



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Het Urban Future-project

Scholten, H.E.

Citation

Scholten, H. E. (2016, November 16). *Het Urban Future-project*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/44248>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/44248>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/44248> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Scholten, H.E.

Title: Het Urban Future-project

Issue Date: 2016-11-16

Het *Urban Future*-project

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden
op gezag van Rector Magnificus prof. mr. C.J.J.M. Stolker,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op 16 november 2016
klokke 15:00 uur

door

Hans Egbert Scholten
geboren te Roermond (NL)
in 1952

Promotores

Prof. dr. Janneke Wesseling

Prof. dr. René Boomkens

Universiteit van Amsterdam

Jean Bernard Koeman

Gerrit Rietveld Academie
Amsterdam/ Jan van Eyck
Academie Maastricht

Promotiecommissie

Steven Aalders

Prof. dr. Marcel Cobussen

Prof. Frans de Ruiter

Luuk Wilmering

Hogeschool der Kunsten Utrecht

Prof. dr. Kitty Zijlmans

Disclaimer

The author has made every effort to trace the copyright and owners of the illustrations reproduced in this dissertation. Please contact the author if anyone has rights which have not been acknowledged.

Inhoudsopgave	5
Inleiding	7
<i>Onderwerp en vraagstelling</i>	7
<i>Relatie discursieve/artistische component</i>	7
<i>Opbouw van het proefschrift</i>	9
Hoofdstuk 1 Achtergrond van het <i>Urban Future</i>-project	11
<i>Woonark versus ZuidAs</i>	11
<i>Wat hieraan vooraf was gegaan</i>	12
<i>Landschapsfotografie en conceptuele kunst</i>	13
<i>New Topographics</i>	15
<i>Entropie</i>	17
<i>Uitbreiding van het werkveld</i>	19
<i>Grijze gebieden</i>	21
<i>Ruimte voor onderhandeling</i>	23
<i>Een sculpturale houding: een specifieke benadering van fotografie</i>	25
<i>Na 10 jaar fotograferen...</i>	27
Hoofdstuk 2 Chaos, fragmentatie en entropie in de context van het archief	28
<i>Archive Fever</i>	28
<i>Het Urban Future-archief als kunstpraktijk</i>	31
<i>The Archival Turn in de hedendaagse beeldende kunst</i>	34
<i>Hal Foster en de 'archief impuls'</i>	36
<i>Van August Sander tot Thomas Hirschorn</i>	38
<i>Relatie met het typologische</i>	45
<i>Hergebruik van fotografische beelden</i>	46
<i>Rizomatische structuur</i>	46
<i>Chaos, fragmentatie en entropie in het Urban Future-archief</i>	48
Hoofdstuk 3 Werken met het <i>Urban Future</i>-archief	49
<i>Het maakproces</i>	49
<i>Betekenis van het maakproces</i>	51
<i>Vergelijking met Aglaia Konrad</i>	52
<i>De rasterwerken</i>	54
<i>Urban Future #2</i>	55
<i>De Cahiers</i>	55
<i>Urban Future #6</i>	56
<i>De tentoonstelling Increasingly Fragmented</i>	57
<i>Chaos, fragmentatie en entropie productief gemaakt</i>	59
Conclusie	60
Postludium	64
Dankwoord	68
Literatuur	70
Curriculum Vitae	73
English summary	74

Inleiding

Onderwerp en vraagstelling

Als beeldhouwer ben ik altijd geïnteresseerd geweest in door de mens gemaakte niet-architecturale stedelijke buitenruimtes, zoals randgebieden en openbare (en private) ruimtes van een stad. Dit is zichtbaar in mijn werk. Vanuit verschillende perspectieven onderzoek en analyseer ik in mijn werk vragen over de identiteit en beleving van ruimtes. Wat zijn mogelijke eigenschappen van de (stedelijke) landschappen waarin ik me beweeg en hoe worden deze ervaren? Al sinds de jaren zeventig van de vorige eeuw word ik beïnvloed door met name de Amerikaanse Land Art kunstenaars. Dat blijkt onder meer uit het gegeven dat ik voor verschillende tentoonstellingen ruimtevullende sculpturale installaties maakte met materialen als zand, staal en asfalt.

In 1992 begon ik met het fotograferen in de randgebieden van New York. Later ben ik dit gaan doen in andere steden over de hele wereld. Afkomstig uit het dichtbevolkte en strak georganiseerde Nederland viel het mij op dat er in andere landen heel anders met de ordening van (stedelijke) ruimte werd omgegaan. Waar in Nederland elke braakliggende vierkante meter snel netjes aangeharkt en ingericht wordt, is dat in veel (met name niet-Europese) landen anders. Ik trof werelden aan die aan mij onbekende principes van ordening beantwoordden. Op veel plekken leek geen regie over of (stads-)plan achter de inrichting van de ruimtes te bestaan en er leek een cultuur van verspilling en verval te heersen. Overblijfselen van afgebroken (industriële) gebouwen en materiaal als autowrakken en resten van (onvoltooide) infrastructuur leken op veel plaatsen een eigen bestaan te leiden naast woningen en wijken waar de mensen die er woonden zich in deze cultuur geschikt hadden.

Door de vele reizen die ik maakte besepte ik dat de ongeordende verstedelijking een mondiale ontwikkeling is, die, zo is mijn overtuiging, uiteindelijk de leefomgeving van de meeste mensen op aarde zal bepalen. Ik besloot deze constatering te verwerken in een kunstproject: het *Urban Future*-project. Dit project bracht mij tot de onderzoeksvraag: *welke invloed hebben chaos, fragmentatie en entropie mogelijkwerijs op de leefbaarheid van de zich razendsnel ontwikkelende verstedelijkende wereld en is er een verband tussen chaos en fragmentatie enerzijds en leefbaarheid anderzijds?*

In dit proefschrift contextualiseer en analyseer ik mijn werkwijze en de strategieën waarmee ik de kwestie nader uitwerk.

Relatie tussen de discursieve en de artistieke component

Het artistieke deel van het onderzoek, het Urban Future-project, is gericht op de vraag: is het mogelijk om het veronderstelde verband tussen leefbaarheid van de stad en chaos, entropie en fragmentatie zichtbaar te maken in een beeldend, artistiek vertoog en zo ja, hoe? Daarmee is het onderzoek tegelijk een kritische reflectie op de condities van een specifieke kunstpraktijk en op het maakproces. Het *Urban Future*-project bestaat uit een omvangrijk fotoarchief en de sculpturale kunstwerken die met dit archief als uitgangspunt zijn ontstaan. Met het project wil ik een bijdrage leveren aan het denken over mondiale verstedelijking en leefbaarheid. Aan het project ligt de overtuiging ten grondslag dat een kunstenaarspositie een visie op de wereld kan opleveren die zich op een eigen en andere manier tot maatschappelijke ontwikkelingen verhoudt dan de vele

theorieën, ideeën en beelden die reeds over een onderwerp bestaan. Zij kan er mogelijk een ander licht op werpen.

Het proefschrift is grotendeels 'talig'. In wisselwerking met dit discursieve deel is nieuw werk ontstaan dat zich op de eerder genoemde, andere en eigen manier verhoudt tot de thematiek. Het onderzoek begon met een aantal essays over het maakproces, de aard van het werk en de achterliggende gedachten en intenties. Ik heb daarbij gezocht naar een ordening die niet alleen inzicht geeft in het maakproces, maar ook een nieuw terrein van gedachten en visies opent. Het doel is om de voorwaarden voor leefbaarheid in een omgeving waar chaos, fragmentatie en entropische krachten aanwezig zijn te onderzoeken en beelden te maken die dit visualiseren. Een belangrijke kanttekening daarbij is dat de aard van het artistieke maak- en denkproces niet-talig is en veel zaken omvat die zich niet of lastig in taal laten beschrijven. Aan dit maakproces liggen maar voor een deel vooraf helder geformuleerde vragen ten grondslag. Er zijn meer drijfveren, latent en manifest, en er is een maakproces waaruit zich geleidelijk een werkwijze ontwikkelt. Denken vanuit het maken, of misschien zelfs denken in het maken, maar altijd: makend denken, in die volgorde.

Het maken van kunst is voor mij geen beschrijvende daad. Kunst moet ook veel *niet* vertellen. Een kunstwerk geeft ruimte aan de beschouwer om naast de vaak suggestieve informatie die het werk biedt ook de sensorische kanten van het werk te kunnen beleven. De beschouwer moet uitgedaagd worden om het werk in zijn hoofd 'verder' te denken. Een gedachtestroom is meer overtuigend voor een publiek als het publiek zelf een gedeelte van die stroom moet afmaken. Het is een dialoog die het werk met de beschouwer aangaat.¹ Als kunstenaar kan ik mijn intenties beschrijven, maar de daaruit volgende processen zijn nooit helemaal te determineren. De perceptie van het werk is moeilijk te doorgronden en laat zich daarmee moeilijk sturen. Zeker als het gaat om een 'dialoog' tussen het werk en de beschouwer waarin sprake is van een open einde en waarin het de bedoeling is dat de uitwisseling eerder vragen dan antwoorden genereert.

Dat neemt niet weg dat de precisie die ik in het discursieve gedeelte van het onderzoek moest hanteren, mij heeft gedwongen tot het benoemen en overdenken van vele aspecten die een rol spelen in het maakproces, zoals het zoeken naar de juiste locaties om te fotograferen, het zoeken naar niet-eenduidige ideeën en het toelaten van intuïtie in mijn manier van werken ter plaatse. Het zoveel mogelijk benoemen hiervan gaf me inzicht over en begrip van mijn werkwijze, strategieën en de zelfopgelegde structuur waarbinnen ik me bleek te bewegen. Het werd me duidelijk dat ik bepaalde grenzen hanteerde in het maakproces; deze beschrijf ik op verschillende momenten in het

¹ Janneke Wesseling contextualiseert die opvatting in haar boek *De Volmaakte beschouwer*: "De opvatting dat kunstbeschouwing een wisselwerking is tussen een kunstwerk en een beschouwer is de bestaansgrond van de receptie-esthetica. De receptie-esthetica, die in de Angelsaksische landen tamelijk onbekend is gebleven, gaat uit van een dialoog tussen een beschouwer en een kunstwerk, of tussen een lezer en een tekst. De beschouwer is in de strikte zin van het woord geen beschouwer meer, maar een gesprekspartner. En het kunstwerk is niet een object, maar een actieve tegenspeler, het ding dat een bijzondere status heeft. Betekenis wordt niet geproduceerd door het werk en evenmin door degene die het werk duidt, maar komt tot stand in de interactie tussen kunstwerk en beschouwer" (2014, 11-12).

proefschrift, onder meer waar het ontstaansproces van het *Urban Future*-archief aan de orde komt en waar ik inga op het fenomeen van het (kunstenaars-)archief.

Het gevolg van genoemde bewustwording was dat ik bij het maken van nieuw werk de niet benoembare en vaak onnavolgbare intuïtieve processen op een vrijere manier hun gang kon laten gaan. De wetenschap dat de parameters van het speelveld bepaald waren, gaf rust en ruimte om het spel zo intensief en vrij mogelijk aan te gaan. Dat heeft me in staat gesteld om grip te krijgen op wat ik mijn 'sculpturale houding' (het zoeken van posities in een ruimte, een zoeken naar de voor mijn doel beste verhouding tussen lichaam en ruimte)² noem. Ook kon ik me, door dat toegenomen inzicht in het maakproces, effectief en helder positioneren in de dialoog met de beschouwer en zoveel mogelijk onnodige ruis vermijden.

Opbouw van het proefschrift

Dit proefschrift is onderverdeeld in drie hoofdstukken. In hoofdstuk 1 schets ik de aanleiding tot het *Urban Future*-project en leg ik uit waar de noodzaak voor het maken van mijn kunst vandaan komt. Ik heb dit gekoppeld aan de ervaringen die ik opdeed in andere steden en mijn fascinatie voor de manier waarop met name Amerikaanse kunstenaars met hun werk gereageerd hebben op de verandering van hun leefomgeving. Ik leg uit wat het verschil is tussen mijn werk en dat van mijn voorgangers, waarin ik het engagement met (desastreuze) veranderingen in hun leefomgeving herken. Zij boden mij de mogelijkheid om 'op hun schouders te gaan staan' om een visie te ontwikkelen op het inmiddels veel grotere fenomeen van de mondiale verstedelijking. Ik ben naar gebieden gegaan waar de verstedelijking zich in al zijn hevigheid manifesteerde en heb de door mij benoemde specifieke 'grijze' gebieden gefotografeerd, waarin de leefbaarheid door chaos en entropie beïnvloed wordt. Ik leg uit waarom mijn sculpturale manier van fotograferen van belang is om dit project mede vorm te geven.

Tien jaar lang projectgericht fotograferen levert een archief van fotografische beelden op. In hoofdstuk 2 ga ik in op het fenomeen van het archief in het algemeen en de opbouw, totstandkoming en aard van het *Urban Future*-archief in het bijzonder, gezien in relatie tot de hoofdvraag van het onderzoek naar het verband tussen stedelijke entropie en sociale cohesie. Onderwerpen als het doel van het archief, de eventuele classificering en categorisering van de onderdelen en de verantwoordelijkheid en intenties van de beheerder van het archief komen hier aan de orde.

Hoofdstuk 3 behandelt het *Urban Future*-archief als schatkamer, waarbij het vinden van nieuwe mogelijkheden om kunstwerken te creëren aan de orde komt. Met de negatieven als basismateriaal worden afdrukken op papier gemaakt die vervolgens in samenhang met sculpturale middelen en materialen getoond worden. Het zijn ontdekkingen die materieel (meer afdrukken op verschillende groottes en sculpturale toevoegingen) of conceptueel (bijvoorbeeld hoe een begrip als fragmentatie verbeeld kan worden) het archief verder uitbouwen. Hierdoor verandert het totale archief ook conceptueel. De kunstwerken die gemaakt worden met materiaal van het archief worden niet alleen onderdeel van het archief maar verwijzen ook naar veranderingen, mutaties en

² E.e.a. wordt nader toegelicht in hoofdstuk 1.4 van dit proefschrift.

vertakkingen ervan. De kunstwerken (sculpturen) en presentaties zoals tentoonstellingen en boeken hebben tot doel de beschouwer uit te nodigen om een dialoog met het werk aan te gaan. Aan bod komen vragen over de voorwaarden die nodig zijn om in de toekomst de leefbaarheid in de snel verstedelijkende gebieden in de wereld vorm te geven of te behouden. Elke tentoonstelling zal weer andere aspecten en mogelijkheden van het archief laten zien waarbij de beschouwer als het ware door het archief heen loopt.

Hoofdstuk 1. Achtergrond van het *Urban Future*-project

Vragen over het fenomeen van de wereldwijde verstedelijking en over de onzichtbare ideologische en technologische krachten die eraan ten grondslag liggen zijn sinds het einde van de jaren negentig van de vorige eeuw leidend in mijn kunstenaarspraktijk.³ De vraag of er een noodzakelijke relatie bestaat tussen leefbaarheid van de stad en vitale sociale cohesie aan de ene kant en chaos, entropie en fragmentatie aan de andere kant ligt ten grondslag aan mijn onderzoek.

Mijn artistieke werk van de afgelopen vijftien jaar is erop gericht dit te in beeld te brengen. In dit proefschrift contextualiseer en analyseer ik mijn werkwijze en strategieën waarmee ik deze vraag nader uitwerk.

Woonark versus ZuidAs

De directe oorsprong van mijn fascinatie voor de thematiek van verstedelijking is een gebeurtenis in mijn persoonlijk leven. Sinds 1990 bewoon ik een woonark aan de rand van Amsterdam, gelegen in een jachthaven in een uitloper van het Amsterdamse Bos. De stad Amsterdam had in 1998 zijn oog op dit gebied laten vallen voor het ontwikkelen van een locatie voor kantoren: het project 'De ZuidAs'.⁴ Een van de redenen om dit gebied, gelegen aan de A10 in de nabijheid van station Amsterdam Zuid en de luchthaven Schiphol, op deze manier te ontwikkelen was het plan van de ABN AMRO bank (daterend uit het begin van de jaren negentig) om hier een nieuw hoofdkantoor te vestigen.⁵ Dat was de directe aanleiding om een masterplan voor de ZuidAs op te stellen.

De inspraakavonden voor dit project bleken niet veel met inspraak te maken te hebben, omdat de plannen al in een ver gevorderd stadium waren en slechts kleine aanpassingen toelieten. De politieke en economische krachten waren niet te beïnvloeden en de voorspellingen voor een grote welvarende toekomst met vooral veel (economische) vooruitgang waren in alles leidend. Wie waren deze voorspellers en waarop waren hun voorspellingen gebaseerd? En wie droeg de daadwerkelijke verantwoordelijkheid voor de plannen? Gaandeweg zou blijken dat van een samenhangende en doordachte visie in het geheel geen sprake was. Bovendien moesten de plannen door de economische crisis en andere maatschappelijke ontwikkelingen voortdurend worden bijgesteld. De ontwikkelingen op de ZuidAs hebben geleid tot een steeds grotere planmatige rommeligheid.

⁴ De ZuidAs is een zakendistrict in ontwikkeling in Amsterdam dat aan weerszijden van de Ringweg-Zuid (A10) ligt tussen de rivieren Amstel en Schinkel in het stadsdeel Zuid. In het midden bevindt zich Station Zuid. De opzet is vergelijkbaar met die van *La Défense* in Parijs en *The Docklands* in Londen. De schaal is beter te vergelijken met de Brusselse *Noordruimte*. Het is het grootste van de zes 'Nieuwe Sleutelprojecten' van de Nederlandse Rijksoverheid. Het hele project beslaat 225 ha Amsterdamse grond. De ZuidAs is in het buitenland ook wel bekend als de '*Financial Mile*'.
<https://www.amsterdam.nl> <geraadpleegd op 3 oktober 2015>.

⁵ Merijn Oudenampsen schrijft in de conclusie van zijn Ma-scriptie *De Glazen Stad, de ZuidAs en de transformatie van de Amsterdamse stedenbouw*, Universiteit van Amsterdam, maart 2008: "De metrolijn, de IJ-oeveren en de ZuidAs; het zijn alle prestigeprojecten die de kenmerken vertonen die vrijwel alle prestigeprojecten vertonen: democratische tekortkomingen en de overmatige investering van publieke middelen. Het is niet voor niets dat de term 'democratisch tekort' haar oorsprong te danken heeft aan grootschalige bouwprojecten".
http://www.academia.edu/3614333/De_Glazen_Stad_De_Zuidas_en_de_transformatie_van_de_Amsterdams_e_stedenbouw <geraadpleegd op 4 oktober 2015>.

De politieke besluitvorming verliep via verschillende bestuurslagen. De uitgesproken intenties van een evenredige verdeling van wonen, werken en voorzieningen bleken niet haalbaar. Politici en ambtenaren zaten in een voortdurende spagaat om de economische doelstellingen te halen en tegelijkertijd ook de inwoners enigszins tevreden te stellen. De plannen van de architecten en stedenbouwkundigen bleken gebaseerd op compromissen met de steeds veranderende toekomstvisies van de planners en de eisen van grote (internationale) ondernemingen. Allen beloofden steeds opnieuw een nieuwe prachtige wereld.⁶ Nog voordat alle vergunningen rond waren werd begonnen met de bouw van grote kantoorpanden. Een groot deel van het Amsterdamse Bos moest wijken. De jachthaven waarin onze ark lag mocht blijven om het uitzicht van het personeel in de kantoorpanden te veraangename. Veel bomen echter zouden voor dit uitzicht moeten verdwijnen. Door deze ingrijpende veranderingen merkte ik aan den lijve hoe een stad zich kan uitbreiden, hoe zij oprukt naar de randen en welke niets ontziende krachten daarbij vrij komen.

Wat hieraan vooraf was gegaan

Van 1992 tot 1997, te beginnen met een verblijf van een jaar in New York, heb ik veelvuldig gefotografeerd in de randgebieden, de 'Terrains Vagues', van New York: New Jersey, Staten Island, het gebied rond de rivier de Delaware, the Passaic en Newark. Voor een deel waren dit gebieden waar de Amerikaanse conceptuele kunstenaar Robert Smithson (1938-1973) ook rondgedwaald heeft. Met mijn manier van 'dwalend' werken wilde ik in de voetsporen treden van Smithson's *A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* en van de exposanten op de tentoonstelling *New Topographics*⁷ zoals Lewis Baltz (1945-2014) en Robert Adams (1937-). Ik wilde mijn 'topografische' blik ontwikkelen en ontdekken hoe ik met het medium fotografie kunst kon maken.

Mijn foto's zouden evenwel niet strak gecomponeerd zijn, zoals dat bij *New Topographics* het geval is; ik streefde niet dezelfde afstandelijke 'neutrale' houding na die zij gehanteerd hebben. Ik wilde dat de camera een direct verlengstuk zou zijn van mijn bewegend oog, hand en lichaam. Net als Smithson ging ik gelijktijdig lopen, bewegen en fotograferen. Bij iedere nieuwe fotosessie waren de ervaringen van de vorige keer van invloed. Na elke reis bestudeerde ik de foto's die ik genomen had en dacht ik na over hoe de beelden aangescherpt konden worden bij een volgende tocht. In het begin waren er op een rol van tien negatieven maar één of twee foto's bruikbaar, na verloop van tijd waren dit er vaak negen van de tien. Het fotograferen was dus niet een

⁶ In de geschiedenis van de stadsplanning blijkt dit een telkens terugkerend probleem te zijn. Het bekendste voorbeeld hiervoor was het *Plan Voisin* (1925) van de architect en stedenplanner Le Corbusier, waarin hij vanuit een nu achterhaald mensbeeld het 3e en het 4e arrondissement van Parijs wilde platgooien om achttien nieuwe X-vormige woontorens met ieder 60 etages te laten verrijzen.
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6159&sysLanguage=en-en&itemPos=2&itemCount=2&sysParentName=Home&sysParentId=65> <geraadpleegd op 7 oktober 2014>.

⁷ *New Topographics: photographs of a man-altered landscape* is de titel van een tentoonstelling gemaakt door William Jenkins in het International Museum of Photography, George Eastman House (Rochester, NY) in januari 1975. Deelnemers aan de tentoonstelling waren Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd en Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore en Henry Wessel Jr.

louter cognitief handelen. Ik streefde een samenhang na tussen de blik, de houding en het beeld, die voornamelijk het resultaat moest zijn van een intuïtief proces.⁸

De vroege werken van Smithson, Ed Ruscha (1937-), Dan Graham (1942-)⁹ en de kunstenaars van *New Topographics* (zij werden ook wel *The New Topographers* genoemd) boden mij handreikingen voor de ontwikkeling van een eigen visie. Genoemde kunstenaars hadden een onderzoekende manier van werken ontwikkeld, waarbij de focus niet alleen lag op de kunst-als-kunst of op de mogelijkheden van het gebruikte medium. Hun fotografisch werk werd gestuurd door een maatschappelijke betrokkenheid die zijn neerslag kreeg in de manier waarop zij de wereld benaderden, analyseerden en verbeeldden. Door middel van een koele afstandelijke manier van fotograferen namen zij niet alleen distantie van hun onderwerp, maar bevrijdden zij ook de fotografie uit de aloude verbintenis met de schilderkunst.¹⁰ Zij hadden nieuwe manieren gevonden om met het fotografisch beeld en hun onderwerpen om te gaan.

Landschapsfotografie en conceptuele kunst

Hieronder ga ik nader in op het werk van de kunstenaars die voor mij als belangrijke inspiratiebronnen hebben gediend, met name wat betreft de omgang met het medium fotografie en de notie van serialiteit. In de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw kwamen met de conceptuele kunst en land-art bewegingen op gang van kunstenaars die fotografie gebruikten als een middel om op een directe en sobere manier een idee te verbeelden of een handeling te registreren. Zo vermeden de kunstenaars Michael Heizer (1944-), Richard Long (1945-) en eerdergenoemde Smithson iedere traditionele notie van schoonheid in de fotografie. De foto functioneerde voor hen als registratie van een gebeurtenis, artistieke handeling of performance en was dus dienend aan het 'echte' werk dat op een eerder tijdstip had plaatsgevonden. Soms gingen deze foto's gepaard met verklarende teksten.

Land-art kunstenaars maakten werk *in* de natuur, zij werkten met natuurlijke processen waardoor de werken onderhevig waren aan de gevolgen van getijden of erosie. Zij ruilden de galleries en musea als presentatieplek in voor het (Amerikaanse) landschap zelf. Het publiek moest een reis maken naar een bepaalde plek of genoeg nemen met de foto's of de films die in het kader van een project, als registratie daarvan, waren gemaakt. Het landschap werd niet meer als een ouderwets picturaal motief gerepresenteerd. Later werden deze foto's, die in feite als bijproduct waren ontstaan, beschouwd als kunstwerken op zichzelf en werden ze als zodanig in een galerie of museum geëxposeerd. Long bijvoorbeeld exposeert foto's die hij maakte tijdens lange

⁸ Het werk uit deze periode is onder andere te zien geweest in galleries, het SMBA (1997), het Stedelijk Museum Amsterdam (1999) en in diverse publicaties zoals het boek *Terrain Vague* (1999, uitgave in eigen beheer) en *Reliable Orderliness* (2003), een kunstenaarsboek in oplage van 25.

⁹ Robert Smithson is bekend geworden door zijn gebruik van fotografie in relatie tot sculptuur en als land-art kunstenaar met werken als *Spiral Jetty* (1970) en *Broken Circle and Spiral Hill* (1971). Ed Ruscha wordt vooral geassocieerd met de popart-beweging. Hij heeft werk gemaakt in verschillende media, zoals schilderkunst, grafiek, tekenkunst, fotografie en film. Het werk van Dan Graham, schrijver/kunstenaar, wordt gerekend tot stromingen als conceptuele kunst en performance. Hij is het meest bekend geworden met werken als *Homes For America* en zijn *Pavilions*.

¹⁰ (Landschaps-)fotografie werd in de 19^{de} eeuw in eerste instantie (voornamelijk) gebruikt als ondersteuning in de teken- en schilderkunst. Hierbij werd het gefotografeerde landschap over- of nagetekend van het medium. Het is dan ook niet vreemd dat de eerste 'echte' landschapsfoto's sterk waren beïnvloed door de toentertijd gangbare kunststroming en vooral romantisch en picturaal van aard waren.

wandelingen in de natuur waarbij hij één moment essentieel voor de wandeling registreerde. Soms waren het ingrepen in de natuur, soms niet. Naast zijn foto's exposeert hij sculpturen van gevonden materiaal, veelal stenen, die in bepaalde configuraties zijn neergelegd.

Sommige van deze kunstenaars/fotografen zochten niet naar de ene, 'alles vertellende' foto maar werkten met verzamelingen van beelden. De Amerikaan Ruscha maakte boeken als *Twenty-six Gasoline Stations* (1962) en *Every Building on the Sunset Strip* (1966). Het eerste is een fotoserie van benzinstations, functionele ruimten langs de weg zonder directe toeristische, culturele of esthetische waarde. Door de keuze van quasi-onbeduidende plekken en door de formele herhaling van het motief leidde Ruscha de aandacht af van de pittoreske notie van het landschap en plaatste hij niet-esthetische, praktische objecten centraal. De foto's in het tweede boek maakte Ruscha met een op een vrachtwagen gemonteerde automatische camera. Op deze manier maakte hij van ieder huis op *Sunset Strip* een foto. Deze foto's bracht hij bijeen in een leporello met een lengte van 760,7 centimeter. De opgevouwen leporello die gevat werd in een boek maakte van deze straat letterlijk en figuurlijk een object. Bij het uitvouwen openbaart de straat zich per pagina.

Het idee, het concept, is leidend in het maakproces van de hier beschreven werken. De kwaliteit en de aard van de foto waren dus ondergeschikt aan het concept. Je zou kunnen stellen dat Ruscha meer geïnteresseerd was in de vorm van het boek als ambachtelijk gemaakt kunstobject dan in de (kunst-)fotografische kwaliteiten van de foto's zelf. De zeggingskracht schuilt in sterke mate in de samenstelling van de serie, meer dan in de individuele foto's. Een enkele foto wordt meestal bekeken als een venster op een wereld, iets dat grote verwantschap heeft met de schilderkunst. Een serie maakt het mogelijk om de manier van kijken naar en bewegen door het landschap van de maker te ervaren. Het spel en de mogelijkheden om een dialoog met de beschouwer te voeren, die te sturen en te manipuleren om uiteindelijk vragen op te roepen over het onderwerp, is daardoor groter. De beschouwer wordt gestimuleerd een verband te leggen tussen de foto's onderling en de intentie van de serie te ontrafelen.

