



Myriam Tijskens

Departement & studiegebied Beeldende kunsten

Master Illustratieve vormgeving

Begeleiding: Tom Lambeens

Stan Hendrickx

Academiejaar: 2013-2014

De ruimte als afgrond



De ruimte als afgrond

De Beleving van de onbegrensde ruimte

Myriam Tijskens

Departement & studiegebied Beeldende kunsten

Master Illustratieve vormgeving

Begeleiding: Tom Lambeens

Stan Hendrickx

Academiejaar: 2013-2014

Abstract

De afgrond was tot kort voor mij een onbegrepen gegeven. Mij enigszins bewust van het feit dat ik constant neerstort in alle mogelijke richtingen, dat links en rechts, boven en onder slechts valse gegevens zijn die mij aangeleerd werden en om enige orde te brengen in deze wereld van chaos. Met deze achterliggende gedachte ben ik op zoek gegaan naar deze afgrond. Startend van kunsthistorische werken bekeken vanuit een niet- historische context, probeer ik een gedaante te herkennen van de in de ruimte aanwezige chaos. Met de assen zwaartekracht, diepte, detail en monumentaliteit ga ik in zowel twee als driedimensionale ontwerpen de afgrond een gedaante geven. Daar waar het coördinatensysteem zijn waarde verliest en geen zwaartekracht meer bestaat, gaan we de zwaartekracht zelf creëren. Plots is niet nog zeker. Wat is het grootst, wat is het kleinst, wat is de ware gedaante van de werkelijkheid? En kan ik deze werkelijkheid ooit ervaren? In dit artikel leid ik mezelf door mijn beeld op de afgrond, hopen hiermee een verrijking te kunnen brengen aan het idee van de lezer over ruimte als afgrond.

Inhoud

Abstract	4
Dankwoord	10
Inleiding	12
Om te beginnen	14
Afg rond	14
Plek, Plaats, Ruimte	16
Afg rond in historisch beelden	18
Zwaartekracht en Diepte	18
Detail en Monumentaliteit	22
Het perspectief uitgediept	26
Eigen werk	30
Fase 1: Vermeer met een vleugje Lissitzky	30
Fase 2: onrust en rust	38
Fase 3: Studie van de Ruimte	42
Fase 4: oneindige mogelijkheden	44
Conclusie	46
Bibliografie	47

Dankwoord

Het masterjaar is zonder twijfel het meest leerrijke jaar geweest in mijn opleiding. Een afwisseling van hoogte- en dieptepunten zorgden voor een onvergetelijke reis in een rollercoaster van informatie. Een rit die zonder twijfel een stuk moeilijker was verlopen zonder de hulp en steun van een aantal personen. Op de eerste plaats wil ik graag mijn inhoudelijke begeleider Tom Lambeens bedanken voor de vele gesprekken, waarbij omzittenden zich wel eens vragen durfden stellen bij onze mentale gezondheid, zijn bijdrage aan het opstellen van dit artikel en alle verdere uren die mijn begeleiding eisten. Daarnaast wil ik Wout Olaerts, Kris Nauwelaerts en Kim Duchateau bedanken voor hun feedback en talloze uren van begeleiding in het atelier, Stan Hendrickx voor de technische ontwikkelingen van dit artikel, Carmen Vanhaeren, die ondanks het feit dat ze niet meer in mijn klas zit, toch nog met alle plezier mijn tekst heeft gecontroleerd op enkele ontsnapte spellingfouten. Ook wil ik graag mijn familie bedanken, voor al hun steun gedurende dit en de vorige jaren van mijn opleiding. Als laatste wil ik de meeste dank uitdrukken aan mijn medestudenten en klasgenoten. Na afscheid te nemen van de studenten, die toch besloten hadden de stap naar de master niet te nemen, zijn we toch een sterk samenhangend drietal geworden. Door weer en wind hebben we elkaar gesteund om nu, op het einde van de rit, met drie als één team klaar te staan voor de grand finale.

“Waarheen bewegen wij ons? Weg van alle zonnen? Storten wij niet voortdurend neer? En wel rugwaarts, zijwaarts, voorwaarts, naar alle kanten? Is er nog wel een boven en beneden? Dolen wij niet als door een oneindig niets?”
(De Graeve 2003, citeert Nietzsche)

Inleiding

Ruimte heeft mij altijd sterk geboeid. Het ruimtelijk denken was altijd aanwezig. Daarom was het in de eerste plaats een logische stap voor mij om een opleiding te volgen in de interieurarchitectuur. Tweedimensionale tekeningen zetten zich direct om in een driedimensionale wereld in mijn hoofd. Als masterstudent illustratie wil ik dit gegeven nu doortrekken in mijn werk. Ik wil de mogelijkheid scheppen om de toeschouwer in het beeld te laten stappen en veel meer te laten ontdekken dan wat men oorspronkelijk op het papier krijgt voorgeschoteld. Dit kan het herprojecteren van een projectie zijn, een nieuwe visie of een nieuwe kijk op de dingen om ons heen. Met dit in mijn achterhoofd kon de zoektocht naar een onderzoeksvraag beginnen. Startend van mijn ervaring met interieurs kwam ik al snel bij de volgende vraag uit: Hoe kan een beeld zowel een huiselijk klein als een kosmisch groot karakter bezitten? Maanden heb ik naar een antwoord gezocht op deze vraag, tot ik tot de conclusie kwam dat deze vraag mijn zoektocht teveel beperkte. De zoektocht die ik wou aangaan ging veel verder dan enkel het huiselijke versus het kosmische karakter van een bepaalde plaats. Na deze conclusie kwam ik tot De afgrond. In dit artikel ga ik op zoek naar de gedaante van dit gegeven. Met een niet geschiedkundig doel analyseerde ik werken van verschillende meesters uit de kunstgeschiedenis om zo te ontdekken waar deze afgrond zich verborgen hield. Ik heb dus niet als doel een geschiedkundig maar een empirisch onderzoek moeten voeren, wat resulteerde in een beeldend onderzoek in het atelier illustratie. Verschillende concepten als zwaartekracht, diepte/perspectief, detail en monumentaliteit helpen me de weg doorheen deze zoektocht te vinden. Door constante zelfbevraging en het steeds terugkoppelen naar vorige fases en besluiten probeer ik de gedaante van de afgrond vorm te geven en een taal te ontwikkelen om mijn ruimte ervaring over te brengen. Aan de hand van zowel tweedimensionale als driedimensionale studies breng ik een wereld aan het licht die altijd daar was, maar niet vanzelfsprekend is om te achterhalen. De interpretatie van ruimte is subjectief, niet iedere persoon bevindt zich graag in dezelfde ruimte, maar de lezer een blik gunnen op enkele mogelijkheden tot kijken is het doel van dit artikel en mijn onderzoek.

"Iedereen is allang aan het tuimelen en weet dat er niets is om zich aan vast te klampen." (Dostojevski, 1959)

Om te beginnen

Afgrond

Afgrond, het is een plek waar de zwaartekracht niet langer vat op ons heeft, maar waar we zwaartekracht zelf creëren. Waar assen ons niet langer de weg wijzen, geen boven of onder, links of rechts. Het ongevormde en onvormbare. De vrees die ik ernaar heb, is tegelijkertijd de aantrekkingskracht die het op me uitwerkt en stoot me evenveel af als het me aantrekt. Er is niets uitdagender dan het bewandelen van de rand op de afgrond, waar zijn aantrekkingskracht dubbel zo hard trekt aan het lichaam, terwijl dat dit er alles aan doet om het evenwicht niet te verliezen en vol overgave in dit oneindige te storten. Want als ik val, is het gedaan met me en dan ben ik mezelf kwijt.

Nietzsche was zich reeds bewust van deze afgrond. Elk zien is volgens hem een vorm van het zien van deze afgronden. Want we vallen, naar alle kanten. We dolen door een oneindig niets (De Graeve 2003: 78). Alles wat we doen is vallen, want de wereld is in de eeuwigheid chaos, al onze richtlijnen en vaste waarden zijn slechts illusies die we onszelf maken. In zijn universum is de zwaartekracht opgeheven. We vallen, een neerwaartse beweging, maar deze wordt herhaald en herhaald, waardoor het een eindeloos gegeven wordt, waarbij een grond niet van toepassing is en er niets is wat dit vallen doet stoppen, een bodemloze afgrond, de fatale val (De Graeve 2003: 68).

We kunnen de afgrond vergelijken met het nihilisme van Nietzsche, want het houdt het teloorgaan, ook wel het ondergaan van alle grote waarden, in. Coördinaten vallen weg, de horizon verdwijnt waardoor de richting waarin we vallen niet langer te bepalen is. Het kan iedere richting zijn, een verschuiving naar het niets. We komen in een vicieuze cirkel terecht waaruit we niet meer kunnen ontsnappen (De Graeve 2003: 70). Het zijn zelf is terecht gekomen in een vrije val (De Graeve 2003: 73).

Gedurende mijn master jaar heb ik naar de grenzen van dit onbegrensde gebied gezocht om zo ruimtes te creëren die deze afgrond kunnen vertegenwoordigen. Met zwaartekracht, diepte, detail en monumentaliteit als assen, probeer ik dit onvatbare geheel vorm en zin te geven. In de eerste instantie vind ik het niet onverstandig om een standpunt in te nemen tegenover hetgeen wat ik wil vormgeven, namelijk de Ruimte.



Plek, Plaats, Ruimte

Wat is ruimte? Naar mijn mening kunnen we een verschil aangeven tussen een ruimte en Ruimte. De twee verschillende wijzen waarop we de wereld kunnen zien. Als eerste benoem ik het objectief meetbare met vaste waardes een ruimte en plaats dit tegenover het subjectief gevoelsmatige, het persoonlijke en onbepaalde als Ruimte. Het onderscheid tussen de twee komt doordat we in het onderzoek hier twee structuren kunnen herkennen: een objectieve structuur, waarbij men zich baseert op metingen zoals de afmetingen, de oppervlakte en het volume. Het zijn vindbare, onveranderlijke gegevens. We spreken hier ook wel over de plek. Deze plek is objectief, perfect meetbaar. Het kan gaan van een kleine ruimte, bv. een kruipkelder, naar een huiskamer tot een natuurgebied. Het heeft een oppervlakte en is bepaald (Claes 1970: 30).

Anderzijds hebben we ook een subjectieve structuur. Deze structuur kunnen we niet zomaar vinden of opmeten, maar we worden dit gewaar. Wat doet deze ruimte met ons? Hoe komt het dat we ons liever zo snel mogelijk weer uit de hierboven aangehaalde kruipkelder verwijderen, zitten we graag in deze gezellige huiskamer of weten we misschien gewoon geen raad met de oneindige overkomende uitgestrektheid van een natuurgebied? Ruimte geeft het gevoelsmatige weer. Een ruimte, het objectieve gegeven op zich, doet iets of helemaal niets met ons, geeft ons een benepen, vertrouwd of misschien onveilig gevoel. Het is wanneer het iets met ons doet dat een ruimte transformeert tot Ruimte. Aldus Ruimte wordt ontwikkeld door het subject zelf, anderzijds vormt de ruimte ook het subject. Het is een wisselwerking waarin een constante interactie ontstaat tussen de twee. De dingen die zich in de objectieve ruimte bevinden scheppen een bepaalde context, een persoonlijk veld, ze hebben een plaats. Dit is de kernpositie. Vanuit deze positie communiceert een object of persoon en vormt dit het hart van het krachtveld dat het bezit en uitstraalt (Claes 1970: 28). Ik heb zo een veld, maar ook de stoel waar ik me op bevindt bezit er één. Wanneer we in elkaars plaats komen gebeurt er iets met ons, het zet ons aan tot een bepaald handelen. We ervaren de sfeer van de ruimte, de ruimtelijkheid, het ruimtegevoel (Claes 1970: 28-29) (Brüderlin & Stooss 2011: 15).

Wanneer een plek zich in zijn objectiviteit gaat overstijgen en dingen gaat bevatten die een plaats hebben vergezeld door een bepaalde hoeveelheid aan leegte in de tussentijd, krijgen we Ruimte. Toch is deze ruimte voor ieder individu anders. Door de subjectiviteit kunnen we enkel voor onszelf vaststellen wanneer een ruimte meer wordt en zijn een inruilt voor de hoofdletter R. In dit onderzoek wil ik u dan ook graag meenemen in mijn blik op de ruimte en probeer ik u een nieuwe manier te schenken om naar een ruimte te gaan kijken, dit kan je zelf ervaren door middel van mijn *Studie van de Ruimte*¹.

