



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Nadia Bijl

Restruimte: van ‘dead zone’ tot ‘tussenruimte’

Registratie, creatie en gebruik van restruimte binnen de
hedendaagse beeldende kunst

Promotor: Prof. dr. Steven Jacobs
Vakgroep Kunst-, Muziek-, en Theaterwetenschappen

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van
Master of Arts in de kunstwetenschappen

Academiejaar 2015-2016

Dankwoord

Graag wil ik enkele mensen bedanken voor de hulp en steun bij de totstandkoming van deze masterscriptie:

Allereerst wil ik prof. Steven Jacobs bedanken voor zijn begeleiding en waardevol advies.

Dank aan Luc Deleu, Jimmie Durham, Jef Geys en Lois Weinberger voor de openhartige correspondentie en de uitwisseling van waardevolle informatie.

Dank aan mijn moeder Ulrike Lindmayr die mij bijstond doorheen heel het proces met goede raad en verbetering van teksten.

Dank aan de correctielezers Hilde Pauwels en Katrien Laenen voor hun grondige lezing en reflectie.

Dank aan mijn vader Guillaume Bijl, Michael Curran, Yirka De Brucker, Pepa De Maesschalck, Eddy De Vos, Ria Pacquée, Joaquim Pereira Eires en Frank Theys voor hun steun en hulpvaardigheid.

En last but not least, dank aan Tom Van Camp en Rufus Michielsens voor de catering.

Inhoud

Inleiding	1
1. Natuur en cultuur doorheen de Westerse kunst- en cultuurgeschiedenis: een tour d’horizon	6
2. Restruiimte: van ‘dead zone’ tot ‘tussenland’	17
2.1. Registratie van restruiimte	23
2.1.1. Ontstaan en perceptie van restruiimte. Een theoretisch uitgangspunt	23
2.1.2. Casussen	
2.1.2.1. Gordon Matta Clark: <i>Fake Estates</i>	25
2.1.2.2. Ed Ruscha: <i>Real Estate Opportunities</i>	30
2.1.2.3. Joel Sternfeld: <i>Walking the High Line</i>	34
2.1.2.4. Lara Almarcegui: <i>Wastelands map Amsterdam</i>	37
2.1.2.5. Jimmie Durham: <i>Nature in the City. A Diary</i>	41
2.1.3. Besluit	46
2.2. Creatie van restruiimte als vrijplaats	48
2.2.1. De natuurlijke biotoop van de kunsten(aar). Enkele theoretische handvaten	48
2.2.2. Casussen	
2.2.2.1. Hans Haacke: <i>Niemandland, Bowery Seeds</i>	55
2.2.2.2. Lois Weinberger: <i>Brennen und Gehen</i>	59
2.2.2.3. Luc Deleu: <i>Les Halles</i>	65
2.2.3. Besluit	70
2.3. Gebruik van restruiimte	72
2.3.1. ‘Leve het gebruik van restruiimte!’ Een theoretisch en maatschappelijk denkkader	72
2.3.2. Casussen	
2.3.2.1. Agnes Denes: <i>Wheatfield - A Confrontation</i>	79
2.3.2.2. Marjetica Potrč: <i>The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor</i>	83
2.3.2.3. Jef Geys: <i>Quadra Medicinale</i>	87
2.3.3. Besluit	92
3. Conclusie	94
Bibliografie	97
Bijlage afbeeldingen	

Inleiding

De vraag hoe de mens zich moet positioneren tegenover de natuur is heden ten dage een zeer actueel thema. Sinds de eerste grootschalige milieuconferentie ‘Earth Summit’ in 1992 in Rio, waaraan 172 overheden deelnamen, het Kyotoprotocol een paar jaren later (1997) en recent de klimaatconferentie in Parijs (2015), worden pogingen ondernomen om de klimaatveranderingen onder controle te krijgen door de negatieve invloed van de mens op het milieu van de aarde af te remmen.

De samenleving stelt vast dat de natuur niet zomaar uitgebuit en beheerst kan worden zonder daar de gevolgen van te dragen. Het romantische idee van de ongerepte natuur kan niet langer standhouden. De natuur heeft haar eigen wetmatigheden en houdt geen rekening met de verlangens of verworvenheden van de mensheid: overstromingen, epidemieën en zelfs bedluizen zullen ons blijven teisteren. En wanneer we onze steden door omstandigheden verlaten dan zullen fauna en flora hun eerste nieuwe bewoners zijn en zal de natuur de stad op korte termijn ingepalmd en overwoekerd hebben.

In het eerste decennium van de 21ste eeuw is het ecologisch bewustzijn gemeengoed geworden – zelfs een hype – dat op zijn beurt wordt gerecupereerd door de consumptiemaatschappij die daar slim weet op in te spelen.

Vanuit de hedendaagse kunst kunnen we dit urgente thema met een frisse blik en los van propagandistische ‘eco-one-liners’ benaderen.

Het onderwerp ‘natuur in de stad’ en ‘restruimte’ vormen een actueel thema niet alleen binnen de stedenbouw maar wordt ook bediscussieerd binnen de hedendaagse beeldende kunst. In talrijke recente tentoonstellingen en in de daarbij horende catalogi wordt de verhouding tussen cultuur en natuur in de stad onderzocht, zoals in *La ville fertile - Vers une nature urbaine* (Forum d’Urbanisme et de l’Architecture, Nice, 2013) of in de tentoonstelling *Yes Naturally* (Gemeentemuseum Den Haag, 2013), in *Nature after nature* (Fridericianum, Kassel, 2014) of *Radical Nature* (Barbican Art Gallery, Londen, 2009). En meer recent de tentoonstelling *Sublime. Les tremblements du monde* (Centre Pompidou-Metz, 2016). Verschillende interdisciplinaire onderzoeksprojecten in de academische wereld, zoals *Urban Cracks* (Universiteit Gent, 2012), of de publicatie van de Vlaams bouwmeester *Openbaarheid. Over publiek domein, planning en restruimte* (2011) focussen op het fenomeen ‘restruimte’.

Voor deze masterscriptie wordt er vertrokken van de voorgaande bachelorscriptie met de titel *Natuur en Cultuur: de illusie van begrenzing. De beeldende kunstenaars Jef Geys, Lois Weinberger en Jimmie Durham over natuur in de stad* (ingediend in het academiejaar 2013-2014). Aan de hand van drie casussen werd daarin de verhouding tussen natuur en cultuur besproken, vertrekkende van drie kunstwerken van drie verschillende kunstenaars die tot dezelfde generatie behoren. De afbakening van het onderwerp kwam tot stand vanuit de gekozen kunstwerken zelf, die als centraal onderwerp ‘natuur in de stad’ hebben.

In de bachelorscriptie werd aangetoond dat natuur en cultuur (stedelijkheid) in het begin van de 21ste eeuw niet meer van elkaar te scheiden zijn en, aansluitend bij wat Bruno Latour poneert, dat de scheiding tussen het menselijke en het niet-menselijke niet alleen achterhaald maar ook overbodig en zelfs immoreel geacht kan worden.

Doorheen de westerse kunst- en cultuurgeschiedenis werden deze begrippen echter altijd als twee verschillende entiteiten ervaren. De vraagstelling luidde dan ook: hoe gaan hedendaagse kunstenaars om met de schijnbaar tegengestelde begrippen natuur en stedelijkheid (cultuur)? En welke nieuwe mogelijkheden worden in hun werken aangereikt om vanuit een ander perspectief naar natuur in de stad te kijken?

Quadra Medicinale van Jef Geys, *Brennen und Gehen* van Lois Weinberger en *Nature in the City. A Diary*, van Jimmie Durham, de drie kunstwerken waarvan de bachelorscriptie vertrok, worden in deze masterscriptie opnieuw naast andere casussen aangehaald. Opnieuw wordt de blik gericht op de stad, meer concreet op dat wat we vandaag binnen een stedelijk weefsel ‘restruimte’ noemen. Het hybride begrip ‘restruimte’ verwijst naar dat stuk grond in een stedelijk weefsel dat letterlijk tussen het raster van de stadsplanning valt, de ongeplande ruimte, vaak braakliggend terrein, desolaat, zonder eigenaar en eenduidige functie. De conclusie uit de bachelorscriptie, dat cultuur en natuur uiteindelijk culturele concepten zijn, – wat ook wordt besproken in het eerste hoofdstuk van deze masterscriptie – kan namelijk bij uitstek worden geverifieerd aan de hand van dit soort ruimten.

In een van boven uit (‘top down’) georganiseerde maatschappij lijkt ‘restruimte’ de enige vrijplaats – letterlijk en figuurlijk – te zijn met eigenschappen en mogelijkheden die we nergens anders kunnen terug vinden: de fout in het raster, een vrijplaats die steeds verbonden is met een uitgesproken sociaal cultureel aspect, waarvoor kunstenaars aandacht hebben en waarover ze waken. Deze onderzoekspaper probeert dan ook een antwoord te vinden op de vraag of kunstenaars erin slagen de eigenschappen van de ‘restruimte’ te vrijwaren ondanks

het feit dat ze licht laten schijnen op deze ‘blind spot’, of met andere woorden deze letterlijk cultiveren.

Nadat het begrip ‘restruimte’ historisch en theoretisch is geduid, worden er verschillende casussen van kunstwerken aangevoerd, die aan de hand van drie te onderscheiden functies of manieren waarop kunstenaars restruimte benaderen in drie hoofdstukken samengebracht worden: Registratie van restruimte, Creatie van restruimte en Gebruik van restruimte.

In het hoofdstuk ‘Registratie van restruimte’ worden vijf casussen aangehaald: *Fake Estates* van Gordon Matta-Clark, *Real Estate Opportunities* van Edward Ruscha, *Walking the High Line* van Joel Sternfeld, *Wastelands map Amsterdam* van Lara Almarcegui en *Nature in the City. A Diary* van Jimmie Durham. Deze werken willen dergelijke verlaten plekken in beeld brengen en doen dit op een fotografische manier, beschrijvend of als inventaris, de kunstenaars grijpen niet in maar registreren enkel.

Het tweede hoofdstuk ‘Creatie van restruimte’ haalt drie casussen aan: *Bowery Seeds* van Hans Haacke, *Brennen und Gehen* van Lois Weinberger en het ontwerp *Les Halles, Paris* van Luc Deleu. Deze kunstwerken creëren de condities van het ontstaan van een restruimte waar biologische processen of sociale activiteiten in vrijheid kunnen plaatsgrijpen.

De casussen besproken in het derde hoofdstuk ‘Gebruik van restruimte’, *Wheatfield – A Confrontation* van Agnes Denes, *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor* van Marjetica Potrč en *Quadra Medicinale* van Jef Geys, maken zeer concreet gebruik van de restruimtes in de stad, zetten ze in voor sociale activiteiten en gebruiken de planten die daar groeien.

Vanuit één kernbegrip, ‘restruimte’, werden de kunstwerken gekozen, belicht en in een groter geheel geplaatst, binnen een theoretisch kader dat aangereikt wordt door de stedenbouwkunde, de architectuurtheorie, de biologie en de cultuurfilosofie. Elk hoofdstuk wordt ingeleid met de schets van een theoretische context die verband houdt met het inhoudelijke zwaartepunt van de groep gekozen kunstwerken.

Per casus wordt telkens eerst het oeuvre van de kunstenaars toegelicht en vervolgens wordt de casus in verband gebracht met andere werken van de desbetreffende kunstenaar. Na elk hoofdstuk wordt in een kort besluit getracht de theorie en de casussen aan elkaar te koppelen en de kunstwerken met elkaar te vergelijken.

In de hiaten van het stedelijk weefsel kan onkruid ongeremd zijn gang gaan. De rode draad doorheen vele casussen is dan ook de ‘kleine’ natuur, meer bepaald het onkruid, dat zijn weg baant doorheen de stenen fundamenteën van de georganiseerde grootstad. Beide contrasterende fenomenen – namelijk enerzijds het spontane en oncontroleerbare karakter van het onkruid, en anderzijds de vaste structuren van een stad – komen met elkaar in aanraking en krijgen zo de kans om in elkaar over te gaan. De natuur – meer specifiek het onkruid – speelt een prominente rol op de door de mens verlaten plekken in de stedelijke ruimte. De kernvraag doorheen deze onderzoekspaper luidt dan ook: Hoe zetten de kunstenaars dit gegeven in voor hun artistieke doeleinden?

De naoorlogse generatie kunstenaars heeft een toenemende artistieke interesse in ‘environment’, ecologie en sociologie op gang gebracht. Voor de selectie van de kunstwerken werd dan ook vertrokken van de generatie van de jaren zestig met nadruk op een westers discours, waarop het huidige concept van ‘restruimte’ – als metafoor of letterlijk – toegepast kon worden. Er werd gekozen om niet chronologisch maar thematisch te werk gegaan. Historische werken uit de jaren zestig maar ook uit de recente kunstgeschiedenis van verschillende generaties kunstenaars komen aan bod. Bovendien werd er gezocht naar kunstwerken, waarin op een of ander manier de stedelijke natuur en dus ecologische vraagstukken, een rol spelen.

Het onderzoek naar de kunstwerken zelf gebeurde aan de hand van publicaties van en over de kunstenaars, tentoonstellingscatalogi, interviews en tentoonstellingsbezoeken. Uiteraard diende ook het internet als bron voor het vergaren van informatie. Er werd een poging ondernomen om bij de interpretatie van de werken zo dicht mogelijk bij het werk zelf te blijven, door vanuit de kunstwerken en vanuit uitspraken van de kunstenaars tot conclusies te komen.

Vanzelfsprekend staan de conclusies getrokken uit het voorliggend onderzoek niet los van een ecologisch bewustzijn, maar het vraagstuk is zoveel groter dan dat. De artistieke omgang met ‘restruimte’ kan een bijdrage leveren tot het ‘human project’ – om het met de woorden van Jimmie Durham te zeggen. De reflectie over restruimte biedt de mogelijkheid om bredere maatschappelijke vraagstellingen te formuleren. Via de hefboom van de verbeelding biedt de kunst ons de mogelijkheid om de complexiteit en de impact van het gegeven ‘restruimte’ te leren kennen en te kunnen bevatten.



(afb.1.1.) Joachim Patinir, *Landschap met de vlucht naar Egypte*, 1516-1517, olieverf op paneel, 29,3 x 33,3 x 5,5 cm.

Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 24 mei 2016,

http://www.kmska.be/nl/collectie/highlights/Landschap_naar_Egypte.html.

1. Natuur en cultuur doorheen de Westerse kunst- en cultuurgeschiedenis: een tour d'horizon

Om reestruimte in al zijn dimensies te kunnen begrijpen en de hedendaagse perceptie ervan te kunnen situeren wordt kort de kunst- en cultuurgeschiedenis van de verhouding tussen natuur en cultuur in vogelvlucht geschetst. Het verband tussen beide kan inzicht bieden in de manier waarop reestruimte zich positioneert binnen het stedelijke weefsel, omdat reestruimte bij uitstek die plek in de stad is, waar spontane vegetatie zich verbindt met een 'onnatuurlijke' omgeving.

De begrippen natuur en cultuur zijn doorheen de westerse kunst- en cultuurgeschiedenis sterk geëvolueerd. Opvallend is dat men er telkens van uitgaat dat deze twee begrippen elkaars tegengestelde zijn en dat naar gelang de tijdgeest deze tegenstelling anders ingevuld wordt.

De socioloog Emile Durkheim (1858-1917) beschrijft in *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) de omwenteling die het christendom in de verhouding tussen mens en natuur tot stand heeft gebracht.¹ Het christendom bestempelt de natuur als immoreel en dus moet ze gevormd en getemd worden om haar zo van moraliteit te doordringen.

De natuur duikt in de Renaissance eerst op als decorum, als achtergrond, totdat ze in het begin van de 16de eeuw bij schilders als Joachim Patinir (1480-1524) (afb. 1.1) op de voorgrond treedt. Deze eerste voorstellingen van de natuur zijn niet veel meer dan de ontdekking en verovering van de wereldlijke ruimte en de oriëntering van de moderne mens daarbinnen.² In de Hollandse schilderkunst van de Gouden Eeuw (17de eeuw) wordt het landschap een zelfstandig genre, een specialisatie, gekenmerkt door een realistische stijl. Het landschap staat op zich, er worden geen mythologische of Bijbelse referenties gemaakt,³ de zichtbare natuur zelf heeft een religieuze betekenis gekregen. De onafhankelijke natuur heeft in haar voorstelling geen verhalen meer nodig om naar het goddelijke te verwijzen.⁴

¹ Durkheim, Emile, *The Elementary Forms of the Religious Life*. Vertaald door Joseph Ward Swain. New York: Free Press, 1965.

² Ton Lemaire, *Filosofie van het landschap* (Amsterdam: Ambo/Anthos, 2002), 30-31.

³ Ibidem, 33.

⁴ Ibidem, 36-37.

De filosoof Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) gaat nog een stap verder door in zijn filosofie een uitgesproken cultuurpessimisme te ontwikkelen: op de vooravond van de verlichting wantrouwt hij de rede, omdat deze de mens in conflict brengt met zichzelf en met de natuur. De verzoening tussen mens en universum kan ontstaan door de zuivere ervaring van de natuur en haar elementen, die de mens terug naar de essentie van het leven kan brengen.⁵

Als erfenis van de verlichting wordt vanaf de romantiek het begrip natuur opgesplitst in natuurwetenschappelijke en verheven natuur. Deze laatste uit zich in de kunst. Men erkent de dominantie van de natuur en de nietigheid van de mens. In de schilderkunst en de literatuur dient de natuur als uitdrukking van het menselijke gemoed en tegelijkertijd ziet men het goddelijke in het natuurschoon. God is ‘vernatuurlijkt’ en/of de natuur vergoddelijkt.⁶

“De romantische kritiek op de stad en de beschaving zal in de negentiende en twintigste eeuw uittentreuren herhaald worden: elke uitbreiding van de industrie, elke technische vondst zal als ‘onnatuurlijk’ worden verworpen.”⁷ De toenemende verstedelijking die gepaard gaat met de snelle industrialisatie leidt tot een vervreemding van de eigen cultuur en voedt zo het verlangen naar de ongerepte natuur, als tegenstelling van cultuur.⁸

In de 19de eeuw worden dan ook de eerste moderne milieutheorieën geformuleerd door de Amerikanen Ralph Waldo Emerson (1803-1882) en Henry David Thoreau (1817-1862). Zij stellen vast dat de mens de natuur herdefinieert door in te grijpen in het milieu van de natuur. Schrijvers en schilders willen de Amerikaanse wildernis redden van de industrialisatie en pleiten voor een harmonie tussen mens en natuur.⁹ In zijn boek *Walden, Life in the Woods* geeft Thoreau uiting aan de angst voor de industrialisatie, die ook de mens zelf in een mum van tijd zal herleiden tot een machine. De natuur is volgens hem de voorafspiegeling van het goddelijke, het enige oord om jezelf als mens te ontwikkelen.¹⁰ In de inleiding van het essay *Walking* schrijft Thoreau: “I wish to speak a word for Nature, for absolute freedom and wildness, as contrasted with a freedom and culture merely civil – to regard man as inhabitant, or a part and parcel of Nature, rather than a member of society.”¹¹

⁵ Ibidem, 45-46.

⁶ Ibidem, 39.

⁷ Ibidem, 46.

⁸ Ibidem, 47.

⁹ Scott MacDonald, *The Garden in the Machine: a field guide to independent films about place* (Londen: University of California press, 2001) 234.

¹⁰ Ibidem, 235.

¹¹ Henry Thoreau. *Walden and Other Writings* (New York: Random House, 2000), 627.

In de 20ste eeuw zal met de komst van het modernisme de verhouding mens / cultuur en mens / natuur opnieuw op een totaal andere manier worden ingevuld: de waan van de maakbaarheid van de wereld en de mens als superieur wezen, dat zich boven de natuur plaatst.¹²

De Franse socioloog en antropoloog Bruno Latour (°1947) stelt in zijn boek uit 1991 *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* dat de moderne mens, vooral vanaf de verlichting en tot na het modernisme, een rigide en consequente scheiding tussen het menselijke en het niet-menselijke heeft aangebracht. Latour meent dat deze scheiding op dat moment nuttig was en nodig om de productieve kracht te doen groeien. Maar deze scheiding is heden ten dage, na het modernisme, overbodig geworden en zelfs immoreel. Hij stelt dan ook een nieuwe manier voor waarop we na het postmodernisme – dat volgens hem nog de ingrediënten van het modernisme gebruikte – de wereld moeten benaderen door deze grenzen op te heffen. Het is een nieuwe niet-moderne constitutie die geen scheiding maakt tussen productie, samenleving en natuur: de realiteit is een kluwen van hybriden.¹³

Bruno Latour pleit met andere woorden voor een ecologische benadering die vandaag de dag onvermijdelijk is. We bevinden ons in het antropocene tijdperk waarin de mens – en dit al sinds de uitvinding van de stoommachine – het aardse klimaat sterk beïnvloedt en waardoor natuur en cultuur, meer als ooit te voren, in elkaar overgaan.¹⁴ Natuur wordt door sociale en economische structuren doorkruist en staat in continue wisselwerking met cultuur.

Vanaf het moment dat de mens een ecologisch bewustzijn ontwikkelt, verandert het beeld en de verhouding ten opzichte van deze ‘nieuwe’ natuur.

Bekijken we dit een kunsthistorisch perspectief dan stellen we vast dat sinds de landart het ecologisch bewustzijn ontwaakt en de begrippen natuur en cultuur voorzichtig naar elkaar toe beginnen te groeien.

Vanaf de jaren zestig proberen de landart-kunstenaars vanuit de kunst een alternatief model te ontwerpen, vertrekkend van een kritiek op politiek, economisch, sociaal en ecologisch vlak. De teleurstelling over de verworvenheden van het modernisme doet de kunstenaars ‘de stad verlaten’ en ‘de natuur intrekken’. Hun kunst getuigt daarbij van een duidelijk ontwaakt ecologisch bewustzijn, een bewustwording die vanaf de jaren zestig zich niet enkel

¹² Jean-François Lejeune et al., *Cruelty & Utopia: Cities and Landscapes of Latin America* (New York: Princeton Architectural Press, 2004), 47.

¹³ Bruno Latour, *Wij zijn nooit modern geweest: pleidooi voor een symmetrische antropologie*, vert. Joep van Dijk en Gerard de Vries (Amsterdam: Van Gennep, 1994), 200-201.

¹⁴ Elizabeth Kolbert, “Antropoceen: Tijdperk Mens,” laatst geraadpleegd op 12 mei 2016, <http://www.nationalgeographic.nl/magazine/reportage/antropoceen-tijdperk-mens>.



(afb. 1.2.) Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977.
Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 24 mei 2016,
<http://kunstzinniglabronner.blogspot.be/2013/04/walter-de-maria-lightning-field.html>.

weerspiegelt in de kunst maar evenzeer in de filosofie, de natuurwetenschap, de politiek, enz...¹⁵

De landart-kunstenaars zoeken de natuur, het landschap op buiten de stad en hebben een panoramische blik. In grootse en weidse omgevingen zoals de woestijn of een berglandschap organiseren ze hun interventies. Soms komt ook de ervaring van het sublieme om de hoek kijken, zoals bij *The Lightning Field* van Walter De Maria uit 1977 (afb.1.2.).

Hier gaat een overrompeling van natuurkrachten bijna gepaard met vrees of ontzag voor deze kosmische krachten.¹⁶

Vormelijk zet de landart de kunstcanon op de helling door, voor het eerst in de kunstgeschiedenis, heel letterlijk en uitgesproken met materiaal uit de natuur te werken, waarmee ze het procesmatige willen benadrukken. De landart oefent ook kritiek uit op het museum als instituut door het museum letterlijk te verlaten of door juist fragmenten natuur naar de ‘white cube’ te brengen.¹⁷ De landart-kunstenaars zijn enerzijds – wat hun vormentaal betreft – schatplichtig aan het minimalisme maar geven tegelijkertijd kritiek op het formalisme van het minimalisme.¹⁸

Het natuurbegrip en de relatie tot cultuur is binnen de landart bij elke individuele kunstenaar uiteraard anders ingevuld, desondanks kunnen we algemeen stellen dat in de landart de grens tussen de begrippen ‘natuur’ en ‘cultuur’ al begint te vervagen. De kunstenaars grijpen in in de natuur waar ze door hun interventie een spoor achterlaten en alleen al daardoor een ‘zuivere natuur’ onmogelijk maken.¹⁹

De belevenis van de nieuwe natuur in een postindustrieel tijdperk wordt duidelijk aangehaald in de geschriften van de kunstenaar Robert Smithson, en in het bijzonder in *Monuments of Passaic* (bijlage. I). In deze tekst beschrijft hij het postindustriële landschap aan de oever van de rivier Passaic als een natuurgegeven dat hij als ‘tweedehandsnatuur’ ervaart. Zoals een schilderij uit de 19de eeuw als beeld de ervaring van de natuur in de tijdgeest van de 19^{de}

¹⁵ Jeffrey Kastner, inleiding tot *Land and environmental art*, red. Jeffrey Kastner en Brian Wallis (Londen: Phaidon Press Limited, 2005), 13.

¹⁶ Olivier Schefer, “Sublime et cosmos. Du romantisme à l’art contemporain,” in *Sublime: les tremblements du monde*, red. Hélène Guenin. (Parijs: Centre Pompidou-Metz, 2016), 31.

¹⁷ Kastner en Wallis, *Land and Environmental Art*, 14.

¹⁸ Ibidem, 15.

¹⁹ In dit verband is het verhelderend te verwijzen naar de uitspraak van Simon Schama in de inleiding van *Landschap & Herinnering*: “Maar voor het identificeren [van de wildernis] (laat staan fotograferen) van de plek is natuurlijk onze aanwezigheid noodzakelijk, samen met alle zware culturele bagage die we meezeulen.” Simon Schama, *Landschap & Herinnering*, vert. Karina van Santen en Martine Vosmaer (Amsterdam/Antwerpen: Contact, 1995), 17.



(afb. 1.3.) Gina Pane, *Terre protégée III*, 1971,
gelatin silver print, 70 x 75.5 cm.
Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016,
<http://www.artnet.com/artists/gina-pane/terre-protégée-iii-G5PKcTcY3YunC5Pp6jNcGg2>.

eeuw weerspiegelt, vertoeft Smithson in een industrieel landschap alsof hij zich in een ‘driedimensionale’ foto of in een film zou bevinden. Het desolate landschap, bezaaid met ‘inverse ruïnes’ en doordrongen van monumentale leegten, is ontdaan van zijn geschiedenis. “The landscape was no landscape”,²⁰ de natuur is niet meer zoals in het 19de-eeuwse schilderij een oord van nostalgie en troost, een ruimte waarin de mens zich oneindig kan spiegelen, maar een door het menselijk ingrijpen bepaalde ruimte, een cultuurlandschap.

Ook kunstenaars die geen uitgesproken vertegenwoordigers van de landart zijn, zoals de Amerikaan Robert Morris (°1931), snijden dit gegeven aan. Morris toont in de groepstentoonstelling *Earthworks*²¹ in 1968 (blg. II), een ‘anti-form installation’ met dezelfde titel als de tentoonstelling. Het werk bestaat uit een berg aarde met stalen staven en buizen, banden van vilt, stukjes hout en rollen prikkeldraad.²²

Er is geen romantisering van de natuur of geen nostalgisch gevoel te bespeuren, maar wel nog een bepaald onbehagen en een zekere melancholie over het verlies van de zuivere natuur, zoals Robert Smithson in *Monuments of Passaic* het uitdrukt: “(...) but the superstars are fading.”²³

De zoektocht naar een nieuwe relatie tussen natuur en mens kan evenzeer het verlangen opwekken om weer één te worden met de natuur, de aarde. Natuur en mens hebben alleen een gemeenschappelijke toekomst. De artistieke interventies hebben als doel zich met de creatieve krachten van de natuur te verbinden. Dit uit zich in een vooral niet-invasief karakter van de artistieke ingrepen, die dan ook nauwelijks zichtbare sporen achterlaten. Als voorbeelden kunnen hier de kunstenaressen Ana Mendieta (1948 – 1985) of Gina Pane (1939 – 1990) aangehaald worden (afb. 1.3.).²⁴ Deze zoektocht kan anderzijds leiden tot een heel concreet sociaal en ‘real-politiek’ engagement zoals bij de Duitse kunstenaar Joseph Beuys (1921 - 1986), die in 1977 medeoprichter is van de eerste groene partij in Europa.²⁵

²⁰ Robert Smithson, "The Monuments of Passaic," *Artforum* 6, nr. 4 (1967): 50.

²¹ Deze groepstentoonstelling werd georganiseerd in 1968 door Robert Smithson in de Dwan Gallery te New York.

Deelnemers waren o.a. Dennis Oppenheim, Richard Long en Günter Uecker.

²² Brian Wallis, "Survey," in *Land and environmental art*, red. Jeffrey Kastner en Brian Wallis. (Londen: Phaidon Press Limited, 2005), 24.

²³ Smithson, "The Monuments of Passaic," 51.

²⁴ Majorie Miccuci, "Gina Pane: Le geste compassionnel," in *Sublime: les tremblements du monde*, red. Hélène Guenin. (Parijs: Centre Pompidou-Metz, 2016), 172-175. Guillaume Mansart, "Ana Mendieta: Le germe de l'écoféminisme," in *Sublime: les tremblements du monde*, red. Hélène Guenin. (Parijs: Centre Pompidou-Metz, 2016), 176.

²⁵ Diedrich Diedrichsen, "Duitse kunst voor en na 1989: politiek, projecten en patriarchen," *De Witte Raaf* 147 (2010): n.p., laatst geraadpleegd op 1 augustus 2016, <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3566>.



(afb. 1.4.) Lois Weinberger, *Portable Gardens*, 1994-2004,
polyester zakken met planten.

Herkomst afbeelding: Tom Trevor en Eva Maria Stadler,
Lois & Franziska Weinberger: Home Voodoo (Bristol: Arnolfini, 2007), 30.

Geleidelijk aan vat de volgende generatie kunstenaars de symbiose tussen cultuur en natuur op als een opportuniteit tot vernieuwing. Het gevoel van melancholie, onbehagen en onmacht maakt plaats voor een positieve invulling van de versmelting van beide begrippen, natuur en cultuur, die als één entiteit ervaren worden.

De oude stadsmuur kan de natuur letterlijk en figuurlijk niet meer buiten de stad houden. In de 20ste en 21ste eeuw is het stadsmodel gedecentraliseerd en is het onderscheid tussen centrum en periferie niet meer strikt vast te stellen. Een gevolg daarvan is dat landschap (natuur) en stad in elkaar overgaan, door de stedelijke uitbreiding hebben de steden stukken natuur in zich ingesloten. Dit fenomeen geldt zeker voor Europa, waar dit vanwege de bevolkingsdichtheid al lange tijd een realiteit is. Al in 1908 benadert August Endell (1871–1925) in zijn publicatie *Die Schönheit der grossen Stadt*, de stad als een landschap en heeft het over de “landschaftliche Schönheit der Stadt”. Later zal de stedenbouwkundige Gordon Cullen (1914-1994) in zijn boek *Townscape* (1961) het stadsontwerp als landschapsontwerp opvatten door de stad als een reeks schilderachtige beelden te benaderen. Stad en natuur worden vanuit een ander perspectief bekeken, het zijn allemaal ‘cultuurlandschappen’ geworden.²⁶

Hedendaagse kunstenaars hebben de verwevenheid niet enkel vastgesteld en aanvaard, maar ontwikkelen – geïnspireerd door deze symbiose – een positief alternatief voor een andere omgang met en een ander begrijpen van de wereld rondom ons. Meer nog, het bewustzijn van de kruisbestuiving tussen natuur en cultuur biedt nieuwe perspectieven, nieuwe mogelijkheden. Deze wisselwerking is echter dermate fragiel, dat we niet alleen van de illusie dat de mens de wereld zou bezitten afstand moeten doen²⁷, maar ook als mens een juiste verhouding tot deze fragiele symbiose moeten vinden.

Het aspect van het grootse van het natuurlijke landschap wordt ingeruild voor een blik die ‘inzoomt’ en die aandacht heeft voor het banale, wispelturige en procesmatige. Hun werken spelen zich niet meer af in de weidse vlakten maar in de door de moderniteit gevormde grootsteden.

Een logisch gevolg daarvan is dan ook een totaal andere vormtaal en esthetiek dan die van de landart-kunstenaars: de focus ligt op het nietige, en helemaal niet op het monumentale of

²⁶ Steven Jacobs en Frank Maes, red., *Beyond the picturesque* (Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2009), 30-32 .

²⁷ Jimmie Durham, “Sacrifice,” in *4FREE*, red. Jennifer Allen en Waling Boers. (Berlijn: BüroFriedrich, 2002), 87.

het weidse. De vanzelfsprekendheid waarmee organisch en anorganisch materiaal gecombineerd worden, op artistiek niveau een symbiose aangaan, heft hun verschil – op esthetisch artistiek vlak – dan ook helemaal op: Lois Weinbergers *Partable Gardens* ‘1994-2004) (afb. 1.4.) werden aangelegd in onaantrekkelijke zogenaamde ‘immigranten-draagtassen’.

De kunstwerken, die gekozen werden als casussen in deze paper, hebben expliciet als werkterrein ‘de stad’. En binnen het gegeven van de stad wenden ze hun blik naar de geheime tuinen die zich in de tussenruimtes van het stedelijke weefsel bevinden.

2. Restruijnte: van ‘dead zone’ tot ‘tussenland’

Het begrip ‘restruijnte’

Om het thema te introduceren en vat te kunnen krijgen op het begrip ‘restruijnte’ is het interessant om het begrip ‘leegte’ te duiden. De leegte, inherent aan verlaten stukken restruijnte in de stad, wordt in wat volgt in een cultuurhistorisch en linguïstische context geplaatst. Hierbij wordt het betoog van de Engelse geograaf en urbanist Matthew Gandy (°1965), aangehaald dat hij ontwikkelt in zijn artikel *Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands* (2013).

Het woord ‘wasteland’ wordt door de Oxford English Dictionary gedefinieerd als een ‘leeg’ of ‘bar stuk grond’ en komt via het Frans uit het Latijnse ‘vastus’, dat ‘onbezet’ of ‘onbewerkt’ betekent. Toch heeft deze etymologie een poëtische ondertoon die binnen de Europese culturele verbeelding een neiging naar leegte verraadt. Geschriften uit de 17de eeuw zoals die van de Franse wetenschapper en cultuurfilosoof Blaise Pascal *Expériences nouvelles touchant le vide* [Nieuwe experimenten met het vacuum] (1647) of het gedicht *The Waste Land* van T.S. Eliot uit de 20ste eeuw, waarmee een boog van 300 jaar Europese cultuurgeschiedenis wordt overspannen, verraden deze poëtische ondertoon.

