, terwijl bij het Nederlands, waar het woord later in de 16^{de} eeuw zou zijn overgenomen door het Engels, dat net andersom was.¹⁵⁰ Een landschap wordt door Van Dale gekarakteriseerd in drievoudige zin, namelijk: als een stuk land dat men in één blik overziet; als een zelfstandig deel van een grondgebied; en tot slot als een schilderstuk dat een landschap voorstelt. Johan Pas stelt bij deze vast dat de term landschap dus zowel verwijst naar een objectieve realiteit, alsmede naar een subjectieve handeling, met name die van het kijken en weergeven met betrekking tot die realiteit.¹⁵¹ Het fysieke landschap is dus in zekere zin ook maar een landschap door de ogen van een subject. Ook in *Landscape and Western Art* van Malcolm Andrews uit 1999 lezen we in de inleiding iets gelijkaardigs. Het landschap is steeds iets artificieel, zo stelt de

way discussed by Henri Bergson, this time is pure or actual and the memories stimulated interweave with the surface actions of day-to-day existence”

¹⁴⁷ PAS, J. (1998), p. 15

¹⁴⁸ IBIDEM

¹⁴⁹ KOLEN, J en LEMAIRE, T. (1999), p. 12

¹⁵⁰ IBIDEM

¹⁵¹ PAS, J. (1998), p. 13

auteur, zelfs nog vooraleer het in een kunstwerk is verwerkt. Het eenvoudigweg kijken maakt dat we meteen het landschap vormen en interpreteren.¹⁵² Een landschap mag dan objectief en neutraal lijken op het eerste zicht, het is in zekere zin een mentaal concept en daarbij dus in wezen een creatie van de geest. “Bij het ‘zien’ van een landschap kijken we steeds met één oog naar buiten en één naar binnen. Registratie gaat hand in hand met reflectie”, schrijft Johan Pas.¹⁵³ Pas benadrukt daarbij dat deze meervoudige betekenis niet enkel het landschap zelf tekent. Eveneens is de huidige omgang met de natuur gekenmerkt door dubbele bodems. Hij geeft daarbij aan hoe de reeds eeuwen circulerende tegenstelling natuur – cultuur steeds verder zijn gebruikswaarde verliest. Beide lijken een betekenisdevaluatie te hebben ondergaan en hun onderlinge verstrengeling lijkt benadrukt.¹⁵⁴ De natuur, en zeker het landschap, bestaat in feite niet zuiver objectief.

Raffaele Milani beschrijft een landschap in *The Art of the Landscape* (2009) als: “het gaat verder dan de som van de delen, van de individuele fragmenten in onze perceptie die verspreidt liggen langs het temporele continuüm van onze tastbaarheid. Het gaat verder dan de zuivere aantrekking van fysieke processen. Het gaat om de sfeer van een oneindige en magische verbondenheid van vormen. Het idee van het landschap verandert doorheen de geschiedenis, en tevens binnen het individu, dankzij het effect van tijd en ruimte dat verbonden is met het ritme van lijnen en oppervlakken die de mens haast instinctief weet samen te stellen.”¹⁵⁵ Het samengaan van natuurelementen, de sfeer die ze elk afzonderlijk, maar ook

¹⁵² ANDREWS, M. (1999), p. 1

¹⁵³ PAS, J. (1998), p. 9

¹⁵⁴ IDEM, p. 10

¹⁵⁵ MILANI, R. (2009), p. 28: “It is more than the sum of the parts, of the individual fragments of our perception scattered along the temporal continuum of our sensibility. It is more than the attraction of physic processes. It is the spirit of an infinite and magical connectedness of forms. The idea of the landscape develops in history, but also in the individual, through the effects of time and space joined together in the rhythm of lines and surfaces that human beings know how to compose almost instinctively.”

samen, uitstralen, en het belang dat het kijkend subject daarbij speelt is wat het landschap – zowel het fysieke als het gerepresenteerde – zo mooi maakt.

In dit hoofdstuk wordt gefocust op het landschap in relatie tot de tijd, de reële tijd, zoals door Bergson uitgewerkt. Zowel het fysieke landschap als het landschap in de kunst worden besproken. Een belangrijke focus komt op de weergave van landschap als bewegend beeld, in film en video dus.

2.1 Het landschap als een zintuiglijk ervaren van tijd

Het landschap kan gezien worden als een veruitwendiging van de tijd. Een concept dat anders niet zuiver beeldend te vatten is. Zoals Bergson aangaf bestaat er niet een geschikte metafoor voor de tijd, maar als er iets is waar de tijd ten volle in herkenbaar is, dan is het het landschap. Het landschap heeft vele tijden doorstaan, kent vele veranderingen en wezenlijk aan het landschap, met name de natuur, is dat alles er traag evolueert. Het landschap belichaamt de traagheid. Het groeien van de dingen kent een traagheid die de mens zoveel mogelijk heeft getracht te overstijgen. Via genetische manipulatie en hormonen, zijn we er onderhand in geslaagd ons wachten in te korten. Toch blijven er plaatsen die nog niet geheel door deze menselijke hand zijn aangeraakt en waar de tijd wel nog in zijn eigen ritme vloeit. 'Het concrete landschap waarin we wonen en wandelen, heeft namelijk een verleden; niet alleen in de zin dat het resultaat is van natuurlijke processen, zoals de geologie beschrijft en verklaart, maar ook en vooral omdat sporen van vroegere aanwezigheid van de mens, als culturele artefacten, op een of andere manier in haar bewaard zijn gebleven'¹⁵⁶, schrijft Ton Lemaire in *Filosofie van het landschap*. Het is inderdaad zo dat zoveel in het landschap achterblijft, ook hetgeen de mens er heeft gedaan. Wanneer Rousseau met een zeker ongenoegen beschrijft dat de mens reeds overal zijn sporen heeft nagelaten, dat zelfs op het punt dat je denkt een nog onaangeraakte plek

¹⁵⁶ LEMAIRE, T. (1970), p. 169

gevonden te hebben, plots een 'kousenfabriek' voor je neus staat.¹⁵⁷ Die menselijke hand is in bepaalde opzichten jammer, maar belichaamt wel een zekere vorm van tijd.

2.1.1 De romantische wandelaar

In het romantische gedachtegoed is het landschap ten volle uitgebuid. Uitgebuid dan wel in een positieve zin. De landschapsschilderkunst werd er gezien als het hoogtepunt van de kunst. 'Door de esthetische fixering van de aardse transcendentie de synthese te bewerkstelligen tussen de eindige mens, toeschouwer van de verte als de verzintuiglijking van het bovenzinnelijke, en de oneindige vergoddelijkte natuur.'¹⁵⁸ In de schilderijen van Caspar David Friedrich zagen de romantici hun ideeën ten volle op het doek waargemaakt. Het melancholische, de eenzaamheid, typeert de romantische zoektocht naar de zelf.¹⁵⁹ De wandelaar die Jean-Jacques Rousseau verbeeldt, gaf de aanzet tot het intreden van een nieuw soort mens. Een mens, zij het artiest of geleerde, die zich uit de maatschappij terugtrekt in de natuur.¹⁶⁰ In dit escapisme openbaart zich steeds weer iets nieuws aan de gevluchte mens. De contemplatie van het landschap brengt de mens terug op zijn tijdigheid, geeft de ervaring van de 'innerlijke' tijd een ruimte om zich te ontplooien. Het is niet voor niets dat zoveel denkers in de loop der eeuwen hun vindingen inleidden met anekdotes over natuurwandelingen waarbij hen plots dat ene geniaal iets overviel. Het landschap blijkt in zich de kracht te dragen de mens tot denken aan te zetten.

¹⁵⁷ ROUSSEAU, J.-J. (1979)

¹⁵⁸ LEMAIRE, T. (1970), p. 43

¹⁵⁹ IDEM, pp. 43-44

¹⁶⁰ IDEM, p. 46

2.2 Landschapskunst als het registreren van tijd

In een poging de evolutie van het 'landschap' samen te vatten, kan gesteld worden dat het – op echter enkele uitzonderingen na – steeds een zoeken naar de ideale weergave van de driedimensionale ruimte op het tweedimensionale vlak inhoudt. Wanneer Fontana in de jaren '60 van de 20^{ste} eeuw zijn canvas met een mes doorklieft, dacht hij in zeker zin het sluitstuk van deze evolutie geboden te hebben. Uiteraard is er geen lijnrechte evolutie naar een volmaakte eindtoestand te onderkennen in de kunstgeschiedenis, iets dergelijks bestaat natuurlijk niet. De kunstgeschiedenis van het landschap is eenvoudigweg getekend door een zoeken naar het omgaan met tijd en ruimte. Het vastleggen van een landschap, of het nu met verf, foto of film is, het houdt steeds het vastleggen van een bepaalde temporaliteit in. Het stolt tijd, het registreert tijd. In die zin is de kunstgeschiedenis van het landschap een kunstgeschiedenis van registreren van tijd.

Landschapskunst is er altijd geweest. De laatste jaren is er een vernieuwde interesse in het *genre*. “Het landschap is terug. De laatste jaren valt er een toenemende belangstelling te noteren voor de diverse aspecten van dit genre in de beeldende kunst. [...] Niet langer het gedoodverfde domein van amateurs en zondagsschilders, heeft het landschap zelfs zijn weg gevonden naar de meest actuele video- en installatiekunst”, noteert Johan Pas.¹⁶¹ De precieze oorzaken daarvan weet de kunsthistoricus niet te doorgronden, het lijkt hem echter aannemelijk dat de veranderende omgang met de omgeving een katalyserende rol zou spelen in dit proces.¹⁶² Een logische aanname, gezien doorheen de kunstgeschiedenis van het landschap reeds duidelijk het belang van het gangbare wereldbeeld in combinatie met de omgang met de natuur is gebleken voor de

¹⁶¹ PAS, J. (1998), p. 9

¹⁶² IBIDEM

weergave ervan. Zoals vele natuurfilosofen de laatste jaren aangeven,¹⁶³ gaat ook Pas ervan uit dat, gezien het 'natuurlijke' landschap quasi niet meer bestaat, het nabeeld ervan steeds prominenter aanwezig is in verscheidene kunstdisciplines: "Paradoxaal genoeg garandeert net de teloorgang van het fysieke landschap het artistieke landschap zijn onsterfelijkheid. In die zin waart het bejaarde genre als een eigenzinnig spook doorheen de kunstactualiteit."¹⁶⁴

In dit onderdeel wordt een sprongsgewijze samenvatting geboden van de geschiedenis van de landschapskunst, waarna een reflectie volgt op de tijdsregistratie die in de verschillende kunstvormen te onderkennen is.

2.2.1 Landschapsgeschiedenis in zevenmijslaarzen

Inleidende beschouwingen

Dat het landschap nooit écht is weggeweest, is zeker. Wat wel is, is dat het veelal als oubollig of eerder amateuristisch, niet tot de echte kunsten behorend, werd afgedaan. Nu is ze echter van dat oubollig karakter af. Vandaag wordt met een frisse kijk rond landschap gewerkt. Kunstenaars die heden ten dage met landschap bezig zijn, hetzij als medium, materiaal of onderwerp, weten zich in een zowat oneindig lange traditie ingeschreven. Het is dan ook nuttig in het kader van dit onderzoek een bondig overzicht, zij het met grote sprongen, te bieden van de evolutie van het 'landschap' in de beeldende kunsten. De focus ligt op het geografisch gebied van en rond het huidige België – echter met de noodzakelijke zijsprongen naar andere regio's die van invloed waren.

Over de weergave van het landschap in de beeldende kunsten heeft reeds menig auteur zijn hoofd gebogen. Zij het zuiver kunsthistorisch opgevat of met de focus op een bepaald aspect die de landschapskunst eigen is. Zo publiceerde Boudewijn

¹⁶³ Cf. Bvb McKibben *The End of Nature* (1989), Lemaire *Filosofie van het landschap* (1970),...

¹⁶⁴ PAS, J. (1998), p. 9

Bakker in 2004 met zijn *Landschap en Wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt*; een kunstwetenschappelijk werk dat leest als een roman, een nauwkeurige evolutie van de landschapsschilderkunst binnen de periode van de veertiende tot de zestiende eeuw, overeenkomstig het veranderende wereldbeeld. Het blijft echter dat de meeste literatuur omtrent het landschap – toch wanneer de focus op kunst van voor de twintigste eeuw ligt – van historisch-beschrijvende aard is. *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker* van Karl Woermann uit 1876 biedt nog steeds een prachtig overzicht van het landschap in de antieke kunst. In verluchte handschriften en miniaturen kwamen veelal landschappelijke elementen of scènes aan bod en deze zijn in de diverse werken over specifieke miniaturen duidelijk beschreven. Voorbeelden zijn *Les très riches heures du Duc de Berry* van Raymond Cazelles en Umberto Eco uit 2001 of *Breviarium Mayer Van den Bergh. Alle miniaturen*, een analyse van het brevarium door Hans Nieuwdorp en Brigitte Dekeyser uit 1997. In literatuur over de Vlaamse Primitieven wordt steeds aandacht besteed aan het opkomende landschap. De daarop volgende periode van de zestiende en zeventiende eeuw is beschreven in verscheidene publicaties als, *De uitvinding van het landschap. Van Patinir tot Rubens 1520-1650* en *Panorama op de wereld. Het landschap van Bosch tot Rubens*. Het gaat hier veelvuldig om catalogie van tentoonstellingen rond deze thematiek. Ook *Het landschap in de Belgische kunst 1830-1914* is zo'n tentoonstellingscatalogus. De gelijknamige tentoonstelling liep in het najaar van 1980 in het Museum voor Schone Kunsten te Gent. Om hier niet te vervelen met het opsommen van literatuur, verwijs ik graag naar de bibliografie voor meer boeken over dit thema.

Waar beginnen?

