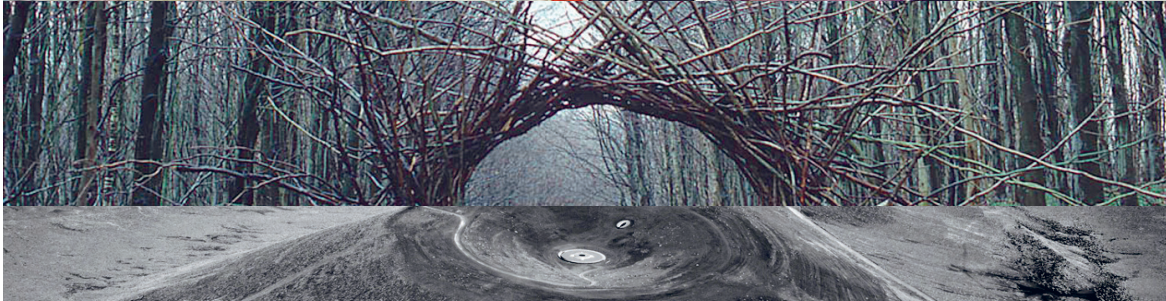
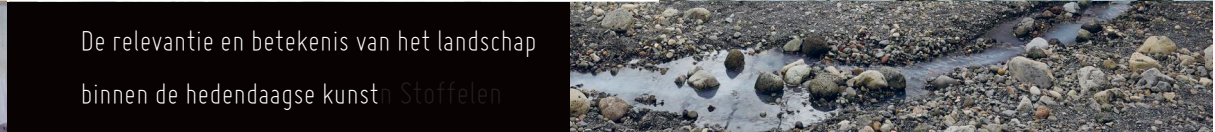


Leon Stoffelen



HET LANDSCHAP

De relevantie en betekenis van het landschap
binnen de hedendaagse kunstn Stoffelen



DE RELEVANTIE EN BETEKENIS VAN **HET LANDSCHAP**
BINNEN DE HEDENDAAGSE KUNST

Leon Stoffelen

Academie voor Beeldende Vorming
Fontys Hogeschool voor de Kunsten Tilburg
2016

Colophon

Samenstelling en redactie:
Huib Fens, Christianne Niesten

Scriptiebegeleiding:
Christianne Niesten, Simone Rijs

Vormgeving: www.blendblink.nl

Drukwerk: Reijnen media

Oplage: 300

ABV Scriptieprijs is een uitgave van de
Academie voor Beeldende Vorming Tilburg,
onderdeel van Fontys Hogeschool voor de
Kunsten.

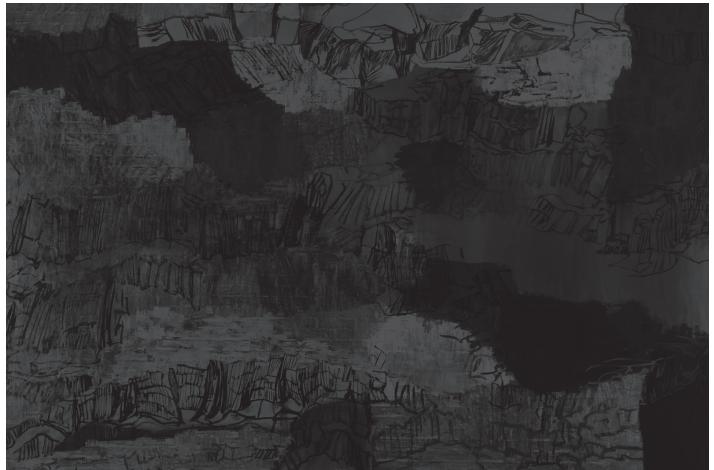
isbn 978-90-79941-13-1

Copyright © 2016 Fontys Hogescholen
en de auteurs / kunstenaars.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit
deze uitgave mag worden verveelvoudigd,
opgeslagen in een gegevensbestand,
of openbaar worden gemaakt in enige vorm
of op enige wijze, hetzij elektronisch,
mechanisch of door fotokopieën, opnamen,
of op enige andere manier, zonder
voorafgaande toestemming van de uitgever.

INHOUDSOPGAVE

Inleiding	5
1 De culturele dimensie	6
2 Cultuur versus natuur	21
3 De fysieke dimensie	35
Conclusie	44
Literatuur	46



Personalia

Leon Stoffelen (Woodley, 1992) studeerde in 2015 af als Docent Beeldende Kunst en Vormgeving aan Fontys Hogeschool voor de Kunsten in Tilburg. Binnen zijn beeldend werk speelt het landschap, of in bredere zin, ruimte, een grote rol. Landschap en ruimte vormden het uitgangspunt van zijn bijdrage aan de groepsexpositie 'SAGE BLUSH'. Deze expositie vond plaats in het kader van het Leerling Meester project bij Kunstpodium T in 2014. Om zich verder te verdiepen in ruimte binnen de beeldende kunst begon hij in 2015 aan een verkorte opleiding Fine Art bij de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht, waar hij praktisch onderzoek doet naar deze thematiek.

Juryrapport Scriptieprijs 2015

De schrijver van deze studie, die hij in zijn nawoord – in alle bescheidenheid – een 'bescheiden onderzoek' noemt, schetst in goed leesbare taal de complexe en meerduidige verhouding tussen kunstenaar, landschap en beschouwer. Vanuit drie verschillende invalshoeken wordt die relatie uitgewerkt, waarbij de historische lijn en de ontwikkelingen van Romantiek tot Metamodernisme als leidraad worden genomen.

Hij determineert en definieert haarfijn de relatie tussen kunstenaar en landschap, de kunsthistorische context, de landschappelijke traditie, de romantische verwijzingen, de rol van de beschouwer, de platte en ruimtelijke representaties en het ecologisch perspectief – voorwaar geen eenvoudige klus – zonder het overzicht te verliezen.

Hij laat zien op welke manieren het landschap, dat als onderwerp zowel de buitenwereld als de binnenwereld vertegenwoordigt, door kunstenaars wordt afgebeeld, verbeeld en als werkterrein wordt gebruikt. Hoe de spirituele, emotionele en mythische betekenissen van 19de-eeuwse, romantische landschapsschilderijen twee eeuwen later door kunstenaars opnieuw onderzocht, ter discussie gesteld en gemanipuleerd worden.

Leon Stoffelen analyseert zijn onderzoeksgebied grondig en brengt de veelzijdige en gelaagde materie helder en overzichtelijk in beeld. De jury heeft hem daarom de ABV-Scriptieprijs 2015 toegekend.

Inleiding

In deze verstedelijkte en gekapitaliseerde wereld wordt het landschap vaak als uitvlucht gezien, als een nostalgisch oord, onschuldig en zuiver. Bij mensen thuis hangen reproducties van Monet als ramen naar een rustgevend landschap. Schilderijen die ooit avant-gardistische radicale statements waren en die de manier waarop er naar de wereld en naar kunst werd gekeken beoogden te veranderen, schijnen hun lading voor veel mensen te hebben verloren en bieden nu comfort.

Daarnaast geldt nog altijd de zonovergoten arcadische landschapsvisie van de 17e en 18e eeuw als voornamelijk inspiratie binnen de populaire perceptie van het landschap in de kunst. Bij landschapskunst wordt in de meeste gevallen niet meteen aan moderne of hedendaagse kunst gedacht; het landschap binnen de recente schilderkunst wordt vaak als *passé* gezien. Zo bespreekt Malcolm Andrews bijvoorbeeld in zijn boek *'Landscape and Western Art'* (1999) geen landschapsschilderijen uit de laatste zeventig jaar. Naar zijn opvatting kan het geschilderde landschap van de laatste vijfhonderd jaar worden opgevat als een weemoedig eerbetoon aan de vervreemding van de mens ten aanzien van zijn originele habitat. Het is waar dat ons beeld van het landschap, onder invloed van de schilderkunst, van een daadwerkelijke leefomgeving langzaam tot een cultureel construct is geworden; een motief dat wordt gebruikt om tal van menselijke denkbeelden te illustreren, waardoor het meer over de beschouwer zegt dan over het landschap zelf. Veel kunst richt zich specifiek tot deze beeldvorming omtrent het landschap, soms op een enigszins ironische wijze. Deze kunst, zo stelt Andrews, gaat geen daadwerkelijke confrontatie aan tussen mens en natuur; daarom richt Andrews zich in zijn boek op nieuwe bewegingen in de kunst die deze directe confrontatie met het landschap wel trachten op te zoeken. Zo ontstond er in de late jaren zestig een stroming waarin de kunstenaar zich op een meer directe of fysieke manier tot het landschap ging verhouden. Deze directe verhouding tot het landschap kan worden herleid tot de romantische filosofie van onder andere Wordsworth¹ en Thoreau² - hoewel het hier in esthetische zin vaak afstand van neemt. Maar even belangrijk waren de nieuwe ecologische vraagstukken van die tijd.

Toch is het geschilderde landschap en de hiermee samenhangende culturele geschiedenis, mede dankzij de opkomst van het postmodernisme en het recentelijk aangekondigde metamodernisme³, nog steeds vitaal aanwezig binnen de kunst. Zo is vanaf het begin van deze eeuw een nieuwe romantische benadering van het landschap waarneembaar die de symboliek en historische waarde van het landschap in een nieuwe culturele context plaatst. Het landschap blijkt een interessant motief dat steeds op verschillende wijze ingezet kan worden om aan een grote variatie aan concepten en principes ruimte te bieden. Of het nu middels een directe confrontatie met het landschap is of door het hergebruiken van historische motieven, het landschap is nog altijd een prominent thema binnen de hedendaagse kunst.

1 - **WILLIAM WORDSWORTH** (1770 - 1850) WAS EEN ENGELS DICHTER. IN ZIJN BEFAAMDE VOORWOORD VAN DE TWEEDE EDITIE VAN ZIJN GEDICHTENBUNDEL 'LYRICAL BALLADS' (1800) PLEIT HIJ VOOR EEN DICHTKUNST DIE UITGAAT VAN HET BESCHRIJVEN VAN EIGEN GEVOELENS, WAARBIJ DE KUNSTMATIGE REGELS VAN HET CLASSICISME WORDEN LOSGELATEN EN DE NATUUR EEN CENTRALE PLAATS INNEEMT.

2 - **HENRY DAVID THOREAU** (1817 - 1862) WAS EEN AMERIKAANS ESSAYIST, LERAAR, SOCIAAL FILOSOF, NATUURONDERZOEKER EN DICHTER. HIJ LEED EEN TERUGGETROKKEN BESTAAN EN WAS GEFASCINEERD DOOR DE NATUUR, DIE HIJ VAN DICHTBIJ BESTUDEERDE EN BESCHREEF. ER GING VAN NATUUR VOLGENS HEM EEN THERAPEUTISCHE, HARMONISCHE EN SPIRITUELE WERKING UIT.

3 - WORDT NADER BESPROKEN OP PAG. 11.

1 DE CULTURELE DIMENSIE



1 | **Peter Doig** | Grande Riviere, 2001/2002, olieverf op doek, 230 x 360 cm

Hedendaagse kunstenaars zijn gewend geraakt aan de filter van de media; beelden gaan een eigen leven leiden op het internet of worden uit hun originele context gehaald. Ook binnen de kunsten wordt deze manier van werken breed gehanteerd, hoewel deze 'appropriatie' vaak niet direct zichtbaar is of centraal in het beeld aanwezig is. Denk bijvoorbeeld aan een kunstenaar als Peter Doig, die oude foto's en films als voornaamste inspiratiebron gebruikt. Ook kunstwerken uit het verleden worden op nieuwe wijze uiteengezet en bewerkt, hetgeen zeker niet altijd een garantie is voor een directe voortzetting van de idealen en concepten die destijds aan deze kunstwerken verbonden waren. Beeldmateriaal, hetzij afkomstig uit de populaire cultuur of uit de kunsthistorie, wordt op een vrije en associatieve manier opnieuw toegepast. Men kan zeggen dat hedendaagse kunst gekenmerkt wordt door een open en associatieve manier van werken, waarbij het her-analyseren, ontmantelen en opnieuw ordenen van uitingvormen binnen onze beeldcultuur en uit de kunsthistorie centraal staan. Het is dus niet verrassend dat ook het landschap als veelvoorkomend motief, zowel in onze hedendaagse media als binnen de kunsthistorie, op dergelijke wijze benaderd wordt.



2 | **Peter Doig** | Figure in Mountain Landscape, 1997, olieverf op doek, 289 x 199 cm

Veel van de hedendaagse kunst die het landschap tracht te verbeelden toont een opvallende gelijkenis met de levensopvatting van de romantiek. De hernieuwde ervaring van de romantiek is wellicht te wijten aan de verdere individualisering van de samenleving, de toenemende rol van economische belangen en commercie, en een oneindige stortvloed aan negatieve nieuwsberichten. Naast een verlangen naar intimiteit en veiligheid roept dit op tot een nieuw soort idealisme. Niet specifiek gericht op het veranderen van de maatschappij, maar eerder een vorm van escapisme, waarbij de mogelijkheid om binnen de verbeelding invulling te geven aan bepaalde verlangens die in onze alledaagse werkelijkheid onvoldoende bevredigd worden, centraal lijkt te staan. Het is het aspect van 'dromen' dat voornamelijk naar voren komt. Zo ook in het werk van de Brits-Canadese kunstenaar Peter Doig, die vaak als pionier wordt aangeduid wat betreft het introduceren van deze nieuwe utopische dimensies binnen de hedendaagse kunst.