De interesse in de ‘void’ als een krachtige wetenschappelijke metafoor heeft sinds het originele essay over ‘leegte als leegte’ van Blaise Pascal verschillende architectonische en filosofische veranderingen ondergaan. In zijn essay gaat Pascal dieper in op het principe van de *horror vacui*, die volgens hem rimpelingen heeft veroorzaakt binnen het architecturale denken. In de vroege decennia van de 20ste eeuw zal het begrip ook ingeburgerd geraken in de psychoanalyse. Pascals weerstand tegen de transparantie van het rationalisme (van René Descartes) kan beschouwd worden als een stellingname die ook nog kan aangehaald worden als het gaat over de ambiguïteiten en de mogelijke verstoring van de schijnbaar stabiele structuren van de moderne stedenbouw. Deze ambiguïteit leidt in het begin van de 20ste eeuw tot het excessieve cultuurpessimisme van *The Waste Land* van T.S. Eliot: de teloorgang van

de beschaving, de uitzichtloosheid van het bestaan, de absolute uitholling van de cultuur van de moderne mens.²⁸

De term begint in het verdere verloop van de 20^{ste} eeuw verder te evolueren. Bijvoorbeeld de andere veelgebruikte term is 'brownfield'. Deze heeft een meer technische bijklank en wordt gedefinieerd als een verlaten site die sporen draagt van industriële vervuiling. De term staat in contrast tot 'greenfield'-sites met een groene connotatie, die dan weer refereren aan velden in of voorbij de stedelijke rand. De retorische bruin-groen-tegenstelling wordt versterkt door interventies van de vastgoedmarkt, zodat de precieze culturele of politieke connotaties van 'wasteland' niet kunnen worden los gezien van de bredere thematiek van stedelijke verandering, de geschiedenis van stadsplanning of stadsmarketing. Deze interesse voor de 'leegte' is echter geenszins beperkt tot Europese filosofische tradities. Er is bijvoorbeeld hiervoor een tegenhanger te vinden in het Koreaanse woord 'gong', dat de fysische en de metafysische connotaties van leegte combineert en dat opnieuw kan worden toegepast op de 'lege ruimtes' die stedelijke en industriële landschappen verstoren. Naast deze veelgebruikte Angelsaksische termen kunnen we bijvoorbeeld het Duitse 'Brache', het Franse 'friche urbaine', het Japanse 'arechi', het Chinese 'fei en huang-di' en het Koreaanse 'hwangmooji' en 'gong-teo' aanvoeren. Elk van deze termen bevat een zekere vorm van ambiguïteit. Het Japanse woord 'arechi' heeft bijvoorbeeld de connotatie van een onzeker eigenaarschap en wordt als een cartografische categorie gebruikt bij het in kaart brengen van grondgebruik. Het Duitse 'Brache' heeft dan weer meer belang gekregen door het *schrumpfende-Städte* [krimpende steden] debat in de jaren 1990.²⁹

Deze uiteenlopende, soms elkaar kruisende etymologieën verwijzen alle op een al dan niet nadrukkelijke manier naar de onproductieve kenmerken van deze sites wanneer het over landbouw, industrie of andere vroegere manieren om het land te gebruiken gaat. Maar het gaat vaak ook over plaatsen van ongemak en symbolisch belang, moeilijker te categoriseren of te identificeren, die in verband staan met herinnering of die functioneren als ruimtes van autonoom sociaal en cultureel leven. Recent hebben conservatiebiologen bijvoorbeeld getracht de term 'brownfield' te vervangen door de term 'open mosaic habitat' in een wetenschappelijk gemotiveerde poging om de houding tegenover lege ruimte in de planning van het grondgebruik te veranderen.³⁰

²⁸ Matthew Gandy, "Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands," *Annals of the Association of American Geographers* 103, nr. 6 (2013): 1302.

²⁹ Ibidem, 1302.

³⁰ Ibidem, 1302.

Om het hybride begrip ‘restruimte’ te benaderen, is het zinvol de cluster van begrippen te citeren die in de publicatie *Reading Urban Cracks* worden opgesomd. Het zijn synoniemen, vertalingen of ze leunen qua betekenis dicht aan bij het begrip ‘restruimte’:

“Interstice, playground, borderland, transit zone, in-between space, pauzeland, urban void, wasteland, non-lieu, brownfield, shadow space, terrain vague, residual space, Freiflach, indeterminate space, no-man’s-land, dead zone, raw space, tussenland, heterotopia, sluipgroen, urban sprawl, space of uncertainty, urban cancer, etc.”³¹ Aan deze lijst zouden zelfs nog een extra aantal termen kunnen worden toegevoegd: placelessness, Ruderalgebiet, Brache of braakland, grind gebied of Schotterhalde, expanse, non-space, dross of friche urbaine.

De Amsterdamse architect en auteur Eric Frijters merkt op in zijn publicatie *Tussenland* (2004) dat termen als ‘residual space’ of ‘no-man’s-land’ – en dus ook de vertaling ervan, ‘restruimte’ – historisch incorrect zijn aangezien dergelijke plekken door deze terminologie als minderwaardig worden bestempeld. De verandering in perceptie, het discours rond restruimte, sensibilisering en zelf popularisering van het fenomeen maakt van deze ‘dead zone’ een ‘tussenland’.³² Een groot deel van onze beschikbare linguïstische concepten zijn gericht op het geïdealiseerde landschap of vloeien voort uit een neo-romantische voorstelling van de natuur. Een nieuw denkkader over marginale ruimtes heroriënteert onze parameters omtrent het stadsleven en schuift een nieuwe complexiteit van het sociologisch-ecologisch landschap naar voor: vragen betreffende toegang, ontwerp, eigendom worden opgeworpen en naast nieuwe subversieve vormen van culturele en wetenschappelijke praktijk gezet.³³ “The recognition of terrain vague within the public realm introduces possibilities for cultural and scientific autonomy that invert or unsettle bourgeois conceptions of nature.”³⁴

Om greep te kunnen krijgen op dit veelzijdige begrip is het verhelderend verschillende mogelijke categorisering en zo de verscheidene aspecten die het begrip omvatten te definiëren.

³¹ Riet Steel et al., *Reading Urban Cracks. Practices of Artists and Community Workers* (Gent: School of Arts & Faculty of Education, Health and Social Work of the University College Ghent, 2012), 12.

³² Ibidem, 19.

³³ Gandy, “Marginalia,” 1311.

³⁴ Ibidem, 1311.

In het kader van een onderzoek van de KU Leuven omtrent restruimte in Vlaanderen wordt er onderscheid gemaakt tussen:

- programmatorisch restgebied
- restgebied dat bepaald wordt door fysieke eigenschappen
- restgebied dat ontstaat door de onduidelijkheid omtrent het statuut ervan
- restruimte die al van oudsher onnuttig en onproductief is
- structureel restgebied
- restgebied omwille van juridische redenen³⁵

Deze categorieën gaan samen met de verschillende standpunten van de spelers die het domein mee bepalen: de overheid op verschillende niveaus, de ontwerper (architect, stadsplanner, landschapsarchitect) en de gebruiker.

Indien we de indeling van Daniel Winterbottom in *Residual Spaces Re-evaluated* uit het jaar 2000 volgen, dan zijn er drie categorieën van restruimte te onderscheiden:

- ‘Non-spaces’: zijn vaak terug te vinden in de nabijheid van wegennetinfrastructuren, zoals bermen en middenstroken, maar ook langs treinsporen. Omdat deze plekken enkel vanuit bewegende voertuigen worden waargenomen, worden deze landschappen tot “backdrops”.
- ‘Leftover spaces’: hebben geen programma en zijn niet verbonden met de omliggende ruimte, ze hebben vaak een vreemde geometrische vorm en grenzen aan kruispunten, ondergrondse doorgangen of ronde punten.
- ‘Dual-use space’: is een gebied dat op gezette tijden wordt gebruikt maar dat op andere momenten ‘ondergebruikt’ wordt, zodat er voor een bepaalde periode restruimte ontstaat – bijvoorbeeld: parkeerterreinen na de kantooruren.³⁶

Deze mogelijke categorieën en de verschillende synoniemen voor restruimte zijn wederom ontwikkeld vanuit het standpunt van de gebruiker of gelinkt aan de geografische ligging en stedelijke inbedding van een gebied of ruimte.

In deze onderzoekspaper worden er drie thema’s gehanteerd waar de elf kunstwerken in ondergebracht zijn. Zij benoemen door middel van een functie het artistiek handelen van de kunstenaar. Er werd via de kunstwerken vertrokken vanuit het standpunt van de kunstenaar zelf die het fenomeen van restruimte tot uiting brengen. Er werden gemeenschappelijke

³⁵ Katrien Laenen, “De geplande ruimte: wat doet dit met Vlaanderen?,” in *Openbaarheid: Over publiek domein, planning en restruimte*, red. Catherine Robberechts. (Brussel: Vlaams Bouwmeester, 2011), 16.

³⁶ Daniel Winterbottom, “Residual Space Re-evaluated,” *Places* 13, nr. 3 (2000): 41.

kenmerken van de artistieke praktijken gedestilleerd om vervolgens tot de drie kernthema's te komen. Deze zijn:

- Registratie – alles begint met het vaststellen, vastleggen en belichten.
- Creatie – eens de eigenschappen van vrijruimte blootgelegd zijn, kan zich daaromtrent een artistieke praktijk ontwikkelen.
- Gebruik – wanneer de potentie van de restruimte gedetecteerd is, dan is het voor de hand liggend om ook binnen een kunstproject gebruik te maken van restruimte.

2.1. Registratie van restruimte

2.1.1. Ontstaan en perceptie van restruimte: een theoretisch uitgangspunt

In *Finding Lost Space* (1982) geeft de stedenbouwkundige Roger Trancik (°1943) een negatieve connotatie aan de gaten die het stedelijke weefsel doorboren: “Generally speaking, lost spaces are the undesirable urban areas that are in need of redesign — anti spaces, making no positive contribution to the surrounding or users. They are illdefined, without measurable boundaries, and fail to connect elements in a coherent way.”³⁷

Trancik ijvert voor het herdefiniëren, het heraanleggen van de door hem negatief geëvalueerde restruimte.³⁸ Hij verklaart in zijn boek het ontstaan van restruimte in de 20ste eeuw enerzijds door de aanleg van een groot nieuw wegennet in Amerika in de jaren 1940 en anderzijds door de toenemende leegstand van industriële sites.³⁹ Trancik stelt vast dat de privatisering van het stedelijk domein een grote rol speelt in het ontstaan van restruimte. De private ontwikkelingsprojecten houden geen rekening met het grotere geheel van een masterplan waardoor er lacunes ontstaan tussen de verschillende, aan elkaar grenzende bouwprojecten.⁴⁰

In dit verband kan ook het Ruimtelijk Structuurplan Vlaanderen (RSV) van 1997 aangehaald worden. Zo stelt het RSV: “Een gevolg van de fragmentering en van de individualisering van de bebouwing is het ontstaan van restruimte. Deze restruimtes vormen een van de belangrijkste kenmerken van het gefragmenteerd stedelijk conglomeraat.”⁴¹

Architect en theoreticus Xaveer De Geyter (°1957) focust zich in zijn onderzoek *After Sprawl* (2002) vooral op de Vlaamse steden Gent, Brussel, Antwerpen. In deze publicatie legt hij de structuren van het verstedelijkte landschap bloot en analyseert de verhouding tussen stad en

³⁷ Roger Trancik, *Finding Lost Space. Theories of Urban Design* (New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1986), 3-4.

³⁸ Ibidem, 19.

³⁹ Ibidem, 5.

⁴⁰ Trancik, *Finding Lost Space*, 6.

⁴¹ Vanautgaerden, Liesl. “Tussenin de nevelstad.” In *Het Vlaams restgebied, ontdekking van het andere landschap*, onder redactie van OSA. s.l.: Vlaamse Bouwmeester, 2007, zoals vermeld in [Els Terryn, “Restruimte en fotografie” (lic. diss., Universiteit Gent, 2011), 23.]

platteland. Restruijnte is voor hem datgene wat rest, wat overblijft, het niet geplande en een bijproduct van de stedelijke uitbreiding, de 'sprawl'.⁴² In tegenstelling tot het RSV benadert De Geyter restruijnte als een gelijkwaardige speler en stelt dan ook dat het stedelijke landschap is opgebouwd uit 'positieve'- en 'negatieve' ruimte die in de 21ste eeuw als elkaars gelijken moeten worden beschouwd.

Generic city is de titel van een essay van architect Rem Koolhaas, dat opgenomen werd in zijn magnum opus *S,M,L,XL* van 1995. Koolhaas komt tot de volgende pessimistische vraagstelling: "Is de hedendaagse stad als de hedendaagse luchthaven 'overal hetzelfde'?"⁴³ De steden zijn zoals luchthavens transitruimten geworden, ze belichamen neutraliteit, zonder geschiedenis, zonder centrum en zonder identiteit, de huidige stad is generisch. Ze is uitgehold en neigt des te meer naar een oncontroleerbare fractale groei. Koolhaas stelt dan ook dat het niet het publieke domein is dat de generische stad samenhoudt, maar het residu, de restruijnte.⁴⁴ In tegenstelling tot Roger Trancik, die in de jaren 1980 het gegeven van 'restruijnte' als negatief ervaart en als een element dat leidt tot fragmentatie van het stedelijke weefsel, wijst Koolhaas erop dat de restruijnte het enige is wat onze moderne steden nog bij elkaar kan houden.

Zoals kunsthistoricus Steven Jacobs (°1967) in de inleiding van de publicatie *Post Ex Sub Dis: Urban Fragmentations and Constructions* schrijft, maakt fragmentatie inherent deel uit van de moderne grootstad. De ervaring van de dualiteit tussen eenheid en fragmentatie, komt vanaf het begin van de 20ste eeuw tot uiting in de kunst- en cultuurgeschiedenis.⁴⁵

De utopie van het modernisme dat de stedelijke chaos in een perfect gestructureerd raster wilde gieten, is mislukt. In deze poging kwam echter het tegenovergestelde tot stand, namelijk een grote versnippering van het stedelijke weefsel.⁴⁶ Jacobs haalt vervolgens in zijn argumentatie Koolhaas aan: "Except certain airports and a few patches of urban peripheries, the image of the modern city has nowhere been realised. We have only fragments of modernity."⁴⁷ Deze vaststelling is het vertrekpunt van het postmodernisme.

⁴² Lieven De Boeck en Xaveer De Geyter, "After-Sprawl," in *Xavier De Geyter Architecten – onderzoek naar de hedendaagse stad: After-Sprawl*, red. Xaveer De Geyter. (Rotterdam: Nai, 2002), 23 -25.

⁴³ Rem Koolhaas, "Introduction," in *S,M,L,XL*, Rem Koolhaas en Bruce Mau. (New York: The Monacelli Press, 1995), 1248.

⁴⁴ Kristien Van den Brande, "Ondergaan van ruimte," *Etcetera* 25, nr. 105 (2007): 69-73.

⁴⁵ Steven Jacobs, "Introduction – Shreds of Boring Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday," in *Post Ex Sub Dis: Urban Fragmentations and Constructions*, red. Bart Eeckhout, Steven Jacobs en Bart Keunen. (Rotterdam: 010 Publishers, 2002), 15.

⁴⁶ Ibidem, 17.

⁴⁷ Rem Koolhaas, "Toward the Contemporary City," in *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory*, ed. Kate Nesbitt. (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 329, zoals vermeld in [Steven Jacobs, "Introduction – Shreds of Boring

2.1.2. Casussen: Registratie van restruimte

2.1.2.1. Gordon Matta-Clark: *Fake Estates*, 1973

Gordon Matta-Clark (1943 – 1978) geniet vooral bekendheid vanwege zijn spectaculaire *Cuttings*, waarbij hij geometrische vormen uit vloeren, muren en plafonds van vervallen en leegstaande panden sneed. Een paar van zijn bekendste ingrepen zijn het in Antwerpen op de Scheldekaaien gerealiseerde *Office Baroque* (1977) en het werk *Splitting* (1974) in New Jersey, waarvoor hij een volledig huis in twee zaagde. Niet al zijn werk is architecturaal van opzet, maar de kritiek op het conservatisme van de architectuur van zijn tijd en de verhouding van architectuur tot de vastgoedmarkt vormen een rode draad waarbij ‘interventie’ en ‘deconstructie’ twee sleutelbegrippen zijn. Door de ‘insnedes’ of het letterlijke in twee snijden, zoals bij *Splitting*, komen volledig nieuwe zienswijzen en inzichten op de architectonische ruimte tot stand. De relatie tussen het concept ‘interieur’ en ‘exterieur’ – zoals die in de architectuur worden gehanteerd – worden gemodificeerd en geherformuleerd volgens principes die noch rationeel noch functioneel van aard zijn. Deze ingrepen zijn tijdelijk, en alleen de documentatie blijft over.⁴⁸

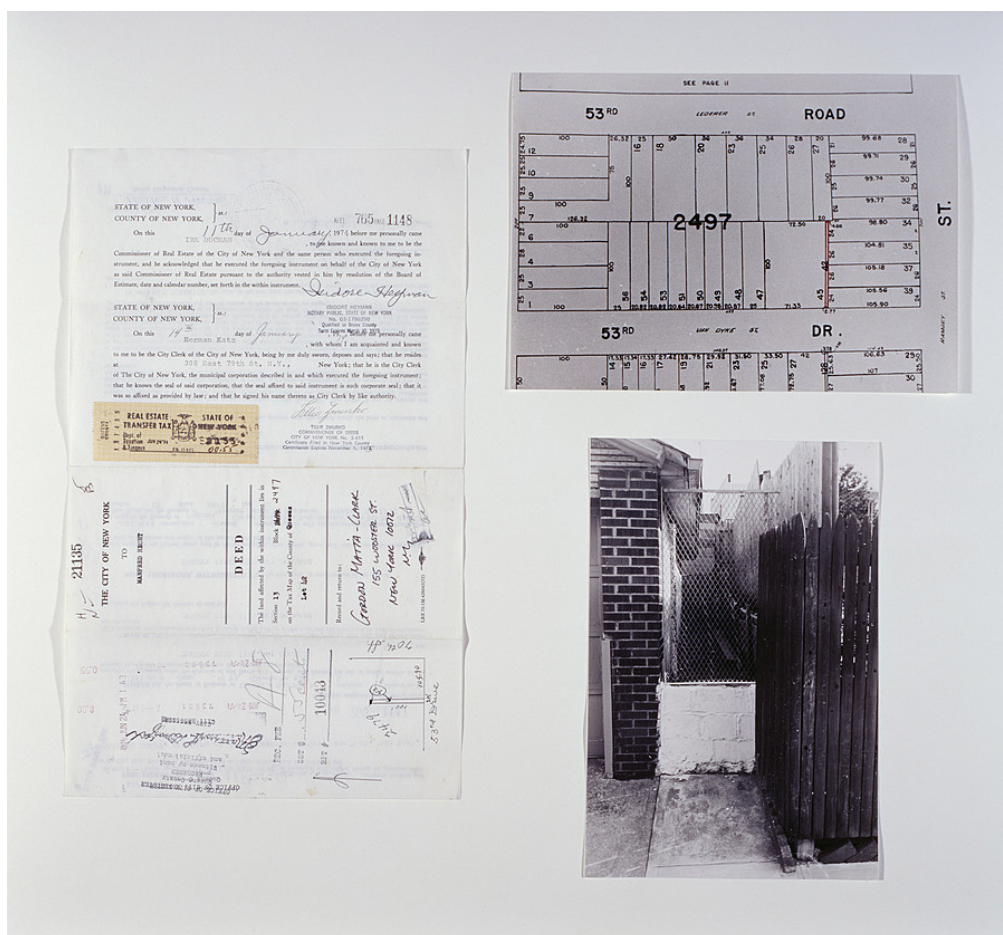
“When I demolish a building, I act against many social conditions or restrictions... first of all, I try to open a breach through a state of closure conditioned not only by objective physical necessities, but also by the industry that creates the proliferation of urban and suburban boxes guaranteeing the ideal conditions to obtain isolated, passive consumers, an audience kept in a state of captivity.”⁴⁹

Zijn oeuvre heeft dus ook een sociaal-maatschappelijk uitgangspunt, dat de ene keer meer uitgesproken is dan de andere.

Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday,” in *Post Ex Sub Dis: Urban Fragmentations and Constructions*, red. Bart Eeckhout, Steven Jacobs en Bart Keunen. (Rotterdam: 010 Publishers, 2002), 17.]

⁴⁸ Wouter Davidts, “Gordon Matta-Clark,” *De Witte Raaf* 106 (2003): n.p., laatst geraadpleegd op 25 juli 2016, <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2732>.

⁴⁹ Lorenzo Fusi, “Gordon Matta-Clark: Nothing is Created, Nothing is Destroyed, Everything is Transformed,” in *Gordon Matta-Clark*, red. Lorenzo Fusi en Marco Pierini. (Milaan: Silvana Editoriale, 2008), 53.



(afb. 2.1.2.1.) Gordon Matta-Clark, *Reality Properties: Fake Estates* (detail), 1973, foto, document en kaart. Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016, <http://socks-studio.com/2014/10/22/gordon-matta-clarks-reality-properties-fake-estates-1973/>.

In verband met het begrip ‘restruimte’ is het verhelderend in te zoomen op het werk *Fake Estates* (ook wel *Reality Properties: Fake Estates genaamd*) uit 1973 (blg. III). Gordon Matta-Clark koopt in 1973 op een veiling in New York stukken restruimte in New York City, Queens en Staten Island, voor ongeveer 35 dollar per stuk. Het zijn ruimtes die op tekeningen van architecten niet ingevuld zijn, lege ruimtes tussen de percelen van huizen, ‘micro-parcels’, ‘gutterspaces’, ‘left-overs’, die om de een of andere reden ontsnapt zijn aan de regels van het perfect uitgetekende grit.⁵⁰

In 1915 werd er in het kader van de urbanisatie van Queens in dit stadsdeel een nieuw stratenplan geïntroduceerd en dit over bestaande eigendommen en percelen heen. Er werd een strak en compromisloos nieuw grit ontworpen. In de praktijk echter rezen er problemen met de nieuwe indelingen en verkavelingen. Zo werd één boerderij onderverdeeld in verschillende percelen terwijl de aanpalende boerderij als eenheid bleef bestaan. De grens tussen de percelen nam dus soms vreemde, hoekige vormen aan, de afbakeningen volgden alleen de logica van de tekentafel van de stedenbouwkundigen. Zo ontstonden er fouten in de structuur, ontoegankelijke stukken grond, overschotten, letterlijk ‘restruimte’ in het raster.⁵¹

Volgens Yve-Alain Bois en Rosalind Kraus blijkt alleen al uit de analyse van de titel *Fake Estates* dat dit het meest conceptuele werk van Matta-Clark is. De term ‘reality’ is immers terug te voeren tot ‘reality’.⁵²

Naast 14 percelen in Queens, koopt Matta-Clark nog 15 andere percelen in New York City en één op Staten Island. De percelen zijn zeer uiteenlopend en hebben verschillende vormen en formaten: een kleine strook grond tussen twee huizen, een gekromd of driehoekig perceel, een stuk grasperk naast het voetpad... Eén ervan heeft een oppervlakte van amper 1 vierkante meter. “They were a group of fifteen micro-parcels of land in Queens, left-over properties from an architect’s drawing. One or two of the prize ones were a foot strip down somebody’s driveway and a foot of sidewalk. And the others were curbstone and gutter space. What I basically wanted to do was to designate spaces that wouldn’t be seen and certainly not occupied.”⁵³

⁵⁰ Pamela M. Lee, *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark* (Cambridge: MIT press, 2000), 98-102.

⁵¹ Jeffrey Kastner, Sina Naiafi en Frances Richard, red., *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark’s Fake Estates* (New York: Cabinet Books, 2005), 36.

⁵² Yve-Alain Bois en Rosalind Kraus, *Formless: a user’s guide* (New York : Zone Books, 1999), 226.

⁵³ Mariabruna Fabrizi, “Gordon Matta-Clark’s ‘Reality Properties: Fake Estates’ (1973),” laatst geraadpleegd op 29 juli 2016, <http://socks-studio.com/2014/10/22/gordon-matta-clarks-reality-properties-fake-estates-1973/>.

Door de aankoop van deze plekken vestigt de kunstenaar de aandacht op vergeten, over het hoofd geziene stukken van de stad en wekt ze opnieuw tot leven. Elke plek – vaak niet toegankelijk, ‘onbruikbaar’ en zonder eigenlijke functie – werd door de kunstenaar gedocumenteerd en gerepresenteerd door middel van foto’s, plannen met de exacte afmetingen, een beschrijving van de locatie, eventueel een lijst van aangetroffen planten en de verkoopaktes. De foto’s waren site-specific, ze vertoonden zwerfvuil of gewoonweg een betonnen oppervlakte. Al deze documenten werden verzameld in een doos.⁵⁴

“As a sculptor, I have based my outlook and my work on those given things in the environment which have passed over into a neglected state. Specifically I am speaking of the city’s abandoned structures... (...)”⁵⁵ De ‘left-over’ percelen ontmaskeren in zekere zin de ambivalentie en de fouten binnen het stedelijk raster, een systeem dat pretendeert perfect te zijn. Zijn uitgangspunt is vergelijkbaar met dat van de Amerikaanse kunsthistorica Rosalind Krauss die het raster als ‘schizofreen’ diagnosticeert, als een wiskundige constructie en abstractie van de ruimte, die zich lijkt terug te trekken uit de realiteit.⁵⁶

Fake Estate is even ‘site-specific’ als tijdsgebonden. Geïnspireerd door de teloorgang van de New Yorkse vastgoedmarkt begin jaren zeventig, alludeert Matta-Clark op de mythe van de ‘American Dream’, namelijk dat er genoeg land voor iedereen is. Door de absurditeit van het bureaucratische systeem van stadsplanning bloot te leggen, formuleert hij tegelijk ook institutionele kritiek.⁵⁷ Verder worden economische implicaties als privatisering van het openbare domein aan de kaak gesteld. Maar het gaat verder dan dat: de totaal nutteloze restructuur kan desondanks een eigenaar vinden.⁵⁸ *Fake Estates* heeft als opzet het cynisme van een kapitalistisch systeem bloot te leggen dat bezit ‘tout court’ als doel nastreeft. Wat betekent eigendom indien het over iets gaat dat noch toegankelijk, noch bruikbaar, noch esthetisch is en geen functie heeft en dus alleen bezeten kan worden?⁵⁹

Het werk *Fake Estates* drijft niet alleen inhoudelijk het fetisjisme van eigendom ten top, het schrijft bovendien geschiedenis in verband met auteurschap, authenticiteit en originaliteit in

⁵⁴ Kastner, Naiafi en Richard, *Odd Lots*, 51.

⁵⁵ Gordon Matta-Clark, undated notes, GMCA, zoals vermeld in: [Judith Russi Kirshner, “The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark,” in *Gordon Matta-Clark*, red. Corinne Diserens. (Londen: Phaidon, 2011), 152.]

⁵⁶ Chris Sharp, “Jef Geys’s Art Making Ethics,” *Afterall*, nr. 27 (2011): 81.

⁵⁷ Kastner, Naiafi en Richard, *Odd Lots*, 59.

⁵⁸ Nancy Spector, “Gordon Matta-Clark. Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42,” laatst geraadpleegd op 30 juli 2016, <https://www.guggenheim.org/artwork/5210>.

⁵⁹ Fabrizio, “Gordon Matta-Clark’s ‘Reality Properties.’”

de context van het geruchtmakende kunsthistorische onderzoek dat in de jaren tachtig door het Guggenheim Museum New York werd opgestart.

Matta-Clark moest voor de verworven percelen per jaar 25 dollar belasting betalen aan de stad New York. Aangezien hij het geld hiervoor niet had schonk hij de doos met het documentatiemateriaal aan zijn vriend Norman Fisher met de opdracht om zelf te kiezen hoe hij de documentatiestukken wou samenvoegen en presenteren. In ruil daarvoor zou Fisher de belasting voor de percelen elk jaar blijven betalen. Op deze manier kon *Fake Estates* blijven voortbestaan.⁶⁰ Kort na het overlijden van Gordon Matta-Clark, stierf echter ook zijn vriend Norman Fisher. Jane Crawford kreeg als weduwe van de kunstenaar de belastingaanslagen toegestuurd, maar wist niet meer van het bestaan van het werk af, en dus betaalde ze niet. Bijgevolg werden de percelen na verloop van tijd weer door de stad ingelijfd.

In een onderzoek over *Fake Estates*, waaraan in 2005 een publicatie met de titel *Odd lots* en een gelijknamige tentoonstelling werden gekoppeld, wordt er gespeculeerd dat *Fake Estate* een onvoltooid project is. Hiervoor zijn echter geen aanwijzingen en deze veronderstelling miskent zelfs de kracht van dit vormelijk eenvoudige, bijna immateriële – maar inhoudelijk zeer rijke – werk. Al het materiaal werd uiteindelijk in 1980 teruggevonden door Jane Crawford en in 1992 brengt ze het materiaal samen in een exposeerbaar geheel: ze voegt fotomateriaal, aantekeningen van de kunstenaar, verkoopdocumenten per ‘property’ samen in een collage en kadert deze vervolgens in.⁶¹

Het Guggenheim Museum New York wilde in de jaren 1980 een collage uit de serie *Fake Estates* voor zijn collectie aankopen. Er rezen echter vragen over de authenticiteit van de ingekaderde collages, omdat Crawford – en niet Gordon Matta-Clark – deze na het overlijden van de kunstenaar zelf had samengesteld.⁶² Jane Crawford werd dus genoodzaakt om haar inbreng in het werk te legitimeren en er werd een nauwkeurig onderzoek gestart.

Het documentatiemateriaal werd door de kunstenaar zelf al één keer in de context van een tentoonstelling gepresenteerd – in 1974 in 112 Greene Street (New York). Hiervan zijn helaas geen foto’s bewaard gebleven. Zijn vrienden herinnerden zich echter dat het materiaal op één lijn tegen de muur getapet was. Matta-Clark maakte met de documenten en het fotografisch materiaal een soort collage direct op de muur. Binnen het oeuvre van de kunstenaar zijn er nog andere voorbeelden voor deze werkwijze te vinden. Het gaat om assemblages of ‘puzzle-participation pieces’, zoals het werk *Blast From the Past* van 1970-72.⁶³ Ook het feit dat

⁶⁰ Kastner, Naiafi en Richard, *Odd Lots*, 51.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Kastner, Naiafi en Richard, *Odd Lots*, 54.

⁶³ Ibidem.

Gordon Matta-Clark uitdrukkelijk aan zijn vriend Norman Fisher – bij de schenking van het werk – de instructie gaf dat hij zelf kon kiezen hoe hij het werk wilde presenteren werd door het Guggenheim team als legitiem argument beschouwd om de authenticiteit van het werk te erkennen en vervolgens het werk voor hun collectie te verwerven.

Gordon Matta-Clark registreert en bewaart. De eigen biotoop van de restruimte blijft gevrijwaard, de kunstenaar heeft geen enkele intentie om de eigenschappen van de restruimte aan te tasten. Hij laat deze voor zichzelf spreken en neemt voorzorgen zodat de percelen zouden kunnen blijven bestaan. Door het louter registreren trekt hij een heel register open van connotaties en maatschappelijke ontwikkelingen van planning en restruimte in de jaren zeventig die nog steeds actueel zijn.

2.1.2.2. Edward Ruscha: *Real Estate Opportunities*, 1970

De Amerikaanse kunstenaar Edward Ruscha (°1937) kan met zijn (anti)schilderijen met woordopschriften, collages en tekeningen gesitueerd worden binnen de popart uit de jaren 1960. Hij werkt met ongebruikelijke materialen zoals buskruit, bloed en maagzout maar hanteert de grafische esthetiek van kleurrijke reclameborden. Hiermee wijst Ruscha op de teloorgang van de taal, de clichés uit de populaire cultuur en de consumptiemaatschappij.⁶⁴ Dit kan geïllustreerd worden met zijn iconische werk uit 1968 met de titel *Hollywood*. Daarnaast is hij bekend om zijn kunstenaarsboeken met fotografische reeksen die geïnspireerd zijn door de idiosyncrasie van cultuur en leven in Los Angeles. Enkele bekende voorbeelden zijn *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Twenty-six Gasoline Stations* (1962) en *A Few Palm Trees* (1971). In de jaren zestig vindt Ed Ruscha het kunstenaarsboek opnieuw uit door af te zien van de luxe-status van het ‘artist book’ of ‘livre d’artiste’ en het medium open te stellen voor massaproductie. Hij ontwikkelt hiervoor een erg eenvoudige vorm opgebouwd uit fotoreeksen en een minimum aan tekst.⁶⁵

⁶⁴ Neal Benezra, “Ed Ruscha: Painting and Artistic License,” in *Ed Ruscha*, Neal Benezra, Kerry Brougher en Phyllis Rosenzweig. (Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2000), 156.

⁶⁵ “Real Estate Opportunities,” laatst geraadpleegd op 28 juli 2016, <http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/worksofart/real-estate-opportunities/>.

Het werk *Real Estate Opportunities* (1970) bestaat uit een reeks van 25 foto's die Ed Ruscha bundelt in een 'artist book' dat hij in eigen beheer uitgeeft (blg. IV, V, VI, VII, VIII). De titel van de reeks op de cover zegt in het kort alles over de inhoud van het boek.

Ruscha fotografeert langs de snelwegen van Los Angeles braakliggende terreinen van allerlei aard. Meestal zijn het gronden die, zoals een bord het aangeeft, te koop staan. Hij maakt zijn foto's al rijdend en de asfaltweg is dan ook een weerkerend element. De weg, bergen zand, stukken hoog gras en onkruid, bepalen de kenmerkende esthetiek van de beelden. Ondanks hun generisch karakter, zien alle terreinen er anders uit. De plaatsten zijn nietszeggend, onbestemd, zonder identiteit en zijn noch urbaan noch ruraal van karakter. De gebieden grenzen vaak aan een stuk eigendom of aan een uitgestrekte vlakte, waardoor ze als 'perifereel' beschouwd kunnen worden.⁶⁶

Deze reeks geeft een beeld van de teloorgang van de vastgoedmarkt in Los Angeles in de jaren 1960. Het werk wordt gekenmerkt door de vormeloosheid en leegte van de vastgoedmarkt. Enkele terreinen die Ruscha in beeld brengt zijn heel ruwe stukken grond die soms zelfs hellend zijn en daarom onmogelijk bebouwbaar. Hij wijst hiermee op de absurditeit van de vastgoedindustrie en de wanhopige pogingen om dergelijke 'producten' te verkopen.