¹Hierop wordt in het eigen werk fase drie verder op ingegaan

Afgrond in historische beelden

Ruimte werd reeds bestudeerd en gebruikt bij vele kunstenaars doorheen de kunstgeschiedenis. Een empirisch onderzoek naar de werken van verschillende meesters leek mij daarom een ideale start om een eerste blik te krijgen op de Ruimte als afgrond. Hoe keken de meesters naar de ruimte? Hoe kan ik deze vaststellingen buigen naar mijn eigen project, zijn de centrale vragen die ik me doorheen dit onderzoek stel. Door waar te nemen onderzoek ik de beelden volgens de vier al eerder vernoemde assen: zwaartekracht, diepte, detail en monumentaliteit. Via een spel van vraag en antwoord met mijn mentor en Mad-researcher Tom Lambeens werden de te onderzoeken werken aan het licht gebracht.

Zwaartekracht en diepte

Ieder beeld in de Westerse cultuur veronderstelt een horizonlijn. Zwaartekracht, de eerste as waarrond mijn zoektocht roteert, is een gegeven waar we in onze omgeving niet aan kunnen ontsnappen. De door Lambeens (2013: 32-40) beschreven constante, meestal neerwaartse kracht die op ons inwerkt met de grond als rustpunt, kennen we maar al te goed². Het is deze as die ons de mogelijkheid tot oriënteren geeft. Er is een grond en een lucht, een hemel en een aarde. Dit vormt de eerste structurering in de chaos, maar als we deze as manipuleren, kan de chaos in een handomdraai sterker dan daarvoor terugkeren. Dit is vergelijkbaar met met een droomscène uit de film Inception, waar boven nog onder van elkaar gescheiden blijven en de omgeving een grote koprol lijkt te maken (Inception 2010). Tezamen hebben we de tweede as, namelijk diepte. Lijnen die vluchten naar de achterliggende horizon geven aan hoe ver de ruimte zich naar achteren verstrekt. Het over elkaar plaatsen van vlakken toont aan wat eerst en wat later komt en een axometrische projectie kan functioneren als middenweg tussen het bovenstaande. Er bestaan vele manieren om diepte te creëren, maar al de verschillende methodes aanhalen om dit te doen is echter niet mijn opzet in dit onderzoek. Het gaat mij eerder om welke eigenschappen van deze methodes hun bijdrage kunnen leveren tot het bekomen van mijn afgrond.

Tijdens de verschillende stijlen en periodes in onze kunstgeschiedenis kwamen er verschillende individuen naar voren die zich bezig hielden met het in beeld brengen van ruimte. Als we kijken naar kunstenaars als Emanuel De Witte "Figuur 2" en Johannes Vermeer "Figuur 3" zien we dat er erg veel belang aan dit perspectief gehecht wordt. Het centrale eenpuntperspectief heerst doorheen het beeld en toont in de tegelvloeren dat men ook weet om te gaan met twee vluchtpunten (Broos & Wheelock 1995: 67). We kunnen stellen dat bij deze beelden de fysieke zwaartekracht (de horizonlijn) en de diepte (het perspectief) niet van elkaar los te schakelen zijn. De vluchtlijnen zijn als het ware vast geankerd aan het (de) gezichtspunt(en). We kunnen ons makkelijk oriënteren in deze voorwerprijke ruimtes en kunnen constateren dat de overeenkomst tussen de fysieke en de beeldende zwaartekracht groot is. Maar wat gebeurt er met onze beeldervaring als we deze twee vormen van zwaartekracht van elkaar doen loskomen? Een makkelijke en relevante manier om dit te doen is door de beelden te draaien.



Figuur 2
Emanuel de Witte. *Interieur met vrouw aan het virginaal*. 1665-1670.
Olieverf op doek, 77,50 x 104,50 cm. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam



Figuur 3
Johannes Vermeer. *De muzikanten*. ca. 1662-1664.
Verf op doek, 74 x 64,5 cm. Koninklijke collectie, Windsor



Figuur 4.1- 4.3
Tijdsken Myriam. Studie rond zwaartekracht en diepte. 2013. Oorspronkelijke beeld: Emanuel de Witte, *Interieur met vrouw aan het virginaal*

De film *Inception* is een mooi voorbeeld van hoe we onze dagelijkse wereld tot een grote chaos kunnen omvormen. Wanneer onder boven en boven onder wordt, de zwaartekracht ons op een andere manier gaat benaderen of volledig los laat, zijn we aan ons lot overgelaten en is het einde verloren. We kunnen niet meer doen dan ons proberen vast te klampen aan het dichtstbijzijnde object dat zich wel weet te verweren tegen deze kracht en niet de intentie heeft in die afgrond te sukkelen. Al weten we dat er niets is om ons aan vast te klampen waardoor we uiteindelijk zouden stoppen met vallen (De Greave 2003: 68).

Startend vanuit het beeld *Interieur met vrouw die op een virginaal speelt* ga ik op zoek naar de verandering van het beeldverhaal door het manipuleren van de assen zwaartekracht en diepte "Figuur 4.1- 4.3". Op welk punt wordt deze huiselijke vertrouwde ruimte uit zijn context getrokken en gaan we ons op de rand van de afgrond begeven? In het eerste en originele beeld kunnen we reeds een flinke diepte vaststellen. De verschillende kamers die steeds opnieuw door een deur-opening worden voorgesteld sleuren ons in een bepaalde voorwaartse, trekkende beweging, een spiraal. Voorwerpen zijn onderhevig aan de fysieke zwaartekracht, gordijnen en lusters hangen af naar de grond en er heerst een duidelijk neerwaartse kracht in het beeld. Wanneer we dit beeld 45° gaan draaien zien we de wereld veranderen. De bestaande spiraal die zich manifesteert uit de deuropeningen wordt vragende en zuigt meer van onze aandacht naar zich toe. Voorwerpen moeten zichzelf schrap zetten om niet naar rechts te schuiven en door het raam naar buiten te sukkelen. De stoffen gordijnen van het hemelbed geven plots de indruk dat ze zich niet meer kunnen verzetten tegen deze zijwaartse kracht en geven licht toe. Het gordijn daarentegen is in volle strijd en duwt zich zoveel mogelijk weg van de naar rechts trekkende zwaarte. Wanneer we het beeld 180° gaan draaien wordt dit gegeven nog sterker. Het interieur is niet langer een veilige en georiënteerde ruimte, maar verandert in een chaos. Het vrouwtje achter het virginaal is verloren. Ze zit te wachten tot de spiraal van opeenvolgende ruimtes haar opzuigt, niet wetende waar dat gaat eindigen, als het ooit zou eindigen. Het enige wat ze kan doen is zich, samen met al het andere meubilair, vastklampen aan de vloer die nu fungeert als plafond. De ruimte wordt een ware nachtmerrie. Ze hangt als een vergankelijke vogelkooi te wachten tot het zichzelf opsloopt en één wordt met de leegte waarin ze hangt te bengelen. Deze leegte kunnen we waarnemen als we uit het raam kijken. Dit vormt de door het omkeren van het beeld oneindige afgrond.

In tegenstelling tot de klassieke meesters, hadden de modernisten niet langer een boodschap aan het realistisch voorstellen van ruimte. Het perspectief is een rationele reductie van een ruimte tot een kubus. Het oneindige is volgens hen niet beschikbaar voor de menselijke waarneming. Hoe zou een systeem gebaseerd op het menselijke zien dan oneindigheid kunnen weergeven (Stedelijk Van Abbemuseum 1990: 31)? Betekenis werd op een andere manier naar voren gebracht. De interpretatie van dingen werd belangrijk. In deze bewogen tijden was men immers niet langer zeker van de verschijning van de werkelijkheid, de grootte of eender wat we fysiek waarnemen (Brüderlin & Stooss 2011: 15). Het perspectief werd gezien als een beperking en diepte werd niet langer samen verankerd met zwaartekracht, want deze laatste werd in deze periode overwonnen. Zweven en gewichtloosheid stond centraal in een wereld. Het suprematisme, waaronder we Lissitzky en Malevitsj kunnen situeren, gelooft in het picturale vlak dat zowel naar voren als naar achter oneindig uit kan zetten. Dit uitzetten gebeurt in een vorm van lagen, de



Figuur 5
Jan Van Eyck, *Lucca Madonna*. Ca. 1437-38. Mixed media op eikenhout, 65,7 x 49,6 cm. Städel Museum, Frankfurt



Figuur 6
Detail waterkruik
Jan Van Eyck, *Lucca Madonna*



Figuur 7
Jeroen Bosch, *De (zogheter) Tuin der Lusten*. 1480-1490. Olieverf op paneel, 220 x 195 cm. Madrid, Prado



Figuur 8
Johannes Vermeer, *De melkmeid*. Ca. 1658-1660. Verf op doek, 45,4 x 40,6 cm. Rijksmuseum, Amsterdam



Figuur 9
Detail muur
Johannes Vermeer, *De melkmeid*

geometrische projectie, het ruiterperspectief oftewel de opmars van het bovenaanzicht. Schilderijen waren niet langer louter decoratieve stukken, het waren studies met een diepere betekenis. Structuren voor een nieuwe samenleving, een nieuwe architectuur werden in deze werken voorgesteld. Voorstellen van ruimte gingen om interactie tussen vormen, leegte en krachten die op elkaar inwerkten, een beschouwing die zich verder richtte dan enkel het picturale vlak (Stedelijk Van Abbemuseum 1990: 27-33). Kan er vastgesteld worden dat in tegenstelling tot de klassieke kunstenaars moderne kunstenaars net iets actiever waren in het gebied, namelijk de afgrond waarrond mijn onderzoek draait? Men gaat op zoek naar een oneindigheid, een isotope ruimte, daar waar alle richtingen even belangrijk zijn (Encyclo 2014). Maar bij het onderhanden nemen van de klassieke meesters, kunnen we echter vaststellen dat ook hier een afgrond duidelijk aanwezig blijkt te zijn. Beide zijn dus van groot belang voor de vorming van mijn persoonlijke visie op de ruimte als afgrond.

Detail en monumentaliteit

We kunnen het werk van de meesters ook in een ander daglicht bekijken, namelijk op vlak van hun detail en monumentaliteit, want als een werk de indruk kan geven dat het groter is/wordt dan zijn objectieve afmetingen, dan kan het detail meer diepte bevatten dan het geheel. Verschillende kunstenaars wisten hierin te slagen en konden hun gevoel in detail zo verfijnen dat detail een immense monumentaliteit weet te verkrijgen en op zichzelf zou kunnen bestaan. Als we zo naar de *Lucca Madonna* van Jan Van Eyck "Figuur 5" kijken, kunnen we opmerken dat de waterkruik niet enkel de rol van waterkruik vervult, maar tegelijkertijd een wereld in zijn glazen gedaante vast houdt. "Figuur 6" Het fenomeen dat zich hier voordoet zou even goed een gegeven op zich kunnen zijn, namelijk de voorstelling van hoe de mens in deze tijden de wereld zag. Als we dit detail vergelijken met het wereldbeeld van Bosch "Figuur 7" zien we namelijk erg veel gelijkenissen. De oppervlakte van de waterkruik zet zich door dit gegeven ineens uit naar een kosmisch groot geheel en overstijgt de ruimte waarin hij zich bevindt. Het idee dat de oppervlakte van deze kruik een hele wereld in zich houdt en daardoor vele keren groter wordt dan de gehele ruimte die op het doek wordt afgebeeld, is enigszins fascinerend.

Van Eyck was niet de enige klassieke meester die met dit soort details te werk ging. Ook Johannes Vermeer kon details brengen als een immense ruimte. In zijn werk *De Melkmeid* "Figuur 8" valt mijn oog direct op de kleine oneffenheden van de spijkers en hun gaten in de muur achter de prominente figuur. De spijker en zijn schaduwslag worden omgeven door een immense leegte die af en toe doorbroken wordt door een spijkergat "Figuur 9". Het lege muurvlak transformeert als het ware voor onze ogen tot een voorstelling van de ruimte, met de spijkers en spijkergaten als mogelijke sterren. Maar maakt dit het echt tot ruimte? Maar al te vaak kijk ik naar een afbeelding van sterren, of sterren zelf, en ik kan ik me niet van de indruk ontdoen dat het eerder om reliëf gaat. Eerder dan dat we met iets groot te maken hebben. Misschien is het de leegte die zich rond de spijker en zijn gaten omgeeft. Deze leegte doet zich voor als een immense ademruimte waardoor we het geheel groter kunnen ervaren dan het werkelijk is.



