

Onderzoek Ruimtelijk Geheugen

door Daniela Schwabe

Inleiding

Ruimtes lijken vaak stil en neutraal, maar dragen voortdurend sporen van wat er eerder plaatsvond. Gebouwen veranderen van functie, interieurs worden aangepast, gebruikers verdwijnen, terwijl bepaalde vormen van aanwezigheid hardnekkig lijken achter te blijven. Herinneringen hechten zich niet alleen aan gebeurtenissen of beelden, maar ook aan plekken. Architectuur kan daardoor functioneren als drager van tijd: een opeenstapeling van gebruik, geschiedenis, persoonlijke ervaringen en collectieve betekenissen.

Dit onderzoek vertrekt vanuit de vraag of ruimtes geheugen kunnen hebben, en hoe dat zichtbaar wordt. Aan de hand van literatuur, kunstenaarspraktijken, gesprekken en een langdurig opgebouwd archief van ateliers onderzoekt het de relatie tussen ruimte, tijd, herinnering en transformatie. Daarbij verschuift de aandacht geleidelijk van ruimte als fysieke omgeving naar ruimte als een gelaagde constructie waarin verschillende tijden en betekenissen tegelijkertijd aanwezig kunnen zijn.

Ruimtelijk Geheugen

Vijftien jaar lang heb ik gewerkt in meer dan twintig verschillende ateliers. Deze nomadische werkwijze, gedreven door gentrificatie en de zoektocht naar betaalbare werkruimte, bracht me op plekken die meer waren dan werkruimtes. Via antikraak organisaties werkte ik onder andere in het voormalige NSB-hoofdkantoor in Utrecht, het voormalige Paleis van Justitie in Amsterdam en in een atelier in de oude Stasi-gevangenis in Berlijn. Deze ruimtes waren beladen met geschiedenis. Hoe kan een ruimte geheugen hebben? Hoe kan het soms tegenstrijdige identiteiten dragen? Deze vragen vormden het vertrekpunt voor dit onderzoek.

Al die jaren heb ik foto's gemaakt van lege ateliers. Voor, tijdens en na mijn verblijf. Aanvankelijk was het onduidelijk waarom deze plekken mij zo fascineerden, maar langzaam werden de verzamelde foto's een archief. Ruimtes die verdwenen, gesloopt werden, nieuwe functies kregen. De voormalige gaybar de Blue Boy bestaat niet meer. Het is een Indiaas restaurant geworden. De voormalige drukkerij de Ridder in Amsterdam heeft nu een woonfunctie. Het NSB hoofdkantoor is een kinderdagverblijf geworden. Dit archief van ateliers vormde het uitgangspunt voor dit onderzoek: hebben ruimtes geheugen? En zo ja hoe ziet dat eruit? Wat documenteer ik eigenlijk als ik steeds mijn lege atelier fotografeer op al die verschillende plekken?

Werkwijze

Het atelier zou de rode draad worden van het onderzoek naar ruimte. Het atelier als eerste huis van het kunstwerk, als productieruimte, als plek van transformatie. Door me te verdiepen in literatuur over ruimtelijk geheugen en door te bestuderen hoe andere kunstenaars hun atelier beschouwen, en om te kijken hoe zij werkten met ruimtes, wilde ik meer inzicht krijgen in de functie van ruimtes in onze samenleving en in ons collectieve geheugen.

De vraag naar ruimtelijk geheugen bleek een veel rijker theoretisch veld te beslaan dan verwacht. Het onderzoek verbreedde zich naar collectieve herinneringen, architecturale transformaties en de politieke dimensies van archivering. Vervolgens kwam de verschuiving naar een meer ervaringsgerichte fase. Naast het bestuderen van literatuur bezocht ik tentoonstellingen, nam ik een interview af met kunstenaar Marjan Teeuwen en zocht ik naar manieren om ruimte ook op niet-rationele wijzen te benaderen.

Dit onderzoek brengt verschillende ideeën, ervaringen en referenties samen rond ruimte, tijd en geheugen.