Naast Ruscha en Smithson was ook het werk van Graham, en met name zijn fotoreeks *Homes for America* (1965- 1967), van grote invloed op de landschapsfotografie. Graham fotografeerde met een goedkope Kodak-camera de nieuwe huizen in de voorsteden in zijn geboortestreek New Jersey. Hij toonde deze beelden in een diavoorstelling (1965) vergezeld van teksten en later als foto's in tijdschriften. Dit was een nieuwe presentatievorm waarmee hij de gebruikelijke galeriepresentatie kon omzeilen. De vormgeving was vergelijkbaar met folders van makelaars en projectontwikkelaars. Graham toonde hoe het bebouwde landschap koopwaar (een 'commodity') was geworden. Het werk heeft een kritische ondertoon doordat hij niet alleen 'suburbia' toonde, maar ook de verkoopstrategieën, die deze voorstedelijke ontwikkelingen aanjoegen, imiteerde. Het werk werd later tientallen keren door hemzelf gereproduceerd en in verschillende tijdschriften afgedrukt.

New Topographics

Zoals eerder gesteld zijn ook de kunstenaars van de tentoonstelling *New Topographics* een belangrijk referentiepunt voor mijn onderzoek in termen van hun neutrale benadering van hun onderwerpen en de nadruk op sculpturaliteit. De reeds genoemde Adams en Baltz, maar ook Frank Gohlke (1942-) en Stephen Shore (1947-), gaven een ander beeld van het (grotendeels Amerikaanse) postindustriële landschap dan voorheen gebruikelijk was. Allen waren beïnvloed door het fotografisch werk van Eugène Atget (1857-1927) en Walker Evans (1903-1975). In het herdefiniëren van het genre van de landschapsfotografie refereerde *New Topographics* bovendien aan Amerikaanse fotografen uit de 19^{de} eeuw, zoals Carleton Watkins (1829-1916) en Timothy O'Sullivan (1840-1882) die het land ten bate van geografisch onderzoek exploreerden. Net als Watkins en O'Sullivan gingen de fotografen van *New Topographics* te werk als plaatsbeschrijvers. Zij wilden de werkelijkheid zo getrouw mogelijk in beeld brengen.

Op Shore na fotografeerden zij voornamelijk in zwart-wit. Zij wisten de toenmalige technische mogelijkheden maximaal uit te buiten, met het doel zo scherp mogelijke beelden te maken. Het gebruik van platencamera's met grote negatieven en (gemanipuleerde) Technical Pan films¹¹ en het aanpassen van belichtingstijden in samenhang met speciale ontwikkelmethodes stonden in dienst van de scherpte van de foto, een scherpte die de gangbare foto in die tijd niet had. Deze strategie paste bij de koele, analytische, onderzoekende houding die zij aannamen bij het in beeld brengen van de landschappen. Alles, ook in de verte, moest scherp en leesbaar zijn, want het werken met verschillende dieptescherptes zou ongewenste subjectieve keuzes laten zien.

De keuze voor zwart-wit heeft, naast de verwijzing naar fotografie uit de 19^{de} eeuw en het 'documentaire' karakter van deze fotografie, mijns inziens ook te maken met een bijzondere focus op de vorm van de dingen. Baltz zei daarover later:

"Dit was de tijd dat beeldhouwkunst het universum veroverde. Geen fysieke beeldhouwwerken, maar het idee dat elk object, of verzameling objecten, ruimten of handelingen – hoe banaal ook – gezien konden worden als sculpturen. (...) Het leek op een overwinning van de macht van kunst. Kunst veranderde niets, maar door de manier te beïnvloeden waarop mensen de waarneembare werkelijkheid ervaren veranderde de kunst alles".¹²

Alle onnodige informatie die het onderzoek kon 'kleuren' moest vermeden worden. Het ging erom de samenstelling, de inrichting van het landschap zonder de mensen die het teweeg hadden gebracht of daarin leefden, te tonen. De foto's laten vervallen industriële plekken zien, voorstedelijke rommeligheid, goedkope hotels en vuilstortplaatsen. Het waren nauwgezette registraties die zonder enig commentaar werden gepresenteerd. Dit was iets heel anders dan de toen gangbare artistieke landschapsfotografie die gebaseerd

¹¹ De door Kodak ontwikkelde Technical Pan film is een zwart-wit negatiefilm met een ultrafijne korrel die de eigenschap heeft dat het blauw in een onderwerp extra wordt geaccentueerd. Dit kwam goed te pas bij het fotograferen van landschappen om de contrasten in de lucht te benadrukken. Oorspronkelijk was deze film gemaakt voor wetenschappelijke en militaire doeleinden. De film is in de jaren negentig van de vorige eeuw uit productie genomen.

¹² <http://www.stedelijk.nl/nieuwsberichten/in-memoriam-lewis-baltz> <geraadpleegd 14 november 2015>.

was op een emotioneel beladen picturale benadering waarbij de esthetische waarden van het beeld een grote rol speelden.

Hilla en Bernd Becher (Hilla, 1934- en Bernd, 1931-2007) namen als enige niet-Amerikanen deel aan de tentoonstelling *New Topographics*.¹³ Zij fotografeerden het industriële landschap en architectuur in veel landen van de westerse wereld. Naast het werk van Evans hadden zij ook hun Europese voorgangers, zoals August Sander (1876-1964), Karl Blossfeldt (1865-1932) en Albert Renger-Patsch (1897-1966). De door hen gefotografeerde 'anonieme' gebouwen, zoals watertorens, koeltorens, gastanks, silo's en hoogovens, waren gemaakt voor zuiver economische doeleinden en de meeste waren aan het einde van hun bestaan. De foto's werden allemaal genomen op grijze, bewolkte dagen zonder zonlicht. De reden hiervoor was dat de Bechers slagschaduwen wilden vermijden, omdat die dramatiek zouden kunnen tonen. De systematische eenheid in benadering, het weren van emoties en van een persoonlijke invalshoek die het beeld zouden kunnen sturen pasten bij hun idee van 'Anonieme Sculpturen', zoals zij hun werk noemden.

Zij fotografeerden in zwart-wit met een platencamera volgens steeds hetzelfde strenge procedé: de gebouwen moesten helemaal op de foto staan en het hele beeldvlak vullen, en de formaten zijn per serie exact hetzelfde. Hilla en Bernd Becher kozen voor het consequent typologisch rangschikken van hun anonieme sculpturen en trokken daarmee de aandacht van conceptuele kunstenaars als Carl Andre (1935-), Donald Judd (1928-1994) en Sol Lewitt (1928-2007). Het werk van Hilla en Bernd Becher was te zien op veel tentoonstellingen over minimale en conceptuele kunst. Op de Biënnale van Venetië van 1991 ontvingen zij met hun fotoseries de prijs voor sculptuur.

De tentoonstelling *New Topographics* was aanvankelijk geen groot succes. Het publiek begreep niet dat deze kijk op het banale en (ogenschijnlijk) nietszeggende van enige waarde kon zijn en waarom dit voor kunst door zou moeten gaan. Zij ervoeren de foto's als betekenisloos, te verstandelijk en zelfs saai. Toch hebben de deelnemende kunstenaars sinds de jaren tachtig wereldwijd veel invloed gehad op het genre van de landschapsfotografie.

¹³ Zij werden bekend om hun 'Becher Schule'. In 1976 werd Bernd Becher benoemd tot docent in de fotografie op de kunstacademie van Düsseldorf. Kunstenaars als Thomas Struth, Candida Höfer, Andreas Gursky en Thomas Ruff verwierven faam met hun werk waar duidelijk nog de afstandelijke typologische methode van de Bechers in te herkennen valt. Ik kwam in de jaren tachtig in aanraking met het werk van Thomas Struth (1954-) die toen aan het begin van zijn carrière stond en zwart-wit foto's maakte van lege straten (vaak gefotografeerd op vroeg tijdstip op een zondagochtend) in series zoals *Streets of New York City* (1978) en *Unconscious Places 1* (1977-1982). Foto's met nog een bescheiden formaat van 66 x 84 cm. Later zouden de genoemde kunstenaars bekend komen te staan om het gebruik van zeer grote formaten. Twee bij drie meter was geen uitzondering. Dit werd ook mogelijk gemaakt door technische vernieuwingen in het afdrukproces. De foto's werden daardoor spectaculairder, 'museaal'; de toeschouwer kon als het ware het beeld binnen stappen. De grootte van het beeld, het gebruik van hetzelfde soort lijsten (het werd een soort 'brand' die mede door het gebruik van hetzelfde fotolaboratorium in Düsseldorf tot stand kwam) en het gebruik van grote negatieven waardoor de foto's allemaal tot in alle uithoeken van het beeld eenzelfde dieptescherpte hadden, maakte dat deze groep ook een eigen 'handtekening' op het beeld drukte. Men sprak toen van 'democratische fotografie'; alle delen van het beeld waren even scherp en even belangrijk voor de samenstelling van het totaal.

De belangrijkste formele kenmerken en aspecten van het werkproces van bovengenoemde kunstenaars waartoe ik mij met mijn werk verhoud, zijn de vernieuwende omgang die deze kunstenaars hadden met het medium fotografie, en daarmee samenhangend de afstand die zij innamen ten aanzien van hun onderwerp, het seriematig werken en de organisatie daarvan. Tenslotte is ook hun relatie tot de getoonde maatschappelijke ontwikkelingen belangrijk: deze kan omschreven worden als geëngageerd zonder een moreel oordeel te vellen.

Entropie

Zoals gezegd verhoud ik mij met mijn werk ook thematisch tot bovengenoemde kunstenaars. Een van de onderwerpen die centraal staan in mijn onderzoek is entropie in relatie tot urbanisatie. Entropie is de tweede wet van de thermodynamica, een maatstaf voor wanorde, die de uiteindelijke uitputting en ineenstorting van elk gegeven systeem voorspelt. De kunstenaars van *New Topographics* waren vertrouwd met deze notie, die destijds opgeld deed in de kunst.¹⁴ In de woorden van Baltz: "Oh yes, we were all influenced by this idea of entropy. Thomas Pynchon, Robert Smithson, we all were talking about it".¹⁵ Bij Baltz lag de focus aanvankelijk op de nieuwe ordening van het (Californische) landschap. Het was een onderzoek naar de transformatie van een 'natuurlijk' landschap tot een totale en opgelegde ordening in dienst van profijtelijk vastgoed en grondspeculatie.¹⁶ Hij fotografeerde het bijproduct van de onstuimige economische groei. Het was niet het beeld van 'vooruitgang', maar van de negatieve gevolgen ervan. Dit tekende zich vooral af aan de randen van groeigebieden, de desolate onmenselijke 'wastelands' van de maatschappij, daar waar niemand komt of waar niemand interesse voor heeft. Het landschap liet niet de schoonheid van de overweldigende natuur zien, maar het tegenovergestelde daarvan, dat wat achter is gebleven nadat het door de mens misbruikt is.

De foto's zijn, net als die van de andere kunstenaars van *New Topographics*, gemaakt met een afstandelijke houding.¹⁷ Ook al streefde Baltz naar foto's zonder emotionele lading, toch had hij een duidelijke afkeer van de kaalslag die het gevolg was van de 'vooruitgang' en overconsumptie. De fotoserie *Candlestick Point* (er zijn bij uitzondering enkele kleurenfoto's onder), laat voornamelijk vuilstortplaatsen en postindustriële 'wastelands' zien waar onkruid en verwilderde bosjes een armtierig bestaan leiden tussen het achtergelaten afval. Zoals hij zegt in het gelijknamige boek *Candlestick Point* (2011):

"I felt a real repulsion and anger about it; anger at the transformation of all places I knew into something inhuman. It wasn't done for people, but everything was being rolled over for the profit motive. But I didn't want the work to outrage

¹⁴ Ook het werk van een van Amerika's meest vooraanstaande postmoderne schrijvers, Thomas Pynchon (1937-), is van beeldspraak over entropie doortrokken. Pynchon werd vooral bekend met zijn boek *Gravity's Rainbow* (1973). Zijn tweede verhaal *Entropy* legde de basis voor vele thema's met het idee van entropie in zijn latere werk.

¹⁵ Uit een gesprek met Baltz, Parijs <11 november 2004>.

¹⁶ Zie de fotoserie en het gelijknamige boek van Baltz, *The New Industrial Parks Near Irvine, California*. 1974-75 en later in een nieuwe druk uitgegeven in 2001.

¹⁷ Baltz: "I hope these photographs are sterile, that there is no emotional content". Livingston, Jane; Still Moving, *Rule Without Exception*. (1990, 51).

or get preachy. The best way to deal with what I was seeing, I thought, was to try to show as closely as possible what it looked like, I thought of my work as something like legal briefs, where you list particulars: there's this and this and this. My intent wasn't to draw conclusions, but to provide a body of evidence upon which someone could presumably make judgments" (Scheppe 2011, 110).

De politieke situatie van die tijd – de jaren tachtig van de vorige eeuw waarin Ronald Reagan en Margaret Thatcher de ideologie van de vrije markt handen en voeten gaven – en de negatieve gevolgen die dit volgens Baltz had, brachten hem op de gedachte dat er hier sprake was van het begin van een tijd van chaos en misschien wel van het eindpunt van de wereld. Hij zei hierover:

"My work in the 1980s had an apocalyptic subtext; capitalism – the market – went from being the most important thing to being the only thing and has remained ever since; by 1990 it seemed that the world had, in a sense, already ended, that is, it had withdrawn itself from our apprehension" (ibid., 100).

Ook Smithson maakt in zijn beschouwingen gretig gebruik van de toen vigerende beeldspraak over entropie.¹⁸ Het boek *The Writings of Robert Smithson* (Holt 1979) was bepalend voor de foto's die ik maakte aan het begin van de jaren negentig. In de geologie en mineralogie, waar Smithson een grote belangstelling voor had, vond hij de bevestiging van de entropische kracht: in stenen en puin zag hij het bewijs dat de aarde langzaam vertraagt en afkoelt. Dit idee had ook invloed op zijn visie op de cultuur en de beschaving in het algemeen: in zijn beroemde essay *Entropy and the New Monuments* (Holt, 1979, 9-20) vergelijkt hij steengroeven met winkelcentra en 'tract houses' van New Jersey; hij suggereert dat uiteindelijk de laatsten ook zullen vergaan tot puin.

Voor Smithson echter hebben deze noties van verval en vergankelijkheid niet uitsluitend negatieve connotaties. Zo beschrijft Smithson de mogelijke monumentale waarde van 'wastelands' in een stedelijk landschap. "Entropy is a condition that is moving to a gradual equilibrium", schreef hij in *Artforum* in 1966. In zijn beroemde tekst *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (ibid., 52-58), die vergezeld ging van nogal banaal lijkende snapshots, geeft hij inzicht in hoe hij het landschap van New Jersey op een geheel nieuwe wijze interpreteert. Onder invloed van toen in zwang geraakte ideeën over entropie kijkt hij naar de resten van verlaten industrieterreinen. Hij geeft een nieuwe waarde aan deze voor velen mistroostige en depressieve plekken. Langs de oever van de Passaic River staan verlaten graafmachines en bouwmaterialen. Hij vergelijkt ze met prehistorische wezens ("extinct machines – stripped of their skin") die in de modder vast zijn komen te zitten. De verlaten constructies zijn al onderhevig aan verval en zijn net als de andere delen van het landschap, waar de sporen van een eerder gebruik nog te zien zijn, onder invloed van de onontkoombaarheid van de entropie.

¹⁸ Smithson in zijn artikel *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*: "That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built" (54).

Hij ziet deze landschappen als monumenten van de tijd. Loospijpen die uit de grond komen zijn monumentale fonteinen en hij vindt dat ze in deze gedaante bewaard moeten blijven, als moderne ruïnes van onze tijd. De stilte die is ontstaan tussen afbraak en herbouw ziet hij als een belangrijke eigenschap van deze monumenten omdat ze inzicht geven in de staat onze wereld, een wereld die door menselijk handelen steeds snellere en ingrijpendere veranderingen ondergaat en daardoor steeds onbegrijpelijker wordt. Deze wereld is volgens Smithson slechts te doorgronden door als een observator aan de rand te gaan staan en naar de entropische afbraak te kijken. Smithson bekijkt het fenomeen met de blik van een filosoof en zoekt op die manier naar verbanden en de bewegingen.

Uitbreiding van het werkveld

“What the artist seeks is coherence and order – not ‘truth’, correct statements, or proofs. He seeks the fiction that reality will sooner or later imitate”.

– Robert Smithson, 1979 (Holt, 1979, 76).

Onze wereld verandert snel, aangejaagd door technologische, ecologische en sociaalgeografische ontwikkelingen, zoals de groei van de wereldbevolking en de trek van het platteland naar de steden. Sinds 2007 wonen er meer wereldburgers in de stad dan op het platteland. In de komende veertig jaar stijgt het aantal mensen dat in steden woont van 3,6 miljard (de helft van de wereldbevolking van 7 miljard) naar 6,3 miljard (dan zeventig procent van de wereldbevolking van 9 miljard), schatten de Verenigde Naties.¹⁹ Als resultaat van de verstedelijking zijn op de wereld inmiddels megasteden ontstaan als New York, Mexico Stad, Sao Paulo, Delhi, Mumbai, Shanghai en Tokio, die meer inwoners tellen dan heel Nederland. Deze steden zullen in de komende vier decennia de volledige bevolkingsgroei alsook de verdere leegloop van het platteland in de betreffende landen opvangen.

Omdat de verwachting van de Verenigde Naties was dat de groei zich volledig zou concentreren in de zich ontwikkelende derdewereldlanden, werd (explosieve) urbanisatie tot het einde van de vorige eeuw gezien als een niet-westers fenomeen. Nu groeit echter ook in de westerse wereld het besef dat verstedelijking een globaal fenomeen is en geen incident. Zoals het Ghent Urban Studies Team (GUST) in het boek *The Urban Condition, Space, Community and Self in the Contemporary Metropolis* beweert, is het eerder een conditie, een wezenskenmerk dat tot in de ‘bloedvaten’ van ons bestaan is binnengedrongen. In de toekomst zullen de meeste mensen, aldus GUST, nog slechts de ‘tweede natuur’ kennen: de door de mens zelf aangelegde biotoop.

De mondiale verstedelijking is een steeds complexer gegeven waar wij mee moeten leren omgaan. Vele wetenschappers, theoretici en politici hebben zich in de loop der jaren over het fenomeen gebogen en hebben gezocht naar oplossingen om het te begrijpen en in de hand te houden. Ook ontwerpers en kunstenaars hebben met hun werk vele kanten van het thema belicht. Dat is van wezenlijk belang omdat kunstenaars

¹⁹ United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2015). *World Urbanization Prospects: The 2014 Revision*, (ST/ESA/SER.A/366).
<http://www.un.org/en/development/desa/population/theme/urbanization/> <geraadpleegd 13 oktober 2015>.

er vaak onafhankelijke, onorthodoxe en inductieve werkwijzen op na houden, die nieuwe invalshoeken en gedachten kunnen opleveren. De huidige groei van de wereldbevolking, de trek van het platteland naar de steden, opkomende economieën, de leegloop van westerse steden als Detroit (en vele andere steden in de Rust Belt²⁰), de onmogelijkheid om dit soort ontwikkelingen te beheersen, en het besef van een globale ontwikkeling die miljoenen mensen treft, dit alles deed me in 1998 beseffen dat het onderwerp dat ik in mijn werk aan wilde kaarten veel groter was dan ik in mijn tijd in New York had vermoed.

In tegenstelling tot de Amerikaanse kunstenaars die me inspireerden en die de eigen omgeving als thema en werkgebied gebruikten, heb ik, vanuit een fascinatie voor de omvang van de globale ontwikkelingen van verstedelijking, mijn gebied uitgebreid. Hierdoor werd het onderwerp zo veelomvattend dat een scherpe keuze en een duidelijke beperking in aanpak nodig was. De topografische manier van fotograferen paste ik toe in grote miljoenensteden in de wereld waar een ongecontroleerde verstedelijking in zeer snel tempo plaats vond en waar politici en stadsplanners geen grip meer hebben op de inrichting. Hier ontbreekt een collectieve orde. De noties van evenwicht, harmonie en homogeniteit, die ten grondslag liggen aan het ontstaan van de ons bekende westerse steden, hebben hier geen relevantie.

Ik reisde naar gebieden waar verstedelijking zich het duidelijkst aftekende en te beleven was, in de Verenigde Staten, Mexico en later Brazilië. Zo kwam ik in aanraking met de explosieve uitbreiding van bijvoorbeeld een stad als Sao Paulo; een stad anders dan Europese steden, want zonder centrum, met meer dan 20 miljoen inwoners en met de hoogste concentratie woontorens ter wereld. Volgens de Franse cultureel antropoloog Claude Lévi-Strauss (1908-2009) in zijn boek *Het Trieste der Tropen* (2004) is deze stad ontstaan vanuit een rooibouwmentaliteit. De vroegere kolonisten in de gebieden hadden voornamelijk koffieplantages en Sao Paulo was een belangrijk centrum voor deze handel. Wanneer de grond van een plantage was uitgeput gingen de planters een stuk verderop door en lieten ze het oude land verwaarloosd achter. Op een soortgelijke manier is dit ook met de stad gebeurd. Alles wat nieuw was had status. Elke nieuwe wijk werd het nieuwe centrum totdat deze in snel tempo weer verouderde en aan het lot van negatie en armoede werd overgeleverd of zoals in de laatste decennia plaats moest maken voor nieuwe hoogbouw. Een stad met een snelle omloopsnelheid waar geen lange geschiedenis in de bebouwing zichtbaar is (Lévi-Strauss, 2009, 101-112).

Ook raakte ik geïnteresseerd in de expansieve groei van gebieden in China en India, het Midden-Oosten en het zuiden van de voormalige Sovjetunie. Ik liet mij als het ware parachuterend in hun binnenstedelijke gebieden om te kijken waar mijn intuïtie mij toe zou leiden. Ik legde dit vast en vertrok vervolgens weer, om vanuit de positie van beeldhouwer andere, nieuwe beelden te maken dan die tot nu toe van dit onderwerp waren gemaakt. De meeste beelden die ik had gezien zijn er op gericht om binnen de

²⁰ De 'Rust Belt' bestrijkt de staten in het noordoosten van de Verenigde Staten, het middenwesten en de gebieden rond The Great Lakes. Vroeger stond dit gebied bekend als de 'Manufacturing Belt', 'Factory Belt' of 'Steel Belt' om de zware industrie die na de ontdekking van grondstoffen aldaar ontstaan was. Sinds het midden van de twintigste eeuw is er sprake van een leegloop van de steden in deze gebieden mede door het wegvallen van de auto- en staalindustrieën. De naam 'Rust Belt' verwijst naar de verroeste machines in de verlaten fabrieken.

fotografische traditie het spektakel en het overweldigende dat deze ontwikkelingen kenmerkt in beeld te brengen. De fotografische werken van Sze Tsung Leong, Andreas Gursky, Vincenzo Castella, Naoya Hatakeyama, Michael Wesely en Taiji Matsue zijn hier voorbeelden van.²¹

Grijze gebieden

Ik zocht naar plekken waar, zoals Richard Sennett het noemt, 'de open steden' zich manifesteren, in tegenstelling tot de 'gesloten steden' die gekenmerkt worden door beveiligde, afgesloten eenheden zoals 'gated communities', zakenwijken en winkelcentra; weinig of geen sociale interactie in openbare ruimten; en bureaucratische overregulering die organische veranderingen onmogelijk maakt. Open systemen kunnen volgens Sennett voor verrassingen zorgen. Ze kunnen net als in de evolutietheorie van Charles Darwin muteren in iets anders, zijn niet homogeen en niet inwisselbaar. Sennett zegt hierover:

"The open city feels like Naples, the closed city feels like Frankfurt. An entire school of urbanism has arisen on this foundation, practical as well as analytic. Analytically, it avers that big capitalism and powerful developers tend to favor closure and homogeneity, determinate, predictable, and balanced in form; the role of the radical planner therefore is to champion dissonance. In practical planning, if a city is opened up, it will allow jerry-built adaptations or additions to existing buildings; it will encourage uses of public spaces which don't fit neatly together, such as putting an AIDS hospice square in the middle of a shopping street".²²

Sennett sluit hier aan bij wat Jane Jacobs (1916-2006) stelt in *The Death and Life of Great American Cities*. Jacobs pleit voor een stedelijke omgeving die qua inrichting niet homogeen is (Jacobs, 1961, 229). Diversiteit is in haar ogen een voorwaarde voor vitaliteit en leefbaarheid. Er zou een mix moeten zijn van gebouwen in verschillende bouwstijlen en met verschillende functies en uiteenlopende mogelijkheden voor verkeer. Ook de bewoners zouden deze diversiteit moeten vertegenwoordigen. Verschillende rassen, beroepen en leeftijden zouden naast elkaar moeten leven. Zij roept in haar boek stadsplanners en politici op zich niet te laten leiden door angst voor de chaotische complexiteit die dit met zich mee zou brengen. Stadsplanning moet volgens haar niet voortkomen uit de wil om te beheersen, maar zou voorwaarde-scheppend moeten zijn voor organische organisatie en diversiteit.

Ik wilde plekken fotograferen waar verandering en vergankelijkheid voelbaar zijn en waar de bewoners zelf binnen de ongecontroleerde of mislukte planning van de steden hun leefomgeving voor een deel konden of moesten vormgeven. Ik zocht in de binnensteden plekken die geen grote verwachtingen in zich droegen, gebieden die (nog) niet onderhevig waren aan de visie van projectontwikkelaars op een 'mooie wereld'. In het hiernavolgende duidt ik deze gebieden zonder uitgekristalliseerde vorm aan met het begrip 'grijze gebieden', een begrip dat ik afzet tegen wat de Franse antropoloog Marc

²¹ Hun werk was te zien op de tentoonstelling *Spectacular City, Photographing the Future* en hun werk staat afgebeeld in de gelijknamige catalogus. Rotterdam, NAI Publishers, 2006.

²² *The Open City*, lezing van Richard Sennett aan The Graduate School of Design, Harvard University, 21-09-2013. <https://www.youtube.com/watch?v=eEx1apBAS9A> < geraadpleegd 3 november 2015 >.

Augé definieert als ‘non-places’ – plekken die maar voor één doel bestemd zijn (Augé, 1995). Deze vliegvelden en snelwegen, maar ook zakendistricten, pretparken en uniforme woonwijken, zijn kunstmatig en tweedimensionaal van karakter, ze ontberen de voorwaarden voor een creatieve en organische sociale interactie.

Het andere uiterste binnen het grootstedelijk spectrum zijn de sloppenwijken, het ‘stedelijk afval’. Waar de leefbaarheid van de ‘non-places’ in een door projectontwikkelaars en stedenbouwkundigen opgelegde structuur gevat is, zijn de sloppenwijken ontstaan vanuit een primaire menselijke behoefte om te overleven. Zelfgemaakte hutjes en andere optrekjes zijn dicht tegen elkaar aan gebouwd, er zijn geen goede voorzieningen als riolen, waterleiding of medische hulp en van openbare gemeenschappelijke ruimtes is geen sprake. Het zijn ‘non-spaces’, dichtbebouwde gebieden geboren uit allesbepalende armoede, chaos en entropie waar de leefbaarheid tot het minimum beperkt is. De organische groei die dit soort wijken kenmerkt, met alle eigenaardigheden zoals eigen sociale structuren en geïmproviseerde manieren van bouwen, mag voor sociologen en sommige stedenbouwkundigen interessant zijn²³, maar de foto’s die ik van deze wijken zou kunnen maken brengen enkel een specifiek soort informele architectuur en zeer abominabele menselijke condities in beeld. Het gevecht met armoede, chaos en entropie zou mijn project een te eenzijdige sociale lading geven, die meer in een documentaire thuis hoort dan in het kunstproject *Urban Future*. Mijn interesse ligt in het vastleggen van ruimten in gebieden die tussen de eenduidige ‘non-places’ en ‘non-spaces’ liggen. Dit zijn gebieden met bestaande architectuur, met straten, pleinen en parken waar de ruimtelijke identiteit (en de beleving ervan) bepaald wordt door een voortdurende *wisselwerking* tussen de chaos, entropie en leefbaarheid.

