



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 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 beseftte ik dat er een archief ontstond. In de loop van dit promotieonderzoek heb ik nadrukkelijk besloten om dat archief vorm te geven als *kunst*archief. 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 afdrucken 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 afdrucken 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 afdrucken 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 gecoatete inkjetpapier 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 afdrucken is de kans op verschillen groot omdat het chemisch proces bij het afdrucken 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 kunstcritiek, 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 afdrucken 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 kunstankopen*, 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 ingangsboulevard 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 scheidt.

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 privédoem. 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 loospipen; 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 verstoortte 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.