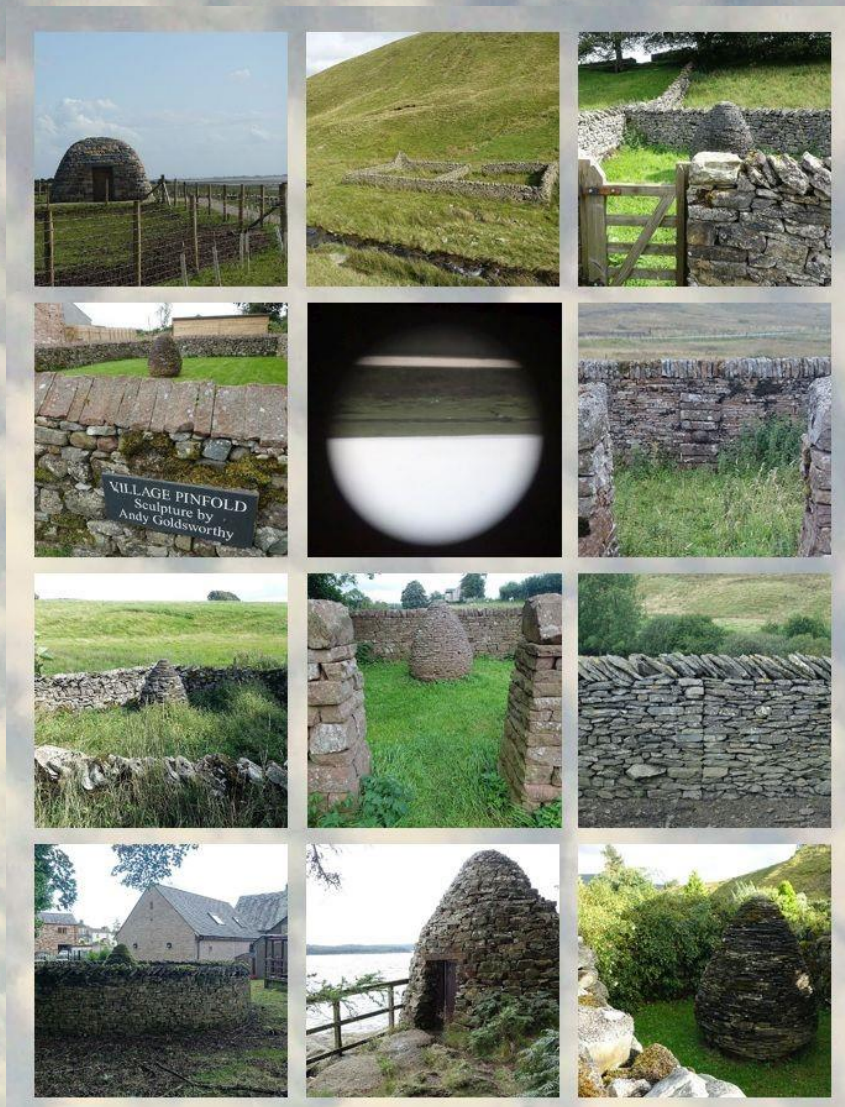


Sheep and Clouds

De betekenis van plaats, lokale geschiedenis en ervaring
in Chris Drury's *Cloud Chambers*
en Andy Goldsworthy's *Sheepfolds*



Masterscriptie Kunstgeschiedenis Radboud Universiteit

Marijke van Dijk

December 2019

Inhoud

Abstract	3
Inleiding	5
Hoofdstuk 1 Theoretisch kader: fenomenologie, receptie-esthetica en het begrip <i>plaats</i>	11
1.1 Fenomenologie, receptie-esthetica en de kunstenaar	11
1.2 Het begrip plaats	17
1.2.1 Theorieën over plaats	17
1.2.2 Genius loci van de plaats	24
1.2.3 Binnen en buiten	26
1.2.4 Plaats-specificiteit	28
Hoofdstuk 2 Chris Drury: <i>Cloud Chambers</i>	32
2.1 Chris Drury	32
2.2 <i>Cloud Chambers</i>	38
2.2.1 <i>Wave Chamber</i>	39
2.2.2 <i>Horizon Line Chamber</i>	41
Hoofdstuk 3 Andy Goldsworthy: <i>Sheepfolds</i>	44
3.1 Andy Goldsworthy	44
3.2 Het <i>Sheepfolds Project</i>	51
3.2.1 <i>Zes Pinfold Cairns</i> bij Raisbeck, Outhgill, Brough, Bolton, Warcop en Crosby Ravensworth	53
3.2.2 Overige bezochte <i>Sheepfolds</i>	56
Hoofdstuk 4 Analyse	59
4.1 <i>Cloud Chambers</i>	59
4.2 <i>Sheepfolds</i>	65
Samenvatting en conclusies	72
Literatuur	78
Films	81
Digitale bronnen	81
Afbeeldingen	84
Bijlage 1: Informatie uit correspondentie met Chris Drury	127
21-08-2019	127
23-08-2019	128
20-10-2019	129
21-10-2019	129
05-12-2019	130
Bijlage 2: Andy Goldsworthy, <i>Sheepfolds</i> : artistieke categorieën	131
Bijlage 3: Informatie uit correspondentie met Andy Goldsworthy	132

Abstract

In this paper the significance of *place*, *local history* and *experience* in Chris Drury's *Cloud Chambers* (1996 and 2019) and Andy Goldsworthy's *Sheepfolds Project* (1996-2009) was investigated. To underpin this research a study of literature was carried out, concerning phenomenological and reception-aesthetic thought related to the concepts of *location*, *place* and *site-specificity*, drawing on theories formulated by geographers and philosophers including Tim Cresswell, Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Yi Fu Tuan, and Paul Crowther, as well as theorist and historian of architecture Janneke Wesseling and architect Christian Norberg-Schulz. To place the artworks in question in context, an overview was presented of both Drury's and Goldsworthy's oeuvre. Both artists are renowned as British land artists with a deeply felt, personal commitment to nature, landscape, and the environment. Their body of work is diverse and consists of ephemeral as well as more permanent works. Both artists are deeply interested in natural processes such as cycles of growth, decline, change, and flow in man and nature, and this fascination is reflected in their work, albeit in different ways.

Two of Drury's *Cloud Chambers* and ten of Goldsworthy's approximately fifty *Sheepfolds* were visited. A notable similarity in these works lies in the use of local stone and traditional dry-stone walling and corbelling techniques. *Wave Chamber* and *Horizon Line Chamber* are corbelled *beehive*-structures, a construction type which has existed since (pre)historic times and is found all over Europe. The *beehive* form of the *Cloud Chambers* serves a purpose: it offers a dark space, where, by means of a *camera obscura*, an image of the surrounding landscape is projected on the walls or floor, while the body of the structure acts as a sound box and somewhat amplifies tone of the wind or waves. The *Cloud Chamber* thus offers a contemplative space where one can (ideally) experience what Drury perceives as the unity, in every respect, of inner and outer nature. This experience, which is also inspired by Zen-Buddhist thought, represents an essential theme in Drury's work. The *Cloud Chambers* are insofar site-specific that they need the surrounding landscape to produce any effect, notwithstanding the fact that the same design for a *Cloud Chamber* could be built on another suitable location without losing its effect.

The main purpose of the *Sheepfolds Project* was to attract attention to sheepfolds as part of the agricultural heritage of Cumbria. Goldsworthy rebuilt about fifty derelict sheepfolds, incorporating different artworks in each of them. These, sometimes quite unobtrusively, mainly reflect the artist's personal associations concerning moments in time and aspects of location, and also represent key issues and forms found in earlier work, for instance the *cairn*. Goldsworthy's *Sheepfolds* are site-specific in an obvious way because they are built on the remnants of old sheepfolds. This reflects Goldsworthy's interest in the concept of time; the way history is literally built up in layers and can to some extent be rebuilt, paralleling natural cycles

of growth, decay and new growth. The work also reflects his need to literally work in and with the earth and feel its 'energy'. According to Goldsworthy the *Sheepfolds Project* is not so much appreciated for its artworks, as well as for the goodwill it has created towards the conservation of agricultural heritage.

Inleiding

I wanted to see the world with openness, not from a fixed point of view. So I began using the very stuff of the world.

(Chris Drury, 2004)¹

Wandelaars in het uitgestrekte waddengebied rond het schiereiland Sunderland Point (Morecambe Bay, Lancaster) kunnen onderweg, vlakbij de meest zuidelijke landtong, een stenen huisje tegenkomen dat op het eerste gezicht misschien doet denken aan een middeleeuwse *beehive*, een bijenkorfvormig stenen bouwsel zoals die bijvoorbeeld te zien zijn op het Ierse eiland Skellig Michael. Het huisje op Sunderland Point is echter fonkelnieuw. Het is een van de meest recente *Cloud Chambers* van de Britse *land art* kunstenaar Chris Drury: *Horizon Line Chamber* (afb. 21). Drury bouwde vanaf 1990 verschillende *Cloud Chambers*, en in maart 2019 werd *Horizon Line Chamber* op Sunderland Point voltooid.² Dit werk is onderdeel van het *Headlands to Headspace* kunstproject, een omvangrijk initiatief met als doel om de unieke waddenkust en de historische locaties van Morecambe Bay en Sunderland Point niet alleen voor het voetlicht te brengen maar ook te beschermen.³ *Horizon Line Chamber* is gebouwd volgens het principe van los op elkaar gestapelde stenen zonder metselspecie of ondersteunende constructie, het zogenaamde *corbelling*, een eeuwenoude bouwtechniek die tegenwoordig nog door weinigen beoefend wordt.⁴ De stenen die gebruikt werden voor de bouw van *Horizon Line Chamber* zijn afkomstig van oude boerderijen uit de directe omgeving. Wat Drury's *Cloud Chambers* verder onderscheidt van een gewoon huisje of hutje is de ingenieuze incorporatie van een *camera obscura*: in het donkere binnenste ziet men het omringende landschap geprojecteerd op de wand – een unieke, volgens Drury transcendente, ‘otherworldly’ ervaring.⁵ *Horizon Line Chamber* is mede daardoor, net als door het gebruikte materiaal, sterk verbonden met zijn specifieke locatie.

Een andere wandeling, ditmaal in het Noord-Engelse Cumbria. Het landschap kenmerkt zich door kilometers lange stenen stapelmuurtjes die de verschillende percelen van elkaar scheiden.

¹ Chris Drury in: *Silent Spaces*. Drury en Syrad 2004, 7.

² <https://chrisdrury.co.uk/horizon-line-chamber-sunderland-point-morecambe-bay/>

³ <http://www.morecambebaynature.org.uk/headlands-headspace>

⁴ Hiervoor bestaat geen accurate Nederlandse vertaling. De online Free Dictionary vertaalt *corbelling* als ‘a stepped arrangement of stones or bricks, with each course projecting beyond the one below’. Van Dale vertaalt *corbelling* als ‘voorzien van een kraagsteen’. Ik heb ervoor gekozen de Engelse term *corbelling*, die ik toepasselijker vind, te handhaven. <https://www.thefreedictionary.com/corbeling>.

⁵ Toelichting van Drury, in een korte film van Richard Shilling, over Sunderland Point en de bouw van *Horizon Line Chamber*. <https://chrisdrury.co.uk/horizon-line-chamber-sunderland-point-morecambe-bay/>.

Vanouds is dit een gebied waar vooral schapen gehouden worden. Ondanks al hun rustieke charme zijn deze stapelmuurtjes voor een aanzienlijk deel het gevolg van een stuk sociaal-politieke Engelse geschiedenis, gerelateerd aan de parlementaire *Enclosure Acts* uit de zeventiende, achttiende en negentiende eeuw. Deze wetten boden grootgrondbezitters de mogelijkheid om tot dan toe gemeenschappelijk gebruikte gronden letterlijk in te sluiten, met desastreuze gevolgen voor de talrijke kleine schapenhouderijen die ervan afhankelijk waren.⁶ In het stelsel van stapelmuurtjes werden op praktische plekken zogenaamde *sheepfolds* geïncorporeerd.⁷ Deze *sheepfolds* vormden veilige, afgesloten ruimtes, die dienden voor het verzamelen en verzorgen van de schapen, het wassen vóór het scheren (*washfolds*), of eenvoudigweg om rondzwervende schapen van onduidelijke herkomst tijdelijk op te bergen (*pinfolds*).⁸

Walling – het bouwen en onderhouden van dergelijke, zonder metselspecie los opgestapelde stenen stapelmuurtjes, waarvoor de stenen uit de te omheinen percelen werden gehaald – is net als *corbelling* een uitstervende techniek en mede daardoor zo kostbaar geworden dat de meeste schapenhouders tegenwoordig hun toevlucht nemen tot afrastering met draad. Als gevolg hiervan zijn veel van de traditionele stapelmuurtjes en *sheepfolds* in verval geraakt. De opmerkelijke wandelaar in Cumbria zal echter ontdekken dat in deze streek een aantal *sheepfolds* hersteld is, en bovendien een artistieke ingreep heeft ondergaan of een sculpturale toevoeging heeft gekregen: dit is het *Sheepfolds Project* (1996-2009) van de Britse *land art* kunstenaar Andy Goldsworthy. In 1996 werd Goldsworthy door de Cumbria County Council gevraagd om in het kader van het Britse Jaar van de Beeldende Kunst een ode te brengen aan de plaatselijke schapenhouderij in Cumbria, met een sculpturaal project in het graafschap. Het werd een omvangrijk regionaal project, maar tegelijkertijd onopvallend, omdat het geheel niet in één keer valt te overzien: de *sheepfolds* liggen verspreid in het land – sommige zijn alleen te voet bereikbaar en zijn bovendien op het eerste gezicht niet altijd herkenbaar als ‘kunst’ (*afb. 38 t/m 48*).

Zowel Drury’s *Cloud Chambers* als Goldsworthy’s *Sheepfolds* kunnen als *plaats-specifieke* werken beschouwd worden, die tot stand gekomen zijn met plaatselijk materiaal en in nauwe

⁶ Tegen het midden van de negentiende eeuw was in Noord-Engeland bijna 50.000 hectare aan gemeenschappelijke gronden door landeigenaren met toestemming van het Parlement ommuurd. De *Enclosure Acts* maakten een meer intensieve schapenhouderij mogelijk ten gunste van de landeigenaren. Goldsworthy 2007, 12.

⁷ Er zijn geen goede Nederlandse vertalingen voor de termen *sheepfold*, *washfold* en *pinfold*. Het dichtst in de buurt komt de term *schaapskooi*, al zal dit in Nederland in de meeste gevallen een overdekte schapenstal betreffen. *Fold* zou ook letterlijk vertaald kunnen worden als *kraal*, maar dat is naar mijn mening geen term die de lading dekt. Ook voor de termen *walling* en *corbelling* zijn m.i. geen accurate Nederlandse woorden (zie ook noot 3). In deze scriptie zullen daarom de naar mijn mening meer accurate Engelse benamingen worden gebruikt.

⁸ Goldsworthy 2007, 11-12.

samenspraak en samenwerking met de plaatselijke bevolking.⁹ Het concept van de *Cloud Chambers* ontwikkelde Drury in de jaren negentig van de twintigste eeuw, en sindsdien heeft hij er tientallen gebouwd. Het gaat om bouwwerken die wat betreft vorm, materiaal en techniek meestal gerelateerd zijn aan historische bouwvormen en –technieken en aan de plaatselijke geschiedenis. Drury's *Wave Chamber* en *Horizon Line Chamber* doen, evenals enkele van zijn andere *Cloud Chambers*, sterk denken aan de vele historische *corbelled beehive* structuren die over heel Europa gevonden worden.¹⁰ Goldsworthy's *sheepfolds* zijn een voortzetting van bouw- en gebruiksvormen zoals die eeuwenlang in zwang waren in de Britse schapenhouderij. Drury en Goldsworthy lijken met deze projecten inzichten en ervaringen met hun publiek te willen delen door de inzet van voor de meeste mensen vertrouwde vormen, materialen en patronen. Hun werk wordt daarmee midden in het hedendaagse leven gezet, buiten de muren van musea, buiten de elite van de kunstwereld en kunsthandel, en is in principe voor iedereen vrij toegankelijk. De beleving van deze werken wordt bepaald door de interactie tussen de beschouwer en het werk zelf, de locatie, het omringende landschap, en de historie van menselijke activiteiten op die plaats. Het blijft echter niet bij deze ervaring en herkenning van een historisch gefundeerde context. De werken zijn dankzij de artistieke interventie van de kunstenaars van een eigentijdsheid die aanspoort tot een nieuwe, toekomstgerichte beschouwing van de invloed van de mens op de plek waar hij woont, werkt en recreëert.¹¹

Er zijn veel vormen van *land art* en even zo veel definities van *land art*. De term *land art* wordt in Nederland wel vertaald met landschapskunst, hoewel meestal de Engelse term gebezigd wordt. Tate Modern omschrijft *land art* als *earth art* of *environmental art*, en bedoelt daarmee meer of minder permanente kunstwerken die in het landschap gemaakt zijn, wat in de meeste gevallen impliceert dat de werken worden gevormd uit materialen die het landschap zelf biedt. Gewoonlijk wordt *land art* gedocumenteerd door middel van fotografie en landkaarten, die door de kunstenaar in een museale setting tentoongesteld kunnen worden. Sommige *land art* kunstenaars brengen natuurlijk materiaal binnen de galerie of het museum en gebruiken het daar om een installatie te maken. In deze scriptie is ervoor gekozen om de meest gangbare term *land art* te bezigen.¹²

⁹ In deze scriptie wordt de in de context van *land art* gangbare term *site-specific* vertaald met *plaats-specifiek*. Een motivatie voor deze keus is te vinden aan het begin van paragraaf 1.2.

¹⁰ Zie voor een zeer compleet overzicht van dergelijke (pre)historische bouwvormen: Renate Löbbecke, *Corbelled Domes*, Keulen 2012.

¹¹ Overal waar gesproken wordt over 'de mens' in zijn algemeenheid, worden vrouwen zowel als mannen bedoeld. In deze scriptie zal 'de mens' voor het gemak consequent met 'hij' worden aangeduid, maar wordt steeds 'zij of hij' bedoeld.

¹² Malpas 2007 (1), 35-36.

Zie ook: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art>

Ik wil mij in dit onderzoek beperken tot de beide hierboven genoemde Britse projecten, die *plaats-specifiek* zijn, *architecturaal* van aard, en tot stand gekomen zijn met gebruikmaking van hoofdzakelijk natuurlijke, lokale materialen. Het is hier ter verduidelijking wellicht nodig om de Britse *land art* naast – of tegenover – de Amerikaanse te zetten. Beide ontwikkelden zich parallel aan elkaar in de jaren zestig van de twintigste eeuw. Waar echter de bekende Amerikaanse *land art* projecten, zoals Robert Smithson's gigantische, uit aarde en stenen gevormde *Spiral Jetty*, Walter de Maria's spectaculaire *Lightning Field*, Michael Heizer's 'negatieve sculpturen' in de Nevada woestijn, Nancy Holt's *Sun Tunnels*, en James Turrell's enorme kunstmatige kraters en *Skyspaces*, voornamelijk geplaatst werden in onherbergzame en afgelegen Amerikaanse natuurgebieden, is de Britse *land art* van kunstenaars als Andy Goldsworthy, Chris Drury, Richard Long, David Nash en Hamish Fulton, in veel gevallen niet alleen kleiner van schaal maar – mede door gebrek aan uitgestrekte ongerepte natuurgebieden op de Britse Eilanden – meer geïncorporeerd in en gerelateerd aan het agrarische landschap en zijn geschiedenis, en daardoor in het algemeen letterlijk toegankelijker. De Amerikaanse *land art* kan vooral gezien worden in het verlengde van het Amerikaanse minimalisme en de conceptuele kunst van de jaren zestig van de twintigste eeuw, terwijl de Britse *land art* meer relatie vertoont met de Europese traditie van de negentiende-eeuwse Romantiek.¹³ Daarnaast zijn Amerikaanse *land art* kunstenaars vaak geïnteresseerd in aspecten van het sublieme, getuige bijvoorbeeld De Maria's *Lightning Field*. Deze verschillen tussen Amerikaanse en Britse *land art* kunstenaars zijn echter niet absoluut. De *walking*-projecten van met name Long en Fulton zijn zonder meer verwant aan het minimalisme, terwijl in Goldsworthy's werk aspecten van het sublieme te onderkennen zijn.

Goldsworthy's *Sheepfolds* en Drury's *Cloud Chambers* zijn in een aantal opzichten als typische exponenten van Britse *land art* te beschouwen. In tegenstelling tot Amerikaanse *land art* kunstenaars uit de jaren zestig en zeventig, die vaak op radicale wijze ingrepen in het landschap pleegden, zien zowel Andy Goldsworthy als Chris Drury bij voorkeur af van invasieve werken. Meer dan hun Amerikaanse collega's – wellicht met uitzondering van de Amerikaanse *land art* kunstenaar Robert Smithson – beperken zij zich vrijwel exclusief tot het gebruiken van materialen en structuren die de locatie zelf hen biedt. De esthetiek is minimaal en vormt een geïntegreerd onderdeel van het landschap.¹⁴

In deze scriptie zal een aantal van Goldsworthy's *Sheepfolds* (Cumbria) en twee van Drury's *Cloud Chambers* (*Horizon Line Chamber* in Lancashire en *Wave Chamber* in Northumberland) het te onderzoeken corpus vormen. In de zomer van 2019 was ik in de gelegenheid om beide genoemde *Cloud Chambers* en tien van de bijna vijftig *fold*s in het *Sheepfolds Project* te

¹³ Malpas 2007 (1), 34, 36, 145-146.

¹⁴ Drury en Syrad 2004, 6. Goldsworthy 2007, 15.

bezoeken. De keuze voor *Cloud Chambers* en *Sheepfolds* als deel van een groot en divers oeuvre van beide kunstenaars is voortgekomen uit een fascinatie met de specifieke vorm, het gebruikte materiaal en de relatie met het omringende landschap, alle kenmerken die deze werken op het eerste gezicht met elkaar lijken te verbinden. Ik wil daarom aspecten onderzoeken van plaats-specificiteit, de mate van verknoptheid met het landschap en de lokale geschiedenis, en de context waarbinnen de werken zijn geconcipieerd en gerealiseerd. Daarnaast interesseren mij fenomenologische aspecten van deze werken: hoe worden ze ervaren, en hoe komt betekenis tot stand? Ik wil tenslotte zowel de overeenkomsten als de verschillen in plaats, vorm, materiaal, beleving en betekenis van de genoemde werken van Drury en Goldsworthy onderzoeken en bespreken.¹⁵

De hoofdvraag die aan mijn onderzoek ten grondslag ligt, luidt als volgt:

Welke betekenis hebben plaats en lokale geschiedenis in Chris Drury's Cloud Chambers en Andy Goldsworthy's Sheepfolds en welke rol spelen deze aspecten in de ervaring van het werk?

Deze hoofdvraag kan worden opgedeeld in de volgende deelvragen: welke rol spelen geografische locatie, lokale geschiedenis en het omringende landschap bij de te onderzoeken werken? Wat is de betekenis van vorm en materiaal? Hoe worden de werken ervaren en hoe kunnen deze werken in een fenomenologische en receptie-esthetische context worden geïnterpreteerd? Wat zijn de mogelijke betekenissen van deze werken en hoe komen deze tot stand? Wat is de achterliggende thematiek in een bredere context van het oeuvre van beide kunstenaars? En tenslotte: wat zijn in dit licht de overeenkomsten en wat de verschillen tussen de onderzochte werken van Drury en Goldsworthy?

In Hoofdstuk 1 wordt aan de hand van literatuurstudie een theoretisch kader geschetst, waarin een definitie van het begrip plaats, en de perceptie van plaats en lokale geschiedenis worden onderzocht. De begrippen ruimte, locatie, landschap, en plaats zijn nauw met elkaar verbonden en lastig te definiëren, hoewel theorieën over plaats zich vooral lijken toe te spitsen op *ervaring en betekenis*. *Land art* kan in dit opzicht gedefinieerd worden als een *kunstwerk op een specifieke plaats in een landschap*, waarbij het werk door de beschouwer op betekenisvolle wijze ervaren wordt via alle zintuigen. Hiermee wordt het gebied van de fenomenologie en de receptie-esthetica betreden, die ik beide relevant acht voor dit onderzoek. Filosofische aspecten rond de begrippen *binnen en buiten*, en ook het enigszins ongrijpbare verschijnsel van de *genius loci* van een locatie komen hierbij eveneens aan het bod.¹⁶ Het theoretisch kader van dit

¹⁵ Naast kunsthistorische belangstelling speelt bij deze keuze niet alleen mijn achtergrond als landbouwkundig ingenieur, bioloog en boerin een rol, maar ook mijn werk als beeldend kunstenaar.

¹⁶ *Genius loci* is een begrip afkomstig uit de klassieke oudheid, waar het – letterlijk – de *geest van de plek* betekent. Tegenwoordig wordt dit begrip breed geïnterpreteerd als een *plaats-gevoel*. Norberg-Schulz 1980.

onderzoek is voor een groot deel gebaseerd op de studies van Tim Cresswell (*Place, 2015*), Janneke Wesseling (*De volmaakte beschouwer. De ervaring van het kunstwerk en de actualiteit van de receptie-esthetica, 2013*), Gaston Bachelard (*The Poetics of Space, 1994*) en Christian Norbert-Schulz (*Genius loci. Towards a phenomenology of architecture, 1980*). Daarnaast komen onder andere denkbeelden van Martin Heidegger, Yi-Fu Tuan, Paul Crowther en Doreen Massey aan de orde.

In Hoofdstuk 2 en 3 volgt een presentatie van het oeuvre van beide kunstenaars in brede zin, en een gedetailleerde bespreking van de bezochte *Cloud Chambers* en *Sheepfolds*. Aspecten van locatie, vorm, materiaal en gebruikte techniek, en de totstandkoming van de geselecteerde werken worden besproken. Onderzocht wordt hoe deze specifieke werken passen in de thematiek van het bredere oeuvre van Drury en Goldsworthy. In deze hoofdstukken wordt verslag gedaan van mijn eigen observaties. Ter ondersteuning zijn ook interviews, catalogi, artikelen en studies over het werk van beide kunstenaars geraadpleegd. Bijzonder behulpzaam bij dit alles was mijn correspondentie met beide kunstenaars.

In Hoofdstuk 4 zullen de geselecteerde *Cloud Chambers* en *Sheepfolds* geanalyseerd worden waarbij, voor zover relevant, teruggekoppeld zal worden naar de in Hoofdstuk 1 geschetste theoretische kaders. De analyse spitst zich toe op de hoofdvraag en behandelt de beleving en de betekenis van de kunstwerken in relatie tot plaats-specificiteit en lokale geschiedenis. Overeenkomsten en verschillen tussen de onderzochte werken van Goldsworthy enerzijds en Drury anderzijds, worden in de gegeven context besproken. Omdat de subjectieve ervaring de basis vormt van een fenomenologische en receptie-esthetische benadering zal mijn analyse in ieder geval voor een deel gebaseerd zijn op mijn eigen ervaringen van de bezochte objecten. Aan de hand van deze analyse zullen de hoofd- en deelvragen beantwoord worden.

Hoofdstuk 1 Theoretisch kader: fenomenologie, receptie-esthetica en het begrip *plaats*

De reflectie op een kunstwerk vraagt om een taal om erover te kunnen spreken. De beschrijving en analysering van een kunstwerk en van de ervaring ervan is vaak een zoektocht naar woorden. Hetzelfde geldt voor de poging om een theoretisch raamwerk te ontwerpen voor de reflectie op kunst.

(Janneke Wesseling, 2013)¹⁷

Het onderzoek naar de betekenis van plaats, geschiedenis en ervaring van de voorgestelde *land art* projecten behoeft een theoretisch kader. In het hiernavolgende zullen enige handvaten voor een analyse van Drury's *Cloud Chambers* en Goldsworthy's *Sheepfolds* ontleend worden aan denkbeelden uit de fenomenologie en in het verlengde daarvan aan de receptie-esthetica. Deze theorieën leggen sterk de nadruk op het kunstobject als materiële aanwezigheid die door een beschouwer direct en fysiek ervaren wordt. Uit de interactie tussen object en beschouwer, waarbij vooral in de receptie-esthetica de achtergrond van de laatste een grote rol speelt, volgt een interpretatie van het werk. In het hiernavolgende wil ik een aantal theoretische aspecten van deze interactie onderzoeken, waarbij echter niet alleen de beschouwer en het kunstobject maar ook de achtergrond en motivatie van de kunstenaar een belangrijke plaats zullen krijgen.

1.1 Fenomenologie, receptie-esthetica en de kunstenaar

Fenomenologie is een filosofische discipline die zich bezig houdt met de manier waarop het menselijk bewustzijn de wereld ervaart. De ideeën die de basis vormen van de fenomenologie zijn aan het begin van de twintigste eeuw ontwikkeld door met name de filosofen Edmund Husserl (Oostenrijk, 1859-1938), Martin Heidegger (Duitsland, 1889-1976), Jean-Paul Sartre (1905-1980) en Maurice Merleau-Ponty (Frankrijk, 1908-1961). Letterlijk betekent fenomenologie: de studie van fenomenen, *de verschijningsvorm van de dingen*, hoe deze zich in onze directe en bewuste ervaring aan ons voordoen en betekenis krijgen. In zijn algemeenheid kan een *fenomeen* gedefinieerd worden als datgene wat *ervaren* wordt, en dat betreft concrete objecten en gebeurtenissen rondom ons, andere mensen, onszelf, maar ook niet-concrete zaken als gevoelens, verlangens, fantasieën en emoties, en zelfs de reflectie op deze ervaringen.

¹⁷ Wesseling 2013, 9.

Fenomenen kunnen onbewust ervaren worden, maar inherent aan een dergelijke ervaring is dat deze niet gecommuniceerd kan worden zolang hij niet bewust gemaakt wordt. Er bestaat discussie over de vraag in hoeverre halfbewuste ervaringen (dat wat als het ware uit de ooghoeken waargenomen en ervaren wordt) en onbewuste ervaringen (die door psychoanalyse bewust gemaakt kunnen worden) ook tot het terrein van de fenomenologie gerekend kunnen worden. Fenomenologen doelen in het algemeen op de *bewuste* ervaring van concrete objecten.¹⁸

Fenomenologie berust op het uitgangspunt dat menselijk bewustzijn en wereld door middel van de concrete ervaring onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. De menselijke ervaring van de wereld stoelt op wat men in de fenomenologie *intentionaliteit* noemt, waarmee bedoeld wordt dat het menselijk bewustzijn niet anders *kan* bestaan dan in relatie met deze bewust op de wereld gerichte ervaring.¹⁹ Dit gegeven is van groot belang bij overwegingen over concepten als oriëntatie en identificatie, (woon)plaats, en de ervaring van al of niet geworteld-zijn in een natuurlijke of een door mensenhanden gemaakte omgeving. De fenomenologische ervaring moet echter breder worden opgevat dan alleen de zintuiglijke ervaring van de verschijningsvorm van concrete objecten. De fenomenologie onderzoekt en reflecteert op een heel scala aan typen van bewust beleefde ervaringen zoals gebeurtenissen, handelingen, de perceptie van ruimte, het verloop van de tijd, de ervaring van het *zelf* en anderen, de ervaring van gedachten, herinneringen, de verbeelding, emoties, verlangens, lichaamsbewustzijn, en sociale en talige activiteit.

Fenomenologen hanteren verschillende onderzoeksmethoden die zich richten op de beschrijving en de eigenschappen van de bewuste, subjectieve ervaring, de context en de interpretatie van de ervaring, en de analyse van het type ervaring. In de moderne fenomenologie worden daarnaast ook fysiologische facetten van de menselijke ervaring onderzocht in de zogenaamde *neurofenomenologie*, waarbij het menselijk bewustzijn en de bewuste ervaring als een biologische hersenactiviteit wordt beschouwd.²⁰ Deze laatste insteek van de fenomenologie zal voor het hiernavolgende niet direct relevant zijn – het theoretisch zwaartepunt zal hier vooral komen te liggen op de perceptie en de betekenis van *plaats* en het plaats-specifieke kunstwerk. Het gaat hierbij om de directe, bewuste *ervaring* van het kunstwerk als een aan plaats en tijd gerelateerd fenomeen.

Fenomenologie en receptie-esthetica zijn nauw aan elkaar verwant. Waar de op kunst gerichte fenomenologie zich in eerste instantie echter richt op het kunstwerk als *fenomeen* en die inherente eigenschappen van het object die de ervaring van de beschouwer bewerkstelligen,

¹⁸ Van den Braembussche 2007, 230-231. Smith 2018. Norberg-Schulz 1980, 6.

¹⁹ Cresswell 2015, 37-38.

²⁰ Smith 2018.

komt bij de *receptie-esthetica* het zwaartepunt meer te liggen op de *beschouwer*, en in het bijzonder op de interactie tussen kunstwerk en beschouwer. Het is deze interactie die de betekenisgeving op gang brengt.²¹

De receptie-esthetica is in de jaren zeventig van de twintigste eeuw ontwikkeld door een groep Duitse literatuurwetenschappers van de *Konstanzer Schule*. Zij ontstond als reactie op een puur structuralistische literatuurbenadering waarbij de analyse van het geschrevene *als structuur* centraal stond, en de auteur noch de lezer relevant geacht werd. Een van de grondleggers van de receptie-esthetica, Hans-Robert Jauss (1921-1997) baseerde zich hoofdzakelijk op de Duitse hermeneutiek zoals vertegenwoordigd door de filosoof Hans Georg Gadamer (1900-2002). Wolfgang Iser (1926-2007) greep in zijn receptie-esthetische theorieën vooral terug op fenomenologische inzichten. De receptie-esthetica is eveneens gerelateerd aan de denkbeelden die Roland Barthes verwoordde in zijn essay 'La mort de l'auteur' (1967). Hierin betoogt hij dat een tekst niet een op zichzelf staand product van de creativiteit van de schrijver is, maar is opgebouwd uit een samenspel van andere teksten van diverse herkomst. Een dergelijke gevarieerde structuur wordt pas een eenheid en krijgt betekenis zodra deze door de *lezer*, vanuit zijn persoonlijke context en achtergrond, geïnterpreteerd wordt. Betekenis wordt in de opvatting van Barthes dus niet door de *auteur* voorgeschreven, maar door de *lezer* aan het werk gegeven.²² Dit is nu juist waar de receptie-esthetica zich mee bezig houdt: de wijze waarop een werk, in zijn specifieke context en omgeving, door de lezer vanuit zijn specifieke achtergrond wordt ervaren.

Rond 1980 begonnen de Duitse kunsthistorici Hans Belting (1935) en Wolfgang Kemp (1946) een onderzoek naar de toepasbaarheid van de receptie-esthetica op de beeldende kunst. Onder hun redactie werd in 1985 het historiografische werk *Kunstgeschichte. Eine Einführung* uitgegeven, waarin onder andere Kemps verhandeling 'Kunstwerk und Betrachter: der Rezeptionsästhetische Ansatz' te vinden is.²³ In deze receptie-esthetische kunstbeschouwing gaat Kemp ervan uit dat een kunstwerk niet *uitsluitend* geïnterpreteerd kan worden vanuit zichzelf (formalistisch), vanuit het maakproces en/of de biografie van de auteur (autobiografisch), of vanuit een achterliggende maatschappelijke, esthetische of (kunst)historische context (maatschappijkritisch, symbolisch). De kern van zijn kunstbeschouwing is hierin gelegen, dat het kijken naar en beleven van een kunstwerk tweerichtingsverkeer is: betekenis wordt noch exclusief door het werk zelf, noch door de beschouwer geproduceerd, maar komt tot stand in de *interactie* tussen beide. Kunstwerk en beschouwer zijn in de receptie-esthetica dus geen steriele, geïsoleerde eenheden: de beschouwer krijgt een actieve rol toebedeeld in de completering van

²¹ Wesseling 2013, 138-139.