Al vroeg in de jaren negentig begon hij met het verbeelden van zijn

droomachtige landschappen en melancholische figuren. Hij laat ons scènes zien, als uit een film, die de momentane en vluchtige schoonheid van het gewone verbinden met innerlijke verlangens en symboliek. Het schilderooppervlak, uiterst bewerkelijk, rijk aan lumineuze kleurvlakken en een breed scala aan uiteenlopende schildertechnieken, toont gelijkenissen met het werk van zowel romantische schilders, zoals Caspar David Friedrich als met bijvoorbeeld Claude Monet, Edvard Munch, Pierre Bonnard en zelfs Barnett Newman. Doig zelf beschrijft het proces van schilderen dan ook als: "*working your way across a surface, getting lost in it*".⁴

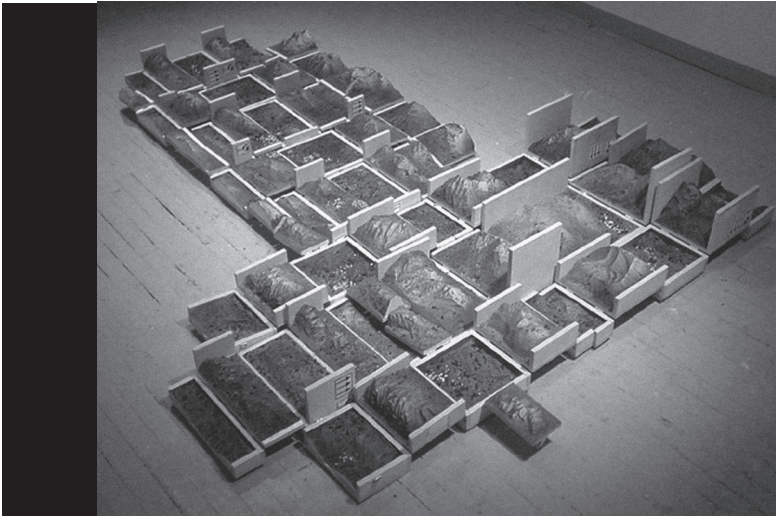
In het werk 'Figure in a Mountain Landscape' (afb. 2) kijkt een schilder uit over een bergachtig landschap terwijl hij zijn schilderij maakt. Door de bewerking van het schilderooppervlak, die zowel het landschap

als de figuur weergeeft in glooiende kleurvlakken en texturen, wordt de schilder onderdeel van het landschap dat hij schildert. Het is een weergave van een verheven status van observatie, het moment waarop een observator één wordt met zijn omgeving, opgaat in de sublimiteit van hetgeen hij waarneemt. Belangrijk is het gegeven dat wij als toeschouwer, het landschap en de figuur samen een harmonieus geheel vormen, verbonden in een soort contemplatieve status van 'zijn'. De schilderijen van Doig laten in hun suggestiviteit ruimte open voor de toeschouwer om in hun wereld binnen te treden. Ook de figuur in *'Figure in Mountain Landscape'* is geen duidelijk individu, dat wil zeggen: het is duidelijk geen (zelf)portret. Bijna als een anoniem gegeven is de schilder aanwezig, als portaal of een leegte, alsof de toeschouwer uitgenodigd wordt zijn plaats in te nemen. Al zijn schilderijen verhouden zich op een ambivalente manier tot de toeschouwer, vaak met een nadrukkelijke uitnodiging tot participatie, hoewel ze tegelijkertijd afstandelijk of zelfs onheilspellend zijn. Daniel Richter schrijft: *"In Peter Doig's simulated memories I participate in something I do not own. The kind of approximated and casual 'moments' that click with everybody (...) nature is suspended in a dream-like sequence without chronological narrative (...) It conjures up the beauty of our own transience; the mundane shines with an unknown, ephemeral glow and on closer observation, dissolves into light, a creation of reason and delight in human beauty."*⁵

Hoewel het schilderij *'Figure in Mountain Landscape'* duidelijk gebruik maakt van het ooit door Caspar David Friedrich zo beroemd gemaakte gegeven van het aanschouwen van een landschap over de schouder van een figuur, is deze duidelijke link met de romantiek uiterst misleidend. Immers, de verhouding tot het landschap heeft in Doig's werk meer weg van een dagdroom dan een letterlijke, lichamelijke confrontatie van de kunstenaar met zijn subject. Het is daarmee ook voelbaar dat een fysieke confrontatie met natuur niet de inspiratie vormt voor zijn schilderijen. Eerder zijn het oude foto's, door hem zelf gemaakt of door kennissen (in dit geval een foto van de Canadese landschapsschilder Franklin Carmichael die aan het werk is), oude kranten en scènes uit populaire films die de basis vormen voor zijn werk. Doig benadert het landschap dus bij voorbaat al als beeld.

Deze benadering is cruciaal bij het beschouwen van hedendaagse kunst met het landschap als thema, vooral wanneer het de schilderkunst betreft. Vaak wordt men eerder met clichés en beeldvorming omtrent het landschap geconfronteerd, dan met een daadwerkelijk stuk land of een natuurlijke omgeving. Die benadering van het landschap is veelal gekenmerkt door een zekere vervreemding ervan en getuigt van een uiterst indirecte relatie tot het daadwerkelijke landschap. Veel kunstenaars nemen het landschap tot zich via de lange geschiedenis van het verbeelden ervan, kortom: via de cultuur die omtrent het landschap bestaat. Het landschap wordt steeds meer gezien als een decor of een utopische bestemming die nauwelijks meer te maken heeft met het daadwerkelijke landschap waarin nog steeds veel mensen leven en werken. Dit artificiële en geconstrueerde element van het landschap dient voor veel hedendaagse kunstenaars als inspiratiebron voor hun werk.

Toch is dit fenomeen niet nieuw. Zo werden schilders en toeristen in de 18e eeuw geadviseerd om het landschap niet direct te bekijken maar via een *'Claude Glass'*, een ovale spiegel vernoemd naar de kunstenaar Claude Lorrain, om zo het landschap bewust te bekijken als zijnde een afbeelding. Al vroeg werd het landschap benaderd als schilderachtig gegeven, ingekaderd door de perceptie van een enkel blikveld. Ook schilders in de 17e eeuw namen figuren en afbeeldingen over van prenten, of maakten gebruik van spiegels of een camera- obscura (de voorganger van de huidige camera).



3 | **Katrín Sigurðardóttir**
Haul, 2005, installatie

In het werk van de in New York wonende, IJslandse kunstenares Katrín Sigurðardóttir speelt de relatie tussen de lichamelijke ervaring van ruimte en de imaginaire of conceptuele constructies omtrent ruimte een grote rol. In haar installaties en sculpturen wordt het landschap gemanipuleerd en naar wens aangepast, net zoals bijvoorbeeld een landkaart of miniatuur monumentale ruimtes comprimeert tot een hanteerbaar formaat. In zekere zin is het een kritische reactie op de picturale, aangename perceptie van het landschap binnen de kunst, maar vooral legt het onze, door herinneringen en concepten bepaalde perceptie van plaatsen bloot.

Het werk '*Haul*' (afb. 3) bestaat uit een aantal uitvouwbare kisten beplakt met de tekst "Fragile" en ook enkele stickers die naar de breekbaarheid van de inhoud verwijzen. De kisten bevatten vele schamieren en lades die, wanneer uitgeklaapt, een fragmentarisch miniatuurlandschap laten zien. De fragmenten lijken gebaseerd te zijn op hetzelfde bergachtige landschap. De titel van het werk, '*Haul*', kan verschillende dingen betekenen. Het Engelse woord staat onder andere voor 'transporteren', een lading die getransporteerd wordt of de afstand waarover iets wordt vervoerd. De installatie gaat hiermee vermoedelijk in op het feit dat het landschap, meer dan een daadwerkelijke locatie, in onze ervaring vaak slechts een idee is, dat wij met ons meedragen als een herinnering aan een andere plaats of tijd. Daarnaast daagt het onze verbeelding uit: het presenteert een disproportioneel, geconstrueerd object dat, vanwege de driedimensionale uitwerking, zijn gekunstelde natuur meteen blootlegt, meer dan dit bijvoorbeeld in een schilderij of foto zou gebeuren.

Ook de in Duitsland geboren kunstenares Mariele Neudecker houdt zich bezig met de perceptie van het landschap. Ze onderzoekt de relatie tussen de natuurlijke wereld en het daaromheen aanwezige scala van culturele constructies, met name de representatie van het landschap binnen de noordelijke romantische traditie. Neudecker is geïnteresseerd in de subjectieve aard waarmee wij het landschap benaderen, een perceptie die vaak gedomineerd wordt door picturale aspecten en de notie van het sublieme.



4 | **Mariele Neudecker** | 400 Thousand Generations, 2009, sculptuur, 153 x 113 x 55 cm

In haar sculptuur '*400 Thousand Generations*' (afb. 4) wordt deze relatie op een interessante manier uiteengezet. De twee bolvormige watertanks zouden opgevat kunnen worden als het menselijk oog maar ook als 'sneeuw globe'.

In ieder geval hebben we net als bij de sculptuur van Sigurðardóttir te maken met een miniatuur landschap, in dit geval ondersteboven, gevangen binnen een soort bubbel. De gelijkenis met het werk van Sigurðardóttir zit met name in het feit dat ook hier het landschap gecomprimeerd is tot een compact formaat, een voor het menselijk oog beter behapbare schaal. Het lijkt dan ook geen toeval dat het werk als geheel veel wegheeft van een tweetal oogballen of dat de bergen ondersteboven zijn afgebeeld. Onze ogen nemen onze omgeving immers in eerste instantie ondersteboven waar, waarna deze in de hersenen weer omgedraaid wordt. Het werk maakt ons ervan bewust dat een objectieve benadering van het landschap in wezen niet bestaat, niet alleen door de invloed van culturele bepalingen en persoonlijke herinneringen, maar in de eerste plaats door de beperkingen van onze waarneming. We kunnen onze omgeving slechts waarnemen binnen de grenzen van ons menselijk oog, de lens van een camera of het kader van een schilderij. Ook het optische effect van de bolle watertanks draagt bij aan de vervreemding die het werk teweeg brengt: door de watertanks heen ziet men de overkant van de ruimte ondersteboven, waarmee het zich op een merkwaardige manier tot het landschap binnen de bol gaat verhouden en tevens het effect van een lens simuleert. Zowel Sigurðardóttir als Neudecker spelen met de notie van binnen en buiten, innerlijk en uiterlijk, en perceptie versus werkelijkheid.



5 | Laura Owens

Untitled, 2000

acryl en olieverf op doek

365,7 x 249,5 cm

Als er één kunstenaar is die de picturale en culturele dimensies van het landschap tot het uiterste oprekt en ons direct confronteert met de manier waarop het landschap in onze perceptie ruimte biedt aan uitgebreide fantasieën en tal van clichés, is het wel de Amerikaanse kunstenares Laura Owens. In haar werk creëert ze werelden die geheel los staan van de werkelijkheid, los van enige context of tijd; celebraties van pure fantasie en tegelijkertijd vol van verwijzingen naar kunsthistorische motieven, populaire cultuur en bijvoorbeeld Chinese landschapskunst. Al deze wijd uiteenlopende picturale elementen weet zij op een uiterst eclectische en vindingrijke manier tot één speels geheel samen te brengen in haar schilderijen, om zo een landschap te creëren dat verwijst naar beeldcultuur en methodes van schilderen, eerder dan naar de natuur of een werkelijke omgeving. In plaats van haar persoonlijke ervaring gaat haar werk uit van onze collectieve beeldcultuur, picturale tradities en de handeling van het schilderen.

Het werk *'Untitled'* (afb. 5) is direct vervreemdend: het is niet zeker of we kijken naar een tafereel bij volle maan, bij daglicht, of beide. Ook de achtergrond heeft een vreemde, bleke kleur, afwijkend van welke natuurlijke omstandigheid dan ook die zich in de lucht zou kunnen voordoen. Er is geen horizon, noch een duidelijke perspectivische werking. Dieren, planten, bomen en bladeren zweven rond samen met pasteus opgezette klodders en vegen verf, overal verspreid over het doek. De boom die centraal in het beeld aanwezig is, lijkt te wortelen in een zwevend eiland bedekt met een decoratief patroon van golvende lijnen. Beeldelementen die in eerste instantie tegenstrijdig lijken, door afwijkende culturele herkomst, schildermethodes of picturale principes, bestaan langs elkaar en vinden in dit werk snel een balans die oscilleert tussen werkelijkheid en perceptie. Figuratie, naturalisme en abstractie worden als gelijkwaardige principes brutaal met elkaar gecombineerd. Het is duidelijk dat haar werk sterk afhankelijk is van intuïtie en een losse, associatieve manier van werken, waarbij ideeën en beelden moeiteloos door en langs elkaar vloeien. De invloeden en beeldende elementen in haar werk tasten alle gradaties tussen hoge en lage, oosterse en westerse cultuur af, op zoek naar een soort innerlijk landschap waar veel mensen zich in zullen herkennen. Haar werk is poreus en vormt zo een sterk contrast met de absolute beeldtaal van de modernistische schilderkunst.

Ook gaat Owens niet mee in de cynische pretentie die vaak samenhangt met de appropriatie van bestaande beelden en het knip-en-plak werk van veel kunstenaars binnen de postmoderne kunst. Zo is ze heel open over de oorsprong van bepaalde beeldelementen en voelt het geheel vaak verrassend oprecht aan. De apen in haar schilderijen zijn afgeleid van een Chinese tekening uit de 14e eeuw (afb. 6), ze gebruikt decoratieve patronen afkomstig van behang en grafisch werk, abstracte vormen die doen denken aan het werk van de Amerikaanse Colorfield schilder Kenneth Noland, het naïvisme van onder andere Henri Rousseau en met name de landschapsprenten van Hiroshi Yoshida behoren tot de inspiratiebronnen voor haar werk.



6 | Yi Yuangi | Spelende gibbons

14e eeuw, inkt op papier, 162,3 x 127,7 cm

Het bij elkaar brengen of tegen elkaar afzetten van verschillende beeldende tradities omtrent de verbeelding van het landschap is een belangrijk beginsel voor veel kunstenaars die zich met het landschap bezig houden. De hedendaagse schilderkunst, vooral wanneer het landschapsschilderkunst betreft, wordt gekenmerkt door een retrospectief karakter. Het is een veel voorkomend fenomeen dat binnen de hedendaagse schilderkunst verschillende en historisch vaak als rivaliserend beschouwde principes uit de schilderkunst met elkaar worden verenigd, zonder de cynische grondslag die vaak

uitgang van dergelijke pogingen binnen het postmodernisme van de jaren 80 en 90. Het is juist de synthese tussen verschillende, ogenschijnlijk onverenigbare, beeldende principes die de kern vormt van veel hedendaagse kunst.



7 | **Hernan Bas** | *A Landscape to Swallow You Whole*, 2011, gemengde technieken op doek, 182,8 × 340,8 cm.

