



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

**Synesthesie: geur, klank en andere zintuiglijke ervaringen = Synaesthesia: smell, sound and other sense experiences**

Bal, M.

**Publication date**

2009

**Document Version**

Final published version

**Published in**

Annelies Planteijdt

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

Bal, M. (2009). Synesthesie: geur, klank en andere zintuiglijke ervaringen = Synaesthesia: smell, sound and other sense experiences. In M. Bal, & B. van Eekelen (Eds.), *Annelies Planteijdt* (pp. 5-92). Galerie Marzee.

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

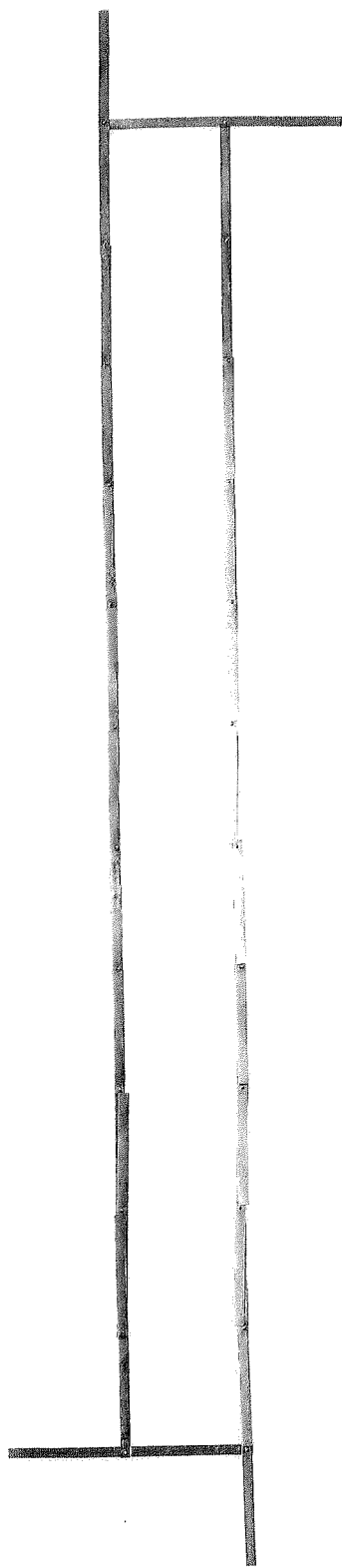
**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Synesthesie: geur, klank en andere zintuiglijke ervaringen

---

Synaesthesia: smell, sound and other sense experiences



Het eerste werk van Annelies Planteijdt dat ik ooit zag was een halsketting die de naam draagt *El olor de la vida* [1] (1990) – de geur van het leven. Als je hem enkel draagt reikt hij tot de voeten. Dubbel of drievoudig maakt hij zachte geluiden wanneer de dunne gouden schakels elkaar raken. En omdat de schakels onregelmatig gevormd zijn als de binnenkant van een oester, is het tevens onmogelijk de ketting te dragen zonder hem te voelen. De schakels drukken zich tegen het lichaam. En dan is er natuurlijk, vóór alles, de visuele aantrekkingskracht. Ook die is afhankelijk van beweging. De ketting is nooit statisch, hij beweegt mee met de beweging van de drager. En terwijl het werk als geheel een onnavolgbare beweging uitdrukt én uitvoert, tekent elke schakel een onregelmatige beweging.

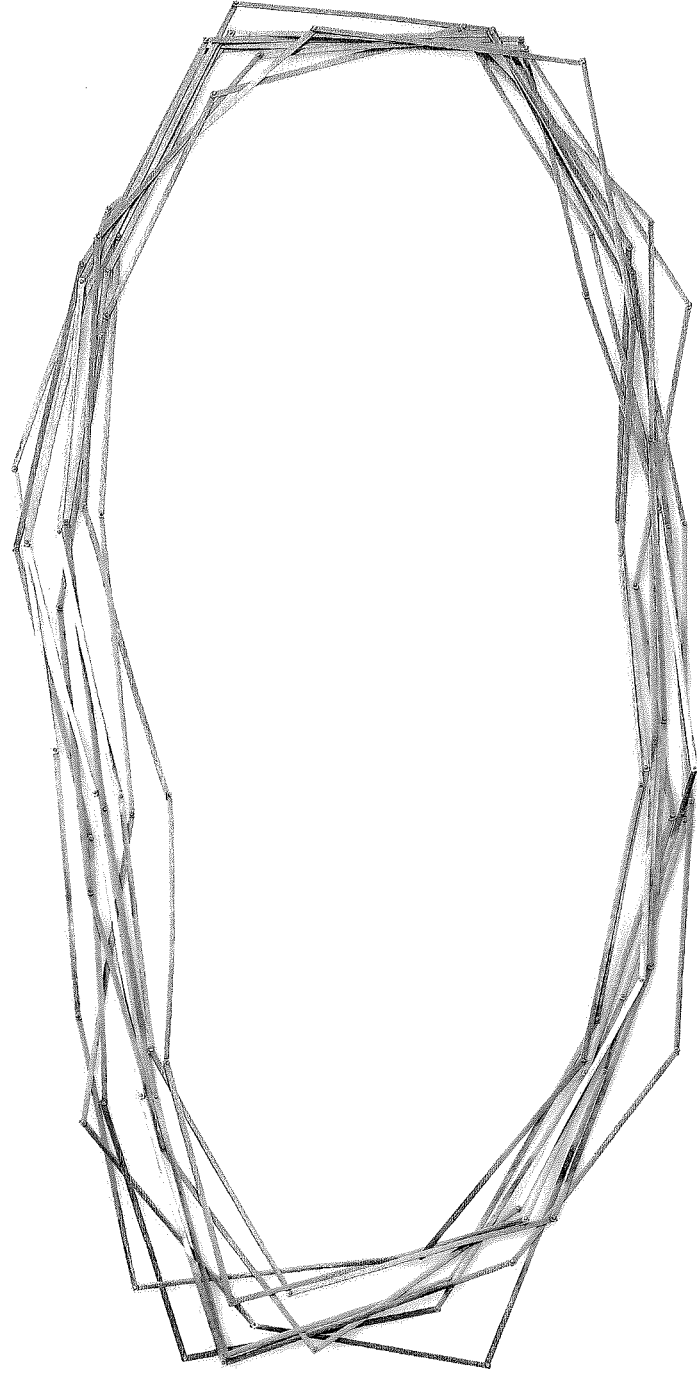
The first work I ever saw of Annelies Planteijdt was a necklace called *El olor de la vida* [1] (1990) – the smell of life. When worn in a single strand it reaches down to one's feet. Double or triple, it makes soft noises when the thin gold links touch one another. It is also impossible to wear this necklace without feeling it, because the links have the irregular shape of an oyster shell. They press against the body. And then there is of course, first and foremost, the visual appeal. This, too, depends on movement. The necklace is never static, it moves along with the wearer's movement, and while it has an ungraspable moving quality as a whole, each link of the chain draws a line of movement.



8

9





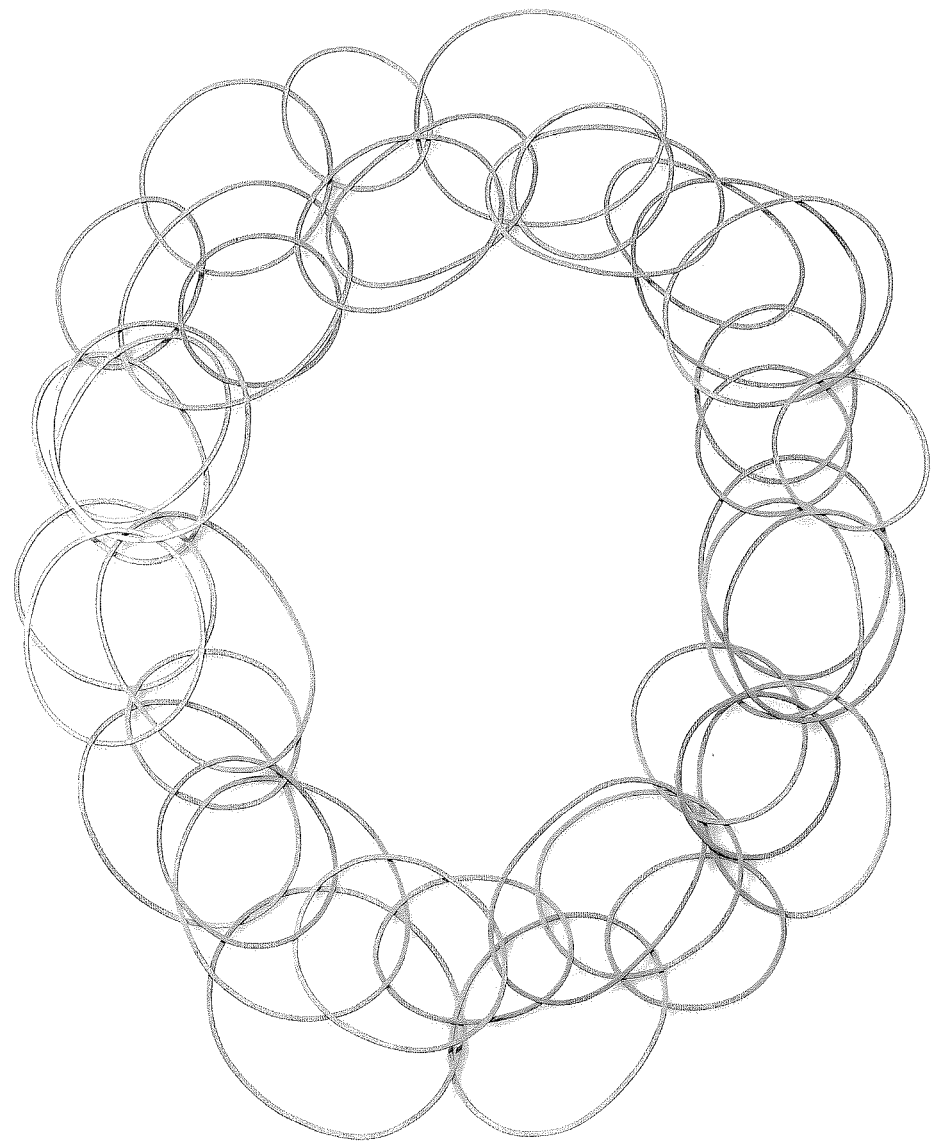
Het materiaal, goud, is ook beweeglijk. Het licht dat ervan af straalt en dat het reflecteert staat immers nooit stil. Historisch gezien roept goud beelden op van vervlogen tijden waarin vorsten pronkten in alsmaar kostbaarder gewaden en sieraden; tijden van fluwelen gewaden waar de schitterende gouden kettingen zo prachtig tegen afstaken. Goud, dat ideaal van de alchemie, van zuivere schoonheid en kostbaarheid, is ook zelf in beweging, met zijn gevarieerde en onverwachte schittering, zijn volmaakte glans die alle mogelijke stoffen versiert. En zoals ieder materiaal dat licht uitstraalt, werpt het ook schaduwen. Met zijn associaties met zuiverheid, goddelijkheid, zon en licht heeft goud in veel culturen grote cultstatus. Dit is een materiaal dat respect afdwingt, zowel voor de maker als voor de drager.

And then, the material, gold, also generates movement. The light it emanates and reflects is never immobile. Historically, gold harks back to that time of the royal powers of display, of wealth acquired, of velvet gowns with gold chains. Gold, that material of alchemy, of pure preciousness, moves in itself, with its always varying, unexpected glimmerings of a perfect sheen that adorns fabrics of all colours. And like every material that attracts light and plays with it, gold also casts shadows. Associated with purity, divinity, sun and light, in many cultures gold has great cult value. This is a material that commands respect, from maker and wearer alike.



