

In de voetsporen van Piranesi

Artistieke standpunten op Mijl V en VI van de Via Appia Antica, Rome

Wat gebeurt er als je de historische standpunten van kunstenaars/architecten/archeologen/fotografen – die in de afgelopen eeuwen de grafmonumenten op de *Via Appia Antica* in kaart hebben gebracht – inneemt, ze precies onderzoekt op coördinaten en ze vervolgens opnieuw fotografeert? Welke veranderingen neem je dan waar? Wat is de positie van het gefotografeerde monument nu ten opzichte van de omgeving in vergelijking tot die van weleer? Waarom heeft men destijds dit standpunt ingenomen en wat is er veranderd aan het monument ten opzichte van zijn omgeving?

Deze vragen vormden uitgangspunt voor mijn onderzoek door middel van specifieke verkenningen op Mijl V en VI van de *Via Appia Antica* te Rome. Heel in het kort: op de twee mijl van het archeologisch project ‘Mapping the Via Appia’ (geëntameerd door de Radboud Universiteit Nijmegen (RU) en het Koninklijk Nederlands Instituut Rome (KNIR)), doe ik onderzoek naar de letterlijke standpunten van historische architecten, tekenaars, archeologen en fotografen.

Piranesi staat vooraan in de rij van diegenen die de *Via Appia Antica* in kaart hebben gebracht, opgevolgd door de Italiaanse tekenaar Carlo Labruzzi (1748-1817), die meereisde met archeologen, en enkele anonieme tekenaars, die de *Grand Tour* deden. Daarna komen de fotografen, die aan het begin stonden van de fotografische ontwikkelingen, opgevolgd door fotografen uit de jaren 50 en 60, die in de context van de grote urbanistische veranderingen deze ‘herinneringsstraat’ in beeld brachten tot aan het hergebruik vanaf de jaren 90.

Het Nederlands onderzoek speelt zich hier af, zowel op de weg – die de architect/archeoloog Luigi Canina (1795-1856) tussen 1850-1853 als het ware opnieuw heeft aangelegd binnen de structuur van een beschermd park – als in het veld, achter de door Canina geconstrueerde ‘muurtjes’. Deze markering vormt ook voor mij het uitgangspunt: een aan weerszijden met stenen gestapelde, begrensde groenstrook van circa tien meter breed, waarin centraal de antieke weg loopt over een totale lengte van 11 mijl (onder Canina 7), die vanaf medio 19^{de} eeuw het (huidige) Parco Regionale dell’Appia Antica heeft bepaald. Binnen deze zone, op deze twee mijl, is voor mij het monument in context – de *Via Appia Antica* – van belang voor mijn onderzoek. Ik ben uitgegaan van het monument inclusief de weg, vanwege de meetbaarheid, omdat hierdoor de verdwijnpunten, hoog of laag standpunt, onderlinge raakpunten, het perspectief en de positie van het monument ten opzichte van de weg, beter zichtbaar zijn. Het is een ongoing research, dat weer vraagt voor verdergaand onderzoek, diepere studies en onverwachte ontdekkingen, dat wederom nieuwe standpunten oplevert.

Er wordt in mijn onderzoeksproject geen onderzoek gedaan naar de verschillende monumenten, maar naar het letterlijke standpunt zelf, die door historische beeldmakers werd ingenomen, om naar de monumenten te kijken. Juist door in hun voetsporen te staan en te onderzoeken wat zij zagen, wordt de verandering in de tijd zichtbaar. In zekere zin zou elke plaats of locatie geschikt kunnen zijn voor een project zoals het mijne, zolang er artistieke representaties beschikbaar zijn. Echter juist op de *Via Appia Antica* is het niet zo vanzelfsprekend dat plaats en herinnering op een natuurlijke wijze bij elkaar komen; het is een plaats in continue beweging en ontwikkeling naar de noden en gebruiken van de tijd. Achter de coulissen van de eeuwige monumenten speelt zich paradoxalwijs een proces van verandering af. In dit onderzoek heb ik mij geconcentreerd op de vraag hoe dat nu zit met de *Via Appia Antica*, de weg die als groene long door de zuidelijke stadscontreien van Rome en verder trekt. De verschillende perspectieven en vooral ook vaak botsende belangen tussen protectie en ontsluiting hebben als onderligger gediend voor mijn onderzoek naar de historische standpunten. De plaatsen van betekenis, vereeuwigd in een ets of op de gevoelige plaat vastgelegd, blijken ook onderhevig aan een veel groter continuüm.