Ruscha fotografeert deze plaatsen op de vooravond van hun 're-integratie' in 'het systeem'. De 'te koop' borden refereren aan de monolithische consumptielogica die elke plek absorbeert en nadien weer uitspuugt als een afvalproduct. Niets ontsnapt aan deze logica, alles kan worden verkocht.⁶⁷

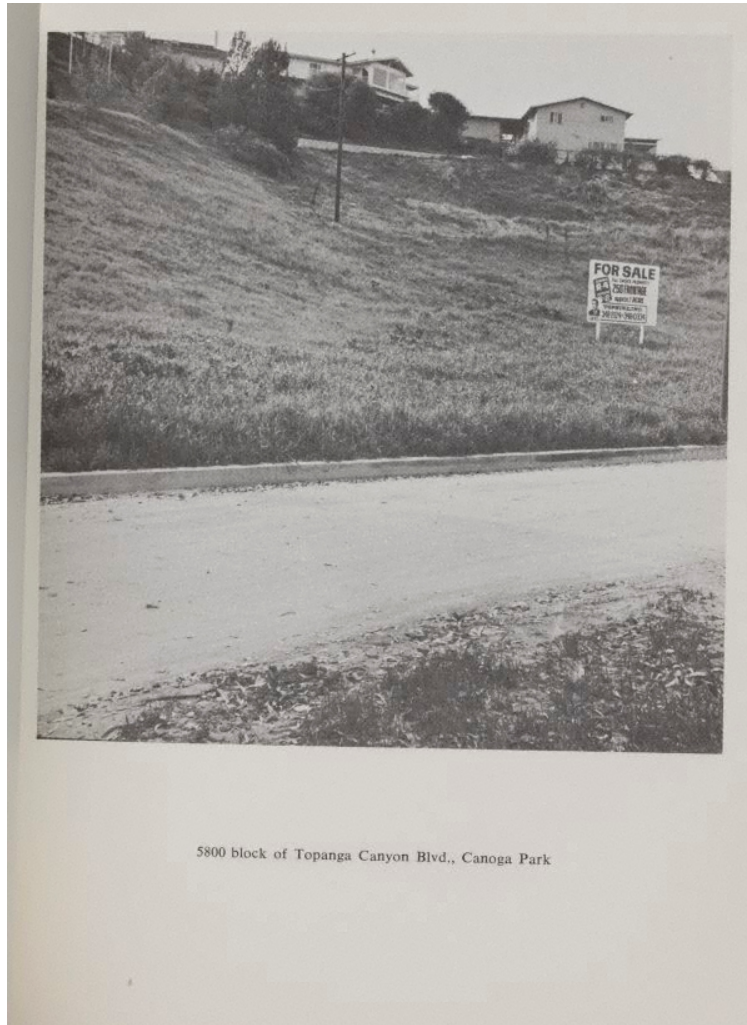
De titel suggereert het potentieel van deze percelen, het zijn 'opportunities', wachtend om verkaveld te worden. De strakheid van de beelden en het seriële karakter ondermijnen echter deze notie.⁶⁸

Ruscha geeft deze plaatsen op een zeer objectieve manier weer, in snapshot of documentaire stijl, zonder kritiek of woordelijke commentaar. De ondertitels van de afzonderlijke foto's geven dan ook enkel het adres van de plaats weer. Door het seriële formalisme en het grote aantal foto's wordt echter de absurditeit van de 'te koop' borden gesuggereerd. Daarenboven heeft de titel van het werk een ironische ondertoon en getuigt onmiskenbaar van een maatschappelijke reflectie.

⁶⁶ Jaleh Mansoor, "Ed Ruscha's One-Way Street," *OCTOBER*, winter (2005): 138.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Alexandra Schwartz, *Ed Ruscha's Los Angeles* (Cambridge: MIT Press, 2010), 143.



(afb. 2.1.2.2.) Ed Ruscha, *Real Estate Opportunities*, 1970,
publicatie, zwart-wit offset print, 17.7 x 14.0 cm.
Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016,
<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/433.2008.a-bb/>.

In dit verband is het interessant om een vergelijking te maken met de fotoreeks *Thirty-four Parking Lots* (191967). De lege parkings zijn in vogelperspectief gefotografeerd waardoor de structuur en de indeling ervan zichtbaar worden: het grid zonder zijn functie wordt bijna een abstractie. Het zijn desolate plekken in de stad of langs grote wegen die er – na de sluiting van een cinema of supermarkt – compleet verlaten bijliggen. Het worden generische plekken zonder doel of identiteit. Dit type plekken doet denken aan één van de categorieën van restruimte die Daniel Winterbottom omschrijft als ‘dual-use space’ en waarmee hij dergelijke verlaten parkeerterreinen aanduidt die na de kantooruren niet gebruikt worden. Volgens Winterbottom kunnen deze plekken potentieel wel een nieuwe invulling krijgen, een aspect dat bij Ed Ruscha niet aan bod komt.

Ed Ruscha maakt in 1961 een fotoreeks van daken in Los Angeles met de titel *Rooftops*. Hij werkte destijds voor een reclamebureau in LA en maakte de fotoreeks vanaf het dak van dat bureau in een cirkel van 360 graden. De daken liggen er eveneens verlaten bij en staan in contrast met de drukke straten beneden: het dak als restruimte, als enorme hoeveelheid ongebruikte oppervlakte van de stad die zelden een functie krijgt.⁶⁹

Ruscha interpreteert zijn fotoreeksen als een verzameling van ‘absolutely neutral material’, een verzameling van ‘ready mades’.⁷⁰ Hij beweert dat hij de onderwerpen voor zijn fotoreeksen volledig arbitrair kiest, zonder te oordelen, en zoals de kunstenaars getuigt, zijn het “just images to fill a book”.⁷¹

Na als Dan Graham en Robert Smithson en andere prominente kunstenaars uit die tijd, vestigt Ed Ruscha in de jaren 1960 de aandacht niet meer op het drukke stadscentrum, zoals de modernisten dat deden, maar op het alledaagse leven, op de periferie en de banaliteit van het verstedelijkte landschap waar de restruimte deel van uitmaakt.⁷²

⁶⁹ “Rooftop (Rooftops Series #2),” laatst geraadpleegd op 30 juli 2016, <https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/r/artist/ed-ruscha/object/rooftop-rooftops-series-2-al00236>.

⁷⁰ Steven Jacobs, “Introduction – Shreds of Boring Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday,” in *Post Ex Sub Dis: Urban Fragmentations and Constructions*, red. Bart Eeckhout, Steven Jacobs en Bart Keunen. (Rotterdam: 010 Publishers, 2002), 37.

⁷¹ Schwartz, *Ed Ruscha's Los Angeles*, 143.

⁷² Jacobs, “Introduction,” 36.

2.1.2.3. Joel Sternfeld, Walking the High Line

De Amerikaanse fotograaf Joel Sternfeld (°1944) staat bekend om zijn documentaire kleurenfoto's op groot formaat die, in de traditie van de fotograaf Walker Evans, verhalen langs de Amerikaanse wegen in beeld brengen. Zijn werk heeft een sociaal geëngageerde dimensie. Hij documenteert de gewone man in de straat en ordinaire landschappen en probeert zo de veelzijdige Amerikaanse cultuur te capteren.⁷³ In zijn werk gaat er vaak een zekere ironie en melancholie schuil. In zijn foto's maakt hij gebruik van visuele juxtaposities of hij koppelt zijn beelden aan een informatieve tekst. Een ander kenmerkend aspect van Sternfelds werk is dat de kleuren nooit willekeurig zijn. Op een gesofisticeerde manier verbinden zij de elementen en communiceren ze emotie.⁷⁴

In 2000 werd Joel Sternfeld uitgenodigd door de 'Friends of the Highline' om een fotoreeks te maken van de High Line in New York, een verhoogde goederenspoorlijn die aangelegd werd in 1930 in de West Side van Manhattan, maar die sinds 1980 niet meer in gebruik was en er al enkele jaren verlaten bijlag.⁷⁵

Eind jaren negentig werden er plannen gemaakt om het spoorwegviaduct, een onbruikbare 'dead zone' in de stad te verwijderen, af te breken zodat nadien de dure bouwgronden geëxploiteerd zouden kunnen worden. Projectontwikkelaars en vastgoedmakelaars startten een petitie op om de stad ervan te overtuigen om deze structuur met de grond gelijk te maken. Een aantal geëngageerde mensen kwam hiertegen in opstand en richtten een actiegroep op met de naam 'Friends of the High Line'. Ze wilden dat de High Line zou worden omgevormd tot een park, gebruik makend van de rijke variëteit aan vegetatie die er in de loop der jaren gegroeid was.⁷⁶

Sternfeld, die lid was van deze groep, wilde met zijn fotoreeks de aandacht richten op deze wonderlijke verborgen plek in de stad die maar weinige New Yorkers kenden: "Sometimes people look at pictures of the High Line and think I've digitally altered the picture to put this

⁷³ "Joel Sternfeld," laatst geraadpleegd op 21 juli 2016, <http://www.getty.edu/art/collection/artists/3731/joel-sternfeld-american-born-1944/>.

⁷⁴ Sina Najafi, "On the High Line," *Cabinet*, 3 (2001): n.p., laatst geraadpleegd op 22 juli 2016, <http://www.cabinetmagazine.org/issues/3/highline.php>.

⁷⁵ "History: A revitalized piece of New York City's past," laatst geraadpleegd op 22 juli 2016, <http://www.thehighline.org/about>.

⁷⁶ Ibidem.

beautiful pathway through New York City, but there is nothing digital about it,”⁷⁷ vertelt Sternfeld. “This is just a magic landscape that exists in space and time.”⁷⁸

Gedurende de vier seizoenen van het jaar bewandelt en registreert Sternfeld de verschillende stukken van de High Line. De foto's zijn telkens vanuit de zelfde hoek en hoogte genomen maar ook met hetzelfde camerastandpunt, namelijk vanuit het midden tussen de twee spoorrails in. Sternfeld geeft het door mens verlaten ‘landschap’ op een objectieve manier weer. Uit de titels van de afzonderlijke foto's zijn enkel technische details af te leiden. Bijna elke titel geeft hij het adres, de kijkrichting, het moment van de dag en de datum in het jaar weer, bijvoorbeeld: *Looking East on 30th Street on a Late September Morning, 2000*. De nauwkeurigheid van deze titels weerspiegelt het streven naar objectieve registratie en wordt benadrukt door de formele strengheid die de kunstenaar hanteert. Sternfeld capteert serene beelden van een door de mens verlaten landschap.

Nadat de spoorlijn in onbruik was geraakt, begon er zich tussen en rond de sporen een rijke vegetatie te ontwikkelen. In de loop der jaren hadden de treinen verschillende plantenzaden van over heel het continent meegebracht waardoor een enorme variëteit aan bloemen, planten en een hybride landschap was ontstaan: van rivierriet of bloemen, graan tot steeds maar groter wordende bomen. Het is een waar ‘tijdslandschap’ waar de seizoenen ervaren kunnen worden in contrast met het hermetische, verticale architectonische landschap dat het omringt.⁷⁹ In *Walking the High Line* kan het landschap – zoals in de rest van Sternfelds oeuvre – gelezen worden als een sociale en culturele indicator. Zoals veel van zijn vroeger fotografisch werk dat de invloed van de mens op de natuur registreert, tonen deze beelden juist aan hoe snel de natuur de overhand neemt wanneer de menselijke activiteit verdwijnt.⁸⁰

Sternfeld legt in heel zijn oeuvre de nadruk op de rol van het verleden en de nog steeds aanwezige menselijke sporen hiervan die af te lezen zijn in het postindustriële landschap. De High Line is eveneens een uitdrukking van wat Sternfeld een ‘degraded landscape’ zou noemen.⁸¹ Deze fotoreeks geeft een beeld van de lange geschiedenis van New York als een centraal handelscentrum, waar mensen met elkaar in contact kwamen. Deze geschiedenis is nog altijd af te lezen in de High Line, terwijl de sporen daarvan in de stad geleidelijk zijn

⁷⁷ “Frame to the World: Joel Sternfeld,” laatst geraadpleegd op 22 juli 2016, <http://fadedandblurred.com/joel-sternfeld/>.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Sternfeld, Joel. *Joel Sternfeld: Walking the high line*. Steidl: Göttingen-Ruit, 2001.

⁸⁰ “Frame to the World”.

⁸¹ Najafi, “On the High Line”.



(afb. 2.1.2.3.) Joel Sternfeld, *Ailanthus Trees, 25th Street*, 2000, digital c-print, 100,33 x 127 cm.
Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2016,
<http://www.thehighline.org/blog/2015/08/19/photo-of-the-week-walking-the-high-line-with-joel-sternfeld>.

uitgewist door de stadsontwikkeling en vastgoedmakelaars die bijvoorbeeld de oude pakhuizen tot luxe-lofts transformeren. Voor Sternfeld maakt juist de marginale status van de High Line de geschiedenis meer aanwezig en tastbaar. Dit perspectief komt alleen tot zijn recht wanneer het vanuit de periferie wordt bekeken. Het is een rijk landschap en geen generische stedelijke structuur.⁸²

In 2009 is de High Line getransformeerd tot een stadspark. Het organische, maar tegelijkertijd strakke design van het park, ontworpen door de landschapsarchitecten James Corner Field Operations en Diller Scofidio + Renfro, is geïnspireerd door het 'self-seeded' landschap. Het park is een mengeling van al aanwezige vegetatie die opgenomen werd in het landschapsontworp en van planten, grassen, struiken en bomen die gekozen werden voor hun winterhardheid, duurzaamheid, textuur en kleurvariatie, met een focus op inheemse soorten. Het is een park dat wereldwijd geprezen wordt als een model voor creatief ontworpen, sociaal levendige, ecologisch verantwoorde openbare ruimte waar ook beeldende kunst een plaats krijgt.⁸³ De 'deadzone' wordt omgedoopt tot een openbare ruimte, de restruimte wordt openbaar waarbij wordt geprobeerd om de spontane eigenschappen en het ongedwongen karakter van de vrije ruimte te vrijwaren. De organische esthetiek is helemaal ingeburgerd en het onkruid wordt deel van het design.

In 2001 gaf Joel Sternfeld het boek *Walking the Highline* uit met daarin de hele fotoreeks en begeleidende teksten. Er kan gesteld worden dat de kunstenaar, samen met de andere leden van de actiegroep, meewerkte aan de sensibilisering van de maatschappelijke maar ook esthetische appreciatie van deze 'secret garden'.⁸⁴ (blg. IX, X, XI)

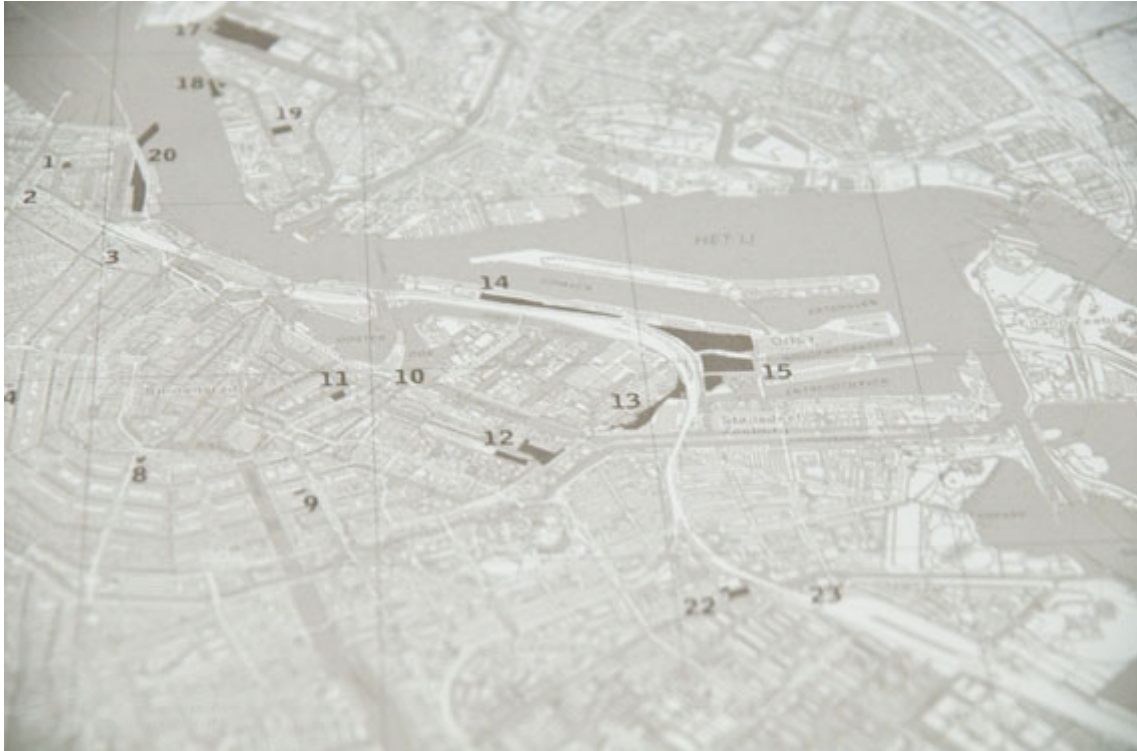
2.1.2.4. Lara Almarcegui: *Wastelands map Amsterdam, a guide to the empty sites of Amsterdam*, 1999

De Spaanse Lara Almarcegui (°1972) is als kunstenares – en 'archeoloog van het heden' – sinds midden jaren 1990 geïnteresseerd in tussenruimten, braakliggende percelen, onderaardse gangen, ruïnes en bouwwallen, ruimtes en bouwsels die, binnen de urbane

⁸² Ibidem.

⁸³ "Exceptional architecture and plant design," laatst geraadpleegd op 22 juli 2016, <http://www.thehighline.org/about>.

⁸⁴ Joel Sternfeld, *Joel Sternfeld: Walking the high line* (Steidl: Göttingen-Ruit, 2001), 55.



(afb. 2.1.2.4.) Lara Almarcegui, *Wastelands Map Amsterdam, Guide to the Empty Sites of Amsterdam*, 1999, exhibition view "We Don't Record Flowers, Said the Geographer", Center for Art and Research, Paris, 2011.

Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016,
<https://www.betonsalon.net/spip.php?article275>.

context, normaal gesproken over het hoofd worden gezien. Ze bestudeert ze, beschrijft en fotografeert ze of maakt ze toegankelijk. In haar werk belicht ze de relatie tussen architectuur, stedelijkheid en de natuur, die zich hiertegenover positioneert.⁸⁵

In de publicatie *Sloopwerken – braakliggende terreinen – volkstuinen* in 2003 uitgegeven door de Brusselse kunstruimte *Etablissement d'en face projects* bundelt ze alle werken uit haar oeuvre die in verband kunnen worden gebracht met deze drie begrippen.

In een andere publicatie *Ruïnes in Nederland XIX-XXI* (2008) breidt ze deze verkenning verder uit via gebouwen en wil ze een alternatief beeld bieden voor het romantische, 19de-eeuwse begrip 'ruïne'. Ze fotografeert verlaten panden die aan hun lot zijn overgelaten en waar de natuur de overhand heeft genomen.⁸⁶ In het werk *Rubble Mountains*, dat ze in 2013 in het Spaanse paviljoen op de biënnale van Venetië exposeerde – bestaande uit een compleet huis maar dan in de vorm van puin –, toont Almarcegui eveneens haar ambigue relatie met het gegeven architectuur.⁸⁷

Wastelands map Amsterdam, a guide to the empty sites of Amsterdam (1999) is een project dat in 1998 van start ging. Toen ze artist-in-residence was van het SMBA (Stedelijk Museum Bureau Amsterdam), een projectruimte van het Stedelijk Museum Amsterdam, onderzocht Almarcegui gedurende een jaar braakliggende terreinen in de stad. Ze legt de terreinen fotografisch vast en brengt ze in kaart.⁸⁸ Dit materiaal wordt in een museale context als een installatie getoond en bestaat uit 40 diapositieven van de braakliggende terreinen, een stadsplan met de aangeduide locaties en teksten met uitleg over de verschillende locaties. Almarcegui stelt een inventaris op van vergeten ruimtes in de stad maar laat de plekken zelf onaangeroerd. De plattegrond – maar ook het hele project – focust op het temporele, in plaats van op vaste sites die normaal gesproken op een stadsplan aangeduid worden. In de begeleidende teksten licht ze kort de geschiedenis van de locaties en de voormalige gebouwen toe.⁸⁹ (blg. XII, XIII)

De teksten eindigen met de belangrijkste vraag: wat gebeurt er in de toekomst met het braakliggende terrein? De stad verkeert in een constante flux, haar registratie is bijgevolg slechts een momentopname, zo stelt Almarcegui. Ter afronding van het project wordt een

⁸⁵ "Lara Almarcegui," laatst geraadpleegd op 15 juli 2016, <http://www.credac.fr/v2/en/lara-almarcegui-expo2013>.

⁸⁶ Sandra Spijkerman, "Beelden Buiten," *Kunstbeeld*, 9 (2010): 63-64.

⁸⁷ Octavio Zaya, "Lara Almarcegui – Digging My Way Out To Possibility," in *Lara Almarcegui*, red. Octavio Zaya. (Venetië: Biënnale van Venetië, 2013), 18.

⁸⁸ Anne Van Driel, "Birthe Leemeijer/Lara Almarcegui," *SMBA* 43 (1999): n.p., laatst geraadpleegd op 15 juli 2016, <http://www.smba.nl/en/newsletters/n-43/>.

⁸⁹ "Lara Almarcegui," laatst geraadpleegd op 18 juli 2016, <http://www.biennial.com/2004/exhibition/artists/lara-almarcegui>.

rondleiding georganiseerd waarbij de terreinen opengesteld worden voor het publiek: “Tot dan toe had ik er alleen vanaf de straat naar kunnen kijken. Meestal staat er een hek omheen. Dat moest open. Mensen moesten uitgenodigd worden om er te kunnen kijken.”⁹⁰

Wastelands map Amsterdam is enerzijds een pure registratie maar tegelijkertijd ook een interactief werk dat is opgevat als een – bijna toeristische – rondleiding die ook dient om bij het publiek een kritische houding ten opzichte van stedenbouw te wekken.⁹¹

Gelijkaardige projecten die Almarcegui realiseerde zijn *Guided Tour of Wastelands in Liverpool* in 2002, *Guide to the Wastelands of Flushing River* in Queens, New York City in 2010 en *Wastelands of the Lea Valley* rond het terrein van de Olympische Spelen te Londen in 2012.

In november 2009 werkt Lara Almarcegui ook mee aan een project van SKOR (Stichting Kunst en Openbare Ruimte, opgeheven in januari 2013) dat een onderzoek deed naar braakliggende terreinen in de Rotterdamse haven. Samen met plantkundige Remko Andeweg onderzoekt ze zeventien braakliggende terreinen in de haven van Rotterdam en legt ze fotografisch vast. Het zijn braakliggende terreinen die herbestemd zullen worden, maar door hun tijdelijke onbruik, kunnen er natuurlijke processen van verval en transitie waargenomen worden. In de toekomst, als deze terreinen ontwikkeld zijn, zal de documentatie een waardevolle herinnering zijn aan hoe de haven er in 2009 uitzag.⁹²

Met haar ‘anti-inventarisaties’ van braakliggende terreinen biedt Lara Almarcegui een nieuw perspectief op onze vastgeroeste noties van de moderne stad. Ze voegt niets toe, zij toont alleen de gaten in onze stedelijke weefsels: de afbraak, vergankelijkheid en het natuurlijke verval waarmee ze de potentie van dergelijke plekken wil aankaarten.⁹³

Almarcegui zegt in een interview: “ (...) Het meest fascinerende aan braakliggende terreinen vind ik de notie van mogelijkheden. Alles kan daar nog gebeuren, het is volkomen blanco. Desondanks zijn er wel verhalen van de stad aan af te lezen. Verhalen die niet verteld mogen worden. Op deze plekken heeft het bestuur van de stad immers geen grip. Ze passen niet in wat de stad verlangt. Het zijn verlaten plekken waar natuurlijk verval de vrije hand heeft.”⁹⁴

⁹⁰ Lara Almarcegui in Sandra Spijkerman, “Beelden Buiten,” *Kunstbeeld*, 9 (2010): 64.

⁹¹ Lara Almarcegui en Ramón Tió Bellido, *Lara Almarcegui: sloopwerken, braakliggende terreinen, volkstuinten/demolitions, terrains vague, jardins ouvrier/ demolitions, wastelands, allotment gardens* (Brussel: Etablissements d'en face projects, 2003), n.p.

⁹² “Braakliggende terreinen in de Rotterdamse Haven,” laatst geraadpleegd op 20 juli 2016, <http://classic.skor.nl/id.php/Almarcegui.html>.

⁹³ Spijkerman, “Beelden Buiten,” 63-64.

⁹⁴ Lara Almarcegui in Sandra Spijkerman, “Beelden Buiten,” *Kunstbeeld*, 9 (2010): 64.

Het werk *Wastelands map Amsterdam, a guide to the empty sites of Amsterdam* kan in verband worden gebracht met de tekst van Robert Smithson *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967) die een queeste beschrijft door het postindustriële landschap van New Jersey. Almercegui zelf geeft ook aan dat deze tekst een belangrijk ijkpunt werd voor haar eigen oeuvre: “Het was voor mij een openbaring dat zo’n tocht ook een kunstwerk kan zijn. Dat je op die manier iets met zulke mooie plekken kunt doen.”⁹⁵

De kunstenares omarmt het verval en prijst de natuur aan die zijn weg baant door de scheuren van het beton heen. Almercegui gebruikt voornamelijk de fotografie als medium om een licht te werpen op deze tussenruimtes. Daarnaast organiseert ze acties die het publiek rechtstreeks betrekken zoals bijvoorbeeld rondleidingen.

2.1.2.5. Jimmie Durham, *Nature in the City. A Diary*, 2001

Jimmie Durham (°1940) is in de VS geboren en woont sinds 1993 in Europa. Hij is schrijver, beeldhouwer, performancekunstenaar, dichter en essayist.

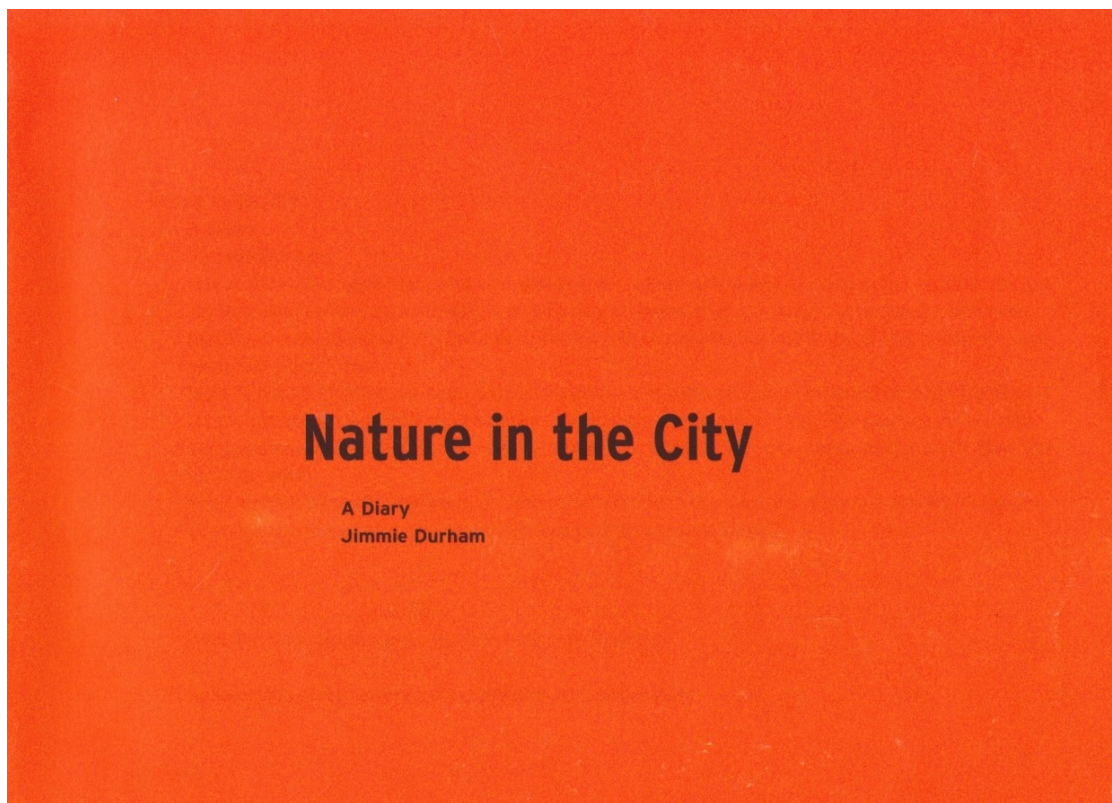
Jimmie Durham heeft een achtergrond als politiek activist voor de American Indian Movement en zetelde in de Verenigde Naties waar hij voor de rechten van de Amerikaanse indianen opkwam. Kunst en activisme liggen voor hem niet ver uit elkaar.⁹⁶ Zijn indiaanse roots en zijn politiek verleden vinden weerklank in zijn algemene benadering van de westerse beschaving en als gevolg daarvan ook in zijn kunst. Een diepe argwaan jegens de verworvenheden van onze westerse ‘beschaving’ ligt eraan ten grondslag, waarbij Durham onze vastgeroeste denkpatronen onderuithaalt, de zogenaamde verworvenheden en ‘overwinningen’ van onze westerse beschaving herpositioneert en het eurocentrisme verwerpt.⁹⁷

Architectuur en haar betekenis is een belangrijk thema binnen het oeuvre van de kunstenaar. Daarbij legt hij de link tussen het bouwen van de stad, met haar stadsmuren en torens – dus

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Jimmie Durham, “Dirk Snauwaert in conversation with Jimmie Durham,” interview door Dirk Snauwaert, in *Jimmie Durham*, Laura Mulvey en Dirk Snauwaert et al. (Londen: Phaidon, 1995), 8.

⁹⁷ Catherine Robbrechts en Petra Gunst, red., *Rond Punt. Over verkeersrotondes als context voor kunst* (Brussel: Mercatorfonds, 2007), 124.



(afb. 2.1.2.5.) Cover van dagboek van Jimmie Durham, *Nature in the City. A Diary*, 2001.

architectuur – en het ontstaan van het schrift, in de vorm van wetteksten. Het geschreven woord dat enkel in de vorm van kunst niet corrumpeert. “But writing! What an invention! What a marvelous monstrosity! When I write I know that I am drawing. (...) As an invention, writing has replaced memory with law, and therefore metaphor with ‘truth’. Writing invented history and tied us to it. All of us who write, then, or use words in any way, have the responsibility to become poets.”⁹⁸

Taal is niet alleen een weerkerend element in het beeldend werk van Jimmie Durham, de kunstenaar is doorheen de jaren ook altijd actief gebleven als dichter en essayist. Naast taalrijke publicaties van essays in verschillende tijdschriften, boeken en catalogi geeft hij ook kunstenaarsboeken uit zoals *Nature in the City. A Diary*. Dit laatste werd uitgegeven naar aanleiding van de groepstentoonstelling *4FREE*⁹⁹ in BüroFriedrich in Berlijn (2001). Het is een klein boekje (14,70 x 10,50 cm) met een fel oranje kaft en bestaat uit twintig pagina's tekst zonder afbeeldingen. (blg. XIV, XV) Na een korte inleiding volgen notities (betreffende 28 dagen) opgetekend in de tijdspanne van 14 mei 2000 tot 23 september 2001. Zeer sporadisch neemt de kunstenaar zijn dagboek ter hand en ‘registreert’ hij tijdens zijn wandelingen in de stad Berlijn kleine observaties over de natuur.

In *Nature in the City. A Diary* brengt Durham een ode aan de natuur met een kleine ‘n’: “Berlin is beautiful with luxuriant weeds [onkruid] everywhere (...)” (8 augustus 2001). Hij schenkt aandacht aan het kleine, het banale, aan het dagdagelijkse in zijn onmiddellijke omgeving, de dingen die ons niet meer opvallen, de ongedwongen schoonheid van de natuur. Hij observeert niet als een buitenstaander maar is deel van het geheel. Wat Durham verstaat onder ‘natuur in de stad’ betreft het weer, de seizoenen, voedsel en het bereiden ervan, het lichaam (in casu dat van zichzelf), dieren, planten en zelfs bacteriën.

Zijn werkmethode is associatief en zijn schrijfstijl is vrij formeel en opsommend, tussendoor wel met poëtische formuleringen.

In de inleiding op de eerste pagina van het boekje, reflecteert de kunstenaar over het medium dagboek in relatie tot de natuur en stelt hij vast dat een dagboek over natuur eigenlijk een

⁹⁸ Jimmie Durham, “Zijn teksten”, laatst geraadpleegd op 19 mei 2016, <http://www.muhka.be/jimmiedurham/nl/histexts>.

⁹⁹ De tentoonstelling *4FREE* (6/10 – 23/12/2001) werd georganiseerd door het Museum Hamburger Bahnhof in samenwerking met de Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) voor een project met de naam *City under the Sky*. Het was een omgekeerde benadering van de zelfreflexieve film van Wim Wenders *Himmel über Berlin*, een poging tot een meer down-to-earth realisme. De theoretische opzet van de groepstentoonstelling was het begrip ‘vrijheid’, dat vanuit verschillende artistieke standpunten werd benaderd. Curator: Waling Boers.

paradox is: “(...) continuity (...) made of seasons but not made of this human (in)convenience called ‘Time’.” Het ritme van de natuur staat in contrast tot onze meetbare tijd. En verder: “Cities are as stony (...) as are hills (...), but the stones are (...) ordered into buildings, streets (...) They, like us, must work.” Georganiseerde natuur staat ten dienste van onze beschaving. En wanneer we per toeval in contact komen met een ‘ongedisciplineerd’ stukje natuur in de stad, geeft dit een gevoel van opluchting en voelen we ons bevrijd. De stad als “(...) the prison built to keep nature out”.

In de inleiding van *Nature in the City. A Diary* wordt de toon dus al gezet en worden de grote vragen al aangekaart: Wat is natuur en hoe verhoudt deze zich tot cultuur? Hoe zet de mens de natuur naar zijn hand? Hij stelt evenzeer de vraag of de mens onderdeel van de natuur is of zich daarbuiten bevindt.

Tijdens zijn wandelingen neemt Durham waar dat natuur zich binnen de stad overal ontplooit. Op een site naast de rivier de Spree, maar ook ergens anders tussen treinsporen bevinden zich ‘non places’, restruimtes waar de natuur zich een weg baant en zich manifesteert. “(...) luxurious weeds everywhere (...) It is because the city has no money, and therefore cannot pay weed-cutters.” (17 mei 2001) Of eerder in het dagboek: “(...) We walked, avoiding nettles, along the water edge and saw maybe about 25 kinds of weed-plants, including red clover, burdock, rucicola, plantain, shepherd's purse, celandrine, yarrow, (all good herbs).” (14 mei 2000)

We blijven afhankelijk van de natuur en haar kosmische krachten, al is het maar op het banale niveau van het weer. De oercyclus van leven en dood lijkt in de stad verhuld, maar daarom niet minder alomtegenwoordig. Durham geeft al in de inleiding aan dat de natuur een andere tijdservaring of ontplooiing heeft: ze heeft geen geschiedenis en geen toekomst of ze heeft juist beide tegelijkertijd. Durham bezoekt een plek naast de rivier die hij een ‘non-space’ en ‘expanse’ noemt, waar voor hem zowel sciencefiction als de prehistorische tijd present zijn. “(...) the plant called horsetail, which looks left over from dinosaur times. It made a small, alien landscape in the middle of the (non-)space.”¹⁰⁰ (19 mei 2000) De non-spaces in de stad, waar geschiedenis en toekomst samenvallen, de tijd stil staat.

