

Jeroen Boomgaard

De stad droomt

De stad beschrijft zichzelf op muren en straten. Maar dat schrijven wordt nooit voltooid. Het boek is nooit af en het bevat vele lege of gescheurde pagina's.

Henri Lefebvre, *The Urban Revolution* (1970)

Als een immens brein stuurt de stad ons dagelijks leven. Informatie, mensen, goederen, als prikkels en signalen bewegen ze zich langs de zenuwbanen van de straten naar de knooppunten van opslag en uitwisseling. De stad is de allesoverkoepelende structuur die ons doen en laten leidt en begeleidt. Dit geldt in het algemeen voor alle steden en stedelijke conglomeraties, maar elke stad, elke metro- of megapool is verschillend in zijn specifieke opeenhoping van zones, gebieden, mogelijkheden, gebeurtenissen, contacten en mislukkingen. Elk urbaan gebied is anders door de wijze waarop het leven er mogelijk en onmogelijk wordt gemaakt en die wijze waarop de stad geleefd wordt, onttrekt zich aan de pogingen haar van een eenduidig beeld of logo te voorzien. Alle inspanningen om de stad van een brandmerk te voorzien lopen uiteindelijk stuk op het gebruik dat de stad zelf afdwingt.

Juist deze kant van de stad wordt in een aantal werken van Giny Vos tot spreken gebracht. Heel letterlijk gebeurt dat in haar eerste grote werk voor de openbare ruimte. De woorden 'work to do' die in de nacht van 21 op 22 december 1985 op drie kantoortorens op het Marconiplein in Rotterdam verschijnen, geven onomwonden de boodschap door die deze stad aan haar bewoners heeft. De bevolking van Rotterdam beroept zich er al lang op harde werkers te zijn, maar zo direct was dit beeld van de stad nog niet zichtbaar gemaakt. Belangrijker dan het credo van haar geboortestad dat Vos hier laat zien, is echter de uitspraak die ze ermee doet over de rol van de kunst in het publiek domein. Wie spreekt en wie wordt aangesproken, is een vraag die op de achtergrond van elk debat over

kunstwerken in het openbaar gebied speelt. Is het de kunstenaar die zijn beelden naar buiten brengt in de hoop een publiek te bereiken of is het de opdrachtgever die het kunstwerk gebruikt om zijn ideeën over cultuureducatie, wijkidentiteit, sociale cohesie of gentrificatie uit te venten? Of komen, in een poging het eenrichtingsverkeer om te draaien of te verbloemen, de bewoners deze keer zelf aan het woord? Bij Vos spreekt de stad. De stad niet als bestuur of organisatie, evenmin als bewonersvereniging of projectontwikkelaar, maar als knooppunt van gebouwde omgeving en dagelijks gebruik. De stad als praktijk, als 'gebeurtenis', even historisch bepaald als toekomstgericht, en even onvolmaakt als onverwacht. Ook in een werk dat twintig jaar later tot stand komt, is de stem van de stad hoorbaar. *Lokroep/The Painted Chat* uit 2006 toont nog duidelijker op welke wijze het urbane zich kenbaar maakt. Op een loods van stadsbeheer, bijna op de rand van de stad, verschijnen wanneer het donker wordt grote woorden. De woorden zijn ontleend aan het jargon van de groenvoorzieners, stratenmakers en zoutstrooiers die er hun domicilie hebben, maar deze benoeming van de praktijk die in het gebouw verborgen zit, wordt afgewisseld met woorden die naar een veel sprookjesachtiger realiteit lijken te verwijzen. Een vreemde, poëtische stem zingt zijn teksten in de nacht, woorden die een uitdrukking zijn van de omgeving zoals die daar daadwerkelijk wordt geleefd, maar ook verwijzingen naar alles wat zich er mogelijk heeft voorgedaan of er ooit zal kunnen plaatsvinden. Het is de stad die hier haar bestaan verkondigt en die tegelijk fantaseert over toekomst over alles wat ze dit marginale terrein te bieden heeft. Maar als je langer kijkt zie je dat de woorden geen zin vormen, ze reageren uitsluitend op elkaar. Het gebouw associeert op de klanken die het voortbrengt, het laat zich meeslepen van het ene woord naar het andere ('mistroost', 'moerstaaf', 'mode moer', 'lamoer'), van zakelijk naar betoverend en van beschrijvend naar onmogelijk. De stad lijkt hier in zichzelf te praten, ze droomt.

In 1997 maakt Vos een installatie getiteld *The Things That Dreams Are Made Of*. In een houten wandkast staan gestolde schaduwvormen, zwarte beeldjes zonder duidelijke vorm of betekenis. Ertussen staan losse ledblokjes waar woorden op verschijnen. Telkens andere, alsof iemand een wanhopige poging doet de

onbestemde gestalten te benoemen. Het is een werk dat het droomproces goed weergeeft: het soms dreigende karakter van de schimmen in ons hoofd en de droomactiviteit die ze tracht te ordenen en te bezweren. Met deze expliciete droom en de onmogelijkheid hem te vatten, geeft Vos inzicht in een thema dat ook in haar werk voor de openbare ruimte een grote rol speelt. Dat wordt goed zichtbaar in *Second Thought*, dat zij in 2008 in Groningen realiseert. Aan het plafond van een overdekte fietsenstalling hangt een doorzichtige koepel waarin, op de kop, de contouren van een gebouw in lichtlijnen verschijnen. Het gebouw gloeit op en dooft weer uit, en dan blijkt er ineens een dreigende vleermuisachtige schaduw over het gebouw te hangen. Omdat de bol van tijd tot tijd bespikkeld raakt met vrolijk rondwentelende lichtvlokjes, blijft de lezing van het werk in eerste instantie luchtig. Pas bij nader inzien onthult het zijn meer dromerige en dreigende kanten. Het gebouw dat in het sneeuwhuisje zit opgesloten, is het negentiende-eeuwse station dat door de nieuwe fietsenstalling voor een deel aan het zicht onttrokken wordt en dat in gerestaureerde staat veel van zijn voormalige functie verloren heeft. Om als sneeuwhuisje voort te bestaan is misschien wel de grootste wens en tegelijk de grootste angst van elk gebouw. En dat lijkt het lot van het oude station. Maar het gebouw droomt ook van de schaduw die het ooit over de stad wierp en over de macht die het mogelijk ooit weer zal hebben.

Wat bij *The Things That Dreams Are Made Of* nog de persoonlijke droom van de kunstenaar is, blijkt zich hier als een droom op het niveau van de stad af te spelen. En met terugwerkende kracht tekent dat alle eerdere werken van Vos in de openbare ruimte. In *Work to Do* is er dan ook geen sprake van een aansporing, maar eerder van een bezorgde gedachte, die de stad halfslappend voor zich uit mompelt zoals ook het gebouw in Westpoort praat in zijn slaap. Dat het in deze dromen net als in de onze altijd gaat om beelden die zowel een lichte als een duistere kant hebben, is zichtbaar in het werk dat als het ultieme droombeeld van Vos kan gelden. *Castle for Mike* (1997) heeft een hallucinerend karakter, maar het is bij een droom gebleven: het werk blijkt niet uitvoerbaar. Maar het laat zien op welke manier Vos ten diepste een stad doorgrondt. New York is hier niet alleen een lichtstad geworden die Parijs naar de kroon steekt, maar ook een stad

die droomt over een heroïsch verleden dat ze nooit bezeten heeft en die aan nachtmerries lijdt over het gesloten fort waarin ze een aantal jaren later zal veranderen.

Het dubbelkarakter van de droom is het kenmerk van het werk van Giny Vos. Het is toeschietelijk en afstandelijk, toegankelijk en ondoorgrondelijk. Daardoor past het naadloos in de stedelijke ruimte, of beter, in de stedelijke dynamiek die ook altijd gekenmerkt wordt door de paradox van nabijheid en anonimiteit. Een paradox die je niet algemeen kunt aanwijzen, maar die zich op alle gedifferentieerde plekken van de urbane omgeving op steeds andere wijze toont. Zo laat *De verlichte kamer* (2007) het dubbelzinnige karakter van het Limosterrein in Nijmegen zien. Dit voormalige kazerneterrein is door de gemeente Nijmegen opengelegd voor woningbouw en, zoals gebruikelijk in de Nederlandse stadsvernieuwing van de afgelopen jaren, vooral gevuld met zogenaamde stadsvilla's in een veilige, parkachtige omgeving. *De verlichte kamer* bestaat uit het restant van een officiershotel dat later werd gebruikt voor studentenwoningen. Het overgebleven deel is een stukje van twee verdiepingen waarin, wanneer het donker wordt, een simpel interieur van een tafel met een stoel oplicht. Het voorheen gesloten kazerneterrein lijkt gezellig geworden, exterieur en interieur raken vermengd in deze typisch Hollandse avondinkijk waarbij de gordijnen nooit gesloten zijn. Bij nader inzien is het scheefgetrokken interieur echter kil en weinig uitnodigend, het gebouwtje zelf kiert aan alle kanten en biedt geen onderdak. *De Verlichte Kamer* is even gastvrij als de bewoners van het gebied die bij het ontstaan van het kunstwerk vooral de komst van een 'hangplek' vreesden.

Telkens opnieuw blijken de vriendelijk ogende werken van Vos een venijnige ondertoon te bevatten. *Miracle in between*, in 2008 gerealiseerd voor een tentoonstelling in de openbare ruimte van Delhi, toont opnieuw een beeld uit de slaap. In een woud van bamboestaken drijft een bootje van licht. In alle opzichten toont het een toestand van overgang, een 'tussen': het staat op Ramlila Ground, een strook grond tussen oud en nieuw Delhi in, en maakt een combinatie van traditioneel bouw materiaal met de allernieuwste techniek. In die zin deelt het in

het Indiase optimisme over de transitie naar een lichtere toekomst. Maar het bootje is ook gevangen in de tralies van bamboe, die daarmee de opsluiting van de stad in ontelbare *gated communities* aanwezig stellen. Door hun dubbele karakter laat dit soort werken zich lastig plaatsen. Ze bieden een blik op verborgen kanten van de stad, maar de rol die zij daarbij spelen voor de openbare ruimte is niet direct duidelijk. Om dat te begrijpen moet we nog beter kijken naar de wijze waarop deze droombeelden zijn samengesteld en hoe ze inwerken op de plek waarop ze zich bevinden.

In 2008 komt in Apeldoorn een nieuw stationsplein tot stand dat gedomineerd wordt door een 100 meter lange glazen wand waarvoor Vos *Reizend zand* maakt. Met behulp van meer dan een miljoen leds, die achter een wand van geëtst glas zijn geplaatst, schept zij een voortdurend veranderend en verwaaiend zandlandschap, woestijnbeelden in het hart van de stad. Ook dit werk doet denken aan een droom: Apeldoorn mijmert over zijn verleden, opgedolven uit de omringende zandwoestijnen van de Veluwe, maar misschien verlangt de stad daarbij ook terug naar de tijd dat ze nog geen grootstedelijke ambities kende, of vreest ze het moment dat het zand haar weer zal overspoelen. In ieder geval ontstaat precies op de plek waar het leven bruist en de grootstedelijke dynamiek tot uitdrukking komt in de elkaar kruisende en botsende drommen reizigers en fietsers een rustgevend beeld dat de plek karakter geeft zonder dat de betekenis ervan valt vast te leggen. En deze betekenisleegte is typerend voor de manier waarop het werk van Vos de stad tot spreken brengt. Steeds gaat het om een beeld dat geen extra informatie verschaft, dat zich niet nadrukkelijk uitspreekt en dat de stedelijke complexiteit en dubbelzinnigheid kleedt in nietsverhullende helderheid. En hoewel het werk vaak deel uitmaakt van ingrijpende wijzigingen in het stedelijk weefsel, keert het zich tegen de pogingen openbare ruimte te ontwerpen. Met zijn dromerige karakter verzet het zich tegen de ingrepen die de onbestemde ruimtes van de stad een duidelijke bestemming willen geven met behulp van een op specifieke doelgroepen afgestemd design. Bij Vos wordt de openbare ruimte weer de ruimte die de stad openlaat, een ruimte waarvan de

betekenis niet tot een welomschreven gebruik wordt gereduceerd, maar waar betekenisproductie mogelijk wordt doordat het gebruik niet vastligt.

De stad droomt. En alle pogingen haar te wekken zijn tot mislukken gedoemd. Hoe precies de planologische ingrepen ook zijn, en hoe doordacht de politiek van de ruimte ook probeert plooiën glad te strijken, de complexiteit van de stad zorgt altijd weer voor nieuwe kreukels en obstakels. Vooral in de nacht toont de stad haar ware gezicht. Dan vullen de stegen, straten en pleinen zich met wensen en onvervulde verlangens, dan sluipt de angst langs de muren, dan is de stad gelukkig met al haar zorgen. In het donker lichten dan de werken van Giny Vos.

Sandra Smets

## Dansende lichtvisioenen

‘High-tech kantoren, comfortabele woningen, luxe en culturele voorzieningen. Alle transportmogelijkheden liggen voor de deur.’ Zo begint de wervingstekst voor de Amsterdam Zuidas, een gebied waar de komende jaren een miljoen vierkante meter kantooruimte wordt bijgebouwd om de beloofde luxe te accommoderen. Nu al glimmen de kantoortorens je vanaf de snelweg tegemoet.