MARIE-JOSÉ VAN DEN HOUT - 1985 collier strips achtdelig - Au [3] - 1985 necklace strips eight-piece - Au

GERDA SONDAG - 1985 collier strootjes negendelig - Au-Ta [4] - 1985 necklace straws nine-piece - Au-Ta



Met een naam gebaseerd op één zintuig, en drie andere zintuigen die geactiveerd worden in het dragen, legt dit werk een verklaring af over de zintuiglijke rijkdom van een stuk sieraadkunst, een rijkdom die eruit bestaat dat meerdere zintuigen gelijktijdig aangesproken worden, zoals de synesthesie in de poëzie. Deze synesthesie lijkt programmatisch voor het werk van Planteijdt. De figuur van de synesthesie plaatst het werk in een context die historisch specifiek is en toch hedendaags. De onregelmatige vormen van de grote schakels wijzen in die richting. Als een getekende versie van een oesterschelp suggereren de fijne gouden lijnen dat karakteristieke icoon van de barok. Volgens één van de vele verklaringen van de term 'barok' is de oesterschelp de naamgever.

With a name based on one sense, and three other senses involved in wearing it, this work makes a point about the sensual richness of a piece of jewellery when multiple senses are involved simultaneously, as the figure of synaesthesia in poetry. This synaesthesia seems programmatic for Planteijdt's work. It places that work in a context that is historically specific yet of our time. The irregularity of the large links points in that direction. Like a drawn version of an oyster shell, the fine gold lines suggest that quintessential icon of baroque art. According to one of its explanations, the very name 'baroque' is derived from that form.





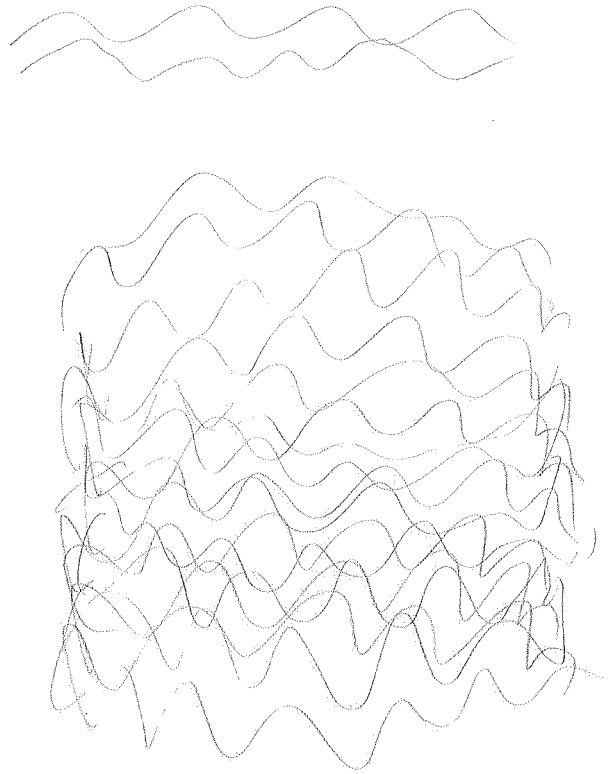


Niet al Planteijds werk is zo veelzijdig en synesthetisch. Eigenlijk staat *El olor de la vida* met zijn onregelmatige vormen nogal alleen in haar oeuvre. Precies daarom geeft het een ingang tot het resultaat van een carrière van meer dan vijfentwintig jaar. Het roept de barok op door zijn exuberantie, en tegelijkertijd brengt het die esthetiek in het heden. Want deze werken, van een tijdloze schoonheid, zijn tevens helemaal hedendaags. En dat is ook een kenmerk van de barok: de geschiedenis in het heden te plaatsen. Denk alleen maar aan Caravaggio's *Kruisiging van Sint Petrus* van 1600. Het aloude verhaal van de marteldood van Jezus' favoriete volgeling is met nadruk geplaatst in de straten van Rome rond de eeuwwisseling naar de zeventiende eeuw, met arbeiders die poseren voor de schilder, en er eerder verveeld dan pijnlijvend uitzien. Om dat voor elkaar te krijgen, om dat 'updaten' van de traditie tot stand te brengen, gebruikt Planteijdt een aantal esthetische strategieën die, tezamen genomen, haar werk karakteriseren. Ik ga hieronder verder in op drie daarvan: herhaling, beweging en oneindigheid. Dit zijn drie manieren om te handelen en te zijn – drie vormen van bestaan in de tijd.

Not all of Planteijdt's works are so versatile and synaesthetic. In fact, in its irregular shapes *El olor de la vida* stands quite alone in her oeuvre. Precisely for that reason it offers an entrance in the work of a career of over 25 years. In its exuberance, it recalls baroque art, yet it brings that aesthetic into the presence. For, of timeless beauty, these pieces of jewellery are at the same time very contemporary. And that, too, is a feature of baroque art: to bring history into the present. Think of Caravaggio's *Crucifixion of Saint Peter* from 1600. The old story of the martyrdom of Christ's favourite follower is placed in the popular streets of Rome at the turn of the seventeenth century, with workmen posing for the artist and looking quite bored, instead of in pain. To do that – to perform that act of 'updating' tradition – Planteijdt deploys a number of aesthetic strategies that, together, characterize her work. Here, I focus on repetition, movement, and infinity – three ways of acting and being, of existence in time and form.



duidelijke lijnen



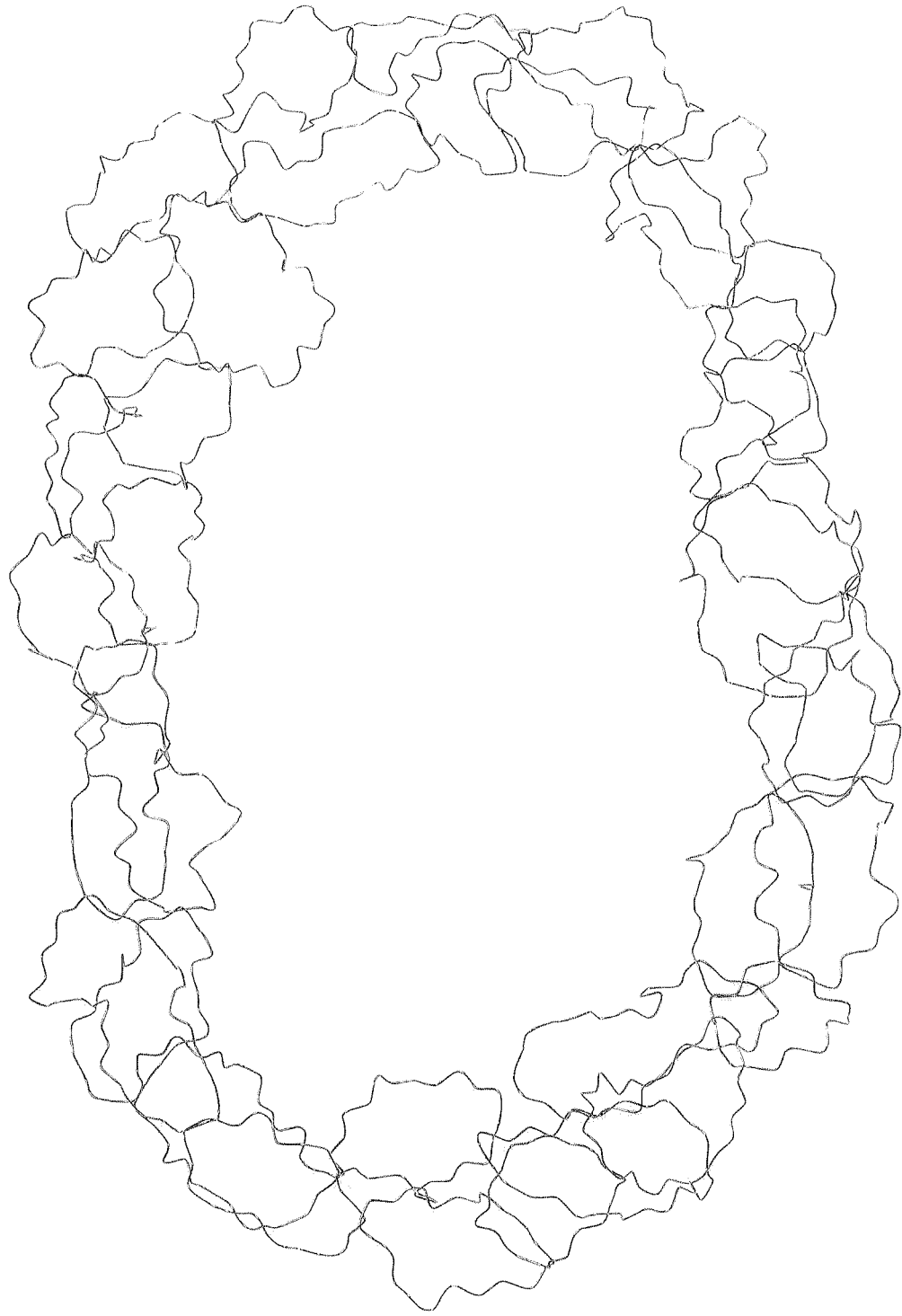
#### Herhaling

*El olor* bestaat uit een groot aantal schakels, die veel groter zijn dan de traditionele schakel waarvan ze zijn afgeleid, en met hun onregelmatige vorm herbergen ze het onverwachte binnen de herhaling. Wat zou een creatieve kunstenaar anders aantrekken in de sieraadkunst als het niet de herhaling was, die de vlucht van de verbeelding een halt toeroept? Herhaling is dus een belangrijk element in dit kunstzinnige oeuvre; de herhaling van de elementen en de herhaling in het gebaar, in het maken. Stel je een armband [2] (1981) voor, bestaande uit een reeks gouden vierkantjes of een collier van gouden vierkantjes, aan elkaar geschakeld, die de titel draagt *Vierkantjes* [3] (1981). Of een groot aantal kleine gouden plaatjes [4] (1982), verticaal naast elkaar opgesteld zodat ze een kraag vormen die doet denken aan de zeventiende-eeuwse kragen zoals we die kennen uit de barokke schilderkunst.

#### Repetition

*El olor* consists of a great number of links, rather oversized compared to the chains from which they are derived, and with their irregular shapes they harbour the unexpected within the repetition. What would attract a creative artist to the discipline of jewellery if it weren't the repetition that challenges the creative flight of the imagination? Repetition, then, is one element in the aesthetics of this artistic oeuvre; repetition of the elements, repetition of the act of making it. Imagine a bracelet [2] (1981) like a series of gold squares, or a necklace of gold squares, all linked together, called *Little Squares* [3] (1981). Or a great number of tiny sheets of gold [4] (1982), vertically disposed to become a stiff collar, reminiscent of the seventeenth century collars familiar from baroque painting.

