

Het ervaren van de grens

Het paradijs in zijn vele verschijningsvormen

The Experience of the Limit

Paradise: the Multiplicity of its Image

'Se una vita libera assolutamente da ogni senso di peccato fosse realizzabile, sarebbe vuoto da far spavento.'

Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 1953

'Se una vita libera assolutamente da ogni senso di peccato fosse realizzabile, sarebbe vuoto da far spavento.'

Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 1953

The Garden as Paradise

For many centuries Paradise denoted a world of eternal happiness that was lost by the subversive action and disobedience of man. Nostalgia for this lost state nurtured the search for it and the image of Paradise appeared as a *fata morgana*. Through the critical-scientific dissection of the empirical world and a growing knowledge of the universe, Paradise acquired the status of utopia, a non-place which had lost its *raison d'être* but which nevertheless could be allegorically transferred to other circumstances that were similar to the original situation, if not in fact than at least in spirit. The complex and ideal situation of Paradise led to a fragmentation in concept and extent. Other biblical archetypes took over the role and meaning of Paradise and in the last two centuries the making of a Paradise in the private garden became the ideal aspired to by the many. Collective representation was replaced by individual interpretation. Yet before the backyard became a private recreational Paradise devoid of the meaning of salvation, the concept of Paradise had to go through transformations and through a religious disenchantment which are interesting and deserve studying. In architecture the primitive hut has been recognised as a standard by which buildings could be judged, since it is from these flimsy beginnings that they were thought to have originated. Pursuing the analogy one could argue that the paradisaal garden needs to be taken into regard by garden architects. The sacred garden is after all 'the most sought-after paradigma of perfection', as Stanley Tigerman once wrote.¹

De tuin als paradijs

Eeuwenlang is het paradijs het zinnebeeld geweest van een wereld van eeuwigdurend geluk, die verloren is gegaan door het subversieve gedrag en de ongehoorzaamheid van de mens. Uit een nostalgisch verlangen zocht men de weg terug naar deze paradijselijke toestand, en het paradijs is dan ook vaak afgebeeld als een soort *fata morgana*. Toen men de empirische wereld kritisch-wetenschappelijk ging ontleden en de kennis van het universum begon toe te nemen, groeide het besef dat het paradijs een Utopia was, een niet-plaats, die geen werkelijke bestaansgrond meer had, maar wel in allegorische zin kon worden overgeheveld naar omstandigheden die leken op de oorspronkelijke situatie – zo niet in werkelijkheid, dan toch in de geest. De complexe en ideale toestand van het paradijs leidde tot een fragmentering in concept en reikwijdte. Andere bijbelse archetypen namen de rol en de betekenis van het paradijs over en uiteindelijk, in de huidige tijd, werd het creëren van een paradijs bij het eigen kleine privé-huis een door velen nagestreefd doel. Individuele interpretaties namen de plaats in van de collectieve voorstelling. Alvoors de achtertuin echter ons eigen privé-recreatieparadijsje kon worden, zij het niet langer met verlossing geassocieerd, moest het concept eerst een transformatie en een religieuze ontmythologisering ondergaan, die interessant genoeg zijn om te bestuderen. Zoals de primitieve hut door architecten is erkend als een standaard waaraan gebouwen moeten worden afgemeten, aangezien ze toch afgeleid zijn van deze simpele oervorm, zo kunnen ook tuinarchitecten de paradijselijke tuin niet buiten beschouwing laten. Tenslotte is de heilige tuin, zoals Stanley Tigerman schrijft, 'het meest nagestreefde model van perfectie'.¹

¹
See: Stanley Tigerman, *The architecture of exile*, New York 1988, p. 23.

¹
Stanley Tigerman, *The architecture of exile*, New York, 1988, p. 23.

Yet, despite the fact that whole generations of writers have occupied themselves with the notion of Paradise since the time of Xenophon and speculated about the archetypal form and content, this did not lead to the emergence of an overriding concept for the visual representation of Paradise. The Garden of Eden as opposite and complementary to the heavenly Paradise was often considered only as an abstract spiritual allegory which could ultimately not be imagined, due to the fact that it was lost.

Whereas Western art delivers a wide range of images and figurations of hell intended as ominous signs for the faithful, of the Garden of Eden in its full extension and meaning only very few and vague representations seem to have been produced. One might reflect on this a little further and consider the reasons for this apparent lack of interest.

Given the proliferation of images by which for example the medieval church communicated with its illiterate congregation, it is surprising that memorising Paradise was not generally assisted by the production or design of clear mental images of the site and its location. Speculation about a divine nature often took the lead. Nature was the art of God. The 'ordo divina res in Natura' was nevertheless continuously challenged. In the following I will endeavour to examine plausible iconographies and the topography of Paradise and

Het feit dat hele generaties schrijvers zich sinds de tijd van Xenofon hebben beziggehouden met het idee van het paradijs en over de archetypische vorm en inhoud ervan hebben gespeculeerd, heeft echter niet geresulteerd in een definitief en overheersend concept van hoe het paradijs moest worden afgebeeld. De Hof van Eden als tegenhanger van en aanvulling op het hemelse paradijs werd vaak slechts als een abstracte spirituele allegorie beschouwd, iets wat men zich niet werkelijk kon voorstellen, aangezien het verloren was gegaan.

Terwijl er in de westerse kunst een breed scala van gruwelijke beelden en voorstellingen bestaat van de hel, bedoeld als vreesaanjagende tekenen voor de potentiële zondaars, schijnt er van de Hof van Eden slechts een klein aantal vage afbeeldingen gemaakt te zijn. Het is zinvol hier even bij stil te staan en ons af te vragen wat de redenen zijn van dit verzuim.

Gezien de veelheid van beelden waarmee bijvoorbeeld de kerk in de Middeleeuwen met haar analfabete gemeente communiceerde, is het verbazingwekkend dat er niet of nauwelijks iets gedaan werd om de mensen een voorstelling van het paradijs bij te brengen, door een beeld te geven van waar het lag of hoe het eruitzag. Meestal werd er vooral gespeculeerd over een goddelijke natuur. De natuur was de kunst van God. De 'ordo divina res in natura' (ordening als goddelijk principe in de natuur) werd echter voortdurend betwist. Dit maakt het natuurlijk bij uitstek interessant om een aannemelijke iconografie en topografie voor het paradijs te bedenken



Duitse meester (Rijnland), *Paradijstuin*, ca. 1420 / German Master (Rhine Area), *Paradise Garden*, c. 1420

consider how different aspects were taken over in other genres. It was in the Middle Ages, as Alessandro Scafi has argued, that attempts to map Paradise were made, but the disappearance of this feature around 1500 marks profound changes. 'It points to the shift from medieval to modern thinking, from a holistic to a fragmented view of reality, from a mapping which sought to penetrate the mystery of the whole universe beyond human boundaries to a mapping which is contained strictly within the frameworks of analytical thought and Euclidean geometry, and from cosmography to geography.'²

Remains of Paradise were incorporated in other images, that were more concrete and therefore more powerful, such as the labyrinth and the Tower of Babel.