²² Barthes 1984, 142-148 [oorspronkelijk in 1968 verschenen als *La mort de l'auteur*]

²³ Kemp 1985, 203-221. Wesseling 2013, 33-35; 138.

het werk en deze potentie tot communicatie ligt *in het werk zelf* besloten. Kemp noemt dit aspect de *Betrachter-Funktion* van het werk.²⁴ De receptie-esthetica heeft hiermee volgens Kemp drie opgaven: zij moet de middelen identificeren waarmee het werk met ons communiceert, rekening houdend met het oorspronkelijke doel en de locatie, en eveneens rekening houdend met de historische, sociaal-maatschappelijke en esthetische context van het werk. De receptie-esthetische beschouwing van kunst is hiermee niet alleen een zaak van visuele waarneming, maar – voortbordurend op fenomenologische inzichten – een actieve, belichaamde en gesitueerde ervaring waarbij alle zintuigen aangesproken worden.²⁵

Kemp gaat vooral uit van de *Betrachter-Funktion* als eigenschap van het kunstwerk die de ervaring van de concrete beschouwer uitlokt. Journaliste en kunstcriticus Janneke Wesseling verplaatst in haar proefschrift *De volmaakte beschouwer. De ervaring van het kunstwerk en de actualiteit van de receptie-esthetica* (2013) de aandacht van de aan het kunstwerk inherente *Betrachter-Funktion* (wat zij vertaalt als *impliciete beschouwer*) naar de concrete, *externe beschouwer* en zijn contextualiteit. Zij betoogt dat de achtergrond en voorkennis van de beschouwer evenzeer de kwaliteit van de interactie en de interpretatie van het werk beïnvloeden als de impliciete eigenschappen en context van het werk zelf.²⁶

Paul Crowther (1953) verfijnt naar mijn mening het concept van de *Betrachter-Funktion* in *Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame)* (2009), door drie kernbegrippen voor te stellen die betrekking hebben op het werk als materiële aanwezigheid en de interactie tussen werk en beschouwer. Allereerst is dat het concept *formative aesthetic power*, wat betekent dat de werking van een kunstwerk in eerste instantie niet in het onderwerp of de representatie zit maar in de concrete, materiële aanwezigheid ervan. Het gaat niet om *wat* een kunstenaar heeft willen laten zien, maar *hoe* hij zijn medium heeft ingezet om het werk op een unieke manier te verbijzonderen en betekenisvol te maken – de motivatie van de kunstenaar wordt hier dus niet zozeer geïnterpreteerd als een achterliggend idee als wel als een *formele en materiële vertaling* van dat idee. Betekenis, de *intrinsic significance*, wordt – los van het onderwerp – gegenereerd door dit *hoe*: door de formele en materiële elementen van het werk. De inhoud wordt als het ware belichaamd door deze materiële aanwezigheid. De beschouwer ervaart deze inhoud – deels onbewust, deels bewust – in een *wisselwerking* met het kunstwerk, en deze interactie is gerelateerd aan de materiële aanwezigheid van het werk én zijn eigen positionering ten opzichte van het werk. Uit deze interactie ontwikkelt zich bij de beschouwer een betekenisgeving. Deze potentie tot het aangaan van een wisselwerking met de beschouwer noemt Crowther de

²⁴ Kemp 1985, 204 e.v.

²⁵ Kemp, 1985, 203-211. Wesseling gebruikt de Nederlandse term *impliciete beschouwer* in plaats van *Betrachter-Funktion*. Ik geef de voorkeur aan de term *Betrachter-Funktion*, omdat deze beter aangeeft dat het hier gaat om een impliciete functie van het kunstwerk. Wesseling 2013, 33; 139.

²⁶ Wesseling 2013, 12-13.

phenomenal depth van het kunstwerk.²⁷ Crowther's terminologie acht ik vooral relevant voor dit onderzoek omdat de werken van Drury en Goldsworthy door hun omvang en zeer aanwezige materialiteit en ruimtelijkheid – men kan er letterlijk *in* – een hoge mate van *phenomenal depth* lijken te hebben. Deze werken nodigen de beschouwer onvermijdelijk uit om ze vanuit een wisselende positionering te ervaren en ondergaan. Het spreekt bijna vanzelf dat hierbij de context van de beschouwer in de interactie met het werk van even zo groot belang is als de materialiteit en de context van het kunstwerk.

De beschouwer heeft een *verwachtingshorizon*, een term uit *Wahrheit und Methode* (1960) van Hans Georg Gadamer, wat inhoudt dat hij per definitie bevooroordeeld is: hij herinnert zich eerdere ervaringen, hij weet iets van de historische achtergrond waarbinnen het werk is ontstaan, of van de achtergrond van de kunstenaar.²⁸ Een kunstwerk zal in de directe ervaring ervan echter niet altijd aan de bevooroordeelde verwachting van de beschouwer voldoen. Dit betekent dat deze zijn verwachtingshorizon voortdurend bijstelt, onder andere door steeds opnieuw naar het werk te kijken en het opnieuw te ervaren. Hiermee ontwikkelt zich bij de beschouwer een steeds aangepaste interpretatie van het werk – er bestaat dus per definitie geen eenduidige betekenis. Of een kunstwerk nu oud of recent is, door de tijd heen zal de betekenis ervan op deze manier telkens weer veranderen omdat verschillende beschouwers het werk steeds opnieuw en op een andere manier zullen ervaren en interpreteren.

De receptie-esthetica staat dus voor de opgave om de middelen te identificeren waarmee het kunstwerk met de beschouwer communiceert én *vice versa*. Het blijkt overigens niet eenvoudig te zijn om een kunstwerk tegemoet te treden zoals het zich voordoet en het als beschouwer allereerst fysiek, zintuiglijk te ondergaan. Zoals gezegd, neemt de beschouwer – en zeker de kunsthistoricus – een pakket aan eigen ervaringen en kennis mee, wat een volkomen onbevangen beleving van een kunstobject vrijwel onmogelijk maakt. Geen enkel mens is *tabula rasa*, een onbeschreven blad. In elk geval is het zo dat in de geschiedenis steeds andere betekenissen aan een kunstwerk worden toegekend, omdat de concrete ervaring, de verwachtingshorizon, en de achtergrond van de beschouwer per definitie subjectief en cultuurgebonden zijn – een interpretatie is dat dus ook.

Samenvattend kan gesteld worden dat in een receptie-esthetische opvatting van kunstbeschouwing betekenis in eerste instantie wordt gegenereerd in een wisselwerking tussen de materiële aanwezigheid van het kunstwerk en de (meer of minder bevooroordeelde) beschouwer die het werk *ervaart*. Een andere, meer traditionele manier van kunstbeschouwing bestaat uit het streven een kunstwerk in de eerste plaats te willen *begrijpen*: wat is het

²⁷ Crowther 2009, 9-11; 27-29.

²⁸ Smith 2018, 3.2.

onderwerp, wat is de inherente symboliek, in welke historische context is het ontstaan, wat is de motivatie van de kunstenaar en in hoeverre is die relevant? Een optelsom van deze overwegingen levert vervolgens een min of meer doorwrochte interpretatie van het werk op. Ondanks dat in een dergelijke kunstbeschouwing ook materiële aspecten van het werk aan bod kunnen komen – welke pigmenten, welke houtsoorten, etc. gebruikte de kunstenaar – staat *het werk als materieel en fysiek te ervaren object* hierin niet zozeer op zichzelf, maar is eerder een venster, een doorgeefluik van betekenissen. De *beschouwer* blijft hierbij in zekere zin op afstand, en de *kunstenaar*, zijn achtergrond en zijn werkwijze spelen een belangrijke rol in de betekenisgeving.

De rol van de kunstenaar werd in de kunsthistorie van de jaren zestig overigens lange tijd gewantrouwd, getuige onder andere Roland Barthes' eerder genoemde essay 'La mort de l'auteur' (1967). Het ontkennen van enig belang van de kunstenaar, zijn ideeën, achtergrond, en de context waarbinnen een werk ontstaat, doet naar mijn mening echter niet voldoende recht aan het werk en beperkt daardoor de betekenisgeving. Het is in beginsel de kunstenaar die de materiële vorm van zijn kunstwerk vanuit een zekere motivatie – bewust of onbewust – realiseert. Het kunstwerk *begint* bij de kunstenaar en heeft dus op een of andere manier met hem te maken, ook als het voltooid is, en zeker in het geval dat het om unieke, in sterke mate plaats-specifieke werken gaat zoals de *Cloud Chambers* en de *Sheepfolds*. Het kan voor de externe beschouwer wel degelijk interessant zijn om te weten in welke traditie een kunstenaar staat en hoe zijn kritische houding is ten opzichte van zijn eigen kunstproductie in een context van andere kunstwerken, wat overigens het kunstwerk nog niet vanzelfsprekend tot instrument of voertuig maakt in een communicatieproces waarbij de maker bepaalde ideeën op de beschouwer overbrengt, zelfs niet in het geval dat hij dat expliciet zou willen.

Voor het onderhavige onderzoek wordt uitgegaan van de opvatting dat verschillende benaderingen van kunstbeschouwing elkaar kunnen aanvullen en daarom bruikbaar zijn bij de analyse van Drury's *Cloud Chambers* en Goldsworthy's *Sheepfolds*. Het kunstwerk kan enerzijds beschouwd worden als een op zichzelf staande, materiële presentie in een ruimtelijke context op een betekenisvolle plaats, waarbij een mogelijke interpretatie voortkomt uit de directe ervaring van de beschouwer, en anderzijds als een verwijzing naar een achterliggende ontstaansgeschiedenis, symboliek en context van het kunstwerk, waarbij de achtergrond en de motivatie van de kunstenaar eveneens een rol spelen. Al deze aspecten, maar ook de context en verwachtingshorizon van de beschouwer, zijn naar mijn mening relevant bij de interpretatie van een kunstwerk. Het wordt voor dit onderzoek daarom van belang geacht dat recht gedaan wordt aan het unieke karakter van de onderzochte kunstwerken als concrete, gematerialiseerde en betekenisvolle objecten, zonder daarbij de kunstenaar dood te verklaren, of de vorm ondergeschikt te maken aan de inhoud – of andersom.

1.2 Het begrip plaats

Van *land art* wordt in het algemeen beweerd dat het *plaats-specifiek* is. Deze laatste term behoeft enige uitleg. In de Engelstalige literatuur wordt de in de context van *land art* gebruikelijke term *site-specificity* gebezigd, hoewel de term *site* – letterlijk: *locatie* – hier enigszins misleidend is: het gaat duidelijk om méér dan zomaar een locatie, het gaat om een specifieke plaats.²⁹ Omdat de onderzochte werken niet alleen fysiek aan hun plaats gebonden zijn, maar aan die *specifieke plaats* ook in meerdere of mindere mate *betekenis* ontleen, heb ik voor *plaats-specificiteit* als vertaling van *site-specificity* gekozen, in plaats van de wellicht meer voor de hand liggende, maar mijns inziens te neutrale term *plaatsgebondenheid*.

In het onderhavige onderzoek nemen de betekenis van plaats en lokale geschiedenis in Chris Drury's *Cloud Chambers* en Andy Goldsworthy's *Sheepfolds*, en de ervaring van dit werk *ter plaatse*, een sleutelpositie in. Een nadere definiëring van het begrip plaats in een bredere context, en een verkenning van de fenomenologische aspecten van plaats, zijn daarom voor het onderzoek naar deze plaats-specifieke *land art* projecten relevant. Definities van plaats zijn echter alles behalve sluitend, wat debatten oplevert binnen verschillende disciplines, waaronder de sociale en humanistische geografie en filosofie.³⁰

1.2.1 Theorieën over plaats

Theorieën over het begrip plaats hebben geen duidelijke bron of rechtlijnige genealogie en ideeën hierover worden vooral hink-stap-sprong door de geschiedenis heen gevonden. Klassieke Griekse schrijvers zoals bijvoorbeeld Herodotus (ca. 485-420 v. Chr.) omschreven verschillen tussen diverse regio's in de hun bekende wereld aanvankelijk in algemene termen met betrekking tot plaatselijke variaties in menselijk *gebruik* van het landschap. Plato (427-347 v. Chr.) is feitelijk de eerste die het begrip plaats duidelijk definieerde als een gelimiteerde ruimte met een zekere betekenisvolle inhoud: plaats als 'container'. Aansluitend hierop noemde Aristoteles (384-322 v. Chr.) plaats bovendien de fundamentele basis voor het bestaan van de dingen – alle dingen hebben een plaats en zonder plaats bestaat niets. De middeleeuwse Duitse filosoof en theoloog Albertus Magnus (1193-1280), die Aristoteles vertaalde en veel ideeën van

²⁹ Cresswell 2015, 151-152.

³⁰ Er is een verschil tussen *humanistic geography* en *human geography*. De laatste is wat in Nederland *sociale geografie* wordt genoemd. *Humanistic geography* wordt vertaald als *humanistische geografie*. Waar de *sociale geografie* zich bezig houdt met sociaal-maatschappelijke structuren, is de humanistische geografie een meer mensgerichte tak van de sociale geografie die zich richt op de menselijke interactie met plaats, met sterk fenomenologische connotaties. Een van de grondleggers van de humanistische geografie is de Amerikaanse geograaf Yi-Fu Tuan (1930). Zie Tuan 1996, Sapkota 2017.

hem overnam, omschreef in *De Natura Locorum* het begrip plaats als een unieke combinatie van omgevingsfactoren, die de specifieke vorm en eigenschappen van wat bestaat op die locatie bepalen. Daarbij geloofde hij stellig dat de dingen – en mensen – hun kracht zouden verliezen wanneer ze van hun oorspronkelijke plaats weggehaald zouden worden. Mens en plaats zijn bij Magnus sterk met elkaar verbonden.³¹ Dit gegeven komt terug in theorieën over het concept plaats die in de twintigste eeuw werden ontwikkeld binnen de raakvlakken van geografie en filosofie, en in de fenomenologie.

Geografie heeft volgens de Britse geograaf Tim Cresswell (1965) een geprivilegieerde relatie met het begrip plaats, omdat plaats bij uitstek het centrale, definiërende gegeven is van de geografische wetenschap. Cresswell presenteert in zijn boek *Place* (2015) een boeiende, interdisciplinaire overzichtsstudie van theorieën rond het begrip plaats. Cresswell's studie zal daarom dienen als basis voor het hiernavolgende overzicht van de belangrijkste theorieën en discussies in de twintigste en eenentwintigste eeuw. Hierbij zal het zwaartepunt liggen op voor dit onderzoek relevante denkbeelden. In paragraaf 1.2.2 zal bovendien aandacht worden besteed aan theorieën over de relatie tussen het begrip plaats en de *genius loci*, zoals ontwikkeld door de Noorse architect en architectuurtheoreticus Christian Norberg-Schulz (1926-2000).

De eerste definitie van plaats die Cresswell geeft, luidt: *plaats is een betekenisvolle locatie*.³² *Locatie* is een begrip uit de geografie. Een locatie heeft geografische coördinaten, die op zichzelf gezien nog niets zeggen over gebruik, geschiedenis of betekenis. De coördinaten 53.993253, 2.877369 horen bijvoorbeeld bij een specifieke geografische locatie, maar zullen voor de meeste mensen volkomen nietszeggend zijn. Op het moment dat duidelijk wordt dat het hier gaat om Sunderland Point, Morecambe Bay (Lancashire, GB), wordt een bepaald beeld en wellicht een bepaalde aan die locatie verbonden betekenis opgeroepen. Op het moment dat betekenis wordt verleend aan een locatie – bijvoorbeeld door er iets te oogsten, te bouwen of toe te voegen, de locatie te gaan bewonen, door er een kwalitatief oordeel aan toe te kennen vanwege een zekere esthetische of ecologische waarde, of door subjectieve ervaringen op die locatie – wordt *locatie* een betekenisvolle *plaats*. De betekenis van een plaats neemt nog toe wanneer deze een eigen naam, en daarmee een identiteit en een geschiedenis krijgt.³³ Een belangrijk thema van Cresswell's boek is dat het begrip plaats niet zomaar naar een concreet gegeven verwijst, maar tegelijk een *manier van kijken* behelst: een manier om de wereld te zien, te kennen en te begrijpen. Dit betekent onder andere dat, wanneer de wereld gezien wordt als een verzameling van plaatsen, verschillende mensen ook verschillende dingen zien vanuit verschillende perspectieven en interpretaties, kortom vanuit een verschillende *verwachingshorizon*. Het

³¹ Cresswell 2015, 25-26.

³² Cresswell 2015, 12.

³³ Cresswell 2015, 1-21, 46-51.

begrip plaats is daarmee een subjectieve lens waardoor kennis opgedaan wordt waarmee de wereld beschouwd kan worden.³⁴

Diverse filosofen hebben uiteenlopende theorieën opgesteld over het begrip plaats en de relatie tussen plaats en de menselijke ervaring. Belangrijke fenomenologische denkbeelden over het begrip plaats zijn in de vorige eeuw ontwikkeld door de Duitse filosoof Martin Heidegger (1889-1976). Heidegger definieert plaats als een essentieel gegeven voor authentiek menselijk bestaan, gekoppeld aan het begrip *Dasein*, wat men zou kunnen vertalen als de *ervaring van er-zijn-in-de-wereld*. Dit houdt in dat er naar het idee van Heidegger een existentieel en essentieel continuüm bestaat tussen de mens en de plaats waar hij woont, leeft, bouwt, concrete objecten bezit en ervaart.³⁵ De Canadese geograaf Edward Relph (1944) verwoordt het in navolging van Heidegger als volgt: “To be human is to live in a world that is filled with significant places: to be human is to have and to know your place.”³⁶

Er is een verschil tussen de begrippen *ruimte* en *plaats*. Ruimte is abstracter dan plaats. Ruimte impliceert vormloosheid, immaterialiteit en oneindigheid, en is in die zin vergelijkbaar met locatie, dat ruimte op zichzelf beschouwd een neutraal begrip is. Men zou kunnen zeggen dat er eerst ruimte is en dan pas de in deze anonieme ruimte gecreëerde betekenisvolle plaats. Heidegger draait deze causale volgorde echter om en betoogt dat het met zorg en authenticiteit creëren van een plaats tot gevolg heeft dat de omringende ruimte uit een onbestemde anonimiteit tevoorschijn komt en betekenis krijgt: er is in zijn visie dus eerst plaats(vorming) en dan ruimte: de creatie van een betekenisvolle plaats veroorzaakt een bewustwording – *bewuste ervaring* – van de specifieke locatie en bevestigt daarmee als het ware de omringende ruimte.³⁷

Heidegger zag plaats, in de zin van een plek waar de mens geworteld is (*op-zijn-plaats*), als een voorwaarde voor mens-zijn. De globalisering die al voor WOII inzette, en een daarmee samenhangend en toenemend gevoel van ontworteling veroorzaakte, baarde hem zo'n zorgen dat hij zich terugtrok in zijn jachthuis in het Zwarte Woud, waar hij zich geworteld en *op-zijn-plaats* voelde. De Franse filosoof Gaston Bachelard (1884-1962) had een vergelijkbaar, romantisch beeld van de ideale plaats – in zijn geval een boerderij op het Franse platteland – als voorwaarde voor een authentiek bestaan. Beide filosofen omgaven hun ideeën over plaats met een nostalgisch aura van een veilig, stabiel, moederlijk, liefst ver van de bewoonde wereld afgelegen thuis – een symptomatisch naoorlogs escapisme als reactie op de overweldigende

³⁴ Cresswell 2015, 18.

³⁵ Cresswell 2015, 27.

³⁶ Relph 2008, 1.

³⁷ Cresswell 2015, 15; 27-28; 36.

ervaring van ontheemd-zijn die de oorlog voor miljoenen mensen teweeg bracht.³⁸ Plaats is in een dergelijke visie sterk verbonden met herinneringen. Bachelard schreef in 1958 zijn lyrische *La poétique de l'espace* (1958), een fenomenologische studie, waarbij hij zich richt op de existentiële ervaring van het huis en zijn omgeving. Hierin betoogt hij dat persoonlijke herinneringen verankerd *lijken* te zijn in de *tijd* – herinneren is immers het terughalen van een verleden tijd in het heden – maar in feite verbonden zijn aan bepaalde *plaatsen*. Zonder de herinnering aan een plaats is de herinnering aan wat er op die plaats gebeurde nauwelijks terug te halen. Bachelard beschouwt het bewoonde *huis* – als plaats – bovendien niet uitsluitend als fysiek *thuis*, vol ervaringen en herinneringen, maar ook als *metafoor* voor de menselijke psyche: het metaforische, ‘gedroomde’ huis is waar de menselijke (dag)dromen, gedachten en herinneringen wonen. Dit doet sterk denken aan psychoanalytische inzichten van Bachelard’s tijdgenoot Carl Gustav Jung. Het huis verbeeldt bij Bachelard (en bij Jung) de ‘topografie van het innerlijk’, waar op zolder intellectuele activiteiten plaatsvinden en in de kelder zich het onderbewuste bevindt. Vanuit deze psychische plaats ervaart en beschouwt de mens de buitenwereld.³⁹

Feministische geografen gaan een heel eind mee met bovenbeschreven theorieën over het (t)huis als plaats, maar bekritisieren de rooskleurige perceptie van het concept als masculien en betogen dat het huis voor veel vrouwen geen veilig heenkomen is maar een centrum van beperking en onderdrukking.⁴⁰ De Britse geografen Linda McDowell (1949) en Doreen Massey (1944) geven in *A Woman's Place?* (1984) aan dat sinds de versnelling van de industriële revolutie in de negentiende eeuw een grote mate van arbeidsongelijkheid tussen mannen en vrouwen is ontstaan en dat parallel hieraan, vanuit een mannelijk, kapitalistisch standpunt, de Victoriaanse opvatting van de vrouw als *Angel in the House* steeds meer voet aan de grond kreeg.⁴¹ De vrouw zou het best tot haar recht komen in huis, bezig met huiselijke besognes en de zorg voor man en kinderen. Volgens McDowell en Massey zijn deze denkbeelden nog niet verdwenen (zij schrijven in de jaren tachtig van de vorige eeuw), al zijn er verschillen in de mate van emancipatie tussen verschillende regio's en culturen.⁴² De Britse filosofe en sociologe Gillian Rose (1947-1995) bekritiseert in *Feminism & Geography: The limits of Geographical Knowledge* (1993) in het bijzonder de visie van de Amerikaanse geograaf Yi-Fu Tuan (1930), die beweert dat de menselijke identificatie met de vertrouwde, koesterende en gekoesterde plaats

³⁸ *La poétique de l'espace* (1958). Voor dit onderzoek is de Engelse vertaling uit 1994 gebruikt: *The poetics of space*. Bachelard 1994, 7; 12; 91. Ockman 1998. Cresswell 2015, 29-30.

³⁹ Bachelard 1994, 8-14; 18. Ockman 1998. Jung 1963, 151-153. Cresswell 2015, 29-30; 39-40.

⁴⁰ Cresswell 2015, 40.

⁴¹ *Angel in the House* (1854-1862), een populair gedicht van de Engelse dichter Coventry Patmore (1823-1896) dat het ideaal van de van nature zorgende huisvrouw verheerlijkt.

⁴² McDowell en Massey 1993, 460-475. Dit essay van McDowell en Massey stamt oorspronkelijk uit D. Massey en J. Allen (red.), *Geography Matters!*, Cambridge 1984.

een biologische basis heeft. Rose stelt dat dit wijst op een onmiskenbaar masculiene interpretatie van het thuis als plaats.⁴³ Deze gezichtspunten zijn van groot belang in de beschouwing van verschillende theorieën over het concept plaats, maar verdienen een aparte studie die buiten de context van dit onderzoek valt.

Desalniettemin is het volkomen menselijk om behoefte te hebben aan een gevoel van *geworteld-zijn* in een eigen plaats. In een globaliserende wereld met een ongekend toegenomen mobiliteit lijkt het echter alsof het begrip plaats, als een betekenisvolle locatie die sterk verbonden is met mens-zijn, menselijke identiteit en herinneringen, aan belang heeft ingeboet. Globale stromen van kapitaal, mensen, informatie en producten kunnen een gevoel van onbeheersbare maatschappelijke versnelling en onrust veroorzaken, waarbij velen zich letterlijk *unheimlich* (*niet op-hun-plaats*) voelen.⁴⁴ In de (post)moderne tijd resulteert dit in toenemende mate in een zoektocht naar historische identiteit, authenticiteit en geworteld-zijn, wat zich onder andere concretiseert in het onderhouden en cultiveren van plaatsen van cultureel erfgoed. Plaats is in een dergelijke context sterk verbonden met noties van plaatsgebonden identiteit en het bewaren van collectieve herinneringen. Hiermee komt de *geschiedenis* van specifieke plaatsen nadrukkelijk voor het voetlicht, waarbij niet alleen economische motieven maar ook ideologische factoren, zoals een selectieve herinneringscultuur en het construeren van *creation myths*, een rol kunnen gaan spelen. In een sociaal-maatschappelijke context kan het gevolg hiervan zijn dat een *wij-zij* stereotypering en een *binnen-buiten* tegenstelling ontstaat rond specifieke plaatsen.⁴⁵

De *humanistische geografie* is een stroming die sterk wortelt in de fenomenologie, en kritisch staat tegenover de rationaliteit en harde logica van de klassieke geografie.⁴⁶ In plaats daarvan legt deze theorie de nadruk op de *subjectieve ervaring* van een locatie. De humanistische geografie werd in de jaren zeventig van de twintigste eeuw voornamelijk ontwikkeld door Yi-Fu Tuan en Edward Relph, die hierbij inspiratie putten uit onder andere de fenomenologische en existentialistische denkbeelden van Heidegger en Bachelard. Plaats wordt in deze zienswijze gedefinieerd als een *manier-van-zijn-in-de-wereld*, en sluit daarmee aan op het begrip *Dasein* van Heidegger. Tuan betoogt dat de wereld alleen gekend kan worden door middel van de menselijke perceptie en de ervaring van plaatsen waarmee een *affectieve relatie* ontwikkeld

⁴³ Rose 1993, 53.

⁴⁴ Cresswell 2015, 46-51; 92-94. Zie voor een studie over maatschappelijke versnelling ook: Hartmut Rosa, *Leven in tijden van versnelling. Een pleidooi voor resonantie*, Amsterdam 2016.

⁴⁵ Ockman 1998. Cresswell 2015, 37; 95-97; 102-104; 119-128.

⁴⁶ Zie ook p17 en noot 31.

wordt.⁴⁷ In Tuan's visie is plaats een begrip dat behalve met locatie en sociale status vooral gerelateerd is aan een zeker *plaatsgevoel* (vergelijkbaar met Norbert-Schulz' interpretatie van de *genius loci*; zie volgende alinea en paragraaf 1.2.2). Dit plaatsgevoel, dat in de eerste plaats tot stand komt door een brede, zintuiglijke ervaring van alle natuurlijke en door mensen gemaakte elementen van een locatie, is uiteindelijk bepalend voor de mate waarin de mens zich al of niet thuis voelt op een locatie. Een visuele ervaring van een locatie kan in relatief korte tijd plaatsvinden en waarborgt nog enige afstandelijkheid. De zintuiglijke ervaring van geur, geluiden, texturen en 'smaken' van een locatie is echter intensiever en bovendien sterk gekoppeld aan de herinnering. Plaats wordt dan een locatie waar mensen geschiedenis hebben, niet alleen hun eigen geschiedenis, maar wellicht ook die van generaties voor hen. Een dergelijke verbondenheid met plaats – Tuan noemt deze verbondenheid een *field of care* – is het sterkst wanneer bovendien religieuze aspecten een rol spelen: de aanwezigheid van mythen, de verering van huis- en familiegoden en voorouders, en de instandhouding van de daarbij behorende rituelen. Tuan is van mening dat de moderne mens dit plaatsgevoel kwijtraakt door de karakterloze neutraliteit van de moderne (stedelijke) leefomgeving, gecombineerd met een ethiek van menselijke dominantie over zijn omgeving die de gevoeligheid voor die omgeving heeft afgestompt.⁴⁸ Overigens betoogt Tuan dat de definitie van het begrip plaats willekeurig en subjectief is, en vooral afhangt van de context: "Place can be as small as the corner of a room or large as the earth itself."⁴⁹

Architectuurtheoreticus Christian Norberg-Schulz (1926-2000) betoogt in *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture* (1980) op vergelijkbare wijze dat, om zich *op-zijn-plaats* te voelen, er een ervaring van herkenning dient te zijn die wordt gevonden in concrete, benoembare en zintuiglijk waarneembare omgevings-elementen. Vaak wortelt deze identificatie in de kinderjaren, en voor natuurlijke plaatsen wordt deze uitgelokt door elementen als bijvoorbeeld water, gebergte, klimatologische omstandigheden en vegetatie. Voor plaatsen die door mensen gemaakt zijn kunnen dat zaken zijn als stoeptegels zoals die waarover vroeger de weg naar school leidde, de vorm of inrichting van een kamer die doet denken aan het ouderlijk huis, een plein dat vertrouwd aandoet omdat het lijkt op een plein in de geboortestad. Norberg-Schulz schetst overigens een heterogeen beeld van het concept plaats: hij betoogt dat een plaats altijd bestaat in relatie met andere plaatsen, en dat elke plaats zelf ook weer sub-plaatsen in zich herbergt die een onderlinge samenhang hebben. De vorming van een plaats is pas mogelijk wanneer de mens allereerst een *op-zijn-plaats-zijn* (*Dasein*) ervaart – wat het geval is wanneer

⁴⁷ Tuan 1996, 452. Het oorspronkelijke artikel van Tuan verscheen in 1974 onder de titel 'Space and Place: Humanistic Perspective' in *Progress in Geography* 6 (1974), 233-246. Al eerder is opgemerkt dat Tuans visie in feministische kringen bekritiseerd wordt, zie pagina 18.

⁴⁸ Tuan 1996, 445-446; 451-455.

⁴⁹ Tuan 1996, 455.

niet alleen geografische en materiële aspecten betekenisvol zijn, maar ook het *karakter (genius loci)* van een locatie dat is, en de mens zich daarmee kan identificeren.⁵⁰

Hieraan verwant zijn de denkbeelden van de Amerikaanse filosoof Edward Casey (1939), die hij aan het eind van de twintigste eeuw ontwikkelde. Casey beschouwt plaats – het gaat hier wel met nadruk om een door mensen gemaakte plaats – als een *verzameling*: een opeenstapeling van mensen, objecten, herinneringen, emoties, verhalen, gebruiken, maar ook van bouwmaterialen zoals stenen, planken, vloeren en ramen. In poststructuralistische termen gaat het hier om een *assemblage*. Kenmerkend aan de assemblage is dat deze onderhevig is aan verandering: er wordt van alles toegevoegd, weggegooid, vernietigd, het verslijt, wordt vervangen, het verdwijnt of wordt vergeten. Iedere plaats bestaat uit al deze stoffelijke en onstoffelijke zaken, en tegelijk kan ieder element op zich weer ingezet worden om andere plaatsen te creëren. Een plaats is dus eerder een dynamisch dan een statisch gegeven. Het is deze veranderlijke, maar steeds weer unieke combinatie van elementen die een plaats karakteriseert, haar geschiedenis vormt en haar onderscheidt van andere plaatsen.⁵¹

Doreen Massey lijkt daar op aan te sluiten, wanneer zij het begrip plaats kenmerkt door wat zij *throwntogetherness* noemt, maar haar benadering is wezenlijk anders. In haar visie is plaats niet zozeer een materieel of geografisch gegeven maar vooral een *proces*, niet gekenmerkt door een eenduidige, unieke identiteit maar door interne conflicten, en met een voortdurend verschuivende inhoud en diffuse grenzen. Het begrip plaats wordt hier allereerst geïnterpreteerd als een *sociale constructie*, een visie die vooral gevonden wordt bij marxistisch georiënteerde geografen als Massey en de Amerikaanse sociaalgeograaf David Harvey (1935). De specificiteit van een plaats is niet statisch, maar wordt volgens Massey continu gereproduceerd op verschillende manieren, onder invloed van diverse (f)actoren van binnen en buitenaf, waaronder sociale verbanden, geschiedenis, kapitaal, en arbeid, maar ook bijvoorbeeld ras, gender, en etniciteit. Overigens heeft dit volgens Massey politieke consequenties: niemand kan een alleenrecht op een bepaalde plaats claimen.⁵²

⁵⁰ Cresswell 2015, 48-51. Norberg-Schulz 1980, 10, 19, 21. Zie voor een verdere uiteenzetting van Norberg-Schulz' theorie paragraaf 1.2.2.

⁵¹ Cresswell 2015, 51-54.

⁵² Cresswell 2015, 98-109.

1.2.2 Genius loci van de plaats

Plaats-specificiteit heeft nog een ander gezicht dat in de vorige paragraaf al even is genoemd, namelijk dat van de *genius loci* – het *plaats-gevoel*. De onderzochte werken van Drury en Goldsworthy nodigen uit tot een nadere verkenning van de relatie tussen *plaats* en *genius loci*, zoals deze in 1980 door Christian Norberg-Schulz werd uiteengezet. Norberg-Schulz baseerde zich hierbij voornamelijk op de fenomenologie van het concept plaats zoals geformuleerd door Martin Heidegger, en paste deze toe in zijn architectuurtheorie. Hij ontwikkelde zijn visie vanuit een kritische houding ten opzichte van een modernistische, sobere en vooral op functionaliteit gerichte architectuur. Dergelijke modernistische bouwwerken konden volgens hem overal neergezet worden – dit was kritisch bedoeld – omdat zij op geen enkele manier aansloten bij de *genius loci* van welke plaats dan ook, wat de mens een gevoel van *plaats-verlies* zou opleveren. Norberg-Schulz benadrukte daarentegen juist het belang van de *plaats-specificiteit* van architectuur, die in het gebouw zelf tot uiting diende te komen.⁵³

Genius loci is een begrip dat oorspronkelijk afkomstig is uit de klassieke oudheid, waar het letterlijk *geest van de plek* betekende, en geïnterpreteerd werd als een beschermende, of soms ook bedreigende, transcendente aanwezigheid. Voor de mensen uit de oudheid was de *genius loci* een levende realiteit. Deze opvatting was gebaseerd op het geloof dat alle concrete dingen bezielde zijn. De *genius loci* – inherent aan zowel natuurlijke als door mensen gemaakte plaatsen – was iets wat gekend moest worden, waarmee men rekening diende te houden, en waarvan men afhankelijk was om op die plaats te kunnen leven, wonen en werken. Tegenwoordig wordt de *genius loci* van een plaats in een bredere context geïnterpreteerd en niet zozeer als een immanente aanwezigheid.⁵⁴

Norberg-Schulz definieert het begrip plaats als een *optelsom* – een verzameling of assemblage van concrete dingen die een materiële substantie, vorm, textuur en kleur hebben, maar ook van minder concrete zaken zoals betekenisvolle historische aspecten en symbolische waarden. Een plaats is daarom een kwantitatief maar ook kwalitatief samengesteld en uniek fenomeen, dat niet gereduceerd kan worden tot een van zijn onderdelen. Dit alles bij elkaar bepaalt wat Norberg-Schulz het *omgevingskarakter* of de *atmosfeer* van een plaats noemt: de *genius loci*. Deze kan zowel *positief* als *negatief* ervaren worden. Het is hier zeer waarschijnlijk dat ook de onderbewuste ervaring, die hooguit een onbestemd gevoel oplevert maar niet nader te duiden valt, een rol speelt. Op het moment dat de mens zich echter op een *positieve* manier verwant

⁵³ Norberg-Schulz 1980, 189-195.

⁵⁴ Cresswell 2015, 129-130. Norberg-Schulz 1980, 18.

voelt met de *genius loci* van zijn omgeving voelt hij zich *op-zijn-plaats*. De *genius loci* bevestigt dan het *Dasein*, de ervaring van *er-zijn-in-de-wereld*, zoals Heidegger dat bedoelde.⁵⁵

Norberg-Schulz beschrijft verschillende aspecten van de menselijke ervaring die het begrip *genius loci* verhelderen. Hij stelt dat, om zich *op-zijn-plaats* te voelen, het allereerst nodig is dat de mens zich in de omgeving waarin hij zich bevindt kan *oriënteren* (*waar is hij*), en dat hij zich kan *identificeren* met de fenomenen waar deze omgeving uit bestaat (*hoe is hij, hoe ervaart hij zijn omgeving*). Deze fenomenen omvatten zowel concrete, kwantitatieve en structurele eigenschappen van een landschap – zoals oppervlak en extensie (hoe wordt de ruimte ervaren ten opzichte van de menselijke maat), textuur, kleur, soort en mate van vegetatie, de aan- of afwezigheid van water, de structuur die bergen, kloven of begrenzingen tussen water en land aan het landschap geven – als ook kwalitatieve eigenschappen, zoals het licht en het klimaat. Dergelijke fenomenen worden direct ervaren, produceren een bepaald gevoel en lokken op grond daarvan een interpretatie van het landschap uit. Dit heeft niets te maken met wetenschappelijke feitenkennis maar is een existentiële ervaring van verwantschap – of juist *geen* verwantschap – met het landschap. Als iemand zich kan oriënteren in én identificeren met het landschap, geeft dat hem een gevoel van veiligheid en *op-zijn-plaats* zijn (*Dasein*). Zo niet, dan ervaart hij de *genius loci* als negatief, raakt hij zijn richting en in het ergste geval zichzelf kwijt (desoriëntatie en identiteitsverlies). Er ontstaat een sensatie van angst, verdwaald en ontworteld-zijn, een gevoel van *Unheimlichkeit* – een term waar geen goede Nederlandse vertaling voor is maar wat zoveel betekent als *zich niet thuis voelen*. Hij is dan duidelijk *niet-op-zijn-plaats*.⁵⁶ Overigens gaat Norberg-Schulz voorbij aan de mogelijkheid dat er mensen zijn die juist het *niet-op-hun-plaats-zijn* als aantrekkelijk ervaren (desalniettemin zal zelfs de meest avontuurlijke wereldreiziger steeds de behoefte aan een eigen plaats houden, al zal die soms slechts bestaan uit zijn eigen slaapzak).

