

Cahier #3

In de reeks Cahiers belicht het Team Vlaams Bouwmeester aspecten van beeldende kunst en/in de openbare ruimte, vanuit een zo breed mogelijke – algemeen maatschappelijke en culturele – invalshoek.

Open baarheid

Over publiek domein,
planning en restruimte

VLAAMS BOUWMEESTER



Open baarheid

Over publiek domein,
planning en restruimte

VLAAMS BOUWMEESTER

Introductie

De reeks *Cahiers* over kunst en openbare ruimte werd door de kunstcel van het Team Vlaams Bouwmeester opgestart tijdens het mandaat van Vlaams Bouwmeester Marcel Smets (2005-2010). De reeks biedt een forum om bepaalde thema's en vraagstukken, waar de kunstcel in haar dagelijkse werking mee wordt geconfronteerd, kritisch te belichten. Terwijl de hoofdtak van de kunstcel hierin bestaat, publieke bouwheren en opdrachtgevers te ondersteunen en te adviseren bij het initiëren en realiseren van kunstopdrachten, wil zij deze opdrachtgevers daarnaast ook sensibiliseren met betrekking tot de ruimere problematiek van kunst in opdracht en kunst in de (semi)publieke ruimte, en langs deze weg bijdragen aan het maatschappelijk debat.

Het opstarten van een cahier gebeurt telkens in overleg met de Vlaams Bouwmeester: de thema's worden onder meer gekozen in functie van de prioriteiten en ambities van het Team Vlaams Bouwmeester als geheel. De redactie gebeurt dan weer in nauwe samenwerking met een aantal hedendaagse beeldende kunstenaars, die door de artistiek adviseur van de kunstcel rechtstreeks worden benaderd. De kern van elk cahier bestaat in een kunstopdracht die door de kunstcel zelf wordt uitgeschreven. Anders dan de projecten die de kunstcel dagelijks begeleidt, hangt deze opdracht dus niet samen met een bouwproject en wordt er ook niet per se naar een materiële realisatie toe gewerkt. De uitnodiging aan de kunstenaars is in de eerste plaats een uitnodiging om in alle vrijheid te reflecteren over een thema of probleem en bij te dragen aan een publicatie. Het kan bij deze bijdrage blijven, maar zij kan ook uitmonden in een ruimtelijke ingreep.

In *Cahier #1 Rond punt* (2007) werd de vraag gesteld naar de zin en onzin van artistieke interventies op verkeersrotondes. *Cahier #2 Schoolvoorbeelden* (2009) was, naar aanleiding van de toen geplande

inhaaloperatie in de scholenbouw, gewijd aan de school als werkterrein voor beeldende kunstenaars. Van de kunstenaarsbijdragen aan *Cahier #1* gaf geen enkele aanleiding tot een interventie in de publieke ruimte – al leefde het voorstel van Jimmie Durham, *Thinking of You*, naderhand wel binnen zijn oeuvre voort in de gedaante van een gelijknamige sculptuur.¹ Het voorstel van Ilya en Emilia Kabakov, nochtans tot stand gekomen als antwoord op een concrete aanleiding (de gemeente Izegem toonde interesse in een artistieke interventie op een reeks van drie rotondes aan de N36), leidde ondanks vérgaande pogingen niet tot een effectieve realisatie. De kunstenaarsvoorstellen uit *Cahier #2* daarentegen, die systematisch werden geformuleerd met een welbepaalde locatie en context voor ogen, resulteerden, met de steun van de kunstcel, wel in een aantal concrete ingrepen. Zo vormde het jonge kunstenaarsduo Sarah & Charles de snoezelkamer van de Heemschool 2 in Neder-Over-Heembeek om tot een uniek environment (2010), en realiseerde Marie-Ange Guillemintot een interactief kunstwerk voor de basisschool Sint-Ursula in Laken (2011). Het voorstel van Benjamin Verdonck zal in 2012 uitmonden in een reeks workshops met leerlingen van het Koninklijk Technisch Atheneum 2 in Hasselt en de integratie van een kunstwerk in de hal van een nieuw gebouw op de site.

Dit derde cahier is gewijd aan de stedelijke openbare ruimte, en meer bepaald de (nog) niet (meer) geplande ruimte. Terwijl aanvankelijk ‘restruimte’ als thema naar voor werd geschoven (een suggestie van toenmalig Vlaams Bouwmeester Marcel Smets), werd er na een aantal verkennende gesprekken de voorkeur aan gegeven het thema enigszins te verbreden. Enerzijds rees de vraag of een van de wezenlijke kenmerken van de restruimte in onze hedendaagse steden (stukjes niemandsland, afgedankte of verlaten infrastructuur en ‘achterkantplekken’ allerhande) misschien, zoals een auteur als Wim Cuyvers suggereert, hierin bestaat dat deze plekken, vanwege hun economische waardeeloosheid, ook de enige zijn die een ‘vrij gebruik’ mogelijk maken, die werkelijk van/voor iedereen, dus radicaal openbaar zijn.² Of deze restplekken ons, met

1. Zie Jimmie Durhams monografische tentoonstelling ‘Pierres rejetées’ in het Musée d’Art moderne de la Ville de Paris en zijn bijdrage aan de 10^{de} Biennale van Lyon (beide 2009).

2. Zie Cuyvers’ reeks eigenzinnige definities van publieke of ‘gemene’ ruimte in zijn

tekst ‘Musea voor actuele kunst, van het bordeel via de school naar Ikea’ (*De Witte Raaf* 128, juli-aug. 2007), en het onderzoek ‘Besites’ dat hij samen met Marc De Blicke voerde, over ontmoetingsplekken langs autosnelwegen (2001-2002).

andere woorden, misschien vooral iets vertellen over hoe de stedelijke publieke ruimte als geheel functioneert.³ Anderzijds kon het niet de bedoeling zijn kunst te instrumentalisieren en kunstenaars in te zetten om vooral gerepertorieerde restplekken ‘onder handen te nemen’ en stadskankers te remediëren. Kunstenaars zijn geen *problem shooters*. Achteraf zou een van de uitgenodigde kunstenaars het, in zijn bijdrage aan het cahier, treffend samenvatten: ‘De rol van kunstenaars bestaat er zeker niet in die plekken te bezetten, “er iets mee te doen”: het volstaat dat zij aan het bestaan ervan herinneren; de kwaliteit van hun kunst hangt samen met de kwaliteit van die herinnering. De rol van kunstenaars in de stad moet misschien ook niet zozeer worden begrepen in termen van plekken en objecten, maar eerder van gedachten en verplaatsingen. De mens beweegt in de stad; evenzeer in zijn hoofd als met zijn voeten.’⁴

Uiteindelijk besloot de kunstcel een achttal kunstenaars te bevragen omtrent hun bevindingen en ideeën over de hedendaagse stedelijke ruimte, over hoe planning en stedenbouw – of het ontbreken daarvan – hierop ingrijpen, en over wat de ‘openbaarheid’ van de publieke ruimte in deze context precies inhoudt. Een conceptnota (zie de omkaderde tekst) werd voorgelegd aan acht kunstenaars (of kunstenaarsinitiatieven): Agentschap, Patrick Corillon, Franky D.C, Anna Faroqhi, Loek Grootjans, Ellen Harvey, Dennis Tyfus en Vadim Vosters. Bij zijn keuze heeft artistiek adviseur Rolf Quaghebeur bewust niet de voorkeur gegeven aan kunstenaars die op een vanzelfsprekende manier met de betreffende thematiek bezig zijn, en wier namen terugkomen in elke publicatie die de link legt tussen kunst en de openbare ruimte. Om een zo ruim en verrassend mogelijk perspectief te bieden op de thema’s die in het cahier aan bod komen, zocht hij veeleer naar kunstenaars die intrinsiek met hun oeuvre inspelen op deze thematiek, maar niet altijd op een evidente of eenduidige manier. Zo werd ernaar gestreefd om niet alleen potentiële publieke opdrachtgevers uit te dagen, maar ook de betrokken kunstenaars zelf.

3. Zie in dit verband ook filosoof Bart Verschaffel: ‘De dominante sociale logica die de relaties van de mensen regelt met wat buiten de privésfeer ligt, en die de sociale regels in het “openbaar gebied” bepaalt, is niet de logica van het samenleven en het overleg, maar die van de con-

sumptie.’ (‘De mythe van de straat. Over het begrip van “publieke ruimte” en de (cultuur)politiek’, in Bart Verschaffel, *Van Hermes en Hestia. Over architectuur*. Gent, 2010, p. 109)

4. Patrick Corillon, zie p. 51

Cahier #5 Openbaarheid **Over publiek domein, planning en restruimte**

In de reeks *Cahiers* belicht het Team Vlaams Bouwmeester aspecten van beeldende kunst en/in de openbare ruimte, vanuit een zo breed mogelijke – algemeen maatschappelijke en culturele – invalshoek. In de eerste twee cahiers werden thema's belicht die heel concreet ruimtelijk en maatschappelijk afgebakend zijn. *Rond Punt* behandelde aspecten van kunst en infrastructuur, terwijl *Schoolvoorbeelden* dieper inging op kunstinterventies in scholen. Het derde cahier, over openbaarheid, is gewijd aan de stedelijke ruimte en meer bepaald de (nog) niet (meer) geplande ruimte.

Enerzijds is er de laatste jaren een grotere bewustwording bij politici en stadsplanners in de omgang met het openbaar domein. Grootschalige stedenbouwkundige projecten waarbij – zoals in de Brusselse Noordwijk bijvoorbeeld – tabula rasa gemaakt wordt met hele wijken en gebieden om die vol te bouwen met moderne kantoorgebouwen en bedrijfsruimte, zouden idealiter nog zelden het daglicht mogen zien. Waar ze nog gepland zijn en waren – denk bijvoorbeeld aan de uitbreiding van de Antwerpse haven – worden ze opnieuw ter discussie gesteld, en waar ze toch nog doorgaan, zijn ze vaak het resultaat van een weloverwogen en beredeneerde keuze, gebaseerd op studie, participatie en overleg.

Anderzijds is er een toename aan projecten te merken. De uitvoering van het Ruimtelijk Structuurplan Vlaanderen komt stilaan op kruissnelheid, dorpskernen, marktpleinen, stadscentra worden gemoderniseerd en geactualiseerd, en vanuit een veranderende sociaaleconomische realiteit groeit de nood aan reconversie van bepaalde sites – of het nu gaat om grootschalige projecten zoals de voormalige mijnen in Winterslag, Turnova op de Brepolssite te Turnhout, de betoncentrale in Gent of kleinere projecten zoals het voormalige militaire hospitaal in Oostende – met als doel stadskankers te voorkomen en de leefbaarheid van de stedelijke ruimte te vrijwaren. Meer nog, niet zelden worden dergelijke stedenbouwkundige projecten aangegrepen om de stad te actualiseren en aansluiting te laten vinden bij de behoeften van de 21^{ste} eeuw.

Een van de centrale gedachten bij actuele processen van plannen van de openbare ruimte is de idee van controle en overzicht. Dit gaat, zeker sinds mei '68, niet alleen over veiligheid en openbare orde, maar ook over het doorgedreven functionaliseren en rendabel maken van de ruimte.⁽¹⁾ Alles binnen een projectgebied is gepland, niets ontsnapt aan de controle van de planner, en met behulp van krachtige en uiterst nauwkeurige computers wordt elke centimeter ingevuld en wordt er de functie van vastgelegd.

Dit heeft gevolgen op verschillende niveaus. In eerste instantie zorgt dit voor weinig ruimtelijke flexibiliteit binnen het geplande gebied. De openbare ruimte wordt steeds monofunctioneler. Zolang de activiteiten die in die gebieden plaatsvinden effectief monofunctioneel zijn op elk moment van de dag (denk aan stations of havens), geeft dit wellicht weinig problemen. Menselijke gedragingen en activiteiten zijn echter aan veel verandering onderhevig, wat ervoor kan zorgen dat openbare ruimte haar functionaliteit volledig verliest wanneer onvoorspelbaar of onvoorspeld gedrag optreedt. Elke vorm van ongepast, want ongepland, gedrag wordt gebannen en steeds minder getolereerd. Dit heeft niet alleen gevolgen voor de concrete maatschappelijke ruimte, maar ook voor de mentale ruimte en voor de ervaring van het openbare domein.

Een tweede gevolg is dat de blik van de planner niet verder reikt dan het projectgebied. Hoewel de meeste verantwoordelijken en ontwerpers zich hiervan bewust lijken, ontstaat er op die manier systematisch ongeplande ruimte die doorgaans als restgebied bestempeld wordt en die men eventueel in een volgende planningsfase probeert te functionaliseren of te actualiseren. Opnieuw heeft dit tot gevolg dat elke ongeplande menselijke activiteit steeds verder van het centrum van het plangebied verwijderd wordt of, indien ze mogelijk is binnen het geplande gebied, als negatief ervaren wordt.

Dit doorgedreven plannen van het openbaar gebied – dat in wezen op een modernistische idee berust en dus niet nieuw is – wordt de laatste decennia meer en meer in vraag gesteld. Een belangrijk voorbeeld op Europese schaal is Berlijn – sinds de jaren 1990 een van de grootste bouwvelden van Europa.

Enerzijds moest er, door de val van de muur, een stedenbouwkundige beweging gemaakt worden die oost en west op zinvolle wijze samenvoegde tot een coherente, zinvolle, leefbare grootstedelijke ruimte. Anderzijds was dit in Berlijn ook mogelijk doordat hele stadsdelen onbestemd waren door de jarenlange scheiding. Toch zijn velen het erover eens dat een goed doordachte, maar niet doorgedreven stadsplanning een van de redenen is waarom Berlijn vandaag een bloeiende, bruisende, creatieve wereldstad geworden is.⁽²⁾

Een van de redenen hiervoor is dat men er bewust voor gekozen heeft om bepaalde stukken, pleinen, percelen, gebieden van de stad niet functioneel te gaan plannen en vrij te laten.⁽³⁾ Eenzelfde pleidooi hield Robert Palmer toen hij intendant was van Brussel 2000. Een van de mogelijkheidsvoorwaarden voor een creatieve en bruisende stad is een arsenaal aan niet gedetermineerde ruimte, aan werkelijk publieke ruimte (ruimte die door niets of niemand geprivatiseerd is).

Voor het derde cahier wil de kunstcel aan een achttal kunstenaars de opdracht geven om vanuit hun oeuvre een artistieke verkenningstocht te ondernemen in de ‘gaten’ van de openbare ruimte. De kunstenaars die uitgenodigd worden zijn in hun werk sowieso bezig met het openbare. We vragen hen om via een bijdrage in deze publicatie een alternatieve blik op de werkelijkheid te werpen, die tot een beter inzicht kan leiden in de structuur, de eigenheid, de beperkingen en mogelijkheden van het openbare en publieke domein in Vlaanderen. Op die manier geven wij aan kunstenaars de kans om zich te mengen in het debat over de ‘kwaliteit’ van de openbare ruimte en bieden we tegelijk een kritisch perspectief aan aan overheden en ontwerpers dat inspirerend kan zijn in lopende en toekomstige processen.

Rolf Quaghebeur, februari 2010

-
-
1. De datum van de studentenrevolte van mei '68 is uiteraard voor een stukje arbitrair in deze context. Ik gebruik ze hier echter vooral omdat in de nasleep van die revolte in Parijs het Centre Pompidou gebouwd en het plein ervoor werden aangelegd. Enerzijds ging men in op de behoefte om een sociale, vrije ontmoetingsplek te maken, gekoppeld aan een evenementenplein dat door de bevolking kon gebruikt worden voor onder meer het ontladen van sociaal en cultureel ongenoegen. Anderzijds was het een van de eerste beslissingen die bij de aanleg van het plein werden genomen, om de kasseien en straatstenen zodanig te verankeren dat ze niet meer konden worden uitgebroken om ruiten in te gooien, wegversperringen op te werpen... Met andere woorden: de publieke ruimte werd aangelegd met aandacht voor de behoeften van de gemeenschap, maar ook met het vaste voornemen die behoeften onder controle te houden.
 2. Hierbij wil ik meteen een kanttekening maken. Een aantal wijken rond Potsdamer Platz, die in de eerste helft van de jaren 1990 gepland werden, zijn dermate monofunctioneel gericht op handel en commercie dat de leefbaarheid precair is. Als ik het heb over leefbaar, creatief en bruisend, dan denk ik vooral aan de stadsdelen die vanaf 1995 (of nog niet) onder handen zijn genomen, al moet je een stad als geheel bekijken...
 5. Zie hiervoor o.m. Kenny Cupers, Markus Miessen, *Spaces of Uncertainty*, Wuppertal, 2002.

Bij de keuze van de kunstenaars aan wie de opdracht werd voor-geleed, was in eerste instantie de artistieke kwaliteit van doorslag-gevend belang: alle uitgenodigde kunstenaars zijn actief en gere-specteerd binnen de internationale kunstscène. Daarnaast was het de bedoeling om een grote diversiteit aan bod te laten komen: er werd gestreefd naar een gezond evenwicht tussen mannen en vrou-wen, tussen kunstenaars van verschillende generaties en origines. In hun demarches en interessesferen vertonen deze kunstenaars eenzelfde diversiteit: van de bijna wetenschappelijk onderzoeksmatige aanpak van een Agentschap tot de sterk literair-poëtische en narratieve inslag van een oeuvre als dat van Patrick Corillon; van een archiverende en inventariserende benadering (bij Franky D.C, Loek Grootjans...) tot ‘wildere’ interventies in de underground sfeer (Dennis Tyfus); van vrij intimistische uitingen (Anna Faroghi, Ellen Harvey) tot het grotere gebaar (Vadim Vosters). Geen wonder dat ook het artistieke parcours van de acht uitgenodigde kunstenaars sterk uiteenloopt: sommigen hebben duidelijk hun artistieke roots in de schilderkundige sfeer (Franky D.C, Ellen Harvey, Vadim Vosters), anderen helemaal niet; sommigen, zoals Patrick Corillon of Dennis Tyfus, hebben heel wat installaties of interventies in de openbare ruimte op hun naam staan, anderen betrekken het publiek domein op een andere manier in hun onderzoek. Achteraf bezien valt misschien in deze waaier van uiteenlopende artistieke posities toch één constante aan te wijzen: een zekere nadruk op de ongreepbaarheid en veranderlijkheid van het publieke leven in de stad en een bepaalde voorkeur voor efemere, tijdelijke, conceptuele interventies boven meer monumentale of architecturale ingrepen.

Zoals gewoonlijk omvat *Cahier #3* naast de portfolio met originele artistieke voorstellen nog een reeks andere bijdragen. Benevens een tekst van artistiek coördinator Katrien Laenen over enkele specifieke aspecten van de planning en vormgeving van de publieke ruimte in Vlaanderen, worden ook twee bestaande kunstprojecten toegelicht, die door artistiek adviseur Rolf Quaghebeur werden geselecteerd omdat zij aansluiten bij het behandelde onderwerp en niet echt bij een breder publiek onder de aandacht zijn gebracht. ‘The Stone Road’ was een project van kunstenaarscollectief Firefly over de N6 gewestweg tussen Brussel en Bergen. Het Gentse multi-disciplinaire ontwerpcollectief Tractor anderzijds brengt verslag uit van zijn werk rond her- en nabestemming naar aanleiding van een door het Stadsontwikkelingsbedrijf Gent uitgeschreven ideeënwedstrijd. Verder omvat het cahier een interview met Vito Acconci (°New York, 1940), die eerst als individueel kunstenaar en later

vanuit het door hem opgerichte ontwerpbureau Acconci Studio de stad als actieterrein uitgebreid heeft verkend. Meer beschouwende bijdragen zijn er van de hand van architect en onderzoeker Kenny Cupers en cultuurfilosoof en sociaal wetenschapper Eric Corijn. De eerste kadert het project *New Babylon* van de Nederlandse kunstenaar Constant (1920-2005) binnen een bepaalde stroming in de geschiedenis van architectuur en stedenbouw. De tweede onderzoekt het spanningsveld tussen het private, het ‘parochiale’ en het publieke in een grootstedelijke context. Tot slot werd ook voor dit derde cahier een fotograaf uitgenodigd om een bijdrage te leveren in de vorm van een beeldessay. Marc De Blicq boog zich over de vraag hoe het medium fotografie zich verhoudt tot het begrip openbaarheid.

Kunstcel – Team Vlaams Bouwmeester

De geplande ruimte: wat doet dit met Vlaanderen?

Inleiding

De aanblik van Vlaanderen is grotendeels het resultaat van een historisch scheefgegroeide situatie. Nergens anders in Europa werd in het verleden zo vaak ad hoc en zonder rekening te houden met een globale visie op de beschikbare open ruimte ingegrepen. Het resultaat is een zeer versnipperd ruimtelijk verhaal, waardoor bij de overheid geleidelijk het besef is gegroeid dat een verantwoord ruimtelijke ordeningsbeleid geen overbodige luxe is. Het plannen en vormgeven van de publieke ruimte was dan ook het voorbije decennium als thema niet weg te denken uit de agenda van diverse overheden in Vlaanderen. In opdracht van diverse publieke opdrachtgevers maken planners, stedenbouwkundigen en ontwerpers conceptuele en concrete plannen en ontwerpen voor in hoofdzaak stedelijke gebieden. Dit heeft voor een groot deel te maken met de goedkeuring van het Ruimtelijke Structuurplan Vlaanderen (RSV) in 1997. Regionale en lokale overheden maken sindsdien afspraken om niet langer ad hoc en statisch te plannen, maar zetten enerzijds in op een overkoepelend wetgevend kader en geven daar anderzijds, elk op hun eigen niveau, met strategische projecten op een structurele manier vorm aan.

De goedkeuring van het RSV gaf een eerste voorzichtige aanzet om de verspreide verstedelijking tegen te gaan. Onze maatschappij evolueert echter alsmaar verder, in een razendsnel tempo. Voortdurend worden we geconfronteerd met nieuwe technologische ontwikkelingen en veranderende demografische verhoudingen, en beïnvloeden nieuwe socioculturele uitdagingen en ecologische problemen onze relatie tot de open ruimte. Het grootste deel van de bevolking woont in steden, wat ook de lokale en regionale overheden in Vlaanderen voor enorme uitdagingen plaatst met betrekking tot de ruimtelijke wisselwerking tussen het zogenaamd stedelijk gebied en het buitengebied. Meer in het bijzonder zullen de uitdagingen zich de komende

jaren situeren op het vlak van het zoeken naar een nieuw evenwicht tussen overgeplande ruimte en ruimte met een zekere vrijheidsgraad. Hierbij zullen ook opnieuw bepaalde delen van zowel de publieke als de private ruimte als restruimte benoemd worden. Hoe beleidsmakers, ontwerpers en gebruikers de verhouding tussen de geplande ruimte en die zogenaamde ‘restruimte’ ook zullen invullen, het zal sowieso een invloed hebben op het dynamisch karakter van de ruimte die ons nog rest.

*Een beetje geschiedenis:
Ruimtelijk Structuurplan Vlaanderen,
regio – provincie – gemeente*

Op Belgisch niveau dateren de eerste vormen van planning van de wederopbouwperioden na de Eerste en de Tweede Wereldoorlog. Om de wederopbouw geordend te laten verlopen, werden besluitwetten uitgevaardigd waarin aan gemeenten gevraagd werd ‘Algemene Plannen van Aanleg’ op te maken. In het begin van de jaren 1960 zag de eerste wet op de ruimtelijke ordening het licht. In de jaren ’70 gaven gewestplannen gevolgd door de Bijzondere Plannen van Aanleg, die afwijkingen van de gewestplannen mogelijk maakten, vorm aan dit wettelijk kader. Voor elke m² grond werd de bestemming of functie ingekleurd op de gewestplannen. Een aantal financiële en fiscale maatregelen die de economische groei van Vlaanderen als doel vooropstelden, in combinatie met de toename aan wegeninfrastructuur in de jaren 1950 en het jarenlange ruimtelijk non-beleid, hadden een determinerende invloed op de versnippering van de open ruimte in Vlaanderen.

Vanaf 1975 groeide op Vlaams beleidsniveau het bewustzijn dat een structuurplan als globaal beleidsplan een toekomstvisie voor de ruimtelijke ordening in Vlaanderen zou kunnen aanreiken. Maar het zou tot 1997 duren voor het Ruimtelijk Structuurplan Vlaanderen (RSV) het licht zag. In dit plan werd op drie beleidsniveaus (Vlaamse regio, provinciaal en gemeentelijk) een ruimtelijk beleidsplan met uitvoeringsinstrumenten (ruimtelijke uitvoeringsplannen of RUP’s) gemaakt. Structuurplanning werd het sleutelwoord en omschreven als ‘een continu maatschappelijk proces dat een dynamische ruimtelijke ordening mogelijk maakt’. Decentralisatie en subsidiariteit zijn hierbij belangrijk. Elke bevoegdheid zit met andere woorden op het bijbehorende overheidsniveau. Zo zit bijvoorbeeld het afbakenen van het Vlaams Strategisch Gebied rond Brussel op gewestniveau of zit het hydrologisch bekkenbeheer op provinciaal niveau, en bevindt het

beleid omtrent lokale woonontwikkelingsgebieden zich op gemeentelijk niveau. Niet Vlaanderen bepaalt de planning van steden en gemeenten, maar die steden en gemeenten zelf. Dit betekent niet dat steden en gemeenten autonoom hun planning kunnen organiseren. Lokale overheden zijn gevat in een stelsel van juridische, financiële en politieke verhoudingen mét en afhankelijkheden van de Vlaamse overheid. De Vlaamse overheid blijft met haar regelgeving sleutels in handen houden om de initiatieven van lokale overheden te sturen.

De goedkeuring van het RSV was een keerpunt in de ruimtelijke ordening en het stedelijk beleid in Vlaanderen. Talloze planningsprocessen en initiatieven van de Vlaamse overheid, zowel bij de afdeling Ruimtelijke Planning, als bij de diensten van Leefmilieu, Economie en Infrastructuur namen een vlucht. Provincies en gemeenten inspireerden zich hierop voor de ontwikkeling van een visie en aanpak op lokaal niveau. Sinds 1997 wordt de ruimte in Vlaanderen minder ad hoc benaderd. Volgend op de structuurplannen werd het voorbije decennium werk gemaakt van de ruimtelijke uitvoeringsplannen (RUP) door middel van overleg tussen de verschillende beleidsniveaus en belangengroepen, met het oog op het realiseren van de doelstellingen op het gebied van open ruimte, stedelijke en economische ontwikkeling, wonen, infrastructuurontwikkeling... Hier liggen enerzijds kansen, maar ook de bijbehorende valkuilen.

Restruimte: een noodzakelijke parallele wereld?

De hogergenoemde planningsprocessen leiden tot de realisatie van projecten en de aanleg van ruimte, of het nu in het versnipperde en verstedelijkte deel van Vlaanderen is, waar de druk op de ‘open ruimte’ sowieso al enorm hoog is, of in het ‘groene’ buitengebied. Parallel aan deze evolutie en processen ontstond en blijft publieke ruimte ontstaan, die naar gebruik of identiteit een zekere graad van onbestemdheid vertoont, en die men onder andere met de term ‘restruimte’ aanduidt.

De discrepantie tussen planning en gebruik, of het ontbreken van beide, werkt het ontstaan van die restruimte in de hand. De formele eigendomsstructuur – publiek, privaat of daar ergens tussenin – speelt daarbij geen rol.

Inzoomend op de verschillende manieren waarop een plek als restruimte ervaren wordt, kunnen een aantal categorieën onderscheiden worden (zie voor een uitgebreide analyse de studie *Het Vlaams restgebied. Ontdekking van het andere landschap*, Onderzoeksgroep Planning & Ontwikkeling i.s.m. OSA, Onderzoeksgroep Stedenbouw en

Architectuur, KULeuven, november 2007). In grote lijnen gaat het om het onderscheid tussen programmatorisch restgebied; restgebied dat bepaald wordt door fysieke eigenschappen; restgebied dat ontstaat door de onduidelijkheid omtrent het statuut ervan; restgebied dat al van oudsher onnuttig en onproductief is, structureel restgebied en ten slotte restgebied om juridische redenen. Opvallend hierbij is dat deze categorieën niet ontstaan door op één enkele manier naar de publieke ruimte te kijken, maar samenhangen met de verschillende standpunten van de spelers die het publiek domein mee bepalen: de overheid in haar verschillende verschijningsvormen, de ontwerper en de gebruiker. Hoewel het begrip restruimte doet vermoeden dat het over ruimte gaat die overblijft na planning en of ontwerp van ruimte, is dit niet altijd waar. Veel meer is de ervaring van restruimte gebonden aan processen die verband houden met maatschappelijke evoluties en hierdoor een repercussie hebben op de aanblik van het publiek domein.

Restruimte, of die nu ontstaat na een proces van planning en vormgeving of niet, is ook niet noodzakelijk een begrip dat met een negatieve ervaring van de publieke of private ruimte samenhangt. Ook hier hangt alles af van het standpunt van beleidsmakers en bouwheren, de planner of de gebruiker, en de ruimere context. Een plek kan programmatorisch door een publieke of private opdrachtgever en zelfs de planner of ontwerper als minder interessant worden beschouwd, en toch betekenis krijgen voor een groep gebruikers van het publiek domein. Maar het tegenovergestelde komt ook voor: gebruikers eigenen zich niet noodzakelijk bestemde en ontworpen publieke (of zelfs private) ruimte toe.

Het begrip restruimte kan dus zowel positief als negatief ervaren worden en evolueert daarenboven niet noodzakelijk mee met de inzichten van beleidsmakers en ontwerpers daaromtrent. Aandacht voor de uitgangspunten van de hoofdrolspelers in dit verhaal kan de marges van de 'vrijplaatsen' aangeven en de potenties van deze plekken mee in kaart helpen brengen. De beleidsmakers die de spelregels bepalen en de opdrachten formuleren, zijn hoofdrolspeler nummer één en geven de contouren mee voor de aanleg van het publiek domein. De tweede hoofdrolspeler, de planners, stedenbouwkundigen en ontwerpers, interpreteert de opdrachten en bepaalt de vormgeving van de publieke ruimte. De wisselwerking tussen beiden zal het functioneren van de geplande ruimte, en bijgevolg ook de ongeplande ruimte, bepalen en daarmee ook de wijze waarop de derde speler, de gebruiker, zich deze ruimte zal eigen maken.

*Publieke bouwheer versus ontwerper:
globale visie versus ontwerpbenadering*

Vele projecten zagen in grote steden zoals Brussel, Gent, Antwerpen maar ook in kleinere steden zoals Kortrijk, Genk, Leuven, Turnhout het licht en tonen een dynamiek van concretisering van de ruimtelijke planning. Vooral strategische projecten die het verbeteren van de kwaliteit van het openbaar domein als doelstelling hebben, zijn vaak de motor gebleken voor het keren van stadsvlucht, het weer gezond maken van verloederde stadsdelen, het tegengaan van segregatie en het bevorderen van een sociale mix op wijkniveau.

Studies en de analyse van projecten wijzen uit dat twee invalshoeken hierbij belangrijk zijn: die van de bouwheer en die van de ontwerper. Voor elk project is een onderbouwde visie van de bouwheer over de huidige en toekomstige maatschappelijke dynamiek op het vlak van werken, wonen, vrijetijdsbesteding, mobiliteit, maar ook migratie en klimaatsverandering cruciaal. Immers het belangrijke uitgangspunt voor elke vorm van stedenbouwkundige planning is een grondige analyse van de stedelijke eisen en verwachtingspatronen van de stedelingen, gekoppeld aan een stedelijk programma. Maar ook de manier waarop ontwerpers het programma benaderen en inspelen op de vrijheidsgraad die het programma hen toelaat, determineert het toekomstige gebruik van de geplande ruimte. Projecten zoals Park Spoor Noord in Antwerpen of het park rondom het gerechtsgebouw te Gent getuigen hiervan. Ook op stedelijk niveau geldt deze bedenking. Denk bijvoorbeeld aan een vorm van overplanning in steden zoals Brugge en Lier, en anderzijds de grote vrijheid die er nog aanwezig is bij planning in steden zoals Aalst en Genk. De wisselwerking tussen visie, planning en ontwerpen van publieke ruimte draagt dus nog heel wat uitdagingen in zich. Daarenboven is er ook niet zoiets als één zaligmakend credo. Voor bepaalde plekken is de ene benadering beter dan de andere en op voorhand is slechts gedeeltelijk in te schatten welke benadering waar het meest toekomst heeft.

Over het algemeen kan men echter stellen dat bij het plannen en ontwerpen van publieke ruimte best niet alles te veel op voorhand programmatorisch wordt gedetermineerd. Hierdoor verhindert men immers de spontane ontwikkeling van verscheidenheid in gebruik en sfeer van de publieke ruimte. Ook komt een te monofunctionele aanleg van publieke ruimte hier om de hoek kijken, hetgeen ook niet bepaald inspireert tot heterogeniteit of beter gezegd stedelijkheid. Zowel voor publieke opdrachtgevers als voor planners lijkt het met

andere woorden belangrijk creatief te zijn met het aanzetten van dynamische stedelijke scenario's, en dit met het oog op het detecteren van stedelijke problemen nog vóór er fysiek in de publieke ruimte wordt ingegrepen. Een masterplan kan zo bijdragen tot het leggen van een essentiële basis die gemeenschappelijke doelstellingen in kaart brengt zonder de verhouding tussen publieke en private ruimte op lange termijn uit het oog te verliezen.

Zowel de publieke als de private ruimte en de verhouding tussen beide zijn voortdurend onderhevig aan maatschappelijke evoluties, en zij kennen hierdoor fluctuerende programma's, functies, gebruikswaarden en zelfs fysieke eigenschappen. Al deze factoren spelen mee in het genereren van betekenis voor de publieke ruimte. De potentie van elke plek om al dan niet een nieuwe functie op te nemen, hangt dus niet enkel af van de mate waarin beleidsmakers ruimte bestemmen en ontwerpers ruimte vormgeven, maar ook van ontwikkelingen op politiek, economisch, cultureel en ecologisch niveau.

Besluit

Vlaanderen is een heel eind in positieve zin geëvolueerd door het RSV en de instrumenten die er op verschillende beleidsniveaus op het vlak van ruimtelijke planning en stedenbeleid zijn ontwikkeld. Hierdoor is op elk van de bestuursniveaus een structuur uitgezet die een houvast biedt en de verhouding respecteert tussen politieke, economische en ruimtelijke principes. Ook het RSV wordt echter momenteel herbekeken: ook op beleidsniveau onderkent men dat de maatschappelijke evoluties en meer in het bijzonder de verhouding tussen private en publieke ruimte vanuit een nieuw perspectief bekeken moeten worden en vooral moeten kunnen inspelen op de scenario's die het toekomstig gebruik van het openbaar domein zullen bepalen.

Met de nieuwe ontwikkelingen in het vooruitzicht kan men stellen dat op de verschillende beleidsniveaus opnieuw initiatieven en projecten aanleiding kunnen geven tot het in de hand werken van periferie die een ander statuut en karakter krijgt juist omwille van de grenzen die geen grenzen blijken te zijn. Deze immer weerkerende ambivalente situatie zal zowel op stedelijk als op regionaal vlak in Vlaanderen tussenruimte in de hand blijven werken. Met het benoemen van restruimte als tussenruimte, ligt de focus niet zozeer op het problematische karakter dan wel op de grote flexibiliteit ervan. In termen van structurering duidt dit evenwel op het ontbreken van een globale visie in functie van zowel stedelijke als regionale ontwikke-

lingen. De blik van de kunstenaar op het al dan niet noodzakelijk karakter van doorgedreven visievorming hieromtrent kan een bijdrage leveren aan het debat en een al te rigide benadering voorkomen.

Ongeacht of restruimte als onderdeel van een ruimere context nu al dan niet als problematisch ervaren wordt, belangrijk blijft het bewustzijn van zowel de Vlaamse overheid als de lokale overheden dat men beter niet langs elkaar heen werkt en vanuit standaardreggeving en standaardoplossingen met de publieke ruimte aan de slag gaat. Elke context is specifiek en evolueert voortdurend. De aandacht hiervoor, door het werken met interdisciplinaire teams waar ook kunstenaars aan deelnemen, kan voorkomen dat gebieden ontstaan waarvan de bestuurlijke, culturele, economische of sociale belangen zich niet duidelijk aftekenen of juist in de hand werken dat er vrijplaatsen van onbestemdheid blijven bestaan. De blik van de hedendaagse kunstenaar, die de vinger aan de pols heeft wat de maatschappelijke tendensen betreft, kan verhelderend zijn en voor de nodige afstand zorgen bij het nadenken over de inrichting van de publieke ruimte.

Katrien Laenen

ACHT VOORSTELLEN

Agentschap

Patrick Corillon

Franky D.C

Anna Faroghi

Loek Grootjans

Ellen Harvey

Dennis Tyfus

Vadim Vosters

Agentschap

De bijdrage van kunstenaarsinitiatief Agentschap, getiteld 'Vergadering (Openbaarheid)', handelt over de positie van de kunst(enaar) in het publieke domein en kadert in het ruimere onderzoek van Agentschap rond toe-eigeningspraktijken, (intellectuele) eigendom en auteursrecht. Specifieker buigt Agentschap zich hier over de vraag hoe (al of niet stedelijke) landschappen deel kunnen uitmaken van een kunstenaarsoeuvr of -praktijk. Kan een landschap met andere woorden het voorwerp uitmaken van auteurschap? Agentschap

benadert de kwestie aan de hand van een concrete case: Chico Mendez Mural Garden, een New Yorkse gemeenschapstuin die, in zijn korte bestaan tussen 1991 en eind 1997, een aantal muurschilderingen en beeldhouwwerken omvatte. De tuin is, als Ding 001359 (*Chico Mendez Mural Garden*), opgenomen in de steeds groeiende 'lijst van Dingen' die de ruggengraat vormt van Agentschaps reflectie en onderzoekspraktijk: een lijst van cases die de tweedeling natuur/cultuur bevragen of op losse schroeven zetten.

Vergadering (Openbaarheid)

Agentschap stelt voor om een deel van het gebulldozerde Lappersfortbos, gelegen ten zuiden van Brugge langs het kanaal Gent-Brugge, aan te kopen en Ding 001359 (*Chico Mendez Mural Garden*) als permanente tuin op dit terrein te plaatsen.

Het Lappersfortbos is een terrein van 3,5 hectare dat jaren braak lag nadat het in 1975 werd achterlaten door de eigenaar, wapenfabrikant FN Herstal. Mettertijd werd het een bos. Het werd geklasseerd als 'zonevreemd bos' en staat op het Vlaams Gewestplan ingekleurd als industriezone.



Vlaams Gewestplan, site Lappersfortbos
(bron Vlaamse overheid)

In 1987 werd de grond van het Lappersfortbos gekocht door Fabricom GDF Suez. In maart 2010 werd het grootste deel ervan, ondanks aanhoudend protest



Het vernietigde Lappersfortbos
(foto <http://lappersfort.blogspot.com>)

en bezettingen sinds 2001, door bulldozers met de grond gelijk gemaakt. In 2010 verkocht Fabricom GDF Suez de gronden aan projectontwikkelaar Centrobiz. Centrobiz wil op het terrein kantoorgebouwen en hangars optrekken.

Chico Mendez Mural Garden was een gemeenschapstuin in de Lower East Side van New York City. De tuin was opgedragen aan de activist Chico Mendez, die leefde tussen 1944 en 1988. Mendez vocht voor de bescherming van het Amazonewoud in Brazilië. Hij verzette zich tegen industrie en corrupte staatsadministraties die winst maakten uit het ontbossen van het woud. Mendez werd beboet, gevangengenomen, bedreigd en uiteindelijk op 22 december 1988 vermoord. Sinds de spontane oprichting op een braakliggend terrein in 1992, droegen meer dan tweehonderd mensen bij aan de tuin. Chico Mendez Mural Garden groeide in vijf jaar tijd uit tot een plek

waar maïs, tomaten, aardappelen, sla, kool, courgettes, meloen, paprika, komkommer, tulpen, bessen, dennen, appels, olijven en vijgen groeiden tussen muurschilderingen, sculpturen, poëzie enzovoort. De tuin werd op bevel van het New Yorkse stadsbestuur vernield op 31 december 1997.

Het voorstel beoogt niet zozeer de *Chico Mendez Mural Garden* exact te reconstrueren zoals de tuin was, ‘bevoren in de tijd’ op een welbepaald moment, maar eerder om Ding 001359 (*Chico Mendez Mural Garden*) spontaan opnieuw te laten ‘ontstaan’. Vertrekpunt van Ding 001359 (*Chico Mendez Mural Garden*) in het Lappersfort is de toestand waarin Chico Mendez Mural Garden in New York op



Kaart van Chico Mendez Mural Garden (door Lynn, uit Jeffrey Cyphers Wright's *Chico Mendez Mural Garden archive*, the Fales Library & Special Collections, New York University)

31 december 1997 werd achtergelaten. De kaart van de met de grond gelijk gemaakte *Chico Mendez Mural Garden*



Schaalmodel van de vernietigde *Chico Mendez Mural Garden* (door Andreas Müller)

op perceel 509-515 in East 11th Street zal op ware grootte uitgetekend worden op een bepaalde plek op het terrein van het gebulldozerde Lappersfortbos.

Hetzelfde soort houten schutting dat werd gebruikt om de vernielde tuin in New York af te schermen, zal rond het perceel worden aangebracht, om er de grenzen van te markeren. De tekst over Ding 001359 (*Chico Mendez Mural Garden*) zal worden aangebracht op de buitenkant van de schutting. Tussen deze muren kunnen de plaatselijke bewoners op een spontane manier tuinactiviteiten ontwikkelen. De tuin zal worden ingericht op basis van de beslissingen van de plaatselijke tuiniers. Nemen de buurtbewoners niet meteen een initiatief, dan blijft de grond braak liggen tot iemand een initiatief neemt.



Ding 001359 (*Chico Mendez Mural Garden*)
foto: Jeffrey Cyphers Wright's Chico Mendez Mural Garden
Archive, The Fales Library and Special Collections New York
University

Ding 001359 (*Chico Mendez Mural Garden*)

Sinds de jaren zeventig lag perceel 509-515, gelegen aan East 11th Street tussen Avenue A en B in de Lower East Side van New York City, braak. Het perceel werd eigendom van de stad New York nadat de grond in beslag was genomen van particuliere eigenaars wegens achterstallige belastingen. In 1991 namen beeldhouwer Ken Hiratsuka en schilder Chico perceel 509-515 in East 11th Street in gebruik als tuin onder de naam *Chico Mendez Mural Garden*. De tuin werd genoemd naar Chico Mendez, de milieuactivist die zich inzette voor het Amazoneregenwoud en in 1988 door houthakkers werd vermoord. Samen met kunstenaars Ron English, Leslie Heathcote, Hanne Lauridsen en meer dan veertig burens, onder wie Nelson Rodriguez en Jeff Wright, plantten zij op het perceel bomen, groenten, bloemen enz. Daar, in die wijk in de Lower East Side, groeide de tuin, zonder enige ondersteuning van de stad. De *Chico Mendez Mural Garden* omvatte ook een reeks muurschilderingen en beeldhouwwerken. Een van de muurschilderingen, op de muur van een gebouw aan de westzijde van de tuin dat eigendom was van de stad, werd in 1992 door Farinacci gemaakt als onderdeel van een stedelijke antirookcampagne. Daarnaast waren er *In Memory of Anthony of Ave D*, geschilderd door Chico, en *Car Crash*. De drie andere muurschilderingen werden aangebracht op het aan de oostzijde van de tuin gesitueerde gebouw waarin Heathcote, Lauridsen en Garcia woonden: Heathcotes werk *Ocean*, English'

muurschildering opgedragen aan Chico Mendez zelf, en Lauridsens *Good Against Evil*. Behalve die van Farinacci werden alle muurschilderingen aangebracht zonder toestemming van de stad. Onder de sculpturen bevond zich onder meer *De weg van de doorlopende lijn*. De kunstenaars beschouwden de tuin als geheel als een kunstwerk en omschreven hem als ‘een grote milieusculptuur die het hele terrein beslaat en bestaat uit thematisch met elkaar verbonden schilderijen, muurschilderingen en individuele sculpturen uit beton, steen, hout, metaal en planten’. Mensen uit de buurt gebruikten de tuin voor verschillende doeleinden en het werd een belangrijke ontmoetingsplaats.

Vanaf 1994 vatte het stadsbestuur onder burgemeester Rudolph Giuliani het plan op om alle zogenaamd braakliggende stukken grond die eigendom waren van de stad van de hand te doen. Dit maakte deel uit van het stedelijke programma voor (vermeend) betaalbaar wonen. Het Department of Housing Preservation and Development ‘schrapte’ op grond van de ontwikkelingsplannen, die toen nog in beraad waren, meer dan de helft van de 776 gemeenschappelijke tuinen in heel New York. Antonio Pagan, gemeenteraadslid voor de Lower East Side en oprichter van de Lower East Side Coalition Housing Development (een non-profit huisvestingsmaatschappij), was belast met de verkoop van stadseigendommen in de Lower East Side. In september 1995 verkocht de stad New York het perceel aan East 11th Street voor 2,3 miljoen dollar aan het NYC Partnership Housing Development Fund, een groot consortium van banken met belangen in de financiële en de vastgoedsector, dat toentertijd de belangrijkste projectontwikkelaar was voor nieuwe huisvesting op gronden van de stad. In maart 1996 werd de ontwikkeling van het perceel goedgekeurd door Community Board 3. Op 14 mei 1997 stemde de New York City Council, met onder meer raadsleden Tom Duane, Sal Albanese en Virginia Fields, over Resolutie 2350: de ontwikkelingsplannen kregen groen licht.

