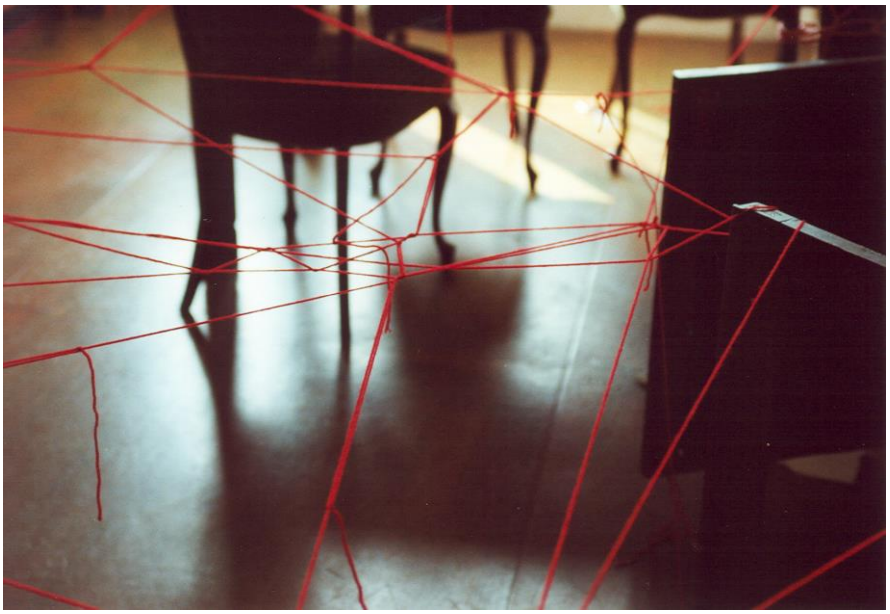
‘Les idées arrivent n’importe quand, piquent, tiens, en voici une... et le dard minuscule s’enfonce, j’ai mal... « Maman a la peau d’un singe. »

Nathalie Sarraute[1]

‘As you see, it is a weapon. This is a cutting instrument, but if you don’t want to see that, you can say, “No, it’s not a cutting instrument; it is a toy.” It is a game between what is real and what is a toy.’

Louise Bourgeois[2]

Het is vijf september 2000. Dominique Panhuysen (Utrecht, 1961) heeft achteloos, zonder nadenken, een bol rode wol in haar huiskamer achtergelaten, zoals je wel eens vaker ‘iets’ ‘ergens’ zomaar achterlaat. Als ze even later de ruimte opnieuw binnenkomt, betreedt ze een universum dat in niets meer lijkt op de haar zo bekende huiskamer, háár kamer, van even daarvoor. De rode wol doorkruist de ruimte, is aan een handvat vastgeknoopt, om een tafelpoot gewikkeld, om een stoelleuning gedraaid, door het oog van een sleutel gehaald die, waarschijnlijk een kwartslag gedraaid, stevig in zijn sleutelgat steekt. Lijnen zijn getrokken die voorheen nog niet bestonden: haar meubelen zijn met elkaar in verband gebracht op een wel erg letterlijke manier.



Boris (Amsterdam, 1993) was toen zeven jaar oud, had de bol garen afgerold en de wol opnieuw gebruikt. Het leek alsof alles was gaan zweven, alsof de huisraad boven zijn

[1] Sarraute, Nathalie, *Enfance*. Éditions Gallimard, 1983. p99
[2] Bourgeois, Louise, *Drawings & Observations*. Boston, New York, London, 1999. p139

oorspronkelijke werkelijkheid was uitgetild om vervolgens op een nieuw plan ‘iets anders’ te worden. Met de draad had Boris een web gesponnen, zíjn web, getekend door een patroon dat hij verzonnen had en dat hem eigen was. Boris had een wereld gecreëerd, zíjn wereld. Hier golden andere regels, zíjn regels, andere wetmatigheden die slechts een afgeleide waren van de wereld om hem heen. Een meubel bestond hij bij de gratie van zijn verbintenis met de overige meubelen; de draad maakte de stoel, bijvoorbeeld, *deel* van het ameublement. De stoel was geen stoel meer in deze wereld, maar was aanknopingspunt geworden. Deze stoel was een leuning plus een poot plus een zitting plus een ornament.