Spreken van een eerste landschap is een haast onmogelijke, zoniet vergeefse opdracht.¹⁶⁵ De idee van een eerste iets maakt het in zekere zin eenvoudiger het ontstaan en de ontwikkeling ervan te onderzoeken, waardoor in zowat elke tekst

¹⁶⁵ PAS, J. (1998), p. 19

rond dit gegeven, getracht wordt deze eerste toch enigszins aan te duiden. Maar wat ook als eerste beschouwen, 'het landschap' is ontstaan uit de aloude fascinatie van de mens voor de natuur. En wat de mens fascineerde werd al van bij het begin door hem gereproduceerd. Op rotswandschilderingen in bijvoorbeeld Altamira, ontdekken we vele natuurelementen. Een belangrijke vraag blijft echter of dergelijke natuurelementen reeds als 'landschap' kunnen worden gekarakteriseerd. De meeste geschiedenissen van het landschap gaan uit van de aanname dat pas van een 'landschap' is te spreken, wanneer het om meer gaat dan slechts enkele natuurlijke elementen, en wanneer dat dusdanig gecreëerde landschap ook werkelijk het hoofdonderwerp van de voorstelling is geworden.¹⁶⁶ Volgens auteurs die uitgaan van een dergelijke stelling, waren voordien enkel natuurlijke of landschappelijke elementen te onderkennen die een kadering vormden voor een verhalend tafereel, en dus slechts 'achtergrond' of louter versiering waren. Echter, waar deze 'bevrijding' uit verhalende en decoratieve context dan ook precies is gebeurd, is opnieuw onderwerp van discussie. Hier ligt de onenigheid dan voornamelijk in de vraag of dat reeds bij Patinir gebeurde, eerder bij Breughel, of zelfs later pas, in de Hollandse kunst van de zeventiende eeuw. De meest gebruikelijke opvatting hieromtrent is, zo stelt Boudewijn Bakker in *Landschap en Wereldbeeld. Van VAN EYCK tot REMBRANDT*, dat de verzelfstandiging van het landschap ergens te midden de zestiende eeuw aanving en culmineerde tot de bloei van het landschap als zelfstandig *genre* in de Hollandse kunst van de zeventiende eeuw.¹⁶⁷ Bakker stelt hierbij de vraag of dergelijke landschappelijke elementen vóór het midden van de zestiende eeuw, specifiek in de kunst van de Vlaamse Primitieven, weldegelijk zowel inhoudelijk als compositorisch als danig ondergeschikt aan de verhalende voorstelling kunnen worden afgedaan. Gezien ze zo veelvuldig voorkwamen – ook bij niet verhalende voorstellingen – en daarbij met zo veel aandacht werden

¹⁶⁶ BAKKER, B. (2004), p. 14

¹⁶⁷ IBIDEM

uitgewerkt.¹⁶⁸ Maar we wandelen iets te snel vooruit en dienen dus even terug te keren.

Belangrijk om toch nog even aan te halen is dat in dit onderzoek 'landschap' breder wordt beschouwd dan het zuiver *genre* 'landschap'. Dat genre vindt inderdaad zijn oorsprong in de zeventiende eeuw, en heeft in zijn strikte vorm steeds een eerder marginaal karakter bezeten. Het is bijna te stellen dat het reeds oubollig was toen het nog in zijn tijd paste, en steeds weinig werd bewonderd door het kunstkenndend publiek. Het landschap hier besproken omvat naast dit 'landschap' ook andere vormen van het representeren van het landschappelijke. Daarom zal getracht worden 'landschap' als genrefereel te scheiden van eenvoudigweg landschap – met weglating van de aanhalingstekens dus.

Muren en herders

Met de opinie van kunsthistoricus Johan Pas zal ik hier de wandeling aanvangen:

“de oudste landschappen die we kennen en die enigzins overeenkomen met de hedendaagse notie van wat we verstaan onder het genre, bevinden zich op de wanden van enkele huizen in de Romeinse steden Pompeji en Herculaneum. Zij vormen geen beginpunt, maar het einde van een lange evolutie die aanvangt in de vroege stadsculturen van Egypte en Mesopotamië en een belangrijke ontwikkeling kent in de Hellenistische cultuur”.¹⁶⁹

Wat Pas bedoelt is dat natuur reeds lange tijd aanwezig was in de schilderijen, tekeningen, ... die de mensen maakten, maar dat hetgeen we op de wanden in dergelijke Romeinse huizen kunnen zien, toch sterk bij onze notie van landschap aansluit; hoe we die ook exact gaan invullen. In deze muurschilderingen werd het boerenleven geïdealiseerd. Een element dat nog vele eeuwen voelbaar zal zijn in

¹⁶⁸ BAKKER, B. (2004), pp. 14-15

¹⁶⁹ PAS, J. (1998), p. 19

de landschapskunst. Ze vormden de perfecte ontsnapping voor de gestresseerde stadsbewoner; geen harde realiteit, maar ideale illusie. Het is duidelijk dat het landschap, en zeker het idyllische karakter ervan, geliefd was. Ook in de literatuur van die tijd werd veel aandacht besteed aan het pastorale, zoals blijkt uit de verhalen van Virgilius.¹⁷⁰ In de Villa van Livia te Prima porta was op de muur een tuin weergegeven, ca. 20 v. Chr., die de idyllische natuur prachtig weergeeft. Een tuin met bloemen, fruit, bomen en vogels.¹⁷¹ De tuin is in een atmosferisch perspectief weergegeven door zogenaamde Tweede Stijl kunstenaars¹⁷², die met hun schilderijen trachtten de ruimte open te breken naar buiten toe. Ze openden de muur als het ware naar een fantastische wereld, een suggestie naar een wereld buiten de kamer.¹⁷³ Het zogenaamde *Sacro-idyllisch landschap*, gevonden op een muur in Pompeji, dateert van ca. 63-79 na Chr., en is dus te plaatsen onder de Vierde Stijl. Het is een mooi voorbeeld van de pastorale thematiek die zo geliefd was. We zien op dit moment voor het eerst in niet verhalende literatuur de aandacht voor het landschap beschreven. Het was de Romeinse architect Vitruvius die in zijn *De Architectura* als eerste een passage aan het geschilderde landschap wijdde:

“Wegens de lengte versierden zij (de Ouden) hun wandelpaden met diverse landschappen, die afbeeldingen voorstelden, ontleend aan de eigenaardigheden der streken. Zo zijn in schilderwerk havens, voorgebergten, kusten, rivieren, bronnen, zeeëngten, tempels, bossen, bergen, kudde en herders voorgesteld, en in sommige plaatsen werden dan weer

¹⁷⁰ PAS, J. (1995), p. 19)

¹⁷¹ JANSON'S, p. 217

¹⁷² Er worden vier stijlen onderscheiden. Ze zijn echter niet canoniek, maar dienen eerder als een soort richtlijn te worden opgevat. In de Eerste Stijl werden voornamelijk gekleurde marmeren panelen geïmiteerd. De Tweede Stijl wordt gekarakteriseerd door een opentrekken naar hetgeen buiten de muren toe. Veelal werden nog architecturale elementen geïncorporeerd, om de illusie van een soort 'venster' te versterken. In de Derde Stijl namen de kunstenaars afstand van het illusionistische karakter en werd eerder geopteerd voor monochrome kleurvlakken met een intens zwart of rood, vaak afgeboord met architecturale elementen. De Vierde stijl vormt dan weer een soort synthese, waar elementen uit de andere stijlen bij elkaar werden gebracht om zo een extravagant effect te creëren. Zie JANSON'S, pp. 215-217

¹⁷³ JANSON'S, p. 216

schilderingen van meer verheven aard vervaardigd (...) die de gevechten van Troje weergeven of de zwerftochten van Odysseus, (en dat) bij wijze van landschappen en andere voorstellingen in gelijke trant, trouw naar de natuur ontworpen.”¹⁷⁴

Vitruvius geeft aan dat reeds toen een soort tweevoudig karakter van het landschap voelbaar was, met name dat er landschappen waren die herkenbaar, topografisch, reëel zijn, tegenover deze die uit de literatuur afkomstig zijn, en dus gefantaseerd. Wel naar de werkelijkheid, maar niet werkelijk.¹⁷⁵ Ook dit aspect zit, zoals de liefde voor het pastorale, het landelijke, door de eeuwen heen verweven in de aard van het beestje.

Goud en God

In de vroegchristelijke en Byzantijnse kunst is het landschap haast niet aanwezig. Wanneer in de voorstellingen toch enigszins natuur aanwezig is, gaat dat eerder om een gestileerde vorm van een enkel element, zoals een rots, een boom of een struik. Het landschap was te plaatselijk om de zich in een goddelijke context bevindende heiligen in af te beelden. Het natuurlijke decor van de herders maakte plaats voor monochrome, veelal gouden, achtergronden voor de heiligen.¹⁷⁶ In de vroege middeleeuwen speelt natuur dus geen echte rol van betekenis. Het gaat vooral om een nuttige natuur, door God geschonken aan de mens ter bewerking ervan.¹⁷⁷ Het schone ervan werd niet echt ingezien, was in feite niet aan de orde.

Een blik door het venster

Vanaf de veertiende eeuw rijst echter opnieuw een belangstelling voor de natuur. Wetenschappelijke handboeken als de *Historia Naturalis* van de Klassieke auteur

¹⁷⁴ Citaat Vitruvius vertaalt door Johan Pas in PAS, J. (1998), p. 20

¹⁷⁵ PAS, J. (1998), p. 20

¹⁷⁶ IBIDEM

¹⁷⁷ IBIDEM

Plinius, worden veelvuldig gekopieerd en voorzien van landschappelijke illustraties. Natuur werd nu als decoratie aangewend. Dit gebeuren kent een grote invloed op de miniatuur- en schilderkunst.¹⁷⁸ Zoals de Italiaanse schilder Cennino Cennini rond 1400 in zijn kunstenaarshandleiding *Libro dell'Arte* aangeeft:

“Voor wie een eigen stijl heeft verworven, is de natuur de beste gids, de beste loods, de triomfpoort van de tekenkunst. Geef U over aan de natuur met een gloeiende ziel, om in het weergeven van de natuur een eigen gevoel uit te drukken en het hoogste te bereiken: *de natuurlijkheid in de weergave van de natuur*.”¹⁷⁹

Zowel in religieuze als profane kunst krijgt het landschap rond deze periode opnieuw een plaats. In een getijdenboek dat de meester van Boucicaut illustreerde voor een Franse hoveling in 1405-1408 is een afbeelding van de *Vlucht naar Egypte* te vinden.¹⁸⁰ In hoofse milieus werden duidelijke pogingen ondernomen om landschappen op een ruimtelijke manier weer te geven als plaatsbepaling van een persoon of gebeurtenis. Hoewel schaal in dit voorbeeld nog enigszins problematisch was, vormt het toch een mooi voorbeeld van de nieuwe ontwikkeling. Half achter elkaar geplaatste heuvels, omgeven door waterpartijen en bomen, vormen de omkadering van het tafereel. Wie deze meester van Boucicaut precies was is niet geheel duidelijk. Vermoedelijk gaat het om Jacob Coene, een Brugse schilder die in Parijs naam heeft verworven.¹⁸¹ De kunstenaar van deze miniatuur had onmiskenbaar kennis van de Italiaanse en Sienese schilderkunst van die tijd, waar het landschap veelvuldig in bestudeerd werd. Jacob Coene had dan ook Italië bezocht.¹⁸²

Het bekendste en daarbij ook meest aangehaalde voorbeeld van landschap in het begin van de vijftiende eeuw is echter in de profane kunst te vinden, met name in het beroemde getijdenboek *Les Très Riches Heures du duc de Berry* van de

¹⁷⁸ PAS, J. (1995), p. 20

¹⁷⁹ Uit PAS, J. (1995), p. 21, citaat uit SMEYERS, M. e.a., *Naer natueren ghelike. Vlaamse miniaturen voor Van Eyck*, Davidsfonds, Leuven, 1993, pp. 26-27

¹⁸⁰ BAKKER, B. (2004), p. 25

¹⁸¹ IDEM, pp. 24-25

¹⁸² IDEM, p. 25

gebroeders Pol, Herman en Jan van Limburg. Het boek dateert van 1411 tot 1416 en was uitgevoerd voor de hertog Jean van Berry. De kalenderprenten tonen de natuur en de in de natuur werkende mens in de wisselende seizoenen.¹⁸³ De afbeelding van de maand februari bijvoorbeeld, toont een winters landschap. Elke maand toont een bezigheid die bij de maand hoort, telkens weergegeven rond een van de landhuizen of kastelen van de hertog.¹⁸⁴

Gelijktijdig vinden we bij Jan van Eyck, die vrijwel zeker als miniaturist was opgeleid,¹⁸⁵ de eerste voorbeelden van een volledig en realistisch uitgewerkt landschap, dit echter nog ter achtergrond van een religieus tafereel. In het middenpaneel van het *Lam Gods* van Jan en zijn broer Hubert van Eyck, is het streven naar meer ruimtelijkheid in dat landschap voelbaar.¹⁸⁶ De weergave is reeds opgedeeld in drie kleurplannen. Een bruine zone onderaan, een groen gedeelte daarboven, afgetopt door de blauwe lucht. Naast Van Eyck behoren ook Robert Campin, ofte de meester van Flémalle, en Jacques Daret tot de pioniers van de landschapsschilderkunst.¹⁸⁷ Boudewijn Bakker benadrukt hierbij dat realisme en ruimtelijkheid op zeer korte tijd – binnen één, hooguit twee generaties – een zeer sterke vooruitgang kenden. Het kan dus niet anders dan dat werd voortgebouwd op een bestaande traditie van vakmanschap. Verder stelt de historicus dat in het geschilderde oeuvre van de Van Eycks, Campin, Van der Weyden en Daret een groot aantal nieuwe toepassingen van landschap zijn bedacht en ontwikkeld, die de komende generaties werden overgenomen, maar nauwelijks verrijkt met nieuwe. Wel zijn de bestaande verfijnd, zoals te zien is bij Petrus Christus, Dirk Bouts en Hans Memling, meer niet.¹⁸⁸ In *Landschap en Wereldbeeld. Van VAN EYCK tot REMBRANDT*, gaat Bakker over tot het onderzoeken van het waarom zoveel landschap in de kunst van de 15^{de} eeuw

¹⁸³ PAS, J. (1995), p. 21

¹⁸⁴ BAKKER, B. (2004), p. 26

¹⁸⁵ IDEM, p. 28

¹⁸⁶ PAS, J. (1998), p. 21

¹⁸⁷ BAKKER, B. (2004), p. 28

¹⁸⁸ IDEM, pp. 28-29

aanwezig is. Inderdaad, in de christelijke verhalen zijn vaak aanwijzingen over het omkaderende landschap te vinden, waardoor ze vanzelfsprekend de entourage van de 'historie' vormt. Echter, zowat alles en iedereen – zoals ook haast alle heiligen – worden door een zo uitgestrekt mogelijk landschap omgeven. Er gaat daarbij nog eens ontzettend veel aandacht naar de weergave ervan. In dit onderzoek zal op deze vraag niet verder worden ingegaan, daarvoor verwijs ik graag naar het zojuist vermelde boek.