In een expositie in Frankfurt in 2005, genaamd *'Ideal Worlds'* werd werk van zowel Peter Doig, Laura Owens als bijvoorbeeld Hernan Bas tentoongesteld. Deze tentoonstelling ging in op een destijds geconstateerd nieuw verlangen naar romantiek dat inmiddels een vrij uitgebreide weerslag in de kunst had gevonden. Hierbij stond het werk van Peter Doig centraal. Het verlangen om de fragmentarische realiteit van alledag te ontvluchten blijkt een grote rol te spelen in deze nieuwe romantische kunst. De onderliggende obscuriteit van de beelden die zij maken (zoals bijvoorbeeld duidelijk naar voren komt in het werk van Peter Doig), geeft blijk van een sterke mate van eenzaamheid, isolatie en een verlangen naar intimiteit. De utopische landschappen in het werk van Peter Doig en bijvoorbeeld Hernan Bas (afb. 7) worden gekenmerkt door een sterk gevoel van melancholie. Veelal lijkt de wereld die wordt getoond onbereikbaar, ver weg of vervreemdend. Ter introductie van de expositie-catalogus schrijft Max Hollein het volgende: *"behind the desire for the paradisiacal, the beautiful, and the magic of fairytales, the dark and the eerie are as present as the insight that Utopias are doomed to failure. (...) The Romantic spirit aims at more than the paradisiacal and the beautiful; it also includes the subversive tenor of transcending limitations."*⁶

Vermeulen en van den Akker beschrijven in hun essay *'Notes on Metamodernism'* (2010) een nieuwe esthetiek die gekenmerkt zou worden door 'pragmatisch idealisme' en 'geïnformeerde naïviteit'.⁷ Hoewel het werk dat in de tentoonstelling *'Ideal Worlds'* getoond werd niet direct blijk gaf van een pragmatische werkwijze, worden de werelden in bijvoorbeeld het werk van Hernan Bas inderdaad gekenmerkt door een zeker afstand. Zoals andere hedendaagse kunstenaars spreekt uit zijn werk een fascinatie voor het artificiële; de beelden moeten dan ook niet opgevat worden als reflecties van de innerlijke wereld van de kunstenaar maar als een cultureel statement. Hernan Bas haalt zijn inspiratie onder andere uit handboeken van de 'Boy Scouts', een organisatie waar in Amerika enkel jongens lid van mogen zijn. De scouting in Amerika is omhuld met noties van verscholen homoseksualiteit en wil daarom nog altijd geen homoseksuele mannen als scouting leiding aannemen. Hernan Bas speelt met deze noties van seksualiteit, avontuur en verlangen.

De contemplatieve en melancholisch afgebeelde adolescente jongens verhouden zich in zijn schilderijen tot achtergronden vol weelderige natuur en expressionistische schildergebaren. Het werk gaat op een ironische manier in op de jeugdcultuur van de 21e eeuw, waarbij jongeren op een dramatische wijze hun luxeproblemen exploiteren, een fenomeen dat onder andere te wijten is aan de opkomst van social media. In feite tonen zijn werken getormenteerde landschappen voor kommerlijke adolescenten, tevens een toespeling op de romantische notie van 'de getormenteerde kunstenaar'. De noties van jeugdcultuur vermengen zich met verwijzingen naar het abstract expressionisme, de 19e-eeuwse kunst en literatuur, zoals de figuren van Klimt en Schiele, het romanticisme en de decadentie van Thoreau en Wilde⁸.

De titel van het werk *'A Landscape to Swallow You Whole'* (afb. 7) maakt duidelijk dat de romantiek in het werk van Hernan Bas opzettelijk dik aangezet is, ter onderstreping van het statement dat hij wil neerzetten ten aanzien van de hedendaagse jeugdcultuur. Bas gebruikt het motief van een romantisch landschap om zijn adolescente subjecten in een vervreemdende context te plaatsen. Ook dit is duidelijk in het werk *'A Landscape to Swallow You Whole'*: half verscholen achter een houten paal staat een jongeman binnen een uitgestrekt, bijna apocalyptisch landschap. De stormachtige lucht doet denken aan het late werk van William Turner. De hedendaags geklede figuur oogt misplaatst binnen de context van dit historisch beladen, schilderachtige landschap. Alles duidt op de vervreemding en de soort existentiële verveling waar veel jongeren tegenwoordig mee te maken hebben. Bas verbindt deze hedendaagse thema's met de reflecterende en individu-gerichte aard van het 19e-eeuwse romanticisme en estheticisme.

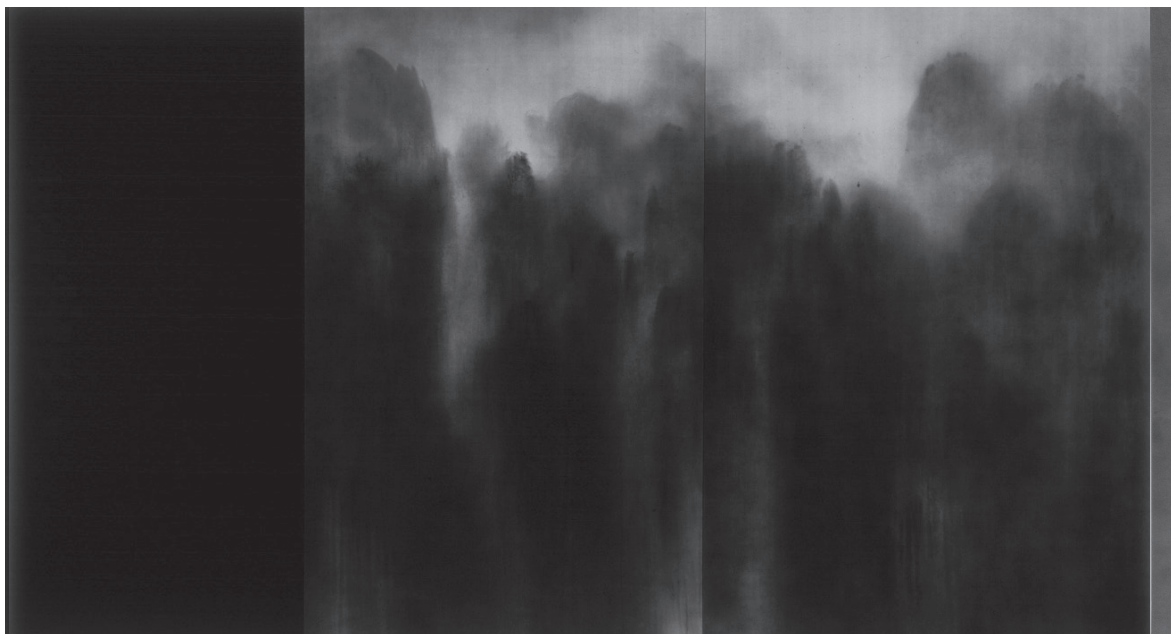
7 - VERMEULEN, T., & AKKER, R. VAN DEN. (2010)

8 - OSCAR WILDE (DUBLIN, 16 OKTOBER 1854 - PARIJS, 30 NOVEMBER 1900) WAS EEN SCHRIJVER, DICHTER EN ESTHEET VAN IERSE AFKOMST DIE EEN GROOT DEEL VAN ZIJN LEVEN IN ENGELAND HEEFT GEWOOND. WILDE WAS DE WOORDVOERER EN TEVENS IN ZIJN FLAMBOYANTE LEVEN HET VLAGGENSCHIP VAN HET ESTHETICISME, EEN BEWEGING DIE HET NASTREVEN VAN SCHOONHEID CENTRAAL STELDE.

Het artificiële aspect van het landschap, of de vervreemding van natuur in het algemeen, versmelt veelal met utopische dimensies die aan het landschap worden toegekend. Het utopische landschap is een constructie die zich los van de daadwerkelijke natuur in onze beeldvorming tot een complexe variatie aan ideeën heeft ontwikkeld. Toch staat, in tegenstelling tot het werk van Herman Bas, bij andere kunstenaars de ervaring van de natuur wel degelijk centraal. In de traditie van romantische kunstenaars zoals Caspar David Friedrich wordt de ervaring van het landschap centraal gesteld als grond voor zelfreflectie en het opgaan in de natuur.

De notie van het sublieme is hierbij cruciaal: de esthetische werking die uitgaat van het onbevattelijke, grootse of zelfs angstwekkende. Het landschap speelt hierin een grote rol, maar ook de schilderkunst an sich, voornamelijk het abstract expressionisme en de Colorfield beweging worden met de notie van het sublieme in verband gebracht. Zoals Caspar David Friedrich middels het landschap de verhouding van de mens tot het hogere weergaf, deed Barnett Newman dit middels grote abstracte kleurvlakken. Beide gingen uit van de overweldigende synthese tussen het fysieke en het geestelijke die plaatsvond op basis van de confrontatie met het subject, hetgeen zou leiden tot een verhoogde staat van bewustzijn.

De Zwitsers-Amerikaanse kunstenaar Michael Biberstein verenigt zowel de romantische als de moderne notie van het sublieme met het oosterse begrip van tranquiliteit. Zo combineert hij monochrome kleurvlakken – naar zijn inzicht het toppunt van modernistische schilderkunst – met geschilderde landschappen (afb. 8), gebaseerd op zowel romantische als Chinese landschapskunst. Op deze manier tracht hij de synthese tussen het modernisme en traditionele kunst in beeld te brengen en een conceptuele brug te slaan tussen de noties van sublimiteit die van beide uitgaan. Twee uitersten worden op deze manier verenigd en vormen een harmonie. Biberstein wijst hierbij op de abstracte aard van oosterse schilderkunst. De overweldigende nauwkeurigheid en het naturalisme van de traditionele Chinese landschapsschilderkunst is misleidend. Chinese kunstenaars waren allerminst bezig een stukje fraaie natuur af te beelden, landschapsschilderkunst werd gezien als methode om een idee te geven van de gehele natuurlijke orde en van de kosmos zelf. Enerzijds was het een afbeelding van de werkelijkheid, maar bovenal zijn de landschappen in de Chinese schilderkunst een werkelijkheid op zichzelf, *“als een manifestatie van de kosmische geest door middel van en in volmaakte harmonie met de hand van de kunstenaar”*⁹



8 | Michael Biberstein | *Tripple Attractor*, 1990, acrylverf op doek, 290 x 540 cm

In feite verbindt Biberstein verscheidene beeldende uitingen die aanspraak trachten te maken op het hogere en tevens een soort ultieme autonomie van de kunst; van 13e-eeuwse Chinese landschapsschilderkunst tot het zwarte vierkant van Malevitsj¹⁰. In het werk *Tripple Attractor* (afb. 8) wordt gebruik gemaakt van verticale lijnen – hetgeen verwijst naar de ‘zips’ in het werk van Barnett Newman en tevens de verticale strepen die te vinden zijn op oosterse rolschilderingen – die het doek opdelen in drie vlakken. Het diepe, monochroom-zwarte vlak vormt een delicate balans met het nevelige landschap van hoge rotsen, weergegeven op de twee overige panelen. De zeer minimalistische en verfijnde schildertechniek waarmee dit landschap is geschilderd, doet wederom denken aan de Chinese landschapsschilderkunst die sterk beïnvloed was door de kalligrafie, die onder Chinese kunstenaars als de hoogste kunstvorm werd gezien. Dit aspect van picturale suggestie gebruikt Biberstein ten volle om zo de conceptuele achtergrond van zijn werk te onderstrepen: hij smeedt zo een interessante relatie tussen bepalingen van figuratieve en abstracte ruimte.

In zijn meer recente werken buit hij deze suggestieve manier van schilderen nog verder uit (afb. 9). Zo wordt het landschap steeds meer tot een bijna abstracte, onbepaalde omgeving die ruimte biedt voor spirituele bezinning en reflectie, of zoals Biberstein het definieert: een staat van zijn waarbij de waarnemer en hetgeen wordt geobserveerd één worden. Het landschap omschrijft hij dan ook als:

¹⁰ - KAZIMIR MALEVITSJ (1878 – 1935), WAS EEN RUSSISCH EN SOVJETKUNSTSCHILDER DIE BEKEND STAAT ALS GROOTSTE VERTEGENWOORDIGER VAN HET SUPREMATISME, EEN BEWEGING DIE MIDDELS HET GEBRUIK VAN ENKEL ABSTRACTE VORMEN DE TOTALE AUTONOMIE VAN DE KUNST WILDE WAARBORGEN.



9 | Michael Biberstein | Big Wide, 2007, acrylverf op doek, 170 x 290 cm

*"A wholly subject-orientated utopia since its concern is patently the elevated feeling that we register (...) The eye wanders over the landscape, one's gaze totally relaxed, never fixed for long on any single point, the periphery of the field of vision just as present as the centre."*¹¹

Biberstein's schilderijen verbeelden de ervaring die het landschap bij de mens teweeg brengt, en doen een verslag van de kunsthistorische bewegingen van waaruit dit principe aan de kaak gesteld is. Deze ervaring van het landschap spiegelt hij vervolgens aan de ervaring van kunst op zichzelf, met name (abstracte) schilderkunst. Dit blijkt mede uit het formaat van zijn schilderijen: brede doeken van monumentale grootte, hetgeen niet alleen landschappelijkheid tot uitdrukking brengt, maar ook verwijst naar de schilderijen van Barnett Newman en andere Colorfield-schilders, die op deze manier een sterke en fysieke confrontatie met hun werk wensten op te roepen.

De schilderijen van romantische landschapsschilders uit de 19e eeuw zijn van een veel bescheidener formaat, hoewel van de weergegeven taferelen vaak een grootse en monumentale werking uitgaat. Biberstein tracht deze grootsheid en uitgestrektheid van het landschap niet alleen middels het afgebeelde tot uiting te brengen, maar tevens door het formaat van het schilderij zelf. Zo probeert hij de ervaring van het landschap op een meer directe manier neer te zetten en koppelt hij deze aan de fysieke impact die uitgaat van grote abstracte schilderijen uit de tweede helft van de 20e eeuw.

¹¹ - GODFREY, T. (2009), P.243.



10 | Axel Hütte | Raucheck, Austria, 2011, ditone print, 135 x 165 cm.

Zoals bij veel hedendaagse schilders het geval is gaat zijn kunst net zozeer over het afgebeelde subject, in dit geval het landschap, als over de schilderkunst zelf en haar historie. Onze perceptie van het landschap is zodanig door schilderkunst beïnvloed dat wij aan het landschap bij voorbaat al schilderachtige eigenschappen ontlelen. De ervaring van het landschap lijkt binnen onze perceptie samen te vallen met die van een schilderij, zo ook in het werk van Biberstein. Van zijn schilderijen gaat een bijna fysieke werking uit die de ervaring van een subliem landschap tracht te omvatten.

Hoewel de Duitse fotograaf Axel Hütte een ander medium aanwendt, gaat zijn werk wel degelijk uit van deze schilderachtige dimensie van het landschap. Hij gebruikt de schilderachtige aspecten van het landschap maar tracht zich middels een steriele manier van fotograferen ook hieraan te onttrekken. Zo onderscheidt het werk van Hütte zich door een grote mate van afstandelijkheid. Net als Biberstein gebruikt Hütte motieven van zowel de oosterse als westerse traditionele landschapsschilderkunst, hoewel hier geen schildertechniek aan te pas komt. De beelden van uitgestrekte, grootse landschappen worden vastgelegd met de onverbiddelijke scherpte van zijn cameralens.