Norberg-Schulz betoogt dat wanneer de *genius loci* van een natuurlijke omgeving ervaren wordt als positief, dit uitnodigt tot bouwen – het creëren van een specifieke, persoonlijke plaats. Zo niet, dan zal de neiging overheersen om naar een andere locatie om te zien. In dit proces van *plaats-maken* zullen volgens Norberg-Schulz de natuurlijke fenomenen richting geven aan de wijze waarop dit gebeurt: het landschap zelf nodigt uit tot een *visualisatie* van dat wat nodig en mogelijk is. In het ideale geval zullen dan de aard van het landschap en de aard van de daar wonende mens met elkaar overeenkomen en zichtbaar worden in de architectuur. Volgens Norbert-Schulz markeert architectuur – waaronder ik hier ook de architecturale kunstwerken zoals Drury's *Cloud Chambers* en Goldsworthy's *Sheepfolds* wil rekenen – dan niet alleen een

⁵⁵ Norberg-Schulz 1980, 18-21.

⁵⁶ Norberg-Schulz 1980, 10, 19, 32-42, 167-168.

specifieke locatie, maar concretiseert in het ideale geval de *genius loci* van het omringende landschap en helpt de mens om zich *op-zijn-plaats* te voelen.

Dit komt overeen met Heideggers interpretatie van het begrip *plaats* als een plek waar de mens *op-zijn-plaats* is. Interessant is de wijze waarop Heidegger dit gegeven verbindt aan linguïstische en etymologische aspecten van plaats, verblijven en wonen. Het Engelse woord *dwelling*, verwant aan het Oudnoorse *dvelja*, betekent bijvoorbeeld *blijven*. Het van oorsprong Germaanse woord *wonen* (*wohnen*) wordt eveneens gerelateerd aan *blijven* en *zich ophouden*. Heidegger stelt verder dat *wonen* verwant is aan het Gotische *wunian*, wat *blijf-in-vrede* betekent, waarbij *vrede* (*Frieden*) weer verwant is aan *tevreden* (*zufrieden*), *vriend* (*Freund*), en het Gotische *frijon* (*liefde*). Een dergelijke plaats heeft een *Umfriedung* (*omheining, enclosure*). *Wonen* is bovendien verwant aan *het gewone* (*das Gewohnte*), wat *dat-wat-vertrouwd-is* betekent. Dergelijke adjectieven karakteriseren de *genius loci* van de plaats. Het wonen in vrede op een veilige, vertrouwde plaats is volgens Heidegger onlosmakelijk verbonden met mens-zijn: het Oud-Engelse en Germaanse *buan*, wat *gebouw* (*building*) betekent, is verwant aan *be*, *ich bin*, *ik ben*. Mens-zijn betekent dus: in vrede wonen op een veilige, vertrouwde, en beschermde plaats.⁵⁷ Wat opvalt aan deze etymologische verkenning is dat Heidegger, net als Norberg-Schulz, uitgaat van – of uitkomt op – een ideale, gewenste situatie.

Norberg-Schulz' visie wordt beschouwd als een fenomenologische benadering van architectuur.⁵⁸ Hierbij moet opgemerkt worden dat het omgekeerde niet vanzelfsprekend het geval is: het concept van de *genius loci*, zoals Norberg-Schulz het voorstelt, is een lastig te duiden of te concretiseren begrip en een denkbeeld dat in de fenomenologie nauwelijks een rol speelt. Het feit dat Drury's *Cloud Chambers* en Goldsworthy's *Sheepfolds* niet alleen plaats-specifiek zijn maar ook een uitgesproken architecturaal karakter hebben en van plaatselijke materialen zijn vervaardigd, maakt het begrip *genius loci* wellicht toch bruikbaar bij het onderzoek en de analyse van deze werken.

1.2.3 Binnen en buiten

De begrippen *binnen* en *buiten* zijn relevant omdat in dit onderzoek gesproken wordt over *plaats* in de context van architecturale kunst, en binnen en buiten inherent zijn aan architectuur. Deze begrippen hebben echter ook filosofische connotaties. Het is niet noodzakelijk en mogelijk om deze hier uitputtend te behandelen, maar een paar opmerkingen zijn op hun plaats.

⁵⁷ Norberg-Schulz 1980, 16; 22-23.

⁵⁸ Cresswell 2015, 130.

Norberg-Schulz stelt dat de “distinctive quality of any man-made place is enclosure”⁵⁹, waarbij “man-made place” in de visie van Norberg-Schulz synoniem is met architectuur. *Enclosure*, omslotenheid, is een belangrijk sleutelwoord. Het mag in deze context opgemerkt worden dat het boek waarin Goldsworthy in woord en beeld verslag doet van het *Sheepfolds Project*, *Enclosure* heet.⁶⁰ Volgens Norberg-Schulz heeft een bouwwerk een veilig, meer of minder omsloten centrum en dit vormt een *plaats*: een *binnen* van vertrouwde vormen en dingen, tegenover een *buiten* dat bestaat uit het omringende landschap. Het verschil is gebaseerd op contrast: in de eerste plaats een concreet verschil in de dingen die binnen zijn en dingen die buiten zijn, en in de tweede plaats een fenomenologisch verschil in hoe deze dingen *ervaren* worden en welke betekenis er aan wordt gehecht.⁶¹ Norberg-Schulz gaat hier overigens weer uit van een ideale, wenselijke situatie, zonder met de mogelijkheid rekening te houden dat *binnen*, in de zin van het *omslotene*, ook als niet vertrouwd, beperkend en zelfs bijzonder onaangenaam en bedreigend kan worden ervaren – een punt van kritiek dat vooral, en terecht, door feministische geografen wordt ingebracht. Dat Norberg-Schulz dit niet aangeeft is van zijn standpunt uit gezien begrijpelijk, daar hij pleit voor een architectuur die erop gericht is dat de mens zich zoveel mogelijk *op-zijn-plaats* voelt.

Architectuur kenmerkt zich onder andere door dit binnen en buiten, welke op een logische manier door middel van openingen in het bouwwerk met elkaar in verbinding staan en waarbij een drempel of deur de overgang kan vormen. De met elkaar samenhangende concepten *plaats*, *binnen*, *buiten* en *drempel* hebben echter ook filosofische connotaties, zoals Gaston Bachelard constateert in *La poétique de l'espace* (1958). Bachelard betoogt dat de begrippen *binnen* en *buiten* – net als *hier* en *daar*, en *er-zijn* en *er-niet-zijn* – niet alleen in concrete zin maar ook in het filosofisch spraakgebruik in het algemeen een dialectiek van *tegenstelling* presenteren met de absolute van een geometrische oppositie. *Binnen* wordt dan gedefinieerd als begrensd en *buiten* als onbegrensd, en beide sluiten elkaar uit. Bachelard stelt daartegenover dat de begrenzing – de *drempel* – tussen deze twee begrippen niet zo absoluut is als deze wordt voorgesteld, maar veel genuanceerder. De kwalificaties begrensd en onbegrensd kunnen beide zowel aan binnen en buiten gekoppeld worden: binnen en buiten lopen in elkaar over. Hij gebruikt om dit toe te lichten de vorm van een *spiraal*: een symbool dat in zijn aard van naar buiten ontvouwende én naar binnen vernauwende ruimte het *binnen* en *buiten* in elkaar laat overvloeien en met elkaar verenigt. De spiraal vertegenwoordigt in beide richtingen oneindigheid, zowel naar binnen als naar buiten. Bachelard trekt deze gedachtegang vervolgens door naar de menselijke psyche. In de intimiteit van de psyche – een *binnen* ten opzichte van

⁵⁹ Norberg-Schulz 1980, 58.

⁶⁰ Goldsworthy 2007.

⁶¹ Norberg-Schulz 1980, 8-10.

een *buitenwereld* – is de menselijke verbeeldingskracht oneindig, en dus allesbehalve begrensd.⁶² Het gegeven van oneindigheid wordt overigens verbeeld in verschillende spiraalvormige *land art* projecten, waaronder werken van Drury, Goldsworthy en uiteraard Robert Smithsons in het oog springende *Spiral Jetty* (1970), maar zal ook relevant blijken bij de analyse van Drury's *Cloud Chambers* en Goldsworthy's *Sheepfolds*.

Yi-Fu Tuan, die zich baseert op denkbeelden van Bachelard, betoogt eveneens dat de begrippen *buiten* en *binnen* relatief zijn en naast een concrete, voor de hand liggende betekenis in architecturale zin ook betrekking hebben op de extentie van plaats zoals deze *ervaren* wordt. Zelfs een uitgestrekt landschap, dat op het eerste gezicht als *buiten* geïnterpreteerd zou worden, kan volgens Tuan in fenomenologisch opzicht worden ervaren als een *binnenruimte* in verhouding tot een andere plaats: een plaats kan dus in omvang variëren van iemands favoriete leunstoel tot de hele wereld en hieruit volgt dat het zelfs mogelijk is om de hele wereld als een *binnen* te ervaren.⁶³ In verband hiermee is ook Tuan's opvatting relevant, dat *ruimte* een open arena van beweging en actie is, terwijl *plaats* staat voor rust en het creëren van een thuis (het Heideggeriaanse *op-zijn-plaats-komen*).⁶⁴ Tuan: "Place is a pause in movement. [...] The pause makes it possible for a locality to become a center of felt value".⁶⁵ Bij de bespreking van werken van Drury en Goldsworthy zullen deze aspecten van *beweging* en *rust* nader aan de orde komen.⁶⁶

1.2.4 Plaats-specificiteit

Omdat het bij Drury's *Cloud Chambers* en Goldsworthy's *Sheepfolds* om *land art* objecten op specifieke plaatsen gaat, is het zinvol om het begrip *plaats-specifiek* en de categorie *land-art* in hun onderlinge relatie nog wat nader te belichten. Een plaats-specifiek kunstwerk kan worden opgevat als een manier om een locatie te markeren. Tot ver in de jaren zestig van de vorige eeuw gold kunst in de modernistische opvatting echter vooral als autonoom, wat onder andere wilde zeggen dat het kunstwerk verplaatsbaar was zonder aan betekenis in te boeten: het werk was *plaats-loos*. In de decennia daarna erkenden zowel kunstenaars, kunstcritici en kunsthistorici in toenemende mate dat het fysieke kunstwerk zelf, de plaats waar het zich bevindt, het maakproces én de interpretatie onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn.⁶⁷

⁶² Bachelard 1994, 211-216. Ockman 1998. Ronnberg en Martin 2011, 718.

⁶³ Tuan 1996, 455.

⁶⁴ Cresswell 2015, 39.

⁶⁵ Tuan 1977, 138.

⁶⁶ Zie bijvoorbeeld Drury en Syrad 2004, 58.

⁶⁷ Cresswell 2015. 151-152. Kwon 1997, 85-86; 96.

Er zijn verschillende manieren waarop een plaats en een kunstwerk met elkaar verbonden kunnen zijn. Een kunstwerk kan bijvoorbeeld een bepaalde plaats *representeren* door deze af te beelden op een schilderij.⁶⁸ Een geheel andere relatie tussen kunstwerk en plaats heeft te maken met de *plaats waar een object wordt neergezet*. Zo werd met Duchamp's *Fountain* (1917) een ordinaire pispot tot kunst verheven door het op zijn kant op een sokkel in een museum te plaatsen.⁶⁹ In dit geval markeert het kunstwerk niet zozeer de plaats, maar is het de plaats en de context die maakt dat een (alledaags) object als kunstwerk beschouwd en ervaren wordt.

De Koreaans-Amerikaanse kunsthistoricus Miwon Kwon (1961) formuleerde in het artikel 'One Place after Another: Notes on Site Specificity' (1997) een aantal in elkaar overlopende gradaties van plaats-specificiteit van kunstobjecten. Zij noemt Richard Serra's *Tilted Arc* (1981) als voorbeeld van een werk dat zijn betekenis vooral ontleent aan zijn plaats-specificiteit in de zin van een *fysieke verbondenheid met de locatie*: het werk kan niet verplaatst worden zonder aan betekenis in te boeten. Deze fysieke relatie met een specifieke plaats was kenmerkend voor veel land-art projecten uit de jaren zestig van de vorige eeuw. In dezelfde tijd werd de ogenschijnlijk neutrale omgeving van museum of kunstgalerij door een aantal kunstenaars gekwalificeerd als een plaats waar de gevestigde orde in stand gehouden werd: kunstwerken zouden daar onder het mom van objectiviteit, belangeloosheid en waarheid geïsoleerd van de buitenwereld gepresenteerd worden. *Plaats* werd in deze context ervaren als zowel deel als product van een *geaccepteerd sociaal en cultureel kader*, waarbij mogelijke economische en ideologische motieven van tentoonstellingsinstituties verborgen bleven. De ontwikkeling van *land art* in de jaren zestig werd mede gemotiveerd vanuit een drang om kunst uit deze context van gevestigde, museale instituties te halen.⁷⁰ Kwon betoogt tenslotte dat de *geografische locatie* en *sociaal-culturele context* van een kunstobject altijd ondergeschikt zijn aan de *plaats in een discours* die een kunstwerk inneemt. Deze plaats wordt door het werk zelf gegenereerd, en maakt deel uit van een web van andere plaatsen in verschillende discourses: een kennisveld, een intellectueel, cultureel of maatschappelijk debat. Waar het *land art* betreft kan dit bijvoorbeeld een discours zijn rond culturele representaties van de natuur en de wereldwijde milieuproblematiek.⁷¹

Kwon concludeert dat in de laatste decennia van de twintigste eeuw de interpretatie van het begrip *plaats* – in de context van plaats-specifieke kunst – is geëvolueerd van een fysieke, geografische locatie naar een discursief, virtueel gegeven. Het is echter de vraag of dit een lineaire, progressieve ontwikkeling is. Het zal in de praktijk zo zijn dat de kwalificaties van

⁶⁸ Cresswell 2015, 152. Malpas, 2003.

⁶⁹ Recent is controversie ontstaan over het auteurschap van *Fountain*. De Duitse Dada-dichteres en kunstenaar barones Elsa von Freytag-Loringhoven, die bevriend was met Duchamp, zou in eerste instantie de bedenker van het werk zijn. De Lange 2018.

⁷⁰ Kwon 1997, 88-92.

⁷¹ Cresswell 2015, 154-155. Kwon 1997, 92-94.

plaats-specificiteit, zoals Kwon deze voorstelt, elkaar zullen overlappen. Hierbij zal soms het geografische, fysieke aspect en soms het sociaal-culturele of discursieve aspect de overhand hebben.⁷²

Waar Kwon plaats-specificiteit van kunstwerken vooral bespreekt in het licht van context in relatie tot betekenis, richt Rosalind Krauss zich meer op formele eigenschappen van sculpturale werken in relatie tot een meerdere of mindere mate van plaats-specificiteit. In haar artikel 'Sculpture in the Expanded Field' (1979) constateerde Krauss dat de *land art*, die zich in de jaren zestig van de vorige eeuw ontwikkelde, een nieuwe vorm van kunst in het landschap bleek te zijn die moeilijk te vatten viel onder de traditionele noemer 'sculptuur'. Krauss stelt daarom voor om de definitie van 'sculptuur' te herzien. Volgens Krauss is de traditionele sculptuur in het modernisme al in toenemende mate *plaats-loos* geworden, terwijl de minimalistische sculptuur van bijvoorbeeld Sol LeWitt en Donald Judd eigenlijk alleen nog gedefinieerd kan worden door dat wat het *niet* is, namelijk datgene wat zich in een ruimte bevindt maar zelf niet tot die ruimte behoort. Het is het object *you bump into when you back up to see a painting* (Barnett Newman): niet de architectuur, noch het landschap.⁷³

Met dit ontologische *niet-zijn* als uitgangspunt stelt Krauss vervolgens een andere en bredere benadering voor om sculpturen, installaties en *land art* te plaatsen in een *expanded field* van sculpturale en architecturale kunst. Zij ontwerpt een diagram waarin de categorieën *landschap*, *architectuur*, *niet-landschap* en *niet-architectuur* in vier tweetallen gecombineerd kunnen worden – elke combinatie levert een bepaald type object op. Sculpturen vallen volgens Krauss onder de combinatie *niet-landschap* en *niet-architectuur*. De andere drie categorieën behoren weliswaar tot het sculpturale veld, maar kunnen niet met een sculptuur worden gelijkgesteld. *Land art* kan volgens Krauss' diagram gedefinieerd worden als een combinatie van *landschap* en *niet-landschap*, of een combinatie van *landschap* en *architectuur*. *Land art* werken, waarvoor een fysieke manipulatie van het landschap heeft plaatsgevonden, vallen onder de combinatie *landschap* en *niet-landschap* (*marked sites*), zoals bijvoorbeeld Michael Heizers uitgegraven 'negatieve' sculptuur *Double Negative* (1944) en Robert Smithson's immense aarde-werk *Spiral Jetty* (1970) – deze zijn bij uitstek plaats-specifiek.⁷⁴ Hierbij merkt Krauss overigens op dat de *marked site* ook kan bestaan uit vergankelijke, maar wel plaats-specifieke land-art projecten, die vervolgens door middel van fotografie of film gedocumenteerd, en in een andere context dan de oorspronkelijke plaats tentoongesteld worden. Veel van Goldsworthy's efemere werk zou bijvoorbeeld in deze categorie ondergebracht kunnen worden.⁷⁵ Een combinatie van

⁷² Kwon 1997, 95-96.

⁷³ Krauss 1979, 34.

⁷⁴ Krauss 1979, 36-41.

⁷⁵ Krauss 1979, 41. Hierbij moet opgemerkt worden dat het lang controversieel is geweest om efemere werken in de vorm van een fotografische documentatie als kunst te presenteren. Tent. cat. 2013, 9.

architectuur en *landschap* (*site-construction*), die overigens door Krauss wel genoemd maar niet nader gekarakteriseerd wordt, zou omschreven kunnen worden als een plaats-specifieke sculpturale constructie met een architectonisch karakter, in het landschap, en vervaardigd van materialen die (grotendeels) door dat landschap geleverd worden. Het moge duidelijk zijn dat Drury's *Cloud Chambers* en Goldsworthy's *Sheepfolds* in deze categorie vallen.⁷⁶ Desalniettemin is er ook kritiek op Krauss' concept: zij bevrijdt de kunstpraktijk weliswaar van het historische label 'sculptuur', maar kadert deze tegelijk weer in binnen de labels 'architectuur' en 'landschap'.⁷⁷ Deze kritiek raakt aan discussies op het gebied van structuralisme en deconstructie, en het voert binnen het kader van dit onderzoek te ver daar diepgaand op in te gaan. In grote lijnen is Krauss' schema bruikbaar voor de hier te onderzoeken objecten.

⁷⁶ De vierde categorie, een combinatie van *architectuur* en *niet-architectuur* (*axiomatic structures*) omvat objecten met een architecturaal karakter – waaronder installaties, maar bijvoorbeeld ook tekeningen – die niet plaats-specifiek zijn. Krauss 1979, 41. Van't Vlie 2019.

⁷⁷ Hawkins 2012, 55.

Hoofdstuk 2 Chris Drury: *Cloud Chambers*

2.1 Chris Drury

I started life making shelters and baskets in wild places while walking [...] I like the idea of the contrast to the 'outsideness' of walking and landscape, then you stop and make a shelter which is made of that landscape and fits within it, but inside the experience is interior. So you constantly move from inner to outer. The Cloud Chambers are an obvious extension of that ...

(Chris Drury, 2019)⁷⁸

Medicine Wheel (1982-1983), een kunstwerk van de Britse *land art* kunstenaar Chris Drury (1948), is een jaarkalender met een doorsnede van 2,5 meter. De kalender is samengesteld uit een ronde schijf van handgemaakt stropapier, met daarop een sporenafdruk van een paddenstoel en een afdruk van de jaarringen van een boom, een frame met spaken van bamboestokken en 365 natuurlijke objecten die Drury gedurende één jaar verzamelde, één object per dag (*afb. 1*).⁷⁹ Het werk betekende een omslag in Drury's oeuvre, en bevat volgens hem de kiem voor alles wat hij daarna gemaakt heeft. De essentie van zijn latere werk ligt besloten in *Medicine Wheel*: de relatie tussen een object en een moment in tijd en ruimte, en de relatie tussen de mens en zijn omgeving. Voor Drury is het maken van dergelijke werken een neerslag van een groeiend bewustzijn van deze relatie, vanuit een open houding: "I start with where I am, a human being in nature, with a relationship to that nature. So really what I do is explore my relationship to nature outside and my own nature inside."⁸⁰

Chris Drury (1948) begon zijn artistieke carrière met het maken van figuratieve sculpturen, waaronder veel dieren en vogels. In de loop van de late jaren zeventig begon hij zich te interesseren voor werken in en met de natuur en met natuurlijke materialen van specifieke plaatsen. Deze interesse kwam mede voort uit een vriendschappelijke samenwerking met *walking-artist* Hamish Fulton (1946): 'This really started my thinking about making art solely about nature and *experiences of and in nature*.'⁸¹ Gedurende hun gezamenlijke tochten in soms

⁷⁸ Correspondentie met Chris Drury (23-08-2019).

⁷⁹ *Medicine Wheel* werd gemaakt in de periode 16 augustus 1982 - 15 augustus 1983, en is momenteel in bezit van Leeds City Art Gallery. <https://chrisdrury.co.uk/medicine-wheel/>.

⁸⁰ Interview met Chris Drury: <https://www.theearthissue.com/news/artist-highlight-christopher-drury>.

⁸¹ <https://www.theearthissue.com/news/artist-highlight-christopher-drury>. Drury 2009, 4. Cursivering van mij.

onherbergzame streken en onder allerlei weersomstandigheden, ondervond Drury dat naast warmte en voedsel vooral beschutting (*shelter*) tot de eerste levensbehoeften behoorde en essentieel was om te overleven. Soms bouwde hij op zo'n tocht uit praktische overwegingen in een paar uur een *shelter*, een klein onderkomen om in te overnachten. Naast deze praktische overwegingen creëerde de beschutting van een dergelijke *shelter* ook een bewustzijn van *binnen* en *buiten*:

I like the way that a shelter has an interior as well as an exterior. They feel different but are connected. I like the way this interior space draws you inside yourself, enclosing, protecting, just as mountains pull you outside yourself, pushing mind and body beyond their usual confines.⁸²

Op deze ervaring zijn Drury's *Shelters* gebaseerd, de eerste kunstwerken die hij direct in het landschap maakte (afb. 6a). Drury bouwde ook een aantal *Shelters* in de binnenruimte van een museale setting. Hij merkt hierover op dat de *Shelter* in zo'n situatie niet zozeer beschutting biedt, maar eerder een mysterieuze, omsloten, "baarmoeder-achtige"⁸³ ruimte vormt van vruchtbaar potentieel, van waaruit nieuw leven kan voortkomen. Soms keert Drury in een dergelijke omgeving een *Shelter* binnenstebuiten, door bijvoorbeeld een bedekking van stro of riet niet aan de buitenkant maar aan de binnenkant aan te brengen (afb. 2).⁸⁴ Een enigszins vergelijkbare omwisseling van *binnen* en *buiten* keert later terug in zijn *Cloud Chambers*, die in de volgende paragraaf besproken zullen worden.

Drury's oeuvre omvat naast *Shelters* ook *Cairns*. Vanouds zijn dit stapelingen van stenen, die een route markeren en die op duidelijke, vaak hoog gelegen punten in het landschap liggen. Drury liet zich hierdoor inspireren tot het bouwen van eenvoudige *Cairns* die hij, na ze gefotografeerd te hebben, weer vernietigde: "If a shelter is a stopping place, a full stop, a cairn is a comma within the rhythm of a walk. Three minutes to mark with stones, three minutes to photograph, knock the cairn down and walk on...."⁸⁵ In sommige *Cairns* bouwde hij een vuur: "A fire cairn is a longer pause [...] it may take up to an hour to build ..." (afb. 3).⁸⁶

De thematiek van *binnen* en *buiten* is in een groot deel van Drury's werk terug te vinden, niet alleen in de *Shelters* – en in het verlengde daarvan de *Cloud Chambers* – maar bijvoorbeeld ook in zijn *Baskets*, *Vessels* en *Domes*. De *Baskets* zijn nauw verwant aan de *Shelters* en completeren voor Drury een cirkel: een *Basket* is als een omgekeerde *Shelter*, en een *Shelter* – in een aantal gevallen ook gemaakt van 'geweven' takken – is als een omgekeerde *Basket*. Het weven en

⁸² Drury en Syrad 2004, 20.

⁸³ "Womb-like". Drury en Syrad 2004, 20. Mijn vertaling.

⁸⁴ Drury en Syrad 2004, 20; 24.

⁸⁵ Drury en Syrad 2004, 58.

⁸⁶ Drury en Syrad 2004, 35; 58.

vlechten is voor Drury een meditatieve bezigheid, en verwijst naar een van de oudste ambachten die de mens beheerst. Drury's open *Baskets* kunnen objecten bevatten "that link place, material and shelter".⁸⁷ Bij de meer gesloten *Baskets* creëren weefsel en ontwerp "a dark space resonant with possibility",⁸⁸ wat doet denken aan de potentieel vruchtbare, baarmoeder-achtige binnenruimte van de *Shelter*. Door hun vorm hebben *Baskets* niet alleen een *binnen* en *buiten*, maar symboliseren ook *beweging* en *rust*: in een mand kunnen dingen opgeslagen en bewaard, en 'tot rust' gebracht, maar ook vervoerd worden – aspecten van het jager-verzamelaar bestaan van de mens. Ze krijgen namen mee als *Dream Basket* (1985, *afb. 4*), refererend aan een uitzonderlijk levendige droom; *Basket for the moment between death and life* (1985, *afb. 5*), om de overgang van winter naar lente te markeren; en *Basket for the four days on Muckish Mountain* (Ierland 1986, *afb. 6*), een met stenen gevulde open mand als herinnering aan de doorgebrachte tijd op een specifieke plaats. *Basket for the four days on Muckish Mountain* vormt een combinatie met een gelijknamige *Shelter*, wat de sterke verbondenheid tussen beide vormen illustreert. Op het oog zijn de *Baskets* kunstig gevormde gebruiksvoorwerpen. De namen die Drury eraan geeft weerspiegelen echter de aan plaats, tijd en beleving gerelateerde betekenis die deze objecten voor hem hebben.⁸⁹

Verwant aan de *Shelters* en *Baskets* zijn ook de *Vessels* en *Domes*. *Land Water Vessel* (2010, *afb. 7*) is in feite een variatie op een *Basket*. Soms vormt een omgekeerde *Vessel* weer een *Shelter*, zoals *Shelter Vessel* laat zien (1988, *afb. 8*).⁹⁰ Los geweven koepels van takken die een object of een ruimte markeren, zoals *Cuckoo Dome* (1992, *afb. 9*), illustreren opnieuw Drury's fascinatie met de concepten *binnen* en *buiten*: "The inside is an open space, but the open weave still allows in what is outside".⁹¹

Uit het voorgaande is duidelijk dat Drury wat betreft zijn vormentaal en materiaalkeuze een interesse heeft voor (pre)historische vormen en technieken.⁹² In een aantal gevallen bouwt hij letterlijk voort op (pre)historische artefacten die het landschap hem biedt, zoals in zijn projecten met *tumuli* en *dewponds*. *Tumulus and Dew Pond* (*afb. 10*, 2012) bestaat uit een los geweven structuur van takken, die als een beschermende *dome* geplaatst is over een prehistorische grafheuvel, en een *dewpond* die als een negatieve vorm daarvan aan de voet van de grafheuvel is uitgegraven en waarin een labyrint-achtige structuur het werk formeel verbindt met de *Baskets* en *Domes*.⁹³ Een *dewpond* – dauwvijver – is een ondiepe, ronde kunstmatige vijver die vooral

⁸⁷ Drury en Syrad 2004, 20.

⁸⁸ Drury en Syrad 2004, 20.

⁸⁹ Drury en Syrad 2004, 20-23; 36; 45.

⁹⁰ <https://chrisdrury.co.uk/land-water-vessel/>. Drury en Syrad 2004, 20; 23.

⁹¹ Drury en Syrad 2004, 39.

⁹² De fascinatie van kunstenaars voor prehistorische vormen en technieken wordt op boeiende wijze besproken door Lucy Lippard in *Overlay* (1983).

⁹³ www.chrisdrury.co.uk

gevoed wordt door regenwater, en niet in de eerste plaats door dauw zoals de naam suggereert.⁹⁴ Dauwvijvers worden gebruikt in streken waar geen natuurlijke watervoorziening aanwezig is voor vee. De meeste nog bestaande dauwvijvers in Engeland zijn 100 tot hooguit 250 jaar oud, al zijn er aanwijzingen dat de techniek reeds in Angelsaksische tijden in Engeland toegepast werd.

Nauw verwant aan bovengenoemde *Tumulus and Dew Pond* (2012) is een werk met dezelfde titel, *Tumulus and Dew Pond* (2003), dat bestaat uit in stroken gesneden en geweven landkaarten van de South Downs, met de locatie van een *tumulus* en een *dewpond* in het midden. De geweven kaarten ‘beschilderde’ Drury met schapenmest. Eén werd in een concave en één in een convexe vorm gepresenteerd (*afb. 11*). Dit werk is onderdeel van een corpus binnen Drury’s oeuvre dat hij zelf schaart onder de noemer *mapping*. Hiertoe behoren behalve geweven landkaarten onder andere ook foto- en videowerken, en echocardiogrammen die hij bewerkt met sporenafdrukken van paddenstoelen, schilderijen met turf of schapenmest, of handgeschreven teksten. Dergelijk werk komt in veel gevallen tot stand in nauwe samenwerking met wetenschappers, artsen en technici.⁹⁵

Drury’s *mapping*-projecten kunnen net als zijn werken op locatie plaats-specifiek genoemd worden. Geweven landkaarten zijn gerelateerd aan specifieke plaatsen. De echocardiogrammen zijn als representaties van de mens plaats-specifiek: het *lichaam* als *plaats*. Menselijk lichaam en wereld, als specifieke plaatsen, zijn bij Drury nauw met elkaar verbonden. In het werk *Everything Nothing* (2008), onderdeel van een project dat Drury in samenwerking met een ploeg wetenschappers uitvoerde op de Zuidpool, combineerde hij een echogram van de 900.000 jaar oude ijslagen op Oost-Antarctica met de handgeschreven tekst “everything nothing” (*afb. 12*). Drury: “Antarctica is the height of nothingness and yet it contains everything, it drives our climate and has our history encoded in the layers of ice.”⁹⁶ De golvende patronen van de ijslagen lijken sterk op de patronen van een *echocardiogram*: “These waves of land and ice are like a heartbeat of the Earth.”⁹⁷ Dergelijk werk illustreert Drury’s zorg over de wijze waarop de mens met de aarde omgaat. Hij is zich ervan bewust dat het werken in en met het land niet alleen een esthetisch, maar vaak ook een politiek statement is, waarmee hij onderstreept hoe de mens zich

⁹⁴ De techniek van de *dewpond* is afkomstig uit Engeland. Het principe berust op de bodem van de vijver die geen water doorlaat, gemaakt van kalk of klei, en as. Daarover komt een laag stro, en daarover zand, kiezel of ander grof, natuurlijk materiaal. De afgedekte bodemlaag blijft relatief koel, waardoor ’s nachts condensatie optreedt, terwijl de laag stro en puin overdag verdamping tegengaat. Op deze wijze wordt een waterreservoir gecreëerd. Over dewponds:
<https://web.archive.org/web/20120722024435/http://history.wiltshire.gov.uk/community/getfaq.php?id=47>

⁹⁵ <https://chrisdrury.co.uk/category/mapping/>. Drury en Syrad 2004, 23; 121.

⁹⁶ <https://chrisdrury.co.uk/everything-nothing/>.

⁹⁷ <http://chrisdrury.blogspot.com/2008/01/>.

verhoudt tot een ‘fragiele aarde’.⁹⁸ In *Everything Nothing* manifesteert zich bovendien Drury’s fascinatie voor de samenhang tussen *macrocosmos* en *microcosmos*: de manier waarop systemen en patronen in het menselijk lichaam – tot op moleculair niveau – corresponderen met systemen en patronen in de natuur.⁹⁹

In een project rond gebruik en misbruik van land, dat in 2008 tot stand kwam in samenwerking met het Nevada Museum of Art in Reno, verschillende inheemse stammen en een aantal wetenschappers, lijkt de volledige thematiek van Drury’s werk samen te komen. Dit project resulteerde voor Drury in een aantal werken op locatie, waaronder *Winnemucca Whirlwind* (een rond labyrint in het woestijnzand), een *Cloud Pool Chamber*, en een solo-tentoonstelling in het museum met de titel *Mushrooms / Clouds*. In deze tentoonstelling waren onder andere een serie uitvergroete sporenafdrukken van paddenstoelen te zien, door Drury beschreven met de tekst ‘*Amanita virosa – Destroying Angel*’ (de naam en bijnaam van een zeer giftige knolamaniet), en een ‘paddenstoelenwolk’ opgebouwd uit dorre takjes van de Noord-Amerikaanse *sagebush* (een inheems struikje van het geslacht *Artemisia*) (afb. 13 a en b). De vorm van deze paddenstoelenwolk was die van de dodelijke *Amanita virosa*, maar refereerde duidelijk aan de proeven met kernbommen die de VS in de jaren zestig van de vorige eeuw in de woestijn van Nevada verrichte, en waarvan de gevolgen nog steeds merkbaar zijn in het landschap.¹⁰⁰ De vernietigende werking van radioactiviteit illustreerde Drury in deze tentoonstelling met het werk *Life in the field of death*. Dit werk toonde in 559 letters de aminozuren-sequentie van het DNA van de *Destroying Angel*, en werd met pigment van grond, afkomstig van *Nuclear Test Sites*, op de muur geschilderd. Het betreft (uiteraard) dezelfde aminozuren als waar het menselijk genoom uit is opgebouwd, zij het in een andere volgorde. Drury combineerde *Life in the field of death* met een *shelter* van 559 stenen, met de titel *559 Shelter Stones*, waarmee hij niet alleen refereerde aan de zinloze nucleaire schuilkelders maar via het aminozuren-getal van de dodelijke paddenstoel ook op het desastreuze effect van de ‘nucleaire paddenstoel’ op het menselijk genoom (afb. 14).¹⁰¹

Er zit nog een diepere betekenislaag in Drury’s werk met paddenstoelen en wolken. Zoals hij gefascineerd is door tegenstellingen als binnen en buiten, *microcosmos* en *macrocosmos*, innerlijke en uiterlijke natuur, zo fascineren hem ook de tweeledige eigenschappen van de paddenstoel: “The mushroom is symbolically paradoxical: mushrooms are agents of decay, but by breaking down organic matter into soil they create the foundation of life on our planet. I like

⁹⁸ ‘The one thing that I have discovered is that if you make work about land you are making a political statement as well as an aesthetic one. It is a point of contact and conflict with how we live now on a fragile earth.’

<https://elephant.art/chris-drury-working-outside-the-system/> (2015).

⁹⁹ <http://chrisdrury.blogspot.com/2008/01/>. Chris Drury 2009, 5.