Deze ‘grijze gebieden’ in de zeer snel groeiende steden laten bij uitstek de impact van de globale verstedelijking zien. Ze hebben een grote bevolkingsdichtheid en de mensen leiden er hun leven binnen beperkte mogelijkheden, in de marge van de complexe dynamiek die eigen is aan grote steden. De grijze gebieden vormen de humuslaag van een stad. Ze bepalen de grootte en de ruimtelijke dynamiek van de stad zonder dat zij zelf bezienswaardig zijn. Omdat de bouw van woningen en infrastructuur hier vaak halverwege is stopgezet en er door de bewoners in de loop van de tijd veel eigen ingrepen zijn gedaan, vaak met beperkte middelen, is de oorspronkelijk bedoelde opzet

²³ Sloppenwijken kunnen ook uitgroeien tot officieel erkende wijken. Soms is een clash tussen de hier beschreven uitersten goed zichtbaar. In 2009 was ik in Mumbai aanwezig bij een ronde tafel discussie over de toekomst van de sloppenwijk Dharavi, gelegen in het midden van de stad. De wijk telt naar schatting 1 miljoen inwoners. Deze op een moeras gebouwde wijk is sinds 2004 als legale wijk erkend. De wijk heeft een oude eigen sociale structuur en een economie die gebaseerd is op pottenbakkers-, textiel- en recycling-‘fabriekjes’. Omdat de huizenprijzen in de omgeving van de wijk gestegen zijn wil de projectontwikkelaar en architect Mukesh Metha de wijk her-ontwikkelen. Dit tegen de zin van de bewoners en actiegroepen in, die vechten voor deze al sinds de 18^{de} eeuw organisch gegroeide wijk.

De bewoners willen dat er door middel van de bouw van scholen, ziekenhuizen, riolering en andere infrastructurele projecten geïnvesteerd wordt in de leefbaarheid van de wijk en niet dat de wijk gesloopt wordt voor nieuwbouwflats, scholen, parken en wegen, waarmee immers de eigenheid en inkomstenbronnen van de wijk zouden verdwijnen. De eigen cultuur van deze wijk wordt door hen als belangrijk fenomeen gezien en was decor voor veel (Bollywood) films en voor de film *Slumdog Millionaire* (2008). De terechte angst bestaat dat de inwoners, ondanks alle beloften van de architect, na herbouw geen plaats meer zullen krijgen (of kunnen betalen) in de nieuw gebouwde wijk.

van dit soort wijken vaak moeilijk terug te vinden. Na lang knarsen en schuren is een situatie ontstaan die een onnavolgbare, soms korte geschiedenis in zich bergt. Hier zijn de residuen van het 'gewone' dagelijkse leven zichtbaar. Slecht onderhouden straatmeubilair, tijdelijk geplaatste bouwwerkjes, afval van kleine of grote verbouwingen, kapotte auto's en fietsen, de was die buiten te drogen hangt, onkruid dat opkomt in de vele spleten en gaten in gebouwen, hekken en straten. Het zijn openbare ruimten in transitie, ruimten die zichzelf steeds opnieuw vormgeven, nooit 'af' zijn, en waar het oude en het nieuwe met elkaar verweven zijn.

Ruimte voor onderhandeling

In mijn beelden komen nauwelijks mensen voor en als zij sporadisch te zien zijn, dan spelen zij geen beduidende rol in de betekenis van de ruimte en het beeld. Het was echter nooit de bedoeling om een soort 'necropolis' te tonen. Het ging om het resultaat, *de gevolgen* van menselijk handelen, niet het handelen zelf. De filosoof Henri Lefebvre legt in zijn boek *The Production of Space* (1991) uit dat een ruimte niet eenduidig te benaderen is. De beleving van de ruimte van een huis bijvoorbeeld bestaat niet alleen uit de concrete beleving van de kamers en de afmetingen ervan. Het huis kan ook bekeken worden als een meer abstracte ruimte, die onderdeel is van stromen energie die in en uit gaan: water, gas, elektriciteit, telefoonkabels, radio-en televisiesignalen. Het huis zelf is ook weer onderdeel van andere ruimten zoals een straat, een wijk, een stad en zo voorts, die zich op hun beurt bevinden in het gevolg van een sociale ruimte, namelijk de politieke ruimte. Dit maakt het begrip ruimte moeilijk te doorgronden en open voor een veelzijdige interpretatie. Lefebvre analyseert in zijn boek grondig hoe begrippen als werkelijkheid en waarheid met betrekking tot ruimten ter discussie gesteld worden (Lefebvre, 1991, 94-95).

Over het representeren van ruimten met behulp van bijvoorbeeld fotografie of film zegt hij het volgende:

"...appearance *versus* reality, truth *versus* lies, illusion *versus* revelation. Back, in short, in philosophy. (...) On the other hand, the 'object' of criticism has shifted: we are concerned with practical and social activities which are supposed to embody and 'show' the truth, but which actually communicate space and 'show' nothing besides the deceptive fragments thus produced. The claim is that space can be shown by means of space itself. Such procedure (also known as tautology) uses and abuses a familiar technique that is indeed as easy to abuse as it is to use — namely, a shift from the part to the whole: metonymy. Can images of this kind really be expected to expose errors concerning space? Hardly. Where there is error or illusion, the image is more likely to secrete it and reinforce it than to reveal it. No matter how 'beautiful' they may be, such images belong to an incriminated 'medium'" (ibid., 96-97).

Foto's kunnen, zoals Lefebvre terecht stelt, nooit de hele waarheid over een plek of over een gebeurtenis vertellen. Ze delen een ruimte op in fragmenten en zijn zelf op hun beurt fragmenten van ruimte. Deze fragmenten kunnen in zijn ogen nooit waarheden of misvattingen over de ruimte blootleggen. De representatie van een ruimte blijft dus altijd een illusie en deze illusie verbergt eerder de werkelijkheid dan dat zij die onthult. In dit licht vindt hij het fotografisch medium suspect. Maar Lefebvre ziet wel de waarde

van de kunstenaar die *andere* betekenissen kan laten ontstaan, die beantwoorden aan een andere waarheid dan die van nauwkeurigheid, duidelijkheid, leesbaarheid en plasticiteit (ibid., 97).

De 'social spaces' waarover Lefebvre spreekt, ruimten ontstaan vanuit een sociale interactie, noem ik 'grijze gebieden'. Ze zijn het resultaat van onderhandeling, niet alleen tussen mensen die zo'n gebied bewonen onderling, maar ook tussen bewoners en de ruimte zelf. Daarmee zijn ze de uitdrukking van een vorm van democratie die niet gebaseerd is op het recht van een heersende klasse. Er ontbreekt een centrale macht (stadsplanners en politici), waardoor minderheden evenveel mogelijkheden krijgen. In de grijze gebieden staan onderhandelingen tussen bewoners, of in ernstiger gevallen conflicten, aan de basis van het samenleven. Waar wordt iets neergelegd? Waar zet ik mijn auto neer? Hoe verbouw ik mijn huis zo dat mijn buurman daar geen last van heeft? Welke objecten worden genegeerd en zijn onbedoeld onderdeel van het straatmeubilair geworden? Het gaat hier om processen die voortdurend in beweging zijn en nooit tot voltooiing komen.

Als de handhaving van regels, zoals die bijvoorbeeld bij de oplevering van een wijk ingesteld waren, wordt losgelaten, dan ontstaat er vaak een andere sociale dynamiek van zelforganisatie. Afhankelijk van de mate waarin dit gebeurt geven ongeschreven regels de gebieden een eigen karakter.

In mijn foto's probeerde ik de objecten in de ruimten als het gevolg van deze onderhandelingsituatie te beschouwen en die situatie zichtbaar te maken door in het beeld de objecten zelf te laten 'onderhandelen'.²⁴ Een voorbeeld is een foto van een buurt in Baku, Azerbaidjan. De huizen en flats roepen het beeld op van een in onze westerse ogen afgedankte wijk uit de jaren vijftig. De van betonplaten gemaakte gebouwen zijn een variant op de oude Russische of Oost-Duitse 'Plattenbau' met kleine appartementen. De gebouwen zijn aan de buitenkant niet of slecht onderhouden. Op de binnenplaatsen achter en tussen de flats die voor een groot deel zijn gevuld met kleine parkeergarages staan echter veel nieuwe Mercedessen en Audi's geparkeerd. De manier waarop zij voor de garages zijn geparkeerd lijkt te impliceren dat de auto's eigendom zijn van bewoners. Nu is Azerbaidjan een land waar de olie als vanouds vanzelf uit de grond omhoog borrelt en mij was verteld dat veel mensen, ook in deze wijk, van de winsten meeprofiteren. Het grote verschil tussen de armzalige woningen en de luxueuze auto's van de bewoners, en de spanning die dat oproept, was de aanleiding voor de foto's.

Zo fotografeerde ik nog tal van dergelijke plekken die als het ware met de omliggende gebieden in onderhandeling waren over hun identiteit. Het beeld is misschien bekend:

²⁴ Om te vermijden dat de foto's illustraties van gebeurtenissen zouden zijn richtte ik mij tijdens het fotograferen op daar waar 'het niet gebeurt'. Het ging niet om één element dat een emotionele reactie bij de beschouwer moet teweeg brengen, een 'punctum' zoals de Franse semioticus en schrijver Roland Barthes (1915-1980) het noemt in zijn boek *Camera Lucida* (1980), maar om de algehele gedaante van een ruimte. Niets mocht zich op de voorgrond dringen en een eigen 'verhaal' opeisen. De objecten moesten samen de ruimte vormgeven en waren 'democratisch' met elkaar verbonden. Ze kunnen niet zonder elkaar; samen maken ze het beeld.

grote nieuwbouwflats die tegen oude laagbouw wijkjes zijn aangebouwd, clusters van kantoorpanden die in woonwijken neergezet zijn, verschillen tussen wijken onderling ten gevolge van renovaties, verschillen in prijsontwikkelingen tussen verschillende wijken resulterend in een diversiteit aan bewonersopbouw. Soms zijn deze onderhandelingen hard en worden veranderingen door agressieve stadsontwikkelaars en politici eenzijdig opgelegd. Er zijn gebieden waar 'elevated highways' dwars door een wijk gebouwd zijn op een manier die op geen enkele wijze getuigt van enige consideratie met de aard van de wijk en de bewoners. Sommige huizen staan op minder dan een meter van de snelweg of zijn voor de helft gesloopt om ruimte te maken; de nog staande andere helft wordt nog bewoond.

Ook hier blijken mensen weer mogelijkheden te vinden om samen te leven en ondanks veel problemen een flexibele sociale cohesie in stand te houden, gevoed door de drang om te overleven. Mijn foto's moesten ruimten tonen waarin hoop op een toekomst zichtbaar aanwezig is en waar sociale cohesie en verandering elkaar niet tegenwerken. In de grijze gebieden heb ik gezocht naar constellaties van situaties, plekken of ruimten die een gevoel van vrijheid oproepen en waar de fantasie de vrije loop kon hebben. Mijn fotoreeksen zouden nieuwe, *andere* betekenissen moeten genereren die meer zijn dan een documentair 'bewijs' van een gegeven situatie.

Een sculpturale houding: een specifieke benadering van fotografie

Het verblijf op een bepaalde plek was altijd kort en in zekere zin vluchtig. Ik maakte reizen van één tot drie weken. De ervaring van verandering en vergankelijkheid die besloten ligt in het onderwerp werd deel van mijn werkwijze. Ik liep door de stad of huurde een taxi voor een paar uur, verbleef nooit lang in hetzelfde hotel, improviseerde en bewoog me door of rond het gebied van mijn interesse. Daarbij probeerde ik deel te worden van de ruimte. Het ontwikkelen van een zin voor positie en een fysieke en mentale balans was het doel. De gekozen ruimten moesten dit fysieke en mentale aspect ook kunnen toelaten. Richard Sennett schrijft hierover in *The Conscience of the Eye*:

"[(For) Geoffrey Scott] bodily movement was the secret in defining human scale in the environment, a secret he thought the Renaissance understood and modern planners do not. "We project ourselves into [the spaces in which we stand], fill them ideally with our movement." When the body feels engulfed, because the shape of the street or square or interior has no relation in its immensity to any particular movement within it, then the form is out of scale; if a sidewalk is too narrow for the body to feel at ease in walking, the street is as out of scale as a ceiling is too low" (Sennett, 1992, 105).

Sennett benadrukt hier het wezenlijk belang van schaal en menselijk maat als voorwaarden voor een effectief en harmonieus gebruik van de stedelijke ruimte. Megalomane ruimten, zakendistricten en gebieden die door projectontwikkelaars uit de grond gestampt zijn zonder inachtneming van het idee van een menselijke maat kwamen niet in aanmerking om door mij te worden gefotografeerd, omdat zij de voorwaarde missen voor een creatieve en organische sociale en ruimtelijke interactie.

De foto's zijn genomen met een analoge midden-formaat camera.²⁵ De gebruikte zwart-wit negatiefilm *Ilford Delta 100 ASA* is oorspronkelijk bedoeld voor portretfotografie en heeft een grote reikwijdte in de grijstonen. De mogelijkheden van de camera en de gebruikte lens bepaalden mede de manier van kijken, de fysieke positionering en de handeling van het fotograferen. Het was noodzakelijk om altijd dezelfde camera en lens te gebruiken anders klopte mijn relatie met de camera niet meer. Ik maakte mijn foto's zonder statief. Bij het werken met een statief is de kans op een oneigenlijke stilerende aanwezigheid. Het plaatsen van het statief en vervolgens het instellen van de camera, kortom het bezig zijn met de techniek van het fotograferen, verstoort de directe 'lichamelijke beleving' van een ruimte. Het geeft ruimte voor overwegingen die op dat moment niet wenselijk zijn en maakt het onmogelijk om snel, zoekend en intuïtief 'vanuit de hand' te werken. Zoals eerder gesteld luisterden blik en lichaam naar elkaar in het vastleggen van het onderwerp. Het is te vergelijken met de beweeglijke houding die men kan hebben tijdens het maken of bekijken van een sculptuur, je loopt er omheen, je gaat er doorheen als dat mogelijk is, je komt dichterbij of neemt juist afstand en je kijkt hoe het object zich samen met jouw lichaam tot een ruimte verhoudt. Het kan zelfs zo zijn dat een beeldhouwer alleen met bepaalde eigenschappen van een ruimte werkt.²⁶

Mijn benadering van het medium fotografie (zoals die uitgebreid aan de orde zal komen in hoofdstuk 3) is altijd louter instrumenteel geweest. Het doel was niet een positie in te nemen in het discours van de fotografie. Ik beheers de techniek slechts zover als ik nodig acht voor mijn werkwijze. Het doel was om, ondanks het gebruik van een professionele midden-formaat camera, beelden te creëren met een snapshot-achtige kwaliteit die het bewegend zoeken benadrukt. Het beeld dat in de zoeker van de camera verscheen is nooit als zodanig bestudeerd, voordat de foto gemaakt werd. De beelden moesten als het ware zelf ontstaan, quasi-automatisch voortkomend uit het proces van handelen. Het was de blik van de wandelaar die op zoek was naar verrassingen en naar beelden die niet 'af' waren en waar mogelijkheden voor veranderingen nog af te lezen waren.²⁷ De foto's hebben doorgaans eenzelfde beeldopbouw, de fysieke afstand tot het onderwerp is zoveel mogelijk gelijk gehouden. Meestal werd de foto genomen vanuit ooghoogte, de compositie bestaat in het algemeen uit diagonale lijnen om de kijker het gevoel te geven dat hij het beeld 'in' kan gaan. Dit in plaats van een compositie van aan de horizon gerelateerde parallelle lijnen die het landschap als coulissen toont met een voorgrond, middenveld en horizon met daarboven de lucht. De beelden bestaan uit voornamelijk

²⁵ In een midden-formaat camera worden, in plaats van de bekende 35mm film, films van 120mm gebruikt. Het aantal opnames per film bedraagt 10 of 15 al naar gelang het negatiefformaat. Het grotere negatief geeft een grotere detaillering in het beeld.

²⁶ In de geschiedenis van de kunst, en ook meer recentelijk, zijn met name beeldhouwers relaties aangegaan met de ruimte met inzet van hun eigen fysiek. Het werk van de Belgisch-Mexicaanse kunstenaar Francis Alÿs (1959-) die een blok ijs door de straten van Mexico stad duwt totdat het gesmolten is (het videowerk *Paradox of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)* uit 1997) of de vroege werken van de Amerikaanse kunstenaar Bruce Nauman (1941-) die experimenteerde met de verhouding tussen zijn atelier en zijn fysieke aanwezigheid daarin (*Walking in an Exaggerated Manner on the Perimeter of a Square*, 1968) zijn hiervan goede voorbeelden.

²⁷ 'De "waardigheid van de vergankelijke ervaring", die Benjamin uitriep tot het vergeten hoofdstuk in het verhaal van de moderne filosofie sinds Kant en zo opnieuw op de filosofische agenda zette, wordt nergens meer recht gedaan dan in de fotografie. De magie van het moment, de mechanica van de druk op de knop, de subjectloosheid van het onwillekeurige snapshot, en ten slotte het ontbreken van een oorsprong (die alleen als 'negatief' bestaat) van de fotografie, maakt haar tot een voorname getuige van de moderne cultuur" (Boomkens, 2006, 123).

grijstinten die dicht bij elkaar liggen. Harde zwart-wit contrasten komen niet vaak voor. Dramatische lichtval en imposante wolkenluchten zijn vermeden.

Na 10 jaar fotograferen...

Ik heb er nooit naar gestreefd om alle megasteden in de wereld die in aanmerking zouden kunnen komen voor dit project te fotograferen. Dit zou een onmogelijke taak zijn geweest. Het was nooit de bedoeling een documentair project te maken waarin volledigheid het doel was. Wel was belangrijk in korte tijd zoveel mogelijk steden te bezoeken om een globaal beeld te krijgen van wat er aan de hand was. De ontwikkelingen in de verstedelijking zijn enorm.²⁸ De binnensteden van grote historische steden als Londen, Parijs, New York en Amsterdam lijken te veranderen in amusementsparken voor toeristen. De huizenprijzen zijn dusdanig gestegen dat het voor mensen met een bescheiden beurs niet meer mogelijk is om zich daar te vestigen. Bedrijven, industrieën en kantoorcomplexen trekken weg uit de steden en vestigen zich aan de randen of trekken naar buiten-stedelijke gebieden. In de loop van de tijd is duidelijk geworden dat het fenomeen van de verstedelijking zich niet alleen afspeelt in de bekende megasteden, maar op veel meer plaatsen. Als een niet te stuiten, organische oerkracht lijkt de verstedelijking ook op kleinere steden vat te krijgen. Aan de randen groeien zones met industrieparken en grote 'shopping malls' die als auto's op parkeerplaatsen lijken te zijn neergezet, met hier en daar verspreide bewoning. Rotterdam en Amsterdam groeien naar elkaar toe. In China stijgt het aantal nieuw gebouwde steden met grote industrieparken met de dag en massale uniform vormgegeven woonwijken met flats van bedenkelijke kwaliteit rijzen als paddenstoelen uit de grond.²⁹ De directeur van China Development Bank Zheng Zhijie verwacht dat de komende 20 jaar nog 300 tot 400 miljoen Chinezen van het platteland naar de steden zullen trekken en dat China vanaf tweeduizend zestien 6,3 biljoen Euro nodig zal hebben om deze ontwikkeling te faciliteren.³⁰

In 2012 besloot ik om te stoppen met fotograferen en mij te richten op het archief dat ik in de afgelopen tien jaar had opgebouwd. Doorgaan met fotograferen zou, gezien de complexiteit en de snelheid van de ontwikkelingen, niet meer het oorspronkelijk beoogde doel dienen. Eerst was nu een grondige kritische reflectie op het gefotografeerde nodig om mogelijkheden te scheppen om met de foto's nieuwe werken te maken. Het fotografisch archief biedt materiaal voor een onderzoek naar de relatie tussen leefbaarheid aan de ene kant en chaos, entropie en fragmentatie aan de andere.

²⁸ De termen die bedacht zijn om de hedendaagse stad en de verstedelijking te beschrijven zijn zo talrijk dat zij een encyclopedie op het gebied van de hedendaagse stad zouden kunnen vullen. Zij kunnen makkelijk gecategoriseerd worden op alfabetische volgorde. Een klein greep uit een door Mirko Zardini geschreven artikel 'Towards a Sensorial Urbanism', geschreven voor het boek *Sense of the City* (2005): "anxious city, city of bits, compact or cyber city, dual or dead city, città difatta, edge city, edgier city, entrepreneurial city, event city, fantasy city, generic city, global city, green city, hypercity, instant city, kitsch city, cité locale, lettered city, manga city, mortal city, ville narcissse, network city, open city, ökotop Stadt, Mega city, megapolis, ville panique, partitioned city, città pulpa, city of quartz, rat ville, survival city, virtual city, tourist city, television city, thematic city, wounded city, Xerox city, year city, Zwischenstadt, zweckenentfremdete Stadt" (Zardini, 2005, 17).

²⁹ In 2009 bezocht ik een vijf jaar oude flat in een nieuwbouwwijk in Beijing. Er zaten op veel plaatsen scheuren in de muren en de goten werkten niet meer goed. Naar Nederlandse maatstaven was dit gebouw al rijp voor de sloop. Het entropisch proces leek zich al bij de oplevering versneld ingezet te hebben.

³⁰ Bron: <http://www.nu.nl/economie/3478743/verstedelijking-china-kost-63-biljoen-euro.html> <geraadpleegd op 9 februari 2016>.

Hoofdstuk 2 Chaos, fragmentatie en entropie in de context van het archief

In dit hoofdstuk zal ik ingaan op het fenomeen van het archief en dit in de context plaatsen van de hedendaagse beeldende kunst. Ook zal ik de rol van het ‘archief’ uiteenzetten in relatie tot de totstandkoming, opbouw en aard van het *Urban Future*-archief (vanaf nu *UF*-archief genoemd) als kunstwerk. Het archief wordt gezien in relatie tot de hoofdvraag van het onderzoek naar het verband tussen stedelijke entropie en sociale cohesie. Onderwerpen als doel en/of functie van het archief, de eventuele classificering en categorisering van de onderdelen ervan en de verantwoordelijkheid en intenties van de beheerder van het archief komen hier aan de orde. De opzet van dit hoofdstuk is als volgt: eerst zal ik het theoretisch kader schetsen waarbinnen ik het concept van het archief beschouw. Vervolgens zal ik een aantal voorbeelden geven van (hedendaagse) kunstenaars die het concept van het archief en het archiveren thematiseren om ten slotte in te gaan op de specifieke eigenschappen van het *UF*-archief in relatie tot deze voorbeelden.

Archive Fever

Een archief is:

- “1. verzameling van geschreven stukken, oorkonden, akten, bescheiden, registers, enz. uit verleden tijden die tot het bestuur van staat, gewest of gemeente, tot een instelling of vereniging, tot de werkkring van een openbaar ambtenaar of tot een geslacht behoren;
2. bewaarplaats van onder 1 genoemde stukken; instelling die ze beheert”.³¹

Archiefstukken hebben een functie met betrekking tot de activiteiten van een bepaalde persoon of organisatie. Uit een archief is goed af te leiden hoe een organisatie of een persoon werkt of gewerkt heeft. De archivaris is beheerder van het archief. Hij verzamelt, ordent, onderhoudt, categoriseert en classificeert documenten zodat zij opnieuw geraadpleegd kunnen worden. Een archief reikt verder dan een verzameling. Het belangrijkste verschil tussen een archief en een verzameling is niet het soort materiaal, maar de functie die de informatie heeft gehad. Een verzameling bestaat uit een hoeveelheid materiaal dat (vaak als hobby of tijdverdrijf) vanuit interesse voor een onderwerp is verzameld – bijvoorbeeld een kunstcollectie of een postzegelverzameling. In een archief daarentegen vinden de activiteiten van een persoon of organisatie hun neerslag. *Het archief is een neerslag van hun handelen.*

Met het voortschrijden der tijd groeit een archief bijna vanzelf ‘uit’ haar oorspronkelijke werking. Archieven of delen ervan kunnen meer of minder frequent (of helemaal niet meer) geraadpleegd worden al naar gelang hun inzichtelijkheid en actualiteit. Ook kan de archivaris besluiten om op een bepaald moment stukken te vernietigen omdat hij vindt dat delen irrelevant, overbodig of niet te conserveren zijn. Ook kan hij stukken weigeren omdat ze (door hun grootte of inhoud) niet passen in de systemen en categorieën die hij heeft aangebracht. Het geeft de samensteller en beheerder van een archief een grote verantwoordelijkheid. Op het fenomeen archief en deze verantwoordelijkheid ga in het volgende verder in.

³¹ Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal, Martinus Nijhoff/'s-Gravenhage, 1976.

Wie het begrip 'archief' onderzoekt, kan niet om de Franse filosoof Jaques Derrida (1930-2004) heen. In 1995 schreef Derrida *Archive Fever: A Freudian Impression*, een uitwerking van de gelijknamige lezing die hij op 5 juni 1995 in Londen gaf tijdens een conferentie getiteld 'Memory: the Question of Archives.' Het boek bediscussieert de aard en functie van het archief. Volgens Derrida vindt het woord 'archief' zijn basis in het Griekse woord *arkheion*, dat in eerste instantie een huis, een woonplaats en adres van een superieur, een magistraat (hij die kan gebieden) betekent.³² Derrida verbindt de term ook met het woord *arkhe* dat volgens hem twee 'beginselen' combineert: ten eerste 'begin' of 'aanvang' (*commencement*) en ten tweede 'bevel' of 'gebod' (*commandment*), gebaseerd op het principe van een autoriteit die op een bepaalde plaats orde en wetmatigheid aanbracht.

Dit laatste, orde en wetmatigheid, is het gebied van de 'archons': politieke machthebbers met het recht om de wet te representeren of wetten te maken. De archons uit de Griekse oudheid zijn de beheerders en bewakers van archieven. Zij bewaarden deze archieven, die bestonden uit officiële documenten, in hun huis, in dat van hun familie of dat van een werknemer. De archons waren niet alleen verantwoordelijk voor de fysieke veiligheid van de archieven; ze hadden ook het recht deze te interpreteren. Zij konden beslissen wat wel of niet in het archief thuis hoorde. Zij waren de hoeders van de wet en hun beginselen hadden betrekking op het consolideren van de macht door te identificeren en classificeren alsmede door het toewijzen. Dit betrof niet alleen het toewijzen van bijvoorbeeld een woonplaats, maar de archons hadden ook invloed op bestuurlijke vergaderingen waarvan de agenda's overeen moesten komen met de (ideale) configuratie van het archief.

Er is zodoende een intieme relatie tussen het archief en de archons, tussen het archiveren en de beginselen van de archon. Alle verhandelingen die niet voldoen aan deze beginselen van archiveren moesten bevochten en vernietigd worden.

De inhoud van een archief heeft altijd betrekking op een ruimte buiten de bewaarplaats. Bij raadpleging gaat deze inhoud over van het particuliere naar het publieke domein en zijn wetten. Delen uit het archief worden geïnstitutionaliseerd en de samenstelling en structuur van de delen reflecteren de heersende machtsconfiguratie.

Het archief is niet alleen een plek voor het opslaan en het behoud van een archiveerbaar gedeelte van het verleden. De technische structuur van het archief bepaalt ook de structuur van de archiveerbare inhoud. In de woorden van Derrida: "The archivization produces as much as it records the event" (Derrida, 1995, 17).

Derrida beschouwt en bekritiseert de selectieve werkwijze van de archon als een machtsbeginsel. Zoals eerder gezegd bepaalt de archon ook wat er *niet* in een archief thuishoort. Een archief is daarom nooit zonder meer een neerslag van het levende, diffuse en op waarheden berustende (collectief) geheugen, maar het verbergt dit geheugen tegelijkertijd ook. Het gaat voorbij aan de bewust of onbewust niet bewaarde herinnering. Het is een uitgekristalliseerde vorm van een bepaald deel van het collectieve geheugen waarin complexe en chaotische processen door de archon

³² "[...] the meaning of 'archive', its only meaning, comes to it from the Greek word *arkheion*: initially a house, a domicile, an address, the residence of the superior magistrates, the *archons*, those who commanded" (Derrida, 1995, 9).

geordend, gecodeerd en discursief gemaakt zijn. Er zullen altijd zaken zijn die vergeten, genegeerd, over het hoofd gezien, misplaatst of onjuist geïnterpreteerd zijn. Deze gaten, onjuistheden of misplaatsingen moeten volgens Derrida later door nieuwe archons of anderen die zich met de geschiedenis van ons bestaan bezig houden weer hersteld, ingevuld of anders geordend worden. Daarmee biedt een archief echter ook een opening naar de toekomst. Derrida schrijft:

“The question of the archive is not a question of the past. It is not the question of a concept dealing with the past that might already be at our disposal. *An archivable concept of the archive*. It is a question of the future, the question of the future itself, the question of a response, of a promise, and of a responsibility for tomorrow. The archive, if we want to know what that will have meant, we will only know in times to come; not tomorrow, but in times to come. Later on, or perhaps never” (ibid., 27) .