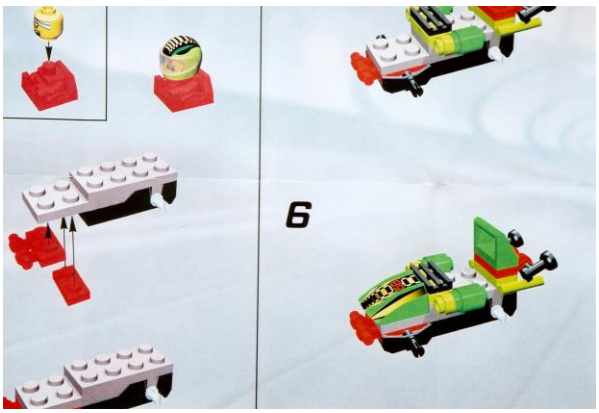
Sinds zijn geboorte houdt Panhuysen zich als kunstenaar met Boris bezig. Het is niet zozeer hij, haar zoon, die haar intrigeert, als wel het kind dat hij is. Hij *is* leven, een stukje van de wereld, van de bol waarop hij zijn plek inneemt. En hij *creëert* een leven, zoals ieder spelend kind een wereld voor en in zichzelf concipieert. Haar fascinatie begon in die eerste dagen na de geboorte, toen ze ‘kind’ op een papiertje schreef en het uitknipte, en het woord op zijn voorhoofd legde. Dat is nu tien jaar geleden. Enkele maanden geleden gaf Boris aan dat hij niet meer gefotografeerd wilde worden. Het is niet zo dat Panhuysens fascinatie hiermee ophield te bestaan, of dat ze stopte met fotograferen. Maar Boris had zijn grenzen aangegeven. De grenzen van zijn wereld? Een periode was afgesloten, het project was af, ‘1993 – 2003’ is voltooid, *Borisdingen* is geboren.

I Je zou kunnen zeggen dat de verzameling foto’s die in de periode 1993 – 2003 is ontstaan, grofweg onderverdeeld kan worden in twee groepen. De eerste categorie foto’s wordt meer door de omgeving bepaald, door het huis waar Panhuysen en haar zoon wonen, het decor, foto’s gerelateerd aan wat je de ‘thuissituatie’ kunt noemen. De tweede groep foto’s ontstaat in datzelfde huis maar heeft meer nog dan met dát huis te maken met het ‘huis’ dat Boris zelf creëert, de eigen wereld zoals beschreven in de foto’s getiteld ‘rode draad’. De tweedeling is kunstmatig, de grens tussen de twee gebieden vervloeit en is niet altijd even duidelijk. Zo is het moeilijk te zeggen waar, in de foto’s ‘rode draad’, Boris’ wereld begint en waar, op welke foto’s, de huiskamer waarin de draad gespannen is de overhand heeft. Maar noodzakelijk is de tweedeling ook, om aan te geven wat het is dat Panhuysen fascineert en hoe zij dit verbeeldt.

Centraal staat een houten schilderspalet, resten blauwe, rode en gele verf kleuren het, en een mengsel van de laatste twee kleuren. In iedere kleur afzonderlijk is een veeg van een

van de andere kleuren te zien. Het palet is haarscherp weergegeven. Onder het palet staat een rode plastic beker, rechts van het palet zijn gedeelten zichtbaar van wat een redelijk grof penseel moet zijn. Als je voorbij deze attributen kijkt, zie je dat zij zich niet in hun ‘normale’ omgeving bevinden, in een atelier of in de hand van een kunstenaar. Zij staan op een keukenaanrecht in een afdruiprek, dat naast het palet wordt gevuld door borden, glazen, schaaltjes en bestek.

In binnenvallend strijklicht staat op een houten vloer een kasteel van blokken. Of: een stellage van lego staat op een tafel voor de openslaande deuren naar het balkon. Maar ook de gebruiksaanwijzing van een legovoertuig is gefotografeerd: dit is het voorbeeld waarnaar de stellage gebouwd had moeten worden. De blokken van het kasteel die eerder kantelen waren, zijn inmiddels opgeruimd in hun houten kist.