11 | Axel Hütte | Niederwald — 01, 2009, ditone print, 155 x 205 cm

Gestudeerd hebbende onder Bernd Becher op de Düsseldorfer Kunstakademie van 1973 tot 1981 behoort Hütte tot de prominente leden van de zogenaamde 'Düsseldorfer school', een beweging binnen de fotografie die de traditie van documentaire fotografie samenbrengt met de ideeën van conceptuele kunst. Dat werk wordt gekenmerkt door groot formaat foto's van compositorische eenvoud met een klinische beeldtaal, die tegelijkertijd beschikken over een grote conceptuele gelaagdheid. Door gebruik te maken van geavanceerde camera's en printtechnieken worden de grenzen tussen schilderkunst en fotografie steeds verder vervaagd. Ook de groots opgezette, immersieve beeldtaal die zij aanwenden, gaat uit van een sterke relatie tot moderne schilderkunst. Het recente werk van Axel Hütte laat voornamelijk grootse landschappen zien, onbewoond en uitgestrekt (afb. 10). Zowel de grootsheid van deze landschappen als het feit dat de toeschouwer, middels de veronderstelde objectiviteit van een cameralens, zich als afstandelijke toeschouwer tot dit landschap verhoudt, geeft zijn werk een vreemde, ongemakkelijke sfeer. Het landschap bereikt ons niet alleen via de filter van de fotocamera, maar tevens als reflectie op het water of opdoemend vanuit de mist. Het landschap, hoe groots dan ook, wordt hierbij een kwetsbaar fenomeen, dat zich steeds verder van de mens verwijderd.

Hütte's klinische stijl van fotograferen wordt zowel versterkt als bemoeilijkt door het aanwenden van compositorische instrumenten die, eerder dan met fotografie, geassocieerd worden met abstracte schilderkunst. Zo zoekt hij binnen zijn subjecten naar lijnen die loodrecht staan op het kader van de foto, of past hij een 'all-over' compositie toe, waarbij het gefotografeerde subject zich min of meer evenredig over het oppervlak van de foto verspreidt (afb. 11). Het getuigt van een sterke connectie met de moderne notie van het sublieme zoals deze door kunstenaars als Barnett Newman werd vormgegeven: een vorm van immersie door middel van een uitgemeten en delicaat beeldend oppervlak, dat groots en overweldigend is maar tevens los van enige emotionele betrokkenheid van de kunstenaar.

Deze schilderachtige benadering versterkt de ambivalente houding van Hütte tot zijn medium, onderwerp en toeschouwer des te meer.

Zijn weergave van het landschap is vol van adembenemende schoonheid en tegelijkertijd los van enige emotie. Zoals Neudecker ons bewust maakt van onze perceptuele misleiding ten aanzien van het landschap door die ruimtelijk uiteen te zetten, doet Hütte dit door de ambivalente relatie tussen zijn subject en het medium beeldend uit te buiten.

Hütte is gefascineerd door het onderscheid tussen subjectiviteit en objectiviteit, net zoals dit van betekenis is voor de gehele 'Düsseldorfer school'. Hij zet de perceptie van mensen af tegen de technische registratie van de fotocamera. Hütte maakt dankbaar gebruik van de beeldvorming – noties van het sublieme, pittoreske en van tranquiliteit – die bestaat rondom het landschap, maar haalt deze tegelijkertijd deels onderuit in zijn klinische benadering.

Wellicht is het begrip van 'pragmatisch idealisme' en 'geïnformeerde naïviteit', zoals deze door Vermeulen en van den Akker geïntroduceerd werd, de sleutel in het begrijpen van het werk van Hütte. Zo maakt hij gebruik van noties van de romantiek, het sublieme en concepten van schoonheid, maar is de onderliggende realisatie dat het toedichten van deze eigenschappen aan de natuur in wezen een misvatting is, sterk aanwezig.

In feite stelt Hütte de vraag of het landschap ontdaan kan worden van zijn culturele achtergrond en puur als interessant visueel gegeven gezien kan worden. Het antwoord is waarschijnlijk nee, maar juist deze tegenstrijdigheid lijkt Hütte te inspireren. Een eenduidig antwoord op deze vraag aan welke kant van het argument dan ook, zou het werk vermoedelijk niet ten goede komen. Hiermee vat Hütte de hedendaagse perceptie van het landschap binnen de kunst goed samen: een perceptie die gekenmerkt wordt door tegenstrijdigheden en ambivalentie. Het landschap is voor ons dichtbij: als herinnering of als leefomgeving voor mensen, maar tegelijkertijd afstandelijk en onbereikbaar.

2 CULTUUR VERSUS NATUUR



12 | **David Schnell** | Auffahrt, 2002, tempera op doek, 150 x 230 cm

In deze tijden van toenemende verstedelijking trekt de wilde natuur zich steeds verder terug. Dit is duidelijk waarneembaar in het werk van veel kunstenaars die zich met het landschap bezig houden, werk dat steeds vaker gekenmerkt wordt door afstand en vervreemding. Het landschap is vaak een cultureel construct, een idee, een ideaal, symbool van menselijke verlangens en historisch motief binnen de kunsten. De ideologische, filosofische of esthetische ideeën omtrent het ongerepte landschap vormen een basis voor deze hedendaagse kunstenaars. Toch zijn er eveneens vele kunstenaars die zich richten op een meer eigentijds beeld van het landschap, een landschap dat beïnvloed is door onze menselijke aanwezigheid, omlijnd met menselijke bouwsels en infrastructuur. Steeds vaker bevindt het landschap zich in de periferie van ons zicht, gezien vanuit een snel rijdende auto of de trein. De immersieve ervaring van het landschap, die bijvoorbeeld Biberstein in zijn werk wenst op te roepen, maakt bij deze kunstenaars plaats voor een meer indirecte benadering van het landschap. Het landschap als decor voor menselijke activiteit: het gecultiveerde en het bewoonde landschap. Waar kunstenaars als Hütte, Biberstein, Herman Bas, Neudecker en Owens zich richten op de weergave van een (min of meer) weelderige, ongerepte natuur, zijn deze kunstenaars juist gefascineerd door de maakbaarheid van het landschap of de sporen die de mens in het landschap achterlaat. De tegenstellingen of juist de synthese tussen datgene dat door mensen gemaakt is of ontstaan is vanuit de natuur, vormt de basis van hun werk.

De Duitse kunstenaar David Schnell begeeft zich op het grensgebied tussen deze beide benaderingen van het landschap. Hij speelt duidelijk met noties van de Duitse romantiek à la Caspar David Friedrich maar verwerkt deze in een strak, bijna virtueel 'grid' ¹². In het werk *'Auffahrt'* (afb. 12) zijn geschetste lijnen zichtbaar die de plaatsing van de afgebeelde objecten binnen een strak perspectivisch plan plaatsen. Zelfs de bomen passen perfect binnen de pionvorm die zij schetsgewijs krijgen toebedeeld, hun toppen reikend tot één strakke lijn die teruggeleid kan worden naar het verdwijnpunt aan de horizon dat op het onderste één derde van het doek ligt. De sparren zelf – een bekend motief binnen de noordelijke romantische schilderkunst van de 19e eeuw, vanwege zijn veronderstelde religieuze en mythische betekenis die herleid werd tot Oud-Germaanse tradities – zien er tamelijk onnatuurlijk uit en doen enigszins denken aan plastic kerstbomen. De lucht wordt half geblokkeerd door de onderkant van een grote 'autobahn' die boven de bomen zweeft met daaronder nog een kaarsrechte weg lopend tot aan de horizon. Het geheel met zijn vreemde perspectief en kleurstelling, doet denken aan stads- en landschapsplanning als uit een tekening uit de jaren 50 en 60. Schnell is gefascineerd door de mate waarin de natuur die wij vaak zien in feite veelal bepaald is door menselijke planning.



13 David Schnell | Depot, 2008, olieverf op doek, 290 x 460 cm

In het werk van David Schnell wordt het landschap als bijna architectonische constructie aangeduid: een door mensen gecontroleerd geheel dat binnen de lijnen van kunsthistorische of architectonische principes is vormgegeven. In zijn beeldtaal leent hij elementen van digitale renders en distorsies, alsmede videogames: allen constructies en vervormingen die het artificiële karakter van onze perceptie ten aanzien van het landschap blootleggen. De gekunstelde natuur van het landschap wordt duidelijk middels de prominent uitgezette rechte lijnen in zijn werk, die tevens de gekunstelde natuur van beelden in het algemeen laat zien. Tal van beeldende 'trucs', gebruikt binnen zowel de kunst als in populaire beeldcultuur, maken Schnell's schilderijen zowel opzettelijk plat als overweldigend bewerkelijk en ruimtelijk. De trucage die aan zijn beelden ten grondslag ligt, wordt op een zodanige manier uitgebuit dat de onderliggende constructies van lijnen en verftechnieken duidelijk blootgelegd worden; en toch weet Schnell de illusie van ruimte en landschappelijkheid te behouden.

Deze tegenstrijdigheid spiegelt hij aan het landschap dat wij in onze omgeving veelal tegenkomen, een bedrieglijk harmonieus landschap, aangenaam en behapbaar, dat in feite het gevolg is van uitgebreide menselijke planning. Dit vormt duidelijk de basis voor het werk *'Depot'* (afb. 13). Het bos oogt in eerste instantie betoverend, voornamelijk door de expressieve wijze waarop het geschilderd is: lumineus, beweeglijk en rijk aan kleur. Toch vervliegt de suggestie van een levendig woud al snel, wanneer duidelijk wordt dat de hoge bomen volgens een rechtlijnig raster zijn aangeplant. Van dichtbij lost echter ook dit beeld op en verdwijnt alles in een abstracte constructie van ruimtelijkheid. Bomen worden verfstrepen, op een bijna systematische wijze aangebracht, in een delicaat ritme. In het werk van Schnell, met name in zijn latere schilderijen, lost het landschap uiteindelijk op in abstracte constructies van ruimte, tijd, beweging en stilstand. Het zijn constructies, zij het abstract of figuratief, waar zijn werk in wezen over gaat: het schilderij als constructie van beeld en het landschap als recreatieve of functionele constructie van de mens.



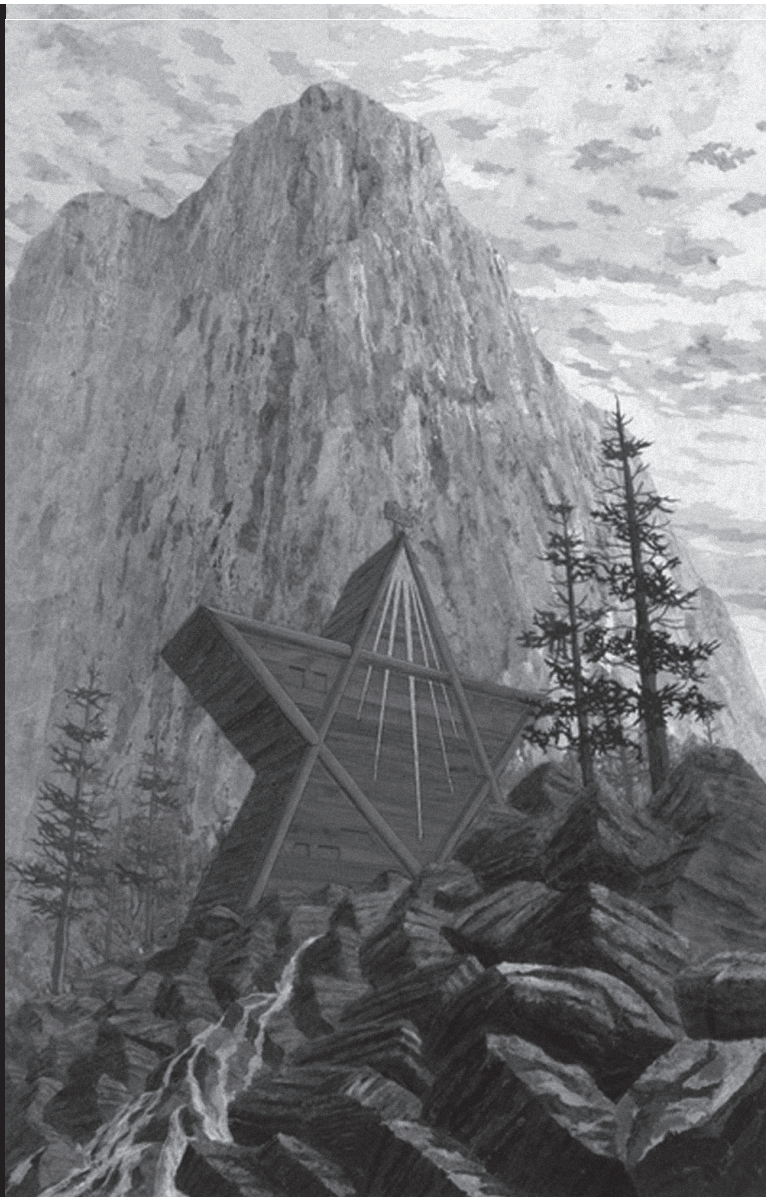
14 | David Thorpe

Evolution Now

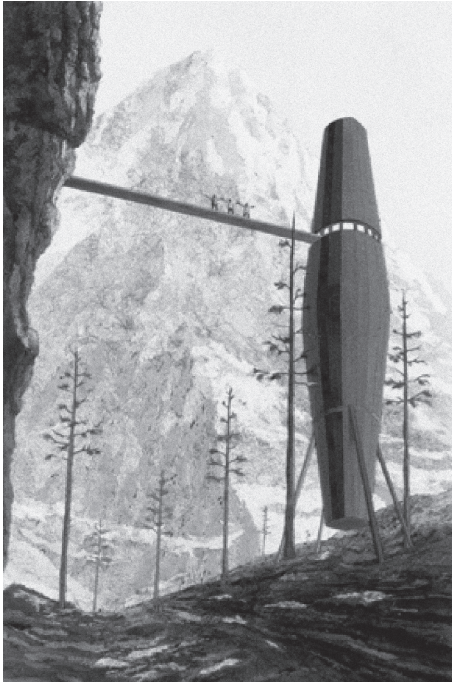
2001

collage

110 x 70 cm



Diezelfde factoren zijn ook bepalend voor het werk van de Brits-Duitse kunstenaar David Thorpe (afb. 14). Het landschap dat Thorpe afbeeldt is overladen met referenties naar een breed scala van culturele bepalingen, alsmede meer direct zichtbare sporen die door mensen zijn achtergelaten. Vooral het utopische aspect van het landschap wordt, nog meer dan in het werk van Schnell, aan de kaak gesteld in zijn werk. Verscheidene idealistische en romantische bepalingen over het landschap brengt hij bij elkaar, of juist in contrast tot elkaar. Zo haalt hij onder andere de architectuur van Le Corbusier (of modernistische architectuur van de jaren 60 in het algemeen), de landschappen van Friedrich, New Age-gedachtegoed en de filosofie van Nietzsche aan in zijn werk.