De politiek van archivering

Een rode draad die ik vond in de gelezen literatuur is dat ruimtes nooit neutraal zijn. Ze krijgen actief betekenis en geven die ook, soms in lijn met de officiële geschiedschrijving, maar ook vaak daar tegenin. Maurice Halbwachs beschrijft hoe groepen gezamenlijk het verleden vormgeven, waarbij herinneringen verankerd zijn in specifieke plekken, zonder die ruimtelijke verankering vervagen ze. Pierre Nora bouwt hierop voort met zijn concept 'lieux de mémoire': plekken van herinnering. Wat cruciaal is aan Nora's benadering is dat hij benadrukt dat deze plekken geconstrueerd zijn. Een monument, een museum, een herdenkingsplek, ze zijn gemaakt door mensen die keuzes maken over wat er wordt herdacht en hoe. Er worden altijd keuzes gemaakt over wat wordt herdacht en wie die keuzes maakt is politiek geladen.

Claudette Lauzon ontwikkelt in *The Unmaking of Home in Contemporary Art* het concept 'melancholic archivization'. Zij beschrijft hoe archieven geconstrueerd kunnen worden om verlies een materiële plek te geven. 'Drawing from contemporary theorizations of the archive as a tenuous repository for traces of often suppressed histories, we begin to see how the archive can be constructed in such way as to give loss a material home'. Het archief wordt dan geen neutrale inventarisatie maar een vorm van rouw die niet afsluit. Het verlies blijft aanwezig en krijgt een plek.

Verschillende kunstenaars werken met dit principe. Rachel Whiteread giet de binnenruimte van huizen af in beton, letterlijk het negatief van de ruimte, de restructuur die overblijft. Haar meest bekende werk 'House' (1993) was een volledig betonnen afgietsel van een Victoriaans arbeidershuis in London dat gesloopt zou worden. Wat overbleef was niet het huis zelf maar de ruimte die erin had gezeten. Doris Salcedo vult meubels met beton als symbool voor de afwezigheid van de mens. Stoelen, kasten en bedden, objecten die worden gekoppeld aan het dagelijks leven, worden gevuld tot ze onbruikbaar zijn. Het verlies wordt letterlijk verstarde in het object. Beiden creëren een soort archief van het onbehaaglijke, een vorm van melancholie waarbij het verlies niet wordt afgesloten, maar zichtbaar wordt, gematerialiseerd.

Maar dit archiveren is niet neutraal. Het archief krijgt ook macht; het bepaalt welke verhalen blijven bestaan en welke verdwijnen. Paulo Andrea Vasquez illustreert dit aan de hand van voorbeelden uit Latijns-Amerika. Voormalige detentiecentra uit dictatuurperiodes, zoals ESMA in Argentinië, zijn omgevormd tot levende archieven door kinderen en nabestaanden van slachtoffers. Deze archieven zijn geen statische monumenten maar plekken waar culturele evenementen en educatieve projecten plaatsvinden, vaak in verzet tegen officiële geschiedschrijving. Ze maken zichtbaar wat anderen willen uitwissen. Dit sluit aan bij Michel Foucaults concept van 'counter-memory': het zichtbaar maken van onderdrukte geschiedenis die botst met het dominante verhaal.

Andrew Herscher beschrijft hoe ruïnes kunnen functioneren als dragers van conflictueuze herinnering. Juist omdat ze beschadigd en incompleet zijn, verzetten ze zich tegen een gladgestreken of afgesloten geschiedschrijving. De voormalige Omarska-mijn in Bosnië, die tijdens de Bosnische oorlog in 1992 werd gebruikt als concentratiekamp, is daarvan een voorbeeld. Na de oorlog bleef de plek bestaan als zowel industriële mijn als beladen historische locatie.

De controverse rond de ArcelorMittal Orbit-toren in Londen maakte die spanning zichtbaar. De toren werd gebouwd voor de Olympische Spelen van 2012 en gefinancierd door ArcelorMittal, het staalbedrijf dat eigenaar was van de Omarska-mijn. Voor overlevenden en activisten was dat problematisch omdat een plek waar mensen gevangen werden gehouden, gemarteld en vermoord tegelijkertijd onderdeel werd van een prestigieus architectuurproject elders in Europa. De mijn bleef dus niet alleen een plaats van herinnering, maar werd ook opgenomen in een nieuw verhaal van internationale industrie, kapitaal en culturele uitstraling. Juist daarin laat Herscher zien hoe geschiedenis niet verdwijnt, maar voortdurend opnieuw wordt ingezet, herschreven en verplaatst binnen nieuwe ruimtelijke en economische contexten.