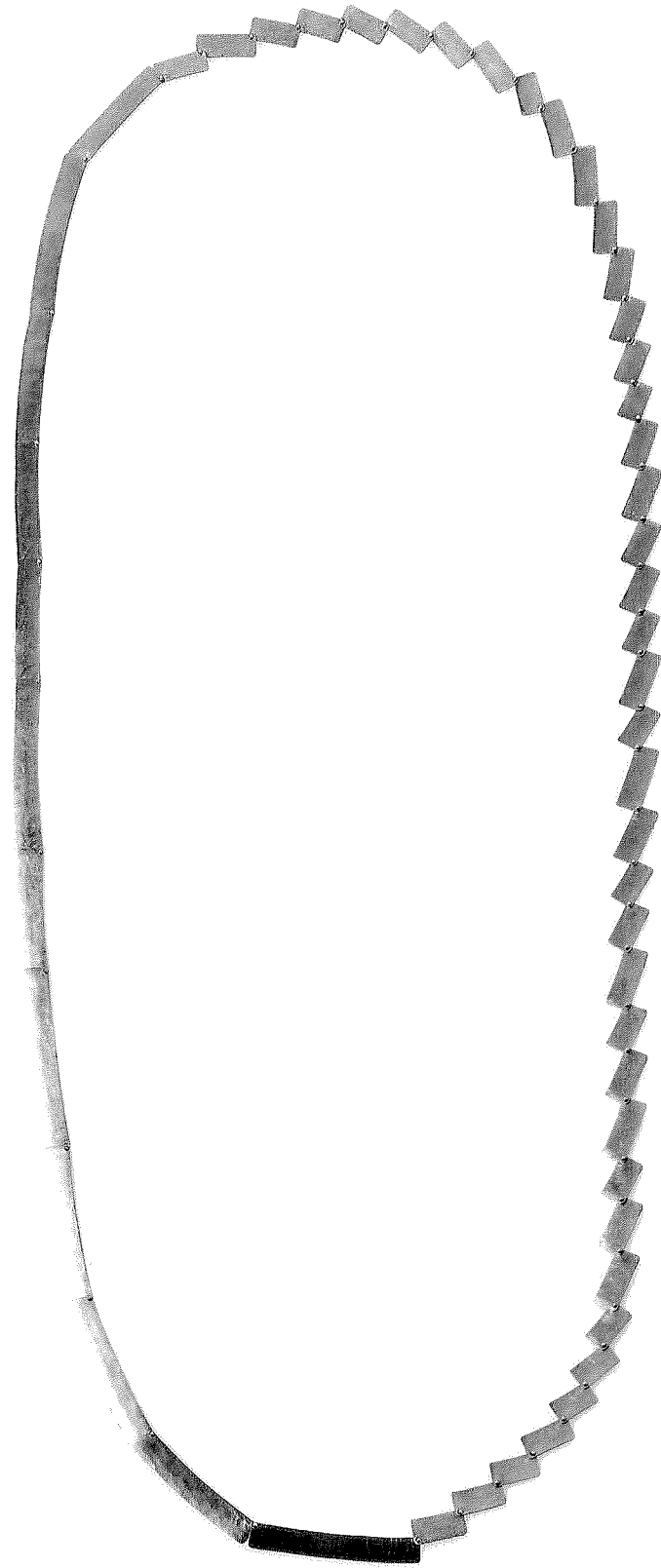




Planteijdt werkt niet altijd in goud. Zo heeft ze ook wel in papier gewerkt. Er is een compositie, een armband [5] (1982), van strips bruin karton die strak tegen elkaar aan zijn verbonden, en een collier [6] (1982) van soortgelijk materiaal. Deze stukken laten allebei zien wat voor unieke vorm tevoorschijn kan komen uit de eenvoudige handeling bestaande uit het strak aan elkaar rijgen van identieke stukjes materiaal, zodat ze ieder moeten vechten om hun plaatsje en elkaar opzij duwen. Of kijk naar de gelaagde stukken rijstpapier met rafelige randjes, opgerold tot een armband [7] (1985).

She doesn't consistently work in gold; some of her works are in paper. There is the composition, a bracelet [5] (1982), of strips of brown cardboard tightly assembled, and a necklace [6] (1982) of similar material. Both these pieces demonstrate the unique form that can emerge simply from stringing together a great number of identical pieces rather tightly, so that they each struggle for their space and push one another aside. Or the many layered pieces of rice paper with their frayed edges, rolled up to form a bracelet [7] (1985).





Herhaling is niet alleen te zien in het resultaat, de assemblages van identieke elementen of variaties op een bepaalde vorm. Herhaling is ook een aspect van de handeling die aan het maken te pas komt bij het werk van elke sieradenkunstenaar. Een lange ketting [8] (1985) bestaande uit reepjes goud, 56 cm lang in 8 strengen, staat voor, en bestaat dankzij, een oneindig aantal handelingen van hameren – een handeling die zowel plat slaat als glans veroorzaakt – en aan elkaar rijgen of schakelen. De kunstenaar moet er twee weken per exemplaar aan hebben gewerkt. De arbeid alleen al, de roes van de herhaalde handeling, steeds weer, en de droomachtige activiteit kenmerken wat het betekent een sieradenkunstenaar te zijn. Een ketting [9] (1986) van een groot aantal strengen grote gouden schakels, plat deze keer, vooronderstelt eindeloze handelingen van walsen, hameren en verbinden van de schakels, elke schakel met liefdevolle aandacht verzorgd, dan bijeen gebracht met de andere.

Repetition is not only visible in the result, the assemblage of either identical elements or variations of a certain form. It is also an aspect of the act of making that is part and parcel of the jeweller's art. A long necklace [8] (1985), consisting of strips of gold, 56 cm long and in 8 strings, represents so many acts of hammering, an act that both flattens and polishes, then chaining together that the artist must have spent two weeks to make one each. The sheer labour, the soothing effect of the repeated act, and the dreamy activity characterize what it means to be an artist jeweller. A necklace [9] (1986) consisting of many strings of large gold links, flat this time, involves innumerable acts of rolling, hammering, and assembling the links, each one cared for with loving attention, then brought together with the others.





collier goud  
 heel lang  
 vlak-zichtig (runderlijk  
 een kist vol )  
 omgepakt met beschilderd papier.

papier stijft  
 goud blijft over op den duur  
 verpaste schikt

propje papier op goud gelegd  
 (heel lange leiding)

gouden lippen inpakken met papier

goud is de spanning  
 de kern

papier is kwetsbaar

miserieën is het kwetsbare het mooiste,  
 levendigste warmste wonderolste

miserieën blijft het goud het wonderolste  
 het papier stijft het goud blijft kwetsbaar onder licht

5

Modernistische kunstenaars zijn vaak geobsedeerd door herhaling. Neem Agnes Martin (1912-2004), die haar leven lang potlood of kwastje op papier, muur of canvas zette om kleine teken-tjes te maken. Zij beschouwde zichzelf als een abstracte schilder. Als we Planteijds werken als objecten beschouwen zouden ze ook voor abstract kunnen doorgaan, toch? Nee, eigenlijk niet; helemaal niet zelfs. Het is de speciale status van sieraden dat ze een herkenbare vorm moeten hebben. De werken zijn niet of zelden representaties, uitbeeldingen van iets. Maar ze hebben de neiging de vorm aan te nemen van het lichaamsdeel waar ze op gedragen moeten worden: hals, arm, vinger. Herhaling heeft dus niet dezelfde functie en betekenis in alle kunstvormen. De werken van Planteijdt zijn altijd in een tussenstadium, opgeschort tussen wat ze zijn en hoe ze gedragen worden, terwijl de tekens die bij herhaling gezet worden door kunstenaars als Martin altijd blijven wat en waar ze zijn. En terwijl dit het geval is voor alle draagbare sieraden, brengt Planteijdt dit balanceren in de werken zelf met grote nadruk naar voren. Dit is wat deze in permanente beweging zet.

Many modernist artists are obsessed with repetition. Agnes Martin (1912-2004), for example, spent her life putting pencil or brush onto a support in order to make tiny marks on it. She considered herself an abstract painter. Taken as objects, Planteijdt's works would also qualify as abstract, or would they? Actually, they wouldn't; not at all. This is the special status of form in jewellery in that it necessarily has a recognizable shape. The pieces are not, or seldom, representations, but they tend to take the shapes of the body part on which they are to be worn: neck, arm, finger. Repetition, then, does not have the same function and meaning in all art. The works of Planteijdt are always suspended between what they are and how they are worn, while the marks repeatedly made by artists such as Martin remain invariably what and where they are. And, while this is the case of all wearable jewellery, Planteijdt foregrounds this hovering in the works themselves. This sets them in perpetual movement.



collier ofmband

↓  
 platte en opstaande cirkels  
 rosh collier  
 gevormen - solderen  
 in zilver of goud

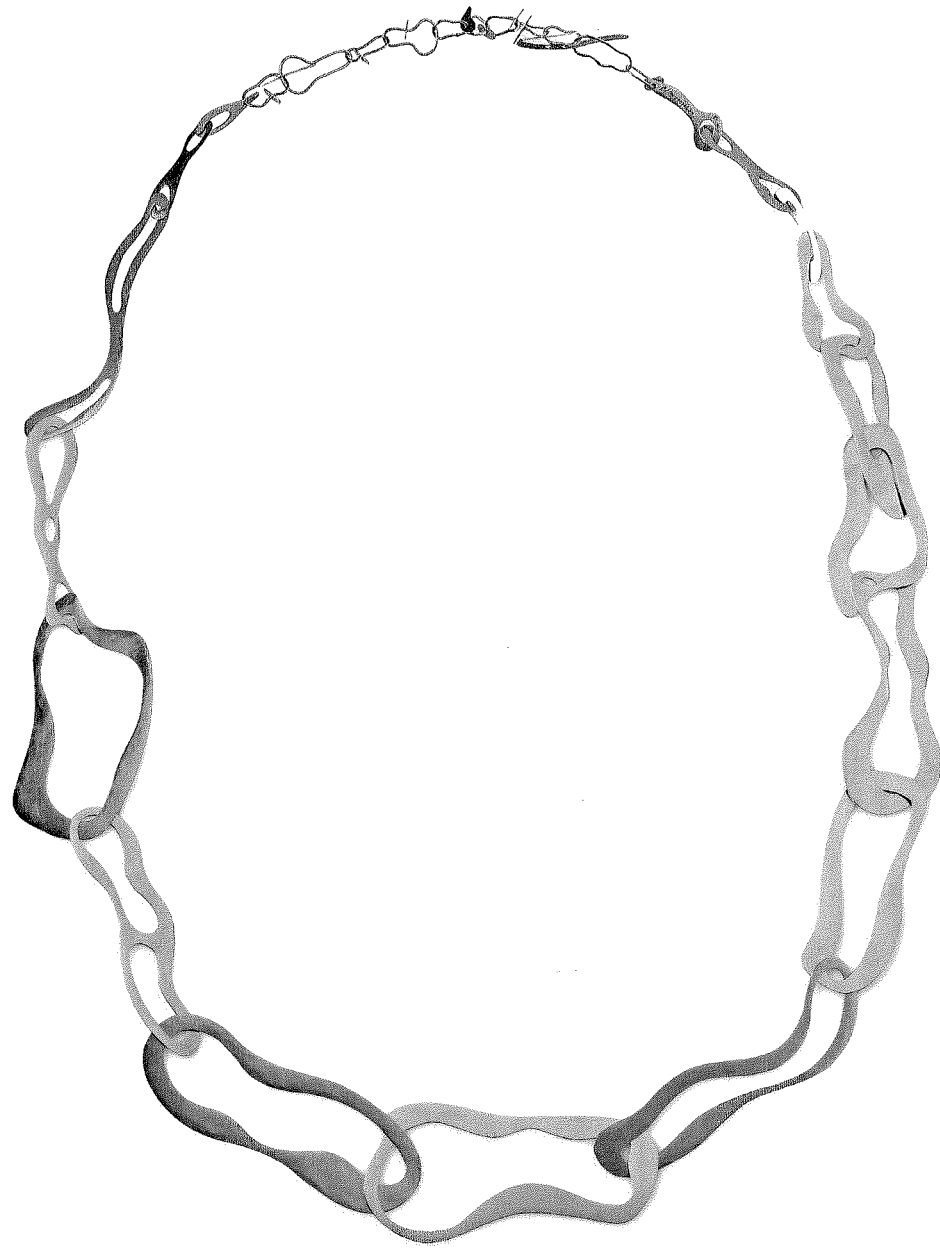
### Beweging

Beweging is nadrukkelijk zichtbaar in de verschillende manieren waarop we de werken kunnen zien. Er is een spectaculair en naar ik meen belangrijk verschil tussen een Planteijdt in de galerie, in de lucht hangend of, vooral, plat in een vitrine, en hetzelfde stuk wanneer het op het lichaam gedragen wordt. Dit is per definitie het geval voor alle draagbare sieraden. Maar deze kunstenaar maakt van dat principe een esthetisch punt. Bekijk bijvoorbeeld haar ketting [10] uit 1987 van gebogen lijnen in platte goudstukken. Op een tafel uitgesteld krijgt het een vorm die doet denken aan de schoppen kaart, of van een leeg medaillon. Rond een hals gedragen reflecteert het naar gelang de beweging het licht, en is het nooit in zijn geheel zichtbaar van alle kanten tegelijk. Daardoor wordt het een totaal ander object; het verandert van tekening in sculptuur.