Op een doordeweekse dinsdagochtend begin maart ligt de zakenwijk er verlaten bij. Het is een uur of tien en het personeel zit al binnen in de kantoren met hoge ramen en designmeubels. De Zuidas is een belangrijke vestigingsplaats van financiële instellingen in Amsterdam. Kunst is hier een accessoire die het beeld van financieel centrum kracht moet bijzetten. Kleurige schilderijen hangen in de ontvangstruimtes, design geeft de status en smaak van het bedrijf aan. Kunst en bedrijfsleven werken samen aan een uitstraling van creativiteit, allure en prestige. Het is niet veel kunstenaars gegeven om daadwerkelijk in te breken in deze wereld van geld en machtsstructuren. Maar het kan wel.

Tussen de prestigieuze hoogbouw staat een louter functioneel kantoorpand, van KPN. Weinig ramen, veel bewaking, geen flauwekul. Toch is juist hier op deze dinsdagochtend een bespreking gaande over wat een toonaangevend kunstwerk voor het gebied moet worden. In een vergaderkamer op de derde verdieping zit zeven man aan tafel. Een vertegenwoordiger van KPN, twee van het Virtueel Museum Zuidas, led-leverancier Rena Electronica, architect Christof Schwencke en de kunstenaar in kwestie, Giny Vos. Zij ontwierp *White Noise*, een complex lichtkunstwerk voor de nieuwe zendmast die buiten, pal naast het pand, in aanbouw is. In duizenden ledlampjes moet een heelal van sterren gaan verschijnen tussen de zend- en ontvangschotels die aan verspringende bordessen van de toren bevestigd worden. Technische specificaties en bouwtekeningen komen op tafel, een notulist schuift aan. ‘De “echte” wereld’, zal Vos later over de vergadering zeggen, een grapje met een serieuze ondertoon.

Het gezelschap aan de vergadertafel heeft elkaar een paar maanden niet gezien en de tijd dringt: *White Noise* moet opschieten, want de toren is verkocht. Hij wordt in de zomer overgedragen aan Alticom, een andere telecommunicatiefirma. Er blijkt dan ook meer ter tafel te komen dan het eigenlijke onderwerp dat op de agenda staat: de proefopstelling van metalen hekken, die straks het kunstwerk op zijn plek moeten houden.

De KPN-projectleider somt de stappen op. ‘Je ziet al een stuk steiger staan, nu wordt Bolidt op de toren gesmeerd en dan kijken we hoe het uitwerkt. De schotels worden overgezet van de oude naar de nieuwe toren, dan nog een kraan, vergunningen, schilderen. Optimistisch gedacht zijn we in juli net voor de bouwvak klaar.’ Hij vertelt over de benodigde mankracht en betrokken firma’s. Dit is duidelijk een miljoenenproject. En tijd is geld. ‘Maar geldt die deadline dan ook voor het kunstwerk?’, vraagt de vertegenwoordiger van het Virtueel Museum – deze kunststichting is opdrachtgever van *White Noise*, niet KPN. ‘Jazeker’, antwoordt de man van KPN, ‘van de zomer is alles dicht, en we kunnen het niet op de lange baan schuiven.’

Dan breekt Vos, die onbewogen heeft zitten luisteren, in op het gesprek. ‘Hebben jullie in die planning rekening gehouden met de lichtproef?’, vraagt ze. ‘We moeten zorgvuldig testen of het kunstwerk haalbaar is met de leds die we voor ogen hebben.’ De architect knikt instemmend. ‘Het leergeld moet niet in het kunstproject betaald worden.’ Hij en Vos geloven in elkaars ontwerpen: zijn elegante toren en haar fonkelende sterrenhemel, die uiteindelijk zullen samensmelten. Al hebben ze allebei een eigen ontwerp te bewaken – hij wil niet dat de hekken te veel afleiden van zijn ontwerp, zij wil zo veel mogelijk ruimte voor haar kunstwerk. ‘Deze ingewikkelde processen zijn taai en gevaarlijk’, vervolgt de architect. ‘Maar als je de zaak eenmaal te pakken hebt, dan heb je hem ook echt beet.’ Het klinkt alsof hij het niet alleen over het kunstwerk heeft. Vos vult hem aan met een opsomming van zaken die in de planning moeten worden meegenomen – tests, soorten leds, prototypes. Rustig besluit ze haar betoog: ‘Eind dit jaar is het klaar.’

Gemor stijgt op, en ingehouden kritiek wordt niet meer ingehouden. KPN vindt dat ze met die tijdsplanning niet meer mee kan doen. Vos werpt tegen dat ze nog geen contract of betaling heeft gezien, maar wel al assistenten en leveranciers heeft moeten



inhuren. De architect raakt geïrriteerd dat er geen goede tekeningen op tafel liggen. Het Virtueel Museum, als intermediair, baalt van alle opgeworpen complicaties. Toch blijft de KPN-man rustig. Voor zijn werk is dit kunstwerkje van twee ton een kleinigheid. ‘Nog iemand koffie?’, vraagt hij en loopt naar de kantine.

Vos legt intussen het nut van de lichtproef uit. ‘Van dichtbij moet het een mooie sterrenhemel zijn, op een kilometer afstand moet je ook individuele sterren ontwaren, niet één grote lichtvlek. Testen betekent dat we het bekijken vanaf verschillende plekken in Amsterdam – dichtbij, en op anderhalve kilometer afstand. De vorige proef had niet de twinkeling van het heelal die ik voor ogen had.’ De vertegenwoordiger van het Virtueel Museum voegt daaraan toe: ‘Het is als een impressionistisch schilderij. Van dichtbij vlekjes, van veraf bloemen.’

Het gesprek komt op astronomie. Tunesische sterrenhemels zijn weer heel anders dan Nederlandse – heeft Vos daar wel aan gedacht? En of het nou door die verhalen komt of doordat iedereen zijn eisen kenbaar heeft gemaakt, de gespannen sfeer slaat om naar een eensgezinde samenwerking. Planningen worden gespecificeerd, de hoogte en fijnmazigheid van de hekken worden besproken, details over het schilderwerk en de kranen komen ter sprake. De leverancier rekent uit hoeveel productietijd nodig is voor de leds inclusief lichtproeven, verzinken, systeemkasten, installaties en aanpassingen. KPN vertelt over aanvullende elektrotechnische en werktuigbouwkundige eisen. Vos en de architect tekenen elke stap uit. Vos neemt de opmerkingen van KPN en Rena mee in haar planning. Dat levert nog eens achttien extra fases op voor de software, 3D-visualisaties, fabricageframes, transporten, met daarbij de tussentijdse proefopstellingen en evaluaties. Uiteindelijk sluit de vergadering goed af: de planning is rond, iedereen wil dit kunstwerk, de volgende vergadering gaat over auteursrecht en onderhoudscontracten, en over drie weken een nieuwe proef. Oplevering voor de bouwvak, daar heeft niemand het meer over.

## **De magie van de melkweg**

Het begon ruim een jaar eerder. De stichting Virtueel Museum, opgericht om de glossy Zuidas cultureel op de kaart te zetten, vroeg een paar gerenommeerde kunstenaars een voorstel te maken voor de KPN-zendmast. Deze nieuwe toren steekt

boven het gebied uit en heeft alles in zich om een icoon van de stad te worden. In concurrentie met drie andere kunstenaars presenteerde Vos haar voorstel. Strak in het pak en gewapend met powerpoint speelt ze de rol van vergadertijger met verve – er schuilt altijd een beetje een performancekunstenaar in haar optreden.

*White Noise* won: een virtuele sterrenhemel in allerlei kleuren, die oplichten en dimmen, waar sterren vallen en kometen langs schieten. Vos sprak met sterrenkundigen en verdiepte zich in hun vakgebied, maar haar choreografie bepaalt uiteindelijk in welk tempo en waar welke sterren veranderen. Alle magie uit de melkweg en uit de sterrenkunde wordt in dit kunstwerk gesublimeerd. Tussen de hemellichamen doemen ogenschijnlijk abstracte letters en cijfers op – verificatiecodes uit de digitale wereld – die verwijzen naar de communicatiefunctie van de toren.

Het werk van Vos heeft de glamour waar geld mee geassocieerd wordt. Toch lijkt het of *White Noise* ook een Icarus-moraal heeft: de hoogmoed van het grote geld dat de wereld en het heelal wil veroveren. Twee jaar eerder maakte Vos voor Shell een kluisdeur die om de zoveel tijd een kiertje opent om de energie door te laten die het bedrijf te gelde maakt – zonne-energie die eigenlijk van ons allemaal is. Opdrachtgevers als Shell of KPN hebben Vos nodig om een pronkstuk neer te zetten, andersom gebruikt Vos hen om haar dromen te verwerkelijken en impliciet commentaar te leveren.

### **Business as usual**

Drie weken na de vergadering zal 's avonds de eerste lichtproef plaatsvinden. Het is inmiddels eind maart. Vos brengt de ochtend door in haar atelier in Het Veem in Amsterdam. Dit is een verzamelgebouw aan het IJ met kunstenaars en cultureel ondernemers. Rond Het Veem staan bouwprojecten waar groot denken voor nodig is: prestigieuze nieuwbouw met dure materialen, yuppenflats en goed gerestaureerd industrieel erfgoed met een weidse horizon over het water geven het gebied een hippe, luxe uitstraling. Hier geen eenzame zolderkamerkunstenaars maar cultureel ondernemers, architecten, ontwerpers, webdesigners.

Het grote atelier van Vos heeft meer weg van een werkruimte van een architect dan van een beeldend kunstenaar. Een bureau met computer dient voor de administratie en de animaties, die ze door assistenten laat maken. Een grote werktafel in het midden is bedoeld om met meerdere mensen aan te kunnen zitten, al zorgt ze dat ze er vaak genoeg in alle rust, zonder anderen om zich heen, kan werken. In de kast staan boeken over kunst, astronomie en exacte wetenschappen. Op een prikbord prijken foto's van pleinen, kerkkoepels en sterrenregens. Ze geven de esthetiek aan waar Vos naar streeft: grandeur, met verwijzingen naar de klassieke schoonheden van vroeger, naar de realiteit van nu, en naar een hightech toekomstfantasie.

In de kasten staan armaturen en maquettes van nieuwe, gedroomde en gerealiseerde kunstwerken. Een van deze Madurodamgebouwtjes is een kartonnen torentje met verspringende bordessen, minischoteltjes en foto's van wat duidelijk een fonkelende sterrenhemel is. Vos telt de ruimtes op de bordessen voor de zekerheid nog eens na – ja het klopt. Tussen de spijlen en verdiepingen komen ruim tachtig hekken die ze moet vullen met bewegende sterren. 'Iedereen heeft het maar over die hekken, maar het uiteindelijke kunstwerk moet nog worden ontworpen.' En dan is het ook nog een 'eng' kunstwerk, biecht ze op. 'Bij andere werken heb ik dat gevoel nooit zo gehad. Maar dit keer weet ik niet of het gaat uitpakken zoals ik in mijn hoofd heb. Dat komt doordat het werk er van dichtbij goed en gedetailleerd uit moet zien, maar ook op afstand moet het een interessant zicht bieden. Het mag niet één lichtvlek worden. Veel zal op de tests aankomen.' Zou *White Noise* helemaal mislopen, dan gaat Vos toch enigszins het schip in. Met alle voorbereidingen heeft ze al veel tijd en ook geld geïnvesteerd in dit project.

Vooralsnog is het overdag *business as usual*: e-mail, telefoon, administratie, assistenten en verschillende kunstprojecten eisen haar aandacht op. Met een looptijd van een paar jaar per project werkt Vos altijd aan meerdere opdrachten tegelijkertijd. Op dit moment betekent dat een schetsontwerp voor het ministerie van Defensie, twee voor gemeentes, een monografie, een presentatie in Oregon, een flinke opdracht voor de RAI en een tijdelijk kunstwerk in Deventer langs de A1. In Purmerend loopt nog een opdracht voor een transformatorhuisje. 'Wel of niet ja zeggen tegen een opdracht heeft vooral te maken met de vraag: kan ik er iets mee? Of moet ik een

ruimtelijk probleem oplossen? In dat laatste geval moet ik goed oppassen dat ik wel een voldoende autonoom werk kan maken.’

Vos loopt naar de kast en pakt een plastic vel met vierkantjes erop: dit is een werkmodel voor Deventer. Het Kunstenlab aldaar vroeg zes kunstenaars met een kunstwerk langs de weg mee te helpen de A1 als ‘merk’ neer te zetten. Vos bedacht een doorzichtig scherm van tien bij zestien meter, waarop in grove pixels een toekomstig panorama opdoemt in het huidige landschap. Nederland verandert in rap tempo en om dan beelden in de openbare ruimte te maken, betekent op zijn minst dat je je bewust moet zijn van dit tijdsgewricht. Peinzend kijkt ze naar het plastic. ‘Het leuke met die tijdelijke opdrachten is dat je de ruimte krijgt om te experimenteren. Dan kun je nieuwe ideeën aan de praktijk toetsen.’