De wereld in vogelperspectief

Na 1500 blaast een nieuwe wind. Nieuwe uitdagingen leiden tot het heroverwegen van enkele klassieke principes in vorm. Naar representatie gezien, lijkt het realistische landschap de gekozen richting, waarbij het de eigen landstreek van de kunstenaar is die sterker tot inspiratie dient. Zoals we zullen zien bij Rubens; het Brabantse landschap is er in al zijn glorie te zien.¹⁸⁹ Maar hier zijn we nog niet.

Zoals reeds eerder aangegeven, de schilderijen van Joachim Patinir vormen een belangrijk scharnierpunt. Hij heeft als het ware een nieuw type voorstellingen geschapen, dat reeds sinds geruime tijd door theoretici als *wereldlandschap* ofte *Weltlandschaft*¹⁹⁰ wordt aangeduid. Het landschap lijkt er een volledig beeld te domineren, en talrijke kleine groepjes personages vinden er hun plaats.¹⁹¹ Het landschap wordt nu eerder het onderwerp van de voorstelling. Hans Devisscher schrijft zelfs in de tentoonstellingscatalogus van *Panorama op de wereld. Het landschap van Bosch tot Rubens*, dat de figuren in dat landschap meer dan eens slechts alibi vormen om landschap weer te geven, vormen. Hij geeft echter wel

¹⁸⁹ JANSSEN, P. (2001), p. 11 (inl panorama)

¹⁹⁰ Term geïntroduceerd door Von Bodenhause in zijn monografie over Gerard David in 1905, p. 209

¹⁹¹ BAKKER, B. (2004), p. 121

aan dat nog steeds het religieuze, of uitzonderlijk het mythologische, de ware inspiratiebron voor de schilder bleef.¹⁹²

“In feite verenigt hij in zijn panelen tal van afzonderlijke landschappen die in werkelijkheid niet vanuit eenzelfde gezichtspunt kunnen worden waargenomen. De toeschouwer kijkt in vogelperspectief neer op een wereld die zich onder hem uitstrekt. De vele horizontalen in de vlaktes en de waterpartijen dragen bij tot de suggestie van uitgestrektheid, terwijl de verticalen in bomen en rotspartijen het geheel vaak een dreigend karakter verlenen. In zijn werken voegt hij de natuuraspecten samen die de mens het meest kunnen aanspreken, zoals woeste rotsen in getourmenteerde vormen, een ideaal blauwe lucht of een hemel zwaar van dreigende wolken die een vreemd licht laten doorschijnen, grootse panorama's die zich tot in het eindeloze uitstrekken, verafgelegen zeeën of meren door opeenvolgingen van bergen afgezoomd. Aldus ontstaat een fantastisch geheel dat grotendeels is samengesteld uit realistische onderdelen, maar door zijn onwezenlijke koloriet en de irreële structuur van de rotsen aan de sfeer van de werkelijkheid wordt onttrokken.”¹⁹³

De heilige Christophorus, een schilderij van Patinir dat in het Escorial te Madrid hangt, is een mooi voorbeeld van hetgeen bovenstaand citaat beschrijft. Wat in het schilderij is vervat, is verwant met het zestiende eeuwse gedachtegoed: de vraag naar de kosmische samenhang. Heel wat schilderijen van Patinir en kunstenaars uit diens omgeving, zijn gekenmerkt door een tweezijdigheid waarin het verband tussen het aardse en het hemelse, de menselijke en de goddelijke sferen, wordt gezocht. De nadruk ligt daarbij op de menselijke moraal, het verderf, en wat gebeurt bij dergelijk verderf.¹⁹⁴ Een traditie die Jheronimus Bosch stevast als voorbeeld aanduidt, maar ook bij Hans Memling en zoveel anderen prachtige exemplaren kent.

Naast Patinir was Herri met de Bles een belangrijk vertegenwoordiger van de vroege landschapsschilderkunst. Zijn werken straalden echter een ietwat andere sfeer, een andere gemoedstoestand, uit. Een wat rustiger en zachter. Het warme koloriet en de lossere schildertechniek zijn geheel tegengesteld aan de esthetiek

¹⁹² DEVISSCHER, H. (2001), p. 16

¹⁹³ IBIDEM

¹⁹⁴ VANDENBROECK, P. (2004), pp. 37-40

van Patinir. Het vormde in zekere zin een wat reëler landschap: een verbeeld landschap dat sterk aanleunt bij de realiteit.¹⁹⁵ Bij iemand als Pieter Breughel de Oude ontdekken we dan weer heel wat tekeningen en studies naar de natuur, waar het reële landschap iets sterker in is terug te vinden.¹⁹⁶

De ontdekking van het platte-land

Steeds meer veroverd het landschap in de loop van de zeventiende eeuw zijn plaatsje binnen de kunstproductie. Het blijft echter, voornamelijk voor geleerde kunstkenner en kunstenaar, eerder in de marge bengelen, tenzij het als passend decor werd aanzien voor hoogstaande religieuze, mythologische of historische taferelen.¹⁹⁷ Toch is ook belangstelling te vinden bij theoretici, zoals blijkt uit het *Schilderboek* uit 1604 van Karel Van Mander. Van Mander raadt de jonge schilder aan het landschap grondig te bestuderen, bij voorkeur samen met de vogels op te staan tijdens de zomermaanden om er te gaan schetsen. Naast enkele tips over perspectief, verkorting, licht en de basisvorm van de verschillende natuurelementen, benadrukt hij er voornamelijk het belang van de nauwgezette waarneming.¹⁹⁸ Toch, onder impuls van de verzamelende burgerij – die wel veel liefde bezat voor het geschilderde landschap – ontpopte het zich geleidelijk aan tot een autonoom genre. In de Zuidelijke Nederlanden was al altijd een voorkeur voor uitgestrekte gezichten, met veel berg, rots en water, te bekennen. Ook nu bleef een dergelijk wereldlandschap populair.¹⁹⁹ Daarnaast groeide, zoals reeds eerder aangegeven, de interesse voor het weergeven van de eigen landelijke omgeving. De vlaktes met de enige bomen, riviertjes en watermolens werden graag gerepresenteerd. Het idyllische platteland was weer in trek. De belangstelling voor de nabije realiteit was groot. Peter Paul Rubens' *Landschap*

¹⁹⁵ DEVISSCHER, H. (2001), p. 18

¹⁹⁶ IDEM, p. 19

¹⁹⁷ PAS, J. (1998), p.22

¹⁹⁸ IDEM, pp. 22-23

¹⁹⁹ DEVISSCHER, H. (2001), p. 31

met het steen te Elewijt bijvoorbeeld, met zijn lage horizon, vrije toets en een lucht zwanger van licht, toont het karakter van het Vlaamse landschap.²⁰⁰ Echter, hoe realistisch ook, de blik van de kunstenaar is immanent. Het beeld wordt uiteindelijk gecomponeerd in het atelier, waar storende factoren dus worden uitgewist. Het geschilderde landschap vormt daarbij eerder een alternatief voor de werkelijkheid dan dat het er een registratie van inhoudt.²⁰¹

Rationeel wandelen

De achttiende eeuw is een eeuw waar de reële natuur een belangrijke plaats kende. Ze werd tot in de puntjes geanalyseerd, beschreven en gecategoriseerd. De achttiende eeuw is de eeuw waar de verlichte onderzoeker zijn systematiserende geest op alle vlakken de vrije loop laat. De hele wereld, en zeker deze van de planten en dieren wordt versneden tot stammen, geslachten, rassen en soorten. De natuur wordt op een rationele manier aanzien.²⁰² Semi gelijktijdig echter wordt de natuur ook door romantische ogen bekeken, en laat de wandelaar zich door de natuur omgeven, overvallen en er zijn gedachten verdwijnen in de immensheid van dat natuurschoon. De ultieme wandelaar is terug te vinden in de persoon van Jean Jacques Rousseau. Hij verenigt in zekere zin de beide kijkwijzen. Zijn liefde voor de botanica en voor het wandelen brengt hem de idee om tijdens zijn verblijf op het Ile de Saint-Pierre elke plantensoort daar aanwezig te beschrijven, identificeren en inventariseren. Dat hij niet in zijn opzet slaagt, was vrijwel te bedenken, maar met zijn *Rêveries du Promeneur Solitaire* toont hij toch dat een *sentiment de la nature* en een rationele kijk combineerbaar zijn.²⁰³ Een dergelijk dualisme kent ook zijn invloed op de tuinaanleg – die nu in plaats van geometrisch, grillig en onvoorspelbaar is geworden, alsof het door de natuur zelf

²⁰⁰ DEVISSCHER, H. (2001), p. 35

²⁰¹ PAS, J. (1998), p. 23

²⁰² IBIDEM

²⁰³ IBIDEM

zo is gekomen – wat op zijn beurt de kunst en kunsttheorie inspireert.²⁰⁴ Het nieuwe schoonheidsideaal is dus 'naturel'.²⁰⁵ En waar het reële landschap reeds onderwerp van onderzoek was, wordt nu ook het geschilderde landschap aan grondige analyse en diepgaande reflectie onderworpen. De sfeer die van dat landschap uitgaat en de invloed die het heeft op de 'wandelaar' toeschouwer, vormt de kern van de gesprekken. De esthetische categorieën van het 'schone' en het 'sublieme' doen hun intrede, en later wordt het 'pittoreske' daar nog aan toegevoegd.²⁰⁶ Het is deze combinatie van een 'naturelle' esthetiek en een grondige kennis van de natuur en de esthetica, die maakt dat de schilderijen steeds natuurgetrouwer worden. Het landschapsschilderij dient de toeschouwer als het ware een virtuele wandeling te bieden. Natuurgetrouwheid houdt eveneens in dat het tijdelijke en vluchtige karakter van levende natuur, eveneens in de schilderwerken dient te worden vervat. De aquarel biedt een eerste mogelijkheid om dat vluchtige en beweeglijke weer te geven, te vangen en op te roepen.²⁰⁷ Het is voornamelijk in Engeland dat deze traditie geliefd en gekozen werd, met als ultieme vertegenwoordiger, William Turner. Zijn alom bekende *Wolkenstudies* vatten treffend het efemere karakter van de natuur.

Romantisch wandelen in licht

Rond 1800 veroveren de Romantische ideeën steeds meer de landschapsschilderkunst. Het overweldigende van de natuur en de nietigheid van de mens worden samengebracht. Zoals Carl Carus, een Duitse natuurkundige, het in een van zijn negen brieven over de landschapsschilderkunst beschrijft, zo wordt het landschap ervaren en zo wordt het eveneens in de kunst

²⁰⁴ BIRMINGHAM, A. (1989), pp. 11-12

²⁰⁵ IDEM, p. 14

²⁰⁶ PAS, J. (1998), pp. 24-25

²⁰⁷ IDEM, p. 25

gerepresenteerd. Het heeft een heilzaam effect op de mens en is daarom zo geliefd in deze tijden.

“Klim omhoog tot op de top van de berg, kijk uit over de lange rij heuvels, observeer het stromen van de rivier en heel de schoonheid die zich voor je ontrolt, en wat voor een gevoel bekruipt je? Het is een gevoel van stille devotie binnen in je; je gaat op in de oneindige ruimte, je hele wezen ondergaat een stille verfijning en zuivering; je ego lost op; je bent niets; God is alles.”²⁰⁸

Het verhaal van de natuurgetrouwheid stopt echter niet hier. Terwijl de industriële revolutie waadt en nieuwe technieken, met als belangrijkste de fotografie, hun intrede doen, verplaatst de landschapsschilder zich naar buiten, uit de ateliercontext. Openluchtschilderen is de enige manier om het reële landschap weer te geven, bepleit Camille Corot, een van de pioniers van deze beweging die onder de noemer Pleinairisme bekend staat. Rondom diezelfde Corot vormt zich de ‘school van Barbizon’, die het uitgestrekte woud van Fontainebleau (Frankrijk) als decor en inspiratiebron voor zowel esthetische als ecologische experimenten kiest. Het landschap komt eindelijk tot eenklank met de werkelijkheid. En dat alles terwijl een Baudelaire luidruchtig zijn ongenoegen voor wat hij karakteriseert als een teloorgang van de verbeelding beschrijft in een verslag van het Salon in 1859.²⁰⁹

Belangrijker voor ons is dat de pleinairistische visie ook in het jonge België zijn gelijken kent met een groep schilders die zich onder de naam van de ‘school van Tervuren’ verenigen rond de figuur van Hippolyte Boulenger. In 1906 schrijft Camille Lemonnier hierover:

“Een vochtige geur van buitenlucht begint zich los te maken. Men voelt het intieme, de passie voor het licht, de frisse ontroering van de dageraad en zonsondergang, dichtbij. Het

²⁰⁸ PAS, J. (1998), p. 26

²⁰⁹ PAS, J. (1998), p. 27

is als een wakker worden van de geest bij de trilling van de bladeren, de vreugde van de klaarte en het gegons van de wind.”²¹⁰

Pleinairisme, realisme en impressionisme zijn de nieuwe termen en licht vormt daarbij het centrale begrip. Claude Monets *Impression, soleil levant* levert niet alleen de naam voor de nieuwe schilderwijze – die tout court in het begin als misprijzend was bedoeld – het is het ultieme schilderij om te karakteriseren wat er gebeurt.