### Movement

Movement is first of all visible in the different forms of seeing the works. There is a spectacular and, I think, important difference between a Planteijdt work on display in a gallery, hung in the air or flat in the display case, or worn on a body in movement. While this is the case by definition with all wearable objects, this artist uses that principle to make aesthetic statements. Consider her 1987 necklace [10] of curved lines, in flat gold. When displayed on a table it makes a shape, reminiscent of the figure of a spade in card games, or of a medallion that remains empty. On a real neck, it sends back the light according to movement, and it is never visible from all sides at the same time. Hence, it becomes a totally different object, transformed from drawing into sculpture.

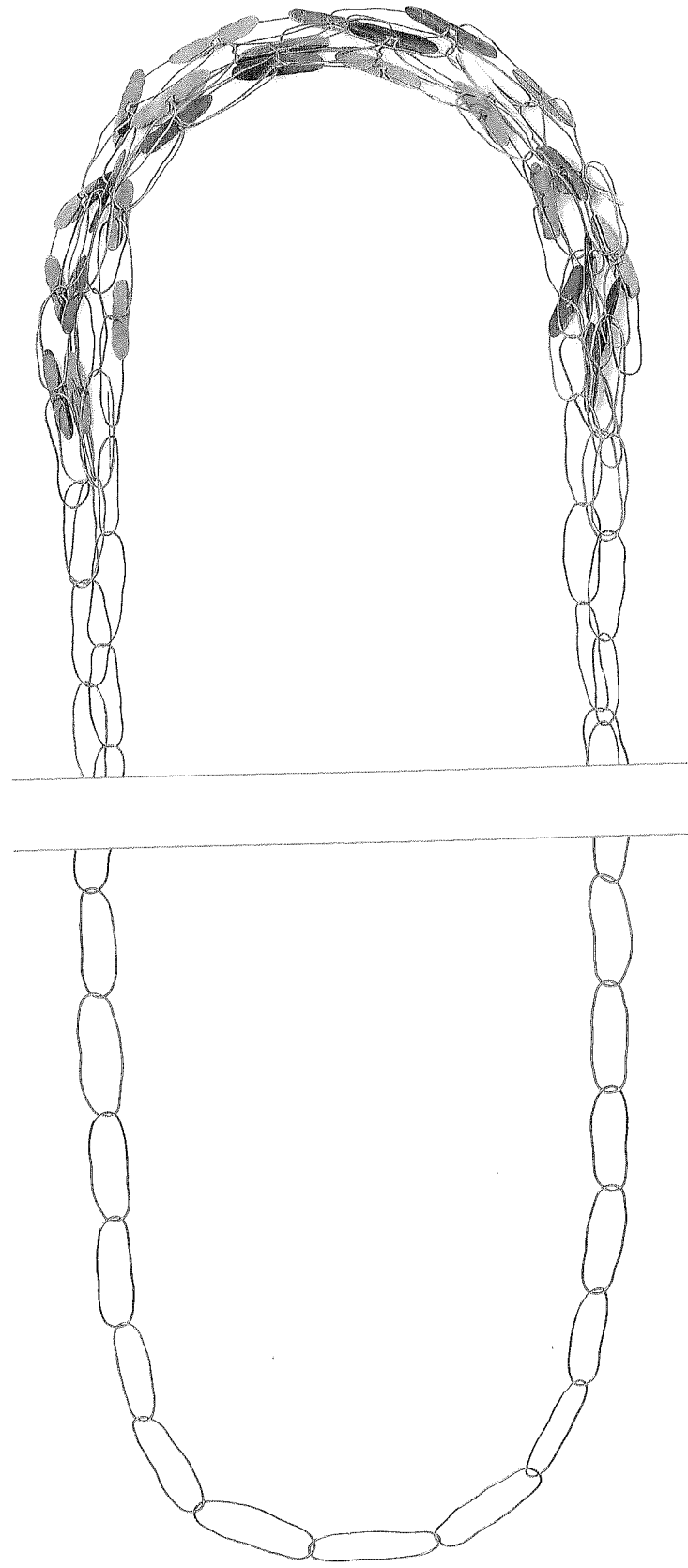




Op een vergelijkbare manier lijkt de ketting [11] van 1983 bestaande uit gouden reepjes die midden in iedere lengte aan elkaar verbonden zijn, zodat de uiteinden van de strips naar buiten wijken, volmaakt symmetrisch als we hem zien op een plat oppervlak. Eenmaal gedragen wijken de lijnen verder van de binnenste cirkel weg, of komen juist dichterbij, naar gelang de beweging van het lichaam. Bovendien werkt de beweging naar buiten sterker aan de zijkanten van de hals, en minder in de beweging naar beneden. En doordat het materiaal niet flexibel is gaat de vorm achter in de nek een beetje opstaan. De armband [12] van 1988 lijkt op een rij abstracte figuren die lopen van links naar rechts, wanneer het hogere uiteinde rechts is, of omgekeerd. Rond een pols en onderarm gedragen gaat de armband er totaal anders uitzien, en gaan de lijnen, nu horizontaal, lijken op slangen of linten.

Likewise, the necklace [11] from 1983 of gold strips that are tacked together in the middle of each length, so that the ends move outwards, looks perfectly symmetrical on a flat surface. Once worn, the receding lines are closer or farther removed from the inner circle according to body movements. Moreover, the move outwards works more strongly on the sides of the neck, less so on the downward end of the oval. And due to the inflexible material, in the back of the neck the form stands up a bit. The bracelet [12] from 1988 looks like a row of abstract mannequins walking from left to right, when the higher part is on the right, or *vice versa*. When surrounding a wrist and forearm it becomes entirely different, the lines, now horizontal, are like snakes or ribbons.



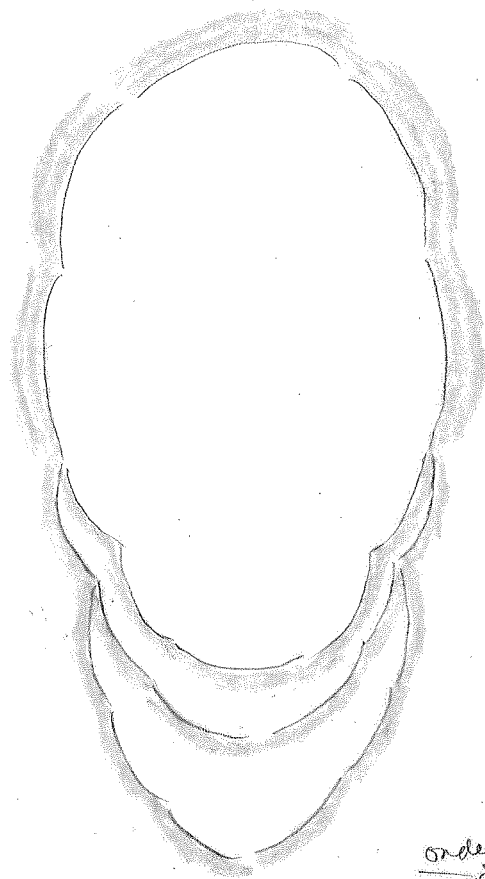


Vormen worden getransformeerd, of verdwijnen zelfs, wanneer het werk gedragen wordt. Ze doen afstand van hun autonomie en onderwerpen zich aan de drager, die ze versieren. Zo verliezen de schakels van de ketting [13] van 1986 hun cirkelvorm en gaan door elkaar lopen, met tot gevolg een formele exuberantie die het reflecterende licht dat het materiaal van zich afstoot, doet schitteren. Dit effect komt nog nadrukkelijker naar voren als verschillende materialen en maten worden gebruikt, zoals in *Drie mannen* [14] (1998). Dit werk kan worden uitgesteld met één van de drie strengen in het midden, alsof twee van de 'mannen' van elkaar gescheiden worden door een derde. Maar je kunt het zo niet dragen; de drager moet kiezen wat hij aan de voorkant wil, de grote of de kleinere schakels. Dit maakt heel veel uit voor het effect.

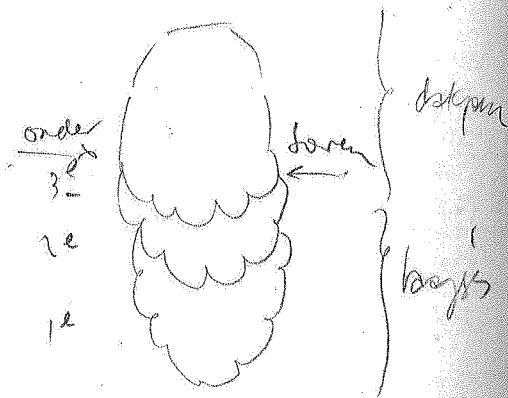
Shapes are transformed or even disappear when the piece is worn. They give up their autonomy and become subservient to the wearer, whom they adorn. Thus, the 1986 necklace [13] loses its circular form and becomes more tangled, with a formal exuberance emerging that scintillates the reflecting light off of the material. This effect is even more pronounced when different materials and sizes are used, as in *Three Men* [14] (1998). This piece can be displayed with one of the three strings in the middle, as if to separate two of the 'men' by a third. It cannot be worn like that; the wearer has to choose between putting either the smaller or the larger links in the front. The effect is very different.







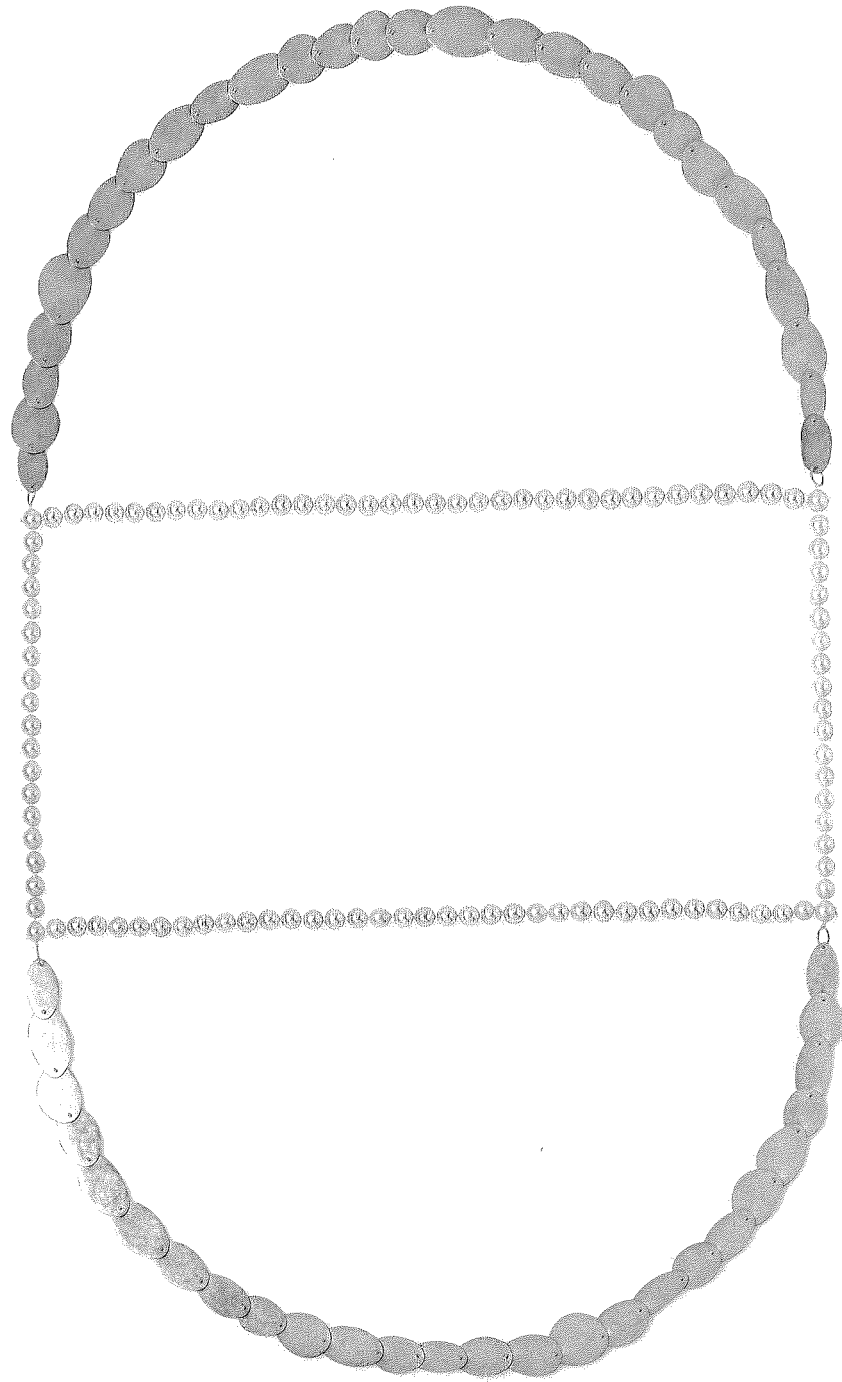
drie huffen  
 onderste laag  
 2,5w. doorschijn  
 met de bovenste  
 goudkleurige versiering