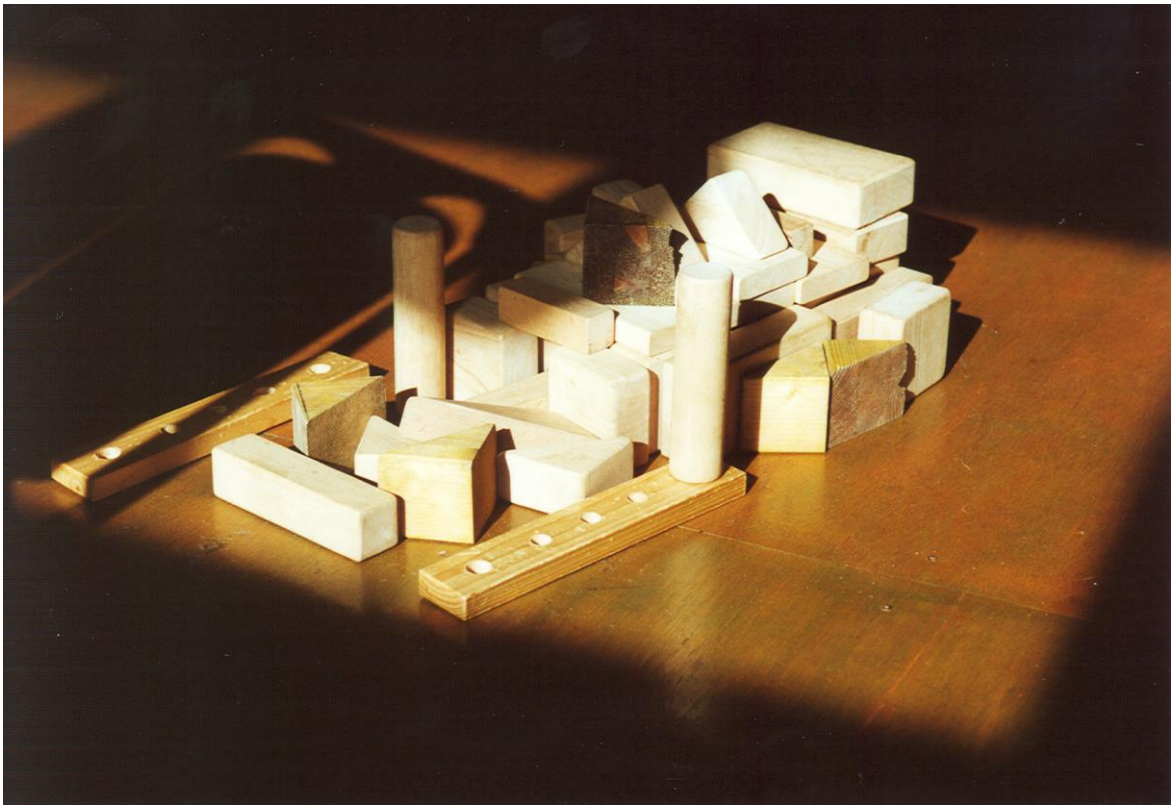
Panhuysen legt wat ze ziet met een zekere afstand vast. Dit resulteert in foto’s die in reeksen bestaan. Hun interpretatie ontlenen ze aan het onderling verband. De reeksen zijn

vaak narratief van karakter in een structuur die aan ‘en toen...’ doet denken, alsof het een kind is dat vertelt. Een tafel vol met knutselgerei en een jongetje dat ‘maakt’; vervolgens een witte zakdoek waarop onder andere de klei, de schaar en het garen waarmee de jongen op de eerste foto bezig was zichtbaar zijn. Uiteindelijk zien we het beeld dat hij gemaakt heeft van de materialen. Panhuysens beweging is naar binnen toe: van situatieschets in vogelperspectief naar onderdeel, naar detail. Het bovenaanzicht dat zij gebruikt geeft de omgeving weer, waarna zij via de handen van de jongen inzoomt op een kleiner element. Deze kleinere gegevens komen, als terloops, vroeger of later in het verhaal terug. We zien ze niet alleen in de originele, verhalende reeksen, maar ook in groter verband. Want is de schaar niet dezelfde die de ‘rode draad’ doorknipte? Zo ontstaan door dwarsverbanden en terugkering van elementen opnieuw reeksen van foto’s. Maar het is niet de directe opeenvolging op elkaar die deze sequensen betekenis verleent.

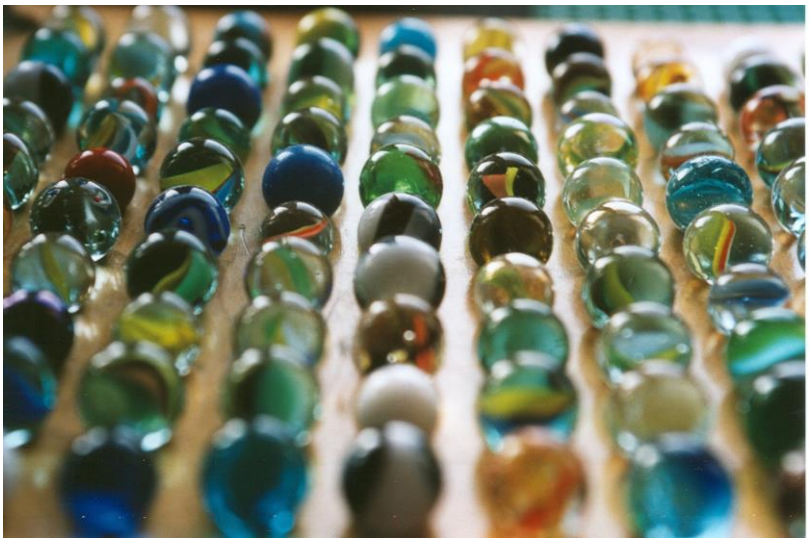
De jongen zelf is amper in beeld. We zien zo nu en dan zijn handen, zoals zojuist, of Boris verborgen achter het web van rood draad. Hier draagt Boris een zelfgemaakte hoofdtooi die zijn hoofd en gezicht goeddeels bedekt; daar knutselt hij of knipt hij, waarbij zijn vingers gehuld zijn in papieren vingerhoedjes. Dan weer zien we de vingers die ingespannen schrijven: we zien een pen, de achterkant van een hoofd gebogen over een vel papier. Het licht valt op de materialen die voor hem liggen, deze zijn haarscherp in beeld gebracht, de jongen zelf is een vage contour. Hij is compositorisch tegenwicht voor de helderheid van wat hij maakt. Boris’ aandacht en concentratie is de concentratie van de foto.