Een assistent heeft materiaalonderzoek gedaan waardoor Vos zich kan concentreren op wat het beeld moet communiceren: landschap, toekomst, de onscherpe blik, een spel met reclame en billboards. Vragen over windbelasting of het omranden van de pixels komen later wel. Al moet ze nog wel een leverancier vinden die zo’n buitengewoon groot transparant scherm aandurft. ‘De meeste bedrijven zijn nu een beetje angstig. Bij de vorige recessie waren ze toeschietelijker. Dit soort kunstwerken heeft altijd een risico: zowel zij als ik moeten nieuwe technieken uitproberen. Alleen enthousiastelingen gaan overstag.’

Een ander model op haar werktafel is het *Kristalpais*, dat nu door een werkploeg in elkaar gezet wordt: een driedimensionaal lichtvisioen voor het nieuwe RAI-gebouw van Benthem Crouwel. Op de werktafel is het een wiebelig gordijn van slangetjes (in het echt buizen met lampjes) naast een model van satéprikkers met boven op elk stokje een wit bolletje (in het echt bamboestokken met gloeilampen die een bootje vormen). Dit bootje is het model van een ander werk, *Miracle in between*, dat vorig jaar op een internationale tentoonstelling in de Indiase stad Delhi stond. Het *Kristalpais* is een geavanceerd vervolg daarop. Het wordt een driedimensionaal grid van aluminiumbuizen met ledlampjes erin, die beurtelings worden aangezet. Daarin ontstaat niet slechts één bootje, maar kunnen allerlei vormen opdoemen.

Het *Kristalpais* verliep relatief soepel – even was er een kink in de kabel toen bleek dat het gebouw aan de buitenkant ook aangekleed zou worden met leds. ‘Dan had ik

mijn kunstwerk teruggetrokken’, zegt Vos, ‘want dan had het een vervolg op de bestaande bekleding geleken. Elke grote kunstopdracht is een ingewikkeld proces waarbij je moet kijken of het werk overeind blijft als de omstandigheden veranderen. Bankjes die voor een muur worden gezet. Wanden die worden verlaagd.’ De leds aan de buitenkant gingen niet door. ‘De kredietcrisis zal wel een rol hebben gespeeld. Zelf was ik ook pas zeker van mijn zaak toen het geld op mijn rekening stond.’

’s Middags rijdt Vos in haar rode sportauto naar de werkploeg die met het *Kristalpais* bezig is. De reis gaat van het ateliercomplex naar een gebied vol bedrijfspanden waar functionaliteit het van schoonheid wint. Achter dit gebied ligt Sloterdijk, waar Vos vier jaar geleden zo’n grijze blokkendoos onder handen nam met een magistraal groot kunstwerk, *Lokroep/The Painted Chat*. Ze had de zijwand van de gemeenteloods doorboord met duizenden ledlampjes, die telkens aanspringen om poëtische woorden te vormen – ‘cowboyland’, ‘snoeikunst’, ‘hoe-hoe’ – in metershoge letters. Overdag is het werk onzichtbaar en is *Lokroep/The Painted Chat* een doodgewone grijze muur, verder niets. Ook andere lichtkunstwerken van Vos zijn niet altijd te zien. ‘Het mooie van licht is dat het weg kan zijn. Daarom past het zo goed bij het ongrijpbare dat ik wil verbeelden. Als het licht uit is, is het hele kunstwerk verdwenen.’

De auto laat Sloterdijk achter zich. In het groen, iets verderop, ligt het Rijk van de Keizer, een werkplaats voor creatieve ondernemers. Het ziet eruit als een vrijstaat. In de ruimte tussen de drie bakstenen schuren staan zakken kunstmest en puin, waartussen het onkruid welig tiert. Naast een enorme polyester mammoetschedel zit de werkploeg op een boomstam in het zonnetje even ’n sjekkie te draaien.

Chris Heijens, die met Andries de Marez Oyens het technisch bedrijf Yens & Yens vormt, is de aanvoerder van de ploeg. ‘Kom binnen’, zegt hij, ‘we hebben een lopende band gemaakt. Net Ford.’ In de werkplaats staat een uiterst minutieus uitgedokterde werkbank, op maat gemaakt voor het *Kristalpais*. Posities van de arbeiders, werkbakjes, snoeren en stopcontacten zijn tot op de millimeter precies uitgerekend. ‘Het spul is te kwetsbaar en te duur om fouten mee te maken.’ Tientallen onderdelen worden door pincetten in voorzichtige handen aaneen gemonteerd en gesoldeerd: snoeren, ringetjes, plastic omhulsels, dopjes, draadjes en natuurlijk de ledlampjes. Daar worden zilverkleurige stickertjes op geplakt. Niet dat je de onderliggende

koperkleur kunt zien, straks als het geheel hangt, maar je weet maar nooit. Risico's zijn uit den boze. Heijens heeft voor elk ringetje en schroefje wekenlang binnen- en buitenland afgezocht, want de kwaliteit moet perfect zijn maar het moet binnen het budget blijven. 'Mijn werk ziet er altijd vanzelfsprekend uit', zegt Vos, 'het oogt niet als ingewikkeld. En het kost heel wat moeite om het er zo moeiteloos uit te laten zien.'

In dit geval betekent dat tien weken werk voor zes man, die na een periode van trial-and-error individueel zijn ingewerkt door Heijens. Met zijn team – muzikanten en kunstenaars die hiermee iets bijverdienen – is hij al jaren samenwerkingspartner van Vos, maar hij is niet de enige producent met wie zij werkt. Het onderhoud van de projecten wordt even doorgenomen; alles loopt op rolletjes, althans, voor zover ze dat in eigen beheer hebben. 'Laatst kregen we melding van een storing, wat heel zeldzaam is', grijnst Heijens, 'Hebben we de stekker er uitgehaald en weer teruggestopt. Deed alles het weer.'

Hij is intussen naar buiten gelopen. 'Kijk', zegt hij trots, 'Ik heb een M-vouwer uitgevonden. Van het weekend wist ik ineens hoe.' Het is een onooglijk schuimrubberen ding dat voorkomt dat zijn mensen handmatig tientallen meters elektriciteitsdraad moeten omvouwen om in buisjes te duwen. 'Aan elke samenwerking met Giny houden we wel een uitvinding over.' Vos knikt. Ze heeft zelf wel eens, jaren geleden, een octrooi aangevraagd voor een van haar uitvindingen – gewoon voor de lol, kijken hoe dat werkt. 'Eenmalig hoor. Je komt in zo'n bizarre wereld terecht. Voor sommige mensen is het een dagtaak om te proberen met octrooien geld te verdienen. Bij mijn projecten wordt bijna altijd een nieuwe techniek ontwikkeld die ik geen tweede keer gebruik – een kunstwerk is uniek. Die patenten, die mag iemand anders aanvragen.'

Heijens is muzikant, Vos beeldend kunstenaar, maar beiden houden ze technologische ontwikkelingen via internet bij. 'Heb je die nieuwste leds op YouTube gezien?', vraagt ze. 'Geweldig!' – om daar meteen een kanttekening bij te maken: 'Het is fantastisch materiaal, maar leds zijn tegelijkertijd ook lelijk en koud.' Het is een kwestie van 'erdoorheen' kijken: uiteindelijk is die techniek een hulpmiddel dat je niet eens meer ziet. 'Ook bij het *Kristalpaleis* niet', beaamt Heijens enthousiast. 'Bewegende visioenen van licht, die opdoemen en vervagen. Dit wordt zó fucking fel, toeschouwers zullen niet begrijpen hoe dit kan.'

De naam ‘Kristalpaleis’ verwijst niet alleen naar de kristalachtige manier waarop het licht in het gebouw zal flonkeren. In het Londense Crystal Palace werd in de negentiende eeuw de eerste wereldtentoonstelling gehouden. Het toonde de wereld van objecten waar wij in leven. De RAI, met zijn aaneengeschakelde beurzen waar nieuwe producten een aantal dagen staan uitgesteld voor de wereldmarkt, is een vervolg daarop. Met grote vaart volgen deze enorme presentaties elkaar op, snel wordt het ene product vervangen door het volgende. Vos’ *Kristalpaleis* gaat over dit perpetuum mobile, door objecten te laten opdoemen en verdwijnen. Die beweging mag niet te snel gaan, heeft ze besloten. Dankzij een zekere traagheid zal het werk zijn magie behouden.

Tussen de meubels van boomstronken praten Heijens en Vos verder – over de kwaliteit van het aluminium, het plexiglas, regenbestendigheid, betaling, voorschotten, planning. Het werk wordt in september door prins Willem Alexander onthuld, maar hoe eerder het er hangt hoe beter, vindt Heijens. Dan is er genoeg tijd voor het uittesten – ook voor de software, die nog geschreven moet worden. ‘Ik presenteerde het aan de opdrachtgever met als beeld een autootje erin’, glimlacht Vos, ‘maar of dat erin komt, weet ik nog niet. Een gebouw dicteert iets, net zoals een techniek dat doet. Daar moet je je los van maken. Dit werk krijgt een eigen verhaal. Het wordt geen uithangbord voor de AutoRAI.’

Alles loopt – Vos keert terug naar het atelier. Terug in de auto vertelt ze over de samenwerking met technische partners zoals Yens & Yens. ‘Ik ben niet gemakkelijk. Het kan altijd beter. Soms komen de bedrijven waarmee ik werk met technische oplossingen waar ze verrukt over zijn en dan vind ik het toch niet goed. Of een muur wordt nét in een verkeerde tint geverfd en moet overnieuw. Het is altijd een beetje vechten, maar het luistert heel nauw. Een goed werk verbijzondert niet alleen de plek, het zorgt zelfs dat de omringende ruimte zich daarnaar schikt. Het rekt de omgeving op. Als dat lukt, dat is geweldig.’

Die avond zou het uur der waarheid voor *White Noise* moeten komen. Maar, het komt niet. De test op de KPN-toren mislukt. Van de vierentwintig minuten software die is gemaakt, functioneert maar één minuut. Daarna wordt de toren weer zwart. Toch ziet die ene minuut er wel hoopgevend uit, mailt Vos later vanuit Berlijn. Langzaam wordt het kunstwerk minder eng. Het is intussen eind april en KPN besluit

nog een extra proefopstelling van de hekken te willen – de planning wordt wederom aangepast.

Twee weken retraite in een Berlijns appartement geven Vos de rust om de beelden voor het *Kristalpaleis* te maken. Ze krijgt een ingeving door *Der Lauf der Dinge* van Fischli en Weiss. Het Zwitserse kunstenaarsduo maakte een video over objecten die elkaar in beweging zetten met zwaartekracht en door te ontvlammen. Vonkjes en kettingreacties worden de basis van een choreografie voor het *Kristalpaleis*, besluit ze. Ze vormen een metafoor voor de vluchtigheid en omvang van de beurzen die er steeds zo kort staan. Metaforen in werk in de openbare ruimte zijn niet aan iedereen besteed, maar zijn wel van belang. Ze zorgen dat de meer aandachtige kijker nuances en ideeën ziet voorbij het wow-effect dat de snelle passant bijblijft.

Het werk langs de A1 wordt in Berlijn in haar gedachten steeds meer een romantisch landschap. In een gemeentelijke tunnel en de opdracht voor Defensie ziet ze ook ineens nieuwe mogelijkheden. En dan alleen nog die tachtig hekken voor de KPN-toren vullen...

## **Render farms**

Nu alle verschillende partijen aan hun eigen deel werken van zowel *White Noise* als van het *Kristalpaleis*, kan Vos haar gedachten gaan richten op de animaties die voor beide werken nodig zijn. Het *Kristalpaleis* krijgt voorrang omdat dat als eerste wordt opgeleverd. Een bloedhete dag in juli brengt Vos door in Utrecht bij 3D-animator Bram Verhavert. Zijn kantoortje in een oude school, onder een plat dak, bevat weinig meer dan twee fikse computers. Met deze buitengewone systeemkasten maakt hij 3D-applicaties voor klanten zoals Vos. Toen Verhavert in 2006 de animaties maakte voor *Reizend zand*, een digitaal gevormd landschap op het NS-station in Apeldoorn, lag het kantoor vol met papier. Daarop had Vos zandlandschappen getekend van tientallen meters breed. Verhavert moest zorgen dat de computer al die panorama's begreep en de verstuingen natuurlijk in elkaar liet overlopen. Dat kon niet anders, omdat je niet gewoonweg gefilmde verstuingen kunt projecteren. Zeker niet wanneer je de essentie van een verstuing wil verbeelden, zoals bij Vos het geval was.



De computer had maanden nodig om deze beelden te *renderen*. Bijna hadden Vos en Verhavert dit proces ondergebracht bij de Amerikaanse *render farms* die Hollywoodstudio's gebruiken voor digitale filmeffecten. Daar staan duizenden computers. Maar dankzij een flinke extra systeemkast met een zware grafische kaart en een extra ventilator erachter, lukte het Verhavert toch. Nu laat deze zelfde computer vallende sterren zien: stukjes *White Noise*. Met de muis laat Verhavert de toren roteren. 'Zo ziet het eruit vanaf de snelweg', zegt hij. 'Hoelang staan mensen daar in de file?', vraagt Vos. De choreografie moet zo blijven prikkelen dat iedereen, ook de automobilist, blijft kijken.