Deze theoretische kaders roepen vragen op voor mijn eigen archief. Want wat betekent het om een archief bij te houden zoals ik dat heb gedaan met mijn ateliers? Is het een hang naar melancholie? Wanneer wordt documentatie een vorm van betekenisgeving? Een persoonlijk atelierarchief is individualistisch en draagt het risico van de kunstenaarsmythe waarbij alleen de maker centraal staat. De Latijns-Amerikaanse voorbeelden zijn daarentegen collectief, politiek, activistisch. Ze maken expliciet onderdrukte geschiedenis zichtbaar en functioneren als tegenarchieven. Maar niet alle verhoudingen tot ruimtes zijn van deze aard. Een ruimte kan tegelijkertijd drager zijn van collectieve geschiedenis en van heel persoonlijke individuele herinneringen. Deze twee lagen hoeven elkaar niet uit te sluiten, maar ze zijn fundamenteel verschillend. De collectieve geschiedenis is gedocumenteerd, maatschappelijk gedragen en onderdeel van een officiële herinnering. De persoonlijke ervaring is subjectief, fragiel en vaak niet gedocumenteerd. De vraag is; hoe verhouden beide zich tot elkaar binnen dezelfde fysieke ruimte?

Vier jaar lang woonde en werkte ik in het voormalige NSB hoofdkantoor in Utrecht. Het gebouw heeft voor de geschiedenis en de maatschappij een zware, collectieve lading. Voor mij was het een plek waar ik gelukkig was, waar ik enorme stappen heb kunnen zetten in mijn ontwikkeling als kunstenaar. Deze twee lagen bestaan naast elkaar, beïnvloeden elkaar misschien wel, maar zijn fundamenteel verschillend van aard. Een ruimte kan sporen dragen die heel persoonlijk zijn, een ingekerfd hartje in een vensterbank, voor de meeste mensen onzichtbaar. En tegelijkertijd kan dezelfde ruimte ook een collectieve lading hebben door de geschiedenis die ermee verbonden is. Kan een persoonlijk archief ook een tegen-verhaal vertellen? Kan documentatie van persoonlijke ateliergeschiedenis iets zichtbaar maken over hoe kunst zich verhoudt tot de gebouwen waarin ze gemaakt wordt?

Het atelier als context

Daniel Buren stelt in *The Function of the Studio* een radicale positie: de studio is de enige juiste context voor een kunstwerk. Voor hem bestaan alleen de studio en het museum als plekken waar een kunstwerk kan zijn. Alle andere contexten worden irrelevant. Deze stelling roept vragen op over de verhouding tussen ateliergeschiedenis en de werken die daar ontstaan. Hoe beïnvloedt de ruimte waarin je werkt fundamenteel wat je maakt? De these is irritant omdat ze zo absoluut is, maar productief omdat ze dwingt na te denken over hoe de productieplek het werk vormgeeft.

Toen ik mijn dagboeken teruglas uit de periode 2012-2016, de periode waarin ik twee ateliers had in Amsterdam, zag ik Burens stelling gecompliceerd worden. De Blue Boy op de Spuistraat en De Ridder op de Ridderstraat. In de dagboeken schreef ik niet zoveel over de ruimtes zelf, maar over wat er van dag tot dag gebeurde. Maar toch komen er voortdurend kleine transformaties voorbij. In de Blue Boy, de voormalige dark room van een gay bar, was nauwelijks licht. Ik kocht daglichtlampen, hing tl's op, schilderde de vloer. Toen een bovenverdieping vrijkwam, namen we die ook in gebruik. Een bijzondere grote ruimte met graffiti uit 1907. We hingen een schommel op, speelden pingpong, verzamelden bankstellen voor filmavonden.

In 2015 moesten we de Blue Boy verlaten. De Ridder werd de nieuwe plek. Ook hier begon ik alles te veranderen: muren schilderen, vloer schilderen, de ruimte bewoonbaar maken. Wat opviel bij het herlezen was hoe actief ik de ruimtes transformeerde. Voortdurend ingrijpen, aanpassen. De ateliers waren projecten op zich. Elke ruimte moest veroverd worden, stukje bij beetje.