¹⁰⁰ <https://chrisdrury.co.uk/mushrooms-clouds/>

¹⁰¹ Een fraaie catalogus van dit project is uitgegeven als: Chris Drury, *Mushrooms / Clouds*, Chicago 2009, onder redactie van Ann Wolfe.

this duality...”.¹⁰² De paddenstoel is zowel symbool van dood als van regeneratie, en wolken symboliseren een “ever-shifting, dream-like phenomenon most closely related to wind, rain, weather and patterns of chaos.”¹⁰³ In het project in Nevada gaf Drury vorm aan een aantal werken waarin zowel de formele als inhoudelijke samenhang tussen de paddenstoel, de paddenstoelwolk en de natuurlijke wolkenluchten samenkwamen.

Voor Drury is er geen onderscheid tussen mens, cultuur en natuur: de mens *is* natuur. alleen al door adem te halen is hij onderdeel van de cyclus van zuurstof in de natuur.¹⁰⁴ Overigens bezigt Drury regelmatig de term ‘natuur’ maar spreekt liever over *stille plaatsen in de wereld* – natuur is immers overal, zelfs in de stad. Op stille plaatsen waar weinig of geen mensen, auto’s of telefoons zijn, voelt Drury zich op zijn plaats en vindt hij inspiratie.¹⁰⁵ Het is een ander verlangen naar stilte dan het escapistische verlangen van Heidegger, die zich uit frustratie met ‘de wereld’ terugtrok op zijn afgelegen boerderij in het Zwarte Woud. Drury zoekt de stilte op, omdat deze aan veel van zijn werk het beoogde meditatieve karakter geeft. Tegelijkertijd is Drury’s werk nadrukkelijk geëngageerd, zoals bijvoorbeeld het bovenbeschreven Zuidpool-project en het *Mushroom / Clouds* project bewijzen. Veel van zijn werken komen tot stand als *community-project* en in samenwerking met wetenschappers, technici en ambachtslieden.

Wanneer Drury’s oeuvre in zijn geheel wordt beschouwd, valt er een thematiek te onderkennen die zijn op het eerste gezicht zeer verschillende werken met elkaar verbindt: het is een fascinatie voor plaats, tijd, en daarmee samenhangende patronen, cycli en systemen in de natuur en in het menselijk lichaam. In zijn werk onderzoekt hij ogenschijnlijke tegenstellingen als *mens* en *natuur*, *binnen* en *buiten*, *microcosmos* en *macrocosmos*. In zijn vormtaal laat hij zien hoe deze tegenstellingen geen tegenstellingen zijn maar in elkaar overlopen en een samenhangend geheel vormen. De wijze waarop de mens zich verhoudt tot zowel zijn innerlijke als uiterlijke natuur is een thematiek die als een rode draad door zijn oeuvre loopt. Drury geeft hierbij blijk van een affiniteit met zenboeddhistische denkbeelden, wat ook tot uitdrukking komt in zijn voorkeur voor stille plaatsen en het veelal meditatieve karakter van zijn werk. Dit komt op een bijzondere manier tot uiting in zijn *Cloud Chambers*.¹⁰⁶

¹⁰² <http://chrisdrury.blogspot.com/2008/>

¹⁰³ Drury 2009, 5-6.

¹⁰⁴ Drury 2009, 4.

¹⁰⁵ Gooding en Furlong 2002, 72-73

¹⁰⁶ Drury en Syrad 2004, 6. Correspondentie met de kunstenaar (05-12-2019).

2.2 *Cloud Chambers*

Het begon in 1990 met experimenten met eenvoudige *camera obscura* constructies in Drury's eigen tuin. Het resultaat was een donkere, stille ruimte waarin het omringende landschap geprojecteerd werd: een scheiding tussen *buiten* en *binnen* werd hiermee gerelativeerd, en de *ervaring* hiervan was de essentie van het werk.¹⁰⁷ Het concept beviel Drury en hij bouwde in de loop der jaren tientallen verschillende *Cloud Chambers*. De meest recente zijn *Linden Cloud Chamber*, die in de zomer van 2019 voltooid werd in het Tranekær International Centre for Art and Nature, Langeland, Denemarken, en *Horizon Line Chamber*, in het voorjaar van 2019 gebouwd op Sunderland Point, Morecambe Bay, Lancaster (*afb. 21 a t/m k*).¹⁰⁸ *Wave Chamber* (1996) behoort tot de vroege *Cloud Chambers* waarbij het concept volgens de kunstenaar nog niet geheel was uitontwikkeld (*afb. 19 a t/m g*).¹⁰⁹ Overigens is de benaming *Cloud Chamber* een paraplueterm voor elk van Drury's werken die een *camera obscura* constructie heeft (al of niet in combinatie met een spiegel die de projectie stuurt): bij een aantal *Cloud Chambers* worden de lucht en de wolken geprojecteerd, maar bij andere juist een wateroppervlak of het landschap.

De *Cloud Chambers*, verwant aan de *Shelters*, hebben een vorm die in Drury's oeuvre veelvuldig voorkomt. Het zijn lage, gedrongen structuren op menselijke schaal: het is mogelijk om er in te gaan. Drury gebruikt allerlei materialen om zijn *Cloud Chambers* te bouwen: stammen, takken, aarde, leem, pluggen, stenen. Het prototype van de *Cloud Chamber* bouwde Drury, na de experimenten in zijn achtertuin, in 1990 voor de tentoonstelling *Beelden Buiten* in Tielt, België (*afb. 15*). Het was een ronde, van takken en leem opgetrokken hut met een primitieve *camera obscura* constructie in het 'dak' en een vel papier op de vloer. Vorm en materiaal brachten een journalist ertoe om te vragen of Drury beïnvloed werd door Afrikaanse kunst, waarop Drury "...unhelpful as usual, [...] told him it was based on a Belgian chocolate."¹¹⁰

Sommige *Cloud Chambers*, zoals bijvoorbeeld *Cloud Chamber for the trees and sky* (2003, North Carolina Museum Of Art, VS, *afb. 16*), refereren door de omgekeerde reflectie van de bomen in de chamber – als boomwortels – aan de cyclus van water dat vanuit de aarde, door wortels en takken naar bladeren stroomt, om daar te verdampen en regenwolken te vormen, waardoor het water weer naar de aarde terugkeert. Drury beschouwt dergelijke *Cloud Chambers* tegelijkertijd als metafoor "for dark to light movements in human beings". Dit alles herinnert

¹⁰⁷ Drury en Syrad 2004, 108.

¹⁰⁸ <https://chrisdrury.co.uk/linden-cloud-chamber/>

¹⁰⁹ Correspondentie met de kunstenaar (23-08-2019).

¹¹⁰ <https://chrisdrury.co.uk/cloud-chamber/>. Drury en Syrad 2004, 108.

aan zenboeddhistische denkbeelden over de eeuwige cyclische bewegingen in de natuur, waarin alles verandert en slechts tijdelijk is: “It seems to me that the only constant here is change.”¹¹¹ De omsloten, donkere ruimte van een *Cloud Chamber*, de stilte en het steeds veranderende beeld van wolken, water, of landschap, nodigen uit tot nadenken hierover.

Een enkele keer heeft een *Cloud Chamber* een politieke lading, zoals *St James Cloud Chamber* (1993), een tijdelijke *Cloud Chamber* die Drury in opdracht van de Rebecca Hossack Gallery bouwde in de tuin van St James’ Church, Piccadilly. Naast deze *Chamber* bouwde Drury een *Fire Cairn* die als broodoven dienst deed. Met deze werken stelde hij de Londense daklozenproblematiek aan de kaak en demonstreerde de menselijke behoefte aan onderdak, warmte en voedsel. St James’s Church Garden is een oase van rust in één van de drukste en lawaaiigste buurten in Londen. Behalve picknickend kantoorpersoneel komen hier regelmatig daklozen, onder wie enkelen permanente ‘bewoners’ van de tuin zijn. Zij gebruikten de *Cloud Chamber* als onderdak, hielden deze uit eigen beweging schoon, en gebruikten de *Fire Cairn* om brood te bakken (waarvoor de kerk het meel leverde), thee te zetten en soep te koken.¹¹² Volgens Drury boden *St James Cloud Chamber* en de broodoven een illusie van kalmte, onderdak, warmte en voedsel.¹¹³

De van stenen opgetrokken *Cloud Chambers* behoren tot Drury’s meer permanente werken. Een dergelijke *Chamber* lijkt op een (pre)historische *beehive* hut: een stenen bouwwerk in de vorm van een bijenkorf. Drury liet zich voor veel van zijn *Shelters* en *Cloud Chambers* inspireren door Ierse *corbelled* bouwwerken (*afb. 17 en 18*). Bij dergelijke *beehives* wordt de oude, en nog weinig beoefende techniek van *dry-stone corbelling* gebruikt. Vorm en techniek roepen hier associaties op met oeroude bouwvormen: “They fascinate me as they are the oldest form of stone building and require no moulding substructure. You can make one wherever you have flattish stones and plenty of through stones..... I decided to try and make one myself and never stopped.”¹¹⁴ *Wave Chamber* en *Horizon Line Chamber* zijn twee van dergelijke *beehive Cloud Chambers* die in het kader van dit onderzoek bezocht zijn.

2.2.1 *Wave Chamber*

Wave Chamber (1996) is een van Drury’s eerste *Cloud Chambers*, en bevindt zich op de rotsige oever van het stuwmeer Kielder Water in Kielder Forest Park, Northumberland (*afb 19 a t/m g*).

¹¹¹ Drury en Syrad 2004, 121. <https://chrisdrury.co.uk/cloud-chamber-for-the-trees-and-sky/>. Drury 2009, 4.

¹¹² Alberge 1993.

¹¹³ Drury en Syrad 2004, 108.

¹¹⁴ Correspondentie met de kunstenaar (23-08-2019).

Wave Chamber werd gemaakt in opdracht van Kielder Partnership, onderdeel van Northumbrian Water and Forest Enterprise. Kielder Forest Park is een mooi, natuurlijk aandoend gebied rond het stuwmeer dat tussen 1975 en 1981 is aangelegd. Het park biedt plaats aan een aantal sculpturale kunstwerken en installaties, waaronder *Wave Chamber*.

De omtrek van het stuwmeer is grillig en vertoont veel diepe inhammen en enkele schiereilanden. Op het kleine schiereilandje The Belling ligt, vlak aan de waterlijn, Drury's *Wave Chamber* (1996). De *Chamber* is alleen lopend te bereiken over een smal, ongelijk en soms zeer modderig bospad dat aftakt van het Lakeside fietspad. Het is vanaf dit fietspad een wandeling van ongeveer 10 minuten.

Deze *Cloud Chamber* heeft een wat slordige *beehive*-vorm. Hij is door *waller* Don Golden en zijn zoon in een *dry-stone corbelling* techniek gemaakt van ruim 80 ton aan stenen die grotendeels afkomstig zijn van oude stapelmuurtjes in de directe omgeving. In de bovenkant van de *Chamber* is een *camera obscura* met lens en spiegel ingebouwd, die een reflectie van het water op een witgeschilderde cirkel op de vloer van de *Chamber* produceert. De witte cirkel is enigszins overheersend, en bijna als apart van de *Chamber* bestaand object aanwezig op de vloer. De muren binnenin weerkaatsen en versterken het geluid van wind en golven en de vloer lijkt te bewegen. De reflectie en het geluid zijn volgens de informatie het best waarneembaar op een deels zonnige, en liefst flink winderige dag rond 15.00 uur. Het vervormde, versterkte geluid van de golfslag levert een bijzondere sensatie op in de bijna-donkere *Chamber*. Oorspronkelijk stond alleen *Wave Chamber* op deze plaats aan de waterlijn. Tegenwoordig is er langs de rotsige, maar overigens niet steile kust een stevig houten hek geplaatst, voorzien van een reddingsboei –tot ergernis van de kunstenaar, die dit geheel overbodig acht.¹¹⁵ Er staan bovendien binnen enkele meters van *Wave Chamber* een informatiebord betreffende het kunstwerk en een informatiebord over het stuwmeer.

Het bezoek aan deze *Cloud Chamber* riep enkele vragen op die in een correspondentie met de kunstenaar beantwoord werden. *Wave Chamber* was één van de eerste *Cloud Chambers* die Drury bouwde, en het concept was volgens zijn eigen zeggen nog in ontwikkeling en daarom enigszins primitief. De wat slordige uitvoering van de *beehive* was te wijten aan een onervaren *waller*: "... the guy who made it with his son took up drystone walling in prison when he was jailed for holding up the local Building society with a water pistol. They were a bit slap dash..."¹¹⁶ Aanvankelijk was Drury niet van plan om gebruik te maken van een lens en spiegel, maar alleen van een rond gat bovenin de *Chamber* en een vloer van rotsen met een natuurlijk golfpatroon op hun oppervlak. Drury kwam op het idee van de *camera obscura* tijdens een

¹¹⁵ "I am very dismayed to see that life buoy. How ridiculous!" Informatie en foto's van hek en reddingsboei kreeg Drury van mij. Correspondentie met de kunstenaar (23-08-2019).

¹¹⁶ Correspondentie met de kunstenaar (21-08-2019).

bezoek aan een tentoonstelling in Kopenhagen, waar kunstenaars deze techniek in sculpturen toepasten. Het gebruik van de *camera obscura* betekende dat de *Chamber* zo dicht mogelijk bij de waterlijn geplaatst moest worden, wilde een projectie van het wateroppervlak mogelijk zijn. Drury besloot een witte cirkel op de vloer te schilderen om de reflectie het best tot zijn recht te laten komen, hoewel hij daar nu over zegt: “It was an early piece and I think I would have found a better solution for a white floor.”¹¹⁷ Het later geplaatste hek en de reddingsboei waren een onaangename verrassing voor de kunstenaar, al beoordeelt hij de locatie nog steeds als “brilliant [...] magical and wild.”¹¹⁸

2.2.2 *Horizon Line Chamber*

Het *Headlands to Headspace* project rond Morecambe Bay, Lancaster, heeft als doel de aandacht te vestigen op het rijke natuurlijke en culturele erfgoed van de regio rond de baai. Dit door het Heritage Lottery Fund gefinancierde project werd in het voorjaar van 2019 voltooid. Chris Drury, één van de deelnemende kunstenaars in het artistieke deel van het project, aanvaardde de opdracht om in het kader daarvan een *Cloud Chamber* te bouwen. Hij gebruikte hiervoor een ontwerp dat hij in 2002 maakte, maar waarvoor hij tot dan toe geen geïnteresseerde opdrachtgever had kunnen vinden (*afb. 20 a t/m c*). Voor deze *Horizon Line Chamber* werd een locatie gevonden op Sunderland Point. De *Chamber* werd gebouwd door een team van professionele *wallers* onder leiding van Andrew Mason (*afb. 21 a t/m k*).¹¹⁹

Sunderland Point is het zuidelijkste puntje van een schiereiland bij Morecambe, Lancaster. Er was ooit een levendig havenstadje, maar nu zijn er nog slechts enkele huizen en de haven is verdwenen. Sunderland Point is niet altijd gemakkelijk te bereiken: de enige voor auto's berijdbare toegangsweg bij Overton loopt tweemaal per etmaal bij hoog tij onder.¹²⁰ Via het meer westelijk gelegen dorp Middleton is Sunderland Point te voet bereikbaar, langs een pad met aan de ene kant hoger gelegen land en aan de andere kant een uitgestrekt, door vee begraaasd getijdengebied. Opvallend is dat er nergens richtingaanwijzers staan die verwijzen naar Drury's *Horizon Line Chamber*, die zich aan de hoger gelegen rand van het westelijke getijdengebied van Sunderland Point bevindt. Deze rand wordt beschermd tegen afkalving door een recent

¹¹⁷ Correspondentie met de kunstenaar (21-08-2019).

¹¹⁸ Beide citaten zijn afkomstig uit correspondentie met de kunstenaar (21-08-2019). Gooding en Furlong 2002, 74-76. <https://chrisdrury.co.uk/wave-chamber/>
<http://www.dry-stone.co.uk/Pages/Books/Articles/Article%20pdfs/General/KielderWaveChamber.pdf>

¹¹⁹ <http://chrisdrury.co.uk/horizon-line-chamber-sunderland-point-morecambe-bay/>
<https://m.morecambebay.org.uk/news/horizonlinechamber>
<http://www.sunderlandpoint.org/News.html>

<https://www.morecambebaynature.org.uk/headlands-headspace>

¹²⁰ De hiernavolgende beschrijving van *Horizon Line Chamber* is gebaseerd op eigen bezoek (17-08-2019).

aangebrachte, witte stenen muur: een nieuwe zeewering. Een eerdere zeewering was niet lang daarvoor bij een storm weggeslagen.¹²¹

Horizon Line Chamber staat op een omheind terreintje met gazons en keurige schelpenpaadjes. Binnen de omheining blijken zich ook een houten vogelkijkhut en een historisch graf, *Sambo's Grave*, te bevinden.¹²² *Horizon Line Chamber* is een *corbelled* structuur, opgetrokken van grote honingkleurige stenen die afkomstig zijn van oude boerderijen uit de directe omgeving van Sunderland Point.¹²³ Het is een nieuw uitziend, bijna vierkant gebouwtje met afgeronde hoeken, dat op een soort terpje staat. In de noordwand van de *Chamber* bevindt zich een lage houten deur. In de westkant, de wad-kant, is op ongeveer een meter hoogte een lens in de wand gebouwd, die binnen, op de tegenoverliggende wand, een omgekeerde, ronde projectie van het landschap buiten geeft. De horizon is als een lijn in het midden van de projectie te zien, en deelt deze in gelijke helften. De lage muur van de zeewering is als een lichte band bovenin de projectie te zien. De bijna-stilte, het donker en het beeld van het zacht bewegende landschap binnen in *Horizon Line Chamber* leveren een bijzondere ervaring op en nodigen uit tot contemplatie. Buiten geven de keurige afrastering, de afgepaste schelpenpaadjes, het terrasje aan de westkant van de *Chamber*, de schone, nieuw aandoende stenen en de combinatie met andere 'attracties' het geheel een sterk gecultiveerd aanzien.

Het oorspronkelijke ontwerp betreft een *Cloud Chamber* met de vorm van een omgekeerd schip of oratorium, op een ruime, open locatie met een wild karakter, een onbelemmerd gezicht op de zee, en met een *camera obscura* aan de zeekant. De projectie binnen in de *Chamber* zou het dan omgekeerde kustlandschap laten zien, met de horizon precies in het midden. Dit laatste klopt, maar de bovenste helft van de projectie – het landschap – wordt doorsneden door de witte band van de zeewering (*afb. 21 j*). Een zekere discrepantie tussen het oorspronkelijke plan en het uiteindelijke resultaat riep vragen op die in een mailcontact met de kunstenaar beantwoord werden.

Om te beginnen bleek het moeilijk te zijn om een geschikte locatie in het gebied rond Morecambe Bay te vinden. Er kon niet gebouwd worden op beschermd terrein (SSSI)¹²⁴, de locatie mocht niet vandalismegevoelig zijn, en er moest een bereidwillige landeigenaar gevonden worden. Een locatie aan de rand van het getijdengebied westelijk van Sunderland Point bleek beschikbaar en volgens de kunstenaar zeer geschikt. De bewoners van het dorp Sunderland Point, dat er enkele honderden meters vanaf ligt, waren enthousiast, gastvrij en coöperatief. Op de uitgezochte locatie lag op dat moment alleen Sambo's Grave in een hoekje

¹²¹ Correspondentie met de kunstenaar (20-08-2019).

¹²² Zie voor informatie over Sambo's Grave: Astin 2015.

¹²³ Correspondentie met de kunstenaar (20-10-2019).

¹²⁴ Site of Special Scientific Interest.

van een veeweide, en de nieuwe zeewering was nog niet aangelegd. Drury: “It was wild and wonderful.”¹²⁵

Men verzekerde Drury dat de nieuwe zeewering niet hoger zou zijn dan de oude. Deze bleek uiteindelijk toch een halve meter hoger te worden en werd met witte dekstenen afgewerkt. Een ander gevolg van de aanleg van de nieuwe zeewering was dat de bouwlocatie van de *Cloud Chamber* niet alleen vijf meter landinwaarts kwam te liggen ten opzichte van de oorspronkelijk geplande locatie, maar ook op een breed betonnen terras geplaatst moest worden. Ten gevolge van al deze ingrepen was de zeewering uiteindelijk als een brede witte band bovenin de projectie te zien. De vogelkijkhut, die tamelijk dichtbij de *Cloud Chamber* staat, was evenmin een onderdeel van het oorspronkelijke plan: “...a pet project of someone in the community – very ugly and totally unnecessary as all the waders are at the edge of the sand which is a long way out...”¹²⁶

De uiteindelijke vorm van *Horizon Line Chamber* was ook niet als gepland. Voor het oorspronkelijke ontwerp had Drury zich laten inspireren door de vorm van het vroeg middeleeuwse *Gallarus Oratory* (afb. 18 en 20) – een vorm die ook iets weg heeft van een omgekeerd schip. De *chamber* werd aanvankelijk volgens dit ontwerp opgetrokken, maar de plaatselijke gemeenschap wenste bij nader inzien een kleiner gebouw. Het gevolg was dat de hoogte van de *chamber* tijdens de laatste fase van de bouw aangepast moest worden, en de bovenkant en ribben afgerond werden. Voor Drury waren tenslotte het hek en het gemanicuurde karakter van het aangelegde parkje een onverwachte en onaangename verrassing bij de opening van de *chamber* in april 2019. Inmiddels is de locatie ingeplant met meidoorn en braam, die de zeewering en de vogelkijkhut moeten camoufleren, en de verwachting is dat de stenen van de Chamber in de loop van de tijd zullen verweren. Overigens meldt Drury dat de receptie van het project door de plaatselijke bewoners, en hun enthousiasme en coöperatie bij de bouw hartverwarmend was: “it is just me who realises the small defects.”¹²⁷ Niettemin zegt de kunstenaar dat hij dit ontwerp graag nog eens op een andere, ‘wildere’ locatie zou willen bouwen.¹²⁸

Het bovenstaande toont aan dat het maken van een kunstwerk in opdracht of in het kader van een *community project* een zaak kan zijn van onverwachte verrassingen en compromissen ten opzichte van een origineel ontwerp. Het is een problematiek waar ook Andy Goldsworthy binnen het *Sheepfolds Project* bij gelegenheid tegenaan liep.

¹²⁵ Correspondentie met de kunstenaar (21-08-2019).

¹²⁶ Correspondentie met de kunstenaar (21-08-2019).

¹²⁷ Correspondentie met de kunstenaar (21-10-2019).

¹²⁸ Correspondentie met de kunstenaar (20-10-2019).

Hoofdstuk 3 Andy Goldsworthy: *Sheepfolds*

3.1 Andy Goldsworthy

I'm fascinated by those processes: the sun, the light, time, growth, change [...] and the idea of flow in nature...

(Andy Goldsworthy, 2002)¹²⁹

Vanaf zijn tienerjaren was Andy Goldsworthy (1956) regelmatig te vinden op een boerderij in Yorkshire, vlakbij zijn ouderlijk huis. Het werken op het land leerde hem dat de natuur hard kan zijn en dat alles wat leeft eindig is. Dit lijkt bepaald niet op de romantische, pastorale idylle die de meeste stadsbewoners voor ogen hebben wanneer zij aan het platteland denken. Ook tijdens zijn opleiding aan de kunstacademie van Preston Polytechnic in Lancaster was Goldsworthy meer buiten op de stranden van Morecambe Bay te vinden – waar hij artistieke experimenten uitvoerde met stenen, water, modder, en het effect van getijden – dan in het klaslokaal bij de modeltekensessies. Deze experimenten waren de aanzet tot zijn latere praktijk van het maken en fotograferen van efemere werken in het landschap. Goldsworthy is sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw een bekende en populaire *land art* kunstenaar met een omvangrijk oeuvre in Groot-Brittannië en daarbuiten. Zijn populariteit is mede te danken aan het feit dat er in de loop der jaren een groot aantal fraai geïllustreerde koffietafelboeken en twee succesvolle documentaires over zijn werk zijn uitgekomen. De titels van verschillende boeken geven voor een deel al aan wat de thematiek en het gebruikte materiaal van Goldsworthy's omvangrijke oeuvre zijn: *Rain, Sun, Snow, Hail, Mist, Calm* (1985), *Leaves* (1989), *Ice and Snow Drawings* (1992), *Hand to Earth* (1993), *Stone* (1994), *Wood* (1996), *Arch* (1999), *Time* (2000), *Passage* (2004), *Ephemeral Works 2004-2014* (2015).¹³⁰

Voor Goldsworthy is, onder andere, de Roemeens-Franse beeldhouwer Constantin Brancusi (1876-1957) een inspiratiebron, vanwege zijn minimalistische, geometrische vormen en de

¹²⁹ Andy Goldsworthy in *Rivers and Tides* (2001). Mijn transcriptie.

¹³⁰ Een selectie uit Goldsworthy's bibliografie:

Andy Goldsworthy, *Rain, Sun, Snow, Hail, Mist, Calm*, Leeds 1985; Andy Goldsworthy, *Leaves*, Londen 1989; Andy Goldsworthy, *Ice and Snow Drawings*, Edinburgh 1992; Andy Goldsworthy en Terry Friedman, *Hand to Earth*, New York 1993; Andy Goldsworthy, *Stone*, Londen 1994; Andy Goldsworthy, *Wood*, Londen 1996; Andy Goldsworthy, *Arch*, Londen 1999; Andy Goldsworthy, *Time*, Londen 2000; Andy Goldsworthy, *Passage*, Londen 2004; Andy Goldsworthy, *Ephemeral Works 2004-2014*, New York 2015.

manier waarop hij omgaat met factoren als tijd, atmosfeer en licht, zowel in zijn sculpturale werk als in zijn fotografie.¹³¹ Goldsworthy zegt niet te streven naar werken op een schaal en met een impact als die van zijn Amerikaanse collega's, zoals bijvoorbeeld Smithson en De Maria, onder andere omdat hij zijn werk onlosmakelijk verbonden ziet met Engeland, dat nu eenmaal niet de immense en uitgestrekte natuur bezit die de Verenigde Staten wel rijk is. Goldsworthy voelt zich sterk verbonden met juist het eeuwenlange door mensen bewerkte en gevormde Engelse platteland.¹³²

Volgens de Amerikaanse journaliste Deborah Solomon genoot Goldsworthy in de VS, waar de natuur als een geromantiseerde ontsnapping aan het gecorrumpeerde stadsleven wordt beschouwd en Goldsworthy gezien wordt als een Thoreau-achtige figuur, lange tijd een grotere populariteit dan in zijn eigen land.¹³³ Het populaire imago van Goldsworthy van een ver van de 'beschaafde' wereld levende artistieke romanticus wordt waarschijnlijk versterkt door de glossy boeken en documentaires die van zijn werk zijn uitgekomen, alhoewel Goldsworthy zich zelf beslist niet kan vinden in dit beeld. Toch valt er een zekere spanning te constateren tussen het gegeven van de bescheiden, op het Schotse platteland teruggetrokken levende en werkende kunstenaar zonder eigen *website* (laat staan contactinformatie) – "...to be honest... I think I am drained by people..."¹³⁴ – en een oeuvre dat door hem zelf intensief aan het publiek gepresenteerd wordt via boeken, films en lezingen.¹³⁵

In 2001 kwam Thomas Riedelsheimer's film *Rivers and Tides* uit, een pakkende documentaire die vooral een zeer esthetisch beeld gaf van Goldsworthy's werk. De film was een enorm succes, maar Goldsworthy zelf was er uiteindelijk minder over te spreken en voelde zich bijzonder ongemakkelijk onder wat hij opvatte als Riedelsheimer's beeld van hem als een 'natuur-goeroe' met een hoog zen-gehalte.¹³⁶ Goldsworthy beschouwde de film daarom als een misinterpretatie, niet alleen van zijn werk maar ook van het landschap waarin hij werkt. Dat landschap heeft in zijn ogen weinig met een geïdealiseerde en heilzame 'wilde natuur' te maken maar wel met een door de eeuwen heen door keihard werken ontwikkelde agrarische cultuur, en dat is allesbehalve vreedzaam of therapeutisch. Goldsworthy heeft een zeer nuchtere kijk op het landschap waar hij het meeste van zijn werk verricht: het Noord-Engelse en Schotse platteland. In een interview (2018) over *Rivers and Tides* verwoordt hij dit als volgt: "This rather romantic view of me off

¹³¹ Goldsworthy 1996, 22.

¹³² Schama 1996.

¹³³ Goldsworthy 1996, 22. Solomon 2004.

¹³⁴ Goldsworthy in *Rivers and Tides* (2001). Mijn transcriptie.

¹³⁵ Een persoonlijk mail-contact met Goldsworthy kwam tot stand na het op goed geluk sturen van een papieren brief zonder adresspecificatie naar het dorp in Schotland, waarvan bekend is dat hij er woont. Goldsworthy leverde een weliswaar zeer summier maar bruikbaar antwoord op een paar vragen, die ik hem over de *Sheepfolds*.

¹³⁶ Barkham 2018.

by myself, with cows looking at me – well, the cows are meat and the sheep are wool and there are no trees here because the sheep are eating them all. They have had this huge historical and environmental impact but they are portrayed as woolly and cute. The landscape isn't woolly or cute.”¹³⁷

Het boerenwerk leerde hem de veranderingen in de seizoenen en de agrarische cycli waar te nemen en te waarderen. Goldsworthy legt er de nadruk op dat zijn creativiteit gevoed wordt door het platteland en door het werk in en met dat land. In dit landschap werken – als boer of als kunstenaar – beschouwt hij als een fysieke en intellectuele uitdaging.¹³⁸ Voor Goldsworthy is er weinig onderscheid tussen natuur, cultuurlandschap en de mens – het valt allemaal te scharen onder de noemer ‘natuur’, en in die zin is er een grote overeenkomst met de opvattingen van Chris Drury.

Overigens toont de film *Rivers and Tides* beslist niet alleen *lovely and poetic scenes* op het Engelse platteland, zoals veel recensies melden en Goldsworthy het zelf blijkbaar heeft opgevat, maar ook beelden van de kunstenaar terwijl hij onder barre omstandigheden met ijs werkt, of enorme houten *domes* door een kolkende rivier in Nova Scotia laat meevoeren (*afb.* 22). Goldsworthy doet bovendien in deze film regelmatig stevige uitspraken die het idyllische clichébeeld van het platteland en de natuur onmiddellijk ontkrachten:

Nature is intensely beautiful, and at the same time very unnerving, and at times deeply frightening. [...] I would hope that I don't have a kind of romantic view of nature. I do feel the beauty of it, for sure. But it's a beauty that's underwritten by extreme feelings. [...] Nature is that, it's death. Our nature is that we will die. And I feel that every time I go to work, then the work comes to life, I bring it to life, and then it dies. [...] I try if I can see in that ways of understanding all things that happen to us in life, that change our lives, that cause appeal and shock... I can't explain that. [...] There's a deep sense of loss. It's what I'm dealing with in my work. And I'm not doing it out of a sense of anti-art bravado. It hurts me to see these things die, fall down, collapse, decay. But then I see the beauty in that, the sense in that.¹³⁹

Natuur, dood, verlies, verval en het onbevattelijke: het zijn aspecten van het sublieme, en het zijn voor de goede verstaander essentiële thema's in Goldsworthy's werk die echter verdoezeld worden door de voornamelijk esthetische presentatie van datzelfde werk in boeken en film. De fraaie foto's zijn in feite een gemanipuleerde en enigszins geromantiseerde momentopname van het originele werk waardoor betekenis verandert of verloren gaat. Een dergelijke presentatie

¹³⁷ Barkham 2018.

¹³⁸ Barkham 2018.

¹³⁹ Goldsworthy in: *Rivers and Tides*, 2002. Mijn transcriptie.

lijkt bovendien in grootstedelijke kunstkringen de kwalificatie in de hand te werken dat Goldsworthy het zich veroorlooft om maar wat te spelen in en met de natuur, waarna hij het esthetisch fraaie doch inhoudsloze resultaat presenteert als kunst.¹⁴⁰

Veel van Goldsworthy's werken zijn in hoge mate vergankelijk – waarbij het soms alleen een windvlaagje, soms de zon, en soms de golven van de branding of een woest stromende rivier is waardoor zijn werk wordt vernietigt. Het gaat hem dan ook niet alleen om het object. Het hele proces van opbouw en vergaan vormt een essentieel onderdeel van het kunstwerk, waardoor aspecten als tijd, vergankelijkheid, oneindigheid en destructie, een rode draad vormen in Goldsworthy's oeuvre.¹⁴¹ Daarmee raakt het aan een aantal kwaliteiten die boven het formele en zintuiglijk waarneembare uitstijgen. Het gaat hier om ongrijpbare, onoverzienbare, en wellicht daardoor meer verontrustende aspecten van de natuur, en, in het verlengde daarvan, het menselijk bestaan. Hiermee begeeft de kunstenaar zich op het gebied van het traditionele Burkiaanse sublieme.

De Ierse filosoof Edmund Burke (1729-1797) definieert de ontmoeting met het sublieme als een afschrikwekkende, overweldigende ervaring waardoor de mens zichzelf in doodsangst dreigt te verliezen, totdat het besef doordringt dat het gevaar niet aanwezig is of zich minstens op een veilige afstand bevindt. Het sublieme is hier sterk verbonden met angst, die zich pas in tweede instantie vertaalt in een positief gevoel van opluchting.¹⁴² Het schone wordt door Burke als pendant tegen het sublieme afgezet. Daar waar het sublieme gerelateerd is aan angst en onbevattelijkheid, wordt het schone juist gekenmerkt door overzichtelijkheid, veiligheid, gladheid, harmonie en positiviteit.¹⁴³

In Goldsworthy's werk tekent zich een spanningsveld af tussen dit 'schone' en 'sublieme'. Een opvallend deel van zijn efemere werk bestaat bijvoorbeeld uit ronde vormen van blad, drijfhout, steentjes, of stengels van de adelaarsvaren, meestal neergelegd of opgebouwd in een esthetisch aangenaam ogend patroon, maar in het midden van een het werk bevindt zich een zwart gat (*afb. 23 t/m 26*).¹⁴⁴ Hoe fraai een dergelijk werk er oppervlakkig gezien ook uitziet, zeker op een mooie foto, zo'n zwart gat heeft iets ominous. In Goldsworthy's werk komt het zwarte gat regelmatig voor: vanaf de vroege jaren tachtig maakt hij zwarte gaten in het landschap, al dan niet omkranst met bladeren, mos, of stenen, maar ook in vloeren van musea, zoals bijvoorbeeld in 1984 in het Frans Hals Museum (*afb. 27*).¹⁴⁵ Een enkele keer neemt het zwarte gat onmiskenbaar de vorm aan van een vulva (*Mud moss beech tree spring into summer (1999)*, *afb.*

¹⁴⁰ Schama 1996.

¹⁴¹ Malpas (2) 2007, 64.

¹⁴² Burke 2004, 92. Shaw 2005, 53-55.

¹⁴³ Shaw 2005, 56-62. Han 2016, 28-33.

¹⁴⁴ Goldsworthy 1997.

¹⁴⁵ Goldsworthy 2011 (HE), 24.