Verhavert toont de sterren vervolgens van veraf en op zijn beeldscherm blijven ze fonkelen. Of ze dat in het echt ook zo zullen doen, blijft volgens Vos de vraag: 'Ledlicht wordt eenvormig op grote afstand.' Door de kloof tussen animatie en werkelijkheid komt het gesprek op de onmogelijkheid om een werk in de conceptfase al te presenteren. 'Daarom ben ik zo tegen inspraak', zegt Vos fel. 'Als mensen een bank kopen, verbazen ze zich erover hoe anders die thuis blijkt te staan. Een kunstwerk dat ze niet kennen, daar maken sommigen zich een heel verkeerde voorstelling van.' Als Vos voor een opdracht gevraagd wordt en hoort dat omwonenden uiteindelijk mogen meebeslissen, gaat ze er niet op in. 'Je moet omwonenden niet laten besluiten, je moet ze informeren, deelgenoot maken. Mensen kiezen bijna altijd voor wat ze al kennen. Bij entertainment kan dat, bij kunst niet. Dan krijgen nieuwe ideeën nooit een kans.'

Even schakelen ze over naar de software voor het *Kristalpaleis*. Hiervoor heeft Andries Oyens, van Yens & Yens, het softwareprogramma geschreven. Dat programma functioneerde met formules, in Verhaverts variant kunnen ze 'beeldend' bouwen. 'We kunnen hier patent op aanvragen', zegt Vos. 'Is dit nieuw dan?', vraagt Verhavert. Ze antwoordt bevestigend: 'Alleen hou ik me niet met patenten bezig, dat is een naar leven. Maar als jij wil...' Verhavert tuurt enkel naar het beeldscherm en reageert gelaten. 'Ik hoef ook geen naar leven', zegt hij, terwijl hij wat animaties voor het *Kristalpaleis* opent. Curves en diagonalen doemen op. Vos kijkt aandachtig mee om te zien welke welvingen wel en niet mogelijk zijn.

Ze gaan weer terug naar *White Noise*. Verhavert laat nieuwe sterren zien. Het roteren brengt een andere complicatie in beeld: door de verspringende bordessen vallen de

sterren nooit recht. Verhavert: 'Ronddraaiende animaties kunnen dus niet.' Vos knikt. Ze moet de komende maanden goed in de gaten blijven houden dat de hekken zo nauw mogelijk aansluiten. De rest van de middag komen foto's van zwarte gaten en sterrenlevels op tafel. Urenlang bekijken Vos en Verhavert wanneer welk van de 1200 lampjes moet oplichten. Het wordt een lange, warme middag en er zullen nog vele volgen.

## **Een vreemd beroep**

Het is een vreemd beroep dat Vos uitoefent. Vergaderen, hekken en onderhoudscontracten bespreken is een belangrijk onderdeel van haar werk, waarbij ze steeds de lastigste kaarten aan tafel heeft. Hoe leg je uit in gesprekken met planologen, CEO's, architecten en omwonenden dat de poëtische autonomie van je werk in het gedrang komt als een hek hoger of kleiner, grofmaziger of fijnmaziger wordt dan afgesproken? Die hobbels neemt ze vol energie: 'Alleen zo kan ik doen wat ik wil doen. De openbare ruimte is mijn ideale werkplek, in feite is dat mijn atelier. Ik wil aansluiten op de schaal van die wereld.'

Vos heeft haar vak zelf moeten uitvinden. Toen ze in de jaren tachtig naar de kunstacademie ging, werd cultureel ondernemerschap niet onderwezen. Het woord bestond niet eens. Ze groeide op in Rotterdam, waar ze haar afscheid vierde met haar eerste grote kunstwerk in de openbare ruimte, tijdens de langste nacht van het jaar. Met iets meer dan vijfhonderd gulden, heel veel landbouwplastic en een groepje vrienden trok ze op 21 december 1985 de kantoortorens op het Marconiplein binnen. Ze plakten net zo veel ramen af als nodig was totdat de resterende verlichte ramen 'work to do' spelden. Vos gebruikt het nog steeds in haar portfolio en merkt dat haar assistenten, die vaak geboren werden in de tijd dat zij dit werk maakte, ervan onder de indruk zijn.

*Work to Do* is achteraf een startpunt gebleken voor de grootschalige lichtkunst van Vos, kunstwerken die zo groot en complex zijn dat ze deze alleen voor elkaar kan krijgen in samenwerking met andere partijen. Het verschil tussen *Work to Do* en de kunst die erop volgde, zit hem vooral in het werk achter de schermen. *Work to Do* was een brutale stunt van een jonge kunstenaar met veel lef. Nu is Vos een

bedrijfsleider met een team dat aan langdurige projecten werkt. Kunst die zich buiten het museale circuit afspeelt, maar artistiek niet inboet en een budgettering kent waar musea van zouden watertanden.

Vos trok naar Amsterdam om te studeren aan de Rietveld Academie. Die keuze was nog even een onderwerp van twijfel – Delft trok ook wel met al zijn technische studies. Maar uiteindelijk ging het haar om de kunst en niet om de techniek. De Rietveld Academie haalde haar enthousiast binnen vanwege *Golden Years*, een installatie die ze kort daarvoor had gemaakt: op monitoren en via projecties doemde een Amerikaanse auto op waarin Vos met wapperende haren achter het stuur zat, begeleid door een soundtrack van David Bowies *Golden Years* – half echt, half droom. Het was een ironisch zelfportret van een succesvolle cultureel ondernemer. Ook toen al had haar werk te maken met high en low, met vervreemding, met kritiek op de verbeeldingsarme leefwereld waar alles maar is wat het is – een auto, een bewakingsvideo, een zendmast.

In 1988 – jong, onbekend en nog niet eens afgestudeerd – overtuigde ze een dappere museumdirecteur ervan om haar het volledige Stedelijk Museum Schiedam ter beschikking te stellen. Ze vulde het met grote abstracte, zwarte sculpturen. Het is het gedachtegoed van Judd, Serra of misschien – als we even in de openbare ruimte blijven – van Lon Pennock. Grote gebaren om te laten zien dat kunst stoer en mannelijk is, de ruimte moet beheersen en respect moet afdwingen. Bezoekers lopen langs de megalomane abstracties, zoekend naar spiritualiteit zoals dat hoort bij dat soort kunst, tot ze bij de uitgang de monitoren van de suppoostenkamer zien: op de beveiligingsbeelden vormen de abstracties de letters 'Watch'. Van een goed werk krijg je iets terug wat je tevoren niet had bedacht. 2D werd 3D, ontdekte Vos hier, en tussen die letters krioelden poppetjes – de museumbezoekers die, zonder het te weten, acteurs waren geworden in een performancevideo.

Kunst haar zwaarte ontnemen, zoals in Schiedam, is iets wat ze is blijven doen. In de loop van de jaren die volgen, is de hardware minder geworden en wordt het licht ongrijpbaarder. Steeds vaker is ze buiten gaan werken, in Nederland en soms over de grens. Kleine kunstwerken voor festivals grijpt ze aan voor experimenten waar ze profijt uit haalt voor de grote opdrachten, en andersom. En de grote opdrachten zijn complexer geworden. Dat heeft van doen met haar ambitie, maar ook met hoe de

wereld verandert: bouwprojecten groeien, het aantal belanghebbenden ook, inspraakprocedures idem. *Reizend zand*, voor het station in Apeldoorn, heeft vier jaar geduurd en een voortdurende strijd vereist over belangrijke details, waarbij Vos rapporten moest overleggen over vandalismegevoeligheid, zichtlijnen en andere technische zaken.

Ze zou geen ‘nee’ zeggen als ze weer een museum tot haar beschikking zou krijgen om zich op uit te leven. ‘Je kunt er andere zaken aan de orde stellen dan in de buitenruimte. Omdat mensen er speciaal voor komen, kun je meer een complexe taal spreken.’ In het Kunstenlab Deventer vulde ze in 2004 een ruimte met 340 lampen van 100 watt. Die gaven niet alleen héél veel licht af, ze maakten ook een hertz-geluid dat je door je hele lijf voelde trillen. Om de paar minuten trok een zware schaduw door de ruimte en werd het helemaal donker. ‘Dat kan niet in de openbare ruimte’, zegt Vos. ‘Het kan technisch niet en je kunt het de mensen niet aandoen. Buiten moet je mensen op een andere manier raken.’ De presentatie hoorde bij de Witteveen+Bos techniekprijs die ze had gekregen voor haar oeuvre. De prijs hangt nu in een lijstje op de muur van haar atelier, naast het octrooi dat ze ooit aanvraagde voor een spiegelinrichting met leds. Een zakelijk octrooi en een kunstprijs – als tweeluik zijn ze de tweespalt van de werelden waar Vos zich in begeeft.

## **Sterrenbeelden en vuurbollen**

2009 is een druk jaar voor Vos. De zomer loopt af en het wordt herfst, de winter komt in zicht. In oktober is het soms ijzig koud boven op de KPN-toren en als het dan ook nog waait, voelen de werklui zich daar hoog bovenin best ongemakkelijk. De onthulling van *White Noise* is eindelijk vastgesteld, op 2 december. Eigenlijk is dat de perfecte tijd om een lichtkunstwerk in werking te stellen, omdat de dagen zo kort zijn. Alle partijen hebben hard gewerkt, en zelfs nachtelijke uurtjes zijn niet geschuwd. Vos heeft haar ontwerp nog eens drastisch moeten bijstellen, als blijkt dat de schotels allemaal op één bordes zijn gehangen, en niet als parelkettingen over de toren verspreid zijn. Het is te doen, merkt ze. En bij de lichtproef in november is eindelijk te zien is dat de animaties zowel van dichtbij als van veraf er goed uitzien. Dit voelt voor Vos als een doorbraak: het gaat werken.

Een andere prettige bijkomstigheid is dat het *Kristalpais* in september is opgeleverd, zodat ze daarna haar handen vrij heeft voor *White Noise*. Het *Kristalpais* was ingewikkelder dan ze had gedacht. Het zoeken naar de goede vormen bleek toch nog een worsteling en het Fischli/Weiss-concept werkte totaal niet – de ritmiek liep pas lekker toen de vormen meer efemer werden. Bij de oplevering zijn de reacties lovend en de kroonprins, die het werk onthult, is erg geïnteresseerd in hoe dit nu toch technisch in elkaar steekt.

2 december is gelukkig een heldere avond. De onthulling van de KPN-zendmast wordt gevierd in een belendende kantoortoren, van Ernst & Young. Tientallen gasten uit de zaken- en kunstwereld arriveren en worden vanuit een luxueuze ontvangsthal naar boven begeleid. ‘21 verdiepingen in 9 seconden’, glimlacht de hostess tussen de glanzende wanden van de geruisloze lift. Boven is de minimalistisch ingerichte lounge omringd door glas. Het biedt de gasten een spectaculair uitzicht op het onderliggende zakendistrict, en op de KPN-toren, waarvan de bordessen zich op ooghoogte blijken te bevinden.

W139-directeur Gijs Frieling opent het officiële gedeelte met een pleidooi voor meer commercieel opdrachtgeverschap. De hoogtepunten uit de kunstgeschiedenis zijn immers ontstaan door mondige opdrachtgevers. In het gesprek dat volgt, zet Vos daar haar kanttekeningen bij: opdrachtgevers moeten niet te veel ruimte nemen. Zelf wil ze toch altijd vooral haar eigen idee kunnen neerzetten. In de andere praatjes wisselen kunst en economie elkaar af. De directeur van Projectbureau Zuidas vertelt dat de recessie wel meevalt en de hoogbouw hoger wordt. De wethouder verklapt alvast dat de A10 er overdekt zal worden door een boulevard. De architect vertelt over zijn toren – ‘overdag is het mijn ontwerp, ’s avonds is hij van Giny’. Na een uurtje mogen de gasten richting het balkon. Het moment is aangebroken.

Als de toren een minuut lang zwart blijft, houdt Vos haar hart vast. Maar dan barst het lichtkunstwerk los met een oerknal, zowel in beeld als in geluid. Uit een grote lichtbal verspreiden zich sterren over de bordessen van de toren om daar een vaste plek in te nemen – blauw, rood, wit. Sommige groot, andere klein. Als het sterrenstelsel er tot rust is gekomen, gaat een tweede deel van de choreografie van start. Sterren beginnen te vallen, iets wat ’s zomers in het computerprogramma nog onmogelijk leek. Andere doven uit. En sommige lichtpunten versmelten tot

lettervormige sterrenbeelden. Niets wijst erop dat er een week geleden nog alom stress heerste, toen bleek dat lang niet alle leds op de juiste plek gemonteerd waren.

Terwijl het personeel van Ernst & Young champagne ronddeelt, staat Bram Verhavert naar de toren te kijken. Hij ziet er nog monter uit voor iemand die tot halfzeven 's ochtends bezig is geweest om de laatste details voor de choreografiesoftware af te maken. Zo in de praktijk is te zien dat het werk inderdaad op verschillende afstanden een aanblik vol schitteringen biedt, ook voor de omringende woonwijken. 'Stel je voor', zegt hij, 'dat daar een jongetje van acht 's avonds uit het raam zit te kijken, dit ziet en opgroeit met dit uitzicht.'

Vos wordt gefeliciteerd, alles is gelukt. Het verkeer onder aan de zendmast en de verlichte skyline op de achtergrond lijken zich te voegen naar Vos' sterrenhemel daarboven. Bij de allerbeste buitenkunst, zo zei Vos eerder een keer, voegt de omgeving zich naar het kunstwerk. In dat geval is *White Noise* meer dan geslaagd. Twee dagen later melden de kranten dat meteorologen en astronomen voor december spectaculaire nachten voorspellen: door een heldere hemel zullen uitzonderlijke meteorietenregens te zien zijn, met vooral rond middernacht honderd vallende sterren per uur en zelfs vuurbollen. Het is alsof het zo had moeten zijn.

