

Nicoline Timmer

Reus

NICOLINE TIMMER (1975) is beeldend kunstenaar. Ze is opgeleid aan de Gerrit Rietveld Academie en de Rijksakademie van beeldende kunsten, en gepromoveerd in de literatuurwetenschap. In 2017 verscheen haar roman *en toen aten we zeehond* (Ambo/Anthos). In maart 2022 presenteerde ze haar kunstenaarsboek *mountain, mountain* in galerie Andriess-Eyck.

Naar een berg kijken zonder er een landschap van te maken, naar een boom zonder er betekenis aan toe te kennen. Ongerept laat je ze nooit, je projecteert er altijd gedachten op, verbindt er gevoelens aan.

Boven mijn bureau hangen twee plattegronden, van precies ingerichte kleine ruimtes. Ruimtes waarin alles binnen handbereik lijkt te zijn. ‘Morton Feldman’s Living Room’ hangt er nog niet zo lang. De schets ernaast, een tekening die Naomi Uemura maakte van zijn tent, ken ik inmiddels goed, met de slaapzak, de tas, het handwapen en nog ongeveer elf andere vormen die ruimte innemen. Naomi Uemura was een ontdekkingsreiziger, al weet ik niet zeker of dat de juiste beschrijving is. De schets maakte hij in 1978, op een reis in Groenland. Van de muziek die Morton Feldman componeerde zei iemand eens: ‘It is glacially slow and snowily soft.’ Uemura zou dat landschap misschien herkend hebben.

Nu ik zelf zoveel moeite heb om ergens naartoe te gaan, zijn precies ingerichte kleine ruimtes belangrijk geworden. De lijnen die die ruimte afbakenen, wat daarin nog net past, wat je daarbinnen kunt bereiken. ‘Sitting in the middle of the room, I can reach everything,’ schreef Uemura op 4 februari 1982, in het dagboek van zijn laatste reis. Er zit spanning op die ruimte. Het inrichten ervan is iets praktisch – wat heb ik nodig, wat is essentieel – maar toch ook een bezwering. Het is een kleine ruimte in een groter landschap, dat helemaal geen rekening houdt met jou.

‘You are a giant who walks among us’ – ik herinner me dat ik die zin voor het eerst hoorde, in een liedje. Waarom trof me dat zo? Het is pas nu dat ik het perspectief verplaatsen kan, mezelf zie als de reus die dat landschap betreedt.

Gisteren probeerde ik uit te vinden wat de oorsprong is van het woord ‘ongerept’, en las ik dat ‘reppen’ aanraken betekent, maar op een manier die schade toebrengt.

Misschien breng je al schade toe als je over iets of iemand praat, je een voorstelling probeert te maken van wat buiten jezelf ligt, toenadering zoekt.

Op het moment ben ik alleen maar reus; het lukt me niet goed landschappen te verkennen die geen rekening houden met mij. Nu breng ik in feite vooral schade toe aan mezelf.

Toen ik zelf in Groenland was, lag ik af en toe heel tevreden op de grond in de kleine ruimte die ik had gehoord, een ruimte die grensde aan een zee vol ijsbergen. Ik kon overal bij: bed, keukenblok, tafel, stoel. Langzaam bewogen ondertussen de ijsbergen langs mijn raam. Op een dag stond ik op, liep naar de rand van de zee en viste een kleine ijsberg uit het water. De kleine ijsberg zette ik op de stoel, waar hij langzaam verdween, ophield landschap te zijn. Omdat ik hem gedwongen had mijn gezelschap te zijn? Misschien.

Waar is het landschap dat je waarneemt?

In de woonkamer van Morton Feldman bevinden zich twee pijlen. Als je erop klikt zie je Morton Feldman zitten aan zijn babyvleugel. Van twee kanten heb je zo uitzicht op wat er op dat moment in de woonkamer aanwezig is: de ogen, bril en wangen van Feldman, een mond met een sigaret erin, en tekeningen en schilderijen die zijn vrienden maakten (Robert Rauschenberg, en, vooral, Philip Guston). De werken aan de muur zijn zorgvuldig gekozen, gezelschap dat ertoe doet.