Derrida's notie van archiefkoorts is geboren uit de noodzaak en passie om het verleden te onthouden, en om tegelijkertijd richting te kunnen geven aan de toekomst. Dit betekent dat het archief niet een afgesloten geheel is maar altijd gekenmerkt wordt door een openheid naar de toekomst. Men zou kunnen zeggen dat het aanleggen van een archief gebaseerd is op hoop. Het moet altijd weer opnieuw geraadpleegd kunnen worden, waarbij steeds nieuwe interpretaties en mogelijkheden voor hernieuwd gebruik gevonden kunnen worden. Als dit niet gebeurt 'versteent' het archief en leidt het een functieloos, statisch bestaan. Het archiveren moet als het ware een vloeibaar proces zijn, waar toekomstige uitbreiding en het zoeken naar nieuwe verbanden essentiële onderdelen van zijn. Alleen zo krijgt het een plaats in de geschiedenis van de toekomst.

De titel van Derrida's boek *Archive Fever: A Freudian Impression (Mal d'Archive: Une Impression Freudienne, 1995)* duidt ook op een ander aspect van het archiveren: namelijk de 'koortsdrift voor de dood.' Derrida gaat hier nader in op Sigmund Freud's opvatting over het archiveren als een 'death drive' (*Todestrieb*) (ibid., 13,14). Het begrip 'death drive', in 1920 door Freud geïntroduceerd in zijn werk *Beyond the Pleasure Principle (Jenseits des Lustprinzips)*, duidt op een agressieve, (zelf-)destructieve drift die gebaseerd is op de biologische neiging van de mens om terug te keren naar een niet-organische materie. Hiervan maakt ook de drift tot vernietiging van het archief deel uit, dat, aldus Freud, tot doel zou hebben om alle sporen te vernietigen en daarmee te komen tot een radicale eindigheid. Derrida zegt hierover:

“There would indeed be no archive desire without the radical finitude, without the possibility of a forgetfulness which does not limit itself to repression. Above all, and this is the most serious, beyond or within this simple limit called finiteness or finitude, there is no archive fever without the threat of this death drive, this aggression and destruction drive” (ibid., 19).

Met andere woorden, er bestaat volgens Derrida geen 'archief-verlangen' zonder het besef van radicale eindigheid en de mogelijkheid tot vergetelheid. Deze 'koorts' of passie tot archiveren is de drijvende kracht die orde in het geheugen of de herinnering schept en zich verweert tegen de entropische krachten die alle dingen laten opgaan in een staat

van chaos, vergeetachtigheid en geheugenverlies met uiteindelijk de dood tot gevolg. Het doet ons inzien dat het geheugen en het archief kwetsbaar zijn. Herinneringen kunnen bewust of onbewust onderdrukt worden, documenten kunnen verloren gaan en archieven kunnen worden vernietigd.

Het Urban Future-archief als kunstpraktijk

In mijn onderzoeksproject heeft de kunstenaar de rol van archon. Het *UF*-archief is het kunstwerk. Dit archief vormt de basis en de context voor nieuwe werken. Elk nieuw werk wordt zelf ook weer onderdeel van het archief en kan getoond worden in tentoonstellingen en andere presentaties. Elk deel staat in relatie tot de andere delen van het archief en zo tot het gehele archief. 'Archiefkunst' daagt de beschouwer uit tot het leggen van verbanden tussen delen. Hierin verschilt het met het *œuvre* van een kunstenaar. Een kunstenaars*œuvre* kan ook gezien worden als een groep werken, maar deze hoeven niet allemaal thematisch met elkaar verbonden te zijn. Vaak staat de persoonlijke zoektocht van de kunstenaar centraal; het *œuvre* is niet ontstaan vanuit een idee van archiveren en zal dus ook niet als zodanig worden gepresenteerd.³³

Om de definitie van het archief aan het begin van dit hoofdstuk te vergelijken met het *UF*-archief: dit laatste archief bestaat uit een verzameling documenten (kunstwerken) die een neerslag zijn van de specifieke activiteiten/handelingen van één persoon (de kunstenaar). Anders dan in veel andere archieven is deze persoon van wiens handelen het archief een neerslag is tevens archon. Anders dan veel andere archieven verhoudt het *UF*-archief zich bewust tot de notie van het archiveren en tot bestaande (institutionele) archieven. Anders dan veel institutionele archieven is het *UF*-archief beweeglijker en zijn de delen in vorm en inhoud steeds aan te passen aan de context van tentoonstellingsruimten of de veranderende wereld rond het archief.

Een voorbeeld: Museum De Hallen in Haarlem heeft in 2012 48 cahiers van het *UF*-archief aangekocht (en in hun archief ondergebracht) en tentoongesteld. Deze cahiers zijn de eerste uit een oplage van drie. Uit nummer twee van de overgebleven oplage zijn delen los verkocht en nummer drie is nog in het arkheion als eenheid aanwezig. Ondertussen is deze oplage (nr. 3) vergroot met 30 nieuwe cahiers. Het delen, verspreiden, vertakken en aanvullen is in dit geval een deel van een behandeling van het archief. Deze werkwijze laat zien dat het archief nooit voltooid is en dat het met deze manier van werken een (schijnbaar chaotische) ordening in de hand werkt die deels het onderwerp en de rizomatische structuur van het archief weerspiegelt.

Het museum bezit dus maar een klein deel van het zich steeds uitbreidende archief (ook in de vorm van cahiers). Bovendien kunnen de fotobeelden uit de cahiers ook weer tentoongesteld worden in andere formaten en in andere combinaties. Het eenduidig gebruik van het fotobeeld is dus niet gegarandeerd en terwijl bij de cahiers nog een

³³ Over het algemeen wordt er bij het *œuvre* van (documentaire en journalistieke) fotografen wel gesproken van een archief. De relatie – inherent aan het medium – die een foto heeft met de werkelijkheid maakt dat zij een document is van een bepaald tijdsbeeld. In tegenstelling tot bijvoorbeeld schilderijen *tonen zij aan*, bewijzen zij 'een werkelijkheid,' hoe subjectief dit ook moge zijn. Dit specifieke tijdsbeeld verbindt de foto's in het archief met elkaar.

plaats en datum wordt aangegeven, is dat bij andere werken waar dezelfde fotobeelden in voorkomen niet gedaan. Voor elk institutioneel archief zou dit onaanvaardbaar zijn. Als bijvoorbeeld authenticiteit, de grootte van de afdruk, datum en plaats van herkomst van het beeld niet consequent gehanteerd worden, kan de vraag gesteld worden hoe een archief 'gelezen' of begrepen moet worden. Een begrip van het *UF*-archief is niet gebaseerd op cognitieve, chronologische, categorische of mechanische processen, maar eerder op een intuïtieve en associatieve benadering.

De openheid en 'elasticiteit' van het *UF*-archief is gegarandeerd zolang de kunstenaar de delen van het archief elke keer opnieuw kritisch interpreteert en de uitkomsten daarvan in de vorm van kunstwerken deelt met een publiek dat het werk ook weer interpreteert en daaruit eigen conclusies trekt. Het doel van dit kunstarchief is nieuwe inzichten te genereren en een dynamische dialoog levend te houden over het thema van de leefbaarheid van menselijke gemeenschappen in een situatie van chaos en entropie in een steeds veranderende mondiale verstedelijking alsook over het thema van de macht van het archiveren in relatie tot de onderzoeksvraag.

Omdat kunstenaar, werk en publiek deze doorlopende dialoog voeren is de documentatie van de presentaties ook weer een 'registratie' van de werking en de dynamiek van het archief.

De manier waarop de archon (de kunstenaar) hier met het archief omgaat is essentieel. Het maakproces, zoals Derrida in zijn 'Death Drive' aangeeft, kan bijvoorbeeld leiden tot de vernietiging van delen van het archief als dit om materiële of conceptuele redenen nodig is. In het uiterste geval kan de kunstenaar zelfs besluiten tot vernietiging van het hele archief. Zolang het archief levend en open blijft moet de kunstenaar – willen zijn visies later in de presentaties bij het publiek geloofwaardig overkomen – in het maakproces een 'menschelijkheid' inbouwen waarbij twijfel, ontkenning, destructie, hoop, dynamiek, chaos, manipulatie, machtsstructuren en vragen over leefbaarheid belangrijke onderdelen zijn.

Het *UF*-archief bestaat uit twee delen: een gesloten, voor het publiek verborgen deel (de bron) en een open, dynamisch deel (het werk). De bron bestaat uit de zwart-wit negatieven van foto's van reizen naar de in hoofdstuk één genoemde stedelijke gebieden in de wereld. Dit is een afgerond geheel: na 2012 zijn geen nieuwe negatieven meer toegevoegd. De reden hiervoor was het besef dat ik geen fotograaf 'pur sang' ben en dat het noodzakelijk was om de beelden die ik tot dan toe had gemaakt te bestuderen en te analyseren om ze vervolgens in sculpturen en installaties te verwerken. Mede vanwege de kwetsbaarheid en uniciteit van het materiaal – negatieven zijn niet te dupliceren zonder kwaliteitsverlies – is dit deel van het kunstwerk privé en niet opengesteld voor het publiek.³⁴ Deze tweedeling in het archief heeft als gevolg dat de 'bron' van het archief nooit de status van een kunstwerk zal hebben, het is immers niet zichtbaar voor de beschouwer. Het archief beweegt zich dus deels binnen en buiten de kunstcontext.

³⁴ Zouden de foto's digitaal genomen zijn, dan zou de bron een map met makkelijk te dupliceren beelden op een computer zijn. Het idee van een oorspronkelijke bron van beelden zou dan betwijfeld kunnen worden.

Een beschouwer kan het bestaan van de 'bron' niet controleren en zal dus op basis van tekstuele of mondelinge informatie moeten geloven dat de negatieven bestaan en dat zij door de kunstenaar gemaakt zijn.³⁵ De bron heeft in de woorden van Derrida 'huisarrest', is dus geheim (het zou zelfs een leugen kunnen zijn) en geheimen leiden vaak (onbedoeld) tot mythevorming. Als beheerder van het archief (de archon) heb ik de controle over deze mythe. De archon-als-kunstenaar heeft de macht om delen van het archief achter te houden en deze in bepaalde gevallen (om privé- of conceptuele redenen) niet de status van kunstwerk te verlenen. Het is zelfs mogelijk dat het in de loop van de tijd niet meer noodzakelijk of gewenst is de negatieven voor nieuwe kunstwerken te gebruiken. De werken die dan met andere middelen gemaakt worden kunnen echter, als zij binnen het doel van het archief vallen, nog steeds binnen de context van het archief bestaan. De archon heeft ook de publicatie- en reproductierechten van de foto's. Hij *bezit* het archief, tenzij hij besluit delen daarvan af te staan of te verkopen. De delen zullen echter altijd onderling gerelateerd zijn en verwijzen naar de oorsprong: het archief zelf en de plek waar het archief bewaard wordt (in dit geval het atelier).

Zoals gezegd is in presentaties van delen van het archief de bepaalde context waarin zij gepresenteerd worden (de architecturale, inhoudelijke of maatschappelijke omgeving) altijd mede van invloed op de zeggingskracht van het werk. Er is daarom niet alleen sprake van een dialoog tussen het kunstwerk en de beschouwer. Een beschouwer neemt ook kennis van de verbanden die de kunstenaar legt binnen de afzonderlijke presentaties en van de relatie met de context waarin het werk gepresenteerd wordt. Een beschouwer die meerdere presentaties volgt zal daar verbanden tussen leggen en daar conclusies uit trekken. De archon moet daarom niet alleen zorg dragen voor de inhoudelijke relaties binnen het archief, maar hij moet ook de verbanden bewaken binnen de verschillende presentaties onderling.

De deconstructie van het archief zoals geanalyseerd door Derrida maakt het mogelijk om het *UF*-archief te ontleden, de verschillende delen ervan te benoemen en hun rol in het archief te begrijpen. De archon heeft in de oorsprong van de betekenis de macht om (de suggestie van) een waarheid te creëren en deze in te zetten voor uiteenlopende doeleinden, zoals het maken van wetten, en daarmee invloed uit te oefenen op de toekomst. Zo heeft de archon veel invloed op de loop der dingen en dus op de geschiedschrijving. Om de functie van een archief te continueren moet, volgens Derrida, het archief open blijven voor nieuwe interpretaties en conclusies.

Voor het *UF*-project biedt het strategisch gebruik van een archief grote mogelijkheden om een dialoog met de beschouwer in gang te zetten. Aan de ene kant stelt het duidelijke parameters voor de inhoudelijke ontwikkeling van het project en aan de andere kant laat het zien dat delen achtergehouden kunnen worden en daardoor mogelijkheden

³⁵ In dit licht bezien is het vreemd dat beschouwers van de *UF*-tentoonstellingen er altijd vanuit zijn gegaan dat de foto's door mij gemaakt zijn. Een reden hiervoor zou kunnen zijn dat de *UF*-foto's een eigen karakteristieke beeldtaal hebben en zo gekoppeld worden aan één maker, die ook het recht geclaimd heeft om ze in te zetten bij het maken van kunstwerken. Het is des te opmerkelijker omdat in deze tijd van het internet algemeen gebruik is geworden dat kunstenaars veel beeldmateriaal van het Net of uit sociale media halen en dus de foto's van anderen gebruiken zonder dat zij daarvoor de 'credits' aan de makers (kunnen) geven.

uitgesloten of ontkend worden. Het gegeven dat het 'waarheidsgehalte' van het archief per definitie ambigu is (wat ook geldt voor de foto's zelf), biedt mogelijkheden voor een andere lezing van het archief, die gelegen is in het ervaren van een niet-cognitieve, sensibele verbeelding van de mogelijke leefbaarheid in een chaotische, entropische verstedelijkende wereld.

The Archival Turn in de hedendaagse beeldende kunst

Met de opkomst van fotografie en film is voor kunstenaars het documenteren van eigen werk en het werkproces een vast onderdeel van de praktijk geworden. Fondsen, musea en galeries vragen documentatie op en/of leggen zelf archieven van het oeuvre van een kunstenaar aan, die dus weer deel uitmaken van grotere archieven van het betreffende instituut. Veel kunstenaars gebruiken het gegeven van het archief en van het archiveren ook als motief in hun werk en stellen niet alleen (kunst-)archieven samen van gevonden voorwerpen of documenten maar ook van eigen artefacten. Soms wordt daarbij gebruik gemaakt van (delen van) bestaande archieven. Nieuwe manieren van classificering of categorisering worden onderzocht. In sommige gevallen wordt kritiek geleverd op de institutionele archieven en op musea, met het doel om ideologische, verstarde of bekrompen visies op gebeurtenissen uit het verleden en mogelijke ontwikkelingen in de toekomst aan de kaak te stellen. Hieronder volgt een uiteenzetting over theorievorming rond kunstarchieven. Aan de hand van een aantal voorbeelden wordt de 'archiefkunst' behandeld, waarna verder ingegaan zal worden op de relatie van deze archiefkunst met het UF-archief.

De Canadese academicus, schrijver, curator en beeldend kunstenaar Cheryl Simon betoogt in haar artikel 'Introduction: Following the Archival Turn' dat er sinds de jaren negentig sprake is van een 'archival turn' in de hedendaagse kunst- en tentoonstellingspraktijk. Dit zou volgens Simon te maken hebben gehad met een aantal sociale en culturele factoren, zoals: "*fin-de-siècle*/millennial nostalgia, the cultural anxieties of postmodern time-space compression, the emergence of an evidentiary aesthetic in the information age, or the expansion of visual culture, in both social and institutional life" (Simon, 2002, 102). Deze kunstpraktijk is volgens haar sinds de jaren negentig van de vorige eeuw veranderd van institutionele kritiek op met name musea naar vormen van samenwerking met dit instituut. De 'archival turn' is, volgens Simon, een late vorm van postmodernistische institutionele kritiek. 'Appropriation art' vat zij op als een belangrijke stroming hier binnen.³⁶ Het (her-)gebruik van bijvoorbeeld gevonden foto's wordt hier, aldus Simon, gekoppeld aan een fascinatie voor massamedia.

Simon beschrijft als voorbeelden de praktijken van de Amerikaanse kunstenaars Sherrie Levine (1947-) en Barbara Kruger (1945-). Levine³⁷ ondervraagt de

³⁶ Een kunststroming uit de jaren zeventig en tachtig waarbij afbeeldingen, beeldelementen, voorwerpen en illustraties uit het dagelijks, met name Amerikaanse, leven door kunstenaars overgenomen en verwerkt worden. Bekende kunstenaars van deze stroming zijn Jeff Koons, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger en Richard Prince. In Nederland was bijvoorbeeld het werk van Rob Scholte een duidelijk voorbeeld hiervan.

³⁷ In de jaren tachtig bijvoorbeeld her-fotografeerde Levine foto's van beroemde fotografen als Walker Evans, Edward Weston en Alexander Rodchenko. Zij zette haar naam eronder en gaf ze titels mee als *After Walker Evans* of *After Edward Weston*, al naar gelang de maker van de gereproduceerde foto's. Zij stelde dat het haar foto's waren, want zij had de getoonde foto's gemaakt. Haar werk werd in veel musea en galeries getoond.

(geïstitutionaliseerde) wetten en regels voor eigenaarschap en originaliteit en provoceert het auteursrecht, terwijl Kruger³⁸ de mogelijkheden van politieke representatie en de structuren in betekenissen van taal onderzoekt. Volgens Simon zetten de postmodernisten de tegenstellingen tussen kunst en wetenschap, en tussen aan de ene kant kunstwerk en artefact en aan de andere kant symbool en verwijzing op scherp. De oude bastions van de modernistische cultuur moesten binnenstebuiten worden gekeerd. In de woorden van Simon: "The review that ensued thus involved a deconstruction of the perceptual, cognitive, structural and discursive parameters of art and art historical discourses as expressed through their institutional relationships" (Simon, 2002, 102). Daarbij bestond er bij aanhangers van deze kritische stroming een grote ambivalentie over de mogelijkheid van een maatschappelijke impact van kunst.

Deze postmoderne denkwijze vormt volgens Simon de basis voor de 'archival turn'. Deze verandert echter in de loop der tijd van een meer directe (discursieve) kritiek op institutionele wetmatigheden (van bijvoorbeeld musea) naar het onderzoek naar *materiële* aspecten van het archiveren *binnen* het discours dat in instituten over dit onderwerp gevoerd wordt. De postmoderne kritiek richtte zich op het onmaatschappelijke karakter en het a-historisme van het door het (Greenbergiaans) Modernisme bepaalde kunstdiscours, waarin de 'hoge kunst' zich afzette tegen de massacultuur, die door onpersoonlijkheid en oppervlakkigheid gekenmerkt zou zijn. In de loop van de tijd lijken de musea ingespeeld te hebben op deze postmoderne kritiek. Simon zegt daarover: "Moreover, as noted earlier, today's museum is peppered with proto-museological and archival installations, historical surveys and expositions: it does not look like the museum that was described in the art criticism of the 1970s and 1980s, but, like its mirror opposite" (ibid., 104). Sociaal geëngageerde fotografie en kunst, alsook tentoonstellingen door kunstenaars waarin ze werken met museumcollecties en deze collecties en archieven in een ander (historisch) daglicht stellen, zijn inmiddels omarmd door de musea.³⁹ Voorbeelden hiervan zijn de tentoonstellingen *Fatal Attraction: Piotr Ukiński Photographs* (2015) in het Metropolitan Museum in New York⁴⁰ en de *Interventie #8 Victor Man* (2009) in Museum Boijmans Van Beuningen te

³⁸ Kruger eigente zich de clichés en technieken toe die in de massamedia worden gebruikt. Ze hanteert dezelfde strategieën, maar om haar eigen seksuele, sociale en politieke, altijd kritische boodschappen over te brengen. Werken met gevonden foto's en teksten als *I shop therefore I am*, *I am not trying to sell you anything* of *When I hear the word culture I take out my check book* stelt zij vragen over het functioneren van macht en het effect ervan op de menselijke conditie. Kruger's werk is getoond in musea en galleries, maar ook op reclamepanelen, bushokjes, posters, T-shirts en plastic tassen en in stations, parken of andere plekken in de publieke ruimte.

³⁹ De Duitse kunsthistoricus en cultuurtheoreticus Aby Warburg (1866-1929) benaderde de omgang met kunsthistorische archieven al op een bijzondere wijze. Voor zijn beroemde Mnemosyne beeldatlas gebruikte hij 43 manshoge schermen van zwart linnen op een houten frame en speldde daar afbeeldingen (prenten en boekillustraties) op van kunstwerken en objecten uit de klassieke oudheid en de astrologie. Zo onderzocht hij de emotionele en symbolische betekenis van deze voorwerpen en hoe die verwerkt waren in de kunst van de renaissance en daarna. Warburg nam hiermee stelling tegen de esthetiserende kunstbenadering van het moderne museum. <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2561> <geraadpleegd op 18 maart 2012>. Zie ook Lütticken 2003.

⁴⁰ Piotr Ukiński toont naast zijn eigen foto's een keuze uit de collectie van het museum. Hij combineert werken van verschillende afdelingen met 60 foto's uit de fotocollectie. Daarbij hanteert hij twee thema's uit de kunstgeschiedenis: Eros en Thanatos, d.w.z. levenskracht en de doodswens doordat hij in het schone de sterfelijkheid ziet. Zo combineert hij een fragment van een gezicht van een koningin uit Egypte, gemaakt tussen 1353 en 1336 v. Chr., met het werk *Walking Gun* van Laurie Simmons gemaakt in 1991. <http://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2015/piotr-uklanski> <geraadpleegd op 30 mei 2016>.

Het is de vraag of met de verschuiving van de aandacht naar materiële aspecten van het gebruik van archieven in de kunst de kritische houding ten opzichte van het instituut ook veranderd is. Nog steeds zijn er kunstenaars die de institutionele (museale) archieven aan een kritisch onderzoek onderwerpen, bijvoorbeeld door ze in een andere context te plaatsen. Wat vroeger in een archief als bewijs kon gelden (de foto als waarheid) kan nu gebruikt worden ter symbolisering van een culturele uitwisseling. Etnografische archieffoto's uit de 19^{de} eeuw kunnen nu door kunstenaars ondervraagd worden en aan werken die in een hedendaagse context gemaakt zijn worden gekoppeld, waardoor vragen aan de orde komen over de blik van de fotograaf (van toen en nu), de rol van het institutionele archief (een museum), politieke en cultureel-maatschappelijke aspecten zoals machtsstructuren, ethische verantwoordelijkheden en schuldvragen over het handelen in een verleden.⁴²

Hal Foster en de 'archieffimpuls'

De Amerikaanse kunstcriticus en kunsthistoricus Hal Foster (1955-) richt zich in zijn artikel 'An Archival Impulse' (2004) eveneens op kunstenaars die in hun werkwijze met archieven werken of archieven als werk produceren. Foster stelt dat archiefkunst voortkomt uit het naar boven willen halen van verloren informatie en daarmee inspeelt op het gevoel van falen van ons culturele geheugen. Ter ondersteuning van zijn these bespreekt hij het werk van een aantal kunstenaars, onder wie Thomas Hirschhorn (1957-) en Tacita Dean (1965-), die een fysieke vorm ontwikkelen voor het presenteren van verloren of ontheemde historische informatie en dit als kunst presenteren. Later in dit hoofdstuk zal ik op het werk van beide kunstenaars terugkomen.

Foster betoogt dat, ondanks de niet-hiërarchische, anti-institutionele omgang met het archief en ondanks de vrije, associatieve, en soms onbestemde combinaties die deze kunstenaars maken met onderdelen van archieven, deze archiefkunst toch beslist niet willekeurig is. Vaak is er sprake van een zoektocht waarin scenario's en visies op de toekomst geformuleerd worden. Foster schrijft deze kunstenaars een 'Deleuziaans rizomatische' werkwijze toe (Foster, 145). In eigen of bestaande collecties maken zij vertakkingen, muteren zij verbindingen of verbreken zij bestaande verbindingen. Hun onderzoeksmethoden zijn vaak onorthodox omdat ze vaststaande patronen loswaken van hun (contextuele) betekenis door beelden te hergebruiken, ze opnieuw te ordenen of ze te plaatsen in een andere tijd- of ruimtebeleving. Daardoor ontstaan nieuwe (gevoelsmatige) associaties, interpretaties en visies, waarbij het spel met de waarachtigheid van bekende en nieuwe betekenissen een grote rol speelt. Ook de curator, kunstcriticus en schrijver Okwui Enwezor (1963-) lijkt een dergelijk perspectief

⁴¹ Victor Man (1974) maakte een installatie met een afgewogen combinatie van eigen werken en schilderijen uit de collectie van het museum. Op basis van analogieën en overeenkomsten met zijn eigen werk selecteerde hij museumstukken als *De Bewening van Christus* van Hans Memling en een landschap van Joachim Patinir waarin Sodom en Gomorra in brand staan.
<http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/265/interventie-8-victor-man#o90SHud2sRmdEe2B.99> <geraadpleegd op 30 mei 2016>.

⁴² Simon geeft als voorbeeld het werk van de Canadese curator en kunstenaar Jeff Thomas, die met zijn werk zijn identiteit als Iroquois indiaan onderzoekt.

te onderschrijven. Zo schrijft hij in het artikel 'Archive Fever: Photography between History and the Monument':

"Artists interrogate the self-evidentiary claims of the archive by reading it against the grain. This interrogation may take aim at the structural and functional principles underlying the use of the archival document, or it may result in the creation of another archival structure as a means of establishing an archaeological relationship to history, evidence, information, and data that will give rise to its own interpretive categories" (Enwezor, 2008, 18).

Ter ondersteuning van zijn betoog haalt Enwezor de Franse filosoof Michel Foucault (1926-1984) aan. In zijn boek *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language* schrijft Foucault dat de macht van de (gecanoniseerde) kennis die samenkomt in een archief niet uitputtend beschreven kan worden. Het is zelfs niet mogelijk om ons eigen archief te beschrijven anders dan in termen van uiterlijke kenmerken of de gehanteerde systemen van organisatie. Interpretaties en conclusies kunnen dus alleen worden geformuleerd op basis van fragmenten, gebieden en niveaus waaruit een archief bestaat (Foucault, 1972, 130). Voor de mens die bij het (discursief) interpreteren van een archief zoekt naar de continuïteit voor het bestaan is deze discontinuïteit een probleem: "it deprives us of our continuities; it dissipates that temporal identity in which we are pleased to look at ourselves when we wish to exorcise the discontinuities of history" (ibid., 130). Ook kunstarchieven kunnen een dergelijke discontinuïteit teweegbrengen. Zij doen dit een 'andere' kijk op de geschiedenis te bieden, door de manier waarop de geschiedenis in archieven gedocumenteerd, georganiseerd en discursief gemaakt wordt. Kunstenaarsarchieven kunnen zorgen voor wat Foucault 'interrupties' noemt:

"Beneath the great continuities of thought, beneath the solid, homogeneous manifestations of a single mind or of a collective mentality, beneath the stubborn development of a science striving to exist and to reach completion at the very outset, beneath the persistence of a particular genre, form, discipline, or theoretical activity, one is now trying to detect the incidence of interruptions. Interruptions whose status and nature vary considerably.... the great continuities of thought, beneath the solid, homogeneous manifestations of a single mind or of a collective mentality, beneath the stubborn development of a science striving to exist and to reach completion at the very outset, beneath the persistence of a particular genre, form, discipline, or theoretical activity, one is now trying to detect the incidence of interruptions. Interruptions whose status and nature vary considerably. They suspend the continuous accumulation of knowledge, interrupt its slow development, and force it to enter a new time, cut it off from its empirical origin and its original motivations, cleanse it of its imaginary complicities; they direct historical analysis away from the search for silent beginnings, and the never-ending tracing-back to the original precursors, towards the search for a new type of rationality and its various effects. There are the displacements and transformations of concepts..." (ibid., 4).