Figuur 10
Piero della Francesca. De droom van de Heilige Hiëronymus. ca 1450. Olieverf op paneel, 59 x 81,5 cm.
Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

De monumentaliteit waarnaar ik op zoek ga in werken kan zich zowel voordoen als een detail uit het beeld als het gehele beeld op zich. Waar we al eerder dieper zijn ingegaan, namelijk op bepaalde delen van een werk, kunnen we ook het werk als geheel zien als we naar de monumentaliteit kijken. Zo maakte Piero della Francesca beelden waarin reuzen lijken te leven "Figuur 10". Het is alsof het de wereld van de Goden voorstelt en als we er op bezoek zouden gaan, wij als mens maar net zo groot zouden zijn als de romp van de voorgestelde figuren. We kunnen vaststellen dat dit effect bekomen wordt door zijn gebruik van perspectief. Het vluchtpunt dat hij gebruikt, bevindt zich in de buurt van de man met de zweep ter hoogte van zijn schouderbladen. Het oogpunt dat hij ons geeft ligt dus op de eerste plaats al onder de ooglijn van de achterliggende figuren, waardoor Della Francesca ons als toeschouwer kleiner maakt dan deze figuren. De deuren op de achtergrond lijken voor de toeschouwer op zijn grootte gemaakt, maar zijn te laag voor de figuren die in het beeld worden voorgesteld. De discussiërende mannen die de martelling op de achtergrond niet eens lijken op te merken benadrukken dit gevoel voor ons nogmaals, doordat zij nog groter worden voorgesteld. Ze kunnen met hun hoofd maar nipt onder de zuilen. Het rood/roze gebouw rechts achterin, benadrukt de grote en belangrijkheid van de linkse folterruimte, want dit huis met verdiepingen lijkt niet veel groter in zijn totaliteit te zijn dan dat ene verdiep links. Het is dus een grote strijd van grote fenomenen en een spel van dingen en hun monumentaliteit. Het rode gebouw wat in realiteit het grootste gegeven zou kunnen zijn, daar waar het verschillende verdiepingen heeft, wordt kleiner dan de folterruimte, die net groot genoeg is als de gelijkvloers verdiep voor de folteraars en reeds veel te klein is voor de personen op de voorgrond. Dit alles met ons, de toeschouwers als kleinste element, want ons oogpunt ligt het laagste van alle figuren, gaan ons nietig voelen bij het bekijken van dit werk.

Om niet alleen het oog te richten op kunstenaars uit de geschiedenis, kom ik bij de hedendaagse kunstenaar Hans Op De Beeck. Met zijn Staging Silence en Staging Silence 2 toont hij een wereld die hij creëert op zijn, weliswaar, keukentafel. Althans die indruk wordt gewekt. We zien het allemaal gebeuren, twee handen die stap voor stap een scenario uitbouwen op een kleine oppervlakte, dit met alledaagse voorwerpen. Het proces wordt stap voor stap getoond, maar toch komt er een bepaalde reactie naar boven. Zo krijgt deze kleine miniatuurwereld een grootsheid en kan ik me het beeld niet langer voorstellen als een klein gegeven. Hans Op De Beeck weet zijn miniatuur te laten transformeren naar een immense oppervlakte. Want als ik ernaar kijk,



Figuur 11
Hans op de Beeck. *Staging Silence*. 2009. fragment uit film

verlies ik de link met zijn kleinheid en ga ik op in een nieuwe wereld. Het in het begin zo duidelijke idee van de grootte van de werkelijke, de fysieke ruimte waarin het tafereel zich afspeelt, valt helemaal weg en op een bepaald punt schakelt de ruimte over van een klein naar een groot gegeven.

Met behulp van alledaagse voorwerpen, lichtinval, reflectie en verschillende onder- en achtergronden neemt hij de toeschouwer mee in zijn transformaties. Zo wordt stuk voor stuk een deel van de taart weggesneden, valt de decoratie van het geheel op de tafel en wordt het hier en daar wat bijgewerkt door de twee handen, die het geheel gedurende heel de film transformeren. Er worden miniatuurbomen geplaatst in de omgeving en in een kwestie van enkele seconden zien we de transformatie compleet worden. De eens duidelijke taart is niet langer een taart, maar een ruïne, een overblijfsel van wat ooit een tempelachtig gebouw was, waar mensen in leefden omgeven door een verlaten landschap met hier en daar een boom die zijn groeiweg heeft weten te vinden in deze verlaten omgeving. Een stel opgehangen watjes boven een spiegelend vlak, met als achterkant een wand met een lampaansluiting. Weer geven de twee handen, die druk in de weer zijn, ons een idee hoe klein de werkelijke ruimte is. Maar wanneer de peervormige lamp in de daarvoor bestemde aansluiting wordt gedraaid zien we, letterlijk en figuurlijk, het licht "Figuur 11". De peervormige lamp verandert in de zon, die langzaam onder gaat achter de wolken door, boven het water. De monumentaliteit van een beeld kan hierin dus duidelijk erkend worden. Want wanneer klein groot wordt, ontstaat er een sterker geheel dan wanneer groot maar klein is.

Het perspectief uitgediept

Perspectief is een sterk terugkerende factor in bovenstaande assen. Het heeft een sterke invloed op hoe wij een ruimte ervaren. Het geeft ons een beeld over een ruimte op een bepaald moment vanuit een bepaalde positie, want als we deze positie veranderen, verandert ons perspectief. Het perspectief verbergt bijna de ware vorm en geeft ons een verminkt beeld van het oorspronkelijke object of ruimte (Hockney 2002: 197). Daar waar Hockney reeds stelt dat het perspectief ons een idee van oriëntering geeft, stemt El Lissitzky hiermee in. Volgens hem is perspectief een rationalistische reductie van een ruimte tot een kubus. Perspectief geeft ons een gevoel van richting (Stedelijk Van Abbemuseum 2002: 31). Het soort perspectief is bepalend voor de richting die wij ervaren. Zo hebben we het reeds eerder aangekaarte natuurlijke eenpuntperspectief, dat de vluchtlijnen in het beeld laat samenkomen in een punt dat oneindig ver zou liggen (Stedelijk Van Abbemuseum 2002: 31). Bij dit perspectief ervaren we het gevoel dat het beeld zich naar achter beweegt. De diepte trekt zich weg van ons waardoor de afstand een trekkende beweging lijkt te maken, dieper het beeld in. Een tweede, nog niet geziene vorm van het eenpuntperspectief is het omgekeerde perspectief. In tegenstelling tot het vorige ligt het vluchtpunt van deze naar de toeschouwer toe "Figuur 13". De diepte van het beeld komt ons dus tegemoet. Het punt waar de lijnen naar vluchten ligt omgekeerd, waardoor het lijkt of ze vluchten naar een punt voor het beeldvlak in plaats van achter. Hierdoor lijkt de afstand een duwende beweging in onze richting te maken (Stedelijk Van Abbemuseum 2002: 31). Met dit gegeven kunnen we veel duidelijkheid of onduidelijkheid in een beeld scheppen. Wat ligt ver en wat ligt dichtbij, hoe oriënteren we ons in dit gegeven? David Hockney hield zich sterk bezig met dit gegeven in zijn beelden. In zijn werken zien



Figuur 12
David Hockney. *A Bigger Splash*. 1967. Acryl op canvas, 243,8 x 243,8 cm. Trustees of the Tate Gallery, Londen



Figuur 13
David Hockney. *Paint Trolley, L.A.* 1985. 1985. fotocollage, 101,5 x 153 cm. Edition of 2, Vogue



Figuur 14
David Hockney, *Model with Unfinished Self-Portrait*, 1977, olieverf op canvas, 152 x 152 cm.
Private collection, Paris



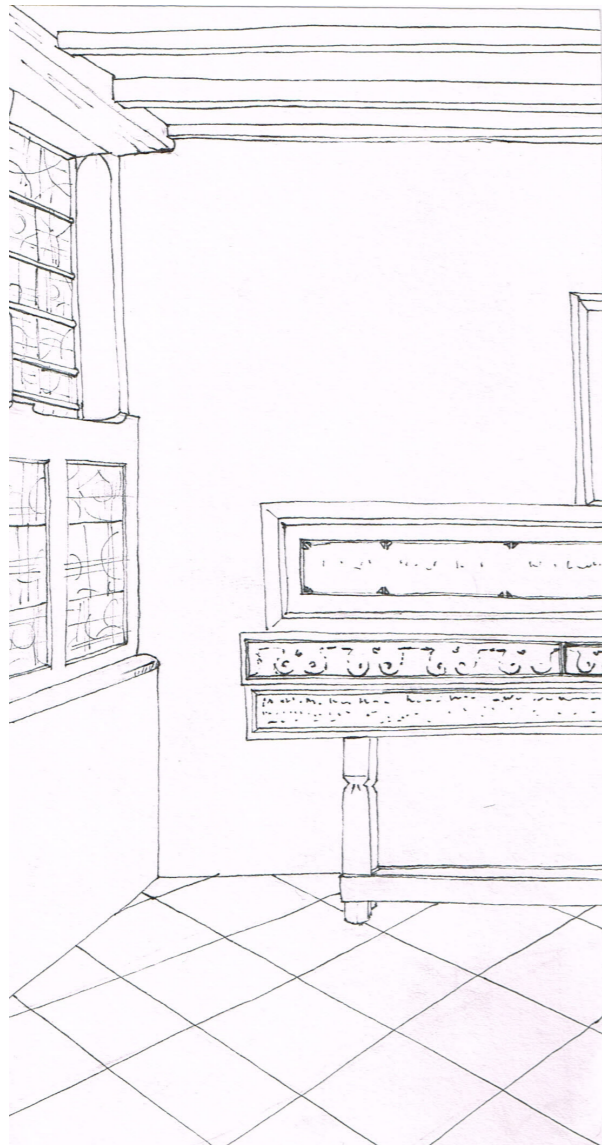
Figuur 15
David Hockney, *A visit with Christopher and Don, Santa Monica Canyon* 1984, 1984. Olie op twee canvassen, 183 x 610 cm.
Collectie van artiest

we vaak conflicten terugkomen tussen verschillende perspectieven die in een beeld gebruikt worden. Een combinatie van diepte scheppende vluchlijnen worden resoluut afgebroken door een soort voorraanzicht van een gebouw op een object dat weinig tot geen diepte heeft "Figuur 12".

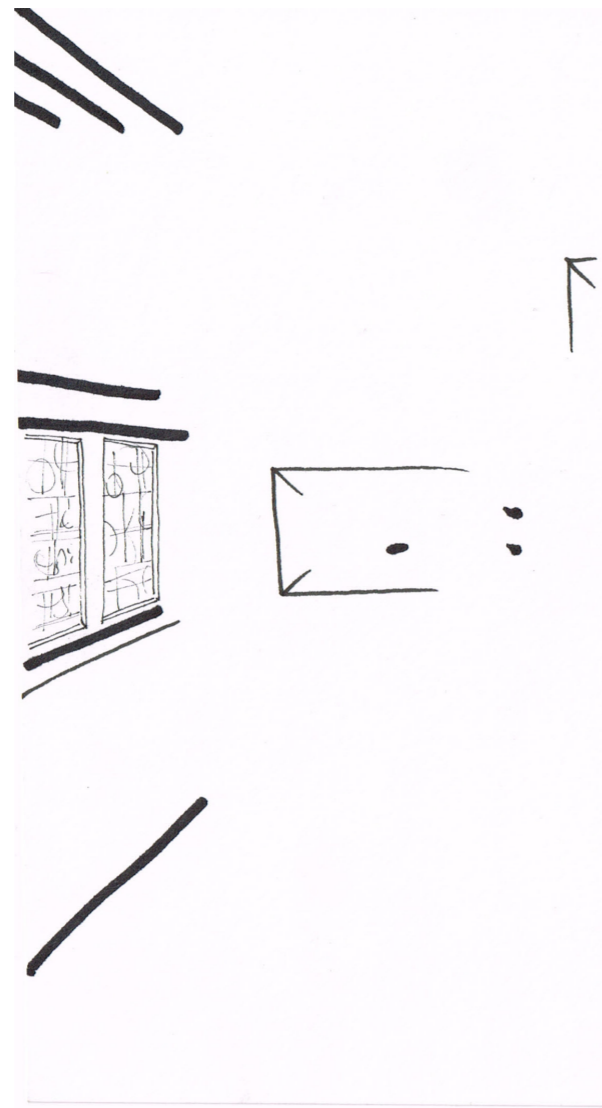
Deze strijd in zijn beelden voert hij bewust uit, als reactie op het natuurlijke perspectief, waardoor hij ons nu een idee van een wereld van chaos in richting geeft (Melia & Luckhardt 1994: 90). Hij wil het gevoel van een object in de ruimte weergeven en wil daardoor verschillende richtingen in één keer laten zien. Dit doet hij door de nabijheid en de afstand tegelijkertijd te laten zien. Met het gebruik van verschillende vormen van perspectief in één beeld, gaat hij een nieuwe kijk ontwikkelen, waarbij de ruimte gelezen en geïnterpreteerd kan worden in alle mogelijke richtingen (Melia & Luckhardt 1994: 170).