Of Vos dat opmerkt, is maar de vraag. Die zit daags na de onthulling alweer aan de telefoon. Het elektriciteitshuisje in Purmerend moet verder, er liggen nog een paar opdrachten, voor januari moet een subsidieaanvraag af en er was een schets waar ze ineens een heel goed idee voor kreeg...

Daria Ricchi

Het creëren van architectonische ruimten door middel van kunst

‘Kunst is geen weergave van het zichtbare, maar kunst maakt zichtbaar.’

Paul Klee

‘Waar het mij om gaat, is om een “beeld” te laten ontstaan dat bepaalde aspecten of elementen van die omgeving zichtbaar maakt die anders onopgemerkt zouden blijven.’

Giny Vos over haar project *Brainstorm*

Kunst en architectuur zijn altijd met elkaar vervlochten geweest en het is altijd moeilijk om te bepalen waar de een ophoudt en de ander begint. Ik vat architectuur hier in de eerste plaats op als een binnenruimte – een plek die is afgebakend door grenzen en door deze grenzen wordt bepaald: door zijn muren. Het is een omsloten ruimte, in tegenstelling tot de buitenruimte, de ruimte buiten de grenzen. Pas in een later stadium kunnen deze grenzen, door middel van kunst, worden opengeboken. Bovendien doet kunst, vanwege de mogelijkheid tot vrije reflectie en gedachten, tegenwoordig een beroep op de participatie en actieve betrokkenheid van de beschouwer die daardoor een gebruiker wordt. Het duidelijkste verschil zit hem hier dan ook juist in die betrokkenheid van de gebruiker. Architectuur beperkt bewegingen en organiseert bezigheden volgens bepaalde regels. Kunst helpt ons in de eerste instantie om na te denken over ruimte, zowel binnen als buiten, en biedt daarna de mogelijkheid om er een nieuwe vorm aan te geven. Het staat de gebruiker daarbij vrij om nieuwe interpretaties aan te voeren. Het werkkterrein van deze tweeledigheid is niet het traditionele terrein van de architectuur, maar loopt soms over in het domein van de kunst.

Het werk van Giny Vos kan worden geanalyseerd vanuit een diachronische of een synchronische benadering.

Bij de diachronische benadering kun je in het werk van Vos een ontwikkeling waarnemen vanaf het moment dat ze begon met het experimenteren met licht door middel van video, vervolgens neon en ten slotte ledlampen, waarbij ze haar beheersing van deze technieken steeds verder heeft verfijnd.

In een synchronische benadering kun je het werk van Giny Vos indelen in drie verschillende typen, die overeenkomen met de drie ordes van ruimte waarin elk gebeuren zich voltrekt of ieder fysiek object zich bevindt: het kunstwerk in een gebouw, binnen in de ruimte, de basale vorm van architectuur; het kunstwerk aan de buitenkant van het gebouw dat een soort drempel vormt tussen binnen- en buitenruimte; en het kunstwerk dat zich buiten het gebouw bevindt als een onafhankelijk kunstwerk in de stedelijke omgeving.

De diachronische benadering gaat over tijd en behandelt de veranderingen en ontwikkelingen in haar werk op chronologische wijze. De synchronische benadering daarentegen gaat over ruimte. Bij een synchronische benadering beschouwen we de drie verschillende categorieën van ruimte ongeacht wanneer het werk werd gemaakt. Hierbij wordt tijd iets statisch, een consistent element, zonder duur, terwijl ruimte het variabele en aan verandering onderhevige element wordt.

In die zin is architectuur allesbehalve veranderlijk, terwijl beeldende kunst en nieuwemediakunst welhaast voortdurend in beweging zijn. Een gebouw en zijn buitenkanten zijn per definitie statisch, maar het werk van Giny Vos is dat niet. Het constante element daarvan is beweging die wordt bewerkstelligd door middel van licht. Het werk van Vos laat architectuur bewegen. Maar hoe verhoudt zich beweging tot architectuur?

Het interessantste aspect van haar werk zit hem in haar talent om iets wat van nature statisch is flexibel en beweeglijk te maken.

Voor een van haar binnenprojecten, *Spacesaver*, een installatie voor een school in Utrecht, maakte Vos een structuur van buizen met neonlicht. Omdat ze geleidelijk aan- en uitgaat, lijkt het of de geometrische patronen bewegen. De structuur blijft geometrisch, maar de lichtbuizen tekenen steeds andere virtuele oppervlakken die je



kunt zien als je op de grond zit en naar het plafond kijkt, of als je van bovenaf kijkt hoe de neonlichten over de vloer schijnen.

Bovendien varieert de snelheid waarmee de lichten aan- en uitgaan. Dat heeft invloed op het ritme waarmee de gebruikers zich door de ruimte bewegen, en door de reflecties op de transparante muren (van plexiglas of glas) lijkt het of de ruimte verveelvoudigd wordt. Anders gezegd, door het gebruik van licht laat de kunstenaar de bezoeker de ruimte als veel groter ervaren.

Deze school is een heel gewoon gebouw en de middelen – het materiaal en de kleuren – die Vos in dit werk gebruikt, zijn dat ook: basismaterialen met fletse kleuren in de sfeer van de school. De toeschouwers voelen zich daardoor niet ontheemd, maar worden juist aangenaam in hun omgeving gepositioneerd.

Het omgekeerde gebeurt wel bij andere werken binnen gebouwen die we later zullen beschouwen, zoals *Zonneschat* of *Le Poème Electronique 2*. Door de interventie van Vos verliezen de gebouwen – bureaus of hoofdkantoren – hun neutrale eigenschappen en ondervinden de bezoekers een soort aangename vervreemding. Met vervreemding bedoel ik het vermogen om de associaties die horen bij een bekende plek los te laten en een fictieve omgeving te creëren. Giny Vos construeert een omgeving zo dat op het moment dat je begrijpt wat voor soort plek het is – een kantoor, een station, een school – het kunstwerk dat begrip van de ruimte ondermijnt door het te veranderen in iets onverwachts.

Als het kunstwerk aan de buitenkant van een gebouw is gemaakt, op de beschermende buitenste laag, dan wordt het project een soort decor, waardoor het gebouw niet alleen een bewegende maar ook een discursieve dimensie krijgt.

Bij *Lokroep/The Painted Chat* zijn over de gehele lengte witte leds aangebracht op de geprofileerde gevelbekleding. Door een aantal van deze leds uit te schakelen, ontstaan er leegtes die woorden vormen. Deze woorden veranderen voortdurend en hebben allemaal een associatieve verbinding met het gebied. De gevel is te zien vanaf de toegangsweg, vanaf het spoor, en vanaf de hoofdweg die langs het gebouw loopt en is daardoor een echte blikvanger of een bron van verwondering voor een toevallige passant.

De discursieve dimensie speelt een belangrijke rol in het werk van Vos. Die dient geen

politiek doel, maar is voornamelijk bedoeld om verbazing en verwondering te wekken. Door het performatieve karakter van het gebouw kan de toeschouwer genieten van de ruimte zonder er in enige zin deel van te hoeven uitmaken. De kunstenaar gebruikt leds en licht om de materiële constructie juist te benadrukken. Zo krijgt de gevel naast zijn praktische, beschermende functie een nieuwe allure die de mensen die in het gebouw werken aanspreekt, maar ook degenen die alleen even langsrijden. Afgezien van het praktische en functionele aspect krijgt de gevelbekleding van het gebouw een nieuwe functie als stedelijk icoon. Het is een uiting van het idee om abstracte structuren op te nemen in een grootstedelijke omgeving door woorden te gebruiken die leesbare symbolen of decors van de stad kunnen worden. Het discursieve karakter dat de gevel krijgt, getuigt andermaal van de mogelijkheid van het gebouw om te 'praten', althans met zijn buitenkant. Normaal gesproken is het gebouw niet in staat om woorden of ideeën te uiten. De kunstenaar geeft het gebouw dit nieuwe vermogen.

De kunstwerken die zij heeft gemaakt op de buitenkanten van gebouwen geven ons nog meer stof tot nadenken. Het maakt gedachten los over de verschillende dimensies van architectuur en visuele kunst. Architectuur is een driedimensionale discipline, terwijl beeldende kunst die gebruikmaakt van video en leds normaal gesproken een tweedimensionale discipline is, die wel driedimensionale effecten kan bereiken in de uitbeelding. Door beweegbare materialen en licht te gebruiken kunnen driedimensionale ruimtes worden opgeroepen. Dat zien we ook bij het werk van Vos. Door de beweging van woestijnzand te laten zien met 1,3 miljoen leds is *Reizend zand* een kunstwerk dat de illusie probeert te wekken van een driedimensionale ruimte door middel van een tweedimensionale voorstelling. Bovendien werkt dat hier, in de buitenruimte, zeer vervreemdend, omdat er een nieuwe omgeving wordt opgeroepen. Alsof je droomt. Het station van Apeldoorn verliest zijn puur functionele karakter en krijgt er, ook hier, een wonderlijke dimensie bij, die we de geografische kwaliteit van het 'andere' kunnen noemen: de illusie van het ergens anders zijn. En, nog belangrijker: het in de ruimtelijke dimensie van het 'andere' zijn. De infrastructuur krijgt door het werk van Vos een sociale dimensie. Dankzij *Reizend zand* krijgt de buitenruimte grenzen die zowel het stationsgebouw afbakenen als de omliggende

winkels, terwijl er ook een nieuwe sociale buitenruimte ontstaat.

In de school in Utrecht ervaren de gebruikers het kunstwerk als geïntegreerd in het gebouw en ze voelen zich daarbij op hun gemak, misschien zelfs zo dat het werk van Vos ze niet meer opvalt, omdat het helemaal is ingebed in de omgeving. *Reizend zand* daarentegen is niet geïntegreerd in de architectuur; het verschilt van het station en is anders dan het gebouw. Toch is de vervreemding die dit oproept niet schokkend of afstotend. Het ongewone karakter van het kunstwerk is duidelijk herkenbaar. Het fleurt de omgeving op en voegt iets waardevols toe.

Haar werk kan in drie categorieën worden verdeeld als het gaat om het aspect van ruimte, maar het temporale aspect van haar werk kan maar op één manier worden beschreven. Al vanaf het eerste begin werd haar werk gekenmerkt door zijn vermogen tot bewegen, waarover ik het al heb gehad, en door zijn vermogen tot verandering in de tijd. Als architectuur kan worden beschouwd als iets wat in wezen statisch is, dan is die eigenlijk leeftijdsloos, of in elk geval veroudert die niet zodanig dat dat proces van dag tot dag is te zien.

Ruimtetijd is een wiskundig model dat ruimte en tijd samenvoegt in een doorlopend geheel. Bij het ruimtetijdmodel wordt ruimte gewoonlijk beschouwd als driedimensionaal en speelt tijd de rol van een vierde dimensie die zich op een ander niveau beweegt. Giny Vos beziet tijd op twee verschillende manieren, om zo twee verschillende effecten te bereiken.

Hoewel haar werk kinetisch is, is de beweging enerzijds gerelateerd aan een bepaald tijdsverloop; het veroudert niet per dag en verandert niet met de jaren. Ze maakt performatieve kunstwerken waarbij de 'performance' een bepaalde tijd duurt (enkele minuten of een paar uur) en zichzelf in een lus herhaalt.

Anderzijds wordt de tijdsdimensie ook opgerekt. In het werk van Vos krijgt tijd een fictief karakter dat losstaat van de feitelijke duur; ze rekt tijd uit, vertraagt de ene keer en versnelt een andere keer. Ook het idee van tijd wordt opgerekt, of stilgezet. Bij een van haar eerste werken, *Time and Time Again* (1993), zijn twee grote digitale klokken links en rechts bevestigd aan de symmetrische gevel van het Dollard College in Winschoten. Een van de klokken geeft altijd de juiste tijd aan, terwijl de andere het spiegelbeeld van die tijd laat zien. In een periode van 24 uur geven beide klokken acht

keer dezelfde tijd aan, zodat de gespiegelde tijd even samenvalt met de echte tijd. Bij *Zonneschat* is een deur geprogrammeerd volgens een denkbeeldige dag die 24 minuten duurt. Hij blijft alleen open gedurende het aantal minuten dat overeenkomt met het aantal uren van de dag, zodat een etmaal van 24 uur hier dus 24 minuten duurt. Of de deur zich opent of sluit hangt af van de tijd van het jaar. Echte tijd wordt verhalende tijd. Verzonken in gedachten hierover voltrekt zich een nieuw vervreemdend effect: door het kunstwerk verliest het gebouw zijn identiteit. De bezoeker bevindt zich niet meer in een kantoor, maar in een imaginaire dimensie. Bovendien is een enorme deur hier veel meer dan hij lijkt. De ruimtelijke kenmerken die bij architectuur horen en die ongebruikelijk zijn voor kunst, zijn hier toegeëigend en omgekeerd. In de ontvangsthal heeft Vos een gigantische koperen deur geplaatst die met onregelmatige tussenpozen opengaat en dan licht naar binnen laat. Het openen van de deur onderbreekt de lineaire geometrie van de muur en voegt nieuwe perspectieven toe. De kozijnloze deur deconstrueert de kantooruimte waar je normaal geen verrassingen verwacht. Door het opengaan van de deur wordt de ruimte opgevouwen en verandert de kubusvormige geometrie van de kamer.