Een in Jimmie Durhams oeuvre weerkerend beeld dat symbool staat voor de (schijnbare) tegenstelling tussen natuur en cultuur, voor het primitieve in tegenstelling tot het

¹⁰⁰ In dit stuk uit *Nature in the City* kan een overeenkomst gezien worden met de tijdloze sfeer in de tekst *Monuments of Passaic* uit 1967 van Robert Smithson.

gecultiveerde, is de stadsmuur: “Because we have a strong cultural drive, we feel that cities are a cultural phenomenon. But (...) humans built cities instinctively - - - ‘naturally’. Cities can be ‘natural’ to humans and ‘un-natural’ (because their ‘natural’ function is to keep intrusive nature away.) in nature.” (17 mei 2001) Of: “We want the city to be about human free discourse in relative safety against nature, but the city wants to be about money and written language (including architecture, which I bet is, like God, an invention of writing).” (8 augustus 2001)

Voor het symbolische beeld van de stadsmuur vertrekt Durham vanuit het *Gilgamesj*epos. De koning, die beschreven wordt als een stier, kan alleen ‘getemd’ worden door Enkidu die dan ook voor deze opdracht door de goden geschapen werd. Er groeit een vriendschap tussen de ‘mens’ en de ‘wilde’. Ze zullen heldendaden verrichten die ze alleen samen kunnen doorstaan. In de tekst *Gilgamesh and Me* laat Durham de wilde man Enkidu aan het woord in de vorm van een fictief manuscript dat 6000 jaar geleden geschreven zou zijn. Enkidu bekijkt de natuur anders, sinds hij in aanraking is gekomen met de beschaving. De stadsmuur heeft zijn standpunt veranderd, hij voelt zich zowel wilde als geciviliseerde. “It is as though I [Enkidu] have always lived in both places, sylvan and civil; perhaps the wall has actually contributed to the unity of my duality (...).”¹⁰¹ Of, zoals later in de tekst wordt aangetoond, dat het bouwen van een strikte scheiding, de muur, enkel dient om macht te vergaren “(...) Gilgamesh the King built the city and saw that the perception that more protection was needed could insure him a place in history. He also perceived that the city needed cleaner delineation, that it needed a wall as a way of defining civilization... I agreed to come to the city because I saw that Gilgamesh’s project was nothing less than civilization, and I would be its anvil. (...)”¹⁰² Een aambeeld heeft de eigenschap geleidelijk – en dit door de dichtheid van zijn eigen materiaal – energie af te geven aan het te bewerken metaal.

Durham onmaskert de door ons gekoesterde droom van de onafhankelijkheid van de natuur als foute maatstaf voor cultuur. De natuur kan door het oprichten van een stadsmuur niet buiten de stad gehouden worden, en wat meer is: ze is het aambeeld voor de ontwikkeling van cultuur, zoals ‘restruimte’ het aambeeld kan belichamen voor de ontwikkeling van de stad.

¹⁰¹ Jimmie Durham, “Gilgamesh and me,” in *Vertrekken vanuit een normale situatie en deze herverspreiden in elkaar overlappende en meervoudige lezingen van condities uit heden en verleden*, red. Bart Cassiman en Laurie Parsons et al. (Antwerpen: Antwerpen ’93, 1993), 14.

¹⁰² Ibidem.

2.1.3. Besluit: Registratie van restruimte

De erkenning van de rijkdom van stedelijke biotopen is veel verschuldigd aan de pogingen van ecologen en zij die bezig zijn met de conservatie van de stedelijke natuur om de aandacht te vestigen op de grote complexiteit van de ‘wilde stedelijke natuur’. Daarnaast heeft ook de kunst een belangrijke bijdrage geleverd aan de opkomst van nieuwe ecologische inzichten. De appreciatie van dergelijke ‘onaantrekkelijke’ biotopen en hun toevallig esthetisch effect gaat hand in hand met de appreciatie van de esthetiek van ‘non design’.

Deze ontwikkeling werd in het bijzonder gestimuleerd door de hedendaagse fotografie en op dat vlak dan vooral het pionierswerk van Ed Ruscha. Door de manier waarop Ruscha zijn blik richt op het desolate, heeft hij ook onze blik veranderd. Het objectieve registreren en inventariseren vinden we terug bij alle kunstenaars van dit hoofdstuk. Alles begint met de ontdekking. Kunstenaars ‘vinden’ als het ware de verloren ruimte, zoals Roger Trancik in de titel van zijn boek *Finding lost space* letterlijk aangeeft.

De kritische houding beperkt zich tot de omstandigheden waardoor dergelijke residu's tot stand zijn gekomen, maar is niet gericht op de verschijningsvorm van het residu zelf. Dat onze consumptiemaatschappij zich zo ver heeft kunnen ontwikkelen dat zelfs de meest affunctionele en onbenullige – soms zelfs niet toegankelijke – stukken land TE KOOP gesteld worden en dat ons bureaucratisch systeem daar vlijtig aan meewerkt, zegt meer iets over ons fetisjisme van grondbezit dan over de eigenschappen van het stuk land zelf.

Als Gordon Matta-Clark ‘zijn’ (letterlijk) overblijfselen van het raster inventariseert, is hij niet op zoek naar de natuur in de stad, maar stuit er wel op en voegt hij soms de namen van de aangetroffen planten toe aan de beschrijving van het desbetreffend perceel. Eens de ruimte gevonden, zoemt de blik van de kunstenaars geleidelijk aan in op dat wat zich in de ruimte bevindt. Ze ontdekken een rijk (‘oer’)landschap, dat de belevenis van tijd kan veranderen (Jimmie Durham) of dat ons iets over het verleden kan vertellen zoals Joele Sternfelds ‘time based landscapes’. Het is deze buitengewoon poëtische ervaring van tijd die de kunstenaars ertoe aanzet om het residu op te zoeken.

Joel Sternfeld, Lara Almarcegui en Jimmie Durham doen dit al wandelend. Het zijn geen wandelaars die lange tochten maken door het onmetelijke landschap zoals in de Romantiek of

zoals sommige landart-kunstenaars dat nog doen. Ze wandelen door het gedruis van het stedelijke agglomeraat en berichten, brengen verslag uit, registreren, inventariseren, fotograferen en beschrijven datgene wat de gefragmenteerde en generische stad in haar vergeethoeken te bieden heeft.

De kunstenaar treedt daarbij op als getuige, grijpt niet in, 'cultiveert' niet, maar geeft door zijn eigen artistieke visie wel uiting van een kritische houding ten aanzien van bepaalde maatschappelijke ontwikkelingen omtrent de stad.

2.2. Creatie van restruimte als vrijplaats

2.2.1. De natuurlijke biotoop van de kunsten(aar). Enkele theoretische handvaten

Het fenomeen van de ‘openbare ruimte’ en het ontstaan en belang van dit begrip is een centraal thema in de stedenbouwkunde van de voorbije decennia. Idealiter is openbare ruimte van iedereen en heeft ze een bepaalde graad van openbaarheid en vrijheid. We moeten echter vaststellen dat openbare, geplande ruimtes vaak monofunctioneel en steriel zijn in plaats van in te spelen op de potentie om door de gebruiker in vrijheid ingenomen te worden. ‘De belofte van de vrije ruimte’ blijft volgens Kenny Cupers (°1978) tegenwoordig onderontwikkeld. Maar deze belofte kan paradoxaal genoeg wel worden gevonden in wat nog geen openbare ruimte is: de stedelijke ruimte die niet ontworpen is.¹⁰³

In de publicatie *Openbaarheid* geeft de architectuurhistoricus Cupers volgende definitie van restruimte: “Restruimte is nog geen openbare ruimte, het zijn delen van de stad die nog niet ontworpen zijn, geen doel hebben of veronachtzaamd zijn.”¹⁰⁴ Meer nog, volgens Cupers is restruimte een ideale vorm van openbare ruimte omdat de eigenschappen ervan voldoen aan democratische principes aangezien deze plek van niemand en iedereen is.¹⁰⁵

Hoe verhouden ‘restruimte’ en ‘openbare ruimte’ zich tegenover elkaar? Zijn deze begrippen tegenstellingen van elkaar? Overlappen ze elkaar? Hoe worden ze gepercipieerd? Wat is hun functie binnen het stedelijk weefsel? En zijn deze begrippen überhaupt van elkaar te scheiden?

Architect-stedenbouwkundige Wim Cuyvers (°1958) neemt het begrip ‘restruimte’ zelfs niet meer in de mond en vervangt deze gewoonweg door ‘publieke ruimte’.

¹⁰³ Kenny Cupers, “Beloften van een vrije ruimte,” in *Openbaarheid: Over publiek domein, planning en restruimte*, red. Catherine Robberechts. (Brussel: Vlaams Bouwmeester, 2011), 95.

¹⁰⁴ Ibidem, 95.

¹⁰⁵ Ibidem 97.

Wim Cuyvers neemt in het discours over stedelijkheid een nogal radicaal standpunt in. Hij vertrekt vanuit een wantrouwen tegenover het plannen en het bouwen en durft de vraag te stellen of dit überhaupt nog zinvol en opportuun is. Zijn idee over de stad van vandaag is gevoed door zijn onderzoek naar gekwetste steden die door oorlog talrijke littekens hebben opgelopen en waar ruïnes een alles behalve nostalgische betekenis hebben (bv. Sarajevo, Tirana, Boekarest enz.).¹⁰⁶

Cuyvers gaat voor de definitie van ‘publieke ruimte’ terug naar haar oorspronkelijke betekenis: een ruimte van ‘onmacht’ in plaats van een ruimte van ‘macht’. Publieke ruimte is “de ruimte die nog door niemand ingenomen is, die nog niemand zich toegeëigend heeft, de ruimte die door niemand economisch gemaakt is, de ruimte die nog niemand geprivatiseerd heeft, de ruimte die in geen enkel opzicht privé is, de ruimte die voor een ogenblik in de ware zin van het woord publiek is. (...) Het is de ruimte van het ‘niet-hebben’. (...) van transgressie en verspilling.”¹⁰⁷

Het mag dan ook niet verwonderen, dat Wim Cuyvers het begrip ‘restruimte’ niet gebruikt, maar in het kader van zijn onderzoek spreekt van de ‘achterkant van de publieke ruimte’. “De achterkant: het niet-functionele, ietwat afgeschermd, minstens voorzien van rugdekking, vaak grauwe – want door de designers vergeten – gedeelte van de openbare ruimte dat zich onttrekt aan de controlerende blik van voorbijgangers.”¹⁰⁸ Cuyvers vindt het begrip ‘gemeenplaats’ dan ook geschikter dan het begrip ‘publieke ruimte’. “De term ‘gemeen’ verwijst zowel naar het gemeenschappelijke en universele karakter van deze ruimtes als naar het grauwe en donkere aspect ervan.”¹⁰⁹

In een tekst, in 2007 gepubliceerd in *De Witte Raaf* met de titel *Musea voor actuele kunst, van het bordeel via de school naar Ikea* lijst hij 37 punten op die volgens hem kenmerkend zijn voor de ‘publieke ruimte’. Waaronder:

“14. Publieke ruimte is te herkennen aan het afval dat er rondslingert: in een eenduidig op winst gerichte samenleving zijn de plekken waar het afval slingert, genegeerde plekken. (...)
20. De echte overtreding vindt plaats buiten de gecontroleerde privéruimte: het kind dat vuurtje wil stoken, de eerste seksuele contacten, drugs...”

¹⁰⁶ Kristien Van den Brande, “Ondergaan van ruimte,” *Etcetera* 25, nr. 105 (2007): 70.

¹⁰⁷ Zoals vermeld in: [Van den Brande, Kristien. “Ondergaan van ruimte.” *Etcetera* 25, nr. 105 (2007): 70.]

¹⁰⁸ Van den Brande, “Ondergaan van ruimte,” 70.

¹⁰⁹ Zoals vermeld in: [Van den Brande, Kristien. “Ondergaan van ruimte.” *Etcetera* 25, nr. 105 (2007): 71.]

21. Publieke ruimte is de ruimte van de overtreding van de maatschappelijke norm(en). (...)
24. Publieke ruimte is de existentiële ruimte. (...)
26. Publieke ruimte is de ruimte waar diegenen die in nood zijn.”¹¹⁰

De tekst geeft een heldere analyse van de redenen waarom de hedendaagse kunstmusea in crisis verkeren. Hij argumenteert o.a. dat de musea in hun poging zich meer te openen, afgedreven zijn naar de ‘vrijtijds cultuur’ en de ‘publieke ruimte’ gewoonweg verkeerd hebben begrepen. De musea verwarren namelijk ‘publieke ruimte’ met ‘publiek’ en hebben juist daardoor aan publieke ruimte ingeboet. Uiteindelijk besluit Wim Cuyvers zijn uiteenzetting met de vaststelling dat actuele hedendaagse kunst bij uitstek en altijd ‘publieke ruimte’ is, omdat ze “vandoen heeft met het existentiële, het niet-gecontroleerde, het moment van ongeoorloofd en grensoverschrijdend contact.”¹¹¹

Als men de gedachtegang van Wim Cuyvers volgt en stelt dat kunst bij uitstek tot de publieke ruimte behoort, of dat kunst de publieke ruimte is, dan is het ook niet verwonderlijk dat talrijke kunstenaars zich de dag van vandaag inlaten met het creëren van ‘restruimte’, in de terminologie van Wim Cuyvers, met het creëren van ‘publieke ruimte’. In dit geval doet de kunst ‘alleen maar’ dat wat ze is.

De mentale vrijplaats - Hakim Bey

De betekenis die Wim Cuyvers geeft aan restruimte als ‘existentiële publieke ruimte’ kan als mentale ruimte geïnterpreteerd worden. Vertrekkend daarvan, is het verhelderend om stil te staan bij de anarchistische schrijver en filosoof Hakim Bey (Peter Lambom Wilson) en zijn publicatie *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (1991). Bey engageert zich in *T.A.Z.* voor sociale en politieke acties, die een tijdelijke ‘vrijruimte’ kunnen creëren, waarin de conventionele wetmatigheden van ‘het systeem’ hun macht niet meer kunnen laten gelden. Hij definieert een ‘tijdelijke autonome zone’ (TAZ) als een situatie waarin wet en orde tijdelijk en lokaal niet geldig zijn. Autoriteiten verliezen daar hun macht, waardoor nieuwe, niet voorspelbare ontmoetingen en gemeenschappelijke

¹¹⁰ Wim Cuyvers, “Musea voor actuele kunst, van het bordeel via de school naar Ikea,” *De Witte Raaf* 128 (2007): n.p., laatst geraadpleegd op 28 juli 2016, <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3206>.

¹¹¹ Ibidem, n.p.

ervaringen mogelijk worden. Terwijl de staat op vaste structuren moet bouwen, kunnen ‘tijdelijke autonome zones’ snel ruimte creëren, waarin andere of toekomstige maatschappelijke vormen bedacht of (vooruit) geleefd kunnen worden.¹¹² Hakim Bey presenteert in *T.A.Z.* een conglomeraat van ideeën van de situationisten (absolute flexibiliteit), anekdoten, surrealistische eisen, artistieke concepten, mystiek en anarchisme. Sleutelbegrippen daarbij zijn ‘poëtisch terrorisme’, ‘chaos’, ‘anarchie’, ‘het magische’, ‘genot’ en ‘netwerk’.¹¹³ De door hem aangehaalde voorbeelden uit de geschiedenis en filosofie suggereren dat de beste manier om een niet hiërarchisch systeem van sociale relaties te ontwikkelen eruit bestaat om zich op het tegenwoordige, op het heden te concentreren en het eigen bewustzijn van de opgelegde controlerende mechanismen te bevrijden. De ideeën van Bey worden geïllustreerd door diverse acties als de eerste Love parade, de kraakbeweging, de ‘Reclaim the Streets’-beweging, de communicatie guerrilla’s.¹¹⁴ (Men zou de protest- en actiebeweging van de ‘Indignados’ sinds 2011 aan deze lijst kunnen toevoegen.) Cruciaal hierbij is dat deze politieke acties zonder geweld, maar wel met guerrillatactieken gerealiseerd dienen te worden. Het doel is niet de heersende macht van de staat te breken door een onmiddellijke confrontatie maar door deze te marginaliseren en zo te verhinderen dat vervreemde en onvrije condities permanent en overal aanwezig zijn door het uitoefenen van gezag.¹¹⁵

Als socioloog hamert Hakim Bey erop dat gemeenschap gebaseerd is op een fysieke realiteit en niet op communicatiemiddelen. Zo is ook de ‘tijdelijke autonome zone’ altijd een tijdelijke, maar weliswaar fysieke plaats.¹¹⁶

Hoe verhouden zich Hakim Bey’s ideeën tot het feit dat ‘restruimte’ als vrijplaats kan ervaren worden? Is ‘restruimte’ niet bij uitstek een tijdelijke autonome zone?

De vraagstelling over het gegeven van een vrijplaats die wordt belichaamd door ‘restruimte’, kan in verband worden gebracht met het politieke omwille van het ontbreken van machtsstructuren.

¹¹² Hakim Bey, *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (New York: Autonomedia, 2004), hoofdstuk 3, laatst geraadpleegd op 1 augustus 2016, http://hermetic.com/bey/taz_cont.html.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Hakim Bey, “sufi-anarchist author,” interview door Peter Lamborn Wilson, laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=i3cL1zAQry4>.

Op dit soort plaatsen waar de sporen van de beschaving nog enkel als schaduw aanwezig zijn, grijpt de natuur zijn kans om zich te vestigen. Restruimte is bij uitstek de habitat van onkruid, dat op verlaten industriële sites, vergeten plaatsen of kleine plekkjes groeit. De Amerikaanse socioloog John Lofland (° 1936) introduceert in deze context zelfs het begrip ‘public nature’.¹¹⁷ Hebben we op deze plekken dan te maken met een stuk natuur dat nog ‘ongerept’ en ‘puur’ kan worden genoemd?

In het *Groot Woordenboek der Nederlandse taal* van Van Dale uit 1999 wordt ‘onkruid’ beschreven als een “nutteloos, schadelijk geacht kruid”.¹¹⁸ ‘Onkruidverdelger’ en het spreekwoord ‘onkruid vergaat niet’ spreken in deze context boekdelen. Niet alleen op taalkundig vlak in het Nederlands maar ook in andere talen zoals het Frans ‘mauvaise herbe’ of in het Duits, ‘Unkraut’ krijgt deze categorie planten een negatieve connotatie.

Onkruid, het ‘uitschot’ van de plantenwereld, de plantensoort die zich helemaal onderaan de sociale ladder bevindt, vormt in de hedendaagse kunst een belangrijk element, in het bijzonder als het gaat om de versmelting van natuur en cultuur en, in het verlengde daarvan, om de context van ‘restruimte’. De kunstenaars hebben appreciatie voor het kleine, het nietige, het onopgemerkte en het toevallige binnen de georganiseerde grootstad. Onkruid dat zich niet aan de regels houdt – zoals planten binnen aangelegde perken en parken dat wel horen te doen – veroorzaakt chaos in de structuur. De mens die hierdoor uit zijn comfortzone wordt getrokken, probeert het sterke onkruid te bestrijden, maar tevergeefs.

Vandaag zijn we ver verwijderd van het oorspronkelijke educatieve en sociale project uit de 19de eeuw dat uitgedragen werd bij het aanleggen van parken als het Central Park in New York door Frederick Law Olmsted (1822-1903).¹¹⁹ Nu bestuderen we niet zozeer het aangelegde park in de stad, dan wel het door onkruid versierde voetpad voor onze eigen huisdeur. En dit doen niet alleen kunstenaars, maar ook wetenschappers van uiteenlopende disciplines. Zo ook de wetenschappers van de stedelijke ecologie – een interdisciplinair deelgebied van de biologie – die de specifieke eigenschappen van braakland onderzoeken. Hoe worden deze specifieke eigenschappen geïncorporeerd in alternatieve opvattingen over

¹¹⁷ Riet Steel et al., *Reading Urban Cracks. Practices of Artists and Community Workers* (Gent: School of Arts & Faculty of Education, Health and Social Work of the University College Ghent, 2012), 25.

¹¹⁸ *Groot woordenboek der Nederlandse taal* – Van Dale, 13e ed., s.v. “onkruid.”

¹¹⁹ MacDonald, *The Garden in the Machine*, 225.

het stedelijke landschap en hoe ontstaat er een nieuwe synthese tussen natuur en cultuur in de hedendaagse stad?

Matthew Gandy geeft in zijn al eerder aangehaalde essay *Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands* (2013) een samenvattende wetenschapsgeschiedenis omtrent het onderzoek naar onkruid in de stedelijke context.

Al op het einde van de 17de eeuw publiceert de bioloog Pitton Tournefort een verhandeling over de planten en hun omgeving in Parijs met focus op die soorten die medicinale eigenschappen hebben. Gebruik makend van een classificatiesysteem – een voorloper van het *Systema Naturae* (1735) van Carl von Linné – registreert Tournefort minutieus alle planten die hij in Parijs kan vinden, refererend aan meer dan zestig ander botanische onderzoeken om zo een dynamisch beeld van de wetenschappelijke kennis van zijn tijd te schetsen.¹²⁰

Tijdens de 19de eeuw is er een toenemende wetenschappelijke aandacht voor de niet uitwisselbare en specifieke eigenschappen van stedelijke natuur, waarbij o.a. muren en ruïnes op hun botanische karakteristieken onderzocht werden. Als voorbeeld kan hier Richard Deakins *The Flora of the Colosseum* (1855) vermeld worden. Hij telde ongeveer 420 verschillende species die op het 2000-jarige gebouw groeiden. Enkele daarvan waren zo zeldzaam in Europa dat er vermoed werd dat ze via de pels van dieren die voor de gladiatoren uit Noord-Afrika naar Rome werden geïmporteerd, in Rome beland zijn.¹²¹

Alweer in Parijs is het de botanist Eduard Bonnet die in zijn *Petite Flore Parisienne* (1883) de Parijzenaren aanspoort om te genieten van de ‘spontane vegetatie’ in de stad. Indezelfde stad leefde Paul Jovet, die binnen de biologie als eerste wetenschapper beschouwd wordt die zijn onderzoeksveld volledig naar de spontane flora van een stad verlegde. Hij stelt dat stedelijke vegetatie de bijzondere eigenschap heeft een mengeling te zijn van planten van over de hele wereld, die niet alleen met de inheemse soorten concurreren maar zich ook in permanente beweging, d.w.z. verandering bevinden door de menselijke activiteit in de stad. Zijn studies in de jaren 1930 en -40 omtrent braakliggende stedelijke terreinen hebben een grote invloed op alle na hem komende botanisten die hun onderzoek op dit onderwerp toespitsen, zoals Herbert Sukopp (onderzoek naar de flora op de Pfaueninsel in Berlijn in 1966) of recenter Jens Lachmund (*Greening Berlin* uit 2013).¹²²

¹²⁰ Matthew Gandy, “Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands,” *Annals of the Association of American Geographers* 103, nr. 6 (2013): 1303.

¹²¹ Ibidem, 1303.

¹²² Ibidem, 1303.

Het idee van een cultureel landschap als een eenduidig herkenbare en regio-specifieke eenheid kan vandaag niet langer standhouden.

Volgens Gandy hebben al deze onderzoeken – methodologisch en ideologisch – de studie van natuur en landschap onherroepelijk veranderd. Deze marginale ruimtes worden vandaag erkend als ‘ecologische infrastructuren’ van de stad, die een belangrijke rol spelen bij haar bescherming tegen bijvoorbeeld overstroming of oververhitting of die voor waterzuivering en dergelijke zorgen.

Het is een ontegensprekelijk feit dat in het stedelijke ‘wasteland’ in de 21ste eeuw de biodiversiteit vaak groter is dan in het hinterland van de stad. Men spreekt van ‘ecologisch refugium’ of ‘eilanden van biodiversiteit’.¹²³

De kunstwerken die in dit hoofdstuk worden besproken creëren ruimte die de condities van restruimte nabootsen om een maximale biologische diversiteit te bereiken. Het is een poëtisch beeld waarin de mens zich kan spiegelen en waarin het onkruid symbool staat voor het doorbreken van het stedelijk raster.

¹²³ Ibidem, 1305.

2.2.2. Casussen: Creatie van restruimte als vrijplaats

2.2.2.1. Hans Haacke: *Bowery Seeds*, 1970 en *Niemandland*, 1973/74

In 1968 stelt Hans Haacke (°1936) in het kader van de heraanleg van het Fort Greene Park in Brooklyn en in samenwerking met verschillende architecten voor om een gedeelte van het park ongecultiveerd te laten. Het voorstel met de titel *Topographic Contour Project* (blg. XVI) is in een plantekening gegoten en bestaat uit twee gordels, twee topografische contouren van ongeveer drie meter breed, en verspreid over het hele terrein. Deze strook moest ongecultiveerd blijven.¹²⁴ Dit voorstel werd toen niet uitgevoerd, maar de kunstenaar paste het principe twee jaar later alsnog toe in zijn werk *Bowery Seeds*, 1970 in New York City.¹²⁵ Hiervoor bedekt Haacke het dak van zijn studio (95 East Houston Street in New York) met een hoopje vruchtbare aarde met de bedoeling er fysische en biologische processen van verandering, vernieuwing en verval hun gang te laten gaan – ‘soil and culture’ – en geduldig wachtend ‘airborn seeds’ te ontvangen die na verloop van tijd op het stukje aarde beginnen te groeien.¹²⁶ Kunnen we de daken van onze steden eigenlijk ook niet als restruimte (‘restoppervlakte’) classificeren? In elk geval hebben ze met restruimtes veel eigenschappen gemeen: ze zijn niet toegankelijk, niet in gebruik, een ‘bijproduct’ van architectuur en onproductief.

Eén jaar eerder dan *Bowery Seeds*, laat de kunstenaar een berg aarde uitstorten in de binnenruimte van White Museum of Art in New York en geeft het werk de titel *Grass Grows*. Hij wil de aandacht van het publiek vestigen op een, schijnbaar, banaal gegeven, namelijk het groeien van gras, iets wat we als vanzelfsprekend beschouwen en waar we niet bij stil staan. Dit werk maakt ons als het ware tastbaar bewust van een allergewoonste gebeurtenis.¹²⁷

Er is echter meer. Beide werken, *Bowery Seeds* en *Growing Grass*, representeren niets behalve zichzelf, het zijn in zich autonome, willekeurige realiteiten, waar de natuur en het verhaal met elkaar een relatie aangaan. De aarde op het dak kan maar ontvangen wat er

¹²⁴ Ethan Swan, “Ends of the Earth: Land Art to 1974, Los Angeles,” laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016, <http://www.newmuseum.org/blog/view/ends-of-the-earth-land-art-to-1974-los-angeles>.

¹²⁵ Manja van Herpen, “Ecologische kunst: exploitatie van ecologische processen als kunstuiting” (doct. diss., Universiteit van Heerlen, 2005), 123.

¹²⁶ Caroline A. Jones, *Hans Haacke 1967* (Massachusetts: MIT Press, 2011), 20.

¹²⁷ Sue Spaid, *Ecovention: current art to transform ecologies* (Cincinnati: The Contemporary Arts Center, 2002), 8.



(afb. 2.2.2.1.) Hans Haacke, *Bowery seeds*, 1970.
Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2016,
https://slought.org/resources/hans_haacke_on_site_specificity.

toevallig langs komt vliegen. Het gras in de galerie moet zich aanpassen aan de klimatologische condities van de ruimte. Deze verhouding met de omgeving volgt een proces dat ver verwijderd is van de wetmatigheden van het ‘instituut’ dat het werk herbergt. De bezoeker kan de variabelen die het kiemen beïnvloeden niet identificeren en op die manier ontstaat er een verbinding tussen iets als ‘botanisch toeval’ en het systeem van de kunst.¹²⁸ *Growing Grass* vloeit als het ware voort uit Haackes *manifesto* van 1965 waarin hij pleit voor een kunst die instabiel is en onderhevig aan haar omgeving (temperatuur, zwaartekracht), die de toeschouwer de tijd laten ervaren en die van gedaante verandert.¹²⁹

De drie bovenvermelde werken kunnen belicht worden vanuit het standpunt van restruimte. In deze werken zijn veel, voor restruimte typerende eigenschappen terug te vinden, maar het zijn vooral de autonomie en de politiek maatschappelijke betekenis die voor Haacke belangrijk zijn.

Hans Haacke werkt al vijf decennia aan een oeuvre dat de sociale, politieke en economische fundamenteën van de kunstwereld scherp en kritisch ondervraagt. In veel van zijn werken onthult hij de verborgen agenda’s van de grote sponsors en mecenasen van de kunst – van Cartier tot David Koch. Wellicht zijn meest iconische werk is *Germania*, zijn installatie in het Duitse paviljoen in Venetië in 1993, waar hij – door de vloer van het gebouw open te breken – de bezoeker op het naziverleden van zijn geboorteland wijst. Hoewel Haacke in het algemeen als conceptuele kunstenaar beschouwd wordt, omschrijft hij zijn oeuvre zelf liever als ‘intellectuele provocaties’.¹³⁰

De tekst bij zijn kunstproject *Niemandersland* (1973/74), kan zeker als intellectuele provocatie worden bestempeld. Hij leest bijna als een manifest. Hij handelt over een voorstel voor een kunstwerk in de publieke ruimte. Een langwerpig stuk grond achter het Ministerie van Onderwijs en Wetenschap en het Ministerie van Justitie in Bonn-Bad Godesberg moet eerst volledig gebetonneerd worden en daarna wordt er een cirkel van ongeveer 25 meter doorsnede op gemarkeerd.

¹²⁸ Pilar Bonet, “Astonishment... Hans Haacke in Martorell,” laatst geraadpleegd op 28 juli 2016, <http://www.a-desk.org/highlights/Astonishment-Hans-Haacke-in.html>.

¹²⁹ Chris Fremantle, “Radical Nature at the Barbican,” laatst geraadpleegd op 28 juli 2016, <https://chris.fremantle.org/tag/haacke/>.

¹³⁰ Benjamin H.D. Buchloh, “Hans Haacke: From Factographic Sculpture to Counter-Monument,” in *Hans Haacke. For Real. Works 1959-2006*, red. Matthias Flüge en Robert Fleck. (Düsseldorf: Richter Verlag, 2006), 52-55.

Vertrekkend vanuit het middelpunt van de cirkel, wordt op dit vlak met een transportband zoveel aarde opgehoopt tot ze de omtrek van de gemarkeerde cirkel raakt.

Dit gebied wordt het ‘Niemandslân’, niet alleen in metaforische zin, maar ook in de letterlijke betekenis van het woord: ‘het land is van niemand’. De Duitse staat ondertekent met de kunstenaar een contract dat dit territorium niet meer onder de autoriteit van de Duitse staat valt en dat niemand de toegang geweigerd wordt. Hans Haacke zelf legt tevens in dit contract vast dat ook hij geen enkel interventie zal uitvoeren.¹³¹

“(…) Das Areal darf in keinsten Weise im Auftrag oder auf Anregung des Anrainers hin kultiviert oder gesäubert werden. Der natürliche Prozess soll ungehindert seinen Lauf nehmen. Wenn die Erdhäufung beendet ist, wird dem markierten Territorium der Status einer völkerrechtlich unabhängigen Enklave verliehen, in der kein Staat Hoheitsrechte besitzt und die Gesetze keines Staates gelten.”¹³² Een absolute vrijplaats dus, waarvan niemand eigenaar is en waardoor ook niemand gezag erover kan uitoefenen.

Het contract moest naast de berg aarde, de enclave, uitgehangen worden, en de briefwisseling tussen de kunstenaar en de overheden rond de realisatie van het project moest in een culturele instelling voor het publiek gepresenteerd worden.

Dit werk wordt echter niet gerealiseerd.

Niemandslân sluit perfect aan bij het idee dat restruimte als vrijruimte opgevat kan worden, die niet corrupteerbaar is omdat ze niet toegankelijk is en die haar potentie juist kan ontplooiën omwille van haar onaantastbaarheid. Dat dit werk niet werd gerealiseerd geeft aan dat de creatie van een kunstwerk met een politieke dimensie waarbij het loslaten van machtsstructuren centraal staat, de vinger op de kwetsbaarheid van onze maatschappelijke structuren legt.

In de context van restruimte kan ook nog het werk *Encounter in the death strip* (1990) van Hans Haacke (blg. XVII) vermeld worden, bestaande uit een kleurenprint waarop links en rechts een konijn te zien is. Met de nodige dosis humor, verwijst Haacke hier naar de ontmoeting van twee politiek vijandige systemen. Het is een momentopname. Bij dit werk gaat het wel niet over creatie van restruimte, maar eerder over de registratie ervan. Der ‘Todesstreifen’ was de landstrook tussen de grensmuur aan de kant van West-Berlijn en de muur aan de kant van Oost-Berlijn. Deze strook herbergde verschillende infrastructuur voor

¹³¹ Hans Haacke, “Niemandslân,” in *Hans Haacke. For Real. Works 1959-2006*, red. Matthias Flüge en Robert Fleck. (Düsseldorf: Richter Verlag, 2006), 282-283.

¹³² Haacke, “Niemandslân,” 282.

bewaking zoals wachttorens, een lichtpad, een loopbrug voor waakhonden enz. Na afbraak van de Berlijnse muur in 1989 werd deze strook een litteken in de stad, de ‘Todesstreifen’ was ‘Niemandland’ bij uitstek, waar de natuur ongehinderd haar gang kon gaan en het onkruid zich ten volle kon ontplooien. Zelfs de konijnen uit Oost en West kunnen elkaar daar ‘vrij’ ontmoeten.¹³³ Het is dan ook geen toeval, dat kunstenaars zoals Lois Weinberger, Jimmie Durham of de wetenschapper Matthew Gandy na de val van de muur in Berlijn werken en hun blik specifiek op restruimte richten.¹³⁴

2.2.2.2. Lois Weinberger: *Burning and Walking / Brennen und Gehen* (1992/93)

In het oeuvre van Lois Weinberger (°1947) is er niet alleen geen greintje natuurromantiek te bespeuren, maar waarschuwt hij – als ‘Poetischen Feldarbeiter’¹³⁵ [poëtische veldarbeider] – ons zelfs voor de liefde voor de natuur, die ons fataal zou kunnen worden: “Die Natur zu lieben würde in letzter Konsequenz das Verschwinden des Menschen bedeuten.” En het vermoeden dat de brandnetel op ons graf zal groeien voedt onze toorn tegenover het onkruid: “Den Zorn gegen Nabelmiere und Brennessel nährt die Ahnung / dass diese auf unseren Gräbern stehen werden.”¹³⁶

Weinbergers oeuvre is doordrongen van een politiek-maatschappelijk engagement, ingegeven door het geloof dat nieuw geïnitieerde processen nieuwe structuren kunnen scheppen die tot een nieuw biologisch en sociaal evenwicht en waardemodel kunnen leiden. Zijn taak als kunstenaar beperkt zich tot het scheppen van een ideale (d.w.z. zo min mogelijk gemanipuleerde) uitgangspositie om natuurlijke processen te stimuleren. Als kunstenaar kiest hij ervoor om niet ‘drastisch’ in het verloop van die processen in te grijpen.¹³⁷ De ‘tuinen’ of ‘gebieden’ van Lois Weinberger groeien dan ook op deze wijze. De mens trekt zich terug om

¹³³ Rachel Kushner, “Grass Roots,” laatst geraadpleegd op 29 juli 2016, <http://artforum.com/diary/id=10454>.

¹³⁴ “Berliner Pflanzen,” laatst geraadpleegd op 29 juli 2016, http://archive.is/20140728120743/http://www.rbb-online.de/doku/b/berliner_pflanzen.html#selection-1237.79-1237.309.

¹³⁵ Lois Weinberger, in *Lois & Franziska Weinberger*, red. Andreas Bauer en Stephan Berg. (Hannover: Kunstverein Hannover, 2003), 72.

¹³⁶ Lois Weinberger, interview door Jessica Ullrich en Bergit Arrends, in *Lois Weinberger*, red. Franziska Weinberger. (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), 64.

¹³⁷ Stephan Berg, “Die Permanenz der Veränderung,” in *Lois & Franziska Weinberger*, red. Andreas Bauer en Stephan Berg. (Hannover: Kunstverein Hannover, 2003), 75.