Maar door alle ruimtes reizen dezelfde stoel, tafel en krukje. Altijd dezelfde meubels. Dit compliceert Burens these fundamenteel. Als de studio de enige juiste context is, maar de studio voortdurend verandert, wat is dan de constante? Het zijn niet de muren maar de meubels. Niet de architectuur maar de objecten die door de architectuur reizen. De stoel is fysiek dezelfde in de Blue Boy als in De Ridder, maar de tijd waarin hij daar staat maakt hem verschillend. Dit inzicht wijst al naar de centrale verschuiving die gaandeweg plaatsvond: van ruimte naar tijd als primaire categorie.

Controle en transformatie

Verschillende kunstenaars nemen verschillende posities aan ten opzichte van ruimte, archivering en controle. Klara Hosnedlová neemt in haar werk haar eigen geschiedenis volledig mee naar nieuwe ruimtes en bepaalt precies wat getoond wordt. In de tentoonstelling 'Embrace' in Hamburger Bahnhof in Berlijn in 2025, was de tentoonstellingsruimte geen eindbestemming maar een fase in een voortdurend proces. Wat overbleef na een performance zonder publiek waren grote kleden van zes meter hoog (gemaakt van vlas en wol, gekleurd met natuurlijke materialen), speakers afkomstig uit Berlijnse clubs, sculpturen die eruitzien als opgeblazen afdrukken van wervels met daarin handgeblazen glazen cones, en geborduurde werken met schilderachtige afbeeldingen. Deze geborduurde afbeeldingen zijn herinneringen en weergaves van eerdere performances en installaties. De ruimte werd bewoond, verlaten, en de sporen bleven als getuigenissen. Hosnedlová heeft volledige controle over haar eigen verhaal, mede ook omdat haar tentoonstellingen bestaan uit het tonen van haar archief.

Gordon Matta-Clark en Marjan Teeuwen werken met een andere verhouding tot controle. Matta-Clark maakte permanente ingrepen in gebouwen die kort daarna gesloopt werden. Teeuwen installeert tijdelijk in gebouwen die gesloopt worden. In beide gevallen is de fysieke ervaring tijdelijk. Wat blijft is de foto, en de foto wordt het eigenlijke werk. Maar ook hier heeft de kunstenaar controle over de documentatie, over de kadrering, over wat als werk gepresenteerd wordt.

Marjan Teeuwen werkt met enorme fysieke risico's, met zware materialen en een heel klein team. Wat het meest opviel in het interview dat ik met haar afnam was niet alleen de fysieke radicaliteit, maar de mentale macht die zij uitoefent over de ruimte. Zij legt haar visie volledig op aan het gebouw. De ruimte moet buigen naar hoe zij het ziet. Ze doorgrond de ruimte, snapt hoe de structuren werken, waar de spanning zit en hoe ze kan ingrijpen. Later bezocht ik haar installatie 'Verwoest Huis' bij Brutus in Rotterdam. Al die losse latjes die zo stevig vast lijken te zitten. De structuren zijn waanzinnig om te zien, wetende dat het is gemaakt door iemand die moeilijk kan lopen vanwege fysieke beperkingen. Maar

juist dat contrast, fysieke kwetsbaarheid versus mentale controle over de ruimte, maakt het zo indrukwekkend. Ze heeft de ruimte veroverd en naar haar hand gezet. Zo ontstaat een spectrum van posities. Hosnedlová heeft volledige controle over haar verhaal omdat ze haar werk als archief toont, Matta-Clark en Teeuwen hebben controle over hun documentatie maar niet over het voortbestaan van de ruimtes zelf.

Mijn archief bevindt zich tussen deze posities. Zoals Hosnedlová heb ik controle over wat ik fotografeer, hoe ik kadreer en archiveer. Maar anders dan bij haar heb ik geen controle over de ruimte zelf. De Blue Boy bestaat niet meer, De Ridder is getransformeerd tot woonhuis. Het archief probeert de geschiedenis van ruimtes vast te houden terwijl die geschiedenis doorloopt zonder mij. Dit gebrek aan controle is geen tekort. Het definieert juist wat er gedocumenteerd wordt: het voorbijgaan zelf.