15 | David Thorpe | *Life is Splendid*
2000, collage, 81 x 54 cm

Het werk is typerend en toonaangevend voor het metamodernisme. Timotheus Vermeulen, auteur van *'Notes on Metamodernism'* wijdt dan ook een artikel aan de kunstenaar op zijn website ¹³. Over de referenties binnen het werk van Thorpe schrijft hij het volgende: *"Whatever the history it references, it is mostly just in awe of a future it cannot yet predict (...) but puts its faith in nonetheless. Valuing Thorpe's Romanticism is to value the metamodern: acknowledge one, but believe its opposite."* Dit is mede de reden waarom in zijn werk soms tegenstrijdige ideologieën en contrasterende beeldende elementen naast elkaar worden verbeeld. Veelzeggend zijn de kleine figuurtjes die op de overbrugging tussen het vreemde retro- futuristische gebouw en de rotsen staan in het werk *'Life is Splendid'* (afb.

15). Dergelijke figuren komen vaker voor in het werk van Thorpe en representeren het concept van de koorddanser zoals dit geïntroduceerd werd door Nietzsche in zijn befaamde boek *'Also sprach Zarathustra'*. De koorddanser staat symbool voor de mens met het koord als zijn levensweg. Nietzsche beschrijft de mensheid als brug tussen de dierenwereld en zijn concept van de 'Übermensch': de mens die de afwezigheid van God, of enige betekenis in de wereld heeft geaccepteerd en zich toewijdt aan de zingeving van zijn eigen leven op individualistisch vlak. Bij het afleggen van deze brug, of dit koord, staat niet het eindresultaat maar de reis centraal: er is volgens Nietzsche immers geen doel buiten het zoveel mogelijk halen uit je leven en het werken aan jezelf. Deze symbolische brug oogt in Thorpe's schilderij gevaarlijk en de figuren die zich erop begeven lijken zich langzaam voort te bewegen, als zijnde de koorddansers in het verhaal van Nietzsche. Het conceptuele contrast tussen deze verwijzing naar Nietzsche en de futuristische architectuur van waaruit de brug loopt, is een bevestiging van de metamodernistische aard van dit werk: het idealisme waarmee het landschap is gevuld wordt immers tegelijkertijd ontkracht. Het is ook niet duidelijk naar welke kant de figuren op de brug zich wensen te bewegen. Het gebouw dat zich aan het einde (of het begin) van de brug bevindt lijkt verdacht veel op een raket, reikend naar de hemel. Deze futuristische architectuur is kenmerkend voor de zogenaamde 'Space Age' het hoogtij van de ruimtevaart en het futuristisch gedachtegoed gedurende de jaren '50 en '60. Het gebouw zou de eindbestemming kunnen zijn van de koorddansers: symbool van het menselijke streven naar een ideaal. Het perspectief, de minuscule mensen en de context van het grootse landschap maken duidelijk dat dit werk in wezen gaat over het nastreven van vrijheid, onafhankelijkheid en utopische wereldbeelden en de uiteindelijke onbereikbaarheid hiervan.

Alles speelt zich af in de context van een 'Friedrichiaans' romantisch landschap, het toonbeeld van zelfreflectie en individualisme, hetgeen in zou kunnen spelen op de verwijzing naar Nietzsche - hoewel in het werk van Friedrich ook de aanwezigheid van God of het hogere binnen het landschap centraal staat. Op deze manier bespiegelt Thorpe in dit werk de aard van idealisme en hoe dit zich uit, middels motieven van landschap en architectuur. Hij speelt in zijn schilderijen met utopische principes, maar ontkracht deze tegelijkertijd. Thorpe observeert en overziet deze principes, hanteert ze langs elkaar en brengt ze in verband met elkaar. Zo ontstaat een ambivalent en gelaagd landschap dat zowel cynisch als dromerig is, hetgeen beantwoordt aan de huidige bewegingen binnen de hedendaagse kunst, waarin het cynisme en perspectivisme van het postmodernisme wordt afgewisseld met noties van idealisme en nieuwe vormen van romantiek.

De conceptuele gelaagdheid van Thorpe's werk wordt tevens weerspiegeld in de intrinsieke behandeling van zijn oppervlak. Zo maakt hij gebruik van uiterst arbeidsintensieve collagetechnieken om de inhoudelijke gelaagdheid van zijn werk ook in materiële en beeldende zin kracht bij te zetten, waarbij deze ambachtelijkheid in techniek zich juist ook inhoudelijk tot zijn afgebeelde subjecten verhoudt. Vooral in zijn recente werk laat Thorpe zijn enorme fascinatie voor de 19e-eeuwse Arts & Crafts beweging blijken. Een beweging die eenvoud, schoonheid en ambachtelijkheid nastreefde en zich verzette tegen de industrialisatie en mechanisatie destijds. Net als Biberstein gebruikt Thorpe zijn technische virtuositeit en het maakproces van zijn werk als symbool voor de persoonlijke betrokkenheid en de bezinning die uitgaat van het romantische landschap, terwijl de talloze minuscule flarden papier ook de breekbaarheid en kwetsbaarheid van onze idealen zouden kunnen verbeelden.

Ook de Brits-Nederlandse kunstenaar Raedecker verbeeldt, middels het op een ambachtelijke manier vervaardigen van zijn werk, de vergankelijkheid van onze dromen en idealen. Uitgaande van zowel traditionele als moderne beeldcultuur brengt hij verschillende beeldende motieven bij elkaar om zo een nieuw verhaal te vertellen. Net als Thorpe en Schnell speelt hij met het idee van schilderkunst als een beeldende constructie en stelt dit in relatie tot de geconstrueerde aard van het gecultiveerde landschap. Voor zijn schilderijen gebruikt Raedecker een aantal onconventionele schildertechnieken. Zo maakt hij gebruik van draad en textiel om hier vervolgens in veel gevallen weer overheen te schilderen. Daarnaast gebruikt hij zowel olie-, acryl- als muurverf. Zijn afbeeldingen van landschappen, interieurs en stillevens worden bedekt met curieuze strepen van draad, als een beschadigde film, of klodders verf – al dan niet nagebootst met textiel of daadwerkelijk bestaande uit verf – en een alles bedekkende waas van verf in vergrijsde, mysterieuze kleuren. Het wekt de illusie van veroudering op, of zelfs een soort erosie, alsof de schilderijen hun leeftijd proberen te verhullen. Net als in het werk van Schnell wordt deze beeldende trucage aangewend om de ambivalentie van het onderwerp en de hiermee verbonden beeldende geschiedenis te benadrukken. Raedecker gaat inhoudelijk in op de traditionele genreschilderkunst van de Hollandse 17e eeuw en koppelt deze vervolgens aan onze hedendaagse beeldcultuur.

Net als zijn 17e-eeuwse voorgangers zijn de beelden van Raedecker beladen met een gevoel van vergankelijkheid, mede dankzij de vlezigheid die tot stand komt bij zijn gebruik van krioelende weefsels van draad op het doek. Deze vergankelijkheid betreft niet zozeer het landschap dat hij weergeeft, maar eerder de beelden op zichzelf. Veel van de situaties die hij weergeeft zijn doorleefd en dood tegelijkertijd, de beelden verouderd, overladen met historische bagage en uitgehold. Het zijn veelal beelden die ons zo bekend voorkomen dat zij onze beeldcultuur vertegenwoordigen, meer dan een daadwerkelijk



16 | Michael Raedecker

Ins and Outs

2000

acryl en draad

op doek

198 x 330 cm.

bestaande, specifieke ruimte. Raedecker is opgegroeid en gevormd binnen de context van de grote stad, eerst Amsterdam, nu Londen. Zijn visie op het landschap is dan ook met name tot stand gekomen via schilderijen, foto's en televisie. Veel van de taferelen die hij schildert lijken verdacht veel op die van een filmscène of uit de set van een Amerikaanse sitcom. Het landschap wordt gereduceerd tot een decor van menselijk drama, hoewel van de mens zelf in het werk van Raedecker geen spoor te vinden is. Dankzij de manier van schilderen worden zijn uitgeputte subjecten onderworpen aan een enorm onheilspellende en psychologisch beladen atmosfeer.

In het schilderij *'Ins and Outs'* (afb. 16) is een landschap te zien, op een bijna kinderlijke manier weergegeven, inclusief bomen met kleine ballen (bestaande uit een veelvoud aan kronkelende draden) als bladerdek en wollig afgebeelde bossen aan de horizon. Het beeld is zeer herkenbaar en tegelijkertijd enorm afstandelijk. Het landschap is gevuld met een vreemd licht, het soort licht dat men ziet in nachtelijke scènes in films. Net als zijn andere werk roept het vervaagde kleurenpalet en de vreemde lichtwerking de associatie met oude foto's of een televisiescherm op. Mede dankzij dit gegeven wordt benadrukt dat het beeld meer dan een specifiek landschap een soort collectieve herinnering is, een iconisch beeld dat ons vreemd bekend voorkomt. Het zou een still kunnen zijn uit menig Hollywoodfilm, maar juist het feit dat het beeld ons zo inwisselbaar voorkomt draagt bij aan de bijna angstwekkende eenzaamheid en vervreemding die er uit spreekt. Het is deze totaal onpersoonlijke aard van het beeld die er voor zorgt dat iedereen zich er min of meer in herkent, maar dat het tegelijkertijd een grote onzekerheid en veelvoud van vragen oproept. Dit alles wordt nog extra benadrukt door de vreemde gloed vanuit het huis, vervaardigd met talloze kleine gele en roze draadjes die ons naar zich toe lijkt te trekken.

In de schilderijen van Raedecker is de natuur aangepast of gecultiveerd en staat in een vreemde relatie tot de sporen die mensen in het landschap achter hebben gelaten. Het zijn de soort voorstedelijke gebieden waar cultuur en natuur op een niet-landelijke of boerse wijze naast elkaar bestaan. Het landschap dat Raedecker weergeeft zegt, zoals met veel hedendaagse kunst het geval is, meer over de mensen die het vormgegeven hebben, erin wonen of het afbeelden, dan over het landschap zelf. Maar waar de kunstenaars die behandeld zijn in het eerste hoofdstuk dit deden door gebruik te maken

van de beeldcultuur omtrent het landschap *an sich* en de hieromheen gevormde denkbeelden en stijlen, gebruiken Raedecker en Schnell de fysieke grens tussen natuur en cultuur als illustratie van de menselijke betrokkenheid in en rond het landschap. Het is een landschap waar de bebouwing de natuur langzaam wegdrijft, of anderzijds waar bebouwing door natuur heroverd wordt. In ieder geval verhoudt het mensgemaakte zich tot de natuur, waarbij de grens tussen beide soms een helder contrast oplevert, of juist schimmig en onduidelijk is.



17 | **George Shaw**
 Scenes from the
 Passion: Valentine's Day
 2004
 enamel verf op paneel
 91 x 125 cm.

Deze fysieke confrontatie tussen cultuur en natuur vormt het centrale thema binnen het werk van de Britse kunstenaar George Shaw (ook een schilder) die net als Raedecker gefascineerd is door voorstedelijke gebieden, de soort omgeving waarin hij zelf ook is opgegroeid. Zijn schilderijen, van een veelal bescheiden formaat, pretenderen geen visionaire ervaring van de natuur op te roepen. Het landschap is binnen zijn werk geen mythische of utopische plek, maar slechts het decor van zijn jeugd; de plek waar veel kinderen vermoedelijk hun eerste sigaret opsteken of hun eerste kus ontvangen. Het zijn de verwaarloosde smalle paadjes aan de achterkant van de straat, die Shaw zo melancholisch weet af te beelden. Al zijn schilderijen zijn gebaseerd op foto's van de steegjes en velden in de 'suburbs' van Coventry (een stad in Engeland), waar hij is opgegroeid. Anders dan Biberstein of Thorpe appelleert zijn landschapvisie niet aan onze dromen en verlangens maar aan daadwerkelijke herinneringen aan werkelijke plaatsen.

Een serie schilderijen van Shaw, getiteld '*Scenes from the Passion*' (afb. 17), spelen in op het besef dat ondanks de ogenschijnlijke banaliteit van wat er zich afspeelt binnen deze schilderijen, dit landschap het toneel vormt van het leven van vele mensen: het leven waarvoor Christus zich naar verluid zou hebben opgeofferd. De tekenen van leven zijn ook in het schilderij '*Scenes from the Passion: Valentine's Day*' alom aanwezig: buiten de gebouwen is er afval te zien in de bermen, graffiti op de muren en sporen en paden die achtergelaten zijn door de mensen die ze bewandeld hebben. Deze sporen van menselijke aanwezigheid worden echter niet vergezeld door de aanwezigheid van menselijke figuren in de schilderijen. Net als in het werk van Raedecker manifesteert de mens zich door middel van de sporen die hij in zijn omgeving heeft achtergelaten. Dit zorgt voor een mysterieuze relatie tussen de natuur en de mensgemaakte omgeving waarbinnen deze natuur zich begeeft. Het is deze ambivalente relatie die zorgt voor de vreemde, ontwrichte soort van schoonheid in Shaw's schilderijen.



16 | Agnes Denes | Wheatfield — A Confrontation: Battery Park Landfill

Downtown Manhattan, 1982, tijdelijk en plaatselijk aangeplant en geoogst graanveld in New York, 8094 m².

Vervreemding is een centraal aspect binnen het werk van vele hedendaagse kunstenaars. Vele van hen tillen de ambivalente relatie tussen cultuur en natuur naar een bijna moreel vlak, waar natuur in sterk contrast staat tot het mensgemaakte. Al vanaf de late jaren '60 is er sprake van een stroming die dit contrast binnen het landschap op een directe en fysieke manier aan de kaak stelt. Een van de meest bekende voorbeelden hiervan is Alan Sonfist's *'Time Landscape'* (1978), waarin de oude inheemse plantensoorten die voorheen groeiden op de grond waar zich nu de grote metropool New York gevestigd is, opnieuw midden in de stad aangeplant werden. Het resulteerde in een kleine groene oase midden in de grote stad, die buiten Central Park weinig beplanting kende. Het roept ecologische en maatschappelijke vragen op evenals een vervreemdende ervaring en confrontatie met natuur, die op deze manier op haar kwetsbaarst getoond wordt.

Deel uitmakend van de Land Art beweging in Amerika van de late jaren '60 en de jaren '70 onderzochten Alan Sonfist en gelijkgestemde kunstenaars, zoals Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Morris en Robert Smithson, de relatie tussen mens en natuur. Deze beweging kwam op toen de Popart beweging op zijn grootst was: een beweging die zich uitsluitend bezig hield met dat wat door mensen gemaakt was, met name culturele uitingen van de urbane maatschappij, gekenmerkt door een grote mate van kunstmatigheid. Het contrast van Popart met de bezinning en fysieke betrokkenheid binnen het werk van bijvoorbeeld Richard Long, een kunstenaar die tot de Engelse variant van de Land Art beweging behoort, is enorm.