Nieuwe perspectieven en weer andere variaties op ruimte en tijd zien we ook in *Le Poème Electronique 2*, waar gedichten en tekstfragmenten verschijnen in een soort lus. Om het werk echt op je te laten inwerken, moet je een paar minuten aan het bureau gaan zitten. Als je een uur wacht (het duurt anderhalf uur om alle teksten te lezen) krijg je een ander verhaal te zien. Een spiegelwand vervormt de ruimte, verandert het perspectief en creëert een nieuw uitzicht. De spiegel verdubbelt de ruimte waardoor de bezoeker even uitgeschakeld is. Daardoor verandert de driedimensionale ruimte zoals we die gewend zijn, en zo ontstaat een vierde dimensie van tijd, of tijdloosheid, of van geen tijd, alsof de temporale gesteldheid is bevroren, verloren is gegaan in het spel van tekst en woorden die op de spiegel verschijnen. Haar werk zorgt keer op keer voor een gevoel van vervreemding in een tijdloze ervaring, een ervaring die losstaat van de tijd waarin ze plaatsvindt.

De verhalen van Vos duren soms een paar minuten en dan weer een hele dag. Het zijn nieuwe verhalen, maar ook verslagen van resultaten van bestaand wetenschappelijk onderzoek over wat er binnen en buiten het gebouw aan de hand is. Het verhaal gaat altijd door: 'Er is geen begin en geen eind, alleen een midden van waaruit beweging ontstaat', legt ze uit. Het beschouwen van haar werk lijkt op iets wat Walter Benjamin aanduidt als een staat van afleiding. Het kunstwerk is er, en we hoeven er niet per se onze aandacht op te richten, maar we kunnen er onbewust van genieten. We kunnen genoeg halen uit haar werk door er echt voor te gaan zitten of door het alleen maar leuk te vinden. Het hoofddoel is om vreugde te verschaffen en de bestaande omgeving een nieuw perspectief te geven, zowel conceptueel als visueel.

Als architectuur de drie dimensies van ruimte verbeeldt, dan voegt het werk van Giny Vos daar de vierde dimensie aan toe: tijd, waarmee opnieuw de onlosmakelijke band tussen kunst en architectuur wordt bevestigd.

Ilse van Rijn

## Een spiegelbeeld in taal

Stel je voor: het is ochtend. Je staat in het kleedhokje van het Amsterdamse Zuiderbad en hult je in je zwembroek of bikini. Juist voordat je het hokje verlaat, werp je een blik in de spiegel om te kijken of je badmuts inderdaad je haren volledig bedekt. Je bent klaar om je wekelijkse baantjes te trekken, en dan lichten in de spiegel letters op. Samen vormen ze een woord: ‘schatje’, ‘kusjes’, ‘L.H.O.O.Q.’. Of een zin: ‘it’s good to see you’, ‘dit is geen pijp’, ‘elvis is alive’. De uitspraken contrasteren met het morgenuur en de omgeving waarin de zwemmer zich bevindt. Ze zijn grappig, poëtisch zelfs: de schijnbaar onlogische schikking van de termen vertelt tóch een verhaal. En tegelijkertijd interveniëren de regels: ze formuleren een antwoord op stiekeme gedachten, vullen lacunes en lapsussen in herinneringen en dromen. De woorden zijn als leuzen aangebracht in bushokjes en onder viaducten, een naam in een toiletdeur of boomstam gekrast. Dan weer refereren ze aan de beeldende kunst: aan het schilderij *La trahison des images* (1929) van René Magritte en het beroemde essay ‘Dit is geen pijp’ dat Michel Foucault erover schreef.<sup>1</sup> Aan de gerectificeerde readymade *L.H.O.O.Q.* (1919) van Marcel Duchamp: niet alleen een snor en een geitensikje, maar ook de letters waaraan het kunstwerk zijn titel ontleent voegde Duchamp toe aan de *Mona Lisa* van Leonardo da Vinci (ca. 1502), dat kunsthistorische icoon. De uiteenlopende herkomst van de woorden in de kapspiegels in het Zuiderbad faciliteert een interpretatie die net zo gevarieerd en veelvormig is. En tegelijkertijd: al kijkend naar de verschijnende en weer verdwijnende frasen voelt de zwemmer zich betrappt. Want door hen én hun uitleg heen kijkt hij nog altijd naar zichzelf: een spiegelbeeld in taal.

Uit de hier boven beschreven memorabele installatie *Killroy Was Here* (1995) van Giny Vos spreekt haar fascinatie voor taal en de manier waarop de toeschouwer onlosmakelijk met taal verbonden is. Vos onderzoekt door middel

van taal de specifieke locatie waarin een installatie is ingebed en doet in haar kunstwerken, vaak eveneens door middel van taal, uitspraken over diezelfde situatie. Impliciet aan haar artistieke zoektocht is, bij gevolg, de vraag hoe je met taal over taal kunt spreken. Op welke wijze verschillen de taal-van-de-locatie en de taal-van-de-kunstenaar van elkaar? Of is een scheiding tussen de twee taalgebieden onmogelijk en een fictie, bovendien? Een onderscheid tussen beide zal moeten worden gemaakt, zo blijkt uit *Killroy Was Here*. Immers de vervreemding in en de poëtische kracht van de installatie werd er in belangrijke mate bepaald door het wonderlijke verschil tussen de taal en de plek, de taal van de plek en de taal van de kunstenaar. Een vergelijkbaar fenomeen deed zich voor in het vroege werk *Work to Do* (1985). De woorden ‘work to do’ bleven uitgespaard in het zwarte plastic waarmee de ramen van drie Rotterdamse torenflats waren beplakt. In de flats bevonden zich kantoren. Door het licht, om middernacht ontstoken in de gebouwen, beschenen de letters, als het ware, het drukke centrum van de stad. Ook hier bleek de taal niet volledig terug te voeren op de panden waarop ze te lezen was, noch hadden de termen enkel en alleen betrekking op de voorbijgangers: op het nachtelijke uur waren naar huis snellende werknemers reeds gepasseerd. In het feit dat Vos’ kunstwerken niet te reduceren zijn tot een enkele, vaststaande, duidelijk aanwijsbare betekenis is, volgens de filosoof Jean Baudrillard, hun poëzie gelegen. Waar het linguïstische discours aan een term altijd een direct waarneembare waarde en betekenis tracht te koppelen, daar ontsnapt de poëzie die taalkundige poging, zo legt hij uit. Vos lijkt in haar installaties *in taal* op te staan tegen de heersende wetten die eveneens in en door taal worden gedefinieerd. Of: ‘Le poétique, c’est l’insurrection du langage contre ses propres lois.’<sup>2</sup>

Ook in het recentere *Lokroep* (2006) en *Le Poème Electronique* (2002) bevestigt Vos niet, maar stelt zij de onderlinge verhoudingen tussen het talige wezen van de mens en zijn context ter discussie. Een van de vragen die haar ook in deze werken bezighouden is: hóe verhoudt de mens zich tot de omgeving waarin hij zich bevindt? Hoe communiceert hij? Hiertoe sprak ze voor *Lokroep*, bijvoorbeeld,

herhaaldelijk met de werknemers van de Amsterdamse gemeentelijke dienst gevestigd op het bedrijventerrein Westpoort, waar het werk zou worden geïnstalleerd. Welke taal spreken deze mannen en vrouwen? Wat zijn de regels en ongeschreven voorschriften die impliciet zijn aan hun organisatie? Wat is de bouwkundige, fysieke en expliciete structuur van 'hun' plek? Wat is het al dan niet concrete systeem dat aan de situatie ten grondslag ligt? De vergaarde informatie resulteerde in *Lokroep*, zoals in *Killroy Was Here*, in een combinatie van de ter plekke aangetroffen zegswijzen en termen en Vos' eigen, vaak verzonden woorden, die voor haar, wat ritmiek en semantiek betreft, in overeenstemming zijn met de situatie. Frappant, zul je zeggen, is dat de nieuwe terminologie die zo in de installatie ontstaat voor een buitenstaander nooit onbegrijpelijk is. Een schijnbaar eenvoudig en logisch, maar desalniettemin verwarrend taalkundig fenomeen doet zich voor: je herkent de letters (g-r-a-s-w-e-e-r, in *Lokroep*), je leest het woord, raadt eventueel de bedoeling, maar de exacte betekenis ontgaat je. Betekenisloos, daarentegen, zijn de termen niet. Noem het poëzie.

Taal is een afspraak, een code die het mogelijk maakt dat we elkaar verstaan. Taal is een systeem dat op een significante manier afwijkt van de wereld waarnaar ze verwijst, er parallel aan loopt, en er slechts zelden overeenkomsten mee vertoont. Er bestaat een breuk tussen taal en wereld. Het is in deze breuk ('faille') of de verplaatsing binnen een systeem (de structuur die Vos ontwaart tijdens haar initiële onderzoek, waarvan de gesprekken met de werknemers in Westpoort voor *Lokroep* destijds een onderdeel vormden) dat zich de betekenisvolle momenten voordoen die Vos communiceert. In *Killroy Was Here*, *Work to Do* of *Lokroep*: opnieuw of ándere woorden worden gegeven aan wat voorheen niet of slechts sluimerend bestond in de situatie die zij onderzocht: '10 gram nat', 'grasweer', 'wild west', 'vriendinnen', 'kusjes', 'L.H.O.O.Q.'. De woorden maakten deel uit van een al dan niet persoonlijk, maar in ieder geval contextgebonden jargon. De Franse dichter Francis Ponge verwoordt deze eigenheid van de taal waar Vos in haar installaties gebruik van maakt op allegorische wijze in zijn *poème en prose* 'Le Léopard'. De hagedis klimt uit de spleten en kieren van een oud, gemetseld



muurtje. Of hij rust op een door de zon helder belicht en warm rotsblok waarop hij wat kleur betreft gelijkt. En een breuk ('faille') in dat oppervlak, die de communicatie met de (kort gezegd) prehistorie mogelijk maakt, leidt er tevens toe dat, gedwongen, een nieuw woord verzonnen wordt: 'D'où le lézard *s'alcive* (obligé d'inventer ce mot)'.<sup>3</sup>

Uit dezelfde onvolkomenheden in het oppervlak (spletten en kieren) die de omgeving van de hagedis sieren en mogelijk maken, worden nieuwe momenten (woorden: *s'alcive*) geboren. Waar je denkt met een effen, smetteloos witte pagina of de ononderbroken structuur van een organisatie van doen te hebben, daar schuilt onder de schijnbaar gladde huid een historie die het oppervlak allengs gebroken heeft, hersteld en weer gemaakt. Elke bladzijde vertoont sporen en is al eens beschreven, zo luidt het bij Ponge. Als een palimpsest. Juist de haperingen in de wereld, dat systeem, een 'falen' dat eveneens immanent is aan de taal waarmee de wereld onlosmakelijk verbonden is, maakt creëren mogelijk. Je moet de mogelijkheden alleen in het leven roepen en zichtbaar maken. Of zien. Vos ziet en maakt zichtbaar. Zij roept een momentane schittering in het leven: dat ene verbazingwekkende ogenblik, hoe efemeer ook, waarin het systeem tijdelijk zijn miniem falen toont. De knipoog die, zoals Duchamps toevoegingen aan Da Vinci's *Mona Lisa*, vereeuwigd wordt in Vos' werken, kan gelezen worden als een vriendelijke, enigszins iconoclastische geste.<sup>4</sup> Tegelijkertijd wordt, bewust of onbewust, een hommage gebracht aan de hand van de meester (Da Vinci of de kunstgeschiedenis in het geval van Duchamp, een architect of de gebruikers van een gebouw, een plek of een situatie in het geval van Vos) die het systeem getekend heeft. Dit paradoxaal beladen moment, dat, kort, samenvalt met de open plek ('faille') in het normaliter naadloze systeem, verplaatst zich, telkens weer: van de oplichtende letters en woorden naar de gevel of glazen wand waaruit ze tevoorschijn komen (*Lokroep, Le Poème Electronique*), van de concrete situatie waarin en waarop de woorden reflecteren (het bedrijventerrein Westpoort, het Amsterdamse hoofdkantoor van Philips) naar de gespiegelde gestalte van de toeschouwer die naar de woorden kijkt (*Le Poème Electronique*, maar ook *Killroy Was Here*). Naar zijn of haar verbeelding, een

aaneenschakeling van dromen, gevoelens en gedachten die tijdelijk verstoord wordt door de quasi-chemische reactie tot stand gebracht door het lezen van dat ene woord: *s'alcive*, 'schatje', 'kusjes', 'L.H.O.O.Q.'.