Enclosure

In the *Old Testament* no evidence is given for the question if the Garden of Eden was in any way closed off from the outside world, and in the context of the desert cultures of the Mid East there probably was no need to define the edges of what was inhabitable and cultivated, the zone where order was turned into disorder. In the Middle Ages, however, it was common belief³ that Paradise was limited in size and enclosed by a physical barrier. It was a sacred precinct, a frame(d)work. This frame, a means of division and enclosure, had a special significance as a definition of itself, the outside and the inside. The formal characteristics can differ from the outside to the inside giving it an increased formal autonomy and ultimately rendering it independent. The word Paradise itself is derived etymologically from the Persian *pairi-daeza*, which denoted a walled, fenced in, enclosed, surrounded, bounded garden; a reserved place, which could be detached from the outside world in three fashions: by water; by hedges or bushes, and thus by nature; or by constructed walls, and thus by human interference.

On many early maps Paradise has been located in an isolated position on the edge of the world, as the counterpart to the actual known world and a point from which heaven could be approached. In the origins of the Judaic myth, and therefore in the tradition of Western art, however, water was not the unsurpassable limit of Paradise. In the biblical tradition no indication is given that Paradise was surrounded by water. On the contrary, we know that four rivers flowed *out of* Paradise, but not *through* it. In the garden these rivers were

en te bekijken in hoeverre verschillende aspecten ervan in andere genres zijn overgenomen. In de Middeleeuwen, zo stelt Alessandro Scafi, zijn wel pogingen ondernomen om het paradijs in kaart te brengen; dat deze pogingen rond 1500 naar de achtergrond verdwenen duidt op diepgaande veranderingen. 'Het markeert de overgang van middeleeuws naar modern denken, van een holistische naar een fragmentarische kijk op de werkelijkheid, van een beschrijving van de werkelijkheid waarbij gepoogd wordt het gehele mysterie van universum tot buiten de menselijke grenzen te doorgronden naar een beschrijving die zich strikt beperkt tot het kader van analytisch denken en de Euclidische geometrie, van kosmografie naar geografie.'²

Restanten van het paradijs bleven behouden in andere beelden die veel concreter en krachtiger waren, zoals die van het labyrint en de toren van Babel.

Omslotenheid

In het *Oude Testament* blijkt nergens dat de Hof van Eden op enigerlei wijze van de buitenwereld was afgesloten. In de context van de woestijnculturen van het Midden-Oosten was het waarschijnlijk ook niet nodig om de grenzen te omschrijven van wat bewoonbaar en gecultiveerd was, de zone waar orde overging in wanorde. In de Middeleeuwen, toen het denken over het paradijs een hoge vlucht nam, werd echter algemeen geloofd³ dat het paradijs beperkt van omvang was en door een fysieke barrière werd omsloten. Het was een heilig, omkaderd gebied. Dit kader, dat diende ter afscheiding en omsluiting, had een speciale betekenis aangezien het zichzelf, het binnen en het buiten definieerde. Formele kenmerken kunnen aan de binnen- en de buitenkant van elkaar verschillen, waardoor het kader steeds meer formele autonomie verkrijgt en uiteindelijk zelfstandig wordt. Het woord 'paradijs' zelf is afgeleid van het Perzische *pairi-daeza*, waarmee een ommuurde, omheinde, omsloten, omringde, begrensde tuin werd aangeduid, een voorbehouden plaats, die op drie manieren van de buitenwereld afgescheiden kon zijn: door water, door heggen of struiken, met andere woorden door de natuur, of door gebouwde muren, dat wil zeggen door menselijke tussenkomst.

Op veel oude landkaarten is het paradijs gesitueerd op een geïsoleerde plaats aan de rand van de wereld, als tegenhanger van de feitelijk bekende wereld, en als springplank naar de hemel. In de oorspronkelijke joodse mythe, en dus in de traditie van de westerse kunst, vormde de water echter niet de onpasseerbare grens van het paradijs. In de bijbel vinden we tenminste geen aanwijzingen dat dit het geval was. Integendeel, we weten dat de vier rivieren *uit* het paradijs stroomden, niet *erdoorheen*. In de Hof liepen deze rivieren ondergronds, onzichtbaar. De cruciale en centraal gelegen bron in de

2

Alessandro Scafi, 'Mapping Eden. Cartographies of the Earthly Paradise', in: Denis Cosgrove (ed.), *Mappings*, London 1999, p. 70.

3

Arturo Graf wrote in his book on myths, legends and superstitions in that period.

2

Alessandro Scafi, 'Mapping Eden. Cartographies of the Earthly Paradise', in: Denis Cosgrove (ed.), *Mappings*, London, 1999, p. 70.

3

Arturo Graf schreef in zijn boek over de mythen en legenden en het bijgeloof in dat tijdperk.

underground and invisible. The crucial and central fountain in the garden either received its waters from these rivers or created these currents. It was subject to a variety of allegorical interpretations. According to Terry Comito 'the doctrinal usages all point back to some intuition of cosmic fecundity'. For Comito the sense of centre and limit 'seems to be implicit in the medieval artist's shorthand for gardens, a fence enclosing a tree or a garden'.⁴ In an analogy with the representation of the entrance to Paradise via a golden entrance gate, the Garden of Eden might also have had a similar place of transgression, playing on the double role of entrance and exit.

After the fall of man the gate to the Garden of Eden was blocked off and guarded by cherubim, seraphim or archangels with swords of flames and in some mediaeval maps Paradise is depicted with walls of fire.

The meaning of Paradise as a defined enclosed space is, I would argue, fundamental, even if in many images of Paradise the focus is on the centre and not on the edge. The enclosure as a recognisable element gives meaning to the place and creates the opportunity for it to be imagined.

Walls

Most mediaeval illustrations, however, show the enclosures of Paradise as solid walls, thought to be of precious materials such as crystal, diamond, gemstone, bronze, silver or gold. Walls can act as membranes, admitting selected individuals, things or pieces of information if they have doors or other openings. But the wall enclosing Paradise always seem to be completely closed and formed in its shape a perfect framework. A work of art aims to be complete, it is a unity in itself and as such it is a world that separates itself from the external world. This is exactly the function that Georg Simmel attributes to the frame of a painting or picture. It distinguishes the work of art from its surroundings and separates itself from the viewer. It creates a distance, which enables the viewer to appreciate the work of art aesthetically. Through its frame, a work of art is immediately perceived as a unity, as a world in itself. The possibility of contemplation increases if the frame is completely different from the work of art, both in its material and conception. The wall as an architectonic element would have been the most perfect enclosure of the Garden of Eden.

Since the garden itself is anti-architectonic, in the sense that it has no tectonic qualities, it would have been the main, if not the only architectonic moment and its interpretations could have been many. These interpretations would depend, for example, on the shape and colour of the wall, which may have been either round, quadrangular or of an irregular form. Initially there was a predilection for the round and irregular form, lat-

tuin werd ofwel door deze rivieren gevoed, of ze was er de oorsprong van. Hiervan bestonden uiteenlopende allegorische interpretaties. Volgens Terry Comito 'verwijzen de gehanteerde dogma's allemaal naar een bepaalde intuïtie van kosmische vruchtbaarheid'. Voor Comito schijnt het besef van een centrum, en van grenzen 'inherent te zijn aan de manier waarop de middeleeuwse kunstenaar een tuin weergaf: een omheining met daarbinnen een boom of een tuin'.⁴ Analooq aan het hemels paradijs, dat vaak wordt afgebeeld met een gouden toegangspoort, kan de Hof van Eden ook zo'n overgangsplek hebben gehad, die een dubbele functie vervulde als in- en uitgang.