Toch beweegt de postmoderne en hedendaagse erfenis van de Land Art beweging zich steeds meer richting maatschappelijke thematiek en noties van het artificiële en wordt het regelmatig binnen een stedelijke context getrokken. Sonfist's *'Time Landscape'* en bijvoorbeeld de befaamde *'Munich Earth Room'* (1968) van Walter de Maria¹⁴ begaven zich al in deze richting.

Een wat later voorbeeld is het project: *'A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan'* van Agnes Denes, waarin een graanveld van ruim 8000 vierkante meter werd aangelegd midden in New York, tussen het Vrijheidsbeeld en de (destijds nog overeind staande) Twin Towers, een stuk land dat destijds ongeveer 4,5 miljard Amerikaanse dollars waard was. Het graanveld, als universeel symbool van voedsel, economie en handel, was 2 blokken verwijderd van Wall Street, het financiële centrum van de wereld. Denes trachtte hiermee de kloof tussen de economische ondernemers in Amerika en het effect van hun ondernemingen op het landschap, goederen en op mensen, bloot te leggen. Het werk roept vragen op over de misplaatste prioriteiten die in onze maatschappij gesteld worden, alsmede over voedselproblematiek en ecologische problemen. Behalve de ruimtelijke uitvoering van het werk binnen een daadwerkelijk landschap is het geheel niet te vergelijken met de Land Art beweging van de jaren '60 en '70, die juist afstand nam van maatschappelijke en politieke problemen.

De gelijkenis zit hem vooral in het feit dat Denes, Long, Sonfist en de Maria allen het landschap, of delen hiervan, letterlijk binnen een stedelijke of museale context presenteerden, in plaats van deze enkel af te beelden. De aanwezigheid van natuur binnen een dergelijke context bevestigt des te meer onze vervreemding ervan. In deze gevallen wordt het landschap niet zozeer gebruikt ter illustratie van utopische concepten of het aan de kaak stellen van de traditionele beeldvorming die omtrent het landschap bestaat, zoals binnen de schilderkunst veelal het geval is, maar eerder om ons met het landschap te confronteren en ons bewust te laten worden van onze toenemende vervreemding ervan. Vanaf de jaren '90 komt de focus steeds meer te liggen op de maakbaarheid van het landschap en menselijke pogingen om de natuur te simuleren, na te bootsen en vooral aan te passen of te verbeteren.

Een goede illustratie hiervan is het werk van Olafur Eliasson, die zijn carrière als kunstenaar heeft gewijd aan het uiteenzetten en simuleren van natuurlijke processen door middel van technologie. Het meest befaamde voorbeeld hiervan was zijn installatie in Tate Modern: *'The Weather Project'* (afb. 17). Deze installatie (specifiek gemaakt voor Tate) maakte gebruik van een gigantisch cirkelvormig scherm bestaande uit honderden mono-frequentie lampjes, een met spiegels bedekt plafond en artificiële mist om de illusie van de zon op te wekken.

Bezoekers werden blootgesteld aan tal van visuele effecten: zo werden zij bij binnenkomst geconfronteerd met het alles bedekkende gele licht dat zich vanuit het cirkelvormige scherm over de ruimte verspreidde.

14 - WALTER DE MARIA | MUNICH EARTH ROOM, 1968. 191 M3 AARDE, 56 CM HOOG: EEN TIJDELIJKE INSTALLATIE WAARBIJ EEN COMPLETE EXPOSITIERUIMTE TOT ONGEVEER EEN HALVE METER HOOGTE GEVULD WERD MET AARDE.



17 | Olafur Eliasson

The Weather Project
2003

installatie in de
'Turbine Hall' in
Tate Modern, Londen

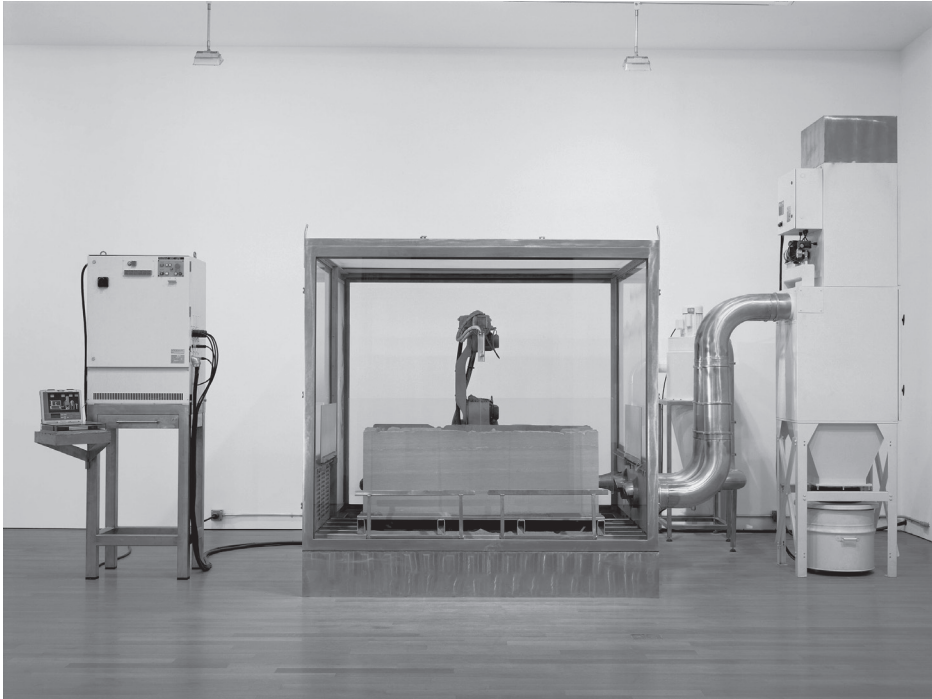
De lampen die Eliasson gebruikte voor het verlichten van dit scherm worden veelal gebruikt voor straatlantaarns en staan bekend om het feit dat zij iedere kleur behalve zwart of geel uit de omgeving wegnemen. Dit licht werd nog verder verspreid middels de waas van mist die de ruimte vulde en soms opstijgende, wolkachtige clusters vormde. Het geheel is overweldigend en vertoont een sterke reminiscentie met werk van onder andere Caspar David Friedrich (*Women Before the Rising Sun*, 1818-1820), Claude Monet (*Impression, Soleil Levant*, 1872) en William Turner (*Dido Building Carthage*, 1815). De mens was, zowel in artistieke als spirituele zin, altijd al gefascineerd door de zon. Deze fascinatie – oorspronkelijk vermoedelijk voornamelijk bepaald door onze directe afhankelijkheid van de zon – wordt binnen onze cultuur al snel in verband gebracht met traditionele concepten van schoonheid en het sublieme. Dit uit zich in het werk door de ontzagwekkende schaal van het geheel alsmede het feit dat wij van onze nietigheid ten opzichte van het klimaat bewust worden gemaakt middels het spiegelende plafond waarin de toeschouwer zichzelf gereflecteerd ziet, badend in het artificiële zonlicht. Op deze manier tracht Eliasson ons bewust te maken van onze kwetsbaarheid en afhankelijkheid van de zon en het klimaat, iets dat wij langzamerhand wellicht uit het oog verloren zijn.

De zon, en als verlengde hiervan, het klimaat, is een vitaal aspect van ons leven, dat zelfs binnen een urbane context bepalend is voor onze dagelijkse manier van leven. De ervaring die Eliasson middels dit schouwspel in gang zet weerspiegelt de invloed die bepaalde weeromstandigheden hebben op onze emotionele staat van zijn, alsmede hoe wij onszelf als mensheid of individu plaatsen binnen de context van deze, weliswaar gesimuleerde, natuurervaring. Deze ervaring voert tevens terug op noties van het sublieme en de hieraan gekoppelde existentiële vraagstukken. De spiegelende folie die over het gehele plafond aangebracht was, is cruciaal voor rol van de toeschouwer bij het aanschouwen van het werk: door het zien van deze reflectie gaan de toeschouwers zelf immers deel uitmaken van het beeld. Niet de natuur zelf, maar de perceptie ervan lijkt het werkelijke onderwerp te zijn van deze installatie. Dit is mede de verklaring waarom Eliasson de technische trucage die aan de illusie van deze zon ten grondslag ligt, niet geheel verhuult. Bezoekers konden het cirkelvormige scherm van dichtbij bekijken om zo de achterliggende techniek waar te nemen, evenals de apparaten die de mist veroorzaakten. Hiermee, als wel het feit dat deze zogenaamde natuurervaring binnen in het museum opgezet was, verwijst de installatie uiteindelijk vooral naar onze esthetisering van natuurlijke fenomenen.

Eliasson zoekt met zijn werk de grens op tussen natuur en technologie, alsmede de manier waarop mensen grip proberen te krijgen op de natuur en deze trachten na te bootsen of aan te passen. Met name in een tijd van genetische manipulatie, toenemende biotechnologie en milieuproblematiek wordt deze thematiek steeds fascinerender voor vele hedendaagse kunstenaars. Zo begon de Amerikaanse kunstenaar Roxy Paine eind jaren '90 aan zijn serie '*Dendroids*': stalen sculpturen in de vorm van bomen, die zowel in urbane als natuurlijke landschappen worden geplaatst. De boom als menselijk symbool voor leven, tijd en groei wordt op deze manier gekoppeld aan de vorming van netwerken, bijvoorbeeld die van pijpleidingen, waarvan de sculpturen tevens vervaardigd zijn. In een andere serie werk maakt Paine machines die processen uitvoeren. Hierbij richt hij zich op processen die als min of meer organisch worden beschouwd: zoals het maken van abstracte schilderijen en sculpturen.

In het werk '*Erosion Machine*' (afb. 18) richt Paine zich op processen van erosie zoals die zich in het landschap voordoen. De willekeurigheid van natuurlijke processen staat in stevig contrast tot de nauwkeurig ontworpen landschappen die deze machine produceert. Deze machine heeft echter als maker geen enkel doel voor ogen, noch enige ambitie, net zoals de natuur geen intrinsieke doelstelling heeft bij hetgeen zij teweeg brengt. Paine's machines die tekeningen, sculpturen en schilderijen maken gaan uit van hetzelfde concept: wij als mens schrijven esthetische kwaliteiten toe aan hetgeen dat deze machines maken, zoals wij dit ook bij landschappen doen, zonder dat de machines hier zich bewust van zijn. Zo ook is de natuur zich niet bewust van het feit dat aan hetgeen zij voortbrengt esthetische kwaliteiten worden toegekend. Het romantische idee dat kunst of de schoonheid van het landschap alleen uit een organisch proces voort kan komen, wordt ter discussie gesteld in het werk van Paine.

Uiteraard is het zo dat de output van deze machines (met de hulp van een computer) in eerste instantie door mensen ontworpen is. Dit neemt echter niet weg dat het werk deze vragen oproept en de toeschouwer, net als in Eliasson's '*The Weather Project*', verbaasd toekijkt terwijl processen die oorspronkelijk enkel aan de natuur werden toegeschreven, tot stand worden gebracht door middel van technologie.



18 | **Roxy Paine** | Erosion Machine, 2005, installatie, 351 x 640 x 348 cm.

Het landschap dat uiteindelijk door de machine wordt gevormd, toont overeenkomsten met de 'Grand Canyon' in Amerika. Een landschap dat als 'frontier', iconisch decor is geweest van menig Hollywoodfilm en op die manier ruimte heeft geboden aan tal van mythes en verhalen. Paine's installatie werkt relativerend ten aanzien van deze menselijke beeldvorming ten opzichte van het landschap en stelt de relatie van de mens tot de natuur ter discussie.

Zowel in schilderkunst als in driedimensionale kunst speelt het contrast of de grens, of juist de afwezigheid hiervan, tussen datgene dat natuurlijk en datgene dat mensgemaakt is een belangrijke rol. Opzettelijk wordt deze grens steeds verder vervaagd: zij het door natuurlijke processen middels techniek te simuleren of door vragen op te roepen over de beeldvorming die over het landschap bestaat. Binnen de schilderkunst wordt deze tegenstelling vaak op een meer afstandelijke wijze bespiegeld en geanalyseerd, met name binnen het werk van Shaw en Raedecker. Hedendaagse kunstenaars lijken de noties van sublimiteit en romanticisme omtrent het landschap – noties die lang de perceptie van het landschap bepaald hebben – ter discussie te stellen of zelfs te ondermijnen. Alle kunstenaars die behandeld zijn in dit hoofdstuk benaderen op uiteenlopende wijze de manier waarop mensen het landschap waarnemen en beïnvloeden. Het landschap wordt getoond als decor van menselijk leven, als illustratie van filosofische en esthetische concepten, als maakbare constructie en als gegeven waarvan wij economisch en maatschappelijk afhankelijk zijn. Binnen het werk van deze kunstenaars lijkt cultuur en natuur onafscheidelijk met elkaar verbonden te zijn.

3 DE FYSIEKE DIMENSIE



19 | **Olafur Eliasson** | Riverbed, 2014, installatie in het Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denemarken.

Onder het motto van de rond 1968 verschenen Land Art beweging trokken kunstenaars het landschap in, pasten deze aan, of documenteerden deze. In tegenstelling tot het verbeelden en afbeelden van het landschap – zoals binnen de kunst tot dan toe gebruikelijk was geweest – gingen zij de fysieke confrontatie met het landschap aan. Representatie werd vervangen door activiteit en een meer directe betrokkenheid bij het landschap. Zo bestrijden zij de notie dat onze perceptie van het landschap meer door cultuur bepaald wordt dan door natuur – of zoals Simon Schama bepleit in zijn boek *'Landscape and Memory'* (1996): *"Before it can ever be the repose for the senses, landscape is the work of the mind. Its scenery is built up as much from strata of memory as from layers of rock"* ¹⁵.

Malcolm Andrews maakt in zijn boek *'Landscape and Western Art'* (1999) onderscheid tussen 'landscape' en 'land', waarbij het eerste uitgaat van een stuk natuur zoals wij dit voor ons zien en het tweede van een fysiek stuk grond, als materiaal. Het eerste is volgens Andrews meer een constructie van de beschouwer – in grote mate bepaald door beeldvorming en sentiment – dan een daadwerkelijk stuk land. De notie van een landschap suggereert in zichzelf de aanwezigheid van een beschouwer die het geheel overziet en beschouwt. Wanneer wij het landschap waarnemen, worden wij ongetwijfeld beïnvloed door de herinneringen en de kennis die wij met ons meedragen. Echter is het zijn in een landschap ook een fysieke, zintuiglijke ervaring. Wanneer je door het landschap loopt, word je jezelf bewust van je eigen lichaam: een balans zoekend bij het afdalen of opstijgen van een helling, voelend hoe de wind langs je huid trekt of luisterend naar het stille geruis van bladeren. Binnen het landschap word je teruggeworpen tot een vrij basale, maar essentiële staat van zijn: een waarin je je voortbeweegt door tijd, ruimte, licht, lucht en zwaartekracht.