Op de print die boven mijn bureau hangt, zijn alleen de pijlen overgebleven, en minuscule versies van de tekeningen en schilderijen. Feldman zelf is dus uit de ruimte verdwenen, en ook Uemura heeft niet zichzelf getekend in de tent, alleen de objecten die hij nodig had om te overleven.

Het probleem met de kleine ruimte waarin ik mij op dit moment bevind, is dat ik er zelf zo aanwezig ben. Het maakt het moeilijk om te zien waar ik nu ben.

Op 13 februari 1984 verdwijnt Naomi Uemura voorgoed. In de ochtend heeft hij nog radiocontact met een vliegtuigje dat overvliegt en vertelt hij dat het hem is gelukt naar de top van de berg te komen. Daarna kan niemand hem meer bereiken. Iedereen verwacht hem elk moment terug in het basiskamp, onder aan de berg. Maar hij komt niet terug; alleen zijn dagboek is teruggevonden.

Ik wilde een liefdesverhaal maken. Een liefdesverhaal tussen twee bergen. In een boek dat ik

nu al jarenlang aan het lezen ben, kwam ik ze voor het eerst tegen. Het is een heel degelijk boek, de bergen worden er alleen in genoemd als een terzijde, ‘two mountains bound together’.

Twee bergen met elkaar verbonden. Wat me daarin aantrok was denk ik de afwezigheid van mezelf, of de afwezigheid van personages. Er was een tijd, zo leerde ik uit dat boek, waarin mensen niet het middelpunt waren, niet de hoofdrol speelden.

George Kernodle schreef het boek in 1944, op een manier die nu bijna niemand meer durft.

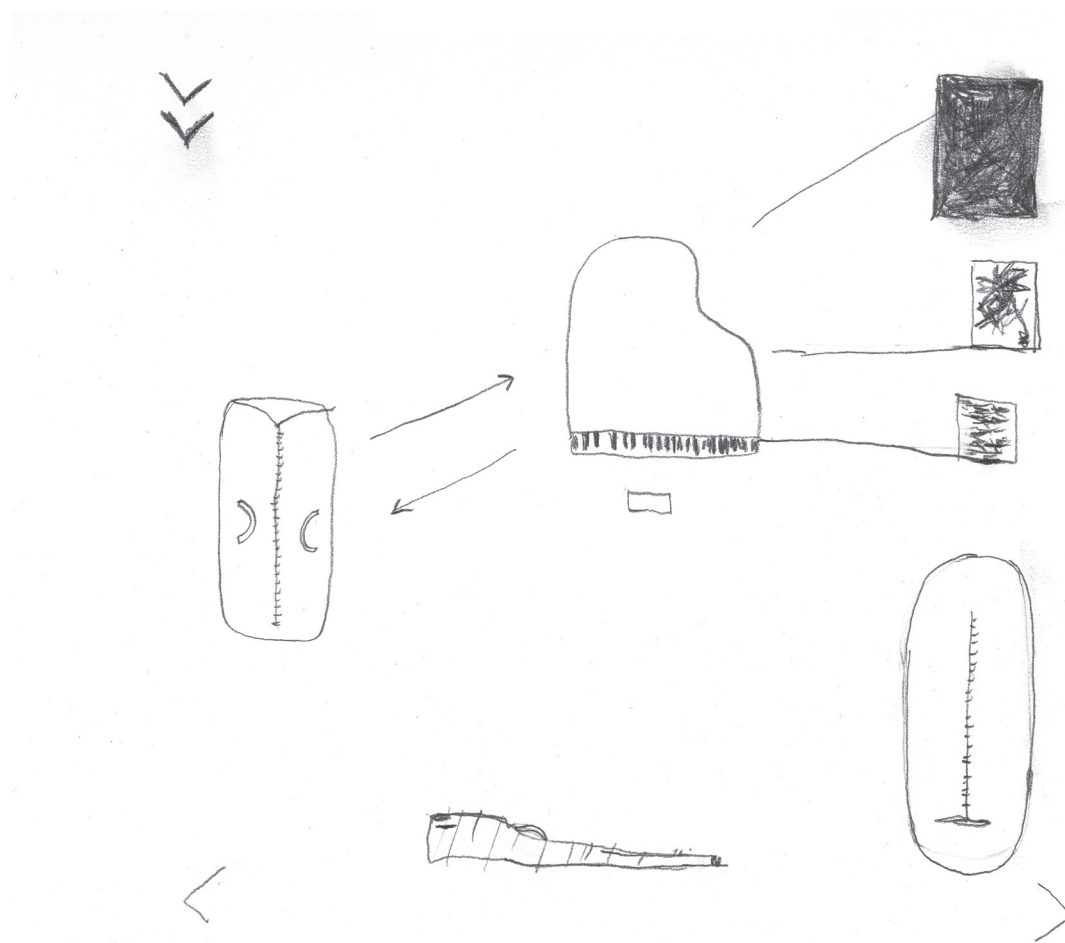
From Art to Theatre heet het, en wat telkens uit het boek opstijgt als ik het lees, is het beeld van objecten die heel autonoom zijn. Voordat ze opgingen in een landschap, en zo achtergrond werden voor menselijk handelen, of projectiescherm van menselijke gevoelens.