(afb. 2.2.2.2.) Lois Weinberger, *Brennen und Gehen / Burning and Walking*, Salzburg, 1993, opengebroke asfalt met pionierplanten, 8 x 8 m.
Herkomst afbeelding: Franziska Weinberger, red., *Lois Weinberger* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), 158.

van op afstand naar de natuur te kijken en zo inzicht te vergaren: alles is in beweging en elk antwoord roept een nieuwe vraag op.¹³⁸

Weinberger begint in 1988 aan de Oude Donau, in de periferie van Wenen, een *Gebiet* [gebied] aan te leggen. In dit *Gebiet* zal hij de volgende elf jaar werken. Het dient als onderzoeksveld, later als archief, het dient ter verwerving van kennis, provoceert nieuwe inzichten en laat de kunstenaar toe om zijn artistieke strategieën verder te ontwikkelen en uit te diepen. De planten van het *Gebiet*, zijn ‘tuin’, zijn gecultiveerde zaden of ruderaal planten die Weinberger tijdens en na de val van het communisme verzamelde in Centraal- en Oost-Europa.¹³⁹ Hij zaait in zijn *Gebiet* duizenden van deze verzamelde gewassen met een ‘precieze achteloosheid’, zonder didactisch doel, omdat hij als ‘tuinier’ het *Gebiet* zo weinig mogelijk wil manipuleren in zijn natuurlijk groeiproces en de groeikrachten van de verzamelde planten tot volle ontplooiing wil laten komen. Het *Gebiet* ‘verwildert’ zienderogen en verwordt tot een wonderbare plek, tot het in 1999 verkocht en ‘gebulldoerd’ wordt. Ondanks zijn vernietiging blijft deze ‘tuin’ een onuitputtelijke bron voor Weinbergers oeuvre, maar dan in de vorm van een nauwkeurig aangelegd fotografisch en digitaal archief, weliswaar zonder label of rationeel taxonomisch classificatiesysteem, waarbij de kunstenaar de talrijke planten voor verscheidene kunstprojecten ter beschikking houdt.¹⁴⁰ (blg. XVIII)

In 1992/93 realiseert Weinberger in het nette centrum van de Oostenrijkse barokstad Salzburg, op de Anton-Neumayr-Platz, *Burning and Walking / Brennen und Gehen*. Dit in het kader van een tentoonstelling georganiseerd door Szene Salzburg, tijdens de prestigieuze Salzburger Sommerfestspiele. Een stuk asfalt wordt opgebroken (8 x 6 meter) en het ‘gebied’ wordt omheind met een metalen raster uit betonstaal. Tussen de opgebroken stukken asfalt plant Weinberger verschillende pionierplanten [Duits: Spontanvegetationen]. Pioniersplanten, zoals het woord het zelf zegt, zijn vegetatie die spontaan en als eerste uit onbewerkte grond tevoorschijn komt. In zijn project wordt deze vegetatie, eens ze door Weinberger geïnitieerd is, met rust gelaten zodat ze haar eigen gang kan gaan. Een paar weken later, na afloop van de tentoonstelling, werd het werk vernietigd, het ‘gat’ in de straat dicht gemaakt en terug geasfalteerd.¹⁴¹

¹³⁸ Ulrike Lindmayr, in *Lois & Franziska Weinberger*, red. Beatrijs Eemans. (Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2005) 61.

¹³⁹ Cornelia Barth en Jutta Bunes, red., *Documenta X: short guide* (Ostfildern: Catz, 1997), 244.

¹⁴⁰ Tom Trevor, “Three Ecologies,” in *Lois Weinberger*, red. Franziska Weinberger. (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), 220.

¹⁴¹ Trevor, “Secondary Nature,” 19-22.

Omwille van de inherente eigenschappen van pioniersplanten zou het eigenlijk niet nodig zijn dat de kunstenaar ze zelf plant: de planten zouden na verloop van tijd vanzelf uit de grond schieten. Beplanting met pionierssoorten – eigenlijk een contradictie – wordt dan ook alleen maar door de kunstenaar ondernomen, indien de voorbereidingstijd voor een kunstwerk of de duur van een tentoonstelling zo kort is dat de planten niet uit zichzelf te voorschijn kunnen komen.¹⁴²

Zoals Franziska Lettner, de partner en soms co-auteur van Lois Weinberger, uiteenzet, handelt *Burning and Walking / Brennen und Gehen* over een plek die blootgesteld wordt aan haar eigen, in zichzelf aanwezige energie. Er wordt dus – door het openbreken van het asfalt – een chaos gecreëerd en een energieveld vrijgelegd, die plaats maken voor een stabiel botanisch systeem.¹⁴³

De titel van het werk *Burning and Walking / Brennen und Gehen* verwijst naar de prikkelende en kruipende planten die in het afgebakende en opengebroken stuk voetpad groeien, zoals urtica [brandnetel = branden] en de giftige plant chenopodium [gifsumak of ganzenvoet = gaan].¹⁴⁴145 “‘Brennen’ als anarchische Dynamik und ‘Gehen’ als menschliche Eigenschaft – ich beschäftige mich mit einer Pflanze / ich lade sie auf – wie auch immer – zu einem respektablen Gegenüber.”¹⁴⁶ En zoals Lois Weinberger nog uitvoeriger uiteenzet, gaat het bij de titel van het werk ook om een woordspel, dat associatief en/of letterlijk namen en begrippen met nieuwe betekenis wil opladen. ‘Gaan’ van ganzenvoet refereert aan de mogelijke verre verspreiding van de plant; het ‘branden’ van de brandnetel wordt als deconstructie en tegelijkertijd als mogelijke vernieuwing geïnterpreteerd. Bovendien stelt de begripscombinatie van ‘Brennen’ en ‘Gehen’ als poëtisch beeld – waarbij binnen deze dynamiek het ene invloed heeft op het andere en omgekeerd – de kunstenaar in staat om op een speelse manier de planten vanuit een ander standpunt te benaderen, een ander poëtisch niveau van betekenis te verkrijgen.¹⁴⁷

De ondertitel *Ruderal Einfriedung*¹⁴⁸ [ruderaal gebied binnen een omheining] is een begrip dat Weinberger herhaaldelijk voor verschillende werken gebruikt, waarmee hij een hiaat in de urbane of rurale ruimte, een begrensde gebied aanduidt, waarin er groeit wat er groeien kan.¹⁴⁹

¹⁴² Franziska Weinberger, e-mail aan de auteur, 24 april 2014.

¹⁴³ Lettner, “Brennen und Gehen”

¹⁴⁴ Franziska Lettner, “Brennen und Gehen,” laatst geraadpleegd op 7 mei 2016, http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=smak3446.

¹⁴⁵ Interview Lois Weinberger, 65.

¹⁴⁶ Ibidem, 65.

¹⁴⁷ Lois Weinberger, e-mail aan de auteur, 10 mei 2014.

¹⁴⁸ Deze ondertitel wordt als beeldtitel gebruikt op de website van de kunstenaar.

Het werk *Schnitte / Cut* uit 1999, gerealiseerd in de openbare ruimte voor de universiteit Innsbruck, toont sterke verwantschap met *Brennen und Gehen*. Het betreft een ‘insnede’ van 100 meter lang, in noord-zuid richting, dwars door een met kasseien geplaveid plein. De diagonaal is exact gesneden en heeft een breedte van 12 cm en een diepte van 10 cm. Het plein wordt door deze ingreep als het ware in twee gesneden, waardoor de verhoudingen tussen de omliggende gebouwen en de circulatie op het plein ‘verstoord’ worden. In de zo tot stand gekomen kloof plaatst Weinberger kleihoudende aarde uit Tirol, de geboortestreek van de kunstenaar en in deze grond plant hij verscheidene bijzonder sterke grassoorten.¹⁵⁰ De bijna minimalistische strakheid en scherpte van *Schnitte / Cut*, die door de kunstenaar gecreëerde, onverbiddelijk begrensde ‘vrije ruimte’, wordt daarna ‘aan zijn lot’ overgelaten. Ook bij dit werk beperkt de ingreep van de kunstenaar zich enkel tot het creëren van condities waarin natuurlijke processen in de stedelijke ruimte gestimuleerd worden.¹⁵¹ In vergelijking met *Brennen und Gehen* valt hier de strakheid van het ‘hiaat’ op, de begrenzing of omheining van de ‘artificiële’ ingreep wordt benadrukt. Ook hier verbreekt het werk de ‘orde’¹⁵², de orde van de publieke ruimte en introduceert niet alleen de notie van instabiliteit maar ook de permanentie van een potentieel voor verandering.¹⁵³

Dezelfde werkwijze – het creëren van een hiaat door het openbreken van het asfalt – vinden we evenzeer terug in Weinbergers voorstel voor een kunstopdracht in de publieke ruimte voor de Losssebergplatz in Karow-Nord, Berlijn. Het ontwerp dateert uit 1999 en werd in opdracht gegeven door de stad Berlijn (blg. XIX). De rotonde wordt eerst geasfalteerd, daarna opgebroken, zodat zich in dit door randstenen begrensde gebied een vegetatie kan ontwikkelen. Het blijft bij een voorstel, het ontwerp wordt niet uitgevoerd.

De tekening *Highway Garden / Autobahngarten* uit 2000 (blg. XX) vormt een humoristische variant op dit werk. De geasfalteerde autosnelweg is opgebroken, er is een groot gat ontstaan waarin brokstukken asfalt en een autowrak liggen, de spontane plantengroei gaat zijn gang.

¹⁴⁹ Franziska Weinberger, e-mail.

¹⁵⁰ Christoph Bertsch, “Schnitte,” in *Lois Weinberger*, red. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. (Wenen: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000) 146.

¹⁵¹ Stephan Berg, “Die Permanenz der Veränderung,” 78.

¹⁵² Christoph Bertsch, “Schnitte,” 149.

¹⁵³ *Ibidem*, 74.

In het oeuvre van Weinberger zouden we die door hem zelf gebruikte termen ‘gebied’ of ‘tuin’ eenvoudig kunnen vervangen door het woord ‘restruimte’. In zijn ingrepen zijn immers de belangrijkste eigenschappen van ‘restruimte’ terug te vinden, vooral als het gaat om werken gerealiseerd in een stedelijke context. Dat neemt niet weg dat de kunstenaar hetzelfde concept, het creëren van restruimte, ook toepast in een andere omgeving, zoals een dorp of in een landelijk ruraal gebied. Natuurlijk ontwikkelt zich – afhankelijk van de locatie – de ‘Ruderal Einfriedung’ anders. Na verloop van tijd zal het gevormde botanische systeem, binnen het vrij gelegde energieveld, een ander maar daarom niet minder stabiel systeem ontwikkelen.¹⁵⁴ “Die Stadt schiebt die Brache vor sich her / sowie sich diese wiederum den städtischen Raum erobert.”¹⁵⁵

Hoe dan ook staan de planten en hun wetmatigheid symbool voor mogelijke (en wenselijke) sociaal-maatschappelijke processen. Het door Weinberger met zwarte humor geprovoceerde ‘gevecht’ tussen inheemse en ‘vreemde’ planten is een metafoor voor de migratieproblematiek van onze tijd. Zoals Dieter Roelstraete het verwoordt in de tentoonstellingscatalogus van het SMAK: “Onkruid vertegenwoordigt de laagste klassen die niet alleen onderaan leven (...) maar ook verspreid leven (...) ‘ontworteld’. Dat vermogen om zich aan te passen en om schijnbaar eeuwig in de wereld te blijven ronddolen als het drijfhout van de hedendaagse globale maatschappij, is precies waar het onkruid kracht uit put.

Weinbergers kunst is een pleidooi om ons open te stellen voor de potentieel vernietigende impact en het maatschappelijk eroderende effect van de Ander - het Onkruid.”¹⁵⁶ Dit om een opening te creëren, een pad aan te leggen, dat ons kan wegleiden van het oude Europa naar een Europa dat zich in plaats van als een fort beter als een tuin zou opstellen.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Interview Lois Weinberger, 72.

¹⁵⁵ Heidrun Sandbichler, “Garten,” in *Lois Weinberger*, red. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. (Wenen: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000), 131.

¹⁵⁶ Dieter Roelstraete, “Enkele bedenkingen bij het plantaardig denken (& tuinieren van de geest),” in *Lois & Franziska Weinberger*, red. Beatrijs Eemans. (Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2005), 35.

¹⁵⁷ Ibidem, 35.

2.2.2.3. Luc Deleu: *Les Halles*, 1977

In 1970 sticht kunstenaar en architect Luc Deleu (°1944) zijn T.O.P. office in Antwerpen van waaruit hij visionaire ideeën, architectonische ontwerpen en concrete realisaties, voorstellen voor stadsontwerpen, onderzoeken naar perspectief en schaal en manifesteren de wereld instuurt. Van in het begin vertrekt zijn praktijk – als theoreticus, architect en kunstenaar – vanuit een globale benadering van de wereld, die op alle vlakken in een razend snel tempo permanent verandert. Aansluitend bij een traditie van denkers als Buckminster Fuller, benadert hij de planeet aarde als een ruimteschip dat voor elke ‘reiziger’ in het beste geval één zetel ter beschikking stelt. Indien we bijvoorbeeld de oppervlakte van het vasteland delen door het bevolkingsaantal, zo berekent Deleu, dan kan elke aardbewoner ongeveer over een oppervlakte in de orde van grootte van de Groenplaats in Antwerpen beschikken. Dit soort denkoefeningen, democratisch in de ware zin van het woord, sturen Deleus artistieke praktijk.¹⁵⁸

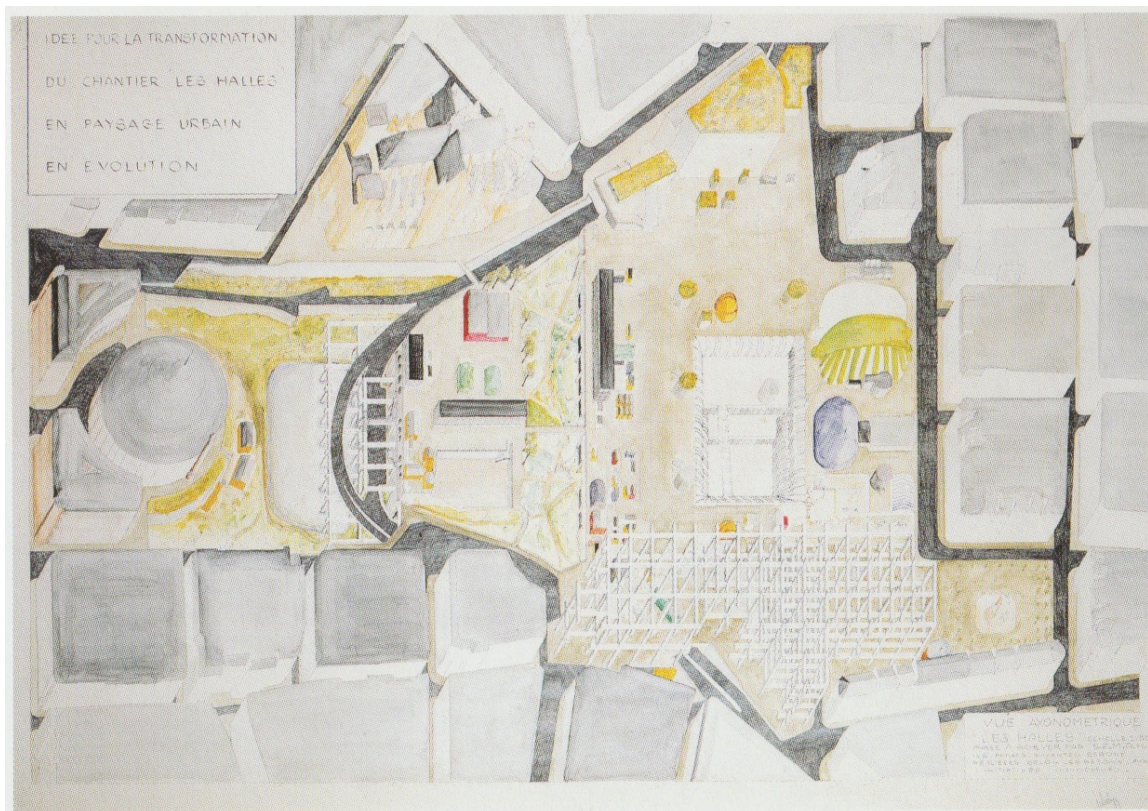
In de publicatie *Urbi et Orbi* (2002) pleit hij voor een stedenbouwkundige methode die zowel het principe ‘bottom up’ als ‘top down’ met elkaar combineert. (‘Top down’ weliswaar alleen indien er in het algemeen belang gedacht en gehandeld wordt). “Orde op grote schaal, chaos in het kleine.”¹⁵⁹ Deleu illustreert deze stelling met het beeld van de natuur zelf, in het bijzonder het beeld van een strand, waar men – indien men op het strand staat en er van kortbij naar kijkt –, alleen maar chaos kan waarnemen: zand, schelpen, vegetatie – zonder orde. Als we echter vanuit zee het strand waarnemen, zien we een ‘absoluut’ beeld, en is de grenslijn tussen water, strand, bebouwing bijzonder duidelijk; alles is geordend en van elkaar gescheiden waarneembaar.¹⁶⁰

“Van groot naar klein of ‘top down’ ontwerpen is voor de hand liggend en betrekkelijk makkelijk. Van het kleine naar het grote of van onderen naar boven werken is daarentegen veel minder evident, heel complex, moeilijk en verwarrend. (...) Toch hebben beide methodes belang zowel voor- als nadelen bij een stadsontwerp. De eerste methode structureert en de tweede destructureert. De eerste creëert eenheid en rust, de tweede verscheidenheid en drukte. De ene is elitair, de andere populair. (...) Alle door mensen gemaakte structuren fragmenteren

¹⁵⁸ Wouter Davidts, Guy Châtel en Stefaan Vervoort, red., *Urban Space: Luc Deleu – T.O.P. office* (Amsterdam: Valiz, 2012), 347-349.

¹⁵⁹ Luc Deleu, *Urbi et Orbi* (Gent: Ludion, 2002), 46.

¹⁶⁰ *Ibidem*, 47.



(afb. 2.2.2.3.) Luc Deleu, *Les Halles*, 1979, ontwerptekening.
 Herkomst afbeelding: Luc Deleu, *Urbi et Orbi* (Gent: Ludion, 2002), 141.

terwijl ze tegelijkertijd integreren. Dit is ook zo in de stad die tegelijk versplinterd en één is.”¹⁶¹

In de bijlage van *Urbi et Orbi* publiceert Deleu opnieuw zijn *Orbanistisch Manifest*, dat voor het eerst in 1980 in de publicatie *Vrije ruimte* opgenomen werd, een uitgave in de vorm van een krant van het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) te Antwerpen.

In dit manifest pleit Luc Deleu voor een ander manier van omgaan met ruimte (op onze aardbol), meer bepaald met vrije ruimte waar zowel micro alsook macro levende organismen een plaats moeten krijgen. Deleu richt als orbanist zijn blik op de hele planeet aarde, waarvan de mens – naast de plantaardige en dierlijke bevolking – maar één van de drie bewoners vertegenwoordigt: “(...) Alles moet goed op elkaar afgestemd zijn zodat geen enkel van de drie onderdrukt wordt.”¹⁶² De oceanen kunnen als woongebied ingezet worden, de woestijn en de agglomeraties moeten – in de strijd tegen hongersnood – worden ingezet voor voedselproductie. Hij besluit zijn analyse met de zin: “De vrije ruimte is nu zijn [de orbanist] ideaal.”¹⁶³

Naast het manifest vinden we in *vrije ruimte* een lijst van 76 voorstellen en acht adviezen die Luc Deleu formuleerde tussen 1972 en 1980. De voorstellen zijn vaak visionair, sociaal geëngageerd, anarchistisch, ook humoristisch en getuigen steeds van een sterk ecologisch bewustzijn. Enkele voorbeelden zijn:

Voorstel tot verwaarlozing van de wegverharding; Voorstel tot naturisme (te Brussel); Voorstel tot aanleggen van fruitlanen; Voorstel voor inter-city verbindingen langs het water; Voorstel voor autovrije middagen; Advies tot recyclage van het Rubenshuis tot sociale woningen; Advies voor groentebakken i.p.v. bloembakken; Voorstel stadsruïnes te klasseren als monument; Voorstel tot bescherming van het onkruid; Voorstel tot legalisering van graffiti of het Advies tot bouwstop (in België).¹⁶⁴

Verder vinden we in de krant Luc Deleus inzending voor de publieke wedstrijd in 1977 voor de herinrichting van *Les Halles* te Parijs. (blg. XXI)

Hij schetst kort de geschiedenis van de plek, namelijk de ontwrichting van het stadsweefsel, ontstaan door een vacuüm nadat de voedingsmarkt Les Halles afgebroken werd. Om de

¹⁶¹ Ibidem, 47.

¹⁶² Luc Deleu, *Vrije ruimte/Espace libre/Open Space* (Antwerpen: Internationaal Cultureel Centrum, 1980), 25.

¹⁶³ Ibidem, 25.

¹⁶⁴ Ibidem, 6-7.

Noord-Zuidverbinding van de metro te realiseren ontstaat er een gigantische bouwput, een grootschalige werf. Het terrein heeft de vorm van een rechthoek met twee vleugels en is 365 meter lang en op zijn grootste breedte, 300 meter. Deleu benadrukt de bijzondere visuele en attractieve waarde van deze bouwput en verheft in zijn voorstel deze put tot stedelijk landschap. Hij verzet zich dus tegen het gangbare idee, dat elke vrije ruimte in een stad ingevuld moet worden, al is het maar door een park. Hij kiest ervoor om met minimale ingrepen een volwaardig stedelijk landschap te creëren met maximale mogelijkheden. Het proces van de stedelijke verandering, de werf, is dan ook het uitgangspunt van zijn voorstel. De stad als eeuwige bouwwerf, die constant haar eigen ruïnes aan het verbouwen is en die zich in haar verschijningsvorm in constante verandering bevindt.¹⁶⁵ Luc Deleu stelt vast: “De kwaliteiten van de werf zijn haar dynamica en de diversiteit van haar mogelijkheden (dit t.o.v. het specifieke van een afgewerkt project). De problemen zijn de onttrekking van het terrein aan het stedelijke gebeuren (de werf van de Hallen is merkwaardig geïntegreerd in het stedelijk gebeuren) en de ontoegankelijkheid van het terrein. Wat het ontwerp beoogde was de werf zo om te buigen dat ze een geïntegreerd en integrerend deel van de stad wordt.”¹⁶⁶ De minimale ingrepen dienen om de ‘macro werfsituatie’ zo snel mogelijk te beëindigen en tegelijkertijd haar intrinsieke kwaliteiten te behouden. Zo kan ze verder evolueren naar microwerven die ontstaan door individuele initiatieven.

Naast de plantekening van zijn voorstel, publiceert hij een beeldlegende die de concrete ingrepen verheldert:

1. “Tek. Rechts onderaan: het bouwen van een gigantische infrastructuur, die de bestaande (ondergrondse) structuur visualiseert en die drager kan zijn van individuele vrije architectuur.
2. Het aanleggen van zonnebloemenvelden op bestaande daken van reeds gebouwde bovenstructuren (zoals op de climatisation centrale, tek. rechts bovenaan, en op de nooduitgangen in de cilindrische volumes rond het forum).
3. Het afwerken van het in uitvoering zijnde verkeerswegennet (op een ultrastructuur, zonder deze nog verder ondergronds te maken), tek. links midden.
4. Het bestaande metrostation ‘Les Halles’ krijgt rechtstreeks daglicht door de bestaande uitgraving te behouden.
5. Alle werfketen, werfwagens, tenten en voorlopige oplossingen blijven als volwaardige architecturale elementen ter plekke, en worden au fur et à mesure gerecycleerd.

¹⁶⁵ Ibidem, 14-15.

¹⁶⁶ Ibidem, 15.

6. De nog bestaande kelders van de hallen blijven behouden en worden gerecycleerd.
7. De bestaande uitgraving en vijver blijven behouden, waarin een natuurlijke begroeiing ontstaat.

Een ‘vrije ruimte’ is aldus gecreëerd.”¹⁶⁷

Luc Deleu neemt de radicale beslissing om de vrije ruimte letterlijk vrij te laten, hij verheft de werf tot braakliggend terrein, tot restruimte, die door de stedeling gebruikt en vrij kan ingevuld worden binnen de minimale infrastructuur die er aanwezig zal zijn. Deleu initieert ook een gedeelte waar spontane, urbane vegetatie kan ontstaan, ‘neo-natuurlijke ruimte’. Dankzij de minimale ingrepen in de site blijft het gebied sterk ingebed in de bestaande stedelijke structuur, en heeft de vrije ruimte niet het karakter van een enclave. Als stedenbouwkundige kiest hij radicaal voor een bouwstop om de stad haar vrije ruimte terug te geven.¹⁶⁸

Het onkruid viert daarbij hoogtij. Voor verlaten infrastructuren waar de natuur geleidelijk de overhand heeft genomen gebruikt Luc Deleu de term ‘neo-natuurlijke ruimte’. In de publicatie *Vrije ruimte* staat een vijftal zwart wit foto’s, die hij in het gebied rond de Scheldemonding genomen heeft. In het dorp Ravel bijvoorbeeld wordt de structuur van een viaduct – een pijplijn – door weelderig onkruid overwoekerd. De verschillende afbeeldingen hebben allemaal als beeldlegende ‘neo-natuurlijke ruimte’. (blg. XXII, XIII)

Het mag duidelijk zijn dat restruimte in de stedenbouwkundige, ‘urbanistische’ concepten van Luc Deleu een prominente plaats inneemt binnen de verschillende soorten ruimtes die een stad vormen. Het zal dan ook niet verwonderen, dat restruimte, residuruimte, vrije ruimte als een van de gemeenschappelijke ruimtes, als volwaardig deel in de stadsplanning opgenomen en dus door de urbanist / urbanist gecreëerd moet worden.¹⁶⁹

“Daarnaast bestaat de stad ook uit een amalgaam van gemeenschappelijke ruimtes zoals vrije ruimtes, residuruimtes, infrastructuurruimtes, ruimtes voor autoverkeer, voor fietsers en voor voetgangers – samen of gescheiden-, pseudo-openbare ruimtes, semi-openbare of semi-privéruimtes. Al deze typische ruimtes, hun onderlinge samenhang en hun relatie tot de private wereld zijn in mijn ogen een interessant programma voor de stedenbouwkunst.”¹⁷⁰

¹⁶⁷ Ibidem, 18.

¹⁶⁸ Door Joke Schauvliege, Vlaamse minister van Omgeving werd onlangs een ‘betonstop’ voor het jaar 2050 overwogen.

¹⁶⁹ Deleu, *Urbi et Orbi*, 42.

¹⁷⁰ Ibidem, 42.

2.2.3. Besluit: Creatie van restruimte

De opkomende fascinatie in de jaren 1970 voor de esthetiek en ecologische eigenschappen van spontane stedelijke vegetatie sluit niet per definitie het menselijke ingrijpen uit. Er kan beslist worden om een braakliggend terrein echt braakliggend te laten ('slowing of time'), maar men kan deze ingrepen ook zo bedenken en uitvoeren dat ze niet alleen gebaseerd zijn op de esthetiek, die eigen is aan het braakland, maar ook de biodiversiteit stimuleren.¹⁷¹

De kunstenaars in dit hoofdstuk laten zich in hun werk niet alleen inspireren door de intrinsieke eigenschappen van restruimte, maar kiezen ervoor om haar condities en/of eigenschappen na te bootsen. Daarbij zetten ze onkruid doelbewust in, ze planten het, en/of geven het een belangrijke plaats binnen hun artistiek project.

Het ongewenste, gestigmatiseerde onkruid kan ons leren hoe we moeten omgaan met de ander en het onbekende (Jimmie Durham), en geeft bovendien een impuls om na te denken over de vorm van een nieuw sociaal weefsel (Lois Weinberger, Hans Haacke). Hoe dan ook, spontane vegetatie staat steeds voor chaos in de positieve zin van het woord, als vertrekpunt voor iets nieuws, de bevrijding van het bestaande systeem door er alternatieve mogelijkheden toe te laten.

Hans Haacke focust zowel in *Bowery Seeds* alsook in *Niemand'sland* op de gegenereerde absolute autonomie van de plek. Hij drijft de ideeën van Hakim Bey omtrent 'temporary autonomous zone' tot het uiterste met de creatie van een 'völkerrechtlich unabhängigen Enklave', waar noch hij noch de Duitse staat iets over te zeggen heeft. De creatie van restruimte is dus niet metaforisch, niet symbolisch bedoelt, maar is ZELF de absolute vrije ruimte. Als kunstenaar initieert hij deze conditie maar – eens ze in gang is gezet – grijpt hij op geen enkele manier in het opgewekte proces in. Zou *Niemand'sland* het enigste stuk land op aarde zijn dat van niemand is?

¹⁷¹ Gandy, "Marginalia," 1312.

Het initiëren, maar niet ingrijpen is evenzeer Lois Weinbergers werkmethode. Hij plant het onkruid nog wel, maar enkel indien het realisatieproces te kort is in de context van een tijdelijk tentoonstellingsproject. Het eens in gang gezette proces – met of zonder initiële beplanting – legt de in zich aanwezige energie van het gebied bloot. Het ‘laat zich zien’ door bepaalde planten te ontvangen en andere af te stoten. De kunstenaar gebruikt het onkruid om iets te vertellen over sociale ongelijkheid en migratie en binnen deze kwesties laat hij het onkruid een voorbeeldrol spelen. Het openbreken van het asfalt, het letterlijke doorbreken van het raster, als voorbereiding van een ‘initiaalbeplanting’ is een terugkerende werkmethode.

Luc Deleu gaat bij zijn voorstel voor *Les Halles* nog een stap verder: een bestaande onderbreking van het grid, een bouwput, mag zelfs niet meer dichtgegooid worden. Door niet meer deel uit te maken van het raster, reikt de site haar kwaliteiten zelf aan. Vertrekkend van dit gegeven creëert hij een minimale infrastructuur, die alleen maar de sociale d.w.z. ecologische processen ondersteunt en stimuleert en die op geen enkele wijze het gebruik ervan invult. Deleus artistieke attitude is dus sterk verwant aan de stellingname van Wim Cuyvers: Residu is de ‘ruimte van onmacht’. Deleu geeft een stuk grond, een site, een plek – in de gedaante van restruimte – terug aan de stedeling, de burger, het onkruid en de spontane vegetatie.

De besproken werken hebben geen vaste vorm en ontwikkelen zich in de tijd. Ze veranderen onder invloed van hun omgeving van uitzicht: in de fout van het raster is alles in beweging. Ondanks het feit dat ‘het aanleggen/plannen van een residu’ een contradictio in terminus is, slagen de kunstenaars erin de eigenschappen ervan letterlijk (en figuurlijk) te vrijwaren.

2.3. Gebruik van restruimte

2.3.1. ‘Leve het gebruik van restruimte!’ Een theoretisch en maatschappelijk denkkader

Beide hieronder besproken theoretici – Giovanni La Varra en Stéphane Tonnelat – focussen in hun definitie van restruimte op het gebruik en de invulling ervan. De onduidelijkheid omtrent de eigendomsstructuur van restruimte werkt het in-gebruik-nemen in de hand en stelt haar open voor de meest uiteenlopende, weliswaar tijdelijke activiteiten.

De Post-it City – Giovanni La Varra

Giovanni La Varra (°1967), architect en theoreticus, introduceert in 2000 in de publicatie *Mutations* van Rem Koolhaas, voor het eerst het begrip ‘Post-it City’. Hij ontwikkelt de term op basis van de analyse van veranderingen die zich voordoen in de huidige Europese steden. Daarbij maakt La Varra een onderscheid tussen twee verschillende types publieke ruimte: enerzijds de hypergedefinieerde open ruimtes die bezet worden door de first class business en anderzijds de publieke ruimte die het urbane territorium onderbreekt, en waarop de term ‘Post-it City’ kan worden toegepast. Deze tweede soort publieke ruimte kan zich in het oude stadscentrum bevinden, aan de rand van de stad, op ’s nachts verlaten parkeerterreinen of langs de rand van het wegennet enz. “(...) They are vacant lots, residual spaces around the communication systems, kinds of dikes around urbanized zone-spaces the planner’s gaze has left untouched.”¹⁷² De Post-it City is per definitie een complexe en heterogene plek, in overeenstemming met de diversiteit van logica’s die de huidige stad omvatten en kent verscheidene invullingen: rondrijdende bars, straatmarkten, rave-parties, pop-up winkels enz.

¹⁷² Giovanni la Varra, “Post-it City: The Other European Public Spaces,” laatst geraadpleegd op 27 juli 2016, http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/lavarratext.html.

Door het bezetten van deze tweede categorie publieke ruimte transfigureren deze initiatieven de waarde en de betekenis ervan en dynamiseren ze het dicht geweven stedelijk net.¹⁷³

La Varra stelt: “Post-it City is a functional apparatus of the contemporary city. It is particularly involved with the dynamics of public life, with the behavior of individuals, their modes of encounter, of gathering, of bonding, of recognition, and of distinction, which all leave the traditional paths behind.”¹⁷⁴

Als voorbeeld kan hier de rave-beweging uit de jaren 1980 en -90 aangehaald worden. Voor jongeren “die zich bedrogen voelden door de band tussen de markt en de staat, opende rave een derde soort ruimte, een die haar eigen logica vormde op basis van het collectieve. Met regelmatig meer dan duizenden deelnemers werden raves dan ook gezien als ‘tijdelijke autonome zones’”.¹⁷⁵ Het waren spontaan georganiseerde concentraties van mensen en muzikale energie die de formele controlestructuren wisten te ontlopen. Hoewel raves zowel dystopische als utopische impulsen belichaamden, bezaten ze een aantal buitengewone kwaliteiten, die grenzen zoals ras en klasse wisten te overstijgen. Verschillende regeringen in West-Europa stelden de rave-cultuur vanaf het midden van de jaren 1990 buiten de wet.

Volgens La Varra wordt de Post-it City gekenmerkt door drie eigenschappen:

- Ze is een vorm van verzet tegen gangbare gedragscodes en zelfregulering binnen de hedendaagse stad aangezien de Post-it City niet gecodeerd is.¹⁷⁶
- De tweede eigenschap is haar tijdelijkheid. Ze ontvouwt zich steeds in een bepaalde tijdspanne, afhankelijk van de aanwezigheid van de tijdelijke deelnemers. De plek kan er overdag helemaal anders uitzien dan 's nachts, bijvoorbeeld als teenagers parkeerterreinen van shoppingcenters als ontmoetingsruimte gebruiken “to rediscover individualized and intimate interpersonal relations”.¹⁷⁷
- De derde eigenschap van de Post-it City heeft te maken met een dubbele transformatie en intensificatie van enerzijds de anonieme plekken en anderzijds van de gebruiker zelf.¹⁷⁸

De architect in La Varra concludeert: de Post-it City is steeds een impliciete kritiek ten opzichte van alle architectonische en stedenbouwkundige instrumenten en concepten omdat

¹⁷³ ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ *Een rave-glossarium: Programmaboekje tentoonstelling M HKA* (Antwerpen: M HKA, 2016), n.p.

¹⁷⁶ la Varra, “Post-it City.”