Al in zijn eerdere schilderwerken zien we duidelijk de strijd die Hockney voert zijn met het perspectief. De afgrond in deze beelden bevindt zich daar waar de verwarring ons treft. Vluchlijnen kennen niet hetzelfde eindpunt waardoor we de richtingen van het beeld in vraag gaan stellen. Wat is nu juist, en hoe ligt het ene punt dan tegenover het andere? Het is alsof twee verschillende werelden, of twee verschillende versies van één wereld bij elkaar gegoten zijn, als olie en water. Samenvloeien doen ze niet, ze stoten elkaar af, blijven bij hun eigen standpunt: dat wat ik weergeef, is de waarheid. In *Model with Unfinished Self-Portrait* "Figuur 14", is deze dualiteit sterk aanwezig. Achter het eenpuntperspectief speelt zich in dezelfde ruimte een andere wereld af. Zonder grond om op te staan bevindt zich een axonometrische projectie. Een projectie kunnen we niet rechtstreeks onder de noemer perspectief plaatsen, daar waar het geen vluchtpunten kent. Het wordt ook wel eens beschreven als een non-perspectief of een oneindig perspectief. De dieptelijnen lopen parallel en zullen elkaar nooit kruisen, wat wel het geval is bij een gewoon perspectief. Het kent geen horizon en geen verdwijnpunt (Van Der Bijl & Kruisheer 1985: 51-53). Toch is het interessant dit gegeven even aan te halen, omdat het net als het perspectief ook een bepaald dieptebeeld wil weergeven en dit bij modernistische kunstenaars en architecten, zoals ook El Lissitzky en Peter Eisenman, een vaak gebruikt gegeven is.

De dualiteit tussen verschillende gezichtspunten op een object wordt nog sterker in zijn reeks *Joiners*, waar hij zich specifiek gaat richten tot deze combinatie van zichten. De collagewerken tonen objecten langs verschillende kanten in één keer en de nadruk ligt sterk op het omgekeerde perspectief waardoor we de objecten dichterbij gaan ervaren dan wanneer deze in een natuurlijk perspectief werden voorgesteld. Bij het werk *A visit with Christopher and Don, Santa Monica Canyon* 1984 "Figuur 15", zien we dat het werk een grote strijd voert met het perspectief. Hockney's standpunt over dat een ruimte niet vanuit een vast punt bezichtigd moet worden, komt hier sterk voor: Het is een complexe compositie die hij heeft samengesteld op basis van verschillende studies (Melia & Luckhardt 1994: 158). Toch kunnen we stellen dat over het gehele panorama er slechts weinig diepte aanwezig is. Links is dit iets meer dan rechts, door de 'gaten' die ons een verliggende horizon laten zien, die dan ook nog



Figuur 16
Tijskens Myriam. Eerste beeld, eerste fase, eerste studie. 2013. Zwarte pen op papier ca. A5
formaat



Figuur 17
Tijskens Myriam. Laatste beeld, eerste fase, eerste studie. 2013. Zwarte pen op papier ca. A5
formaat

Eigen werk

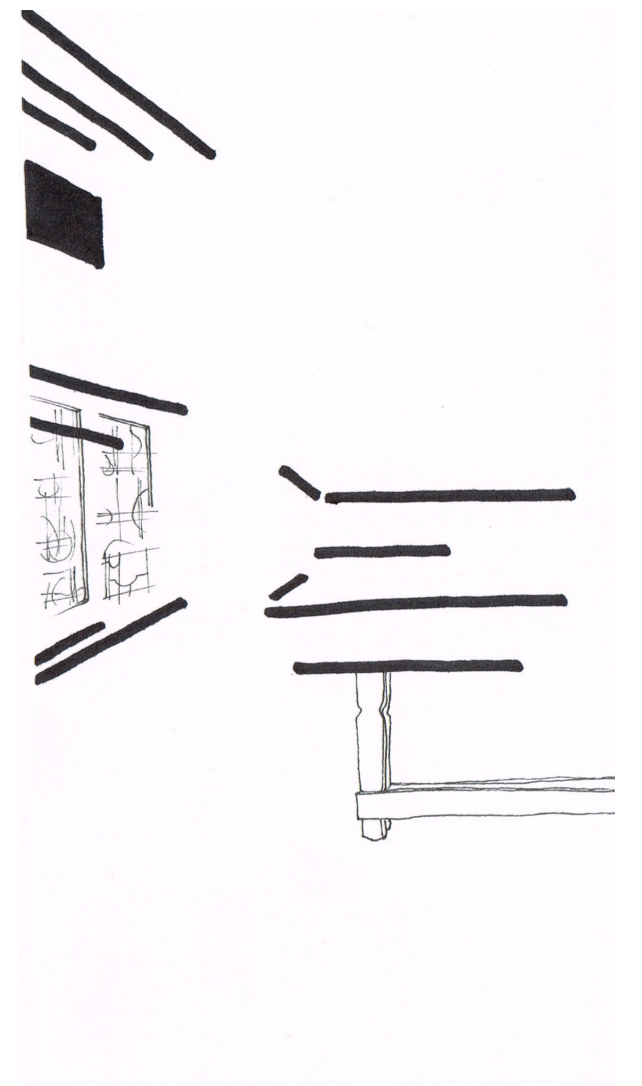
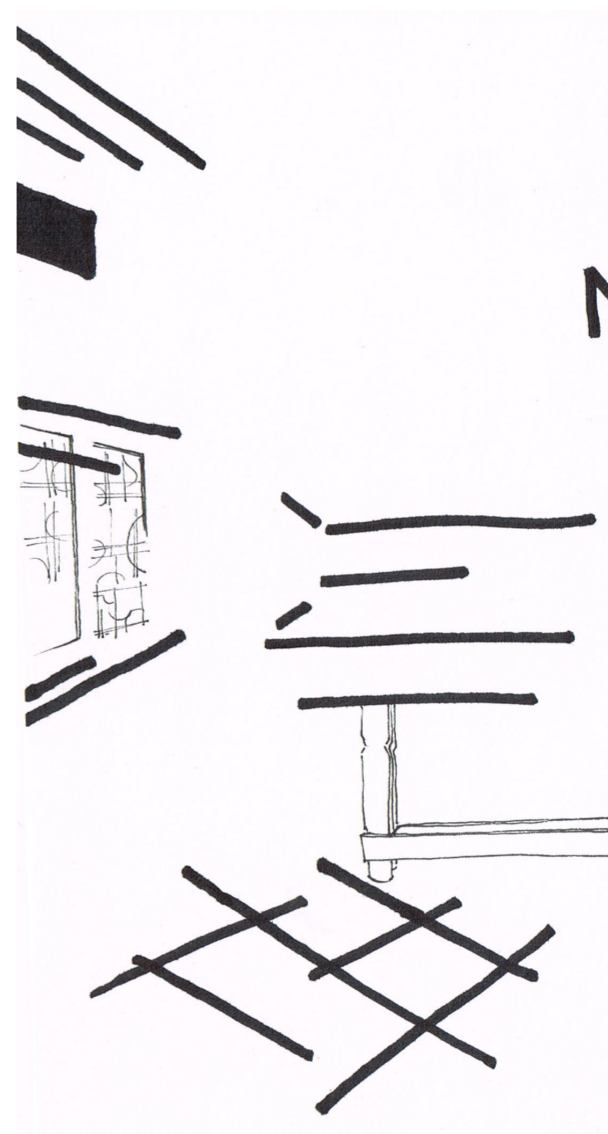
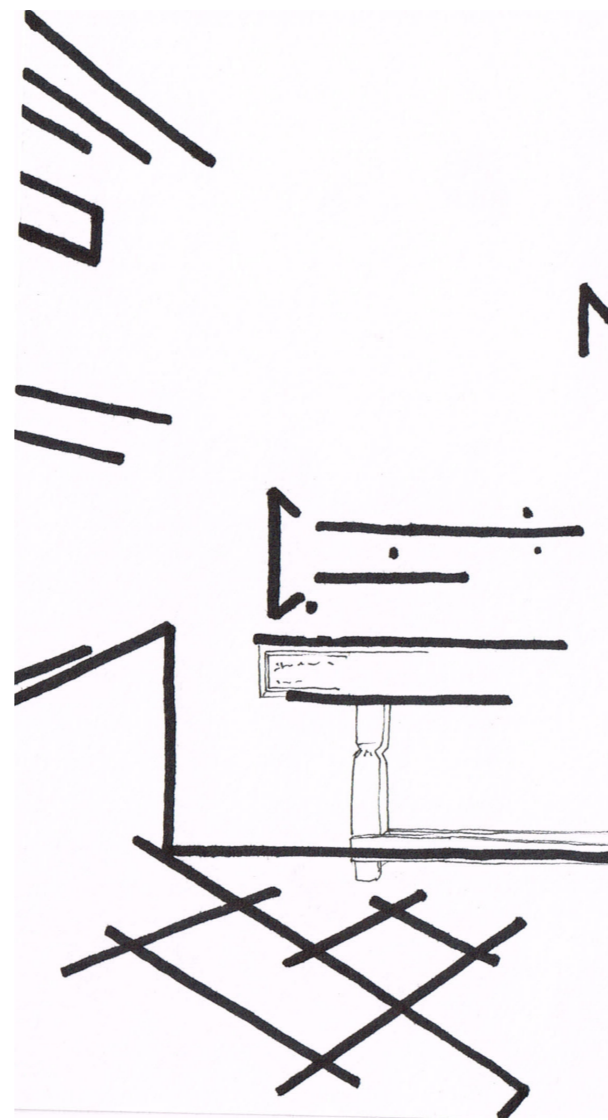
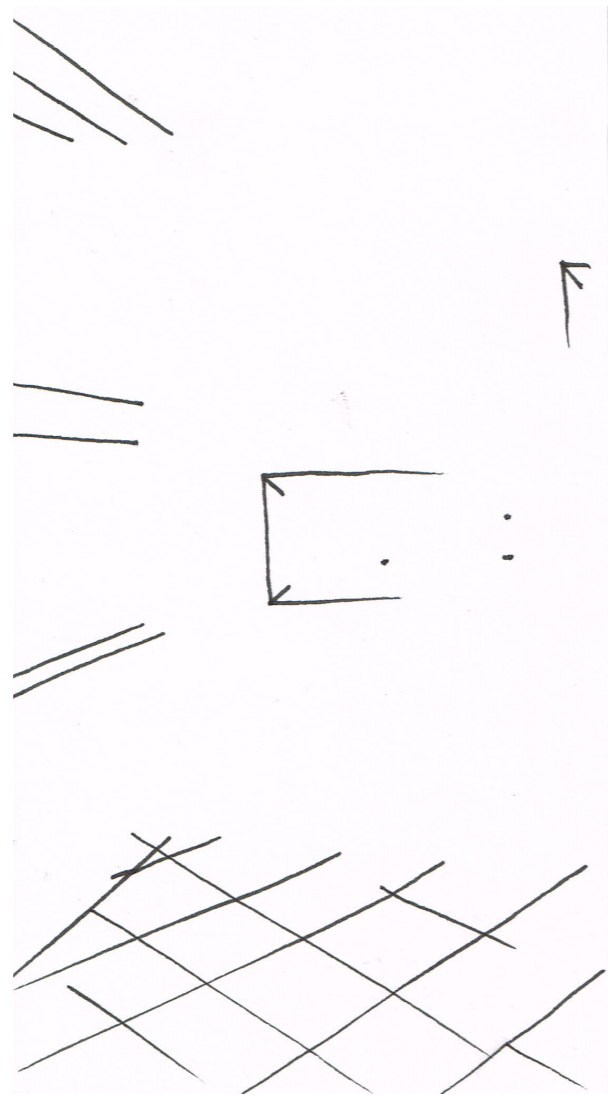
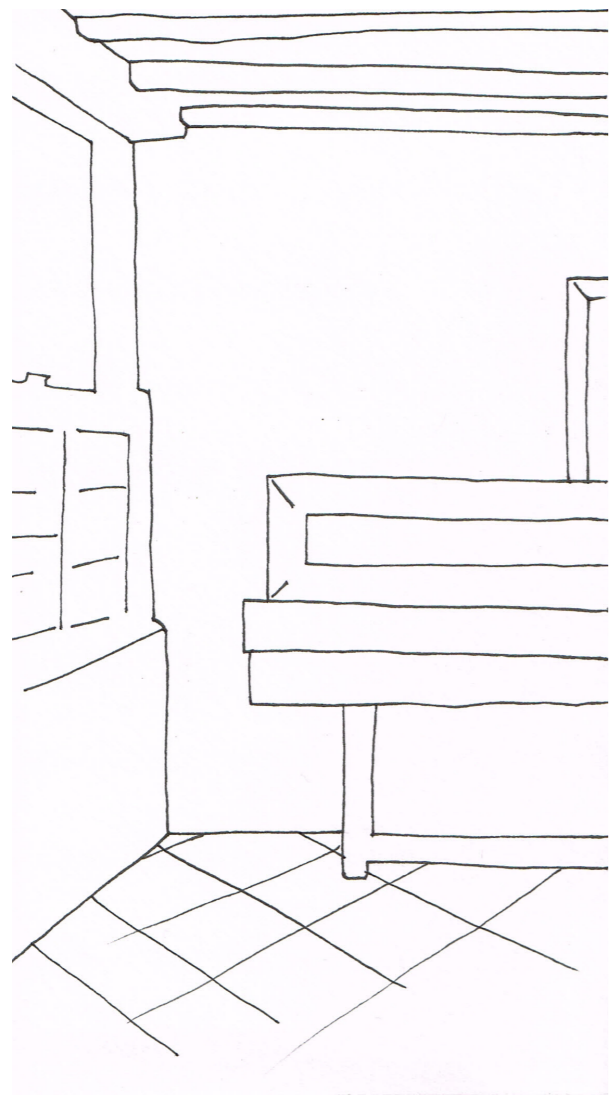
Na een lange zoektocht te hebben afgelegd (en nog steeds verder af te leggen) werd het tijd om een eigen standpunt in te nemen tegenover ruimte. Het beeldend onderzoek dat hierboven werd benaderd bracht veel nieuwe inzichten over hoe ik ruimte kan interpreteren en voorstellen. Maar hoe giet ik al deze gegevens in een voor mij op maat gemaakte visie en belangrijker: hoe begeef ik me naar de afgrond. Een zoektocht die bestaat uit verschillende fases leidt me door een proces waarbij zowel tweedimensionale als driedimensionale studies uit voortvloeien. Fase na fase bewandel ik de rand van dit gegeven, op zoek naar de afgrond en zijn mogelijke gedaantes. Deze zoektocht is een proces, een tocht, waar iedere keer een andere straat ingeslagen kan worden, niet wetende waar de weg ooit zal eindigen en wat er achter de horizon te zien zal zijn. Ik stort me in de afgrond, hopen deze zo vorm te kunnen geven.