In het kasteel van blokken, bijvoorbeeld, is niet alleen het bouwsel zichtbaar, maar ook de schaduw van het raamkozijn op de vloer. Deze is de lijst van een schilderij waarvan het

blokkenkasteel het onderwerp is. Centraal, in het schilderij zowel als op Panhuysens foto ervan, staat het kinderbouwsel. Dit is waarnaar je kijkt. En meer en meer, hoe langer je naar Panhuysens werk kijkt, raak je doordrongen van het feit dat de creatie van een kinderhand onderwerp van jouw perceptie is.

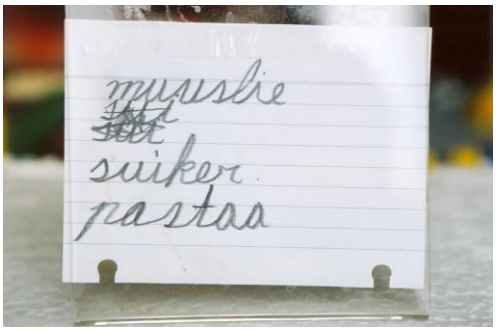


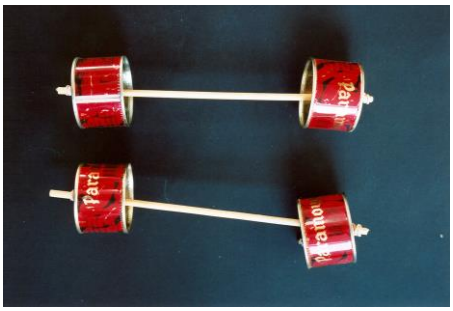
De afstand die Panhuysen in acht neemt, is de afstand van een volwassene, vol verwondering, bewondering en verbazing over wat een kinderleven is (licht glijdend over rijen knikkers).



Een afstand vol humor ook, een hardop lachen om de verrassingen afkomstig van Boris' hersenspinsels waarmee zij wordt geconfronteerd. Snoepjes, aardbeien, tomatenpuree, pasta, *penne rigate*, en lepeltjes, aluminiumfolie, schuursponsjes, kurken, tandenstokers of

langere prikkers, voor de saté. In Boris' handen worden de blikjes sambaballen, de sponzen vinden we terug doorboord met de waaiers van het Chinees restaurant. *Penne* zijn in poreuze stenen gestoken, snoepjes meanderen, en lepels zijn op stokjes geplakt en hebben een handvat dat langer is dan normaal.





Maar Panhuysens afstand is ook de afstand van een fotografe, voor wie niet genoeg schaduwen kunnen bestaan. Niet alleen heeft zij de situatie die zij aantrof in beeld gebracht, als een ‘in kaart brengen’, zo je wilt: zij heeft vanuit het vogelperspectief gefocust en gefragmentariseerd. Ook zijn de fragmenten uit hun geheel gelicht, ieder door Boris gemaakt voorwerp is afzonderlijk in beeld is gebracht. De objecten zijn niet op een voetstuk geplaatst, maar evenmin ‘in de schaduw’ van een grotere wereld. Zij staan op voet van gelijkheid met de beschouwer of met dat wat ‘een grotere wereld’, de échte wereld is. Zo hebben de lepels op stokjes een egaal wit achtervlak gekregen. Zij zijn geportretteerd. Zij liggen naast elkaar, frontaal in beeld, centraal, dan gefotografeerd met de holle kant naar boven gekeerd, dan met de bolle kant naar boven toe. Het licht is zacht en gelijkmatig, egaal, als de ondergrond. De lepels vullen het beeld, we zien ze van dichtbij. Of er is een uitsnede van de voorwerpen gemaakt waarbij het plakband waarmee de stokjes op de lepels zijn aangebracht duidelijk wordt, of de afzonderlijke splinters van de stokjes haarscherp zichtbaar zijn. De objecten werpen, nu ze alleen zijn, een schaduw die verder reikt dan wanneer met hen geroerd wordt, wanneer zij functioneel zijn, kortom. De schaduwen die Panhuysen hen op bovenstaande foto’s geeft, reiken verder ook dan wanneer de lepels tussen de lego liggen en pionnen.