Ook de tentoonstelling 'Er kraait geen haan naar' van Negar Mohammadi bij Brutus in 2025 illustreert hoe documentatie en transformatie door elkaar kunnen lopen. Mohammadi maakt zandsculpturen en albasten objecten waarmee ze de omgeving van haar jeugd in Afghanistan namaakt. Een kippenhok van zand met albasten eieren. Een woonkamer, bakstenen van zand en meel. Ook gebruikt ze gevonden foto's van families en verwerkt deze tot sculpturen in negatief, alsof de gestolen herinnering alleen in deze vorm mag bestaan. Wat opvalt is hoe persoonlijk en tegelijkertijd universeel dit werk is. Het is geen neutrale documentatie maar transformeert door selectie, kadrering en timing.

Verschillende manieren van kijken

Henri Lefebvre onderscheidt in *The Production of Space* drie dimensies van ruimte die elkaar aanvullen: geleefde ruimte (*l'espace vécu*), geconceptualiseerde ruimte (*l'espace conçu*) en waargenomen ruimte (*l'espace perçu*). Geleefde ruimte is intuïtief, lichamelijk en ervaringsgericht. Geconceptualiseerde ruimte betreft architectuur, theorie en ordening. Waargenomen ruimte gaat over het tastbare en het dagelijkse. Deze benaderingen sluiten elkaar niet uit maar zijn alle drie nodig om ruimte te begrijpen.

Dit theoretisch kader hielp mij begrijpen waarom ik zoveel verschillende benaderingen nodig had in mijn onderzoek. De literatuurstudie opende de geconceptualiseerde dimensie. Maar tijdens het onderzoek werd duidelijk dat een puur rationeel-analytische benadering onvoldoende was. In een poging om ruimte ook op niet-rationele manieren te benaderen, sprak ik met Myra, een spiritueel coach gespecialiseerd in het lezen van energievelden van ruimtes. Deze stap voelde experimenteel, misschien wel een beetje zweverig, maar paste bij de vraag: hoe kun je ruimte ervaren en onderzoeken op manieren die verder gaan dan het rationeel analytische?

Myra bekeek de ruimte niet als architectonisch geheel, maar als levend organisme. Vol energieën en restanten. Haar taal bood een ander soort toegang tot ruimte. Ruimtes als baarmoeders, niet als veilige cocon, maar als bron van transformatie. De maker als beheerder van ruimtes, een rol die zowel bescheiden als actief is. Deze benadering opent Lefebvres geleefde dimensie: ruimte als atmosfeer, als iets dat je tegemoetkomt voordat je het begrijpt.

Het gesprek met Marjan Teeuwen opende juist de waargenomen dimensie: ruimte als gewicht, als weerstand, als materiële realiteit die zich pas prijsgeeft door fysiek worstelen. Deze schijnbare tegenstelling tussen Myra's energetische benadering en Teeuwens materiële radicaliteit bleek productief. Ze dwongen me om ruimte niet langer als passief object te zien, maar als actieve gesprekspartner.

Lefebvres driedeling opende nog een ander inzicht: het verschil tussen mentale en fysieke ruimte. De ateliers zijn ruimtes die ik fysiek heb kunnen transformeren. Muren werden geschilderd, lampen opgehangen, ruimtes stukje bij beetje veroverd. Maar er bestaat een andere categorie ruimtes die alleen mentaal getransformeerd kunnen worden. De jeugdkamer bijvoorbeeld. Die ruimte bestaat nog, maar ik heb geen fysieke toegang meer. De enige plek waar ik die kamer kan veranderen is in mijn verbeelding. Het verschil tussen mentale en fysieke transformatie is fundamenteel, maar die mentale transformatie is daarom niet minder relevant.

Do Ho Suh's werk in het Tate Modern in 2025 illustreert dit. Met transparante lagen stof bootst hij ruimtes na, sculpturen die tegelijk herinneringen zijn. Hij bouwt niet zozeer architectuur na, maar herinneringen aan architectuur. Dit onderscheid is belangrijk. De vraag werd vervolgens voor mij: fotografeerde ik ruimtes, of mijn relatie tot ruimtes? De foto's van lege ateliers tonen de fysieke ruimte na vertrek. Maar ze suggereren ook iets van de mentale ruimte door wat ze niet tonen: de afwezigheid van leven, van gebruik, van bewoning. Deze afwezigheid is geen gebrek maar een aanwezigheid van iets anders. Van tijd, van verlies, van transformatie.