De ontwikkeling van het terrein werd toevertrouwd aan Donald Capoccia van BFC Partners, dat 10.000 dollar had geschonken voor Giuliani's campagne in aanloop naar de burgemeestersverkiezingen. BFC Partners tekende een Site Development Agreement met het NYC Partnership Housing Development Fund en ging een leenovereenkomst aan voor ongeveer 13 miljoen dollar om de bouw van particuliere appartementen te financieren, die tussen de 117.200 en 201.000 dollar zouden kosten. Het bouwen van flats betekende dat *Chico Mendez Mural Garden* zou moeten verdwijnen.

De beslissing om de tuin te vernietigen veroorzaakte hevige opschudding en stuitte op luid protest. Op 15 september 1997 spande de New York Coalition for the Preservation of Gardens, die de gebruikers van honderden collectieve tuinen vertegenwoordigde, een rechtszaak aan met als doel de ontwikkeling van dit en andere terreinen tegen te houden. Op 1 oktober werd een dwangbevel uitgevaardigd om de volkstuin te ontruimen. De politie trok zich terug nadat betogers mobiliseerden om de tuin te verdedigen op grond van het feit dat ze geen exemplaar van het ontruimingsbevel hadden ontvangen. Een tijdelijk verbod werd uitgevaardigd als onderdeel van de hangende rechtszaak.

Op 7 oktober 1997 dienden zes kunstenaars, onder wie Ron English, klacht in tegen BFC Partners op grond van de Visual Artists Rights Act (VARA). De kunstenaars stelden dat hun individuele rechten zouden worden geschonden als de bouw zou doorgaan en de tuin zou worden vernield. Op 15 oktober 1997 verliep het tijdelijke verbod toen rechter Atlas het verzoekschrift afwees en oordeelde dat de rekwesstanten onvoldoende grond hadden om de juistheid van de door de stad New York uitgevaardigde bepalingen aangaande het gebruik van gronden aan te vechten met betrekking tot het perceel in kwestie. Een beroepsprocedure schortte de uitvoering van het bevelschrift opnieuw op. Op 7 november 1997 verliep het tijdelijk verbod. Op 2 december wierpen de voorstanders van de

tuin met behulp van verkeerskegels, wegversperringen van de politie en afval een barricade op tegen het tuinhek, ter verdediging van *Fort Chico Mendez*, zoals zij de tuin voortaan noemden.

Op 3 december 1997 kwam de zaak *Ron English and others v. BFC & R and others* voor in het United States District Court, S.D. New York. Rechter Baer verklaarde:

‘Het debat over de gegrondheid van het proces is ten dele terug te voeren op de vraag of Chico Mendez Mural Garden is opgezet als één enkel beeldend kunstwerk of dat elke muurschildering en sculptuur wordt gezien als een zelfstandig werk. Dit onderscheid is van doorslaggevend belang, aangezien er geen discussie over bestaat dat de sculpturen en andere in de tuin voorhanden elementen kunnen worden verwijderd voordat de bouwwerken van start gaan. De gedaagden hebben erin toegestemd dit te zullen doen en ze over te brengen naar een nabijgelegen perceel zonder kosten voor de eisers. Hoewel het gebouw het uitzicht op de muurschilderingen zal belemmeren, zullen zij niet fysiek vernield of verminkt worden. De gedaagden roepen verschillende redenen in om een korte procesgang voor te stellen, waaronder hun verklaring dat de VARA niet van toepassing is op de kunstwerken van de eisers, aangezien die illegaal werden aangebracht op het terrein. Ik vind dit argument overtuigend en oordeel dat de VARA niet van toepassing is op kunstwerken die illegaal en zonder toestemming worden aangebracht op andermans eigendom als onderhavige kunstwerken niet van het terrein in kwestie kunnen worden verwijderd. In het licht van dit oordeel zie ik geen noodzaak de grondwettelijke betwistingen door de gedaagden van de toepasselijkheid van de wet mee in overweging te nemen. Het is hetzelfde juridische principe dat me ertoe bracht het verzoek om een voorbereidend gerechtelijk bevel niet in te

willigen. (...) De wet inzake het auteursrecht is uitsluitend van toepassing op kunstwerken die aangebracht of vastgemaakt werden in overleg met de eigenaar. Zij is vanzelfsprekend niet van toepassing op graffiti, die deze kenmerken niet bezit. (...) Anders zouden partijen de ontwikkeling van braakliggende percelen effectief kunnen stilleggen door er zonder toestemming kunst op aan te brengen. Een dergelijke interpretatie van de wet zou grondwettelijk erg moeilijk liggen ... Het Hof oordeelt derhalve dat de VARA niet van toepassing is op kunstwerken die illegaal en zonder toestemming worden aangebracht op andermans eigendom als onderhavige kunstwerken niet van het terrein in kwestie kunnen worden verwijderd. Het is duidelijk dat de eisers zich niet op een beschermbaar belang in de Garden zelf kunnen beroepen – zelfs al beschouwd we die als één enkel kunstwerk – aangezien die illegaal op eigendom van de Stad werd aangebracht en, zo luidt het argument van de eisers zelf, niet als geheel kan worden verplaatst. Omdat de eisers niet in staat bleken aan te tonen dat zij een feitelijke vergunning of feitelijke toestemming hadden om de kunstwerken op het terrein aan te brengen, en gezien het oordeel van het Hof dat de VARA niet van toepassing is op dergelijke illegaal aangebrachte werken, is een korte procesgang van toepassing.’

Het Hof oordeelde dat op de *Chico Mendez Mural Garden* geen auteursrecht kon worden ingeroepen en dat de tuin daarom kon worden verwijderd. Op 31 december 1997 maakten aannemers in dienst van vastgoedontwikkelaar Donald Capoccia de *Chico Mendez Mural Garden* met de grond gelijk. Een paar dagen later werd een vloek aangebracht op de schutting rond het perceel.



Ding 001359 (*Chico Mendez Mural Garden*)
foto: Bill Brown, Not Bored!

Patrick Corillon

Patrick Corillon formuleert een aantal gedachten over de ‘kelders’ en ‘zolders’ van de stad, de stukjes niemandsland in het stedelijke weefsel, en de manier waarop kunstenaars zich tot deze plekken kunnen

verhouden. Zijn bijdrage omvat geen beelden, maar wel enkele ‘legenden’ bij de beelden die elke westerse stedeling dagelijks voor ogen heeft.

DE JUISTE LEGENDE VAN DE STAD

Enkele jaren terug waren op de BBC infrarood-luchtopnamen te zien van mensen die na het werk naar huis terugkeerden. De mensen zelf waren niet te zien, enkel rode vlekjes die zich verplaatsten en een spoor achterlieten. De tracés waren heel duidelijk, elk vlekje volgde de kortste weg. In een andere sequens zag je rode vlekjes een plek verlaten en draden trekken door de stad: de puntjes draaiden in het rond, stonden lange tijd stil op een willekeurige plek, gingen uiteen en kwamen weer samen, botsten met elkaar om ten slotte huiswaarts te keren. Dat bleken schoolkinderen te zijn, die sinds kort alleen naar huis mochten, en niet langer door hun ouders werden afgehaald. Ze maakten omwegen om in een plas te springen die hun aandacht trok, vermeden een straat omwille van die grote zwarte hond, liepen door het park om elkaar met kastanjes te bekogelen. Hun weg naar huis was een heuse avonturentocht: al die plekken die men als ‘non-lieux’ (non-plaatsen) pleegt te beschouwen – een tunnel, een trap, afsluitingen, een plas – werden bestemmingen op zich. In steden krioelt het van die non-plaatsen, stukken ‘no-man’s land’, ‘no-man’s life’. Het is niet de bedoeling daar de lof van te zingen. Het komt er alleen op aan ze te beschouwen als volwaardig onderdeel van de Stad

(de mooiste uitvinding van de mens, aldus Renzo Piano).

Een andere architect (wiens naam ik ben vergeten) was vol lof over Le Corbusier, maar betreurde één ding: dat hij in zijn 'unités d'habitation' geen rekening had gehouden met het belang van kelders en zolders. In een kelder leer je met je eigen angsten, je eigen schaduw te spelen; op zolder leer je om te gaan met wat is afgedankt, met een wereld van vergeten spullen die je misschien nooit meer zal terugzien.

Ook steden hebben hun kelders en zolder. De rol van kunstenaars bestaat er zeker niet in die plekken te bezetten, 'er iets mee te doen': het volstaat dat zij aan het bestaan ervan herinneren; de kwaliteit van hun kunst hangt samen met de kwaliteit van die herinnering. De rol van kunstenaars in de stad moet misschien ook niet zozeer worden begrepen in termen van plekken en objecten, maar eerder van gedachten en verplaatsingen. De mens beweegt in de stad; evenzeer in zijn hoofd als met zijn voeten. 'Mijn geest roert zich niet, als mijn benen hem niet bewegen,' schreef Montaigne. Hoe minder *MEN** (wie achter die *MEN* schuilgaat, blijft een open vraag) aan kunstenaars vraagt om plekken te bezetten, en hoe meer *MEN* hen zal vragen mee na te denken over

* Ik vrees dat achter die 'MEN' onder meer de kunstenaars zelf schuilgaan.

de stad, aan de zijde van stedenbouwkundigen, architecten, sociologen, politici, filosofen, sociaal assistenten, hoe vaker men standpunten zal innemen die veranderlijk zijn (dit wil zeggen, die kunnen worden in vraag gesteld) maar daarom nog niet vaag. Firenze is voornamelijk tot stand gekomen vanuit een 'idee', die door kunstenaars met overtuiging werd belichaamd.

Al wat in een stad wordt bestempeld als 'non-plaats', heeft deel aan de ontluistering ervan. Dat is net heel belangrijk. De stad moet utopieën produceren (haast had ik geschreven dat zij daartoe is voorbestemd), maar de utopieën worden pas menselijk wanneer ze zelf hun ontluistering in zich dragen en omarmen. Utopieën en ontluistering zijn de twee benen waarop de stad zich voortbeweegt.

Walter Benjamin stelde dat het enige wat in onze tijd van exponentiële beeldproductie nog de identificatie van die beelden mogelijk zou maken, de 'juiste legende' was (NB: in het Frans en Duits heeft het woord een dubbele betekenis, in het Engels zijn 'caption' en 'legend' twee verschillende begrippen).

Deze (non-)plaatsen in de stad, waarvan men zegt dat ze allemaal op elkaar gelijken, hebben ook recht op hun 'juiste legende'.

De volgende teksten moeten worden begrepen als een poging om die juiste legende te benaderen.

ZITBANKEN

Wanneer we, na een lange periode van nietsdoen, niet langer inzien hoe we greep kunnen krijgen op de wereld, is het altijd goed om op een bank te gaan zitten en op de radio naar het verslag van een voetbalwedstrijd te luisteren. Opgaan in het spel zal een opwekkende uitwerking op ons hebben. Bij een beslissende penalty moeten we niet aarzelen om zelf ook wild onze voet vooruit te gooien. Het gevaar bestaat dat we een voorbijganger zullen raken. Keert die voorbijganger zich dan tegen ons en schakelt onze radio daarbij over op een kanaal met populaire deuntjes, dan moeten we onze weergevonden levenslust koesteren en gewoon meezingen.

Wie zegt ons immers dat het deuntje vijf minuten later niet door duizenden supporters zal worden meegebruld, om de overwinning van hun ploeg te vieren. Voor het eerst in ons leven zouden wij dan op een grote volksbeweging zijn vooruitgelopen.

OPENBARE TELEFOONS

Indien wij hinder ondervinden van andermans blik wanneer wij op straat tegen onszelf lopen te praten, kunnen we altijd een telefooncel binnenstappen om te laten geloven dat we met iemand in gesprek zijn. Maar soms is de telefooncel bezet en wanneer ze dan eindelijk vrij komt, hebben we niets meer te vertellen. De mobiele telefoon biedt het voordeel dat we eender wanneer kunnen doen alsof we aan het bellen zijn. Tenzij we natuurlijk midden in een van onze monologen door een van onze correspondenten worden opgebeld. We doen er dus beter aan, een ander voorwerp – een brillenkoker bijvoorbeeld – voor een mobieltje te laten doorgaan. Het verdient aanbeveling om de bril op te zetten wanneer men zo in gesprek is. Niet zozeer omdat bij het praten in de brillenkoker deze laatste een potentiële prooi voor zakkenrollers wordt, maar omdat een bebrilde spreker altijd geloofwaardiger overkomt.

RIOLEN

Wanneer een voorwerp door het gaatje in een riooldeksel valt, vergis u dan niet. Het betreft hier geen ongeluk: het gaat om een intentioneel gebeuren. Het gaat hier om mensen die zich ontdoen van een gekregen ring, of van de sleutel van een huis waar ze niet meer naar terug willen. Wanneer deze voorwerpen in het rioolwater vallen, dan zullen ze trouwens geen kringen aan het wateroppervlak veroorzaken. Ze zijn zo op zichzelf geconcentreerd dat ze niet in staat zijn wat dan ook in hun omgeving te verspreiden. Maar laten we niet veralgemenen. Indien om een of andere reden het riooldeksel werd weggenomen, zullen we na een halfuur in het gat vallen en die val zal wèl kringen in het water trekken. Want op de bodem van het afvalwater zullen we de sleutel of de ring terugvinden, die we zo graag wilden teruggeven aan die ene persoon waar we wanhopig in de straten naar op zoek zijn.

VUILNISBAKKEN

Wanneer we ons hoofd in een vuilnisbak stoppen en dan spreken, ontstaat er een bijzonder soort echo waardoor het lijkt of we ons in een onmetelijk paleis bevinden. We zouden om de situatie willen lachen, maar de wanden van de vuilnisbak verhinderen ons om mee te lachen met diegenen die naar ons kijken. Door telkens weer op die wanden te botsen, raken we uitgeput. We zouden willen slapen. We zoeken de slaap. Maar die komt niet. De hele nacht door botsen we tegen de wanden die ons beletten te zien hoe de lichten doven achter de ramen van de huizen. Ze zijn uiteindelijk niet zo onaangenaam, die wanden; daartussen voelen we ons thuis. We kunnen er anderen rondleiden. Maar 's morgens wanneer het weer licht wordt zien we dat ons gebouw nergens op rust. Anderen zouden erom huilen, maar wij slaan daar niet eens in. En terwijl de voorbijgangers er hun gebruikte zakdoeken in werpen, blijven we met ons hoofd in de vuilnisbak gebogen, op zoek naar een nieuw vertrek in ons paleis.

STRAATVERLICHTING

Na een nacht lang de wereldverbeteraar te hebben uitgehangen in beroekte cafés, gaan we bij het krieken van de dag een luchtje scheppen, hopend op betere dagen. Terwijl het nog donker is, vatten we het idee op om een krant te kopen en die te gaan zitten lezen aan de voet van een straatlantaarn. Maar nauwelijks hebben we ons over een artikel gebogen, of het verdwijnt onder de uitwerpselen van een vogel die op de lamp boven ons hoofd zit te broeden.

Laten we dit voorval niet beschouwen als een doodgewoon fait divers dat plots in onze krant zou opduiken. De toestand waarin de nacht ons heeft gebracht, laat ons toe te geloven dat de vogel ons een teken geeft. De nieuwtjes van de dag zijn nog te vers om het daglicht te verdragen. We kunnen ze nog niet aan. Laten we die krant weer dichtvouwen en er nog een tijdje op broeden, zodat de warmte van onze utopicëen erop afstraalt.

FIETSENSTALLING

Wanneer we van onze fiets alleen nog het voorwiel terugvinden, vastgeketend aan een paal, kunnen we de waarde inschatten die aan zaken wordt toegekend. We missen niet zozeer de prachtige fietstochtjes, als wel de cijfercombinatie van het fietsslot, die verwijst naar data waarop we gelukkig zijn geweest. En dat heeft niemand ons aangeleerd.

Maar de tijd vliegt en op een dag komen we tot het besef dat we de code van die gelukkige dagen vergeten zijn. In plaats van ons over ons eigen lot te beklagen, stellen wij ons liever open voor anderen, door te proberen de code van hun cijferslot te kraken. We denken er nochtans geen moment aan om op hun fiets te gaan rondtoeren, mocht het ons toevallig lukken hem los te maken.

BUSHOKJE

Men vertelt dat in de damp die op de glazen wanden van bushokjes neerslaat, opschriften verschijnen die jaren eerder werden aangebracht. Sommigen gaan zelfs zo ver te beweren dat deze opschriften oorspronkelijk zouden zijn aangebracht in het zand dat werd gebruikt om het glas te vervaardigen. Ze zouden zijn aangebracht door al diegenen die, de woestijn in getrokken op zoek naar een of andere waarheid, in drijfzand zouden zijn ten onder gegaan. Om niet te snel weg te zinken, zouden ze geprobeerd hebben hun opwinding te doen bedaren door met aangename handbewegingen woorden te vormen. Het kon hen niet eens schelen wat ze schreven; ze zochten gewoon naar die woorden die hen zo lang mogelijk boven zouden houden. Zij die ervan zijn teruggekeerd, lopen de hele tijd tegen de ruiten te blazen in de hoop er hun opschriften te zien verschijnen en er eindelijk de betekenis van te doorgronden.

KLAPROZEN

In hun pogingen om onopgemerkt te blijven en niet te worden afgeplukt, vestigen sommige klaprozen zich in de nabijheid van verkeerslichten. Ze denken dat het rood bovenaan en het groen onderaan hun aanwezigheid zal verdoezelen. Alleen die halve seconde dat het licht op oranje staat, boezemt hen angst in.

Sommige klaprozen zijn werkelijk tot alles bereid om de fascinatie die ze op mensen uitoefenen, te versterken. De meest ondernemende aarzelen zelfs niet om te staan groeien aan de voet van platanen die de voetpaden vervormen. Zo hopen ze de voorbijgangers te laten geloven dat het hun eigen wortels zijn die erin slagen het asfalt op te breken.

In onze stadscentra kunnen de klaprozen in de nabijheid van stadsplattegronden uitzonderlijk hoog oprijzen. De reden waarom zij zo hard groeien, is dat zij proberen het rode punt met 'u bent hier' te bereiken en daarmee samen te vallen. Ze zouden zo graag willen dat de mensen hun rechtmatige plaats in de stad erkennen.

Vele klaprozen leven in de nabijheid van postkantoren. Sommigen onder ons hebben hierin een verlangen naar ontsnapping menen te zien en de bloemen in hun brieven gestopt. Maar in werkelijkheid willen die klaprozen gewoon in de fietswielen van de postbodes draaien, die hun zaden in alle uithoeken van de stad zullen verspreiden.

Wanneer een klaproos ergens op aarde groeit, ontwikkelt zich meteen een tegenvoeter, ook in streken waar je dat niet zou verwachten. Want al zijn ze zich volkomen bewust van hun lichtheid, toch blijven ze vasthouden aan hun verlangen om de wereld in evenwicht te houden.

De klaprozen die in onze wijken bloeien, herkennen de buurtbewoners aan de impact van hun stappen op de stoep. Sommige stappen brengen hen aan het trillen, andere beroeren hen diep. En als ze niets voelen bij het langskomen van een nieuwe bewoner, zullen zij dwars over zijn weg gaan liggen opdat hij hen beter zou kunnen raken.

Franky D.C

4 blind spots

Franky D.C zocht in het historische stadscentrum van Brussel vier plekken op die voor eeuwig verbonden zijn met het levensverhaal van vier belangrijke kunstenaars: Marcel Broodthaers, E.L.T. Mesens, Vincent van Gogh en Jacques-Louis David. Vier huizen waar ze verbleven of gewoond hebben. Hiervan zijn echter weinig of geen noemenswaardige sporen terug te vinden.

Het zijn blinde vlekken. Uit verontwaardiging en als eerbetoon aan deze overleden meesters zette Franky D.C op elke locatie een oude pot verf met een specifieke kleur neer op het trottoir.*

* Bij E.L.T. Mesens werd de verf meteen weggenomen door de buurvrouw, die het naderende onheil al had zien aankomen.



Boomkwekerijstraat, 1050 Brussel
Adres Marcel Broodthaers
WHITE (Splendid Colour)





Groot Eilandstraat, 1000 Brussel
Ouderlijk huis E.L.T. Mesens
ORANJE 84 (email satiné, Levis)





Zuidlaan, 1000 Brussel
Logeeraadres Vincent van Gogh
GOUJGEEEL (emailverf)





Leopoldstraat, 1000 Brussel
Sterfhuis Jacques-Louis David
LILA 407 (Trisatin)

Foto's Franky D.C & Trudo Engels, najaar 2010



Anna Faroqhi

Voor korte tijd

Mede op basis van een persoonlijke ervaring in haar woonplaats Berlijn (de openstelling van het voormalige vliegveld Tempelhof voor het publiek in 2010) schetst Anna

Faroqhi enkele concrete voorstellen voor de (tijdelijke) omgang met onbestemde plekken in Brussel en Berlijn.

Vergeeten ruimte

Gras overwoekert een onbebouwd stuk grond. De ramen van het aangrenzende leegstaande huis zijn ingeslagen. De kalk brokkelt van de muren, afval hoopt zich op. Er zitten gaten in de afrastering, maar kinderen wordt afgeraden om het perceel te betreden, omdat er honden en ongenode gasten zouden kunnen rondstruinen of hun gevoeg doen. In elke stad vind je ze wel, zulke vergeten, lege, ongeplande of onbebouwde plekken. Het kan om een vergeten lap grond tussen twee gebouwen gaan, om een nis in een muur, een uithoek waar in de stadsplanning geen rekening mee is gehouden. Stedenbouwkundigen en gidsen zijn bang voor deze lege ruimte; en er zijn steden, Los Angeles bijvoorbeeld, die op de meeste absurde manieren elk stuk ongeplande / niet-incalculeerbare ruimte van de kaart trachten te vegen.

Het vernietigen van ‘vrije’ ruimte kent een lange traditie. Zo liet baron Haussmann in het negentiende-eeuwse Parijs grote delen van de oude binnenstad afbreken om ze te vervangen door kilometerslange brede lanen en burgerlijke architectuur. De burgerij wilde wonen als koningen. Speculatie vierde daardoor hoogtij. De huurprijzen schoten omhoog, zodat eenvoudige arbeiders en dienstboden zich gedwongen zagen naar de zogenaamde *faubourgs* te verhuizen. De volledige fysionomie van de stad veranderde. Haussmanns eigenlijke doel was om de

gevaren van een burgeroorlog af te wenden en het bouwen van barricaden onmogelijk te maken – iets waar hij zeker niet volledig in slaagde.

Want uiteraard is wat men in de vergeten ruimte vreest *het onberekenbare leven*. Landlopers, zwervers, woestelingen; al degenen die verborgen willen blijven. Wandelaars echter kunnen precies op deze vergeten plekken even op adem komen. Als een stad geen ongeplande ‘vrijplaatsen’ kent, als ze tot in de details is uitgetekend, dan stopt ze met leven, verstikt ze haar bewoners.



In de buurt van het kanaal Brussel-Charlerloi, bij de Poincarélaan, Brussel

Bij toeval

De vergeten – of (her)ontdekte – ruimte is vrije ‘speelruimte’ die zich bij toeval voor de wandelaar ontsluit. Je kunt er niet bewust naar op zoek gaan, maar toch lijken mensen er voortdurend naar te verlangen. Waarom zie je anders op mooie dagen kantoorbedienden hun middagpauze door-

brenghen in het park, met hun lunchpakket op een bankje? Of waarom houden mensen anders van parken met uitzicht op kastelen en bomen, en van hooggelegen plekken van waaruit zij 's avonds van het stadspanorama kunnen genieten? In navolging van Charles Baudelaire schieph Walter Benjamin in zijn onvoltooide *Passagen-Werk* met de figuur van de flaneur een wandelaar die een afstandelijke blik wil bewaren op koopwaar, gebouwen, huizenrijen, passanten en hoe deze zich in die omgeving gedragen.

'Een roes bevangt wie lang doelloos door de straten stapte. [...] Steeds geringer worden de verlokkingen van de bistro's, van de glimlachende vrouwen, steeds onweersaanbaarder de magnetische aantrekkingskracht van de volgende straathoek, van een plek ginds in de nevel [...]' (W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp 1982: p. 1053).

De flaneur laat zich verwonderen, heeft een kritische blik. Soms is hij ook een snob die zich aan de greep van het consumptisme wil onttrekken en zich daarboven verheven wil voelen. Maar ook zijn kritiek is in werkelijkheid een positiebepaling ten opzichte van de goederen, schrijft Benjamin.

Je hoeft geen flaneur te zijn om naar vrije ruimte, naar 'speelruimte' te verlangen. Je hoeft geen kritiek te hebben op het kapitalistische systeem of de kinderlijke naïviteit van je blik willen bewaren om je als wandelaar te ergeren aan al te mooi gerenoveerde, beschermde stadscentra



Keizerslaan, Brussel

omzoomd met toeristencafés en winkelgalerijen, aan huurpanden die veel te goed weten wat ze op de vastgoedmarkt waard zijn, aan gedochten van op Amerikaanse leest geschoeide winkelcomplexen of aan pure utiliteitsbouw zoals laagbouw-supermarkten en parkeergarages.

Voor een stad is het belangrijk dat zij geplande (niet commercieel uitgebate) vrije ruimten bezit zoals parken, bankjes, fonteinen of open pleinen. Maar daarnaast zijn er ook kleine open ruimten die zich bij toeval aan de waarnemer presenteren en die als 'vrijplaatsen' even belangrijk zijn.

Als dromende flaneurs kunnen wandelaars bedenken hoe zo'n vergeten plek in de stad een nieuwe invulling zou kunnen krijgen.

Twee ideeën voor twee ‘speelruimten’ in Brussel

1) Huwelijkstroon

Bij de Oostendestraat, in de Marokkaanse wijk van Brussel, bevindt zich een vluchtheuvel die uit niets meer bestaat dan een cirkel. De kleine verhoging heeft een diameter van ongeveer twee meter. Het is surreëel, al die auto's rond dit niets te zien rijden. De straten rond deze plek zijn levendig en vol mensen en winkels. Zo'n plek moet men laten zoals hij is. Of mensen uitnodigen om plaats te nemen in deze absurde kring – bijvoorbeeld met een kunstig bewerkte stoel uit weerbestendig materiaal (bijvoorbeeld metaal bekleed met een laagje aluminium). De stoel zou vervaardigd moeten zijn volgens Marokkaanse / oriëntaalse principes en zo verwijzen naar de inwoners van het stadsdeel; hij zou er als een troon moeten uitzien en mensen uitnodigen om hem te gebruiken.



Oostendestraat, Brussel



Zilverstraat, Brussel

2) Perspectieven

In de Zilverstraat in het centrum van Brussel bevindt zich een momenteel leegstaande winkelgalerij. Deze zou, in afwachting van een nieuwe bestemming, voor niet-commerciële doeleinden kunnen worden gebruikt.

a) In de etalages kunnen beeldschermen komen waarop beelden te zien zijn van activiteiten in de openlucht, opgenomen op het (voormalige) Berlijnse vliegveld Tempelhof: vliegeren, windsurfen, loopfietsen, een hond uitlaten enzovoort. Korte, in lus gemonteerde films die rustige, meditatieve en ook grappige handelingen tonen zonder pointe of doel. Passanten kunnen kiezen om dit tiental schermen in het voorbijgaan te bekijken of ervoor te blijven stilstaan, om zo een ogenblik aan de stedelijke omgeving te ontsnappen en daarna opgemonterd hun weg te vervolgen.

b) Een andere mogelijkheid zou zijn om in de etalages winkelwaren uit te stallen, maar de producten zijn getekend en niet echt. Ook de rekken waarop ze zijn uitgestald zijn van papier of karton. De tekeningen zijn niet te koop, maar dienen enkel om te worden bekeken.

c) Geluidsinstallatie: luidsprekers, bevestigd aan de muren onder de winkelruiten, zenden het geluid van voetstappen uit: het snelle, energieke stappen van een vrouw op hoge hakken. De voetstappen 'bewegen' van het ene uiteinde van de passage naar het andere. De toeschouwer wordt, afhankelijk van de snelheid waar-

mee hij zelf stapt, ofwel door de 'onzichtbare vrouw' ingehaald, ofwel door haar achtervolgd.

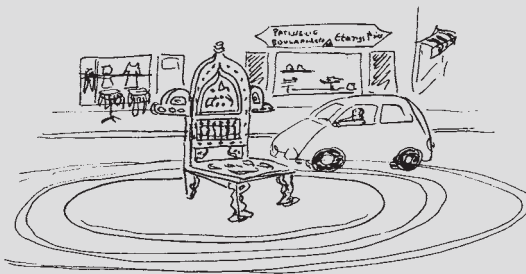
Tijdelijk 1

In Berlijn is onlangs een reusachtige, (nog nagenoeg) ongeplande ruimte ontstaan. Tempelhof, de luchthaven midden in de stad die in 2008 wegens geldgebrek werd gesloten, is in mei van dit jaar opengesteld voor het grote publiek. Plots ligt in Berlijn – wellicht slechts voor korte tijd – het grootste niet-geplande park van Europa. Het gigantische, massieve luchthavengebouw werd gebouwd

TEMPORÄR

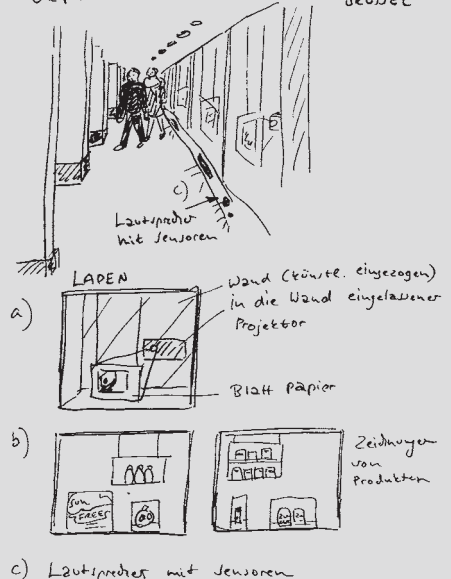
1) HOCHZEITSTUHL

ORT: RUE D'OITENDE /
OITENDE STRAAT
(ROZOLCAN DISTRICT)
BRUXEL
MATERIAAL: BECHICHTETEJ METAAL



2) AUSBLICKE

ORT: RUE DE L'ARGENT / ZILVERSTRAAT
BRUXEL



door de nazi's en is tegenwoordig een beschermd monument. Tijdens de blokkade van West-Berlijn door de Sovjet-Unie tussen juni 1948 en mei 1949 werd Tempelhof samen met de andere Berlijnse luchthavens gebruikt voor het transport van levensmiddelen en goederen voor de stad. Vaak wierpen de piloten tijdens het aanvliegen in zakdoeken gewikkeld snoepgoed aan valschermen uit de vensters van hun cockpit, en de vliegtuigen werden daarom ook wel *Rosinenbomber* (*rozijnenbommenwerpers*) genoemd.

In de jaren vijftig werd de midden in de stad gelegen luchthaven enige tijd voor de burgerluchtvaart gebruikt, daarna lange tijd niet meer. Pas sinds 1985 werd Tempelhof opnieuw opgesteld voor passagiersvluchten. Bij reizigers was de luchthaven erg populair, maar toch liepen de kosten voor de stad te hoog op. Berlijn heeft namelijk nog twee luchthavens, en bovendien is in Schönefeld een nieuwe grote luchthaven in aanbouw. In oktober 2008 werd Tempelhof daarom gesloten. Om het ongebruikte terrein in stand te houden zag de stad zich echter ook daarna genoodzaakt om miljoenen uit te geven aan bewaking en onderhoud.

In de omheining van het terrein werden in april dit jaar toegangspoorten gebouwd. Sinds begin mei 2010 kunnen de inwoners van Berlijn het terrein betreden. Voor de omwonenden betekende dit de plotselinge opening van een gigantisch park haast vlak voor de deur. Toevallig wonen mijn gezin

en ik bijna naast het voormalige vliegveld. Eerst vielen de hinderlijke uitlaatgassen weg. Nu flaneren of fietsen er geheel nieuwe mensen door onze rustige straat naar de dichtste toegang tot het terrein. Een buurt die als sociaal eerder moeilijk bekendstond, is nu er in trek.

Omdat de stad geen geld heeft, blijft het vliegveld zelf voorlopig onbebouwd. Uiteraard wordt er al geruime tijd onderhandeld over de vraag wat er op lange termijn met het te herontdekken terrein moet gebeuren. Er is het luchthavengebouw, zoals gezegd een beschermd monument (ongeveer een kilometer lang is het, met een entreehal die door de geallieerden weliswaar licht werd aangepast, maar die nog steeds de grootheidswaanzin weerspiegelt van de eigenlijke bouwheren, de nazi's), dat een 'Tempelhof Forum voor Cultuur-, Media- en Creatieve Economie' moet worden (wat dat ook moge zijn). Er zijn restanten van oude luchthavenstructuren, enkele afgeschermdde bouwplaatsen van al goedgekeurde (maar niet altijd openbaar gemaakte) projecten; laatst nog terreinen voor American football en tennis en dergelijke, een plaats om te barbecueën (inclusief bediening), en ongeveer 220 hectare onbebouwde open ruimte bestaande uit grasvelden en asfaltwegen.

Tempelhof is naar verluidt het grootste park, de grootste open ruimte midden in een stad in Europa. Blijkbaar heeft intussen ook de meest gehaaide geldwolf begrepen dat het aan deze centraal gelegen open

ruimte te danken is dat Berlijn relatief smogvrij is. Ook bevordert het vele groen het thermisch evenwicht van het stadsklimaat. Er moet dus voor worden gezorgd dat er van dat groen zo veel mogelijk overblijft. Uiteraard zal er opnieuw worden gebouwd, zal er winst worden gemaakt. Het bouwen zal door een architectuurtenoonstelling esthetisch-culturele legitimering vinden. In 2017 strijkt de Bundesgartenschau (een tweejaarlijkse tuinbouwtentoonstelling) in Tempelhof

neer, wat het park zal opwaarderen (en nog interessanter zal maken voor winstgevend bouwprojecten). Maar tot dan, zolang het geld niet gerold is naar waar het ook moge rollen, blijft het terrein *open*.

De mensen hebben geen moment geaarzeld om de ruimte in gebruik te nemen. Er wordt gefietst, gejojgd, gebadmintond; overal zie je inlineskates, loopfietsen, skateboards. Mensen laten hun hond uit, kinderen leren rolschaatsen of fietsen, grote groepen kunnen picknicken of genieten



Tempelhof, Berlijn



Tempelhof, Berlijn



Tempelhof, Berlijn

van een barbecue. Plots ontvang je uitnodigingen voor een verjaardagsparty of een afscheidsfeestje van de lagere school op het vliegveld. Naar het schijnt vonden er zelfs al trouwfeesten plaats.

In de eerste dagen na de opening van het terrein was te horen hoe de mensen herinneringen ophaalden aan de voormalige luchthaven. Iemand had de blokkade meegemaakt, een ander vloog vroeger graag vanuit het stadscentrum naar Brussel of Amsterdam, een derde gaf hoog op van de

weidse horizon waar hij sinds kort midden in de stad van kan genieten.

Op het gezicht van de mensen kon je die eerste dagen na de opening van de hekken de verwondering van ontdekkers lezen. De reusachtige open ruimte en de weidse horizon daarachter lijken fantasie en verscheidenheid vrij te maken.

Ineens ervaart de onervaren, naïeve doorsneeconsument hoe het voelt om een flaneur te zijn.

Tijdelijk 2

Ieder naar zijn mogelijkheden, voor ieder volgens zijn behoeften

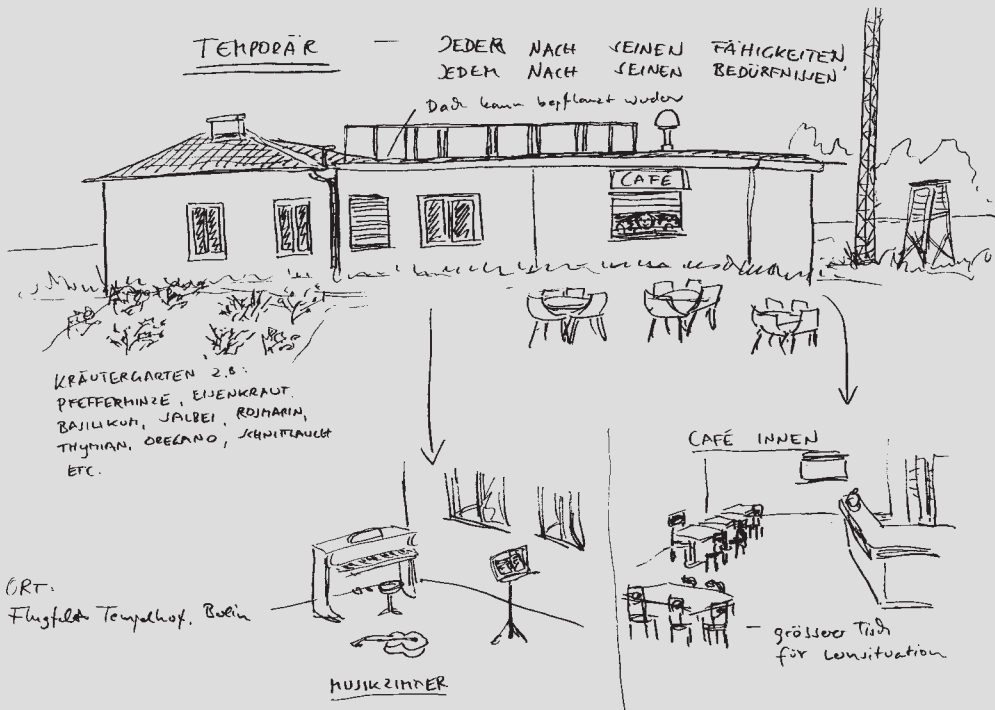
(Concept ontwikkeld samen met Haim Peretz)

In zijn zoektocht naar investeerders en winst heeft de senaat één ding ingezien: voor de stad en voor de mensen mag aan de vrije ruimte als geheel niet worden getornd. Naast talrijke aanbestedingen voor (landschaps)architectuur, waarvan de details vooralsnog alleen in de besloten kring van deskundigen bekend zijn, kunnen ook gewone burgers voorstellen indienen voor projecten die van bepaalde delen van het vliegveld *tijdelijk* gebruik willen maken. Aan de ene kant van het terrein kunnen sportieve projecten plaatsvinden, aan de andere kant is er ruimte voor creatieve toepassingen en start-ups. En voor de plaatsen waar ik het dichtst bij in de buurt woon, kunnen voorstellen worden

ingediend voor sociale projecten ten behoeve van de bewoners van het als problematisch bekendstaande stadsdeel Neukölln.

Mijn idee is om een plek in te richten waar je haast alles voor zeer weinig of voor niets kunt krijgen. Daarvoor moet je wel iets teruggeven. Een ruilbeurs, maar geen virtuele. Voor een kop koffie en een stuk taart help je een halfuur mee in de tuin. Voor een uur bijles wiskunde toon je iemand anders een uur lang hoe je met een skateboard moet rijden.

Het doel is een 'ruil-oord' te scheppen waar voornamelijk diensten worden aangeboden waarvan iedereen naar eigen behoefte kan gebruikmaken. In ruil geeft iedereen naar eigen mogelijkheid diensten 'terug' aan de 'ruil-pool'. Het zou goed zijn gebruik te kunnen maken van een van de kleine magazijn- en bedrijfshuisjes die nu toch al op het terrein aanwezig zijn. Rond het 'ruil-oord' moet een kruidentuin, indien mogelijk ook een groentetuin liggen. Een café zou in het centrum kunnen staan. De uitbater van het café moet evenwel een deel zijn van het totale plaatje, wat



A. Faroghi Aug 2010

betekent dat hij niet op winst uit mag zijn.

Naast de centrale ruimte waar mensen kunnen verzamelen en waar zich ook het café bevindt, moeten er twee à vier kleinere ruimten zijn waar ook bij koeler weer diensten als muzikles, bijlessen, maaltijden in het café, schoonmaakdiensten, klusjes in de tuin, reparaties, computerherstellingen, hulp bij het invullen van de belastingaangifte enz. kunnen worden geruild. Dit alles kan worden uitgebreid naar gelang van de fantasie en de vaardigheden van de mensen die bij het ruilen betrokken zijn.

De begeleiders en de coördinatoren voor de ruilhandel zouden sociaal-pedagogen of andere verantwoordelijken met ervaring met wijkwerking moeten zijn. Een zekere zin voor rechtvaardigheid en plezier in het bedenken van ruilacties zijn echter zeker ook vereist. In het ‘ruil-oord’ moet het aange naam vertoeven zijn, het moet gezelligheid bevorderen en bezoekers ook bescherming bieden. Tegelijk moet leren er ondersteund en mogelijk gemaakt worden. Het ruilen maakt sociale contacten zonder machtsstructuren mogelijk, omdat iedereen voor een gekregen dienst een andere in de plaats kan aanbieden.

Zo is het wenselijk dat precies wordt berekend hoeveel elke ‘prestatie’ waard is, en dit niet volgens kapitalistische criteria. Een uur schoonmaken mag bijvoorbeeld niet minder waard zijn dan een uur celloles. Hier wordt een beroep gedaan op de onbekrompen generositeit en het sociale besef van de mensen die aan het ruilen deelnemen

Tijdelijk 3

Een vergeten plek is van nature tijdelijk. De toestand zal niet blijven zoals hij momenteel is. Ofwel verdwijnt de plek door het optrekken van een nieuw gebouw, door opruimwerken of bij het aanbreken van de volgende winter. Of hij wordt ontdekt als kostbare ruimte en op die manier veranderd, zoals het vliegveld van de luchthaven Tempelhof in Berlijn.

Misschien is de vergeten plek net zo utopisch als de idee van de ‘flaneur’. Meent men echter een vergeten plek te hebben ontdekt, dan moet men die het best laten zoals hij is en ervan genieten.

Er bestaan evenwel ook destructieve open ruimten die enkel een verhaal van verval vertellen, van verwoesting of van slechte stadsplanning. Of die alleen maar grappig en absurd leeg zijn, die gevuld willen worden. Dergelijke plekken lenen zich daarom het best voor projecten die zelf een tijdelijk karakter hebben, net als de omgeving waar ze een plaats vinden. Zo moet een vrije plaats uitnodigen om te gaan zitten, een vrije oppervlakte voor korte tijd een perspectief bieden op iets anders.

Anna Faroqhi, augustus 2010



Loek Grootjans

In antwoord op de uitnodiging van het Team Vlaams Bouwmeester boog Loek Grootjans zich, bij wijze van casestudy, over de stad

Aalst. Hij werkte een voorstel uit voor een onconventionele wandelgids langs de meest markante restructies daar.

Het landschap is (was) een getransformeerd beeld van een wereld die we graag nog zouden kennen. Het landschap is (was) een verbondenheid. De filosoof Scruton vindt dat je louter in een landschap kan leven als je ertoe behoort. Je verhouden tot een landschap betekent rekenschap afleggen aan de omgeving en er in opgaan. Verantwoordelijkheid omtrent je omgeving, er één mee worden: dat is wat hij voorstaat. Menigmaal is hem dat niet in dank afgenomen, escapisme is hem zelfs verweten. Terecht? Het landschap waar we nog zo graag toe zouden behoren, is weg. De consequenties, verantwoording en verhouding of beter gezegd aanpassing die het vergt, kunnen allang niet meer worden opgebracht.

Het landschap, vanuit de romantiek (Caspar David Friedrich) is gedacht als zaligmakend. 'Een omgeving' die we beschouwen als een entiteit waarvan we deel uitmaken. Er is verlangen één te zijn met die wereld. Die wereld is natuur: En natuur is God. Volgens de filosoof René Descartes heeft Hij (God) het beste met ons voor en laat Hij ons één zijn met de natuur, één zijn met het landschap. Hij zorgt er ook voor dat we niet voortdurend worden bedrogen. Maar Descartes, en velen met hem, vergissen zich. Niets en

niemand hebben het goed met ons voor. We moeten het zelf doen. We kunnen niet anders dan het heft in eigen handen nemen. Alles is bereikbaar en van ons. En dat laten we weten. Dit is het tegengestelde van de onbevleete natuur. Geen plek laten we onaangeroerd. We construeren als het ware een kankergezwell. Als intrinsieke celdeling vullen we de aardbodem.

(uit Loek Grootjans: Urban Spam, 2007)

Een 'urban strategy' zonder zogenaamd vooropgesteld doel. Gewin, groei, vermenigvuldiging, doorsluizen van de genen, expansiedrift, noem maar op, dwingen ons tot handelen. De gevolgen zijn bekend. De toppen van de hoogste en mooiste bergen liggen vol rotzooi, achtergelaten door hun beklimmers. Op de oceaan is geen mijl meer zonder afval. Sterker nog, in de oceaan is een gebied zo groot als Frankrijk en Spanje samen, gevuld met afval, plastic wel te verstaan, wat tussen stromingen wordt vastgeklemd. De wereld wordt een stad. En in die stad wordt gepland, gebouwd, geleefd en geleden. Planning is noodzakelijk, elke millimeter grond is van belang. Dat is maar gedeeltelijk waar. Stedenbouwkundigen en planologen plannen delen van een stad, zodat er onherroepelijk delen worden vergeten. Niemandsland. En dat niemandsland wordt onder de aandacht gebracht.