Na de zondeval werd de poort naar de Hof van Eden afgesloten en bewaakt door cherubijnen, serafijnen en aartsengelen met vlammende zwaarden; op sommige middeleeuwse kaarten zien we het aardse paradijs dan ook omringd door vuur.

De betekenis van het paradijs als een vastomlijnde omsloten ruimte is, zou ik willen stellen, fundamenteel, ook al ligt in veel voorstellingen van het paradijs de nadruk op het centrum, en niet op de grenzen. Omslotenheid als herkenbaar element geeft de plaats betekenis en biedt ons de gelegenheid haar met onze geest, onze verbeeldingskracht te vatten.

Muren

De meeste middeleeuwse afbeeldingen tonen de omheining van het paradijs als dichte muren, meestal van een waardevol materiaal zoals kristal, diamant, edelsteen, brons, zilver of goud. De kostbare muur scheidt en verenigt. Een muur kan een membraan zijn en personen, dingen en informatie filteren zodra hij deuren of andersoortige openingen heeft. Maar deze muur schijnt volledig gesloten te zijn geweest en vormde hierdoor een volmaakt kader. Een kunstwerk is vaak compleet, het is een eenheid op zichzelf, en als zodanig een wereld die zich afsluit van de buitenwereld. Dit is precies de functie die Georg Simmel toeschrijft aan de lijst van een schilderij of afbeelding. Deze onderscheidt het beeld van zijn omgeving en van de persoon die ernaar kijkt. Hij schept een afstand, waardoor het kunstwerk de kijker een esthetisch genot verleent. Dankzij de lijst wordt een kunstwerk onmiddellijk als eenheid ervaren, als een wereld op zichzelf. De mogelijkheid tot beschouwing wordt nog versterkt als de lijst geheel anders is dan het kunstwerk, zowel in materiaal als in ontwerp. De muur als architectonisch element zou de meest ideale omsluiting zijn geweest voor de Hof van Eden.

Aangezien de tuin zelf anti-architectonisch is, in de zin dat hij geen bouwkundige eigenschappen bezit, zou de muur het belangrijkste, zo niet het enige architectonische element zijn geweest en op vele manieren geïnterpreteerd kunnen worden. Die interpretaties zouden bijvoorbeeld kunnen afhangen van de vorm en de kleur van de muur, rond, rechthoekig of onregelmatig. In eerste instantie bestond er een voorkeur voor de ronde en onregelmatige vorm; later, toen de perspectiefwetten de afbeelding gingen bepalen, werd het vierkant gekozen als de volmaakte 'tussen-vorm', die het geheel een meer

er, as the laws of perspective became fundamental for representation, the square was chosen as the 'intermediate' perfect form, enhancing the architectonic character of the entity. The gate would have accentuated this particular meaning, by being a more elaborate element which is distinct from the wall itself. In many mediaeval manuscripts, like the illustration of the 'Garden of Love' in the *Codex de Sphaera*, the solid masonry wall would have indicated an urban setting. Love, the ticket towards Paradise, did not always have to find place in a city. In the magnificent treatise *Hypnerotomachia Poliphili* by Francesco Colonna the woodcuts seem to indicate that the Garden of Desire was limited by a fence, and in the *Garden of Lust* by Hieronymus Bosch it stretches out into infinity.

The territory of Paradise

Was this barrier an essential element in the beginning of Paradise? Did God not set Adam and Eve an explicit boundary, did he not point at the danger and set the limits of Paradise verbally? Wasn't man dependent on the tree of life or immortality and on the fountain, which can be interpreted as a

architectonisch karakter verleende. De poort zou deze specifieke betekenis dan accentueren, doordat hij een rijker bewerkt element was dat zich onderscheidde van de muur zelf. In veel middeleeuwse manuscripten, bijvoorbeeld in de illustratie van de 'Tuin der liefde' in de *Codex de Sphaera*, verwijst de massieve gemetselde muur naar een stedelijke omgeving. Liefde, het vrijkaartje naar het paradijs, hoefde niet altijd in de stad plaats te vinden. In het schitterende traktaat *Hypnerotomachia Poliphili* van Francesco Colonna lijken de houtsneden te suggereren dat de tuin der begeerte door een omheining werd omsloten; in de *Tuin der Lusten* van Hiëronymus Bosch strekt hij zich uit tot in het oneindige.

Het territorium van het paradijs

Maar we kunnen ons afvragen of deze barrière vanaf het begin een essentieel element vormde in het paradijs. Had God niet tegen Adam en Eva gezegd: tot hier en niet verder? Had hij niet op het gevaar gewezen en met woorden de grenzen van het paradijs aangegeven?

Waren zij niet afhankelijk van de boom des levens of de onsterfelijkheid en van de bron, die men kan interpreteren als een bron van eeuwige jeugd? Het was het Woord dat een muur opwierp, dat de tuin omschreef, in de zin dat het het bestaan van een muur impliceerde.

4

Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick, 1978, p. 50.

4

Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick, 1978, p. 50.



Stefano da Zevio, *Madonna in de rozentuin*, ca. 1375-1451 / *Madonna in the Rose Garden*, c. 1375-1451



Jean de Limbourg, *De val van de mens* / *Fall of Man*, uit/from: *Les très riches heures du Duc de Berry*, 1415-1416

fountain of eternal youth? It was the Word that constituted the wall, which circumscribed the garden, in the sense that it projected the existence of a wall. It was at least a tautology if not an anachronism. The eviction from the garden prevented the eating from the tree of eternal life.⁵

The Word defined, in another way, its centre, the place of regeneration. Why then did Paradise have to have a centre – which at the same time implies the existence of a peripheral zone? Why did it have to be enclosed, making the place measurable – and why from the beginning? It would have been comprehensible if God closed Paradise *after* the exclusion of man. The wall, a challenging feature in itself, must have made everything beyond it extremely exciting and tempted trespassing. In any case, knowing that there exists another side always arouses curiosity.

Yet it was this curiosity that jeopardised the existence of the garden and led to its secularisation, turning it into a complete wilderness. In the beginning the Garden of Eden was certainly not a wilderness, not a forest, but had an ordered disposition of plants in beds and terraces. The green garden in itself was synthetic, *all-comprehending* while at the same time antithetical to the outside world.