Voor België was het landschap uiterst belangrijk, al kwamen de vernieuwingen steeds met een vertraging op wat zich reeds in het buitenland afspeelde. “Hoezeer de Belgische landschapschilders ook tot persoonlijke verwezenlijkingen kwamen, en hoezeer men ook zal kunnen spreken van een typisch Belgische, Waalse of Vlaamse kunst, dit belet niet dat de evolutie in dit land grotendeels een evolutie is geweest van invloedwerking”, staat te lezen in de tentoonstellingscatalogus van *Het landschap in de Belgische kunst 1830-1914*.²¹¹ In België zien we zeker in het begin niet veel anders dan wat zich al een tweetal eeuwen ontwikkelde, zoals te zien is bij landschappen van bijvoorbeeld Theodore Fourmois. Ze herinneren namelijk sterk aan de zeventiende eeuwse Hollandse landschapskunst en deze van Hobbema in het bijzonder. Fourmois’ schilderijen zijn steeds een combinatie van aan de werkelijkheid ontleende factoren en gefantaseerde elementen.²¹² De natuurstudies die van de kunstenaar bekend zijn, behoren tot de vroegste uitingen van Pleinairisme in België. Hij brengt dus in zeker zin een oude traditie binnen de nieuwe visie. De enkele landschappen van James Ensor daarentegen, tonen dat ook een eerder impressionistische manier van schilderen met nadruk

²¹⁰ LEMONNIER, C. (1991), p. 57: “Une senteur humide de plein air commence à se dégager; on sent poindre les intimités prochaines, la passion de la lumière, l’émotion fraîche de l’aube et du crépuscule. C’est un réveil des âmes dans le frisson des feuillages, la joie des clartés, le bourdonnement du vent. (En même temps le ton plus juste tend à exprimer les aspects naturels, l’harmonie des terrains et des verdure, les blancs calcinés de la pierre, les moississures jaunâtres des mousses, les bleus profonds et doux de l’air.”

²¹¹ HOOZEE, R. (1980), p. 7

²¹² IDEM, p. 64

op licht en atmosfeer in België zijn gelijken kende. Ensor maakte voornamelijk natuurstudies van Oostende, zijn stad, met daarbij logischerwijze de duinen en de zee als hoofdrolspelers.²¹³ Het meer suggestieve schilderwerk van Isidore Verheyden toont een andere weg die werd bewandeld. Verheyden laat daarmee een meer zintuiglijke en temperamentvolle natuurbenadering zien.²¹⁴ De voorbeelden uit deze periode zijn talrijk en al even talrijk zijn de verschillende technieken. Met zekerheid is te stellen dat de landschapskunst in het negentiende eeuwse België een druk beoefend genre was. Verschillende binnenlandse tradities bouwen op mekaar voort en invloeden uit het buitenland sijpelen zachtjes binnen.²¹⁵

Weg met realisme, leve de abstractie!

Rond de eeuwwisseling is het de fotografie die de plaats van de natuurgetrouwe landschapsschilderijen inneemt om enkele weinig geïnspireerde uitzonderingen na. De postimpressionistische kunstenaars zetten de zoektocht naar de grenzen van de realiteit in en trachten op doek de essentie van het landschap weer te geven, gezien de fotografie nu het landschap quasi perfect kon vastleggen.²¹⁶ Paul Cézanne herleidt het tot een systeem van 'kegels, bollen en cilinders', terwijl Piet Mondriaan een bloeiende boomgaard tot een geometrisch spel van rechte lijnen en monochrome kleurvlakken reduceert en Jackson Pollock zijn 'ik bèn de natuur' uitschreeuwt. In België ondernemen de late expressionisten rond de School van Sint-Martens Latem met Gust De Smet en Frits Van Den Berghe op kop nog een dappere poging om de moderniteit met de traditie te verzoenen, maar de behoefte aan moderne kunst bleek te groot.²¹⁷ Zelfs de fotografie vindt zijn weg naar abstractie.

²¹³ HOOZEE, R. (1980), p. 210

²¹⁴ IDEM, p. 175

²¹⁵ IDEM, p. 17

²¹⁶ PAS, J. (1998), p. 28

²¹⁷ IDEM, p. 29

Om treffend het gebeuren rond landschap in de twintigste eeuw te bespreken is in dit onderdeel te weinig plaats. Daar zal later in dit onderzoek nog op gepaste momenten naar worden verwezen. De 20^{ste} eeuw is een periode van veel experiment, opkomst van nieuwe media, nieuwe technieken, mixed media, e.d. De vraag naar de status van het kunstobject, de politieke en ecologische dimensie van de kunsten, humor, ideologie, ambacht, machine, ... verschillende bewegingen volgen op mekaar, zetten zich af tegen mekaar en lopen door elkaar. Het machinale van de Pop Art met Andy Warhol op kop, de Minimal Art en het Hyperrealisme, staat tegenover de Land Art en de Performance Art, waar niet de afbeelding van, maar de ingreep in het landschap de nieuwe uitweg is. Iconen als Smithsons *Spiral Jetty* uit 1970 of Richard Longs spoor van platgelopen gras worden via de fotografie verspreid, maar tonen dat de Romantische wandelaar toch in een tijd van haastig evoluerende technologieën nooit veraf is.

2.2.2 Gestolde tijd

Het landschap is voortdurend aan verandering onderhevig, waardoor tijd er zich geheel in manifesteert. Frits Palmboom schrijft: "Landschap is voortdurend aan verandering onderhevig. Het is gestolde tijd. In het landschap komen meerdere tijdsdimensies tot uitdrukking. [...] een tijd in vele lagen, voorbij de tijd van de louter persoonlijke ervaring."²¹⁸ Zo is het ook met het gerepresenteerde landschap. Dat landschap is nog meer gestolde tijd, gezien het een fixatie ervan inhoudt. Het capteert de tijd inherent aan het landschap. Het landschap is even vluchtig en efemer als de tijd en in de representatie ervan in kunst heeft men steeds getracht dit gegeven zo goed mogelijk te capteren. Met video en audio is daar een extra dimensie aan toegevoegd, doordat, zoals reeds gezien, dergelijke kunst een zeer specifieke tijdsdimensie bezit en daardoor de tijd an sich kan weergeven.

²¹⁸ PALMBOOM, F. (2010), p. 80

DEEL DRIE.

PIETER GEENEN

In dit laatste deel van de scriptie wordt een analyse van drie werken van Pieter Geenen geboden aan de hand van drie elementen die in het werk van Geenen centraal staan. Het eerste toont hoe de *long take*, zoals ook besproken bij Tarkovski en Laura Kissel, via het ontvouwen van de tijd betekenis in het landschap genereert. Daarbij wordt het werk *Nostalgia* (2009) bekeken. Het tweede stelt hoe een concept van ‘cinema’ zonder beeld kan gelden om wederom via de tijd en de verbeelding van de toeschouwer opnieuw betekenis uit het landschap te decoderen. Centraal staat hier de *Nightscape*-reeks (2005), die nachtelijke landschappen zuiver via geluid – dus zonder beeld – representeren. Als derde wordt de dunne grens tussen stilstaand en bewegend beeld, tussen fotografie en film, bekeken, aan de hand van *Nocturne (Lampedusa – Fort Europa)* (2006).

3.1 *Nostalgia*

3.1.1 *Het werk*

Nostalgia (AFB. 13, p. 108), een 13 minuten durend videowerk uit 2009, geeft in een traag ontvouwende *long take* het landschappelijke grensgebied tussen het zuidelijke Griekse deel en het noordelijke Turkse deel van het eiland Cyprus weer. Van achter de glazen omheining van een observatorium op het Griekse grondgebied wordt de grenslijn afgetast. De stalen frames die glazen wand ‘structureel’ recht houden, fungeren als het ware perfect als denkbeeldige foto’s of videosequenties.²¹⁹ De soundtrack die bij het werk hoort, is afkomstig van sites

²¹⁹ LAMBRECHT, L. (2009), p. 45

langsheen de bufferzone, waaronder strandgeluiden, geluiden van op het militaire kerkhof en vredesmuseum, uit het observatorium, ...²²⁰ Deze soundscape-achtige geluidsband, geplaatst op het stille landschap, zorgt voor een bevreemdend effect. Op een bepaald moment komt een gigantisch landart-teken van de Turkse vlag in beeld. In een oogopslag wordt het landschap gepolitiseerd, schrijft Luc Lambrecht in *Pieter Geenen – The Moving Land*.²²¹

Etymologisch stamt het woord 'nostalgia' van de Griekse woorden 'nostos' en 'algos', wat respectievelijk 'terugkeer' en 'lijden' betekent, geeft Geenen zelf aan. 'Nostalgia' wordt dus gebruikt om het lijden, veroorzaakt door een verlangen naar terugkeer, uit te drukken. Het verdriet dat veroorzaakt wordt door de onmogelijkheid tot terugkeren naar het eigen land. "Een verlangen naar thuis, maar ook de pijn van de ignorantie implicerend, van het niet weten wat er aan het gebeuren is of wat geworden is."²²² Wat in *Nostalgia* gebeurt is dus volgens Geenen:

"*Nostalgia* bevraagt de geopolitieke betekenis van het land en de toeristische exploitatie van het landschap in relatie tot politieke propaganda. Maar hoe is de fysieke grens een mentale grens? *Nostalgia* reflecteert op de emotioneel uitlokkende en provocerende kwaliteiten van het landschap."²²³

3.1.2 Analyse aan de hand van de 'long take'

Herman Asselberghs merkt op dat Pieter Geenen werkt in een 'documentaire' stijl. En dat 'documentaire' kan worden begrepen als: "een intensieve aandacht voor de werkelijkheid, die zich vaak toont als een bekommernis voor de harde realiteit

²²⁰ LAMBRECHT, L. (2009), p. 45

²²¹ IBIDEM

²²² GEENEN, P. [internet] *nostalgia*, alinea 2: "A longing for home, but also implying the pain of ignorance, of not knowing what is happening or has become of something."

²²³ IDEM, alinea 4: "*Nostalgia* questions the geopolitical meaning of land and the touristic exploitation of the landscape in relation to political propaganda. But how is this physical border a mental border? *Nostalgia* does reflect on the emotionally evoking and provoking qualities of the landscape."

van sociale problematieken. 'Het documentaire' impliceert de gedeelde overtuiging van makers én kijkers dat bewegende beelden niet alleen tonen maar ook blootleggen."²²⁴ Deze intensieve aandacht voor de werkelijkheid is zoals het ook in de documentaires van Laura Kissel via de *long take* wordt weergegeven. Door het trage ontvouwen kan in de toeschouwer een kans geopend worden om betekenis te genereren. Alsook wordt de band tussen hetgeen voor de camera en de maker en kijker, verscherpt. De intuïtie (naar Bergson), die door het ontvouwen van de *durée* (naar Bergson), de dingen zoals ze zijn kan vatten. De duur maakt het mogelijk dichter te komen bij het onderwerp en zo de betekenissen die in het landschap verscholen zitten, te decoderen, zoals Pieter Geenen ons dat in zekere zin 'vraagt' bij zijn werk.

Het kiezen van Geenen voor 'lege' landschappen, waar elke menselijke aanwezigheid slechts gesuggereerd wordt, hetzij via geluid, hetzij via vage weergaven van menselijke acties, zoals het aan- en uitgaan van lichten, het voorbijrijden van een auto, ... – deze laatste komen in *Nostalgia* niet aan bod, hier is het enkel geluid die de menselijke aanwezigheid suggereert – , wakkert steeds onze verbeelding aan als toeschouwer. Asselberghs noteert: "Hij besluipt de werkelijkheid via een omweg en biedt trage, ontvolkte beelden aan waarmee de kijker zelf nog aan de slag moet gaan."²²⁵

3.2 *Nightscape-reeks*

3.2.1 *De werken*

De *Nightscapes* uit 2005 zijn een reeks geluidswerken/installaties, waarvan Geenen er zeven creëerde, met als titel telkens *Nightscape (met een cijfer van 1 tot 7 tussen de haakjes)*. Elk werk representeert de auditieve ervaring van een nachtelijk landschap, waarbij enkel de specifieke, natuurlijke en oprechte

²²⁴ ASSELBERGHS, H. (2009), p. 40

²²⁵ IBIDEM

geluiden van dat landschap, te horen worden gebracht. Ze worden steeds in geheel verduisterde ruimtes afgespeeld, waar de toeschouwer vrij in en uit kan lopen. Occasioneel worden de werken te horen gebracht op festivals, waar men als toeschouwer op zijn stoeltje in de verduisterde ruimte het gehele werk te horen krijgt, zoals op het Courtisane Festival van maart 2010. Geenen schrijft:

“Men hoort de monotone, gemuteerde en repetitieve geluiden van de nacht, alsof men zich voor een breed landschap bevindt. Niets is zichtbaar.”²²⁶

Geenen stelt dat in tegenstelling tot het visuele, het auditieve zich meer op het mentale vlak situeert en minder ingeperkt is. En 's nachts wordt dit alleen maar sterker. De nacht zorgt voor een ander soort van tijdsbewustzijn, zegt Geenen: “De nacht is meer ongedefinieerd, verder weg en meer ongelimiteerd dan de dag. De nacht is een staat van de geest, zijn begin en einde onduidelijk.”²²⁷ Doordat in zijn artificiële nachtelijke situaties werkelijk elk visueel element van ons wordt ontnomen, nemen de auditieve capaciteiten van de toeschouwer toe en dat stimuleert de verbeelding. Een soort begrip kan ontstaan:

“Via causaal luisteren (een onzichtbare geluidsbron identificeren door logische connecties te maken of geen enkele voorkennis te bezitten) kan hij een zeker niveau van begrip verkrijgen en de geluiden aan beelden en betekenis connoteren, wat mentaal kan samensmelten in een logisch geheel.”²²⁸

Een verborgen narrativiteit zit verscholen in de nachtelijke landschappen, maar zoals bij elk werk van Geenen is het belang van pure esthetiek even groot. Pieter Van Bogaert benoemt het in een gesprek met Geenen, gepubliceerd in <H>art

²²⁶ GEENEN, P. [internet] *nightscape*, alinea 3: “One hears the monotonous, muted and repetitive sounds of night, as if being in front of a broad landscape. Nothing's visible.”

²²⁷ IDEM, alinea 2: “The night is more undefined, further away and more unlimited than the day. The night is a state of mind, its beginning and ending unclear.”

²²⁸ IDEM, alinea 4: “Through causal listening (identifying an invisible sound source by making logical connections or possessing any foreknowledge) he can gain a certain level of understanding and connote the sounds to images and meanings which can be mentally merged into a logical whole.”

magazine, naar aanleiding van diens dubbeltentoonstelling *Shot by Both Sides* met Johan Grimonprez te Mechelen in 2009, als een esthetiek van de verleiding. Het trage en suggestieve dat in al zijn werken aanwezig is zorgt voor het esthetische, het werkt als verleiding, net door zijn onexpliciet.²²⁹

Uiteindelijk krijgen we in de *Nightscapes* letterlijke 'beelden' van de nacht te zien, m.n. duisternis. Alles is in elkaar opgegaan. Voor- en achtergrond zijn in mekaar overgegaan, geheel in duisternis gehuld. Wat we horen vertaalt zich nu in mentale beelden, die in alle vrijheid en ongebondenheid tot stand komen. Het ongedefinieerde van de nacht geeft ons de mogelijkheid ons ten volle op de subjectieve ervaring te concentreren, daar hetgeen ons in cinema nog het meest aan het fysieke bindt – het visuele – geheel is weggelaten. Het auditieve situeert zich dus eerder op het niveau van de *durée*, zoals Bergson dat beschreef.