In de stad Aalst wordt, onder begeleiding van een gids, al dan niet uitgerust met een audiotour, een route in de stad uitgezet om de meest markante rest-ruimtes te belichten. Er wordt een brochure gemaakt met vijftien te bezoeken sites. Elke site wordt voorzien van een bord met nummer, aanduiding en tekst omtrent de omgeving corresponderend met de brochure. Ook wordt nagedacht over stadswandelingen of fietsroutes onder begeleiding. De mogelijkheid van een ingesproken podcast

die de individuele bezoeker naar de bestemmingen leidt en op de aangegeven plekken vertelt wat daar allemaal te zien en te beleven valt, wordt overwogen. Alles startend vanaf een kiosk op de grote markt van Aalst, ter hoogte van de Dienst voor Toerisme. De constructie van een stad kan door deze interventie worden herzien en herlezen. Laat dat tenminste het doel zijn.



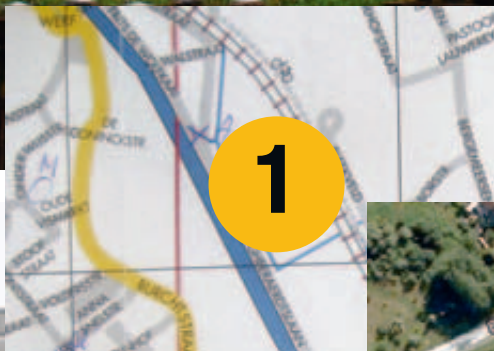
00



GUIDED
TOUR
15
SPOTS

FRITS DE WOLFKAAI / LEO GHEERAERDTSLAAN...
 EREMBODEGEMSTRAAT...KAPELLEKENSBAAN...
 TERVURENLAAN... BRUSSELBAAN X OUDEN AARDEWEG...
 BRUSSESESTEENWEG...
 ONZE LIEVE VROUWPLEIN X MOORSELBAAN...
 LAZERETSTRAAT... GASTHUISSTRAAT... HERFSTHAGEN...
 BOUDEWIJNLAAN X SPINNERSSTRAAT... BOUDEWIJNLAAN...
 TRAGEL X HEILIG HARTLAAN... INGANG LEVIONOIS... GROTE MARKT...











Ellen Harvey

De New Yorkse kunstenaar Ellen Harvey draagt spontaan 'oplossingen' aan voor als problematisch ervaren aspecten van het grootstedelijke openbare leven. In het

verlengde van haar *New York Beautification Project* uit 1999-2001, formuleerde ze enkele voorstellen voor plekken waar 'stedelijke wanorde' heerst.

Waarom kan je merken dat een private plek de facto openbaar is geworden?

Bij het illegaal aanbrengen van geschilderde tafereeltjes op graffitiplekken in het kader van mijn *New York Beautification Project*, heb ik vastgesteld dat de volgende elementen kenmerkend zijn voor plekken waar je rustig je zin kan doen zonder in de problemen te komen:

Een pislucht;
Graffiti;
Condooms en drugsflesjes;
Afval en onkruid.

Dit zijn plekken van stedelijke wanorde. Plekken waar verboden verlangens kunnen worden vervuld, ongeoorloofde behoeften bevredigd, waar men zichzelf vrij kan uitdrukken. Mensen gebruiken die plekken voortdurend om er kunst te maken of performances te doen, maar dan gaat het over kunst of performances die buiten de publiciteitskanalen om bestaan of niet aangepast zijn aan het traditionele publiek. Dit is zeer private publieke kunst. Zelfs de graffiti zijn anoniem, behalve voor een select groepje van insiders. Omdat niemand zich als eigenaar van deze plekken laat gelden, behoren ze eenieder toe die de moed heeft ze te gebruiken. Omdat het

gebruik ervan onwettig is en de plekken zelf vaak angstwekkend zijn, stoten ze een groot deel van de potentiële gebruikers af.

Stedenbouwkundigen plegen dergelijke plekken meestal te saneren door ongewenst gedrag te bannen. De volgende voorstellen gaan uit van een utopische wereld, waarin sommige verlangens die op marginale plekken tot uiting komen, worden aanvaard en gekoesterd, door deze activiteiten in bestaande, pre-industriële 'kaders' te vatten. Daardoor worden de plekken weliswaar beroofd van de charme die het heersende gevaar met zich brengt. Utopieën zijn jammer genoeg zelden spannend.





Probleem: Mensen plassen

Oplossing: **Pisfontein**

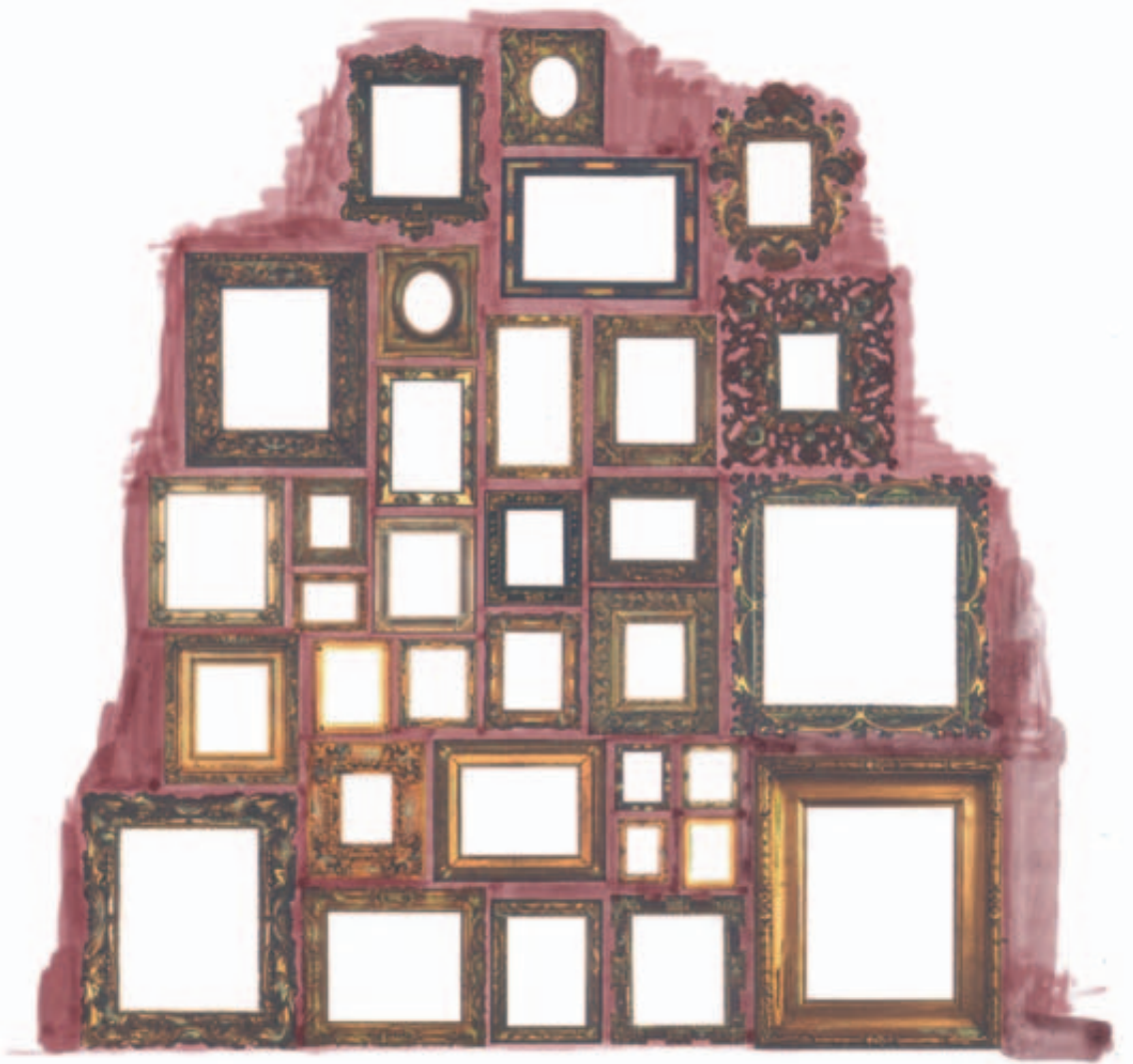
Een fontein opgebouwd uit oude pispotten. Door de potten loopt water dat de urine wegwast. Doordat ze op verschillende hoogten staan, kan de hele gemeenschap er gebruik van maken. Een goede manier om de vele afgedankte potten te gebruiken die een triest bestaan leiden als bloempot of in antiekwinkels als schalen worden uitgestald, waarbij hun eufemistische versiering eindelijk tot haar recht komt. Heuglijke automatisering van een voorheen wansmakelijke taak.

Probleem: Graffiti

Oplossing: **Salon des Refusés**

Het probleem is niet de graffiti maar het feit dat niet iedereen kan meedoen. We hebben nood aan meer zelfexpressie, niet minder. Waarom zou publieke kunst alleen het werk mogen zijn van beroeps- en graffitikunstenaars? Veel mensen die geen beroepskunstenaars zijn, zouden zich graag in het openbaar uiten zonder de wet te overtreden. Bestaande openbare graffitimuren zijn voorbehouden aan diegenen die spuitverf een prettig medium vinden, en bieden geen mogelijkheid tot het bewaren van kunstwerken. Het Salon des Refusés tracht plaats te bieden aan zo veel mogelijk tweedimensionale artistieke verzuchtingen. Een muur wordt behangen met een veelheid van omliggende witte panelen die voor diverse media geschikt zijn. Lijsten zijn makkelijk op rommelmarkten te vinden. De schilderijen worden geregeld verwisseld en mensen kunnen hun kunstwerk dan meenemen of achterlaten. Achtergelaten schilderijen worden met wit overschilderd en opnieuw gebruikt. Iedereen mag meedoen, van de zondagsquarellist tot gezinnen met kleine kinderen. Geen goede oplossing voor diegenen die genoeg scheppen in de huidige illegaliteit van de meeste artistieke

interventies in de publieke ruimte, maar leuk voor diegenen die geen toegang krijgen tot andere tentoonstellingen en het archaische genot smaken, dat samengaat met het fysiek aanbrengen van tekens.





Probleem: Mensen nemen drugs of hebben seks in het openbaar

Oplossing: **Openbaar bed**

Laten we eerlijk zijn: soms heb je gewoon nood aan wat privacy in het openbaar. Een sierlijk hemelbed met vinyl beddengoed en gordijnen zorgt voor een heerlijke privéplek in de openlucht en brengt een traditioneel statussymbool binnen bereik van het grote publiek. Een goede herbestemming voor een meubelstuk waarvan de oorspronkelijke functie – warmte en privacy verlenen in koude, overbevolkte vertrekken – achterhaald is. Niet interessant voor exhibitionisten.

Probleem: Afval en onkruid

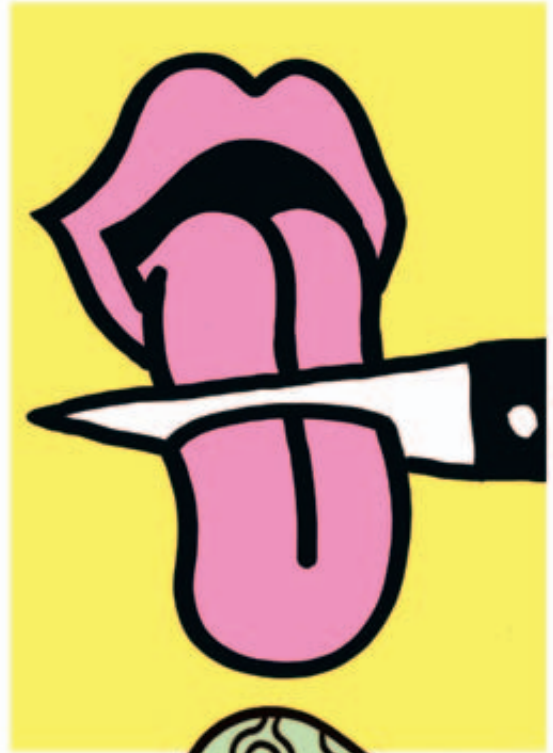
Oplossing: Gewoon opruimen. Of een
tuin aanplanten. Of je verzoenen met de
esthetica van afval en onkruid.

Dennis Tyfus

Voor het project over publiek domein, planning en restruimte is het mijn bedoeling een blauw aanwijzingsbord in pijlvorm te maken met de tekst 'Ultra Eczema 100'. Het bord wordt ergens naast een weg op honderd kilometer van Antwerpen gezet. De vorm verwijst naar de blauwe wegwijzers die langs onze wegen staan en voor de mensen onderweg de afstand naar de dichtstbijzijnde steden aangeven. Daarnaast is het bord een (unieke) uitgave met catalogusnummer van

het Ultra Eczema-label. UE100 creëert op die manier een plaats, een open plek in het landschap ingevuld met de mogelijkheid dat er iets kan gebeuren. In de toekomst zal er door mij elk jaar een activiteit worden georganiseerd op de plaats van het bord. Het uitnodigende aspect hiervan wordt versterkt door de pijlvorm van het werk. De gerichtheid ervan houdt het beeld open, maakt duidelijk dat het niet compleet is, dat er nog een afstand overbrugd moet worden.





Ultra Eczema 100

Ultra Eczema 100

UE100. Ultra Eczema's geografische catalogusnummer

De praktijk van Dennis Tyfus krijgt het duidelijkst vorm in Ultra Eczema (UE). Meer dan een label in de traditionele zin van het woord is het in de eerste plaats een opeenvolging van catalogusnummers. Ultra Eczema is niet enkel verbonden aan wat er precies wordt uitgebracht, maar is als lineaire nummering van een artistieke praktijk de fil de capiton die de verschillende activiteiten van Dennis Tyfus bijeenhoudt. Niet elk werk of elke activiteit van Tyfus zit onder Ultra Eczema, maar bijna altijd is er wel één of andere release verbonden aan wat er gebeurt. Of het nu een galerietentoonstelling van eigen beeldend werk, de organisatie van een concert, het ontwerpen van een flyer of het maken van radioprogramma Tyfustijd op Radio Centraal is, UE trekt dwars doorheen de verscheidenheid aan activiteiten een lijn die de punten verbindt. De eerste twee releases waren magazines uitgebracht door de jeugdige Dennis Tyfus. Daarna zijn er vooral vinylplaten, maar ook boekjes, t-shirts en posters. Vanaf UE50 wordt het duidelijker dat het label vooral een nummering is, een alternatieve manier om de tijd in te delen, een manier om in de eigen voetstappen te stappen, een manier om de tel bij te houden. UE50 is een knuckle tattoo op de vuist van Tyfus zelf.

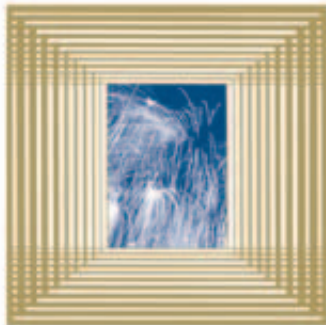
Ultra Eczema is naast een ritme-aanduiding van het tempo van Tyfus ook een ideale plaats om zijn interesses en invloeden te combineren met eigen werk. Het is een uiting van de moeite die een obsessionele verzamelaar doet om iets te vinden, vastgeklonken aan de inspanning van een onophoudelijke maker om iets te doen. Het is de ontdekking van invloeden in de geschiedenis van de punk, de experimentele muziek, de sound poetry en de beeldende kunst, niet als afstandelijke toeschouwer of criticus, maar als maker op de eerste rij, als iemand die wil tussenkomen. Vandaar het belang van de ruil in de activiteiten van Dennis Tyfus. Door het ruilen van UE-releases met oude of nieuwe objecten van andere

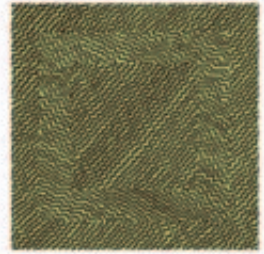
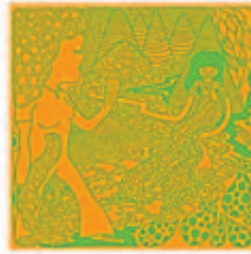
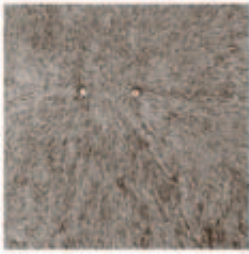
labels of kunstenaars worden de behoeftes van zowel de maker als de verzamelaar bevredigd. Op die manier is er in de laatste tien jaar geruisloos een informeel, maar zeer substantieel internationaal netwerk ontstaan van bevriende kunstenaars. Recent nog ruilde Tyfus zijn knuckle tattoo met het Londense Entr'acte, een fysiek culminatiepunt van het persoonlijke netwerk dat door de ruilactiviteiten ontstaat.

De activiteiten van Tyfus via Ultra Eczema zijn vanaf het begin verbonden geweest aan de genereuze zoektocht naar een plaats waar interesses, invloeden en vrienden gedeeld kunnen worden met andere mensen. Dat is allesbehalve evident. Een kleine stad als Antwerpen heeft op dat gebied weinig mogelijkheden. Als organisator heeft hij een zeer grote bijdrage in de activiteiten van Scheld'apen, een kraakpand turned artistieke werkplaats in het zuiden van de stad. In combinatie met andere plaatsen waar concerten, performances en feestjes worden georganiseerd zou haast een situationistische psychogeografische kaart van Antwerpen kunnen opgesteld worden. Sinds de zomer van 2010 is er Gunther, een ruimte die samen met de kunstenaar Vaast Colson wordt gerund, symbolisch in het vage winkelcentrum naast de politietoren van Renaat Braem gelegen. De plannen die Braem had met de volledige site zijn met uitzondering van de toren zelf nooit uitgevoerd. In plaats daarvan verrees het winkelcentrum waar Gunther nu een zeshoekige glazen ruimte inneemt. Het is een plek die misschien ooit als levendige ontmoetingsplek was bedoeld, maar op dit moment door stad en inwoners hoofdzakelijk wordt genegeerd.

Geen enkele Ultra Eczema release is een plaats of ruimte in de letterlijke zin van het woord. Platen en magazines zijn uiteraard mentale ruimtes, en georganiseerde evenementen vinden plaats, maar een geografische UE-catalogusnummer bestaat op dit moment niet. UE100 vult die ruimte.

Sis Matthé





UNICORN HARD-ON
GOD WILLING
WOUT VERCAMMEN
FYOELK
LIEVEN SOERS
HEINHOEST
CHARLES PERLITZ
SJDANIEL



ULTRA ECZEMA



HERB
DIAMANTE
MIAUX
GEORGE MILFORD
LE GRAND CHRISTIAN
DANIEL
MUSKETFLUCKAN



28-3-09 29H
SCHELDAPEN
D'HERDOUVILLE
KAAIEN ANTWERP







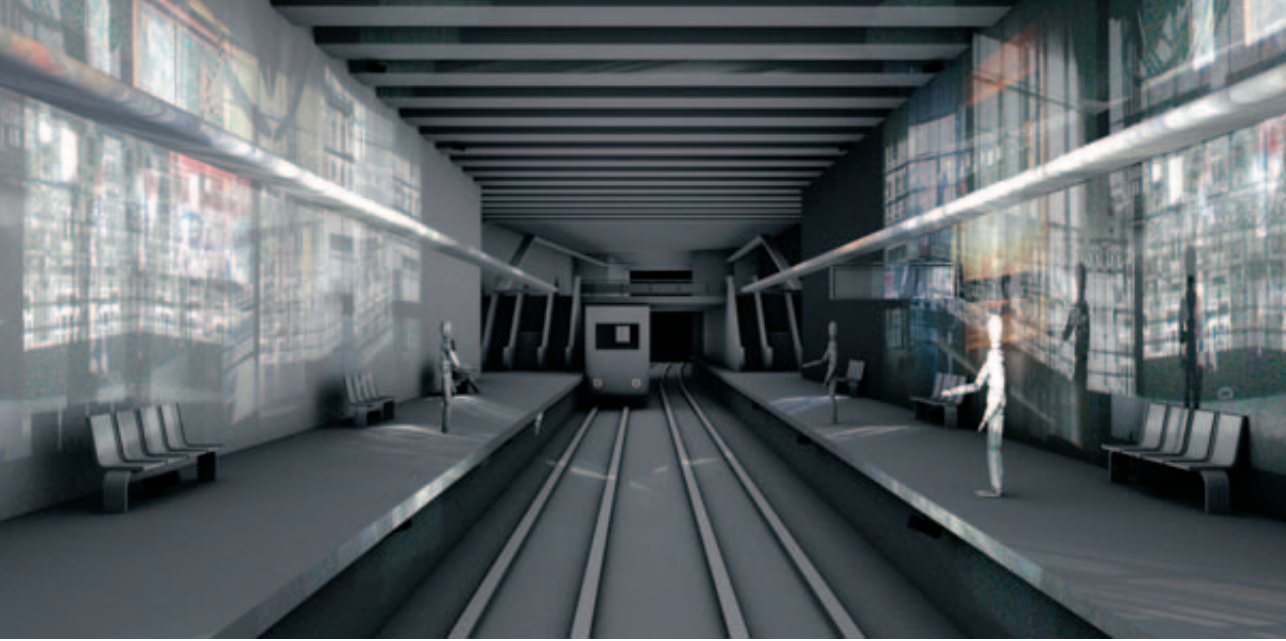
Vadim Vosters

(in samenwerking met Pieter Walraet)

Vadim Vosters formuleert, in samenwerking met architect Pieter Walraet, een voorstel voor een video-installatie op de perrons van metrostation IJzer, gelegen onder de kleine

ring in Brussel. De steeds veranderende beelden worden mede bepaald door het doen en laten van de gebruikers in het station.



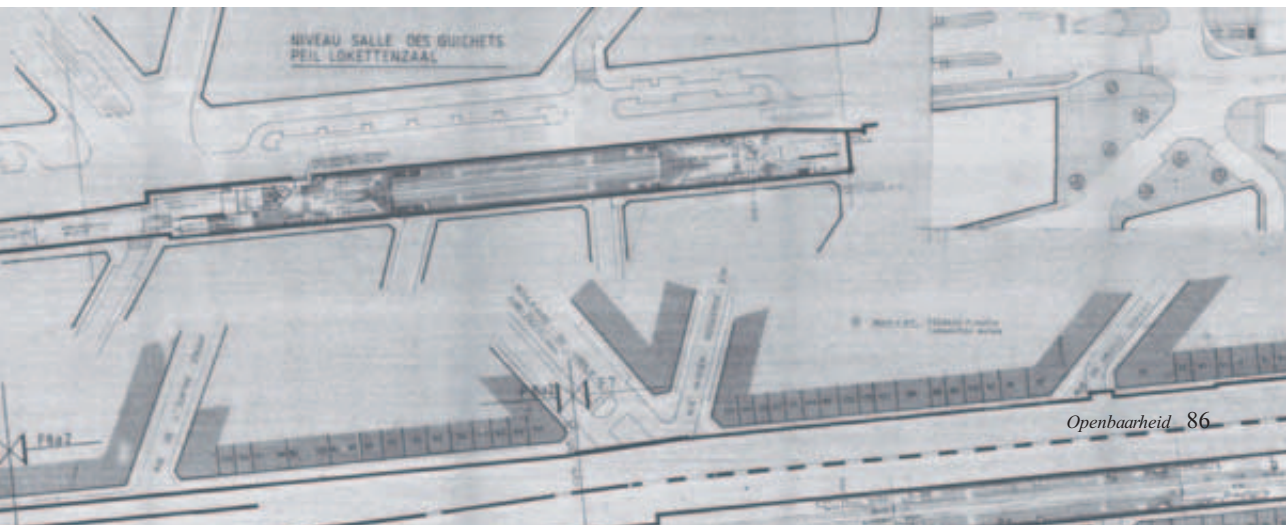


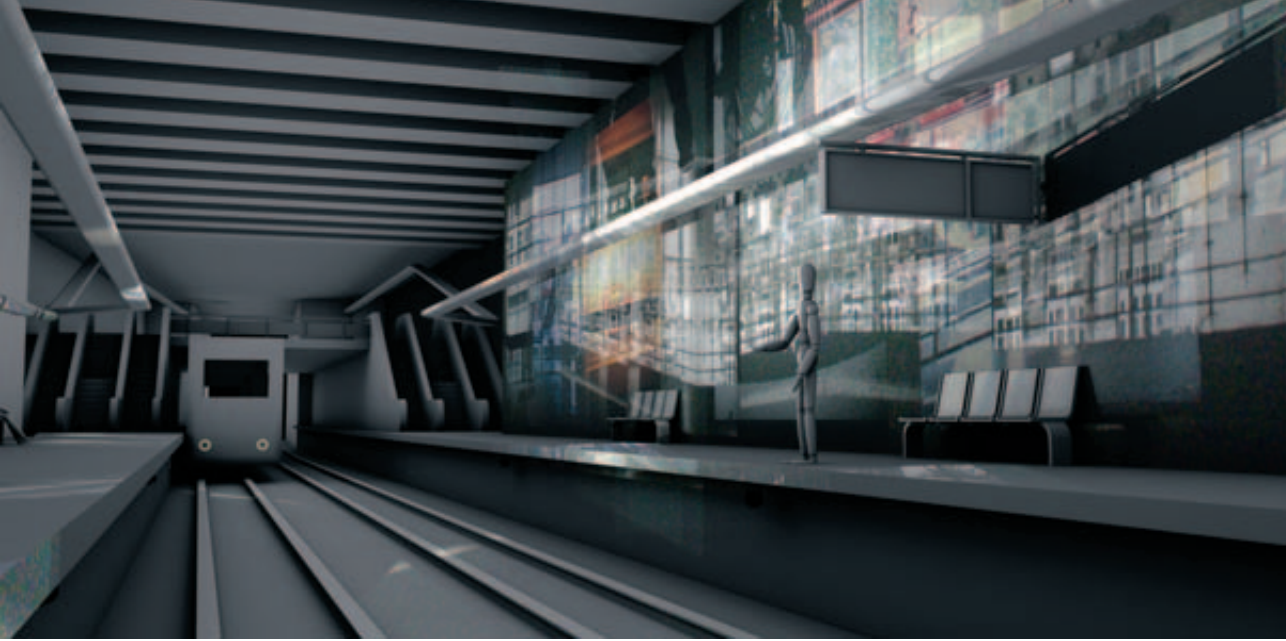


De openbare ruimte als theater

Bij het betreden van de openbare ruimte worden we acteur / personage tegen de achtergrond van de decors die worden aangereikt. Bij het wisselen van omgeving, verandert ook onze handelwijze. Gedwee passen we ons aan aan de plaatselijke regels. De omgeving dicteert het script van onze rol.

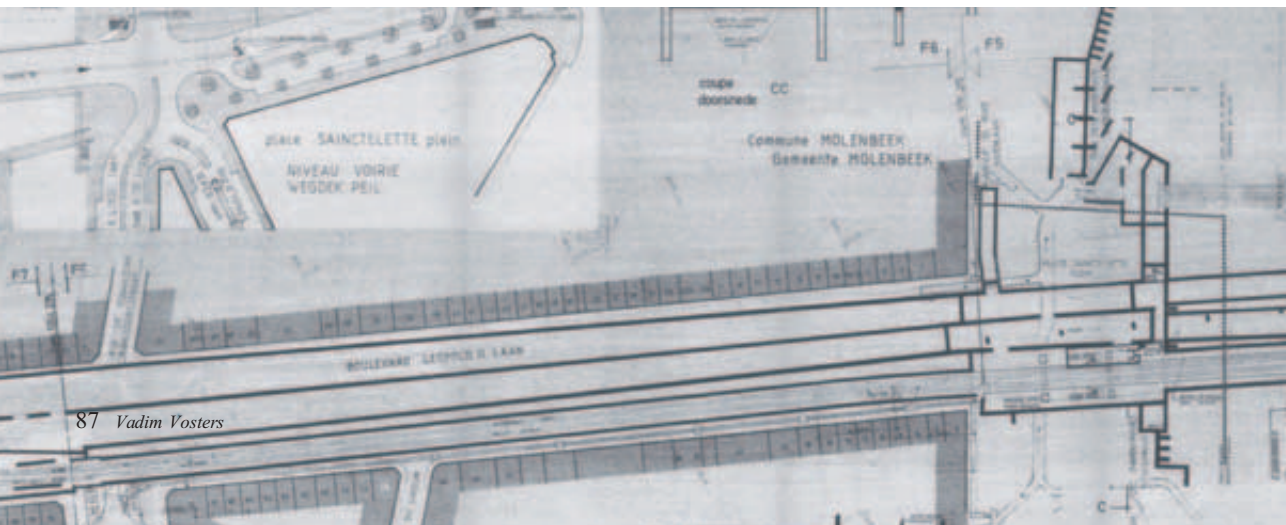
Nagenoeg elke zone van de stad is ingekleurd met een functioneel programma. We functioneren in functie van behoeften. Praktisch en direct. Voorgeschreven bewegingen, onderbroken door korte

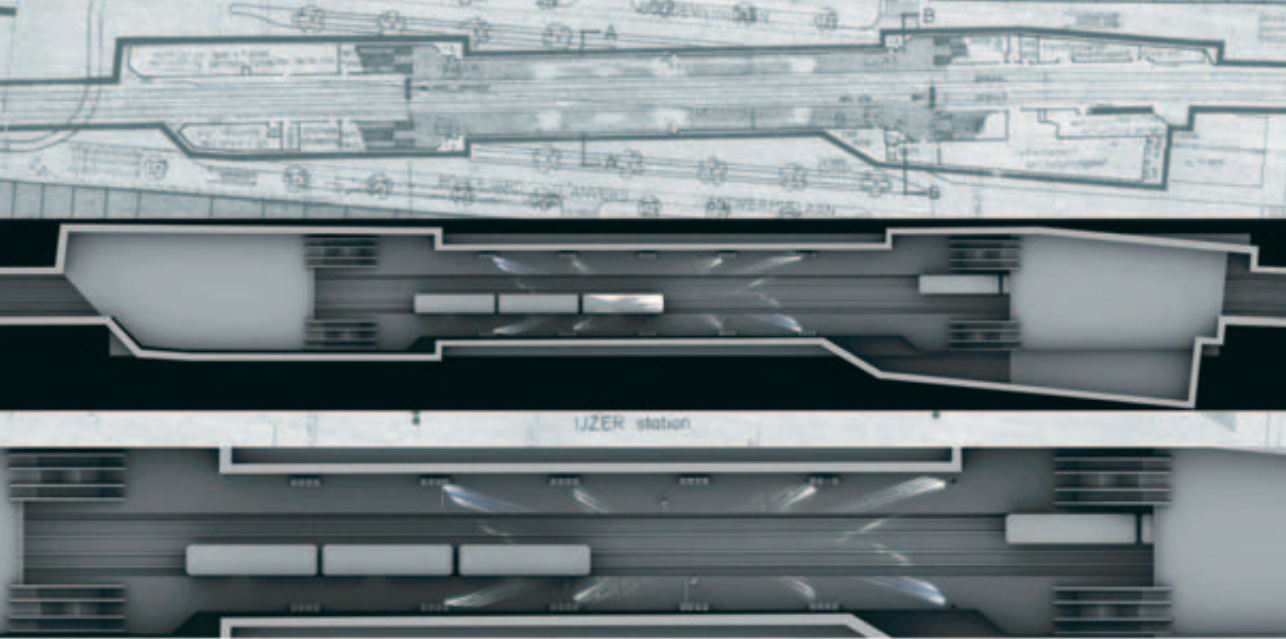




pauzes: rood licht, halte, etalage... En anders van A naar B, zonder omkijken. De ‘naden’ / ‘verbindingen’ van de stad ritmeren ons handelen. Een ruimtelijk en gevoelsmatig continuüm, gevuld door de ‘monologue intérieur’.

En dan is er een cesuur, een subtiele onderbreking in de continuïteit van de dagelijkse ruimte. Plaatsen om te wachten. Letterlijk stilstaan. Een pauze. Een witruimte waar de innerlijke dialoog uitzet en resoneert. De stilte als orgelpunt. Mogelijkheid tot reflectie.

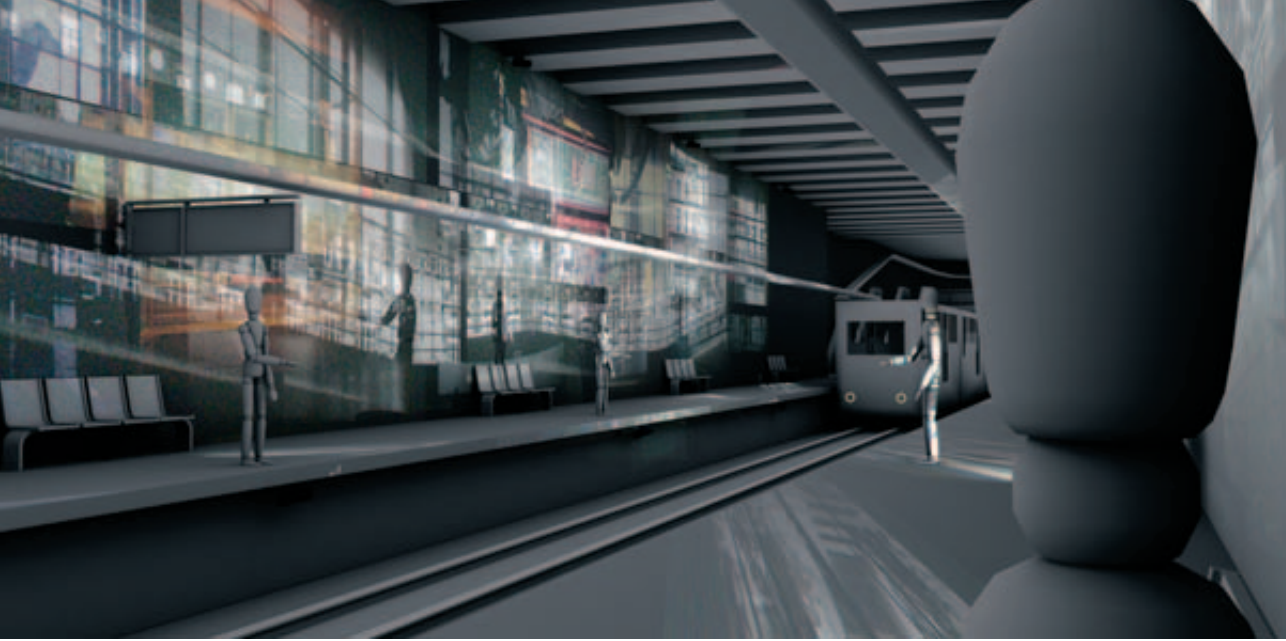




Changement de décor

Metro. Een parallel universum van ondergrondse, in elkaar overlopende zalen. Richtingloze ruimte. Onpeilbaar. Dimensieloos. Tijdloos. Een artificieel universum zonder referentiepunten, met de karakteristieken van een spelonk. De reiziger neemt onmiddellijk zijn rol op. Hij daalt af in schachten, gangen leiden hem naar zalen, trappen naar perrons.





Bij gebrek aan daglicht worden de publieke ruimte en reizigers / gebruikers continu artificieel verlicht. Schakel het licht uit en elk onderscheid tussen ruimte en gebruiker lost op. Vervang de verlichting door geënceneerde projecties aan weerszijden van de perrons en de perronzaal wordt een duale / symmetrische scène. Zoals in een theater opent zich een ‘andere’ ruimte, die de normale, reële ruimte tenietdoet. Het licht gaat uit en enkel de scène bestaat nog.

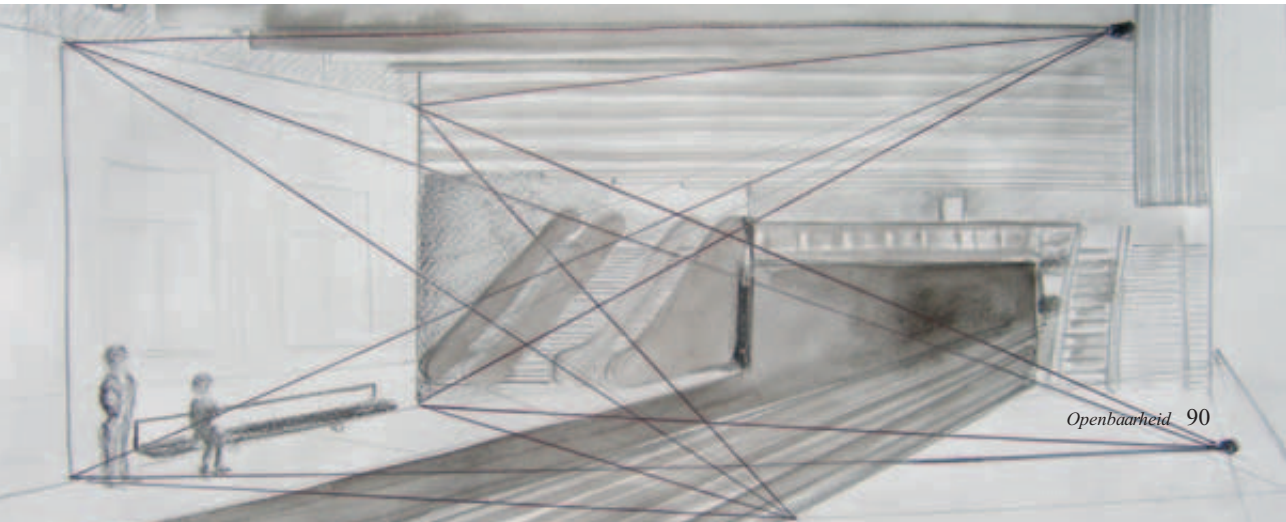




Mise-en-scène

Elk perron wordt voorzien van een batterij projectoren onder de zitbanken en tegen het plafond. Projectoren op grondniveau vangen de bewegingen van de reizigers. Hun projecties beïnvloeden het beeld aan de overzijde. Het metrostelsel wordt een periodiek infiltrerend scherm dat het beeld van deze projectoren volledig opvangt. Door aangepaste projectiehoeken treedt er een vertraging op in de schaduwprojectie.

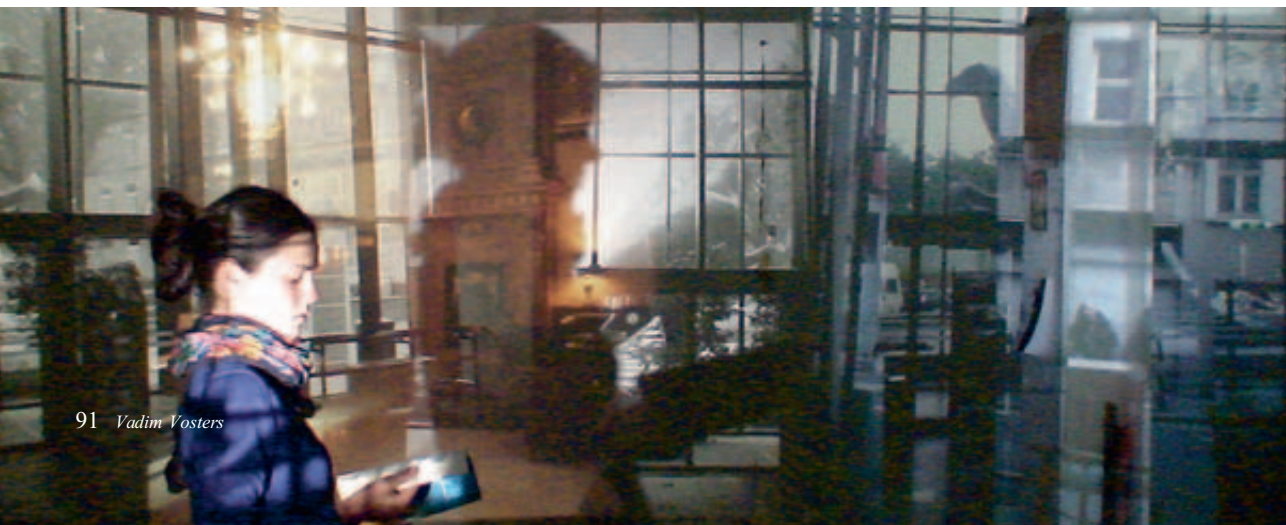
De projectoren aan het plafond zijn gericht op de tegenoverliggende wand. Er ontstaat een intens schaduw- en beeldspel tussen de perrons. De aard van het beeld verandert naargelang van de drukte op het perron.





Zeventig projectoren zijn gebundeld in één beeldmachine, vormen samen een beeld en laten in dit beeld de tegenoverliggende wand heropleven in de duisternis. Elke projector creëert een ander en eigen fragment. Alle fragmenten samen vormen met het architecturale kader een nieuw beeld. Door zich tussen de projectie en het projectievlak te bewegen, brengt de toeschouwer verandering in dit beeld. Indrukken verdwijnen en maken plaats voor nieuwe. Wat eens de illusie wekte tweedimensionaal te zijn, ontvouwt zich in lagen en diepten, deels materie, deels licht.

Vadim Vosters / Pieter Walraet





Restruimte in het centrum van Berlijn, gefotografeerd in 2001
(bron: Kenny Cupers en Markus Miessen, *Spaces of Uncertainty*, Müller & Busmann, 2002)

Beloften van een vrije ruimte

Kenny Cupers

Wat is er zo geweldig aan de openbare ruimte? In het hedendaagse urbanisme is de openbare ruimte in de voorbije decennia een van de centrale thema's geworden. Het ontwerp ervan wordt nu algemeen erkend als de kernopdracht van stadsplanners en -ontwerpers.¹ In stadsontwikkelingsprojecten lijken parken, pleinen, straten en publieke instellingen zoals musea de centrale plaats van thema's als huisvesting of verkeer te hebben overgenomen. Goed ontworpen banken en voetpaden beschouwt men steeds vaker als basiselementen van urbanisatie. In het stedelijke programma is de openbare ruimte niet langer louter een bijkomstigheid: in veel gevallen blijkt het de belangrijkste trigger van stadsvernieuwing, iets wat zowel professionelen als het grote publiek maar al te graag onderkennen.

De morele paniek van de jaren negentig over het 'einde van de publieke ruimte', die werd bespoedigd door de vermeende transformatie van steden in een dystopisch landschap van grote winkelcentra in privéhanden, is geluwd.² Die paniek lijkt vervangen door een wijdverbreid enthousiasme over de mogelijkheden van stedelijk ontwerp om openbare ruimte te creëren, iets waar hedendaagse steden zo veel nood aan hebben. De recente vloed projecten en glossy publicaties die almaar spectaculairdere ontwerpen voor de openbare ruimte voorstellen, draagt bij tot de indruk dat een goed ontworpen openbaar domein voor de hedendaagse stad de nieuwste panacee is. In het licht daarvan lijkt de vraag 'Wat is er zo geweldig aan de openbare ruimte' opeens minder schertsend dan gedacht.

Openbare ruimte: leren van restruimte

Hetgeen men traditioneel openbare ruimte noemt heeft duidelijk zijn nut. Mensen hebben die ruimte nodig om zich te kunnen voortbewegen: ze biedt toegang aan

1. Zie bijvoorbeeld Han Meyer, Frank de Josselin de Jong en Maarten Jan Hoekstra, *Het ontwerp van de openbare ruimte: De kern van de stedenbouw in het perspectief van de eenentwintigste eeuw*, Amsterdam: SUN Architectuur, 2009.

2. Michael Sorkin (red.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, New York: Hill and Wang, 1992.

particuliere ondernemingen, huizen en andere functioneel welomlijnde stedelijke zones. Verder creëert ze mogelijkheden tot ontspanning en sociale ontmoetingen. Maar beschouwd los van deze pragmatische – en op het eerste gezicht al te vanzelfsprekende – argumenten is het bijzonder moeilijk precies de vinger te leggen op wat openbare ruimte eigenlijk inhoudt. Een nieuwe generatie stadsplanners, of ze nu uit Los Angeles, Singapore, Brasilia of Moskou komen, zal echter eenstemmig verkondigen dat de openbare ruimte een van de meest essentiële dimensies van de stad uitmaakt en dat zij de belangrijkste bouwsteen voor de organisatie van het stedelijke leven is. Net zoals planten zuurstof nodig hebben, hebben steden openbare ruimte nodig. Ze zorgt niet enkel voor de primaire cohesie van de stad, zo luidt de redenering, maar tegelijk voor de cohesie van de samenleving zelf. Dat klinkt inderdaad best overtuigend. De vraag is echter hoe die cohesie precies ontstaat. Het ligt toch voor de hand dat iets wat zo belangrijk is op principes steunt die het naakte pragmatisme van stedelijke circulatie, fysieke toegankelijkheid of het mogelijk maken van sociale ontmoetingen overstijgen. Maar wat zijn dan de essentiële eigenschappen van de openbare ruimte die ons leven mee bepalen?