Fase I: Vermeer met een vleugje Lissitzky

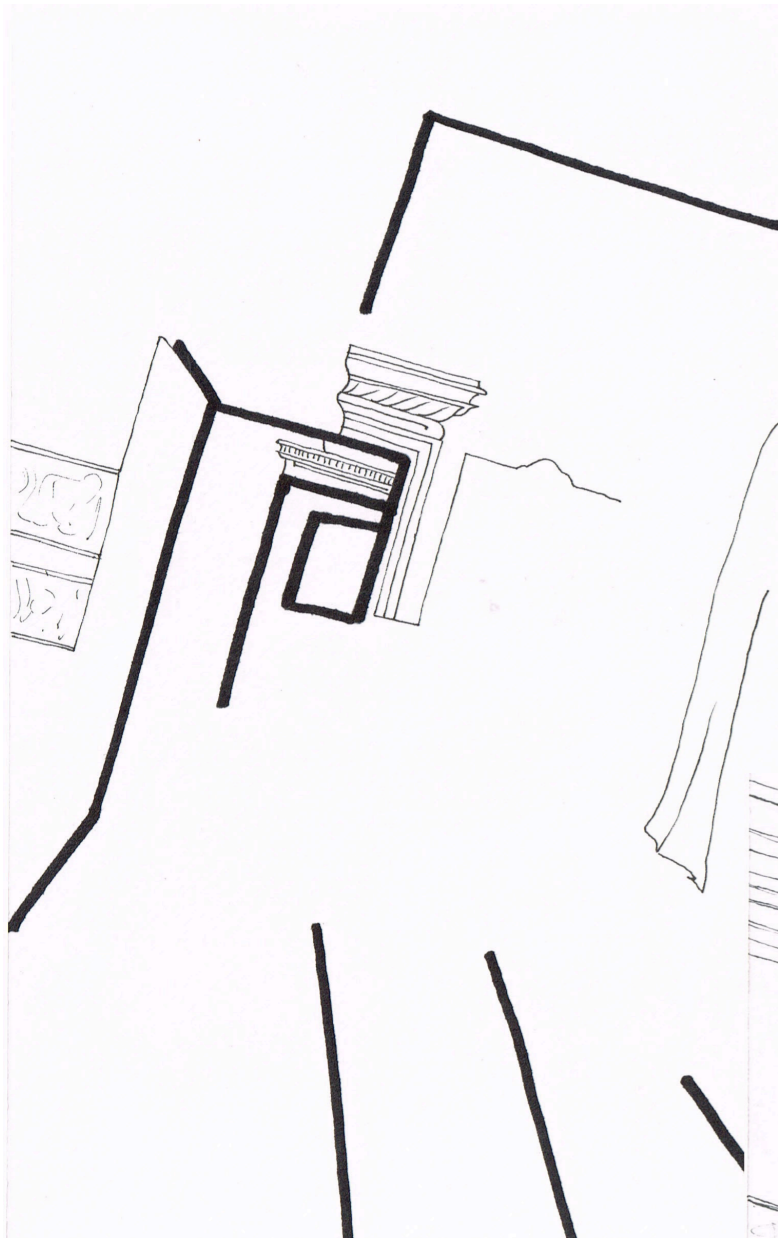
Alle begin is moeilijk. Het eerste woord van dit artikel, de eerste lijn die wordt getrokken op een leeg wit blad, want deze eerste is in onze ogen 'oh zo belangrijk'. Niet wetende waar te beginnen in dit immense gegeven besloot ik te beginnen daar waar mijn voorbeelden mee geëindigd waren. Vertrekkende van verschillende werken van klassieke kunstenaars zocht ik naar de afgrond in het beeld.

Uit voorgaand onderzoek heb ik kunnen besluiten dan kunstenaars als Vermeer en Lissitzky een zeer verschillende visie hebben over hoe de voorstelling van een ruimte en voorstelling in het algemeen in zijn werking gaat. Wat als ik beide visies zou combineren tot één nieuwe visie? Wat komt er uit de bus wanneer klassiek en modern samen een wandeling gaan maken. In veel klassieke werken komt het eenpuntperspectief terug, terwijl men in het modernisme afstand doet van dit gegeven. Volgens Lissitzky en Malevitsj kan het oneindige niet weergegeven worden door een systeem dat zich baseert op de menselijke waarneming (Stedelijk Van Abbemuseum 1990: 35-37). Het perspectief kan het oneindige niet laten bevatten, want deze is te zeer verbonden met de waarneembare wereld (Stedelijk Van Abbemuseum 1990: 31). Ze vinden dat de beelddiepte niet naar een punt moet lopen, maar moet bestaan uit een gelaagdheid van evenwijdig liggende elementen (Stedelijk Van Abbemuseum 1990: 29). Maar wat gebeurt er met de ruimte als we deze twee tegenstrijdigheden met elkaar gaan combineren? Wat als het perspectief dat ons naar één punt wil brengen afgewisseld wordt door de oneindigheid van de gelaagdheid? Persoonlijk gezien kan ik niet weerstaan aan de kracht van het perspectief die me in het beeld trekt, dus waarom zou ik dit weg willen nemen? Wat als het punt waar het ons naartoe leidt eeuwig op zich laat wachten, omdat het vlak voor zijn einde brut de pas wordt afgesneden door vorm van evenwijdige gelaagdheid? Dat zou het voor eeuwig vallen betekenen, dat kan de afgrond zijn.

Met deze filosofie als bagage ging ik te werk op het werk *De muzikles* van Johannes Vermeer "Figuur 3". Tijdens mijn proces liet ik de menselijke figuur in zijn, en verder alle beelden, achterwege "Figuur 16". Mijn essentie ligt dan ook op de ruimte zelf en hoe deze inwerkt op de toeschouwer, als belever. Wanneer we een persoon in de ruimte plaatsen gaat deze ruimte in interactie met die persoon, waardoor ons beeld als toeschouwer op de eerste plaats al beïnvloed wordt en dit was niet de essentie

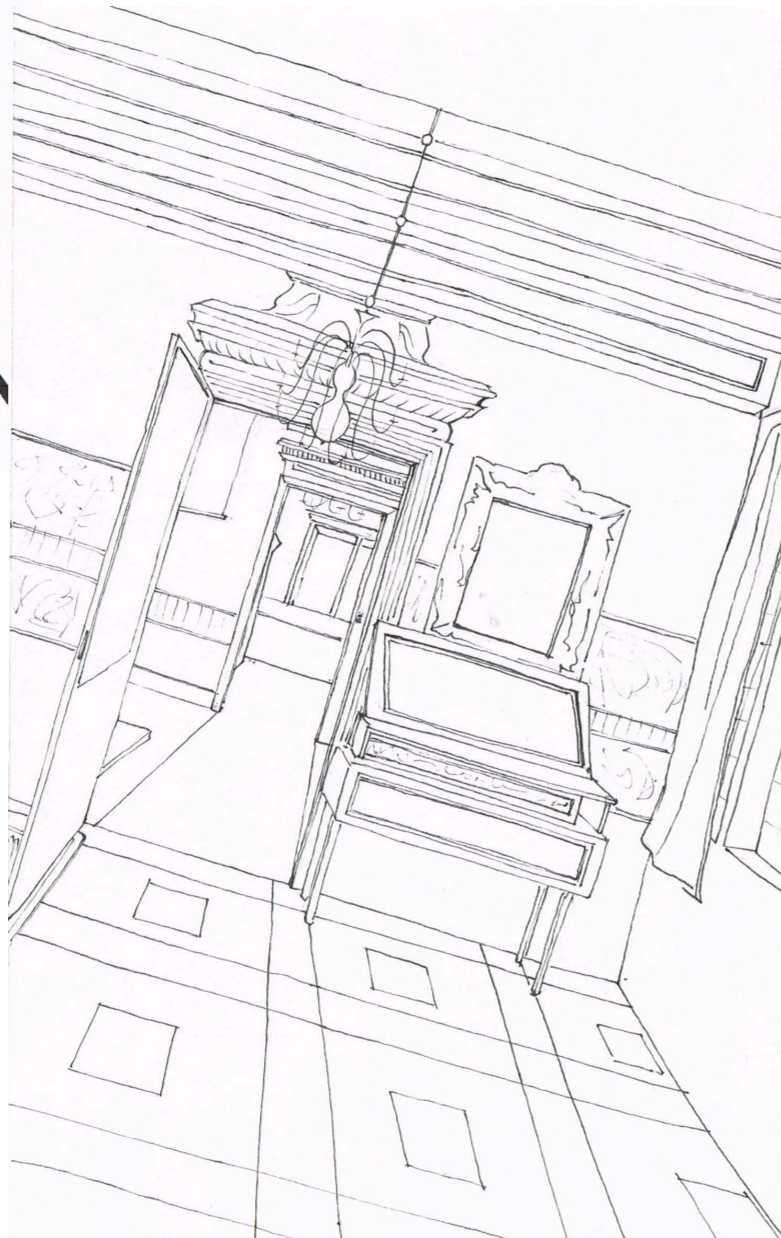


Figuur 18.1 - 18.5
Tijdens Myriam. Overige beelden van de eerste studie in de eerste fase. 2013. Zwarte pen op papier. ca. A5 formaat



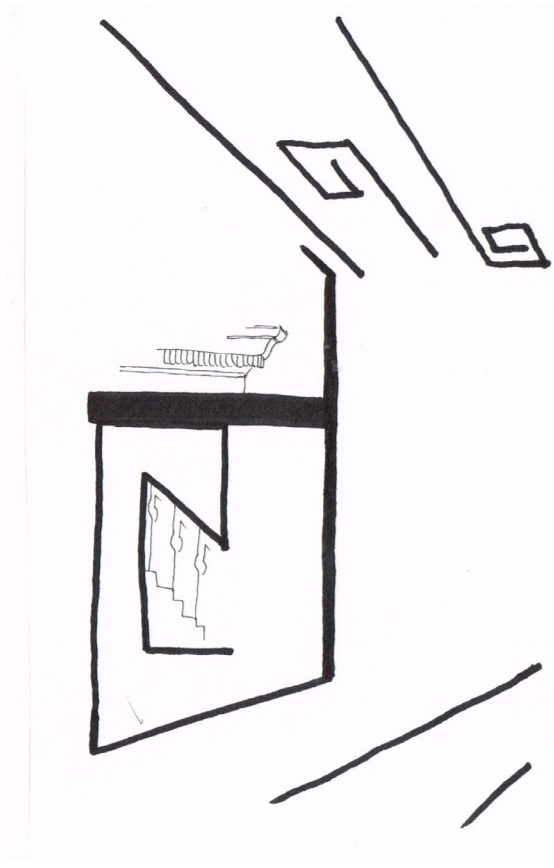
Figuur 19
Tijskens Myriam. Laatste beeld, eerste fase, tweede studie. 2013. Zwarte pen op papier, ca. A5 formaat