Van August Sander tot Thomas Hirschhorn

In de laatste decennia zijn regelmatig tentoonstellingen gemaakt die het archiveren-als-kunstpraktijk tot onderwerp hadden. Enwezor bijvoorbeeld gebruikte in 2008 het archiveren als thema voor zijn tentoonstelling *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* voor The International Center for Photography in New York.⁴³ In deze tentoonstelling was een greep gedaan uit werk van kunstenaars die in de laatste dertig jaar met behulp van fotografie en film op zeer uiteenlopende manieren omgingen met bestaande of met zelfgemaakte archieven. De gepresenteerde werken bestonden onder andere uit archieven die door eigenaardige catalogiseringmethoden waren ontstaan, zoals biografieën van fictieve personen, collecties van gevonden en anonieme foto's, filmversies van fotoalbums en fotomontages die samengesteld waren uit historische foto's. Enwezor schrijft over het doel van deze tentoonstelling in eerdergenoemd artikel:

“The aim is not to produce a theory of the archive but to show the ways in which archival documents, information gathering, data-driven visual analysis, the contradictions of master narratives, the invention of counter-archives and thus counter-narratives, the projection of the social imagination into sites of testimony, witnessing, and much more inform and infuse the practices of contemporary artists” (Enwezor, 2008, 22).

Het voert te ver om hier een uitputtende analyse te geven van kunstenaars in wier werk de kritische omgang met het archief een centrale rol speelt, maar ik zal enkele relevante voorbeelden geven van voornamelijk hedendaagse kunstenaars die in hun werkwijze (vaak met gebruik van het fotografisch medium⁴⁴) het archief thematiseren en daarbij begrippen aan de orde stellen die ook betrekking hebben op het *UF*-archief – variërend van het innemen van een zekere objectiverende afstand tot het onderwerp (August Sander, Ed Ruscha, Bernd en Hilla Becher) tot een meer ongebonden en associatieve – rizomatische – omgang met het materiaal (Theo Baart, Hans-Peter Feldmann), en van het problematiseren van noties van (geschiedkundige) waarheid, werkelijkheid en geloofwaardigheid (Tacita Dean en Walid Raad) tot een nadrukkelijk politiek engagement (Thomas Hirschhorn).

August Sander, Ed Ruscha en Bernd en Hilla Becher

De Franse wiskundige en filosoof Auguste Comte (1789-1857) beschouwde de fotografie (uitgevonden in 1839) als een zegen voor de mensheid, omdat met behulp van fotografie verschijnselen in natuur en maatschappij vastgelegd en geordend kunnen worden. Fotografische registraties gingen een rol spelen in de empirische onderbouwing van wetenschappelijke hypothesen. De aanleg van typologische fotoarchieven die op

⁴³ Kunstenaars die aan deze tentoonstelling meewerkten waren Christian Boltanski, Tacita Dean, Stan Douglas, Harun Farocki en Andrei Ujica, Hans-Peter Feldmann, Jef Geys, Felix Gonzalez-Torres, Craigie Horsfield, Lamia Joreige, Zoe Leonard, Sherrie Levine, Ilán Lieberman, Glenn Ligon, Robert Morris, Walid Raad, Thomas Ruff, Anri Sala, Fazal Sheikh, Lorna Simpson, Eyal Sivan, Vivan Sundaram, Nomeda en Gediminas Urbona en Andy Warhol.

⁴⁴ Enwezor schrijft over de relatie fotografie en het archief: “The capacity for accurate description, the ability to establish distinct relations of time and event, image and statement, have come to define the terms of archival production proper to the language of those mechanical mediums, each of which give new phenomenological account of the world as image. Photography is simultaneously the documentary evidence and the archival record of such transactions. Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object...” (Enwezor, 2008, 11-12).

(pseudo-)wetenschappelijke wijze de diversiteit van soorten – mensen, dieren, dingen etcetera – in kaart brachten was het gevolg. Deze typologische benadering vond ook zijn weerslag in de kunst. Een vroeg 20ste-eeuws voorbeeld van een dergelijk project is het beroemde project *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929) van de in het vorige hoofdstuk al genoemde Duitse portret- en documentaire fotograaf August Sander (1876-1964).

De portretten in deze serie zijn als het ware maatschappelijke maskers; elk portret vertegenwoordigt een bepaalde ambacht of beroep.⁴⁵ Belangrijk is dat Sander in zijn werk geen moreel standpunt innam ten opzichte van zijn onderwerp. Hij beoordeelt de mensen niet en geeft geen hiërarchie van belangrijkheid aan.⁴⁶ Er is in de beelden een betrokkenheid met de mens in het algemeen aanwezig. De beschouwer wordt uitgenodigd om in eerste instantie zonder politieke of maatschappelijke bril naar deze mensen te kijken. De foto's bieden een openheid om eerst het menselijke aspect van de blik van de maker te zien, en vervolgens de categoriserende intenties van de totale serie te ontdekken. Walter Benjamin schrijft in zijn essay *Kleine geschiedenis van de fotografie* over deze blik:

“Het was ongetwijfeld een van elk vooroordeel gespeende, ja zelf gedurfde, maar tegelijkertijd een tedere waarneming, in de betekenis namelijk van het woord van Goethe: ‘Er bestaat een tedere empirie die zich zo innig met het object vereenzelvigt, dat ze daardoor tot de eigenlijke theorie wordt’” (Benjamin, 2008, 67).

In navolging van Sander hebben meer kunstenaars zich met het typologisch archiveren beziggehouden. De in het vorige hoofdstuk genoemde Ed Ruscha (*Every Building on the Sunset Strip*) en de Bechers met hun foto's van industriële gebouwen en constructies zijn hier voorbeelden van. Het door Derrida benoemde dwangmatig, repetitief en nostalgisch verlangen naar het archief, een niet te onderdrukken verlangen om terug te keren naar de oorsprong, lijkt hier zichtbaar. Het mechanisch vastleggen (met behulp van een op een auto gemonteerde camera) bij Ruscha (1966-) was een conceptuele beslissing. Hij wilde de specifieke blik van de maker niet in de fotografische beelden tonen, maar de nadruk leggen op het handelen, de daad van het vastleggen was genoeg. Het was een zuiver registerend handelen met het doel om de huizen van één straat vast te leggen. Het had ook een andere straat kunnen zijn, zolang die maar op deze manier als een totaalbeeld werd vastgelegd. Ruscha legde de huizen die een straat vormen vast om de *idee* straat te benadrukken.

⁴⁵ In zijn essay *Kleine geschiedenis van de fotografie* (1931) citeert Walter Benjamin de uitgever van het boek *Antlitz der Zeit*: “Sander begint bij de boer, de met de aarde verbonden mens, en voert de beschouwer langs alle lagen en beroepen omhoog tot de hoogste vertegenwoordigers van alle beschavingen van alle beschavingen en omlaag tot aan de idioot” (Benjamin, 2008, 65).

⁴⁶ “Duitsland kampte na de vernedering van de oorlog met een identiteitscrisis die zich uitte in de vraag wat nu eigenlijk het wezen van de Duitse maatschappij, van de Duitse mens was... Dit leidde tot alle mogelijke vormen van maatschappelijke ordeningen, van typologieën, van theorieën over het volkseigene. Het nazisme zou hiervan de ergste uitwas zou worden. In de fotografie kreeg dit zoeken naar een identiteit gestalte in de publicatie van verzamelboeken over thema's als vrouwen, ambachtslieden, mannelijke prominenten enzovoort. Sanders project stijgt hierboven uit omdat zijn werk in principe alle beroepsgroepen en maatschappelijke lagen omvatte. Bovendien werkte hij niet vanuit een politiek-ideologisch streven.”
<http://www.stedelijk.nl/tentoonstellingen/august-sander#sthash.qaxkogi2.dpuf> <geraadpleegd op 13 juni 2016> (zonder auteursvermelding).>

Bij Hilla en Bernd Becher zijn de schijnbaar mechanische sequenties, die door de strenge opeenvolging in de presentatie een bijna bureaucratisch gestructureerd arrangement laten zien, ook een vorm van dwangmatig en repetitief archiveren. Jarenlang hebben zij zich gewijd aan een project met één vraagstelling: wat is het beeld van architectuur die industriële ontwikkelingen uit een bepaalde tijd belichaamt? De gebouwen zijn als grote sculpturen, sec gefotografeerd en de fotoseries worden in de vorm van grote rasters aan de wand gehangen. Het werk van Hilla en Bernd Becher is vaak geëxposeerd onder de noemer van Minimal Art, een stroming die na de emotionaliteit van het Abstract Expressionisme, dat gedurende de jaren vijftig de boventoon had gevoerd, de kunst poogde terug te brengen naar haar 'essentie'. Met eenvoudige (gevonden) materialen en vormen werd een relatie met de omgeving (de tentoonstellingsruimte) aangegaan. Er werd kunst gemaakt die objectief, anoniem, ontdaan van iedere opsmuk, expressie zonder illusionisme toch een gevoel van verhevenheid moest oproepen.

Net als Sander wijzen ook Ruscha en Hilla en Bernd Becher ons op het beeld van een rudiment van een bepaalde tijd. Maar als we nu, jaren later, bijvoorbeeld naar de beelden van de gebouwen van de Bechers kijken is een gevoel van nostalgie moeilijk te onderdrukken. Veel van de gebouwen bestaan niet meer en de werken geven nu een bijna romantisch (zwart-wit) beeld van een verloren verleden. Men zou in het licht van het archief en het archiveren de manier waarop met name Hilla en Bernd Becher hun werk presenteerden als een vorm van machtsvertoon kunnen zien. Zij maakten gebruik van de kracht van de herhaling in het 'aanwijzen'. Hier worden niet één of een paar beelden van generieke vormen van industriële bouwwerken getoond, maar een veelheid gelijksoortige beelden in een strak 'grid' die de strengheid van het 'aanwijzen' benadrukt. Ook het in de oorsprong zogenaamde 'objectieve' en 'anonieme' karakter dat een archief zou hebben wordt door hen verbeeld.

Theo Baart

Een voorbeeld van een beweeglijke omgang met het archief is het werk van documentaire fotograaf Theo Baart (1957-). In zijn boeken *Bouwlust. The Urbanization of a Polder* (1999) en *Werklust. Biografie van een gebruikerslandschap* (2015) geeft Baart inzicht in de verandering van het Nederlandse landschap, waarbij hij zijn geboorte- en woonplaats Hoofddorp als voorbeeld heeft genomen. In beide boeken combineert Baart foto's van landschappen, interieurs en bewoners in zijn omgeving gemaakt tussen 1977 en 1983 met foto's uit de periode 1999-2014. Toen hij begon met dit onderzoek kon hij niet voorzien dat het een groot deel van zijn leven in beslag zou nemen. In elke nieuwe fase van het project besloot hij vroege foto's te (her-)gebruiken en zo werden zij onderdeel van hernieuwde overwegingen die op het moment van vastleggen niet voorzien waren. Baart's visie op de ontwikkelingen van het Nederlandse landschap kreeg door de jaren heen met elke nieuwe ontwikkeling weer andere dimensies, waardoor de oudere foto's in een ander daglicht kwamen te staan en een rol konden krijgen in een nieuw verhaal. Hoewel Baart net als Ruscha en Hilla en Bernd Becher werkt met typologieën (in dit geval voor hem typisch Nederlandse landschappen) is zijn werk als *documentairemaker* eerder verhalend. Het is een totaal van beelden en teksten waarbij de beschouwer meegenomen wordt in het veranderende beeld van de ontwikkeling van het Nederlandse landschap.

Tacita Dean

Een centraal thema van het kunstenaarsboek *Floh*⁴⁷ (2001) van de Engelse kunstenaar Tacita Dean (1965-) is het zichtbaar maken van een vergeten verleden.⁴⁸ In *Floh* brengt Dean 163 anonieme foto's samen die zij gedurende zeven jaar verzamelde op rommelmarkten in Europa en Amerika. Het boek lijkt niet inhoudelijk, maar zuiver visueel samengesteld.⁴⁹ Elke poging tot categorisering lijkt te ontbreken en van een thematische samenhang is geen sprake. Buiten de titel en haar handtekening bevat het boek geen tekstuele informatie die de interpretatie van de beschouwer kan sturen. Zelf zegt Dean hierover:

"I do not want to give these images explanations: descriptions by the finder about how and where they were found, or guesses as to what stories they might or might not tell. I want them to keep the silence of the flea market; the silence they had when I found them; the silence of the lost object".⁵⁰

Het werk brengt anonieme, onbekende, 'verloren' en in het licht van het grote wereldgebeuren onbetekenende geschiedenissen onder de aandacht. Dean geeft (als een etnograaf) een eigen aanvulling op de officiële geschiedschrijving, echter zonder een gangbare ordening en classificering aan te brengen. Door het zwaartepunt te leggen bij de anonieme foto's als multi-interpretabel *beeld* ondervraagt haar werk de macht van het institutionele archief met zijn 'officiële' en gecanoniseerde lezing van de geschiedenis.

Hans-Peter Feldmann

Als we het hebben over archiefkunstenaars, kunnen we niet om de Duitser Hans-Peter Feldmann (1941-) heen. Al sinds 1970 verzamelt, ordent en archiveert Feldmann foto's die hij zelf maakt of haalt uit fotoalbums, tijdschriften of kranten. Een van zijn vroege werken is een serie boeken met de titel *Bilder* (zonder jaartal). Elk boek toont een encyclopedische verzameling foto's van alledaagse zaken en gebeurtenissen, zoals vliegtuigen, beesten, vrouwenknieën, berglandschappen of filmsterren. Feldmann voorziet zijn series zelden van tekst, onderschriften of datum. De titel en zijn naam op de kaft zijn de enige tekstuele elementen die hij gebruikt. Ook heeft hij zijn uitgaven nooit gesigneerd en de edities zijn ongelimiteerd. In zijn democratische benadering van kunst zijn de foto's gemeenschappelijk bezit.⁵¹ Het werk *Photographs Taken From Hotel Room*

⁴⁷ 'Floh' is het Duitse woord voor vlo.

⁴⁸ Zo laten de werken *Disappearance at Sea I* en *II* (1996 en 1997) een onderzoek zien naar het avontuur van de Engelse amateurzeiler Donald Crowhurst die de ambitie had om solo de wereld rond te zeilen. Het eindigt in een tragedie waarin de zeiler uiteindelijk de dood vindt.

⁴⁹ Okwui Enwezor schrijft hierover: "However, though 'found' in the conventional sense, these images were carefully selected and resourced for the specificity of their cultural meanings, as much as for their typological differentiations between image species. Though the line between amateur and 'fine art' photography is indeed blurred, the so-called de-skilling of the photographic in contemporary art is not at issue here the concerns of this accumulated cache are fundamentally cultural, and specifically ethnographic in nature. Wielding a sophisticated curatorial acumen, Dean uses *Floh* to demonstrate the logic of the 'artist as ethnographer'" (Enwezor, 2008, 40).

⁵⁰ <http://marksladen.com/post/135772926628/tacita-dean-floh-2001> <geraadpleegd op 21 februari 2016>.

⁵¹ "If I bought a Van Gogh, it wouldn't be mine. It belongs to everyone. It's like you buying a piano and playing Beethoven on it. The canvas and the paint aren't important. What counts is the memory. What we project onto a work is what lasts". Feldmann in: <https://www.frieze.com/article/picture-euphoria> <geraadpleegd op 24 februari 2016>.

Windows While Traveling (datum niet vermeld, waarschijnlijk is dit werk voltooid rond 2000⁵²) bevat 108 op de muur gespijkerde snapshots van gebouwen, straten en parkeerplaatsen die doen denken aan de eerder besproken registrerende fotowerken van Ed Ruscha. De foto's zijn genomen uit hotelramen, doorgangplaatsen, en zij nodigen uit tot een contemplatieve reflectie op het begrip 'thuis zijn.'

Feldmann is nooit geïnteresseerd geweest in de technische kwaliteit van de foto, en evenmin in een inhoud of verhaal dat ze samen zouden vertellen.⁵³ Het gaat hem om de betekenissen die liggen *tussen* de beelden in de series en de algehele indruk en het gevoel dat de beelden genereren. Hij weet pas waar hij naar zoekt of ziet het pas wanneer hij een beeld tegenkomt: "The search for the one picture is what drives me, without knowing what's in that picture. Pictures happen to you, and I'm open to being found".⁵⁴ Dat wil geenszins zeggen dat hij lukraak foto's verzamelt en arrangeert die binnen een thema vallen (zoals zoekmachines, bijvoorbeeld Google, een willekeurige selectie van beelden op onze computer laten zien). In tegendeel, Feldmanns series zijn het resultaat van nauwkeurige observaties en overwegingen. Feldmann ontwerpt categorieën van beelden, gebaseerd op persoonlijke belangstelling, zoals van vrouwenkleden (*Alle Kleider einer Frau*. 1974) of zijn boeken met iconografische beelden van naakte vrouwen in combinatie met snapshots van vliegtuigongelukken (*Voyeur*. 1994). Feldmann onderzoekt daarmee het doel en de logica die normaal achter het archiveren zit.

Het werk van Feldmann vestigt de aandacht op alledaagse objecten die over het algemeen over het hoofd gezien worden. In de context van een verzameling van beelden binnen één onderwerp (bijvoorbeeld de inhoud van de handtassen van vrouwen of vijftien schilderijtjes van zeegezichten) wordt de waarde van elk object op de foto en in de werkelijkheid gerelativeerd. Hij streeft niet naar volledigheid maar laat in zijn series net genoeg beelden zien om deze relativering over de complexe representatie van onze leefwereld op te roepen. Het is geen cognitieve manier van werken maar zij is gebaseerd op een affectie met beelden en wat zij representeren. Feldmanns manier van werken is typisch voor een kunstenaarsarchief. Hij zoekt naar alternatieve presentatiewijzen en ordeningen om het verborgene, onbekende en buitengewone zichtbaar te maken.

Walid Raad

De Libanese kunstenaar Walid Raad (1967-) onderzoekt de rol van de media en de wijze waarop in de media heden en verleden worden geconstrueerd.⁵⁵ Raad gaat ervan uit dat (Libanese en Arabische) mediabeelden ideologisch beladen zijn en ingezet worden voor manipulatieve doeleinden. Hij groeide op tijdens de Libanese burgeroorlog (1975-1991) en raakte geïnteresseerd in het sociaal-economisch beleid dat het Midden-Oosten in de

⁵² <http://www.nytimes.com/2000/08/04/arts/art-in-review-hans-peter-feldmann.html> <geraadpleegd op 16 april 2016>.

⁵³ "People only talked about the form of my pictures, never the content. But I was interested in the pictures. The impoverished form just resulted from my living circumstances at the time. I didn't have the money to do it any other way". Feldmann in: <http://frieze-magazin.de/archiv/features/euphorie-der-bilder/?lang=en> <geraadpleegd op 24 februari 2016>.

⁵⁴ <http://frieze-magazin.de/archiv/features/euphorie-der-bilder/?lang=en> <geraadpleegd op 24 februari 2016>.

⁵⁵ Je zou kunnen stellen dat de media de archons van onze tijd zijn geworden. Het lijkt tegenwoordig dat het beeld van de werkelijkheid om ons heen door de media bepaald wordt.

afgelopen decennia heeft gevormd. Hij zag hoe media als fotografie en film tijdens de oorlog door alle partijen werden ingezet teneinde het eigen gelijk over oorzaak, effect, rechtvaardigheid en schuld aan te tonen. Het werd hem duidelijk dat het gebruik van foto's manipulatief en onbetrouwbaar is. Hij gebruikte dit inzicht later in zijn werk waarin hij documentaire strategieën aanwendt voor de representatie van fictieve gebeurtenissen.

Raad richtte daarvoor *The Atlas Group* op, een fictieve stichting gericht op onderzoek naar en documentatie van de Libanese hedendaagse geschiedenis. Hij nam de rol op zich van archivaris van de groep, maar was feitelijk het enige lid. De beelden die hij verzamelde zijn niet allemaal fictief – soms vormden zij zelfs al onderdeel van bestaande archieven – maar de context waarin hij ze presenteert is door hem zelf geconstrueerd. Hij verzon een Libanese historicus, Dr. Fadl Fakhouri, die zijn persoonlijke verzameling aan *The Atlas Group* zou hebben geschonken. Een andere fictieve schenker was Hannah Mrad, die in het Libanese leger bij de munitie- en explosie-divisie zou hebben gediend. Haar 'verzameling' bestond uit advertentie- en tijdschriftknipsels van auto's die door autobommen vernietigd waren. De in het Arabisch met de hand geschreven notities op het materiaal ("BMW, White, April 8, 1986. 11 killed") geven een zweem van forensische authenticiteit aan de verzameling. Het lijkt alsof de documenten gearhiveerd en geclassificeerd zijn en daardoor lijken zij 'echter'.

In 2001 maakte Raad de videofilm *Hostage: the Bachar Tapes* waarin echte nieuwsbeelden van Amerikaanse gevangenen in Libanon gecombineerd zijn met beelden van een verzonden personage genaamd Souheil Bachar (gespeeld door een acteur), die verslag doet van zijn (verzonden) ervaringen in de tijd dat hij een cel deelde met Amerikaanse gevangenen.⁵⁶ Ook hier gebruikt Raad de journalistieke en documentaire 'taal' in zijn fictieve werk om zo het idee – en het geloof – dat het documenteren en archiveren van mediabeelden de 'waarheid' vertegenwoordigt te ondermijnen.

Thomas Hirschhorn

Het laatste voorbeeld betreft het sociaal-politiek geladen werk van Thomas Hirschhorn. Hirschhorn is ervan overtuigd dat mensen een aangeboren begrip van kunst hebben en verzet zich tegen uitsluiting en tegen elitaire esthetische criteria, zoals een kwaliteitsoordeel. Hij geeft de voorkeur aan andere principes, zoals 'energie' en 'co-existentie'. Hirschhorn maakt overvolle 'in situ' installaties met veelal gevonden of verzamelde voorwerpen, zoals stoelen, boeken en mobiele telefoons. Hij combineert deze met alledaagse materialen als karton, aluminiumfolie, ducttape en plastic verpakkingsmaterialen; het zijn voor hem politiek geladen materialen want zij zijn "universal, economic, inclusive, and don't bear any plus-value".⁵⁷ Hij verdeelt zijn werken onder in 'monumenten', 'kiosken' en 'altaren', vaak opgedragen aan door hem geliefde filosofen, kunstenaars en schrijvers. Zo maakte hij in 2002 voor Documenta XI een monument voor Georges Bataille (*Bataille monument 2002*), dat onder meer

⁵⁶ http://www.nytimes.com/2016/01/08/arts/design/walid-raads-unreality-show-spins-middle-eastern-history-as-art.html?_r=0 <geraadpleegd op 23 februari 2016>.

⁵⁷ <http://www.widewalls.ch/artist/thomas-hirschhorn/> <geraadpleegd op 23 februari 2016>.

bestond uit een openbare bibliotheek waarin de boeken van Bataille te raadplegen waren, en hij plaatste dit werk in een Turks-Duitse buitenwijk in Kassel.

De keuze voor deze wijk waarin met name mensen van lagere sociaaleconomische klasse wonen was heel bewust. Sociale kwesties kunnen volgens hem goed door een kunstproject aangekaart worden. De plek waar een werk getoond wordt moet volgens hem een omgeving zijn waar *realiteit* voelbaar is. Zelf woont hij in een van de voorsteden (banlieu) van Parijs. Zijn voorliefde voor dit soort plekken verwoordt hij als volgt:

"It's in the suburbs that there is vitality, deception, depression, energy, utopia, autonomy, craziness, creativity, destruction, ideas, young people, hope, fights to be fought, audaciousness, disagreements, problems, and dreams. It's in the suburbs that today's big issues are written on the building's facades. It's in the suburbs that today's reality can be grasped, and it's in the suburbs that the pulse of vitality hurts. It's in the suburbs that there is necessity and urgency. It's the suburbs that will save the city center from a most certain death! This incredible energy has to be directed somewhere and be fruitful somehow, find a destiny and a response".⁵⁸

In zijn werkproces is beweging en het maken van 'vertakkingen' belangrijk: "Laboratory, storage, studio space, yes... I want to use these forms in my work to make space for the movement and endlessness of thinking" (Foster, 2004, 145). Zijn installaties tonen deze beweeglijkheid en veranderlijkheid in de manier waarop het werk gemaakt wordt. Hirschhorn plakt bijvoorbeeld (gebruiks-)voorwerpen simpelweg met plakband aan elkaar, hij gebruikt karton of afvalhout om een kiosk te maken en geeft daarmee het werk een 'tijdelijk karakter' en laat dit een (sociaal-politieke) 'relatie aangaan' met de omgeving. Zijn installaties zijn als het ware nooit 'af': ze zien eruit alsof er constant aan doorgewerkt wordt en ze open staan voor het leggen van steeds nieuwe relaties met de wereld. Hij maakt van zijn archief, bestaande uit boeken en beeldverzamelingen van zijn favoriete filosofen, werken die hij openstelt voor sociale interacties en interpretaties door ze te plaatsen in specifieke openbare ruimtes: een ultiem 'open' en actief levend archief.

De objectiverende afstand die Sander, Ruscha en Hilla en Bernd Becher tot hun onderwerp innemen, het hergebruiken van eigen materiaal van Baart, de ongebonden en associatieve omgang met het materiaal van Dean en Feldmann, de vragen die Raad stelt over waarheid, werkelijkheid en geloofwaardigheid en het politieke engagement van Hirschhorn zijn enkele voorbeelden van hoe kunstarchieven ingezet worden. Behalve Hirschhorn gebruiken alle bovengenoemde kunstenaars de fotografie als basismateriaal. Het werk van Hirschhorn is belangrijk als referentie voor het *UF*-archief, omdat dit archief eveneens als sculptuur open en onaffe vertakkingen nastreeft.

In de behandeling van het archief als fenomeen en van de voorbeelden van het archiefwerk van kunstenaars heb ik de ontwikkelingen van de laatste decennia op het gebied van internet en de 'virtual reality' niet meegenomen. Ik hoop te hebben

⁵⁸ <http://bombsite.com/issues/113/articles/3621> <geraadpleegd op 29 februari 2016>.

verduidelijkt dat ik als archon de focus leg op de *materialiteit* van het archief. Het *UF*-archief is geen verzameling van virtuele data met alle mogelijkheden die een mega-archief als het internet biedt, zoals het inventariseren, opknippen en verdubbelen van betekenislagen, het delen en interactief maken van een archief. De archieven waar kunstenaars veelal mee werken bestaan niet alleen uit data, maar uit materiaal dat vaak recalcitrant en gefragmenteerd is en de beschouwer uitdaagt tot een eigen interpretatie in plaats van onderdeel te zijn van een machinaal, elektronisch herverwerkingsproces. Foster zegt hierover in zijn artikel *An Archival Impulse*:

“...today, however, information does often appear as a virtual readymade, as so much data to be reprocessed and sent on, and many artists do “inventory,” “sample,” and “share” as ways of working. This last point might imply that the ideal medium of archival art is the mega-archive of the Internet, and over the last decade terms that evoke the electronic network, such as “platforms” and “stations,” have appeared in art parlance, as has the Internet rhetoric of “interactivity.” But in most archival art the actual means applied to these “relational” ends are far more tactile and face-to-face than any Web interface. The archives at issue here are not databases in this sense; they are recalcitrantly material, fragmentary rather than fungible, and as such they call out for human interpretation, not machinic reprocessing. Although the contents of this art are hardly indiscriminant, they remain indeterminant like the contents of any archive, and often they are presented in this fashion—as so many promissory notes for further elaboration or enigmatic prompts for future scenarios” (Foster, 2004, 5.).

Het *UF*-archief heeft dan ook geen eigen website en maakt ook op andere manieren geen gebruik van het internet. Documentatie van tentoonstellingen en presentaties van het archief zijn wel door musea en galeries op hun websites gezet.

De hierboven besproken denkers en kunstenaars geven niet alleen zicht op de diversiteit van archiefkunst maar worden in dit betoog ook gebruikt om de eigenschappen van het *UF*-archief als kunstarchief (en interruptie) te duiden. In de volgende paragrafen wordt het *UF*-archief geschetst aan de hand van de volgende eigenschappen: de relatie met het typologische, het hergebruik van fotografische beelden en de rizomatische structuur.