De kunstenaar is vanaf een bepaald moment titels aan haar werken gaan geven die het gewilde spel met verandering en beweeglijkheid nog meer benadrukken. Dit is een ketting van 1996 van goud in verschillende kleuren en heet *De zichtbare vrouw* [15]. Die titel legt de nadruk op het effect dat het heeft als het om de hals van een vrouw ligt. Het werk drukt een zekere bescheidenheid uit door middel van de wilde verzameling schakels, op zijn beurt deels weer veroorzaakt door de verschillende afmetingen daarvan. Toch ziet de vrouw die hem draagt er glorieus 'zichtbaar' door uit – het werk vraagt aandacht voor zichzelf, juist door die aandacht genereus te geven aan de vrouw.

The artist has taken to give titles to her works that confirm the voluntary play with transformation and mobility. This, a 1996 necklace of gold in different tints is titled *The Visible Woman* [15], a title that foregrounds what is indeed the work's primary effect once put around someone's neck. It preserves a certain modesty, due to the wild arrangement of the links, in turn partly due to their different sizes. Yet, it also makes the woman who wears it look gloriously 'visible' – it attracts attention to itself, which it then generously bestows on the wearer.

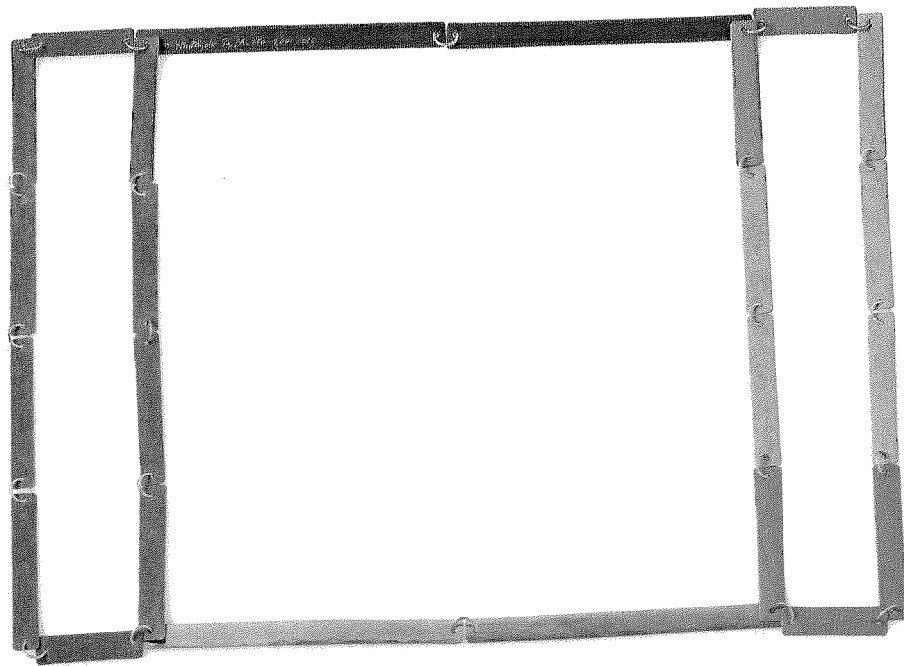




Hoewel al haar werk driedimensionaal is, kunnen sommige werken ook de illusie van een fictieve, andere driedimensionaliteit geven, die als het ware over de 'echte', materiële driedimensionaliteit is heen gelegd, zodat deze weer bijzondere nadruk krijgt. *Zomerkleed* [16] van 1998 bestaat uit vijf kromme strips van een paar centimeter, aan elkaar geschakeld, met aan de onderkant drie rijen van vijf heel dunne dubbele vierkantjes bestaande uit langwerpige lussen. Het werk lijkt een hals nodig te hebben, een lichaam om het te dragen, maar zelfs op een plat vlak uitgestald suggereert de ronding van die onderkant, dat deze overeind komt, en dus drie dimensies. Tegelijkertijd doen de ongelijke lijnen van dunne gouden draden waar die vierkantjes uit bestaan, doordat ze door smalle dunne ringetjes aan elkaar zijn geschakeld, denken aan een bloemenhart. Elke keer dat ik naar dit werk kijk is het weer anders, en toch blijft die etherische finesse van de zomer bestaan in alle 'versies'.

Although all of Planteijdt's works are three-dimensional, some works can also give the illusion of a different kind of three-dimensionality, which is really a change of form. *Summer Dress* [16] from 1998 consists of five curved strips, each of them a few centimetres, linked together with, on the lower part, three rows of five very thin double squares made of loose loops. The work seems to invite a neck, a body to wear it, but even when displayed flat the round curve of that bottom part suggests an illusory three-dimensionality super-imposed, as it were, on its 'real' material one, which is thereby further enhanced. At the same time, the uneven lines of the thin gold threads constituting the squares, linked as they are by small thin rings, suggest the heart of flowers. Each time I look at this work it is different, yet always keeping that ethereal finesse of summer.





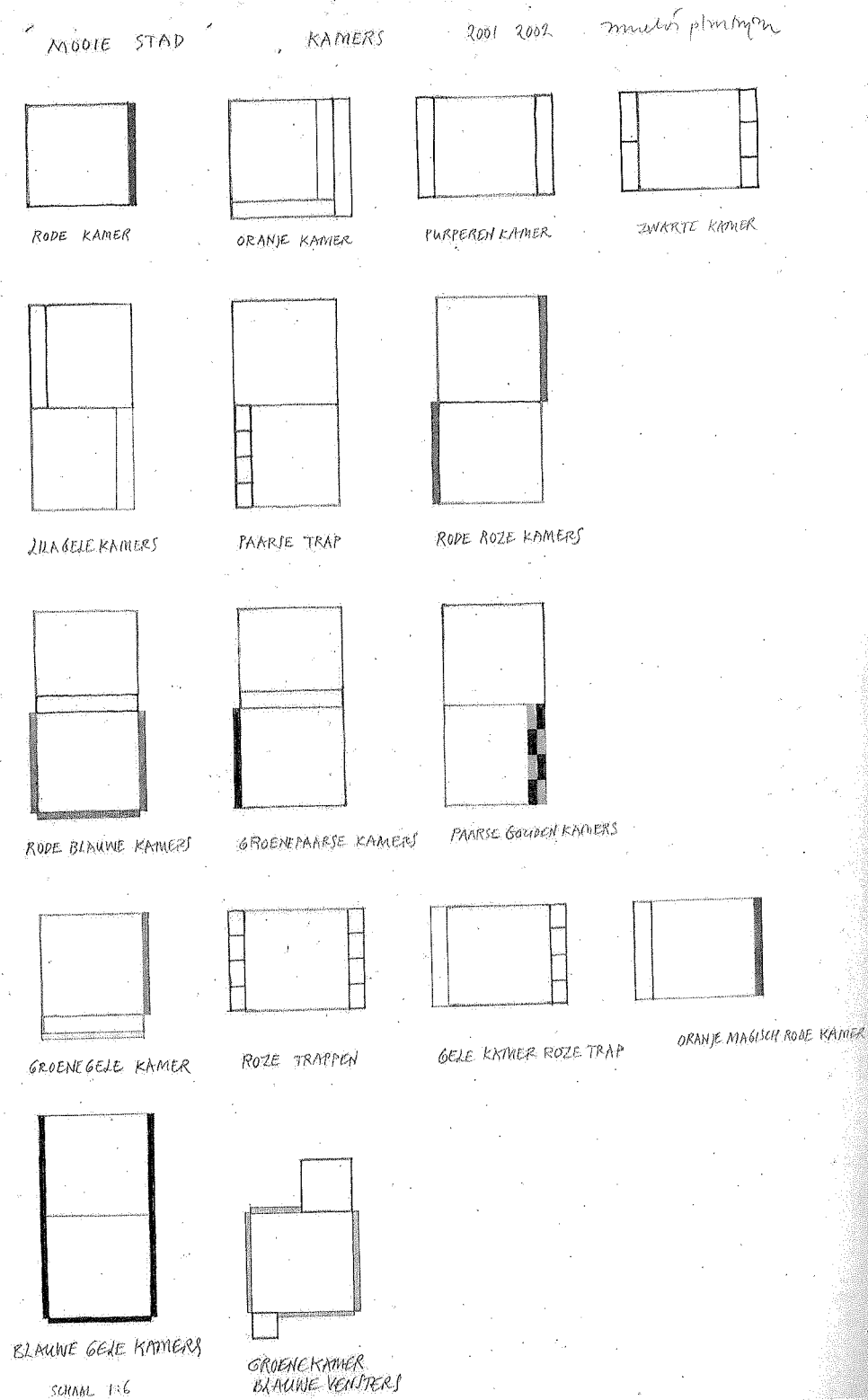
De beweeglijkheid van vorm is dan ook een kunstzinnig principe van Planteijdt's werk. Het is geen toeval dat haar recentere werk, begonnen rond de eeuwwisseling, ook de meest spectaculaire transformaties laat zien tussen uitgestald autonoom object en gedragen sieraad. De titel van de serie is *Mooie stad*. De titel verwijst het duidelijkst naar de objecten in rust, wanneer, uitgestald op een plat vlak, vormen ontstaan van plattegronden van gestileerde ruimten, misschien huizen. *Paarse lanen* [17] en *Roze huis* [18] bijvoorbeeld, beide van 2000, stimuleren fantasieën van ideale huizen met zoete, eetbare wanden (de parels) en vrolijke, halfcirculaire tuinen. Andere werken uit deze groep lijken zelfs op de plattegrond van een prachtig park achter een paleis, zoals *Blauwe zaal* [19] van 2000, of op een modernistisch gebouw, zoals *Paarse trap* [20] uit 2001.