28; *Split and carved sandstone* (1990), *afb.29*).¹⁴⁶ Volgens Goldsworthy-biograaf William Malpas zouden sommige psychologen dit uitleggen als een typische mannelijke angst, gepaard aan fascinatie, voor het vrouwelijke.¹⁴⁷ Voor Goldsworthy lijkt het zwarte gat echter vooral in bredere zin betekenis te hebben als verwijzing naar natuurkrachten en de energie van de aarde (die overigens als vrouwelijk beschouwd wordt), de chaos onder het vertrouwde aardoppervlak, de dood – mogelijk zelfs doodswens – en het graf: “The black of a hole is like the flame of a fire. The flame makes the energy of fire visible. The black is the earth’s flame – its energy. I used to say I will make no more holes. Now I know I will always make them. I am drawn to them with the same urge I have to look over a cliff edge.”¹⁴⁸ Waaraan hij met een zekere ironie aan toevoegt: “It is possible the last work I make will be a hole.”¹⁴⁹

Er is echter meer dan de associatie van het zwarte gat met de dood en het graf, het is ook oorsprong van nieuw leven. In de film *Rivers and Tides* refereert Goldsworthy aan een werk dat hij maakte naar aanleiding van de dood van zijn schoonzuster: “I made a work with a hole on a tree.....a kind of visual entrance into the earth, into the tree, into the stone....*an entrance between which life both ebbs and flows* [...] there’s nothing more potent to me than a black hole that I made and returning later and seeing a little finger of growth, growing out of that black...it’s such a potent image...”¹⁵⁰ De overeenkomst met Drury’s museale *Shelters*, met hun baarmoederachtige, donkere ruimte van vruchtbaar potentieel, dringt zich hier op.¹⁵¹ Dezelfde thematiek komt bijzonder sterk naar voren in werken als *Garden of Stones* (Museum of Jewish Heritage, New York 2003, *afb. 30*). Goldsworthy plaatste een aantal grote rotsblokken op een ommuurde zandvlakte – in elk rotsblok boorde hij een rond gat en plantte daarin een jonge boom.¹⁵² Iets dergelijks deed hij in de twee *Mountjoy Tree Folds* (2000-2001) behorende tot het *Sheepfolds Project*: in beide gerestaureerde *folds* van Mountjoy Farm (Underbarrow, Cumbria) plaatste hij een rotsblok, boorde er een gat in en plantte daar lijsterbessen in.¹⁵³ De lijsterbessen kweekte hij zelf op uit zaad, afkomstig van een lijsterbesboom die hij groeiend in een rotsspleet in de omgeving had gevonden (*afb. 31*).¹⁵⁴

De ronde vorm komt veel voor in Goldsworthy’s oeuvre. Hij ziet de cirkel niet zozeer als *vorm*, maar eerder als een “concentration of space”, waarbij de inhoud interessanter is dan de begrenzing, wat ook duidelijk is bij zijn werken met zwarte gaten.¹⁵⁵ Goldsworthy’s werken met

¹⁴⁶ Malpas (2) 2007. Goldsworthy 2011 (T), 37.

¹⁴⁷ Malpas (2) 2007, 207-208.

¹⁴⁸ Goldsworthy 2004, 24.

¹⁴⁹ Goldsworthy 2004, 24.

¹⁵⁰ Goldsworthy in *Rivers and Tides* (2001). Mijn transcriptie en cursivering.

¹⁵¹ Zie p30.

¹⁵² Donovan en Beardsley 2010, 160-161. Malpas (2) 2007, 245-246.

¹⁵³ Goldsworthy 2007, 126-129.

¹⁵⁴ Goldsworthy 2007, 126-129.

¹⁵⁵ Goldsworthy 1996, 13.

ronde gaten erin – overigens niet altijd zwarte gaten – omvatten verder *cairns* met een opening, stenen met concentrisch kleiner wordende, uitgeslepen ronde gaten, zoals de *Dub Stone* in Melmerby (afb. 32 en afb. 47 d en e), en een aantal *Slate Dome Holes*, van leisteen opgebouwde *corbelled* structuren met een rond gat in de bovenkant. Een cluster van dergelijke structuren bouwde Goldsworthy in 2004-2005 in de National Gallery of Art in Washington (*Roof*, 2004-05, afb. 33).¹⁵⁶ Dit werk roept wat hun vorm, materiaal en techniek betreft associaties op met Chris Drury's *Shelters* en *Cloud Chambers*.

Goldsworthy's werk wordt ook wel gerelateerd aan de late achttiende- en vroege negentiende-eeuwse romantische kunst, die sterk emotioneel geladen is en zich in hoge mate bezighoudt met de kleinheid van de mens ten overstaan van onbevattelijke en overweldigende natuurkrachten waaraan hij zich alleen maar kan overgeven.¹⁵⁷ Journalist Richard Mabey sluit zich in zijn artikel 'The Lie of the Land' hierbij aan (The Guardian, 2007), al maakt hij daarbij de kanttekening dat Goldsworthy niet zwelgt in emoties zoals veel negentiende-eeuwse romantici.¹⁵⁸ Dit klopt: zo aards als Goldsworthy's materialen zijn, zo aards is zijn werkwijze en zijn werk.¹⁵⁹ Dit blijkt al uit de titels die hij aan zijn werken meegeeft: meestal alleen een paar woorden die locatie, tijdstip, materiaal, vorm aangeven, meer niet.

In 2018 kreeg Riedelsheimer een herkansing met de film *Leaning into the Wind*. Deze tweede film heeft een ander karakter dan *Rivers and Tides*. In *Leaning into the Wind* worden geen pittoreske landschappen getoond waarin Goldsworthy bezig is met gras, bladeren en paardenbloemen, onderwijl aangekeken door nieuwsgierige koeien of schapen, en overigens ook geen dik ingepakte kunstenaar die tegen de barre elementen in een fragiel ijskunstwerk probeert te maken in de Canadese wildernis. *Leaning into the Wind* toont vooral *performances* die in Groot-Brittannië zijn uitgevoerd, en waarvan een deel – zoals de *Rainshadows* – zich in een stedelijke omgeving afspeelt. De meest opvallende van deze *performances* is waarschijnlijk *Hedge walk. Dawn. Frost. Cold hands.* (Sinderby, England, 2014), waarin Goldsworthy op anderhalve meter hoogte met zichtbare moeite door een winterse heg 'loopt' – het is meer een kwestie van zich er doorheen werken (afb. 34). Dergelijke *performances* behoren tot een klein en minder bekend deel van zijn werk. Goldsworthy wilde hiermee aan den lijve ervaren hoe het is om de wereld op een nieuwe, meer bewuste manier te zien: "Art has an amazing ability to open your eyes to what's around you."¹⁶⁰

¹⁵⁶ Donovan en Beardsley 2010, 1-13.

¹⁵⁷ Malpas (2) 2007, 67-68.

¹⁵⁸ Mabey 2007.

¹⁵⁹ Malpas (1) 2007, 259.

¹⁶⁰ *Leaning into the Wind*, 2018.

Naast zijn interesse in efemer werk maakte Goldsworthy in de loop der jaren ook meer bestendige werken die sterk gerelateerd zijn aan de sociale, historische, en agrarische omgevingsaspecten van een locatie.¹⁶¹ Een aanzienlijk deel van dit oeuvre bestaat uit robuuste sculpturale, uit stenen opgetrokken bouwwerken in het landschap. Hieronder valt niet alleen het *Sheepfolds Project* (1996-2009), maar ook werken als *Give and Take Wall* (Stonewood, Dumfriesshire, 1988-89), *The Wall That Went For a Walk* (Grizedale Forest, Cumbria, 1990), *Storm King Wall* (Storm King Art Center, USA, 1997-1998), de *Townhead Burn Walls* (Yorkshire Sculpture Park, 2004-2006), *Shadow Stone Fold* (Yorkshire Sculpture Park, 2007), en het beladen *Outclosure* (Yorkshire Sculpture Park, 2007, *afb. 35*; zie ook pagina 67), dat direct relateert aan de parlementaire *Enclosure Acts*.¹⁶² Van deze projecten, die Goldsworthy uitvoerde in nauwe samenwerking met professionele *wallers*, is vooral het *Sheepfolds Project* direct te herleiden tot zijn affiniteit met het agrarische leven en werk. Bovengenoemde werken zijn terug te vinden in een aantal boeken, waaronder *Wall* (2000), en *Enclosure* (2007), waarin ook het op dat moment vrijwel voltooid *Sheepfolds Project* is opgenomen.

Goldsworthy documenteert zijn werk nauwkeurig door middel van foto's. De foto's van werken die hij zelf als geslaagd beschouwt, komen vervolgens in fraaie koffietafelboeken bij het grote publiek terecht. Er is al eerder opgemerkt, dat dit bijdraagt aan de opvatting vanuit de gevestigde stedelijke kunstwereld dat Goldsworthy een romantische ornamentalist is die een esthetisch en gelikt beeld van het landschap en de natuur presenteert, gebaseerd op inhoudsloze bezigheden die afgedaan worden als "fiddling around with nature".¹⁶³ Simon Schama betoogt in zijn artikel 'The Stone Gardener' (1996) dat Goldsworthy's voorliefde voor ouderwets, ambachtelijk handwerk, zijn engagement met de lange geschiedenis van landgebruik, en zijn speels en instinctief gebruik van grillige, natuurlijke vormen en kleuren, deze kritiek – overigens in zijn ogen onterecht – wellicht in de hand werkt.¹⁶⁴ Goldsworthy's werk wordt vaak afgedaan als 'dat kan mijn kleine zusje ook', of het krijgt een soort 'Country Living' sausje: het is symmetrisch en esthetisch, fraai van kleur, keurig afgewerkt en ziet er 'gemakkelijk' uit.¹⁶⁵ Het vertoont geen duidelijk zichtbaar engagement met de actualiteit, en 'schuurt' ogenschijnlijk nergens. William Malpas vraagt zich in *Land Art in the UK* (2007) af of een dergelijk oordeel over Goldsworthy's werk voortkomt uit het feit dat de kunstenaar zich beperkt tot het gebruik van eenvoudige en letterlijk voor de hand liggende materialen die een plek hem biedt. Toch, betoogt Malpas, is dit juist waar veel (post)moderne kunstenaars zich sinds Duchamp's *Fountain* (1917) mee bezighouden: concrete, en vaak gevonden objecten worden ingezet als het materiaal waar een

¹⁶¹ Goldsworthy 2007, 164.

¹⁶² Goldsworthy 2007, 12, 14; 52-152; 164-191. <https://stormking.org/artist/andy-goldsworthy/>

¹⁶³ Schama 1996.

¹⁶⁴ Schama 1996.

¹⁶⁵ Malpas (1) 2007, 266-267.

kunstwerk van gemaakt wordt – de *ready-made* – het materiaal *is* het werk.¹⁶⁶ Eén van de verschillen met museale ready-mades is echter dat Goldsworthy's werk zich in het algemeen op de plek bevindt waar het materiaal gevonden wordt, en niet in musea. Desalniettemin is Goldsworthy's werk ook méér dan alleen het materiaal waarvan het is gemaakt: het achterliggende concept en het maak- en vervalproces spelen bij zijn werk een belangrijke rol.

Geconcludeerd kan worden dat Goldsworthy's werk meer betekenislagen heeft dan op het eerste gezicht duidelijk is. Er gaan ideeën en opvattingen achter schuil die te maken hebben met een diepe verbondenheid met het land, en met de relatie tussen mens, landschap, de geschiedenis van het landschap en de bij tijden verontrustende en confronterende cyclus van groei en verval, licht en donker. Goldsworthy bezit de zeer aardse, onuitroeibare behoefte om letterlijk *hands-on* in en met het landschap te werken, om 'de energie' van een plaats en een materiaal te begrijpen en daar een verbinding mee aan te gaan.¹⁶⁷ De weergave van Goldsworthy's werken op glanzende foto's in fraai vormgegeven boeken ontnemt aan de beschouwer echter grotendeels de directe, 'aardse' ervaring van het werk, waardoor mogelijke diepere betekenislagen en meer verontrustende aspecten ervan al gauw over het hoofd worden gezien.

Het bekijken van Goldsworthy's permanente werken *in situ* kan overigens problematisch zijn: op die werken na die zich in beeldenparken bevinden, zijn Goldsworthy's werken lang niet altijd gemakkelijk te vinden. Soms zijn ze niet of nauwelijks te onderscheiden als kunstwerk, en soms is een werk gesitueerd op een zeer afgelegen en moeilijk te bereiken locatie. Richtingaanwijzers zijn er niet. Dit geldt met name voor de *Sheepfolds* en dit is een bewuste keus van Goldsworthy: "The audience for the *Sheepfolds* are people who pass and use the place all the time or those who come into the place by accident. I never mark my works on maps. People have to hear about them through word of mouth."¹⁶⁸ Goldsworthy omschrijft de publiekservaring van de *Sheepfolds* als meer onderbewust. Ze worden vaak pas gezien door herhaling: van een motief, een vorm, of herhaald – al of niet toevallig – bezoek.¹⁶⁹

3.2 Het *Sheepfolds Project*

Er zijn honderden *sheepfolds* in Cumbria, waarvan er veel vervallen zijn tot in onbruik geraakte ruïnes. In de afgelopen decennia worden de oude *sheepfolds* echter in toenemende mate aangemerkt als waardevol agrarisch erfgoed, en zijn er in Cumbria verschillende initiatieven opgestart om *sheepfolds* in kaart te brengen en waar mogelijk te restaureren. In verband hiermee

¹⁶⁶ Malpas (1) 2007, 267-268.

¹⁶⁷ Malpas 2007 (1), 263. Goldsworthy 2007, 9. Goldsworthy in: *Rivers and Tides* (2002).

¹⁶⁸ Gerrard 2004.

¹⁶⁹ Goldsworthy 1996, 15.

kreeg Andy Goldsworthy in 1996 van de Cumbria County Council de opdracht om in het kader van het UK Year of Visual Arts een *county*-breed *land art* project te starten met *sheepfolds* in de hoofdrol. Goldsworthy's betrokkenheid bij de agrarische geschiedenis van het land en de schapenhouderij in Cumbria kwam in die periode overigens ook al op andere manieren tot uiting in een aantal efemere werken (*afb. 36*). Goldsworthy deed een voorstel om honderd *sheepfolds* te kiezen, deze te restaureren, en in elk een artistieke ingreep te doen. In samenwerking met Steve Allens team van *wallers* voltooide Goldsworthy uiteindelijk bijna vijftig *sheepfolds* die in hun totaliteit waarschijnlijk het grootste sculpturale project ter wereld vormen.¹⁷⁰ Dat het aantal van honderd niet gehaald werd, had zijn redenen. Voor een aantal door Goldsworthy en zijn team ontworpen plannen werd geen toestemming verleend door lokale overheden of landeigenaars. Het project werd bovendien onderbroken door de uitbraak van mond- en klauwzeer in 2001, waardoor vrij verkeer over agrarisch land een tijdlang onmogelijk was geworden.¹⁷¹ Na de mond- en klauwzeercrisis werd nog een klein aantal *sheepfolds* voltooid, waarvan de laatste in 2009 (*Wigton Pinfold*).¹⁷²

De lokalisering van bruikbare *sheepfolds* voor het project was voor Goldsworthy en zijn team in veel gevallen bijzonder moeilijk vanwege de vervallen staat waarin de meeste verkeerden. Sommige waren vrijwel helemaal verdwenen en alleen nog terug te vinden op oude kaarten. De locatie van *sheepfolds* hangt overigens samen met hun specifieke functie. *Sheepfolds*, in het algemeen, dienen voor het verzamelen en verzorgen van de schapen en bevinden zich vaak bij een boerderij of op de begrenzing van agrarische percelen. *Washfolds* zijn *sheepfolds* die dienen voor het wassen van de schapen vóór het scheren en bevinden zich altijd aan de oever van een beek of riviertje, soms in een dorp (*Dub Stone Fold*), maar soms ook op zeer afgelegen plekken (*Corner Cairn Fold*). *Pinfolds* zijn *sheepfolds* die dienen voor het tijdelijk opbergen van rondzwervende schapen van onduidelijke herkomst, en bevinden zich altijd in of aan de rand van een dorp.¹⁷³

Het corpus van *sheepfolds* binnen Goldsworthy's *Sheepfolds Project* valt onder te verdelen in een aantal te onderscheiden groepen waarbinnen de kunstenaar verschillende artistieke ingrepen deed. Een deel hiervan was van tijdelijke aard. Gerestaureerde *sheepfolds* met een permanente artistieke toevoeging zijn de *Cone Pinfolds*, *Boulder Folds*, *Touchstone Folds*, en een aantal individuele *folds*. De *Drove Arch Folds* vormden een tijdelijk project. De *Coleridge Walk Folds*

¹⁷⁰ <https://www.edenbenchmarks.org.uk/sheepfolds.htm>.

¹⁷¹ Goldsworthy 2007, 52.

¹⁷² <https://www.edenbenchmarks.org.uk/sheepfolds.htm>.

¹⁷³ Goldsworthy 2007, 11-12.

bestaat uit een serie niet-gerestaureerde *sheepfolds* waarin Goldsworthy efemere werken maakte, die net als de *Drove Arch Folds* momenteel alleen nog op foto's te zien zijn (afb. 49).¹⁷⁴

De *sheepfolds* zijn alle te bezoeken.¹⁷⁵ Op de *Pinfolds* na, die zich altijd in of aan de rand van dorpskernen bevinden en daardoor goed toegankelijk zijn, zijn de meeste *sheepfolds* te vinden in meer of minder afgelegen agrarisch gebied. Een aantal van de in het project opgenomen *sheepfolds* wordt overigens nog steeds, of opnieuw, gebruikt door schapenhouders. Er staan nergens richtingaanwijzers – een bewuste keuze van Goldsworthy – waardoor, zoals al eerder opgemerkt, het vinden van de buiten de dorpen gelegen *folds* soms lastig is en in een enkel geval een aanzienlijke fysieke inspanning vereist (*Corner Cairn Fold*).¹⁷⁶ De geïnteresseerde bezoeker dient daar rekening mee te houden.

De tien voor dit onderzoek bezochte *sheepfolds* zijn de volgende: de zes *Pinfold Cairns* rond Kirkby Stephen, *Dub Stone Fold*, *Megan's Fold*, *Riverstone Fold (Deadman Gill)*, en *Corner Cairn Fold*. Het bezoeken van de overige *sheepfolds* was om praktische redenen niet mogelijk.¹⁷⁷

3.2.1 Zes *Pinfold Cairns* bij Raisbeck, Outhgill, Brough, Bolton, Warcop en Crosby Ravensworth

De inspiratie voor deze *sheepfolds* vond Goldsworthy in de *Nine Standards*, een rij stenen *cairns* van 700-900 jaar oud (mogelijk ouder), die hoog op een bergrug boven het dorp Kirkby Stephen (Cumbria) staan (afb. 37). Oorspronkelijk was het de bedoeling dat Goldsworthy parallel aan de *Nine Standards* ook negen *Pinfold Cairns* zou realiseren – het *Nine Pinfolds Project* – maar bij drie van de negen ontwerpen werd door de plaatselijke overheid geen toestemming voor het project verleend. Uiteindelijk werden zes *pinfolds* rond Kirkby Stephen in het project opgenomen, en in deze *folds* plaatste Goldsworthy een *cone* of *cairn* (Goldsworthy gebruikt deze termen als synoniemen). Goldsworthy wilde een dialoog aangaan met de in zijn ogen dreigende, en tegelijkertijd beschermende aanwezigheid van de *Nine Standards* op hun hoge post boven het dorp.¹⁷⁸ De *Nine Standards* beschouwde hij als dramatische monumenten van het

¹⁷⁴ Zie bijlage 2. Het meest complete overzicht, met veel afbeeldingen van het *Sheepfold Project*, inclusief de totstandkoming ervan, is te vinden in in Goldsworthy's *Enclosure* (2007) en *Arch* (1999). De *sheepfolds* waarin tijdelijke kunstwerken werden geïncorporeerd worden in deze scriptie niet besproken.

¹⁷⁵ Op de site www.sheepfoldscumbria.co.uk staan summierse aanwijzingen waar ze te vinden.

¹⁷⁶ Goldsworthy 1996, 21.

¹⁷⁷ Voor de exacte locatie van de *sheepfolds*, zie <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/info/list.htm>.

¹⁷⁸ Goldsworthy 2007, 58-59.

hoger gelegen land. De *Pinfold Cairns* zouden als pendants daarvan monumenten voor de vallei en het dorpsleven worden.

Goldsworthy's *cairns*, of *cones*, in de vorm van een dennenappel, zaad of ei, vertegenwoordigen een vorm die binnen zijn oeuvre bijzonder veel voorkomt en een gelaagde betekenis heeft. Net als de traditionele *cairn*, een stapel stenen die bergroutes markeert, laten Goldsworthy's *cairns* als het ware een spoor achter, soms blijvend, en soms alleen nog in de vorm van een foto, als een herinnering aan de artistieke bezigheden van de kunstenaar op verschillende plaatsen en tijdstippen. De zaad- of eivorm van de *cairn* is voor Goldsworthy bovendien een symbool van continuïteit: een kiem van groei, bloei, verval, en weer opnieuw ontkiemen. De vorm van de *cairn* is vol en rijp, sterk en tegelijkertijd kwetsbaar en is volgens Goldsworthy een optimistische expressie van de groeikracht van de natuur. De *Pinfold Cairns* staan ieder binnen de beschutting van een *fold*, die als het ware de functie van een beschermende zaadhuid aanneemt, terwijl de *fold* op zijn beurt weer omhuld wordt door het dorp.¹⁷⁹

Raisbeck Pinfold Cairn (1997) ligt ongeveer 100 meter buiten het gehucht Raisbeck, aan de kant van de weg (afb. 38 a en b). Deze *fold* werd in 1996 voltooid. De *cairn* werd slachtoffer van vandalisme en werd in 1997 herbouwd. Aanvankelijk lag de *fold* in open weidelandschap, maar nu is deze verscholen geraakt in een houtwal, waardoor hij vanaf de weg nauwelijks te zien is. De bezoeker dient zich door de houtwal heen te worstelen om een goed zicht op deze *sheepfold* te krijgen. Het is een stille, verborgen plek, waar de *cairn* als een verrassende aanwezigheid opdoemt.¹⁸⁰

Van een geheel ander karakter is *Outhgill Pinfold Cairn* (1996) die in een klein dorpje, aan een zijweggetje bij de *village green* naast een inmiddels verbouwde boerenschuur ligt (afb. 39 a t/m c). Deze rechthoekige *pinfold* is de kleinste van de *pinfolds* (nauwelijks 10 m²) en is deel van een romantische tuin achter het huis. Het is een door struiken uit het zicht onttrokken, verborgen plekje. De bemoste stapelmuurtjes zijn overgroeid met bloeiende rozen. Het is moeilijk voor te stellen dat deze *fold* ooit werd gebruikt om schapen in op te sluiten.¹⁸¹

Brough Pinfold Cairn (2001) ligt in het zuidelijk deel van het dorp Brough, en is uitzonderlijk omdat de *fold* onderdeel is van het speelterrein van een lagere school (afb. 40 a t/m d). De bouw van deze *fold* vond plaats tijdens de mond- en klauwzeer uitbraak in 2001, en kon doorgaan vanwege het feit dat de locatie buiten agrarisch gebied lag. In de buurt van deze locatie was ooit een *pinfold*, die vanwege lokale bouwprojecten afgebroken werd. Omdat de originele locatie van de *pinfold* vlakbij de school lag, werd het idee geopperd om de *fold* te herbouwen op het

¹⁷⁹ Goldsworthy 2007, 58-59. <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/educate/ed01f.htm>.

¹⁸⁰ Eigen observaties (19-08-2019). Goldsworthy 2007, 62-63.

¹⁸¹ Eigen observaties (19-08-2019). Goldsworthy 2007, 84-85.

schoolterrein. De stenen voor de *fold* werden geleverd door twee naburige boerenfamilies. Het is de enige *fold* in het project die niet direct op zijn originele fundamenten is herbouwd. Leerlingen en leerkrachten van de school hebben zich door de vorm van de *cairn* laten inspireren tot een aantal schoolprojecten op het gebied van kunst, design en wiskunde. In het artikel ‘Brough School Award Goldsworthy Sculpture’ in de *Westmoreland Gazette* (2001) zegt Goldsworthy over deze specifieke *pinfold* dat hij inspiratie opdeed uit de educatieve omgeving. De ronde *fold* ligt op het afgesloten schoolplein naast de school, aan een doodlopende weg. Het is een vreemde locatie voor een *sheepfold* omdat hij is ingesloten tussen hekken, speeltoestellen en een groep oude bomen. De *fold* is toegankelijk voor spelende schoolkinderen. Het contrast met de omgeving is bijzonder groot. Omdat deze *fold* formeel gezien niet afwijkt van andere *Pinfold Cairns* in het project, is het niet duidelijk hoe hier Goldsworthy’s ‘inspiratie uit de educatieve omgeving’ tot uiting komt.¹⁸²

Honderd meter voorbij het centrale kruispunt in het dorp Bolton ligt *Bolton Pinfold Cairn* (2001-2002) (afb. 41 a en b). De vrijwel vierkante *fold* is omgeven door huizen en ziet er zeer goed onderhouden uit. De muren zijn schoon, het gras is gemaaid en de ingang is afgesloten met een houten hek. Keurig midden in de *fold* prijkt de *cairn*. Het wekt niet meer indruk dan ‘een object binnen een omheining’. Naast de ingang, op de muur, is een bord bevestigd waarop de naam van de kunstenaar vermeld is. Achter de *fold* is een houten schuurtje er vrijwel tegenaan gebouwd.¹⁸³

Vergelijkbaar met *Bolton Pinfold Cairn* wat betreft vorm en staat van onderhoud, is *Warcop Pinfold Cairn* (2002) (afb. 42 a t/m c). Deze keurige, vierkante *fold* ligt op een gemaaid weilje langs de kant van een zeer rustige weg, maar is gemakkelijk te vinden. De *fold* ligt tegenover een boerderij, beschut door een houtwal waarachter een riviertje stroomt. Midden in de *fold* staat de *cairn*. Er is geen hek en geen bord. Het is een opvallend stille plek en in die zin verschilt deze *fold* duidelijk van die in Bolton. De *cairn* in de *fold* geeft de indruk van een vertrouwenwekkende aanwezigheid – wellicht de ‘wachter’ zoals Goldsworthy dat bedoelde.¹⁸⁴

De zesde en ‘jongste’ *pinfold* is *Crosby Ravensworth Pinfold Cairn* (2004), die zich tegenover een kapel aan de zuidkant van het kleine dorp Crosby Ravensworth bevindt (afb. 43 a t/m c). Deze *fold* ligt aan een zeer smalle weg, tussen huizen (lintbebouwing). Er groeit lang gras in de *fold*. Erachter zijn weides en bomen zichtbaar. De *fold* valt niet direct op, is bescheiden aanwezig tussen de huizen en gaat op in de omgeving. Dit, en een zekere mate van verwaarlozing, geeft de *fold* een speciale sfeer die zeker niet onaangenaam is. Het wekt de indruk dat de *fold* er als

¹⁸² Eigen observaties (19-08-2019). Goldsworthy 2007, 116-117.

<https://www.thewestmorlandgazette.co.uk/news/242442.brough-school-award-goldsworthy-sculpture/>.

¹⁸³ Eigen observaties (19-08-2019). Goldsworthy 2007, 130-131.

¹⁸⁴ Eigen observaties (19-08-2019). Goldsworthy 2007, 134-135.

vanzelf gegroeid en al honderden jaren aanwezig is. Dit laatste kon overigens wel eens waar zijn. Er is een houten hek aangebracht in de ingang van de *fold*, dat niet open te krijgen is¹⁸⁵

3.2.2 Overige bezochte *Sheepfolds*

Megan's Fold (1999-2000) is, behalve deel van het *Sheepfolds Project*, onderdeel van een serie van millennium-werken die Goldsworthy in dezelfde periode maakte. De *fold* werd in twee delen gebouwd, het eerste deel eind 1999, en het tweede deel begin 2000 (*afb. 44 a t/m c*). Aan de achterkant van de *fold* vormen beide tegen elkaar aangebouwde delen een breuklijn, die de overgang van het ene naar het andere millennium markeert. De naam van de *fold* is te danken aan het feit dat op 1 januari 2000, in de vroege ochtenduren, Megan geboren werd – dochter van *waller* Steve Allen. Deze *fold* blijkt lastig te vinden. Hij ligt aan een zeer smal landweggetje in een tamelijk afgelegen, agrarisch gebied. Misschien ligt het ook aan de bijzonder onopvallende artistieke ingreep – de breuklijn – dat de *fold* zich nauwelijks onderscheidt als onderdeel van een kunstproject. De ingang van de *fold* is afgesloten met een houten hek, en het is duidelijk dat het hier om een *working fold* gaat: in de *fold* groeit geen gras en er zijn hekken en draadrollen in opgeslagen.¹⁸⁶

River Stone Fold, Deadman Gill (2002) ligt net als *Megan's Fold* in open, agrarisch land ver buiten de bebouwde kom van dorpen of steden, en bevindt zich op een locatie vlakbij waar Goldsworthy ooit woonde en werkte, aan het riviertje Deadman Gill (*afb. 45 a t/m f*). De *fold* ligt weliswaar aan een doorgaande weg, vlak bij een parkeerplaats, maar is vanaf de weg nauwelijks van het landschap te onderscheiden door de omringende begroeiing – brandnetels en distels – die hier en daar bijna even hoog is als de stapelmuurtjes van de *fold*. De *fold* heeft twee compartimenten, en in de achterste, kleinere kamer, aan de binnenzijde, heeft de kunstenaar drie uit rivierstenen samengestelde composities in de muren geïncorporeerd. Deze sculpturen zijn geïnspireerd door een eerder project rond Swindale Beck, waar Goldsworthy met dergelijk materiaal *River Stone Thoughts* (1982) maakte (*afb. 46*).¹⁸⁷ *River Stone Fold* is een *washfold* en het riviertje dat erlangs stroomt staat in verbinding met Swindale Beck. Dit motiveerde Goldsworthy, die gefascineerd is door dit soort connecties in het landschap én in zijn werk, om in deze *sheepfold* een vergelijkbaar werk te maken van rivierkeien.¹⁸⁸ Goldsworthy: “All folds

¹⁸⁵ Eigen observaties (19-08-2019). Goldsworthy 2007, 150-151.

¹⁸⁶ Eigen observaties (19-08-2019). Goldsworthy 2007, 108-109.

¹⁸⁷ Goldsworthy 2007, 132-133.

¹⁸⁸ Goldsworthy 2007, 52-151. Goldsworthy 1996, 24-52.

have memories and feelings as well as forms embedded in their walls. This fold will act as a container for some of mine.”¹⁸⁹

De laatste twee bezochte *sheepfolds* zijn *washfolds*, waarvan één zich in een dorp bevindt en één ‘in the middle of nowhere’. *Dub Stone Fold, Melmerby* (2001) was ooit gebouwd als *washfold* aan de oever van de beek in het dorp Melmerby (afb. 47 a t/m f). De *fold* ligt aan de hoofdweg door het dorp, en valt niet direct op als deel van een kunstproject. Het betreft een min of meer rechthoekige *washfold* met twee compartimenten die te bereiken is over een smal sluisje over de beek. Met houten planken kan het sluisje dichtgezet worden, waardoor een waterpoel ontstaat, de *dub* (dip) waarin vroeger de schapen gewassen werden. Goldsworthy plaatste een groot blok zandsteen in de beek, in het normaal gesproken ondiepe water naast de *fold*. In de steen werd een rond gat, bestaand uit concentrische cirkels, uitgeslepen: “...becoming smaller as they deepen [...] into the centre, back in time.”¹⁹⁰ Wanneer de *dub* volloopt, vult dit ronde gat zich met water. Goldsworthy realiseerde zich terdege dat het gat in de loop der jaren zou dichtslibben, en zelfs begroeid zou raken, waardoor het beoogde effect verloren zou gaan. De steen kon echter altijd weer schoongemaakt kon worden. Hij ziet hierin een parallel met de originele *sheepfold* die grotendeels vergaan was maar weer hersteld werd. Voor hem telt de wetenschap dat de geschiedenis van een plaats letterlijk gelaagd is en soms onzichtbaar is, maar daarmee niet verdwenen.¹⁹¹

Corner Cairn Fold (2002) is, net als *Dub Stone Fold*, een *washfold*. *Corner Cairn Fold* ligt echter niet in een dorp maar in de Howgills, een afgelegen en hoog gebied boven Cautley Spout, Englands hoogste cascade-waterval (afb. 48, a t/m g). *Corner Cairn Fold* ligt aan de bergbeek die de waterval voedt, en gezien de grootte moet het een belangrijke *fold* zijn geweest. Traditioneel laten schapenhouders hun kuddes op hoge, afgelegen gebieden grazen. Grote groepen schapen werden (en worden) voor een aanzienlijk deel van de zomer min of meer aan hun lot overgelaten, tot het tijd was om ze te verzamelen, wassen en scheren. Deze geheel vervallen *sheepfold* zou in het kader van het *Sheepfolds Project* juist hersteld worden toen in 2001 de mond- en klauwzeercrisis losbarstte. Het hele project werd zo goed als stil gelegd, met uitzondering van de bouw van de *sheepfold* in Brough. Toen weer toegang tot het land verkregen was, wilde Goldsworthy met deze hooggelegen *fold* een monument oprichten voor allen die op welke manier ook door deze crisis geraakt waren.

¹⁸⁹ Eigen observaties (19-08-2019). Goldsworthy 2007, 132-133.

¹⁹⁰ Goldsworthy maakte verschillende van dergelijke werken in steen, klei en zand. Het citaat is afkomstig uit het boek *Time*, en heeft betrekking op de eerste steen waarin hij een dergelijke holte maakte, en die hij later herhaalde in *Dub Stone Fold*. Goldsworthy 2000, 189.

¹⁹¹ Goldsworthy 2007, 118-119. Eigen observaties (19-08-2019).

Het aanvankelijke plan was om er een deels efemeer kunstwerk in te maken: een *cairn*, bedekt met schapenwol, die verbrand zou worden, ter herdenking van al het vee dat op grote brandstapels vernietigd was bij de ruiming van honderden boerenbedrijven. Goldsworthy kreeg hiervoor geen toestemming. De plaatselijke bewoners vonden het voorstel niet relevant omdat toevallig in dit deel van Cumbria géén mond- en klauwzeer geweest was, hoewel vervoers- en toegankelijkheidsrestricties voor de hele regio golden. Goldsworthy besloot om zijn plannen te veranderen en ontwierp een werk dat hij als een persoonlijke herinnering aan de mond- en klauwzeer crisis beschouwt. Op één van de hoeken van de *sheepfold* bouwde hij een *cairn*, die grotendeels buiten de muur staat, als toespeling op het feit dat hij voor een tijd buitengesloten was geweest van het agrarische land. De hoek van de *fold* steekt aan de binnenkant echter in de *cairn* en heeft daar als het ware een hap uit genomen: hiermee refereert Goldsworthy aan de verloren tijd die hij niet aan het project kon werken.¹⁹² De driekwart *cairn* gaat op een fraaie manier op in de *fold*, en de *fold* gaat door zijn materiaal en kleur organisch op in het omringende landschap. *Corner Cairn Fold* is alleen lopend te bereiken en dit betekent een pittige klim van ongeveer anderhalf uur, zonder richtingaanwijzers.¹⁹³

¹⁹² Goldsworthy 2007, 136-141.

¹⁹³ Eigen observaties en ervaring (19-08-2019).

Hoofdstuk 4 Analyse

Culture is the veil through which we describe nature. The process of nature continues despite our analysis. Our analysis is part of the process of nature [...] Man's description of 'nature' as something separate – out of town – where the edge is the division between 'nature' and 'culture', is an illusion. 'Nature' and 'culture' are the same thing.

(Chris Drury, 2004)¹⁹⁴

Hoewel er een duidelijk aantal verschillen valt te constateren tussen de besproken werken van Chris Drury en Andy Goldsworthy, blijkt de schijnbare tegenstelling tussen 'natuur' en 'cultuur' een belangrijk overkoepelend thema in hun werk te zijn. Beide kunstenaars zijn gefascineerd door natuurlijke cycli van groei, verval, en nieuwe groei, die zowel in de mens zelf als in zijn (natuurlijke) omgeving te vinden zijn, en vertalen dat op diverse manieren in hun werk. Beiden benadrukken hun betrokkenheid bij de natuur – innerlijke en uiterlijke natuur – en hun zorg om de hedendaagse vervreemding van de mens ten opzichte van natuur en landschap, en daardoor mogelijk zelfs zichzelf. Beiden werken in en met dat landschap, niet alleen om hun eigen, diepe verbondenheid daarmee vorm te geven, maar ook om de beschouwer die verbondenheid te laten zien en ervaren.

Deze thematiek is terug te vinden in Drury's *Cloud Chambers* en Goldsworthy's *Sheepfolds*. In dit hoofdstuk zullen de resultaten van onderzoek en praktijkervaringen, opgedaan bij bezoeken aan *Wave Chamber*, *Horizon Line Chamber* en tien verschillende *Sheepfolds*, nader onder de loep genomen worden. Leidraad hierbij zijn de in de Inleiding opgestelde hoofd- en deelvragen, die betrekking hebben op aspecten van locatie, vorm, en materiaal van de werken, de betekenis van landschap en lokale geschiedenis, en de manier waarop de werken ervaren worden.

4.1 Cloud Chambers

De essentie van Drury's werk is te vinden in de volgende kernachtige uitspraak van de kunstenaar: "I start with where I am, a human being in nature, with a relationship to that nature. So really what I do is explore my *relationship to nature outside and nature inside*."¹⁹⁵ Dit wordt

¹⁹⁴ Drury en Syrad 2004, 6.