Voor denkers als Hannah Arendt ligt de essentie van het openbare domein vervat in het beeld van de Griekse agora.³ Anderen, onder wie Habermas, identificeren haar met het open debat en de levendige discussies die plaatsvinden in de cafés en koffiehuisen van een ontluikende bourgeoisiecultuur.⁴ Sennett en zijn geestesgenoten begrijpen de openbare ruimte dan weer als een bühne voor het opvoeren van verschillende identiteiten.⁵ Hun idealistische visies schragen het – op het eerste gezicht eenvoudige en eenduidige argument – dat een open en democratische stad begint en eindigt met een neutrale ruimte waar mensen van elke rang en stand samenkomen. De openbare ruimte houdt ook de belofte in van de mogelijkheid tot publiek protest en sociale oppositie. Zo biedt zij de maatschappij een essentiële uitlaatklep. Ze leidt tot onverwachte ontmoetingen met vreemden en draagt op die manier de mogelijkheid in zich tot een bewustwording van de rijkgeschakeerde sociale wereld om ons heen. Deze eigenschappen, zo zegt men, maken van het publieke domein een cruciale belevingswereld – een sfeer die onze individualiteit overstijgt en vol is van ervaringen die, precies door die mogelijkheid tot ongespecificeerde, spontane contacten met anderen, een humaniserend effect hebben.

3. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1971.

4. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois*

Society, Cambridge MA: MIT Press, 1991.

5. Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Londen / Boston: Faber, 1986.

Dergelijke ideeën kan men op grond van hun idealisme en romantisch humanisme gemakkelijk in twijfel trekken.⁶ Bestuderen we feitelijk bestaande openbare ruimten, dan lijkt de relevantie van deze hoogdravende wetenschappelijke ideeën inderdaad eerder beperkt. Vergeleken met beschrijvingen van een haast transcendentale beleving van openbaarheid bezitten onze meer wereldse, alledaagse ervaringen op straat en in het park eigenschappen van een heel andere orde. Maar als we niet willen spreken van een soort essentiële belofte die in het openbare domein vervat zou liggen, hoe kunnen we dan aan die ruimte vasthouden als een noodzakelijke categorie voor de hedendaagse stad, laat staan kritisch evalueren wat er allemaal wordt ontworpen en gebouwd in haar naam?

Willen we in het publieke domein dan toch een soort utopie ontwaren, dan is het misschien aangewezen het volgende voorstel te overwegen: in het ideale geval is openbare ruimte datgene wat aan iedereen toebehoort, en dus aan niemand in het bijzonder. In deze visie belooft zij ons een vrije ruimte onbezwaard door de determinanten van het private en het particuliere; een ruimte die het spontane en het onverwachte mogelijk maakt en koestert; een ruimte die ons in contact brengt met de magische wereld achter het functionele, gecontroleerde, intentionele en geplande. Anders gezegd: het antwoord op de vraag waarom de openbare ruimte zo geweldig is, heeft te maken met de potentiële graad van onbepaaldheid en vrijheid van die ruimte.

Als dit de ideale eigenschappen van het openbare domein zijn, is het niet verwonderlijk dat de recente stortvloed aan projecten met als focus het ontwerpen van nieuwe openbare ruimten op enkele vlakken teleurstelt. Hedendaagse critici hebben overtuigend geargumenteed dat de klemtoon op veiligheid en openbare orde en op efficiëntie en rentabiliteit vaak resulteert in ruimten die gewoonweg te gecontroleerd zijn, te steriel, te monofunctioneel. In de huidige exponentiële aanwas van nieuwe openbare ruimten blijft met andere woorden die ene essentiële eigenschap van het publieke domein – de belofte van een vrije ruimte – onderontwikkeld.

Paradoxaal genoeg kan die belofte vandaag de dag misschien worden gevonden in wat (nog) geen openbare ruimte is: de delen van ons hedendaagse stedelijke landschap die niet ontworpen zijn, onbedoeld lijken, of gewoonweg veronacht-

6. Zoals we elders ook deden. Zie: Kenny Cupers, 'Towards a Nomadic Geography: Rethinking Space and Identity for the Potentials of Progressive Politics in the Contemporary

City', in: *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4), 2005, pp. 729-739.



Restruimte in het centrum van Berlijn, gefotografeerd in 2001
(bron: Kenny Cupers en Markus Miessen, *Spaces of Uncertainty*, Müller & Busmann, 2002)

zaamd zijn. Veel van deze plekken worden echte vrijplaatsen voor activiteiten waar elders in het stedelijke territorium geen ruimte voor is. Onbebouwde grond is namelijk zelden leeg. Die plaatsen kunnen tijdelijk in gebruik worden genomen door een grote verscheidenheid aan individuen en groepen – sportverenigingen, immigrantengroeperingen, skaters, adolescenten of gezinnen. Ze kunnen worden omgevormd tot verschillende soorten ruimten die veel meer bepaald worden door menselijke activiteit dan door hun gebouwde vorm – informele markten, bars en clubs in de openlucht, volkstuintjes, recreatievelden, sportterreinen enzovoort. Mensen gaan erheen om elkaar te ontmoeten, wat te ontspannen of uit te rusten, te spelen of te feesten.

Vaak ontsnappen deze restruimten aan de controle van zowel de staat als van privé-instanties en zijn ze daardoor niet gedefinieerd door een welomschreven reeks gedragsregels voor bezoekers. Zij stralen geen specifieke functie of programma uit, maar geven ruimte aan zeer diverse, niet vastgelegde invullingen. Het kunnen plaatsen van verlangen zijn, van mogelijkheid en vrijheid: plaatsen

die de deelnemers niet enkel vrijelijk kunnen betreden, maar ook naar eigen inzicht mee gestalte kunnen geven en voor zichzelf kunnen definiëren.⁷

Op zich zijn dit soort plaatsen niet publiek. Desalniettemin belichamen ze een essentiële eigenschap van het openbare domein: de mogelijkheid van een vrije ruimte die van iedereen en niemand is, en die niet permanent kan worden opgeëist door een specifieke sociale groep of voor een specifieke functie. Restruijnte kan men daarom beschouwen als basisvoorwaarde van de openbare ruimte. Het is de grondstof van het publieke domein.

Uiteraard hebben deze plaatsen weinig met intentie te maken en liggen ze buiten het bereik van de planner. Het is zelfs zo dat hun bestaan juist berust op de afwezigheid van welke intentie, welk plan of ontwerp ook. Restruijnte confronteert ons zo met een van de fundamentele paradoxen van de stad, namelijk die van de tegenstelling tussen en tegelijk de onderlinge afhankelijkheid van planning en zijn tegenovergestelde – het onbepaalde, het spontane, het ongeplande. Deze cruciale dimensies van urbaniteit en het openbare leven vormen de onstabiele kern van architectuur en stedenbouw: weliswaar is het daar waar het in deze disciplines steeds om draait, maar veel vat hebben ze er niet op.

Kijken naar dergelijke restruijnte – vooral door de ogen van een architect of stadsplanner – werpt moeilijke vragen op. Kunnen we de eigenschappen die aan restruijnte het typische gevoel van vrijheid en onbestemdheid geven doelbewust creëren? Algemeener gesteld: kunnen we ruimten produceren waarvan het gebruik vrijer is dan bij conventioneel gebouwde plekken? In welke mate kan ‘vrije ruimte’ gepland of ontworpen worden? We kunnen dan wel banken en voetpaden ontwerpen, maar kunnen we via een bewust ontwerp ook de onbestemdheid van het openbare leven opwekken?

Bouwen aan een volstrekt vrije ruimte

Deze vragen zijn allesbehalve nieuw. De kritiek op een al te strikt gecontroleerd openbaar domein lijkt misschien een direct gevolg van wat critici neoliberale stadsontwikkeling hebben genoemd – vaak gekenmerkt door ruimten in privéhanden die wel de schijn van openbaarheid hebben, maar slechts een beperkt aantal

7. Voor een diepgaandere analyse van dergelijke plaatsen, zie: Kenny Cupers en Markus Miessen, *Spaces of Uncertainty*, Müller & Busmann, 2002.

strikt vastgelegde activiteiten toelaten. Toch weerklonk ze al in de jaren vijftig, en toen ging de kritiek gepaard met een intensieve zoektocht naar alternatieven.

Het staat buiten kijf dat de kunstenaars verzameld rond de situationisten in deze context het productiefst waren in hun kritiek op de moderne stad, die zij als een steriele en overdreven gecontroleerde omgeving zagen, die de fundamentele nood van de mens aan spontaneïteit en speelsheid negeerde. Hun kritiek was niet alleen gericht tegen de manier waarop oudere steden als Parijs op dat moment werden gemoderniseerd, maar ook tegen het levenloze publieke domein dat moderne architecten na de oorlog massaal aan het creëren waren door het banale woekeren met nieuwe, groots opgezette woongebieden en nieuwe steden. De situationisten waren ervan overtuigd dat de aan deze plekken inherente verveling het onmiddellijke gevolg was van het functionalisme, dat bijzonder productief was geweest in



Maquette van New Babylon (bron: Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998)

de modernistische avant-garde, maar dat na de Tweede Wereldoorlog in de mainstreamproductie een probleem was geworden. Hun visie op de stad als een rijk conglomeraat van stedelijke ervarings-sferen – en hun daarmee samenhangende stedelijke praktijk van de *dérive* of de drift (in de zin van ronddolen, op drift raken) – had als doel zich af te zetten tegen de armoede van dat koude, rationele modernisme.

Maar hoe kon men zich een alternatief soort ruimte concreter voorstellen? Bijna twee decennia lang, tussen 1956 en 1974, probeerde de Nederlandse kunstenaar Constant Nieuwenhuys – een stichtend lid van de situationisten – een antwoord op deze vraag te vinden. Zijn zoektocht resulteerde in honderden tekeningen, schilderijen en grote maquettes, stuk voor stuk deel van hetzelfde project: New Babylon.⁸

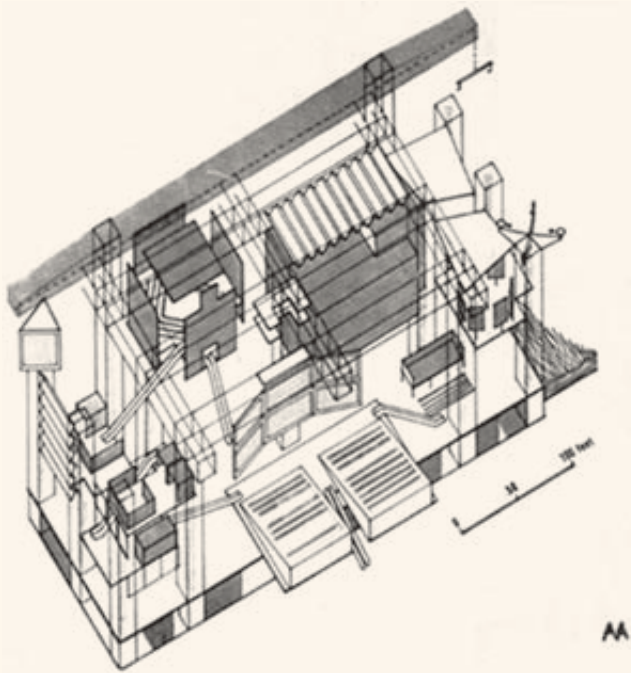
New Babylon was de representatie van een nieuw soort ruimte, een vrije ruimte in de ware zin van het woord, die bedoeld was om het ontstaan van een nieuw soort individu en een nieuw soort leven mogelijk te maken. Het was, in Constants eigen woorden, ‘de activering van het tijdelijke, het zich ontwikkelende en voorbijgaande, het veranderbare, het veranderlijke, het variabele, het onmiddellijk volvoering schenkende en bevredigende’.⁹ De inwoners van New Babylon zouden de vormgeving van hun ruimten in eigen handen nemen om zo het creatieve plezier van het leven zelf te vieren. Iedereen zou een architect zijn, en alle ruimte veranderbaar, kortstondig, flexibel. Niemand zou ooit naar dezelfde plaats terugkeren.

Architecturaal gesproken was New Babylon de realisatie van een volledig nieuwe verhouding tussen het structurele en het efemere. Wars van onveranderlijkheid of functie propageerde New Babylon een urbanisme dat gekenmerkt werd door totale en directe vrijheid. Deze nieuwe ruimtecultuur was evenwel alleen mogelijk dankzij de technocratische constructie van gigantische megastructuren in de hele wereld. De complexe constructiesystemen die samen de structuur van Constants architectuur uitmaakten, werden beschouwd als katalysatoren van een urbaniteit gefocust op de libertaire productie van een individuele manier van leven.

Constant was niet de enige met een obsessie voor deze nieuwe, vrije ruimte. In de jaren zestig wemelde het van de visionaire projecten als het zijne, en vele daarvan bekleden in de architectuur van vandaag een centrale plaats. Ook Archigram, Yona Friedman, David Georges Emmerich en vele anderen voorspelden de komst van een nieuwe, verstedelijkte wereld waarin bewegingsvrijheid, ongebreidelde individuele consumptie en mobiliteit, toe-eigening en spontaneïteit de gebouwde omgeving direct mee vorm zouden geven. Misschien wel de meest concrete poging om zich deze nieuwe soort ruimte voor te stellen was Cedric Price’ project

8. Zie: Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998; Hilde Heynen, ‘New Babylon: the Antinomies of Utopia’, in: *Architecture and Modernity. A Critique*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1999, pp. 151-174.

9. Constant, ‘Unitair Urbanisme’, ongepubliceerd manuscript van een lezing in het Stedelijk Museum, Amsterdam, 20 december 1960. In: Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998.



Cedric Price, Fun Palace, 1960–1961: axonometrische schets (uit: Stanley Mathews, *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Londen: Black Dog Publishers, 2007)

voor een ‘Fun Palace’, zoals hij dat noemde.¹⁰ Met als aanzet het innovatieve theater van regisseuse Joan Littlewood creëerde het project een nieuw soort interactief theater in een arbeiderswijk in Oost-Londen. Het basisidee van Price was om een ‘laboratorium voor plezier’ te bouwen dat zou bestaan uit verschillende faciliteiten en toestellen bediend door de gebruiker. Ondersteund door een grote, open, stalen structuur zou deze nieuwsoortige, efemere technologische omgeving een oneindig aantal activiteiten mogelijk maken.

Littlewood en Price beloofden een stimulerende sfeer van vrijheid, ontdekkingen en persoonlijke ontwikkeling. Beroemd is hun uitspraak: ‘Kies wat je wil doen – of kijk toe hoe iemand anders het doet. Leer hoe je werktuigen hanteert, verf, baby’s, machines, of luister gewoon naar je favoriete muziek. Dans, praat of word in de

10. Zie: Stanley Mathews, *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Londen: Black Dog Publishers, 2007.

lucht getild om te zien hoe andere mensen dingen laten werken. Zit buiten in de ruimte met een drankje en beleef mee wat er elders in de stad gebeurt. Probeer een rel te schoppen of begin aan een schilderij – of ga gewoon op je rug naar de hemel liggen kijken.’¹¹ Hoewel het project door de onbereidwilligheid van de lokale stedenbouwkundige bureaucratie nooit werd uitgevoerd, werd het in de daaropvolgende decennia een bron van inspiratie voor architecturale experimenten.

Naar een architectuur van de vrije ruimte

De impact van deze avant-garde was veel aanzienlijker dan de som van haar visionaire ideeën. Hun werk droeg – weliswaar op indirecte en onverwachte wijze – in de jaren zestig en zeventig bij tot de heroriëntering van de stedenbouw. Zelfs bij het establishment – dat vaak verantwoordelijk was voor de saaiheid van grote huisvestingsprojecten en nieuwe steden in heel Europa – vond het gaandeweg ingang. Dat establishment deelde voortaan ook de ambitie, die slechts in weinig verschilde van die van Constant en Cedric Price, om iets te doen tegen de verlamende steriliteit van een overheersend modernisme door het creëren van nieuwe types van openbare ruimte, waarvan enerzijds het gebruik niet bij voorbaat vastlag en dus onbestemd was, maar die anderzijds haar bezieling kreeg doordat ze gebruikt werd.

Met deze ambitie behoorde de megastructuur voortaan tot de mainstream – zij het wel niet noodzakelijkerwijs op een manier waarmee de avant-garde zou hebben ingestemd. Veel architecten beschouwden de ruimtelijke mogelijkheden van megastructuren als een middel waarmee de architectuur nieuwe relaties tussen de ruimte en de gebruiker kon articuleren. Van Zweden tot Rome, van Rusland tot de Verenigde Staten werd de belangrijkste oplossing voor stedelijke continuïteit het platform, dat transport en parking voor het eerst verticaal scheidde van andere functies. Deze formele strategie liet toe grootschalige voetgangerszones te creëren met openbare markten, pleinen en boulevards, allemaal elementen die broodnodig waren in het stedelijke landschap.

Wat alle uitingen van deze nieuwe openbare architectuur gemeen hadden, was het geloof dat het ontwerp gebruikers actief kon aanzetten tot een vrijere vorm van

11. Zie: Cedric Price en Joan Littlewood, 'Prospectus for Fun Palace, around 1964', in: Jonathan Hughes en Simon Sadler, *Non-plan: Essays on Freedom, Participation and*

Change in Modern Architecture and Urbanism, Boston: Architectural Press, 1999, p. 23.

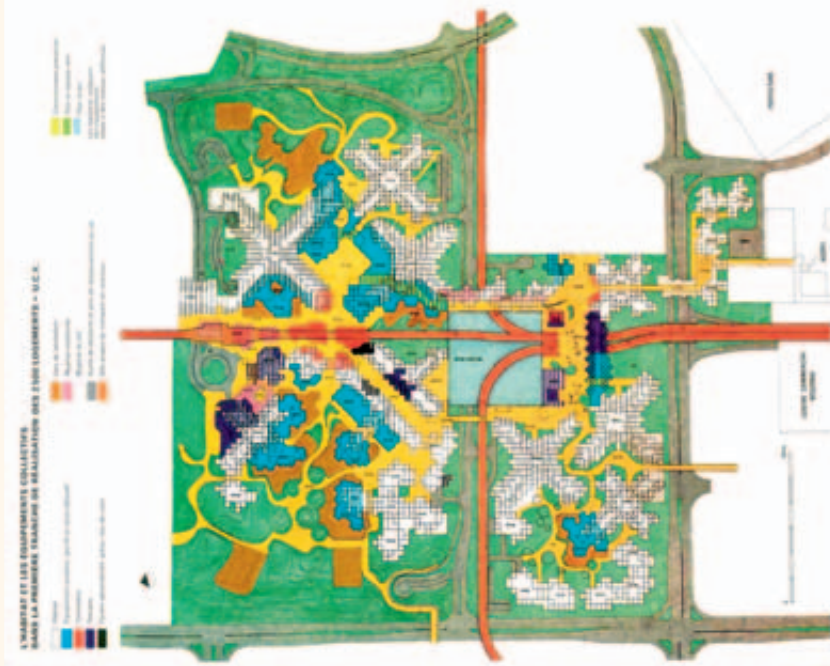
participatie. Dit onvoorwaardelijke geloof werd gerechtvaardigd door nieuwe concepten zoals animatie en polyvalentie. De architectuur kon zich niet langer baseren op de nu in diskrediet geraakte theorieën van het functionalisme, die een een-op-eenrelatie tussen een ruimte en het gebruik ervan suggereerden. In de loop van de jaren zestig kwam de notie animatie op. Het aan een domein buiten de architectuur ontleende concept bood een alternatieve, maar fundamenteel ambigue basis aan het ontwerp. Het verwees naar de spontane levendigheid van plaatsen en buurten (bijvoorbeeld *l'animation du quartier*), maar ook naar de artificiële manieren om in nieuwe residentiële gebieden een gemeenschapsleven te doen opflakkeren via georganiseerde activiteiten, in de eerste plaats door sociaal werkers (*animateurs*). Toen het concept in het urbanisme werd geïmporteerd, stond het voor een eenvoudige fysiologische metafoor – ‘leven’ – maar gaf het tegelijk uitdrukking aan de atmosferische eigenschappen – de ‘ziel’ – van architectuur. Het gebruik van deze organische metafoor erkende de actieve deelname van inwoners als een doorslaggevende factor voor het welslagen of het mislukken van elk urbanisme, maar versterkte tegelijk het geloof in de sociale macht van architectuur.

In de decennia daarna zou dit een uiterst productief ontwerpconcept worden, vooral in Frankrijk. Voor de nieuw geplande wijk Bures-Orsay in de buurt van Parijs bijvoorbeeld hielp de notie animatie de architecten, Robert Camelot en François Prieur, bij het ontwikkelen van een formeel en programmatisch complexe architectuur van de openbare ruimte. De architecten stelden dat zij weliswaar het onverwachte niet konden toevoegen, maar dat het desalniettemin kon worden ingeroepen in het architectuurontwerp: ‘het basisschema’, zo luidde hun betoog, ‘moet het gelukkig toeval voortbrengen, dat van volumes of ruimten, maar evengoed dat van spontane activiteiten.’¹² Zij zagen het openbare leven als een idylle van het leven op straat uit de ‘goede oude tijd’: een ruimte waar geen auto’s reden, waar kinderen vrij konden spelen en volwassenen konden kuieren en elkaar spontaan ontmoeten, waar ouderen in de zon konden zitten en zich laten verstrooien door het plezier anderen gade te slaan. Dit soort ‘urbane animatie’, argumenteerden zij, was een onderdeel van het plan. Uitgaand van ideeën zoals die van Candilis-Josic-Woods en andere architecten van Team 10 organiseerden zij de residentiële blokken zodanig dat er openbare ruimten ontstonden die het midden hielden tussen straten

12. Robert Camelot en François Prieur, ‘ZUP de Bures-Orsay’, in: *Urbanisme 102-103* (1967): pp. 64-69.



De nieuwe wijk Bures-Orsay in de buurt van Parijs door architecten Robert Camelot en François Prieur. De bedoeling van constructietekeningen als deze was om de toekomstige 'animatiedichtheid' weer te geven door de alledaagse bewegingen van de toekomstige bewoners op verschillende momenten van de dag te visualiseren (bron: *Urbanisme 102-103* 'Créations urbaines' (1967): p. 68).



Schets ingestuurd door Candilis-Josic-Woods voor de wedstrijd voor Caen-Hérouville uit 1961 (bron: Tom Avermaete, *A nother Modern: The Post-War Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*, Rotterdam: NAI Publishers, 2006: p. 249).

en pleinen. Deze waren bedoeld om de onregelmatigheid, het onverwachte en de levendigheid van buurten uit de binnenstad te imiteren. Het uiteenlopende programma van openbare voorzieningen was fijn verdeeld over heel deze wegenstructuur voor voetgangers, anders dan bij oudere huisvestingsprojecten, waar die voorzieningen er morfologisch van waren afgescheiden. Doordat de toegangen van die voorzieningen net als die van de residentiële units uitgaven op deze ruimte, zou dit nieuwe type stedelijke ruimte op natuurlijke wijze verzekerd zijn van ‘animatie’.

Een tweede architectuurconcept dat in die periode ontstond was dat van polyvalentie – flexibiliteit, multifunctionaliteit of aanpasbaarheid. Hoewel ruimtelijke flexibiliteit al sinds de jaren twintig een onderstroom was geweest in de modernistische architectuur, ontstond er in de jaren na de Tweede Wereldoorlog een meer uitgesproken interesse in polyvalente ruimte door de ontwikkeling van openbare instellingen zoals buurthuizen en culturele centra. In veel Europese contexten beschouwde men dergelijke nieuwe, zogenoemde ‘socioculturele faciliteiten’ als een manier om de groeiende sociale welvaart dichterbij de burger te brengen. Hun architectuur was in deze optiek instrumenteel. Deze nieuwe faciliteiten konden niet langer koud zijn, star of prestigieus, of los staan van het alledaagse stedelijke domein. Om in de ware zin van het woord openbaar te zijn, moesten zij mensen uitnodigen en knusheid en levenslust uitstralen. In de eerste plaats echter was het van belang dat zij qua gebruik flexibel, vrij en op participatie gericht waren.

In de notie polyvalentie klinken er duidelijk echo’s door van radicale voorstellen als die van Archigram of de situationisten. Architect Ionel Schein was een van de belangrijkste pleitbezorgers voor een polyvalente openbare architectuur in Frankrijk. In zijn boek *Espace global polyvalent* noemde hij de noodzaak van deze nieuwe soort ruimte een logisch gevolg van de controle- en beperkingsmechanismen van een functionalistische en bureaucratische consumptiemaatschappij. Ondanks zijn revolutionaire verwachtingen zag Schein in sommige gerealiseerde projecten al duidelijke suggesties van dit nieuwe type vrije ruimte.

De ‘Agora’ in Dronten, een groot multifunctioneel gemeenschapscentrum in Nederland gebouwd door Frank Van Klinger, werd een belangrijke inspiratiebron – niet enkel voor Schein, maar voor een aanzienlijk deel van de Europese architectuurwereld. Het project, dat werd afgesloten in 1966, bestond uit een grote, naar buiten toe transparante hal met een gigantisch spaceframe als dak. De enige specifieke functies in dit grote, flexibele, open gebouw waren een theater, een restaurant en enige kantoorruimte. De open ruimte kon worden gebruikt voor

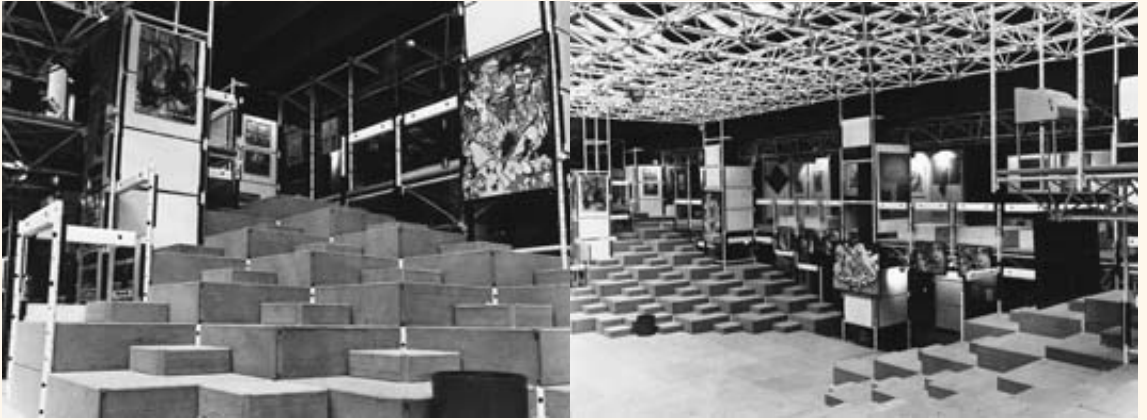


Agora in Dronen (Nederland), architect: Frank Van Klingeren, 1966
(bron: Ionel Schein, *Espace global polyvalent*, Parijs: Vincent, Fréal et Co, 1970: pp. 11, 17).

een indrukwekkend brede waaier aan culturele en sportieve activiteiten, spellen en shows – van kleine bijeenkomsten tot grote publieke evenementen. Net zoals Cedric Price' Fun Palace was het project opgezet als een paradijs voor de actieve en creatieve gebruiker: hij of zij kon vrijelijk deelnemen aan de voortdurende transformatie van de sfeer binnen in de ruimte. In de architectuur werd polyvalentie kortom uitgedrukt via constructieve modulariteit, ruimtelijke veranderbaarheid en formele transparantie.

Hoewel Schein en anderen dit project op verscheidene vlakken erg positief ontvingen, bleven zij kritisch over de daarin besloten tegenstelling tussen de flexibele binnenkant en de geïsoleerde buitenkant. De radicalere architecten uit die tijd koesterden echter alomvattende ambities: voor hen moest polyvalentie worden uitgebreid naar de stedelijke ruimte en haar bewoners als geheel. Net zoals cultuur en het sociale leven in elkaar moesten grijpen en overal beschikbaar en toegankelijk moesten zijn, zo diende de architectuur, die deze twee bereiken ondersteunde, mobiel te zijn, flexibel, aanpasbaar en vrij. Dit was het onmiddellijke gevolg van de radicale de-institutionalisering die na 1968 een vereiste was geworden en die Ivan Illich zo krachtig formuleerde: de bestaande instellingen moesten worden afgebroken opdat de straat de plaats van directe actie en animatie zou kunnen worden.

In sommige gevallen betekende dit evenwel precies het tegenovergestelde, namelijk de straat in de instelling zelf naar binnen brengen. Toen het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel (een imposant 'kunstencentrum', ontworpen door Victor Horta in 1928) in mei 1968 werd bezet door betogende jongeren, was het het centrale atrium van de instelling (de huidige 'Horta Hall') dat op een unieke wijze werd gepolitiseerd. Hoewel oorspronkelijk ontworpen om tentoonstellingen van monumentale beeldhouwkunst onder te brengen, functioneerde deze statige ruimte vooral als doorgang tussen de ingang van het Paleis en de tentoonstellingsruimten. De korte bezetting van deze monumentale ruimte in mei 1968 vormde de aanzet om de sociale betekenis ervan fundamenteel opnieuw te overdenken – wat gepaard ging met een breder in vraag stellen van de culturele instelling als dusdanig. In plaats van de instelling helemaal af te breken, bestond het officiële antwoord er echter in om het interieur onder handen te nemen. In 1972 werd de monumentale hal opnieuw ingericht door architect Lucien Jacques Baucher en omgedoopt tot 'Animatiehal'. De hal kreeg een nieuwe ruimtelijke indeling door een spaceframestructuur van metalen buizen en een landschap van beweeglijke, modulaire blokken van verschillende afmetingen, die bekleed waren met tapijt.



De 'animatiehal' van het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel, gefotografeerd omstreeks 1972 (foto's Archief Paleis voor Schone Kunsten, Vereniging voor Tentoonstellingen, 1928-2001).

Geplaatst op de koude marmeren vloer van de grote hal creëerden deze blokken nieuwe niveaus, publieke podia en zitruimte, en ondergroeven zo de bestaande ruimtelijke logica van de hal. Bezoekers konden de meubelunits nu aanpassen en verplaatsen en werden zo werkelijk creatieve gebruikers van deze ruimte. De basisopstelling van de units was bedoeld om de vorm van een 'forum' te creëren. De allusie op die oude openbare ontmoetingsplaats was allesbehalve toevallig: voor de architect en de directeurs van het museum moest het Paleis voor Schone Kunsten radicaal worden opengesteld om een centraal, openbaar deel van de stad te worden. In lijn daarmee bestond de architecturale ontwerpstrategie erin om de binnenruimte om te vormen tot een nieuw soort stedelijke publieke ruimte – een vrije, door gebruikers gedefinieerde ruimte die toegankelijk is voor iedereen.

Dergelijke ideeën vonden grote weerklank bij architecten en stedenbouwkundigen van het Franse programma voor het bouwen van 'villes nouvelles' in de jaren zeventig. Een van de oorspronkelijke doelstellingen van dit programma, gelanceerd in het midden van de jaren zestig, toen Frankrijk het toppunt van nationaal optimisme had bereikt, was om de ziellose slaapsteden van de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog te hervormen door er 'echt nieuwe' stedelijke centra in te integreren met een rijke mix aan sociale en culturele activiteiten. Het creëren van nieuwe soorten stedelijke openbare ruimten vormde de hoeksteen van deze onderneming. Het nieuwe stedelijke centrum van Evry in de zuidoostelijke voorsteden van Parijs werd misschien wel een van de duidelijkste resultaten van deze inspanningen. Het programma combineerde een vrij groot winkelcentrum met een door



Binnenplein van de Agora te Evry, gefotografeerd omstreeks 1975 (bron: Fonds Le Couteur, DAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle). Dergelijke spaceframedaken waren een gangbaar element in de openbare architectuur van Franse 'villes nouvelles' in de jaren zeventig.

De functionele verscheidenheid in de Agora te Evry (bron: André Darmagnac, François Desbruyères en Michel Mottez, *Créer un centre ville: Evry*, Parijs: Editions du Moniteur, 1980: p. 87).

de staat gesubsidieerd complex van sociale, culturele, sport- en recreatiefaciliteiten die – met een duidelijke verwijzing naar Van Klingerens ontwerp – ‘Agora’ werd gedoopt. Of bezoekers nu naar het complex kwamen via de verhoogde wandelwegen die het met de omliggende woongebieden verbonden, er onderin aankwamen met de bus of de trein, of hun auto’s achterlieten op de grote parkeerterreinen eromheen, in de Agora vonden zij een stedelijke machine zoals ze die nog nooit eerder hadden meegemaakt. Het stedelijke centrum bood de bevolking van de Parijse voorsteden het meest onwaarschijnlijke palet van stedelijke activiteiten onder één dak – van een kerk en een crèche tot een bowlinghal en een nachtclub. De kroon op het project was het centrale atrium, dat de gebruikers totaal vrij liet in het bepalen van de manieren waarop zij dit nieuwe type openbare ruimte konden innemen.

Ondanks het geestdriftige geëxperimenteer met architectuur in deze periode bleef de vrijheid van de openbare ruimte echter veeleer een belofte dan dat zij realiteit werd. Hoewel sommige architectuurprojecten een radicale grensvervaging voorstelden tussen de openbare ruimte buiten en de interne (geïnstitutionaliseerde of geprivatiseerde) ruimte, bevond de nieuwe openbare ruimte in die periode zich vaak nog steeds in het spanningsveld tussen het verlangen naar totale flexibiliteit, openheid en communicatie enerzijds, en anderzijds de onbeteugelbare wil om vast te houden aan een zekere graad van symbolisme en monumentaliteit. Belangrijker echter was dat deze projecten, ondanks de inspanningen van architecten om er gunstige voorwaarden in te scheppen voor openbaarheid, openheid en vrijheid, in hoge mate gedetermineerd bleken te zijn door hun context en de grotere sociaal-economische krachten. Aan de vooravond van een nieuwe tijd gekenmerkt door financiële crisis en sociale onlust hekelden waarnemers in Frankrijk veel van deze pogingen om vrije ruimte te creëren als architecturale ingrepen die tot niets meer hadden geleid dan fraai ontworpen getto’s:

‘De binnenstad bleef het domein van de bourgeoisie, de arbeiders zijn verbannen naar de periferie in “(woningbouw)projecten” waar de mensen onder elkaar zijn, goed afgescheiden door het “functionele” verkeerssysteem. Wat je daar wacht is “integratie”, “recreatie”, “het verleden teruggevonden in de architectuur van morgen”. Terwijl ze de oude stad uithollen, waar rentabiliteit – de macht – vernieuwing eist, creëerden ze – zoals een “biefstuk opnieuw wordt samengesteld” (Baudrillard) – het verleden opnieuw, net als de diversiteit, de continuïteit, het geanimeerde, het menselijke, de macht van de gebruiker via flexibiliteit, etc.,

in het “project”. [...] Strikt functionalisme wordt afgezworen en architectuur en urbanisme aan de kant geschoven door voorvechters van flexibiliteit. Maar is het probleem in beide gevallen niet fundamenteel hetzelfde?’¹³

Vrije ruimte in de reële ruimte?

Deze historische excursies geven een idee van het potentieel en de grenzen van het ontwerp om publieke ruimten te creëren die onbepaald, flexibel en werkelijk ‘open’ zijn en die vrij kunnen worden gebruikt. Daarvoor heeft de architectuur verschillende strategieën gekend: functionele en ruimtelijke flexibiliteit, constructieve modulariteit, ruimtelijke veranderbaarheid, architecturale transparantie, formele en programmatische complexiteit, open structuren en beweeglijke elementen.

Kunnen dergelijke strategieën vandaag de dag nog steeds productief zijn? Hoewel deze vraag wellicht op interesse kan rekenen van de huidige generatie architecten en stedenbouwkundigen, kan het antwoord erop beter worden geformuleerd in de praktijk en door experimenten dan door kritische reflectie. Zeker is dat de overvloed aan ontwerpmogelijkheden in deze historische periode in schril contrast staat met de restruimten die we eerder beschreven: zij zijn een elementaire maar dynamische wereld waar ontwerp – hier te beschouwen als intentionele interventie – afwezig is. Desalniettemin is het lot van de publieke ruimte niet louter een kwestie van de afwezigheid van of de overvloed aan ontwerp. Wat telt is de wisselwerking tussen die twee extremen – tussen intentie en het ongeplande, planning en het onverwachte, routine en vrijheid.

Om het experiment met betrekking tot de openbare ruimte te bevorderen moeten we ruimten bedenken die een middenweg kiezen tussen de gecontroleerde openbare plaatsen die tegenwoordig vaak gebouwd worden en de wereld van de restruimte die buiten beschouwing blijft. De mogelijkheden voor het tot stand brengen van stedelijke ruimten die opener en vrijer zijn, kunnen worden uitgebreid door de tekortkomingen van reeds gekende en vroeger aangewende ruimtelijke strategieën achter ons te laten. In die zin kunnen we niet alleen iets leren van restruimte, maar ook van de stedelijke utopieën van de jaren zestig en van de geanimeerde, polyvalente ruimten gebouwd in de jaren zeventig.

13. Edith Girard, ‘Enfin libres et soumis’. In: *Architecture d’Aujourd’hui* 174 (juli – augustus 1974): pp. 10-17.

Volstrekte onbepaaldheid is duidelijk niet de juiste weg. Constants decennialange zoektocht naar een radicaal herdachte urbaniteit resulteerde in het besef dat zijn New Babylon eerder een nachtmerrie was dan het Eden van de toekomst.¹⁴ Op de keper beschouwd was zijn visie gebaseerd op een fundamenteel verkeerde inschatting van de relatie tussen mens en ruimte. De labyrintische ‘vrije’ ruimten in zijn megastructuren waren opgezet als perfect transparante, neutrale locaties met onbeperkte mogelijkheden en met plaats voor eindeloze menselijke activiteit. De concrete ruimten waarin wij leven zijn evenwel een opeenstapeling van sporen van menselijke activiteiten en herinneringen. Om soortgelijke redenen bleken de daaropvolgende pogingen om een architectuur van de onbepaalde ruimte te creëren – van het Fun Palace tot de Agora te Evry – evengoed op een misvatting gefundeerd. Nog tot op de dag van vandaag gaat het idee van flexibiliteit en onbepaaldheid in architectuur en stedenbouw uit van een neutraliteitsconcept dat geen oog heeft voor de sociale productie van de ruimte.

In plaats daarvan moeten we ons afvragen hoe vrije ruimte er zou kunnen uitzien in de reële ruimte – stedelijke ruimte die een palimpsest is van vroegere gebeurtenissen en herinneringen, die zowel het resultaat als het medium is van politiek en macht, van twisten en conflicten. De stedelijke ruimte sluit het bestaan van vrije ruimten niet van nature uit. Wel heeft zij een ontwerpstrategie nodig die niet aanstuurt op consensus, maar die in staat is op een creatieve manier conflict om te zetten in onderhandeling. In onze pogingen om een opener openbaar domein te creëren zullen wij ervan moeten uitgaan dat onbepaaldheid inherent partijdig is. Misschien brengt dit inzicht ons ertoe een strategisch ontworpen onbepaaldheid te ontwikkelen die rekening houdt met waarvoor en voor wie zij is bedoeld.

14. ‘New Babylon: the Antinomies of Utopia’, in: Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1999, pp. 151-174 en Mark

Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998.

Het publiek domein als producent van stedelijkheid

Eric Corijn

Niet alles gebeurt in de openbaarheid. Totale doorzichtigheid, overal camera's, een panopticon, het bestaat niet. En gelukkig maar. In een echte democratie moet er minstens ergens onaantastbare 'privacy' bestaan, een eigen domein, te beginnen met je eigen lichaam, waar niemand zonder toestemming kan binnentreden en waar je eigen wetten, regels en wensen primeren. In privérelaties zijn de nodige faciliteiten sterk toegespitst op bekende behoeften, zijn de verhoudingen (ook de hiërarchie) bekend en is de toegang beperkt. Autoritaire regimes beginnen altijd met op de privacy te beknibbelen en gaan uiteindelijk tot misbruik van het lichaam (foltering, verkrachting). De private ruimte wordt ook herkenbaar door eigenheid in de ruimtelijke orde, in de plaatsing van objecten, in de functionaliteit en de esthetica. Zo wordt het private een 'thuis'. Radicale particulariteit. Het private domein is een voorwaarde voor het publieke. Hoewel soms onder druk gezet is de bescherming van de persoonlijke levenssfeer een gedragen maatschappelijke doelstelling.

Dat is in onze individualistische samenleving niet in dezelfde mate het geval voor de publieke sfeer. Hier is het assortiment faciliteiten en mogelijke activiteiten veelzijdig. De interactie gebeurt tussen gelijkwaardige en meestal onbekende personen en de toegang is vrij voor iedereen. Het publieke domein, de straat dus en de markten, parken en pleinen en de openbare voorzieningen zoals stations en postkantoren, is dus bij uitstek een plek waar je met vreemden omgaat. Dat vergt een open geest en een flexibel gedrag, omdat je steeds voor ogen moet houden dat ook anderen van die ruimte gebruik moeten (kunnen) maken.

Een stedeling moet zich in de openbaarheid leren gedragen. De Amerikaanse sociologe Lyn Lofland vermeldt in haar standaardwerk over de stedelijke publieke omgang¹ vijf principes van goed gedrag in het openbaar:

1. Lofland, L. (1998): *The Public Realm: Exploring the City's Quintessential Social Territory*, New York, Aldine De Gruyter

1. Coöperatieve beweeglijkheid: voortdurend plaats laten voor de ander, zodat iedereen zich kan verplaatsen en de mobiliteit niet wordt afgeremd.
2. Beschaafde onopvallendheid: een zekere discretie en beleefdheid zodat er ook mentaal plaats blijft voor de ander en de ruimte niet helemaal wordt 'bezet'.
3. Actief toeschouwer en toehoorder willen zijn: interesse, aandacht en alertheid tonen, blijven deel uitmaken van het geheel, betrokken blijven.
4. Ingehouden behulpzaamheid: zorg voor de ander, klaarstaan om tussen te komen, om relaties aan te gaan, de mogelijkheden tot sociale relaties open houden.
5. Tolerantie tegenover diversiteit: vrij zijn van vooroordelen, er niet van uitgaan dat iedereen zich op dezelfde manier gedraagt, weten dat een stad een brede waaier van leefstijlen kent.

Niet iedereen is in dezelfde mate voorbereid op een dergelijke houding. Een echte publieke ruimte draagt vele potentiële ervaringen in zich. Je kan er nieuwe identiteiten ontdekken en exploreren. Er valt heel wat plezier te beleven. Er zijn mogelijkheden tot communicatie. Het is een theater van sociale verbanden en conflicten. En uiteindelijk is het een plaats voor burgerschap en politieke praktijk. De straat en het plein in de grootstad zijn plaatsen voor het samenleven met vreemden. Stadslucht maakt inderdaad vrij.

De weerstand komt voort uit de neiging de publieke ruimte te privatiseren, voor puur eigen gebruik te bestemmen. En die neiging is in onze samenleving zeer sterk aanwezig. Dat gaat van de grote limousines of de afgesloten parkings die de straat inpalmen, over het sluikestorten en de hondenpoep, tot het dubbel parkeren, reclamepanelen op de straat of het blokkeren van de doorgang. Het zijn allemaal machtsmiddelen om je eigen regels en wensen aan het openbare domein op te leggen en de ander uit te sluiten. Dit verwekt, volkomen terecht, veel irritatie.

Anderzijds bestaat er ook de trend het publieke om te vormen tot iets parochiaals, het vreemde en het onbestemde te vervangen door de regels en de omgangsvormen van bekenden. Het is in zekere zin een groepsprivatisering, een toe-eigening door groepen van bekenden, door gemeenschappen. Dat herkennen we in specifieke

publieke plaatsen als kerken of sportstadions, maar ook wanneer sommige restaurants bijvoorbeeld de plaats worden van een trendy subcultuur of wanneer cafés het bijna exclusieve terrein worden van groepen bikers of van schakers. Maar dat gebeurt ook op markten en pleinen, waar bepaalde groepen de plek of stukken ervan toe-eigenen voor een specifiek gebruik en daarbij vreemden uitsluiten: de speelhoek voor kinderen, de banken voor de derde leeftijd, de trappen van de skaters, het hoekje van de dealers... Zo bestaat de openbare ruimte ook uit verschillende parochiale ruimtes die samen, gelaagd, ruimte en tijd delen. Soms in harmonie, soms ook in conflict. Het (h)erkennen van het private en het parochiale in de openbare ruimte geeft ook het precaire aan van het publieke, misschien wel de meest kwetsbare pool van de triade. Het doorbreken van het binomium privaat/publiek met het toevoegen van de intermediaire parochiale ruimte is een nuttige suggestie van Lofland.² Ze wijst erop dat de openbaarheid ook het product is van politieke en culturele machtsverhoudingen.

Wiens openbaarheid?