De onmogelijkheid de vormen van de uitgestalde werken in stand te houden is soms zo nadrukkelijk dat je wel gedwongen wordt je alvast voor te stellen hoe de scherp gedefinieerde vormen gaan verdwijnen zodra je het werk oppakt, laat staan draagt. Dit is heel nadrukkelijk, bijvoorbeeld, in *Rode roze kabinetten* [21] van 2005, waar de kleinere vierkanten in de bovenhoek van de grote niet te handhaven zijn.

The mobility of form, then, is an artistic principle of Planteijdt's art. The most spectacular transformation of objects between display and wearing is the series *Beautiful City* from 2000 onwards. The title refers most clearly to the objects in repose, when, on a flat surface, they look like floor plans of stylized spaces, perhaps houses. *Purple Lanes* [17] and *Pink House* [18] for example, both from 2000, induce fantasies of ideal houses with sweet, edible walls (the pearls) and cheerful, semi-circular gardens. Other works from this series look even like the floor plan of a beautiful public garden behind a palace, such as *Blue Hall* [19] from 2000, or of a modernist building, like *Purple Stairs* [20] from 2001.

The impossibility to keep the shapes as they are exhibited is sometimes so obvious from the flat display itself, that one is compelled to imagine already how the sharply defined shapes disappear as soon as one touches, let alone wears the work. This is very clear, for example, in *Red Pink Cabinets* [21] from 2005 where the smaller squares on top of the larger one cannot be maintained. The same holds for *Blue Green Land* [22] from the same year, where the central square is surrounded by pieces of 'land' of irregularly attached strings of strips.





Hetzelfde geldt voor *Blauwe groene land* [22] van hetzelfde jaar, waar een centraal vierkant omgeven wordt door stukken 'land' van ongelijk aangehechte reeksen strips.

Deze werken zijn totaal anders om de hals van een drager. Dan verliezen ze hun vierkante of rechthoekige strenge vormen en worden rond. De verandering is absoluut; de vorm in uitstalling is helemaal verdwenen, alsof die ondergronds gegaan is, om een nieuwe vorm in een andere schaal op te leveren. Geen huizen meer maar halzen van levende lichamen zijn nu de ondergrond. Deze radicale verandering is een significante artistieke uitspraak. Door de werken zo te maken en dan zo te tonen brengt Planteijdt met nadruk de notie naar voren dat de werken *zowel* autonome kunstwerken zijn als ook draagbare ornamenten, alsof de kunstenaar wilde benadrukken dat deze twee eigenschappen wezenlijk één zijn. Zo zegt Planteijdt door middel van haar werken hoe ze de functie van kunst in de wereld ziet.

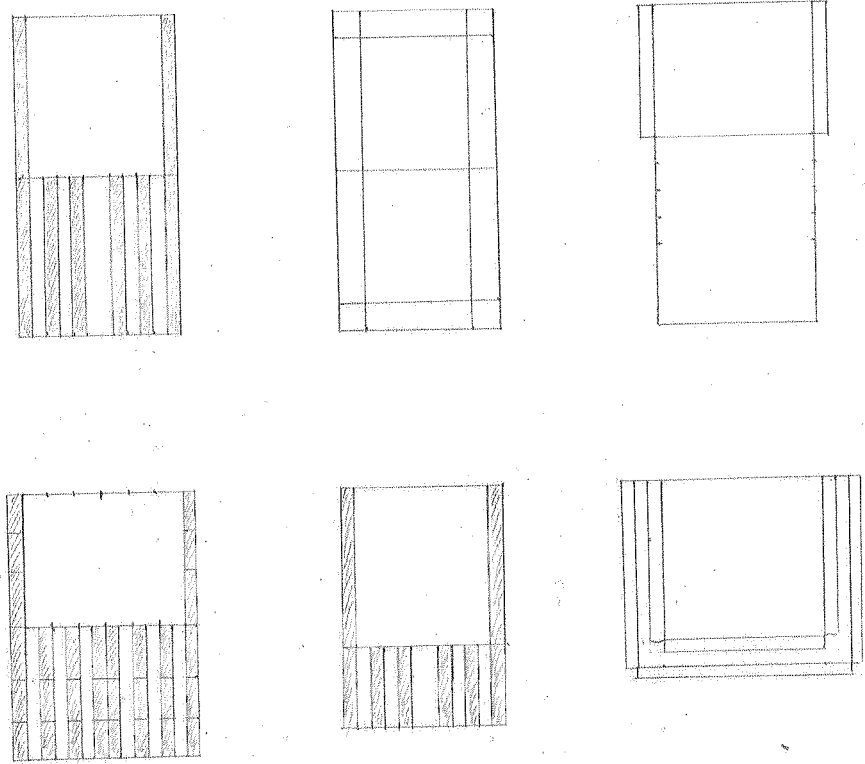
All these pieces are completely different when hanging on a wearer's neck. Then they lose their square or rectangular, austere shapes and become round. The transformation is absolute; the display shape is entirely lost, as if gone underground, to yield to a different shape in a different scale. No more houses but necks of live bodies are now the support. This radical transformation is a significant artistic statement. By making and then presenting the works in this way, she foregrounds the notion that the works are *both* autonomous artworks *and* wearable ornaments, as if the artist wished to foreground the two qualities as one and the same. The transformation within the work according to its mode of existing is the point about the mobility of art objects in general. According to their context, framing, or use, they change drastically, while also preserving the same identity. Planteijdt, thus, makes a statement about the function of art in the world.





misture(?) woodbruin  
 senilla zeel  
 malaga zeelbruin  
 toscane woodbruin  
 midian bummer  
 duo wood zwart

85-90cm ombrek



Oneindigheid

Planteijdt's werk legt nog een verklaring af, en ook die is inherent aan sieraadkunst als discipline in de beeldende kunst. Het gaat nu om de gevolgen van de cirkelvorm van ring, armband of halsketting. Anders dan bij tekenen of schilderen, waarbij de randen van het papier of canvas een inkadering en uitsnijding met zich meebrengen, hebben zulke ronde werken geen begin en einde. Dit aspect brengt een oneindigheid met zich mee die ook al in de beweging zat, die alleen arbitrair stop gezet kan worden, alsook in de herhaling, die alleen ophoudt als de kunstenaar besluit dat er genoeg schakels, strips, of stukjes zijn. Oneindigheid is ook een eigenschap van de vormen van de elementen waaruit de werken bestaan. Schakels, cirkels of vierkanten hebben gemeen dat ze geen ingang in het bestaan bieden die onherroepelijk naar een uitgang aan de andere kant leidt. Ze zijn er gewoon, en door de vormen zo dikwijls in grote aantallen te herhalen, wordt oneindigheid gesuggereerd. Dit doet zich voor, bijvoorbeeld, in de grote assemblages [2] en [3] of in de wilde gehelen [15]. Die geven aan, dat de elementen letterlijk ontelbaar zijn, niet geteld kunnen worden, en dat een poging ze te tellen zinloos zou zijn. De overvloed van elementen is een

Infinity

There is yet another point that Planteijdt's work makes, and that is bound to jewellery as a discipline in art. This is a consequence of the form of the circle: bracelet, ring, or necklace. As distinct from drawing or painting, always delimited by the edges of paper or canvas, such pieces have neither beginning nor end. This aspect entails an infinity that is also in the movement, which is only stopped arbitrarily, as well as in the repetition, which only stops when the artist decides there are enough links, bars, or strips.

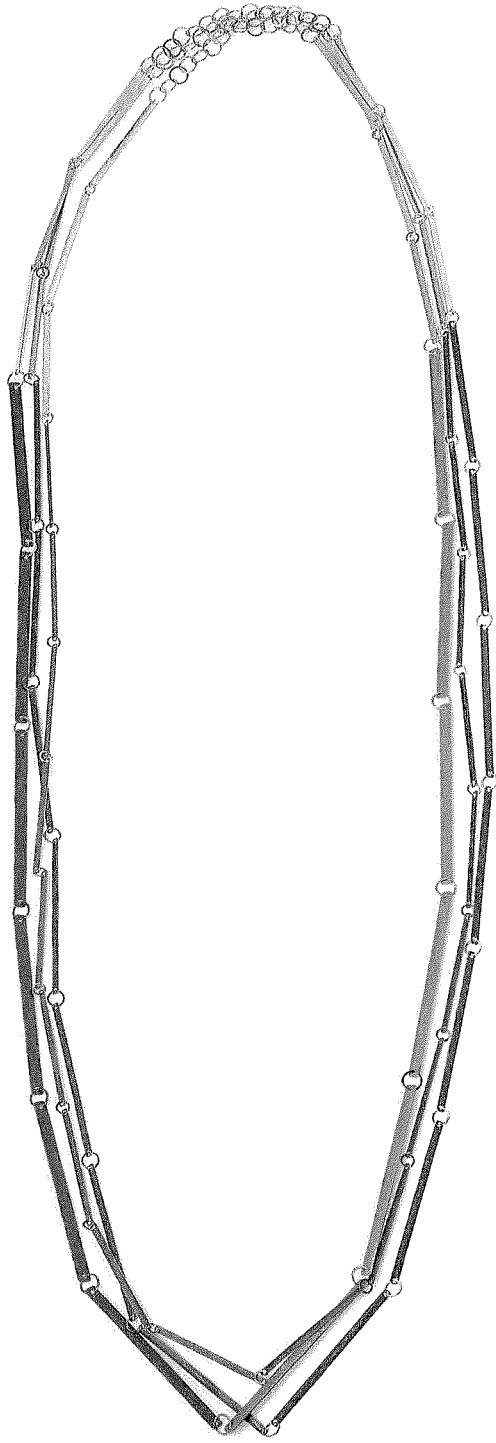
Infinity is also a feature of the shapes of the elements out of which the works are made. Links, rounds, or squares all lack that entrance into existence that inexorably leads to an exit at the other end. They are just there, and by so often repeating these shapes in large numbers, the infinity is additionally suggested in the large [2+3] or messy assemblages [15]. These suggest that the elements cannot be counted, and that trying to do so would be futile. The abundance of elements is a mode of pointing to infinity, while at the same time giving that sense of luxurious fullness many of the works convey.



68

69



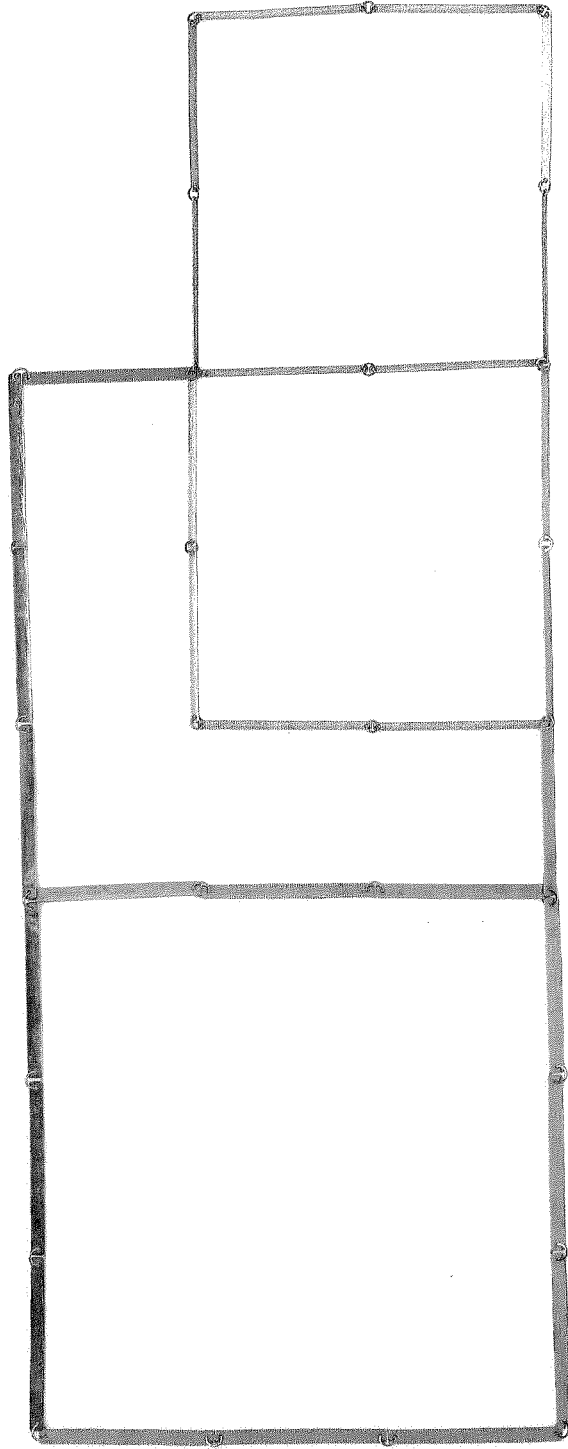


manier om naar oneindigheid te verwijzen, terwijl die overvloed tegelijkertijd dat gevoel van luxueuze volheid geeft, dat veel van de werken bieden.