This explains the title of Sir Hugh Platt's book *The Garden of Eden or an accurate description of all flowers and fruits now growing in England*. In religious thought the state of Paradise was precarious, balancing between extremes. The sum of the singular parts or elements could not give a meaning to the whole. Nor could the knowledge or naming and ordering of the singular elements of the Garden of Eden reproduce the state of Paradise. The Fall of Man is at the origin of the human word.⁶

The disturbed peace, the broken word, led to a rapid destruction of the garden. The flourishing vegetation that was later believed to have existed, was a product of an idea of abundance. All goods were for the benefit of the people living in accordance with the Law of God. The idea that Paradise was a place of abundance made it identical with visions of the golden age of mankind, the 'paese della cucagna', the Champs Elysées or the Fortune Islands. In this case Paradise was not so much a *hortus conclusus* as a landscape and a dream.⁷

Order and measure

Although in Paradise everything seemed rational, it was ratio which eventually led to the destruction of the myth. In general, order, measure and classification were increasingly considered typical of Paradise. They were the principles that defined the absolute beauty of the garden, and guaranteed the tranquillity of the dweller who knew everything because he had named and classified all that

De muur was op zijn minst een tautologie, zo niet een anachronisme. De verdrijving uit de Hof voorkwam dat zij van de levensboom aten.⁵

Het Woord bepaalde, anders geïnterpreteerd, ook het middelpunt, de plaats van wedergeboorte. Waarom moest het paradijs eigenlijk een middelpunt hebben – wat tegelijkertijd het bestaan van een grensgebied impliceert? Waarom moest het omsloten zijn, waardoor het een meetbare plaats werd – en waarom van het begin af aan? Het zou begrijpelijk zijn geweest als God het paradijs had afgesloten *nadat* hij de mens eruit had verdreven. De muur, op zichzelf al een uitdagend element, moet alles wat zich erachter bevindt wel uitermate spannend maken en tot overschrijding noden. Te weten dat er een andere kant bestaat heeft altijd de nieuwsgierigheid geprikkeld.

Wat we echter niet moeten vergeten, is dat het juist nieuwsgierigheid is geweest die het bestaan van de Hof in gevaar bracht. Zij leidde tot secularisering van de Hof en maakte er een totale wildernis van.

In het begin was de Hof van Eden beslist geen wildernis of bos, hij was netjes ingedeeld met terrassen en planten in borders. De groene tuin was op zichzelf synthetisch en *alomvattend*, en tegelijkertijd de antithese van de buitenwereld.

Dit verklaart de titel van het boek van Sir Hugh Platt: *The Garden of Eden*, of 'een nauwkeurige beschrijving van alle bloemen en vruchten die op dit moment in Engeland groeien'. Volgens het religieus denken bevond het paradijs zich in een hachelijke toestand en balanceerde het tussen twee uitersten. De som van de afzonderlijke delen of elementen kon geen betekenis geven aan het geheel. Evenmin kon men, als men de afzonderlijke elementen van de Hof van Eden kon benoemen en rangschikken, de toestand van het paradijs reproduceren. De Zondeval ligt aan de oorsprong van het menselijke woord.⁶

De verstoorde vrede, het gebroken woord, leidde tot een snelle destructieve *verwildering* van de tuin. Later ging men geloven dat er een bloeiende vegetatie had bestaan; dit geloof kwam voort uit een idee van overvloed. Alles wat de tuin opleverde moest ten goede komen aan de mensen die leefden naar de wetten van God. De idee van het paradijs als een plaats van overvloed maakte het synoniem aan de vele visioenen van een gouden eeuw voor de mensheid, de 'paese della cucagna', de Elyseïsche velden of de gelukzalige eilanden. In dit geval was het paradijs niet zozeer een *hortus conclusus* (afgesloten tuin), als wel een landschap en een droom.⁷

Orde en maat

Ook al leek in het paradijs alles rationeel, toch was juist de ratio verantwoordelijk voor de vernietiging van de mythe. Over het algemeen werden orde, maat en classificatie in toenemende mate gezien als kenmerkend voor het paradijs. Het waren de principes die de absolute schoonheid bepaalden en een garantie vormden voor de rust van de bewoner, die alles wist omdat hij alles wat er in het paradijs bestond had geclassificeerd en benoemd.

existed inside Paradise. The Garden of Eden was simple in its structure. No adornment, decoration or other ornament existed beyond nature, other than perhaps the wall with the gate, and the fountain.

Limit and centre could have been the same as their function was almost identical. Both embodied knowledge and delineated a boundary distinguishing good and evil. They were the absolute polarity of life. The choice of striving towards the centre or the periphery was in fact a decision between certainty and uncertainty.

Whereas the centre represented a place of perfection, unique in its existence, the periphery gave an opportunity to ulterior development, as a frontier which could be explored.

The form of botanical gardens or 'giardini dei semplici' as they were called, was often derived from the Garden of Eden. John Prest explained in

De Hof van Eden was eenvoudig van structuur; afgezien van de natuur bestond er geen versiering, opsmuk of ander ornament, behalve dan misschien de muur met de poort, en de bron.

Grens en centrum kunnen hetzelfde hebben betekend, aangezien zij een bijna identieke functie hadden. Beide waren de belichaming van de kennis en bakenden een grens af tussen goed en kwaad. Zij vormden de absolute polariteit van het leven. De keuze om zich hetzij op het midden, hetzij op de periferie te richten is in feite een keuze tussen zekerheid en onzekerheid.

Terwijl het centrum een plaats van volmaaktheid voorstelde, een uniek fenomeen, bood de periferie de mogelijkheid voor ontwikkeling naar buiten toe, als een grensgebied dat verkend kon worden.

De vorm van botanische tuinen, of 'giardini dei semplici', zoals ze genoemd werden, werd vaak gezien als een afgeleide van de Hof van Eden. In zijn intrigerende studie over botanische tuinen legt John Prest uit dat de

5

On the tree of life and its central role in many religions, see: Roger Cook, *De levensboom. Symbool van het middelpunt* (The Tree of Life. Symbol of the Centre), Bussum, 1974.

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Vol. II/1, Frankfurt a.M., 1977, p. 154.

7

This topic has been partially studied by Alfred Doren in 'Wunschträume und Wunschzeiten', in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924/1925, Vol. 4, p. 158-205.

5

Zie over de levensboom en de centrale rol die deze in veel religies speelt: Roger Cook, *De levensboom. Symbool van het middelpunt*, Bussum, 1974.

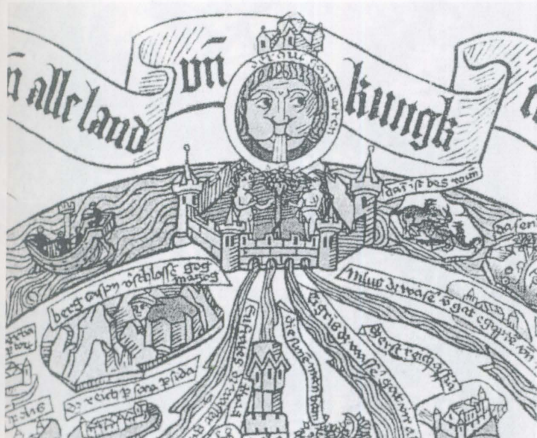
6

Walter Benjamin, 'Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen', in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*,

Band II/1, Frankfurt a.M., 1977, p. 154.