¹⁹⁵ Interview met Chris Drury (2018): <https://www.theearthissue.com/news/artist-highlight-christopher-drury>. Cursivering van mij.

in Drury's werk op verschillende manieren vormgegeven rond thema's als binnen en buiten, rust en beweging, beschutting, momenten in tijd en ruimte, de eeuwige cycli van natuurlijke processen in de natuur en in de mens zelf, microcosmos en macrocosmos. Drury's werk heeft een contemplatief karakter omdat het aanzet tot nadenken over de relatie tussen de mens, zijn innerlijke 'landschap', en het meer of minder natuurlijke landschap dat hem omringt. De genoemde thema's krijgen vorm in werken als *Shelters*, *Baskets*, *Vessels*, *Domes*, en in de *Cloud Chambers*, die in dit onderzoek centraal staan. De voorliggende vraag is op welke manier de *Cloud Chambers* deze thematiek belichamen, op welke manier het werk met de beschouwer communiceert en hoe betekenis tot stand komt.

Het eerste wat bij de beschouwing van de *Cloud Chambers* aandacht vraagt zijn concrete aspecten van locatie, plaats-specificiteit, materiaal en vorm. Plaats-specificiteit bij *land art* impliceert een essentiële relatie tussen kunstwerk en locatie. In Hoofdstuk 1 werd een aantal inzichten van verschillende geografen en filosofen ten aanzien van het begrip *plaats* besproken. Een plaats is allereerst een betekenisvolle locatie, een locatie waar mensen geschiedenis hebben, waar herinneringen en ervaringen aan verbonden zijn, die, althans in positieve zin, de mens een gevoel van *op-zijn-plaats-zijn* kunnen geven. Een betekenisvolle locatie, een *plaats*, wordt gemarkeerd door er bijvoorbeeld iets aan toe te voegen, er werk te verrichten of er een speciale ervaring op te doen. Zo kan ook een kunstwerk een locatie markeren, en het werk maakt niet alleen de locatie, maar, in geval van de *Cloud Chambers*, ook de omringende ruimte betekenisvol. Beide bezochte *Cloud Chambers* zijn in opdracht gemaakt en ingebed in projecten die tot doel hebben om de schoonheid, en de natuurlijke en historische waarde van een regio voor het voetlicht te brengen. Dit doen de *Cloud Chambers* in de eerste plaats door de locatie te markeren met hun materiële aanwezigheid. Het belang voor de kunstenaar van de specifieke locatie-keus mag hierbij niet onderschat worden: de locatie moet 'goed voelen', en hij moet ervaren dat het werk er letterlijk en figuurlijk *op-zijn-plaats* terecht komt. De ervaring binnen in de *Cloud Chamber* brengt vervolgens een proces op gang waarin de beschouwer zich op een unieke manier bewust kan worden van het omringende landschap.

Dat dit uiteindelijk enigszins anders kan uitpakken, blijkt wel uit de manier waarop de locatie van de beide bezochte *Cloud Chambers* werd ingericht, een manier die volgens Drury niet strookt met zijn originele ideeën, en die de beoogde ervaring tot op zekere hoogte bederft. Een essentieel gegeven hierbij is dat het kunstwerk als *geheel* bestaat uit het object *plus* het omringende landschap. De *Cloud Chamber* en zijn omgeving zijn delen van een en hetzelfde kunstwerk en kunnen niet los van elkaar gezien worden.

Horizon Line Chamber zou volgens het originele ontwerp het beste tot zijn recht komen in een open landschap met een onbelemmerd zicht op een vlakke horizonlijn. De locatiekeuze voor

Horizon Line Chamber beviel Drury aanvankelijk zeer vanwege het weidse, natuurlijke karakter van het waddengebied bij Sunderland Point: "...as I first saw it [...] it was wild and wonderful."¹⁹⁶ Terugdenkend aan de uiteenzettingen van Christian Norberg-Schulz zou gezegd kunnen worden dat de *genius loci* van deze locatie als positief werd ervaren. De hoge mate van 'visuele ruis' – het parkje, de vogelkijkhut, en de verhoogde zeewering – die niet voorzien was bij de start van het project, tastte het karakter van de locatie echter aan. Dit verstoort volgens de kunstenaar de beoogde ervaring en betekenis binnenin en buiten deze *Cloud Chamber*.¹⁹⁷ Voor *Wave Chamber* geldt, na de latere toevoeging van hek met reddingsboei en twee informatieborden, tot op zekere hoogte hetzelfde.¹⁹⁸ Het is duidelijk dat het werken in opdracht beperkingen met zich meebrengt ten aanzien van de invloed die de kunstenaar kan uitoefenen op de locatie(keuze) en de verdere ontwikkeling van de locatie na de voltooiing van het kunstwerk. Zoals de filosoof Edward Casey al opmerkte, is een plaats eerder een dynamisch dan een statisch gegeven, en voortdurend onderhevig aan veranderingen onder invloed van diverse (f)actoren.¹⁹⁹ Drury hoopt er nu op dat, dankzij de inmiddels aangebrachte beplanting op het terrein rond *Horizon Line Chamber*, "the site will to a certain extent re-wild itself."²⁰⁰

Bij *Wave Chamber* bepaalden plaats-specifieke factoren zoals het meer en het beschikbare materiaal voor een deel het ontwerp. Bij *Horizon Line Chamber* was de volgorde in feite omgekeerd: het ontwerp was er al, locatie en materiaal moesten nog gevonden worden. De locatie voor *Wave Chamber* was in Drury's ogen "magical and wild"²⁰¹ en beantwoordde aan zijn voorkeur voor stille plaatsen. Drury wilde op deze locatie, geïnspireerd door het stuwmeer, een *Cloud Chamber* bouwen "to do with waves"²⁰², wat resulteerde in een reflectie van de golven van het meer op de vloer van deze *Cloud Chamber*. Dat *Wave Chamber* een wat slordige vorm heeft, ligt volgens de kunstenaar aan een gebrek aan ervaring van de *wallers*.²⁰³

Het materiaal van de beide *Cloud Chambers* bestaat uit gerecyclede stenen uit de directe omgeving van de locatie, afkomstig van oude boerderijen (*Horizon Line Chamber*) en oude stapelmuurtjes (*Wave Chamber*). Dit feit verbindt het werk weliswaar met de locatie en de geschiedenis van de plaats, maar het is de vraag of dat ook gezien wordt. Dit gegeven lijkt vooral betekenis te krijgen wanneer het van te voren bij de bezoeker bekend is. De keus voor de *beehive* vorm van zowel *Wave Chamber* als *Horizon Line Chamber* heeft te maken met de geschiktheid

¹⁹⁶ Correspondentie met de kunstenaar (21-08-2019, 20-10-2019 en 21-10-2019).

¹⁹⁷ "...they will replant the hawthorn and bramble along the wall and around the bird hide and the site will to a certain extent re-wild itself. Maybe the path will grow a few weeds." Correspondentie met de kunstenaar (21-08-2019).

¹⁹⁸ Correspondentie met de kunstenaar (23-08-2019).

¹⁹⁹ Zie pagina 23.

²⁰⁰ Correspondentie met de kunstenaar (21-08-2019).

²⁰¹ Correspondentie met de kunstenaar (21-08-2019).

²⁰² Gooding en Furlong 2002, 74-76.

²⁰³ Zie pagina 40.

van deze vorm voor een *camera obscura* constructie, maar ook met een persoonlijke voorkeur van Drury.²⁰⁴ De *beehive* is een (pre)historische bouwvorm van los gestapelde stenen in een *dry-stone corbelling* techniek waardoor Drury gefascineerd raakte sinds hij deze in Ierland op zijn wandelingen tegenkwam. Drury zegt onder andere geïnspireerd te zijn door de kloostercellen op Skellig Michael en het al eerder genoemde *Gallarus Oratorium* (afb. 17 en 18).²⁰⁵ Vanwege de transcendente aspecten in Drury's werk is het overigens opvallend – maar misschien toeval – dat hij juist twee *religieuze* bouwwerken noemt. De ontwerptekeningen van *Horizon Line Chamber* (afb. 21) laten een opvallende overeenkomst zien met het *Gallarus Oratorium* (afb. 18): “It is the most beautiful thing and to a certain extent I had that building in mind when I made the *Horizon Line Chamber*.”²⁰⁶ Omdat deze vorm bovendien lijkt op een omgekeerd schip leek het hem een toepasselijke verwijzing naar de historische haven van Sunderland Point.²⁰⁷ De geplande hoogte werd echter in de laatste fase van het bouwproces op verzoek van de gemeenschap aangepast, waardoor *Horizon Line Chamber* een andere vorm kreeg dan oorspronkelijk bedoeld. Hierdoor verloor het gebouw de verwijzing naar een schip.²⁰⁸ Niettemin geeft Drury met zijn materiaalkeuze en zijn voorkeur voor dergelijke bouwvormen niet alleen blijk van zijn belangstelling voor een relatief recent lokaal verleden, maar ook voor diepere lagen in de menselijke geschiedenis. Deze belangstelling voor een ver verleden is in meer van Drury's werken te vinden, zoals bijvoorbeeld in zijn *Tumulus*- en *Antarctica*-projecten.

Hoewel de *Cloud Chambers* wat betreft hun materiaal, en de door de kunstenaar gekozen projectie – water op de vloer, een weidse horizon op de wand – plaats-specifiek zijn te noemen, zou een zelfde ontwerp op meerdere locaties dezelfde ervaring kunnen opleveren. De plaats-specificiteit van *Wave Chamber* en *Horizon Line Chamber* is daarmee relatief, wat mede geïllustreerd wordt door Drury's wens om *Horizon Line Chamber* nogmaals op een andere locatie – en dientengevolge van materiaal met een andere herkomst – te bouwen.

De vraag is nu hoe de ervaring van een *Cloud Chamber* tot stand komt en op welke manier deze betekenis kan krijgen. William Malpas omschrijft Drury's werk als een reflectie van een *ervaren moment in de tijd*, een manifestatie van een groeiend bewustzijn van *er-zijn-in-de-wereld*, waarmee hij lijkt te verwijzen naar Heidegger's opvatting dat er een existentieel en essentieel continuüm bestaat tussen de mens en de plaats waar hij woont, leeft, bouwt, concrete objecten heeft en ervaart. Drury wil met zijn werk een bewustzijn van de ‘innerlijke natuur’ van de mens faciliteren door middel van een ontmoeting met en ervaring van deze ‘uiterlijke natuur’ van de

²⁰⁴ Correspondentie met de kunstenaar (23-10-2019).

²⁰⁵ Correspondentie met de kunstenaar (23-08-2019).

²⁰⁶ Correspondentie met de kunstenaar (23-08-2019).

²⁰⁷ <https://chrisdrury.co.uk/horizon-line-chamber-sunderland-point-morecambe-bay/>.

²⁰⁸ “It should have been higher with a ridge line, but the community did not want such a tall building so Andy had to round it off soon after capping it.” Correspondentie met de kunstenaar (23-08-2019).

materiële wereld. Dit gegeven wordt bij uitstek belichaamd in de *Cloud Chambers*. De kunstenaar geeft in een interview met William Furlong uit 2002 aan, dat de *Cloud Chambers* zijn eigen ervaring van het landschap en de dialectiek tussen binnen en buiten, zowel in concreet als psychologisch opzicht, reflecteren. Drury maakt geen onderscheid tussen mens en natuur: de mens *is* natuur, maar is volgens hem in onze huidige samenleving veelal vervreemd geraakt van de uitwendige natuur en het landschap en daardoor ook van zijn eigen innerlijke natuur. Volgens Drury is dit de hoofdoorzaak van de milieuproblemen waar de mensheid heden ten dage tegenaan loopt.²⁰⁹

Een *Cloud Chamber* biedt voor wie daarvoor open staat een moment van meditatieve stilte op een specifieke plaats. Hoe wordt dit nu in de praktijk ervaren? Zowel *Wave Chamber* als *Horizon Line Chamber* vallen in de eerste plaats op door hun massieve materiële aanwezigheid. Binnen in de *Cloud Chamber* is het aanvankelijk donker – men dient de deur achter zich dicht te trekken – en alleen wanneer de bezoeker langer dan een paar minuten binnen blijft, zal de projectie op vloer of wand zichtbaar worden. De *Cloud Chamber* vraagt enige tijd van de bezoeker om een contemplatieve ervaring mogelijk te maken. De potentie voor een dergelijke ervaring is echter sterk aanwezig in de materialiteit van de *Cloud Chamber*, mede omdat men er letterlijk in kan, en meerdere zintuigen worden aangesproken. In de terminologie van Paul Crowther heeft een *Cloud Chamber* daarmee een hoge mate van *phenomenal depth*.²¹⁰

In het donkere binnenste van *Wave Chamber* wordt de golfbeweging van het meer al naar gelang de weersomstandigheden en het tijdstip van de dag in meer of minder sterke mate geprojecteerd op de vloer. De *chamber* werkt bovendien als een klankkast, waardoor het geluid van de golfslag versterkt en enigszins vervormd wordt. Het relatieve donker, de sensatie van geluid, de subtiel bewegende vloer, en de afwezigheid van afleidende details in de *chamber*, kunnen in potentie de ervaring opleveren dat de bezoeker zich één voelt met het landschap, wat vervolgens, wanneer hij weer buiten staat, zijn kijk op datzelfde landschap zal beïnvloeden: innerlijke en uiterlijke werkelijkheid vloeien in elkaar over en dit is precies het achterliggende idee van de *Cloud Chamber*.²¹¹ Daarom is het ook begrijpelijk dat de discrepantie tussen wat binnen ervaren wordt en hoe het terrein direct rondom de *Cloud Chamber* er uitziet – de ‘visuele ruis’ – storend werkt.

De projectie in *Horizon Line Chamber* is minder vaag dan die in *Wave Chamber*. Er zijn langszeilende wolken, wuivend gras, en overvliegende vogels te zien. Het is hier niet alleen binnen en buiten, die een continuüm vormen, maar ook boven en onder, aarde en hemel: de projectie toont het landschap op zijn kop. Het zachte geluid van de wind in de donkere *chamber*

²⁰⁹ Drury 2009, 4.

²¹⁰ Crowther 2009, 9-11; 27-29. Zie ook p12.

²¹¹ “...inner and outer realities become a fluid whole.” Drury en Syrad 2004, 7.

draagt bij aan de meditatieve sfeer, als in een “hermit’s hut.”²¹² De horizon deelt de cirkelvormige projectie precies in twee gelijke helften van land (boven) en lucht (beneden). Een interessante vraag is in hoeverre de omkering van ‘aarde’ en ‘hemel’ hier ook een transcendente betekenis heeft. De witte band van de zeewering is helaas bovenin de projectie nogal overheersend aanwezig. Het is een niet-natuurlijk element dat volgens de kunstenaar het beeld bederft (*afb. 21 j*). Weer buiten gekomen ziet het landschap er door de ‘visuele ruis’ zodanig anders uit dan binnen, dat dit de beoogde ervaring van continuïteit verstoort. Dit is de belangrijkste reden dat de kunstenaar op een andere locatie nogmaals een *Horizon Line Chamber* wil bouwen.²¹³ Drury merkt overigens op dat elke bezoeker een *Cloud Chamber* vanuit zijn eigen achtergrond en context (*verwachtingshorizon*) zal ervaren – of niet – en dat hij er niet doelbewust op uit is om zijn eigen ervaring of interpretatie op de bezoeker over te brengen: Personally I have nothing to communicate, consciously or unconsciously [...] it is nature itself that communicates.”²¹⁴

Het is duidelijk dat de wisselwerking tussen *binnen en buiten*, die niet alleen een concreet binnen en buiten van een bouwwerk betreft maar ook de innerlijke natuur van de mens in verhouding tot de hem omringende wereld, een belangrijk thema is in Drury’s werk. Het is in verband hiermee zinvol om een aantal denkbeelden van Gaston Bachelard nog eens in herinnering te brengen (zie paragraaf 1.2.3). Bachelard betoogt dat *binnen* en *buiten* niet alleen in concrete zin maar ook in het filosofisch spraakgebruik in het algemeen een dialectiek van *tegenstelling* presenteren: *binnen* wordt dan gedefinieerd als begrensd en *buiten* als onbegrensd, en beide sluiten elkaar uit. Bachelard stelt daartegenover dat de begrenzing – de *drempel* – tussen deze twee begrippen niet zo absoluut is als deze wordt voorgesteld: binnen en buiten, begrensd en onbegrensd, lopen in zijn visie zonder overgang in elkaar over. Om dit te illustreren gebruikt hij het symbool van de spiraal, die zich vanuit een oneindige diepte naar een oneindig buiten ontrolt. Bachelard trekt deze gedachtegang door naar de menselijke psyche: in de intimiteit van de psyche – een *binnen* ten opzichte van een *buitenwereld* – is de menselijke verbeeldingskracht oneindig, en dus allesbehalve begrensd.²¹⁵

Drury zoekt in zijn werk steeds naar een synthese van dergelijke ogenschijnlijke tegenstellingen en bewegingen. Hij presenteert deze zo, dat duidelijk wordt hoe ze onlosmakelijk met elkaar in verband staan, in elkaar overlopen en feitelijk niet tegenover elkaar bestaan maar één groot samenhangend geheel vormen: “They feel different but are connected.”²¹⁶ De thematiek van

²¹² Drury 2009, 4.

²¹³ “So yes I would like to make another in a wilder situation, on top of a cliff say.” Correspondentie met de kunstenaar (20-10-2019).

²¹⁴ Gooding en Furlong 2002, 73-76. Drury en Syrad 2004, 6.

https://chrisdrury.co.uk/category/works_outside/cloud_chambers/

²¹⁵ Bachelard 1994, 211-216.

²¹⁶ Drury en Syrad 2004, 20.

cyclische, samenhangende bewegingen tussen ogenschijnlijke uitersten wordt bij uitstek belichaamd in de *Cloud Chambers*, maar is in feite in heel Drury's oeuvre te vinden. Zo zijn de *Shelters* rustpunten in de bewegingen van een meerdaagse wandeling – denk hierbij aan Yi Fu Tuans constatering dat “place is a pause in movement.”²¹⁷ In *Everything Nothing* (2008) wordt de *macrocosmos* van Antarctica's ‘hartslag’ – de golvende patronen van duizenden jaren oude ijsslagen – gerelateerd aan de *microcosmos* van een menselijk electrocardiogram. *Cloud Chamber for the trees and sky* (2003) symboliseert waterstromen die uit het donker van de aarde via planten en bomen omhoog stijgen naar het licht en via regen weer terugkeren naar de aarde. Parallel daaraan ziet Drury het natuurlijke, menselijk streven van donker naar licht. Zowel cultuur als natuur bestaan volgens Drury uit series van complexe patronen die zich vormen en her-vormen in een eindeloze samenhang. Dit zijn alle thema's die verwant zijn aan zenboeddhisme, waarin een acceptatie van de samenhang van alle dingen, inzicht in het wezen van de mens en zijn relatie met zijn omgeving, en een bewustwording van de eeuwige bewegingen en patronen in de natuur belangrijke elementen zijn.²¹⁸ Drury bevestigt zijn affiniteit met het boeddhisme, zonder zich echter exclusief daaraan te verbinden:

My work is many dimensional and is not inspired by any one source, although a Buddhist perspective would be one of them. I have always tried not to separate life and work as I live and work by the same principles. It is an ecological perspective about living lightly on the Earth and paying attention to my inner consciousness, which is where a Buddhist viewpoint comes in.²¹⁹

Dit sluit precies aan op waar het in de *Cloud Chambers* om gaat: een uitnodiging tot reflectie op de relatie waarin de mens staat ten opzichte van de aarde en de natuur, waar hij zelf deel van is. Zo worden “...inner and outer realities [...] a fluid whole.”²²⁰

4.2 Sheepfolds

De meest voor de hand liggende en zichtbare overeenkomsten tussen de *Cloud Chambers* en *Sheepfolds* zijn te vinden in het materiaal, de *dry stone* bouwtechniek en de locatie in een niet-stedelijk landschap. Zowel de *Cloud Chambers* als de *Sheepfolds* vertegenwoordigen een bouwvorm die traditioneel bedoeld is ter bescherming: de *shelter* die de mens beschermt tegen de natuurlijke elementen, en de *sheepfold* die de schapen tot op zekere hoogte beschermt tegen

²¹⁷ Tuan 1977, 138.

²¹⁸ <https://chrisdrury.co.uk/explorers-at-the-edge-of-the-void-2/>

²¹⁹ Correspondentie met de kunstenaar (05-12-2019).

²²⁰ Drury en Syrad 2004, 7.

diezelfde elementen. Zowel de *Cloud Chambers* als de *Sheepfolds* kunnen in die zin gezien worden als een plaats van rust, verzameling, en beschutting, een “pause in movement”²²¹, en een “protective gesture.”²²²

Goldsworthy’s *Sheepfolds* zijn echter geen op zich zelf staande *land art* kunstwerken zoals Drury’s *Cloud Chambers*, die, hoewel zij een eenheid vormen met hun omgeving, in principe op meerdere locaties gerealiseerd zouden kunnen worden zonder fundamenteel aan betekenis in te boeten. Goldsworthy’s *walling*-projecten, die al sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw deel uitmaken van zijn oeuvre, zijn in vrijwel alle gevallen direct gebouwd op de fundamenten van historische, in verval geraakte stapelmuurtjes met gebruikmaking van hetzelfde materiaal. Dit bindt deze projecten zeer letterlijk aan hun locatie. Dit geldt ook voor de *Sheepfolds*, die op hun historische locatie zijn gebouwd, welke nauw samenhangt met het traditionele gebruik van land in de Noord-Engelse schapenhouderij.

De geschiedenis van de schapenhouderij omvat onder andere de gevolgen van de parlementaire *Enclosure Acts* uit de zeventiende, achttiende en negentiende eeuw, die grootgrondbezitters de mogelijkheid boden om tot dan toe gemeenschappelijke gronden letterlijk in te sluiten en zelf in gebruik te nemen. Dit had nogal wat consequenties voor met name de kleine schapenhouderijen die afhankelijk waren van gemeenschappelijke gronden. De schapenhouders werden op grond van genoemde wetten van deze gronden buitengesloten (*clearances*).²²³ In het zich dientengevolge uitbreidende stelsel van stapelmuurtjes die dienden om de weidegronden af te bakenen, werden op praktische locaties *sheepfolds* geïncorporeerd om schapen te kunnen verzamelen. Op de resten van deze historische *sheepfolds* bouwde Goldsworthy letterlijk voort in het *Sheepfolds Project*. Dit verklaart overigens ook de uiteenlopende locaties en bereikbaarheid van de *folds*.

De locatiekeuze voor het *Sheepfold*-project was beperkt tot bekende, bestaande locaties van een aantal grotendeels vervallen, en in een enkel geval zelfs vrijwel geheel verdwenen, maar op oude kaarten nog te lokaliseren *sheepfolds* in Cumbria. De keus viel op *sheepfolds* die naar Goldsworthy’s smaak en inzicht en in overleg met de Cumbria County Council in aanmerking kwamen voor het project. Hierbij speelden ook de beschikbare financiën, overeenstemming met eigenaars en plaatselijke bevolking over de restauratie en de specifieke artistieke ingreep die Goldsworthy voor ogen had, een rol. Zo werd voor drie van de beoogde negen *Pinfold Cairns*

²²¹ Tuan 1977, 138.

²²² Goldsworthy 1996, 17.

²²³ Overigens zijn er in sommige streken van Engeland nog steeds gemeenschappelijke weidegronden, zoals bijvoorbeeld de *fells* in het Lake District, dat ook bij Cumbria hoort, en waar aristocratie en grootgrondbezit minder aanwezig zijn geweest. De schapenhouderij is hier nog steeds kleinschalig, en de stapelmuurtjes dienen voor het afbakenen van de lager gelegen weiden. Het *Sheepfold Project* strekt zich uit tot in het zuidoostelijk deel van het Lake District. Zie voor een actuele beschrijving van het systeem van schapenhouderij in het Lake District James Rebanks’ *The Shepherd’s Life*.

geen toestemming verleend, en moest Goldsworthy voor de *fold* op de hoog gelegen Howgills (nu *Corner Cairn Fold*) zijn plannen aanpassen onder druk van de publieke opinie. Goldsworthy bouwde parallel aan het *Sheepfolds Project* in Cumbria ook een paar *sheepfolds* in een museale setting: *Storm King Fold* (2000, Storm King Art Center, New York) en *Jack's Fold* (1996, Margaret Harvey Gallery, St Albans). Beide *folds* werden deels binnen en deels buiten de (glazen) muren van de galerie gebouwd: de *sheepfolds* ontsnapten als het ware aan de omsloten ruimte van het museum, waarmee de kunstenaar mogelijk hun ongeschiktheid voor een dergelijke context wilde benadrukken, en waarmee hij bovendien de tegenstelling tussen binnen en buiten onderuit haalde. *Jack's Fold* werd opgetrokken van stenen afkomstig van oude stapelmuurtjes uit Cumbria, en werd na de tentoonstelling afgebroken en herbouwd op een locatie in Cumbria waar ooit een *sheepfold* was geweest (afb. 50 a en b).²²⁴ Goldsworthy's *Outclosure* (Yorkshire Sculpture Park, 2007, afb. 35) is door zijn beladen verwijzing naar de problemen die de *Enclosure Acts* opleverden voor de kleine schapenhouderijen eveneens sterk verbonden met het *Sheepfolds Project*: *Outclosure* is een ronde *sheepfold* zonder ingang.²²⁵ Binnen en buiten sluiten elkaar hier letterlijk uit.

De *Sheepfolds* in het project refereren volgens de kunstenaar in de eerste plaats aan de plaatselijke agrarische traditie en wortelen daar letterlijk in. Het *Sheepfolds Project* is overigens een van meerdere projecten waarbij historische *sheepfolds* gerestaureerd worden. Het verschil met reguliere restauratieprojecten is te vinden in de artistieke toevoeging die Goldsworthy deed in de *sheepfolds* binnen het *Sheepfolds Project*. Deze toevoeging staat volgens Goldsworthy niet op zichzelf maar is geïnspireerd door de omgeving, en komt pas tot zijn recht, juist *omdat* hij is ingebed in de *Sheepfold*, die op zijn beurt weer is ingebed in het landschap en de agrarische geschiedenis van het landschap.²²⁶ Niettemin is de beeldtaal die Goldsworthy hanteert voor zijn artistieke ingrepen in de *Sheepfolds – cairns*, breuklijnen, rivierkeien, ronde gaten – niet uniek in zijn oeuvre en lijkt niet in direct verband te staan met de specifieke historische en agrarische betekenis van de *sheepfolds*.

Goldsworthy geeft toe dat het niet altijd gemakkelijk is om de *folds* binnen het project te onderscheiden van andere gerestaureerde *sheepfolds*, omdat zijn artistieke toevoegingen in een aantal gevallen zeer subtiel zijn. De betekenis ervan is voor de ongeïnformeerde bezoeker ook niet altijd gemakkelijk te interpreteren – zo het werk al opgemerkt wordt. Het werk lijkt vooral voort te komen uit Goldsworthy's persoonlijke associaties met de locatie en het omringende landschap, en is in de meeste gevallen een herhaling van motieven uit zijn eerdere oeuvre. De kunstenaar houdt zich overigens niet bezig met de vraag of zijn werk al of niet gezien wordt, of

²²⁴ Goldsworthy 1996, 18. Goldsworthy 2007, 89.

²²⁵ Goldsworthy 2007, 187-189.

²²⁶ Goldsworthy 1996, 14.

betekenis voor de beschouwer heeft: “I make these things not really knowing what kind of life or meaning they will have [...] The real legacy of the sheepfold is perhaps not what I made but that people now rebuild folds as an act of goodwill.”²²⁷

Het feit dat het *Sheepfolds Project* een groot aantal *sheepfolds* omvat die bij elkaar deel uitmaken van één sculpturaal geheel, is belangrijk voor Goldsworthy. Hij wil hiermee benadrukken dat *sheepfolds* geen geïsoleerde objecten zijn, maar dat ze als een *netwerk* met elkaar verbonden zijn, niet alleen in letterlijke zin via de stapelmuurtjes en de traditionele drijfroutes, maar door alle aspecten – de ‘energie’ – van de aan de schapenhouderij verbonden werkzaamheden en bewegingen, op het land en door de tijd. Goldsworthy ziet hierin bovendien een verband met een groter geheel: “It is the same energy that flows through a tree, a river, the landscape, and the way people work, live, die.”²²⁸ Hier is een treffende overeenkomst te constateren met de fascinatie van Chris Drury voor cyclische processen en bewegingen in de natuur.

Goldsworthy gebruikt vaak het woord ‘energie’ om zijn verbondenheid met het landschap te kwalificeren. Dit heeft bij hem vooral aardse connotaties. ‘Zwart’ staat bij Goldsworthy voor aardse energie. Het zwart van zijn werken met ‘zwarte gaten’, maar bijvoorbeeld ook het natuurlijke zwart van de onderaardse stengels van de adelaarsvaren, die hij gebruikt voor een aantal efemere werken, staat voor vuur, groeikracht en de energie van de aarde: “The black is the earth’s flame – it’s energy.”²²⁹ Goldsworthy geeft aan dat hij pas kan werken in een landschap wanneer hij de ‘energie’ van dat landschap ervaren heeft en begrijpt, en letterlijk in de vingers krijgt: “I need to touch [...] Until I touch I don’t understand.”²³⁰ Hij moet zich eerst *op-zijn-plaats* voelen, om te kunnen begrijpen, en dat lukt hem pas wanneer hij langere tijd op een plaats verblijft. Dit is een proces, dat verloopt door middel van letterlijke aanraking. Deze energie van het landschap, zoals Goldsworthy die omschrijft, heeft iets weg van het specifieke plaats-gevoel dat Norberg-Schulz de *genius loci* van een plaats noemt. De aardse energie, de verbinding met een landschap en een locatie, komen onder andere tot uitdrukking in de efemere werken die Goldsworthy maakte in de *sheepfolds* van *Coleridge walk*, een deel van het *Sheepfolds Project* dat Goldsworthy in 1997 verwezenlijkte (*afb. 49*).²³¹ Goldsworthy’s beschouwt zijn efemere werken als “the life-blood”²³² waaruit de ideeën voortkomen voor zijn

²²⁷ Correspondentie met de kunstenaar (23-09-2019).

²²⁸ Goldsworthy 1996, 19-20.

²²⁹ Goldsworthy 2004, 24.

²³⁰ <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/educate/ed01g.htm>. Malpas 2007 (1), 263. Goldsworthy in: *Rivers and Tides* (2002).

²³¹ Goldsworthy 2007, 92-103. <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/walk/draw00.htm>.

²³² <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/educate/ed01g.htm>.

meer permanente werken. Experimenteren met materiaal dat een plaats biedt helpt hem het landschap te leren kennen en voedt zijn creativiteit: het is *denken met de handen*.

Een vergelijkbaar proces is terug te vinden in de vele *cairns (cones)* in Goldsworthy's oeuvre, waaronder de zes *Pinfold Cairns* rond Kirkby Stephen. De *cairn* heeft voor Goldsworthy niet alleen betekenis als een markering van plaatsen en tijdstippen in zijn artistieke loopbaan, parallel aan de traditionele functie van de *cairn* als markering van een route. Het bouwen van een *cairn* is ook een verkenning van een voor hem betekenisvolle *vorm*, steeds weer opgebouwd uit een ander, plaatselijk materiaal: verschillende soorten steen, soms zelfs ijs. Deze verkenning van een vorm in een eindeloze herhaling, maar ook de bouw van een individuele *cairn* in laag op laag van los gestapelde stenen, symboliseert voor Goldsworthy *groei*. Het gaat hem echter niet alleen om letterlijke groei in een individueel werk. De vorm die de *cairn* aanneemt – zaad, ei – representeert *zelf* een vruchtbaar potentieel. Het materiaal dat voorhanden is bepaalt wat mogelijk is en daarmee ook de uiteindelijke vorm van de *cairn* en deze vorm is volgens de kunstenaar nooit perfect. Goldsworthy maakt zijn *cairns* intuïtief en niet op grond van berekeningen, en volgens de kunstenaar verlenen de onregelmatigheden in materiaal en vorm juist een zekere levendigheid en een eigen persoonlijkheid aan de *cairn*.²³³ De *cairns* zijn massief opgebouwd, en dit heeft niet alleen een praktische reden, maar ook een symbolische lading. De *cairn* wordt steen voor steen, laag op laag gebouwd, volgens de kunstenaar net zoals een boom groeit: ring voor ring. De compacte vorm en massieve bouw van de *cairn* vertegenwoordigt een concentratie van energie: “This feeling of endless layers of growth and internal depth would be lost if the cone were hollow. A concentration of energy is achieved when materials are drawn tightly together. It is this underlying energy that truly binds each piece to the next.”²³⁴ De kern van energie symboliseert het potentieel van nieuwe groei vanuit het binnenste van het zaad naar buiten toe. Een ontkiemend zaadje ontrolt zich als een spiraal. Dit herinnert aan de symboliek van de spiraal die Bachelard gebruikte om te illustreren dat binnen en buiten in elkaar overvloeien en één geheel vormen, oneindig naar het centrum en oneindig naar buiten.²³⁵ Tegelijk is er een gelaagdheid van binnen naar buiten te onderkennen: de *cairn* is in lagen opgebouwd, wordt omhuld door de *fold*, die op zijn beurt omhuld wordt door het dorp en vervolgens het landschap.

²³³ Bijzonder illustratief, niet alleen voor het ‘karakter’ van een *cairn* maar ook voor de bouwtechniek, is het gedeelte uit de film *Rivers and Tides* (2001), waarin Goldsworthy een *cairn* bouwt op een locatie aan de kust van Nova Scotia. De bedoeling was, dat de voltooide *cairn* weer door de branding zou worden weggespoeld, dus de bouw ervan was een race tegen de opkomst van het getij. De *cairn* stortte tijdens de bouw herhaalde malen in en Goldsworthy kon pas na een aantal dagen zijn project voltooien. De *cairn* hield vervolgens dagenlang stand in het wisselend getij.

²³⁴ Goldsworthy 1994, 36-37. <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/educate/ed01g.htm>.

²³⁵ Bachelard 1994, 214.

De driekwart *cairn* van *Corner Cairn Fold* illustreert echter op subtiële wijze dat een zaad niet altijd ontkiemt: het zaad is hier als het ware beschadigd. Deze *cairn* vertegenwoordigt Goldsworthy's herinneringen aan de mond- en klauwzeercrisis van 2001, waardoor hij een tijdlang zijn werk op deze locatie niet kon uitvoeren. De *cairn* staat deels buiten de *sheepfold*. Het ontbrekende deel van de *cairn* staat niet alleen voor verloren tijd en een onderbroken kunstproject, maar ook voor het drama van duizenden geruimde schapen en het leed dat dit voor schapenhouders met zich meebracht.

Tijd, en de cyclische aspecten van de natuur, groei, bloei, vergankelijkheid en weer nieuwe groei vormen wezenlijke onderdelen van Goldsworthy's werk. Op subtiële wijze wordt dit vormgegeven in *Megan's Fold*. De breuklijn, waar de muurtjes tegen elkaar aan gebouwd zijn, markeert niet alleen de overgang naar een nieuw millennium, maar parallel daaraan ook de geboorte van een kind in de vroege ochtenduren van 1 januari 2000: een nieuw tijdperk, een nieuw leven. Het cyclische karakter en de letterlijke gelaagdheid van tijd en geschiedenis verbeeldde Goldsworthy ook in de concentrische cirkels in het blok zandsteen van *Dub Stone Fold*. De *dub stone*, die bij tijden volloopt met water en volgroeit met planten, maar ook weer schoongemaakt kan worden, illustreert volgens Goldsworthy dat het herstel van de *fold* in feite de toevoeging van een nieuwe laag in de geschiedenis is, een laag die op den duur ook weer overgroeit zal raken, maar daarmee niet verdwenen is.²³⁶

Het agrarische landschap heeft een eigen ritme en structuur. Zo beschouwt Goldsworthy de stapelmuurtjes die door het land lopen niet als willekeurig getrokken lijnen. De natuurlijke structuur van het land en het voor handen zijnde materiaal hebben in de loop van de tijd aangegeven waar ze het beste gebouwd kunnen worden. De zo ontstane lijnen en structuren zijn als een tekening die de geschiedenis in het landschap heeft gemaakt.²³⁷ Dergelijke patronen en netwerken hebben betekenis voor Goldsworthy, die dit gegeven niet alleen onderkent in het landschap maar parallel daaraan ook in zijn eigen werk. Zo bracht de letterlijke verbinding tussen de twee waterlopen van Deadman Gill en Swindale Beck bij hem herinneringen naar boven aan een eerder project, *River Stone Thoughts* (Swindale Beck, 1982, *afb. 46*), en resulteerde in vergelijkbare sculpturen van rivierkeien in *River Stone Fold* (Deadman Gill, *afb. 45 d, e, f*).