Dat opgaan in een landschap is heel precies te volgen. Het is een transformatie die plaatsvindt in de renaissance, het begin van de moderne tijd.

De objecten waarmee we een ruimte delen, zijn niet altijd ons bezit geweest.

Kernodle onderzoekt in zijn boek vormen van drama die voorafgaan aan de moderne tijd, hoe een scène werd ingericht, en hoe anders dat was dan we nu gewend zijn. Hij beschrijft religieuze vieringen, optochten, rederijkersstukken, tableaux vivants, en dan vooral de objecten die in al die dramatische opvoeringen de hoofdrol spelen, de ‘scenic devices’, waarvoor ik geen goede Nederlandse vertaling weet. Decorstukken, zouden we nu misschien zeggen. Of ‘props’, ‘properties’. Maar dat doet geen recht aan de status die deze objecten destijds hadden.

De boom, de berg, de tuin, het schip – destijds, in de middeleeuwen, was er een overzichtelijk reservoir van vormen die je kon opvoeren. Ze hadden een betekenis die we nu maar moeilijk kunnen navolgen; we zijn misschien te veel gewend geraakt om betekenis terug te voeren op een intentie, een particuliere betekenis – of dat nu de intentie van de maker van een voorstelling is of van het publiek, dat er een eigen bij-



zondere betekenis aan wil hechten. Wat heeft de maker hiermee bedoeld? Hoe voelt het voor mij, wat haal ik eruit?

Dat is een hebbelijke manier van kijken. We willen iets te pakken krijgen. En wat we te pakken willen krijgen is telkens niet-hier. We kijken naar een boom, en die boom is eigenlijk iets anders, wellicht een symbool van iets, maar wat dan toch. Iets belangrijks. Wat betekent de boom!

'For two thousand years,' schrijft Kernodle, 'the artist thought of both himself and his characters as in the open air.' Alles was buitenwereld. Het kostte moeite om een binnenwereld weer te geven, 'the interior had to make its way gradually'. Toen er aan het eind van de middeleeuwen weer voorstellingen werden gemaakt in een ruimte die begrensd werd door muren en een overkapping, dus niet langer op straat, werden er sterren en wolken geschilderd op het plafond. Het auditorium werd nog steeds behandeld als een buitenruimte.

Dat ik een binnenruimte opvat als een intieme ruimte, ingericht met mijn eigen gevoelens en gedachten, is een heel moderne manier om een ruimte te beleven. Het is niet vanzelfsprekend.

De boom, de berg, de tuin, het schip – ze hadden een emblematische betekenis, zegt Kernodle. Een betekenis die veel abstracter is dan we nu gewend zijn, en tegelijkertijd veel echter, onmiddellijker. De berg is zowel alle bergen als toch ook deze specifieke berg, hier en nu.

Ik wilde weg uit het semantisch moeras waarin betekenissen wegzinken naar een bodemloosheid. Vanuit een verlangen naar zowel onmiddellijkheid als abstractheid ging ik op reis naar een klein eiland dat echt bestaat maar toch ook, op zoveel manieren, een soort magische plek is, ingericht om rusteloosheid te bezweren?

Toen Charles Darwin het eiland in 1836 bezocht, op zijn reis met de Beagle, vond hij het een afschrikwekkende plek, 'hideous'. Een vulkanische kale rots, onleefbaar – 'entirely destitute of trees'. Maar toen ik er was liep ik door een naaldbos van dunne stammen, vol ontzag.