3.2.2 Analyse aan de hand van een concept van 'cinema' zonder beeld

*"If you develop an ear for sounds that are musical it is like developing an ego. You begin to refuse sounds that are not musical and that way cut yourself off from a good deal of experience."*²³⁰

-John Cage

In een kunstenwereld gedomineerd door het visuele, maakt sinds kort een kunst die zich concentreert op het auditieve een opgang. De discipline van de *sound art* kent onderhand realisaties in installatievorm, sculptuur, performance, 'video' en allerhande mengvormen. Gestart vanuit een tendens waar beeldend kunstenaars al Wassily Kandinsky sculpturen en schilderijen creëerden, die met een term als visuele muziek kunnen worden gekarakteriseerd, en wat zich de laatste decennia op het vlak van de elektronische muziek, de videokunst, de nieuwe mediakunst en

²²⁹ VAN BOGAERT, P. 'Double Talk', in *<H>art magazine*, p. 40

²³⁰ Vertaling citaat: "Als je een oor voor muzikale geluiden ontwikkelt, dan is het zoals het ontwikkelen van een ego. Je begint geluiden te weigeren die niet muzikaal zijn en op die manier snijd je jezelf af van een groot deel van de ervaring."

specifiek de Fluxusbeweging van de jaren 1960 afspeelde, kwam een kunstvorm tot stand waar het auditieve de bovenhand kreeg op het visuele en zelfs een volledig autonome status verkreeg. Pieter Geenen brengt met zijn *Nightscape*-reeks, als het ware 'videowerk' zonder beeld. In een tendens binnen de hedendaagse cinema waar het haptische, het zintuiglijke, het tactiele vooropgesteld wordt, krijgen werken als Geenens *Nightscapes* een boeiende plaats. Eveneens bevindt dergelijk werk zich op de schemerzone tussen cinema en beeldende kunsten. Ze vormt een unieke manier om de ruimte te spatialiseren. In een tak van de cinema waar de nadruk wordt weggeleid van de temporaliteit naar de ruimtelijkheid, wordt in een dergelijk experiment een nieuwe relatie tot de wereld vormgegeven.

In dit stuk wordt onderzocht hoe een concept als 'cinema'-zonder-beeld kan gelden en hoe het een plaats kan vertolken in cinematografische tendensen waarbij het zintuiglijke en de ruimtelijke beleving vooropstaan. Evenals hoe het kan gezien worden als een doortrekken van de ideeën rond videokunst die in de jaren 1960 een veruitwendiging kenden in de werken van kunstenaars als Stan Brakhage, Marie Menken en Carolee Schneemann samen met wat zich sinds enige tijd afspeelt op het vlak van de elektronische muziek en in het kunstendomein van de visuele muziek.

Stan Brakhage en het oog

In de tekst *Metaphors on vision* vraagt Stan Brakhage ons even een menselijk oog te veronderstellen dat nog niet door de door de mens gecreëerde wetten van de perceptie is gedomineerd. Een oog dat nog niet reageert op de benaming van dingen, maar waar elk object dat ons tegemoetkomt gekend wordt door een avontuur van perceptie. Een oog dat zich bevindt in een wereld voor het "in den beginnen was het woord".²³¹ De man stelt dat onze wereld onderhand zo

²³¹ BRAKHAGE, S. (1963), p. 12

gedomineerd is door de wetten van de perceptie dat we niet meer terug kunnen. Vanaf het moment dat onze onschuld verloren is gegaan, vanaf het moment dat we kennis hebben van de dingen die we zien, kunnen we niet meer terugkeren, zelfs niet in de verbeelding. Hij vergelijkt het met hoe de baby het ervaart wanneer hij door het gras kruipt, nog onbewust zijnde van het concept 'groen'. Deze onschuld, het niet kennen van dergelijke concepten, geeft een ervaring veel rijker dan deze die we hebben wanneer we dat bewustzijn wel reeds hebben verworven. Toch stelt hij dat er een wereld moet bestaan, waar de zoektocht naar kennis niet door taal wordt gedomineerd, maar gegrond is in een soort visuele communicatie, die de ontwikkeling van een optische geest veronderstelt, en afhankelijk is van een perceptie in de origineelste en diepste zin van het woord.²³² Ondanks het feit dat in deze tijden een dergelijke ontwikkeling van een visueel begrijpen haast geheel onmogelijk is geworden, zijn er verscheidene artiesten die een dergelijke traditie in hun werk hebben vertolkt en blijven vertolken, stelt Brakhage. Via een vorm van cinematografische ervaringen, hebben deze het proces van visuele perceptie verder gezet in een dergelijke diepe betekenis.²³³ Via het oog van de camera hebben zij beelden gecreëerd om het publiek duidelijk te maken dat zoiets nog bestaat. Dat we terug als 'baby' door het gras kunnen kruipen en met al onze zintuigen de wereld op een diepe manier kunnen percipiëren. De beelden die dergelijke kunstenaars tonen, laten een ervaring toe die het publiek zelf de mogelijkheid biedt hetgeen aan hun oog tegemoet komt te ervaren en te duiden op deze 'onbewuste' wijze. Het op een zuiver subjectief ervarende manier ervaren van visuele stimuli. Ons oog beschikt namelijk samen met ons verbeeldingsvermogen over de capaciteit een dergelijke ervaring te ondergaan. In een paper die ik eerder schreef over de object-object-relatie die soms van een publiek wordt verwacht ten opzichte van iets wat hen wordt aangebracht – deze paper handelde over een dansstuk; *Dominos and Butterflies* van het danscollectief *Busy Rocks*, waarbij het publiek werd geacht als zuiver ontvangend subject hetgeen zich op het podium ontvouwde aan te nemen, zijn

²³² BRAKHAGE, S. (1963), p. 12

²³³ IDEM, p. 13

reeds vergaarde kennis terzijde te plaatsen en mee te gaan in het spel dat hen werd gepresenteerd, het stuk volledig tot zich te laten komen, het als een ervaring te beschouwen, waardoor een nieuwe vorm van kennen en ervaren werd bereikt - kan ook hier van toepassing zijn. We dienen onze reeds vergaarde kennis van concepten terzijde te laten om een visuele ervaring te ondergaan die ons bijgevolg een nieuw soort kennis bijbrengt. Een mens probeert steeds de dingen die hij ziet te duiden, te karakteriseren. Wanneer dit niet overeenkomt met wat wij kennen en wanneer we onze kennis dan ook terzijde laten, dan worden ons nieuwe dingen geopenbaard. We dienen ons tot op een bepaald niveau als object op te stellen tegenover het object dat ons wordt gepresenteerd.

Dog Star Man een werk van Brakhage uit 1961-1964 illustreert dit concept. De beelden worden niet begeleid door klanken. Het gaat om een puur visueel videowerk. Hetgeen ons oog te zien krijgt is een in elkaar overgaande massa van licht en kleur, waarvan ons steeds duiding zoekend oog betekenisvolle beelden tracht te maken. Wanneer dit duidelijk niet lukt, geven we ons totaal over aan de ervaring die zich zuiver visueel aan ons ontvouwt en laten we met al onze zintuigen hetgeen we zien in ons opgaan. De beelden worden haast tastbaar en hoorbaar. Persoonlijke beelden zijn nu waarneembaar in de abstracte vlekken die we te zien krijgen. Net zoals een Rorschach-test voor iedereen een andere invulling kan krijgen, of een canvas van Pollock of Rothko een bepaald beeld kan oproepen dat voor ieder anders is, zo krijgen de beelden van Brakhage een eigen invulling. Weliswaar gestuurd door hetgeen ons oog te zien krijgt. Het zijn geen zuiver mentale beelden.

Het onbeduidende oor

In eenzelfde zin zouden we nu kunnen uitgaan van een oor dat een analoog iets ambiëert als voor het oog in bovengaande werd aangegeven. Wanneer wij hetgeen we te horen krijgen niet een betekenis geven door hetgeen wij door onze

reeds vergaarde kennis erop toe te passen zouden bekomen, openbaart zich ons een geheel andere ervaring. Ook op een dergelijk gegeven hebben reeds tal van kunstenaars gewerkt. Zoals zij die ons beelden hebben getoond waarop onze gekende concepten niet op directe wijze van toepassing zijn, hebben velen een klankband voor hun experimentele cinema- en videowerken opgesteld waarop onze kennis niet meteen van toepassing is. Een amalgaam van geabstraheerde klanken vormt de ondertoon voor beelden die eveneens indirect beduidend zijn. Werk van Marie Menken als *Visual Variations on Noguchi* uit 1945 of *Go Go Go* uit 1962-1964 of *Fuses* uit 1965 van Carolee Schneemann is te plaasten in een dergelijke traditie.

Dit soort klankmixen lijken vergelijkbaar met wat zich in de elektroakoestische muziekexperimenten afspeelt. Vorig jaar woonde ik in de Stichting Logos in Gent een performance van de elektroakoestische muzikant Mecha/Orga bij. De performance vond plaats in een net-niet-geheel verduisterde ruimte. De artiest stond met zijn rug naar het publiek gekeerd. De subtiel opbouwende klanken die de man via allerhande knopjes op zijn mengpaneel produceerde, waren niet op een directe manier te duiden. De industrieel klinkende geluiden brachten bij ieder een bepaald gevoel van spanning teweeg, die naar het einde toe een ontlading kende en daarna rustig wegebde. De spanning zindert door het hele lichaam en brengt voor ieder persoonlijke mentale beelden op. Mij persoonlijk bracht het een bepaald gevoel, een bepaalde sfeer, die te vergelijken was met de ervaring die opkwam bij een dansperformance die een jaar voorheen in de Vooruit te Gent had plaatsgevonden. Het dansstuk *i!2* van de Duitse choreograaf Arco Renz. De industriële klanken die de twee bewegende lichamen op het podium begeleidden, brachten een gelijksoortige spanning teweeg. Het stuk draaide om de relatie tussen de twee lichamen, die het ene moment geheel gelijke bewegingen uitvoerden, om daarna weer elk hun eigen weg te gaan. Net zoals dat gaat in het 'echte' leven. Toen al brachten de abstracte bewegingen en geluiden mentale beelden uit eigen leven naar voor en iets dergelijks wordt alleen maar sterker ervaren wanneer enkel soortgelijke klanken op het subject worden afgevuurd,

terwijl datzelfde subject van zijn zicht wordt ontnomen. Geen enkele visuele referentie is op dat moment zichtbaar. Het zuiver auditieve brengt een veel intensere ervaring teweeg, dan het zuiver visuele, mijns inziens, kan bieden. Waar Stan Brakhage dergelijke ervaringen via zuiver beeld trachtte teweeg te brengen, is het mijn stelling dat het zuiver auditieve iets dergelijks enkel maar intenser kan aangeven.

Diezelfde avond in Logos werden werken gepresenteerd waar elektroakoestische muziek nog met het visuele medium van video werd voorzien, zoals het werk *Strings* van componist en visueel kunstenaar Brigid Burke. Het werk draait om de transformatie die ze een gesampelde geprepareerde piano liet ondergaan, zowel auditief als visueel. De klanken werden daarbij verbonden met een computerprogramma dat, zoals dat op een gelijkaardige manier in een windows mediaplayer programma standaard aanwezig is, in een visueel spel van kleuren en lijnen omgezet. Op het scherm ontvouwt zich iets dat zich achteraf gezien als een vlucht vogels voortbeweegt. Het abstracte visuele en auditieve spel bracht echter weer subjectieve mentale beelden op. Evenwel gestuurd door hetgeen te zien was. Zoals de mentale beelden bij het zien van videowerk van Brakhage gestuurd worden door het visuele, worden ze ook hier gestuurd. Het auditieve brengt iets mentaals voort, maar het slaagt een bepaalde weg in via het visuele.

Gelijksoortig is de supersonische vide-oinstallatie *There Are No Others, There Is Only Us* van Marc Silver met muziek van de Australisch/IJslandse minimalistische laptopcomponist Ben Frost. Deze installatie toont ons hoe we ons beschermen tegen onze schijnbaar chaotische planeet. Ze vormt een metafoor voor de samenwerking en de kracht van het groepsverband.²³⁴ Evenwel blijft, zoals voor alle reeds aangehaalde werken, de ruimte voor een persoonlijke invulling van hetgeen aangeboden wordt.

²³⁴ N.N. [internet] *There Are No Others, There Is Only Us*, alinea 3

Zoals echter aan het begin van dit deel aangegeven, is het niet de bedoeling op dergelijke werken te concentreren, maar deze ervaringen door te trekken naar puur auditieve 'cinema', zoals in het werk van Pieter Geenen voorkomt. De nachtelijke landschappen die Geenen auditief weergeeft, brengen een soortgelijke ervaring, dan wel een die naar mijn stelling nog intenser is, daar een bepaald zintuig geheel van de toeschouwer wordt weggenomen. Het werk van Brakhage mag dan wel geluidloos zijn, onze gehoorzin is niet weggenomen, zoals dat bij een screening van Geenens *Nightsapes* met het zicht wel het geval is.

Met het voorgaande is getracht de *Nightsapes* van Pieter Geenen in te schrijven in een cinematografische en muzikale traditie die de zintuiglijke ervaring vooropstelt. Er is zelfs breder doorgetrokken naar andere kunstvelden waar de subjectieve ervaring de bovenhand neemt op het visuele – en/of auditieve. In het volgende deel zal worden aangegeven hoe een dergelijk audiowerk, dat geen echt visuele component meer kent nog kan gelden als cinema. Dat het concept van een 'cinema'-zonder-beeld als een logische exponent en component van de cinematografische wereld kan worden gezien.