De toe-eigening van de openbare ruimte gebeurt met merktekens, met culturele iconen, zodat je als gebruiker kan merken of je er thuis bent of niet, aan wie die ruimte in feite toebehoort. Zo dienen de monumenten en gedenkstenen om ons aan de ‘nationale geschiedenis’ te herinneren of de monumentale kerkgebouwen om het ‘christendom’ uit te stralen. Maar ook de architectuur in het algemeen, de reclame en het stadsmeubilair wijzen op een specifieke culturele achtergrond. Zo hangt de publieke ruimte vol tekens van één of meerdere subculturen, legitiem of subversief, zoals bij graffiti en tagging. Dat valt niet zo op als de gebruikers van die ruimte ook uit die cultuur komen. Dat wordt ‘interessant’ wanneer men zich als nieuwsgierige bezoeker of als toerist gedraagt. Dat leidt tot vervreemding en irritatie wanneer nieuwkomers hun stijl opleggen en de oorspronkelijke bewoners zich plots vreemd voelen (bijvoorbeeld wanneer kunstenaars in volkswijken neerstrijken). Of ook wanneer nieuwkomers geen greep krijgen op de ruimte en altijd geconfronteerd blijven met de beelden van de traditie (bijvoorbeeld wanneer een meerderheid van moslims rond de katholieke kerk moet blijven wonen).

2. Lofland, L.: op.cit.

Het publieke domein open en flexibel houden is dus een permanente democratische bekommernis. Privatisering moet worden bestreden. Ook het al te nadrukkelijk inpalmen door subculturen moet nauwlettend worden opgevolgd. Zo moeten ook de dorps tradities, die de stad gebruiken als een voorplein of als een erf, worden gemoderniseerd. En moeten al te suburbane eisen worden afgewend. Het openbare domein toegankelijk houden voor iedereen maakt deel uit van de stedelijke cultuur. Dat is wellicht de centrale boodschap in de geschriften van Jane Jacobs³: de stad leefbaar houden vergt stedelingen die zich daarvoor inzetten. Er zou dus een plek van dialoog moeten bestaan waar over irritaties inzake gebrekkige openbaarheid kan worden gepraat en waar kan worden samengewerkt voor de publieke zaak. (Veel racisme of conservatisme of moralisme spruit voort uit het gebrek aan democratisch overleg over de regulering van het dagelijks leven). En dan moet er ook aandacht zijn voor vernieuwing, voor interculturele ontwikkelingen. Hier speelt de kunstenaar een belangrijke rol. Hij kan nieuwe betekenaars aanbrengen die de ruimte anders bestemmen. Hij kan de nodige innovatie stimuleren.

Ook de gebruikers van de openbare ruimte leren zich het best te gedragen als stadsmensen die oog hebben voor het feit dat die ruimte voortdurend gedeeld moet worden met anderen, met vreemden, die niet noodzakelijk in dezelfde culturele patronen, in dezelfde sociale praktijken zijn gevat. De vormgeving van de openbare ruimte en vooral de artistieke betekenaars moeten dus tekens van verschil zijn. Het komt erop aan het gevoel van ‘thuis’ te zijn (en dus baas over ruimte en regels) een ietsje te vervreemden, zodat de burger (bewust of onbewust) voelt dat hij/zij in dialoog moet treden, oog moet hebben voor verschillende regels, inclusief moet denken, enzovoort. De stedelijke openbare ruimte moet – op zijn minst – functioneel zijn voor de brede diversiteit aan bewoners die regelmatig van die ruimte gebruik maken.

Ruimte is een sociaal medium

Een beter inzicht in de sociale werking van de ruimte vereist een breed begrip van ruimtelijkheid. Dat de ruimte het decor is voor onze sociale relaties zal niemand

3. Jacobs J. (1961): *The Death and Life of Great American Cities*, New York: Random House

betwisten. Ze levert de materiële omgeving, ze staat als het ware buiten de mens, als deel van de natuur, als context. In die zin levert ze zowel de middelen als de beperkingen bij ons sociaal gedrag. De ruimte is de ‘container’ van het sociale. Maar de nadruk op deze objectiviteit van het ruimtelijke, op de ruimte als context, verheelt veelal het feit dat ze ook het product is van het menselijk handelen. De doorsnee weergave van de ruimtelijke omgeving is een voorbeeld van wat men in de filosofie ‘reïficatie’, ‘verzakelijking’ of ‘Verdinglichung’ noemt. Daarbij worden de productievoorzwaarden van de omgeving miskend of op zijn minst genaturaliseerd: klimaat, grondstoffen, licht en lucht, ruimtelijke ordening... ze worden in één hoop als natuurelementen gedacht. Terwijl ze natuurlijk allemaal cultuurproducten zijn, door mensenhanden zijn gegaan, in bepaalde maatschappelijke condities tot stand zijn gekomen. De ruimte is niet uitsluitend de verzakelijking, het product van een maatschappelijke orde, en dus niet ideologisch of politiek neutraal. Ze is tevens het medium voor sociale interactie. De ruimtelijke omstandigheden zijn een structurerend element in de sociale praktijken, ze leveren de ruimtelijke organisatie van de sociale reproductie.

Dat aspect verdient meer aandacht. De ruimte in het algemeen en de stedelijke ruimte in het bijzonder bestaat uit verscheidene lagen. Een bepaalde maatschappelijke orde produceert een ruimtelijke structuur, geeft verschillende activiteiten en levenssferen een plaats, heeft een eigen verhouding tussen het private, het parochiale en het publieke, organiseert de economie op een eigen wijze... Die ruimtelijke organisatie levert op haar beurt de context waarin mensen en mensengroepen hun leven vormgeven en zorgen voor een sociale reproductie. Binnen een bepaald sociaal-economisch model is die wisselwerking tussen samenleving en ruimtelijke orde, tussen productie en reproductie, nogal organisch. Zo heeft de middeleeuwse stad, of de industriële stad, of de postindustriële, telkens een eigen ruimtelijkheid, met een zekere standvastigheid. Het is in de overgang van één naar een ander regime, dat ook de sociale reproductie, het maatschappelijk handelen, moet veranderen en dus vraagt om een vernieuwde ruimtelijke ordening. Op die manier ontstaat die gelaagde ruimtelijkheid, die Doreen Massey de ‘geologische metafoor’ heeft genoemd.⁴ Veranderende economische accumulatieregimes verwekken een ruimtelijke organisatie en aldus een andere context voor het

4. Massey, D.B. (1984) *Spatial divisions of labor: Social structures and the geography of production*. New York: Methuen;
Massey, D.B. (2005) *For Space*, London: Sage

maatschappelijk leven. Die opeenvolgende fasen van verschillende sociale ordes laten een ruimtelijk sediment na dat te lezen valt in de vormgeving van de ruimtelijkheid. Op die manier ook ademt de stad: eerst gevat binnen de middeleeuwse stadsmuren, dan uitgebroken met de industriële revolutie, dan weer uitzwermend wanneer de arbeidersbuurten ‘verhuizen’ naar de meer perifere tuinvijken of later met de suburbane stadsvlucht, dan weer samengebald in een hernieuwde stedelijkheid in de postmoderne consumptiesamenleving, enzovoort. En telkens weer levert de dominante maatschappelijke orde de voor haar nuttige reproductievoorwaarden af. Dat is een noodzakelijk eerste inzicht: dat de productie van de ruimte een maatschappelijk proces is dat telkens weer nieuwe lagen aan de geschiedenis toevoegt. Vooral de fasen van transformatie van accumulatieregimes, zoals de huidige overgang naar een postindustriële samenleving, gaan gepaard met gevoelige ruimtelijke herstructurering en nieuwe vormen van openbaarheid.

Een tweede belangrijk inzicht is dat het dagelijks leven van de mensen niet alleen een tijdsorde, maar ook een belangrijk ruimtelijk aspect vertoont. De stedelingen gebruiken de publieke ruimte elk op een eigen wijze. De Zweedse geograaf Torsten Hägerstrand⁵ onderzoekt in zijn tijdsgeografie het leven van de mens dat verloopt via routes in een tijd-ruimte. Sociale praktijken zijn regelgeleide interacties, mensen weten hoe ze zich in bepaalde omstandigheden moeten gedragen, wat van hen verwacht wordt. Welnu die ‘omstandigheden’ worden sterk geduid door tijd en ruimte: het sturen van het menselijk handelen gebeurt veelal doordat mensen weten wat ze op bepaalde momenten op bepaalde plaatsen gaan doen. Zo bestaat het dagelijks leven uit een tijdspad van de ene plaats naar de andere, van het ene uur naar het andere, om veelal dezelfde handelingen uit te voeren. Dat is de regelmaat van het dagelijkse. En zo kent ook de wekelijkse, maandelijkse, jaarlijkse... structuur van het leven een tijd-ruimte. Dat pad kent een aantal beperkingen, ‘constraints’. Hägerstrand spreekt van ‘capability constraints’ (beperkingen van lichamelijke aard: men kan niet op twee plaatsen tegelijk zijn) of ‘coupling constraints’ (de nodige afspraken voor een interactie) of nog ‘authority constraints’ (de gebods- en verbodsregels die aan een ruimte verbonden zijn). Het levert een analysekader voor het gebruik van ruimtes. De dagelijkse regelmaat wordt

5. Zie: Pred, A. (2005): Hägerstrand matters: life(-path) and death matters – some touching remarks, *Progress in Human Geography*, Vol. 29/3, p. 328-33 en: Thrift, N. (2005):

Torsten Hägerstrand and social theory, *Progress in Human Geography*, Vol. 29/3, 2005, p. 337-34

natuurlijk ook onderbroken door onregelmatige, bijzondere ervaringen. Maar ook die kennen een tijd-ruimte, meer nog: het bijzondere hangt in vele gevallen juist samen met kenmerken van die tijd of die ruimte. Iets anders beleven in een andere tijd of andere ruimtelijke omstandigheden. Dat noemen we soms vrije tijd. Maar zo bestaan er ook vrije ruimtes. Men kan zich afvragen of de publieke ruimte ook een vrije ruimte zou moeten zijn.

De openbaarheid als ruimtelijk gegeven

Op die manier worden de nodige analytische instrumenten ontwikkeld om de werking van de publieke ruimte te bekijken en de ruimtelijke ordening aan een kritische blik te onderwerpen. De tweedeling publieke versus private ruimte wordt het best omgezet in de triade: privaat-parochiaal-publiek. De verzakelijking, de eenzijdige blik op de materiële ruimte als een bijna natuurlijk gegeven, wordt het best doorbroken door een blik achter de schermen. De ruimte is een menselijk product, een cultuurobject, het resultaat van bepaalde productievoorwaarden en die maken deel uit van een bijzondere maatschappelijke orde. Op die manier wordt de ruimte ook een medium voor sociale reproductie. Om zicht te krijgen op de maatschappelijke werking van de ruimte heeft men – ook architecten, urbanisten en planners – een meer expliciete theorie nodig over het menselijk handelen. En daartoe is het goed om een ‘structuratietheorie’ aan te hangen waarin het handelen, de menselijke interactie dus, bepaald wordt door een wisselwerking tussen structuur en actor. Ook hier is het best een goede theoretische invalshoek te kiezen. Noch het structuurdeterminisme (het handelen wordt bepaald door de maatschappelijke context), noch het actorcentrisme (het handelen wordt bepaald door vrije wil en door menselijke motieven) zijn er in geslaagd sluitende verklaringen aan te dragen. De blik moet vooral gericht worden op de interacties en de wisselwerking tussen handelende personen in bepaalde omstandigheden.

Zoals bekend zijn – ook in het ‘Vrije Westen’ – mensen geen meester over hun tijd-ruimte. Aan de sociale positie zitten leefregels vast. Vanuit de verzorgingspositie, zoals Giddens⁶ ze noemt, betrekken de mensen hun levensonderhoud. Voor werkende mensen is dat de arbeidspositie, voor jongeren veelal de school en het

6. Giddens, A. (1984): *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*, Polity Press, Cambridge

gezin, voor steuntrekkers de reglementen van de uitbetalingsinstelling, enzovoort. Bij de regels horen meestal ook een uurrooster, een tijdsorde en een aantal afspraken. De vrijheid daarbuiten wordt veelal ook beperkt door die regels. Zo mocht onderzoeksrechter Connerotte (zaak Dutroux) zelfs in zijn vrije tijd geen spaghetti eten met de slachtoffers. De ‘tijden’, arbeidstijd en vrije tijd, leertijd, werktijd en rusttijd, bepalen de levensloop. Maar in dezelfde mate ook de ‘ruimtes’: de arbeidsplaats en het recreatiegebied, de school, het bedrijf en de seniorenruimte... De tijdsorde hangt nog enigszins samen met vormen van overleg, collectieve overeenkomsten, wetgeving en beleidsvoering. In de vormgeving van de ruimtelijke orde is er door de band genomen veel minder inspraak. Democratie gaat veel meer over tijd dan over ruimte. We moeten als mensen de ruimte nemen zoals ze voor ons werd gemaakt. De machtsstructuren van de ruimtelijke ordening zijn minder transparant. Ruimtes worden nog te veel door experts alleen gemaakt.

In 1974 al legde Henri Lefebvre⁷ de nadruk op de tegenstrijdige omgang met de ruimte, op de ruimte als knooppunt van belangenconflict. Dat moet worden begrepen als een ongelijke toegang tot de ruimte voor groepen en individuen. Dat moet ook en vooral worden begrepen als een totaal ongelijke zeggenschap over de productie van de levensruimte. Daartoe ontwikkelt de filosoof ook een conceptuele triade. Hij stelt een onderscheid voor tussen de waargenomen ruimte (‘l’espace perçu’), de gedachte ruimte (‘l’espace conçu’) en de geleefde ruimte (‘l’espace vécu’). De ruimte van het dagdagelijks gebruik, waargenomen door de vele gebruikers, levert een visie op van het bekende ‘gezond verstand’, de perceptie van de stedelingen. Dat is een andere perceptie dan die van de ontwerpers, de planners, de cartografen of de immobiliënmakelaars. Hun ruimte is ideëel, is een projectie, een speculatie. Het is een ruimte zonder mensen, waarin toekomstige mensen worden verwacht. Het is een ruimte vanuit een min of meer legitieme macht, gedacht vanuit een maatschappelijke context waarin bepaalde groepen en individuen meer dan anderen ruimtes maken. In beide gevallen speelt ook een verbeelding, een vermeende werking van de ruimte, een producent van ervaringen, een zingeving aan menselijke verhoudingen. In ‘le vécu’, in de praxis, in de betekenisvolle praktijk zit ook het mogelijke spanningsveld tussen het ruimtelijk ontwerp en het ruimtegebruik.

7. Lefebvre, H. (1974): *La production de l'espace*, Paris: Anthropos; Lefebvre, H. (1991): *The production of Space*, Blackwell: Oxford

Het is net dat spanningsveld dat nader moet worden onderzocht. Hoe gedragen de mensen zich in de publieke ruimte? Hoe verhoudt zich dat tot het ontwerp? Welke zeggenschapsverhoudingen komen daarbij naar voren? Hoe vormt dat sociale band? En hoe maatschappelijke orde? Kortom: wat bedoelen we precies met ‘de ruimte als sociaal medium’? En: hoe en door wie wordt dat medium vormgegeven?

Om daarop in te gaan zoek ik een analogie bij de werking van de cultuur, bij de manier waarop betekenisdragers betekenisgevers worden. Het zou ons hier te verleiden om in detail te onderzoeken hoe de symbolische orde en de verbeelding zorgen voor de menselijke interactie en de verhouding met een rechtstreeks ontogankelijk reële. Het gaat ongetwijfeld via structuren (structuralisme) en via inhoud (culturalisme). Laten we hier volstaan met nog eens een interessante triade, die ik van Raymond Williams heb.⁸ De grondlegger van de Britse ‘cultural studies’ vertrekt niet vanuit de objectenstudie van de kunstwetenschappen, maar vanuit de ‘way of life’. In het dagelijks leven van mensen en mensengroepen zitten de nodige betekenisdragers voor zinvolle sociale praktijken. De dagelijkse cultuur ‘bedient’ het dagelijks leven van de nodige betekenis. De regelmaat wordt belichaamd en wordt een ‘structure of feeling’. Dat is wat mensen ‘normaal’ vinden, dat is hoe mensen de omgeving ‘gewoon’ worden. Een ‘habitus’. Die praktijk van het leven wordt op velerlei wijzen gedocumenteerd, in objecten vastgelegd. Verhalen, muziek, foto’s, tekeningen, gebruiksvorwerpen, noem maar op, het zijn allemaal op een of andere manier verwijzingen naar het echte leven, of verwijzingen naar verwijzingen, naar... Die ‘gedocumenteerde cultuur’ maakt het culturele veld uit, dat is wat amateurs en professionelen uit ‘de sector’ voortbrengen. En uit die culturele artefacten wordt een selectie gemaakt, wordt een traditie gefilterd die kan doorgaan voor ‘eigenheid’, voor de culturele identiteit. In een nationale staat volgens het boekje zorgen de drie registers voor een dynamische eenheid: het dagelijkse leven verloopt volgens vergelijkbare patronen, kunst en cultuur zorgen voor een voortdurende productie en die levert de basis voor een duurzaam repertoire, voor een canon, en dat is dan weer de sokkel voor de permanente vorming via scholen, kerken of media. In dat plaatje passen dan de ruimte-makers als deelhouders aan de gedocumenteerde cultuur.

8. Williams, R. (1981): *The analysis of culture*, in: Bennet, T. Et al (eds): *Culture, Ideology and Social Process*, London, Open University Press, zie ook: Corijn, E. (2009): *Decon-*

structie van de gemeenschappelijkheid. Zeggenschap is strijd om zingeving, in: Bultynck, M. (ed): *360° Participatie*, Brussel, Demos: 318-329

Stedelijke publieke ruimtes maken

Maar een stad is geen land. En de postmoderne en postindustriële stedelijkheid al helemaal niet. Want het dagelijks leven is, zeker in een sterk duale en multiculturele samenleving, al niet gelijklopend in de praktijk. En al die verschillende levenswijzen worden dan nog eens zeer ongelijk gedocumenteerd. En de selectieve traditie wordt in die omstandigheden nog meer inzet van beleidsstrategieën in de brede arena van het behoud van landelijke identiteiten. Op welke wijze moet het ontwerp van een stedelijke publieke ruimte dan worden opgevat? Aan welke leefstijl moet ze 'normaliteit' verschaffen? En hoe werkt hier dan het spanningsveld tussen 'l'espace conçu' en 'l'espace vécu'?

Want laten we duidelijk zijn. De stad is een 'world of strangers', gekenmerkt door een sterke arbeidsdeling, door een veelheid van culturen en leefwerelden, door veelvuldige interactie en ruil, kortom door een veelheid van niet gedeelde ervaringen. Kunnen die dan worden geduid door een gedeelde traditie of identiteit, door een verwijzing naar gedeelde normen en waarden? Nauwelijks. Voor het samenleven in een stad als Brussel, met een meerderheid van mensen met buitenlandse roots, is het zoeken naar een gedeeld verleden onbegonnen werk. Er moet eerder worden gewerkt aan een lotsverbondenheid, aan een gedeelde toekomst, aan een stadsproject met plaats voor iedereen. Maar met welke referenties kan zo'n project worden gemaakt? Met wiens 'traditie'? Of met eenieders traditie in de mate dat ze kan bijdragen tot een gedeelde, hybride, stedelijke cultuur. Maar dat vergt een heel andere opvatting over het productieproces van het samenleven en over het gebruik en de legitimiteit van bepaalde herkenningspunten. En dus ook over het maken en het gebruiken van de publieke ruimte. Over het wat en het hoe van 'normaliteit' en 'herkenbaarheid'. Want in de multiculturele stedelijke omgeving wordt een klassieke publieke ruimte al snel een parochiale subculturele ruimte, omdat de traditionele herkenbaarheid niet werkt voor nieuwe gebruikers, die dan zelf hun merktekens aanbrengen om hun gebruik te duiden.

Hoe kan men in die omstandigheden van vlottende tekens en betekenissen nog tot een samenleving komen? Ook daar blijven de oude zienswijzen in gebreke. Natuurlijk heeft de multiculturele integratie niet gewerkt. Want die gaat uit van een opvatting van continuïteit tussen gemeenschap en samenlevingsopbouw. Van oudsher denkt de sociale wetenschap in twee soorten sociale band. Aan de ene kant de sterke band van bloedverwantschap, vriendschap of traditie die gemeen-

schappen vormt. Aan de andere kant de meer georganiseerde band van contracten, organisaties, instellingen en regels die de maatschappij schraagt.⁹ De moderniteit wordt dan gekenmerkt door een steeds groter wordend verband, dat dus ook meer regelgeving en administratie vereist. Maar, en hier komt de truc met de traditie, die moderne staatsvorming zou dan wel moeten steunen op het verderzetten van normen en waarden die voortkomen uit tradities van de gemeenschap. Daar trouwens ligt dan één van de functies van de publieke ruimte: het grote gedeelte verleden onder de aandacht houden.

Is die opvatting nog houdbaar in een multiculturele stedelijke omgeving? Kan die publieke ruimte nog vormgeven aan een sterke gedeelde identiteit? En is die zoektocht naar sterke sociale banden nog wel de drager van de stedelijkheid? Of moeten we het eerder zoeken in de meer tijdelijke verbanden in de stad, in wat Ruth Soenen¹⁰ het ‘kleine ontmoeten’ noemt? Granovetter had het voordien al over het belang van de ‘weak ties’ voor de stedelijkheid. Zwakke banden zijn vooral potentieel, zijn veelal virtueel en worden geactualiseerd wanneer nodig. Zwakke banden verkorten de afstand, zijn sterk gevoelig aan verandering, laten ad hoc coördinatie toe, regelen toegang tot hulpbronnen. Bovenal zijn ze ook dragers van stedelijke anonimiteit en vrijheid, omdat ze niet voortdurend moeten worden in stand gehouden. Dat is het ideaal van de goede stedelijkheid: ook in een omgeving van vreemden de nodige sociale banden te kunnen aanhalen voor een bepaalde omgang, zonder daardoor verplicht te zijn tot een permanente en traditiegetrouwe loyaliteit. We moeten de vluchtigheid vormgeven. Ook Goffman heeft het gehad over de aangepaste houding voor de presentatie van jezelf in de publieke ruimte. Dergelijke openheid voor potentiële sociale verbanden bakent ook sociale territoria af. Soenen heeft het in detail laten zien in haar observaties over de sociale verbanden die tot stand komen op een Antwerpse stadstram, een goede casestudy over de sociale praktijken in een publieke ruimte. Ze merkt verschillende vormen van interactie. Belangrijk is het vermijden, het niet aangaan van contacten. Dan zijn er de korte hulpverleningen. Of de vlottende sociale relaties die veelal tot stand komen rond dieren of kinderen. Er is het enigszins aanmatigende dominante

9. Tönnies, F.(1887): *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig en (1990): *Gemeenschap en maatschappij*, Leuven: Acco
10. Soenen, R. (2006). *Het kleine ontmoeten: over het sociale karakter van de stad*. Garant, Antwerpen; zie ook: Granovetter, M. (1973): *The strength of weak ties*, in

American Journal of Sociology, Vol 78, nr 6: Chicago: University of Chicago Press: 1360-1380 en Goffmann, E. (1959): *The presentation of self in everyday life*, New York : Anchor Books

gedrag waarbij de relatie ook een machtsverhouding laat zien. En dat kan ook uitlopen op negatieve relaties of conflicten. In dergelijke toevallige maatschappelijkheid worden identiteiten getoond en opgebouwd.

Maar wat nog duidelijker wordt getoond is dat de publieke ruimte niet alleen publiek is. Ze wordt ook sterk geprivatiseerd wanneer mensen in hun bubble zitten met hun mobiele telefoon of met hun partner of vriend of kinderen. Die private ruimte is niet altijd vreedzaam, kan conflictueus zijn en wordt nu en dan verbonden met de openbaarheid. Of er is de parochiale subculturele ruimte die wordt gecreëerd door kleine of grotere groepen, door jongeren, door zichtbare leefstijlen, door bijzonder communautair gedrag. En ook die ruimte wordt nu en dan ingeplugd in de publieke ruimte. De stadstram toont duidelijk dat de publieke ruimte steeds drie in één is en dat de private en de parochiale ruimtes ook steeds hun plaats opeisen. En dat leidt tot een zeer complexe identiteitsconstructie, waarin het menselijk handelen vele vormen aanneemt, steeds ook ambivalent is en zich beweegt op verschillende relationele registers.

Is er na dergelijke deconstructie nog plaats voor een echte vormgeving van de publieke ruimte, voor meer dan een handtekening van een ontwerper? Kan er een verband gedacht worden tussen het ontwerp en de geleefde ruimte en heeft dat verband ook een sturende kracht, kan dat gewenst gedrag bevorderen? Jane Jacobs denkt in elk geval van wel. Voorwaarde is dan wel dat de reële complexiteit van de stad wordt ingebracht in de kwaliteit van de publieke ruimte. Dat is niet alleen het werk van vormgevers, maar van vele professionelen, van taxichauffeurs over wijkagenten tot bloemenverkopers. Ze zijn allen medeverantwoordelijk voor het in stand houden van de stedelijkheid.

Voorzichtig maar vastberaden zijn

In het licht van het bovenstaande staat de stedelijkheid wel degelijk aan een bepaalde zijde. Aan de zijde van de open samenleving, van de gastvrijheid voor diverse gebruikers, van een niet-lineaire structuur van de sociale verbanden, van een constructivistische en relationele visie op identiteit. Aan de zijde ook van de publieke ruimte en een keuze voor een politiek van het samenleven. Het ontwerp van een stedelijke publieke ruimte moet daar rekenschap van afleggen. Maar dat is geen zaak van planning en ontwerp alleen. Dat is steeds meer een zaak van ruimtelijke, economische, maar ook van agogische en culturele sturing. Zaak dus van

een gedegen stadsproject. Heeft dat allemaal wel praktische relevantie? Een voorbeeld uit mijn stad.

Brussel is een zeer duale stad met een duidelijke sociaal-ruimtelijke segregatie. Dat is af te lezen aan de publieke ruimte. Het stadscentrum wordt op de mentale kaart vereenzelvigd met de ‘vijfhoek’, de oude middeleeuwse stad, waarvan de wallen plaatsmaakten voor de binnenring. Ten westen van dat centrum ligt het kanaal. Het diepe water scheidt Brussel van Molenbeek, het centrum van de arme migrantenbuurten. Aan de ene kant dienen de publieke ruimtes de centrumfuncties van de stad en vooral de consumptiecultuur van de nieuwe stedelijke middenklassen. De gentrificatie van de Dansaertwijk is een schoolvoorbeeld en bij de heraanleg van de pleinen werd vooral gedacht aan de esthetiek en de functionaliteit van een westerse postmoderne stedelijkheid. In het licht van de veelkleurige samenstelling van de Brusselse bevolking is het publiek domein hier eerder tot een westerse parochiale ruimte omgevormd. Maar vermits het hier gaat om vertegenwoordigers van de legitieme orde en van de dominante cultuur blijft het voorgesteld als een volkomen openbare ruimte. Aan de overzijde van het kanaal ligt Oud Molenbeek, vroeger ook Manchester genoemd, omdat het gaat om de volkswijken die stammen uit de industriële revolutie en de daarmee gepaard gaande eerste stadsuitbreiding. De wijk kent nog enkele opvallende iconen, zoals de eerste betonnen kerk. De arbeidersbuurten werden stelselmatig verlaten voor betere huisvesting in nieuwe residentiële buurten aan de rand. En de lege huizen werden, zoals de ongeschoolde arbeidsplaatsen, opgevuld met ‘gastarbeiders’. Hun sociale opgang werd echter geblokkeerd door de economische crisis en daardoor werden de volksbuurten kansarme migrantenwijken. Als deel van een overlevingsstrategie groeiden de communautaire solidariteit, het etnisch ondernemerschap en de informele economie. Die ontwikkelingen tekenen ook de publieke ruimte die een contrasterende (mediterrane) parochiale ruimte wordt, inzet van verschillende opvattingen over de openbaarheid. Aan beide kanten van het kanaal is de publieke ruimte sterk geïntoxiceerd door privatisering en parochialisering.

Maar de stad beweegt, ruimtes en relaties veranderen. Zo ook de Brusselse kanaalzone. Sinds kort is het metronet gesloten en loopt een soort ‘Circle line’ in het oosten langs de ring, maar in het westen langs het Weststation. Een nieuw kerngebied komt tot ontwikkeling, de vijfhoek zwermt uit naar het westen, Molenbeek wordt opgenomen in het centrum en het kanaal wordt een ruggengraat in plaats van een barrière. De sterkere actoren zijn al in beweging. Promotoren

plannen bouwwerken in het gebied, overheden pakken het publieke domein aan, kunstenaars en andere ‘gentrifiers’ vullen leegstand op in Molenbeek, prijzen zullen stijgen... kortom de ‘Marokkaanse’ buurt komt onder druk van de stad. Niemand, zo zegt men, wil sociale verdringing. Maar het gebied zal verstedelijken en dus moeten de bewoners, willen ze blijven, zich klaarmaken om langzaam aan vanuit de ‘banlieue’ plaats te nemen in het centrum van de stad. Welke publieke ruimte zal zo’n transitie begeleiden? Met welke betekenaars, vormen en beelden, zal men de parochiale ruimtes openbreken, hoe moet een centrum van een multi-culturele stad eruitzien? Gaat dat allemaal met blauwe steen of moeten ook hier af en toe tegels worden gebruikt? Het antwoord staat niet vast. Vast staat wel dat de openbaarheid zoals ze vandaag door planners en politici wordt gemaakt, telkens weer door een of andere nationale cultuur wordt bepaald en van daaruit snel parochiaal wordt. En van de weeromstuit worden dan ook de migrantenbuurten snel gecommunautariseerd. Hoe kan de publieke ruimte opnieuw worden opengebroken? Het recept bestaat niet, maar zeker is dat het ontwerp moet putten uit verschillende betekenis-kaders, uit vele materialen en gewoontes en ze moet verbinden in een nieuw, vreemd hybride lichaam dat uitnodigt tot coöperatieve beweeglijkheid, beschaafde onopvallendheid, actief toeschouwen, ingehouden behulpzaamheid, tolerantie en dat vooral aanzet tot veelvuldige zwakke en vluchtige verbanden. En dat voor mensen met verschillende identiteit en afkomst, die zich wel moeten verbinden met het lokale stadsproject.

Zoiets kan niet worden ontworpen via een lastenboek en een tekentafel alleen. Er is meer inspraak en consultatie nodig dan gewoonlijk. En vooral een beter inzicht in het intercultureel functioneren van de openbaarheid. En hoe kan men dat inzicht verwerven zonder dat het kan plaatsgrijpen? Daarom is meer aandacht nodig voor tijdelijk gebruik, experiment, festival en sociaal-artistieke projecten. En een goed gebruik van andere cases en voorbeelden. En een interdisciplinaire expertise bij het ontwerp. Het vergt dus een andere architectuur van het planningsproces.

Het vergt ook een opentrekken van de stedelijke agenda. Die wordt niet alleen bepaald door de legitieme machten, hun experts en financiers, maar ook en steeds meer door een veelheid van informele actoren. Daarom kan het openbare domein niet volledig worden bepaald. Er moet ruimte zijn voor overgang en tijdelijkheid. Want precies in die onbepaalde ruimtes – oude industriegebieden waarvoor een nieuwe bestemming wordt gezocht, goederenstations die een stadspark moeten

worden of te ontwikkelen waterfronten – heerst een ambivalente machtsverhouding en een mogelijkheid tot alternatieve planning. Hier ontstaan ook nieuwe vormen van stedelijkheid. Hier kunnen vrijplaatsen of broedplaatsen praktijken en argumenten ontwikkelen die de gehele stedelijke agenda raken.¹¹ Het zijn ook plaatsen waar de in dit essay ontwikkelde deconstructie aanleiding kan zijn tot nieuwe formules van openbaarheid. Die lijken wel noodzakelijk. Vooral als men rekening wil houden met het spanningsveld tussen de ontworpen en gedachte openbare ruimte en de sociale praktijken van de openbaarheid. Het gaat tenslotte wel om het plaatsen en vormen van een open (stedelijke) samenleving.

We moeten ons dan wel de vraag durven stellen of het bestaande aanbod aan publieke ruimtes inderdaad een aan de nieuwe stedelijkheid aangepaste openbaarheid oplevert. Ik durf het te betwijfelen.

11. Groth, J. & Corijn, E. (2005): *Reclaiming Urbanity: Indeterminate spaces, informal actors and urban agenda setting. A case study in Helsinki, Brussels and Berlin*, in *Urban Studies*, vol 42, nr 3, Routledge, London : 511-534

The Stone Road

(On Track. Off Track.
Memorising the Mid-World.
Walking the Fifth-Space)

Orla Barry (IE)

Wim Cuyvers (BE)

Els Dietvorst (BE)

Nikolaus Gansterer (AT)

Johanna Kirsch (AT)

The Stone Road (On Track. Off Track. Memorising the Mid-World. Walking the Fifth-Space) was een collectief project van Firefly naar een idee van Orla Barry. Het was de bedoeling om een groep kunstenaars voor een langere periode samen te brengen zonder onmiddellijke prestatiedruk. Belangrijkste doelstelling van het project was om een werkproces te ontwikkelen dat gerelateerd was aan een heel specifieke plaats en om te bekijken hoe we als individuele kunstenaars en als groep binnen die welbepaalde ruimte functioneren.

We besloten om rond de N6 te werken, de gewestweg die Brussel met Bergen verbindt. De N6 kruist de taalgrenzen van zowel Brussel, Vlaanderen als Wallonië. Het is een hoofdweg met veel zwaar verkeer en alle typische symptomen van menselijke moedeloosheid: vervallen huizen en kerken, verlaten winkels, afvalbergen. De hele zone ademt verlatenheid: stadsplanning is hier onbestaande. Europa telt heel wat dergelijke wegen: stedelijke sporen die het landschap op een gewelddadige manier doorklieven, symbolen van het falen van het stedelijke web dat zich uitstrekt tussen de grote steden en hun kleinere broers en zussen. De N6 zou om het even welke weg kunnen zijn. En een weg was een goede plek om van te vertrekken.

Dit project werd opgevat als een ruimte waar gewoonten getest en sterktes gemeten konden worden en waar er plaats zou zijn voor improvisatie. Het was een ruimte waar kunstenaars in een ontspannen sfeer een gezamenlijk project konden uitwerken en waar in artistiek werk hyperlinks gelegd konden worden om als groep vooruit te komen. Werken als een collectief is een manier om sterker te staan, om ideeën uit te wisselen, om een gemeenschappelijke ruimte te scheppen van onderzoeks- en artistieke resultaten, en om binnen de kunstwereld autonoom te blijven.

Voor efficiëntie was in dit project geen plaats, wél voor het ruige, het chaotische en het poëtische. We gebruikten de weg als werkterrein en inspiratiebron. We gingen altijd maar door. Enkelen van ons werden stedelijke impressionisten, anderen sponzen op drift. Weer anderen namen dezelfde route en volgden netjes de weg. Onze ‘stadsverhalen’ waren universeel en overstegen de betonwoestijn van de N6: het werk ging over wandelen, als fysieke verzetsdaad en als filosofische houding.

Tussen 2006 en 2008 legden de kunstenaars van het N6-team deze weg talloze keren af: als eenzame wandelaar of fietser langs een weg die niet aangelegd is met het oog op dergelijke zwerftochten. Elk van ons werkte aan zijn eigen tempo, met zijn eigen doelstellingen en

werkinstrumenten. We waren overvloedig door het volume en de snelheid van het verkeer en de trieste aard van de zoektocht die we onszelf hadden opgelegd.

Door de herhalingen en overlappen bij het werken, verzamelen en wandelen, groeide de herinnering aan de ruimte en kreeg ze nieuwe betekenissen: ze werd getransformeerd van realiteit tot fictie of een hyperspecifieke beschrijving. Wandelen leek steeds meer op het zeven van rivierzand op zoek naar existentiële goudklompjes en disfunctionele stedelijke juweeltjes.

Deze ‘stedelijke juweeltjes’ werden verzameld in een krant met de naam *Bienvenue*. Die werd opgevat als een soort gemuteerd parochieblad, een publicatie die typisch is voor de dorpen die langs de N6 liggen uitgestrooid. *Bienvenue* gebruikten we als een tussentijds logboek om ideeën te verzamelen en om te illustreren hoe het proces langs de weg evolueerde. We gebruikten dit medium ook om het project een bestaan te geven buiten de tentoonstelling. In deze krant schreven we gezamenlijke teksten en verzamelden we ideeën. We maakten aantekeningen en foto’s, hadden visioenen en hallucinaties en legden lijsten aan van wegwijzers, bushokjes, dode katten, pogingen tot camouflage, streekeigen lettertypes, filmsets, verlaten gebouwen, tippelaarsters en grafstenen.



LETTERS FROM THE OTHER SIDE OF THE ROAD

Dear Colin,



I want to try to make a start with our talk about walking for the business but just talk the way of us about our time and experience about walking. The aim try to include the other 300 members on. If that might turn out to be difficult, at least the two of us will have time to talk about walking. One might say that we're both ordinary people. I live in the middle of nowhere in a municipality where in France, you grow up and are going back to live in the middle of nowhere beside the sea in Ireland. For that walk we decided to walk in France. It was only for that walk, to walk for all the time while I made some notes. Belgium, England, Perth, Ireland, Switzerland, Massachusetts.

There's nothing heroic to walking

It isn't an exciting thing either. Belgium being an expression of freedom, Switzerland, Belgium in the country that

I recall myself from and that you have lived in for many years. There is a great of it. When you walk the 300 you cross the different history that you understand the country. You walk through the group when you walk through the streets of a global idea of society.

Thinking again about water while I look through when the car will not be expected. The city that is given was a strong image. There's nothing heroic to walking. There's one of the reasons why I don't agree with thinking. There's not in the way to be done but walk and not in the way to be done. There's what these walks are about. The intention is to walk in a way of the physical effort of the walking. You're not thinking for the time you walk in it. It's all about how walking you do in it. You have the intention to not think around will be walking at the top of it.

Dear Wim,



Thinking for the same had to do with something else than thinking. Some people walk to experience with a step and it's all about how walking you do in it. You have the intention to not think around will be walking at the top of it.

AROMES DE RAISIN ANDERECHE IREA (F) DOO NET VOOR HET GELD KEITRADE BANK LID VAN DE GROEP LANDBOUWDEWICHT KEITRADEBANK.COM

B U S S H E L T E R S

N°	POSITION OF BUSHELTER	REFERENCE	THROUGH	FROM	ARCH	EXIT	NOTES
1	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	53.0 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 3000				school BOMBE
2	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	53.0 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 3000				
3	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	52.4 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 3000				
4	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	53.0 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 3000				trough this at church
5	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	51.6 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 3000				
6	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	50.5 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 4000				
7	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	50.0 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 4000				
8	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	48.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 4000				CAKAPÉ
9	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	48.4 KM					CAKAPÉ
10	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	47.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 4000				CAKAPÉ
11	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	47.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 4000				
12	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	46.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 2000				
13	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	46.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 2000				
14	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	46.4 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 2000				
15	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	46.0 KM					CHATEAU La Proude
16	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	45.0 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 2000				
17	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	45.0 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 2000				
18	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	45.0 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL				
19	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	43.1 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 2000				
20	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	43.1 KM					
21	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	42.7 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				
22	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	42.7 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				
23	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	39.2 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				
24	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	39.2 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				
25	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
26	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
27	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
28	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
29	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
30	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
31	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
32	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
33	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
34	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
35	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
36	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	38.8 KM	AD SHELL CLEAR CHANNEL NS 1000				Stoupe BRUCO SORGHEE
37	NO BRUSSELS-BOMBE RIGHT	37.8 KM	JC DECAUX JOO 21				Stoupe BRUCO SORGHEE
38	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	37.8 KM	JC DECAUX JOO 21				Stoupe BRUCO SORGHEE
39	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	37.8 KM	JC DECAUX JOO 21				Stoupe BRUCO SORGHEE
40	NO BRUSSELS-BOMBE LEFT	37.8 KM	JC DECAUX JOO 21				Stoupe BRUCO SORGHEE

5 3 JCDECAUX DANONE ESSENSIS VOED U HUID VAN BINNENUIT DANONE ESSENSIS ESSENSIS WWW.ESSENSIS.BE JCDECAUX EN SINT-NIKLAASINSTE

‘We weten dat er minstens vier andere mensen zijn die elk afzonderlijk hetzelfde doen. Dit schept een gevoel van solidariteit. We weten dat het niet echt gaat om wandelen in de zin van “ergens heen gaan”, het gaat niet om wandelen van Brussel naar Bergen of omgekeerd. Het gaat om wandelen van “het ene” naar “het andere”. Wandelen “van” en “naar” is een vorm van leren. Wat we precies leren houden we zo lang mogelijk in het midden. Langs de weg zijn al

onze handelingen nog onbepaald. We wandelen enkel voor onszelf. De dingen waar we “van weg” wandelen en “heen” wandelen zijn het die ons doen wandelen. Onze ogen bepalen de richting. Onze ogen doen ons wandelen.’ (Uit de Auto Text geschreven door het N6-team)

We werkten samen als groep en tegelijkertijd ontwikkelde ieder afzonderlijk zijn eigen project door alleen op pad te gaan.



DRAWN TO NOWHERE

Nikolaus Gansterer werkte aan *The Stone Road Code – Drawn to Nowhere*. Zijn werk ging over de leesbaarheid van de ruimte. Op zijn talloze tochten – al liftend, met de fiets of te voet – ontdekte hij de N6 en de verschillende zones van versnelling en vertraging. Vanuit zijn interesse in hoe verschillende vervoerswijzen onze gedachten en de manier waarop we onze omgeving waarnemen beïnvloeden, begon hij het landschap letterlijk te ‘lezen’.

Eenzijds verzamelde hij nauwgezet alle woorden, cijfers en leettertekens die hij langs bepaalde delen van de weg tegenkwam: neonborden, naamborden, uithangborden, reclameborden, straatnamen, wegwijzers en kleine briefjes. Deze vormden de kern van *The Stone*

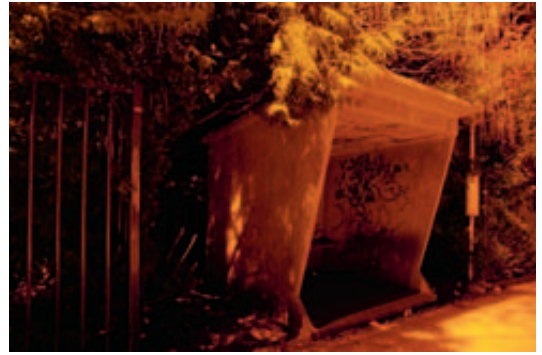
Road Code. Anderzijds bracht hij een enorme verzameling tekeningen van gevonden objecten, situaties en constellaties samen. Op die manier ontwikkelde hij twee contrasterende methodes om de grenzen tussen ‘ego-grafie’ en ‘geo-grafie’ in kaart te brengen.

Hij maakte een lange leestafel, opgebouwd uit niet-lineaire herinneringen, waarbij de snelheid van zijn bewegingen een directe invloed had op het denkproces. Zijn verzameling was toegankelijk als een open archief dat bestond uit maquettes in piepschuim, houten borden, boeken, tekeningen en een *videoloop* met gesproken tekst. Al deze elementen werden samengebracht tot fragmentarische, visuele beschrijvingen van een plaats die alleen maar een dergelijke explosie van verhalen kan voortbrengen.

PROTOCOL

Wim Cuyvers ging te werk volgens een strikt protocol: hij bleef op de N6 en ging niet op zoek naar ‘sterkere’ beelden, karakters of gebeurtenissen in de omgeving van de weg. Hij maakte een inventaris van de publieke plaatsen langs deze vreemde, uitgestrekte ruimte. Zoals steeds wou hij via zijn werk de publieke ruimte ‘lezen’. Hij concentreerde zich op de bushokjes langs de N6. Volgens Cuyvers zijn bushokjes momenteel wellicht de meest publieke gebouwen langs de N6: nooit zijn ze gesloten, ze zijn dag en nacht open. Ze zijn op elk moment en voor iedereen toegankelijk. Men kan er zich verbergen, men kan er alleen zijn, schuilen voor de regen en de wind. Men kan de ruimte ook delen terwijl men zich verbergt: om er te vrijen, te lezen, te drinken, drugs te gebruiken, kortom: er alles te doen wat thuis niet mag. Bushokjes zijn gebouwen waarin men zijn tijd kan verdoen. Het zijn gebouwen van verspilling.

Langs de N6 (Brussel-Bergen) staan 83 bushokjes. Cuyvers werkte 's nachts en maakte vier fotoreeksen: het zicht vanuit de bushokjes, het zicht frontaal op de bushokjes, het zicht langs de zijkant van de bushokjes en een perspectieffoto van de bushokjes. Door deze werkmethode bracht Cuyvers lange nachten door op de weg. Dit was voor hem een excuus om er te ‘zijn’.



Bedrijven als JC Decaux en Adshel Clear Channel hebben bushokjes in reclameruimtes veranderd. Ze maakten de bushokjes volledig transparant, en door licht toe te voegen en er ‘shops’ van te maken, wisten ze het publieke karakter van de bushokjes. Maar deze



‘shops’ bevinden zich slechts op bepaalde plaatsen langs de N6 waar de reclame ook echt opbrengt. Bekijken we de isometrische kaart/tekening en de fotoreeks die Cuyvers maakte, valt op dat precies die plaatsen die niet interessant zijn voor JC Decaux of Adshel

Clear Channel de meest publieke plaatsen langs de N6 zijn. Hier zijn de bushokjes gemaakt uit beton, ze zijn duister en besloten als miniatuurgrotten.