De *Sheepfolds* zijn betekenisvolle locaties in het Engelse agrarische landschap. Het zijn plaatsen waar geschiedenis en herinneringen in opgestapeld zijn, *fields of care*, zoals Yi-Fu Tuan dat noemde. *Sheepfolds* vertegenwoordigen groei, gelaagdheid, verbindingen, geschiedenis en de opeenstapeling van herinneringen – niets is statisch, alles verandert. Het zijn dergelijke

²³⁶ Goldsworthy 2007, 119.

²³⁷ <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/educate/ed01g.htm>.

elementen die betekenis geven aan Goldsworthy's *Sheepfolds Project*. De kunstenaar vat dit zelf kernachtig samen: "If I had to describe the nature of my work in one word, it would be 'time'."²³⁸

²³⁸ <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/educate/ed01g.htm>

Samenvatting en conclusies

I'm not trying to compete with nature. I'm not trying to improve it. I just need to work with it.

(Andy Goldsworthy, 1996)²³⁹

Working with nature [...] inner and outer realities become a fluid whole.

(Chris Drury, 2004)²⁴⁰

The chief use of history is only to reveal the constant and universal principles of human nature.

(David Hume, 1748)²⁴¹

De menselijke behoefte aan bescherming en beschutting is universeel, zo oud als de mensheid zelf, en strekt zich vanaf het moment dat hij vee houdt, ook uit naar zijn dieren. Chris Drury's *Cloud Chambers* en Andy Goldsworthy's *Sheepfolds* kunnen door hun vorm, materiaal en plaats in het landschap in een aantal opzichten als een belichaming van die behoefte beschouwd worden, maar bevatten daarnaast ook betekenislagen die raken aan diepere verbindingen tussen mens, natuur en landschap.

In de inleiding werd de volgende hoofdvraag opgesteld:

Welke betekenis hebben plaats en lokale geschiedenis in Chris Drury's Cloud Chambers en Andy Goldsworthy's Sheepfolds en welke rol spelen deze aspecten in de ervaring van het werk?

De hoofdvraag werd onderverdeeld in deelvragen met betrekking tot geografische locatie, lokale geschiedenis, materiaal en techniek, ervaring en betekenis van de werken. Fenomenologie, receptie-esthetica en theorieën over het begrip *plaats* bleken voor het onderzoek relevante handvaten te bieden voor een theoretisch kader. In een literatuurstudie werden daarom allereerst de belangrijkste denkbeelden van de fenomenologie en de receptie-esthetica besproken.

²³⁹ Goldsworthy 1996, 23.

²⁴⁰ Drury en Syrad 2004, 7.

²⁴¹ David Hume in: *Enquiry Concerning Human Understanding*, 1748.

Vervolgens kwamen diverse theorieën over de betekenis van locatie, plaats, en plaats-specificiteit aan de orde van geografen en filosofen, onder wie Tim Cresswell, Martin Heidegger, Yi Fu Tuan, en Paul Crowther, en architectuurtheoreticus Christian Norberg-Schulz. Ook de filosofie van Gaston Bachelard over de relativiteit van de begrippen *binnen* en *buiten* bleek relevant te zijn voor dit onderzoek. Naast het theoretisch deel werd een overzicht gegeven van het oeuvre van beide kunstenaars, met als doel de onderzochte werken in een bredere context te zetten. Het praktisch deel van het onderzoek bestond uit het bezoeken van twee van Drury's *Cloud Chambers* en tien van Goldsworthy's *Sheepfolds* in de zomer van 2019. De bezochte werken werden uitvoerig besproken. Tenslotte werden deze werken op basis van theoretisch en praktisch onderzoek geanalyseerd, waarna aan de hand van de onderzoeksvraag de hiernavolgende conclusies werden geformuleerd.

De Britse *land art* kunstenaars Chris Drury (1948) en Andy Goldsworthy (1956) genieten al tientallen jaren een gedegen internationale reputatie. Hun oeuvre is zeer divers, bestaat uit zowel efemere als meer permanente werken, en getuigt van een diepe, persoonlijke betrokkenheid bij de natuur en het landschap. Een belangrijke thematiek in het artistieke oeuvre van beide kunstenaars is de in hun ogen schijnbare tegenstelling tussen 'natuur' en 'cultuur', tussen de mens en zijn omgeving, tussen innerlijke en uiterlijke natuur. Beide kunstenaars blijken gefascineerd te zijn door natuurlijke cycli van groei, verval, en nieuwe groei, en vertalen dat op diverse manieren in hun werk.

Cloud Chambers vormen een wezenlijk onderdeel in Chris Drury's omvangrijke oeuvre aan *land art* projecten. Voor dit onderzoek werden *Wave Chamber* (Kielder, Northumberland (GB), 1996) en *Horizon Line Chamber* (Sunderland Point, Lancashire (GB), 2019) bezocht. Beide *Cloud Chambers* staan in de context van kunstprojecten die tot doel hebben om het natuurlijke, sociaal-maatschappelijke en historische belang van het landschap waarin ze geplaatst werden onder de aandacht van het publiek te brengen.

Andy Goldsworthy kreeg in 1996 de opdracht om in het kader van het *Sheepfolds Project* in Cumbria een aantal vervallen *sheepfolds* te kiezen, deze te restaureren, en in elk een artistieke ingreep te doen die zou corresponderen met de locatie en de context. Het hoofddoel van het project was het vestigen van de aandacht van het publiek op de restauratie van agrarisch erfgoed. Uiteindelijk werden ongeveer 50 *sheepfolds* in dit project betrokken, waarvan er voor dit onderzoek tien bezocht zijn.

De bezochte werken ontleen alle betekenis aan aspecten van plaats-specificiteit, die allereerst te vinden is in het gebruik van lokaal materiaal in de traditionele *dry-stone walling* en *corbelling* techniek. Goldsworthy's *Sheepfolds* zijn op een zeer letterlijke manier aan hun locatie verbonden doordat ze gebouwd zijn op de originele fundamenten en deels met origineel

materiaal van historische *sheepfolds*. De *Sheepfolds* zijn concrete, materiële getuigen van de geschiedenis van het landschap in Cumbria en het traditionele gebruik van dit land door schapenhouders. In alle gevallen werd de oorspronkelijke vorm van de *fold* behouden. De *Sheepfolds* binnen het project zijn daarom in hoge mate plaats-specifiek. Op het moment dat een *sheepfold* op een andere dan zijn originele locatie gebouwd wordt, verschuift de betekenis, zoals onder andere duidelijk wordt bij *Jack's Fold*, die in een museale setting werd gebouwd.

De betekenis van het *Sheepfolds Project* in zijn algemeenheid is niet zozeer gelegen in een specifieke *ervaring* van het werk. De *folds* in het project zijn vaak nauwelijks te onderscheiden van andere gerestaureerde *sheepfolds*, en zijn voor de plaatselijke bewoners vertrouwde elementen in het landschap. Alleen de opmerkelijke en regelmatige voorbijganger zal zien dat het om meer dan gewone *sheepfolds* gaat, omdat de artistieke ingrepen die Goldsworthy deed, met uitzondering van de *Pinfold Cairns*, vaak uiterst subtiel zijn. Bredere aandacht voor het *Sheepfolds Project* als *kunstproject* blijkt grotendeels afhankelijk te zijn van mond tot mond 'reclame'. Op locatie wordt geen enkele informatie gegeven en de specifieke locaties zijn alleen te vinden met behulp van informatie van een enigszins verouderde *website*. De betekenis van het *Sheepfolds Project* blijkt uiteindelijk vooral gelegen te zijn in een groeiende *goodwill* onder het publiek ten opzichte van de restauratie van vervallen *sheepfolds*, en mogelijk ook het behoud van de traditionele, maar uitstervende techniek van *walling*. Het *Sheepfolds Project* heeft daarmee een plaats in een sociaal-maatschappelijk proces van herwaardering voor de geschiedenis van het land en het landschap en de behoefte aan behoud van agrarisch erfgoed. Dit houdt mogelijk ook verband met een behoefte aan plaats-besef en een *zich-geworteld-voelen*, een behoefte die, naar het zich laat aanzien, toeneemt in onze complexe, globaliserende maatschappij. Het gaat hier om het menselijke verlangen om zich in zijn woon- en werkomgeving op zijn plaats te voelen, een gegeven dat afhankelijk is van bekende, concrete en vertrouwde omgevingsfactoren maar ook van aan plaatsen verbonden herinneringen en geschiedenissen. De houding van de kunstenaar illustreert eveneens dit verlangen, getuige het belang dat hij hecht aan een persoonlijk gevoelde en concreet ervaren verbondenheid met een locatie als voorwaarde om er werk te kunnen maken. Goldsworthy spreekt in dit verband graag over de 'energie' van een locatie, wat wellicht vergelijkbaar is met de *genius loci* van een plaats, zoals geformuleerd door Christian Norberg-Schulz. Een belangrijk aspect van het project is het feit dat de *Sheepfolds* geen onafhankelijke objecten op los van elkaar staande locaties zijn. De *Sheepfolds* in het project vormen een samenhangend en betekenisvol netwerk in de context van historisch landgebruik.

De artistieke toevoegingen in de *Sheepfolds*, zoals de *cairns*, maar ook de sculpturen in *River Stone Fold* en *Dub Stone Fold*, staan grotendeels los van dergelijke historische aspecten, en refereren zowel formeel als inhoudelijk vooral aan eerder werk van Goldsworthy's hand. De

werken zijn weliswaar te relateren aan specifieke locaties en momenten, maar lijken vooral een persoonlijke betekenis voor Goldsworthy te hebben. Ze kwamen voort uit associaties die opgewekt werden door Goldsworthy's diepgaande kennis van het landschap, aspecten van de locatie (Nine Standards en *Pinfold Cairns*), en het moment waarop hij daar werkte (MKZ-crisis en *Corner Cairn Fold*, millenniumwisseling en *Megan's Fold*).

Bij Drury's *Cloud Chambers* spelen, net als bij Goldsworthy's *Sheepfolds*, plaatselijk materiaal en de traditionele techniek van *walling* en *corbelling* een rol. De stenen waarmee de bezochte *Cloud Chambers* zijn opgetrokken, zijn afkomstig van oude stapelmuurtjes en boerderijen uit de directe omgeving. Dit gegeven verbindt deze werken met de locatie en de lokale geschiedenis, al zal dat niet altijd duidelijk zijn voor de onbevange bezoeker. Naast deze relatie met een plaatselijke en relatief recente geschiedenis, refereren vorm, materiaal en techniek van de beide *Cloud Chambers* vooral in een breder verband aan de menselijke geschiedenis: met de *corbelled beehive* verwijst Drury naar een (pre)historische bouwvorm en -techniek die in geheel Europa gevonden wordt.

Drury's *Cloud Chambers* relateren tegelijk aan een universele thematiek met betrekking tot de relatie tussen mens en natuur. De betekenis van de *Cloud Chambers* berust op een meditatieve ervaring van continuïteit tussen binnen en buiten. Deze ervaring wordt uitgelokt doordat in het donkere binnenste van de *Cloud Chamber* met behulp van een *camera obscura* een projectie van het omringende landschap op de muur of vloer wordt geproduceerd. Het kunstwerk 'werkt' alleen door middel van een directe, fysieke en subjectieve interactie tussen werk en beschouwer. In het ideale geval zal de beschouwer een existentiële ervaring opdoen, die hem het inzicht verschaft dat binnen en buiten in elkaar overvloeien, niet alleen letterlijk door de projectie van 'buiten' in de binnenruimte, maar ook op een ander niveau: innerlijke en uiterlijke natuur lopen in elkaar over, mens en natuur zijn één, in een eindeloze herhaling van cyclische processen in de natuur. Hieruit spreekt een zekere affiniteit van de kunstenaar met zenboeddhistische denkbeelden. Dit besef, dat mens en natuur een in elkaar overvloeiend geheel vormen, bewerkstelligt in het ideale geval ook een meer bewuste en verantwoordelijke houding ten opzichte van de manier waarop omgegaan wordt met de aarde.

Het is duidelijk dat een *Cloud Chamber* samen met het omringende landschap één totaalkunstwerk vormt. Dit neemt echter niet weg dat eenzelfde ontwerp voor een *Cloud Chamber* op een andere geschikte locatie verwezenlijkt zou kunnen worden zonder dat het *principe* van het werk – de ervaring – verloren zou gaan. Geconcludeerd kan worden dat het ervarings-aspect van de *Cloud Chambers* niet zozeer afhankelijk is van een *specifieke* locatie, maar wel van de *geschiktheid* van de locatie en het omringende landschap. In die zin kunnen de *Cloud Chambers* wél plaats-specifiek genoemd worden, maar het betreft een minder letterlijke

plaats-specificiteit in vergelijking met Goldsworthy's *Sheepfolds*. Dat dit niettemin nauw luistert, wordt vooral duidelijk uit wat er gebeurde rond *Horizon Line Chamber*. Hier werd de locatie in eerste instantie uiterst geschikt geacht door de kunstenaar, totdat het terrein door allerlei latere ingrepen zodanig veranderde dat ook de projectie in de *chamber* veranderde. Volgens Drury werd daarmee de ervaring verstoord.

De thematiek van binnen en buiten is zowel in de *Sheepfolds* als de *Cloud Chambers* te vinden, zij het op een verschillende manier. Goldsworthy's *Sheepfolds* refereren in eerste instantie aan de letterlijke bescherming die zij boden (en in een aantal gevallen nog bieden) aan schapen. Daarnaast hebben de begrippen binnen en buiten in de context van het *Sheepfolds Project* betrekking op de agrarische geschiedenis van het landschap, de *Enclosure Acts*, en de daarmee samenhangende buitensluiting van schapenhouders van gemeenschappelijke gronden. In deze context is er sprake van een letterlijke tegenstelling tussen binnen en buiten met een 'harde' drempel ertussen. Deze historisch gefundeerde tegenstelling wordt nadrukkelijk geïllustreerd met het nauw aan het *Sheepfolds Project* gerelateerde werk *Outclosure* (2007, *afb. 35*). Het is een *sheepfold* zonder ingang.

De *cairns* in de *Pinfolds* rond Kirkby Stephen voegen een andere dimensie aan dezelfde thematiek toe, omdat hun vorm (zaad, ei) een potentieel van nieuwe groei symboliseert, vanuit het binnenste naar buiten toe. Naast de historische, beschermende functie van de *fold* voor de schapen, hebben de stapelmuurtjes hier de overdrachtelijke rol van beschermende 'zaadhuid' om het 'stenen zaad', heen. De *cairn* staat voor een eindeloos, cyclisch proces van groei, verval en nieuwe groei. Dit is zowel formeel als inhoudelijk een herkenbaar thema in Goldsworthy's werk, en hierin is een overeenkomst te herkennen met aspecten van Drury's werk. Het 'gemankeerde zaad' van de driekwart *cairn* in *Corner Cairn Fold* staat daarentegen voor belemmering, uitsluiting, verlies en dood.

Zowel de *Cloud Chambers* als het *Sheepfolds Project* belichamen de diepe, persoonlijke betrokkenheid van beide kunstenaars met de natuur, het landschap, de menselijke geschiedenis, en het Heideggeriaanse, menselijke *zijn-in-de-wereld*. De werken hebben elk op hun eigen manier betrekking op eigentijdse aandachtsgebieden. De betekenis van de *Sheepfolds* voor het publiek is vooral plaatselijk en voornamelijk gelegen in hun concrete, lokale aanwezigheid van gewaardeerd agrarisch erfgoed. Goldsworthy's artistieke toevoegingen geven diepere betekenislagen aan de *Sheepfolds*, die kunnen worden begrepen in de context van het bredere oeuvre van de kunstenaar, waarin de letterlijke, aardse gelaagdheid van de geschiedenis, het verloop van tijd en cyclische processen in een mensenleven en in de natuur de hoofdrol spelen.

Dit is een thematiek die ook in Drury's werk voorkomt, maar de *Cloud Chambers* hebben daarnaast een meer universeel en transcendent karakter. De *Cloud Chambers* belichamen niet

alleen de fundamentele, menselijke behoefte aan beschutting en bescherming, maar ook de behoefte aan enerzijds inkeer en contemplatie, en anderzijds actie naar buiten toe. Zij bieden in het ideale geval een contemplatieve ervaring, waardoor een proces van bewustwording in gang gezet wordt ten aanzien van de manier waarop de mens zich verhoudt tot zowel zijn innerlijke als uiterlijke natuur.

Geconcludeerd kan worden dat de besproken werken van Chris Drury en Andy Goldsworthy hun specifieke locatie markeren en op een betekenisvolle wijze verbijzonderen, en daarom plaats-specifiek zijn, zij het op een verschillende manier. De *Sheepfolds* belichamen zeer letterlijk maar ook figuurlijk de geschiedenis van landgebruik, laag op laag zoals de stenen op elkaar gestapeld zijn, en zoals gebeurtenissen zich door de tijd heen opstapelen. Het *Sheepfolds Project* speelt momenteel een concrete rol in een proces van (her)waardering voor lokale geschiedenis en behoud van agrarisch erfgoed. De artistieke toevoegingen van Goldsworthy, hoewel op zichzelf betekenisvol, staan in verhouding hiermee op het tweede plan. De *Cloud Chambers* bieden de mogelijkheid om in hun donkere, primitieve binnenruimte de existentiële ervaring op te doen dat mens en natuur één zijn. Deze ervaring kan op individueel niveau waardevolle inzichten opleveren, maar is ook potentieel relevant in een hedendaags discours over klimaat, duurzaamheid en natuurbehoud:

“The one thing I have discovered is that if you make work about land you are making a political statement as well as an aesthetic one. It is a point of contact and conflict with how we live now on a fragile earth.”²⁴²

²⁴² ‘Chris Drury: Working Outside the System’, *Elephant* 14-06-2015.

Literatuur

- John Agnew, David N. Livingstone, Alisdair Rogers (red.), *Human Geography. An Essential Anthology*, Oxford 1996
- Dalya Alberge, 'Art gives homeless bread and shelter', *The Independent* sept 1993
[URL: https://www.rebeccahossack.com/usr/documents/press/download_url/455/the-independent-sept-1993-.pdf] (laatst bezocht op 04-10-2019)
- Cliff Astin, 'Sambo's Grave, Sunderland Point, Lancashire', *The Journal of Antiquities* 26-09-2015 [URL: <https://thejournalofantiquities.com/2015/09/26/sambos-grave-sunderland-point-lancashire-an-article-by-cliff-astin/>] (laatst bezocht op 31-10-2019)
- Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston 1994
- Patrick Barkham, 'Branching out: why artist Andy Goldsworthy is leaving his comfort zone', *The Guardian* 03-08-2018
[URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/aug/03/from-stone-flows-to-hedge-swims-why-artist-andy-goldsworthy-is-branching-out>]
(laatst bezocht op 2-12-2019)
- Roland Barthes, "The Death of the Author", in: Stephen Heath, *Image, Music, Text*, St. Ives 1977
- John Beardsley, 'Traditional Aspects of New Land art', *Art Journal* 42 (1982) 226-232 [URL: https://www.jstor.org/stable/776583?seq=1#metadata_info_tab_contents]
- Antoon van den Braembussche, *Denken over kunst*, Bussum 2007
- Edmund Burke, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, Groningen 2004 [vert. uit het Engels door Wessel Krul]
- Tim Cresswell, *Place, an Introduction*, Chichester 2015
- Paul Crowther, *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*, Stanford 2009
- Molly Donovan, John Beardsley (red.), *The Andy Goldsworthy Project*, New York 2010
- Chris Drury en Kay Syrad, *Silent Spaces*, London 2004
- Chris Drury, *Mushrooms / Clouds*, Chicago 2009 [onder redactie van Ann M. Wolfe]
- Terry Friedman, Andy Goldsworthy (red.), *Hand to Earth: Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*, Leeds 1990

- Mike Gerrard, 'Artistic folds', *The Guardian* 05-06-2004 [URL: <https://www.theguardian.com/travel/2004/jun/05/unitedkingdom.culturaltrips.guardiansaturdaytravelsection>] (laatst bezocht op 31-10-2019)
- Andy Goldsworthy, *Andy Goldsworthy*, Londen 1990
- Andy Goldsworthy, *Stone*, Londen 1994
- Andy Goldsworthy, *Sheepfolds*, Londen 1996
- Andy Goldsworthy, *Arch*, Londen 1999
- Andy Goldsworthy, *Hand to Earth: Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*, Londen 2004
- Andy Goldsworthy, *Enclosure*, New York 2007
- Andy Goldsworthy, *Hand to Earth: Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*, Londen 2011 (HE)
- Andy Goldsworthy, *Time*, Londen 2011 (T)
- Mel Gooding, William Furlong, *Artists Land Nature*, New York 2002
- Harriet Hawkins, 'Geography and art. An expanding field: Site, the body and practice', *Progress in Human Geography* 37 (2012), 52–71
- David Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, 1748 [URL: https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/hume1748_1.pdf] (laatst bezocht op 22-12-2019)
- Carl Gustav Jung, *Herinneringen, dromen, gedachten*, Deventer 1963
- Wolfgang Kemp, 'Kunstwerk und Betrachter: der rezeptionsästhetische Ansatz', in: Hans Belting et al (red.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlijn 1985, 203-221.
- Rosalind Krauss, 'Sculpture in the Extended Field', *October*, 8 (1979), 30-44
- Miwon Kwon, 'One Place after Another: Notes on Site Specificity', *October* 80 (1997) 85-110
- Hennie de Lange, 'Duchamps 'pispot' blijkt helemaal niet van hem', *Trouw* 14-06-2018 [URL: <https://www.trouw.nl/nieuws/duchamps-pispot-blijkt-helemaal-niet-van-hem~bf593e472/?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>] (laatst bezocht op 30-07-2019)
- Lucy R. Lippard, *Overlay*, New York 1983
- Renate Löbbecke, *Corbelled Domes*, Keulen 2012
- Richard Mabey, 'The Lie of the Land', *The Guardian*, 31 maart 2007 [URL: <https://www.theguardian.com/books/2007/mar/31/art.art>] (laatst bezocht op 04-10-2019)

Jeff Malpas, 'Breath and Revelation', in: *Inspirational Landscapes, vol. 2: Perspective Essays*, Melbourne 2003 [URL: <https://jeffmalpas.com/wp-content/uploads/Breath-and-Revelation-Manuscript.pdf>] (laatst bezocht op 23-07-2019)

William Malpas (1), *Land Art in the U.K.*, Maidstone 2007

William Malpas (2), *The art of Andy Goldsworthy: Complete Works*, Maidstone 2007

Linda McDowell en Doreen Massey, 'A Woman's Place?', in: John Arnew, David N. Livingstone, Alisdair Rogers (red.), *Human Geography. An Essential Anthology*, Oxford 1996, 458-475

Christian Norbert-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Londen 1980

Joan Ockman, 'The Poetics of Space by Gaston Bachelard', *Harvard Design Magazine* 1998 (3) [URL: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/6/the-poetics-of-space-by-gaston-bachelard>] (laatst bezocht op 22-10-2019)

Ami Ronnberg, Kathleen Martin (red.), *Het boek der symbolen*, Keulen 2011

Gillian Rose, *Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis 1993

Kanhaiya Sapkota, 'Humanistic Geography: How it Blends with Human Geography through Methodology', *The Geographical Journal of Nepal*, 10 (2017), 121-140 [URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/7a43/1b77591f35a0a488f5eb2fc1f92db8f45bf9.pdf>] (laatst bezocht op 19-07-2019)

Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1996

Simon Schama, 'The Stone Gardener', *The New Yorker* 14-09-2003 [URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2003/09/22/the-stone-gardener>] (laatst bezocht op 15-06-2019)

Philip Shaw, *The Sublime*, Abingdon-on-Thames 2005

Woodruff D. Smith, 'Phenomenology', in: Edward N. Zalta (red.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2018) [URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>] (laatst bezocht op 31-07-2019)

Deborah Solomon, 'Stone Diarist', *The New York Times Magazine* 16-05-2004 [URL: <https://www.nytimes.com/2004/05/16/magazine/stone-diarist.html>] (laatst bezocht op 09-09-2019)

Yi-Fu Tuan, 'Space and Place: Humanistic Perspective', in: John Arnew, David N. Livingstone, Alisdair Rogers (red.), *Human Geography. An Essential Anthology*, Oxford 1996, 444-457

[oorspronkelijk gepubliceerd als Yi-Fu Tuan, 'Space and Place: Humanistic Perspective', in *Progress in Geography* 6 (1974), 233-246]

Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis 1977

Jannetje C. Wesseling, *De volmaakte beschouwer. De ervaring van het kunstwerk en de actualiteit van de receptie-esthetica*, Leiden 2013 [proefschrift]

Films

Thomas Riedelsheimer, *Rivers and Tides - Andy Goldsworthy Working With Time*, Curzon Artificial Eye 2001

Thomas Riedelsheimer, *Leaning into the Wind – Andy Goldsworthy*, Curzon Artificial Eye 2018

Digitale bronnen

Andy Goldsworthy Digital Catalogue Vol. I (1976-1986), samengesteld i.s.m. Andy Goldsworthy, The Crichton Foundation, de University of Glasgow's Crichton Campus en het Humanities Advanced Technology and Information Institute
[URL: <https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>] (laatst bezocht op 20-12-2019)

<https://chrisdrury.co.uk/> (laatst bezocht op 21-12-2019)

<http://chrisdrury.blogspot.com/2008/> (laatst bezocht op 28-11-2019)

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art> (laatst bezocht op 21-12-2019)

Sya van 't Vlie, *Het 'Expanded Field' van Rosalind Krauss*, 2019 [URL: <https://www.syavantvlie.nl/crossovers/fundament/het-expanded-field>] (laatst bezocht op 06-08-2019)

Dewponds:

<https://web.archive.org/web/20120722024435/http://history.wiltshire.gov.uk/community/getfaq.php?id=47> (laatst bezocht op 29-08-2019)

Interview met Chris Drury, 'Chris Drury: Working Outside the System', *Elephant* 14-06-2015: <https://elephant.art/chris-drury-working-outside-the-system/> (laatst bezocht op 20-11-2019)

Interview met Chris Drury (2018):

<https://www.theearthissue.com/news/artist-highlight-christopher-drury> (laatst bezocht op 29-10-2019)

Storm King Art Center, New York, VS:

<https://stormking.org/artist/andy-goldsworthy/> (laatst bezocht op 29-10-2019)

Informatie over Skellig Michael op World Heritage Ireland:

<http://www.worldheritageireland.ie/skellig-michael/historical-background/> (laatst bezocht op 22-10-2019)

<https://www.thefreedictionary.com/corbeling> (laatst bezocht op 16-06-2019)

<https://thejournalofantiquities.com/2015/09/26/sambos-grave-sunderland-point-lancashire-an-article-by-cliff-astin/> (laatst bezocht op 29-08-2019)

Chris Drury, Wave Chamber:

<http://chrisdrury.co.uk/wave-Chamber/> (laatst bezocht op 21-12-2019)

<http://www.visitkielder.com/great-outdoors/wave-Chamber-chris-drury-1996> (laatst bezocht op 15-10-2019)

<http://www.dry-stone.co.uk/Pages/Books/Articles/Article%20pdfs/General/KielderWaveChamber.pdf> (laatst bezocht op 15-10-2019)

Chris Drury, Horizon Line Chamber:

<http://chrisdrury.co.uk/horizon-line-Chamber-sunderland-point-morecambe-bay/> (laatst bezocht op 21-12-2019)

<https://m.morecambebay.org.uk/news/horizonlineChamber> (laatst bezocht op 23-10-2019)

<http://www.sunderlandpoint.org/News.html> (laatst bezocht op 23-10-2019)

<https://www.morecambebaynature.org.uk/headlands-headspace> (laatst bezocht op 31-10-2019)

<https://thejournalofantiquities.com/2015/09/26/sambos-grave-sunderland-point-lancashire-an-article-by-cliff-astin/>

Andy Goldsworthy, Sheepfolds Project:

<https://www.edenbenchmarks.org.uk/sheepfolds.htm> (laatst bezocht op 29-11-2019)

<http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/info/info00.htm> (laatst bezocht op 21-12-2019)

https://where2walk.co.uk/walks/yorkshire_dailes/nine-standards-rigg/ (laatst bezocht op 29-09-2019)

<http://cwherald.com/a/archive/nine-standards-no-modern-folly-county-boundary-markers-for-the.317700.html> (laatst bezocht op 29-09-2019)

Brough Pinfold Cairn:

'Brough School Award Goldsworthy Sculpture', *The Westmorland Gazette* 23-02-2001:

<https://www.thewestmorlandgazette.co.uk/news/242442.brough-school-award-goldsworthy-sculpture/> (laatst bezocht op 10-09-2019)

Afbeeldingen

Afb. 1 Chris Drury, *Medicine Wheel* (1982-1983), collection Leeds City Art Gallery
(bron: Drury en Syrad 2004, 19)



Afb. 2 Chris Drury, *Coal Chamber* (Londen 1993) (bron: Drury en Syrad 2004, 24)



Afb. 3 Chris Drury, *Midsummer Fire Cairn* (Letterewe Wilderness, Wester Ross, Scotland 1989)
(bron: Drury en Syrad 2004, 35)



Afb. 4 Chris Drury, *Dream Basket* (1985)
(bron: Drury en Syrad 2004, 45)



Afb. 5 Chris Drury, *Basket for the moment between death and life* (1985)
(bron: Drury en Syrad 2004, 45)



Afb. 6 a en b Chris Drury, *Shelter and basket for the four days on Muckish Mountain* (Ireland, 1986) (bron: Drury en Syrad 2004, 36)



a



b



Afb. 7 Chris Drury, *Land Water Vessel* (2010) (bron: <https://chrisdrury.co.uk/land-water-vessel/>)

Afb. 8 Chris Drury, *Shelter Vessel* (1998), Connemara, Ireland (bron: Drury en Syrad 2004, 23)



Afb. 9 Chris Drury, *Cuckoo Dome* (1992) (bron: Drury en Syrad 2004, 39)

Afb. 10 Chris Drury, *Tumulus and Dew Pond* (2003)

(bron: <https://chrisdrury.co.uk/tumulus-and-dew-pond-2/>)

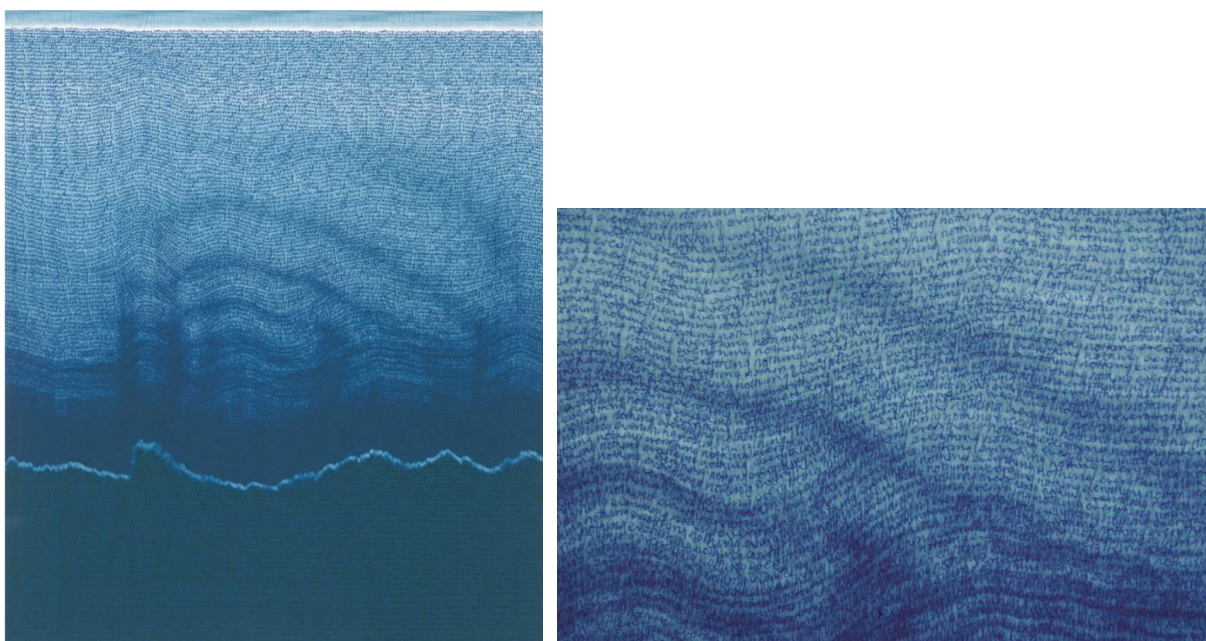


Afb. 11 Chris Drury, *Tumulus and Dew Pond* (2003)

(bron: <https://chrisdrury.co.uk/tumulus-and-dew-pond/>)



Afb. 12 Chris Drury, *Everything Nothing* (2008) (bron: <https://chrisdrury.co.uk/everything-nothing/>)



Afb. 13 a en b Chris Drury, *Mushrooms / Clouds* (2008)
(bron: <https://chrisdrury.co.uk/mushrooms-clouds/>)



a



b

Afb. 14 Chris Drury, *Life in the field of death* (2008)

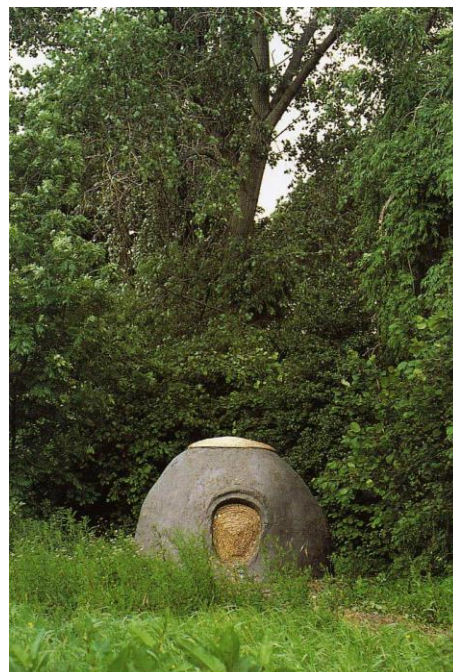
(bron: https://chrisdrury.co.uk/life-in-the-field-of-death-2/life_in_the_field_of_death2-5/)



Afb. 15 Chris Drury, *Cloud Chamber* (1990, Tielt, België)
(bron: Drury en Syrad 2004, 110)



a



b

Afb. 16 a en b Chris Drury, *Cloud Chamber for the trees and sky* (2003), North Caroline Museum Of Art, USA) (bron: <https://chrisdrury.co.uk/cloud-chamber-for-the-trees-and-sky/>)



a

b (reflectie binnen in de *Cloud Chamber*)

Afb. 17 De *beehive* kloostercellen van Skellig Michael, Ierland (ca. 6e eeuw AD)
(bron: Wikimedia)



Afb. 18 Gallarus Oratorium (6-9e eeuw AD) (bron: Wikimedia)



Afb. 19 a t/m g Chris Drury, *Wave Chamber* (1996), Kielder Forest Park (Northumbria)
(EF 21-08-2019)²⁴³



a Toegangspad naar *Wave Chamber*



b

²⁴³ EF = eigen foto's.