De post-cinematografische tijd-ruimte

Het concept 'tentoonstellingscinema', zoals Jean-Christophe Royoux het in zijn *Towards A Post-Cinematographic Space-Time (From An Ongoing Inventory)*, karakteriseert, vertaalt een traditie die zich het voorbije decennium op het vlak van cinema heeft ontplooid. Steeds meer komt film in een schemerzone tussen klassieke cinema en de beeldende kunsten, waarbij voornamelijk een neiging naar ruimtelijkheid te onderkennen is. Film wordt tentoongesteld i.p.v. gepresenteerd. Het gaat om de ervaring. De ervaring van een gecreëerde ruimtelijkheid en van een andersoortige temporaliteit. Op die manier wensen verschillende kunstenaars en filmmakers een nieuwe relatie tot de wereld te vertolken in hun werk. In de zojuist aangegeven traditie, karakteriseert Royoux het fenomeen

‘tentoonstelling’ als een medium. Een medium voor de kunsten zoals sculptuur, installatie, tekening, video,... dat kunnen zijn.²³⁵ Hiertoe gaat hij uit van de definitie van het medium die Rosalind Krauss in de tweede helft van de jaren 1990 formuleerde:

“Een medium dient een onderhoudende structuur te zijn, gegenereerd uit een set conventies, waarvan sommige, in het aannemen van het medium zelf als hun onderwerp, geheel ‘specifiek’ daartoe zullen zijn, en daarmee een ervaring van hun eigen noodzakelijkheid zullen produceren.”²³⁶

Krauss plaatst hiermee de relatie tussen het kunstobject en het ontvangend subject als een determinerende relatie voor de bepaling van het medium. Elk medium verzorgt een specifieke ervaring in het subject, waardoor elke subjectieve ervaring, die een aantal gemeenschappelijke kenmerken kent, kan aangeven dat het om een bepaald medium gaat. Duidelijk is dat met een concept als ‘tentoonstellingscinema’, Royoux doelt op het gegeven van de ruimtelijke ervaring die onderhand zo belangrijk is geworden is velerlei film- en videowerk. Deze specifieke ervaring geeft hij aan als karakteristiek voor het medium ‘tentoonstelling’. Eveneens is het de idee van een dergelijk medium, een ontsnappen aan de tijd te impliceren en een geheel nieuw tijdsbewustzijn op te wekken, al is het maar *tijdelijk*.²³⁷ Het zuiver cinematografische is geëvolueerd naar een meer ruimtelijk begrip dat de ervaring vooropstelt, daarbij het zuiver audiovisuele naar de tweede plaats verdringend.

Bruce Mau gaf in 2000 reeds aan dat cinema in andere objecten aan het migreren was, daarbij doelend op tendensen die aan het bovengaande aanleiding gaven.²³⁸ Het installatieaspect dat aan film werd toegekend, zorgde voor het ontstaan van

²³⁵ ROYOUX, J.-C. (2003), p. 109: “a medium must be a supporting structure, generative of a set of conventions, some of which, in assuming the medium itself as their subject, will be wholly ‘specific’ to it, thus producing an experience of their own necessity.”

²³⁶ IDEM, p. 107

²³⁷ IDEM, p. 111

²³⁸ MAU, B. (2000), pp. 73-75

een dergelijk post-cinematografische tijd-ruimte, zoals Royoux het benaamd.²³⁹ Een aspect dat tegelijk als een logisch exponent en component van het cinematografische kan worden gezien, zoals beschreven in de tekst van Royoux, die aan het begin van dit deel werd aangehaald.

Met het voorgaande aangegeven, is het dan ook gerechtvaardigd audiowerk als dat van Pieter Geenen in te schrijven in een traditie van 'tentoonstellingscinema', wanneer gefocused wordt op de ervaring die in het subject wordt teweeggebracht. Zeker wanneer het soort beelden die in een dergelijk concept van 'tentoonstellingscinema' aan het publiek worden aangereikt, zijn zoals deze die doorheen de gehele scriptie werden besproken. Beelden die een dergelijke abstractie in zich dragen, zodat ze in het subject mentale beelden genereren, die dan wel gestuurd zijn door hetgeen visueel te percipiëren is. In het werk van Pieter Geenen zijn deze visuele stimuli weggelaten, waardoor de voorgestelde ervaring enkel maar intenser kan resulteren in het subject.

Hiermee is dan ook aangegeven dat het concept van een 'cinema'-zonder-beeld als geldig kan worden beschouwd. Een combinatie van wat zich op het vlak van het audiovisuele, het visuele en het auditieve zelf sinds vele jaren heeft afgespeeld en een verschuiving in de visie op verschillende kunstmedia, en meer bepaald het cinematografisch medium, maken het mogelijk een 'cinema'-zonder-beeld in te schrijven in een cinematografische traditie. Op beide niveaus is het de subjectieve ervaring die het cinematografische karakter bepaalt, net zoals dat ook bij de beeldloze 'cinema' kan gelden. Wat in Geenens *Nightscapes* te horen is, brengt mentale beelden op, enigszins gestuurd door het hoorbare. Voor ieder zullen echter verschillende beelden, sferen en ervaringen resulteren. Een puur persoonlijke beleving komt bij het horen van dergelijke werken tot stand. Dat het zicht ons geheel is ontnomen bij het aanhoren van deze werken, brengt een nog intensere ruimtelijke ervaring teweeg, dan wanneer wij wel kunnen zien. Zo ook

²³⁹ ROYOUN, J.-C. (2003), p. 114

wordt ons tijdsbewustzijn veranderd door een dergelijke ingreep. Zoals de duisternis 's nachts zowel de ruimte als de tijd verhult, verandert ze ook hier, voor de mens die in gewone omstandigheden niet van zijn gezichtsvermogen is bestolen, de ervaring van de temporaliteit en de ruimtelijkheid.

3.3 *Nocturne (Lampedusa – Fort Europa)*

3.3.1 *Het werk*

Nocturne (AFB 14, p. 108), uit 2006, is een 28 minuten durend videowerk, waarbij haast geen beweging zichtbaar is. Het situeert zich duidelijk op de grens tussen fotografie en film. De Amerikaanse experimentele filmmaker James Benning zei ooit in een interview met Scott MacDonald: “Je kan niet tonen dat niets gebeurt in een foto: je moet een beeld in tijd bekijken om te weten dat absoluut niets visueel aan het gebeuren is.”²⁴⁰ Het feit dat Geenen dit werk als video presenteert, geeft dus aan dat er een betekenis achter deze schijnbare, nauwelijkse beweeglijkheid, schuilt.

Opnieuw werkt Geenen met een nachtelijk landschap, gefilmd met een infrarood camera vanuit een aantal gefixeerde standpunten, hier enkel visueel, er komt geen geluid aan te pas. We zien het Italiaanse eiland Lampedusa, gesitueerd ten zuiden van Sicilië, het dichtste Europese punt bij het noorden van het Afrikaanse continent. Geologisch behoort het zelfs tot Afrika, gezien het er zich dichterbij situeert dan bij Europa (zo'n 100 km van Tunesië en zo'n 200 km van Sicilië).²⁴¹ Naast het feit dat dit reeds een toeristisch oord was geworden, is het nu ook een nieuw toevluchtsoord voor vluchtelingen uit Afrika, Azië en het Midden-Oosten. “Bij goed weer en veelal tijdens de nacht, reizen talrijke kleine bootjes met asielzoekers naar Lampedusa. Elk jaar riskeren duizenden mensen hun leven

²⁴⁰ MACDONALD, S. (2005), p.15

²⁴¹ GEENEN, P. [internet] *Nocturne*, alinea 3

door de Middellandse Zee over te steken in een poging Europa, het beloofde land, te bereiken.²⁴² Doordat ze met veel te veel zijn worden ze gedeporteerd naar vluchtelingencentra op het Italiaanse vasteland of naar kampen in Lybië. Daarnaast blijven ook steeds zovele lichamen gevonden worden van vluchtelingen die de oversteek niet haalden.²⁴³

De locaties die in het werk te onderscheiden zijn, zijn onder andere de luchthaven, het stadscentrum, het havengebied, het vluchtelingencentrum, de kust en militair bewaakte zones. Er is zo weinig mogelijk menselijke aanwezigheid.²⁴⁴ Zoals bij *Nostalgia* besproken is ze enkel aanwezig in subtiele en vage sporen. Geenen biedt een soort anti-beeld, waarmee hij reflecteert op hoe traditionele media ons gewoonlijk een beeld geven van dit eiland en hetgeen er gebeurt.²⁴⁵

Asselberghs vat het samen als: “Het resultaat is een geluidloos, gitzwart beeld waarin witte stippen oplichten. De summiere visuele informatie laat toch toe om een landschap te ontwaren. Aan de einder tekenen zich vaag de contouren van een eiland af. Het water rondom is in de donkerte voelbaar, maar zee, land en lucht vormen haast een naadloze, duistere massa.”²⁴⁶

3.3.2 Analyse aan de hand van de vage grens foto/film

Geenen zoekt in zijn werk de vertraging en de stilstand op. Herman Asselberghs koppelt dit aan het feit dat Geenen resoluut kiest voor grenszones en dat hij in die zones daadwerkelijk met limieten van mobiliteit in aanraking komt.²⁴⁷ Via deze

²⁴² GEENEN, P. [internet] *Nocturne*, alinea 3: “With good weather conditions and often during nighttime, numerous small boats with asylum seekers head towards Lampedusa. Each year thousands of people risk their lives by crossing the Mediterranean Sea in an attempt to reach Europe, the promised land.”

²⁴³ IDEM, alinea 4

²⁴⁴ IDEM, alinea 5

²⁴⁵ IBIDEM

²⁴⁶ ASSELBERGHS, H. (2009), p. 40

²⁴⁷ ASSELBERGHS, H. (2009), p. 40

stilstand tracht hij een verscherpte aandacht te bereiken. Zoals gezien bij *Nostalgia*, zorgt het trage ontvouwen voor een mogelijkheid tot betekenisgeneratie, ervaart de toeschouwer een tijd als *durée*, waardoor de geest zich opent voor denken en creativiteit. Zo is een werk waarbij haast een fotografisch beeld bereikt wordt een andere uitwerking van hetzelfde principe. Onze alertheid verhoogt, door dat we de sumiere verandering trachten op te sporen. De nagenoeg gestolde en bevroren momenten verbergen een werkelijkheid die we als toeschouwer dienen te ontdekken. Bij kunstenaar David Claerbout, worden we veelal eenzelfde iets gewaar. Ook vele van zijn werken situeren zich op deze grenszone tussen video en foto. Waar een *long take* in zekere zin reeds een foto kan benaderen, is het met deze werken, die vanuit gefixeerde standpunten gefilmd zijn, nog sterker het geval. Luc Lambrecht schrijft over Claerbout en Geenen het volgende: "Het werk van zowel Claerbout als Geenen bevindt zich in het broze spanningsveld waar de esthetiek zich slechts langzaam de inhoudelijke gelaagdheid van het beeld laat ontfutselen. Het 'besef' van de beleefde tijd bij het kijken van een video is vandaag van even groot belang als het beeld zelf. De tijd in haar 'schone' verschijningsvorm staat hierbij centraal."²⁴⁸

²⁴⁸ LAMBRECHT, L. (2009), pp. 45-46

BESLUIT.

Ik besluit deze scriptie met een citaat uit *Cinema and Landscape*:

“Bergsons suggesties hebben een specifieke referentie hier, omdat het, bij het analyseren van cinematografische landschappen, mogelijk is een reeks referentiële karakteristieken, die zowel metafysisch als fysisch zijn, te observeren. Bergson schreef ooit: “Alles moet dan gebeuren alsof een onafhankelijk geheugen beelden verzamelde terwijl ze opeenvolgend voorkwamen doorheen de stroom van tijd; en alsof ons lichaam, samen met zijn omgeving, nooit meer was dan een van deze beelden.” Dus, cinematografische landschappen, terwijl ze duidelijk deel zijn van een continuüm en evenzeer uit frames bestaan, kunnen ook gezien worden als overgebracht door het geheugen, en een vorm van tijd, die de cinema zelf overstijgt.”²⁴⁹

In de ervaring van een in bewegend beeld gerepresenteerd landschap, schuilt voor de toeschouwer een aanvoelen van het vloeien van de tijd, dat zo een mogelijkheid biedt voor denken en creativiteit. In deze scriptie is getracht de tijdsfilosofie van Henri Bergson te linken aan de artistieke praktijken van Pieter Geenen, via de landschapsverbeelding.

²⁴⁹ HARPER, G. en RAYNER, J. (2010), pp. 18-19, oorspronkelijk citaat: “Bergson’s suggestions have particular reference here because, in analysing cinematic landscapes, it is possible to observe a set of referential characteristics that are as much meta-physical as physical. Bergson once wrote: “Everything, then, must happen as if an independent memory gathered images as they successively occur along the course of time; and as if our body, together with its surroundings, was never more than one among these images.” So cinematic landscapes, while obviously part of a continuum, and equally composed of frames, can also be considered conduits to memories, and a form of time, that transcends cinema itself.”

AFBEELDINGEN.

Lijst van afbeeldingen

- AFB p. 1 POSTKAART *Stroohut in de Kempen*, uit: Les Editions d'Art L.A.B.,
Serie 11, Brussel
- AFB 1: Douglas Gorden, *24 Hour Psycho*, 1993.
Uit: MONDLOCH, K., *Screens. Viewing Media Installation Art*,
University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, p. 44
- AFB 2: Bruce Nauman, *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, 2001.
Uit: MONDLOCH, K., *Screens. Viewing Media Installation Art*,
University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, p. 46
- AFB 3: Andrei Tarkovski, *Het Offer*, 1986.
- AFB 4: Andrei Tarkovski, *Het Offer*, 1986.
- AFB 5: Andrei Tarkovski, *Het Offer*, 1986.
- AFB 6: Andrei Tarkovski, *Stalker*, 1979.
- AFB 7: Andrei Tarkovski, *Stalker*, 1979.
- AFB 8: Andrei Tarkovski, *Stalker*, 1979.
- AFB 9: Laura Kissel, *Cabin Field*, 2005.
Uit: KISSEL, L., 'The Terrain of the Long Take', in: *Journal of Visual
Culture*, Vol. 7, Nr. 3, pp. 349-361, 2008, p. 350
- AFB 10: Laura Kissel, *Cabin Field*, 2005.
Uit: KISSEL, L., 'The Terrain of the Long Take', in: *Journal of Visual
Culture*, Vol. 7, Nr. 3, pp. 349-361, 2008, p. 352
- AFB 11: Laura Kissel, *Cabin Field*, 2005.
Uit: KISSEL, L., 'The Terrain of the Long Take', in: *Journal of Visual
Culture*, Vol. 7, Nr. 3, pp. 349-361, 2008, p. 356
- AFB 12: Laura Kissel, *Cabin Field*, 2005.