Schaduw en voorwerp krijgen even veel aandacht hier, iets wat Barthes het ‘agressieve’ en ‘opdringerige’ van een foto noemt. Anderzijds wordt door het bestaan van de schaduw het bestaan van het voorwerp erkend. Zij zijn niet meer slechts in het hoofd van de jongen, maar gekozen tot onderwerp van de foto zijn zij voor Panhuysen zelf, als fotografie gaan bestaan. Weer is de concentratie van de jongen verworden tot die van Panhuysen zelf.

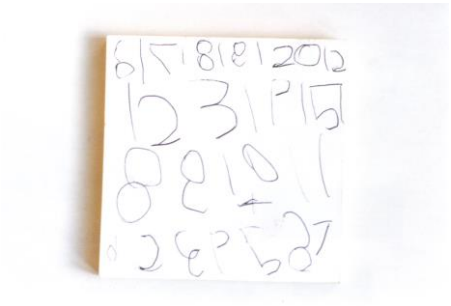
Haar aanvankelijke verwondering over wat de jongen maakte en bezighield, is omgezet in nauwkeurige artistieke observatie. Boris' associatief denken en knutselen is haar aandacht geworden. Het heeft haar aan het nadenken gezet, over materie, textuur, vorm en functionaliteit, van de stokjes zowel als van de lepels, in dit geval (een koord gerold als leukoplast, splitpennen in een gedrukt in kurk hebben, in andere gevallen een zelfde effect).

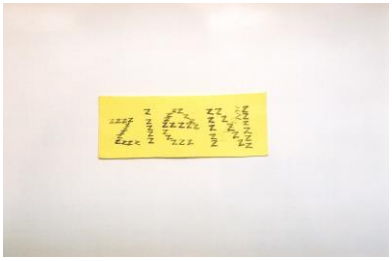
In het werk van Panhuysen zijn diverse 'series' te onderscheiden die worden gekenmerkt door een overeenkomst in thematiek. Nog steeds is het onderwerp 'dat wat Boris maakte'. En hoewel hij op de vraag: 'Wat maak je?' of: 'Waarom maak je dat?' zelf het antwoord schuldig blijft: 'Gewoon, zomaar' of: 'Daarom', gaat Panhuysen in haar foto's zelf op onderzoek uit. Hierin stelt ze niet alleen zichzelf de vragen die ze aan het kind ook stelde, maar tracht ze tevens zelf het antwoord te geven op haar eigen vraag. Haar antwoord schuilt in wat je ziet, in wat in beeld is gebracht, in de foto: materiaal, huid die het oppervlak van de foto's is geworden. De objecten zijn gestopt producten uit kinderhanden te zijn. Zij zijn geanalyseerd en bestaan bij de gratie van de nieuwe context die Panhuysen hen geeft. Enerzijds is dit de effen achtergrond waardoor de voorwerpen meer en meer materie worden. Anderzijds zijn zij gefotografeerd en foto geworden. Is dit de wereld die niet 'Borisdingen' maar 'Panhuysen' heet? Panhuysen's wereld?

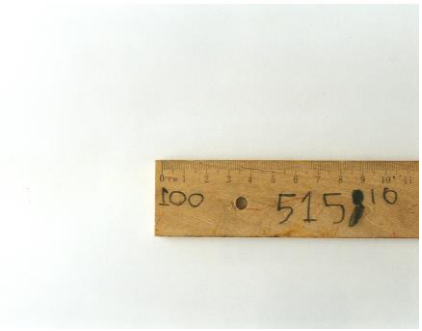
Een eerste plek wordt ingenomen door 'knuffels'. Beesten in alle soorten en maten, een konijn, een vis, beren, een tijger, een lammetje, een das, zijn behangen, ingepakt, beplakt met pleisters of verbonden met touw. Zij zijn zorgvuldig aangekleed met kleertjes die niet passen, of liefdevol toegedekt of neergezet, hun pootjes en oren gemarkeerd door blauw gaas. De dieren zijn fel van kleur, zacht en 'beslapen'. Als knuffel hebben zij veel meegemaakt: angstige nachten en verre reizen: logeerpartijen of dromenland. Zij zijn stevig vastgehouden, maar ook achteloos opzij geschoven als de jongen een nieuw dier voor zijn verjaardag kreeg. Hier zijn zij verzorgd, allemaal, hun zachtheid is hun teruggegeven. Ieder dier heeft een ander mankement, een eigen wond. Allen zijn zij op hun beurt verbonden. De verbonden beesten zijn zichtbaar aangeraakt. De pleisters zijn de overblijfselen van een rollenspel waarin de jongen 'vader' of 'dokter' was.