Figuur 20
Tijskens Myriam. Eerste beeld, eerste fase, tweede studie. 2013. Zwarte pen op papier, ca. A5 formaat

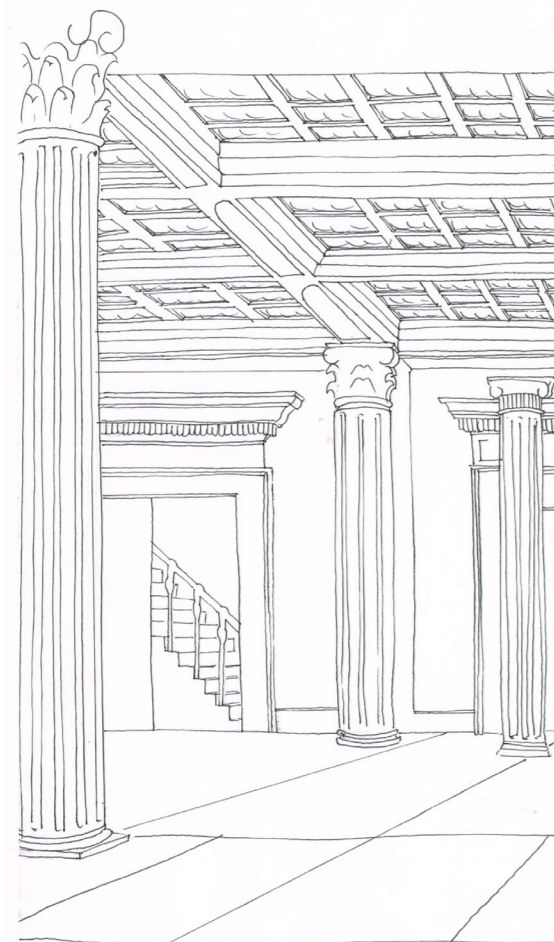


van mijn onderzoek. Na het wegwerken van de menselijke figuur ben ik stap voor stap het beeld beginnen deconstrueren en herconstrueren. Dit proces start met het abstraheren van het beeld "Figuur 18.1- 18.5". Langzaam maar zeker vallen details weg, worden lijnen dikker en speel ik een spel met de dieptelijnen. Door het eindpunt van deze dieptelijnen weg te nemen, lijkt de ruimte in het beeld plots groter. Als ik deze dan ook nog eens extra zwaar zet, wordt deze diepte nogmaals versterkt. Ik stel vast dat door het abstraheren van de beelden langzaam maar zeker de herkenning verdwijnt. Wanneer het oorspronkelijke beeld volledig zoek raakt in de nu immense ruimte, bracht ik enkele zeer herkenbare details terug in het beeld. Dit keer fijn, in een dun pennetje tot in detail uitgewerkt. Een raampartij, een stukje virginaal, om zo de laatste overblijfselen als zwevende elementen terug te plaatsen "Figuur 17". Ze hangen daar, te wachten, niet wetende waar dit om hun heen gaat eindigen, verloren en aan hun lot overgelaten.

Niet alleen Vermeer werd in deze fase op het matje geroepen. Na deze eerste studie volgden nog een tweede en derde reeks beelden. De tweede reeks handelt over het boven reeds besproken werk van Emanuel De Witte, namelijk het werk Interieur met vrouw die op een virginaal speelt "Figuur 2". Zoals eerder aangehaald bezit dit beeld van zichzelf al een zekere afgrond. De diepte, gevormd door de deuropeningen waar de toeschouwer weliswaar in wordt gezogen, is sterk te voelen. In deze reeks ging ik volgens hetzelfde principe te werk als de eerste en later ook in derde reeks, namelijk het deconstrueren en herconstrueren van het beeld "Figuur 20". Details worden weggelaten, bepaalde lijnen verliezen hun eindigheid, ... Ik zocht terug naar eigenschappen in het beeld die de afgrond naar boven zouden brengen, of in dit geval te versterken, daar waar al een zekere 'afgrondgehalte' aanwezig is in het originele beeld. Één ding was duidelijk, het spel dat de deuren speelden had een belangrijke rol in het gehele verhaal. Ik zocht dus naar hoe dit nog beter tot zijn recht kon komen. Door de omlijning van de deuren uit te puren en te benadrukken met behulp van een zware marker, werd het plots heel duidelijk. Mijn tekening nam de vorm van een spiraal aan. Een spiraal die ons naar binnen trekt, maar brut stop in een vlak en geen eindpunt heeft dat zogezegd in de oneindigheid doordraait. Wat zich in dit vlak afspeelt is een grote vraag. We kunnen zijn diepte niet raden, nog de activiteit die er zich voordoet. Het lijkt wel een parallelle wereld. Een ding is zeker, de spiraal wil ons met man en macht in zien te krijgen. Er is geen ontsnappen aan. Ook in dit werk heb ik bepaalde details van de oorspronkelijke kamer teruggeplaatst zoals een deel van de spiegel, de klassieke deurlijst en een stuk gordijn. We zien hoe het gordijn bijna vecht tegen de kracht van de spiraal, maar dit toch niet kan winnen. Het hangt daar te wachten tot het mee opgeslorpt zal worden "Figuur 20", als een arme astronaut die net niets vast kon grijpen bij het vallen, en nu verloren is in die oneindige kosmos (Gravity 2013).



Figuur 21
Tijskens Myriam. Laatste beeld, eerste fase, derde studie. 2013. Zwarte pen op papier.
ca. A5 formaat



Figuur 22
Tijskens Myriam. Eerste beeld, eerste fase, derde studie. 2013. Zwarte pen op papier.
ca. A5 formaat

In de derde en laatste reeks beelden ben ik verder gegaan op Droom van de Heilige Hiëronymus van Piero della Francesca "Figuur 22". Dit reeds monumentale beeld dat ook eerder geanalyseerd werd, was misschien wel de moeilijkste reeks van alle drie. Doordat de monumentaliteit sterk samenhangt met de personages die hierin aanwezig zijn, leek dit beeld in deze fase zeker interessant om ook nog mee op te nemen. Welke eigenschappen blijven over die de ruimte in een afgrond kunnen transformeren als deze figuren wegvielen? De dieptelijnen van de vloer en het plafond waren elementen waar ik me vooral op toe spitste. Dit omdat vooral de vloertegels in het originele beeld een enorme ruimte weergeven. Het zijn geen vloertegels zoals wij ze kennen in onze huiskamer of op het terras, maar het zijn velden die samen een landschap vormen, als een satelliet foto van een gebied vol akkervelden. Al abstraherend en eliminerend begon ik de ruimte uit elkaar te halen. Net zoals bij de vorige twee reeksen kwam ik op een gegeven moment tot een aantal 'Keith Haring-achtige' beelden.

Dan wist ik ondertussen dat ik te ver was gegaan. Het werd tijd details terug te brengen in deze zweverige chaos om zo de rand van de afgrond te vinden. Deze afgrond kreeg de vorm van een zone, gevangen tussen boven en onderliggende dieptelijnen. De ruimte tussen deze twee hoogtes wordt behouden door de zuil die enkel nog een deel van zijn boven- en onderkant bezit en niet weet hoelang hij dit nog kan houden. Tussen deze twee hoogtes bevindt zich een doorgang naar een nieuwe zone, die een stabielere indruk geeft dan de ruimte waar we ons op dit moment in begeven. Hoe groot deze ruimte is en hoever deze zich uitstrekt is echter de vraag. We kunnen dit enkel gewaar worden door het risico te nemen en erin te duiken. Het is hier dat de afgrond volgens mij zijn vorm aanneemt. We worden in het ongekende gedwongen, niet wetende wat we daar gaan tegenkomen en of we daar ooit terug uit gaan geraken "Figuur 21".

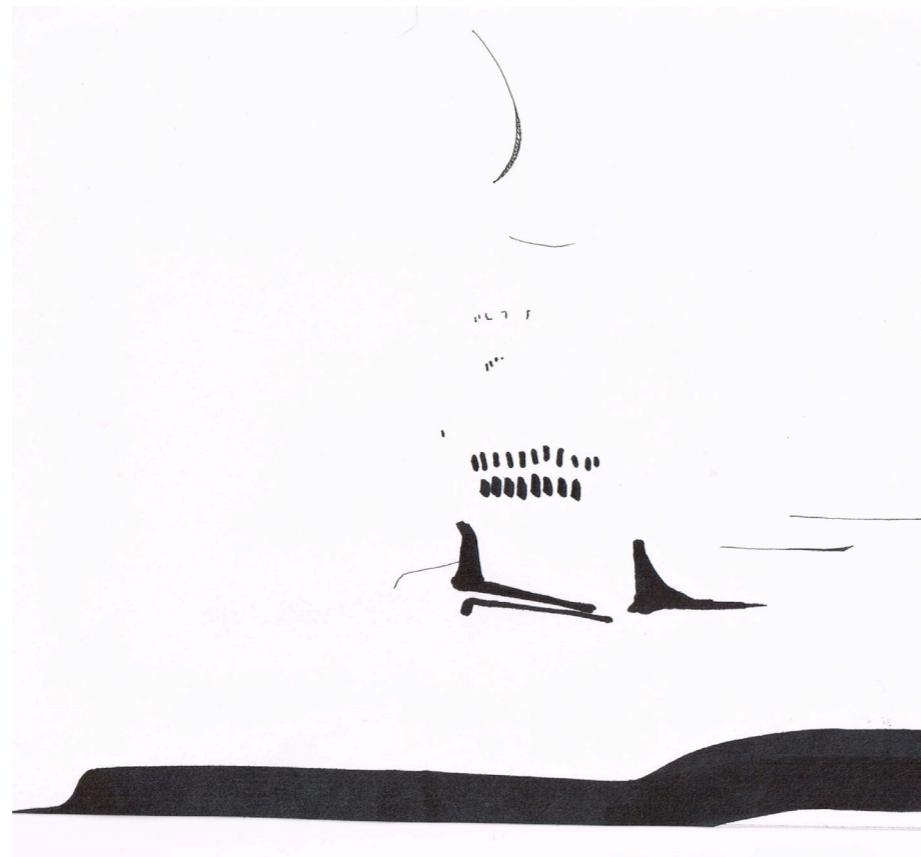
Fase 2: onrust en rust

Daar waar de vorige fase soms wel eens beschreven werd als onpersoonlijk, besloot ik in de tweede fase van mijn werk de focus te leggen op mijn rechtstreekse, dagelijkse omgeving. Deze fase verliep in twee subfases, namelijk een eerste, onrustige fase gevolgd door een rustige fase.