7

Dit onderwerp wordt gedeeltelijk behandeld door Alfred Doren in: 'Wunschträume und Wunschzeiten', in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924/1925, deel 4, pp. 158-205.



Hanns Rüst, Detail van een wereldkaart met het aardse paradijs, ca. 1490 / Detail from world map showing earthly Paradise, c. 1490



Christus en Maria in een tuin / Christ and Maria in a Garden

his study of botanical gardens that their creators were driven by the desire to re-create the botanical totality of Eden. But if the projectors of these gardens were less certain about the *zoology*, the types of fauna, the form of the garden could be imagined more easily. The botanical garden of Padova for example, which is one of the oldest botanical gardens in Italy, had the form of a circle with an inscribed rectangle. It was in its layout a clear geometrical allusion not only to eroticism – the circle being a symbol for the female, the square representing the male – but also to the mathematics of the cosmos. The circle symbolised the world, the inscribed square Paradise. Nearby, in Mantova, the botanical garden of the Gonzagas was laid out according to schemes with an astrological meaning. A solid wall protected the garden from the outside, even if this was not strictly necessary, given its location within the palace.

In all these examples there is a sense of acknowledging that however precise the order, it could only be fragmentary. The certainty of its physical form was totally lost. This is one of the reasons for the plurality in its interpretation. Paradise does not know one history, but many. None of these histories is ultimately verifiable because with the concept of origin as an *Ursprung* (the first leap into the dark) as Walter Benjamin would have called it, Paradise had been ontologically lost and become a sort of black spot in human

scheppers van deze tuinen gedreven werden door het verlangen de botanische compleetheit van Eden te herscheppen. Maar al waren de ontwerpers van deze tuinen misschien minder zeker over de *zoölogie*, de diersoorten die in het paradijs leefden, de vorm van de tuin was makkelijker te bepalen. Als we de botanische tuin van Padua als voorbeeld nemen – een van de oudste botanische tuinen van Italië – zien we dat deze een cirkelvorm had met een ingeschreven vierkant. Het ontwerp ervan was een duidelijke geometrische verwijzing, niet alleen naar de erotiek – met de cirkel als symbool van het vrouwelijke en het vierkant van het mannelijke – maar ook naar de mathematica van de kosmos. De rondheid van de cirkel symboliseerde de wereld, het ingeschreven vierkant het paradijs. Niet ver daarvandaan, in Mantua, lag de botanische tuin van de Gonzaga's, met een indeling vol astrologische symboliek. De tuin was door een massieve muur van de buitenwereld afgeschermd, al was dit niet strikt noodzakelijk, gezien het feit dat hij binnen het paleis lag.

Uit al deze voorbeelden spreekt een zekere erkenning van het feit dat hoe precies de ordening ook is, zij altijd slechts fragmentarisch kan zijn. Over de concrete vorm van deze ordening bestond geen enkele zekerheid. Dit is een van de redenen dat er zoveel interpretaties bestaan. Het paradijs kent niet één geschiedenis, maar vele. Geen van deze geschiedenissen is uiteindelijk verifieerbaar, aangezien door het concept van de *Oorsprong* (*Ursprung*, de eerste sprong in het duister), zoals Walter Benjamin het genoemd zou hebben, het paradijs als con-



De val van de mens en de verdrijving uit het paradijs / Fall of Man and Expulsion from Paradise, uit/from: *Liber Chronicarum*, 1493



De verdrijving uit het paradijs / Expulsion from Paradise, uit/from: I. David, *Duodecim specula*, 1610

consciousness, which could only be filled in by hypotheses and conjectures. With the jump man chose to venture, to put his own life at stake.

Reaching Paradise

The hanging garden and terrace-gardens were said to have been places where man was nearer to heaven, from where one can climb slowly, like from the Sumerian and Babylonian *ziggurats* (cosmic mountains of Gods), to heavenly Paradise. This is the fundamental concept of the Babylonian tower.⁸ It was thought that through building man could achieve a short-cut to heaven, rather than having to wait for the day of justice. Illustrations of the Tower of Babylon were common from the fifteenth to the end of the seventeenth century. The most striking is the 'reconstruction' made by the erudite Jesuite Athanasius Kircher. Sometimes the location of the elongated Babylonian tower was suggested to have been in the Garden of Eden. The massive construction, icon of all building knowledge, would indicate the centre of the world and reinstate an umbilical cord of dependency. In the Middle Ages the theme of the mythical tower, one of the wonders of the world, instead of revolving around the meaning of threatening admonition bound to the moralistic *speculum allegoricum* that originated it, offered a splendid pretext for the glorification of the human effort. In many illustrations the tower is represented as the centre of a structure made of concentric circles. Analogies can be found in the numerous images of heaven and hell in Dante's *Divina commedia*, where a tower was conceived as an intermedium between two or more spheres, and the work invested in it was for the benefit of religious redemption. In a painting by Domenico di Michelino of Dante and an allegory of the *Divine Comedy* concentric layers form a hill which leads to Paradise.⁹

Enclosed gardens in the wilderness

Later destructive elements began to be more evident in the iconological representations. Paradise became a protected place in which order reigned and salvation was ensured by theological purity. The verbal purity was a condition for eternal life.

The courtyard of monasteries and cloisters, with its well at the intersection of the footpaths or divided up into small patches by streams flowing between them, which hinted at the four rivers that streamed out of Paradise, is the most literal

creet feit verloren was gegaan en een soort zwarte vlek in het menselijk bewustzijn was geworden, die alleen kon worden opgevuld met hypothesen en gissingen. Met deze sprong verkoos de mensheid het avontuur, zette zij haar eigen leven op het spel.

Het bereiken van het paradijs

De hangende tuin en de terrastuinen werden beschouwd als plaatsen waar de mens dicht bij de hemel was, vanwaar men langzaam naar het hemels paradijs kon klimmen, zoals op de Soemerische en Babylonische *ziggurats* (kosmische bergen van de goden). Dat is het fundamentele concept van de Babylonische toren.⁸ Men dacht dat de mens door te bouwen een kortere weg naar de hemel tot stand kon brengen, in plaats van te moeten wachten tot de dag des oordeels. Vanaf de vijftiende tot aan het einde van de zeventiende eeuw waren afbeeldingen van de toren van Babel zeer algemeen. De meest opvallende daarvan is de 'reconstructie' van de erudiete jezuïet Athanasius Kircher. Soms werd de verlengde Babylonische toren in de tuin van Eden gesitueerd. De reusachtige constructie, icoon van alle gezamenlijke bouwkenntnis, symboliseerde het centrum van de wereld en vormde een soort navelstreng die de afhankelijkheid van de mens benadrukte. In de Middeleeuwen had de mythische toren, een van de wereldwonderen, niet zozeer de betekenis van een dreigende vermaning, verbonden met de moralistische *speculum allegoricum* waaruit hij afkomstig was, maar vormde hij juist een schitterende aanleiding om de verrichtingen van de mens te verheerlijken. Op veel afbeeldingen wordt de toren voorgesteld als het centrum van een constructie die uit concentrische cirkels bestaat. Dit doet denken aan de talrijke beelden van de hemel en de hel die geschetst worden in Dantes *Divina commedia*, waarin een toren werd opgevat als een intermediair tussen twee of meer sferen, en het werk dat erin werd geïnvesteerd religieuze verlossing tot doel had. In het schilderij dat Domenico di Michelino van Dante maakte en dat een allegorische voorstelling is van de *Divina commedia*, vormen concentrische lagen een heuvel die naar het paradijs leidt.⁹

Omsloten tuinen in de wildernis

In latere iconologische afbeeldingen zijn destructieve elementen duidelijker aanwezig. Het paradijs werd een beschermde plaats waarin orde heerste en verlossing werd bereikt door theologische zuiverheid. De zuiverheid van het woord was een voorwaarde voor eeuwig leven.