Tijd als de hardnekkigste bewoner

Waar in het vroege onderzoek 'ruimte' het centrale woord leek, drong 'tijd' steeds nadrukkelijker binnen. Niet als aparte categorie, maar als iets dat elke ruimte doordrenkt. Tijd verschijnt in de meubels die door de jaren heen veranderen en in de foto's die verdwenen ruimtes vasthouden. Misschien is tijd wel de meest hardnekkige bewoner van elke ruimte. Elke kamer draagt eerdere versies van zichzelf mee. Elke afbeelding is dan ook een moment dat weigert volledig voorbij te gaan.

Myra noemde het tijd-ruimte, een vierde dimensie. Dit concept bood houvast voor iets dat ik al langer begreep maar niet goed kon duiden. Als schilder leg ik momenten vast, maar dan traag. Laag voor laag, streepje voor streepje, soms maanden aan één beeld. Zoals een ruimte ook traag laat zien wat er gebeurde door wat er achterblijft. Een schroef in de muur waar ooit iets hing, een vervlek op de grond, verkleurd tapijt.

Tijdens het gesprek met Myra over de voordeur van het NSB hoofdkantoor ontstond een beeld: een wolk van licht bij de deur, gemaakt van duizenden streepjes. De energie die jarenlang door die deur naar binnen en naar buiten ging. Door Mussert elke dag gedurende een periode, door Himmler eenmaal, door mij honderden keren. Dezelfde deur, verschillende tijden, verschillende ladingen. Allemaal tegelijk aanwezig in die ene opening, als lagen die niet verdwijnen maar zich opstapelen, doorzichtig, over elkaar heen.

Bij de Crossyart bijeenkomst in December 2025 werd dit getoetst in een groepsoefening. Iedereen tekende een plattegrond van een ruimte die zich in hen had vastgezet, een stip voor waar ze zelf stonden en een lijn voor de kijkrichting. Als laatste schreef iedereen een zin over in welke tijd zij zich bevonden terwijl ze in de ruimte waren. Het gesprek dat volgde was opvallend. Iedereen kon direct een ruimte ophalen, een plattegrond tekenen, een positie- en kijkrichting bepalen. Het ging niet over ruimte in het algemeen. Het ging over die specifieke kamer, dat specifieke moment. De ruimtes die werden opgeroepen waren helder en ze bleken containers voor verlangens te zijn geweest. Een tijd lang was die ruimte erg belangrijk in hun leven. En nu bestond de ruimte nog, in een laag over de huidige realiteit heen.

Dit bevestigt wat Wulf Kansteiner stelt in 'Finding Meaning in Memory': abstracte filosofische vragen over 'ruimte in het algemeen' zijn minder productief dan gedetailleerde reconstructies van hoe specifieke representaties werden gemaakt. Het concrete moment is de eenheid van analyse, niet de abstracte ruimte. Mijn dagboeken bevestigden dit. De ruimtes bestaan nog steeds. Ergens staat de Ridder er nog precies zo bij, maar de tijd dat ik er werkte is verdwenen, alsof die laag is afgepeld. Wat blijft zijn foto's van lege ruimtes en dagboek aantekeningen. Het archief documenteert geen ruimtes maar momenten waarin die muren, die vloeren en die ramen iets betekenden.

Van denken naar maken

Dit onderzoek dwong tot reflectie op afstand in plaats van begrip door te doen. Als schilder ontstaat voor mij inzicht door de fysieke handeling van maken. Nu ontstond begrip door analyseren, door lezen, door in gesprek gaan. Het is ironisch dat een onderzoek naar ruimtes plaatsvond terwijl ik juist het minste was in de ruimte die me het meest lief is: de studio. Als schilder denk ik met mijn handen, met materiaal. Ik denk tijdens het maken.