Op basis van wat Cuyvers langs de steenweg deed kunnen we de N6 beschouwen als een stad, een vreemde, lineaire stad waar het publieke centrum zich op onverwachte plaatsen bevindt: niet in Brussel, niet in Bergen.

‘Het werk ging heel traag en was eenzaam: wachten op genoeg licht voor de camera, op het geluid van de sluiters. De enige lichtbron waren de waarschuwende stoplichten van de vertragende auto’s: bestuurders dachten dat ik aan het flitsen was. Niemand sprak met me, behalve enkele mannen in een blauw uniform die vonden dat ik me verdacht gedroeg. Toen werd ik gearresteerd.’

De foto’s tonen de bushokjes onder steeds hetzelfde oranje licht van de lantaarnpalen, maar ze tonen ook de uitgestorven plekken langs de N6: de lege parking van IKEA, de spookachtige maïsvelden, de garages, de tweedehandsauto’s, het afval, de onverstaanbare getallen en borden, het arduin, de oude baksteen, de neonlampen, de bars. Omdat de bushokjes ook plaats bieden aan jonge koppels en eenzame drinkers, geven ze me op momenten waarop ik (ver)twijfel de steun die ik nodig heb om toch te kijken. Zij beslissen in mijn plaats wanneer het tijd is om het knopje van de camera in te drukken.’





AS IF IT WERE NATURE

Johanna Kirsch maakte een roadmovie over haar ervaringen als ‘kraker’ op de N6. Een bestelwagen was haar thuisbasis, aan alle basisbehoeften werd op de weg zelf voldaan. De vragen die ze zichzelf stelde waren: Hoe kan ik mezelf vrij voelen in een situatie van absolute frictie? Wat zijn deze verschuivingen van het normale? Ik weet hoe ik verondersteld word om de weg te gebruiken, maar wat gebeurt er als ik de weg een andere betekenis geef door te doen alsof het de enige plaats is waar ik besta? Waar biedt de N6 me een schuilplaats tenzij in een van de huizen die erlangs staan?

Ze bleef in haar bestelwagen en kwam op verboden terrein telkens als ze de

bestelwagen verliet en terugliep om zich in haar mobiele thuis te verstoppen. De normaliteit benaderen op het fysieke vlak opende een tussenwereld van avonturen en zorgde ervoor dat categorieën en veronderstellingen even waardeloos werden als hoge hakken tijdens een beklimming van de Mount Everest.

Als deze weg een menselijke toestand was, wat voor Kirsch erg onnatuurlijk aanvoelde, dan moest dit wel fysieke reacties uitlokken. Ze kon haar reacties vastleggen: ze drukte op de interne stopknop in het midden van de straat op het meest ongeschikte moment. Het verkeer stakte, iedereen claxonneerde, middelvingers werden opgestoken, ze reageerde niet, het kon haar niet schelen. Het verkeer, het licht en de spits waren niet meer aan haar besteed.

AS LONG AS
THE BLACKBIRD SINGS

*Vogels zingen niet in grotten,
en duiven behouden hun onschuld niet
in duiventillen.*

*(Henry David Thoreau, 1817-1862 –
vertaling Anton Haakman)*

Er is maar één levende ziel die de N6 als de zijne beschouwt. Hij woont onder bruggen, doet zijn middagdutje in de voortuin van IKEA, wuift naar de voorbijgangers en heet hen welkom. ACM is een wandelaar/filosoof/architect/beeldhouwer/vagebond. Hij werd geboren in Kameroen en belandde in België. Hij is de enige levende ziel die Els Dietvorst op de N6 tegenkwam die wandelt. Hij was de enige die haar recht in de ogen keek en ‘ernstige’ vragen stelde.

ACM was al vier jaar dakloos toen Els Dietvorst hem leerde kennen. Hij woonde in een verlaten industrieel pand langs het kanaal Brussel-Charleroi, dat evenwijdig loopt met de N6. Hij was charmant en intelligent en bouwde zijn thuis op menselijke woestenijen waar niemand wilde wonen. Maar eigendomsrecht, zelfs op de meest waarde-loze plaatsen, zorgde ervoor dat hij steeds weer verjaagd wordt. Het lijkt alsof zijn aanwezigheid betekent dat het tijd is om op te ruimen.

Toen Els de film wilde maken, verdween hij. Zijn schuurtje werd plat-





gebrand, maar zij wist tekeningen en bezittingen van onder het puin te halen. Omdat ze hem geregeld bezocht, had ze een vrij duidelijk idee van zijn levenswijze en dagelijkse gewoonten. Ze reconstrueerde deze situaties met de hulp van een acteur.

De film *As Long as the Blackbird Sings* is gebaseerd op wat ze kon meemaken van ACM's leven. Deze ervaringen werden vermengd met ervaringen en verhalen uit *Walden* van Henry David Thoreau. Beide figuren stellen de drang van de maatschappij naar handel en globalisatie in vraag. Thoreaus keuze om als kluizenaar te leven was een intellectuele beslissing; ACM had geen keuze.

Later vond Els hem terug en maakte een documentaire over hem. Deze twee films, fictie en documentaire, vormen samen een getuigenis van de kracht van deze man, de enige die deze weg echt kon verdragen in al zijn intensiteit en toch nog knarsetandend kon glimlachen.



**THREADING EXHAUST FUMES. EVERYTHING AIRLESS. NEBULOUS AUTO DUST
BUILD UP. MIRROR IMAGES ON EACH SIDE OF THE ROAD. POLLUTED PIXELS.
CONCRETE PROJECTIONS DROWNED IN A SEA OF DILAPIDATION.**



AVOIDING THE GIVEN TASK

De opdracht was om langs de N6 te reizen bij wijze van werkmethode. Hoewel Orla Barry haar video de titel *Avoiding the Given Task* meegaf, week ze in zekere zin toch niet van het ‘rechte’ pad af, visueel noch metaforisch. Ze werkte op en naast de weg en volgde een reeks parallele routes langs de rand van de N6. De N6 is een ‘lijnstad’, ommuurd door half verzonken boerderijen, een aaneenschakeling van gehuchtjes, industriële panden, netels, files, beton, gebruikte condoms, veldbloemen, onkruid en kapotte flesjes Bacardi Breezer.

Orla Barry bracht haar route door dit niemandsland langs de boorden van deze steenweg in kaart. Ze werkte met het medium video, volledig vertrouwend op haar geheugen en zonder gebruik te maken van een kaart, en legde fysiek en mentaal steeds opnieuw dezelfde route af tot de plaatsen langs de N6 haar net zo vertrouwd waren als de dierbare plekken uit haar jeugd. Ze nam de ruimte in bezit door zich ermee vertrouwd te maken. Door ze te memoriseren.

Ze stond voor elk shot dat ze filmde, in een wanhopige poging om iets te assimileren, maar het enige wat ze bleek te kunnen doen was ‘zien’; recht

A MACHINE REACHES OUT TO STABILISE THE DRUNKEN WOMAN'S EYES. TIRED IMAGE HOARDER STRUGGLING WITH UGLINESS. EVAPORATED HUMANS SEEP THROUGH DUSTY UNUSED DOORS FROM THEIR SEALED HOUSES, INTO THE DE-OXYGENATED ATMOSPHERE.



voor zich, in vooraanzicht. Het enig mogelijke standpunt was dat van de buitenstaander, op een afstand van het gefilmde. De weg zelf dicteerde het uiteindelijke resultaat. Ze week af van haar oorspronkelijke opdracht, gedwongen door het verkeer. Ze week af van de voorgeschreven route om de omleiding van haar eigen gedachten te volgen. Het wandelen werd een obsessie, ze keerde steeds weer terug in een poging om deel uit te maken van de ruimte. Maar het was zo overweldigend dat ze in een vacuüm achterbleef. De N6 creëerde duizend scenario's zonder verhaal, scenario's die zo fragmentarisch, ondoordringbaar en zonder

hoop waren als de ruimte rond en op de N6. Wat werd vastgelegd is deze toestand van hopeloosheid: de N6 werd in beeld gebracht als 'het einde van de weg', de universele impasse.

Auto Text vanaf de N6

BIENVENUE

BIENVENUE

AUSSI POUR EMPORTER

**B
A
K
K
E
R
J**
TEL 21.12.40
JS
GLABE

Soft Carwash
DODANE



ZEN CAR
Specialiste tuning AUTO - MOTO et QUAD
Specialist in tuning AUTO - MOTO

@
ABIR
CALL SHOP

TELEPHONE @ INTERNET

chez momo
RESTAURATION



**A
C
L
E
R
S**

ALEX CARS

DA TONY

**ASTRA
NAIL'S**

Avis

**Après La Mort,
La Vie Continue
Non Stop.**

**BRIGHT
NIGHT**
Night Shop

meubles de bureau

**CHALET DU
SANS FOND**

SALLE POUR
BANQUETS

ET RETOUR
DE DEUIL

RESERVATION
067/55.25.56

**Physical
WORLD**



Le Prince

AU DELICE

BOULANGERIE - PATISSERIE
BOULANGERIE AU DELICE PATISSERIE

Frituur

1
8
6

LAS VEGAS 2

LAS VEGAS 2



GRILLES

BBE
Sécurité
sprl

**K
I
N
D
E
K
E
N
S**



!!! ALIMENTATION IDEAL VOEDING !!!
LES PRIX LES PLUS FOUS
I D E A I

Sandwichs A GOGO

Een verhaal over spoken

Tractor

Peter Aerts / Honoré d'O / Denis Dujardin /
Lore Perneel / Luc Reuse / Frank Vande
Veire / Hugo Vanneste / Dirk Zoete



Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863
Musée d'Orsay, Paris

1 — EEN VERHAAL OVER SPOKEN

door Denis Dujardin

Het landschap. Het bouwen van steden. Het scheppen van ruimtes. Bestemming inclusief. Voorbedacht. Gepland. Ontginning heet dat ook. Met rasse en minder rasse schreden. Zo werd het land hier ontbost. Kolenwoud tegen de vlakke. Knopen van allerlei origine baarden steden. Open plekken in bossen werden in eeuwen tijd geïnverteerd. De open plekken werden de regel. De bossen de uitzondering. Groene schaamvlekken. Met verborgen onbestemdheid, behalve het Darwiniaans krioelen, dat er zich in verborgen hield. Ook die bossen verdwenen. Op een paar restanten na. Oerbossen. Alleen nog maar in Oost-Polen. Zoiets. Residuair donkere clusters met vermeend geheimzinnige krachten waarop allerlei verhalen werden geprojecteerd. Als daar zijn. Het sprookje. Of een Blair Witch verhaal.

Wat niet gekend is, genereert speculaties. Die omgezet worden in een narratieve flow. Die in de tradities worden ingeschreven en overgeleverd. De spoken hadden een vrijgeleide. Ze waarden en waarden. In de hoofden. Vermoedelijk in de bossen. Waar het onbestemde stemloos woekerde.

Tot de moderniteit kwam. De grote broer van de goedmenende totaal-ideologieën. De onbestemde stemmen moesten opgeslokt in de brede oorlog die nu net bestemming heette. Die het land vastlegde. Voorbestemd in bedoelingen. Afwikkelingen en invullingen. Die het onbestemde vogelvrij verklaarde. Want nutteloos. Spoken waren nutteloos. Recreëren kon je. En zou je. In bestemde zones. Waar georganiseerde prikkels je intrinsieke onbestemdheid moesten sublimeren. Het duistere ‘within’ en ‘outside’ waren allebei vogelvrij. Alles moest met de lichtbundels van een ruimtelijk geordende stad beschenen worden. Dit proces van jacht op het onbestemde werd nog opgevoerd. Het planologische oog werd panoptisch. Drastisch alziend. De ruïne werd een nutteloze flauwiteit binnen de utilitaristische, collectieve neurose. Terwijl de 18de-eeuwse ruïne een statement was, dat de menselijke hubris bevroeg. De ruïne, die ook de intrige rond de

spoken aanwakkerde. De fascinatie voor de *acheiropoietos* van de Grieken. Het niet-door-mensenhand-gemaakte. Of die ook gedachten spon rond de toen ingezette en nimmer aflatende rush voor menselijke claims.

Mijmeren kon niet meer. Werken, ‘actief wonen’ (O tijdschrift!), recreëren (in de zin van: ‘wees maar spontaan’) en het verkeer als versnellend bindmiddel tussen al die dingen. Dat waren de bestemmingsvelden waarbinnen het land viel en ook zijn steden - steden die geleidelijk aan in dat land begonnen te sprawlen om het uiteindelijk broksgewijs op te peuzelen.

Alles werd binnen de planologische bestemming categorisch ingedeeld. Geen plek ontsnapte. De onbestemdheid werd een wacht-status. Zoals dienstplichtigen, eenmaal ‘afgezwaaid’, op ‘onbepaald verlof’ werden gestuurd. De oorlog brak toch uit. Nu niet maar dan toch ooit.

De toekomst als dwangneurose. Vooruitkijken. Waarbij een splitsing opviel. Ingezet alreeds onder de Modernen. Het strict economisch utilitaire, vis-à-vis de ontspanning. Die ook een industrie werd en ingesponnen werd in datzelfde utilitaire veld. Zodoende werd alles economisch utilitair onder het kapitalistische deken. Geen plaats kon en ‘kan’ – want ook ‘nu’ – ontsnappen aan de doelmatigheid. Doelmatigheid die een doelmatigheid op zich wordt. Waarin het middel – dat ook wel eens de reflectie zou kunnen zijn zoals bij de ruïne – helemaal verdwijnt.

De reminiscentie. Het denken aan wat was, werd vormelijk enkel vertaald in het monument. Dat monument overleefde de bestemmingsneurose. Het herdenken werd echter politiek-ideologisch aangestuurd en in één of andere zuil verfocus. Wat natuurlijk niet nieuw was. ‘Nieuw’ werd de norm. Het ‘anders’. Het verschil als motor. Het verschil in morfologie. Het verschil in de geregisseerde, en/of geënceneerde gebeurtenis.

De architectuur zit in die maalstroom. Het gedifferentieerde beeld. Het spektakel als afleiding. Afleiden als norm. Weg van vermeende

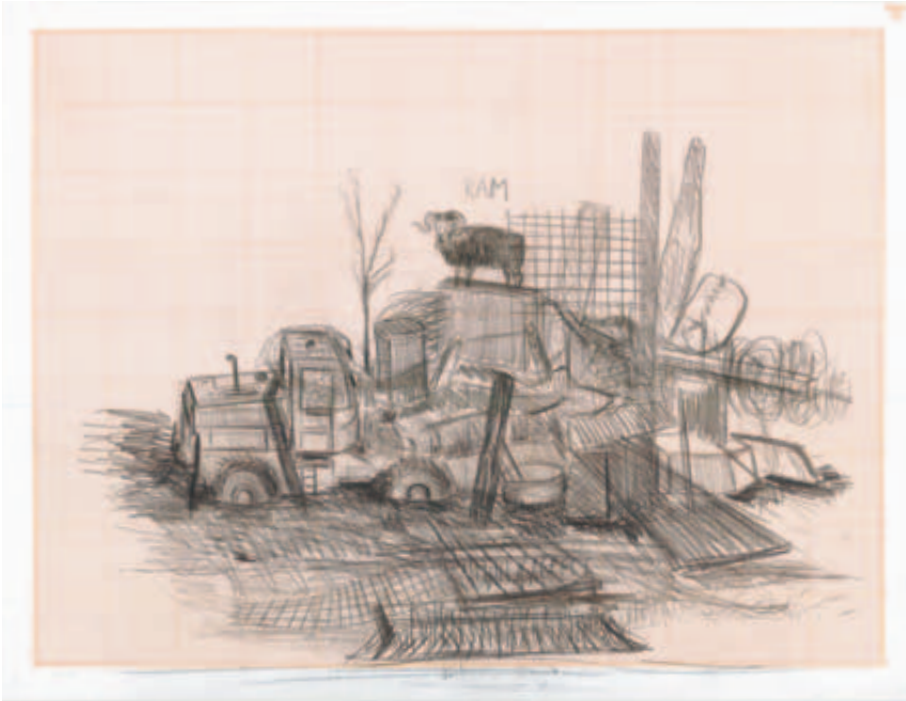


Foto Denis Dujardin

bronnen die spoken, maar alsmaar verder weg lijken. Overstemd als ze zijn door de luister van het spektakel. En de oorverdovendheid van de multimediale prikkel.

Ook de stedenbouw is geïnfecteerd door de neurose. Onder druk van het mercantiele. Maar ook uit vrees voor de spoken. De stedenbouw die – meestal ongeweten – schatplichtig is aan de landschapsarchitectuur. Die zich in de 17de eeuw met zijn barokke tuinen middels ornamentele bondage aan tuinen vergreep.

Die stedenbouw zit mee in de maalstroom van de bestemmingsdrift. Vaak gul, gretig of fijntjes gelegitimeerd in de verpakking van het onblusbaar verlangen naar spektakel. Het spektakel, en de bestemmingen



Dirk Zoete

die haar ondersteunen, drijft de spoken uit. Overstemt de reflectie over de spoken. Die reflectie wordt aan de kunst overgelaten. Veilig ommuurd binnen gekende museale kaders. Kunst, die in de jaren '70 ook ontsnapte naar het land. Gemakshalve benoemd als 'landart', ter situering. De spoken zijn verbannen of opgesloten intra muros. Ze waren al onzichtbaar maar worden in planologisch zelfbedrog wegbestemd. Geen ruimte wordt overgelaten aan het 'andere'. Het niet-menselijke. Of hetgeen de mens doelbewust niet WIL weten. Jagend in naam van het credo van de economische groei. De tand van de tijd: die eet. In ruimtes waar de spoken nog vrij kunnen bewegen. Sublieme spoken, die angst en fascinatie laten versmelten tot een obligate grenservaring. Waarbij de mens door zijn vasthoudendheid aan kaders liever de andere kant opkijkt. Weg van de restruimtes. Die restruimtes, waar sporen van zijn verleden worden ingenomen door de aangehaalde spoken, wil hij inpalmen.

Hij kan in zijn stellingname ook vriendelijk omgaan met die spoken. Hij kan ze gedogen. Ze verdwijnen hoe dan ook nooit, hoezeer hij ze ook wil bannen of ontkennen. Ze duiken altijd wel weer elders op. Onder een andere gedaante, op een andere plek.

2 — BETONCENTRALE

Wat wij met Tractor binnen de wedstrijdcontext hebben betracht, is een vriendelijke omgang met die fatale spoken. De duurzaamheid, het noodlottige schouwspel van het verval, de mijmering daaromtrent, het non-programmeren, het on-spektakel, het zijn-van-wat-er-is, – allemaal aspecten, thematische flarden om aan de ruimte met haar in onbruik geraakte betoncentrale toe te wijzen. Door zo veel mogelijk non-ingrepen. Vriendelijk in stand houden. Wat hier ook mee verbonden is, is dat duurzaamheid wordt losgekoppeld van vormgeving als verborgen, of vaak openlijk beleden agenda.

Het is ook een statement in de niet aflatende spektakeldwang. Het is een definiëren van – en zoeken naar – een on-ingreep. Het bijna niets doen om een patrimonium aan reflecties en mijmeringen te kunnen genereren. Een rijk niets. *Un rien infiniment riche.* (naar Paul Valéry)

3 — DIALOOG TIJDENS DE OPMAAK

door Frank Vande Veire

‘We werken in een soort tussengebied, niet enkel letterlijk (tussen ring en kanaal), maar vooral esthetisch: tussen architectuur en (“vrije”, “autonome”) kunst.’ ‘De site moet zogezegd een “functie” krijgen, maar het bestaande gebouw heeft, eenmaal afgestroopt, van buiten af gezien vooral een vormelijk-sculpturaal karakter (met vage reminiscenties aan een industrieel verleden) dat artistieke toevoegingen overbodig maakt en binnenin heb je een nogal labyrintisch parcours met gangen en trappen

die steeds weer naar andere kamers leiden. Wie het “gebouw” doorloopt, ervaart deze sterke breuk tussen binnen en buiten. Eenmaal binnen ben je overgeleverd aan een logica die je als beschouwer buiten helemaal niet vermoedt. Telkens wanneer je een ruimte betreedt, heb je een ander panorama, een zicht op de Stad, behoorlijk abstract want zonder relatie met de directe omgeving. Ik bedoel: elke ruimte hangt als het ware in de lucht, zoals de bollen van het atomium. Je kijkt naar buiten en bent eigenlijk niet geïnteresseerd in waar je zelf bent. Je hebt niet het gevoel van “verdiepingen”. (Veelzeggend is dat velen onder ons, wanneer we eenmaal weer op de begane grond waren, dat niet beseften. We dachten dat we nog altijd ergens hingen.) Dus: je kijkt naar het gebouw en denkt: waarvoor dient het eigenlijk? o ja: misschien gewoon om naar te kijken. Je betreedt het gebouw en waarvoor blijkt het te dienen: om naar buiten te kijken. Twee keer “niets” eigenlijk, toch in functioneel opzicht, maar een boeiend niets. En ik denk dat het beste dat we binnenin kunnen toevoegen ook dingen/tekens/beelden zijn die veel met niets te maken hebben, dingen die enkel dienen om naar te kijken: kunstwerken dus. Zo wordt het een ongebouw, misschien iets wat we kunnen benoemen met de woorden waarmee Valéry ooit de moderniteit kenschetste: “un rien infiniment riche”.’

‘De fabriek is een stuk duister verleden, geladen met onbestemde betekenissen, die het heden enigszins uit balans brengt, en daardoor de toekomst blijft mogelijk maken. De fabriek is zowel achterhaalder, ouderwetser als beloftevoller. ’s Avonds, als alle lichten gedoofd zijn, zien we enkel nog de lichtpunten die hier en daar de fabriek markeren, een opvallend onopvallende “landmark”, na een tijdje een gespreksonderwerp van iedereen die daar Gent in of uit rijdt: “Wat is dat eigenlijk? Wat gebeurt daar eigenlijk?” Geen “fun” dus, maar toch iets geestigs, iets feestelijks? Het volstaat niet om te zeggen dat we niet aan disneyficatie of “beleveniscultuur” doen, het klinkt zelfs een beetje verdacht als we dat te veel herhalen.’



Foto Denis Dujardin

4 — SPEEL HET SPEL *door Peter Handke*

*Speel het spel. Breng je werk in gevaar. Wees niet de
hoofdpersoon. Zoek de confrontatie. Maar doe het
onopzettelijk. Vermijd bijbedoelingen. Verzwijg niet.
Wees week en sterk. Wees slim, steek je nek uit en
veracht de overwinning. Kijk niet toe, bewijs niets, maar
blijf met alle tegenwoordigheid van geest open voor
tekens. Laat je ogen zien, laat de anderen erin kijken,
zorg voor ruimte en beschouw ieder in zijn eigen
perspectief. Beslis alleen met hartstocht. Misluk rustig.
Neem vooral de tijd en bewandel zijpaden. Laat je*



Foto Hugo Yanneste

afleiden. Neem om het zo te zeggen vakantie. Houd je niet doof voor geen boom voor geen water: Trek jezelf terug in jezelf als je daar zin in hebt en gun je de zon. Vergeet de mensen in je naaste omgeving, verstevig je banden met onbekenden, buig je over bijzaken, wijk uit naar de verlatenheid, vermoord het noodslotdrama, veracht het ongeluk, analyseer het conflict. Neem je eigen kleur aan tot je in je gelijk staat en het ruisen van de bladeren zoet wordt. Loop stilzwijgend langs de dorpen. Ik volg je.

uit: Peter Handke, *Über die Dörfer – Dramatisches Gedicht* (1981)

Tractor is een interdisciplinair ontwerpcollectief, opgericht in 2008. Dit gebeurde naar aanleiding van een ideeënwedstrijd voor architecten en kunstenaars, die werd uitgeschreven door het Stadsontwikkelingsbedrijf Gent.

De wedstrijd had tot doel ideeën te genereren op het vlak van beeld en functie voor de nabestemming van de betoncentrale aan de Koopvaardijlaan te Gent. De betoncentrale is een industriële structuur ingebed in het masterplan van de Oude Dokken, dat is opge maakt door OMA.

Na een kandidatuurstelling waarbij 16 teams zich inschreven en een eerste visie gaven op de gestelde problematiek, werden drie teams weerhouden en uitgenodigd een voorstel te ontwikkelen.

De drie teams waren Robbrecht en Daem architecten met Rachel Whiteread, URA met Gabriel Lester en Tractor.

Tractor zijn: Peter Aerts (cultuurmanager), Honoré d'O (beeldend kunstenaar), Denis Dujardin (landschapsarchitect), Lore Perneel (evr-Architecten), Luc Reuse (evr-Architecten), Frank Vande Veire (filosoof), Hugo Vanneste (architect) en Dirk Zoete (beeldend kunstenaar).

Eind 2008 werden de drie teams als laureaat aangeduid. De fase ideeënwedstrijd is nu afgesloten. Een mogelijke vervolgopdracht kan nog worden uitgeschreven in onderhandeling met de drie laureaten.



Honoré d'O



Foto Betsy Jackson

Following Piece, 1969

Publieke plaatsen

Interview met Vito Acconci

Koen Brams & Dirk Pültau

1. De stad als toneel van artistieke activiteit

Koen Brams/Dirk Pültau: *Voordat we spreken over je werk in de openbare ruimte sinds het begin van de jaren tachtig, zouden we het graag hebben over een paar van je vroege werken die te maken hadden met ideeën over openbaar en/of privé. In *Following Piece* (1969), gemaakt voor een tentoonstelling getiteld *Street Works*, koos je 23 dagen lang dagelijks een willekeurige voorbijganger op straat uit en volgde die in de openbare ruimte totdat hij een privéruimte binnenging. Dat werk werd niet alleen in de openbare ruimte gemaakt, het thematiseerde ook de relatie tussen privé en openbaar:*

Vito Acconci: Toch zou ik *Following Piece* geen werk in de openbare ruimte willen noemen.

K.B./D.P.: *Waarom niet? Omdat niemand ervan af wist?*

V.A.: In *Following Piece* was ik met andere dingen bezig. Voor mij was het een werk over beweging in de ruimte. Tot 1968 was ik schrijver. Ik was geïnteresseerd in het bewegen in de tijd en de ruimte van een pagina. Hoe ga je van de linker- naar de rechterkantlijn? Hoe ga je van de ene bladzijde naar de volgende? Na een tijdje wilde ik die ruimte uitbreiden en ik zag de uitnodiging voor *Street Works* als een mooie gelegenheid om de straat op te gaan. Dat was in de late jaren zestig, toen het omzeggens altijd ging om het ‘oprekken’. Als je dichter was, wilde je de grenzen van de pagina aftasten. Kon je die strategie ook op iets anders toepassen?

K.B./D.P.: *Je was uitgenodigd om een werk voor *Street Works* te maken. Was het belangrijk om te worden gevraagd?*

V.A.: Ik denk dat dat altijd het geval is. Elk project in de openbare ruimte dat ik heb gemaakt, elk architectuurproject dat ik doe, komt ergens vandaan: een wedstrijd of iemand die me vraagt iets te maken. De manier waarop ik het destijds

– in 1969 – zag, was ook heel letterlijk: als de tentoonstelling 23 dagen duurde, zoals ze me hadden gezegd, wilde ik elke dag van die 23 dagen iets op straat doen.

K.B./D.P.: *Waar brachten de mensen die je volgde je heen?*

V.A.: Soms bracht iemand me naar een bioscoop of een restaurant. Als de persoon in kwestie in een auto stapte en ik snel genoeg een taxi vond, kon ik hem volgen. In feite wilde ik niet zelf over tijd en ruimte beslissen. Ik wilde geen eigen beslissingen nemen. Toen ik die methode eenmaal had ontwikkeld, maakte ik mezelf er als het ware ondergeschikt aan. In *Following Piece* was ik verwickeld in de tijd en de ruimte van iemand anders. Waar kan ik door anderen heengebracht worden? Ik was een ontvanger, geen agressor.

K.B./D.P.: *Maar je volgde wel mensen. Zou je dat ook niet kunnen zien als een soort agressie?*

V.A.: Nee, in de eerste plaats vond alles plaats in New York. Als het in een klein stadje was geweest, zou ik zeker een agressor van iemands ruimte zijn geweest. In New York merkte niemand wat ik aan het doen was, dus in zekere zin was het een volmaakte privé-activiteit die plaatsvond in de openbare ruimte.

K.B./D.P.: *Jij werd ook gevolgd – door een fotograaf die de actie documenteerde. Is dat geen agressie?*

V.A.: Die foto's waren volkomen nep. Ik heb geen foto's genomen tijdens...

K.B./D.P.: *...de documentatie is nep?!*

V.A.: Inderdaad. Omdat ik iemand volgde, kon ik er niemand bij hebben. De foto's zijn later gemaakt. Ik ging gewoon de straat op en de fotograaf nam een foto van mij op het moment dat er iemand vóór me liep.

K.B./D.P.: *Je zegt dat Following Piece geen werk in de openbare ruimte is... maar het werk kwam er wel op neer dat je grenzen trok tussen privé- en openbare ruimte.*

V.A.: Dat is waar. Ik kon iemand volgen zolang hij naar de bioscoop ging, een trein nam of andere openbare ruimtes bezocht. Maar ik kon de persoon in kwestie niet volgen als hij of zij een privéruimte binnenging, zoals een huis of een appartement. Ik herinner me ook dat ik voorzichtig was. Ik volgde bijvoorbeeld liever geen vrouwen. Het lijkt er inderdaad op dat ik de grens tussen openbaar en privé aan het verkennen was, de scheiding tussen beide.

K.B./D.P.: *Dacht je hierover destijds bewust na in termen van openbaar en privaat, of niet?*

V.A.: Dat kan ik me niet precies herinneren. Misschien had het een zeker belang voor me. In de beschrijving van het werk gaf ik immers aan dat de activiteit



Foto Kathy Dillon

Untitled Piece for Pier 17, 1971

gestaakt zou worden zodra de persoon in kwestie een privéruimte binnenging. Aangezien ik het woord ‘privé’ gebruikte, zal ik er allicht van uitgegaan zijn dat ik ook met een ‘openbare’ ruimte te maken had.

K.B./D.P.: *Wanneer is die relatie tussen openbaar en privé werkelijk een thema geworden?*

V.A.: Dat was veel later, al zijn er ook vroege werken waarin ik heb geprobeerd een vorm van openbare ruimte tot stand te brengen.

K.B./D.P.: *Op welke werken doel je?*

V.A.: Het is waarschijnlijk begonnen met een werk dat ik in het voorjaar van 1971 heb gemaakt op een verlaten pier in het centrum van New York – *Untitled Piece for Pier 17* [27 maart – 24 april 1971]. Ik had een tentoonstelling in de John Gibson Gallery en er hing een aankondiging in de galerie dat ik elke nacht tussen 1 en 2 uur op die pier te vinden zou zijn, alleen. Als iemand naar de pier zou komen om me te ontmoeten, zou ik die persoon iets onthullen over mezelf dat nog niemand wist, en dat in principe tegen me gebruikt zou kunnen worden. Ik wilde iets doen in relatie tot iemand anders. Ik voelde de nood om tegenover een toeschouwer te staan. Het was een poging om een soort openbare ruimte te scheppen, al was het ’s nachts en op een plek die gevaarlijk kon zijn.

K.B./D.P.: *In die zin ging het dus niet om een plek die je werkelijk ‘openbaar’ kunt noemen...*

V.A.: Nee, dat klopt. Ik had het idee vermoedelijk aan films ontleend. In *films noirs* gebeuren dingen midden in de nacht. Ze gebeuren op plekken waar niemand komt.

K.B./D.P.: *En wanneer werd de ruimte die je creëerde werkelijk openbaar, in de zin dat iedereen er toegang toe kreeg?*

V.A.: In 1972 maakte ik een werk met de titel *Seedbed*. Daarin masturbeerde ik onder een schuin oplopende vloer in een galerie terwijl boven me bezoekers liepen. Ik gebruikte hun voetstappen voor seksuele fantasieën die mijn masturbatie aan de gang hielden. Maar het was nog steeds geen openbare ruimte. Het was een galerieruimte. Hetzelfde geldt voor de installaties die ik vanaf 1973 heb gemaakt. In 1976 maakte ik *Where Are We Now (Who Are We Anyway?)*. Er stond een lange tafel met aan weerszijden krukken. De tafel steunde op de vensterbank van de galerie, liep door naar buiten en werd een duikplank. Een opgehangen luidspreker, voortdurend klokgetik, mijn stem die zei: ‘Nu we hier allemaal samen zijn, wat denk je ervan, Bob? Nu we zo ver mogelijk gegaan zijn, wat denk jij ervan, Barbara?’ Wat me in dat werk beviel, was dat ik een manier had gevonden om een galerie of een museum te behandelen als een soort trefpunt voor een gemeenschap, als een *plaza*, een marktplein.

K.B./D.P.: *In zekere zin zou je sommige van je installaties uit de tweede helft van de jaren zeventig kunnen beschouwen als oefeningen voor de openbare ruimte, maar binnen de beschermde omgeving van het museum of de galerie. Je behandelt de binnenruimte alsof het een buitenruimte was.*

V.A.: Ja, maar ik dacht nog steeds dat ik mezelf voor de gek hield. Een galerie of een museum wordt nooit een openbare ruimte in de ware zin van het woord.

2. Het huis als een werk in de openbare ruimte

K.B./D.P.: *Een belangrijk moment voor jouw werk in de openbare ruimte is de verschijning van het huis. Het huis is het meest elementaire beeld van het leven in een ruimte. Het verschijnt voor het eerst in Instant House (1980). Een jaar later maak je Community House (1981) voor de Kunstverein in Keulen. In dat werk combineer je het idee van het huis met het idee van de gemeenschap. Waarom kreeg het huis zo'n centrale plaats in je werk?*

V.A.: Ik realiseerde me dat ik het museum moest verlaten en in de openbare ruimte moest gaan werken. Dat leidde tot projecten waarmee ik als het ware ‘oefende’ in architectuur. Ik vond dat ik me moest bekwamen in werkterreinen die met de



Instant House, 1980

openbare ruimte te maken hadden – architectuur, landschapsarchitectuur, industriële vormgeving. Vóór dat allemaal gebeurde, heb ik *Instant House* en *Community House* gemaakt. In *Instant House* liggen vier panelen met Amerikaanse vlaggen op de vloer, met een schommel in het midden. Iemand gaat op de schommel zitten, de schommel daalt, de panelen komen omhoog en worden muren, er ontstaat een soort huis. In het huis zit de schommelaar, alleen tussen Amerikaanse muren, terwijl buiten de Sovjetvlag ‘gehesen’ wordt, voor de anderen. In *Community House* gebeurt iets gelijkaardigs. Het werk is zo opgebouwd dat, zodra iemand op een fiets rijdt, de muren wijken zodat iemand anders het huis kan betreden. Maar de gebruiker van het huis moet erop vertrouwen dat de anderen niet van de fiets stappen, anders loopt hij het risico in het huis opgesloten te raken. Mensen kunnen elkaar testen.

K.B./D.P.: *Waarom wilde je dat je werken interactief werden?*

V.A.: Omdat ik me realiseerde dat ik niet geïnteresseerd was in toeschouwers. Ik was – en ik ben nog steeds – geïnteresseerd in gebruikers, deelnemers, bewoners. Kunst is visueel; ik wilde iets tastbaars. Dat is de reden dat mijn werk geleidelijk aan veranderde.

K.B./D.P.: *Met Bad Dream House (1983) zette je het huis ondersteboven. Hoe ben je tot dat werk gekomen?*

V.A.: In werken als *Instant House* en *Community House* sprak me vooral aan dat



Foto Vito Acconci

Bad Dream House, 1984

een huis of een gebouw er alleen was zolang een mens de activiteit gaande hield. Het beviel me dat ze een connectie hadden met een lichaam. Maar tegelijkertijd dacht ik: dit is niet de manier waarop een gebouw werkt. Een gebouw is iets waar mensen naar terug kunnen gaan. Ik vond het met andere woorden belangrijk iets te maken dat een zekere duurzaamheid had. *Bad Dream House* is gemaakt voor een groepstentoonstelling in MIT die *Visions of Paradise* heette en me aan het denken zette over wat voor werk ik wilde maken. Ik besepte dat ik architectuur wilde maken, maar ik was geen echte architect. Dat zou ik misschien nooit worden. En ik dacht... als een architect een droomhuis maakt, dan kan ik wellicht hooguit het tegendeel maken – ik kan een ‘nare dromen’-huis maken, een nachtmerriehuis. Als ik het huis ondersteboven zet, krijgt het andere functies. Ik wilde niet van de functies af, ik vroeg me alleen af wat er zou gebeuren als ik het ondersteboven zette.

K.B./D.P.: *Bad Dream House was bedoeld als een werk voor de openbare ruimte. Is het niet ironisch dat je loopbaan als kunstenaar die in de openbare ruimte werkt, begint met het ontwerp van een huis? Het huis is immers het symbool bij uitstek van de privéruimte.*

V.A.: Ik ben begonnen met privacy en ik heb die privacy doorbroken. Het huis is privé en ik dacht dat het, door het ondersteboven te zetten, misschien toegankelijker voor anderen zou worden. De enige manier waarop nieuwe ideeën ontstaan is door bestaande conventionele opvattingen te verwringen en te verdraaien. Op die

manier zijn omgekeerde huizen zoals *Bad Dream House* tot stand gekomen. Ik had al een aantal jaren werk gemaakt dat uitging van mijzelf als persoon. Ik denk dat ik nooit vanuit mijzelf als persoon tot werk in de openbare ruimte had kunnen komen. Ik heb alles heel geleidelijk gedaan. Dat was de enige manier waarop ik het kon: van persoonlijk tot een soort privéruimte rondom mijn persoon komen, die ruimte vervolgens ondersteboven zetten en openbaar maken. Misschien is de manier waarop ik tot nieuwe dingen kom altijd te geleidelijk geweest, maar ik moest altijd zien wat er mis was met het ene, voordat ik verder kon gaan met het andere.

K.B./D.P.: *Hoe heb je werken als Bad Dream House in de praktijk gerealiseerd?*

V.A.: Die zijn door anderen voor mij gebouwd, maar het waren allemaal Acconci-werken. Het is een gebruikelijke gang van zaken in de kunst – de kunstenaar wordt geacht de ideeën te leveren en anderen realiseren die. Ik wilde aanvankelijk niet toegeven dat die anderen niet alleen maar dingen voor me bouwden. Ik wilde niet toegeven dat ik ook ideeën aan hen ontleende. Uiteindelijk besepte ik: het bestaan van die mensen maakt mijn werken mogelijk, dus moet ik met hen samenwerken. Maar dat inzicht kwam pas in 1988.

K.B./D.P.: *Wat is er in 1988 gebeurd?*

V.A.: Ik had dat jaar een tentoonstelling in het MOMA. Ik had daarvoor de titel *Public Places* bedacht, en dat bleek een heel dramatische beslissing te zijn. Er hing een groot spandoek met ‘Vito Acconci Public Places’. Ken je het essay van Jean-Paul Sartre over Jean Genet? Sartre schrijft dat Genet als kind door iemand werd betrappt op het stelen van een brood en, volgens Genet, door die persoon een dief werd genoemd. Sartre beweert dat Genet toen dacht: ‘Nu ik een dief ben genoemd, moet ik ook een dief worden. Ik moet beantwoorden aan de definitie die me is gegeven.’ En dat is precies wat er gebeurde toen ik naar dat spandoek voor het MOMA keek. Ik had het gevoel dat ik niet meer terug kon. Op dat moment besloot ik om met Acconci Studio te beginnen. Maar natuurlijk was dat niet de enige reden. Ik was er ook van overtuigd dat ik met een studio moest beginnen als ik iets ‘openbaars’ wilde doen.

K.B./D.P.: *Zou je daar meer over kunnen vertellen?*

V.A.: Wanneer je werkelijk iets in de openbare ruimte wilt doen, kan dat niet door één iemand worden gedaan. Ik was daar heilig van overtuigd en ik beriep me daarbij op sommige Engelstalige uitdrukkingen, bijvoorbeeld ‘Degene die leeft door het zwaard, sterft door het zwaard’. Wanneer iets privé begint, eindigt het privé.

Een openbare ruimte kan alleen ontstaan uit een kleinschalige versie van het publiek: een groepje dat samen discussieert, argumenteert, ruzie maakt... Daarom begint werk rond de openbare ruimte altijd met een aantal mensen. In 1988 begon het met maar één persoon, maar al gauw waren er twee mensen plus mijzelf, of zelfs drie. Het begin van openbaarheid leek mij het getal drie. Eén is privé, solo; twee is een paar, een spiegelbeeld; bij de derde begint een discussie, en als er een discussie ontstaat, ontstaat er openbaarheid. Vanaf 1988 zijn alle werken gesig-neerd met 'Acconci Studio'.

K.B./D.P.: *Hoe vond je het om in de Studio te werken?*

V.A.: Voor mij was het een bevrijding. Het was een heel nieuwe manier van werken, omdat ik zo gewend was in mijn eentje te opereren.

K.B./D.P.: *De Studio kreeg direct heel veel opdrachten.*

V.A.: Ik geloof niet dat die zichzelf genereerden, ze kwamen allemaal van anderen. Bij al die opdrachten werd ons gevraagd een project in de openbare ruimte te maken, waarschijnlijk geen architectonisch project. Wij probeerden er architectuur van te maken.

K.B./D.P.: *Je zou het een heel geslaagde start van de Studio kunnen noemen.*

V.A.: Ja, maar geen van die projecten is destijds gebouwd.

3. De stad als toneel van architectonische projecten

K.B./D.P.: *In veel van je latere projecten zet je conventies op hun kop door de grenzen te doorbreken die die conventies in stand houden. Je vermengt bijvoorbeeld graag binnen en buiten. Een voorbeeld daarvan is Walkways Through the Wall dat door de Studio werd gemaakt in het Midwest Convention Center in Milwaukee (1996-1998), waar het trottoir van buitenaf door de muur naar binnen drong, terwijl de vloer van het gebouw in tegengestelde richting door de muur liep. Je lijkt de tegenstelling tussen binnen en buiten te willen opheffen. Waarom ben je daar zo mee bezig?*

V.A.: De binnenruimte was in dit geval geen privéruimte. *Walkways* werd binnen en buiten een congrescentrum gemaakt. Maar ik ben van het gegeven uitgegaan dat je een soort gesloten systeem krijgt wanneer ruimtes één geheel vormen, wanneer wat dan ook één geheel vormt. Daarom hebben we zo sterk de neiging om in elk project dat we doen openbaar en privé, binnen en buiten te vermengen. In onze voorstellen voor een skateboardpark voor San Juan in Puerto Rico hebben we bij-



Foto Vito Acconci

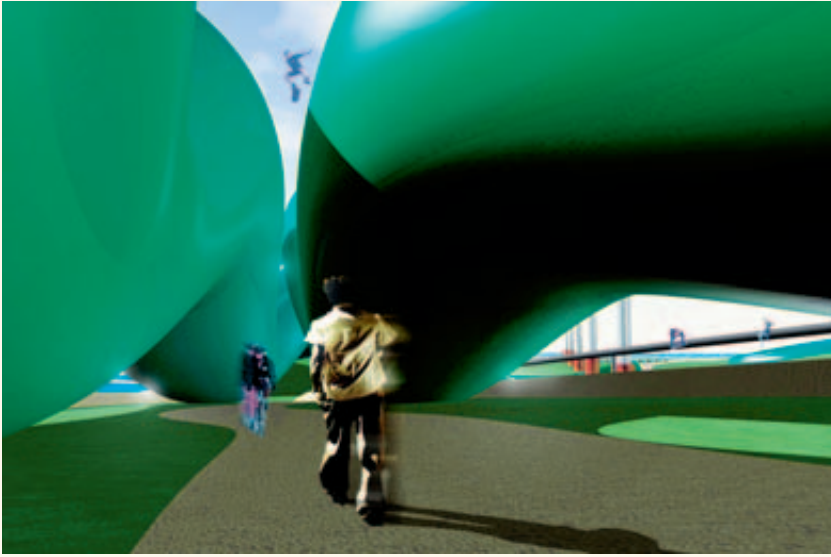
Walkways Through the Wall, 1998

voorbeeld geprobeerd plekken te creëren waar skateboarders en voetgangers naast elkaar bewegen. We bieden veel verschillende mogelijkheden. We willen skaters binnenhalen, maar we willen de skaters niet onderbrengen in een skatepark dat geïsoleerd ligt van de rest van het park. Voor mij is dat de enige manier om de ander te introduceren. Precies door dat andere te introduceren, kan een gesloten systeem weer tot leven komen. Ik ben ervan overtuigd dat gesloten systemen ten dode opgeschreven zijn.

K.B./D.P.: *Gewoonlijk is de ruimte rond gebouwen als het congrescentrum in Milwaukee niemandsland. Ging Walkways ook over het doorbreken van de grens tussen het niemandsland buiten en de gereguleerde ruimte binnen het gebouw?*

V.A.: Het was eigenlijk geen niemandsland. Het was een straat in een stad. Het fantastische van straten in steden is dat er – vaker dan in binnenruimtes – kruispunten zijn. Zodra er een kruising is, is er een keuze. Dan kun je een van de vier richtingen inslaan.