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Ibidem.

dit soort vrijplaats geen programma van eisen kan voorleggen waarop een ontwerper zich zou kunnen baseren. Het motto ‘do it yourself’ is dan ook maar een logisch gevolg.¹⁷⁹

Ondanks het feit dat La Varra – vergelijkbaar met Hakim Beys temporary autonomous zone – vooral de sociale kracht van de Post-it City benadrukt en deze als vernieuwend analyseert, beperkt hij zich in zijn conclusies tot de fysieke materialiteit van restruimte binnen de stedelijke orde en trekt hij de betekenis van ‘vrijruimte’ niet door tot een cultuurfilosofisch idee. Daarom komt La Varra tot de tegenovergestelde conclusie dan Hakim Bey, namelijk dat de Post-it City op geen enkel manier een anarchistisch fenomeen voorstelt. Integendeel, ze herschept zich permanent door haar bijzonder progressieve eigenschappen en houdt vooral de stad zelf in beweging.

“In this constellation of spaces, which continually ‘light up’ and ‘go dark’, the public life of the European city seems to find the energy of regeneration.”¹⁸⁰

Out of frame – Stéphane Tonnelat

Zoals Giovanni La Varra het stelt kan restruimte betekenis vergaren door zijn gebruikers. De mogelijke invulling van deze informele plekken zijn – zoals hierboven vermeldt – zeer uiteenlopend en alternatieve organisaties maken er de dag van vandaag gretig gebruik van. Naast de meest wilde subculturen kan het evenzeer gaan over onschuldige ontspanning en vrijetijdsbestedingen, tuinieren, ondernemingen zoals creatieve markten, culturele evenementen of artistieke invullingen.¹⁸¹ Maar er vinden ook activiteiten plaats die noch passen binnen de dominante economische consumptielogica noch binnen onze maatschappelijke normen. Dit gegeven kan als positief of negatief ervaren worden en evolueert niet noodzakelijk mee met de inzichten van de beleidsmakers en ontwerpers daaromtrent.¹⁸²

Stéphane Tonnelat, van opleiding architect én socioloog, gebruikt in zijn publicatie *Out of Frame: The (in)visible life of urban interstices* de term ‘just passing’, die een tijdelijk gebruik

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Janik Beckers, “Restruimte in Brussel” (lic. diss., Universiteit Gent, 2013), 13-15.

¹⁸² Katrien Laenen, “De geplande ruimte: wat doet dit met Vlaanderen?” in *Openbaarheid: Over publiek domein, planning en restruimte*, red. Catherine Robberechts. (Brussel: Vlaams Bouwmeester, 2011), 15-16.

van de verborgen restruimte aangeeft, en stelt deze tegenover de term ‘out of frame’ die refereert aan een langdurig gebruik dat als clandestien of zelfs deviant beschouwd kan worden. Door het feit dat deze plaatsen vaak niet direct zichtbaar zijn voor de voorbijganger, wordt het gebruik ervan niet als storend ervaren en getolereerd.¹⁸³ De onduidelijkheid omtrent de eigenaar van het stuk grond versterkt dit gegeven: is de restruimte publiek, privaat of daar ergens tussenin?¹⁸⁴

Tonnelat wijst in bovengenoemde publicatie op het – volgens hem – foutieve omgaan met restruimte zoals bijvoorbeeld het installeren van een parkeerterrein of het toepassen van een camouflagetactiek waarbij het terrein afgesloten en verstopt wordt voor de passant.¹⁸⁵

Volgens Kenny Cuypers is restruimte bij uitstek een publieke ruimte die niet geprivatiseerd en niet economisch uitgebaat wordt.¹⁸⁶ Dit is in de realiteit echter niet altijd het geval. De consumptiologica plaatst reclameborden op de omheining,¹⁸⁷ de zogenaamde vrijplaats valt niet helemaal buiten alle maatschappelijke normen of regels. Tonnelat (2008) wijst erop dat de verschillende (overheid)instanties en instituten wel degelijk hun controle uitoefenen, en soms zelf een soort ‘gedoogbeleid’ voeren.¹⁸⁸ De policymakers proberen munt te slaan uit het vernieuwen, het herpositioneren en in gebruik nemen van restruimtes. Vaak gaan zij allianties aan met kunstenaars, sociale werkers en creatieve non-profit organisaties als generator. Maar dit zijn echter maar tijdelijke projecten voor de restruimte een definitief nieuwe invulling krijgt.¹⁸⁹ Een actueel fenomeen dat daarmee in verband kan worden gebracht zijn de talrijke pop-up initiatieven binnen het stadsweefsel. Een centraal thema hierbij is de term ‘gentrification’ waarbij vaak cultureel-artistische activiteiten worden ingezet om een buurt op te waarderen. De initiatieven die plaats grijpen kunnen wel degelijk een verrijking zijn om de lokale gemeenschappen en de buurt een duw in de rug geven. De vorm, de graad van openheid, de ligging en de doeleinden bepalen het al dan niet welslagen ervan.

Ook stedenbouwkundigen hebben de positieve potentiële eigenschappen van deze vrije ruimte opgemerkt en willen deze omzetten in een geplande vorm. Beleidsmakers en planners zijn per slot van rekening de hoofdrolspelers bij de aanleg van het publieke domein¹⁹⁰ ‘Park Spoor

¹⁸³ Riet Steel et al., *Reading Urban Cracks. Practices of Artists and Community Workers* (Gent: School of Arts & Faculty of Education, Health and Social Work of the University College Ghent, 2012), 26.

¹⁸⁴ Ibidem, 23.

¹⁸⁵ Ibidem, 29.

¹⁸⁶ Kenny Cuypers, “Beloften van een vrije ruimte,” in *Openbaarheid: Over publiek domein, planning en restruimte*, red. Catherine Robberechts. (Brussel: Vlaams Bouwmeester, 2011), 93-94.

¹⁸⁷ Steel, *Reading Urban Cracks*, 26.

¹⁸⁸ Ibidem, 31.

¹⁸⁹ Ibidem, 26.

¹⁹⁰ Laenen, “De geplande ruimte,” 16.

Oost' en 'Park Spoor Noord' in Antwerpen waren grote open vlaktes, ontstaan uit een in onbruik geraakte spoorweginfrastructuur, die jarenlang verwaarloosd werden en die nu zijn ingericht als stadspark, naar een 21ste-eeuws model. Een ander mogelijk voorbeeld is 'Dok' in Gent, een verlaten industriële site. Of tenslotte de *High Line* in New York, een project dat weliswaar 'bottom up' tot stand kwam, maar snel opgepikt werd door de stedelijke instanties.

De praktijk vandaag toont dat het onderscheid tussen informele en formele interventies in restruimte minder absoluut is dan het discours op theoretisch niveau. 'Bottom-up' en 'top-down' vertrekken vanuit een op hiërarchie gebaseerd planningsmodel waarbij verondersteld wordt dat 'top-down' een duidelijke agenda naar voren schuift. Er kan echter niet meer van één speler gesproken worden, onze maatschappij is geëvolueerd van 'government' naar 'multi-governance', waar er niet meer door één centraal orgaan, een hoge overheid, beslist wordt maar door een samenspel van verschillende belanghebbende actoren en overheden van verschillende niveaus.¹⁹¹

Gebruik door sociaal-culturele organisaties

Meer zinvol en opportuun dan een temporaire parkeerplaats lijkt de invulling van restruimte door organisaties die van deze plekken ontmoetingsplaatsen maken. Enkele nationale en internationale voorbeelden van non-profitorganisaties met een sociaal cultureel programma voor de invulling hiervan zijn: *City Mine(d)*, gevestigd in verschillende steden van Europa, *MANOEUVRE*, gevestigd in Gent, *Bruit du Frigo* in Bordeaux of *Cascoland* in Amsterdam. Deze organisaties zien de mogelijkheid om achtergestelde buurten nieuw leven in te blazen, willen braakliggende terreinen doen herleven door ontmoetingsplaatsen te creëren waar negotiatie en experiment mogelijk worden. De eigenschap van restruimte als vrijruimte speelt hier een belangrijke rol.¹⁹² De initiatiefnemers en organisatoren spelen vaak de rol van onderhandelaar tussen de gebruikers, de eigenaars en de overheid aangezien de gebruiker meestal niet de eigenaar van het stuk grond is.¹⁹³

¹⁹¹ Beckers, "Restruimte in Brussel," 117.

¹⁹² Steel, *Reading Urban Cracks*, 31.

¹⁹³ Beckers, "Restruimte in Brussel," 16.

City Mine(d) is zelfs een internationale organisatie gevestigd in Brussel, Londen en recentelijk ook in Barcelona, en is sinds 1997 ‘gespecialiseerd’ in het in gebruik nemen van restruimte. De organisatie voert onderzoek naar de vraag hoe bottom-up initiatieven een meerwaarde kunnen betekenen voor een stad in verandering en onderhoudt een internationaal netwerk met individuen en collectieven. Het doel is om burgers en stedelingen nauw te betrekken bij de stedelijke ontwikkeling. Daarnaast ontwikkelt ze concrete projecten zoals *Friche Eggevoort* dat in 2011 in Brussel van start ging. Daarvoor zet de organisatie experimenten op met betrekking tot duurzaamheid op verschillende domeinen: economie, water, energie, voedsel, governance, onderwijs, mobiliteit.¹⁹⁴

Van de volkstuin en de collectieve stadstuin naar de daktuin

Het is opmerkelijk dat braakliggende terreinen in de stad vaak in gebruik genomen worden als (moes)tuinen, geïnitieerd en beheerd door zowel sociaal maatschappelijke buurtorganisaties, individuele burgers of in het kader van een kunstproject. De NMBS (Nationale Maatschappij der Belgische Spoorwegen) heeft het slim bekeken en verhuurt haar grond langs de spoorwegen, restruimte bij uitstek, al sinds decennia als volkstuinen.

De volkstuin is een historisch fenomeen dat al bestaat sinds de negentiende eeuw en dat voor het eerst opkomt in verschillende steden in Europa. De stadstuinen worden georganiseerd vanuit verschillende, vooral katholieke verenigingen of ze komen voort uit privé- initiatieven. De hogere overheid richtte zelf nooit volkstuinen in. De volkstuin werd rond 1900 als een middel beschouwd om de levenskwaliteit van de arbeiders – de oorspronkelijke landbouwers – die in slechte wooncondities leefden, te verbeteren en bovendien een zeker mate van economische onafhankelijkheid te bieden. Het eerste volkstuincomplex in België genaamd *Werk van den Akker* bevond zich in de Brusselse gemeente Sint-Joost-ten-Node en werd door de arbeiders opgericht naast de fabriek waar ze werkten. Het werd al snel een populair fenomeen dat zich uitbreidde over heel België. Deze volkstuinen werden initieel aan de rand van de stad opgezet maar later, na stadsuitbreidingen, vaak door de stad ingesloten.¹⁹⁵

¹⁹⁴ “City Mine(d): Home,” laatst geraadpleegd op 2 juli 2016, www.citymined.org.

¹⁹⁵ Annelies Cousserier en Roeland Hermans, “Volkstuintjes in Vlaanderen. Geschiedenis van een beweging,” laatst geraadpleegd op 8 juli 2016, <http://www.hetvirtueleland.be/cag/exhibits/show/geschiedenis-volkstuintjes?action=print>.

De traditionele volkstuin vindt zijn nieuwe variant in de collectieve stadstuin op braakliggende terreinen en verlaten percelen.

De collectieve tuin van Tour & Taxis te Brussel (Molenbeek/Laken) is een mooi voorbeeld van een moestuin die in 2007 startte. Het terrein werd opengesteld om de site nieuw leven in te blazen en actief bewoners te betrekken bij de opwaardering van hun buurt. Het is een plaats om te tuinieren maar ook een ontmoetingsruimte en een plek van rust en ontspanning. De tuin heeft geen individuele percelen, maar wordt collectief beheerd. Er werd ook een basis infrastructuur aangelegd: een plek voor recuperatie van water, een serre, een droogtoilet, bijenkasten en zelfs een amfitheater. Het is een ecologische tuin die geen gebruik maakt van pesticiden en waar groenten, kruiden en fruit groeien. De collectieve tuin werd door BRAL, de Brusselse Raad voor Leefmilieu, geïnitieerd, in samenwerking met andere overheidsinstanties en de buurtbewoners in het leven geroepen en sinds 2010 door vrijwilligers beheerd.¹⁹⁶

Luc Deleu haalt in zijn *Urbanistisch Manifest* uit 1980 aan dat er anders moet worden omgesprongen met de stedelijke ruimte omdat er zich een voedseltekort in de wereld voordoet. Er moet vooral worden overgegaan naar stedelijke landbouw om de druk op het ruimteverlies van de niet stedelijke ruimte te verminderen. Hij stelt voor om fruitlanen aan te leggen, groentebakken in plaats van bloembakken te introduceren en in het verlengde daarvan, het dak als 'akker' te gebruiken. Ondertussen zien we die visionaire ideeën overal in België en de Westerse wereld opduiken. Zo worden daken, die gezien kunnen worden als een vorm van restruimte, steeds vaker ingezet als stadstuin. En zelfs de bedrijfswereld heeft het potentieel van dit territorium in de stad ontdekt zoals het bedrijf Sky Vegetable dat op een flatgebouw in de Bronx, New York een ecologische serre bouwt waar het hele jaar door geteeld kan worden.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Beckers, "Restruimte in Brussel," F04.

¹⁹⁷ "Sky Vegetables opent kas van 750m² op dak van flatgebouw," laatst geraadpleegd op 10 juli 2016, <http://www.groentennieuws.nl/artikel/94617/Sky-Vegetables-opent-kas-van-750m%²B2-op-dak-van-flatgebouw>.

2.3.2. Casussen: Gebruik van restruimte

2.3.2.1. Agnes Denes: *Wheatfield - A Confrontation*, 1982

Het interdisciplinaire oeuvre van Agnes Denes, een Amerikaanse kunstenares die in 1931 in Hongarije werd geboren, bestaat uit conceptuele werken die tekst, tekeningen, grafiek en fotografie combineren en waarin wetenschap en wijsbegeerte een belangrijke rol spelen. Ze geven telkens vorm aan een uiterst individueel en eigenzinnig universum.¹⁹⁸ Denes beschrijft haar artistieke praktijk als volgt: “My work is a composition, a process, a place, a field of grain, a mathematical forest, benign problem solving, philosophy in the land, nature articulated through human intelligence.”¹⁹⁹

De kunstenares is echter vooral bekend om haar landart-projecten en ‘environmental art’ installaties zoals *Tree Mountain – A Living Time Capsule* (1992) in Finland, waar ze een kunstmatig aangelegde heuvel beplant met een groot aantal naaldbomen op basis van een wiskundig geconstrueerd raster. Het centrale thema in haar werk is de verhouding tussen de mens en de natuur en hoe deze in harmonie kunnen samenleven.²⁰⁰ Al in de jaren zestig durft zij voor haar tijd radicale ecologische vraagstukken opwerpen en ze wordt dan ook als een pionier van de ecokunst beschouwd. Zij behoort tot de generatie van vrouwelijke kunstenaressen uit de jaren 1970 die de natuur en de kosmos willen herenigen met het menselijke en vooral vrouwelijke lichaam, vergelijkbaar met medestrijdsters als Anna Mendieta, Gina Pane of Mary Beth Edelson.²⁰¹

¹⁹⁸ Ricardo D. Barreto, “Sculptural Conceptualism: A New Reading of the Work of Agnes Denes,” *On-Line Sculpture Magazine* 18, nr. 4 (1999): 1-9, laatst geraadpleegd op 19 juli 2016, http://www.agnesdenesstudio.com/pdf/WRITINGS_Sculptural_Conceptualism_A_New_Reading_of_the_Work_of_Agnes_Denes_by_Ricardo_D_Barreto.pdf.

¹⁹⁹ Agnes Denes, “Healthy Paradoxes,” *Land Views* (n.d.): n.p., laatst geraadpleegd op 4 augustus 2016, <http://www.landviews.org/articles/paradox-ad.html>.

²⁰⁰ Jeffrey Kastner, inleiding tot *Land and environmental art*, red. Jeffrey Kastner en Brian Wallis (Londen: Phaidon Press Limited, 2005), 161.

²⁰¹ Majorie Miccuci, “Gina Pane: Le geste compassionnel,” in *Sublime: les tremblements du monde*, red. Hélène Guenin. (Parijs: Centre Pompidou-Metz, 2016), 172-175. Guillaume Mansart, “Ana Mendieta: Le germe de l’écoféminisme,” in *Sublime: les tremblements du monde*, red. Hélène Guenin. (Parijs: Centre Pompidou-Metz, 2016), 176.



(afb. 2.3.2.1.) Agnes Denes, *Wheatfield*, 1982.

Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016,
<http://www.halesgallery.com/exhibitions/86/works/image992/slide/>.

In mei van 1982 zaait Agnes Denes een graanveld van twee hectaren in het stadsgedeelte Battery Park Landfill in Manhattan, twee huizenblokken verwijderd van Wall Street en het World Trade Center – het financiële centrum van de wereld – en met uitzicht op het Statue of Liberty. Ze gebruikt hiervoor een terrein aan de oever van de Hudson rivier dat braak ligt in afwachting van de komst van projectontwikkelaars. Agnes Denes werd in 1981 door de stad uitgenodigd om een publieke sculptuur te realiseren en besloot om een atypisch werk te creëren: “(...) [I] decided we had enough public sculptures, enough men sitting on horses.”²⁰² Na een jaar lang verbeten aandringen kon ze het stadsbestuur ervan overtuigen om *Wheatfield - A Confrontation* te verwezenlijken.²⁰³

Het project verliep als volgt: 200 vrachtwagenladingen aarde werden door vrijwilligers handmatig van stenen en vuilnis gereinigd; vervolgens werden de zaden met de hand gezaaid en bedekt met aarde. Het veld werd vier maanden onderhouden, schoongemaakt, gewied en er werd een irrigatiesysteem geïnstalleerd.²⁰⁴ Gedurende het proces werden er van elk stadium foto's gemaakt, van het schoonmaken van het perceel tot het oogsten van het graan. Het zijn foto's die vanuit interessante perspectieven (blg. XXIV, XXV) getrokken zijn, waarbij de iconische 'skyscrapers' en het Vrijheidsbeeld aan de horizon van het graanveld te voorschijn komen.

Op 16 augustus werd het gewas geoogst en dit leverde meer dan 1000 lb (bijna een halve ton) tarwe op. Het planten en oogsten van graan op een stuk land dat toen al 4,5 miljard dollar waard was, creëerde een krachtige paradox. Na het beëindigen van het project werd op deze plek effectief een luxe wooncomplex gebouwd door projectontwikkelaars.²⁰⁵

"(...) Manhattan is the richest, most professional, most congested and, without a doubt, most fascinating island in the world. To attempt to plant, sustain and harvest two acres of wheat here, wasting valuable real estate and obstructing the 'machinery' by going against the system, was an effrontery that made it the powerful paradox I had sought for the calling to account. It was insane. It was impossible. But it did call people's attention to having to rethink their priorities and realize that unless human values were reassessed, the quality of life, even life itself, was in danger... Wheatfield was a symbol, a universal concept (...)"²⁰⁶

²⁰² Agnes Denes, "Agnes Denes: interview. A Visionary Artist," interview door Nicola Homer, laatst geraadpleegd op 18 juli 2016, <http://www.studiointernational.com/index.php/agnes-denes-interview-a-visionary-artist>.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Kastner, inleiding, 161.

²⁰⁵ Agnes Denes, "Wheatfield – A Conversation," in *Agnes Denes: Work 1969 – 2013*, red. Florence Derieux (Milaan: Milano Mousse Publishing, 2016), 47.

²⁰⁶ Ibidem, 47-48.

Er worden existentiële vragen opgeworpen omtrent humane waarden, levenskwaliteit en de toekomst van de mensheid. Dit werk met de titel *Wheatfield - A Confrontation*, symboliseert voedsel, energie, wereldhandel en economie, zoals Agnes Denes in haar concepttekst van 1982 schrijft. Het werk verwijst direct naar de hongercrisis in de wereld en ecologische thema's. Het richt de aandacht op de misplaatste prioriteiten van het westerse kapitalisme en de foute benadering van een herverdeling van de grondstoffen. Het tarweveld is een symbool voor vruchtbaarheid, een universeel concept, het is een ode aan de kracht van de aarde.²⁰⁷ Het werk is echter evenzeer een politiek maatschappelijke provocatie: de kunstenaar claimt het stuk land en schenkt het weer terug aan het 'volk'.

Na de oogst wordt een gedeelte van het graan aan de paarden van het New Yorkse politiecorps gevoed, het andere deel reist tussen 1987 en 1990 naar 28 landen over de hele wereld in een tentoonstelling met de titel *The International Art Show for the End of World Hunger* georganiseerd door het Minnesota Museum of Art. De zaden werden door het publiek meegenomen en over heel de wereld geplant. Daarmee was de ecologische cirkel rond.²⁰⁸

In 2015 creëert Denes een tweede 'wheatfield'-project in het zakendistrict Porta Nuova in het centrum van Milaan (blz. XXVI). Het is opnieuw slechts tijdelijk en loopt van maart tot oktober.

Op de achtergrond van het graanveld verrijst het gebouw *Bosco Verticale* [verticaal bos] van Stefano Boeri, een gebouw dat evenzeer van een nieuw ecologisch bewustzijn getuigt. Op een terrein van vijf hectaren zaait ze 1250 kg Odisseo zaden (een oude tarwesoort die niet genetisch gemanipuleerd is) die met 5000 kg meststof tot groei worden gebracht.²⁰⁹

Het stuk grond dat door het project in beslag wordt genomen is een open ruimte in het nieuwe stadsdeel van Milaan, gelegen tussen verschillende ontwikkelingsprojecten. Het was gedurende een aantal decennia helemaal afgesloten en dus restruimte bij uitstek. Bovendien is het gelokaliseerd in de buurt van een park dat in ontwikkeling is en dat de naam *Library of Trees* zal krijgen. Doorheen het graanveld is er een kronkelend wandelpad aangelegd met een ovaal plein in het midden.²¹⁰ Deze keer is het veld als een soort plein of park opgevat,

²⁰⁷ Ibidem, 47-48.

²⁰⁸ Barbara C. Matilsky, *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* (New York: Rizzoli, 1992): 51.

²⁰⁹ "Agnes Denes plants a 5 hectare wheatfield amongst Milan's Porta Nuova skyscrapers," laatst geraadpleegd op 20 juli 2016, <http://www.designboom.com/art/agnes-denes-wheatfield-fondazione-nicola-trussardi-07-15-2015/>.

²¹⁰ "Agnes Denes plants a 5 hectare wheatfield amongst Milan's Porta Nuova skyscrapers," laatst geraadpleegd op 20 juli 2016, <http://www.designboom.com/art/agnes-denes-wheatfield-fondazione-nicola-trussardi-07-15-2015/>.

aangezien het voormalige braakland door de stadsuitbreiding in de stedelijke agglomeratie ingebed is en niet – zoals in 1982 in New York – gelegen is aan de rand van de stad, op de oever van de Hudson.

Wheatfield - A Confrontation werpt werpt in 2015 nog steeds dezelfde vragen op als in 1982, ondanks het feit dat het wordt uitgevoerd in een geheel andere tijd en context. Maar heeft het symbolische gebaar nog steeds dezelfde kracht als 30 jaar geleden?

Het displacement en het contrast ten opzichte van zijn omgeving, dat het werk in 1982 opriep, wordt in Milaan met als achtergronddecor *Bosco Verticale* niet helemaal geëvenaard. De strategieën van de stads- en projectontwikkelaars in het huidige Milaan zijn echter weliswaar veranderd, maar zijn hun intenties niet dezelfde als destijds in Manhattan?

2.3.2.2. Marjetica Potrč, *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor*, 2009

Het werk van de Sloveense kunstenares en architecte Marjetica Potrč (°1953) kan gesitueerd worden binnen de ‘participatory art’ uit de jaren 1990 waarbij kunstenaars interactieve en interdisciplinaire projecten ontwikkelen die een publiek direct bij het creatieproces betrekken.²¹¹

De kunstenares realiseerde veel projecten met een uitgesproken sociale betrokkenheid en ecologisch engagement. Ze werkt daarbij samen met lokale gemeenschappen en focust op het dagelijkse leven van de stedelingen en de infrastructuren in de steden.²¹² Zo gaat ze bijvoorbeeld op zoek naar oplossingen voor basisbehoeften, als water- en elektriciteit. Een voorbeeld hiervan is een *Caracas: Dry Toilet* dat ze ontwikkelde tijdens een project in Mexico in 2003.²¹³

Daarnaast stelt Marjetica Potrč ook architecturale sculpturen tentoon in een museale context. Het zijn ‘case studies’ die ze baseert op tijdelijke architecturale structuren die ze terugvindt in sloppenwijken over heel de wereld. In haar kunstprojecten uit zich een utopische visie

²¹¹ Ana Maria Torres, “Marjetica Potrč: Urban Negotiation,” in *Marjetica Potrč: Urban Negotiation*, red. Ana Maria Torres (Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2003), 14.

²¹² Kosme De Barañano, “Marjetica Potrč: Marginalia and Architecture,” in *Marjetica Potrč: Urban Negotiation*, red. Ana Maria Torres. (Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2003), 9-10.

²¹³ “Marjetica Potrč ‘Caracas: Dry Toilet’ at Die Ecke Arte Contemporáneo, Santiago de Chile,” laatst geraadpleegd op 1 augustus 2016, <http://smallworldsproject.com/2012/08/26/marjetica-potrc-caracas-dry-toilet-at-die-ecke-arte-contemporaneo-santiago-de-chile/>.



(afb. 2.3.2.2.) Marjetica Potrč, *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor*, 2009.
Herkomst afbeelding: laatst geraadpleegd op 29 juli 2016, <http://kkvb-cfwn.blogspot.be>.

omtrent ‘bottom-up’- initiatieven van burgers uit sociaal achtergestelde delen van de stad. In haar tekeningen en installaties toont ze hoe de veerbeeldingrijke uitvindingen die door individuen ter plekke ontwikkeld zijn, soms beter kunnen functioneren dan de ‘top down’-projecten van stedelijke planners. Haar voorbereidende ontwerptekeningen zijn een belangrijk onderdeel van haar oeuvre. Potrč streeft er niet naar om finale oplossingen te bieden maar veeleer om discussies op gang te brengen rond dergelijke problematieken. Ze gelooft in de kracht van samenwerking tussen individuen en ze toont aan dat de antwoorden rond globalisering en consumentisme – maar ook sociale verandering – ter plekke gevonden kunnen worden door een creatief proces op gang te brengen.²¹⁴

De laatste jaren werkte Potrč vaak samen met Ooze, het architectenduo Eva Pfannes en Sylvain Hartenberg. Ze realiseerden samen onder andere *Kings Cross Pond Club*, een micro-ecologische zwembijver op de site van het King's Cross Central ontwikkelingsproject in Londen. Het bouwterrein werd tijdelijk ter beschikking gesteld en maakte deel uit van het RELAY King's Cross Arts Programme.²¹⁵

The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor is een samenwerkingsproject in de modernistische wijk Nieuw-West wijk in Amsterdam. Het project werd bedacht door Marjetica Potrč en Wilde Westen, een collectief van architecten, kunstenaars, designers en sociale wetenschappers, en uitgevoerd in samenwerking met het Stedelijk Museum van Amsterdam en de bewoners. Het project bestaat uit het maken van een gemeenschapsmoestuin annex keuken die gebruikt kunnen worden door de buurtbewoners. Het moestuinproject begon op 18 april en eindigde eind september 2009. De organisatoren hoopten dat de tuin zou blijven voortbestaan, wat uiteindelijk tot 2011 gelukt is.

De keuken wordt ingericht in een leegstaande winkel, om de hoek van de tuin. Deze keuken fungeert als een ontmoetingsplaats waar een deel van de geoogste groenten verwerkt kan worden. De kunstenaar richt de keuken functioneel in met subtiele humor en materiaal uit de tuin. Ze maakt er muurschilderingen en presenteert aquarellen (blg. XXVIII, XXIX) voorzien van tekst die over het project handelen en die het karakter van een comic strip hebben. In de straat wordt er een aantal – schijnbaar – willekeurige stoeptegels verwijderd en beplant met gras en bloemen.

De aangelegde moestuin bevindt zich in een tot dan toe ontoegankelijke tuin tussen twee modernistische sociale woonblokken in. Het stuk groen was voorheen helemaal omheind en

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ “On Nature in the City,” laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016, <http://www.ooze.eu.com/>.

kon dus op geen enkel manier gebruikt worden door de buurtbewoners. De Nederlandse term voor dergelijk groen luidt dan ook 'kijkgroen' (blg. XXVII), een 'geperverteerde' vorm van restruimte omdat enkel de tuinman toegang krijgt.²¹⁶

De Nieuw-West wijk is een bekend modernistisch stadsontwikkelingsproject ontworpen door architect Cornelis van Eesteren en dateert van net na de Tweede Wereldoorlog. De problemen en uitdagingen waar de buurt mee te kampen heeft zijn te vergelijken met die van vele andere verouderende modernistische sociale woonwijken in heel Europa waar werkloosheid en armoede voor de ontwrichting van het sociale weefsel zorgen. Bovendien is de Nieuw-West wijk de grootschaligste modernistische woonwijk binnen de Europese Gemeenschap.²¹⁷

De woonwijk was driekwart eeuw geleden nog landbouwgrond. De ruim bemeten groene publieke ruimte van de naoorlogse modernistische wijken, verloederen en evolueren tot niemandsland, vervreemd van de buurtbewoners.²¹⁸ Veel stukken van dergelijke groene ruimte worden vandaag vaak zelfs afgezet met hekken waardoor zij niet meer toegankelijk zijn. Het modernistische ideaal van de gedeelde democratische ruimte in stedelijk groen wordt niet vervuld.

Met haar project *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor* wil Marjetica Potrč dan ook een dergelijk gesloten stuk groen weer openen voor de bewoners, die zich het stuk land terug kunnen toe-eigenen en er gebruik van kunnen maken. Voorts stelt zij dat dit project de relatie tussen het rurale en het urbane, tussen het lokale en het globale opnieuw definieert. Maar ook ecologische vraagstukken worden opgeworpen waarbij de stedeling een prominente rol toebedeeld krijgt.²¹⁹

Potrč koppelt dit werk aan een reflectie over stadsplanning in de Europese steden en benadrukt de sociale consequenties die daarmee gepaard gaan. Een sleutelbegrip binnen haar oeuvre is dan ook 'sociale cohesie': "It's all about social architecture!"²²⁰

²¹⁶ Marjetica Potrč, "Statement of Marjetica Potrč," laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016, <http://kkvb-cfwn.blogspot.be>.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Ibidem.

2.3.2.3. Jef Geys: *Quadra Medicinale*, 2009

Het werk van Jef Geys (°1934) heeft een sterk encyclopedisch karakter. Hij vertrekt vanuit een al in 1958 opgestarte inventaris en archief dat uit een zelf gecreëerd, pseudowetenschappelijk, maar voor de kunstenaar zelf uiterst accuraat referentiesysteem, opgebouwd is. In dit archief zijn alle door hem gerealiseerde kunstwerken opgenomen, alsook nog niet uitgevoerde ideeën en projecten. Dit archief is voor hem de bron waaruit hij voortdurend put en die hem de mogelijkheid geeft elk werk en onderwerp in een verschillende verschijningsvorm te realiseren, te herwerken of met andere werken te combineren. Ondanks het vaste kader van deze inventaris heeft het oeuvre van Geys een fluïde karakter dat moeilijk te vatten is vanwege zijn oneindige vertakkingen, dubbelzinnigheden en eindeloze potentiële verbindingen.²²¹

Jef Geys' artistieke praktijk is dan ook erg uiteenlopend en gaat van installaties, sculpturen, projecten, schilderijen, tekeningen tot fotografisch werk. Alledaagse voorwerpen of triviale gegevens en didactisch materiaal vormen de basis voor zijn kunst. Geen object, geen waarneming en geen gedachte is te min of minder belangrijk.²²² Alles dient zich aan als mogelijk onderwerp van de kritische bevraging door de kunstenaar. Daarvoor maakt hij ook gebruik van thema's en werkwijzen buiten het artistieke veld, bijvoorbeeld uit de sociale wetenschappen, biologie, stedenbouwkunde, ecologie, enz...²²³

Het lokale, meer bepaald zijn eigen streek Balen en meer specifiek de school met zijn klas, waar hij gedurende 27 jaar les heeft gegeven, vormt een belangrijk vertrekpunt voor zijn werk. Indien "alles met alles verband houdt, kunnen ook zijn levensloop en zijn omgeving niet onzichtbaar blijven."²²⁴

Jef Geys levert in zijn kunst niet alleen kritiek op de maatschappij en haar machtsstructuren maar relateert evenzeer de kunst en de kunstwereld zelf, van binnenuit. De kunst staat volgens hem te ver af van de 'gewone man' en de kunstenaar is al lang zijn onschuld kwijt. Vertrekkend vanuit deze scheefgegroeide situatie, richt Jef Geys zijn aandacht op de

²²¹ Marie-Ange Brayer, "De kleine identiteiten," in *Jef Geys. Paleis voor Schone Kunsten Brussel*, (Zedelgem: Stichting Kunsten & Projecten, 1992), 3.

²²² Joris Note, "Jef Geys of iemand anders," laatst geraadpleegd op 17 mei 2016, http://www.muhka.be/files/PERSMAP_JEFGEYS_NL_LR.pdf.

²²³ Dirk Snauwaert, "Handleiding," in *Kempens Informatieblad: Quadra Medicinale* (Balen: Geys, 2009), 3.

²²⁴ Joris Note, "Jef Geys of iemand anders".



(afb. 2.3.2.3.) Jef Geys, detail tentoonstelling *Quadra Medicinale*, Belgisch paviljoen Biënnale van Venetië, 2009.

Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 23 mei 2023
<http://www.pinterest.com/pin/316870523753069868/>.

grondslagen van dat wat aan het begin staat van onze samenleving om van daaruit opnieuw zijn kunst te ontwikkelen.²²⁵

Het werk *Quadra Medicinale* van Jef Geys is de Belgische bijdrage aan de Biënnale van Venetië van 2009. Vanuit *Quadra Medicinale*, het werk dat hij in de centrale ruimte van het paviljoen presenteert, legt de kunstenaar de link met en creëert hij vertakkingen naar enkele voorgaande werken die hiermee in verband staan en die in de nevenruimten gepresenteerd worden.

Voor *Quadra Medicinale* vraagt Geys aan vier kennissen uit vier verschillende steden (Brussel, New York, Moskou en Villeurbanne) om 12 planten te verzamelen en te documenteren, die zich in een ‘denkbeeldig’ kwadrant – letterlijk een vierkant van 1 à 2 km rondom hun woonst – bevinden. Het betreft ‘onkruiden’ die in een stedelijke habitat te vinden zijn, in de drukke straten van de grootstad, tussen het asfalt, op kleine tussenruimtes, zoals rond een lantaarnpaal, en die bovendien een medicinale kracht bezitten.²²⁶

De basis, het vertrekpunt van *Quadra Medicinale* is de wetenschappelijke discipline etnobotanie. De etnobotanie onderzoekt de relatie tussen mensen en planten en welke rol bepaalde planten vervullen binnen een maatschappelijk weefsel. *Quadra Medicinale* is dan ook een samenwerkingsproject met de etnobotanist Ina Vandebroek (°1969), een voormalige studente van Jef Geys in de Rijksbasisschool in Balen. In een interview over het werk vertelt de wetenschapster over het onkruid en zijn specifieke eigenschappen, namelijk het vermogen om gifstoffen te produceren om zichzelf te beschermen en om een gebied te kunnen ‘koloniseren’. Deze chemische stoffen zijn zeer bruikbaar voor de menselijke gezondheid.²²⁷

De centrale installatie van *Quadra Medicinale* (blg. XXXI) heeft verschillende onderdelen: de gefotografeerde ‘onkruiden’, in totaal 4 x 12 planten, de gefotografeerde straatborden van de vindplaatsen en handgeschreven informatie over beide; de gedroogde planten vergezeld van een infofiche met identificatiegegevens en andere wetenschappelijke informatie; uitvergrote foto’s van de gedroogde planten met hetzelfde informatielabeltje samen met de naam van de stad; een presentatie van de planten per stad; uitvergrote google-maps, zwart-wit kopieën van het kwadrant waarin de vindplaats aangeduid is. Alles in een heldere structuur, ritmisch en bijna sober gepresenteerd.