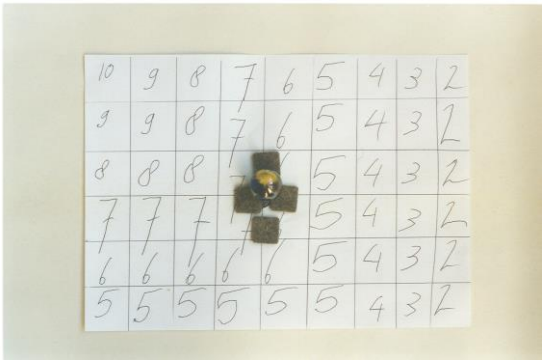
Een volgend moment bevinden we ons in een wereld bevolkt door auto's, traktoren en laadwagens met opleggers. Op een manier die inmiddels Panhuysiaans aandoet, zijn zij neergelegd, neergezet tegen een witte achtergrond. Zij zijn op hun kant gelegd en frontaal gefotografeerd of van schuin boven genomen. Dit kantelen maakt hun geringe formaat duidelijk, maar doet je anderzijds vergeten dat je je in een 'andere' wereld bevindt, die groter is dan die van de auto. Door hun beeldvullende aanwezigheid zijn zij prominenter daar dan wanneer je een speelgoedauto voor je voeten vindt. Maar er is iets vreemds met de auto's aan de hand. Zoals de dieren in 'knuffels' door hun verbonden-zijn bijkans personages zijn geworden in een rollenspel, zo hebben ook de voertuigen een eigen karakter meegekregen. Zij trekken een kar die beladen is met veel te grote munten, wat ze vervreemd van het auto-zijn. Of zij zijn bewerkt met klei, wat hen een hoed geeft, of een lading die 'niet klopt'.

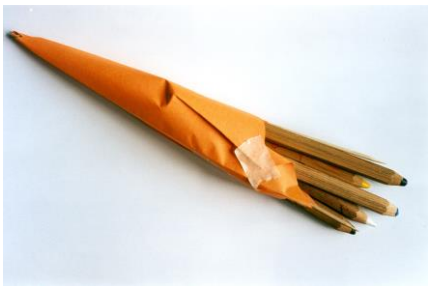
Een serie foto's kenmerkt zich door de overgang van het kind-zijn naar een verder gevorderde jeugd: Boris kan nu tekenen, schrijven en rekenen. Hij maakt zijn eigen telling op een liniaal, tekent zijn eigen spelletje ganzenbord. In rode stiften letters worden we uitgenodigd voor een 'toerneelstuk', en op een blaadje staat geschreven dat er nog 'neus drupels' moeten worden gehaald.





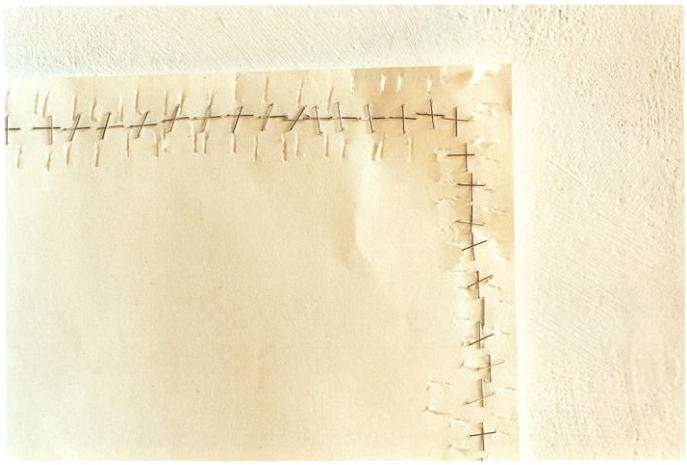






Gelieerd hieraan zijn de foto's waarin materialen als potloden, stiften en papier op een andere manier worden ingezet: zij worden ingepakt en vastgemaakt of dienen zelf dat doel.

Plakband en speldjes en nietjes en punaises, alles wordt gehecht en aan elkaar vastgemaakt. Zij zijn, opnieuw, hier niet functioneel meer, maar zijn op zichzelf staand en decoratief geworden. Over elkaar gezet, ontdaan van hun last als ‘hechter’, zijn de nietjes een rand van kruissteekjes geworden. Het papier, vervolgens, is in dit verband geen papier meer, maar samen met de nietjes geworden tot een ‘broderie’.



De voorbeelden van de fantasie van Boris zijn eindeloos, zijn ideeën borrelen op en worden direct geconcretiseerd. Dit is wat Panhuysen vastlegt: de vanzelfsprekendheid van de ideeënstroom zowel als de onuitputtelijke uitwerking ervan. Maar ook de overgang, zoals zojuist gezegd, naar een periode waarin dit alles minder vanzelfsprekend wordt. Dit mondt uit in het moment waarop de jongen zegt niet meer gefotografeerd te willen worden. Nog steeds zijn er de 'Borisdingen' die zijn wereld uitmaken, de materialen die hij gebruikt, de objecten die hij maakt die karakteristiek 'Borisding' zijn. Maar Boris is zich ervan bewust dat hij 'Boris' is, een eigen wereld is, afgesloten van de wereld om hem heen, deel van een groter geheel. En hoewel de jongen gewend is aan de camera om hem heen, moet Panhuysen als fotografe nu afblijven van de wereld die Boris is. Angst om de geest van hem, van zijn maaksels, die door de fotografische vastlegging ervan eraan ontnomen wordt, zoals het de angst was van de mensen die in de eerste dagen van de fotografie werden gefotografeerd? Boris' grenzen zijn aangegeven, de vraag is meer en meer verschoven naar een andere vraag: die naar Panhuysen en haar fotografische praktijk.