K.B./D.P.: *Het Milwaukee-project is ook een voorbeeld van het steeds terugkerende thema van de onderlinge verwisseling tussen vloer en zoldering. In dit project vouwen het plaveisel van de straat en de vloer van het gebouw zich aan de andere kant van het gebouw samen om banken met een dak erboven te vormen – in die zin wordt de grond de zoldering. Waarom wil je dat de grond een zoldering wordt?*



A Skatepark that Glides the Land & Drops into the Sea, 2004

V.A.: Als een vloer een zoldering kan worden en andersom, dan gaat het dus niet om een doos of een container. Ik hoop dat er, als het één het ander kan worden, een meer fluïde ruimte ontstaat die meer mensen de kans geeft te doen wat ze willen in plaats van zich gevangen te voelen in een ruimte waarin je weet wat boven en beneden is. Wanneer je voor jezelf opnieuw kunt bepalen wat boven en wat beneden is, kun je wellicht uit die gesloten ruimte ontsnappen.

K.B./D.P.: *Een ander opvallend aspect van het Milwaukee-project is dat je – letterlijk – werkt op de grens. Het bespelen van de begrenzing van bestaande constructies duikt steeds weer op in je werk.*

V.A.: Zeker. De eerste opdrachten die we kregen voor werk in de openbare ruimte waren niet zozeer architectonische projecten als wel zogenaamde projecten voor kunst in de openbare ruimte. Ik dacht dat dat misschien een voordeel had. Ik dacht om te beginnen dat het een voordeel zou zijn dat je niet over het budget van architecten beschikt. Ons budget was veel lager. Projecten voor kunst in de openbare ruimte bestaan bij de gratie van de 1%-regel voor kunst bij openbare bouwprojecten. Je opereert eigenlijk in de marge. De mensen besteden vermoedelijk niet zoveel aandacht aan jou als aan het belangrijkste deel van de ruimte, het architectonische deel. Dus kun je misschien iets binnensmokkelen vanaf de zijlijn. Dat geloofde ik graag in het begin – later begon ik te denken dat die 1%-regel voor kunst in feite niets anders betekent dan dat de kunst 1% van de architectuur waard is...

K.B./D.P.: *Als je werk zich in de marge bevindt, dan betekent dit dat je ervan uitgaat dat het publiek aandacht heeft voor de marge.*

V.A.: Ja, maar mensen lijken, als ze van binnen naar buiten of van buiten naar binnen gaan, altijd dat punt tegen te komen waar ze in elk geval die grens overschrijden. Of is die grens een restant? Je kunt op verschillende manieren denken over grenzen.

K.B./D.P.: *Vaak wordt Acconci Studio gevraagd iets te doen met een restruimte. Niet met het belangrijkste of centrale deel van de openbare ruimte.*

V.A.: Meestal wordt ons gevraagd iets te doen met een ruimte waarvoor niemand ooit een plan heeft gemaakt.

K.B./D.P.: *Vind je dat geen probleem? Wat is je strategie wanneer je wordt benaderd met een verzoek iets te doen met zo 'n restruimte?*

V.A.: Ik geloof niet dat iemand dat vraagt. Het blijkt gewoon dat er een ruimte overblijft. Wij, en misschien anderen, worden gevraagd iets te doen met die ruimte omdat niemand er een plan voor heeft.

K.B./D.P.: *We zullen de vraag anders stellen: wanneer je aanvoelt dat je een ruimte toegewezen krijgt omdat het een restruimte is, hoe reageer je dan?*

V.A.: Soms vragen we ons af: kunnen we van deze restruimte een plein maken? Maar ik weet niet of de drijfveer moet zijn om van een overgebleven ruimte een minder overgebleven, een meer centrale ruimte te maken. Door iets te omschrijven als overgebleven ruimte, is het als ruimte misschien te zeer bepaald. Volgens mij moeten mensen hun eigen rest- of onderruimtes vinden. Maar kunnen jullie aangeven of jullie specifieke projecten voor ogen hebben die we voor restruimtes hebben gemaakt? Kunnen jullie een voorbeeld geven?

K.B./D.P.: *Bijvoorbeeld het niet gerealiseerde project Circles in the Square (1998), dat de Studio gemaakt heeft voor de Marienhof in München. Het was een project voor een plein dat tegelijkertijd een restruimte was. De Marienhof is een toevallig plein, met slechts een paar gebouwen aan de rand. De opdracht was een structuur te ontwerpen voor activiteiten op het plein en mensen redenen te geven om daar te zijn. Als je die omschrijving hoort, begin je je af te vragen waarom iemand op zo 'n dode plek iets zou willen doen.*

V.A.: ...helemaal niets doen? Menen jullie dat? Als ik die houding zou aannemen, dan weet ik het niet meer.

K.B./D.P.: *Bovendien is dat plein in München een herinnering aan de oorlog – die wijk is gebombardeerd – en is het misschien belangrijker het als een soort*

gedenkteken te handhaven in plaats van te proberen een dode plek nieuw leven in te blazen. Waarom liet je ze niet zoals ze was?

V.A.: Misschien ben ik het soort naïeve optimisme toegegaan dat impliceert dat elke plek een nieuw leven kan krijgen als je de richtingen verandert. Als een plek als het ware ongebroken is, vraag ik me af of we die kunnen breken. Misschien is het omdat veel van onze projecten beginnen bij taal. Mijn manier van denken verloopt in feite via woorden. Ik ben daar niet trots op. Volgens mij zijn er ook andere manieren. Ik denk nu waarschijnlijk ruimtelijk, maar ik doe dat door middel van woorden. Woorden zijn vermoedelijk een tweede natuur voor me. Bij het project voor de Marienhof is het ook zo gegaan. We zagen een zogenaamd vierkant plein en vroegen ons af of we cirkels in het vierkant konden maken. Als we eenmaal cirkels in het vierkant hadden, zouden er misschien luchtballonnen, capsules in het vierkant kunnen komen. Omdat er een metro onder liep, moesten een paar van die luchtballonnen functioneel van aard zijn, ze konden fungeren als ingangen voor de metro. We dachten ook aan tuinachtige ruimtes, zwembadruimtes...

K.B./D.P.: *Het project voor de Marienhof is een voorbeeld van wat we een positieve utopie zouden kunnen noemen. Veelal blijkt uit de ontwerpen van de Studio een positieve instelling en in veel gevallen ook een utopische.*

V.A.: In veel van ons werk zit een soort utopische intentie, maar ik geloof niet dat je die ooit moet realiseren. Die utopische intentie kan je wel de wens ingeven iets te doen, maar als je daar werkelijk gehoor aan geeft, zou het resultaat totalitair zijn. In andere projecten is dat verlangen minder sterk dan in dat voor de Marienhof.

K.B./D.P.: *In feite deed je het tegengestelde van het laten van de plek zoals die was. Je stelde in plaats daarvan voor om een complete, autonome eenheid te bouwen die een stad op zich zou zijn.*

V.A.: Ik herinner me een commentaar waarin werd gezegd dat ons voorstel een verkeerde interpretatie van het Europese plein was. In feite hadden we een soort winkelcentrum als model gebruikt. Er waren dan wel geen warenhuizen, maar die waren opgebroken in die kleinere eenheden. Betekent dat dat ik geïnteresseerd ben in winkelcentra? Wellicht kunnen we het winkelcentrum gebruiken als een model voor iets anders. Misschien moeten er niet alleen winkels in zijn.

K.B./D.P.: *Je koos er welbewust voor de Marienhof niet als plein te behandelen.*

V.A.: Ik vond dat een plein niet de plek is om nieuwe mogelijkheden te creëren. Misschien had het plein in de renaissance een functie. Misschien was een plein vroeger een plek waar mensen samenkwamen om elkaar te ontmoeten. In Europa



Underplaza, 2010

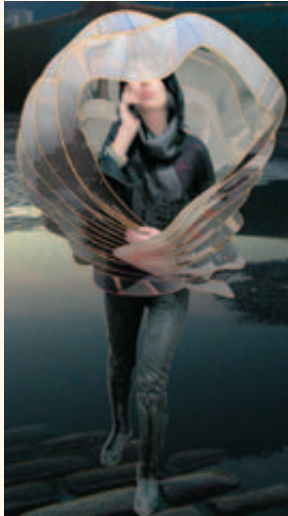
is het plein die functie kwijtgeraakt en in Amerika heeft het die waarschijnlijk nooit gehad. Volgens mij functioneert een plein tegenwoordig als een plek waar een groot aantal mensen kan worden samengebracht en een bewakingsysteem kan worden ingezet zodat de stad weet waar haar burgers zijn en wat er gebeurt. Het probleem van het openbare plein is misschien dat het te groot is. Om publieke activiteit te genereren heb je een leider nodig, en dat betekent weer dat er geen mogelijkheid bestaat voor mensen om zichzelf te organiseren. Ik vind steeds meer dat de openbare ruimte niet het formaat van een plein moet hebben. Volgens mij gaat de nieuwe openbare ruimte meer over de straten van de stad en misschien zelfs over de stegen van de stad. Natuurlijk heeft een nieuwe openbare ruimte veel te maken met mobiele telefoons, met alle soorten apparaten voor communicatie.

K.B./D.P.: *Wat bedoel je daarmee?*

V.A.: Als er een nieuwe openbare ruimte kan bestaan, dan is die volgens mij in clusters ingedeeld. In de ene cluster bevinden zich misschien 3 tot 5 mensen, in de volgende 5 tot 7 mensen, in de derde 9 tot 12. De mogelijkheid bestaat dat geen enkel individu toestemming nodig heeft om te praten. Misschien beginnen ze samen te praten. Die clusters veranderen waarschijnlijk voortdurend. Er kan een soort zelforganisatie en publieke actie plaatsvinden, maar alleen als die uitgaat van kleine groepen.

K.B./D.P.: *Wil je zeggen dat Acconci Studio dat probeert te ontwerpen?*

V.A.: De Marienhof is een vroeg voorbeeld van ons denken in clusters. We willen, bij voorkeur op één plek, verschillende mogelijkheden bijeenbrengen voor wat kleine groepen mensen kunnen doen. De laatste tijd proberen we dat uit te breiden.



Umbruffla, 2005

We hebben zo'n nieuw model voor de Plaza Italia van Santiago in Chili voorgesteld. Vier architecten – Bernard Tschumi, Diller, Scofidio & Renfro, Lot-ek en Acconci Studio – hebben de opdracht gekregen om zich te buigen over de vraag of met dat karakteristieke plein in Santiago iets gedaan kon worden. In ons voorstel focussen we in de eerste plaats op de ruimte onder de grond, niet boven de grond. Als je naar beneden gaat, ga je van de ene capsule-achtige ruimte naar de andere. Met capsule bedoel ik een besloten ruimte waarin door een omheining een aantal mensen 'hier' en anderen 'daar' zijn.

K.B./D.P.: *Maar is het werkelijk mogelijk dat soort vrijheid te 'ontwerpen'? Tenslotte ben je toch iets aan het bouwen, wat onvermijdelijk betekent dat je mensen in een bepaalde richting stuurt.*

V.A.: Ja, ik denk niet dat het voldoende is mensen meerdere keuzemogelijkheden te bieden, want dat zou veel weghebben van de vrijheid van de supermarkt. Je laat hen kiezen, maar je hebt de keuzemogelijkheden van tevoren bepaald. Wanneer je dingen ontwerpt, ontwerp je wat mensen doen. Het is niet eenvoudig om de verborgen vooronderstellingen die in architectuur bestaan te ondermijnen. Eigenlijk is alle architectuur in wezen problematisch.

K.B./D.P.: *Hoe bedoel je?*

V.A.: Het probleem met architectuur is dit: architectuur mag worden gebouwd omdat ze aan de kant staat van de autoriteiten die toestemming geven voor het bouwen. En ik weet niet of je ooit op een slinkse manier architectuur kunt maken

die de machtscultuur ter discussie stelt of zelfs ondergraaft, omdat alleen de machthebbers het gezag en het geld hebben om architectuur te bouwen.

K.B./D.P.: *Is dat een probleem dat specifiek is voor architectuur? Zouden we dat bijvoorbeeld niet ook over kleren kunnen zeggen? Het ontwerpen van kleding en het vormgeven van de openbare ruimte zijn tegenwoordig beide een sociale handeling geworden die ook met sociale controle gepaard gaat. Architectuur en kleding vallen wellicht onder dezelfde noemer – ze worden bepaald door de heersende klasse.*

V.A.: Maar kleding is door de drager heel gemakkelijk te ondermijnen. Japanse schoolmeisjes moeten sokken dragen. Maar ze kunnen ze uittrekken, ze om hun hals hangen of op hun hoofd zetten. Mensen kunnen een manier verzinnen om te ondermijnen wat ze willen ondermijnen als ze dat wensen. Tegelijkertijd kunnen ze hun eigen klasse van ondermijners vormen, en als dat een heel classificatiesysteem wordt, levert dat op zich weer een winkelcentrum op...

K.B./D.P.: *Kan architectuur ondermijnd worden? Is dat mogelijk?*

V.A.: Het is niet zo eenvoudig om architectuur te ondermijnen. Je kunt je eigen gordijnen voor het raam hangen... Maar voor de individuele gebruiker van een gebouw is het moeilijk de architectuur van dat gebouw te ondermijnen.

K.B./D.P.: *Dus de vraag blijft: hoe ga je om met het feit dat de geste om iets te construeren altijd min of meer 'autoritair' is? Hoe probeer je meer te doen dan het construeren van verschillende mogelijkheden?*

V.A.: Volgens mij kom je dan bij de ultieme architectuur uit... Stel je voor dat je een kamer binnenkomt en er is helemaal niets. Je bent moe, je leunt tegen de muur. Nu je tegen de muur leunt, begint die te wijken en je krijgt iets dat op een zitplaats lijkt. Maar dan ben je niet meer moe, dus je staat op. Iemand anders die binnenkomt, heeft misschien andere wensen... Waarschijnlijk zal het niet een uitsluitend fysieke ruimte zijn, eerder een mengsel van fysieke en virtuele ruimte.

K.B./D.P.: *Werkt de Studio daar op dit moment aan? Kan je een voorbeeld geven van een project dat in de buurt van dat idee komt?*

V.A.: We zijn nu bezig met een project in Indianapolis: *Swarm Street*. De locatie is een passage, een tunnel naar een gebouw. De tunnel zelf moet een volume van kleuren worden die er op verschillende uren van de dag anders uitzien. Als je door de tunnel loopt of fietst is er rondom je een soort rastersysteem dat duizenden LED-lampen bevat. Er zijn lichten in het plaveisel, dus als je er lopend of fietsend doorheen gaat, activeer je sensoren die ervoor zorgen dat de lichten rondom je aangaan. Boven en onder je volgen die lichten je. Wanneer iemand anders je



Swam Street, 2007

nadert of passeert, zal die ook lichten activeren. Dus beiden zijn als het ware omgeven door een zwerm vuurvliegjes, die zich dan gaan vermengen. Misschien is het een bescheiden manier om een ruimte te maken die voortdurend verandert – al hoop ik dat die zich zal uitbreiden. Misschien kun je bepalen hoe de ruimte verandert, omdat je altijd een andere richting in kunt slaan.

K.B./D.P.: *Wat je eerder hebt beschreven – je komt binnen, je leunt tegen de muur, de muur wijkt – is eigenlijk een ruimte die oneindig plooibaar is en reageert op de behoeften van de mensen. De ruimte in Indianapolis reageert op wat mensen doen, maar niet op hun behoeften.*

V.A.: Ja, want we weten niet hoe we dat moeten doen. Ik zou liever de ontwerpen aanpassen aan de behoeften, maar ik weet niet hoe ik dat moet doen zonder vragenformulieren uit te delen. Ik denk ook niet dat de oplossing in zo'n bevraging te vinden is, want de meeste mensen zouden niet eens weten wat ze moeten vragen. Maar ze hebben wel behoeften.

K.B./D.P.: *Het lijkt nogal ironisch dat je de werken – zoals Instant House (1980) – die moesten worden aangeraakt door bezoekers en dus opriepen tot actie, in de jaren tachtig maakte...*

V.A.: ...dat doe ik nog steeds het liefst, al denk ik niet dat de Studio veel van dat soort projecten heeft gedaan. Het liefst zouden we willen dat mensen in staat zijn dingen te veranderen...

K.B./D.P.: ... maar je bent de andere kant opgegaan. Je maakte die werken in de vroege jaren tachtig, maar daarna verdwenen ze min of meer. Waarom? Omdat het niet was toegestaan als je werken voor de openbare ruimte maakte?

V.A.: Het is mogelijk dat dat een van de redenen is. Zodra je iets in de openbare ruimte doet dat kan bewegen, kunnen mensen klagen dat het misschien ongelukken veroorzaakt. Iemands hand kan ertussen geklemd raken. We hebben manieren proberen te bedenken om ermee om te gaan. In 1982 heb ik een werk met de titel *Room Dividers* gemaakt, waarin muren een besloten ruimte vormden in het midden van de ruimte. Als je de muren uit elkaar trok, kon je in die besloten ruimte binnendringen, maar zouden de muren tegelijk weer een andere besloten ruimte vormen. Ze keerden dus niet terug in hun oorspronkelijke stand. Ze vormden voortdurend andere besloten ruimtes. Dat interesseerde me werkelijk. Ik zou nu graag werken willen maken die een individu in staat stellen zijn eigen ruimte te maken. Maar ik weet niet hoe ik dat voor elkaar moet krijgen. Ik denk dat totnogtoe niemand weet hoe hij dat moet doen.

Acconci Studio, New York, 13 november 2010

p. 154

Vito Acconci, *Following Piece*
Actie; 23 dagen
Diverse locaties, New York, NY 1969
© SABAM Belgium 2011

p. 157

Vito Acconci, *Untitled Piece for Pier 17*
Performance; 29 nachten
New York, NY 1971
© SABAM Belgium 2011

p. 159

Vito Acconci, *Instant House*
Architecturale installatie (vlaggen, hout,
ketting, springveren, kabel en katrollen);
8' x 21' x 21'
Biënnale Venetië, 1980
© SABAM Belgium 2011

p. 160

Vito Acconci, *Bad Dream House*
Architectuur / publieke ruimte (hout,
metselwerk, dakspanen, plexiglas, scherm),
gerealiseerd; 18' x 24' x 25'
Massachusetts Institute of Technology,
Cambridge MA 1984
© SABAM Belgium 2011

p. 163

Acconci Studio (V.A., David Leven, Celia
Imrey, Luis Vera, Jenny Schrider, Saija
Singer), *Walkways Through the Wall*
Architectuur / publieke ruimte (gekleurd
beton, grijze standaard beton, staal,
vloer met lichttegels), gerealiseerd;
14 ½' x 68' x 204
Midwest Convention Center, Milwaukee,
WI 1998
© SABAM Belgium 2011

p. 164

Acconci Studio (V.A., Dario Núñez,
Sehzat Oner, Jeremy Linzee, Peter Dorsey),
*A Skatepark That Glides the Land &
Drops Into the Sea*
Architectuur / publieke ruimte (beton, licht),
niet gerealiseerd; 2787 m²
3rd Millennium Park, San Juan, Puerto Rico
2004
© SABAM Belgium 2011

p. 167

Acconci Studio (V.A., Francis Bitonti,
Bradley Rothenberg, Pablo Kohan),
Underplaza
Architectuur / publieke ruimte
(materialen niet gespecificeerd),
in voorbereiding; 8' x 200' x 300'
Plaza Italia, Santiago, Chili 2010
© SABAM Belgium 2011

p. 168

Acconci Studio (V.A., Francis Bitonti, Loke
Chan, Pablo Kohan, Dario Núñez, Eduardo
Marques, Garrett Ricciardi), *Umbruffla*
Kleding (spiegelende stof, kabel,
plisseerwerk), in voorbereiding;
4' x 18' x 12'
2005 – heden
© SABAM Belgium 2011

p. 170

Acconci Studio (V.A., Nathan De Graaf,
Bradley Rothenberg, Jono Podborssek, Dario
Núñez, Eduardo Marques, Ezio Blasetti),
Swarm Street
Architectuur / publieke ruimte
(bewegingssensoren, L.E.D., fluorescerend
licht, microprocessors, staal, staalkabel,
betontegels), in opbouw; 500' x 20' x 20'
Virginia Avenue Garage, Indianapolis, IN
2007– heden
© SABAM Belgium 2011

De kunstenaars

Vito Acconci

°1940 in New York

Leeft en werkt in New York

Vito Hannibal Acconci is een van de meest veelzijdige en invloedrijke figuren in de geschiedenis van de hedendaagse kunst. Na een beginperiode als schrijver en dichter maakt hij in de late jaren 1960 de overstap naar conceptkunst, body art en performance. Zowel door hun radicale en provocerende inslag als door de theoretische kwesties die ermee aan de orde werden gesteld, hebben Acconci's werken uit de jaren 1960 en '70 een haast legendarische status verworven. In 1974 stopt Acconci met live performances. Voortaan blijft hij als persoon buiten beeld. Hij maakt installaties, waarbij de relatie met en de bijdrage van de toeschouwer een almaar belangrijker plaats innemen. De werken krijgen ook steeds vaker een architecturale vorm, terwijl Acconci stelselmatig de openbare ruimte buiten het museum of de galerie (straten, parken...) opzoekt. In 1988 volgt de oprichting van Acconci Studio, een bureau voor architectuur en design, gelegen in Brooklyn, NY, waar Acconci samenwerkt met andere ontwerpers. De Studio neemt deel aan internationale wedstrijden en realiseert tal van projecten in de openbare ruimte, zowel in de VS als daarbuiten.

Agentschap

Agentschap is de naam van een in Brussel gevestigd agentschap, opgericht door Kobe Matthys in Frankfurt in 1992. Agentschap stelt een groeiende *lijst van dingen* samen, die de classificaties 'natuur' en 'cultuur' op losse schroeven zetten. Agentschap roept dingen

van die lijst op om te getuigen via wisselende *assemblies* ('vergaderingen') in het kader van tentoonstellingen, performances, publicaties, etc. Recent waren solotentoonstellingen te zien in onder meer Objectif Exhibitions, Antwerpen (2011); Showroom, London (2011); The Front Room, Contemporary Art Museum, St. Louis (2010); White Light, Düsseldorf (2007). Recente groepstentoonstellingen waaraan Agentschap een bijdrage leverde, waren onder meer: *Speech Matters*, Biennale di Venezia, Venetië (2011); *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs. Erudition concrète 3*, Le Plateau, Paris (2010); *Animism*, Kunsthalle, Bern (2010); *Art of History*, The David Roberts Foundation, London (2010); *Animism*, Extra City/M HKA, Antwerpen (2009).

Patrick Corillon

°1959 in Knokke

Leeft en werkt in Parijs en Luik

In het oeuvre van beeldend kunstenaar Patrick Corillon spelen taal en vertelling, en hiermee samenhangend, de relatie tussen fictie en werkelijkheid een voorname rol. Zo houdt Corillon zich sinds 1990 bezig met de biografie van de fictieve dichter en componist Oskar Serti, wiens doen en laten op verschillende manieren wordt verteld en geregistreerd. Als bijdrage aan Documenta 9 (Kassel, 1992) plaatste Corillon bijvoorbeeld op diverse locaties in de stad tekstzuilen, waarop wondere voorvallen uit Oskars leven te lezen stonden. Corillons werk was te zien in diverse musea en tentoonstellingen in binnen- en buitenland (o.m. biënnales van Sydney in 2002 en van Brussel in 2008). Hij realiseerde ook talrijke projecten in publieke opdracht, soms in samenwerking met architect Charles Vandenhove (woningbouw Hoogfrankrijk, Maastricht; Théâtre des Abesses, Parijs). Sinds 2007 is Corillon eveneens actief in de podiumkunsten,

als regisseur en scenograaf van muziekvoorstellingen en performances, die meestal vergezeld gaan van een boek. Hij werkt momenteel aan een muziektheaterproductie naar *Les Aveugles* van Maurice Maeterlinck.

Franky D.C

°1957 in Izegem

Leeft en werkt in Brussel

Franky D.C laat zich in het begin van de jaren 1980 ontdekken als een schilder met een eigenzinnige beeldtaal. Hij wordt in 1985 laureaat van de Jonge Belgische Schilderkunst. In zijn onderzoek naar wat kijken is, wat beeld is, begint hij halverwege de jaren 1980 met het overschilderen van vlaggen, röntgenfoto's ('radioconen') en vervolgens oude schilderijen. Telkens gaat hij in dialoog met de vormen, kleuren en betekenissen van het bestaande beeld. Na 1990 betreft hij gevonden objecten bij zijn overschilderde beelden en maakt hij ensembles waarin hij ook foto's van zijn zwerftochten verwerkt. Hij focust steeds vaker op de kleur oranje, die voor hem als een katalysator werkt. In het proces dat tot de creatie van nieuwe werken leidt, past hij sindsdien een eigen strategie toe. Na observatie voegt hij waar nodig oranje toe, dient hij zichzelf en de toeschouwer het zogeheten 'auto-logic color vaccin' toe. Dit geldt als een soort antidotum tegen de overdosis aan beelden in onze maatschappij. In 2006 bracht het SMAK te Gent een overzichtstentoonstelling met de titel 'Eye Contact (Backdoor Strategies)'.

Marc De Blicck

°1958 in Sint-Niklaas

Leeft en werkt in Gent

Fotograaf Marc De Blicck interesseert zich voor de specifieke condities van het medium

fotografie: de wijze waarop het fotografische beeld zich verhoudt tot de werkelijkheid, de positie van de beeldauteur, hoe zijn blik wordt gestuurd en hoe de fotografische techniek en praktijk de beeldvorming bepalen. Vandaar het experimenteren met heel uiteenlopende procédés en presentatievormen ('re-photography', projecties, ink jet enz.) én de belangstelling voor beeldarchieven en historische fotografie. Zo werkte De Blicck geregeld samen met semioticus en fotografiehistoricus Dirk Lauwaert, onder meer rond het erfgoed-fotoarchief 'Collection allemande' en, recenter, rond het oeuvre van de Gentse fotograaf Edmond Sacré (1851-1921). De Bliccks werk was te zien in diverse (groeps)tentoonstellingen in binnen- en buitenland (zie onder meer de door Dirk Braeckman samengestelde tentoonstelling 'Best General View' in Kunsthaus Essen, 2009). Hij realiseerde ook diverse publicaties, onder meer in samenwerking met architect en auteur Wim Cuyvers. Marc De Blicck is als docent verbonden aan Sint-Lucas Beeldende Kunst in Gent.

Anna Faroqhi

°1968 in Berlijn

Leeft en werkt in Berlijn

Anna Faroqhi studeerde muziek, wis- en natuurkunde en ten slotte film aan de Hochschule für Film und Fernsehen in München. In haar film- en video-essays focust ze vaak op heel intieme aspecten van het dagelijks leven en de manier waarop deze zich verhouden tot de geschiedenis en de wereld rondom. Zo presenteerde ze in 2003 het filmmessy *Waiting*, opgenomen in tel Aviv in het voorjaar van 2003, tijdens de aanloop naar de oorlog tegen Irak. Met *A Common Life* (2007), een autobiografische videofilm in tekeningen en tekstpancartes, begon Faroqhi haar tekeningen in haar cinematografisch werk te betrekken. Faroqhi's bijdrage aan de

Europese biënnale voor hedendaagse kunst Manifesta 7 in Bolzano, getiteld *Variations on the Everyday I-III*, bestond in een reeks tekeningen en video-opnamen. Het werk vormt de neerslag van wandelingen door de wijk Neukölln, waar de kunstenaar woont, en thematiseert de manier waarop historische 'littekens' in het stedelijk weefsel bedolven raken onder de 'lagen' die het dagelijks leven erover heen legt. Recent publiceerde Faroqhi *Weltreiche erblühten und fielen*, een stripverhaal over de geschiedenis van diezelfde Berlijnse wijk Neukölln. Anna Faroqhi is de dochter van de internationaal vermaarde regisseur Harun Farocki.

Loek Grootjans

°1955 in Arnemuïden (NL)

Leeft en werkt in Breda (NL)

Loek Grootjans' artistieke productie kreeg ruime aandacht toen hij in 1988 een extreem experiment uitvoerde, waarbij hij zich gedurende een maand liet opsluiten in een donkere ruimte. De overgang van extreme duisternis naar volle lichtervaring inspireerde hem tot een reeks monochrome schilderijen. Naast schilderijen realiseert Grootjans ook installaties en werken in de publieke ruimte. Sinds 1998 plaatst hij zijn projecten binnen een eigen kader, dat hij 'Foundation for the benefit of aspiration and the understanding of context' doopte. Elk gerealiseerd project brengt hij binnen de stichting onder in een specifiek 'departement'. Zo realiseerde hij in 2001 in het kader van een tentoonstellingsproject voor het SMAK in Gent het werk *Good Care Department*, waarvoor hij zich liet inspireren door een slogan van Silvio Berlusconi: 'He who takes good care of himself, takes good care of those who choose him'. Het werk illustreert de rusteloze drang van de kunstenaar om het leven in kaart te brengen.

Ellen Harvey

°1967 in Farnborough, Kent (UK)

Leeft en werkt in New York

Het werk van Ellen Harvey geniet sinds meer dan een decennium een groeiende bekendheid, zowel in de VS als wereldwijd. Vaak hanteert ze een traditionele beeldtaal en representatie op een verrassende manier, om de sociale en/of fysieke context waarin de werken geplaatst worden, te bevragen. Een mooi voorbeeld hiervan is haar *New York Beautification Project*. Zonder toelating van de stad New York bracht ze van 1999 tot 2001 kleine, ovale, romantische olieverfschilderijtjes aan op plaatsen waar graffiti overheersend zijn. Harvey bedient zich van een veelheid aan media (schilderkunst, video, installaties en performance), variërend van zeer kleinschalige en intieme ingrepen tot grote installaties, en maakt vaak de publieke ruimte tot haar werkterrein. In 2009 creëerde ze op uitnodiging van het SMAK in Gent het werk *Observations Concerning the Picturesque*, een gids voor het Citadelpark te Gent. Hiermee focuste ze op de clichés met betrekking tot de traditionele kunstproductie en meer in het bijzonder het pittoreske landschap. In 2008 nam ze deel aan de Whitney Biennial met de installatie *Museum of Failure* en een site-specific video- en performancewerk getiteld *100 visitors for the Biennial Immortalized*.

Dennis Tyfus

°1979 in Antwerpen

Leeft en werkt in Antwerpen

Dennis Tyfus is een veelzijdig kunstenaar die als tekenaar, schilder, fotograaf, filmmaker, maar ook als muzikant, performer, producer, radiomaker en concertorganisator actief is. Samen met artistieke geestesgenoten creëert hij ook publicaties, boeken en tijdschriften. Zijn oeuvre catalogiseert hij zelf via zijn web-

site onder het overkoepelende label 'Ultra Eczema'. Zijn acties en projecten spelen telkens op een of andere manier met extremen die mekaar ontmoeten of met elkaar botsen. Zijn oeuvre, dat zijn oorsprong vindt in de skatecultuur van de jaren 1980 en '90, herinnert vaak aan het dadaïsme en surrealisme. In zijn eigen universum speelt Tyfus op een chaotische manier met zeer uiteenlopende beeldvormen en technieken en creëert hij beeldgehlen die zowel kunst met de grote K als met de kleine k becommentariëren. In 2005 richtte hij samen met enkele gelijkgestemden het magazine *Rotkop* op. Verschillende 'straatactiviteiten' leidden ook naar de tentoonstellingsruimte (Rotkop expositie in kunstencentrum België, Hasselt in 2003 en in 2004 te Stuttgart). Recent was een solotentoonstelling van Denis Tyfus te zien onder de titel 'Relax most of your muscles' (B-Part, Waregem, 2011).

Vadim Vosters

°1979 in Colmar (F)

Leeft en werkt in Brussel

Vadim Vosters studeerde aan de kunstacademies van Gent en Helsinki en behaalde een master in Mixed Media. In het oeuvre van deze kunstenaar staat de fascinatie voor de onvatbaarheid van licht centraal. Aan de hand van verschillende media experimenteert hij met hoe licht en bijgevolg ook duisternis onze waarneming beïnvloeden en kleuren. Hij houdt ervan om de parameter licht maximaal uit te spelen en zelf de manipulatie van de werkelijkheid in handen te nemen. Hij begon dit traject in eerste instantie door zijn schilderijen zelf zeer specifiek te belichten. Gaandeweg ontwikkelde hij, vanuit de schilderkunst en via de fotografie, een heel eigen beeldtaal, waarbij een bijzondere totaalervaring de toeschouwer tot een specifieke zintuiglijke waarneming dwingt. De fascinatie

voor het contrast tussen licht en donker, materie en het immateriële verweeft hij met kunsthistorische referenties tot nieuwe gehelelen, waarbij ook het gebruik van nieuwe technologie niet geschuwd wordt. Vosters stelt tentoon in binnen- en buitenland, met groepstentoonstellingen als 'Fantastic Illusions' (Kortrijk-Shanghai) en 'Performa' (New York). In 2009 nam hij deel aan het International Photo Festival te Knokke en in 2011 aan de tweede Freestate tentoonstelling 'Splendid Isolation' in Oostende. Voor publieke opdrachten werkte Vadim Vosters reeds meermaals samen met architect Pieter Walraet.

De auteurs

Koen Brams / Dirk Pültau

Koen Brams (°Turnhout, 1964) was van 2000 tot 2011 directeur van de Jan van Eyck Academie in Maastricht en van 1991 tot 2000 hoofdredacteur van het kunsttijdschrift *De Witte Raaf*. Hij is de samensteller van de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* (Nijgh & Van Ditmar, 2000), waarvan inmiddels een Duitse en een Engelse vertaling is verschenen. Daarnaast is hij auteur van talrijke essays en kunstenaarsinterviews over de beeldende kunst in België na 1970. Momenteel leidt hij samen met Dirk Pültau een onderzoeksproject rond het oeuvre van Jef Cornelis, tussen 1963 en 1998 actief als regisseur en scenarist bij de Vlaamse openbare omroep. In dit kader publiceerde hij, samen met Dirk Pültau, *The clandestine in the work of Jef Cornelis* (2010), een uitgave van de Jan van Eyck Academie, De Witte Raaf, Argos en Marcelum Bostareos.

Dirk Pültau (°Antwerpen, 1964) is kunsthistoricus en sinds 2004 hoofdredacteur van het kunsttijdschrift *De Witte Raaf*. Tussen 1987 en 1999 werkte hij als recensent beeldende kunst voor *De Gentenaar* en *NRC Handelsblad*. Sinds 1994 leverde hij talrijke bijdragen aan *De Witte Raaf* over beeldende kunst, de collecties van musea in Vlaanderen en Brussel (samen met Koen Brams), het kunstonderwijs en de universitaire opleiding kunstgeschiedenis. Hij schreef onder meer essays over On Kawara, Günther Förg, Arnold Schönberg, Paul Klee en over de raakvlakken tussen muziek en beeldende kunst in de historische avant-garde. Samen met Koen Brams werkt hij aan een alternatieve geschiedenis van de kunst in België sinds de jaren 1970.

Eric Corijn is cultuurfilosoof en sociaal wetenschapper, Professor Sociale en Culturele Geografie aan de Vrije Universiteit Brussel, Directeur van het stadsonderzoekscentrum COSMOPOLIS, City, Culture & Society. Hij is ook lid van de Jury Stadsvernieuwingsprojecten in Vlaanderen en vicevoorzitter van de Gewestelijke Ontwikkelingscommissie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Daarnaast is hij actief in de civiele maatschappij als voorzitter van de denktank Aula Magna, initiatiefnemer van de Staten Generaal van Brussel en de Brussels Citizen University.

Kenny Cupers (°Hasselt, 1978) is als 2010-2011 Reyner Banham Fellow verbonden aan de School of Architecture and Planning, University at Buffalo. Hij is architect en als onderzoeker gespecialiseerd in de studie van de 20^{ste} eeuwse gebouwde omgeving. Momenteel legt hij de laatste hand aan een boek over de gebruiker als historische categorie in het raakvlak tussen architectuur en sociale wetenschappen in het naoorlogse Frankrijk. Hij publiceerde bijdragen over zijn interdisciplinair onderzoek in academische

tijdschriften als *Positions, Planning Perspectives, Cultural Geographies* en *International Journal of Urban and Regional Research*. Recent was hij medesamensteller van een nummer van het tijdschrift *Footprint* getiteld *Agency in Architecture* (2009), en hij is de auteur van *Spaces of Uncertainty* (2002), een verkenning van de efemere aspecten van de stedelijke ruimte aan de hand van de Berlijnse case. Kenny Cupers behaalde zijn Ph.D. aan Harvard University en masters aan Goldsmiths College (London) en de Katholieke Universiteit Leuven.

Going Public

On public domain,
planning and leftover
space

ENGLISH TRANSLATIONS

Introduction

The *Cahiers* series on art and public space was launched by the Vlaams Bouwmeester's art team during Marcel Smets's term as Vlaamse Bouwmeester (2005–10). It is intended as a forum in which to critically examine certain themes and issues with which the team has to deal from day to day. While the art team's principal task is to support and advise public-sector bodies on the initiation and completion of art commissions, it is also eager to raise those bodies' awareness of the broader question of commissioned art and of art in the public and semi-public space, and in this way to contribute to the social debate.

The initiation of each new *Cahier* occurs in consultation with the Vlaams Bouwmeester: the themes are selected partially in accordance with the overall priorities and ambitions of the Vlaams Bouwmeester Team. The *cahier* is then produced in close collaboration with a number of contemporary artists, who are approached directly by the art team's artistic adviser. The core of each *Cahier* is formed by a commission issued by the art team itself. In contrast to the projects that the team oversees on a day-to-day basis, this is not linked to a specific construction project and physical realization is not necessarily pursued. The invitation extended to the artists is first and foremost to reflect freely on a theme or problem and to contribute to a publication. That contribution may be the culmination of their involvement but can also lead to a spatial intervention.

Cahier #1 Roundabouts (2007) raised the question of the sense or otherwise of artistic interventions on traffic roundabouts. *Cahier*

#2 Art in the School (2009) was prompted by a planned catch-up operation in school-building and was devoted to the school as a site for artists to operate. None of the artists' contributions to *Cahier #1* led to an intervention in the public space, although Jimmie Durham's proposal, *Thinking of You*, later fed through into his work via the sculpture of the same name.¹ Ilya and Emilia Kabakov's proposal was not executed, despite being conceived as a response to a specific need (the municipality of Izegem was interested in an artistic intervention on a series of three roundabouts on the N36 main road), and despite substantial attempts to see it realized. The artist's proposals for *Cahier #2*, by contrast, which were systematically formulated with a well-defined location and context in mind, did result in several concrete interventions with the art team's support. The young artists' duo Sarah & Charles, for instance, turned the 'sensory room' at Heemschool 2 in Neder-Over-Heembeek into a unique *Environment* (2010), while Marie-Ange Guillemot completed an interactive art work for the Sint-Ursula primary school in Laken (2011). Benjamin Verdonck's proposal will result in 2012 in a series of workshops with pupils at the Koninklijk Technisch Atheneum 2 in Hasselt and the integration of an art work in the hall of the new building on the site.

This third *Cahier* is devoted to urban open space, specifically spaces that are not, not yet or no longer planned. Although 'leftover space' was initially put forward as the theme (suggested by the then Vlaams Bouwmeester Marcel Smets), it was decided – following a number of exploratory conversations – to broaden the theme somewhat. On the one hand, the question arose as to whether one of the essential characteristics of leftover space in our contemporary cities (pieces of no man's land, decommissioned or abandoned infrastructure, and other pockets of waste-

land) might be, as the author Wim Cuyvers suggested, that because of their lack of economic value, these are the only sites that allow ‘free use’, that are truly of and for everybody, and are hence radically public.² Whether, in other words, these leftover sites might first and foremost tell us something about how urban public space as a whole functions.³ On the other hand, the intention ought not to be to instrumentalize art and to deploy artists to ‘do their thing’ at pre-catalogued leftover spaces and to remediate urban anchor points. Artists aren’t trouble-shooters. One of the invited artists later summed it up tellingly in his contribution to the *Cahier*: ‘The role of artists is definitely not to take over these places and “do something with them”; just to remind us that they exist; the quality of their art relates to the quality of that reminder. Perhaps in fact we should be viewing the artist’s role in the city not in terms of places and things, but in terms of thought and movement. Man moves around the city as much in his head as with his feet.’⁴

The art team ultimately decided to approach eight artists for their conclusions and ideas about the contemporary urban space, about how planning and urbanism – or the lack of those things – intervene in it, and precisely what the ‘publicness’ of the public space entails in this context. A draft memorandum (see box) was presented to eight artists or artists’ initiatives: Agency, Patrick Corillon, Franky D.C, Anna Faroqhi, Loek Grootjans, Ellen Harvey, Dennis Tyfus and Vadim Vosters. In his selection, artistic adviser Rolf Quaghebeur deliberately did not give preference to artists who are occupied with the relevant theme in an obvious way, and whose names appear in every publication making the link between art and public space. To offer as broad and surprising a perspective as possible on the issues dealt with in the *Cahier*, he looked instead to artists who

implicitly explore these themes in their work, but not always in an obvious or unambiguous manner. It was attempted in this way to challenge not only public-sector bodies which might commission art works but also the relevant artists themselves.

Cahier #3 Going Public On public domain, planning and leftover space

In its series of ‘*Cahiers*’ the Vlaams Bouwmeester Team explores aspects of visual art and/in public space from the broadest possible (general social and cultural) viewpoint. The first two *Cahiers* examined themes that were very specifically defined both spatially and socially: *Roundabouts* dealt with aspects of art and infrastructure; *Art in the School* highlighted the possibilities and opportunities that commissioned art in a school context can generate. The third *Cahier*, on ‘going public’, looks at urban space and more particularly the space that is not (yet or further) planned.

In recent years politicians and city planners have become increasingly aware in their dealings with the common domain. Permission for large-scale urban development projects – such as the Brussels North district – that flatten entire districts and areas in order to fill them with modern office buildings and business accommodation should ideally become a rarity. Where they are and were still planned (think, for example, of the expansion of the Antwerp docks), the discussion has been reopened, and where projects are nonetheless continued they are often the result of a deeply deliberated and reasoned choice based on study, participation and consultation.

On the other hand, however, there is a noticeable increase in the number of projects. The implementation of the 'Spatial Structure Plan for Flanders' is gradually reaching cruising speed: market-places and village and city centres are being modernized and updated; and a changing socio-economic reality is creating the need for the conversion of certain sites – be they large-scale projects such as the old coalmines in Winterslag, Turnova in Turnhout and the 'betoncentrale' in Ghent, or smaller ones like the former military hospital in Ostend – in order to prevent urban cancers and safeguard urban space as a congenial living place. Moreover, such urban development projects are quite often the impetus for municipal modernization and a meeting of twenty-first-century needs.

A key concept in the planning of public space nowadays is survey and control. This is (certainly since May 1968) not only a question of safety and public order but also of optimizing the functionality and maximizing the profitability of the space.¹ Every last detail within a project area is planned, nothing escapes the planners' control, and powerful and extremely precise computers are used to fill in every centimetre and assign its function.

This has consequences at various levels. In the first instance it allows very little spatial flexibility within the planned area. The public space becomes increasingly monofunctional. As long as the activities going on in these areas are effectively monofunctional at every moment of the day (think of stations or harbours) there will probably be few problems. But human behaviour and activity is nothing if not changeable, which means that the

public space may lose its functionality completely when unpredictable or unpredictable behaviour occurs. Every form of unsuitable (because unplanned) behaviour is banned and tolerated less and less. This has consequences not only for the physical social space but also for the mental space and the experience of the common domain.

A second consequence is that the planner's view extends no further than the area of the project. Although most authorities and designers seem to be aware of this, it leads to the systematic creation of unplanned space, usually dubbed 'leftover space', for which a function or revised purpose tends to be sought in a later planning phase. Once again the result is either the shifting of every unplanned human activity away from the centre of the planned area or, if such activity is possible within the planned area, the perception of it as negative.

In the last few decades this extreme planning of the public area – which is essentially a modernist idea and thus not new – has increasingly been called into question. A prime example of this on a continental scale is Berlin – since the 1990s one of Europe's biggest building sites. On the one hand the fall of the wall necessitated an urban development scheme that merged east and west into a coherent, meaningful, habitable metropolitan space. On the other this was possible in Berlin precisely because the long years of division had left large parts of the city bereft of definition. Yet many agree that well-considered but not extreme city planning is one of the reasons why Berlin is a flourishing, bustling, creative metropolis today.²

A contributing factor in this success is the deliberate decision not to make functional plans for certain parts, squares, plots, areas of the city but to leave them free instead.⁵ A similar argument was put forward by Robert Palmer when he was director of Brussels 2000. One of the prerequisites for a creative and dazzling city is a range of undetermined spaces, of real public spaces (spaces that are not privatized by anything or anybody).

For the third *Cahier* the art team aims to commission some eight artists to undertake an artistic expedition into the ‘holes’ of public space, starting from their oeuvre. The invited artists are already engaged with the public aspect in their work. We ask them to give an alternative view of reality by means of a contribution to this publication, which could lead to a better insight into the structure, characteristics, limitations and possibilities of the public domain in Flanders. The artists are thus given the opportunity to be involved in the debate about the ‘quality’ of public space and at the same time we offer authorities and designers a critical perspective that may provide inspiration in current and future processes.