De binnenhof van kloosters, met een put op de kruising van voetpaden, of in kleine stukjes verdeeld door stroompjes die de vier rivieren symboliseerden die uit

8

See: Helmut Minkowski, *Aus dem Nebel der Vergangenheit steigt der Turm zu Babel*, Berlin, 1960, rijk in illustraties, and *Turris Babel*, the monographical issue of *Rassegna*, 1983, nr. 16.

9

More examples are to be found in: Sandro Botticelli. *Pittore della Divina Commedia*, Milano, 2000.

8

Helmut Minkowski, *Aus dem Nebel der Vergangenheit steigt der Turm zu Babel*, Berlin, 1960, rijk aan illustraties, en *Turris Babel*, de monografische uitgave van *Rassegna*, 1983, nr. 16.

9

Meer voorbeelden kan men vinden in: Sandro Botticelli. *Pittore della Divina Commedia*, Milaan, 2000.



representation of the first garden. The idea of a *paradisus claustralis* goes back to Saint Bernard and the dark ages, in which towns had become ruins, churches had been abandoned and cultivated fields turned to wilderness. In the last centuries of the first millennium monasteries acted as places which offered refuge from disorder and barbarism.¹⁰ There one could remove oneself from the disturbing daily realities and return to a world of the soul. As Alan Waterhouse pointed out the cloister offered the possibility of 'withdrawal from a disintegrating, unpredictable world proceeded in concert with the consolations of the imagination and the spirit, to inspire insular "cities of the mind"'.¹¹ An alternative idea is represented by the isolation of the Carthusian order which led to the abolition of the dorter and the creation of single cell units with little gardens for the use of the individual monks anticipating modern examples of privatisation.

The parallel with the fall of man as delivered in the scriptures seemed obvious. With the loss of Paradise man had lost his first centre, the secure place of his faith, and he was obliged to create his own environment with artificial centres. Such a fixed point was Paradise to mankind, but not as an hierophany, as the Roumanian religion historian Mircea Eliade would see it, because Paradise lost its state of being, in a way, when it was lost. It lost its presence.

Pleasure

The pain of the loss of Paradise was transposed in the gain of pleasure. Contemplation was oriented not so much towards the elaboration of sin as towards a reflection of one's own being in the world. The garden was stripped of many religious connotations and became a world of retreat. This long process was not continuous. The secularisation was slowly introduced by giving different functions to the garden as a place of events.

Whereas mediaeval gardens and their representations were often conceived as visualisations of the world before man's original sin put an end to his sojourn in Paradise, the art of the garden in ancient Rome was informed by an entirely different attitude towards nature and civilisation in general.

In Rome and its suburbs the art of laying out the garden, praised by Virgil and Pliny, was stimulated by the ancient gardens of the Sicilian kings and by the discovery of the royal Paradise-gardens in the Orient. These were not only appraised as a luxury, as a way of showing one's wealth, but also as a means of introducing nature in the proximity of the city. The love the Romans nourished for

het paradijs stroomden, is de meest letterlijke weergave van de eerste tuin. Het idee van een *paradisus claustralis* gaat terug op St. Bernardus en de duistere eeuwen, toen steden tot ruïnes waren vervallen, kerken waren verlaten en akkers woestenijen waren geworden. In de laatste eeuwen van het eerste millennium fungeerden kloosters als toevluchtsoorden in tijden van wanorde en barbarij.¹⁰ Daar kon men zich losmaken van het hier en nu en terugkeren naar de wereld van de ziel. Zoals Alan Waterhouse opmerkt, had men hier de gelegenheid 'zich terug te trekken uit een desintegrerende, onvoorspelbare wereld, in harmonie te komen met de vertroosting van de verbeelding en de geest, en zich zo te laten inspireren tot de schepping van geïsoleerde "steden van de geest"'.¹¹ De nadruk op isolement van de kartuizer orde leidde tot de afschaffing van het dormitorium en tot de vorming van afzonderlijke cellen met een klein tuintje om door de monniken te worden gebruikt. Dit loopt vooruit op de hedendaagse individualisering.

De parallel met de zondeval zoals die in de Heilige Schrift staat opgetekend lijkt duidelijk. Met het verlies van het paradijs had de mens zijn eerste middelpunt verloren, de veilige plaats van zijn geloof, zodat hij nu wel verplicht was zijn eigen omgeving te scheppen, met kunstmatige middelpunten. Zo'n vast punt vormde het paradijs voor de mensheid, maar niet als een goddelijke openbaring, zoals de Roemeense godsdiensthistoricus Mircea Eliade het zag; want het paradijs raakte in zekere zin zijn bestaansgrond kwijt op het moment dat het verloren ging. Het raakte zijn aanwezigheid kwijt.

Genot

De pijn van het verlies van het paradijs werd omgezet in een winst aan genot. Bij contemplatie ging het niet langer zozeer om de overdenking van de zonde als wel om een reflectie op het eigen bestaan in de wereld. De tuin werd ontdaan van vele religieuze connotaties en werd een wereld waarin men zich als individu kon terugtrekken. Dit was een langdurig, maar allerm minst ononderbroken proces. Een geleidelijke secularisatie vond plaats doordat de tuin verschillende functies kreeg als plaats waar dingen gebeurden. Middeleeuwse tuinen, en afbeeldingen ervan, werden meestal opgevat als visualiseringen van de wereld voordat de erfzonde een eind maakte aan het verblijf van de mens in het paradijs. Uit de tuin-kunst in het oude Rome sprak een heel andere houding tegenover de natuur, en tegenover de beschaving in het algemeen.

In Rome en zijn voorsteden werd de kunst van het tuinontwerp, door Vergilius en Plinius in hun geschriften geprezen, geïnspireerd door de oude tuinen van de Siciliaanse koningen en door de ontdekking van de koninklijke paradijstuinen in het Oosten. Deze tuinen werden niet alleen gewaardeerd als een luxe, een manier om welstand te tonen, maar ook als een manier om de natuur te introduceren in een stedelijke omgeving. De

10

Cfr. Otto von Simson, *The gothic cathedral*, Londen, 1956, p. 44.

11

Alan Waterhouse, *Boundaries of the City*, Toronto, 1993, p. 152.

10

Vgl. Otto von Simson, *The gothic cathedral*, Londen, 1956, p. 44.

11

Alan Waterhouse, *Boundaries of the City*, Toronto, 1993, p. 152.

nature only increased the possibilities of its introduction in the Roman world. It was this tradition that was renewed in the Renaissance.