Relatie met het typologische

Met name wat betreft de sculpturale uitwerking zijn er overeenkomsten tussen het *UF*-archief en het werk van Ruscha en van Hilla en Bernd Becher. Ruscha gebruikt een boek met leporello's als object (een vorm die eveneens is gebruikt bij de *UF*-cahiers) en de Bechers bereiken met hun ‘anonieme sculpturen’ dat fotografie als sculptuur of onderdeel daarvan gezien werd. Zoals in het eerste hoofdstuk is uitgelegd, zijn ook de foto's voor het *UF*-archief ontstaan vanuit een sculpturale houding en worden zij verder ingezet voor het maken van sculpturen. In vergelijking met Ruscha en de Bechers is er echter een andere fysieke omgang zichtbaar in de *UF*-foto's. De foto's laten geen centraal vastgelegde objecten zonder omgeving zien, maar tonen stedelijke landschappen waarin een beweeglijke zoektocht voelbaar is naar posities die de maker inneemt. Elke foto toont relaties tussen de objecten die een ruimte vorm geven. Het is weliswaar een

onderzoek naar de eigenschappen van wat ik 'grijze gebieden' heb genoemd, maar deze fotografische beelden worden later gecombineerd en getoond met tastbare sculpturale materialen en niet gepresenteerd als (aanwijzende) typologieën.

Het is de bedoeling dat de beschouwer mee op avontuur genomen wordt door mentaal en fysiek in dialoog te treden met de delen uit het archief. Zij loopt als het ware letterlijk door het archief heen en bepaalt zelf welke positie er ten opzichte van het werk ingenomen wordt. Een voorbeeld is een aantal vroege werken⁵⁹ dat uit het *UF*-project voortgekomen is. In deze werken zijn de foto's, net als bij de Bechers, in rasters aan de muur gehangen. De individuele foto's hebben het formaat 26,5 x 34,7 cm. Het zijn beelden van ruimtes waarin gebouwen en open vlaktes te zien zijn met achtergelaten spullen. De foto's zijn gevat in grijs geschilderde lijstjes en zijn in een rechthoekig raster sluitend tegen elkaar gehangen. Deze werken moeten gezien worden als fictieve plattegronden van een stad meer dan als een verzameling typologieën. Het totaal nodigt uit tot een zoekend kijken waarbij de kijkrichting niet door een hiërarchie in het werk gestuurd wordt. Elke foto in deze constellatie is geen specifieke typologie. Samen vormen zij (democratisch) een totaal en tonen daarmee een 'grijs' deel van een (mogelijke) stad.

Hergebruik van fotografische beelden

Zoals aangegeven gaat iemand als Baart in zijn werkproces beweeglijker om met zijn archief en het archiveren dan Ruscha of Hilla en Bernd Becher. Hij neemt de vrijheid om door de tijd heen zijn foto's te blijven herschikken in nieuwe categorieën die gebaseerd kunnen zijn op nieuwe wetenschappelijke, inhoudelijke, esthetische of vormtechnische afwegingen. Zijn foto's brengt hij samen met tekst in boeken of zonder tekst op groot formaat in een museum. Het belang van dit voorbeeld voor mijn betoog is dat het aantoont dat er bij elk langdurig fotografisch onderzoek steeds nieuwe mogelijkheden zijn om beelden te herinterpreteren, te hergebruiken en/of ze in een nieuwe context met andere beelden te plaatsen. Voor het 'open' houden van een archief is dit van groot belang.

Het 'lezen' van een foto is nu eenmaal het maken van een verhaal over een (mogelijke) werkelijkheid van vroeger. Dit verhaal kan in verschillende gemanipuleerde of aangenomen contexten gebruikt worden en krijgt daardoor steeds nieuwe betekenissen. Het verschil tussen het werk van Baart en het *UF*-archief is dat de laatste, ondanks het gebruik van de (intrinsieke) verhalende waarde van een foto, nooit gemaakt is als een documentair werk met de bijbehorende narratieve strategieën. De archon hergebruikt de foto voor een spel waarin verschillende werkelijkheden verweven worden: de illusie van (vroegere) 'werkelijkheden' en de materiële, fysiek tastbare werkelijkheid van het sculpturale.

Rizomatische structuur

Door het hanteren van recalcitrante of relativerende strategieën in het archiveren – bijvoorbeeld het niet aanbrengen van een hiërarchisch structuur of het leggen van op het eerste gezicht onlogische relaties tussen beelden en voorwerpen die de gangbare

⁵⁹ Bijvoorbeeld: *UF Syria/ Lebanon 2003-2004* en *UF China 2005-2007*.

werkwijzen van het institutioneel archiveren ontkennen – bevraagt het *UF*-archief net als Dean, Feldmann en Raad de officiële lezing van de geschiedenis (en daarmee ons beeld over de toekomst). Het archief breidt zich bovendien uit op een rizomatische wijze zoals bij Hirschhorn duidelijk ook het geval is.

Zoals alle archieven is het *UF*-archief verbonden met de notie van tijd of misschien beter: met het niet aan 'kloktijd' gebonden begrip *duur*.⁶⁰ Het archief ligt opgeslagen, wacht tot het geopend en gebruikt wordt en tegelijkertijd conserveert het momenten uit de tijd. Dit proces van duur geeft ruimte aan mentale processen die tegelijkertijd in het verleden, het heden en de toekomst plaatsvinden. Het groeit materieel en inhoudelijk binnen een procesgebonden, open, evolutionair systeem dat niet naar volmaaktheid streeft maar altijd in een staat van wording is. De beelden die er uit voortkomen en er ook weer deel van worden, zijn niet van tevoren bedacht als zijn zij een logische gevolg van elkaar. Het archief blijft een schatkamer waar de archon ontdekkingstochten in maakt en met de vondsten maakt hij werk. Het archief is een continu proces van interpretaties waarin simultaneïteit, fusies, vertakkingen of kwalitatieve evolutie een rol spelen. In de woorden van Foster:

"It assumes anomic fragmentation as a condition not only to represent but to work through, and proposes new orders of affective association, however partial and provisional, to this end, even as it registers the difficulty, at times the absurdity, of doing so" (Foster, 2004, 145).

Het werk *Urban Future #2* dat in 2008 in Museum Huis Marseille te Amsterdam getoond is, bestond uit een combinatie van grote, los aan de wand hangende foto's met een rechthoekige tafel (de lange zijde was tien meter, de korte vier en in het midden was een opening van ca. 840 x 330 cm) waarop de ateliersituatie van kleine werkdrukken uit het archief nagebootst was. De afmetingen van dit werk zijn bepaald met de ruimte in gedachten. Ditzelfde werk zou in een andere tentoonstellingsruimte een andere formaat kunnen krijgen (en misschien zou het ontwerp van de tafel ook anders zijn) mits het idee achter het werk en de zeggingskracht ervan daar niet onder zouden lijden.

Een ander voorbeeld is het werk *Urban Future #5* (320 x 800 cm) dat in 2013 tijdens de kunstmanifestatie *Ja Natuurlijk* in het GEM te Den Haag is getoond. Het werk is een gefotografeerde collage van stapelingen van foto's die geen begin of einde kent. Het werk zou 'oneindig' uitgebreid of juist verkleind kunnen worden. Zo is het in 2014 in een kortere versie van 320 x 600 cm getoond in galerie Lumen Travo te Amsterdam. De stapelingen in dit werk laten ook de vertakkingen zien die in het archief voorkomen. Er zijn in dit geval grote en kleine afdrukken van foto's uit het archief gebruikt die in een maquette op het atelier op de grond uitgelegd en gestapeld zijn. Vervolgens is deze maquette in delen gefotografeerd en zijn de vellen van elk 320 cm hoog deels elkaar overlappend aan de wand gespijkerd. Het resultaat laat een gefragmenteerde verstedelijkte wereld zien die door de grootte van het werk fysiek ervaren kan worden.

⁶⁰ Het begrip duur staat centraal in de filosofie van de Franse filosoof Henri Bergson (1859-1941). Bergson heeft een notie ontwikkeld van 'geleefde tijd', van een specifiek bewustzijn van tijd: een soort uitgerekte tijd die zich niets aantrekt van de dagelijkse tijd waar iedereen door de klok mee te maken heeft.

Chaos, fragmentatie en entropie in het Urban Future-archief

Zoals ik in dit hoofdstuk betoogde, is er in het maakproces van het werk een 'mensenlijkheid' ingebouwd waarbij twijfel, ontkenning, destructie, hoop, dynamiek, chaos, manipulatie, machtsstructuren en vragen over leefbaarheid belangrijke onderdelen zijn. Deze eigenschappen van het maakproces zijn ook zichtbaar in de manier waarop het kunstarchief gepresenteerd of tentoongesteld wordt. Niets staat vast, alle werken kunnen naar behoefte aangepast of zelfs vernietigd worden. Presentaties worden niet samengesteld vanuit eerder bewezen 'formats'; elke tentoonstelling is daarom (voor de archon) een experiment. Geen enkel werk zal in principe een definitieve staat kennen, tot het moment dat het eigendom van iemand anders wordt. In dit laatste geval kan zo'n werk toch weer 'van kleur verschieten' omdat het door een volgend werk aangevochten of verworpen wordt. Er kunnen bijvoorbeeld nieuwe versies van het verkochte werk gemaakt worden die voor een andere invalshoek voor de lezing van het afgestane werk zorgt. Deze werkwijze zal bij beschouwers het maken van vergelijkingen en oordelen uitlokken die op terreinen van esthetiek, inhoudelijke zeggingskracht of persoonlijke smaak kunnen liggen.

De strategie van de archon om zijn onderzoekende, experimentele ateliersituatie door te zetten in presentaties waarin begrippen als waarheid, werkelijkheid en geloofwaardigheid niet afhankelijk zijn van een materieel artefact, maakt dat de waarden en betekenissen van deze begrippen alleen naar boven komen in de dialoog die de werken met de beschouwer aangaan. Net als bij Raad gaat het mede om een spel dat in de dialoog gespeeld wordt met de aannames van de beschouwer met het doel die te bevragen. Daarbij weerspiegelt deze strategie de inhoudelijke zoektocht binnen het archief. Ook de gefotografeerde 'grijze' gebieden veranderen voortdurend en staan aanhoudend onder invloed van wrijving en entropische krachten waarin de leefbaarheid afhankelijk is van onderhandelingen en van het in dialoog gaan met de medemens.

Als archon vind ik het geen gemakkelijke taak om deze dialoog altijd op eenzelfde manier en niveau te entameren. In de laatste tien jaar is er veel veranderd in de maatschappelijke ontwikkelingen rond het onderwerp (het vereist een voortdurende studie; de literatuur over dit onderwerp is overweldigend). Ook komen de gedachten en meningen van de beschouwers niet altijd duidelijk over, de dialoog speelt zich immers voornamelijk af tussen het kunstwerk en de beschouwer. Bovendien had ik in de eerste jaren van het *UF*-project weinig besef van de consequenties die het had om aan een zich steeds uitdijend project te werken en dit vervolgens ook als een kunstarchief te bestempelen. Het onderzoek heeft dit duidelijk gemaakt en mogelijkheden gecreëerd (en geforceerd) die anders niet gevonden waren. Het heeft voor bevrijdende openingen gezorgd, maar het blijft de taak deze strategie van veranderen, vertakken en muteren kritisch te bewaken en alert te blijven op de zeggingskracht van de delen uit het archief en de eenheid in de presentaties ervan.

Hoofdstuk 3 Werken met het *Urban Future*-archief

Bij aanvang van dit onderzoek wist ik niet dat mijn archief zou uitmonden in een kunstarchief. De eerste stap op dit pad was, omstreeks 2002, het inzicht dat ik bij het fotograferen niet zocht naar de ene, ideale foto, maar naar een veelheid van foto's die de zoektocht *zelf* zou verbeelden. Het aantal analoog gemaakte foto's groeide gestaag en al doende besepte ik dat er een archief ontstond. In de loop van dit promotieonderzoek heb ik nadrukkelijk besloten om dat archief vorm te geven als *kunstarchief*. Door het verband tussen de delen kon het geheel als één project opgevat worden. Tegelijkertijd bood deze aanpak mogelijkheden om een spel met het geheel en de afzonderlijke delen te spelen. Het dynamische kunstgedeelte van het archief kon zich op bijna organische wijze uitbreiden rond de kern van de vraagstelling: bestaat er een aantoonbaar en noodzakelijk verband tussen leefbaarheid van de stad en vitale, sociale cohesie aan de ene kant en chaos, entropie en fragmentatie aan de andere kant? Het werd mogelijk om in de omgang met het materiaal een vorm van chaos te omarmen en tegelijkertijd een zekere eenheid te bewaren.

Zo verhoudt het UF-archief zich dus niet enkel thematisch, maar ook in opbouw en structuur tot de onderzoeksvraag. In dit hoofdstuk ga ik nader in op deze parallellen tussen artistieke strategieën en thematiek, alsook op de achterliggende intenties die de parameters vormen waarbinnen het maakproces zich voltrekt. Ik ga uitgebreid in op de keuze van de door mij gebruikte materialen en hun technische eigenschappen, omdat de omgang met materiaal en techniek, als 'denkend handelen', richting geeft aan het maakproces en daarmee aan de interpretatie van het onderwerp. Andersom beïnvloedt ook het theoretische onderzoek (bronnenonderzoek, discussies) de gedachtenvorming over het werk en over de thematiek. Ik bespreek overeenkomsten en verschillen tussen het werk van Aglaia Konrad en het *Urban Future*-project. Tenslotte ga ik nader in op een aantal werken uit mijn archief en op de tentoonstelling *Increasingly Fragmented*, die ik in 2014 maakte in galerie Lumen Travo te Amsterdam.

Het maakproces

In de tijd dat ik nog foto's maakte in verschillende delen van de wereld werd er na elke reis 'wachtijd' ingebouwd, niet alleen omdat de negatieven ontwikkeld moesten worden, maar ook om mentaal afstand te nemen van de herinneringen en reisindrukken. Herinneringen kleuren immers de interpretatie van het beeld. Bovendien was het nemen van een zekere afstand bij het selecteren van beelden uit het archief van belang omdat bij de reflectie op het beeld ook het oogpunt van een mogelijke andere beschouwer in gedachte genomen moest worden. Alle foto's zijn op midden-formaat (6 x 7 cm) zwart-wit negatief gemaakt. In die maat zit genoeg resolutie om ook grotere afdrukken te kunnen printen. Na bestudering van de contactvellen is een groot aantal beelden gescand en zijn contrast, helderheid en grijswaarden digitaal bewerkt, waarbij de focus lag op de middentonen, de grijstonen. De bedoeling hiervan was om een gelijkwaardigheid tussen de foto's aan te brengen – er mochten geen foto's uitspringen – en om de eenheid van het archief te benadrukken.

Dit soort aanpassingen hadden ook, zoals vroeger bij de analoge foto's, in een donkere kamer gedaan kunnen worden, maar zouden dan veel omslachtiger en tijdrovender zijn

geweest. Het plaatsen van bijvoorbeeld vijftig 13 x 18 cm formaat foto's op één vel papier, met het doel deze in één keer af te drukken en daarna uit te snijden, vereenvoudigde het werkproces; ook is het aanpassen van de maat eenvoudiger met de computer. Het werd makkelijker om in korte tijd veel foto's bij elkaar te leggen en combinaties te maken. De omgang met de duizenden foto's werd daarmee niet alleen sneller maar ook 'losser' van karakter. Deze 'acceleratie' was niet alleen noodzakelijk vanwege de omvang van het project, maar weerspiegelt ook de tijd waarin wij leven. Door de digitalisering ontstonden eveneens nieuwe mogelijkheden in het drukproces. Meerdere foto's konden bijvoorbeeld op vellen van 2 meter lang gecombineerd worden, met of zonder teksten. Voorbeelden hiervan zijn de leporello's van de 48 *Cahiers* die later werden uitgebreid tot 78. Een ander voordeel was dat bij het maken van oplagen of meerdere afdrukken van één beeld de foto's identiek zijn.⁶¹ Het archief van negatieven wordt steeds weer opgeschud en bekeken. Dat gebeurt overigens niet digitaal: van elk negatief zijn in het formaat van 13 x 18 cm afdrukken gemaakt die als 'speelkaarten' verdeeld worden, om foto's te combineren of te gebruiken in schetsen met sculpturale materialen.

Het papier dat ik gebruik heeft een dikke kwaliteit lichtechte katoenvezel die niet kreukt. Het wordt geleverd op rollen van 15 meter met een breedte van 111 cm en maakt daarom wandvullende afdrukken mogelijk. De foto's worden gedrukt met een inkjetprinter. Dit levert een andere beeldkwaliteit op dan bij de barietdrukken die ik vroeger maakte. Bij barietdrukken is een chemische emulsie op het papier aangebracht: de chemicaliën wekken het beeld op. Het beeld zit als het ware *in* de emulsielaag, met een 'vetter' beeld als gevolg. De inkjet daarentegen toont overeenkomsten met drukprocessen die gebruikt worden in commerciële drukkerijen. Bij de inkjetprint ligt het beeld *op* het papier, omdat de inkt met kleine puntjes op het papier wordt gespoten. Het beeld oogt grafischer en 'opener' (omdat het gecoate inktjetpapier zichtbaar is) dan de barietprint waar de tonen in het beeld als het ware vervloeien in de emulsielaag.

De afzonderlijke foto's in het *UF*-archief zijn, zoals eerder uiteengezet, geen kunstwerken op zichzelf. De werken bestaan altijd uit een combinatie van een foto met andere foto's of met materialen als hout, glas of staal. Het vel papier waarop de foto is gedrukt is óók materiaal en in mijn visie een object. Wanneer men een foto bekijkt, lijkt het vaak alsof het papier zichzelf 'wegcijfert' ten behoeve van de illusie. Om de sculpturale eigenschappen van het fotografisch beeld te benadrukken, wil ik de beschouwer wijzen op de drager van het beeld. Dit vergroot het besef dat een foto een illusie of – zoals de Engelse schrijver, kunstenaar en denker John Berger (1962-) het in zijn boek *Another Way of Telling* noemt – een 'verschijning' is. De beschouwer gaat op in de beleving van de illusie, maar weet ook dat zij naar een illusie kijkt. De illusie wordt hierdoor tegelijkertijd benadrukt en gerelativeerd. Dat geeft ruimte om twee soorten van ruimtelijke beleving in elkaar te laten vloeien: de beleving van een illusoire ruimte en de beleving van de tastbare ruimte die door de sculptuur (het papier) wordt ingenomen.

⁶¹ Bij analoog afdrukken is de kans op verschillen groot omdat het chemisch proces bij het afdrukken beïnvloed wordt door de temperatuurverschillen van de chemiebaden en kleine variaties in belichtingstijd.

Dit is overigens al heel lang een onderdeel van mijn werkwijze. In de werken die getoond werden in 1997 in een tentoonstelling in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam⁶² waren de foto's afgedrukt op een groot formaat, 180 x 220 cm, en de vellen waren met spijkertjes aan de wand opgehangen. Het barietpapier waarop de foto's waren gedrukt reageerde op het wisselende vochtgehalte in de ruimte; de randen van het papier krulden soms meer of minder om. Ik vond het belangrijk de tactiliteit van de foto te benadrukken en de foto te gebruiken als materiaal dat ruimte inneemt. Het papier was als drager van het beeld minstens zo belangrijk als het beeld zelf. Ook wilde ik dat de toeschouwer zich fysiek kon verhouden tot deze beelden. Enerzijds was het een 'ding', maar anderzijds gaf de grootte van het beeld ook de mogelijkheid om als het ware *in* het beeld te stappen. Deze paradox was belangrijk om een eenduidige 'lezing' van het werk te verhinderen. De zes foto's toonden één gebied, één rafelrand van New York, gezien vanuit verschillende standpunten. De bedoeling van die verschillende standpunten was de kijker het gevoel te geven dat hij door dat gebied een wandeling maakte en zo wisselende aspecten van het terrein kon ontdekken.

Betekenis van het maakproces

Beeldende kunst bestaat niet zonder toeschouwer, het werk wordt als het ware in het hoofd van de kijker voltooid en dwingt die na te denken over de wereld. In het boek *De Volmaakte Beschouwer* waarin kunsthistorica en schrijfster Janneke Wesseling (1955-) zoekt naar een dynamische en productieve verhouding tussen kunstkritiek, beeldende kunst en receptie-esthetica betoogt zij overtuigend:

“Ieder kunstwerk is tot *iemand* gericht. Het kunstwerk activeert de beschouwer om deel te nemen aan het kunstwerk, door het bij wijze van spreken te construeren in haar ervaring” (Wesseling, 2015, 46).

Het is van belang dat de vorm, het kunstwerk, niet louter een afspiegeling van de werkelijkheid is. Het werk moet een eigen werkelijkheid zijn, een object met een eigen spanning en zeggingskracht, dat niet verwijst naar een bestaande werkelijkheid en deze illustreert, maar vanuit een organische samenhang een 'eigen stem' heeft in de dialoog met de beschouwer:

“Dit gebeurt door middel van een 'innerlijke communicatie', die we representatie zouden kunnen noemen, compositie, of actie” (ibid., 47).

In mijn woorden: elk gedachtengoed dat gedeeld wordt met een publiek hoort een structuur te hebben die door de beschouwer ontdekt moet worden. Dit kunnen vooraf bekende codes zijn, zoals taal of de opbouw van de tekst. Bij beeldende uitingen zijn elementen als compositie, materiaal- en kleurgebruik, afmetingen, kadrering en context de gezamenlijke dragers van de inhoud. De zintuiglijkheid van het materiaal van het kunstwerk moet mijns inziens ook in het maakproces een plaats krijgen. Het op het atelier fysiek gebruiken van kleine afdrukken schept de mogelijkheid om beelden te vergelijken, te combineren en zelfs te stapelen. Dit kan worden beschouwd als een eerste fase van een denkend handelen, vergelijkbaar met het maken van schetsen, het met potlood zoekend denken op papier. Het maken van werk is zeker niet het domweg

⁶² Hans Scholten - Edwin Zwakman, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, Amsterdam 1997. In 1998 waren deze werken te zien op de tentoonstelling *In the Ditch... Out of the Ditch. Voorstel gemeentelijke kunstaankopen*, Stedelijk Museum, Amsterdam.

uitvoeren van een idee. Het proces bestaat uit verschillende stappen en bij elke stap moet een besluit over het verdere verloop van het maakproces worden genomen. Dit zijn geen zuiver cognitieve besluiten: het betreft handelen en denken, reflecteren, twijfelen, toevoegen of soms tegelijkertijd afbreken, veranderen, opgebouwde orde afwijzen, verstoren of ontdekken.

Volgens Wesseling bezit een kunstwerk een 'interne criticus'. Zij noemt dit "een functie van het kunstwerk, die onze aandacht richt op het 'zelfbewustzijn' van het kunstwerk, op het (zelf-)reflexieve karakter van het kunstwerk, of, nog anders gezegd, op het discursieve en kritische vermogen van het kunstwerk" (ibid., 68). En verder:

"De interne criticus is de belichaming van die eigenschappen van het kunstwerk die de externe beschouwer oproepen om actief in dialoog te treden met het kunstwerk. De interne criticus maakt de externe beschouwer bewust dat het kunstwerk is *gemaakt*. Deze functie toont ons het kunstwerk als neerslag van denken, van reflexiviteit en is voorwaarde voor de dialoog met de externe beschouwer" (ibid., 69).

Het is volgens mij de taak van de kunstenaar om te zorgen dat deze interne criticus ook onderdeel van het maakproces van het kunstwerk is. Bij het werken met het archief ben ik me ervan bewust dat een dialoog op gang moet komen met de beschouwer. Ik wissel daarom geregeld van positie: ik werk vanuit een (innerlijke) noodzaak en een (voorlopig) idee, maar ik reflecteer ook op de beeldende uitkomsten van genomen besluiten en probeer dan door de ogen van de beschouwer te kijken om te controleren of er genoeg ruimte voor haar is in het 'gesprek' met het werk.

Vergelijking met Aglaia Konrad

Een van de kunstenaars/tijdgenoten met wie ik mij zowel qua onderwerpkeuze als qua medium verwant voel is de Oostenrijks-Belgische Aglaia Konrad (1960-).⁶³ Ondanks deze overeenkomsten zijn er ook belangrijke verschillen in benadering en uitwerking. Een vergelijking met haar werk kan mijn eigen ideeën over fotografie en de sculpturale benadering ervan – in relatie tot de thematiek – verhelderen. Konrad fotografeert en onderzoekt de architectuur van uiteenlopende metropolen als Tokio, São Paulo, Caïro, Parijs en Mexico City. Zij heeft een groot archief aangelegd en put daaruit voor het maken van werk dat een veelheid aan aspecten van de mondiale verstedelijking verbeeldt. In het werk van Konrad komen fotografie, architectuur en urbanisme samen. De (mislukte) ideologie van het modernisme bepaalt grotendeels haar blik. Ze richt zich daarbij vooral op de tastbare materialiteit van de stad (beton, stenen en marmer), de stedelijke infrastructuur en 'anonieme' stedelijke plekken.

In *Das Haus* (2014) bijvoorbeeld glijdt ze met de camera langzaam langs de wanden en het interieur van het modernistische huis, gebouwd in 1967, van de Belgische architect Juliaan Lampens in Sint-Martens-Latem (België). De film is gemonteerd in een dubbelbeeld dat in een groot driedimensionaal houten frame is gevat. Een ander werk is *Shaping Stones* uit 2008, dat bestaat uit 25 foto's van gebouwen en rotsblokken die

⁶³ Voorbeelden van het werk van Konrad zijn te vinden op: <http://bamart.be/persons/detail/nl/33>, <http://bamart.be/persons/detail/nl/33>, <https://vimeo.com/167385925> <geraadpleegd op 23 augustus 2016>.

geordend zijn in een monumentaal raster van ongeveer 600 x 300 cm. Daarnaast maakt Konrad cahiers en kunstenaarsboeken met titels als *Elasticity* en *Iconocity*, boeken waarin een topografie van stedelijke weefsels, façades, infrastructuur, bouwvolumes en oppervlaktes zichtbaar wordt.⁶⁴

Konrad combineert, herhaalt, spiegelt en vergroot haar foto's; zij toont beelden in 'grids'; zij drukt beelden af op doorzichtige film die op ramen van tentoonstellingsruimtes aangebracht wordt (op *Documenta X* in 1997 had zij een glazen ingangsbouw van een parkeergarage beplakt met stadsbeelden uit de hele wereld) of ze gebruikt fotobeelden als onderdeel van sculpturale installaties. Ze maakt 'double exposures' (zoals in de serie *Zweimal belicht* uit 2013, bestaande uit uitvergroete, dubbel belichte stroken contactvellen met stadsbeelden) en ze werkt in series. In *Undecided Frames* (2013) laat zij twee bijna identieke foto's van een gebouw zien. De verschillen zijn minimaal en het lijkt erop dat de kunstenaar geen keuze tussen een van de twee heeft willen maken door beide naast elkaar te tonen. Het geeft inzicht in hoe een fotograaf (in fracties van seconden) denkt en kijkt, en door kadreren een beeld van de werkelijkheid schept.

Konrad's blik op de wereld, zoals die tot uitdrukking komt in haar fotografie, verschilt echter in veel opzichten van mijn benadering in de foto's van het *UF*-archief. Veel gebouwen en structuren zijn op haar foto's centraal in beeld gebracht en de foto's zijn soms vanuit een zeer hoog standpunt genomen, zoals in het werk *Boeing over* (2003). Het lijkt alsof Konrad al fotograferend 'door en over de wereld' is gevlogen en alsof de steden met behulp van fotografie op een vluchtige manier 'gescand' zijn. Dit is het best te zien in de boeken *Elasticity*, *Iconocity* en *From A to K*, waar een veelheid van beelden, genomen op verschillende plaatsen in de wereld, de pagina's vullen en waar een duidelijke categorisering ontbreekt. Het lijkt of in Konrad's ogen de verstedelijking geen einde kent en de stedelijke materialiteit zich overal op eenzelfde manier manifesteert. Alles lijkt verbonden met elkaar, of het nu de luchtfoto's betreft, de foto's van de structuur en de materialiteit van de stenen, of de gebouwen van de stad. Aan de andere kant richt zij zich op het verlies van met name de moderne stad (en de modernistische architectuur) zoals wij die sinds het begin van de vorige eeuw zijn gaan noemen.