Niet alleen de letters herken je, als vanzelfsprekend. Ook de materialen waarmee ze in Vos' installaties geschreven zijn: leds, neon, licht. Aan en uit. Elders worden er aanbiedingen, weersverwachtingen en openingstijden mee geafficheerd. Deze materialisatie van de *tags* en titels gaat ongemerkt over in het leven van de passant en onderstreept, geruisloos, de terloopsheid van de uitspraken. Niet alleen een sluimerende, verschijnende en weer verdwijnende betekenis, maar ook een complex technisch kunnen en een langdurig voorbereidend proces liggen verborgen in de, letterlijk, schitterende installaties van Giny Vos. Haar vocabulaire gaat verder dan het puur talige van de taal en impliceert haar verschijningsvorm. In haar werken vult de U van het woord 'cruche' (kruik) zich met water, om nogmaals met Francis Ponge te spreken.<sup>5</sup> Woord en wereld, taal, techniek en 'ding' naderen elkaar. Tot op het moment dat ze, bijna, met elkaar versmolten zijn. Of breuken gedicht zijn en gaten gevuld, al is het maar voor een moment.

1 Michel Foucault, 'This is Not a Pipe', in: *Aesthetics, Method, and Epistemology*, red. James D. Faubion, Londen: Penguin books, 2000, p. 187-203.

Oorspronkelijk verschenen in *Les Cahiers du chemin* 2 (15 januari 1968), p. 79-105.

2 Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Parijs: Éditions Gallimard, 1976, p. 289.

3 'Le Lézard suppose donc un ouvrage de maçonnerie, ou quelque rocher par sa blancheur qui s'en rapproche. Fort éclairé et chaud. Et une faille de cette surface, par où elle communique avec la (parlons bref) préhistoire... D'où le lézard s'alcive (oblige d'inventer ce mot).' Uit: 'Le Lézard' (1945-47), in: Francis Ponge, *Pièces*. Parijs: Éditions Gallimard, 1961 (2007), p. 83-87.

4 In een interview met Herbert Crehan noemt Duchamp de geste iconoclastisch, maar hij ziet de dadaïsten ook als pacifisten. Dit 'pacifistisch iconoclasme' lijkt

van toepassing op Vos, wier uitspraken nooit scherpe commentaren vormen en vriendelijk van toon blijven. In: Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York: Delano Greenidge Editions, 2000, p. 670.

5 'Pas d'autre mot qui sonne comme cruche. Grâce à cet U qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux que creux et l'est à sa façon. C'est un creux entouré d'une terre fragile: rugueuse et fêlable à merci.', Zo luiden de eerste regels van 'La cruche' (1947), Ponge (zie noot 3), p. 92-94.

Christophe Van Gerrewey

Some splash of real

Het werk van Giny Vos als een solotentoonstelling in Nederland

*De sociale betekenis van de kunst ligt in het doorbreken van het normale beleven en de daaruit voortvloeiende verrijking.*

Robert Musil

Over heel Nederland, in steden als Amsterdam, Nijmegen, Utrecht, Leiden, Groningen en Apeldoorn, heeft Giny Vos kunst gerealiseerd in de publieke ruimte. Deze werken bevinden zich dus in de openlucht, op schijnbaar gewone plekken, die niets magisch hebben, die gratis toegankelijk zijn en waar geen gids aanwezig is die gevolgd moet worden. Is het mogelijk om dit Nederland als één groot museum in de openlucht te bezoeken, om deze steden te beschouwen als stopplaatsen in een overzichtstentoonstelling, gewijd aan het werk van één kunstenares, verspreid over één land? Kan een oeuvre, verspreid over openbare plekken, zonder de aandacht en de concentratie eigen aan het museum, toch als geheel bekeken, beschouwd en beschreven worden?

Waarom niet?

Voor wie echt ontvankelijk is voor kunst zijn het zinloze vragen. De eis dat kunst in een museum zou moeten staan of (uiteindelijk) voor een museum bestemd zou moeten zijn, is futiel. Zoals Bart Verschaffel schreef in 'Niet voor het museum. Over kunst en openbaarheid', is het publieke niet letterlijk een plaats waar alles zichtbaar en zo veel mogelijk 'toegankelijk' wordt: het is daarentegen 'een operatie'.<sup>1</sup> Dat in de museale ruimte meer en beter aan de voorwaarde tot kunst voldaan zou zijn, is uiteindelijk een illusie: het is zeer goed mogelijk dat kunst in een museum pas echt steriel blijft, onbekeken, niet uitgedaagd, maar slechts stom en zwijgend geaccepteerd en vereerd. En omgekeerd komt het vaak voor dat kunst in de 'echte' publieke ruimte hinderlijk in de weg staat en het dagelijkse leven blokkeert, zodat ze slechts met agressie of ergernis bekeken wordt. Het onderscheid tussen het vanzelfsprekende van kunst in het museum, en van het onverwachte ervan in

een straat of op een plein, is te subtiel om het te kunnen veralgemenen – en dus is het eigenlijk onbruikbaar. Waar de kunst ook staat, het komt erop aan dat ze – met een omschrijving uit hetzelfde essay – ‘de omliggende cultuur inademt, en de algemene cultuur, bijna ongemerkt, iets inblaast.’

Kunst ontvangt dus iets van haar omgeving, of dat nu een huis, een museum of een straat is. In zijn boek *Public Projects or The Spirit of a Place* heeft Ilya Kabakov vanuit dat besef een aanval ingezet op wat hij de ‘modernistische aanpak’ noemt: zoals de historische avant-garde het als haar taak heeft gezien het museum aan te vallen en te bekritisieren, zo is er veel publieke kunst gemaakt die het openbare domein voor voldongen feiten heeft gesteld en met abstracte, monumentale of sculpturale elementen heeft geconfronteerd.<sup>2</sup> Het gaat in dit geval om Kunst die duidelijk door een Auteur is gesigneerd, en die zich weinig of niets gelegen laat aan haar omgeving. Kabakov noemt geen namen, maar we kunnen het werk van bijvoorbeeld Richard Serra of Sol LeWitt wel tot dat van zijn opponenten rekenen.

Hij construeert zo een strikte tegenstelling tussen autonome en dienstbare kunst, tussen een verhalende omgang met de geschiedenis en een vormelijke negatie van elke aanwezigheid. Het is een verleidelijk retorisch argument, maar het klopt niet helemaal. Ook de *genius loci* is een relatief en eigenlijk romantisch begrip, dat niet per definitie wordt genegeerd omdat het geen narratieve navolging krijgt, maar slechts een vormelijke reactie.

Precies tussen die twee uitersten in – abstracte, artistieke, gesigneerde vorm en narratieve, volgzaam, anonieme installatie – kan het werk van Giny Vos gesitueerd worden. Het luistert aandachtig naar wat de plek te vertellen heeft, maar het noteert de bevindingen van die luistersessie in een eigen agenda. Mochten deze werken niet in de openlucht van Amsterdam, Nijmegen, Leiden en al die andere steden staan, maar in hun musea, dan zouden we hetzelfde met andere woorden kunnen zeggen: dit werk is de museale sfeer waarin het te gast is dankbaar, maar het doet daarna, binnen die respectvolle grenzen, ook wat het thuis zou doen.

Het werk dat Giny Vos maakte voor het beurscomplex RAI in Amsterdam is het beste voorbeeld van die aanpak. Het gaat om een kubus die wordt gevormd door dunne snoeren van zestien witte lichtjes. In het driedimensionale veld dat zo ontstaat, worden afwisselend abstracte constructies en levensechte voorwerpen zichtbaar gemaakt. Een stoel wordt als in een powerpointpresentatie opgevolgd door een wervelend horizontaal vlak... een doos gaat als een geschenk vanzelf open... een bol wordt vanuit het middelpunt steeds groter en verdwijnt... een koffiekkan draait rond en helt over...

Het werk, getiteld *Kristalpaleis*, hangt voor de entree van het nieuwe beursgebouw van Benthem Crouwel Architecten. Het toont zich zo als een digitale fata morgana aan alle bezoekers van de RAI, die tijdelijk verenigd zijn door één objectief: kopen en verkopen. Elke voorbijganger is een archetypische hedendaagse consument, die op en rond de RAI verheugd ervaart waar het westerse leven om draait, althans volgens de wensen van een groot deel van de westerse wereld. *Kristalpaleis* bezit de esthetische abstractie van bijvoorbeeld de lichtsculpturen van Dan Flavin, maar het is ook doordrongen van bijvoorbeeld het kinderlijke realisme van de video's van Fischli/Weiss. Het is op die manier zowel een proeve van stralende verheerlijking als van kritische distantie.

Het gigantische Crystal Palace in Hyde Park, door John Paxton ontworpen voor de Londense wereldtentoonstelling in 1851, was het eerste beursgebouw dat volledig in glas was opgetrokken. Het was ook, zoals Peter Sloterdijk het beschrijft in zijn boek *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering*, het begin van het echte wereldomvattende kapitalisme. Het *Kristalpaleis* van Giny Vos toont eveneens beide, positieve en negatieve, kanten van deze situatie – maar het werk toont ook het fantasmagorische karakter van wat er in de RAI gebeurt. Noch de geometrische figuren, noch de mooie voorwerpen die oplichten in het web van brandende of gedoofde lampen zijn 'echt' – het gaat slechts om energie die zichtbaar is, maar ook altijd ongrijpbaar blijft. Hetzelfde geldt voor alles wat er gebeurt in de omringende wereld van het kopen en verkopen, van het elektronisch betalen en van het verwerven van eigendom en bezittingen.

Naast het evenwicht tussen integratie en abstractie van de geest van de plek, is dat het wat alle werken van Giny Vos met elkaar verbindt: ze tonen door middel van hedendaagse technologie en van oude elektrische stroom iets wat er eigenlijk niet is, maar wat we toch niet anders dan als echt kunnen beschouwen. Het illusoire van deze kunst – wat we zien kan met één druk op de knop of na één stroomstoring verdwijnen – wordt als een toverstof over de omliggende plaats en omgeving uitgestrooid, zodat deze plek en de activiteiten die er plaatsgrijpen, hun vanzelfsprekendheid kort verliezen, en er een doorzicht geboden wordt naar de rest van de wereld en het menselijke leven. In en door de werken is zowel de kunstenaar als de toeschouwer op zoek naar ‘what’s left of some splash of real’, zoals een van de personages van Don DeLillo het zegt.<sup>3</sup>

In Leiden blijkt dat ook zo te zijn in het werk dat hoog tegen de torengevel van Museum Naturalis hangt: *Lust for Life*. De titel is slechts vanuit één oogpunt ironisch: in het natuurhistorisch Museum Naturalis is van echt leven niet veel sprake; de collectie bestaat uit twaalf miljoen levenloze objecten, zoals op sterk water gezette insecten, ongewervelden en gewervelden, maar ook gesteenten, mineralen en fossielen. *Lust for Life* is een elektronische vlek, wervelend en in beweging, alsof men door een gigantische microscoop naar een al even gigantische druppel water kijkt en microben ziet, bacteriën, krachtige moleculen en botsende atomen. Het werk is dus letterlijk een versterking of vergroting van wat er in de museale omgeving gebeurt, maar voor onwetende voorbijgangers of treinreizigers ziet het er toch uit als een licht onheilspellende en onverklaarbare storing van het gevelbeeld van een kantoorgebouw. Het doorboort op die manier het vlies van de alledaagse werkelijkheid: het verstoort zacht de kleurloze en geordende anonimiteit van de Leidse stationsomgeving; en voor het museum is het als een simulacre, zoals de collectie van het museum een simulacre is voor de natuur. Onvermijdelijk en onvatbaar moet het zich in de publieke ruimte positioneren, als voorbode van een even intense als levenloze concentratie van gemummificeerd en onderzocht leven, binnen in de semi-publieke ruimte van het museum. *Lust for Life* werpt de vraag op: wat heeft de inhoud van dit

museum nog met het echte leven te maken? En buiten in de lucht boven Leiden wentelt die vraag en verandert ze in iets algemeen: wat is het 'echte' leven meer dan een poging om er zo goed mogelijk, met alle middelen, greep en zicht op te krijgen?

Het werk *Lokroep/The Painted Chat* confronteert een non-descripte industriezone aan de rand rond Amsterdam nog sterker met de functionele en steriele organisatie die er heerst. Begrensd door een spoorlijn, een fietspad en een autoweg, is het gebied als de voorbode van het einde van de stedelijke beschaving, als een zone waar men slechts bewegend een blik in werpt, maar die nooit aanspraak kan maken op een relatie met de stad. Een van de gebouwen hier is het stadskantoor Westpoort, waar bijvoorbeeld het strooizout van Amsterdam ligt opgeslagen, en waar gemeentediensten zijn ondergebracht. De stad vroeg om deze openbare functie zichtbaar te maken. Giny Vos bracht 6500 leds aan tegen de gevel van het stadskantoor. Tijdens donkere avonden blaast de gevel als een sterke storm licht in de richting van de drie verkeersroutes. Omdat sommige leds niet branden, worden er woorden leesbaar tegen de gevel: 'op een oor', 'wild west', 'zoutwerk'. Het zijn termen die door de gebruikers van het stadskantoor dagelijks gebezigd worden, maar die voor het voorbijgaand verkeer en bij uitbreiding voor de rest van Amsterdam als een nonsensicale geheimtaal overkomen. *Lokroep/The Painted Chat* is op die manier een groot maar paradoxaal elektronisch billboard dat reclame maakt voor een 'gratis' stadsdienst, maar dat tegelijkertijd als een niet volledig te plaatsen onderdeel van Amsterdam zichtbaar wordt.