Uit: KISSEL, L., 'The Terrain of the Long Take', in: *Journal of Visual Culture*, Vol. 7, Nr. 3, pp. 349-361, 2008, p. 360

AFB 13: Pieter Geenen, *Nostalgia*, 2009.

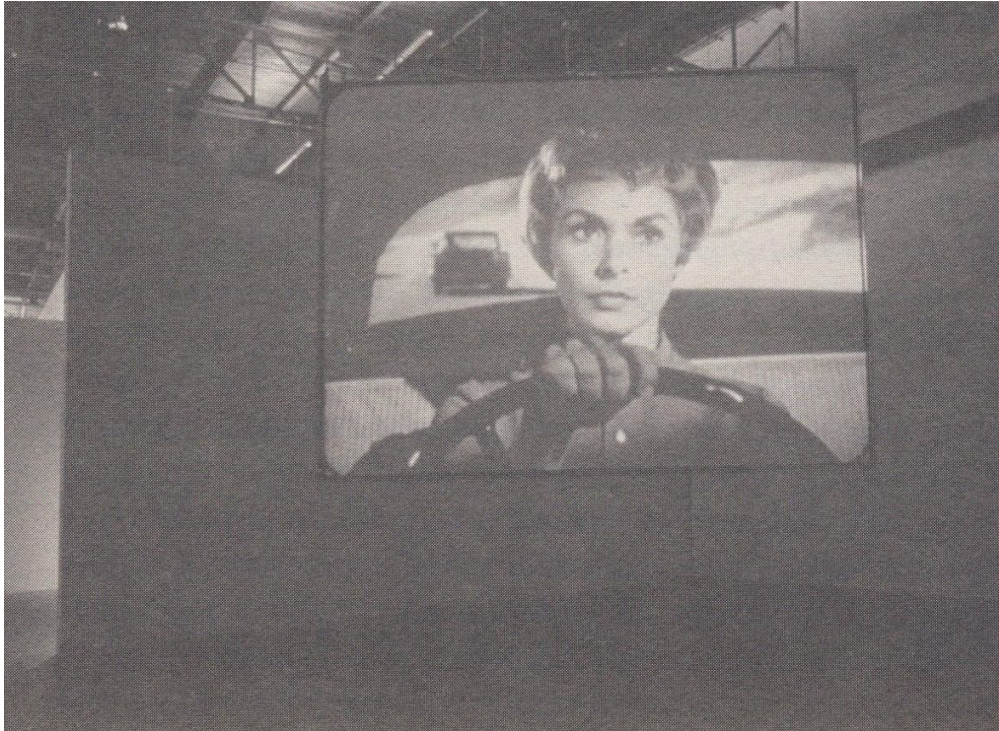
Uit: GEENEN, P., *Nostalgia*, in: Silence is Golden [internet], s.d.,
<http://www.silenceisgolden.be/nostalgia.html>, laatst bezocht op
24 mei 2011

AFB 14: Pieter Geenen, *Nocturne (Lampedusa – Fort Europa)*, 2006.

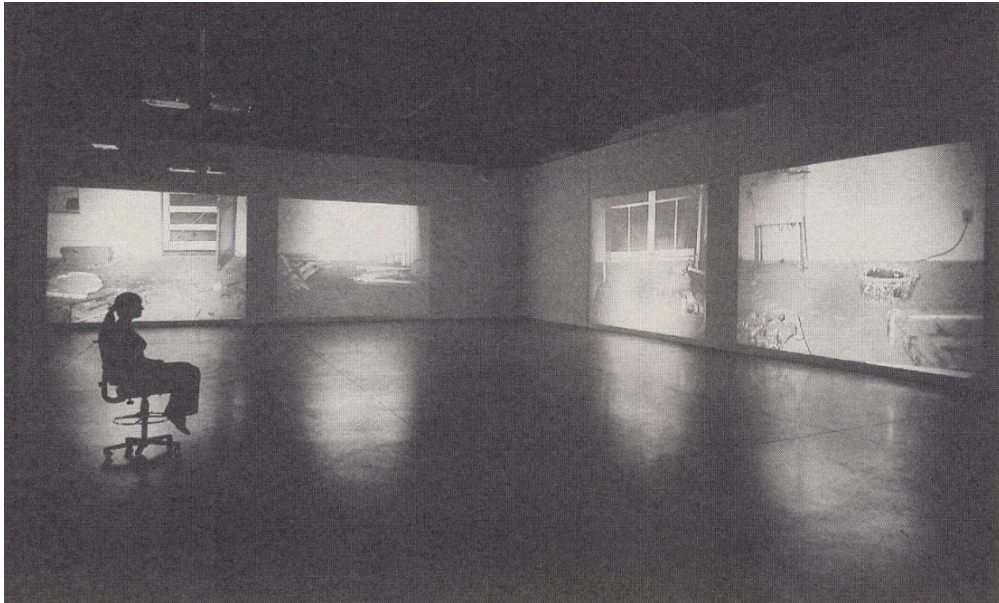
Uit: GEENEN, P., *Nocturne*, in: Silence is Golden [internet], s.d.,
<http://www.silenceisgolden.be/nocturne.html>, laatst bezocht op
24 mei 2011