II Waar Dominique Panhuysen zich in het verleden vooral bezighield met de 'binnenwereld' van een kind en de werelden die kinderen in zelfgemaakte objecten zichtbaar maken (zo organiseerde zij in 2001 een project in Franjo Studio, Kinderkijkkast en Raamgalerie, getiteld *Verzaamele*, 'een tentoonstelling *van* kinderen *over* dingen en verzamelingen' en werkte ze als beeldend kunstenaar in verschillende pilotprojecten in het kader van de 'Pedagogische Vernieuwing' (Stichting Pedagogiekontwikkeling voor het jonge kind, Amsterdam)), is zij nu bovenal geïnteresseerd in hoe deze 'binnenwereld' zich verhoudt tot de buitenwereld, tot haarzelf en haar artistieke praktijk.

Kenmerkend zijn haar hang naar verzamelen en collectioneren. Hoeveelheid aan materiaal is in haar grootte Panhuysens vorm geworden. Hiermee wordt zichtbaar dat niet

alleen de manier van fotograferen, het isoleren van het moment waaruit het voorwerp wordt gedestilleerd, haar taal is. Ook de herhaling van dit procédé behoort hiertoe, zowel het repetitieve karakter ervan als het uiteindelijke resultaat, d.i. de kwantiteit. Panhuysen leeft temidden van haar materiaal. Het is haar voeding, inspiratiebron, en depot tegelijkertijd. Het is als een huis waarin ze woont, waarvan de muren telkens weer bestendigd moeten worden. Zij doet dit door nog meer te produceren, aanvankelijk door in te zoomen op iets dat haar in eerste instantie van een afstand intrigeert. Vervolgens blijkt niet alleen deze beweging van buiten naar binnen toe haar lief te zijn waardoor zij steeds weer moet worden herhaald, ook de stapeling, hoop beelden is een muur geworden waartegen zij langzamerhand, ongemerkt, comfortabel leunt. Het doet denken aan het verhaal van Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, dat Raymond Queneau in een voorwoord vergelijkt met een Odyssee en kwalificeert als een 'récit(s) de temps plein(s)'[3]. Ook Bouvard en Pécuchet hielden niet op te verzamelen, hun levens te vullen, in dit geval met wat zij dachten dat kennis was. Echter 'weten' bleek een zoektocht te zijn die in zijn vorm het object van zoeken overtrof. Wat Panhuysen, zoals ook Bouvard en Pécuchet, vervolgens bezighoudt is de ordening van dit materiaal. Geschiedt 'ordening' volgens vaste regels, maatstaven waaraan je je houden moet, wil het object van ordening niet worden afgekeurd? Of kun je je eigen regels maken zonder dat daardoor afbreuk wordt gedaan aan dat wat je aan het ordenen en schikken bent?

Het volgen van het groei- en leerproces van Boris, heeft deze vraag des te prangender gemaakt. Hij begon op te ruimen en te systematiseren, waarbij sommige 'dingen' mee mochten doen en sommige dingen buiten de boot vielen. Wanneer er niet genoeg vakjes zijn, moet het teveel aan stenen buiten het doosje blijven, in dát laatje moeten de 'Knuselspullen', dáár de 'Anzigkaarten', in die map de 'lietjes', 'muuslie', 'suiker' en 'pastaa' moeten worden gehaald, kortom, we moeten 'verzaamele'. Het zijn Boris' woorden, het is zijn indeling. Maar dit alles is geënt op een wereld die groter is, een standaard die een algemenere is. Ook hijzelf werd getoetst aan de hand van wat deze standaard was. En had hij zich er niet aan gehouden, dan was het 'fout', zoals hij leerde op school.

[3] Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*. Editions Gallimard, 1950. p48

In *Self-portrait as a Building* houdt Mark Manders (Volkel, 1968) zich bezig met een soortgelijke thematiek. Ook zijn wereld komt voort uit een verwondering en verbazing over de grotere wereld om hem heen, maar ook uit een gevoel van vervreemding dat hij ervaart ten opzichte van diezelfde wereld. Zijn fragmenten en oneindige reeksen zijn geconstrueerd als de grotere wereld, maar zijn geen exacte kopie ervan. Zijn constructies zijn een afgeleide. Zo maakte hij mensfiguren, maar zonder armen, zodat ze zouden kunnen vallen in de tijd zonder dat de armen in de val een obstakel zouden zijn.[4] Manders' zwaartekracht is een andere. Tegelijkertijd blijft hij eindeloos voortbouwen aan zijn huis dat nooit af is en dat hij, ook in die oneindigheid, een 'zelfportret' noemt.