Het werk *Reizend zand* in Apeldoorn is hiermee materieel en structureel te vergelijken. Achter de treinsporen, voor het stationsplein, is een 100 meter lange wand gebouwd, die met 1,3 miljoen leds is bekleed. Deze lampen tonen als een beweeglijke muurschildering een uitgestrekt duinenlandschap dat nu eens subtiel en zacht, en dan weer stormachtig en snel van aanschijn en vorm verandert. Het zand beweegt zich dus alsof het reist, en het toont zo ook een exotisch landschap dat zelfs vanuit Apeldoorn, met de hedendaagse transportmogelijkheden, makkelijk bereikbaar moet zijn. Zoals alle



voorgaande werken, werpt het een contrast op: in de 'echte' publieke ruimte, toont het iets wat niet echt is, maar slechts licht, stroom en verbeelding; en op die manier doorbreekt het ook het vanzelfsprekende en vastgelegde karakter van die publieke ruimte, door openlijk te wijzen op het geconstrueerde en relatieve karakter ervan. Het stationsplein van deze provinciestad wordt dé archetypische hedendaagse plek: een plek waar men toch niet kan en niet zal blijven, vooruitgeblazen door duizenden visioenen van andere plekken.

In *White Noise* krijgt een dergelijke ingreep zelfs kosmische dimensies. Het werk is gerealiseerd op de verhoogde KPN-toren, gelegen tussen de nieuwe hoge bebouwing op de sterk ontwikkelde Amsterdam Zuidas. Opnieuw duizenden leds leggen rondom de top van de zendmast (van de Nederlandse telecommunicatiemaatschappij) een brede krans, die niets minder dan het heelal verafspiegelt. Sterren vallen en regenen, sterrenstof twinkelt en verdwijnt, flitsen treden op en verdwijnen weer voor altijd. De witte ruis van de Nederlandse telefonie en kabeltelevisie wordt door dit werk ingeademd, en wat wordt uitgeblazen is van een veel grotere orde. Het kunstwerk heeft lang de ene kant een volgzaam, vanzelfsprekend en verhalend karakter, omdat het iets toont dat al op de plek aanwezig is, of dat op de plek probleemloos aanwezig zou kunnen zijn. Maar langs de andere kant is de kans klein dat het helemaal onzichtbaar wordt, hoezeer het ook past in de sfeer die rond de KPN hangt: het blijft door een consequente vormelijke aanwezigheid en door een gewilde onduidelijkheid wringen en *meer* vragen van zowel de omgeving als van de voorbijganger.

Kunst die voor het museum wordt gemaakt, moet zich uiteindelijk onttrekken aan de lokale context, die ervoor zorgt dat de kunst slechts 'Kunst' blijft, vanzelfsprekend en veilig. Kunst die niet voor het museum is gemaakt, overstijgt evenzeer haar omgeving om precies om tijdelijke aandacht te kunnen vragen en om het normale beleven te doorbreken. In beide gevallen is dat proces, dat de museale of publieke ruimte relativeert, verlaat en vervolgens weer terugvindt, essentieel voor hoe de kunst beleefd wordt. *White Noise* verbindt, zoals alle werken van Giny Vos dat in meer of mindere mate

doen, de lokale gegevens met groter en existentiële aangelegenheden. De toeschouwer, of het nu om een voorbijganger, een bewoner, een werknemer of een kunstliefhebber gaat, wordt eerst in het particuliere verhaal van de omgeving opgenomen. Al even snel echter breekt dat verband, verbreedt het perspectief en rimpelt de werkelijkheid. Kunst bevestigt en verbindt ons met het dagelijkse, feitelijke leven – en opent dan, als in de flits van een vallende ster, kort een blikveld op wat ons te boven gaat.

1 Bart Verschaffel, 'Niet voor het museum. Over kunst en openbaarheid', in: Jan Baetens, Lut Pil (red.), *Kunst in de publieke ruimte*, Leuven: Universitaire Pers Leuven, 1998, p. 107-117.

2 Ilya Kabakov, *Public Projects or The Spirit of a Place*, Milaan: Edizione Charta, 2001.

3 Don DeLillo, *Valparaiso*, New York: Scribner, 1999.

Dirk van Weelden

## Stem van de mensenstad

Voor de ogen is dit gebied, de westelijke havenhoek van de stad, een wildernis. Wat bedoel ik daarmee? Niet dat er zo veel woeste en wilde dingen te zien zijn. Eerder het tegenovergestelde. In de binnenstad, zeg, de Negen Straatjes, is vrijwel niets wat ons oog treft en onze aandacht trekt waarvan we niet onmiddellijk weten wat het betekent. Een verzorgde, misschien wel deftige mevrouw met een cape, die voorover buigt bij een etalage en na een paar minuten op haar dooie gemak de winkel met Mexicaans serviesgoed binnenstapt. Een toeriste, die haar paar dagen in Amsterdam gebruikt voor funshopping. De versiering, de vormgeving van de winkelinterieurs en de cafés, de borden met reclame en informatie, zelfs de kleding van de meeste passanten is een duidelijke boodschap. Ah, daar is de modebewuste, artistieke homo, en dat moet de corpsstudent zijn en daar zijn de winkelende dames uit Hoorn. Hier komen de Amerikaanse rugzakkers en de wat oudere knorrighe buurtbewoner met zijn hondje, dat hij haat, maar dat zijn vrouw vertikt uit te laten.

Zo rijk aan tekens en herkenbaar uitgedoste en zich gedragende mensen als de binnenstad is, zo woest en ledig is het hier. De afstanden zijn hier niet berekend op voetgangerslichamen maar op auto's. Vrachtwagens eigenlijk. De weglichamen en de torso's van de gebouwen hebben enorme oppervlakten en maar hier en daar is een teken of aanwijzing voor de functie van de gebouwen of voor wat de mensen beweegt die hier komen en gaan. Je ziet in het algemeen weinig mensen hier. Ja, soms een Russische zeeman die te voet vanuit de binnenstad met zijn aankopen in een stel plastic tassen terugloopt naar zijn schip. Geld voor de taxi is er niet meer en de dienstregeling van de bus is onleesbaar. Veel ruimte, veel bouwvolumes. Weinig tekens, weinig openbaar gedeelde betekenis, weinig communicatie. Woest en ledig is dit gebied. Ondoorzichtig voor het oog dat houvast, begrip en herkenning zoekt. Voor de menselijke zintuigen die signalen opvangen en verwerken van de communicatie tussen lichamen, voorwerpen, geluiden, woorden, symbolen. Er is hier in Westpoort, kortom weinig stad. Weinig openbaarheid. Typisch een plek waar mensen en bezigheden terechtkomen die op gespannen voet

staan met de wet, de orde en de veiligheid. De tippelzone hier aan de Theemsweg met zijn bizarre mengeling van reglementering en chaos was er een voorbeeld van. Maar in dit Wilde Westen voelen ook stadsnomaden, duistere zakenmannen, mensensmokkelaars en wiettelers zich thuis. Het is een zone tussen stad en land. Een schemergebied.

Als je de term 'Het Wilde Westen' gebruikt, roep je meteen het beeld op van verdwijnende wildheid. Van een gestage ontginning en verkenning. Van het bedwingen en beschaven van de wildheid. Westpoortbeheer maakt onderdeel uit van het meer en meer stedelijk maken van dit gebied. Daarom is het zo passend dat aan de zijwand van het Westpoortgebouw een machine is aangebracht die het stedelijke oog op voorbeeldige wijze houvast biedt in de wildernis. Ja, ik heb het over het werk van Giny Vos, dat hier vandaag onthuld wordt. Ik heb me afgevraagd hoe het nu precies werkt en wat het hier doet aan deze doodlopende straat met een spoorlijn in de verte, omringd door de sporen van een rauw en triestig verleden. Wat al meteen prachtig is en het hart even doet opspringen, is dat de installatie van duizenden lampjes de oppervlakte van de muur van dit doosgebouw haar eentonigheid en gewicht afneemt. Opeens is het geen zware norse muur meer, maar een scherm waar leven en betekenis kunnen opduiken. Dit werk zit als een zelfverzekerde, gezonde vogel op zijn tak in het bos en fluit. In dit geval is het een visueel fluiten. Woorden en korte woordenreeksen verschijnen in de schemer of het duister van Westpoort.

Waarom zingen vogels? Om elkaar te roepen. Om afstand te bepalen. Hun leefgebied af te bakenen. Maar ook om informatie over voedsel, gevaar en weersomstandigheden door te geven. En natuurlijk om partners en concurrenten in de liefde te lokken en te intimideren. Dit lichtwerk zingt woorden de ruimte van Westpoort in die verwijzen naar dit gebied, maar ook naar dit gebouw, naar wat de mensen die hier werken doen. Naar alles wat je associëren kunt bij de voorwerpen en woorden die daarbij horen. Net zoals een vogel fluit en rondtoetert: ik ben een merel! Een hele goeie merel! Ik zit hier! En ik zit hier altijd! Is hier ergens nog een andere leuke merel?! Om samen mee te zingen of te paren misschien?!

Net als de merel varieert het lichtwerk op een vast gegeven. Op hetzelfde liedje, het speelt een refrein zou je kunnen zeggen. En alledrie de eigenschappen van het refrein zijn terug te vinden in het lichtwerk. Het eerste: de zingende vogel maakt

met geluid een cirkel om zich heen. Een eigen territorium. Met de tonen en ritmes richt hij zijn gebied in. Het lichtwerk van Giny Vos verklaart met koeienletters dat dit gebouw er staat, maar ook bezingt het voor passanten tot op grote afstand wat en wie er huist. Het bezingt dus letterlijk het inrichten, vormgeven en verzorgen van het gebied rondom het gebouw; want dat is wat Westpoortbeheer doet.

Het tweede, het bezwerende van het vogelrefrein is er ook. Denk aan het zingen tegen het gevaar, zoals dat van een neuriënd kind in een donkere straat. Ook dat zit in dit lichtwerk. In deze uithoek van de stad, wachtend op betere tijden en de uitvoering van de herinrichtingsplannen, staat het wat triest en verlaten in de leegte te stralen met zijn woorden. Ik kan me voorstellen dat iemand die 's avonds laat met de trein passeert en een paar raadselachtige of grappige woorden ziet oplichten in de onherbergzame nacht van Westpoort zowel de melancholieke kant daarvan ziet, als dat hij geraakt kan zijn door de vastberadenheid die van zo'n signaal uitgaat.

Het refrein van een zangvogel is ook een lokroep en een uitdaging tot confrontatie. Een signaal dat de cirkel van het eigen domein doorbreekt en de wereld daarbuiten aanroept. Een signaal dat verleidt door opvallende en imponerende tonen en ritmes. Het lichtwerk van Giny Vos lokt ook gelijkgestemden en vijanden. Het is een groot en openbaar signaal in een omgeving waar heel weinig openbare communicatie is. Het is een herinnering aan de stad verderop. Maar waartoe verleidt deze eenzame zangvogel?

Het verleidt niet zoals een reclame of een logo. Het heeft ook niets van de feitelijke uitnodiging van stadstekens die aangeven: hier is de bibliotheek, dit is het stadhuis. Nee, dit lichtwerk verleidt tot een sprong van de verbeelding. Heel letterlijk, het verleidt of dwingt ertoe je een voorstelling te maken van wat de woorden zouden kunnen betekenen. Wat is 'ruwdienst' of welke beelden komen er in je op bij 'zoutwerk'? Het is een lokroep die activiteit uitlokt. Net zoals graffiti dat doen. Graffiti transformeren ook kale muren tot dragers van niet direct nuttige of begrijpelijke boodschappen. Ze verwijzen eerder naar mensen, verhalen, bezigheden, momenten die onzichtbaar zijn en afwezig. Met de graffiti hebben ze een spoor achtergelaten. Hun vlag geplant.

Dit lichtwerk is gemeentelijke über-graffiti. Net als de ongevraagde en ongewenste graffiti verwijst dit gewenste en bestelde lichtwerk naar het leven in de stad. Naar

wat er gebeurt, wat mensen doen en wat beweegt en wat vluchtig en tijdelijk is. Het herinnert aan mensen die bij elkaar zitten en vertellen over wat ze doen, geintjes maken, rare woorden verzinnen. Het refrein dat dit lichtwerk zit te zingen met de moed der wanhoop in dit verlaten duister, gaat ook over de nuchtere en moedige poging om in Westpoort iets van stedelijkheid en openbaarheid te brengen. En net zoals de vogel met zijn refrein van tonen, ritmes en communicatieve uitlokking het bos verandert en in werking zet, zo doet dit lichtwerk dat met Westpoort. Dit lichtwerk verwijst niet naar de stad en vertelt niet alleen van dat ontginnende en beherende werk, het doet wat het zegt, het handelt naar wat het bezingt.

Als hardloper zwerf ik vele uren per week door Westpoort. Vanwege de eenzaamheid, de windmolens en de heerlijke grasvelden. Toen ik van een erg lange tocht terugkeerde bij invallende schemer op een gure dag met wind en miezerregen, zag ik vanaf de Seineweg dit lichtwerk. 'Grasweer' stond er. En even later 'ruwdienst'. Net zo min als ik merels versta, begreep ik dit, maar ik wist wel wat het me deed. Ik herkende dit lichtbeeld als een vriendelijke stem, een stem van de mensenstad. Het was een teken dat hier niet alleen vrachtwagens, asfalt, blinde muren, hekken en duisternis de dienst uitmaakten. Ik floot terug en versnelde mijn pas. Ik werd blij van deze beeldvogel en zijn vrolijke, moedige, nuchtere refrein.