Afbeeldingen

AFB 1



AFB 2



AFB 3



AFB 4



AFB 5



AFB 6



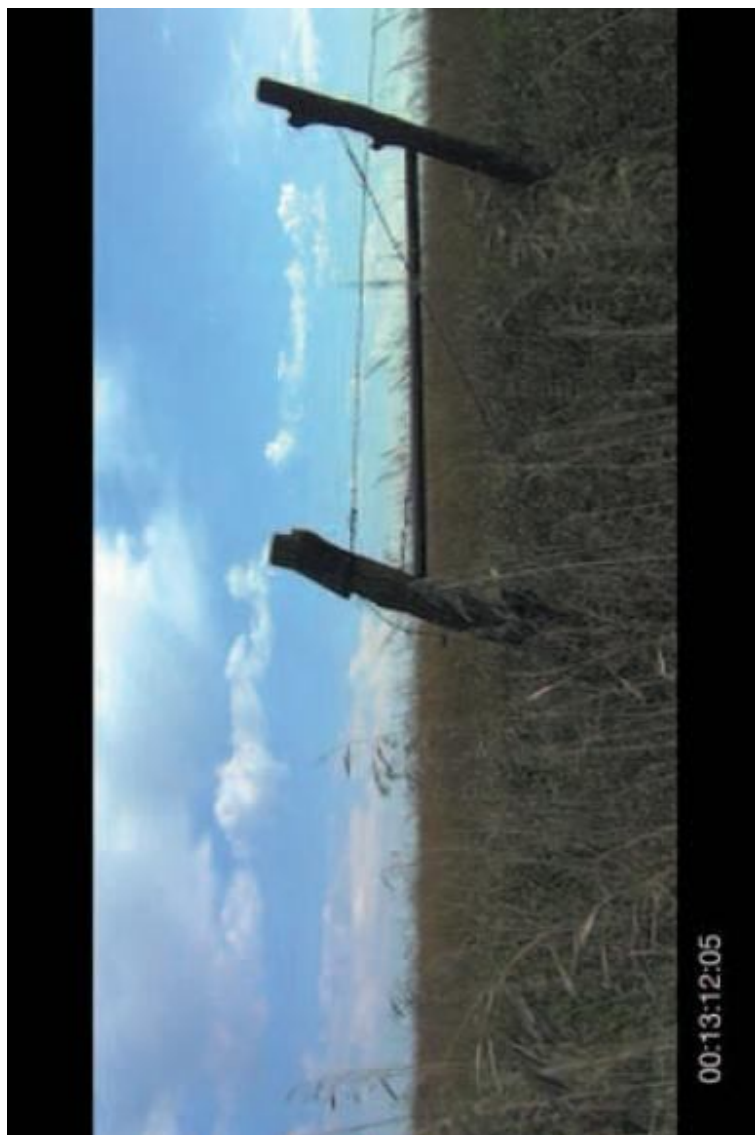
AFB 7



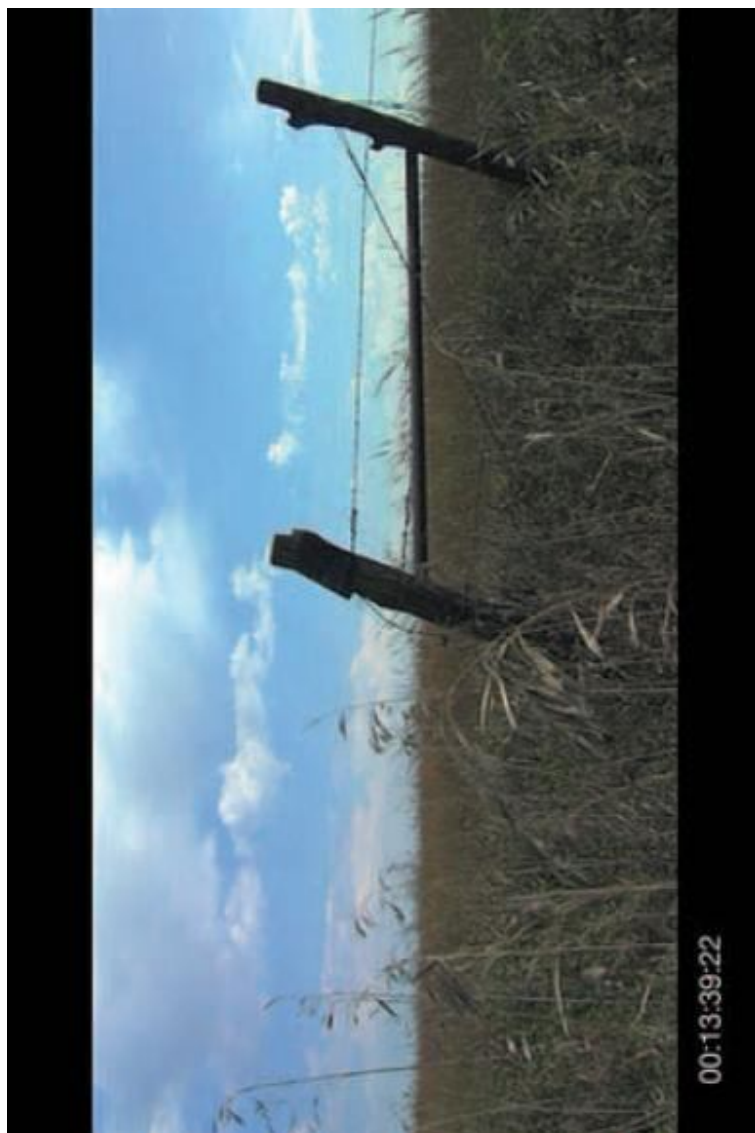
AFB 8



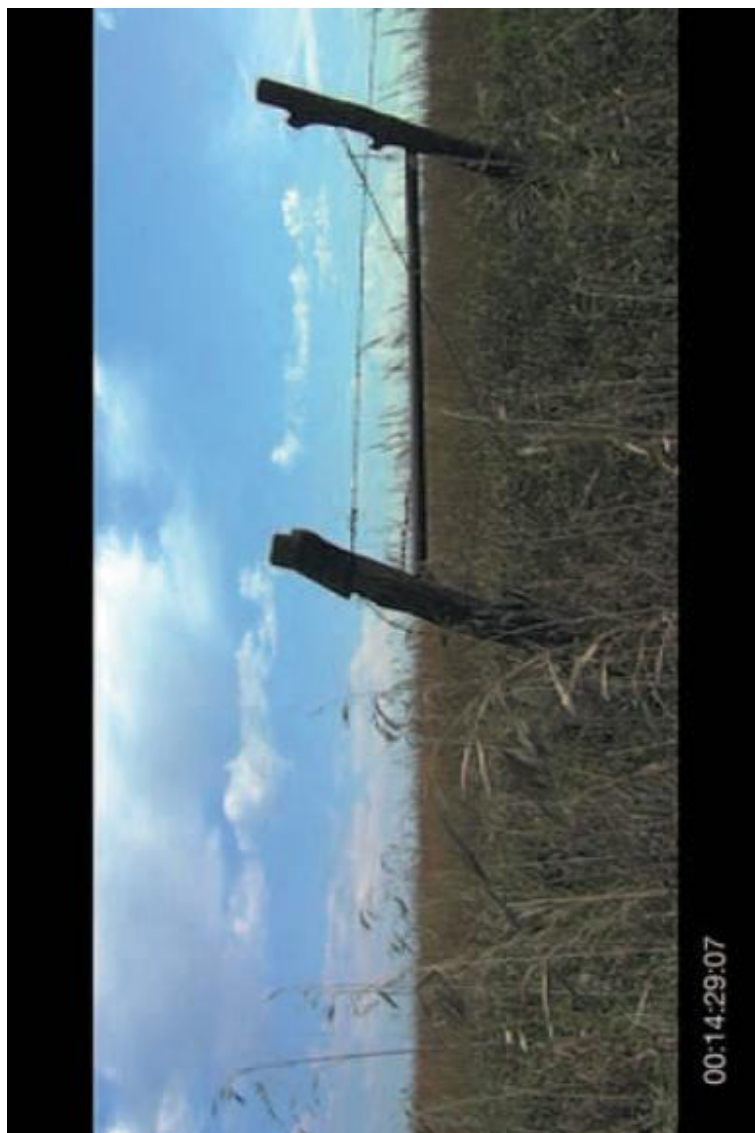
AFB 9



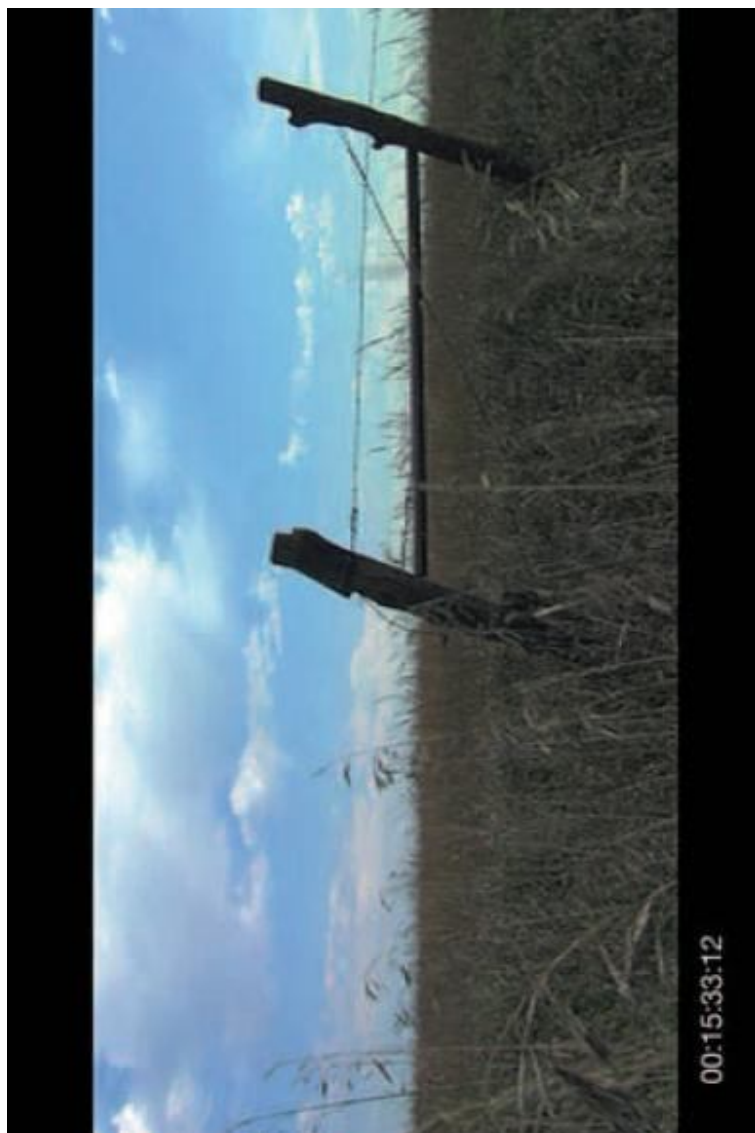
AFB 10



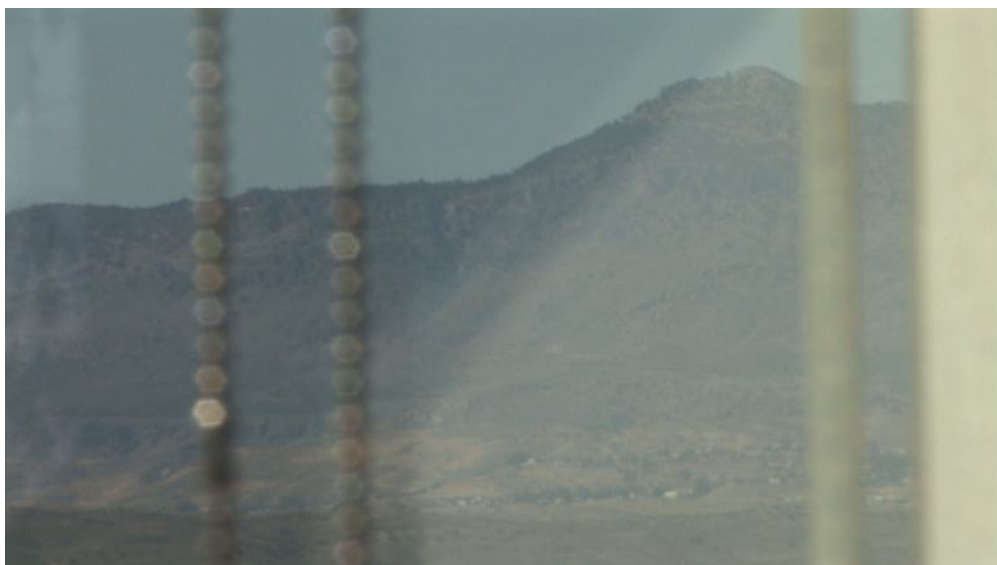
AFB 11



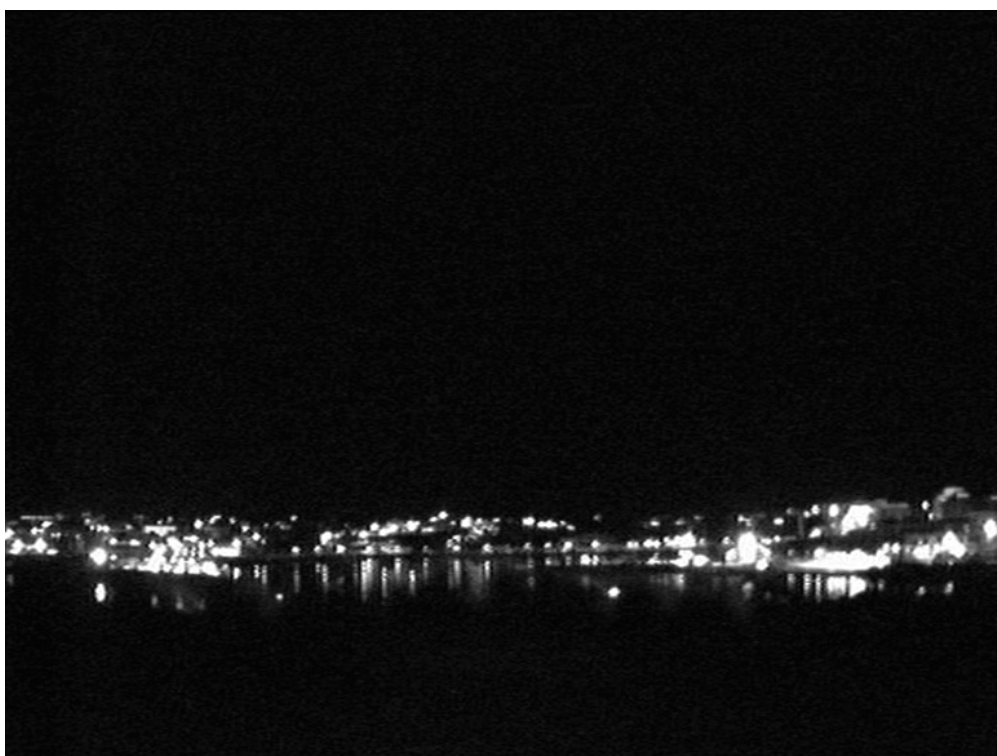
AFB 12



AFB 13



AFB 14



BIBLIOGRAFIE.

- ANDREWS, M., *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Oxford, 1999
- ASSELBERGHS, H., 'Anti-Reporter at Night', in: *Pieter Geenen – The Moving Land*, bkSM, Strombeek/Mechelen, 2009
- BAILEY GILL, C., *Time and the Image*, Manchester University Press, Manchester, 2000
- BAKKER, B., *Landschap en Wereldbeeld. Van VAN EYCK tot REMBRANDT*, Uitgeverij Thoth, Bossum, 2004
- BERGSON, H., *Creative Evolution*, Dover Publications, Mineola, 1998
- BERGSON, H., *Introduction to Metaphysics*, The Liberal Art Press, New York, 1955
- BERGSON, H., *Matter and Memory*, Dover Publications, Mineola, 2004
- BIRD, R., *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, Reaktion Books Ltd, Londen, 2008
- BIRMINGHAM, A., *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, University of California Press, California, 1989
- BRAKHAGE, S., *Metaphors on vision / by Stan Brakhage*, in: *Film Culture*, nr. 30, herfst, 1963, pp. 12-37
- DE BEISTEGUI, M., *Displacements. Thinking with Heidegger*, Indiana University Press, Bloomington, 2003
- DE BOLLE, L., *Bergson*, in: ROMEIN, E., SCHUILENBURG, M. en S. VAN TUINEN (red.), *Deleuze compendium*, Boom, Amsterdam, 2009
- DELEUZE, G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Parijs, 1985

- DELEUZE, G., *Cinema 2: The Time-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007
- DELEUZE, G. en F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Parijs, 1991
- ENEMAN, L., *Sculpting in Time. Tijd als concept en materie in het werk van David Claerbout*, Universiteit Gent, Gent, 2008
- FRIDAY, J., 'André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, Nr. 4, pp. 339-350, 2005
- GEENEN, P., *Nightscape*, in: Silence is Golden [internet], s.d., <http://www.silenceisgolden.be/nightscares.html>, laatst bezocht op 24 mei 2011
- GEENEN, P., *Nocturne*, in: Silence is Golden [internet], s.d., <http://www.silenceisgolden.be/nocturne.html>, laatst bezocht op 24 mei 2011
- GEENEN, P., *Nostalgia*, in: Silence is Golden [internet], s.d., <http://www.silenceisgolden.be/nostalgia.html>, laatst bezocht op 24 mei 2011
- GEENEN, P., *Pieter Geenen. Text*, in: Silence is Golden [internet], s.d., <http://www.silenceisgolden.be/text.html>, laatst bezocht op 24 mei 2011
- GUERLAC, S., *Thinking in Time: an Introduction to Henri Bergson*, Cornell University Press, New York, 2006
- HARPER, G. en RAYNER, J. (ed.), *Cinema and Landscape*, Intellect, Bristol, 2010
- HERMSEN, J., *Stil de tijd. Pleidooi voor een langzame toekomst*, De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 2009
- HOOZEE, R. en TAHON-VANROOSE, M., *Het landschap in de Belgische kunst 1830-1940*, Museum voor Schone kunsten, Gent, 1980

- HUYGENS, I., *Cinema*, in: ROMEIN, E., SCHUILENBURG, M. en S. VAN TUINEN (red.), *Deleuze compendium*, Boom, Amsterdam, 2009
- JANKÉLÉVITCH, V., *De beleving van de tijd. Avontuur, verveling, ernst*, Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1966
- KAYE, NICK, *Multi-Media : Video, Installation, Performance*, Routledge, New York, 2007
- KEUNEN, B., 'Donnez-moi donc un corps...' *Deleuzes esthetiek van de intensiteit als model voor actuele kunstpraktijken*, in: LEYSEN, S., VANDENABEELE, B., VANDEPUTTE, K. en K. VERMEIR (red.), *De nieuwe politieke dimensie van de kunsten. Jaarboek voor Esthetica*, Damon Budel, Gent, 2005
- KEYS, E., *Ben Frost*, in: Marc Silver [internet], s.d., <http://www.marcsilver.net/>, laatst bezocht op 24 mei 2011
- KISSEL, L., 'The Terrain of the Long Take', in: *Journal of Visual Culture*, Vol. 7, Nr. 3, pp. 349-361, 2008
- KOLAKOWSKI, L., *Bergson. Een inleiding in zijn werk*, Uitgeverij Klement, Kampen, 2003
- KOLEN, J. en LEMAIRE, T. (red), *Landschap in meervoud. Perspectieven op het Nederlandse landschap in de 20^{ste}/21^{ste} eeuw*, Uitgeverij Jan van Arkel, Utrecht, 1999
- LAMBRECHT, L., 'Politieke Landschappen', in: *Pieter Geenen – The Moving Land*, bkSM, Strombeek/Mechelen, 2009
- LAWLOR, L., *The Challenge of Bergsonism: Phenomenology, Ontology, Ethics*, Continuum, Londen, 2003
- LEMONNIER, C., *L'Ecole Belge de Peinture, 1830-1905*, Editions Labor, Brussel, 1991

- LEMAIRE, T., *Filosofie van het landschap*, Veen Bosch & Keuning uitgevers n.v., Wommelgem, 1970
- LE ROY, E., *A New Philosophy: Henri Bergson*, Cosimo, New York, 2005
- MAU, B., *Cinematic Migration*, in: *Life Style*, Phaidon, Londen, 2000, pp. 73-75
- MACDONALD, S., 'Exploring the New West: An Interview with James Benning', in: *Film Quarterly*, Vol. 58, Nr. 3, pp. 2-15, 2005
- McKIBBEN, B., *Het einde van de natuur*, Athos, Baarn, 1990
- MEYER SPACKS, P., *Boredom. The Literary History of a State of Mind*, University of Chicago Press, Chicago, 1995
- MILANI, R., *The Art of the Landscape*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2009
- MONDLOCH, K., *Screens. Viewing Media Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010
- MONTIJN, I., *Over de tijd*, Contact, Amsterdam/Antwerpen, 1999
- PALMBOOM, F., 'Getekende grond, gelaagde tijd', in: *De Architect*, jrg. 41, pp. 78-83, 2010
- PAS, J., *Binnen en buiten. Visies op en door het actuele landschap*, Koninklijke Vereniging voor Natuur- en Stedenschoon, Antwerpen, 1998
- PAS, J., *Kunst, natuur & biotoop. Nature Morte?*, Ludion, Gent, 1995
- PIËT, S., *De emotiemarkt. De toekomst van de belevingseconomie*, Speakers Academy, Rotterdam, 2003
- POWELL, A., *Deleuze, altered states and time*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007

RAESENS, J., *Filosofie en film. Vivre la différence: Deleuze en de cinematografische moderniteit*, Damon, Gent, 2001

RILEY, M., 'Disorientaion, Duration and Tarkovsky', in: BUCHANAN, I. en MACCORMACK, P., *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*, Continuum, Londen, 2008, pp. 52-62

ROMEIN, E., SCHUILENBURG, M. en S. VAN TUINEN (red.), *Deleuze compendium*, Boom, Amsterdam, 2009

ROSS, C. 'The Temporalities of Video: Extendedness Revisited', in: *Art Journal*, Vol. 65, Nr. 3, pp. 82-99, 2006

ROUSSEAU, J.-J., *Reversies of the Solitary Walker. Volume 1979. Deel 2*, Penguin Books, Londen, 1979

ROYOUX, J.-C., *Towards a Post-Cinematographic Space-Time (From an Ongoing Inventory)*, in: ARRHENIUS, S., MALM, M. en C. RICUPERO (eds.), *Black Box Illuminated*, IASPIS-NIFCA-PROPEXUS, 2003

SVENDSEN, L. *A Philosophy of Boredom*, Reaktion Books, Londen, 2005

VAN BOGAERT, P., 'Double Talk', in: <H>art magazine, Nr. 58, pp. 40-41, 2009

VAN DE VEIRE, F., *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002

VAN PAASSEN, D., *Waarom verveling goed is*, in: Intermediair [internet], 2 augustus 2006, <http://www.intermediair.nl/artikel/werk-en-leven/38744/waarom-verveling-goed-is.html>, laatst bezocht op 24 mei 2011