In Paradise lived what we might now call a leisure class, a class of people who had nothing to do but to live in otium. The Arcadian moment of Paradise is a counterpart to the city. And in fact the garden was supposed to have been located opposite to Jerusalem on the earth. It was sometimes considered as complimentary, if not identical: *Paradiso terrestre* had a comparable status as *Gerusalemme celeste*. The holy city was regarded as the centre of the world, therefore the garden was on the other side of the equinoctial line. Whereas the city offered a large number of 'thrills', Paradise was a place of inner contemplation, not of stimulation. This changed in the Renaissance, in which the artist himself could compete with God and occupy an almost divine status, as the art historians Ernst Kris and Otto Kurz have stated.

Renaissance gardens, bounded by perspective rather than by walls, attempt to recover the sacrality of space and to assert their owners' Adamic mastery over the world. Nevertheless perspective rendering had changed the mystic appeal of Paradise. Perspective had introduced the concept of linear time, had brought a hierarchical sequence, and had thereby destroyed the possibility of a plural narration. Illusion vanished at the moment that sequence was no longer defined in

liefde die de Romeinen koesterden voor de natuur vergrootte alleen maar de mogelijkheden om haar een plaats te geven in de Romeinse wereld. Deze traditie werd in de Renaissance in ere hersteld.

In het paradijs leefde wat wij tegenwoordig een nietsdoende klasse zouden noemen, een groep mensen die niets anders te doen hadden dan in ledigheid te leven. Het arcadische karakter van het paradijs is de tegenhanger van de stad. En ook letterlijk zou het paradijs op aarde tegenover Jeruzalem hebben gelegen. Het werd soms beschouwd als aanvullend, zo niet identiek: *Paradiso terrestre* had dezelfde status als *Gerusalemme celeste*. De heilige stad werd beschouwd als het middelpunt van de wereld, en de tuin lag dus aan de andere kant van de hemelevenaar. Terwijl de stad een groot aantal prikkels te bieden had, was het paradijs een plaats voor bezinning, niet voor stimulering. Dit veranderde in de Renaissance, toen de kunstenaar zelf met God kon wedijveren en een bijna goddelijke status verwierf, zoals de kunsthistorici Ernst Kris en Otto Kurz het stellen.

In renaissancetuinen, waarvan de begrenzingen eerder door het perspectief dan door muren worden bepaald, wordt getracht de sacraliteit van de ruimte in ere te herstellen en de heerschappij van de eigenaar over de wereld, vergelijkbaar met die van Adam, te benadrukken. De toepassing van het perspectief had de mystieke aantrekkingskracht van het paradijs echter veranderd. De introductie van het perspectief ging vergezeld van het concept van lineaire tijd en van een hiërarchische volgorde, wat een eind maakte aan de



De tuin van de vier elementen / Garden and the Four Elements, uit/from: Johann Coler, *Oeconomia Ruralis et Domestica*, 1672



Het paradijs, uit: Vlaams gebedsboek, ca. 1500 / Paradise, from: *Flemish Prayer Book*, c. 1500

an arbitrary manner, but was made to follow perspective lines.

The edifying qualities of the garden are emphasised when the garden becomes a theatre, a symbolic space and physical stage, where microcosms and macrocosms can meet. It also acts as a memory theatre, a cognitive device used to imprint places, images and events in memory.¹² The garden is not only a background to a theatre, it is also often the place of the scene itself as exemplified by the woodcuts in Sebastiano Serlio's treatise on architecture. Another example of the garden as theatre can be found in Padova, where the architect Falconetto built a Loggia together with an Odeo for Alvise Cornaro, a humanist tempted to revive a culture based on nature. The loggia was often a fixed part of the theatre, a protected site. In the sixteenth century another nobleman, Alfonso the First, Duke of Ferrara, built an island in the middle of the Po, the 'Isola del Belvedere', which became a metaphor, an emblem and a sign of the power of his paradisiacal state.

The garden is often seen as a Garden of Lust, where a different kind of nature reigns. Here man

mogelijkheid van meerdere vertellingen op hetzelfde moment. De illusie was verdwenen op het moment dat we de volgorde niet langer arbitrair bepaalden, maar daarbij de perspectieflijnen volgden.

De verheffende eigenschappen van de tuin worden benadrukt wanneer de tuin een theater wordt, een symbolische ruimte en een concreet toneelpodium, waar de microkosmos en de makrokosmos elkaar kunnen ontmoeten. Hij fungeert ook als geheugentheater, een cognitief instrument waarmee men plaatsen, beelden en gebeurtenissen in het geheugen kan prenten.¹² De tuin is niet alleen een toneeldecor, hij is ook vaak de hele scène, zoals te zien is op de bekende houtsneden in Sebastiano Serlio's traktaat over architectuur. Een ander voorbeeld van de tuin als theater kan men vinden in Padua, waar de architect Falconetto een Loggia en een daarmee verbonden Odeo bouwde voor Alvise Cornaro, een humanist die een op de natuur gebaseerde cultuur wilde doen herleven. De loggia vormde vaak een vast onderdeel van een theater, een beschermde plek. In de zestiende eeuw legde een andere edelman, Alfonso de Eerste, hertog van Ferrara, midden in de Po een eiland aan, het 'Isola del Belvedere', dat een metafoor werd, een symbool en een bewijs van de macht van zijn paradijselijke staat.

12

See in particular: Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London, 1966.

12

Zie met name: Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Londen, 1966.



Lucas Cranach, *De gouden eeuw* / *The Golden Age*

would give in to his primal needs and explore the boundaries of his own nature. The Garden of Love could evolve from a place for spiritual worship to one of carnal pleasure celebrating the finiteness of man and his right (and plight) to reproduce. This prepared the step towards the modern democratised garden where enjoyment of nature is seen as an extension or complement of the house itself. Paradise was privatised.

Paradise – an eternal Utopia

Another image of transition can be found in the idea of the tomb as Paradise. Often tombs have a garden with a wall on top of them; they are conceived as *horti conclusi*. The reasons for this interpretation are clear: the tomb is the place for a new beginning. Only death can liberate the spirit completely from the prison of life. It is no coincidence that Christ, after his death and resurrection, first showed himself to his apostles in a garden, a well defined, limited space with no particular architectural significance. There he assured mankind of its redemption, but Paradise itself remained lost.