In het geval van het *UF*-archief daarentegen zijn de foto's vanuit een sculpturale houding ontstaan. Er is 'op de grond' gezocht naar een snel verstedelijkende wereld waar chaos en entropie een stempel drukken op de organisatie ervan. Het gaat om de gebieden waar mensen wonen en waar hun residuen 'op straat' liggen en niet om bijvoorbeeld de specifieke eigenschappen van (modernistische) architectuur en hun materialiteit of het in het werk benadrukken van het proces van kadreren of selecteren van foto's. In de foto's van het *UF*-project is de focus gericht op de specifieke samenstelling van ruimtes en dit krijgt in de uiteindelijke sculpturale werken zijn beslag. Het *UF*-project is, anders dan bij Konrad, ontstaan vanuit een sociaal engagement met de leefbaarheid binnen

⁶⁴ De publicaties die bij haar tentoonstellingen verschijnen hebben nooit de vorm van een catalogus, maar het zijn kunstenaarsboeken die als werk aan de tentoonstelling worden toegevoegd. Schrijvers als Friedrich Achleitner (dichter en architectuurcriticus) en Michiel Dehaene (hoofddocent stedenbouw aan de vakgroep Architectuur en Stedenbouw, Universiteit Gent) en kunstenaars als Willem Oorebeek en Koenraad Dedobbeleer worden door haar uitgenodigd om in deze boeken op verschillende aspecten van haar werk in te gaan.

gebieden die onder druk staan van de mondiale verstedelijking. Dit engagement was de belangrijkste beweegreden voor het fotograferen van deze gebieden. Het is doorgezet in de sculpturen en installaties die mede met de foto's gemaakt zijn. De volgende beschrijving van een aantal werken in het *UF*-archief zal dit verduidelijken.

De rasterwerken

De eerste werken die onder de noemer *Urban Future* gemaakt zijn, waren samengesteld als en aan de muur gehangen in de vorm van rasters:

- *Urban Future, Lebanon, Syria 2003-2004* (2004), (174 x 585 cm, 78 gepigmenteerde inkjetprints in lichtgrijs geschilderde houten lijsten);
- *Urban Future, China 2005-2007, nr. 1* (2007), (174 x 585 cm, 78 gepigmenteerde inkjetprints in donkergrijs geschilderde houten lijsten);
- *Urban Future, China 2005-2007, nr. 3* (2007), (174 x 312 cm, 48 gepigmenteerde inkjetprints in donkergrijs geschilderde houten lijsten).

Het gebruik van rasters in deze werken is bedoeld om een strenge, formele verdeling te leggen *bovenop* de 'grijze' wereld in de foto's. De Amerikaanse socioloog Richard Sennett (1943-) schrijft in zijn boek *The Conscience of the Eye* (1991) over het belang van het 'grid', het raster, in de Amerikaanse stedenbouw in de 19^{de} eeuw. Het principe zou zijn oorsprong vinden in de ontwerpen van militaire kampen in de tijd van de oude Romeinen, die in het 'grid' een manier zagen om tegemoet te komen aan de intentie om de oneindigheid van de kosmos in het ontwerp te weerspiegelen. Voor de Amerikanen golden echter andere overwegingen:

"If the Romans saw the grid as an emotional charged design, the Americans were the first to use it for a different purpose: to deny that complexity and difference existed in the environment. The grid has been used in modern times as a plan that neutralizes the environment. It is a Protestant sign for the neutral city" (Sennett 1990, 48).

Sennett betoogt hier overtuigend dat rastervormige steden volgens de (protestantse) ideeën van efficiëntie, functionaliteit en neutraliteit gemaakt zijn. Het is een tot in de oneindigheid voort te zetten systeem dat het getal en meetbaarheid als basis heeft en geen ongeordendheid toelaat. Hoe verschilt dit van de organisch gegroeide oude Europese steden!

Terug naar eerdergenoemde *UF*-werken: elk raster is samengesteld uit meerdere foto's van verschillende steden in één land (China) of in meerdere landen (Libanon en Syrië). Toch geven ze per raster het beeld van één stedelijke omgeving. De werken hebben allen een eigen karakter: de een laat bijvoorbeeld open plekken zien, terwijl de ander alleen onrustige beelden toont. Ik koos voor het opleggen van een raster omdat dit het mogelijk maakt ieder beeld apart te zien terwijl het toch deel van een groter geheel blijft. Ik combineer als het ware de Romeinse gedachte van oneindigheid met Sennett's neutraliteit d.w.z. gelijkwaardigheid van de delen.

Hoewel het niet het doel is om de verschillen tussen gebieden of landen te benadrukken, worden deze wel duidelijk. China, waar nu over het algemeen meer geld is dan in Iran, Libanon of Syrië, oriënteert zich op het Westen, met meer hoogbouw en differentiatie in

bouwstijlen. Nieuwe wijken in de oude steden in het Midden-Oosten bestaan uit laagbouw geënt op traditionele bouwstijlen. In Iran zag ik dat de huizen vanaf de straatkant omringd zijn door hoge muren en gesloten façades, zodat de dwingende maatregelen van de religieuze regering zo min mogelijk kunnen doordringen tot het privédomein. São Paulo heeft een soortgelijk straatbeeld met hoge hekken rond de woonhuizen, maar hier dienen deze als bescherming tegen criminaliteit.

Urban Future #2

Het eerdergenoemde werk *Urban Future #2* (2008) is een reactie op de strenge formaliteit van deze rasters. Op een tafel van onbehandeld multiplex zijn met een paar honderd kleine studieafdrukken diverse combinaties van foto's uit het archief gemaakt. Het geheel is een weergave van de situatie op het atelier: het denken en zoeken naar mogelijkheden wordt weerspiegeld door de manier waarop de foto's gesorteerd zijn. Het lijkt alsof het werk nog in wording is en de volgende dag weer anders neergelegd zou kunnen worden; het is als een moment in een denkproces. Het ging niet om het sorteren van de verschillende delen op zichzelf, maar om het tonen van een wereld in beweging, vol van toevalligheden, onrust, (on-)gebondenheid en verval.

In de tentoonstelling in museum Huis Marseille te Amsterdam waar dit werk in 2008 geïnstalleerd was lagen de foto's van *Urban Future #2* op een dubbele rechthoekige tafel van twee keer 12 meter lang. De bezoekers konden om de tafel heen lopen en zo een veelzijdig overzicht van 'grijze' gebieden wereldwijd verkrijgen. Op de tafel lagen geen titels of andere bijschriften (van plaats of tijd). Aan de wanden rondom de tafel hingen grote, niet-ingelijste fotobeelden van binnenplaatsen tussen gebouwen uit de verschillende steden. De grootte van de foto's varieerde van 200 x 250 cm tot 80 x 120 cm. Deze inkjetprints, met een mat oppervlak dat een eigen, bijna zachte tactiliteit heeft, waren als losse vellen met spijkertjes aan de wanden gehangen. Ze zijn licht grijs gedrukt en stralen een 'rustige' aanwezigheid uit. Dit zijn geen foto's die iconen willen zijn of gemaakt zijn als een ode aan wat dan ook. Ze zijn genomen vanaf het dak van gebouwen en laten geen horizon zien. Het idee achter het exposeren op een tafel was dat de naar beneden gerichte blik van de fotograaf doorgezet zou worden in de voorovergebogen houding die de beschouwer aan moet nemen bij het bekijken van de foto's.

Zowel de werken met de rasters als dit werk met de tafel en de foto's aan de muur nodigen de kijker uit om steeds van positie te veranderen. Er is het totaalbeeld dat van een afstand bekeken kan worden, maar tegelijkertijd nodigen de werken uit om in te zoomen op de afzonderlijke foto's en van de ene foto naar de andere te gaan, zonder een overzicht van het totaal te hebben. Een samensmelting van deze twee posities is niet mogelijk, omdat van een afstand de details niet zichtbaar zijn en andersom het totaal niet bekeken kan worden als men inzoomt.

De Cahiers

In 2008 is een begin gemaakt met de *Cahiers*. Van elke plek had ik meerdere opnames gemaakt die samen een beeld geven van de zoektocht naar posities van de maker in een bepaalde ruimte. Per cahier is een plek fotografisch onderzocht en zijn series van fotobeelden in leporello's gevouwen en in een doos met etiket opgeborgen. De fotoseries

tonen niet een totaalscan – zoals Ruscha dat in 1966 in zijn werk *Every Building on the Sunset Strip* van een straat maakte – maar laat slechts enkele foto's van een plek zien. De kijker moet de 'gaten' tussen de foto's zelf invullen. Zij maakt het werk als het ware in haar hoofd af. De dozen (33 x 37 x 3 cm) waar de cahiers in zijn opgeborgen conserveren zo de plekken die bezocht zijn en laten verschillende tijden (zowel het moment dat de fotograaf de opname maakte als de periode van het wachten van de foto in de doos tot die opnieuw bekeken wordt) en ruimten (zowel de gerepresenteerde ruimte uit het verleden, de plek waar het gefotografeerde zich afspeelde, als de fysieke ruimte in de doos) samenvallen.

Urban Future #6

In het werk *Urban Future #6* (2013) heb ik onderzocht hoe de hedendaagse verstedelijking, de fragmentering en de massaliteit van deze ontwikkelingen verbeeld konden worden. Het is een complex werk van 320 x 800 cm, bestaande uit acht verticaal hangende vellen van foto's waarop de stedelijkheid als een assemblage getoond wordt. Het werk is ontstaan vanuit de idee om een panoramische collage met beelden uit het archief te maken voor de internationale groepstentoonstelling *Ja Natuurlijk*. Deze tentoonstelling in het Gemeentemuseum Den Haag in 2013 had als thema onze relatie met de natuur en het streven naar een duurzame wereld waarin techniek zeer belangrijk is. Mijn werk werd ingezet om de ongecontroleerde ontwikkeling van de verstedelijking te laten zien vanuit de idee van een 'tweede natuur', de door de mens veroorzaakte bewegingen die over de 'eerste natuur' heen gelegd worden. Anders gezegd: de mens veroorzaakt door zijn handelen bewegingen en situaties die hij niet meer onder controle heeft. Zo ook de verstedelijking, die een eigen leven gaat leiden.

Om dit te verbeelden heb ik de combinatie van het materiële aspect met het illusoire aspect van de foto verder doorgevoerd. Als uitgangspunt gebruikte ik de honderden afdrukken die in de loop der tijd van de negatieven zijn gemaakt. Grote foto's van bijvoorbeeld 180 x 250 cm, veel kleinere afdrukken van 13 x 18 cm en tussenliggende formaten werden het werkmateriaal waarmee op het atelier een maquette van 500 x 900 cm werd gemaakt die later van bovenaf gefotografeerd werd. De grote foto's waren gearrangeerd op de vloer, dit arrangement was het resultaat van kijken en afwegen. De grote foto's vormden de ondergrond voor de kleinere foto's, die gestapeld werden tot torens alsof het flatgebouwen of fabriekscomplexen waren. Deze torens, waarvan alleen op de bovenste foto een beeld te zien was, werden onderdeel van de 'werelden' die in de grote foto's werden getoond doordat de beelden als het ware in elkaar schoven. Nergens wordt de aandacht gericht op een zichtbare horizon. Er is op sommige foto's wel een horizon te zien, maar door de manier van assembleren overheerst het beeld van een imaginaire stad (of een gedeelte daarvan) waarin chaos en fragmentatie de boventoon voeren.

Het werk heeft verschillende lagen: letterlijk door de stapelingen en figuurlijk omdat de gefotografeerde 'grijze' gebieden gefragmenteerd en half bedekt worden door andere, op hun beurt eveneens gefragmenteerde werelden die als een ongecontroleerde rizoom over de ondergrond heen groeien. Het is een bij uitstek sculpturaal werk. In het maakproces is er sprake van een constante wisseling tussen het twee- en driedimensionale: de ondergrond wordt gevormd door tweedimensionale beelden

(foto's) van driedimensionale ruimten. Door een maquette te maken van stapelingen van de verschillende foto's wordt het tweedimensionale weer een driedimensionaal object, dat vervolgens is gefotografeerd, gemonteerd en afgedrukt op lange vellen die deels overlappend aan de muur gespijkerd zijn.

De tentoonstelling Increasingly Fragmented

In 2014 maakte ik de solotentoonstelling *Increasingly Fragmented* in galerie Lumen Travo te Amsterdam. Bij het concipiëren van deze expositie las ik opnieuw *Splintering Urbanism. Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition* van Stephen Graham en Simon Marvin (2001). Het boek geeft een analyse van ideeën en theorieën over de netwerksamenleving en over ontwikkelingen van globale verstedelijking. De auteurs citeren de Amerikaanse 'urban historian' Christine Boyer die in de tekst *'Figured' and 'disfigured' cities; addressing US cities* (1995) het volgende schrijft:

"The figured city is the city 'composed as a series of design rules or patterns'. It is fragmented and hierarchized, like a grid of well-designed and self-enclosed places in which interstitial spaces are abandoned or neglected...

On the other hand, though, there is the disfigured city: the abandoned segments that surround and interpenetrate the figured city. Remaining 'unimaginable and forgotten', the disfigured city is largely 'invisible and excluded'. Being detached from the well designed nodes and the prime infrastructure networks, the disfigured city actually has 'no form or easily discernible functions'. As 'the connecting, in-between spaces' with the weakest and most vulnerable network infrastructure the disfigured city remains easily forgotten by powerful groups inhabiting the figured city" (Graham & Marvin, 2001, 210-211).

In deze beschrijving wordt de staat van de ontwikkelingen van verstedelijking helder verwoord. Het zijn de 'disfigured cities' waarop ik mij in mijn onderzoek geconcentreerd heb: de gehavende, misvormde delen van de steden die geen eenduidige vorm of gemakkelijk te onderscheiden functies kennen en waar het entropisch beeld van chaos en fragmentatie het duidelijkst zichtbaar is.

In de tentoonstelling *Increasingly Fragmented* waren de volgende werken te zien:

- Het hierboven beschreven werk *Urban Future #6*, getoond in een kortere variant (600 in plaats van 800 cm breed) omdat het moest passen op de grootste muur in de tentoonstellingsruimte;
- *Urban Monument* (2014), met een in repen gesneden beeld van een oude, verweerde woonflat in Mumbai geklemd tussen elf repen glas van 25 cm breed en verschillende hoogtes van 50-285 cm, naast en door elkaar en soms elkaar overlappend geplaatst;
- *Urban Landscape* (2014), met een in repen gesneden beeld van een wasplaats in India geklemd tussen acht tegen elkaar geplaatste repen glas van 25 x 285 cm;
- *Untitled nr. 1 en 2* (2014): horizontaal opgehangen stalen L-profielen met daarop leunend tegen de muur horizontaal geplaatste glasplaten met foto's van straatbeelden met repeterende elementen, zoals stickers van een bouwbedrijf of

delen van een brug met naast elkaar gelegen loopspijpen; afmetingen van beide werken waren 25 x 285 cm.

De strakke repen glas roepen associaties op met de 'figured city': de geordende, 'glazen' architectuur van hedendaagse kantoorwijken. Terwijl moderne kantoorpanden zoals het Chrysler Building in New York (1928-1930) de macht van corporaties moesten uitstralen, wordt deze in veel hedendaagse architectuur juist verborgen achter speciaal reflecterend glas. Zo wordt de 'buitenwereld' weerkaatst, en de 'inhoud' van de bedrijven gemaskeerd. De repen glas in mijn werk spelen met deze ideeën; ze geven structuur net zoals de rasters dat deden maar op een meer sculpturale manier. Sommige gedeelten van het dubbele glas bevatten geen foto's zodat door er doorheen te kijken ook de ruimte erachter zichtbaar wordt. Andere delen weerkaatsen de 'buitenwereld' zodat de ruimte erachter verborgen blijft. De repen glas reflecteerden eveneens andere werken in de tentoonstelling: het grote panoramawerk *Urban Future #6* bijvoorbeeld hing tegenover *Urban Landscape* en de reflectie van de chaotische structuur van het eerste werk verstoorde de (betrekkelijke) rust van het tweede.

De dubbele repen glas waartussen de versneden foto's zijn geklemd, leunen verticaal tegen de muur van de expositieruimte.⁶⁵ De 'interne criticus' in het werk laat zo niet alleen zien dat het werk 'gemaakt' is, maar ook 'geplaatst' – waarbij het leunen het idee van tijdelijkheid oproept: alsof het werk ieder moment verplaatst kan worden. Het principe dat niets vaststaat en dat alles veranderlijk is, *Panta Rhei*, wordt nog duidelijker als deze werken daadwerkelijk in verschillende tentoonstellingen en in uiteenlopende ruimten gepresenteerd worden. Ze zijn nooit gemaakt om 'definitief' te zijn. De elementen in de werken en de werken zelf kunnen steeds weer andere relaties met elkaar aangaan. Zo kunnen er glazen repen met foto's aan het werk worden toegevoegd of juist worden verwijderd, zolang de context en de zeggingskracht van het werk niet aangetast worden. Daarmee reflecteren ze de steeds veranderende, uitdijende, nooit definitieve ontwikkelingen van wereldwijde verstedelijking.

De index van *Splintering Urbanism* vormde de basis voor een groot tekstwerk op papier, getiteld *Splintered Urbanism* (2014, 300 x 500 cm), dat eveneens te zien was in deze tentoonstelling. De tekst is een opsomming van honderden categorieën en titels van artikelen waarmee getracht is de eigenschappen van de stad en de verstedelijking in kaart te brengen. Een aantal voorbeelden uit deze opsomming:

city core media complexes,
global trans park phenomenon,
breaking tyranny of spatial scales
undermined modern infrastructural ideal

Het werk is ontstaan vanuit een verbijstering over de hoeveelheid begrippen, categorieën en denkwijzen met betrekking tot het fenomeen verstedelijking die gehanteerd, onderzocht en beschreven zijn. Het is ook bedoeld als een knipoog van de

⁶⁵ Door delen van foto's tussen twee glasplaten te zetten, werden onder andere de randen en de 'platheid' van de illusie benadrukt. De zijkanten van de foto's werden zichtbaar en men kon ook de 'achterkant' van het werk (de ruimte tussen het glas en de muur) bekijken.

kunst naar de wetenschap: wetenschappelijke teksten kunnen beeldende fantasieën oproepen, en beeldend werk kan de wetenschap stimuleren.

Chaos, fragmentatie en entropie productief gemaakt

Dit hoofdstuk geeft inzicht in de achtergronden van en overwegingen bij het maakproces van de werken die deel uitmaken van het *UF*-archief. Het maken van werk is, zoals eerder gesteld, een denkend handelen. Er vindt een voortdurend 'gesprek' plaats met materialen en (foto-)beelden, met het doel betekenissen te generen. Betekenissen worden in dit werkproces 'geboren' en vervolgens onderzocht op hun bruikbaarheid voor het project. Eerder getrokken conclusies worden verder uitgewerkt (of verworpen) en ontdekkingen of nieuwe inzichten worden, indien nodig, letterlijk en figuurlijk uitvergroot. Dit gaat niet zonder een voortdurende verdieping in de zich alsmat ontwikkelende inhoudelijke achtergronden van de thematiek. Ideeën over ruimte, tijd, fragmentering, leefbaarheid, groei en (on-)eindigheid heb ik verder uitgediept en nieuwe gedachten en de conclusies zijn verwerkt in de werken en de tentoonstellingen die daarmee gemaakt zijn.

Bij aanvang van het *UF*-project dacht ik bijvoorbeeld nog dat de toekomst van de mondiale verstedelijking zich zou 'beperken' tot de groei van enkele megasteden die als allesbepalende 'hubs' in een mondiaal netwerk zouden fungeren. Nu meen ik dat verstedelijking meer een algemene conditie is geworden (*GUST*) die van invloed is op de leefbaarheid in alle delen van de wereld. De fragmentatie die eerst alleen voorbehouden was aan het leven in de grote steden, is nu ook in kleinere steden en dorpen voelbaar. Dit inzicht bracht mij tot het maken van de werken voor de tentoonstelling *Increasingly Fragmented* en het werk *Urban Future #6* waar ik 'fragmentatie' verbond aan de gedachte van een nu nog oneindig lijkende ontwikkeling.

In het *UF*-project heb ik het sculpturale aspect van mijn werk gaandeweg steeds meer benadrukt. Waar in de cahiers nog de ruimten in de steden fotografisch onderzocht en samengebracht zijn, is in het latere werk gepoogd om ruimte 'als object' (Lefebvre) fysiek voelbaar te maken. De werken kunnen al naar gelang de context en de architecturale eigenschappen van tentoonstellingsruimten aangepast worden. Zij zijn nooit definitief. Dit niet-definitieve karakter van het werk, dit potentieel van voortdurende veranderlijkheid, reflecteert de wijze waarop de mens nu en in de toekomst steeds moet inspelen op zijn leefomgeving. Ook al is de werkwijze hier door mij vrij uitputtend in taal beschreven, blijft toch het belangrijkste gegeven dat kunstwerken fysiek bekeken en ervaren moeten worden.

De constructie van 'een werkelijkheid' en hoe die beleefd wordt is het beginpunt voor de kunstenaar bij het maken van een werk. Het is mijns inziens de bedoeling dat de kunstenaar de beschouwer naar een *bewuste* ervaring leidt, die vragen of nieuwe gedachten oproept en tot een bewust (politiek-sociaal) denken uitdaagt. Dat doet hij niet door het onderwerp te illustreren of uit te leggen, maar door de beschouwer te verleiden om in een onaffe, beweeglijke wereld te stappen die kan verbijsteren, vervoeren, verbazen of desnoods irriteren en daarmee vragen oproept over ons.

Conclusie

Sinds 27 jaar heb ik een atelier in een van de grootste kunstenaars-broedplaatsen van Nederland, gelegen op een schiereiland aan de rand van de Nieuwe Meer te Amsterdam. In 1989 was dit een verlaten militair terrein. De toen leegstaande gebouwen hadden dienst gedaan als munitieopslagplaats. Het complex werd gekraakt en na twee jaar van onderhandelingen met de gemeente werd de 'kraakstatus' veranderd in een gelegaliseerde broedplaats. In de loop der tijd zijn honderd units in de gebouwen gerealiseerd die nu dienst doen als atelier en woonruimte voor kunstenaars. Dit is niet zonder slag of stoot gegaan. De krakers moesten zich omvormen tot projectontwikkelaars. Er werden een vereniging van gebruikers en een beheerstichting opgericht en alle (bouw-)werkzaamheden werden door de gebruikers zelf verricht om de huur laag te houden. Het vormen van bestuursorganen en de verdeling van de werkzaamheden hadden de nodige voeten in de aarde. Op dit enigszins afgelegen terrein, waar weinig van inmenging van de buitenwereld te merken was, moesten zo'n honderdvijftig mensen een vorm vinden om dit te regelen en met elkaar om te gaan.

Een groot deel van de gewezen krakers wilde (en wil nog steeds) dat het terrein haar identiteit als krakersbolwerk zou behouden. Dit hield in dat de buitenruimten bijvoorbeeld gebruikt konden worden voor opslag van allerlei spullen als oude auto's, brandhout, aanhangwagens en materialen van (afgedankte) kunstwerken. Ondertussen zijn er biologische moestuinen en een 'eetbaar' bos aangelegd, staan er op het terrein woonwagens en worden op de daken honderden zonnepanelen geplaatst. Het is, kortom, een gebied dat er anders uitziet dan een normale Nederlandse woon- of industriewijk. Het (straat-)beeld dat deze vorm van leven en werken in een zelfgeorganiseerde gemeenschap oplevert, heeft veel overeenkomsten met de gebieden die ik in de loop van tien jaar gefotografeerd heb. Gelet op het type bewoners is het ateliercomplex niet echt een 'grijs' gebied te noemen, maar het beeld van de ruimte en haar objecten is net als in de 'grijze' vergeten gebieden in de (te) snel groeiende steden in de wereld ontstaan vanuit onderlinge onderhandeling. Zolang een ander er geen last van heeft, kunnen auto's, fietsen en ander materiaal er een plaats krijgen, kunnen feesten worden gehouden en vuren worden gestookt. En als dit een ander stoort, wordt er de volgende dag 'onderhandeld'. Doorgaans is er geen projectontwikkelaar, stadsplanner, gemeente of staat die naar deze gemeenschap omkijkt. Zo ontstaat in dit soort gebieden een eigen wereld die er eigen normen en waarden (over het gebruik van de openbare ruimte) op na kan houden.⁶⁶

In hoofdstuk 1 heb ik beschreven hoe mijn persoonlijke beleving van de oprukkende stad en de hieruit voortvloeiende fascinatie voor de onzichtbare krachten achter besluitvorming de aanleiding vormden voor het *Urban Future*-project. De vraag naar wat chaos en entropie in een snel verstedelijkende wereld kunnen betekenen voor de leefbaarheid ligt ten grondslag aan dit onderzoek. Het is een zoektocht waarin het denken over verleden, heden en toekomst een

⁶⁶ De bemoeienis van de buitenwereld is wel aanwezig daar waar de verzekering en de brandweer regels stellen aan de manier waarop de buiten- en binnenruimten van het complex zijn afgewerkt en ingericht.

belangrijke rol speelt en waarin een nauwkeurige, kritische analyse van mijn werk en werkwijze de boventoon voert. Een dergelijke grondige reflectie op het *Urban Future*-project, waarin ik mijn eigen analyse zou verbinden met wetenschappelijke en artistieke inzichten ten aanzien van leefbaarheid in een verstedelijkende wereld, was noodzakelijk om het project dat al enige jaren bezig was verder te ontwikkelen.

Zonder op de stoel van sociologen, filosofen of andere wetenschappers te zijn gaan zitten, heb ik onderzocht wat mijn positie vanuit mijn kunstenaarschap in het debat over stedelijke ontwikkelingen is. De beelden die het gevolg zijn van een periode van tien jaar van fotograferen in de beschreven 'grijze gebieden' en in metropolen over de hele wereld vormen de basis voor het werken met mijn archief. Ik heb uiteengezet dat en hoe deze beelden vanuit een sculpturale houding gemaakt zijn en dat en hoe mijn blik was gericht op specifieke constellaties van ruimten waar de gevolgen van menselijk handelen te zien zijn. Door me te positioneren ten opzichte van de Amerikaanse conceptuele landschapsfotografie, de land art en mijn voorlopers op het gebied van fotografie en sculptuur leg ik uit waar, hoe en waarom ik verschil van deze inspiratiebronnen.

In hoofdstuk 2 heb ik ingezoomd op het fenomeen archief en in het bijzonder het kunstarchief. Er zijn veel precedentes die van nut zijn om dit te onderzoeken. Tijdens en door dit onderzoek is het *Urban Future*-project uitgegroeid tot een kunstarchief met alle inhoudelijke en praktische consequenties van dien. De positie van het werk in zijn geheel – en van de afzonderlijke werken in het archief ten opzichte van elkaar – is hierdoor veranderd. Het *Urban Future*-archief is een open archief. De kunstenaar-als-archon kan de inhoud van het archief steeds opnieuw interpreteren, veranderen, de delen laten vertakken en muteren en zo het archief laten meebewegen met de ontwikkelingen van de tijd en het onderwerp in de structuur die het aanneemt weerspiegelen. Het werk heeft meer 'vloeiende' vormen kunnen aannemen, omdat het geschraagd is door het totaalverband van het archief.

In hoofdstuk 3 ben ik concreet ingegaan op de werken waaruit het archief nu bestaat. Ik heb de overeenkomsten en verschillen beschreven tussen het *Urban Future*-archief en de wijze waarop Aglaia Konrad vanuit een vergelijkbare belangstelling voor globale verstedelijking gelijksoortige media hanteert. Het sculpturale en het fysieke denken tijdens het fotograferen heb ik doorgezet in de uitwerking van de beelden: door de handeling van het uitvouwen van de leporello's van de *Cahiers* openbaart het beeld zich; in het wandvullende fotowerk *Urban Future #6* is in het maakproces sprake van een wisselingwerking tussen het twee- en driedimensionale en in de werken *Urban Monument* en *Urban Landscape* is gewerkt met glasrepen waartussen fragmenten van foto's geklemd zijn. Alle werken zijn ontstaan vanuit een bijna performatief handelen, een handelend denken. Het tonen van het procesmatig handelen met de werkafdrukken op de tafel in het

werk *Urban Future #2* of het maken van de maquette voor het werk *Urban Future #6* zijn hier voorbeelden van.