Ik meen dat ik met mijn manier van werken, een methode te hebben gevonden om de (historische) context van de grafmonumenten te verrijken, al is het maar door te proberen in de voetsporen van een aantal belangwekkende artistieke voorgangers te treden. De methode is een etnografische, waarbij ik gebruik maak van het medium fotografie, de camera als gereedschap voor mijn meta-observatie. De etnografische methode is een gevolgtrekking van mijn onderzoeksvragen en het gehanteerde medium. De object-subject-relatie wordt hier echter in een historische dimensie ingezet. De hedendaagse

beeldmaker verplaatst zich in de historische beeldmaker, door middel van diens onderzochte, letterlijk ingenomen standpunten. De participerende observant wordt de observerende participant. Deze etnografische blik of attitude is niet gericht op het doorbreken van culturele, sociale of politieke grenzen, het is geen geforceerde of modische ‘ethnographic turn’ in mijn werk.¹ Mijn ‘transgressie’ is er een met de geschiedenis. In de geschiedenis van het beeld, die in dat ene moment van het maken van de foto beklijft, komt deze etnografische methode tot zijn recht en valt samen in materiaal en context. Het gaat mij hierbij niet om het object gerelateerde (fotografisch of etnografisch) onderzoek, maar vooral om het perspectief/ de visie van een bepaalde kunstenaar (lees ook kunstenaar/architect, fotograaf/archeoloog, kunstenaar/onderzoeker en vice versa) en hoe hij/zij dat object tegemoet trad en treedt: welke positie nam hij in en waarom, wat zag hij, wat wilde hij zien, en wat zie ik nu? Ik handel als het ware van ‘binnenuit’, vanuit het onderzochte standpunt zelf, vanuit de visie van de historische kunstenaar. In die zin neem ik ook de rol aan van de biograaf, die speelt met de idee van ‘kijken en bekeken worden’, een haast voyeuristische rolverwisseling die plaatsvindt op het moment van fotografie. De etnografische ‘ander’ is in feite het ‘subject’ van de historische kunstenaar. Als hedendaagse kunstenaar bestudeer ik het subject als een ‘object’, een etnografisch ander. Deze vreemde en andere staat niet buiten mijzelf, is geen koloniale voorstelling van een buitenstaand, inheems object.² Het object ‘versmelt’ als het ware met het ‘subject’ doordat ik als het ware in de huid (lees: visie) kruip van de historische kunstenaar. Slechts de tijd begrenst...

De vraag: “Transformeert de kunstenaar haar eigen ‘zelf’ in de ‘ander’, of is de (geobserveerde en beschreven) ‘ander’ getransformeerd in een ‘ik’/de persoon zelf in het kunstwerk?”, is in die zin leidend voor mijn onderzoek.³ Door het ‘extra oog’ van mijn camera kan de rolverwisseling plaatsvinden en wordt als het ware (voor een moment) vastgelegd. En daarmee wordt de tijd, en de verandering van de plaats, inzichtelijk gemaakt en misschien zelfs het verbindende onderwerp.

Mijn werkwijze is een ambachtelijke. Aan de hand van het historische beeld (tekening, aquarel, ets, foto) doe ik – via observaties, analyses en metingen – ter plekke onderzoek naar het standpunt van de oude meester. Dat is voor mij voor een (vroege) meester zoals Piranesi, een stuk complexer als voor iemand die de camera ter hand nam. Zo zette Piranesi in zijn nauwkeurige observaties en studies, die hij op de Via Appia Antica vervaardigde voor zijn omvattende uitgave *Antichità Romane* (1757), ook nog een ongebreidelde fantasie in, en gaf Labruzzi aan zijn pentekeningen een meer romantisch perspectief, terwijl een camera een onherroepelijke registratie weergeeft. Behalve het niet altijd te verifiëren lenstype of negatiefformaat, zijn de meeste foto’s tot op de dag van vandaag goed te reconstrueren. Alhoewel, 19^{de} -eeuwse fotografen zoals bijvoorbeeld de gebroeders Fratelli Allinari (als oudste fotografische firma actief sinds 1852) en Domenico Anderson (1854-1914) waren bij lange na geen ‘luie schilders’.⁴ Ze deden er alles aan om het meest spectaculaire of subtiele standpunt in te nemen om te laten zien wat zij wilden laten zien: de Via Appia in een oneindig perspectief, of de Via Appia als een convexe weg – door lava gevormd, die in de ijzertijd van het achterliggende vulkanisch gebergte de Colli Albani de antieke weg overspoelde. Of neem gewoon de veranderingen door de tijd zelf op de Via Appia Antica, zoals bijvoorbeeld nauwkeurig genoteerd door de archeoloog en verdienstelijk fotograaf Thomas Ashby (1874-1931), die eind 19^{de} eeuw, de door Canina een halve eeuw eerder aangebrachte beruchte ‘muurtjes’ en gepuzzelde antieke verzamelingen, in beeld bracht. Die tijdsveranderingen zijn bijvoorbeeld ruim een halve eeuw later in 1968 weer gefotografeerd door Maria Grazia Cederna, echtgenote van Antonio Cederna (1921-1996), die zijn ongenoegen over de vervuiling en verloedering van de Via Appia ten gevolge van de urbanistische ontwikkelingen in de jaren 50 in pamfletten als ‘I Gangsters dell’Appia’ manifesteerde. Het zijn deze veranderingen, die nog steeds van kracht zijn. De Via Appia, de ‘Queen of the Road’ heeft geen eeuwige status, haar kwaliteit ligt in de voortdurende verandering.