c



d



e

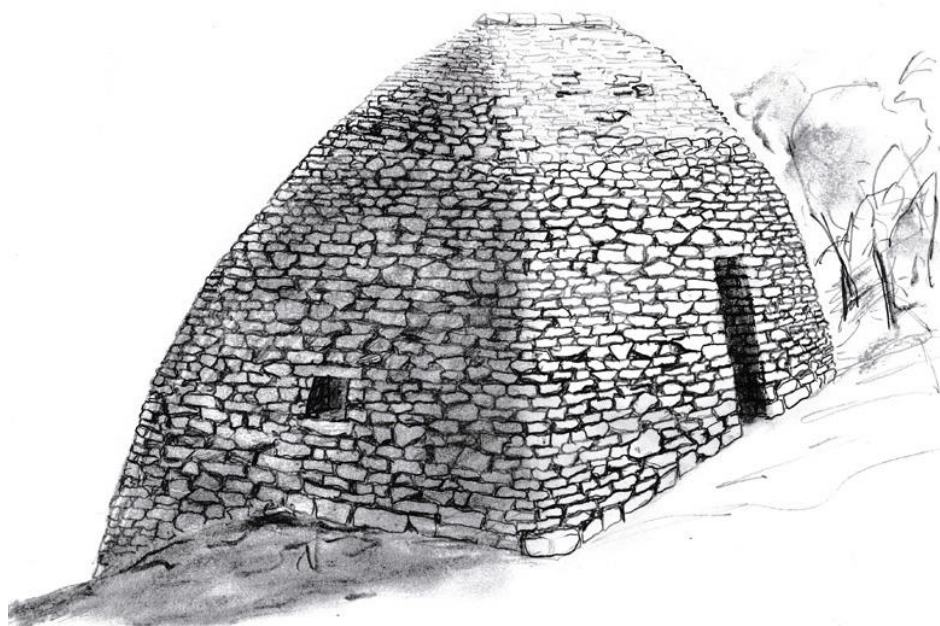


f

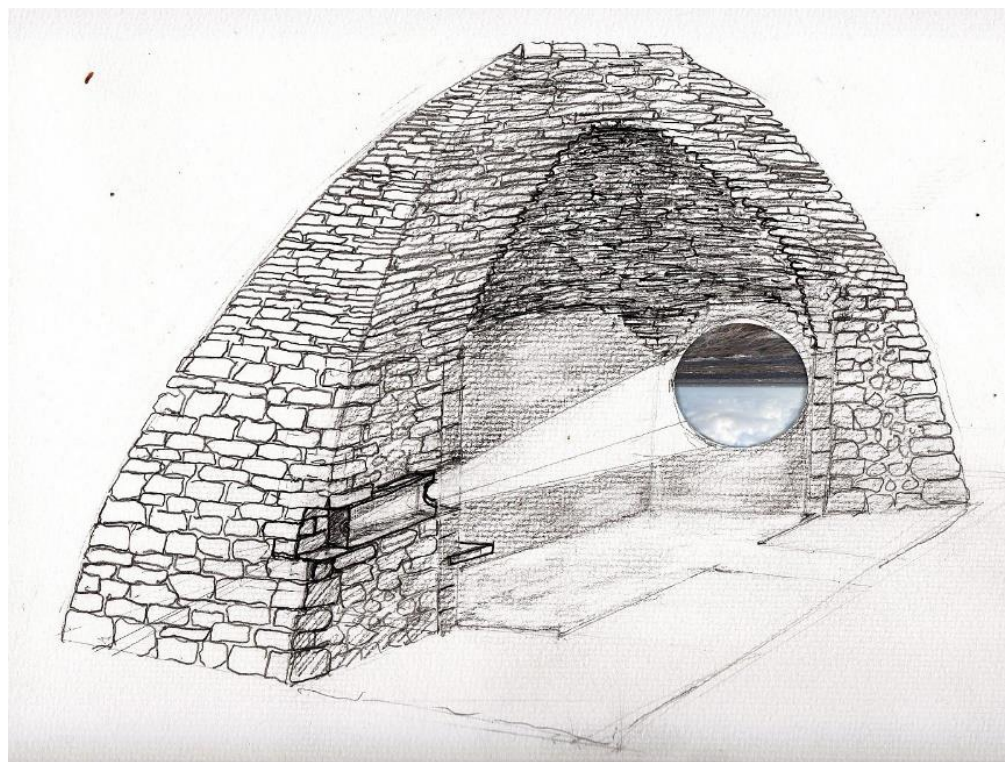


g

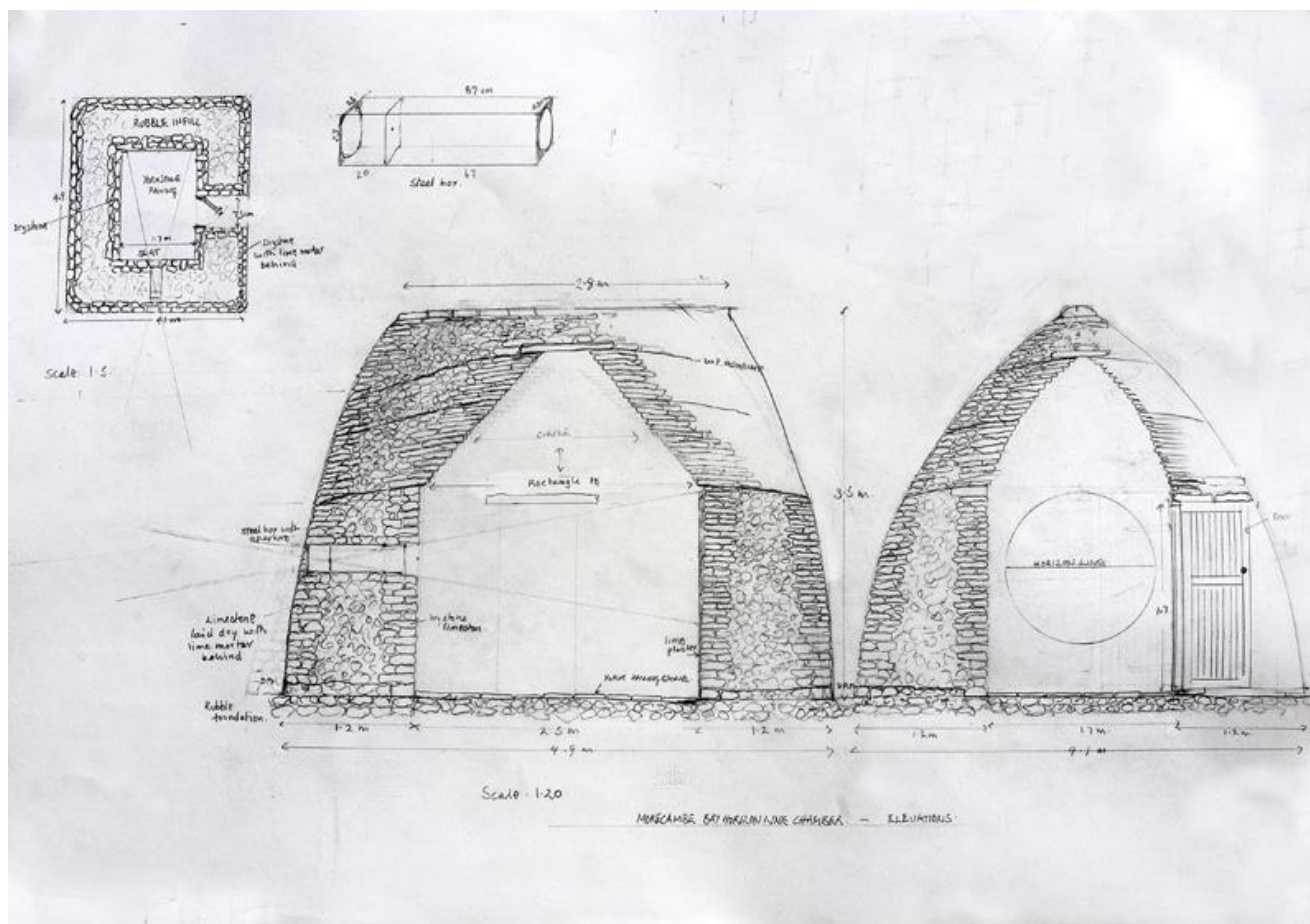
Afb. 20 a t/m c Chris Drury, *Ontwerp voor Horizon Line Chamber* (2002)
(bron: www.chrisdrury.co.uk)



a



b



C

Afb.21 a t/m k Chris Drury, *Horizon Line Chamber*, Sunderland Point, Morecambe Bay
(EF 17-08-2019)



a



b



c



d



e



g



f



h



i



j



k

Afb. 22 Andy Goldsworthy in Nova Scotia, Canada. Filmstills uit: *Rivers and tides* (2001)



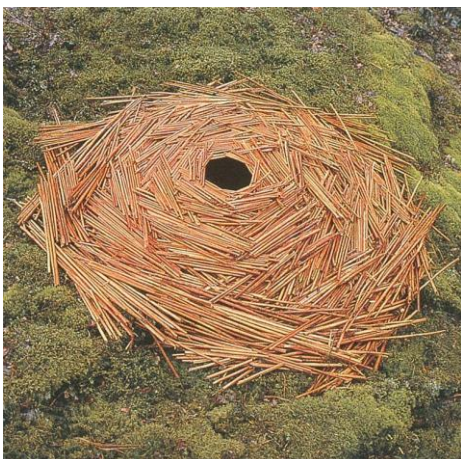
Afb. 23 Andy Goldsworthy, *Rowan leaves laid around a hole*, Yorkshire Sculpture Park (1987)
(bron: Goldsworthy 1990, geen paginanummering)



Afb. 24 Andy Goldsworthy, *Pebbles around a hole*, Kinagashima-Cho, Japan (1987)
(bron: Goldsworthy 1990, geen paginanummering)



Afb. 25 Andy Goldsworthy, *Bracken hole* (1988)
(bron: [www. historiesdrawingsprints.com](http://www.historiesdrawingsprints.com))



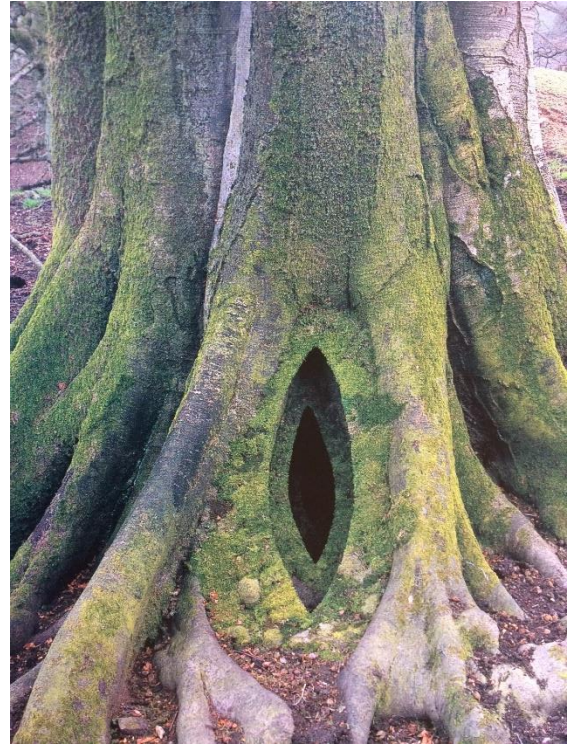
Afb. 26 Andy Goldsworthy, *Bracken* (filmstill uit *Rivers and Tides*, 2001)



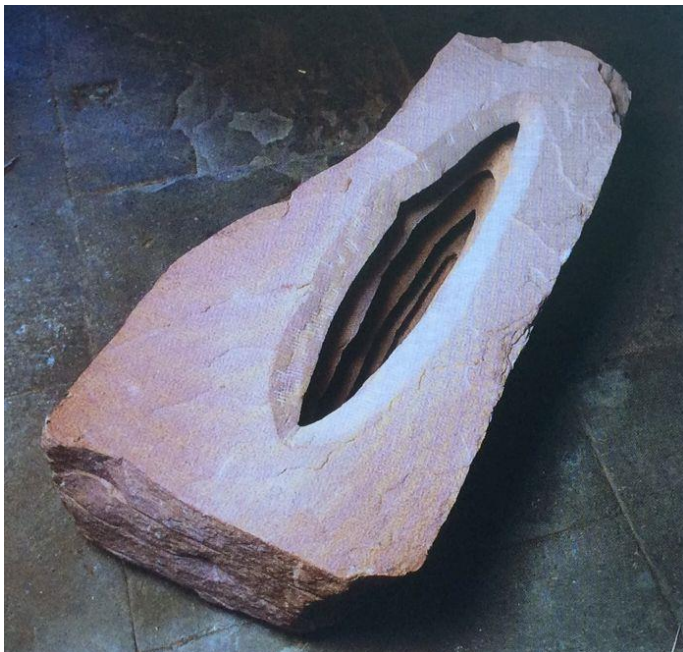
Afb. 27 Andy maakt een *black hole* in het Frans Hals Museum (1984)

(bron: Goldsworthy 20011 (HE), 24)

Afb. 28 Andy Goldsworthy, *Mud moss beech tree spring into summer* (Dumfriesshire, 1999)
(bron: Goldsworthy 2011 (T), 37)



Afb. 29 Andy Goldsworthy, *Split and carved sandstone*, Penpont studio (1990)
(bron: Goldsworthy 2011 (HE), 34)



Afb. 30 Andy Goldsworthy, *Garden of Stones* (2003), Museum of Jewish Heritage, New York
(bron: <https://mjhnyc.org/exhibitions/garden-of-stones/>)



a

Afb. 31 Andy Goldsworthy, *Mountjoy Tree Fold* (2000-01), Underbarrow
(bron: <http://www.geog.port.ac.uk/webmap/thelakes/html/lgaz/lk13030.htm>)



Afb. 32 Andy Goldsworthy, *Split and carved sandstone*, Penpont studio (1990)
(bron: Goldsworthy 2011 (HE), 34)



Afb. 33 Andy Goldsworthy, *Roof* (2004-05), National Gallery of Art, Washington
(bron: <https://www.nga.gov/audio-video/audio/goldsworthy-andy.html>)



Afb. 34 Andy Goldsworthy, *Hedge walk. Dawn. Frost. Cold hands.* (Sinderby, England, 2014).
Filmstills uit *Leaning into the wind*, 2018.



Afb. 35 Andy Goldsworthy, *Outclosure* (2007), Yorkshire Sculpture Park
(bron: <https://ysp.org.uk/openair/andygoldsworthy/outclosure>)



Afb. 36 Filmstills uit *Rivers and Tides* (2002)



a



b



c

Afb. 37 The Nine Standards (Cumbria)

(bron: <https://www.megalithic.co.uk/modules.php?op=modload&name=a312&file=index&do=showpic&pid=64536>)



Andy Goldsworthy, Zes Pinfold Cairns bij Raisbeck, Outhgill, Brough, Bolton, Warcop en Crosby Ravensworth

Afb. 38 a en b Raisbeck Pinfold Cairn (1997) (EF 19-08-2019)



a



b

Afb. 39 a t/m c Outhgill Pinfold (1996) (EF 19-08-2019)



a



b



c

Afb. 40 a t/m d Brough Pinfold Cairn (2001) (EF 19-08-2019)



a



b



c



d

Afb. 41 a en b Bolton Pinfold Cairn (2001-2002) (EF 19-08-2019)



a



b

Afb. 42 a t/m c Warcop Pinfold (2002) (EF 19-08-2019)



a



b



c

Afb. 43 a t/m c Crosby Ravensworth Pinfold Cairn (2004) (EF 19-08-2019)



a



b



c

Afb. 44 a t/m c Megan's Fold (December 1999 – Januari 2000) (EF 19-08-2019)



a



b



c

Afb. 45 a t/m f River Stone Fold, Deadman Gill (2002) (EF 19-08-2019)



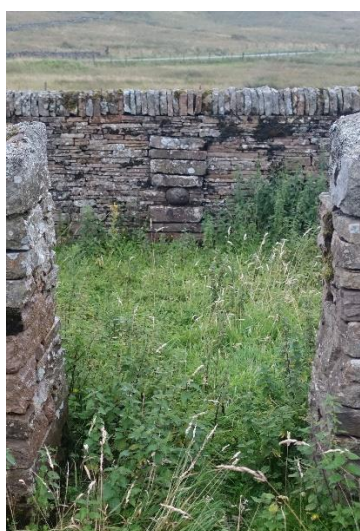
a



b



c



d

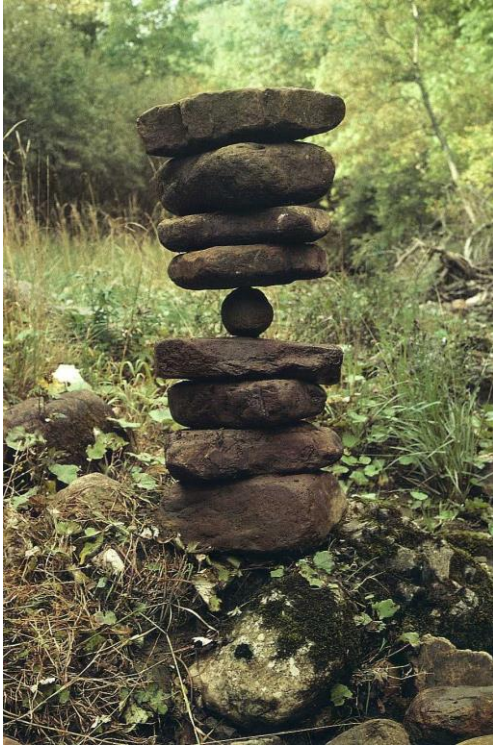


e



f

Afb. 46 Andy Goldsworthy, *River Stone Thoughts*, Swindale Beck (1982)
(bron: <https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>)



Afb. 47 a t/m f *Dub Stone Fold*, Melmerby (2001)
(EF 19-08-2019, m.u.v. d: Goldsworthy 2007, 118)



a



b



c



d

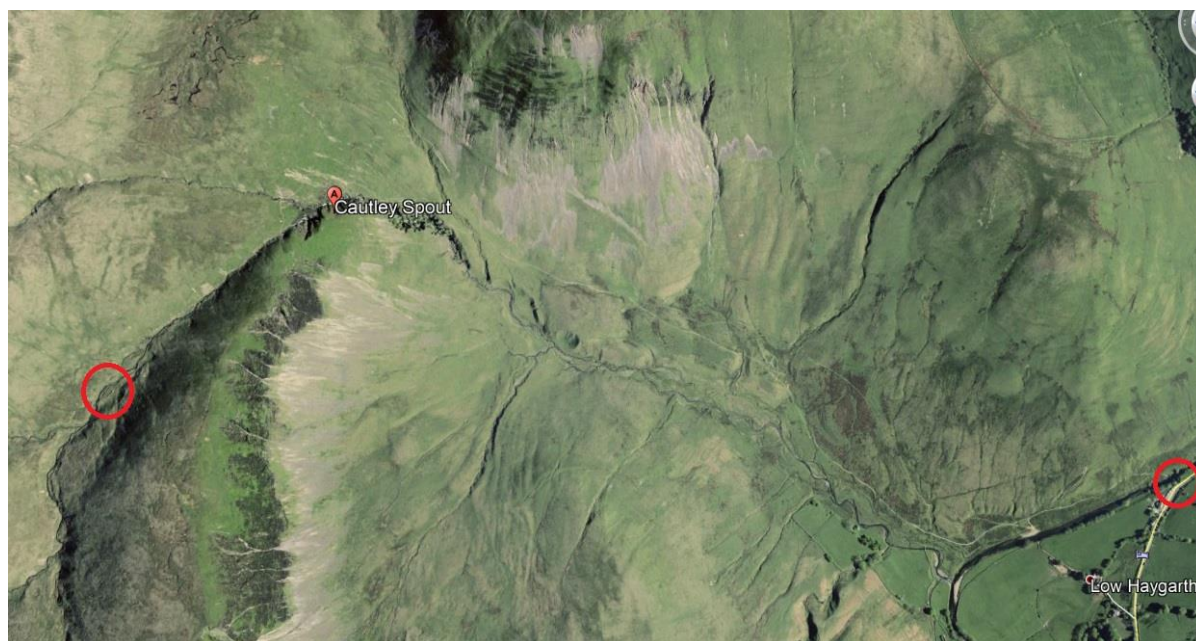


e

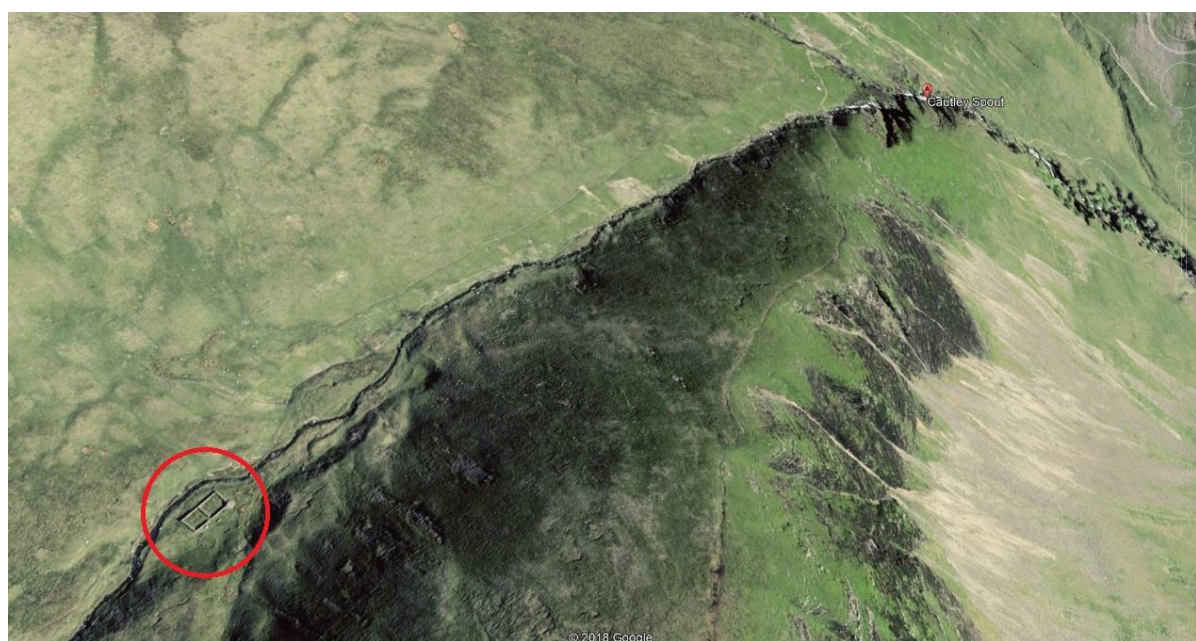


f

Afb. 48 a t/m g Corner Cairn Fold (2002) (a en b: Google Earth; c t/m g: EF 19-08-2019)



a Locatie *Corner Cairn Fold* (links) vanaf Cross Keys Temperance Inn (rechts), via Cautley Spout



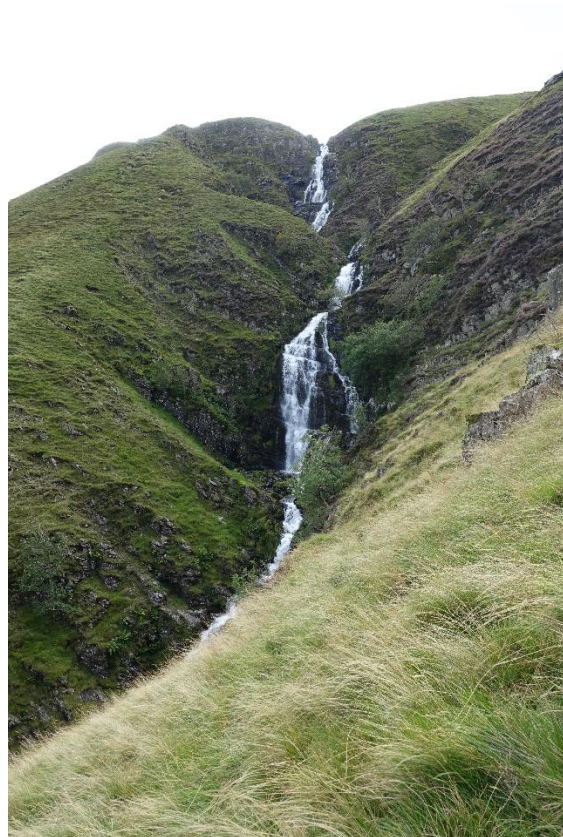
b *Corner Cairn Fold*



c Cautley Spout vanaf Cross Keys Temperance Inn



d



e



f



g

Afb. 49 Andy Goldsworthy, *Bracken stalks, Buttermere, Cumbria, 8 april 1997.*

Onderdeel van Coleridge Walk, *Sheepfolds Project* (bron: Goldsworthy 2007, 99)

De combinatie van richting waarin de stengels van de adelaarsvaren (*bracken*) werden gelegd, de lichtval op verschillende tijdstippen van de dag, en de positie van de beschouwer veroorzaakt het ogenschijnlijke kleurverschil. Uiteindelijk groeide deze *sheepfold* weer vol met varens.



Afb. 50a Andy Goldsworthy, *Jack's Fold* (1996-97), Margaret Harvey Gallery, St Albans
(bron: Goldsworthy 2007, 90)



Afb. 50b Andy Goldsworthy, *Jack's Fold* (1996-97), Barbon Fell, Cumbria
(bron: Goldsworthy 2007, 91)



Bijlage 1: Informatie uit correspondentie met Chris Drury

Het onderstaande is het grootste en relevante deel van de antwoorden die Chris Drury mij stuurde naar aanleiding van vragen die ik hem stelde.

21-08-2019

The history of that project on Morecambe Bay was that I had an idea for a Horizon Line Chamber since 2002 and had been looking for a site for the work which had an unobstructed view of the sea and came with funding. It was not until the summer of 2017 that someone rang me up and asked if I would be interested to apply for a commission somewhere on Morecambe Bay. I proposed the *Horizon Line Chamber* and was given the commission.

We then had to find a site somewhere within the vast stretches of the bay. We looked everywhere, from under the lake District, all the way round. At most sites there was a problem with the owners – they didn't want it or it was an SSI and too sensitive, or there was a threat of vandalism, as at Heysham. Then we came to Sunderland Point and the community really welcomed us and showed us the site which was available. I have attached a picture of it as I first saw it. It was wild and wonderful.

They told us that their sea wall had been swept away in a storm and that they had funding for another. I was assured that the top of the wall would be no higher than it was then. Ok so it sounded great and we went ahead with planning permission in March 2018. I already had a firm promise from Andrew Mason to build it. I knew he was good because he had built a number of Goldsworthy's works both here and in America.

Planning put all sorts of obstacles in our way, and we didn't get it until November 2018 when the weather started to turn nasty. Meanwhile the wall was going up and I was horrified to see that the top of the wall was much higher than they said and the planners had made me pull the building back 5 m. and put it on a concrete pad. The Community had the job of facing the wall on the sea side, which they were doing all throughout the winter into 2019. Andy had got it built by the end of January, working a few days a week as and when he had the time.

When it came to installing the lens I saw that the top half of the circular image was going to have a horizontal line of the wall going across it, made worse with the coping stones on the top which reflected the light. At the same time they put in the bird hide – a pet project of someone in the community – very ugly and totally unnecessary as all the waders are at the edge of the sand which is a long way out and those birds are not disturbed by people on the land.

They did tell me that they were going to put a path in as part of the overall plan, but when I came up for the opening in April and saw it, I was fairly horrified with the fence and everything.

So it now looks like a totally manicured site and not as I originally saw it, and there was nothing to be done about it. It does get very wet in the winter and a lot of people come to see the birds and the grave, so I could see a need for it, and those cows always interfere with anyone who comes into their field. The wall is truly awful and ruins the image inside. So I am looking again for a site somewhere in the world which remains wild to make this piece properly with a very subtle balance between site and building and image inside.

Having said all this, I found the community on the Point to be truly wonderful people whose houses are really threatened by rising sea levels. They were all incredibly welcoming and helpful and as we had a very tight budget the farmer was able to lend Andy a digger to make the work, and we were even able to get a concrete truck along the beach to pour the base. In time they will replant the hawthorn and bramble along the wall and around the bird hide and the site will to a certain extent re-wild itself. Maybe the path will grow a few weeds. But whatever in the winter the place is wild and the murmurations of Knott are incredible to see.

As to the *Wave Chamber*, the guy who made it with his son took up drystone walling in prison when he was jailed for holding up the local Building society with a water pistol. They were a bit slap dash and finished it too fast, so that its shape is not a good enough beehive. But the site is brilliant and we had to get all the stone to it by barge. It was an early piece and I think I would have found a better solution for a white floor. Even so it remains magical and is wild.

23-08-2019

I am very dismayed to see that life buoy [*Wave Chamber*]. How ridiculous! I heard that there are otters in the lake and an expert had come to find them but never saw one. However I was just near the chamber close to the lake and an otter swam right towards me. But I am glad to hear it is working well. From time to time someone climbs it and steals the lens – but they are cheap to replace.

I have ordered the book you recommend [Renate Löbbeke, *Corbelled Domes*, Keulen 2012] and have in fact come across the buildings in many parts of Europe. I first came across a rough shelter like this on a mountain in Ireland while walking years ago. I decided to try and make one myself and never stopped. They fascinate me as they are the oldest form of stone building and require no moulding sub structure. You can make one wherever you have flattish stones and plenty of through stones, so if the stones are right you can make one there and then on a mountain top. Sand stone and slate work well, granite however is no good – too rounded.

I also went to The Skelligs on a flat calm day. There was an archaeologist there who didn't really know why there were stones sticking out of the sides, so I told him that if he had ever built one he would know that if you stick a stone step out every now and again, then you don't

need scaffolding. I have also seen Gallarus Oratory on the Dingle peninsular. It is the most beautiful thing and to a certain extent I had that building in mind when I made the Horizon Line Chamber. It should have been higher with a ridge line, but the community did not want such a tall building so Andy had to round it off soon after capping it.

I started life making shelters and baskets in wild places while walking so using stone if it was there, was an obvious choice. I like the idea of the contrast to the 'outsideness' of walking and landscape, then you stop and make a shelter which is made of that landscape and fits within it, but inside the experience is interior. So you constantly move from inner to outer. The Cloud Chambers are an obvious extension of that, and I get paid for them and don't have to work with dealers and galleries and photos on the wall. The work then recreates a unique experience for each viewer and each persons interior/exterior is different – but maybe much the same if it stops that internal dialogue. Also I use that same criterion of a light touch – I always use local materials which do not have to be transported long distances.

20-10-2019

Most of the stones for Wave Chamber came off old walls in the forest. Some flat roof stones we bought from a local source and some we collected along the shore.

With the HLC [*Horizon Line Chamber*] Andy bought some very large slabs of sandstone for the roof which he cut with a diamond saw. Most of the Stone was local off old farm buildings.

Andy did away with the ridge line because the community didn't want it to go over 4.5 m high. As a result and to keep it to that height he had to round it off soon after it was capped. This results in leaking during very wet weather. All the stones will weather the same colour in time. Also they have now re planted blackthorn etc along the wall and near the bird hide.

However what really upsets me is the coping stones along the top of the wall which appear inside as a light line and destroy the idea of the Horizon line. I have asked them to take them off the chamber, but they won't do it. So yes I would like to make another in a wilder situation, on top of a cliff say.

21-10-2019

Don't get me wrong, most people who have seen it are extatic. Richard Shilling who made the film and has been taking photos inside said recently

"Lastly, it has to be said, that having probably seen more of the scope of the chamber's images than possibly anyone else it really is quite an exceptional masterpiece and it has been an absolute joy to experience, so thank you for that."

it is just me who realises the small defects. I am not worried about the environment because in time the hawthorn and bramble will take over and it will look much less clinical.

05-12-2019

My work is many dimensional and is not inspired by any one source, although a Buddhist perspective would be one of them. I have always tried not to separate life and work as I live and work by the same principals. It is an ecological perspective about living lightly on the Earth and paying attention to my inner consciousness, which is where a Buddhist view point comes in.

Bijlage 2: Andy Goldsworthy, Sheepfolds: artistieke categorieën²⁴⁴

- *Drove Arch Folds*. Schapen werden in het verleden, voor de ontwikkeling van spoorwegen, vaak over lange afstanden over traditionele vee-routes voortgedreven, soms helemaal van Schotland naar de industriële centra van Lancashire en Yorkshire. Goldsworthy bouwde van losse, zandstenen elementen een *Arch*, een boog van ongeveer 2 meter hoog, die hij mee op reis nam langs een dergelijke gereconstrueerde vee-route, van Spango Fram in Dumfriesshire (Schotland) naar Teamside bij Kirkby Lonsdale (Cumbria). Op 22 locaties langs deze route werd de *Arch* opgebouwd, bleef 24 uur staan, en werd weer afgebroken – onder deze locaties bevonden zich twaalf gerestaureerde *sheepfolds*. De *Arch* vond uiteindelijk een rustplaats in een speciaal ervoor gebouwde hut in Thornton (Lonsdale, Yorkshire). Het boekje *Arch* (1999) doet in beeld en woordverslag van deze reis.²⁴⁵ De bij dit deel van het project betrokken *sheepfolds* zijn weliswaar gerestaureerd, maar niet (meer) herkenbaar als onderdeel van het *Sheepfolds Project*. Ze zullen in dit onderzoek geen rol spelen.
- *Cone Pinfolds*. Goldsworthy vond inspiratie voor zes *sheepfolds* in de Nine Standards. Deze stenen *cairns* zijn 700-900 jaar oud (mogelijk ouder), en torenen hoog op een bergrug uit boven het dorp Kirkby Stephen (Cumbria).²⁴⁶ De *cairn* – in de vorm van een dennenappel (*cone*), zaad of ei – is een vorm die binnen Goldsworthy's oeuvre bijzonder veel voorkomt. Hij gebruikt deze als een persoonlijke markering van plaatsen waar hij werkt. In elk van de zes *Cone Pinfolds* plaatste Goldsworthy een dergelijke *cone*, als een stenen zaad in een beschermende huls. De zes *pinfolds* bevinden zich in zes dorpen rondom Kirkby Stephen.
- *Boulder Folds*. Langs Fellfoot Road (Zuid-Cumbria, nabij Casterton), een lang pad tussen stapelmuurtjes (een oude schapen-route), bevindt zich op regelmatige afstand een *sheepfold*. Goldsworthy's intentie was om een serie werken te maken die het ritme van de *sheepfolds* weerspiegelt en de beweging van de schapen langs het pad oproept. In de aanliggende velden liggen grote zwerfkeien, “like scattered sheep.”²⁴⁷

²⁴⁴ Goldsworthy 2007, 52-151. <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/info/list.htm>.
<http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/educate/ed01b.htm>.
<https://www.edenbenchmarks.org.uk/sheepfolds.htm>.

²⁴⁵ Goldsworthy en Craig 1999. <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/info/list.htm>.
<http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/info/droveint.htm>.

²⁴⁶ <http://cwherald.com/a/archive/nine-standards-no-modern-folly-county-boundary-markers-for-the.317700.html>.

²⁴⁷ Goldsworthy 2007, 64.

Goldsworthy restaureerde zestien *folders* langs Fellfoot Road, en plaatste in elk van deze een zwerfkei. Deze zwerfkeien werden als schapen in de beschermende omhulling van de *sheepfolds* geplaatst.

- *Touchstone Folds*. Dit zijn gerestaureerde *folders* waar in de stenen stapelmuurtjes een serie sculpturale, van rivierkeien en leisteen samengestelde werken is geïntegreerd, zoals bijvoorbeeld in *River Stone Fold*.
- *Individual Folds*. Dit zijn *sheepfolds* met diverse artistieke toevoegingen, die niet in bovengenoemde categorieën vallen, zoals bijvoorbeeld *Megan's Fold*, *Dub Stone Fold*, en *Corner Cairn Fold*.
- *Ephemere werken*. In *sheepfolds* langs een wandelroute die losjes gebaseerd was op *Coleridge's Walk* in het Lake District maakte Goldsworthy, aangetrokken door deze jarenlang door mensen belopen route, binnen de *folders* een aantal vergankelijke werken van onder *bracken* (adelaarsvaren) en schapenwol. Deze *folders* werden niet gerestaureerd. De werken zijn nu alleen nog op foto's te zien. Goldsworthy zegt deze werken te hebben ervaren als bevrijdend ten opzichte van de vaak bureaucratische restricties waarmee hij te maken kreeg bij de gerestaureerde *folders*.

Bijlage 3: Informatie uit correspondentie met Andy Goldsworthy

23-09-2019

Thank you for your interest in my *sheepfolds*.

I would say that the 'meaning' of *Corner Cairn Fold* is all of the things you suggest – and more. I suspect that more people see this fold than many of the others that are now somewhat forgotten. I make these things not really knowing what kind of life or meaning they will have. The real legacy of the *sheepfold* is perhaps not what I made but that people now rebuild *folders* as an act of goodwill,

24-09-2019

The *sheepfold* project has generated goodwill for repairing *sheepfolds* – not just the *Corner Cairn Fold*.