Hoewel niet direct in de vorm van een plattegrond, is ook dit ruimtelijke karakter een aspect van Panhuysens werk. Ooit begon zij als beeldhouwer, een richting waarin ze om gezondheidsredenen niet verder heeft kunnen gaan. Zichtbaar is dat ze de derde dimensie die het beeldhouwen eigen is, nooit helemaal los heeft kunnen laten. Uiteindelijk treedt ze zowel ín haar foto's, de sequensen waarin ze het object vastlegt zowel als de graduele verschuiving binnen die sequens, als door middel van haar foto's, de kwantiteit, uit het platte vlak naar voren. Zoals gezegd is Panhuysen, in inhoud zowel als wat betreft vorm, omgeven door haar materiaal. Dit is wat je haar 'Self-portrait' zou kunnen noemen, 'as a building', want haar foto's zijn als kamers waar je naar believen in- en uitloopt, of, wanneer je dat zou willen, langer in verblijft. Dit wel of niet verwijlen heeft naast de grootte van de kamer, de hoeveelheid aanwezig materiaal, te maken met de vertrouwdheid met het beeld. Panhuysen maakt kleurenfoto's, wat identificatie met het gefotografeerde eenvoudiger maakt. Als toeschouwer herken je wat in beeld is gebracht: een kurk, papier en pennen. Anderzijds hebben de gebruikte voorwerpen in Boris' handen een andere betekenis gekregen, zoals de eerder genoemde schuurspons of de lepeltjes op stokjes. Door Panhuysen gefotografeerd is deze 'nieuwe' betekenis niet alleen op de voorgrond geplaatst maar heeft als zijnde 'betekenis' ook een extra lading gekregen. Zij wordt kritisch bekeken, om en om gedraaid, zoals de 'knuffels', en voor een moment gelijkgeschakeld aan willekeurig welke 'wereld' met 'betekenis', ook de artistieke, zonder dat zij op een voetstuk wordt geplaatst. Dit maakt de herkenning voor even onmogelijk, dat wil zeggen, je wordt gestopt in het automatisme van je alledaagsheid. De dagelijkse handelingen en gewoonten waarin de voorwerpen een plaats hebben, zijn minder vanzelfsprekend in de foto's van Panhuysen. Dit gebrek aan vanzelfsprekendheid wordt weerlegd, vervolgens, door de nabijheid van de foto's: het zachte licht, de kleur, de geringe afstand van het object.

Hierin komt Panhuysen tegemoet aan een ander aspect van wat de herkenning is. Herkenning vindt niet alleen plaats in de ritmiek van het alledaagse maar ook in een moment dat verder weg ligt, in het verleden, in de herinnering, het moment dat je zelf nog kind was, 'dingen' maakte en hutten bouwde, bezig was met het creëren en afbakenen van jouw terrein. Panhuysen appelleert aan deze tijd, wekt deze herinnering. En afhankelijk van de aard van de herinnering, en de diepte van de kloof tussen de verschillende tijden, blijf je langer of korter in de installatie die 'Borisdingen' inmiddels is. Je overbrugt de kloof, of niet. Je dicht het gat, of niet. De vervreemding is totaal, of niet. Dit maakt de lengte uit van je verblijf.

[4] In: *Mark Manders. Fragments from Self-portrait as a building*. De Appel, Amsterdam – The Douglas Hyde Gallery, Dublin, 1997

III 1993 – 2003, ‘Borisdingen’, is een veelomvattend werk. Het beslaat een periode van tien jaar en toont in de foto’s die de tien jaar verbeelden een beweging die twee kanten opgaat zonder aan elkaar tegengesteld te zijn. Er is de beweging van buiten naar binnen toe, zoals zichtbaar is in wat genoemd kan worden de narrativiteit van sommige reeksen. En er is de beweging van binnen naar een wereld die buiten de binnenwereld is, zichtbaar in het ‘corpus’ dat het werk van Panhuysen is, de ruimtelijkheid van de totaliteit. Duidelijk is nu ook waarom de fictieve tweedeling in twee categorieën gemaakt moest worden. Immers beweging is pas mogelijk wanneer er punten aan te wijzen zijn waartussen bewogen kan worden, wanneer er ‘werelden’ aan te wijzen zijn, ruimten waarin je je verplaatsen kunt. Dit verplaatsen en bewegen is Panhuysens continue drijfveer. Een project als ‘Borisdingen’ maakt dit duidelijk, op meer dan één niveau.

Tekst: Ilse van Rijn, januari 2004