Mijn onderzoek begon met de vraag hoe ik het *Urban Future*-project kon voeden met wetenschappelijke inzichten. Het boek *De Nieuwe Wanorde, globalisering en het einde van de maakbare samenleving* van René Boomkens was een aanzet tot dit onderzoek. De ondertitel duidt op de onmogelijkheid om van bovenaf een samenleving te sturen en te maken. De stelling dat chaos, entropie en fragmentatie de zekerheden die veel mensen in het leven verlangen niet hoeven te ondermijnen is hierbij belangrijk. Zij dragen juist bij aan een meer volwaardig bestaan waarin niet alles afgedekt is, maar waarin alle (sociale en beeldende) schoonheid, avonturen, verrassingen, problemen en andere moeilijkheden aan bod kunnen komen. Ondanks dat de fotografen/kunstenaars die in Boomkens' boek aangehaald werden een belangrijke bijdrage leveren aan het debat over de verstedelijking van onze wereld vond ik dat er meer intensief visueel en artistiek onderzoek mogelijk was.

In dit onderzoek heb ik de strategieën en werkwijzen die ten grondslag liggen aan mijn artistieke praktijk gecontextualiseerd en geanalyseerd. Ik ben aan 'tafel' gaan zitten met wetenschappers en denkers op het gebied van de centrale onderwerpen van het *Urban Future*-project. Vanuit mijn kunstenaarspositie is mijn aandeel in dit 'gesprek' in de eerste plaats het tonen van mijn werk. Het is een verbaal zwijgen, maar het hanteert zintuigelijke verbeelding van de onderwerpen als een interruptie in het discursieve denken. Het is een noodzakelijke inbreng, omdat deze positie in zijn uitwerking niet uitgaat van het leveren van bewijzen of het duiden van bestaande werkelijkheden, maar (ver-)beeldende, inductieve strategieën gebruikt om tot nieuwe, onvoorspelbare en waardevolle inzichten te komen. In deze dissertatie en in mijn werk stel ik de beleving van stedelijke ruimten centraal. Ik heb ruimten in steden gefotografeerd waar aspecten van chaos, fragmentatie en entropie onontbeerlijk zijn voor de vitaliteit en leefbaarheid van de leefomgeving. Ik heb de zintuigelijke en beeldende mogelijkheden van deze noties van chaos, fragmentatie en entropie en hun verband met leefbaarheid in de stad, nader verkend in mijn UF-werken. Zo geven deze werken een zichtbare en voelbare vorm aan de idee dat het onaffe, onvoorspelbare en beweeglijke kan zorgen voor een leven vol verrassingen en avontuur, waar onzekerheid, ellende, vrolijkheid, liefde en vergankelijkheid elk op hun manier deel van uitmaken.

Deze onvoorspelbaarheid en ruimte voor veranderlijkheid staan zowel in tegenstelling tot de moderne 'non-places' waar zelfontplooiing van bovenaf voor mensen wordt georganiseerd als tot de 'non-spaces' die gekenmerkt worden door gebrek aan ruimte voor verandering en zelfontplooiing. In het eerste geval worden vrolijkheid en amusement door pretparken en massamedia volgens bewezen formules gefaciliteerd, flatgebouwen volgens modulaire systemen gebouwd, solide (kantoor-)gebouwen afgebroken omdat ze 'uit de mode' zijn, doen veiligheidssystemen inbreuk op de privacy en veroorzaakt het vrije

marktdenken de mens tot eenduidig, doelgericht en meetbaar handelen.⁶⁷ In het andere geval is mensen de vrijheid om hun leven in te richten ontnomen door nood en gebrek. Het mogelijke verwijt dat ik voorbij ga aan menselijke tragedies in veel delen van de wereld ten gevolge van chaos, overbevolking en ongecontroleerde verstedelijking zou terecht kunnen zijn. Vanuit mijn zeer bevoorrechte positie als westerling wonend in een van de rijkste delen van de wereld kan ik gemakkelijk praten over de waarde van chaos en entropie als voorwaarde voor een goede leefomgeving. Ik ben in mijn werk echter niet bezig met actievoeren of met het aanbieden van oplossingen, maar ik wil een wereld verbeelden waarin nieuwe mogelijkheden en voorwaarden voor een (menselijke) leefomgeving in een zich verstedelijkende wereld onderzocht en aan de orde gesteld worden.

Drie jaar geleden ben ik op mijn atelier gaan wonen, een plek die het resultaat is van een soms moeizaam proces van samenwonen en -werken, maar waar idealen zonder veel inmenging van externe bestuurlijke organen onderzocht en verwezenlijkt kunnen worden en waar chaos, entropie en onderhandeling bepalend zijn voor de werk- en leefomgeving.

⁶⁷ Ik voel mij in deze ideeën gesteund door cultuursocioloog Pascal Gielen's boek *Creativiteit en andere Fundamentalismen* (2013).

Postludium

In het onderzoek heb ik mij gericht op de vraag *welke invloed chaos, fragmentatie en entropie mogelijkwijs hebben op de leefbaarheid van de zich razendsnel ontwikkelende verstedelijkende wereld en is er een verband tussen chaos en fragmentatie enerzijds en leefbaarheid anderzijds. Meer specifiek: hoe kan ik de aard van dat verband verbeelden?*

Chaos, fragmentatie en entropie beschouw ik als productieve krachten. In het onderzoek heb ik manieren ontwikkeld om dit perspectief in te brengen in het discours over verstedelijking. Ik heb in mijn werk geëxperimenteerd met manieren waarop ik de aanname van chaos, fragmentatie en entropie als productieve krachten in het proces van verstedelijking kan communiceren.

De wijze waarop chaos, fragmentatie en entropie in mijn eigen werk productief zijn gemaakt, en de wijze waarop deze krachten vervolgens door de beschouwer 'esthetisch' ervaren kunnen worden, mag gezien worden als een metafoor voor de potentie van chaos, fragmentatie en entropie voor de leefbaarheid en sociale cohesie in een verstedelijkende wereld. Het argument dat aspecten van chaos, fragmentatie en entropie in de context van het archief essentieel zijn voor de vitaliteit van dat archief, vormt een integraal onderdeel van het artistieke vertoog.

Literatuuronderzoek leerde mij dat chaos, fragmentatie en entropie algemeen als inherent aan onze verstedelijkende wereld worden beschouwd, een stellingname die correspondeert met mijn eigen observatie. In mijn dissertatie zoek ik aansluiting bij perspectieven waarin deze aspecten niet enkel als onvermijdelijk, maar vooral ook als productief worden opgevat. Met andere woorden: ik betoog dat er een aantoonbaar en noodzakelijk verband is tussen enerzijds de leefbaarheid van de stad en de vitale sociale cohesie en anderzijds chaos, fragmentatie en entropie.

Het artistieke deel van het onderzoek, het *Urban Future*-project, is gericht op de vraag: *is het mogelijk om dit veronderstelde verband tussen leefbaarheid van de stad en chaos, fragmentatie en entropie zichtbaar te maken in een beeldend, artistiek vertoog en zo ja, hoe?* Daarmee is het onderzoek tegelijk een kritische reflectie op de condities van een specifieke kunstpraktijk en op het maakproces. In mijn onderzoekstraject heb ik onderzocht hoe ik bestaande (theoretische) interpretaties en analyses ten aanzien van de leefbaarheid van de verstedelijkte wereld, met haar inherente chaos en entropie, zou kunnen verrijken door middel van mijn beelden en daarmee nieuwe inzichten zou kunnen toevoegen. Hierbij stond de fysieke en mentale *ervaring* van de verstedelijking en de reactie daarop centraal.

Dit onderzoek vindt zijn voorlopige conclusie in de tentoonstelling in de galerieruimte van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) in Den Haag, ingericht ter gelegenheid van mijn promotie. In de tentoonstelling laat ik zien welke stappen er tijdens het onderzoek gezet zijn en hoe de werken in hun onderlinge relatie hun beslag hebben gekregen binnen het kader van de onderzoeksvraag:

1. Structurele benadering

In het werk *Urban Future Iran #2* (2003-2007) zijn de ingelijste foto's opgehangen in een dwingend raster. Het raster ligt als het ware over een rommelige 'onaffe' wereld en

verdeelt deze in gelijke parten. De bedoeling ervan is het publiek een structuur aan te bieden om een overzicht te krijgen van de gebieden die ik had bezocht. Ik wilde met dit werk de massaliteit van de stedelijke ontwikkeling laten zien en inzicht geven in de 'wandelingen' die ik gemaakt had in die steden. Mijn zoektocht wordt zo ook de zoektocht van de beschouwer. Omdat er geen hiërarchie in de beelden is aangebracht, is er een grote persoonlijke vrije keuze bij het beschouwen. De enige hiërarchie is de structuur (en de macht) van het raster die in schril contrast staat met dat wat op de beelden te zien is. Het werk is een neerslag van het besluit om als beeldhouwer 'intuïtief' te kijken in de chaotische ruimten van steden en de condities voor leefbaarheid fysiek te onderzoeken. Dit is een duidelijk andere aanpak dan die van theoretici en planologen die hun denken richten op de wereldwijde verstedelijking.

2. Generieke blik

In de tentoonstelling bij Huis Marseille waren enkele van deze grote foto's te zien in combinatie met een sculptuur in de vorm van een tafel met foto's. De situatie in het atelier was hier nagebootst. Door de grote hoeveelheid foto's die met eenzelfde blik en van gelijkaardige ruimten op verschillende plaatsen in de wereld gemaakt waren, ontstond een generiek beeld van de hedendaagse verstedelijking. Ik kwam tot de observatie dat chaos, fragmentatie en entropie ontwikkelingen zijn die als een conditie geaccepteerd moeten worden, zoals ook het Ghent Urban Studies Team (GUST) in het boek *The Urban Condition, Space, Community and Self in the Contemporary Metropolis* stelt. De implicaties van deze gedachtegang wierpen genoeg vragen op om een onderzoek te starten. Vragen over wat de waarde van een/mijn fotoarchief is; wat chaos, fragmentatie en entropie kunnen betekenen voor de leefbaarheid in de stedelijke wereld; en hoe dit verder in beelden uit te werken. De resultaten van dit onderzoek zijn niet alleen deze dissertatie maar zeker ook de afzonderlijke kunstwerken en de tentoonstelling als geheel.

3. Archiveren

Vanuit de gedachtegang dat chaos, fragmentatie en entropie als conditie geaccepteerd moeten worden is het werk *Urban Future #6* (2013) ontstaan. De in hoofdstuk 3 beschreven collageachtige manier van werken in dit werk is een reactie op de oneindige chaos en het knip- en plakwerk in de verstedelijkte wereld. Het geeft eveneens een beeld van mijn omgang met mijn archief. Zoals ik beschreven heb muteert mijn archief constant en zal het nooit voltooid zijn. Het is, als verstedelijking, een 'organisch' rizomatisch groeiende conditie. Deze groei wordt niet gestuurd door economische krachten maar door inhoudelijke en praktische mogelijkheden. Het weerspiegelt de omgang met chaos, onoverzichtelijkheid, de steeds in beweging zijnde, onaffe en niet geplande invloed van entropie.

4. Chaos als productieve kracht

Hieruit voortkomend ben ik in mijn werk verder gaan zoeken naar een ander begrip van de fysieke ervaring met een nadruk op de (on-)mogelijkheid van kadrering. Hierbij had ik te maken met belangrijke elementen zoals: twee- en driedimensionaliteit, illusie en tastbaarheid, harmonie en disharmonie, fragmentatie en eenheid. Door het inzetten van glas, staal, hout etc. in combinatie met fotografische beelden werd het noodzakelijk bij de sculpturen nog meer te gaan 'onderhandelen' met de verschillende materialen.

Urban Future # 7 (2016), nu in de Galerie van de KABK voor het eerst geëxposeerd, is niet van tevoren ontworpen. Het is ontstaan uit mijn 'onderhandeling' met de gebruikte materialen. Anders dan in de eerdere werken met de rasters is hier het raster opgebroken en aangetast; de macht van zijn strengheid is verloren gegaan. Door de stapeling van de foto's dekken ze elkaar gedeeltelijk af en is het oorspronkelijke kader niet meer zichtbaar. Het zijn de details in de foto's die nu belangrijk zijn geworden. De stalen constructie die gebaseerd is op de lengte van de afzonderlijke delen (250 centimeter) is tijdens het werkproces aangepast. Sommige delen zijn gekanteld en/of opengewerkt. De glazen platen, die pas in de ruimte hun definitieve plaats kregen, weerspiegelen delen van het plafond dat uit een raster van glasplaten bestaat, maar ze kaderen ook delen van foto's. De stapelingen van de glasplaten hebben invloed op het gekadreeerde beeld; de in stukken gezaagde houten lijsten geven blijk van de onmogelijkheid van het kaderen maar ze steunen de (onaffe) stalen constructie. Ze zijn 'gemuteerd' en hebben een nieuwe functie gekregen.

Het is een constructie die tegelijkertijd een deconstructie is.⁶⁸ De sculpturale eigenschappen van dit werk benadrukken het sculpturale karakter van de andere werken in het archief. Ze vestigen bijvoorbeeld de aandacht op de materiële aspecten van *Urban Future #6* en de oudere rasterwerken.

In de tentoonstelling gaan de werken ook op een andere manier een relatie met elkaar aan. Door de ritmes in de verschillende beelden als gevolg van fragmentatie, herhalingen en stapelingen reageren de beelden op elkaar. Daarmee sturen ze in de tentoonstelling het kijkgedrag van het publiek. *Visuele* en *tactiele* avonturen die buiten bekende paden treden worden mogelijk.

5. De bijdrage aan het debat over de verstedelijkte wereld

We leven in een wereld waarin een toestand van chaos, fragmentatie en entropie, van het onvoltooide, mensen en gemeenschappen ertoe brengen om voortdurend te *onderhandelen*. Deze onderhandeling is de voorwaarde om betrokken te blijven bij de eigen leefomgeving en om tot zelfontplooiing te komen.

Door mij in mijn werk te concentreren op de potentie van fragmentatie, herhaling en stapeling en die als methode of als artistieke strategie toe te laten in het maakproces, heb ik, zo is mijn overtuiging, zonder illustratief te zijn nieuwe inzichten *verbeeld* in chaos, fragmentatie en entropie als productieve krachten en in het verband tussen deze krachten enerzijds en de toenemende mondiale verstedelijking anderzijds. Dit verband maak ik in mijn artistieke werk ervaarbaar, zowel fysiek als mentaal. Zo hoop ik met een nieuwe vorm van denken en verbeelden een bijdrage te leveren aan het debat over de verstedelijkte wereld.

⁶⁸ Ik heb bij het maken vaak gedacht aan Robert Smithson's werk *Hotel Palenque* (1969). Hij onderzoekt hier met video en foto's de staat van een hotel in Mexico en geeft commentaar bij zijn observaties. Het hotel is tegelijkertijd in staat van afbraak en herbouw en in 'onderhandeling' met zijn geschiedenis en toekomst. Zie: <https://vimeo.com/152594002> <geraadpleegd op 3 juni 2015>.

Dankwoord

Het onderzoek in het voorliggende proefschrift is tot stand gekomen binnen de inspirerende en leerzame omgeving van het PhDArts programma van de Universiteit van Leiden.

Mijn mede-promovendi hebben mij in de loop der jaren kritisch ondervraagd en gesteund om de benodigde stelling in te nemen die voor een onderzoek als dit vereist is. Ik ben hun daarvoor erkentelijk en hoop dat zij hun eigen onderzoek met veel genoeg en voldoening zullen afsluiten. Enkelen hebben dit al gedaan en verdienen mijn grootste respect.

Mijn grote dank gaat uit naar mijn promotoren:

Frans De Ruiter voor zijn geweldige adviezen. Hij heeft mij met een niet aflatende energie gesteund.

René Boomkens, die mij met zijn boeken, analyses en inzichten op het idee heeft gebracht om meer onderzoek te gaan doen naar het *Urban Future*-project. Tijdens het onderzoekstraject heeft hij me voortdurend van goede raad en kritische adviezen voorzien.

Janneke Wesseling ben ik in het bijzonder dankbaar voor haar geweldige steun, inspiratie, hulp, wijze reacties, scherpe vragen en oneindig geloof en vertrouwen in mijn project. Zonder haar had ik nooit volbracht.

De gesprekken met mijn artistieke begeleiders, collega- kunstenaars, Ni Hai Feng (in de eerste jaren) en Jean Bernard Koeman waren inspirerend, waardevol en brachten de nodige balans tussen het academisch en artistiek gedeelte van dit onderzoek.

Mijn zintuigelijke, rizomatische en soms chaotische manier van denken is waardevol voor mijn werk. Helaas is zoiets minder goed inzetbaar bij het tekstuele gedeelte van een dissertatie.

De hulp die ik heb gekregen bij het mij (enigszins) eigen maken van een academische schrijfstijl was onontbeerlijk en bijzonder waardevol. Janneke, Frans, Lotte Betting, Mariska van den Berg, Lotte Betting en Marja Bloem bedank ik oprecht voor de grote inzet en voor de vele adviezen, het meelesen, verbeteren en structuren van de tekst.

Verder gaat mijn dank uit naar:

de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten Den Haag voor het gebruik van de prachtige galerie en het beschikbaar stellen van werkstudenten (Luis en Lucca) die bij de opbouw van de tentoonstellingen geholpen hebben;

de leescommissie bestaande uit Steven Aalders, Marcel Cobussen, Frans de Ruiter, Luuk Wilmering, Kitty Zijlmans, voor de nauwkeurige commentaren en adviezen;

de directie van de Academie voor Kunst en Vormgeving St. Joost, Breda;

Judith Westerveld voor het regelen en coördineren van veel zaken;

Willem Scholten voor zijn jarenlange assistentie;

Jeroen Boomgaard, René Put en allen die betrokken waren en zijn bij het PhDArts programma.

Als laatste, maar daarom zeker niet minder belangrijk, bedank ik Rini Hurkmans, mijn vrouw, levenspartner en collega-kunstenaar voor haar geweldige en liefdevolle steun, heldere adviezen, geduld, begrip, onvermoeibaar enthousiasme en jarenlange gesprekken over het leven en de kunst.

Literatuur

- Augé, Marc. *Non-places, introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso, 1995.
- Baltz, Lewis. *Candlestick Point*. Göttingen: Steidl publishers, 2011.
- . *The New Industrial Parks Near Irvine, California*. Göttingen: Steidl publishers, 2001.
- . *Rule Without Exception*. Red. Julia B. Turrell. Iowa: University of New Mexico Press / Des Moines Art Centre, 1990.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida* (1980). Londen: Vintage Random House, 2000.
- Benjamin, Walter. *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays* (1936). Vert. Henk Hoeks. Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2008.
- Berger, John en Jean Mohr. *Another Way of Telling*. New York: Random House Inc., 1982.
- Boomkens, René. *De Nieuwe Wanorde. Globalisering en het einde van de maakbare samenleving*. Amsterdam: Uitgeverij van Gennep, 2006.
- Davis, Mike. *Planet of Slums*. New York: Verso, 2006.
- Derrida, Jaques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Vert. Eric Prenowitz. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.
- Enwezor, Okwui. *Archive Fever: Photography between History and the Monument*. New York: Steidl, 2008.
https://sites.duke.edu/vms565s_01_f2014/files/2014/08/enwezor2008.pdf.
<geraadpleegd op 7 oktober 2016>.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books, 1972.
- Foster, Hal. 'An Archival Impulse'. In *October* 2004, 110, 3-22. Cambridge (USA): MIT press, 2006.
- Gandolfi, Emiliano. Tent. cat., *Spectacular City-Photographing the Future*, Rotterdam, Nederlands Architectuur Instituut, 23.11.2006-07.01.2007. Rotterdam: NAI Publishers, 2006.
- Gast, Ellen ter. 'Cultured Nature'. In tent.cat. *Yes naturally, how art saves the world*, Gemeentemuseum Den Haag, 2013. Rotterdam: stichting Niet Normaal/ Barbera van Kooij, nai010 uitgevers, 2013.
- Ghent Urban Studies Team (red.). *The Urban Condition: Space, Community and Self in the Contemporary Metropolis*. Rotterdam: 010 publishers, 1999.
- Gielen, Pascal. *Creativiteit en andere Fundamentalismen*. Amsterdam: Mondriaanfonds, 2013.

- Graham, Stephen en Marvin Simon. *Splintering Urbanism, networked infrastructures, technological mobilities and the urban condition*. Oxon: Routledge, 2001.
- Holt, Nancy (red.). *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979.
- Jacobs, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House, inc., 1992.
- Konrad, Aglaia. *From A to K*. Londen: Koenig Books Ltd, 2016.
- . *Iconocity*, met bijdrage van Willem Oorebeek. Keulen: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2005.
- . *Elasticity*, met tekstbijdragen van Antonio Guzman, Eran Schaerf, Daniel Kujakovic. Rotterdam: NAI publishers, 2003.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Vert. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.
- Lévi-Strauss, Claude. *Het Trieste der Tropen*. Vert. Marianne Kras. Amsterdam: Atlas, 2009. Oorspronkelijke titel *Tristes Tropiques*. Parijs: Librairie Plon, 1955-2003.
- Rancière, Jacques. *Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*. Bodmin: MPG books Ltd, 2006.
- Sander, August. *Antlitz der Zeit*. München, Berlijn: Schirmer-Mosel, Wolff-Transmare-Verlag, [1929], 1977.
- Simon, Cheryl. 'Introduction: Following the Archival Turn'. In *Visual Resources* 18, 2: 101-7. Abingdon: Taylor and Francis Group, 2002.
- Scheppe, Wolfgang. 'Lewis Baltz and the garden of False Reality'. In *Candlestick Point*, Göttingen: Steidl, 2011.
- Sennett, Richard. *The Conscience of the Eye*. New York: W.W. Norton & Company Inc., 1992.
- Sonntag, Susan. *Over fotografie*. Vert. Henny Scheepmaker. Antwerpen: A.W. Bruna & Zoon Utrecht, 1980.
- Tent. cat., *New Topographics*, Rotterdam, Nederlands Fotomuseum, 25.06.2011-11.09.2011. Göttingen: Steidl, 2010.
- Wesseling, Janneke. *De volmaakte beschouwer, De ervaring van het kunstwerk en receptie-esthetica*. Amsterdam: Valiz, 2014.
- Zardini, Mirko (red.). *Sense of the City, An Alternate Approach to Urbanism*. Baden: Lars Müller Publishers, 2005.

Curriculum Vitae

Hans Scholten (Roermond, 1952) is beeldend kunstenaar. Hij woont en werkt in Nederland en Frankrijk.

Hij was medeoprichter van stichting *De Zaak*, Groningen (1979) en van 1980-1990 directielid en curator bij *stichting De Zaak*, Groningen en redactielid van *Drukwerk De Zaak*.

(gast)docentschappen aan:

ABK Minerva, Groningen; Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, Amsterdam; MCAD, Minneapolis College of Art and Design, Minneapolis, MN.; Hunter College, New York, N.Y. ; Brown University, Providence, RI.; Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Den Haag; Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam; School of Visual Arts, New York, N.Y.; nu geeft hij les op AKV St. Joost, Breda.

Scholten was commissielid van de werkgroep *Individuele Subsidies*, Fonds voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst (1988-1989 en 1990-1991), redactielid van boek *Documentaire nu!*, NAI uitgevers, (2004). Daarnaast was hij lid van de kenniskring van het lectoraat *Kunstenaarstheorieën en de Artistieke Praktijk*, KABK, Den Haag (2008-2014).

Scholten exposeerde in verschillende musea, instituten en galleries in binnen- en buitenland, waaronder het Stedelijk Museum Amsterdam; Stedelijk Museum Bureau Amsterdam; Huis Marseille, Museum voor fotografie, Amsterdam; De Hallen Haarlem, Haarlem; Galerie Lumen Travo, Amsterdam; Johan Deumens Gallery, Amsterdam; TENT, Rotterdam; De Zaak, Groningen; Galerie Thomas Rheebein, Keulen; Galerie M&R Fricke, Düsseldorf; Galerie Cora Hölz, Düsseldorf; Villa Merkel, Esslingen; Minneapolis College of Art and Design, Minneapolis, MN.; Birden Gallery, New York, N.Y..

Publicaties (selectie): *Terrain Vague*, uitgegeven in eigen beheer (1991); *Het Franse Gat*, in opdracht van woonstichting Patrimonium, Veenendaal, uitgegeven in eigen beheer (2003); *Reliable Orderliness*, kunstenaarsboek (oplage 25), uitgegeven in eigen beheer (2003); *Absence*, kunstenaarsboek (oplage 15), uitgegeven in eigen beheer (2003).

English Summary

The *Urban Future*-project

Central to my research is the *Urban Future*-project, which consists of a large archive of artworks made from 2002 until now. The original question underpinning this project was: *what influence do chaos, entropy and fragmentation have on the viability of the rapidly developing urbanizing world?* In the course of the research project, my (literature and field) explorations led me to the assumption that there is a demonstrable and necessary link between the quality of life in the city and vital social cohesion on the one hand and chaos, entropy and fragmentation on the other. In the artistic part of the research I then began to focus on the question: *is it possible to make the supposed connection between quality of urban life and chaos, entropy and fragmentation visible in art work and, if so, how?* Thus, the research project also involved a critical reflection on the conditions of a specific art practice and on the creative process.

In the written dissertation, I contextualize and analyze my working methods and strategies. 'Sitting down at the table' with scientists and thinkers in the domain of urbanization, my contribution to this conversation first and foremost derives from an artist's position which uses non-verbal, sensorial strategies to reach new insights. My research is concerned with the *experience* of urbanization. I mainly focused on the visual and aesthetic possibilities of aspects of fragmentation, chaos and entropy because I consider these aspects, as productive forces, to be the core of the experience of urbanization.

The dissertation is divided into three chapters:

In chapter 1, **Background of the *Urban Future*-project**, I describe how the personal experience of the rapid growth of urbanization and my consequent fascination with the invisible forces behind decision making related to urbanization, constitute the starting point of the *Urban Future*-project. It is a quest in which thinking about the past, present and future plays an important role and in which a critical analysis of my work and method prevails. Without pretending to be an art historian, sociologist or philosopher or any other kind of scholar, I examine, from an artistic point of view, the question of how my work can contribute to the debate on urban development. I explain that the base of my current (archival) work lies in a period of ten years during which I photographed 'gray areas' – the 'forgotten' and neglected parts – of global urban areas. I elaborate on how my photography takes a 'sculptural' point of view and how my gaze during this project was focused on specific constellations of space where the effects of human activity are recognizable. Finally, I position myself in relation to American conceptual landscape photography, land art and my predecessors in the field of photography and sculpture and I explain where, how and why I differ from these artists.

In chapter 2, **Chaos, fragmentation and entropy in the context of the archive**, I zoom in on the notion of the archive, specifically the art archive, and I describe precedents that were useful for my research. During and through this research, the *Urban Future*-project evolved into an art archive. As a consequence, the position of the work – and of the individual works in the archive in relation to one another – entirely changed. The work

could take more 'fluid' forms because it is underpinned by the overall context of the archive. The *Urban Future*-archive became an *open* archive. The artist-as-archon can always re-interpret the contents of the archive, change parts, allow branching out of the structure or let parts mutate. This allows the archive to reflect and mirror in its structure the trends of its time and hence to remain viable. In this chapter, I posit the productive potential of chaos, fragmentation and entropy in the context of the archive as an integral part of my key argument regarding quality of life and urbanization.

In chapter 3, **Working with the Urban Future archive**, I take a closer look at the parallels that can be drawn between my artistic strategies and the topic of my research project. I describe a selection of works in the archive, their specific characteristics and backgrounds. My artistic attitude and gaze, the sculptural (physical) thinking while photographing formed the base for the work with the images: the act of unfolding the 'leprello' of the Cahiers reveals the image slowly, the exchange operation between the two and three dimensional works as in the in the wall-sized photo work *Urban Future # 6* in the Urban Monument and *Urban Monument* where fragments of pictures are clasped between strips of glass. All works are created almost as a performative act, acting and thinking at the same time. This is also obvious in the process-oriented approach to the working prints on the table in the work *Urban Future # 2*, the making of the model for the work *Urban Future # 6* and the different ways of showing *Urban Monuments* and *Urban landscape* (where photos stuck in between glass bars are leaning against the wall) in different exhibitions in different arrangements. I have described the similarities and differences between the *Urban Future*-archive and how other artists use similar media from a similar perspective in global urbanization.

In a **Postludium**, I conclude that by focussing on the artistic and creative potential of fragmentation, repetition and the act of 'piling' (in the literal sense), I have visualized new insights into chaos, fragmentation and entropy as productive forces, as well as the interconnection between these forces on the one hand and increasing global urbanization on the other. This interconnection is made perceptible and phenomenal in my artistic work, in a physical as well as mental sense. Through this new way of thinking and visualizing I hope to have delivered a valuable contribution to the debat on a urbanized world.