Wat het onderzoek heeft opgeleverd is inzicht in hoe mijn archief functioneert. Het documenteert geen ruimtes maar momenten waarin die muren, die vloeren en die ramen iets betekenden. In heel verschillende tijden. De ateliers bestaan vaak nog, en ze hebben nu andere functies, maar de tijd dat ik er werkte is voorbij. Waar ik mijn archief eerst zag als een verzameling beelden en documenten, begrijp ik het nu als iets dat terugpraat. Het is geen eindpunt maar een beweging, geen documentatie maar een voortdurend verschuivende verhouding tussen mij en de plekken waar ik gewerkt heb. Het archief toont niet alleen ruimtes maar ook stadia van mijzelf.

De vraag die nu voorligt is: hoe maak je tijd zichtbaar in ruimte? Hoe schilder je niet wat er is, maar wat er was en nog steeds is? Het beeld van de wolk van licht bij de NSB-voordeur biedt een aanknopingspunt. Duizenden streepjes die de energie markeren die door die opening ging. Niet om te representeren wat er was, maar om te tonen hoe verschillende tijden in dezelfde ruimte blijven bestaan. De volgende fase is om van onderzoek naar maken te gaan. Denken tijdens maken, meer intuïtief bezig zijn. Want misschien is dat wat het archief altijd al was: niet een verzameling van ruimtes, maar van momenten waarin ik begon te begrijpen hoe tijd en ruimte door elkaar heen bewegen. Hoe een stoel die door ateliers reist meer vasthoudt dan welk monument ook. En hoe de hardnekkigste bewoners van elke ruimte niet de mensen zijn die er wonen, maar de momenten die er hebben plaatsgevonden.

Bronnen

Boeken

Gaston Bachelard - 'The Poetics of Space'

Maurice Merleau-Ponty - 'Fenomenologie'

Mike Kelley - 'Foul Perfection'

Louise Bourgeois - 'Destruction of the father, reconstruction of the father'

Claudette Lauzon - 'The Unmaking of Home in Contemporary Art'

Gordon Matta-Clark - 'Works and collected writings'

Henri Lefebvre - 'The Production of Space'

Klara Hosnedlová - 'Embrace' (catalogus)

Artikelen

- Reflections of the Environment in Memory - John R. Anderson & Lael J. Schooler
- The Art Studio as Archive: Tracing the Geography of Artistic Potentiality - Jenny Sjöholm
- Virtual Homes: Space and Memory in the Work of Yamina Benguigui - Isabel McNeill
- The Idea of a Home: A Kind of Space - Mary Douglas
- The Function of the Studio - Daniel Buren & Thomas Repensek
- Gregor Schneider: Tote Räume - review door Dinos Chatzirafailidis
- Marjan Teeuwen - Wilma Sütö
- In House of Memory: Discovering the Provenance of Place - Jeannette Allis Bastian
- In Ruins: Architecture, Memory, Countermemory - Andrew Herscher
- Of Other Places - Michel Foucault
- Bad Space (Gregor Schneider) - Alena Kavka
- On the Space of Artists - Mary Jane Jacob & Michelle Grabner
- Virtual Space and the Construction of Memory; Installation and Performance work- Andrea Polli
- The Studio Matters; Materials, Instruments and Artistic Processes- Monika Wagner
- Gregor Schneider; The Family – Gesine Borchardt
- Tekst/Contexts; Of Other Spaces- Michel Foucault
- The Studio Reader: On the Space of Artists- Mary Jane Jacob and Michelle Grabner
- Space in Michel Foucault's work and its intersection with Henry Lefebvre's production of space'- Majd Musa
- 'Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Studies' - Wulf Kansteiner

Tentoonstellingen

Femke Dekkers en Michiel Klueters – Tilburg, 2025
Klara Hosnedlová - Embrace- Hamburger Bahnhof, Berlijn, 2025
Negar Mohammadi -Er kraait geen haan naar - Brutus, Rotterdam, 2025
Marjan Teeuwen - Verwoest Huis - Brutus, Rotterdam, 2025

Kunstenaars

Rachel Whiteread
Doris Salcedo
Martha Rosler
Lida Abdul
Gregor Schneider
Asya Marakulina
Femke Dekkers
Michiel Klueters
Mike Kelley

Louise Bourgeois

Do Ho Suh

Klara Hosnedlova

Marjan Teeuwen

Nagar Mohammadi

Gordon Matta-Clark

Interviews en gesprekken

Interview Marjan Teeuwen, November 2025

Sessies met Myra (spiritueel coach), November 2025- Februari 2026