²²⁵ Joris Note, in *Jef Geys. ABC Ecole de Paris*, (Zedelgem: Stichting Kunsten & Projecten, 1990), n.p.

²²⁶ Jef Geys, *Kempens Informatieblad: Quadra Medicinale*, (Balen: Geys, 2009), 4.

²²⁷ Ina Vandebroek, in *Jef Geys vertegenwoordigt België in Venetië*, laatst geraadpleegd op 23 mei 2016, <http://www.cobra.be/cm/cobra/videozone/archief/kunsten/1.683249>.

In de nevenruimtes van het paviljoen worden de complexe onderlinge vertakkingen voortgezet en wordt het project aan vroeger werk van de kunstenaar gelinkt: een door de kunstenaar zelf geschreven en op de muur geafficheerde begeleidende tentoonstellingstekst (in twaalf verschillende talen) over de ontstaansgeschiedenis van het project;²²⁸ *Toets voor Slaapdoosbewoners* [*Pour sans-abri*] uit het jaar 1993 (blg. XXXII) en tekeningen met personificaties van planten.

Verder toont Geys een kleurenprint van een collage van 4 x 4 kwadranten van dezelfde vier gekozen steden, dus een verviervoudiging van de vier stadsplannen. In dit gecreëerde raster schrijft hij echter andere namen van verschillende steden naast, langs en onder de stadsplannen. Dit geeft aan dat het project in eender welke stad kan plaatsgrijpen en dat deze vier projecten als voorbeeld eender waar ingezet en verder gezet kunnen worden.

Bovendien is een speciale editie van het *Kempens Informatieblad* (blg. XXX) voor het publiek beschikbaar waarin 53 oudere projecten uit het archief van de kunstenaar die in verband staan met het Biënnale-project, opgenomen zijn. Het *Kempens Informatieblad* is een soort krant, een ‘documentatie-fiche’, een soort logboek, dat Jef Geys sinds 1965 ter begeleiding van elk kunstproject in eigen beheer uitgeeft. Hij legt niet letterlijk een link maar reikt zijn inventaris aan en daagt de geïnteresseerden uit om er iets uit op te maken, om er een verhaal van te maken. De werken en projecten die in het *Kempens Informatieblad* zijn opgenomen gaan over natuur, planten, tuinbouw, ecologie alsook over het quadra, het raster en bovendien over de ontmoeting tussen deze elementen.

“Voor mij is niets zo dwingend als de wetten van het raster. (...) Rasters zijn er omdat we moeten praten, omdat regels en wetten ons verkeer trachten te domineren. (...) De onzichtbare rasters en wegen langs dewelke het ‘kunst-’ of ander ‘werk’ zijn vorm krijgt, zijn boeiender dan de ‘tv serie’ die er uit voortkomt.”²²⁹ De rasters zijn enkel interessant vanaf het moment dat ze doorbroken worden omdat ze op dat ogenblik mogelijkheden kunnen genereren. (blg. XXXIII)

Quadra Medicinale is een pseudo-handleiding, een potentiële handleiding, een voorbeeld van hoe een handleiding er zou kunnen uitzien om het onkruid voor zijn genezende krachten te gebruiken. De basisidee is de sociale betekenis voor en de relatie met de natuur in onze steden. Maar het werk is evenzeer een lof op het triviale, het kleine en misschien nog in de

²²⁸ Dezelfde tekst is eveneens - in het Nederlands, Engels en Italiaans - terug te vinden in de speciale editie van het *Kempens Informatieblad*.

²²⁹ Geys, *Quadra Medicinale*, 46.

eerste plaats een oproep tot het creëren van mogelijkheden. Daarbij benadert Jef Geys het onkruid als symbool voor de infiltrant van het raster. Het duikt niet alleen maar op naast de dichtbepleisterde straten, in de marges van het raster, maar baant zich ook een weg binnen het raster – tussen straatklinkers, rond verkeerspalen, langs en op huismuren – en veroorzaakt met zijn eigen groeikracht letterlijk scheuren in het gegoten asfalt.

De potentiële kracht van de stedelijke vegetatie om het raster te doorboren, te ontcrachten en zelfs – geleidelijk aan – te kunnen vernietigen, kan – zoals in *Quadra Medicinale* – als geneesmiddel toegediend worden niet alleen tegen fysieke klachten maar ook tegen vastgeroeste culturele voorstellingen.

2.3.3. Besluit: Gebruik van restruimte

Stedelijk braakland zet het vertrouwde terrein van de culturele, geplande ruimte op losse schroeven en bijgevolg ook de organisatorische logica van de moderniteit. Plaatsen die ‘nutteloos’ lijken voor de toevallige blik van voorbijgangers kunnen niettemin plekken van avontuur, verbeelding en zelfontdekking zijn voor kunstenaars, kinderen, filmmakers, wetenschappers of gewoonweg voor buurtbewoners. Door activiteiten kan er op deze plekken een dynamiek ontstaan die sterk contrasteert met de sfeer van een monofunctionele wijk en het gebruik van haar openbare ruimte.

De kunstenaars in dit hoofdstuk laten zich in hun werk niet alleen inspireren door de intrinsieke eigenschappen van restruimte maar maken er heel concreet gebruik van. De planten die ze in het residu vinden, worden van hun schijnbare nutteloosheid bevrijd en – in het geval van Jef Geys – zelfs medicijn. Of de kunstenaars passen op het schijnbaar onvruchtbare residu principes toe van ecologisch verantwoorde stadslandbouw en oogsten – zoals Agnes Denes – eetbare gewassen. Soms bieden ze daarenboven de mogelijkheid de geoogste gewassen van het schijnbaar onvruchtbare residu tot eten te verwerken, zoals dit bij Marjectica Potrč het geval is. Is restruimte dan toch niet zo nutteloos en onvruchtbaar als stadsbesturen en projectontwikkelaars ons willen doen geloven?

Bovendien zijn de werken gemeenschapsgericht en omdat het slagen van deze transformaties vele handen vraagt, zijn ze ook steeds in samenwerking met de gemeenschap tot stand gekomen.

Als Marjectica Potrč samen met de buurtbewoners een moestuin aanlegt en een keuken installeert dan is ook het hele sociale proces verbonden aan de realisatie én het gebruik onderdeel van het kunstwerk. Het residu – zoals Giovanni La Varra het stelt – krijgt betekenis door zijn gebruiker en omgekeerd, de geïnitieerde sociale cohesie krijgt betekenis door het residu. In die zin is *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor* niet metaforisch, zoals Hans Haackes *Niemandland* niets behalve zich zelf representeert.

Dit kunnen we niet beweren van Agnes Denes. Haar kunst is een kunst van het grote gebaar, van de grote verhalen en de grote vraagstukken. Alles is symbool en metafoor: van de kleur van het graanveld, over het graan met zijn golvende bewegingen, tot de bedwelmende geur die het verspreidend. Dezelfde tarwe is een basisproduct voor onze voeding, maar kan – ondanks het feit dat het sinds de neolithische revolutie geleidelijk aan massaal geteeld wordt – niet iedereen's honger stillen. Het braakland wordt akker. Dit alles tegen de achtergrond van de skyline van Manhattan, het hart van een keiharde wereldeconomie. Kunnen we een grotere clash tussen cultuur en natuur bedenken?

Zelfs daar, in Lower Manhattan, hebben beleidsmakers en vastgoedmakelaars een paar hectare grond laten 'rondslingeren'. Vermoedelijk was dat stuk grond op een zo prominente en dure plek in de stad toen nog niet 'ontwikkeld' omwille van eigendomskwesties of ontbrekende vergunningen van allerlei aard. Hoe dan ook, onduidelijkheid over eigendomskwesties bevordert in elk geval het ontstaan van residu én zijn gebruik.

Als de kennissen van Jef Geys over heel de wereld in hun eigen wijk zoals 'jagers(wandelaars)-verzamelaars' op zoek gaan naar een scheurtje in het asfalt, een 'micro residu', waar zich hopelijk een onkruid-medicinale plant heeft gevestigd, dan speelt eigendom een minder grote rol. De eigenaar zal zich niet beroofd voelen, maar eerder blij zijn dat iemand zijn onkruid bestrijdt.

The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor, Wheatfield - A Confrontation en *Quadra Medicinale* zijn niet object-, maar procesgericht. Het zijn weliswaar tijdelijke projecten, 'just passing', om het met Tonnelats woorden te zeggen, maar streven wel naar een andere status, d.w.z. naar een voortzetting van het geïnitieerde – in dezelfde of in een aangepaste vorm – door de gemeenschap zelf. 'The self-sustainable citizen', een uitdrukking die Marjetic Potrč graag gebruikt, is daarbij een kernthema. Hiermee geeft ze een voorzet aan de beleidsmakers, die meer en meer beseffen dat duurzaamheid en ecologie op hun agenda moeten staan en een maatschappelijk project is dat 'gemeen'-schappelijk met de burger ontwikkeld dient te worden.

3. Conclusie

Aan progressieve (en ondertussen zelfs ook conservatieve) stadsbesturen is de positieve bijdrage van gemeenschapsbevorderende projecten – allerlei burgerinitiatieven zoals volkskeukens, collectieve stadstuinen, artistieke projecten van elk niveau, die plaatsgrijpen in de tussenruimtes van de stad – niet onopgemerkt voorbijgegaan. Soms worden ze vervreemd van hun oorspronkelijke opzet en voor andere doeleinden ingezet of gewoonweg gerecupereerd in het kader van toerisme of citymarketing tout court.

Kunnen graffiti op een door de stad toegelaten of speciaal daarvoor gecreëerde plek even authentiek zijn als graffiti in de ‘underground’? Als een stad als Amsterdam of Rotterdam zijn restruimte in kaart brengt, doet ze dat dan om de eigenschappen van die restruimte te vrijwaren of het belang van de private vastgoedmarkt te dienen?

Wat ook de agenda mag zijn, in de gefragmenteerde postmoderne stad die een constante transformatie ondergaat, waar restruimte en openbare ruimte geen tegenstellingen meer zijn, zal de stad nooit ‘restruimte-vrij’ zijn. Elke poging om restruimte te behouden en te beheren, is per definitie tot mislukking gedoemd. Wat vandaag residu is, wordt morgen in alle stilte door de gemeenschap in gebruik genomen, is overmorgen de meest hippe plek in de stad en de dag daarna bouwgrond voor luxe-flats. Maar ook omgekeerd. Wat vandaag onkruid is belandt overmorgen op het bord van een drie sterren restaurant.

Flux! Alles is in beweging en de recuperatie van restruimte is dan ook een onvermijdelijk onderdeel van deze continue verandering.

Hoe gaan kunstenaars in deze context te werk?

Het atelier en werkterrein van all deze besproken kunstenaars is de stad. Ze reflecteren over ecologische (en maatschappelijke) processen en brengen hun ideeën in praktijk in de stad zelf, zonder deze te verlaten. Het werk zelf is plaats- en tijdsgebonden en meestal kan alleen de documentatie ervan in een museale context getoond worden.

De uit elk hoofdstuk getrokken besluiten, kunnen als volgt samengevat worden: de besproken kunstwerken dragen bij aan de ontdekking van de restruimte en haar positieve eigenschappen

door deze in eerste instantie te registreren. In deze eerste benadering is de restruimte leeg, de mens is niet aanwezig. Naarmate kunstenaars inzoomen op het residu en hoe meer ze de intrinsieke energie ervan erkennen, gaan ze zelfs zijn eigenschappen nabootsen om een ‘vrijplaats’ te creëren. Als gevolg daarvan wordt de sociale potentie van restruimte bewust ingezet en treedt de gemeenschap op de voorgrond. Men kan dus een ontwikkeling vaststellen van de door de mens verlaten tussenruimte – waar de spontane vegetatie in zijn ongerepte vorm nog aanwezig is – naar participatorische kunstprojecten waar de mens een prominente rol toebedeeld krijgt. De kunstenaars spelen daarbij de rol van getuige (registratie), behoeder (creatie) en uiteindelijk van bezetter (gebruik). Zijn passieve blik leidt uiteindelijk tot actief ingrijpen, van momentopname tot proces, van gesloten entiteiten naar toegankelijke en uiteindelijk gebruikte entiteiten.

Precies de leegte en identiteitsloosheid van het residu maken alles mogelijk omdat het alles kan ontvangen in tegenstelling tot de leegte en identiteitsloosheid van de generische stad die niets meer kan voortbrengen omdat ze monofunctioneel en ahistorisch is. Het ahistorische van het residu ervaren we dan weer als poëtische uitdrukking van het tijdloze, tegenover de gejaagdheid en het snelle tempo van de gecontroleerde openbare ruimte.

Kunst verkent én beklemtoont deze parameters, deze dubbele gelaagdheden, ze maakt er ons bewust van en koestert ze. Ze verbeeldt de utopie van de restruimte als vrijruimte en stuurt de flux aan. Daardoor kan ze de eigenschappen van restruimte blijven vrijwaren.

Bibliografie

Allen, Jennifer en Waling Boers, red. *4FREE*. Berlijn: BüroFriedrich, 2002.

Almarcegui, Lara en Ramón Tió Bellido. *Lara Almarcegui: sloopwerken, braakliggende terreinen, volkstuinen/demolitions, terrains vague, jardins ouvrier/ demolitions, wastelands, allotmant gardens*. Brussel: Etablissements d'en face projects, 2003.

Almarcegui, Lara. "Demolitions, Empty Lots, Wastelands." In *Radiacal Nature*, onder redactie van Francesco Manacorda en Ariella Yedgar, 232. Londen: Barbican Art Gallery, 2009.

Attlee, James. "The Middle of Nowhere: Gordon Matta-Clark and the Terrain Vague." In *Gordon Matta-Clark*, onder redactie van Lorenzo Fusi en Marco Pierini, 147-165. Milaan: Silvana Editoriale, 2008.

Augé, Marc. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Vertaald door John Howe. Londen, New York: Verso, 1995.

Bakker, Boudewijn. *Landschap en Wereldbeeld: van Van Eyck tot Rembrandt*. Bussem: THOTH, 2004.

Barañano, Kosme De. "Marjetica Potrč: Marginalia and Architecture." In *Marjetica Potrč: Urban Negotiation*, onder redactie van Ana Maria Torres, 8-10. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2003.

Barth, Cornelia en Jutta Bunes, red. *Documenta X: short guide*. Ostfildern: Catz, 1997.

Bauer, Andreas en Stephan Berg, red. *Lois & Franziska Weinberger*. Hannover: Kunstverein Hannover, 2003.

Bauer, Andreas en Stephan Berg, red. *Lois & Franziska Weinberger*. Hannover: Kunstverein Hannover, 2003.

Beckers, Janik. "Restruimte in Brussel." Lic. diss., Universiteit Gent, 2013.

Benezra, Neal. "Ed Ruscha: Painting and Artistic License." In *Ed Ruscha*. Neal Benezra, Kerry Brougher en Phyllis Rosenzweig, 156. Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2000.

Bois, Yves-Alain en Rosalind Krauss. *Formless: a user's guide*. New York : Zone Books, 1999.

Bonami, Francesco. "Promised Land: Shelters and Other Spaces in the Work of Marjetica Potrč." In *Marjetica Potrč*, onder redactie van Heike Dander, 3-7. Berlijn: Künstlerhaus Bethanien, 2000.

Brayer, Marie-Ange. "De kleine identiteiten." In *Jef Geys. Paleis voor Schone Kunsten Brussel*. 3-15. Zedelgem: Stichting Kunsten & Projecten, 1992.

Brown, Andrew. *Art & Ecology Now*. Londen: Thames & Hudson, 2014.

Buchloh, Benjamin H.D. "Hans Haacke: From Factographic Sculpture to Counter-Monument." In *Hans Haacke. For Real. Works 1959-2006*, onder redactie van Matthias Flügge en Robert Fleck, 42-59. Düsseldorf: Richter Verlag, 2006.

Cassiman, Bart en Laurie Parsons et al., red. *Vertrekken vanuit een normale situatie en deze hervertalen in elkaar overlappende en meervoudige lezingen van condities uit heden en verleden*. Antwerpen: Antwerpen '93, 1993.

Crow, Thomas. "Gordon Matta-Clark." In *Gordon Matta-Clark*, onder redactie van Corinne Diserens, 7-132. Londen: Phaidon Press Limited, 2006.

Davidts, Wouter, Guy Châtel en Stefaan Vervoort, red. *Urban Space: Luc Deleu – T.O.P. office*. Amsterdam: Valiz, 2012.

De Boeck, Lieven en Xaveer De Geyter. "After-Sprawl." In *Xavier De Geyter Architecten – onderzoek naar de hedendaagse stad: After-Sprawl*, onder redactie van Xaveer De Geyter, 19-32. Rotterdam: Nai, 2002.

Deleu, Luc. *Urbi et Orbi*. Gent: Ludion, 2002.

Deleu, Luc. *Vrije ruimte/Espace libre/Open Space*. Antwerpen: Internationaal Cultureel Centrum, 1980.

Denes, Agnes. "Wheatfield – A Conversation." In *Agnes Denes: Work 1969 – 2013*, onder redactie van Florence Derieux, 47-48. Milaan: Milano Mousse Publishing, 2016.

Durkheim, Emile, *The Elementary Forms of the Religious Life*. Vertaald door Joseph Ward Swain. New York: Free Press, 1965.

Eemans, Beatrijs, red. *Lois & Franziska Weinberger*. Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2005.

Een rave-glossarium: Programmaboekje tentoonstelling M HKA. Antwerpen: M HKA, 2016.

Fusi, Lorenzo. "Gordon Matta-Clark: Nothing is Created, Nothing is Destroyed, Everything is Transformed." In *Gordon Matta-Clark*, onder redactie van Lorenzo Fusi en Marco Pierini, 45-77. Milaan: Silvana Editoriale, 2008.

Gandy, Matthew. "Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands." *Annals of the Association of American Geographers* 103, nr. 6 (2013): 1301-1316.

Geys, Jef. *Jef Geys. ABC Ecole de Paris*. Zedelgem: Stichting Kunsten & Projecten, 1990.

Geys, Jef. *Kempens Informatieblad: Quadra Medicinale*. Balen: Geys, 2009.

- Glozer, Laszlo, red. *Westkunst – Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Keulen: DuMont, 1981.
- Grasskamp, Walter. “Kassel New York Cologne Venice Berlin.” In *Hans Haacke. For Real. Works 1959-2006*, onder redactie van Matthias Flügge en Robert Fleck, 22-39. Düsseldorf: Richter Verlag, 2006.
- Guenin, Hélène, red. *Sublime: les tremblements du monde*. Parijs: Centre Pompidou-Metz, 2016.
- Haacke, Hans. “Niemandland.” In *Hans Haacke. For Real. Works 1959-2006*, onder redactie van Matthias Flügge en Robert Fleck, 282-283. Düsseldorf: Richter Verlag, 2006.
- Hans Haacke. “German-German.” In *Hans Haacke. For Real. Works 1959-2006*, onder redactie van Matthias Flügge en Robert Fleck, 284-286. Düsseldorf: Richter Verlag, 2006.
- Jacobs, Steven en Frank Maes, red. *Beyond the picturesque*. Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2009.
- Jacobs, Steven. “Introduction – Shreds of Boring Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday.” In *Post Ex Sub Dis: Urban Fragmentations and Constructions*, onder redactie van Bart Eeckhout, Steven Jacobs en Bart Keunen, 15-49. Rotterdam: 010 Publishers, 2002.
- Jones, Caroline A. *Hans Haacke 1967*. Massachusetts: MIT Press, 2011.
- Kastner, Jeffrey, en Brian Wallis, red. *Land and environmental art*. Londen: Phaidon Press Limited, 2005.
- Kastner, Jeffrey, Sina Naiafi en Frances Richard, red. *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*. New York: Cabinet Books, 2005.
- Kavagna, Christian. “It’s Nothing Worth Documenting if It’s not Difficult to Get: On the Documentary Nature of Photography and Film in the Work of Gordon Matta-Clark.” In *Gordon Matta-Clark*, onder redactie van Corinne Diserens, 133-146. Londen: Phaidon Press Limited, 2006.
- Kenny Cupers, “Beloften van een vrije ruimte,” in *Openbaarheid: Over publiek domein, planning en restruimte*, red. Catherine Robberechts. (Brussel: Vlaams Bouwmeester, 2011), 95.
- Kirshner, Judith Russi. “The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark.” In *Gordon Matta-Clark*, onder redactie van Corinne Diserens, 147- 160. Londen: Phaidon, 2011.
- Koolhaas, Rem en Bruce Mau. *S,M,L,XL*. New York: The Monacelli Press, 1995.
- Kurjakovic, Daniel; “Secondary Nature: Remarks on Aglaia Konrad’s Photographic Scenarios.” In *Aglaia Konrad – Elasticity*, onder redactie van Aglaia Konrad, 175-178. Rotterdam: NAI Publishers, 2002.

Latour, Bruno. *Wij zijn nooit modern geweest: pleidooi voor een symmetrische antropologie*. Vertaald door Joep van Dijk en Gerard de Vries. Amsterdam: Van Genneep, 1994.

Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT press, 2000.

Lejeune, Jean-François et al. *Cruelty & Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

Lemaire, Ton. *Filosofie van het landschap*. Amsterdam: Ambo/Anthos, 2002.

Leong, Sze Tsung. "Control Space." In *Mutations*, onder redactie van Rem Koolhaas et al., 184-193. Barcelona: ACTAR, 2000.

Manacorda, Francesco en Ariella Yedgar, red. *Radiacal Nature*. Londen: Barbican Art Gallery, 2009.

Mansoor, Jaleh. "Ed Ruscha's One-Way Street." *OCTOBER*, winter (2005): 127-142.

Matilsky, Barbara C. *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. New York: Rizzoli, 1992.

Morgan, Robert C. "Zeitbasierte Erde." In *Die letzte Freiheit/The Last Freedom*, onder redactie van Beate Reifenscheid, 30-37. Milaan: Silvana Editoriale, 2011.

Mulvey, Laura, en Dirk Snauwaert et al. *Jimmie Durham*. Londen: Phaidon, 1995.

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, red. *Lois Weinberger*. Wenen: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000.

Paldi, Livia, red. *Marjetica Potrč: Next Stop, Kiosk*. Ljubljana: Moderna galerija, 2003.

Robberechts, Catherine, red. *Openbaarheid: Over publiek domein, planning en restruimte*. Brussel: Vlaams Bouwmeester, 2011.

Robbrechts, Catherine, en Petra Gunst, red. *Rond Punt. Over verkeersrotondes als context voor kunst*. Brussel: Mercatorfonds, 2007.

Rosenzweig, Phyllis. "Sixteen (and Counting): Ed Ruscha's Books." In *Ed Ruscha*. Neal Benezra, Kerry Brougner en Phyllis Rosenzweig, 178-179. Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2000.

Schama, Simon. *Landschap & Herinnering*. Vertaald door Karina van Santen en Martine Vosmaer. Amsterdam/Antwerpen: Contact, 1995.

Schwartz, Alexandra. *Ed Ruscha's Los Angeles*. Cambridge: MIT Press, 2010.

Scott MacDonald. *The Garden in the Machine: a field guide to independent films about place*. Londen: University of California press, 2001.

- Smithson, Robert. "The Monuments of Passaic." *Artforum* 6, nr. 4 (1967): 48-51.
- Spaid, Sue. *Ecovention: current art to transform ecologies*. Cincinnati: The Contemporary Arts Center, 2002.
- Spijkerman, Sandra. "Beelden Buiten." *Kunstbeeld*, 9 (2010): 63-64.
- Steel, Riet et al. *Reading Urban Cracks. Practices of Artists and Community Workers*. Gent: School of Arts & Faculty of Education, Health and Social Work of the University College Ghent, 2012.
- Sternfeld, Joel. *Joel Sternfeld: Walking the high line*. Steidl: Göttingen-Ruit, 2001.
- Storms, Jan en Marjan Van Avermaet. *Speybank – De containerarchitectuur van Luc Deleu*. Gent: Provincie Oost-Vlaanderen, 2010.
- Terryn, Els. "Restruimte en fotografie." Lic. diss., Universiteit Gent, 2011.
- Thoreau, Henry. *Walden and Other Writings*. New York: Random House, 2000.
- Tiberghien, Gilles A. "Landschaftsökologie als künstlerische Metapher." In *Die letzte Freiheit/The Last Freedom*, onder redactie van Beate Reifenscheid, 14-29. Milaan: Silvana Editoriale, 2011.
- Torres, Ana Maria. "Marjetica Potrč: Urban Negotiation." In *Marjetica Potrč: Urban Negotiation*, onder redactie van Ana Maria Torres, 12-24. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2003.
- Trancik, Roger. *Finding Lost Space. Theories of Urban Design*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1986.
- Ursprung, Philip. "Beyond the Terrain Vague: Following Lara Almarcegui." In *Lara Almarcegui*, onder redactie van Octavio Zaya, 49-53. Venetië: Biënnale van Venetië, 2013.
- Van den Brande, Kristien. "Ondergaan van ruimte." *Etcetera* 25, nr. 105 (2007): 69-73.
- van Herpen, Manja. "Ecologische kunst: exploitatie van ecologische processen als kunstuiting." Doct. Diss., Universiteit van Heerlen, 2005.
- Vandenweghe, Philippe, Philippe Van Cauteren en Mirjam Varadinis. *TRACK: S.M.A.K.* Gent: TRACK vzw, 2012.
- Weinberger, Franziska, red. *Lois Weinberger*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.
- Winterbottom, Daniel. "Residual Space Re-evaluated." *Places* 13, nr. 3 (2000): 40-47.
- Zaya, Octavio, red. *Beyond the Terrain Vague: Following Lara Almarcegui*. Venetië: Biënnale van Venetië, 2013.

Zaya, Octavio. "Lara Almarcegui – Digging My Way Out To Possibility." In *Lara Almarcegui*, onder redactie van Octavio Zaya, 17-20. Venetië: Biënnale van Venetië, 2013.

"Agnes Denes plants a 5 hectare wheatfield amongst Milan's Porta Nuova skyscrapers." Laatst geraadpleegd op 20 juli 2016. <http://www.designboom.com/art/agnes-denes-wheatfield-fondazione-nicola-trussardi-07-15-2015/>.

"Berliner Pflanzen." Laatst geraadpleegd op 29 juli 2016. http://archive.is/20140728120743/http://www.rbb-online.de/doku/b/berliner_pflanzen.html#selection-1237.79-1237.309.

"Braakliggende terreinen in de Rotterdamse Haven." Laatst geraadpleegd op 20 juli 2016. <http://classic.skor.nl/id.php/Almarcegui.html>.

"City Mine(d): Home." Laatst geraadpleegd op 2 juli 2016. www.citymined.org.

"Exceptional architecture and plant design." Laatst geraadpleegd op 22 juli 2016. <http://www.thehighline.org/about>.

"Frame to the World: Joel Sternfeld." Laatst geraadpleegd op 22 juli 2016. <http://fadedandblurred.com/joel-sternfeld/>.

"History: A revitalized piece of New York City's past." Laatst geraadpleegd op 22 juli 2016. <http://www.thehighline.org/about>.

"Joel Sternfeld." Laatst geraadpleegd op 21 juli 2016. <http://www.getty.edu/art/collection/artists/3731/joel-sternfeld-american-born-1944/>.

"Lara Almarcegui." Laatst geraadpleegd op 15 juli 2016. <http://www.credac.fr/v2/en/lara-almarcegui-expo2013>.

"Lara Almarcegui." Laatst geraadpleegd op 18 juli 2016. <http://www.biennial.com/2004/exhibition/artists/lara-almarcegui>.

"Marjetica Potrč 'Caracas: Dry Toilet' at Die Ecke Arte Contemporáneo, Santiago de Chile." Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2016. <http://smallworldsproject.com/2012/08/26/marjetica-potrc-caracas-dry-toilet-at-die-ecke-arte-contemporaneo-santiago-de-chile/>.

"On Nature in the City." Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016. <http://www.ooze.eu.com/>.

"Real Estate Opportunities." Laatst geraadpleegd op 28 juli 2016. <http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/worksofart/real-estate-opportunities/>.

“Rooftop (Rooftops Series #2).” Laatst geraadpleegd op 30 juli 2016.
<https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/r/artist/ed-ruscha/object/rooftop-rooftops-series-2-al00236>.

“Sky Vegetables opent kas van 750m² op dak van flatgebouw.” Laatst geraadpleegd op 10 juli 2016. <http://www.groentennieuws.nl/artikel/94617/Sky-Vegetables-opent-kas-van-750m%2B2-op-dak-van-flatgebouw>.

Barreto, Ricardo D. “Sculptural Conceptualism: A New Reading of the Work of Agnes Denes.” *On-Line Sculpture Magazine* 18, nr. 4 (1999): 1-9. Laatst geraadpleegd op 19 juli 2016.
http://www.agnesdenesstudio.com/pdf/WRITINGS_Sculptural_Conceptualism_A_New_Reading_of_the_Work_of_Agnes_Denes_by_Ricardo_D_Barreto.pdf.

Bey, Hakim. “sufi-anarchist author.” Interview door Peter Lamborn Wilson. Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=i3cL1zAQry4>.

Bey, Hakim. *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia, 2004. Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2016, http://hermetic.com/bey/taz_cont.html.

Bonet, Pilar. “Astonishment... Hans Haacke in Martorell.” Laatst geraadpleegd op 28 juli 2016. <http://www.a-desk.org/highlights/Astonishment-Hans-Haacke-in.html>.

Cousserier, Annelies en Roeland Hermans. “Volkstuinjes in Vlaanderen. Geschiedenis van een beweging.” Laatst geraadpleegd op 8 juli 2016.
<Http://www.hetvirtueleland.be/cag/exhibits/show/geschiedenis-volkstuinjes?action=print>.

Cuyvers, Wim. “Musea voor actuele kunst, van het bordeel via de school naar Ikea.” *De Witte Raaf* 128 (2007): n.p. Laatst geraadpleegd op 28 juli 2016.
<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3206>.

Davidts, Wouter. “Gordon Matta-Clarck.” *De Witte Raaf* 106 (2003): n.p. Laatst geraadpleegd op 25 juli 2016. <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2732>.

Denes, Agnes. “Agnes Denes: interview. A Visionary Artist.” Interview door Nicola Homer. Laatst geraadpleegd op 18 juli 2016. <http://www.studiointernational.com/index.php/agnes-denes-interview-a-visionary-artist>.

Denes, Agnes. “Healthy Paradoxes.” *LANd Views* (n.d.): n.p. Laatst geraadpleegd op 4 augustus 2016. <http://www.landviews.org/articles/paradox-ad.html>.

Diedrichsen, Diedrich. “Duitse kunst voor en na 1989: politiek, projecten en patriarchen.” *De Witte Raaf* 147 (2010): n.p. Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2016.
<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3566>.

Durham, Jimmie. “Zijn teksten.” Laatst geraadpleegd op 19 mei 2016.
<http://www.muhka.be/jimmiedurham/nl/histexts>.

Ethan Swan. "Ends of the Earth: Land Art to 1974, Los Angeles." Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016. <http://www.newmuseum.org/blog/view/ends-of-the-earth-land-art-to-1974-los-angeles>.

Fabrizi, Mariabruna. "Gordon Matta-Clack's 'Reality Properties: Fake Estates' (1973)." Laatst geraadpleegd op 29 juli 2016. <http://socks-studio.com/2014/10/22/gordon-matta-clarks-reality-properties-fake-estates-1973/>.

Fremantle, Chris. "Radical Nature at the Barbican." Laatst geraadpleegd op 28 juli 2016. <https://chris.fremantle.org/tag/haacke/>.

http://www.muhka.be/files/PERSMAP_JEFGEYS_NL_LR.pdf.

Kolbert, Elizabeth. "Antropoceen: Tijdperk Mens." Laatst geraadpleegd op 12 mei 2016. <http://www.nationalgeographic.nl/magazine/reportage/antropoceen-tijdperk-mens>.

Kushner, Rachel. "Grass Roots." Laatst geraadpleegd op 29 juli 2016. <http://artforum.com/diary/id=10454>.

la Varra, Giovanni. "Post-it City: The Other European Public Spaces." Laatst geraadpleegd op 27 juli 2016. http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/lavarratext.html.

Lettner, Franziska. "Brennen und Gehen." Laatst geraadpleegd op 7 mei 2016. http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=smak3446.

Marjetica Potrč. "Statement of Marjetica Potrč." Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016. <http://kkvb-cfwn.blogspot.be>.

Najafi, Sina; "On the High Line," *Cabinet*, 3 (2001): n.p. Laatst geraadpleegd op 22 juli 2016. <http://www.cabinetmagazine.org/issues/3/highline.php>.

Note, Joris. "Jef Geys of iemand anders." Laatst geraadpleegd op 17 mei 2016.

Spector, Nancy. "Gordon Matta-Clark. Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42." Laatst geraadpleegd op 30 juli 2016. <https://www.guggenheim.org/artwork/5210>.

Van Driel, Anne. "Birthe Leemeijer/Lara Almarcegui." *SMBA* 43 (1999): n.p. Laatst geraadpleegd op 15 juli 2016, <http://www.smba.nl/en/newsletters/n-43-/>.

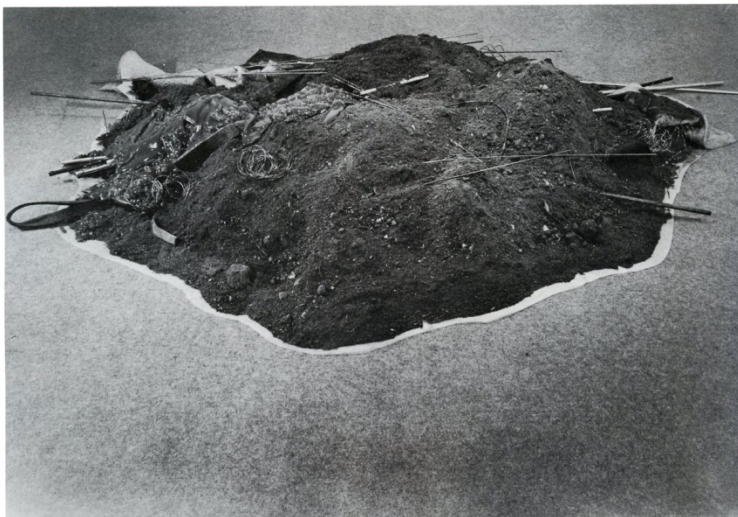
Vandebroek, Ina. In "Jef Geys vertegenwoordigt België in Venetië." Laatst geraadpleegd op 23 mei 2016. <http://www.cobra.be/cm/cobra/videozone/archief/kunsten/1.683249>.