Maar oneindigheid speelt nog een heel andere rol. En dat brengt me terug naar het idee waar ik mee begon, dat Planteijdt's werk gezien kan worden als hedendaagse barok. Neem om te beginnen *Je désire vivre au bord de la mer* (*Ik verlang te leven aan de rand van de zee*) [23], een werk van 2007 dat net als sommige andere werken uit *Mooie stad* – zoals bijvoorbeeld *Rode rivier* [24] (2007) of *Rode jaren* [25] (2004) – kleur gebruikt. Het werk bestaat uit een 'strand' en een 'zee', rijen platte strips in verschillende pasteltinten, en rijen blauwe kralen. Net als in het geval van *Drie mannen* zal de drager moeten kiezen welke kant – zee of strand – voor of achter hangt, met alle gevolgen van dien voor het visuele effect. Het is een 'oneindig' werk omdat het probleem dat het stelt, hoe het te dragen, niet op te lossen is: je kunt uiteindelijk niet aan de rand van de zee leven met dit werk. De willekeur van de keuze die je moet maken stelt de oplossing van dat probleem voor: waarneming, dus ook kijken is een vorm van selectie.

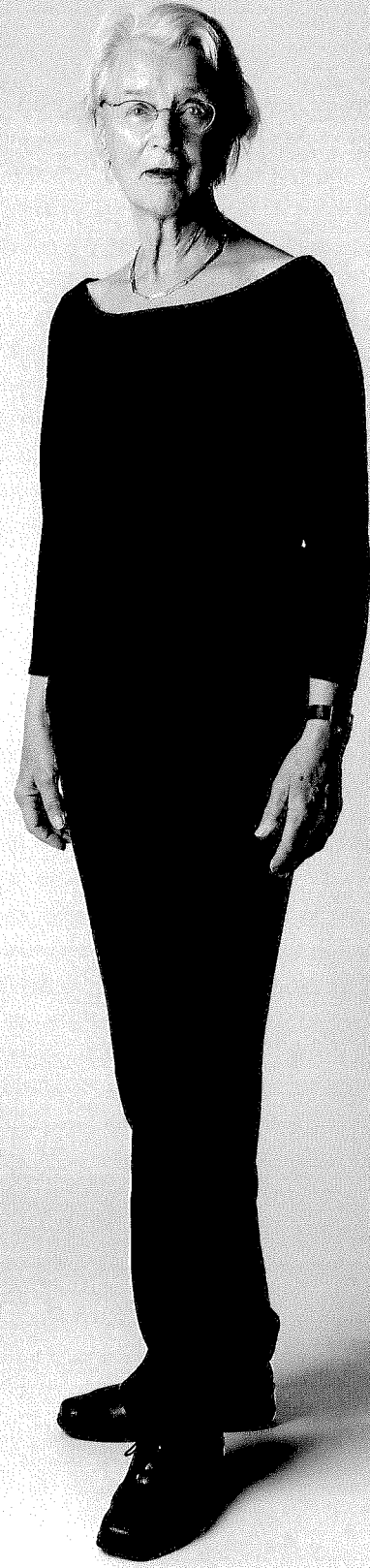
But infinity plays yet another role. And this brings us back to the idea with which I began, of Planteijdt's work as contemporary baroque. Let me begin with *Je désire vivre au bord de la mer* (*I desire to live at the shore of the sea*) [23] a work from 2007 that, like many other works from the *Beautiful City* series, such as, for example, *Red River* [24] (2007) or *Red Years* [25] (2004) uses colour. *Je désire* consists of a 'beach' and a 'sea', rows of flat strips in a variety of pastel colours, and rows of blue beads respectively. As in the case of *Three Men* the wearer will have to choose which side – sea or beach – to hang in front or in back, with all the consequences this choice has for the visual effect. It is an 'infinite' work because it poses a problem – how to wear it – for which no solution exists: it is not possible, after all, to live at the edge of the sea, according to, and with this work. The arbitrariness of that choice you have to make proposes the solution that perception, including looking is a form of selection.

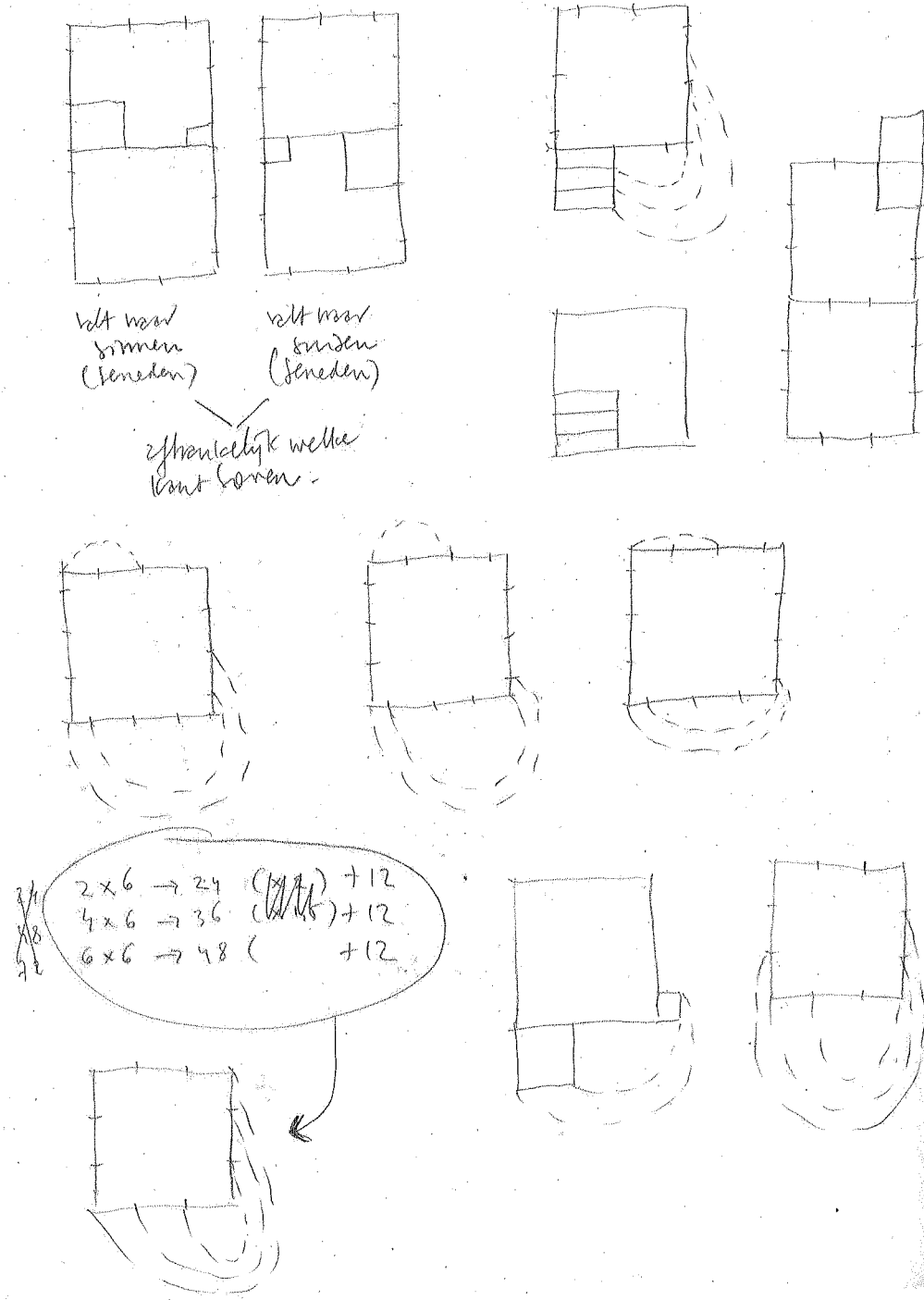




In barokke kunst zijn de grillige vormen niet simpel ornamenteel; ze stellen het begin en einde van representaties ter discussie. Een belangrijk aspect van die problematiek is de relatieve afmeting. In de schilderijen van Caravaggio wordt het beeld vaak afgesneden, alsof het kader niet genoeg ruimte bood aan de figuren. Dat is uiteraard een misleidende interpretatie. Niets zou gemakkelijker zijn dan de schaal van de figuren aan te passen aan de afmeting van het doek. In plaats daarvan heeft de schilder ervoor gezorgd dat de schaal onnavolgbaar is, zodat geen enkele positieve beslissing over de maat van de uitgebeelde scène genomen kan worden. Zo zou de toeschouwer naderbij kunnen komen, zelfs het beeld binnengaan, de zorgvuldig geschilderde stoffen voelen van de kleren die de figuren dragen, en zich de geur van hooi, vuur of vermoeide lichamen inbeelden. Deze synesthetische schilderijen werken zo effectief doordat ze de schaal van de voorstelling in het midden laten.

In baroque art, the irregular forms are not simply ornamental; they challenge the beginning and ending of representations. Scale is an aspect of this problematic. In Caravaggio's painting, the image is often cropped as if the frame did not have enough space for the figures. This is, of course, a misreading of the paintings. Nothing would be easier than to adapt the scale of the figures to the size of the canvas. Instead, the painter sought to make scale unreadable, to preclude any positive decision about the size of the represented scene. Thus, the viewer could approach, even enter the image, almost feel the meticulously rendered fabrics of the figures' clothes, and imagine the smell of hay, fire, or tired bodies. These synaesthetic paintings are so effective because they leave scale undefined.



