



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

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 galeries 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 galeries, 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 generen 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>.