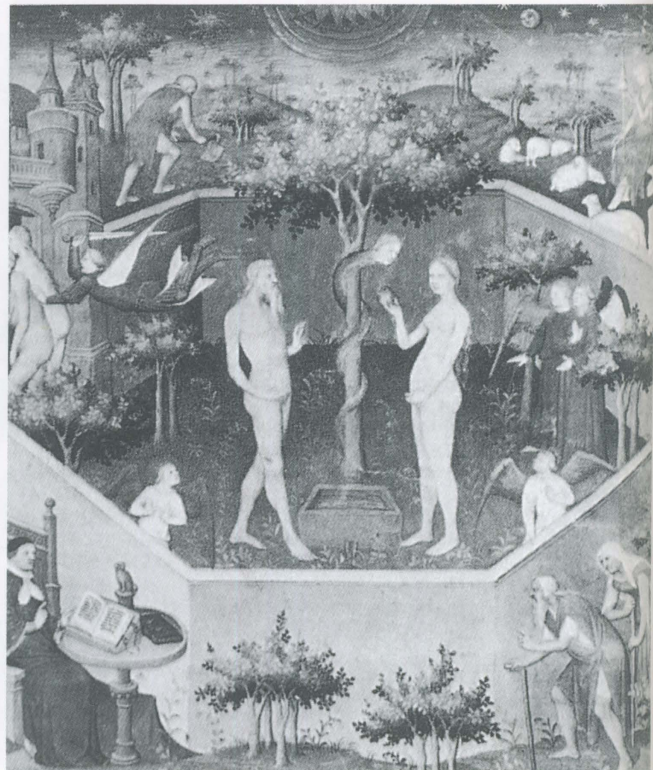
In contemporary society it has become impossible to regain the mythical significance of Paradise. The uncertainty of its location has led to the fact that Paradise has become a Utopia, a non-place. In a time when everything has to be based, has to be known, has to be filed, Utopia is

De tuin wordt beschouwd als een tuin van lusten, waar een ander soort natuur heerst. Hier geeft de mens zich over aan zijn oerdriften en verkent de grenzen van zijn eigen natuur. De tuin der liefde kon zich van een plaats voor spiritualiteit en aanbidding ontwikkelen tot een tuin van vleeselijke genoegens, waar de eindigheid van de mens en zijn recht om zich voort te planten worden gevierd. Dit was de eerste stap op weg naar een achtertuintje voor iedereen, waar het genieten van de natuur werd gezien als een uitbreiding van, of aanvulling op het huis zelf. Het paradijs werd tot een privé-domein.

Het paradijs – een eeuwig Utopia

Een ander beeld dat deze overgang symboliseert is het idee van het graf als paradijs. Vaak staat er op een graf een tuin met een muur eromheen; men kan graven opvatten als *horti conclusi*. De reden voor deze opvatting is duidelijk: het graf is de plaats voor een nieuw begin. Alleen de dood kan de ziel volledig vrijmaken uit de gevangenis van het leven. Het is geen toeval dat Christus zich na zijn dood en wederopstanding voor het eerst in een tuin aan zijn apostelen toonde, een vast omschreven, begrensde plaats zonder enige architectonische betekenis. Daar verzekerde hij de mensheid van haar verlossing; het paradijs zelf bleef echter verloren.

In de huidige maatschappij is het onmogelijk geworden de mythische betekenis van het paradijs te doen herleven. De onzekerheid over de ligging ervan heeft ertoe geleid dat het een Utopia, een niet-plaats is geworden. In een tijd dat alles gefundeerd moet zijn,



the place into which the devil of reason cannot penetrate. A rediscovery of Paradise, of Utopia is out of reach and possibly for the better, because in the end Paradise is a means of controlling if not dominating human beings by addressing their desire for a whole and undisturbed world. Yet the desecration of Paradise has led many to believe that their private segregated garden can be a temporary substitute for a state of lost innocence.¹³ Paradise remains a promise as well as a memory. It lays beyond the reach of the historians or the archaeologists. One's own yard, incorporating some of its elements, does not. It is there, as Jorge Luis Borges would argue, that we see Paradise but just do not remember it.

bekend moet zijn en gearhiveerd, is Utopia de plaats waarin de duivel van de rede niet door kan dringen. Een herontdekking van het paradijs, van Utopia, is onbereikbaar, en dat is misschien maar goed ook; uiteindelijk is het paradijs immers een middel om de mens via zijn verlangen naar een complete en onverstoorde wereld te beheersen, zo niet te overheersen. Toch heeft de ontheilijking van het paradijs bij velen de overtuiging doen postvatten dat hun persoonlijke, aparte privé-tuin er een tijdelijke vervanging voor kan zijn als een toestand van verloren onschuld.¹³ Het paradijs blijft zowel een belofte als een herinnering. Het ligt buiten het bereik van geschiedschrijvers en archeologen. Bij de eigen tuin, die er een aantal elementen van bevat, is dit niet het geval. Het is daar, zoals Jorge Luis Borges het formuleerde, dat we het paradijs zien, maar zonder het ons werkelijk te herinneren.

Vertaling: Bookmakers, Nijmegen

13

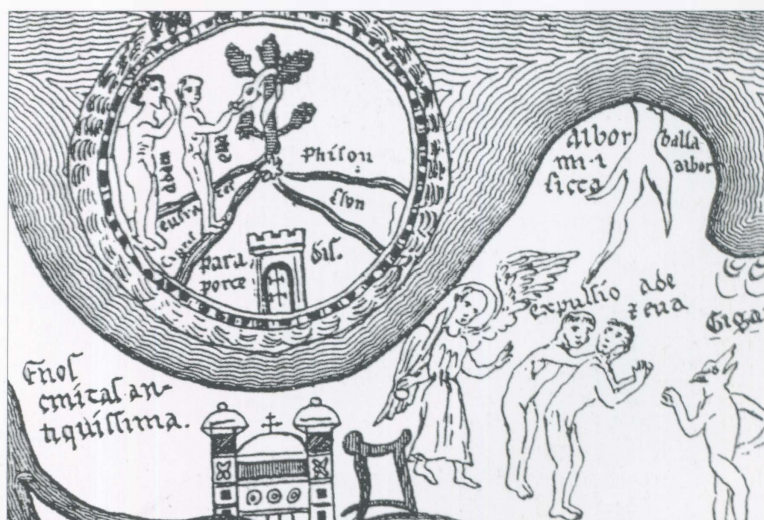
In his study of gardens around Amsterdam Marc Glaudemans states that the gardens were an intermedium between the Garden of Eden and the heavenly Jerusalem, between Arcadia and

Utopia. The gardens were 'bourgeois gardens of Eden' (Huizinga). See: Marc Glaudemans, *Amsterdams Arcadia*, Nijmegen, 2000, p. 11 and 142.

13

In zijn studie over tuinen in de omgeving van Amsterdam stelt Marc Glaudemans dat de tuinen een intermediair waren tussen de Hof van Eden en het hemelse Jeruzalem, tussen Arcadië en

Utopia. De tuinen waren 'bourgeois hoven van Eden' (Huizinga). Zie: Marc Glaudemans, *Amsterdams Arcadia*, Nijmegen, 2000, pp. 11 en 142.



☞ Het paradijs, uit: Ludolphus van Saxonie, *Leven Jhesu Christi*, 1503 / Paradise, from: Ludolphus of Saxonia, *Leven Jhesu Christi*, 1503

↑ Richard (van Haldingham of van Sleadorf), *Het paradijs op de kaart van kathedraal Hereford*, ca. 1285 / Richard (of Haldingham or of Sleadorf), *Paradise on Hereford Cathedral Map*, c. 1285

☞ Atelier van Boucicaut, *Adam en Eva in het paradijs*, ca. 1412 / Boucicaut Workshop, *Adam and Eve in Paradise*, c. 1412



Private Visits