Je zou mijn fotografie kunnen uitleggen als een soort *re-photography* van het historische (ingenomen) standpunt. *Re-photography* is als het ware een *repeterende* fotografie op dezelfde locatie, met een tijdslaag tussen de twee afbeeldingen; een ‘toen en nu’-zicht op een specifieke omgeving. In mijn geval komt de foto precies tot stand en vergt een nauwkeurige studie van de originele afbeelding en plaats met zich mee.⁵ *Re-photography* werd aanvankelijk ontwikkeld en toegepast binnen de photogrammetry. Deze branche van fotografie houdt zich bezig met de interpretatie en het opmeten van beeldmateriaal bij het bepalen en beschrijven van de vorm, afmeting en ligging van objecten, zoals

bijvoorbeeld bij ecologische systemen, en andere fenomenen die langzaam veranderen in de tijd.⁶ De re-photography als visuele methode werd vanaf het midden van de jaren 70 in de V.S. toegepast als een vorm fotografische documentaire en ‘image-based research’, speciaal voor onderzoekers in de sociologie en communicatie om sociale veranderingen te leren begrijpen. Tegenwoordig kent re-photography een populaire toepassing in Apps (Timera).

Maar waar het bij re-photography juist de sport is om een historische foto zo goed mogelijk te linken aan een huidige, om als het ware in het heden de historische/sociale situatie (zoals bijvoorbeeld een bombardement) opnieuw te beleven, gaat het gaat mij juist om die specifieke visies van historische beeldmakers, de conceptuele standpunten, waarom een letterlijk standpunt ingenomen moest worden om een historische locatie vast te leggen, dus veel meer de context van de fotografie.

Elke beeldmaker geeft een interpretatie van zijn eigen tijd, ook hij volgt niet zelden de voetsporen van zijn voorgangers, neemt daarmee een nieuw en ook historisch standpunt in. Hij kon niet anders dan beamen dat die tijd in zijn tijd weer veranderd was, en gaf dat weer: geromantiseerd door een tekening of onherroepelijk weergegeven door de camera. In die zin weerspiegelen de voetsporen een historische context in de tijd en bieden ze een nieuw perspectief op de tijd, in een groter continuüm. Plaatsen van betekenis bestaan niet als statisch gegeven, maar krijgen pas betekenis wanneer ze voortdurend overschreven worden.

Mijn handelswijze gaat als volgt. Ik bestudeer de originele prent of foto, observeer het monument in situ, en onderzoek dan waar de kunstenaar heeft gestaan. Ik kijk naar de horizon, de verdwijnpunten, het perspectief van de weg en het perspectivisch verkort in het monument, de afsnijding (van het beeldvlak), de raakpunten (van onderlinge monumenten). Kortom, de ‘kunst academische traditie’ (lessen van perspectief) worden ingezet om het standpunt te onderzoeken. Vervolgens leg ik de situatie vast met GPS coördinaten, maak een foto van het standpunt en een nieuwe foto op het vastgestelde historische standpunt, en probeer daarmee erachter te komen wat, hoe en waarom het monument in context destijds vanuit dit standpunt is vastgelegd. Daarbij spelen affectieve aspecten een belangrijke rol. Je moet een ‘gegeven’ plek ook zelf leren kennen.⁷ Met het herhalen van de route, de plekken steeds opnieuw te bezoeken, de invloed van de jaargetijden, de tijd van de dag te herkennen, de lichtinval op de monumenten, maak je je de plaats eigen, en openbaart zich langzaam het eigene van de plek, die door de eeuwen zo specifiek is verbeeld. Daarbij is de context steeds de *Via Appia Antica*, de weg die in de directe omgeving van het monument in beeld is gebracht. Dat is geen sinecure; je schiet niet zomaar een foto om in te schatten waar een beeld is ontstaan. Het zijn geen snapshots; het zijn geen moment-, maar tijdsopnames, die nauwgezette aandacht vragen en tijd in beslag nemen. De camera, zowel digitaal als analoog functioneert als een *camera obscura*, als een afgesloten zwarte doos, waarin alle tijden voor even samenkomen, en meteen ook weer oplossen. Met de analoge camera wordt de werkwijze van secure observatie en analyse versterkt. Een rolletje met 36 dia’s staat slechts eenmaal het juiste beeld toe.