Bijlage: Afbeeldingen Casussen

1. Natuur en Cultuur doorheen de Westerse kunst- en cultuurgeschiedenis:

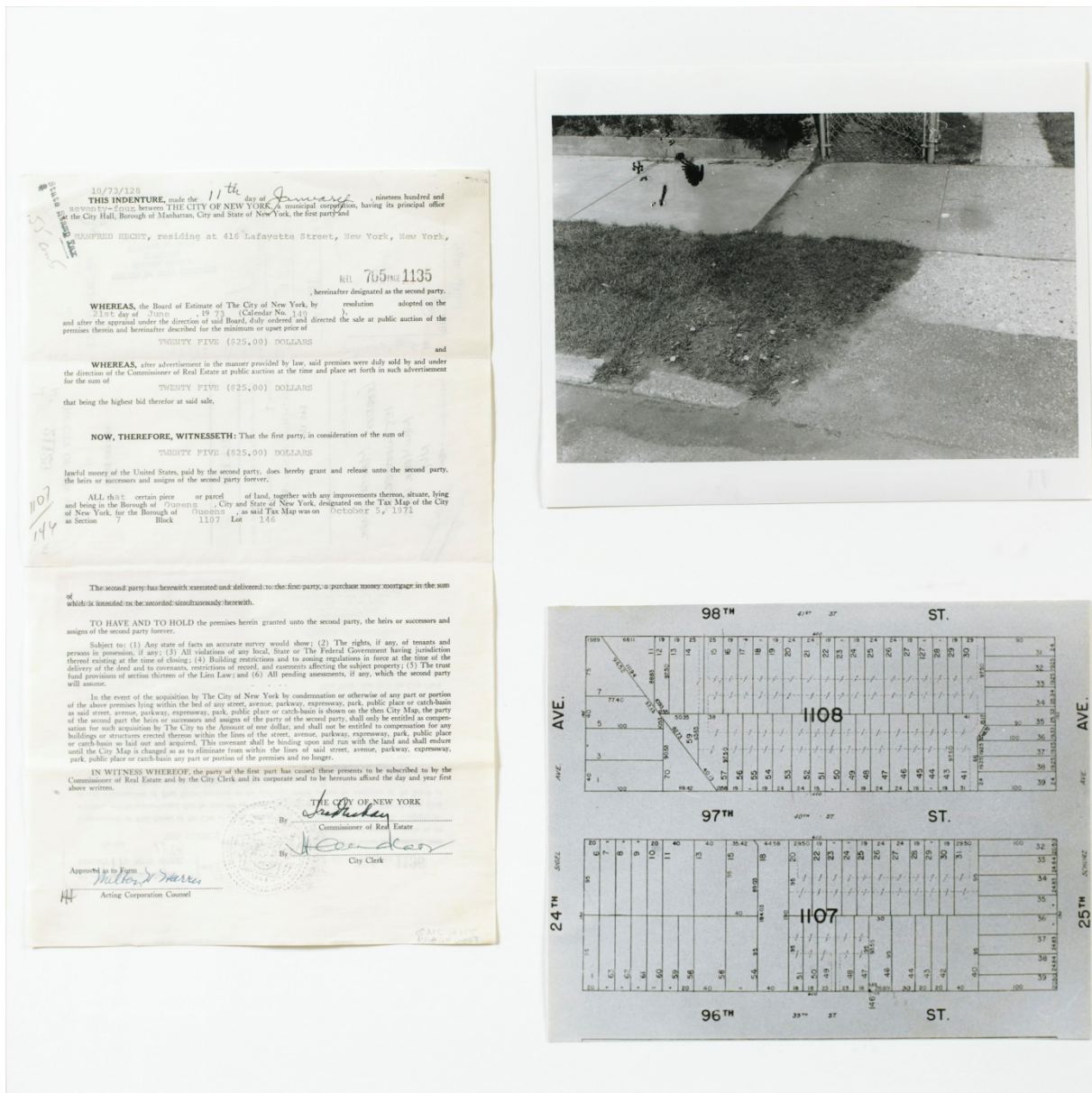


(blg. I-) Illustratie bij artikel *Monuments of Passaic* van Robert Smithson in *Artforum* 6, nr. 4 (1967): 48-51.
Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 24 mei 2016,
<http://chriscorrigan.com/parkinglot/?p=245>.



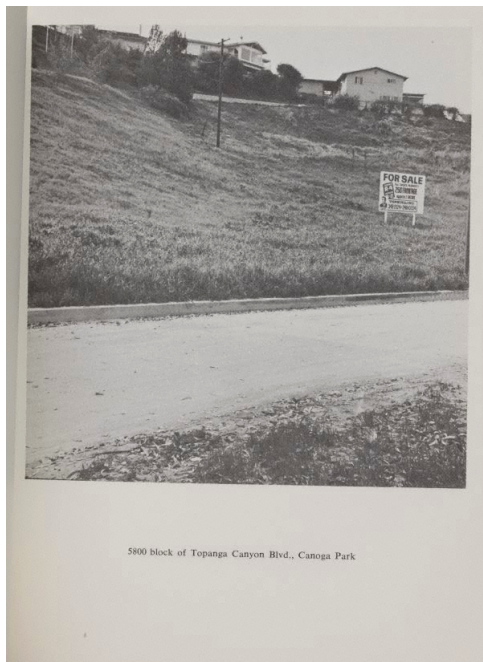
(blg. II) Robert Morris, *Earthwork*, 1968.
Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 24 mei 2016,
<http://gruppaok.tumblr.com/post/51240348965/robert-morris-earthwork-1968-an-exhaustive>.

2.1.2.1. Gordon Matta-Clark:

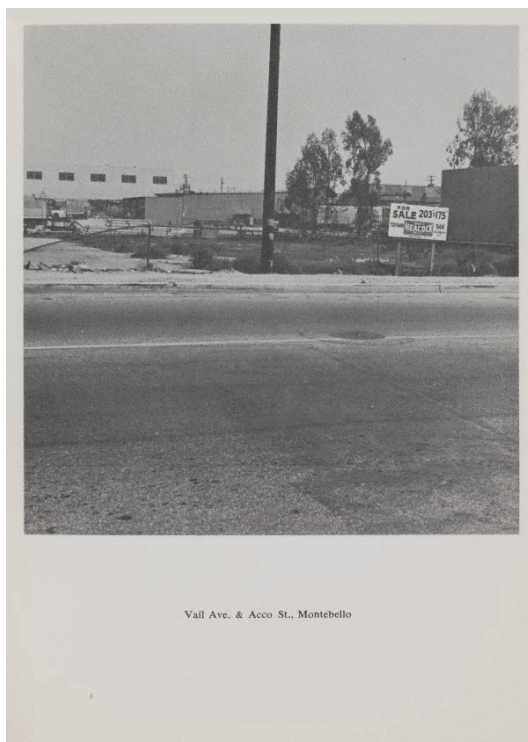


(blg. III) Gordon Matta-Clark, *Reality Properties: Fake Estates* (detail), 1973, foto, document en kaart.
 Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016, <http://socks-studio.com/2014/10/22/gordon-matta-clarks-reality-properties-fake-estates-1973/>.

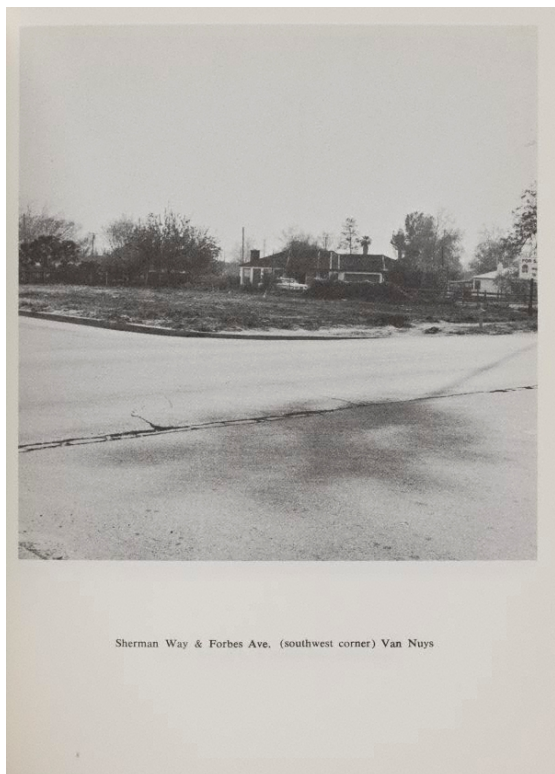
2.1.2.2. Ed Ruscha:



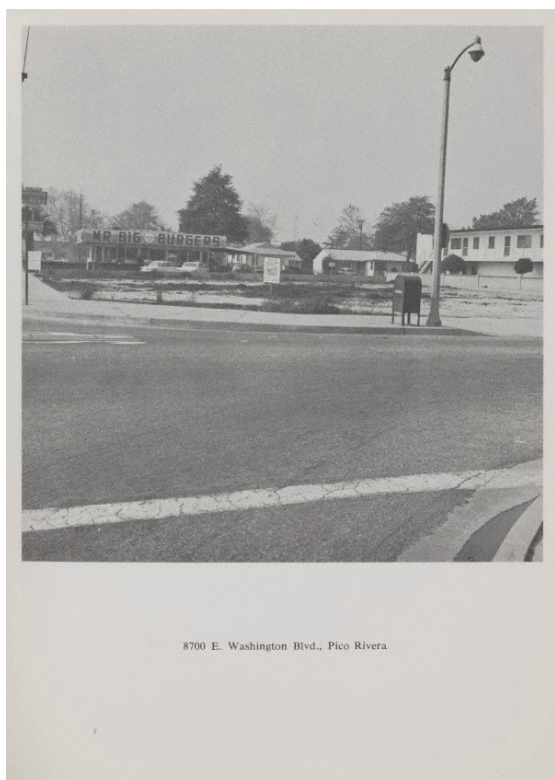
(blg. IV) Ed Ruscha, *Real Estate Opportunities*, 1970, publicatie, zwart-wit offset print, 17.7 x 14.0 cm.
Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016,
<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/433.2008.a-bb/>.



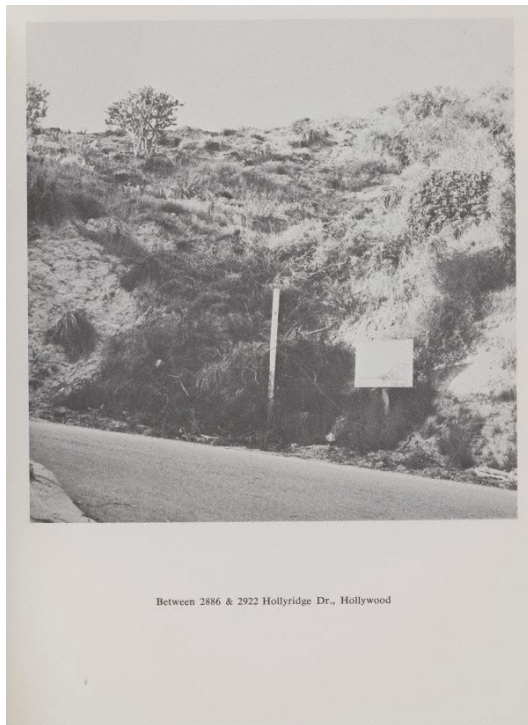
(blg. V) Ed Ruscha, *Real Estate Opportunities*, 1970, publicatie, zwart-wit offset print, 17.7 x 14.0 cm.
Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016,
<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/433.2008.a-bb/>.



(blg. VI) Ed Ruscha, *Real Estate Opportunities*, 1970, publicatie, zwart-wit offset print, 17.7 x 14.0 cm.
 Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016,
<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/433.2008.a-bb/>.



(blg. VII) Ed Ruscha, *Real Estate Opportunities*, 1970, publicatie, zwart-wit offset print, 17.7 x 14.0 cm.
 Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016,
<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/433.2008.a-bb/>.



(blg. VIII) Ed Ruscha, *Real Estate Opportunities*, 1970, publicatie, zwart-wit offset print, 17.7 x 14.0 cm.
 Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016,
<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/433.2008.a-bb/>.

2.1.2.3. Joel Sternfeld:



(blg. IX) Joel Sternfeld, *A Railroad Artifact, 30th Street*, 2000, digital c-print, 100,33 x 127 cm.
 Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2016,
<http://www.thehighline.org/blog/2015/08/19/photo-of-the-week-walking-the-high-line-with-joel-sternfeld>.



(blg. X) Joel Sternfeld, *Looking South towards Chelsea Markets*, 2000, digital c-print, 100,33 x 127 cm. Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2016, <http://www.thehighline.org/blog/2015/08/19/photo-of-the-week-walking-the-high-line-with-joel-sternfeld>.



(blg. XI) Joel Sternfeld, *Looking East on 30th Street on a Monday morning in May*, 2000, digital c-print, 100,33 x 127 cm. Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2016, <http://www.thehighline.org/blog/2015/08/19/photo-of-the-week-walking-the-high-line-with-joel-sternfeld>.

2.1.2.4. Lara Almarcegui:



(blg. XII) Lara Almarcegui, *Wastelands Map Amsterdam, Guide to the Empty Sites of Amsterdam*, 1999.

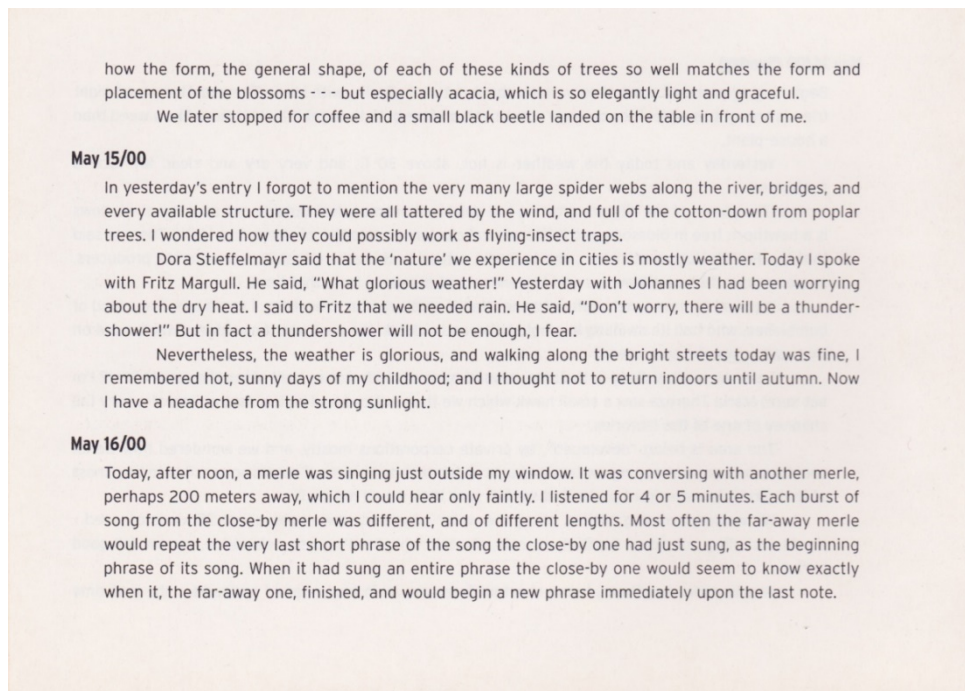
Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016, <https://www.betonsalon.net/spip.php?article275>.



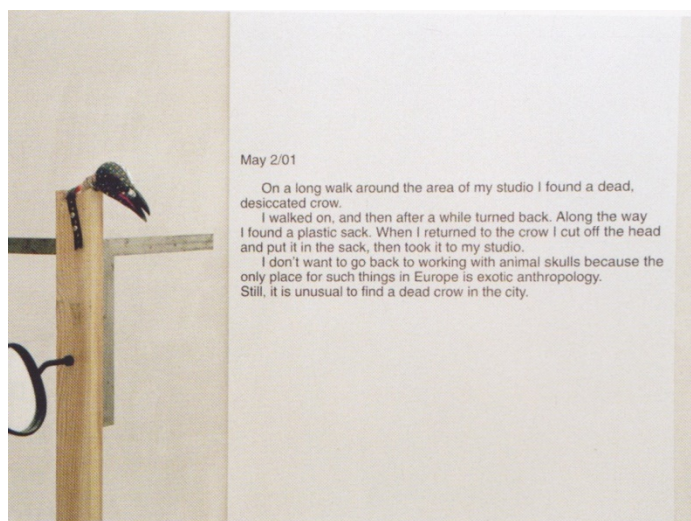
(blg. XIII) Lara Almarcegui, *Wastelands Map Amsterdam, Guide to the Empty Sites of Amsterdam*, 1999, exhibition view "We Don't Record Flowers, Said the Geographer", Center for Art and Research, Paris, 2011.

Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016, <https://www.betonsalon.net/spip.php?article275>.

2.1.2.5. Jimmie Durham:



(blg. XIV) Bladzijde uit het dagboek van Jimmie Durham, *Nature in the City. A Diary*, 2001.



(blg. XV) Jimmie Durham, detail van installatie.

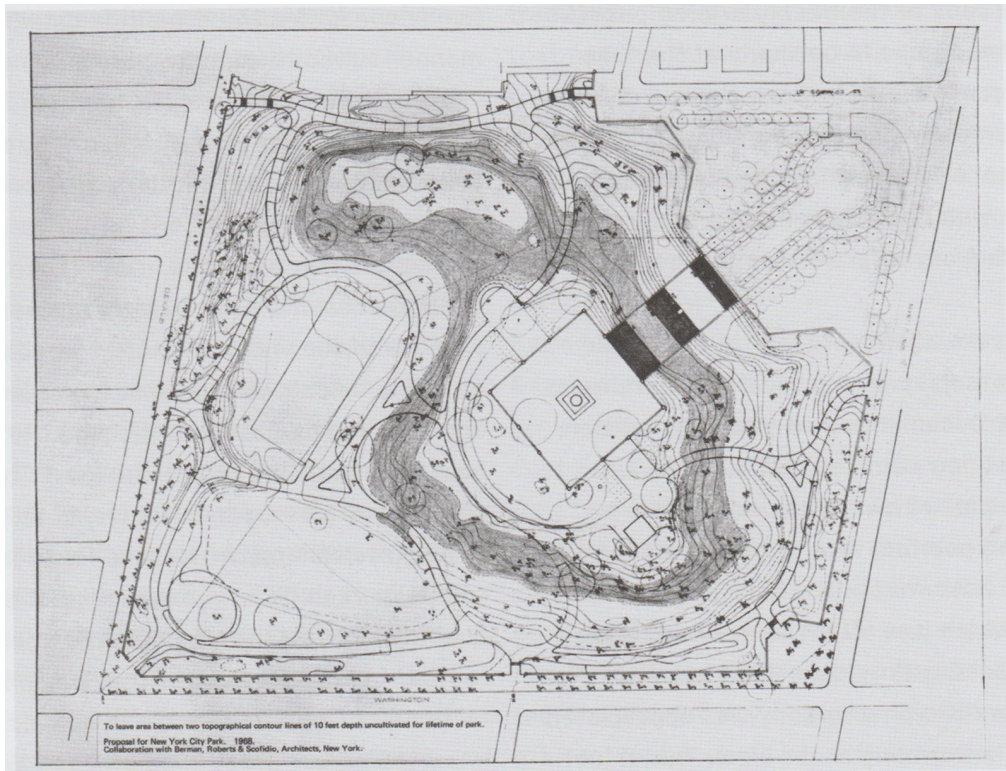
On a long walk around the area of my studio..., 2001;

in groepstentoonstelling *4FREE*, BüroFriedrich, Berlijn, 2001.

Herkomst afbeelding: Anders Kreuger, red.,

A Matter of Life and Death and Singing (Antwerpen: M HKA, 2012), ill. Nr. 35 uit hoofdstuk I.

2.2.2.1. Hans Haacke:



(blg. XVI) Hans Haack, *Topographic Contour Project*, 1968, Voorstel voor Fort Greene Park Brooklyn. Herkomst afbeelding: Walter Grasskamp, “Kassel New York Cologne Venice Berlin,” in *Hans Haacke. For Real. Works 1959-2006*, red. Matthias Flügge en Robert Fleck. (Düsseldorf: Richter Verlag, 2006), 24.



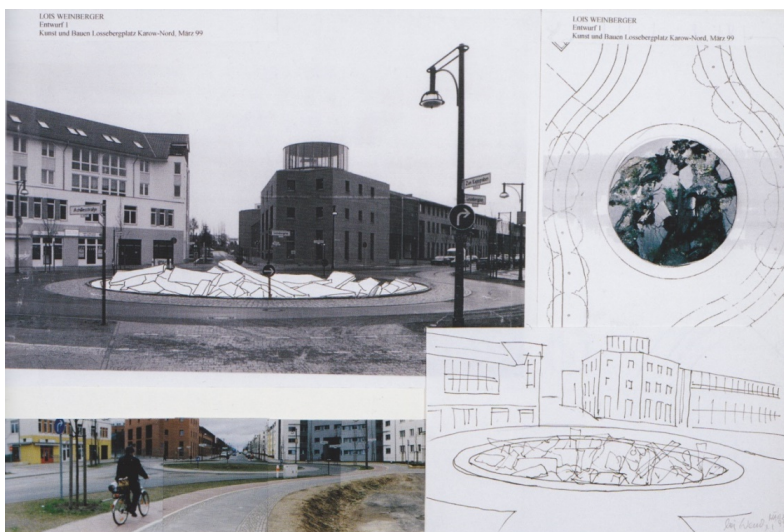
(blg. XVII) Hans Haacke, *Encounter of the death Strip*, 1990. Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2016, <http://thegermanlibrarypyongyang.de/library-exhibition>.

2.2.2.2. Lois Weinberger:



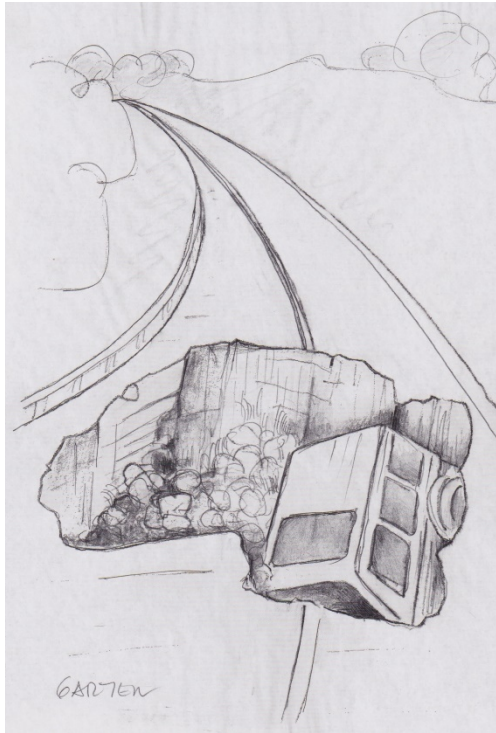
(blg. XVIII) Lois Weinberger, *Gartenarchiv / Garden archive*, 1988-1999, dia's op lichtbak

Herkomst afbeelding: Franziska Weinberger, red., *Lois Weinberger* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), 192.



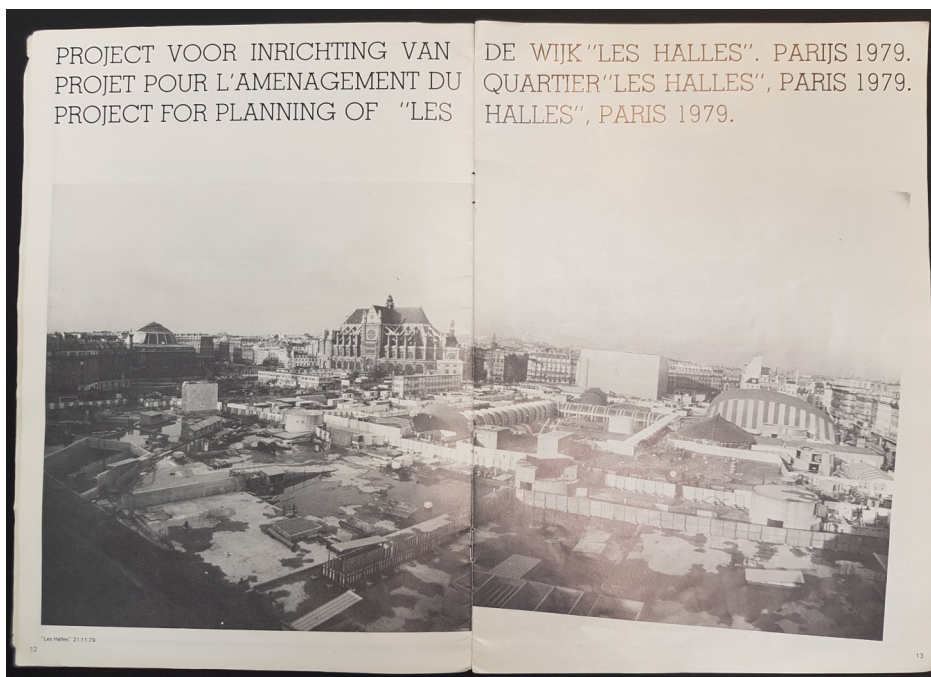
(blg. XIX) Lois Weinberger, ontwerp-tekening / foto's / lay-out plan van Lossebergplatz Karow-Nord, Berlijn, 1999, 46 x 66 cm.

Herkomst afbeelding: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, red., *Lois Weinberger* (Wenen: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000), 89.



(blg. XX) Lois Weinberger, *Autobahngarten* / *Highway Garden*, 2000, Pen op Papier, 29,5 x 21 cm.
Herkomst afbeelding: Franziska Weinberger, red., *Lois Weinberger* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), 336.

2.2.2.3. Luc Deleu:



(blg. XXI) Luc Deleu, *Les Halles*, 1979, illustratie in publicatie *Vrije Ruimte*.
Herkomst afbeelding: Luc Deleu, *Vrije ruimte/Espace libre/Open Space* (Antwerpen: Internationaal Cultureel Centrum, 1980), 12-13.



(blg. XXII) Luc Deleu, *Neo-natuurlijke ruimte, Ravels '79*, 1979, illustratie in publicatie *Vrije ruimte*.

Herkomst afbeelding: Luc Deleu, *Vrije ruimte/Espace libre/Open Space* (Antwerpen: Internationaal Cultureel Centrum, 1980), 28.



(blg. XXIII) Luc Deleu, *George Smits, Ercola: drankhuis "The Skipper '73-'75*, illustratie in publicatie *Vrije Ruimte*.

Herkomst afbeelding: Luc Deleu, *Vrije ruimte/Espace libre/Open Space* (Antwerpen: Internationaal Cultureel Centrum, 1980), 4.

2.3.2.1. Agnes Denes:



(blg. XXIV) Agnes Denes, *Wheatfield - A Confrontation*, Battery Park Landfill, New York, 1982, C-print, 76,2 x 101,6 cm.

Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016, http://greenmuseum.org/artist_index.php?artist_id=63.



(blg. XXV) Agnes Denes, *Wheatfield*, 1982.

Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016, <https://paddle8.com/work/agnes-denes/16564-wheatfield-a-confrontation-battery-park-landfill-downtown-manhattan-blue-sky>.

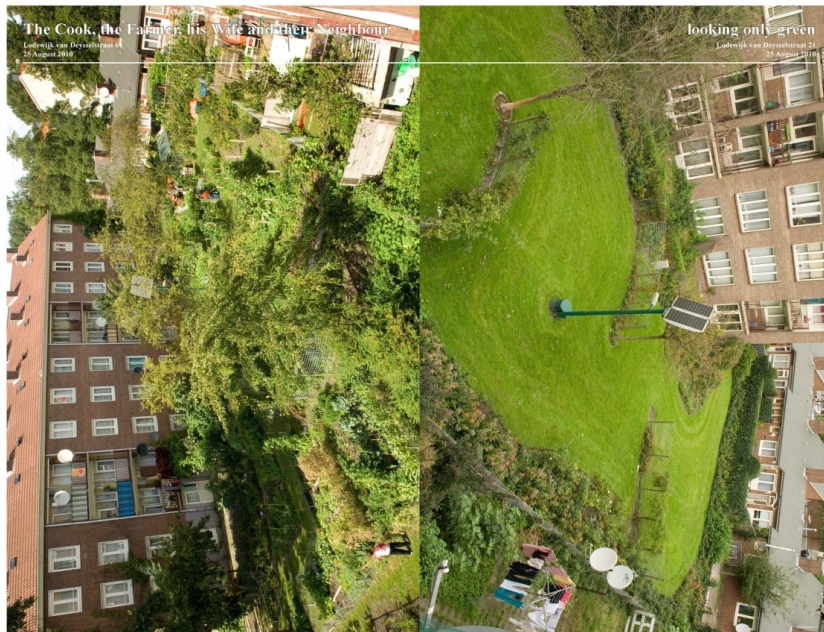


(blg. XXVI) Agnes Denes, *Wheatfield*, 1982.

Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2016,

<http://www.designboom.com/art/agnes-denes-wheatfield-fondazione-nicola-trussardi-07-15-2015/>.

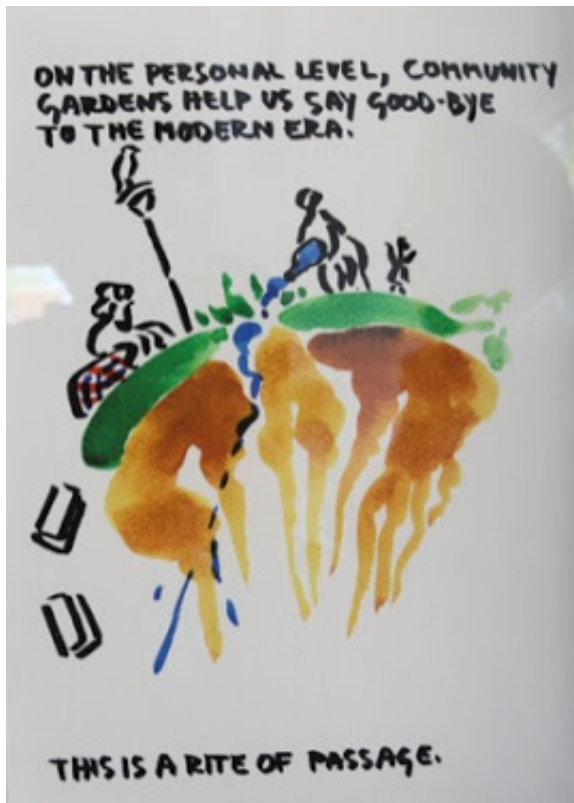
2.3.2.2. Marjeica Potrč:



(blg. XXVII) Marjetica Potrč, *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor*, 2009.

Herkomst afbeelding: laatst geraadpleegd op 29 juli 2016,

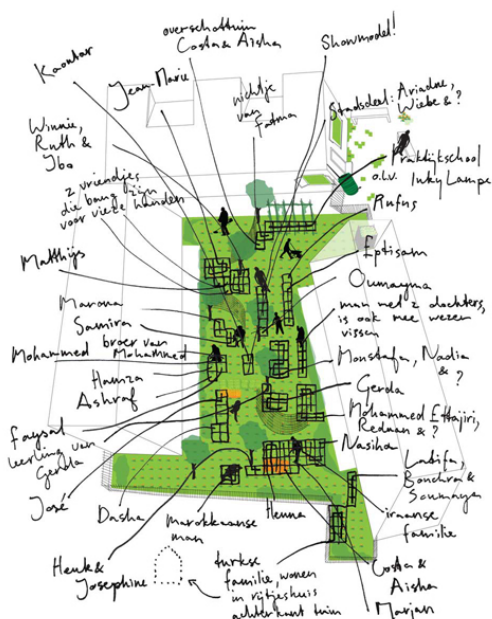
<https://www.nieuwwestexpress.nl/nl/page/990/henriette-waal>.



(blg. XXVIII) Marjetica Potrč, *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor*, 2009, aquarel.

Herkomst afbeelding: laatst geraadpleegd op 29 juli 2016, <http://kkvb-cfwn.blogspot.be>.

The cooks and the farmers



(blg. XXIX) Marjetica Potrč, *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor*, 2009.

Herkomst afbeelding: laatst geraadpleegd op 29 juli 2016, <http://kkvb-cfwn.blogspot.be>.

2.3.2.3. Jef Geys:



(blg. XXX) Jef Geys, *Kempens Informatieblad*:
Speciale editie Antwerpen en Leopoldsburg, Augustus 2011.
Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 23 mei 2016,
<http://www.flandrica.be/items/show/654/>.



(blg. XXXI) Jef Geys, zaalzicht tentoonstelling *Quadra Medicinale*,
Belgisch paviljoen Biënnale van Venetië, 2009. Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 23 mei 2016,
http://www.kunstforum.de/inhaltsverzeichnis_biennale53.asp?band=198&artikel=198131.

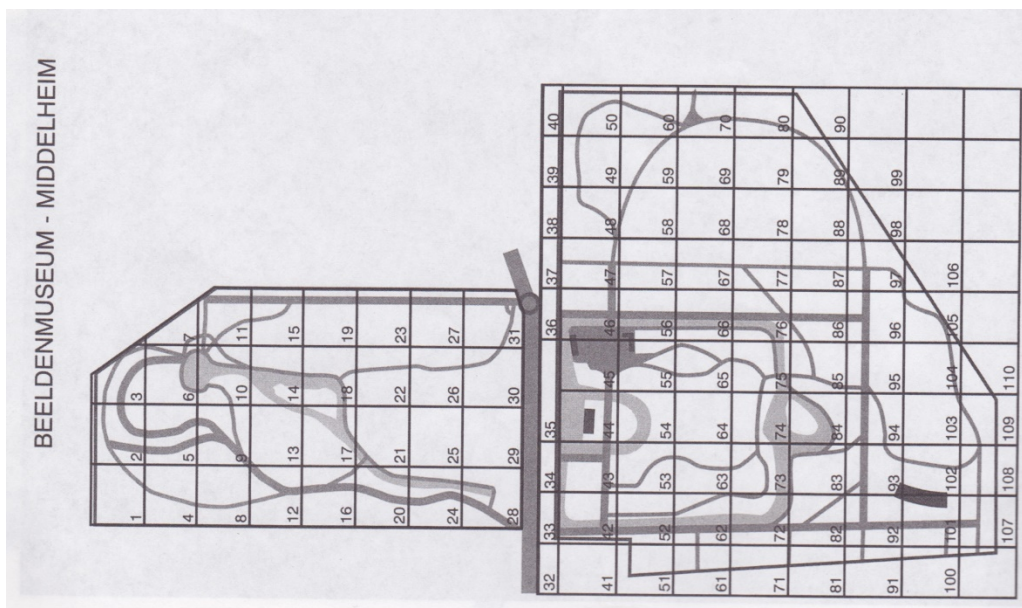


(blg. XXXII) Jef Geys, *Toets voor slaapdoosbewoners*,
detail tentoonstelling *Quadra Medicinale*,

Belgisch paviljoen Biënnale van Venetië, 2009.

Herkomst afbeelding: Laatst geraadpleegd op 23 mei 2016,

http://www.kunstforum.de/inhaltsverzeichnis_biennale53.asp?band=198&artikel=198131.



(blg. XXXIII) Jef Geys, grondplan voor *Quadra's Middelheim*, 1999.

Herkomst afbeelding: Jef Geys, *Kempens Informatieblad: Quadra Medicinale* (Balen: Geys, 2009), 46.