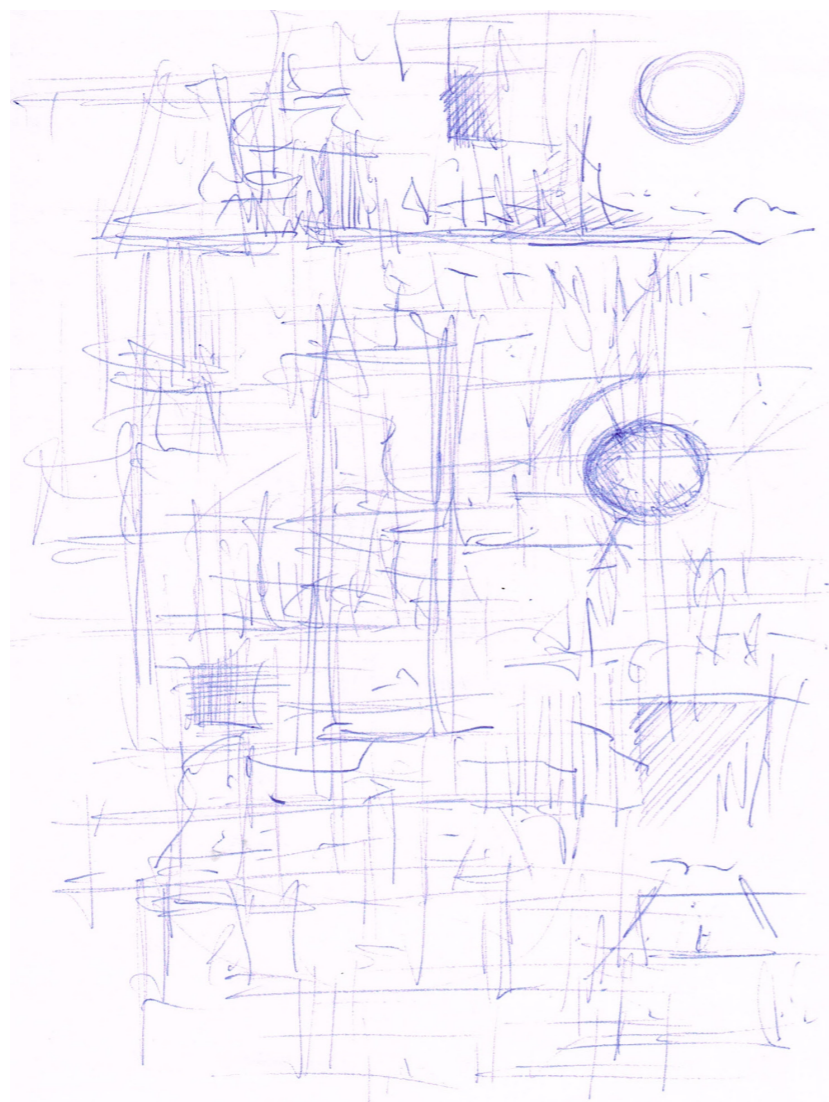
In de onrustige fase "Figuur 24" werd ik vooral geïnspireerd door de visie over ruimte van Alberto Giacometti. Ruimte volgens hem kent geen concrete grenzen, wordt opgebouwd uit objecten en deze objecten bezitten een soort ondefinieerbare sfeer. Deze sfeer gaat in interactie met de daarnaast liggende sfeer van een ander object. Al deze sferen dringen zo de sfeer van de toeschouwer binnen en zorgen voor de ervaring van een bepaalde ruimte (Brüderlin & Stooss 2011: 15). We kunnen ons niet langer vertrouwen op de verschijning van de werkelijkheid, de grootte of eender welke eigenschap die we fysiek waarnemen (Brüderlin & Stooss 2011: 15). Zijn beelden kennen een tweestrijd tussen een gelukkige volheid en een dreigende leegte (Brüderlin & Stooss 2011: 23). Na het lezen van zijn bedenkingen en het bekijken van zijn werk veranderde de ruimte om me heen. Als we niet langer zouden vertrouwen op wat we fysiek waarnemen, hoe zou de ruimte er dan uit kunnen zien. Als alle lijnen zouden doen waar ze zin in hadden, de grootte konden aannemen waar ze zich het best bij zouden voelen, in welke chaos zou dit dan eindigen? Met deze gedachte in het achterhoofd begon ik beelden te maken. Ik zat aan tafel en iedere lijn of vorm die ik waarnam zette ik op een andere manier op het blad, met een andere grootte en in een andere richting. De eens zo vertrouwde keuken veranderde op mijn blad zo al snel in een chaos van gegevens. Het werd een druk spel van losgeslagen lijnen, waar geen teken meer was van de fysieke wetten waar we in het dagelijkse leven mee geconfronteerd worden.

Na deze wirwar van lijnen besloot ik in de tweede subfase terug alles op een rijtje te zetten. De chaos van de beelden uit de eerste fase werd me wat teveel en ik zocht naar rust. Terugkoppelend naar het onderzoek rond detail en monumentaliteit bij werken van verschillende meesters, besloot ik mijn opgedane kennis om te zetten in eigen beelden. Net als in de onrustige fase zou ik me hierbij gaan baseren op mijn directe omgeving. Ik zocht naar details in mijn waarneming die me meer konden vertellen dan wat ze me op het eerste zicht lieten zien. Door het soms dichtknippen van een oog, het door de wimpers kijken of abstraheren en elimineren van bepaalde elementen (als terugkoppeling naar de eerste fase) kwam ik zo tot nieuwe beelden, waarvan de oppervlakte groter geïnterpreteerd kon worden dan de werkelijke afmetingen "Figuur 23" "Figuur 25".

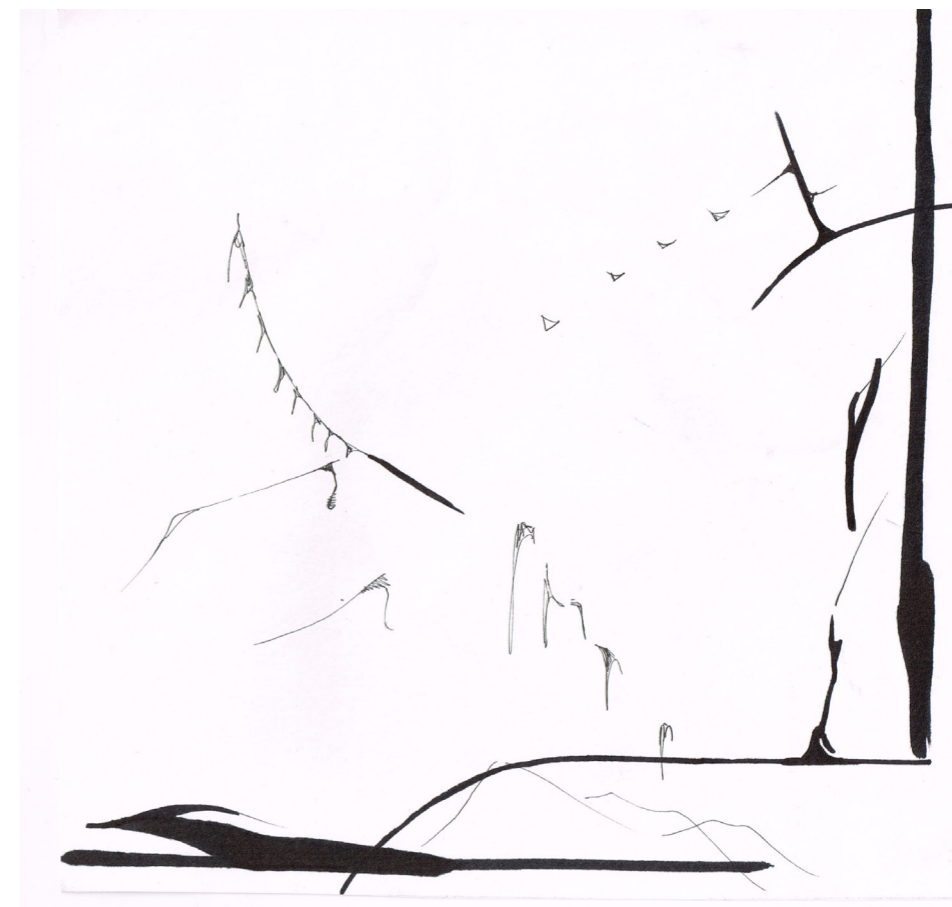
Details van een vogelkooi worden velden, een stuk meloen wordt een besneeuwd gebergte, rivieren en andere oppervlaktes worden zo geboren in een ooit saaie kamerhoek. De afgrond bevindt zich in ieder klein hoekje, want wanneer we echt kijken, kan een klein deel van de ruimte plots groter worden dan de ruimte zelf en verteld het hoe een dagdagelijks gegeven plots zo anders geïnterpreteerd kan worden. En ik merk dat ik mezelf verlies in de monumentaliteit van een klein detail, daar waar de afgrond ligt te wachten.



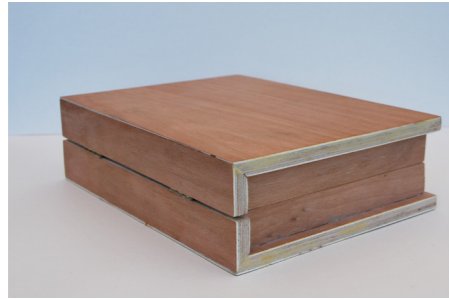
Figuur 23
Tijdsken Myriam. Tweede fase, rustige periode. 2014. Zwarte pen en marker
op papier. ca. 15 x 15 cm



Figuur 24
Tijskens Myriam. Tweede fase, onrustige periode. 2013. Balpen op papier.
ca. A5 formaat



Figuur 25
Tijskens Myriam. Tweede fase, rustige periode. 2014. Zwarte balpen en marker op papier.
ca. 20 x 20 cm



Figuur 26.1- 26.3
Tijskens Myniam. Derde fase, Studie van de ruimte. 2013-2014. Artist book, hout, wit karton.
ca. 20 x 27 x 8 cm

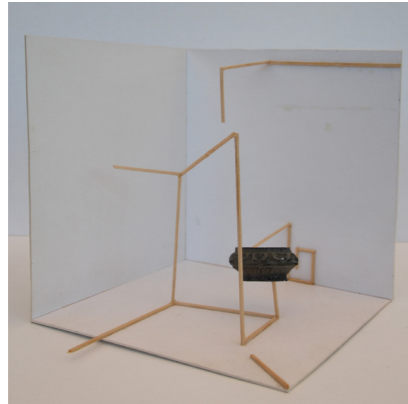
Fase 3: Studie van de Ruimte

Parallel lopend met de vorige twee fases ontwikkelde ik het project Studie van de Ruimte "Figuur 26.1-26.3", een artistiek boek gebaseerd op mijn onderzoek naar ervaring van de ruimte rondom ons, de ruimte als afgrond. Startend vanuit het idee dat architectuur het boek is van het menselijk bestaan, ging ik aan de slag met de eigenschappen die het boek bezit, om zo tot een nieuwe vorm/versie van het begrip boek te komen.

Hoe de mens geleefd heeft kunnen we aflezen in de architectuur rondom ons. Geschiedkundige gebouwen vertellen ons over de gewoontes en huiselijke sferen uit de periode dat het geheel werd opgezet, maar ook bij het afbreken van een rijhuis kunnen we tegen de zijgevel van een nog staand huis aflezen welke kamer zich tegen deze wand bevond en beter, wat de functie was en welke sfeer deze uitstraalde (figuur). Als we de architectuur als een boek zien, kunnen we stellen dat de stenen als letters fungeren en de gebouwen samen een alfabet vormen. Alle gebouwen vertellen een verhaal.

De Ruimte om ons heen bepalen we zelf als subject, het bestaat uit een interactie tussen objecten en personen. Door deze ruimte te bezetten met gegevens gaan we de ruimte vormgeven, orde brengen in de chaos en dat punt vinden waardoor het voor ons leefbaar wordt. Met deze gedachte in het achterhoofd heb ik het Studie van de Ruimte ontwikkeld. Deze boekvorm zou de lezer de mogelijkheid geven het verhaal naar zijn/haar hand te zetten. Zoals het voor deze persoon het beste aanvoelt. Bladzijden worden uit hun katern getrokken en gaan op zichzelf bestaan, hebben niet langer een volgorde maar kunnen keer op keer herschikt worden. Op deze manier ontstaat er een oneindige hoeveelheid aan variëteiten en combinaties, iedere keer anders, juist zoals de lezer het op dat moment beslist.

Peter Eisenman, een architect uit de twintigste eeuw, werd voor dit project een van de grootste inspiratiebronnen. Zijn Investigatory Projects is een zoektocht waar hij op zoek gaat naar de natuur tussen de relatie tussen vorm en betekenis in architectuur (Davidson 2006: 40). Peter werd ook geboeid door de relatie tussen de bewoner en zijn woning. Wanneer een eigenaar zijn huis binnenkomt, ziet Peter deze als een indringer, die zo snel mogelijk het bezit terug wil winnen en daardoor hij de compleetheid en de zuiverheid van de oorspronkelijke architecturale structuur gaat vernietigen. Hij ziet dit niet als een negatief, maar een positief aspect. Het gaat hem namelijk niet zozeer om de compleetheid van de architecturale structuur, gebracht door de architect, maar om de afwezigheid van betekenis in deze omgeving (Davidson 2006: 44). De eigenaar wil betekenis brengen en wordt zo aangezet tot een nieuwe vorm van participatie en gaat reageren op de gegeven structuur. Dit is wat design volgens Eisenman doet, het voert een onderzoek naar de mens zijn latente capaciteit in het begrijpen van een door een ander mens gemaakte ruimte (Davidson 2006: 44). Nog belangrijker is de manier waarop hij deze Investigatory Projects gaat vormgeven. Hij ontwikkelde een basismodel waaruit al zijn ontwerpen ontstonden. Op basis van regels zoals rotatie, compressie en existentie bracht hij basisvormen als de lijn, het vlak en het volume in beweging. Dit resulteerde in een gegeven dat zichzelf vorm ging geven. Deze logische formule werd steeds opnieuw herbruikt om tot een nieuw



Figuur 27
Tijskens Myriam, Emanuel renoveert. 2014. Maquette



Figuur 28
Tijskens Myriam, Drie dimensionale studies. 2014. Maquette

ontwerp te komen, een nieuw gebouw (Davidson 2006: 44).