Het resultaat is een nieuwe foto, die ogenschijnlijk het historische standpunt vastlegt, maar die ‘slechts’ de verandering prijsgeeft. En daar gaat het mij nu juist om. Hoe leg je plaatsen van betekenis binnen de kwaliteit van verandering vast? (‘Vast’ klinkt paradoxaal voor de bijna efemere begrippen. Na een fikse regenbui was de tropisch zomerse *Via Appia Antica* plots veranderd in een herfstig vergankelijke plaats...). Tegelijkertijd beklijft de genius loci in de artistieke methode fotografie. De atmosferische kwaliteit van plaats is niet op een moment te vangen, slechts in de verandering van de tijd kan zich een fragment blootgeven. Maar waar ik als een kunstenaar een plaats probeer te ‘pakken’, en toe te eigenen (het begin van een artistieke vertaling), is mijn focus als artistiek onderzoeker met een etnografische attitude de plaats zelf juist los te laten, en onderhevig te maken aan studie en analyse. Het ‘aanraken’ vindt slechts dan plaats wanneer volgens de methode tijd en standpunt door het extra oog van de camera samenvalt. Soms wordt ik getraakteerd en maken onverwachte cadeautjes van de tijd nieuwe situaties zichtbaar. Zo openbaart zich zo maar een stuk antieke weg bij de Casal Rotondo, die in een foto van begin jaren 50 niet zichtbaar was, of zie je door het ‘oog’ van de oude meester (voor mij nu even het ‘extra oog’ van mijn camera) hoe precies de weg in een bepaald perspectief bijna oneindig doorloopt.

Na de vele voettochten over de *Via Appia Antica*, fysieke grenzen overschreden te hebben, heeft het onderzoek in concreto een reeks data opgeleverd: onderzoek standpunten, bepaling coördinaten, door mij gemaakte foto’s naar aanleiding van de historische standpunten, beschrijving

van de historische foto, motivatie/ historie auteur en mijn observaties van wat er veranderd is in relatie tot heden. Deze gegevens verwerk ik in een aangelegde database (Excel), die inmiddels 10 monumenten, 77 standpunten van circa 35 verschillende kunstenaars en duizenden foto's telt. De fotografische resultaten, dat wil zeggen de nieuwe foto's, vormen samen met de historische prenten, het uitgangspunt voor de eigenlijke artistieke verwerking. Tevens ben ik in het vervolg hierop, nauwkeurige studies aan het verrichten naar de historische context van waaruit de oude meesters handelden. 'A work in progress'.

Dit alles met het oog op de *Regina Viarum* niet te willen vereeuwigen, maar juist met de verschillende documentatie, steeds vanuit een ander tijdsperspectief, de veranderingen van de eigen tijd vast te leggen. In feite maken al deze meesters een verslag van een continu (veranderend) tijdsdocument, en zijn wij daar nog steeds mee bezig. Het situeert hedendaags onderzoek in een (historische) context naar de toekomst, waarvan ook wij deel uit maken. De etnografische methode heeft daarbij mijn artistiek onderzoek verbreedt en verdiept.

Het door het KNIR en de RU geëntameerde project 'Mapping the Via Appia' geeft mij de kans als kunstenaar/onderzoeker (veld)onderzoek te doen binnen een groter multidisciplinair wetenschappelijk kader. Uitwisseling van disciplines en onderzoeksdomeinen is voor mij van wezenlijk belang. Ik zie mij als een hedendaagse pionier die het romantische idee van de *Grand Tour* nieuw leven inblaast. Een kunstenaar die meereist en in dialoog staat met archeologen, maar die vanuit haar eigen onderzoeksvisie en ideeontwikkeling een ander licht laat schijnen op het wetenschappelijk onderzoek. Mijn bijdrage aan 'Mapping the Via Appia' betreft niet zomaar een autonoom kunstproject is, maar vormt een onderdeel van een groter geheel, een artistiek onderdeel dat op haar manier een blik werpt op de culturele biografie van dit specifieke gebied: het tastbare verleden geïncorporeerd in het alom vertegenwoordigde heden; de historische voetsporen, die sporen hebben achtergelaten in het heden, te volgen en te activeren, en daarmee de veranderingen zichtbaar te maken. Zo voegt mijn hedendaagse onderzoek weer een episode toe aan de bestaande tijdbalk, en biedt het artistiek onderzoek een surplus op het lopende archeologische.