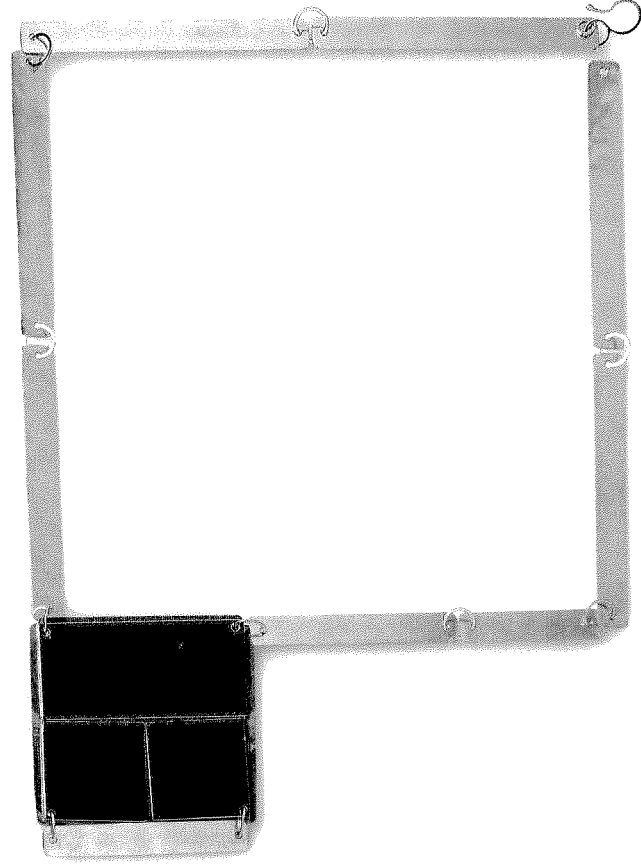


Die onduidelijkheid, onzekerheid of dubbelzinnigheid van schaal zien we ook in Planteijdt's werk. Het is bijvoorbeeld te zien in het verschil, nu niet tussen uitgestalde en gedragen werken, maar tussen het werk gezien van veraf of van dichtbij. Het gevolg hiervan is een transformatie van de afmeting, vorm en oppervlakte tegelijk. Het verschil tussen ver en dichtbij is niet relatief maar radicaal. Van een afstand verdwijnt de beweging en blijft slechts een plat vlak zichtbaar; van dichtbij wordt het beeld turbulent. Denk maar aan de zee: een glimmend blauw oppervlak verandert in een bruinachtig, groenig spektakel van golven en wit schuim. Zelfs de stilte verandert in lawaai, met het geluid van de golven en de wind net zo onregelmatig als de vormen die ze in het water maken. Of stel je de Niagara watervallen voor in Canada. Van veraf zie je alleen maar een onbeweeglijke muur van water, die een buitengewoon mooi landschap vormt. Als je binnenin de grot staat, achter de muur van water, dan zie je in de donderende massa's water een enorm indrukwekkende hoeveelheid die met het oneindige van zijn massa pronkt.

This wavering – unclarity, uncertainty or ambiguity – of scale is also at stake in Planteijdt's work. It shows in the difference, this time not between displayed and worn piece but between the piece seen either from afar or from close by. This entails a transformation of scale, surface, and form, all at once. The difference between far and close is not relative but radical. Afar, movement disappears and a flat sheet emerges; close up, the image becomes turbulent. Imagine the sea: a shiny blue sheet turns into brownish, greenish waves and white foam. Even silence turns noisy, with the sounds of waves and wind as irregular as the shapes they make in water. Or, imagine the Niagara Falls in Canada. Seen from afar, there is just an immutable wall of water, creating an exceptionally beautiful landscape. Standing inside the cave, behind the water wall, one sees in the thundering masses of water an enormously impressive quantity that flaunts its infinity.



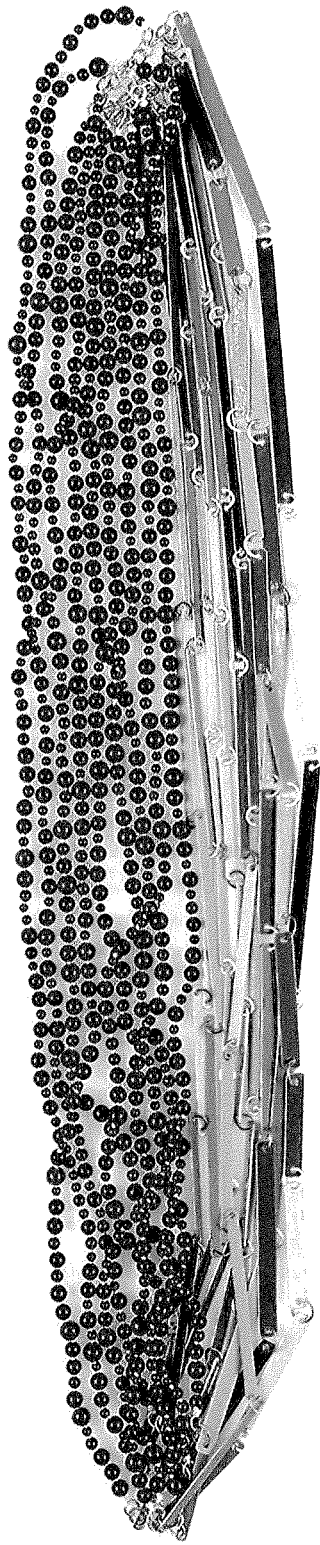




De zee of die gigantische waterval hebben een connotatie van eeuwigheid die het gevoel van tijd en ruimte binnendringt en van binnenuit verandert. Vooral bij de Falls is het besef van tijdsloosheid van het verschijnsel indrukwekkend. Gedurende duizenden jaren heeft die massa water zich naar beneden gestort, en dat zal zo door gaan, lang nadat wij deze aarde hebben verlaten. Dit is oneindigheid in zowel tijd als volume. Als we dat besef meedragen kunnen we meer open staan voor het effect van Planteijds soms treffende dialoog met afstand. Van dichtbij zien we de sporen van de mensenhand, zo turbulent als de golven in de zee. Van verder weg zijn ze glad, en de verschillende elementen vermengen zich zodat hun oppervlakte een geheel vormt. En het materiaal, vooral goud, of parels met hun speciale zachte luster dat licht uitstraalt, maakt dit verschil nog sterker.

The sea and that huge waterfall have in common the sense of eternity that permeates the sense of both time and space, transforming them from the inside. Especially at the Falls, the awareness of the timelessness of this phenomenon is daunting. For thousands of years the enormous mass of water has come down, and it will continue to do so long after we are gone from this earth. This is infinity in time and volume both. With this in mind, we can be more sensitive to the effect of Planteijdt's sometimes striking work with distance. Close, the pieces are worked, and bear the traces of the human hand, as turbulent as the waves in the sea. From farther away they are smooth, and the different elements merge into one another to form a unified surface. And the material, especially gold, or pearls with their particularly soft lustre, emanating light, makes this difference even more forceful.





*El olor de la vida* kun je uitstellen als een ketting, lang, of dubbel, of drievoudig, of als een hoop gouden krullen, een golf, of vlakker, als een landschap van golven; een zeegezicht. Of kijk eens naar *Is dit moment ...* [26] van 1991. Dit werk nam deel aan een tentoonstelling getiteld *Tekens en ketens*. Die titel geeft aan hoe tekens, waarmee we communiceren, ons ook beperken – ketenen. Dit werk bestaat uit een lange ketting – je kunt het moeilijk nog een halsketting noemen – van goud, dat onzichtbaar gemaakt is door het papier waarmee het is omwikkeld, en een ijzeren doos die van binnen met bladgoud is bekleed. In de loop van de tijd slijt het papier af zodat het goud tevoorschijn komt, terwijl het goud uit de doos afslijt en roestend ijzer tevoorschijn komt. Dit spel met materiaal zegt iets over tijd, geduld, en het verlangen naar duurzaamheid – een bescheidener versie van eeuwigheid. Het zegt ook dat zien en zichtbaarheid aan tijd gebonden zijn.

*El olor de la vida* can be displayed like a chain, long, double, or triple, or as a heap of gold curls, a wave, or flattened to be a landscape of waves; a seascape. Or consider *Is This Moment* [26] exhibited in an exhibition called *Signs and Chains* from 1991. That title indicates how signs, through which we communicate with one another, also restrict us, like chains. This work consists of a box with a long chain of large irregular links. Due to the paper in which the gold links are enveloped, the links have frayed edges. It consists of a long chain – it becomes difficult to call it a necklace – of gold made invisible, and an iron box the interior of which was covered with gold leaf. Hence, over time, the gold in the chain would begin to appear whereas the gold of the box would wear off and the iron would begin to rust. This play with material in relation to visibility is a statement about time, patience, and the desire for durability – a more modest version of eternity. It also stipulates that seeing and visibility are time-bound.





De excessieve lengte van dit werk lijkt zelfs het idee van draagbare sieraden tegen te spreken. De ketting is drie meter lang, wat de schaal van het menselijk lichaam ver te buiten gaat. Met dat in gedachten, kun je kijken naar de voetlange ketting *De zee en de zon* [27], een spectaculair werk uit 1992. Met schakels in de vorm van golven en de tweede ketting licht reflecterend als een ketting van zonnen, brengt dit werk het gevoel over van oneindigheid in alle aspecten die ik hier heb genoemd. En dat omvat ook het gevoel van de eindeloze tijd van het maken. Oneindige tijd, in de hand van een kunstenaar en in de lumineuze activiteit van het object; eindeloosheid van vorm, waar de beweging het onmogelijk maakt de vormen als zodanig te vatten; en oneindigheid van het licht dat de materialen afgeven: drie vormen van oneindigheid gevat in één enkel voorwerp. Het is in deze drievoudige betekenis van oneindigheid, waarin op hun beurt de verschillende vormen van herhaling en beweeglijkheid zijn vervat, dat het bijzondere van Planteijdt's werk tot uitdrukking komt.

The excessive length of this piece even seems to contradict the idea of wearable jewellery. It is three meters long, which exceeds the measure of the human body. Or, consider the foot length of *The Sea and the Sun* [27], a spectacular work from 1992. With the links in the shapes of waves, and the other chain reflecting light like a string of suns, this work conveys the sense of infinity in all its aspects mentioned here. And this includes the sense of endless time of the making. Infinity of time, in the hand of the artist and in the object's luminous activity; infinity of form, where the movement makes it impossible to grasp the forms as such; and infinity of the light given off by the material: three forms of infinity are captured in a single object. It is this triple sense of infinity – encompassing the different forms of repetition and mobility – that sets Planteijdt's work apart.

De in de tekst genoemde sieraden zijn te vinden in het archief (pagina 113)

- [1] 1990 - 7
- [2] 1981 - 2
- [3] 1981 - 1
- [4] 1982 - 9
- [5] 1982 - 5
- [6] 1982 - 4
- [7] 1985 - 6
- [8] 1985 - 8
- [9] 1986 - 1
- [10] 1987 - 3
- [11] 1983 - 12
- [12] 1988 - 10
- [13] 1986 - 2
- [14] 1998 - 1
- [15] 1996 - 7
- [16] 1998 - 14
- [17] 2000 - 5
- [18] 2000 - 2
- [19] 2000 - 9
- [20] 2001 - 2
- [21] 2005 - 4 + 4a
- [22] 2005 - 6 + 6a
- [23] 2007 - 2 + 2a
- [24] 2007 - 11
- [25] 2004 - 5
- [26] 1991 - 12
- [27] 1992 - 2

## Colofon

Uitgave ter gelegenheid van de toekenning van de  
MARZEEPRIJS 2004 aan Annelies Plantéijdt  
*Publication marking the award of the MARZEE PRIZE  
2004 to Annelies Plantéijdt*

Tekst Nederlands en Engels • *Text Dutch and English*

Mieke Bal

Redactie tekst • *Text editing*

Bregje van Eekelen

Fotografie portretten • *Photography Portraits*

Ans Dekkers Fotografie

Fotografie colliers • *Photography Necklaces*

Jannes Bolten [1] [3] [5] [7] [11] [13] [19] [21]  
[25] [27] [33] [35] [39]

Jean Beining [41]

Fotografie archief • *Photography Archive*

Jean Beining, Jannes Bolten,

Jan-Willem Groenendaal,

Tom Haartsen, Sigert Thomanetz,

Van der Vlugt & Claus, Christa Balk

Grafisch ontwerp • *Graphic design*

Studio Marise Khegelmans, Amsterdam

Lithografie • *Lithography*

Colorset, Amsterdam

Productie • *Production*

Booxs, Almkerk

Binder • *Binding*

Binderij Hexspoor, Amsterdam

Papier • *Paper*

Furfoso, Job art

Lettertype • *Typeface*

Officina sans, The sans

Uitgave • *Publication* 2009

Galerie Marzee, Lage Markt 3, NL-6511 VK Nijmegen

ISBN/EAN 978-90-73124-20-2

## INHOUD • CONTENTS

5	Synesthesie: geur, klank en andere zintuiglijke ervaringen Synaesthesia: smell, sound, and other sense experiences
6	Portretten en colliers • Portraits and necklaces
94	Curriculum vitae
113	Archief 1981-2008 • Archive 1981-2008