Darwin vond het eiland afschrikwekkend, maar vertelde er wel over aan zijn vriend, Joseph Hooker. Die nam het op zich om van het eiland een leefbare plek te maken. Er werden planten en bomen vanuit de hele wereld vervoerd naar het kleine eiland – bananenbomen, naaldbomen, limoenbomen, eucalyptus, bamboe. De naaldbomen waren bedoeld als masten, voor schepen. Reserveonderdelen. Maar tegen de tijd dat de bomen hoog genoeg waren om als mast te dienen, reisde niemand meer met negentiende-eeuwse schepen.

Nu zouden we zo'n project misschien streng veroordelen. Is het geoorloofd om je een ruimte toe te eigenen, de ruimte in te richten zodat jij erin kunt overleven? Of moet je alles laten 'zoals het is', ongerept?

Als kunstenaar verstoor je ook altijd die ongegrepteid. Je introduceert een nieuw object, en dat object heeft helemaal geen vanzelfsprekende verhouding met wat zich al in de ruimte bevindt.

Toen Joseph Hooker de bomen en struiken naar het kleine eiland bracht, hadden de oorspronkelijke bewoners van het eiland het moeilijk. Dat waren geen mensen, maar fragiele varens.

Ik zag de fragiele varens die waren overgebleven. Nu met zorg omringd. Er stonden bordjes bij, die uitlegden dat deze varens er altijd al waren; iemand had met kippengaas kleine ruimtes gemaakt, waarin telkens een varen zonder dreiging van buitenaf kon groeien. Ik maakte een foto van al die kleine ruimtes naast elkaar, goedbedoelde gevangenissen, en wat wilde ik precies vastleggen?

De wilde ezels die ik tegenkwam aan de rand van de oceaan, de giechelende schapen die 's nachts langs mijn kamer renden – niemand besteedde meer aandacht aan ze. Ooit, in een vorige eeuw, werden de ezels naar het eiland gebracht om water te dragen, de schapen om opgegeten te worden, maar nu hebben ze geen functie meer. Ze hebben hun eigen vorm gevonden, en geleerd zich in leven te houden met flarden van een gemaakte wereld. De ezels eten kartonnen dozen, die slordig door de straten waaien. De schapen plassen keurig gehurkt op de stoep,

onder het afdakje van de verlaten bakkerij, likken blaadjes op van een lage woekerstruik. Ze voelen zich thuis in dit decor dat niemand goed begrijpt.

Het eiland bestaat uit verschillende zones, het is niet één landschap. Er is, op de top van de berg, een jungle waarin konijnen rondspringen. Lager, dicht bij de kust, een uitgestrekte vlakte waar het ontzettend warm is, met dik stof waarin je wegzinkt, verroeste ruimtevaartvoertuigjes, een kuil met oude koelkasten. Er zijn twee dorpen, twee supermarkten, twee clubs waar je 'shipwrecks' kunt drinken. Er is een begraafplaats, terwijl eigenlijk niemand oud mag worden op het eiland, en er is één plek waar je in de oceaan kunt zwemmen, voorzichtig, voordat de haaien komen. In het naaldbos is het koel en rustig. Als je in de oude strandhut bent, als het avond wordt, zie je grote zeeschildpadden aan land kruipen. Op de legerbasis kun je films kijken op een reusachtig scherm. Achter het verlaten tankstation groeit sla; bananen kun je zelf plukken, als je zin hebt. Rondom de top van de berg hangen 's ochtends wolken waarin je kunt verdwijnen. Als het volle maan is rennen de landkrabben van de berg naar beneden, om te dansen in de oceaan. Het is niet één landschap dat ik waarnam, maar een overweldigend volle wereld, waarin alles dichtbij is.

Nu ben ik een reus, opgesloten in een binnenwereld. 'Sitting in the middle of the room, I can reach everything.' Maar wat mag ik bereiken, waar kan ik bij?

Er is de berg waar je tegen opkijkt, en de berg waar je vanaf valt. Er zijn twee pijlen waar je op kunt klikken.

'It has to happen. It's the immediacy that counts,' schrijft Feldman. 'Whether that immediacy takes ten minutes or ten years is irrelevant.'