15 - SCHAMA, S. (1996), PP. 6 - 7.

Het werk van Eliasson verhoudt zich op een ambivalente manier tot deze fysieke ervaring van het landschap. Zo heeft hij in een recente expositie vrijwel het gehele museum gevuld met een gigantisch artificieel landschap (afb. 19). Anders dan bij zijn befaamde *'The Weather Project'* kunnen toeschouwers niet veilig achter hekken het spektakel waarnemen, maar moeten zij zich over de losse keien begeven, soms bukkend voor de deuropeningen die half begraven liggen onder het puin, langs een klein stromend riviertje naar boven. Dit refereert aan het principe van de Land Art, waarin het individu zich middels deze fysieke confrontatie bewust wordt van zichzelf en de omgeving. Daarnaast overbrugt Eliasson op deze manier de afstand tussen toeschouwer en kunstwerk, doordat zij constant in fysiek contact zijn met zijn installatie. Het landschap is uiteraard compleet artificieel en er is dan ook geen sprake van het ervaren van daadwerkelijke natuur.

Dit werk, *'Riverbed'*, is een duidelijke illustratie van de manier waarop het perspectivisme van het postmodernisme bepalend is geweest voor de hedendaagse perceptie van het landschap binnen de kunst. Zo vergelijkt Eliasson – wanneer hij in een introductie van de expositie ¹⁶ uitleg geeft over de artificiële aard van deze installatie – onze omgeving met een model dat wij zelf, onder invloed van herinneringen en culturele opvattingen, opbouwen in de loop van ons leven. Er is volgens hem geen onderscheid tussen onze perceptie van dit artificiële landschap en het landschap buiten. Door dit landschap binnen een museale context te presenteren wordt de vergelijking gemaakt tussen het museum en de 'buitenwereld', om ons op deze wijze te confronteren met onze vooringenomenheid ten aanzien van onze omgeving. Op dezelfde manier waarin wij aan alles dat zich binnen een museale context aan ons voordoet, middels een zelfgecreëerd vocabulaire verhalen toeschrijven, zo doen wij dit ook ten aanzien van onze natuurlijke omgeving.

In feite tracht Eliasson de 'fysieke' en 'directe' benadering van het landschap bloot te leggen als ervaring die net zozeer afhankelijk is van onze beeldvorming en culturele achtergrond, door deze binnen het museum in scene te zetten. De ervaring van het landschap als vooropgezet evenement wordt door de toeschouwer compleet gemaakt wanneer deze dit landschap bewandelt en ervaart. Het kale landschap dat Eliasson heeft gecreëerd in deze installatie is als een leeg canvas: onderworpen aan de speculatie en fantasie van de toeschouwer. Net zoals onze omgeving – met name datgeen dat niet mensgemaakt is en dus zonder intrinsieke bedoeling tot stand is gekomen – door mensen van betekenis wordt voorzien. Tijdens de expositie waren kinderen aan het springen over keien, staken mensen hun handen in het kleine stroompje water en wandelden in groepjes rond door het geheel van glooiende stenen: het totaalbeeld vormt een parodie van onze beleving van natuur – een evenement waarbij mensen tijdelijk uit hun dagelijkse bekommernis worden verlost door de fysieke sensatie van de natuur, als was het een attractie.



20 | Richard Long

Walking Line

1967

Engeland

foto

Eliasson speelt met de tegenstelling tussen 'land' en 'landscape' zoals Andrews deze introduceerde. Zijn installatie gaat duidelijk in op noties van het sublieme landschap als beeld, maar maakt tegelijkertijd gebruik van het land als materiaal. Aarde wordt ingezet om het beeld van een landschap te vormen, zonder de suggestie van pittoreske clichés die aan een dergelijk beeld ontleend kunnen worden, te schuwen. Veel van Eliassons' installaties kunnen worden gezien als een ruimtelijke uiteenzetting van schilderachtige representaties van de natuur of het landschap, waarbij hij, vooral in het geval van zijn installatie *'Riverbed'*, deze verbindt met Land Art. Het is de transformatie van 'Land' tot een 'Landscape', door een stuk land tot een te beschouwen beeld te maken – de situatie zoals Caspar David Friedrich deze afbeeldde in zijn beroemde schilderij *'Der Wanderer über dem Nebelmeer'* (1818) – wat Land Art in feite behelst.

Eliasson's ambivalente houding ten opzichte van Land Art richt zich met name tot de Amerikaanse variant van deze stroming – en meer specifiek tot De Maria's *'Earth Rooms'* waarvan de Europese Land Art kunstenaars zich duidelijk onderscheidde. Binnen de Europese Land Art werden minder drastische, meer subtiele aanpassingen gedaan in het landschap, die tevens vaak tijdelijk waren, zoals Richard Long's befaamde *'Walking Line'* (afb. 20).

Lopend in rechte lijnen, volgens zelf opgestelde richtlijnen, markeerde hij zijn aanwezigheid in het landschap. De willekeurige regels die Long toepast bij zijn wandelingen beperken zijn keuzes tot een minimum, zodat de wandelingen niet een persoonlijke reactie op of expressie van het landschap worden. Ze geven de wandelingen een structuur, waardoor het een zelfstandige compositie wordt: een leeg ritueel. Het is een benadering van het landschap waarbij de persoonlijke en emotionele betrokkenheid van de kunstenaar wordt geminimaliseerd. Long liet zich kritisch uit over de Amerikaanse variant van de Land Art: *"My interest was in a more thoughtful view of art and nature, making art both visible and invisible, using ideas, walking, stones, water, time, etc, in a flexible way (...) It was the antithesis of so-called American Land Art, where an artist needed money to be an artist, to buy real estate to claim possession of the land, and to wield machinery. True capitalist art."*¹⁷ De Amerikaanse Land Art en de hedendaagse opvolgers van deze stijl worden gekenmerkt door een meer theatrale benadering van het landschap. Waarbij het landschap – net als binnen het werk van Eliasson – wordt gepresenteerd als was het een evenement, een spektakel. Het landschap wordt in feite verheven tot gigantisch kunstwerk, waarbij de toeschouwer wordt uitgenodigd het ook op een dergelijke manier te ervaren.

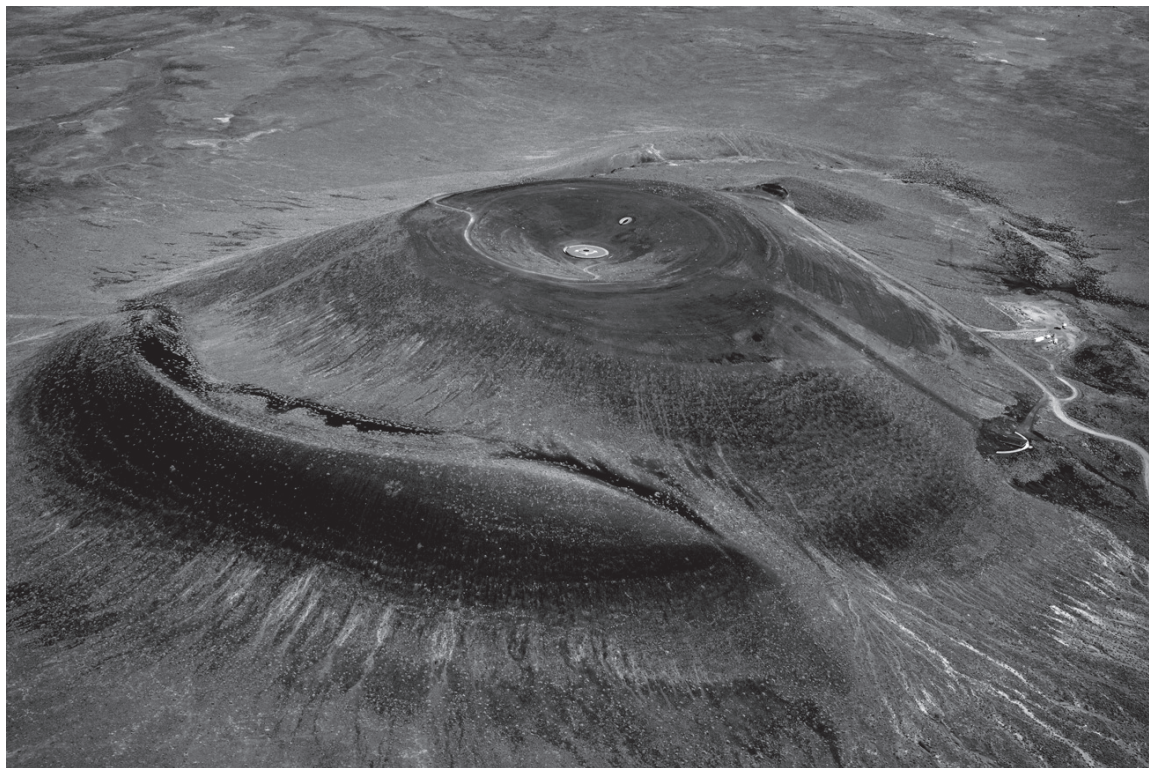
Beroemd is het *'Roden Crater Project'* (afb. 21) van de Amerikaanse kunstenaar James Turrell. Hiervoor kocht hij een gigantisch perceel waarbinnen zich een dode vulkaan bevond, om deze vervolgens te voorzien van een netwerk aan ondergrondse tunnels en ruimtes, met als hoogtepunt een zogenaamd 'hemels gewelf'. Hierin zal – zoals Hugh Honour en John Flemming het pakkend beschrijven¹⁸ – *"de kijker omhoog kijken door de gereconstrueerde elliptische rand van de vulkaan en de hemel, als door de oculus van een gigantisch Pantheon, waarnemen als een welvend dak dat bestaat uit licht maar ogenschijnlijk massief is."* Door het creëren van deze ruimte wordt de lucht, als natuurlijk en alom aanwezig fenomeen, van een soort theatrale setting voorzien. Wat Turrell's meesterwerk zou moeten worden is echter nog voor publiek gesloten, slechts enkele genodigden hebben het project mogen waarnemen.

Turrell profileert zichzelf als een arrangeur van ervaringen: *"I make spaces that apprehend light for our perception, and in some ways gather it, or seem to hold it (...) my work is more about your seeing than it is about my seeing, although it is a product of my seeing."*¹⁹ Net als Olafur Eliasson is Turrell primair geïnteresseerd in het opzetten van een ervaring van natuur. Nog sterker dan in Eliasson's werk is de notie van 'ervaren' op zichzelf waar het werkelijk om gaat: het teweeg proberen te brengen van een zuiver zintuiglijke ervaring, als verhoogde status van zijn.

17 - GODFREY, T. (2009), P. 237.

18 - FLEMING, J., & HONOUR, H. (2010), P. 860.

19 - QUOTE VAN JAMES TURRELL, IN: JAMESTURRELL.COM/ABOUT/INTRODUCTION



21 | James Turrell | Roden Crater Project, begonnen in 1974, San Francisco Peaks, vlakbij Flagstaff, Arizona.

Op een bepaalde manier bepleit Turrell net als Long een staat van zijn waarin het ego wordt vervangen door enkel het bewustzijn dat wij ons op fysieke en zintuigelijke wijze tot onze omgeving verhouden. De relatie tussen Turrell's 'hemelse gewelven' en 'Plato's grot' is snel gemaakt. Immers gaan beiden over perceptie versus werkelijkheid en het idee dat we leven in een door ons zelf gecreëerde realiteit, beperkt door onze menselijke zintuigen, evenals contextuele en culturele normen. De directe aanblik van de lucht binnen de daartoe vormgegeven ruimtes van Turrell is zowel overweldigend als enigszins angstaanjagend. Deze ervaring van enkel licht en kleur is wellicht zo dichtbij als mensen kunnen komen tot het beseffen van hun werkelijke fysieke plaats binnen de uitgestrektheid van het universum. In ieder geval wordt wederom een driedelige relatie gecreëerd tussen onszelf, de ervaring van kunst en de ervaring van het landschap. Zowel bij de ervaring van kunst als die van het landschap, zo is het idee, worden wij uiteindelijk teruggeworpen op onszelf als individu. De manier waarop wij een omgeving betekenis geven, of vullen met onze aanwezigheid is van belang voor de perceptie van onze identiteit. Turrell probeert de ruimte voor speculatie en zelfgecreëerde verhalen, zoals vaak aan kunst (of aan het landschap) worden toegeschreven, zo veel mogelijk te beperken. Wat hij ons laat zien is zo minimaal dat onze beschouwing ervan gereduceerd wordt tot enkel de sensatie van het waarnemen.



22 | Andy Goldsworthy | Woven Branch Arch, Dumfriesshire, Engeland, 1986.

Een cruciaal verschil met het werk van Richard Long is het feit dat de landschapservaring van de kunstenaar niet langer centraal staat en wordt vervangen door het uitlokken van een dergelijke ervaring bij de toeschouwer. Long's werk bestond voornamelijk uit het documenteren van zijn eigen 'zijn' als kunstenaar en het ter discussie stellen van de romantische implicaties die dit heeft op het kunstenaarschap in het algemeen. De Engelse kunstenaar Andy Goldsworthy bevindt zich ergens in het midden. Zijn werk roept associaties op met de individualistische benadering van Long en de manier waarop hij zijn ingrepen in het landschap documenteert, maar richt zich tegelijkertijd meer op de aard van het landschap zelf en de processen die hierbinnen plaatsvinden.

Goldsworthy trekt bijna dagelijks het landschap in en reageert op wat hij hier ziet en aantreft. Hij werkt meestal enkel met de materialen die hij in het landschap tegenkomt en zet deze om in sculpturale, vrij elementaire vormen (zoals bijvoorbeeld de Fibonacci-spiraal) die tevens verwijzen naar natuurlijke processen of noties van harmonie en balans. Zo gebruikt hij veelal de zwaartekracht en wrijving van en tussen objecten als instrument bij het bouwen van zijn delicate structuren en vormen. Door het gebruiken van enkel plaatselijke materialen en natuurlijke instrumenten tracht hij met zijn werk de



vluchtigheid en de vergankelijkheid van de natuur weer te geven. Dit wordt tevens bevestigd in zijn gebruik van fotografie: hij toont het werk slechts als momenteel gegeven, een momentopname die uniek is in de zin dat het werk wegens zijn losse constructie langzaam zal wegwaaien, instorten of op andere wijze opnieuw op zal gaan in de natuur. In feite probeert hij in zijn werk de vluchtige sublimiteit en harmonie binnen het landschap samen te vatten middels constructies die bepaalde aspecten van het landschap uitvergrooten of samen brengen. Het beeld dat overblijft vat de landschapservaring van de kunstenaar op een specifiek moment in de tijd samen en vormt een statement over de natuur zoals deze op dat moment tot hem kwam.