Mijn onderzoek *In de voetsporen van Piranesi* is een onderzoek naar standpunten van artistieke voorgangers. De 'voetsporen' zijn als het ware een omkering van het perspectief van binnenuit van iemands gezichtspunt naar buiten kijken, in plaats van (de meer gebruikelijk poging) van buiten naar binnen kijken. Het drukt een principe uit, een bepaalde methode om de tijd te heroveren, door het gezichtspunt, al was het maar voor een moment, binnenstebuiten te keren.⁸

Noten:

1. Ik verwijst hier naar het kritisch standpunt dat Hal Foster inneemt t.o.v. de 'Ethnographic turn', die kunstenaars vanaf midden jaren 60 meer en meer hebben ingenomen. In: Foster, Hal. *The Artist as Ethnographer*, in 'The Return of the Real'. Cambridge: The MIT Press, 1996
2. Ik verwijst hier naar Claude Levi-Strauss 'The Savage Mind' en de parodie op het koloniale etnografisch onderzoek beschreven in 'The Ethnographic Burlesque'. In: C. Levi- Strauss. *The Savage Mind*. The University of Chicago Press, Chicago 60637, 1966, en: B. Kirschenblatt-Gimblett. *The Ethnographic Burlesque*. TDR The Drama Review: A Journal of Performance Studies 42,2,T158 (Summer 1998)
3. Ik verwijst hier naar het Symposium 'Ethnography and Artistic research', waaraan ik met deze paper deelnam. 12 November 2015, Royal Flemish Academy of Belgium for Science and the Arts, Brussel, www.brusselsartsplatform.be (de paper is als geheel in de Engelse vertaling opgenomen)
4. Ik verwijst hier naar de term zoals door Hans den Hartog Jager is uitgesproken in een artikel voor NRC, dat destijds veel stof deed opwaaien en criteria aanspande om de snel opkomende (documentaire) fotografie te doen begrijpen. H. den Hartog Jager. Luie Schilders, in NRC, 27.09.2003.
5. Re-photography is the act of repeat photography of the same site, with a time lag between the two images; a 'then and now' view of a particular area. Some are casual, usually taken from the same view point but without regard to season, lens coverage or framing. Some are very precise and involve a careful study of the original image.
6. Since the 1850s techniques were developed for surveying and scientific study, especially in systems (Paganini, 1880; Deville, 1889; Finsterwalder, 1890) of photogrammetry in which precise measurements made from triangulation of points in numbers of photographic records are made in order to track changes in ecological systems. Re-photography continues to be used by the scientific world to record incremental or cyclical events (of erosion, or glacier flow for example), or to measure the extent of sand banks in a river, or other phenomena which change slowly over time. For example Sebastian Finsterwalder (1861–1951) was a German mathematician and glaciologist. Acknowledged as the 'father of glacier photogrammetry', he pioneered the use of repeat photography as a temporal surveying instrument in measurement of the geology and structure of the Alps and their glacier flows. The measurement techniques he developed and the data he produced are still in use to discover evidence for climate change. Following the 1878 work of Italian engineer Pio Paganini and others, Finsterwalder advanced methods for reconstruction and measurements of three-dimensional objects from photographic images. These procedures were adapted to, and became formalized as, a form of photographic documentary and image-based research in the middle 1970s. Re-photography has also been a useful visual method for researchers in sociology and communication to understand social change. Three main approaches are common – 1. photographs of places, 2. participants or activities, 3. functions or processes – with scholars examining elements of continuity. This method is advantageous to studying social change due to the capacity of cameras to record scenes with greater completeness and speed, to document detailed complexities at a single time, and to capture images in an unobtrusive manner. Repeat photographs offer "subtle cues about the changing character of social life" (Reiger, 1996, p. 7).
7. 'Gegeven' slaat hier op: niet zelf gevonden, maar gegeven door historische kunstenaars. Tegelijkertijd verwijst het naar wat Christian Norberg-Schulz verstaat onder de atmosferische kwaliteit van een plaats en hoe die zich prijs geeft. In: C. Norberg-Schulz. *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture*. Academy Editions London, 1980.
8. Citaat uit Shelly's biografie uit 'Voetsporen', in: R. Holmes. *Voetsporen*, hoofdstuk 3: Ballingen, pag. 174