Net als zijn Investigatory Projects, wou ik ook een structuur ontwikkelen die het verhaal gaat vertellen die door iedere gebruiker kan worden aangepast, maar steeds op hetzelfde systeem berust. Zo ontwikkelde ik een hard houten cover, waarin zich elementen, met name kaarten, als bladzijden voordoen. Het lezen van het boek gaat niet volgens de klassieke methode. De lezer gaat het verhaal bouwen, wordt aangezet tot participatie en het boek vraagt om interactie, anders zal het nooit gelezen worden. Insnedes op maat werden voorzien zodat de verschillende kaartjes steeds in elkaar zullen passen. De lezer kan de kaarten plaatsen zoals hij/zij dit wenst. Op deze manier bekomt iedere lezer zijn eigen verhaal en vertelt het bekomen verhaal ons iets over de lezer; net als architectuur ons verteld over zijn inwonende.

Fase 4: oneindige mogelijkheden

In de vierde en laatste fase van het eigen werk ga ik op zoek naar de afgrond in driedimensionale structuren. Na het project Studie van de Ruimte had ik een enorme honger naar dit driedimensionale bezig zijn. Het gaf nieuwe inzichten, de mogelijkheid om letterlijk in het beeld te stappen en het nu langs alle richtingen te bekijken. Ik besloot dus de bovenstaande drie fases in de vierde te verenigen.

Hoe kan ik deze afgrond vinden in een driedimensionaal werk? Door het terugkoppelen naar de vorige fases van mijn werk kwam ik zo langzaam maar zeker tot antwoorden. Startend met beelden uit de eerste fase, meer bepaald uit de reeks bewerkingen van Interieur met vrouw die op een virginaal speelt van Emanuel De Witte waagde ik een poging naar de driedimensionale wereld. Het originele beeld was een projectie van een ruimte die De Witte voor zich had. Wat als ik deze door mijn bewerkte ruimte opnieuw projecteer in de ruimte? Met tweedimensionale beelden van deze ruimte als aanzichten zette ik de ruimte opnieuw uit in de vorm van een maquette. Een nieuwe ruimte werd geboren, gebaseerd op een klassiek beeld en vormt een reconstructie van de oorspronkelijke ruimte waar de afgrond zichtbaar wordt. Een compositie van houten balkjes en decoratieve elementen en details. "Figuur 27" Daarnaast ging ik ook verder met het experimenteren met de vormen van het schuifstelsel dat ik gebruikte in het Studie van de Ruimte. Het verhaal dat ik daar zelf recht heb gezet gaf me namelijk een zeer modernistische sfeer: Hoe kan ik mijn volgende ontwerpen dit modernisme laten overstijgen? Dit is de vraag die me de laatste maanden heeft beziggehouden. Constante zelfbevraging leidde me van het ene naar het andere. Door middel van schuine vlakken, insnedingen, het veranderen van de vorm en het terugschakelen naar vorige ontwerpen, zowel twee- als driedimensionaal, zorgden voor mijn huidige ontwikkelingen "Figuur 28". Gebouwen die ik op mijn weg tegenkom zoals het Jüdenmuseum in Berlijn, ontworpen door Daniel Libeskind, brengen een nieuwe kijk op mijn ontwikkelingen. Naast Libeskind en Eisenman was ook Zaha Hadid⁵ een van de architecten die mij inspiratie brachten. Door haar ontwerpen te baseren op tekeningen van El Lissitzky en Malevitsj wist ze deze twee dimensionale suprematistische werken in een driedimensionaal jasje te steken (Galerie Gmurzynska 2010: 21).

De afgrond is nabij, ik kan hem bijna voelen, maar hij zit goed verstopt want ik heb hem tot nu toe in deze fase nog niet gevonden. Om van deze laatste gedaante van de afgrond te kunnen genieten zal deze bezichtigd moeten worden in de Expo tentoonstelling, waar ik hopelijk al mijn gedaantes van de ruimte als afgrond aan het publiek kan presenteren.

Conclusie

De afgrond bevindt zich daar waar de vanzelfsprekendheid wegvalt en we terecht komen in één grote chaos. Dit vormt een isotrope ruimte zonder links of rechts, boven of onder, waar ik mijn weg niet meer uit weet te vinden, waar ik mezelf kwijt raak. Een ruimte kan deze afgrond bezitten zonder dat deze rechtstreeks zichtbaar is. Zo vinden we in geschiedkundige werken reeds sporen van dit gegeven terug. Deze zijn misschien niet bewust in deze werken geplaatst, maar des te min zijn ze wel aanwezig. Hoe we deze afgrond bekomen kan op verschillende manieren. Dit kan door het wegnemen of het manipuleren van de zwaartekracht waardoor we ons gevoel met de fysieke wereld kwijt raken en ons in een nieuwe wereld gaan bevinden. Het kantelen van beelden kan leiden tot een sterkere beleving van het beeld, een versterking van andere factoren zoals de diepte van het beeld en ons het idee geven dat we tuimelen in een wereld waar boven onder wordt en omgekeerd, alsof ik in het universum hang te bengelen, niet wetende waar dit allemaal ooit zal eindigen.

Door diepte en perspectief kunnen de lijnen ons een duidelijk beeld geven over de werkelijke grootte van de ruimte, maar dit kan ons net zo goed volledig op het verkeerde spoor zetten. Eenpuntperspectief kan een beeld naar achteren sturen en naar voor halen, waardoor we het dichterbij of verder af gaan ervaren. Hoewel dit omstreden gegeven doorheen de eeuwen achterhaald zou worden in het modernisme en vervangen wordt door de gelaagdheid, krijgen we een nieuwe vorm van diepte ervaring. Dit vormt dan ook tot een gegeven die volgens de modernisten een antwoord kan geven op de voorstelling van het oneindige, wat zeker geen onbelangrijk aspect is als we het over de afgrond hebben. Maar het is pas wanneer ik perspectief ga combineren met de gelaagdheid, dat ik mijn vorm van een afgrond bereik, namelijk het oneindig wachten op het einde, als wachten op Godot, zonder dat hij ooit zal komen. Het perspectief wekt de nieuwsgierigheid op, lijkt ons naar het einde te leiden, maar wordt dan bruut afgesneden door de gelaagdheid, waardoor het einde ergens kwijt is geraakt in een nieuwe ruimte, die gestuurd wordt door een heel andere visie, een heel ander opzicht.

Het detail vertelt ons soms meer over een ruimte dan wat we zelf weten. Zo wordt de waterkruik van Van Eyck plots groter dan de wereld van Bosch, waardoor ofwel Van Eyck zijn kamer zo groot is als ons universum of Bosch zijn wereld niet groter dan een boltas. De interpretatie van deze details laat ons toe de afgrond te ontdekken in een kamerhoek. Wat we eerst niet zagen, wordt nu zo duidelijk waardoor we ons in een spiraal van gedachten kunnen verliezen over waar we ons nu eigenlijk bevinden. Een nooit eindigende cyclus die van een gordijn overgaat in een landschap en terug. Wanneer wordt een kleine ruimte groot, een grote ruimte klein en wat is de meest waardevolle van de twee? Een grote kleine ruimte is in mijn onderzoek het meest waardevol uitgekomen. Iets kleins dat meer wil zeggen als iets groot heeft volgens mij een grotere waarde dan eender welke fysieke afmeting.

De ruimte doet iets met het subject. Het geeft ons een bepaald gevoel, of laat ons volledig koud. Het is een subjectief gegeven dat ieder op zijn/haar eigen manier beleeft. Toch denk ik dat ik u met dit artikel een nieuwe manier van kijken heb kunnen gunnen op deze ruimte om ons heen.

Bibliografie

Literatuur

Boeken

Broos, Ben & Arthur K. Wheelock jr. (1995). *Johannes Vermeer*. Zwolle: Uitgeverij Waanders

Brüderlin, Markus & Toni Stooss. (2011). *Alberto Giacometti. The origin of Space*. Ostfildern: Hatje Cantz

Claes, Jacques. (1970). *De dingen en hun ruimte. Een megalithische studie van de perspectivische en van de niet- perspectivische ruimte*. Antwerpen: De Nederlandse boekhandel

Davidson, Cynthia. (2006). *Tracing Eisenman*. London: Thames & Hudson

De Graeve, Peter. (2003). *Friedrich Nietzsche: chaos en (ver)wording*. Amsterdam: Uitgeverij SUN

Galerie Gmurzynska. (2010). *Zaha Hadid and suprematism*. Ostfildern: Hatje Cantz

Hockney, David. (2002). *Geheime kennis. De herontdekking van de verloren gegane technieken van de Oude Meesters*. Gent- Amsterdam: Ludion

Melia, Paul & Ulrich Luckhardt. (1994). *David Hockney, Paintings*. New York: Prestel

Stedelijk Van Abbemuseum. (1990). *El Lissitzky: architect, schilder, fotograaf, typograaf*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum

Proefschriften

Lambeens, T. (2013). *Sensatie en Beeldende Zwaartekracht*. Ongepubliceerd tijdschrift (PhD) Universiteit Hasselt

Tijdschriften (online tijdschrift)

Van der Bijl, Rob & Niek Kruisheer. (1985). *Een Lineaire wereld. Over het werk van Theo Jansen*. p. 51-57, Geraadpleegd op 02-05-2014: <http://www.oasejournal.nl/nl/issues/910/EenLineaireWereld#051>

Website

Op de Beeck, Hans. (2014). *Art Works 2009 (Staging Silence) & 2013 (Staging Silence 2)*. Geraadpleegd op 10-03-2014: <http://www.hansopdebeeck.com>

Encyclo (2014). *Isotroop*. Geraadpleegd op 22-12-2013: <http://www.encyclo.nl/begrip/isotroop>

Beeldmateriaal

Media als inspiratie

Inception. (2010) DVD. Directed by CHRISTOPHER NOLAN. Burbank: Warner Bros Studios

Gravity (2013) FILM. Directed by ALFONSO CUARON. Burbank: Warner Bros Studios

Bibliografie

Afbeeldingen

Afbeelding 1, 16, 17, 18.1-18.5, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26;1- 26.3, 27, 28: eigen werk. Tijskens Myriam (2013-2014).

Afbeelding 2: ALMA (2014). *Database: Interieur met vrouw aan het virginaal* (online image). Beschikbaar op: [http://alma.boijmans.nl/en/object/2313%20\(OK\)/?throughsearch=true](http://alma.boijmans.nl/en/object/2313%20(OK)/?throughsearch=true)

Afbeelding 3: Broos, Ben & Arthur K. Wheelock jr. (1995). *Johannes Vermeer*. Zwolle: Uitgeverij Waanders. p. 129

Afbeelding 4.1-4.3: zie afbeelding 2

Afbeelding 5/6: Wikimedia (2002). *File:Jan van Eyck 076.jpg* (online image). Beschikbaar op: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_076.jpg

Afbeelding 7: Marijnissen, Roger-Henri. (1996). *Bosch*. Tiel: Uitgeverij Lannoo. p. 42

Afbeelding 8/9: Broos, Ben & Arthur K. Wheelock jr. (1995). *Johannes Vermeer*. Zwolle: Uitgeverij Waanders. p. 108

Afbeelding 10: Hockney, David. (2002). *Geheime kennis. De herontdekking van de verloren gegane technieken van de Oude Meesters*. Gent- Amsterdam: Ludion. p. 125

Afbeelding 11: Op de Beeck, Hans. (2014). *Art Works 2009 (Staging Silence) & 2013 (Staging Silence 2)*. Geraadpleegd op 10-03-2014: <http://www.hansopdebeeck.com>

Afbeelding 12: Melia, Paul & Ulrich Luckhardt. (1994). *David Hockney, Paintings*. New York: Prestel. p. 84-85

Afbeelding 13: Hockney, David. *Paint Trolley, L.A. 1985, 1985 photographic collage, 41x61 in* (online image). Beschikbaar op: <http://www.hockneypictures.com/works.php>

Afbeelding 14: Melia, Paul & Ulrich Luckhardt. (1994). *David Hockney, Paintings*. New York: Prestel. p. 114-115

Afbeelding 15: Melia, Paul & Ulrich Luckhardt. (1994). *David Hockney, Paintings*. New York: Prestel. p. 170-173