Het zijn vormen die iets zeggen over de natuurlijke setting en de tijd van het jaar, hoewel deze vormen zich uit zichzelf nooit voor zouden doen. Het grijpt terug op de primitieve bouwwerken zoals Stonehenge, die lijken mee te gaan met het ritme van de natuur en deze in een kernachtige vorm bijeenbrengen, of, net als in het werk van Turrell deze omlijsten en accentueren. Het is de voortzetting van een menselijk verlangen dat de artistieke en spirituele fascinatie voor het landschap voor een lange tijd heeft bepaald: het verlangen om de ongrijpbaarheid van het landschap inzichtelijk te maken. Vluchtige fenomenen als beweging, tijd, licht, groei en verval zijn het onderwerp van zijn werk. Het willen omvatten van deze principes is even onmogelijk als fascinerend. Goldsworthy functioneert hierbij als een soort mediator tussen het landschap en ons als toeschouwer: middels zijn mysterieuze sculpturen probeert hij juist die ongrijpbare fenomenen voor ons inzichtelijk te maken. In het geval van *'Woven Beech'* (afb. 22) wordt dit gegeven letterlijk vertaald in de vorm van het werk, dat een soort portaal vormt. Een portaal dat ons laat binnentreden in het moment zoals Goldsworthy dat ervaren heeft in dit kale bos met beuken, tevens het enige materiaal waarmee de sculptuur vervaardigd is. Het werk maakt het werkproces van de kunstenaar, evenals zijn aanwezigheid binnen het landschap, op een vreemde manier voelbaar.

Een soortgelijk gevoel spreekt uit de schilderijen van Per Kirkeby die dergelijke principes weet te vertalen naar het platte vlak, zoals ook Richard Long, door met blote handen en klei muren en doeken te besmeren, een bepaalde directheid en fysieke aanwezigheid wist te handhaven binnen zijn schilderkunst. De Deen Per Kirkeby heeft uitgebreid gereisd door de wildste landschappen van de wereld, onder andere Groenland. Daarnaast heeft Kirkeby geologie gestudeerd. Beide zaken hebben bijgedragen aan zijn fascinatie voor het landschap, met name de geologische structuur hiervan. Deze ervaringen verklaren waarom zijn weergave van het landschap op cruciale wijze verschilt van die van andere hedendaagse schilders. Kirkeby's primaire focus is het landschap als fysiek gegeven: als rotsen, water en bomen, die onder invloed staan van langdurige en veranderlijke geologische en klimatologische processen. De menselijke perceptie van het landschap als rustgevende, stabiele omgeving, utopische bestemming of plaats voor meditatie, rijmen niet met de realiteit van het landschap zoals Kirkeby het heeft leren kennen: een realiteit gekenmerkt door erosie, sedimentatie en fluctuerende klimaten. Hij is juist gefascineerd door deze eindeloze en onverbiddelijke processen der natuur, die het landschap blijven veranderen. Kirkeby is zich ervan bewust dat de uiteindelijke vorm van het ongerepte landschap, waaraan kunstenaars noties van sublimiteit verlenen, slechts het gevolg is van deze (grotendeels) willekeurige, onregelmatige schommelingen in klimaat.



23 | Per Kirkeby | Vermisst die Welt, 1997, olieverf op doek, 300 x 500 cm

In eerste instantie zou een werk als 'Vermisst die Welt' (afb. 23) ons waarschijnlijk voorkomen als abstract schilderij. Echter, deze abstractie is enigszins misleidend: zo refereert hij wel degelijk aan vormen zoals deze zich voordoen in de natuur. Belangrijker is echter de manier waarop hij de structuren en processen áchter de natuur beeldend uiteenzet in zijn schilderijen. Schilderen, zo stelt hij, “– means structures. Each application of paint to a surface is a structure... I believe that a ruthless accumulation of structure-reworkings leads to one meeting one's motif... A sort of geology, as when in constant process, sedimentation and erosion makes the earth we live on like it is now, without any meaning in itself in a rational sense, but accepted as that upon which we live in this life... just as the sedimentation has no particular purpose, neither can the painterly structures have one. But under way, the 'accidental' nears something resembling this temporary life. That which we read as the motif.”²⁰

Kirkeby gebruikt het proces van schilderen als synoniem voor het landschap dat hem zo fascineert: een landschap dat zich bevindt in een staat van voortdurende verandering. Zo ook werkt hij zelf als schilder aan zijn werken: niet altijd in complete controle over zijn materiaal, doorwerkend totdat het beeld over eenzelfde soort gelaagdheid beschikt als een landschap, waarbij de opeenvolging van



verschillende processen heeft geleid tot het vormen van complexe structuren. Het schilderij wordt in bijna fysieke zin een landschap op zichzelf, in plaats van een afbeelding hiervan, waarbij de materialiteit van de verf zich vertaalt in een materieel statement over het landschap. Ook het enorme formaat van zijn schilderijen (veelal meerdere meters in breedte) draagt bij aan dit idee van het schilderij als fysiek oppervlak. Anders dan bij Hütte en Biberstein staat de onderdompeling in het beeld van het landschap niet centraal, maar de monumentaliteit van de processen die aan de vorming van het landschap ten grondslag liggen. Waar romantische schilders van de 19e eeuw de spirituele kant van het landschap vertaalden naar compacte, zorgvuldig uitgemeten composities van een bescheiden formaat, zo blaast Kirkeby zijn chaotische en geologische representatie van het landschap op tot imposante doeken, die zowel in formaat als compositie niet gemakkelijk te bevatten zijn. Zo gaat Kirkeby de strijd aan met de traditionele, picturale representatie van het landschap binnen de schilderkunst.

Het gevoel van frictie en beweging is alom aanwezig in het werk *'Vermisst die Welt'*, alsof de verschillende kleurvlakken tegen elkaarrijven als tektonische platen. Door de vele zwarte lijnen doen zich texturen en structuren voor die lijken op rotspartijen en kliffen. De wilde expressie en het gebruik van kleur in dit schilderij staat in sterk contrast met de bakstenen sculpturen die hij sinds 1973 naast zijn schilderijen maakt. Kirkeby refereert hier op subtiële wijze aan door een transparant baksteen patroon in het schilderij terug te laten komen. Het roept tegenstellingen op, zoals die tussen zuiver en onzuiver, functioneel en disfunctioneel, abstract en figuratief. Zowel zijn schilderkunst als bakstenen sculpturen refereren aan de Deense cultuur en in beide gevallen wordt verwezen naar structuren en materialiteit. Wellicht verwijst het bakstenen patroon binnen dit schilderij naar het feit dat cultuur en architectuur, evenals het landschap, onderhevig zijn aan een soort sedimentatie en deel uitmaken van een gelijksoortig proces van oneindige fluctuerende tendensen.

De relatie tussen kunst en het fysieke landschap wordt grotendeels bepaald door de onmogelijke pogingen van de mens om grip te krijgen op deze processen van frictie en beweging: processen die door hun tijdsbestek en omvang niet te bevatten zijn door het menselijk brein. Toch zijn kunstenaars gefascineerd door de ongrijpbare gelaagdheid die deze geologische, maar ook culturele geschiedenis teweeg brengt in het landschap. De pure observatie van deze complexiteit binnen het landschap vormt de basis voor menig artistiek onderzoek. Maar de fysieke sensatie van het 'zijn' in een landschap is vooral van belang voor de manier waarop we onszelf zien: de manier waarin wij ons verhouden tot onze omgeving.

CONCLUSIE

Het mag duidelijk zijn: het landschap blijft een onuitputtelijke bron van inspiratie voor vele kunstenaars, alleen al vanwege de talloze mythen en culturele bepalingen die het omhullen. Deze uitgebreide artistieke tradities omtrent het landschap maken het thema tot een complex, gelaagd en ambivalent geheel van uiteenlopende associaties en verwijzingen. Des te meer is het belangrijk de lading en relevantie van het landschap binnen de kunst blijvend ter discussie te stellen, waartoe dit onderzoek een bescheiden poging is.

De mythen die de hedendaagse perceptie van het landschap binnen de westerse cultuur voor het grootste deel bepalen zijn afkomstig van diverse culturen en tijden, maar kunnen allen op enige manier in verband gebracht worden met de romantiek van de 19e eeuw: een stroming die het toekennen van spirituele, mythische en emotionele aspecten aan het landschap tot een hoogtepunt heeft gebracht. De notie van het sublieme landschap werd grotendeels bepaald door de onvatbare omvang, leeftijd en chaotische weelderigheid ervan, hetgeen een soort oerervaring teweeg zou brengen, leidend tot een onmiddellijke confrontatie met onszelf in verhouding tot het universum of God. Hier tegenover bestond het beeld van een aangenaam glooiend, recreatief landschap, dat rustgevend en pittoresk is. Beide noties zijn nog altijd bepalend voor de hedendaagse kunst, met name binnen de schilderkunst. Echter, deze vermengen zich veelal met meer eigentijdse ideeën over het landschap.

De notie van het uitgestrekte, ongerepte landschap wordt tegenwoordig veelal verdrongen door het beeld van een kwetsbaar landschap, onderhevig aan menselijke exploitatie. Vaak is het landschap een bestemming geworden die ons niet confronteert met het hogere of goddelijke, maar met onszelf. In het verlengde hiervan dient de menselijke betrokkenheid binnen het landschap, of de verstedelijking hiervan, steeds vaker als illustratie van de vermeende tegenstelling tussen natuur en cultuur, met name tussen natuur en technologie. De romantische notie van het hunkeren naar het landschap vermengt zich met de wil om het landschap te simuleren door middel van technologie, waarbij de illusie van een 'Friedrichiaanse' landschapservaring virtueel nagebootst wordt, of binnen de muren van het museum in scene wordt gezet, zoals bijvoorbeeld het geval is bij werken van Eliasson.

Door de uitgebreide kunsthistorische geschiedenis van uitingen omtrent het landschap is deze steeds meer illustratie van, of zelfs synoniem geworden voor de rol van de kunstenaar en de ervaring van kunst. Kunstenaars als Olafur Eliasson en Roxy Paine doen dit door processen die zich gewoonlijk binnen het landschap voordoen, door middel van techniek na te bootsen en te presenteren binnen het museum. Zo stellen zij de vraag of de rol van de kunstenaar zich uiteindelijk beperkt tot het inkaderen, arrangeren of representeren van aspecten van de werkelijkheid, en of deze de werkelijkheid ooit zou kunnen overstijgen. Ook James Turrell houdt zich met dergelijke vragen bezig, door met zijn 'skyspaces' de lucht slechts binnen een architectonisch kader te plaatsen.

Al deze kunstenaars – alsmede de meerderheid van de kunstenaars die zich enigerwijs aan het landschap verbonden hebben – houden zich primair bezig met de perceptie van mensen ten aanzien van het landschap. De bedrieglijke natuur van onze perceptie, of juist de puurheid van een zuiver zintuiglijke ervaring staan aan de basis van de manier waarop mensen het landschap duiden. Bewonderenswaardig zijn de pogingen van kunstenaars als Per Kirkeby en Andy Goldsworthy om het landschap niet als illustratie van culturele fenomenen of menselijke verlangens weer te geven, maar omwille van zichzelf. Toch is het vrijwel onmogelijk je te ontdoen van de lange geschiedenis van culturele bepalingen waarmee het landschap zich omgeeft. Veel kunstenaars, waaronder bijvoorbeeld David Thorpe, Laura Owens, Hernan Bas en David Schnell maken dan ook op een vrije en associatieve manier gebruik van deze historische motieven binnen hun schilderijen.

Deze uiteenlopende redenen waarom mensen nog altijd gefascineerd lijken te zijn met het landschap vertalen zich goed in het door Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker omschreven 'metamodernisme'. Hedendaagse kunstenaars zijn zich immers bewust van de misvattingen die aan de romantiek ten grondslag lagen: de paradoxale verhouding tot het landschap, waarbij aan de ongrijpbare kwaliteit ervan een esthetische en spirituele lading werd toegekend. Toch kiezen zij ervoor deze aan te blijven halen, met de overtuiging dat het toekennen van betekenis aan fenomenen die in zichzelf betekenisloos zijn, in ieder geval iets zegt over ons als mensen, over de kunstenaar en over kunst in het algemeen. In die zin lijkt de hedendaagse generatie kunstenaars inderdaad gekenmerkt te worden door 'pragmatisch idealisme' en 'geïnformeerde naïviteit', eigenschappen die Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker toeschrijven aan het metamodernisme. Kunstenaars houden de zoektocht naar betekenis binnen het landschap in stand, wetende dat deze waarschijnlijk niet bestaat, maar doordrongen van het feit dat de zoektocht zelf waardevol is, zij het in puur esthetische zin.

LITERATUUR

Boeken

Andrews, M., (1999), *Landscape and Western Art*, New York: Oxford University Press.

Azimi, N., (2011), *Vitamin P2: New Perspectives in Painting*, Phaidon.

Bloemheuvel, M. & Kooten, T. van, (2011), *Wind Flower: Perceptions of Nature*, NAI Publishers i.s.m. het Kröller-Müller Museum.

Collins, J., (2014), *Sculpture Today*, Phaidon.

Eliasson, O., (2006), *Your Engagement has Consequences*, Lars Müller Publishers.

Fleming, J. & Honour, H., (2010), *Algemene Kunstgeschiedenis*, J.M. Meulenhoff.

Godfrey, T., (2009), *Painting Today*, Phaidon, (pp. 234 – 267).

Jacobs, T. & Maes, F., (2009), *Beyond the Picturesque*, S.M.A.K. Gent

Schama, S., (2004), *Landscape & Memory*, Harper Perennial.

Artikelen

Akker, R. van den & Vermeulen, T., (2010), Notes on Metamodernism, in: *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. 2.

Armstrong, H., (2001), Spectacle and Tourism as the Faustian Bargain: Sustaining the Myths of Landscape, in: *Spectator*, Vol. 21 Nr. 1.

Hollein, M., (2005), Ideal Worlds: New Romanticism in Contemporary Art, in: www.e-flux.com/announcements/ideal-worlds-new-romanticism-in-contemporary-art-2, geraadpleegd op december, 2014.

Vermeulen, T., (2010), David Thorpe, in: www.metamodernism.com/2010/07/20/david-thorpe-1, geraadpleegd op december, 2014.

Zuckerman, H., (2000), Matrix 183: Peter Doig, in: www.bampfa.berkeley.edu/images/art/matrix/183/MATRIX_183_Peter_Doig.pdf, : geraadpleegd op december, 2014.