Rolf Quaghebeur, February 2010

1. Taking the date of the May 1968 student revolt is, of course, a little arbitrary in this context. I use it here chiefly because in its aftermath the Pompidou Centre was built in Paris and the square in front of it was laid out. On the one hand this answered the need to provide a social, free meeting place, coupled to a multi-purpose square that could be used by the public, for instance for the expression of social and cultural dissatisfaction. On the other, one of the first decisions taken in the laying out of the square was to anchor the cobbles and flagstones so that they could no longer be taken up and used to smash windows, raise barricades and so on: organi-

zation of public space with the needs of the community in mind, certainly, but also with the firm intention of keeping those needs under control.

2. This needs a little qualification. A number of quarters around the Potsdamer Platz, which were planned in the first half of the 1990s, are so completely targeted at trade and commerce that their habitability is precarious. When I speak of habitable, creative and bustling I think in the first place of those parts of the city that have been taken in hand since 1995 (or have not yet been taken in hand), although you should look at a city as a whole...
3. On this topic, see for example: Kenny Cupers, Markus Miesen, *Spaces of Uncertainty*, 2002.

In the first instance, artistic quality was the decisive factor in the choice of artists to be commissioned: all the invited artists are active and respected within the international art scene. It was also the intention to pursue a high degree of diversity: a healthy balance was sought between men and women and between artists of different generations and backgrounds. These artists display a similar diversity in their actions and spheres of interest: from the almost scientific research of Agency to the strongly literary, poetic and narrative nature of Patrick Corillon’s work; from an archiving and cataloguing approach (Franky D.C, Loek Grootjans) to ‘wilder’, underground interventions (Dennis Tyfus); and from fairly intimate works (Anna Faroqhi, Ellen Harvey) to the bigger gesture (Vadim Vosters). It is hardly surprising then, that the artistic careers of the eight invited artists also vary significantly: some of them clearly have their artistic roots in painting (Franky D.C, Ellen Harvey and Vadim Vosters), while others most definitely do not; some, like Patrick Corillon or Dennis Tyfus, can look back over lots of installations or interventions in the public space, while others take a different view of the public domain in their exploration. Looking back, it is perhaps possible to identify one constant thread running through this spectrum of diverging artistic positions: a certain emphasis on the

intangibility and mutability of public life in the city and a certain predilection for ephemeral, temporary, conceptual interventions rather than monumental or architectural ones.

As usual, *Cahier #3* includes a series of other essays alongside the portfolio of original artistic proposals. In addition to a text by the artistic coordinator Katrien Laenen on aspects of the planning and design of public space in Flanders, two existing art projects are described, which artistic adviser Rolf Quaghebeur selected because they dovetail with the theme being explored but have not really been drawn to the attention of a wider audience. ‘The Stone Road’ was the project by the artists’ collective Firefly about the N6 highway between Brussels and Mons. The multidisciplinary design collective Tractor from Ghent, meanwhile, provides a report on its work on repurposing and post-purposing for an ideas contest organized by the Ghent urban development corporation. The *Cahier* also includes an interview with Vito Acconci (New York, 1940) who – initially as an individual artist and later through his Acconci Studio for design – has explored the city as his field of operation. More philosophical essays are provided by the architect and researcher Kenny Cupers and the cultural philosopher and social scientist Eric Corijn. Cupers places the *New Babylon* project of the Dutch artist Constant (1920–2005) within a specific strand of architectural and urban planning history. Corijn, meanwhile, investigates the tension that exists between the private, the ‘parochial’ and the public in a metropolitan context. Lastly, a photographer was once again invited to produce a visual essay for this third *Cahier*. Marc De Blicke turns his attention to the question of how the medium of photography relates to the notion of ‘publicness’.

Art Team – Vlaams Bouwmeester Team

1. See Jimmie Durham’s retrospective ‘Pierres rejetées’ at the Musée d’Art moderne de la Ville de Paris and his contribution to the Tenth Lyon Biennale (both 2009).
2. See Cuyvers’ series of idiosyncratic definitions of public or ‘common’ space in his article ‘Musea voor actuele kunst, van het bordeel via de school naar Ikea’ (*De Witte Raaf* 128, July–August 2007), and the study ‘Besites’ he carried out with Marc De Blicke into meeting places along motorways (2001–02).
3. See also the philosopher Bart Verschaffel in this regard: ‘The dominant social logic governing relationships between people and what lies beyond the private sphere and which determines the social rules in the “public space” is not the logic of society and negotiation, but that of consumption.’ (‘De mythe van de straat. Over het begrip van “publieke ruimte” en de (cultuur)politiek’, in Bart Verschaffel, *Van Hermes en Hestia. Over architectuur*. Ghent, 2010, p. 109)
4. Patrick Corillon, see pp. 31–38

[pp. 13–19]

Planned space: what's it doing to Flanders?

Introduction

The way Flanders looks today is largely the result of historically lopsided growth. Nowhere else in Europe has the available open space experienced such frequently ad hoc intervention, lacking in any global vision. The result is an extremely fragmented spatial narrative, which gradually caused the government to realize that a responsible planning policy is by no means simply an optional extra. Consequently, planning and designing the public space have been a constant item in recent decades on the agenda of Flanders' various branches of government. A variety of public bodies have commissioned planners, urbanists and designers to draw up conceptual and concrete plans and designs, primarily for urban areas. To a large extent, this reflects the approval of the Spatial Structure Plan for Flanders (SSP) in 1997, since when, regional and local authorities have undertaken no longer to engage in ad hoc or static planning, but have committed themselves instead to an overarching legislative framework, to which they have sought, each at its own level, to give structural shape by means of strategic projects.

The approval of the SSP represented the first, cautious move toward combating scattered urbanization. Our society continues, however, to evolve at lightning speed. We are constantly confronted with new technological developments and changing demographic relationships, just as new sociocultural challenges and ecological problems influence our

relationship with open space. The majority of the population lives in cities, which poses immense challenges to the local and regional authorities in Flanders too, in terms of the spatial interaction between the so-called urban area and the countryside. More specifically, the challenges will be located in the years to come in the pursuit of a new balance between over-planned space and space with a degree of freedom. Once again, certain parts of both the public and private space will be designated as 'leftover'. This is bound to impact the dynamic character of the space that remains to us, no matter how policy-makers, designers and users choose to shape the relationship between planned and leftover space.

Some brief history: Spatial Structure Plan for Flanders: region – province – municipality

The first forms of planning at Belgian level date from the reconstruction periods following the First and Second World Wars. Legislative orders were issued to ensure that post-war reconstruction proceeded in an orderly fashion, with municipalities asked to draw up 'General Construction Plans'. The first town planning act appeared in the early 1960s, and the legal framework took further shape in the 1970s with Regional Plans and later Specific Construction Plans. The latter allowed certain departures from the Regional Plans, which specified the designated use or function of every square metre of land. A number of financial and fiscal measures aimed at promoting Flanders' economic growth, combined with the increase in road infrastructure in the 1950s and many years of planning non-policy, had a decisive impact on the fragmentation of open space in Flanders.

From 1975 onwards, realization grew at Flemish policy level that a Structural Plan

could, as a global policy plan, function as a future vision for town and country planning in Flanders. The Spatial Structure Plan for Flanders (SSP) was not established, however, until 1997. Within the SSP, a spatial policy plan was drawn up at three policy levels (Flemish Region, provincial and municipal), together with executive instruments (Spatial Implementation Plans or SIPs). Structure planning became a key concept, described as ‘an ongoing social process allowing dynamic spatial planning’. Decentralization and subsidiarity are important in this regard: powers are always vested at the appropriate level of government. The delineation of the Flemish Strategic Area around Brussels, for instance, occurs at regional level, hydrological basin management at provincial level, and policy toward local residential development zones at municipal level. Urban and municipal planning is not determined by Flanders but by the relevant towns and municipalities themselves. That does not mean, however, that towns and municipalities can organize their planning autonomously: local governments are enmeshed in a system of legal, financial and political relationships with and dependencies on the Flemish government. Through its regulatory powers, the Flemish government retains the tools it needs to direct local government initiatives.

The approval of the SSP marked a turning point in town and country planning and urban policy in Flanders. Countless planning processes and initiatives on the part of the Flemish government – through both the Spatial Planning department and the Environment, Economy and Infrastructure services – took off. Provinces and municipalities drew inspiration from this to develop a vision and approach at local level. Since 1997, the approach to space in Flanders has been less ad hoc. Following on from the Structure Plans, Spatial Implementation Plans (SIPs) have been addressed in the past decade

through consultation between the different policy levels and stakeholders, with a view to formulating objectives in terms of open space, urban and economic development, living and infrastructure development. This simultaneously entails opportunities and certain pitfalls.

Leftover space: a necessary parallel world?

The planning processes discussed above led to the realization of projects and the design of space, whether in the fragmented and urbanized part of Flanders, in which pressure on ‘open space’ is already intense, or in the ‘green’ rural zones. Public space arose and continues to arise in parallel with this evolution and these processes, displaying a degree of ‘non-designation’, according to its use or identity, and definable as, among other things, ‘leftover space’. The discrepancy between planning and use – or the lack of either – encourages the emergence of such leftover space. The formal ownership structure – public, private or something in between – is wholly irrelevant.

If we zoom in on the different ways in which a site can be experienced as leftover space, a number of categories can be distinguished (for a detailed analysis, see the study *Het Vlaams restgebied. Ontdekking van het andere landschap*, Onderzoeksgroep Planning & Ontwikkeling i.s.m. OSA, Onderzoeksgroep Stedebouw en Architectuur, KULeuven, November 2007). Broadly speaking, we refer here to the distinction between programmatic leftover space; leftover space determined by physical features; leftover space arising from lack of clarity regarding its status; leftover space that has long been useless and unproductive; structural leftover space; and, lastly, space that is leftover for legal reasons. What strikes us here is that these categories did not

arise by looking at public space in a single way. They coincide instead with the different stances of the actors who help determine the public domain: the government in its different manifestations, the designer and the user. Although the concept of leftover space suggests we are talking about space left over after spatial planning and/or design, that is not always the case: the experience of leftover space is linked much more to processes relating to social trends and which hence have repercussions for the appearance of the public domain.

Leftover space – whether or not arising from a planning and design process – is not necessarily a concept associated with a negative perception of public or private space. Here too, everything depends on the stance of policymakers and developers, the planner or the user, and the broader context. It is possible for a site to be considered less interesting in programmatic terms by a public or private developer, and yet for it to assume significance for a group of users of the public domain. However, the opposite also occurs: users do not necessarily appropriate designated and designed public (or even private) space.

The concept of leftover space can, therefore, be perceived both positively and negatively and moreover does not necessarily evolve in line with the thinking of policymakers and designers in that regard. Focusing on the respective points of departure of the key actors in this story can help identify the margins of the ‘free places’ and help map out the strengths of these sites. Policymakers who set the rules of the game and draw up the briefs are the leading actor; it is they who draw the outlines within which the public domain is shaped. The supporting actors – planners, urbanists and designers – interpret their briefs and determine the specific design of the public space. It is the interaction between the two that determines the functioning of the planned space and hence also the unplanned

space, not to mention the way in which the third group of actors, the users, make this space their own.

Public principal versus designer: global vision versus design approach

Many projects have arisen in large cities like Brussels, Ghent and Antwerp, but also in towns like Kortrijk, Genk, Leuven and Turnhout, that give dynamic and concrete shape to spatial planning. Strategic projects in particular, the aim of which is to improve the quality of the public domain, have frequently proved to be the engine by which to reverse urban flight, to restore the health of rundown urban districts, to counter segregation and to promote a social mix at district level.

Studies and analysis of projects show that two points of view are important in this regard – that of the principal and that of the designer. An effectively underpinned vision on the principal’s part regarding the present and future social dynamic in terms of working, living, leisure and mobility, but also migration and climate change, is crucial for every project. A thorough analysis of the planning requirements and the patterns of expectation of city-dwellers, linked to a planning programme, is, after all, the key point of departure for any form of town planning. The future use of the planned space is also determined, however, by the way in which designers approach the programme and respond to the degree of freedom it grants them. Projects like Park Spoor Noord in Antwerp or the park around the law courts in Ghent are evidence of that. The same reflection applies at city level. Consider, for instance, the kind of ‘overplanning’ found in cities like Bruges and Lier, and, on the other hand, the substantial planning freedom that remains in cities like Aalst and Genk. The interaction between vision, planning and design of public space therefore continues to

embody a great many challenges. There is no such thing, moreover, as a single, sanctifying credo. For certain sites, one approach is better than another, and it is only partially possible to determine ahead of time which approach has the most future.

Generally speaking, however, when planning and designing public space, it is best not to determine everything too programmatically in advance, as that can get in the way of the spontaneous development of diversity in the use and ambience of the public space. An overly mono-functional shaping of public space is also a danger in this respect, which also does little to inspire heterogeneity or, more accurately, urbanity. In other words, it seems important for both public principals and for planners to be creative when initiating dynamic urban scenarios, with a view to detecting planning issues before physical intervention occurs in the public space. In that way, a master plan can help build an essential foundation that maps out social objectives without losing sight of the relationship between public and private space in the long term.

Both public and private space and the relationship between the two are constantly subject to social trends, giving them fluctuating programmes, functions, practical values and even physical characteristics. All these factors help generate meaning for the public space. The power of each site to assume or not to assume a new function does not only depend, therefore, on the degree to which policy-makers designate space and designers shape it, but also on developments at political, economic, cultural and ecological level.

Conclusion

Flanders has come a long way thanks to the Spatial Structure Plan and the spatial planning and urban policy tools developed at

different policy levels. This has led to the creation at each administrative level of a structure that serves as a point of reference and that respects the relationship between political, economic and planning principles. However, the SSP too is currently being re-examined: it is also recognized at policy level that social trends and, more specifically, the relationship between private and public space ought to be viewed from a new perspective and above all that a response is needed to the scenarios that will determine future use of the public domain.

With the new developments in prospect, initiatives and projects at the different policy levels can once again promote a periphery that assumes a different status and character, precisely because of limits that turn out not to be limits at all. This constantly recurring ambivalent situation will continue to reinforce intermediate space in Flanders at both municipal and regional level. With the designation of leftover space as intermediate space, the focus is not so much on its problematic character as its considerable flexibility. In terms of structuring, however, this indicates the absence of a global vision in terms of both urban and regional developments. The artist's view of the necessity or otherwise of intensive vision-forming in this regard can contribute to the debate and help avoid an overly rigid approach.

Regardless of whether leftover space as part of a broader context is perceived as problematic, the awareness of both the Flemish government and local authorities that it is better not to work at cross-purposes and to address the public space on the basis of standard regulations and standard solutions remains important. Each context is specific and is constantly evolving. Focusing on this by working with interdisciplinary teams, in which artists also take part, can prevent zones from emerging, the administrative, cultural, economic or social interests of

which are not clearly delineated; and it can actually promote the continued existence of free sites of non-designated use. The view of the contemporary artist, with his or her finger on the pulse of social trends, can be enlightening and can create the necessary distance from which to reflect on the structuring of the public space.

Katrien Laenen

[pp. 21–30]

Agency

Assembly (Going Public)

The contribution of the artists' initiative Agency, titled *Assembly (Going Public)*, deals with the position of art/the artist in the public domain. It is part of Agency's broader exploration of practices around appropriation, (intellectual) property and copyright. More specifically, Agency focuses here on the question of how landscapes – urban or otherwise – can form part of an artist's work or practice. In other words, can a landscape be the object of authorship? Agency approaches the question through a specific case; *Chico Mendez Mural Garden* – a communal garden in New York which, in its short existence between 1991 and the end of 1997, embraced a number of painted murals and sculptures. The garden is included as 'Thing 001359' (*Chico Mendez Mural Garden*) in the ongoing 'list of things' that forms the backbone of Agency's reflection and research practice: a list of case studies that question or challenge the nature/culture dichotomy.

Proposal

Agency proposes to buy a part of the bulldozed forest of Lappersfort, situated south of Bruges near the canal to Ghent, and to present Thing 001359 (*Chico Mendez Mural Garden*) as a permanent garden on the site.

Lappersfort is a 3.5 hectare lot which remained vacant after it was abandoned by its owner, the arms manufacturer FN Herstal, in 1975. Over the years it became a forest. It was classified as a *zonevreemd bos* – an illegal forest – zoned in the Regional Plan for Flanders for industrial

use. The Lappersfort site was purchased in 1987 by Fabricom GDF Suez. Despite protests and occupations by many supporters of the forest dating back to 2001, most of it was bulldozed in March 2010. Fabricom GDF Suez sold the land that same year to the developer Centrobiz, which plans to build offices and hangars there.

Chico Mendez Mural Garden was a communal garden in New York's Lower East Side dedicated to the memory of the activist Chico Mendez (1944–1988). Mendez fought to protect the Amazon rainforest in Brazil from the industrialists and corrupt civil servants who were profiting from deforestation. Mendez was fined, imprisoned, threatened and finally murdered on 22 December 1988. Since its spontaneous creation on a piece of wasteland in 1992, over 200 people contributed to the garden. *Chico Mendez Mural Garden* developed over a five-year period into a place where corn, tomatoes, potatoes, lettuce, cabbage, courgettes, melons, peppers, cucumbers, tulips, berries, pines, apples, olives and figs were grown among painted murals, sculptures and poetry. The garden was destroyed by order of New York City Council on 31 December 1997.

The proposal is less to make an exact reproduction of *Chico Mendez Mural Garden* in the way the garden 'was at a certain frozen moment in time' and more to let Thing 001359 (*Chico Mendez Mural Garden*) evolve again as a self-organized garden. It will pick up at Lappersfort where *Chico Mendez Mural Garden* left off on 31 December 1997 in New York. The map of the lot of the bulldozed *Chico Mendez Mural Garden* at 509–15 East 11th Street will be laid out on 1:1 scale at a certain spot of the site of the bulldozed Lappersfort site. The same kind of wooden panels that closed off the destroyed garden in New York will be constructed around the lot, elevating its edges. The text about Thing

001359 (*Chico Mendez Mural Garden*) will be attached to the outside of the wooden panels. Between these walls, gardening activities can arise through local people. The garden will be constructed based on decisions made by local gardeners, painters and sculptors. If the neighbours don't take the initiative immediately, the land will stay vacant until someone does.

Thing 001359

(*Chico Mendez Mural Garden*)

Since the 1970s, the lot at 509–15 East 11th Street between Avenues A and B in the Lower East Side of New York City was vacant. It was owned by New York City after the property was seized from private landlords for back taxes. In 1991, sculptor Ken Hiratsuka and painter Chico started the *Chico Mendez Mural Garden* there. It was named after the environmental activist Chico Mendez, who was murdered by rainforest loggers in 1988. Together with the artists Ron English, Leslie Heathcote, Hanne Lauridsen and over 40 neighbours such as Nelson Rodriguez and Jeff Wright, they planted trees, vegetables, flowers, etc. on the lot. The garden grew without city support. *Chico Mendez Mural Garden* also contained a series of painted murals and sculptures. One mural, on the wall of a city-owned building on the west side of the garden, was an anti-smoking work painted by Farinacci in 1992 as part of the city's anti-smoking campaign. Beside it was *In Memory of Anthony of Ave D* painted by Chico and *Car Crash*. The other three murals were painted on the building Heathcote, Lauridsen and Garcia lived in on the east side of the garden: Heathcote's *Ocean* mural, English's mural dedicated to Chico Mendez himself and Lauridsen's *Good Against Evil*. Apart from the mural by Farinacci, they were all painted without the city's permission. One of the sculptures was *The Continuous*

Line Pathway Sculpture. The artists considered the garden as a whole as a work of art, describing it as ‘a large environmental sculpture encompassing the entire site and comprised of thematically interrelated paintings, murals, and individual sculptures of concrete, stone, wood and metal, and plants.’ It was widely utilized by people in the neighbourhood and became an important meeting place.

Since 1994, Mayor Rudolph Giuliani’s Administration intended to sell off all so-called vacant city-owned properties. This was part of the city’s supposedly affordable housing programme. The Department of Housing Preservation and Development placed over half of the 776 community gardens throughout New York City on hold because of pending development plans. Antonio Pagan, the Lower East Side city councilman and founder of the Lower East Side Coalition Housing Development, the non-profit housing group, was in charge of the sale of city-owned property in the district. In September 1995, New York City sold the lot at East 11th Street for \$2.3 million to the NYC Partnership Housing Development Fund, a large consortium of banks, financial and real estate interests that was at the time the leading developer of new housing on city-owned land. In March 1996, the development of the lot was approved by Community Board 3. On 14 May 1997, New York City Council, including council members Tom Duane, Sal Albanese and Virginia Fields, voted Resolution 2350 and approved the development.

The development rights for the site were handed to Donald Capoccia of BFC Partners, who had contributed \$10,000 to Giuliani’s mayoral campaign. BFC Partners signed a Site Development Agreement with the NYC Partnership Housing Development Fund and entered into a Building Loan Agreement to obtain some \$13 million to finance the

construction of private condominiums, ranging in price from \$117,200 to \$201,000. The construction of condominiums implied the destruction of the Chico Mendez Mural Garden.

An uproar and protest by the garden’s supporters followed the decision for destruction. On 15 September 1997, the New York City Coalition for the Preservation of Gardens, representing hundreds of community gardens, brought suit in state court seeking to block the development at this site and also other sites. On 1 October, a claiming order to vacate the community garden was issued. Police backed off after garden supporters mobilized to defend the garden, saying they did not have a copy of the vacate order in hand. A temporary restraining order was entered in the State court action.

On 7 October 1997, six artists, including Ron English, filed action against BFC Partners based on the Visual Artists Rights Act (‘VARA’). The artists claimed that the rights of each of them would be violated if construction proceeded and the garden was destroyed. On 15 October 1997, the temporary restraining order expired when Justice Atlas dismissed the petition, concluding that the petitioners lacked standing to challenge the appropriateness of the land use determinations made by the City of New York with respect to the lot. An appeal then made the order pending. On 7 November 1997, the temporary restraining order expired. On 2 December, garden supporters assembled a barricade of construction cones, police barriers and garbage against the garden fence, around what they called ‘Fort Chico Mendez’.

On 3 December 1997, the case *Ron English and others v. BFC & R and others* took place at the United States District Court, S.D. New York. Judge Baer stated:

‘The debate over the merits of the litigation turns in part on whether the *Garden* is conceived of as a single work of Visual Art, or whether each mural and sculpture is seen as an independent work. This distinction is critical because there is no dispute that the sculptures and elements of the garden can be removed before construction begins. Indeed, defendants have agreed to do so and to deliver them to another nearby resting place at no charge to plaintiffs. Although construction will obstruct the view of the murals, they will not be physically destroyed or mutilated. ... Defendants move for summary judgment on various grounds, including their assertion that VARA is inapplicable to plaintiffs’ artwork because it was illegally placed on the property. I find this argument convincing and hold that VARA is inapplicable to artwork that is illegally placed on the property of others, without their consent, when such artwork cannot be removed from the site in question. In light of this holding, I need not reach defendants’ constitutional challenges to the application of the statute. It is this same legal principle that led me to deny the motion for a preliminary injunction. ...moral rights statute applied only to art that is affixed or attached by arrangement with the owner. It obviously does not apply to graffiti, which lacks these characteristics. ... otherwise parties could effectively freeze development of vacant lots by placing artwork there without permission. Such a construction of the statute would be constitutionally troubling... The Court therefore holds that VARA does not apply to artwork that is illegally placed on the property of others, without their consent, when such artwork cannot be removed from the site in question. ... What is clear is that plaintiffs cannot claim a protectable interest in the Garden

itself – even were it deemed to be a single unified work of art – because it was illegally placed on City property and, plaintiffs argue, cannot be removed as a whole. Because plaintiffs have failed to raise a genuine issue of fact as to any license or permission to place the artwork on the property, and in light of the Court’s holding that VARA is inapplicable to such illegally placed works, summary judgment is appropriate.’

The Court concluded that *Chico Mendez Mural Garden* was not copyrightable and the garden could therefore be destroyed. On 31 December 1997, contractors employed by real estate developer Donald Capoccia bulldozed *Chico Mendez Mural Garden*. A few days after that, a curse was placed on the lot.

Patrick Corillon

Patrick Corillon offers his reflections on the city's 'storerooms' and 'attics' – small pieces of no man's land in the urban fabric – and the ways in which artists can relate to these places. His contribution doesn't feature any pictures, but a series of 'legends' to the kind of images that every western city-dweller sees on a daily basis.

The City's Right Legend

A few years ago, a BBC report proposed infrared films that took aerial pictures of people going home from work. You did not see the people themselves, just red dots moving around and leaving a little trail behind them. The lines drawn were clear cut, each dot taking the shortest route. Another sequence showed more red dots leaving a place and spreading out like thread through the city; the dots turned back on themselves, stopped for long minutes at some nondescript spot; separated, came back to each other, confronted each other, and finally went home. These were children who had only just been allowed to walk home unaccompanied by their parents. They made detours to jump in a puddle they found interesting, avoided a street so as not to walk past a big black dog, or went through the park to have a conker fight. For them the way home was a real adventure. All these places we look upon as 'non-places', things like an underpass, a stairway, gates, a puddle became goals in themselves.

Cities are full of these 'non-places', 'non-events', 'no-man's lands', 'no man's lives'. It is not a matter of justifying them; it is just a matter of seeing them as part and parcel of the City (man's finest invention as Renzo Piano has described it).

Another architect whose name I forget thought highly of Le Corbusier, but had one regret: that

his *unités d'habitation* failed to take into account the importance of basement storerooms and attics. A storeroom is where you learn to play with your fears, with your own shadows; the attic is where you learn to live with what has been put away; with a world tidied away that you may never see again.

Cities too have their storerooms and their attics. The role of artists is definitely not to take over these places and 'do something with them'; just to remind us that they exist; the quality of their art relates to the quality of that reminder. Perhaps in fact we should be viewing the artist's role in the city not in terms of places and things, but in terms of thought and movement. Man moves around the city as much in his head as with his feet. 'My mind will only work if my legs move it', said Montaigne. The less *YOU** (it remains to be defined who is lurking behind this *YOU*) ask artists to take over places, but the more *YOU* ask them to have a part in the thinking of the city itself, on the same basis as city planners, architects, sociologists, politicians, philosophers, social workers, the more we will adopt viewpoints that are mobile (that is, capable of calling themselves into question), but not evanescent. Florence was built first and foremost on an 'idea' largely embodied by artists.

Everything describable as a 'non-place' in a city is a part of its disenchantment. And this is very important. The city has to issue utopias (I nearly said that is its destiny), but utopias become human when they look after themselves, and take charge of their disenchantment. Utopias and disenchantment are the two legs on which the city can move forward.

* I am afraid that artists themselves partly hide behind this *YOU*.

Walter Benjamin said that, in the exponential output of images that our age spills out, the only thing that will make each one identifiable will be the 'right legend' (in the sense of

‘caption’ but playing on the word ‘legend’).

These (non)-places in the city, which it is said are all alike, they too deserve their ‘right legend’.

The texts that follow are to be taken as an attempt to approach this ‘right legend’.

PUBLIC BENCHES

If after an extended idle period you no longer see how you can act upon the world, it is always a good idea to sit down on a public bench and listen to a football match broadcast on the radio. Getting in on the action will restore you to life. When a match-winning penalty is given, we should kick out hard with no hesitation. The only risk is that we might kick a passerby. But even if the passerby turns on us and switches our radio over to a pop music station, let’s not lose our new-found sense of action and let’s sing along as well. Because there is no telling whether that song might not be chanted five minutes later by thousands of supporters delighted to have seen their team win. Then, for the first time in our lives, we will have seen a great popular movement coming.

PUBLIC TELEPHONES

If we are embarrassed at having people stare at us while we are talking to ourselves in the street, we can always go into a phone booth and make them think we are talking to someone. But there may be somebody in the phone booth already and by the time it is free, we have run out of things to say. With the cellphone, we have the advantage of being able to use it at any time in the street. Except of course if a caller rings right in the middle of one of our monologues. So it is better to use something else as a cellphone, a glasses case for instance. It is advisable to wear glasses while you are talking; not so much because you might have the case stolen when you use it to talk into, but because a bespectacled nose always gives extra credibility to anything a person says.

DRAINS

Whenever something drops through the little hole in the middle of a manhole cover, let's make no mistake about it. This was no accident: that object was dropped deliberately. These are people getting rid of a ring they were given, or the key to a house they don't want to go back to. Also, when these objects fall into the water in the drain, they don't produce any ripples. They are so focussed on themselves that they are incapable of propagating anything around them. But let's not generalize here. If for any reason the manhole cover has been removed, it will take barely half an hour before we fall into the hole and our fall will produce circular ripples in the water. For we will find at the bottom of this recovered wastewater the key or the ring that we would so like to hand back to the person we are desperately searching for in the street.

DUSTBINS

When you put your head in a dustbin and talk into it, this creates a special echo that gives us the impression of being in a palace with infinite rooms. You would like to laugh at the situation, but the bin walls stop up from joining the laughter of the people looking at us. You wear yourself out banging your head against these walls. You want to sleep. You try to go to sleep. But you can't. You spend the night banging your head against the walls that prevent you from seeing the lights go out in the house windows. So it is not so bad after all having these walls; it is like being inside the walls of your home. You can do a tour of the place. But when morning comes, with daylight, it is plain to see that your building has no foundations. It would make anyone else cry, but we can't even cry. And while passersby throw away their old handkerchiefs, we keep our head down in our dustbin, looking for another room in our palace.

STREET LIGHTING

After spending the night putting the world to rights in smoke-filled cafés, you take the early morning air with the hope of better times ahead. While it is still dark, you think it a good idea to buy the first edition of the newspaper to read under a streetlamp. But you have hardly bent over an article than it is immediately covered with the droppings of a bird brooding on the lamp-post overhead.

Let's not mistake this incident for a tiny news item that has suddenly found its way into our newspaper. After the night we have had, we are entitled to believe that this bird is sending us a sign. The world's news is as yet too fresh to see the light of day. It would be too much for people. Let's just gently fold up our paper, slip it underneath us to sit on it for a little longer and keep it warm with our utopias.

CYCLE PARKING

When all that is left of your bike is the front wheel padlocked to a post, then you can appreciate the value we place on things. We are not attached so much to wonderful bike rides as to the padlock combination, with the numbers set to the dates of those great times. And no one has taken that from us.

But time goes by and one morning we realize that we have forgotten the combination for those happy days. Rather than indulge in self-pity, we prefer to open up to other people and try to unlock their bicycle padlocks. And yet it does not occur to us for a moment that we might go for a ride on their bike if by some stroke of good fortune we were to unchain it.

BUS SHELTERS

They say that the mist that builds up on the glass walls of bus shelters brings out old inscriptions from years ago. Some go as far as to claim that these inscriptions were originally written in the sand used to manufacture the glass. They were supposedly written by all those who went into the desert in search of some truth, and got lost in the quicksands. To avoid sinking too quickly, they tried to calm their agitation by drawing inscriptions produced by a pleasant movement of the hand. They did not try to find out what they were writing; they just wanted to find the words that would keep them for as long as possible on the surface. Those that came back spend their time breathing on window panes in the hope of finding their inscriptions and at last working out what they mean.

POPPIES

Some poppies are so keen to pass unnoticed and not get picked that they choose to live close to a set of traffic lights. They think the red at the top and green at the bottom will conceal their presence. Only the half-second when the lights are on orange will have them trembling.

Some poppies will do anything to reinforce the powers of fascination they have over people. The more enterprising ones will go as far as growing at the foot of the plane trees that bend up our pavements. They hope in this way to make passersby believe that it is their own roots that are forcing up the tarmac.

In our city centres, the poppies we find near city maps can grow exceptionally tall. They do so in an attempt to climb up to and blend in with the red dot on the map marked

‘YOU ARE HERE’. They are so anxious for people to recognize their rightful place in town.

Many poppies live close to post offices. Some of us have seen this as a wish to get away, and so have slipped them in their mail. But in point of fact, these poppies are just wanting to get caught in the postmen’s bicycle wheels, which will scatter their seeds in every nook and cranny across the city.

Whenever a poppy grows somewhere on Earth, another immediately grows at the exact opposite point, even in the unlikeliest places. For although they know perfect well how light they are, poppies never lose their desire to keep the world in balance.

The poppies that flower on our pavements recognize the local residents by their tread on the ground. Some people’s footsteps set them vibrating, others move them deeply. And if they feel nothing when a new resident passes by, they will lean over into their path to get them to touch them more.

[pp. 39–46]

Franky D.C

4 Blind Spots

Franky D.C sought out four places in historic central Brussels that have a permanent place in the life stories of four major artists: Marcel Broodthaers, E.L.T. Mesens, Vincent van Gogh and Jacques-Louis David. Four houses in which they lodged or lived. Few, if any, noteworthy traces remain: these have become blind spots. Indignant about this neglect and in tribute to the deceased masters, FDC placed an old pot of paint of a specific colour on the pavement at each location.*

* In the case of E.L.T. Mesens, the woman next door saw what was coming and immediately removed the paint.

Four Blind Spots

Boomkwekerijstraat, 1050 Brussels / Address Marcel Broodthaers
WHITE ('Splendid Colour')

Groot Eilandstraat, 1000 Brussels / Parental home of E.L.T. Mesens
ORANGE 84 ('Levis Email satiné')

Zuidlaan, 1000 Brussels / Lodging of Vincent van Gogh
GOLD ('Enamel Paint')

Leopoldstraat, 1000 Brussels / House where Jacques-Louis David died
LILAC 407 ('Trisatin')

Photographs Franky D.C & Trudo Engels, autumn 2010

[pp. 47–56]

Anna Faroqui

For a Short Time Only

Based in part on a personal experience in her home town of Berlin (the opening to the public of the former Tempelhof airport in 2010), Anna Faroqui outlines several concrete proposals for the (temporary) interaction with undesignated places in Brussels and Berlin.

Forgotten space

Grass grows over the vacant lot. The windows of the empty house next door have been smashed, the plaster is crumbling and piles of garbage have formed. There are holes in the fence, but this isn't a good place for children to play: dogs and trespassers can roam and foul here at will. Every city has places like this: forgotten, vacant, unplanned and unbuilt. An overlooked piece of land between two buildings, perhaps. A niche in a wall, or a corner missed out by the planners. Urbanists and tour guides are fearful of this kind of empty lot. Cities like Los Angeles go to absurd lengths to eradicate every last piece of unplanned or unintegratable space. The destruction of open space goes back a long way. In nineteenth-century Paris, for instance, Baron Haussmann demolished large swathes of the old centre to make way for broad, sweeping boulevards and bourgeois architecture. The middle classes were keen to live like royalty, unleashing a surge in speculation. Rents went through the roof, forcing workers and servants out to the *faubourgs*. The city's physiognomy changed utterly. Haussmann's primary concern was to reduce the threat of civil war by making it impossible to build barricades. He was not entirely successful.

Because the scary thing about forgotten spaces is, of course, the random life that they attract: tramps, vagrants, the disgruntled, anyone looking to hide. For the passer-by, by contrast, it is precisely these forgotten places that offer a chance to breathe. When a city no longer has any open spaces, when its every last centimetre has been planned, it ceases to live and its inhabitants suffocate.

Chance

The forgotten or newly discovered space is a free zone the passer-by chances across. We can't seek it out deliberately, yet we seem constantly to crave it. Why else would office workers spend their lunch hours on a sunny day sitting on park benches with their sandwiches? And why do people love parks with views of castles and trees, or high ground offering panoramas of the city? In his unfinished *Passagenwerk* or 'Arcades Project' Walter Benjamin – like Baudelaire before him – uses the figure of the *flâneur* to convey a detached view of merchandise, buildings, streets, passers-by and their interaction:

An intoxication comes over the man who walks long and aimlessly through the streets. . . . ever weaker grow the temptations of bistros, of shops, of smiling women, ever more irresistible the magnetism of the next streetcorner, of a distant square in the fog.
(W. Benjamin, *The Arcades Project* (Harvard University Press, 1999), p. 880)

The *flâneur* casts his admiring or critical gaze. At times he is a snob too, seeking to raise himself above a monopolizing consumerism. To Benjamin, however, this critical attitude itself is merely an alternative way of relating to the goods.

You don't have to be a *flâneur* to long for free space. You needn't set out to critique the capitalist order or preserve a childlike gaze to be bored by over-pretzily renovated, listed town centres, surrounded by tourist bars and shopping arcades, by rental properties whose only value is as an investment, by ugly shopping malls or by relentlessly utilitarian low-rise supermarkets or multi-storey car parks. It is important that a city incorporates free spaces that are planned (and not only in business terms), such as parks, benches, fountains and squares. In addition, however, there are those small open spaces that the observer chances across, which are every bit as important. They represent the moment of the unexpected.

A walk through the city of Brussels in May 2010 revealed a series of open spaces, including the following:

- Near the Canal de Charleroi, on Boulevard Poincaré
- Boulevard de l'Empereur
- Rue d'Ostende
- Rue de l'Argent

As daydreaming *flâneurs*, pedestrians can figure out how a forgotten corner of the city like this might be transformed.

Ideas for two free spaces in Brussels

1) Wedding chair

There is a roundabout consisting of nothing more than a circle on Rue d'Ostende in the Moroccan district of Brussels. Slightly raised and measuring about two metres in diameter, it is a surreal sight as cars manoeuvre around this thing that is barely there. The streets around the junction offer a lively mix of people and shops. A square like this shouldn't be interfered with. Or else it should invite people to

enter and sit down at this absurd circle: on an artfully crafted seat, for instance, made of weatherproof materials (metal coated with aluminium). The seat ought to be designed in the Moroccan/Eastern style, referring to the local residents. It should have the appearance of a throne and invite people to use it.

2) Views

Rue d'Argent in central Brussels has a shopping arcade beneath a gallery that is currently unoccupied. Rather than merely presenting empty spaces and blinds to the street, intermediate, non-commercial uses could be considered.

a) Monitors could be installed in the windows showing simple actions at the former Tempelhof Airport in Berlin, but ones that suggest views, like kite-flying, windsurfing, kids learning to ride a bike and walking the dog: short film loops of peaceful, meditative and also humorous actions, but with no specific point or goal. You could view the ten or so monitor images as you passed or stand and watch them for a while, taking a quick look beyond your urban environment and then moving on, refreshed.

b) Another possibility would be to display goods from the store, but drawings rather than real ones. The shelves and so forth on which they are arranged could also be made of paper/cardboard. The drawings would not be for sale, simply to be looked at.

c) Sound installation: loudspeakers hung on the walls below the windows play a recording of a woman walking by rapidly and purposefully in high heels. The footsteps travel from one end of the passage to the other. Depending on their own pace, passers-by will either be overtaken by the 'invisible woman' or followed by her.

Temporary 1

A huge and (virtually) unplanned space recently arose in Berlin. The inner-city airport Tempelhof, which was closed in 2008 for lack of money, was opened up to citizens in May 2010. Suddenly – and for a short time only – Berlin found itself with Europe's largest unplanned park. The enormous, solid airport terminal constructed by the Nazis is nowadays a listed building. During the Soviet Union's blockade of West Berlin from June 1948 to May 1949, Tempelhof was used, together with Berlin's other airfields, to transport food and other supplies into the city. Pilots frequently dropped little parcels of sweets on parachutes out of their cockpit windows as they approached the airport, earning them the nickname of 'candy bomber'.

Tempelhof was briefly used in the 1950s for passenger flights, before being taken out of service for many years. Not until 1985 was it reopened for civil aviation, following which it became very popular. However, the airport was too expensive for the city to continue running. Berlin already had two airports, and a large new one is being constructed at Schönefeld. Tempelhof Airport was closed in October 2008. Maintaining the unused site also cost the city millions of euros in security and upkeep.

In April 2010, gates were installed in the fences and Berliners given access to the site in early May. The sudden opening of the old airport provided local people with an enormous park, more or less on their doorstep. As it happens, my family and I live almost next door to the former airfield. The first thing we noticed was the disappearance of the unpleasant diesel fumes. A whole new group of people now walk or cycle through our quiet street to reach the nearest entrance. What was until recently a somewhat downmarket district has recently become rather sought-after.

As the city has no money, the airport site will remain undeveloped for the time being. There has, of course, already been a great deal of discussion as to what will happen to this newly 'discovered' land in the longer term. The listed terminal building constructed by the Nazis is approximately one kilometre in length. Although the entrance hall was slightly modified by the Allies, it continues to reflect its builders' megalomania. It has been earmarked for the 'THF Tempelhof Forum for Culture, Media and the Creative Industries' (whatever that might be). There are remains of old airport structures and a few obscure building sites for projects that have already been decided on (though not always announced in public) – most recently, sites for American football and tennis, etc., a managed barbecue and 220 or so hectares of undeveloped open space comprising lawns and asphalt tracks.

It all supposedly amounts to the largest park and largest urban open space in Europe. By now, even the greediest of souls have apparently acknowledged that the city owes its relative smog-free condition to this open space at its heart. All that greenery also helps regulate the temperature within the urban microclimate. It will therefore be ensured that a good deal of it remains. There will be new building, of course – the overall site needs to turn a profit. A building exhibition will be held to provide aesthetic and cultural legitimacy. A proposed Federal Garden Show is supposed to encourage nobler garden designs (and even greater potential for profitable construction). Until then, however, and until such time as the money starts to flow (wherever it might flow to) the ground will remain *free*.

People didn't hesitate to appropriate the space for their own purposes. They cycle, jog, play badminton, and scoot around on in-line skates, rollerblades, scooters and skateboards. Dogs are walked, kids learn to roller-skate or ride a

bike, and huge groups of people come to picnic and barbecue. Invitations suddenly began to turn up for birthday or primary school leaving parties at the airport site. Even weddings have been held here.

In the days immediately following the opening of the site, you heard people telling stories to remind themselves of the significance of the former airfield. One person recalled the time of the blockade. Another liked the fact that you could fly to Brussels or Amsterdam from an airport right in the city. A third was enthusiastic about the distant horizon he could suddenly enjoy in the centre of the town. In the days that followed the opening of the fences, people's faces were full of the wonder of discovery. The vast open spaces and the wide horizon beyond seemed to set the imagination and diversity free. Suddenly, the simple, average consumer got to be a *flâneur*.

Temporary 2

Each according to his ability, to each according to his needs
(Idea in collaboration with Haim Peretz)

In its search for investors and profit, the Senate was clear about one thing: the free space as a whole must not be destroyed by the city/the people. In addition to numerous architectural and landscape design proposals – which have so far remained a professional secret – there is an open invitation to all citizens to suggest *temporary* uses for certain parts of the airfield. On one side, sporting uses can be suggested, and on another, facilities for creative ventures and business start-ups. And in the places closest to me, social uses can be proposed for the residents of the 'problem district' of Neukölln. One such idea is presented here.

The idea is to create a place where you can get practically anything for very little or even for nothing. But you have to give something in return. This is an exchange, though not a virtual one. Half an hour's help in the garden, for instance, might be traded for a cup of coffee and a piece of cake. Or an hour-long skateboarding lesson in return for an hour's coaching in maths.

A trading place should develop at which first and foremost services are offered that people can use as they require. In exchange, everyone would offer their own skill via the exchange pool. It would be great if one of the little utility/warehouse buildings that are also located on the site could be used for that purpose. It would be surrounded by a herb garden – maybe vegetables too. A café could function as the centre of it all. Its operator would, however, also have to be part of the overall concept: in other words, work on a non-profit basis. Next to the café and main area, there would be three or four smaller spaces in which services like music lessons, tutoring, meals, cleaning, gardening, repairs, computer maintenance, help filling in tax returns, and so forth can continue to be exchanged, even when the weather is colder. The whole thing could be developed in whatever direction the imagination and skills of the participants take it.

The exchange's coaches and coordinators should be qualified social educators or other managers with experience in the neighbourhood. They would also need a sense of fairness and fun when thinking up activities for the exchange. The exchange should be a pleasant, friendly and supportive place, which also offers protection to its visitors. Learning should be supported and facilitated too. This kind of barter allows social contact without power structures, in which anyone can trade one experience-based service for another. It would be great, moreover, if the value of each service

were not calculated with too much capitalist precision. An hour of cleaning, for instance, shouldn't be worth less than an hour-long cello lesson. This will appeal to the generosity and social conscience of the people taking part.

Temporary 3

A forgotten place is inherently temporary. It won't stay the way it is. It will either be destroyed by construction, reclamation or the onset of winter, or 'discovered' as a precious space, reutilized and hence changed, as we saw at Tempelhof Airport in Berlin.

Perhaps the forgotten place is just as utopian as the idea of the *flâneur*. So, if you think you've come across a forgotten place, it might well be best to leave it as it is and take pleasure from that.

Yet there are also open spaces that are destructive: that testify only to decay and desolation, or to inferior urban planning. Or ones that are comically and absurdly empty and which cry out to be filled. In those cases, it would be good to give them new uses that are themselves as temporary as the locations in which they are situated. In this way, an unused square might invite you to sit for a while; or an open space offer you a brief glimpse of something different.

August 2010 Anna Faroqhi

[pp. 57–64]

Loek Grootjans

At the invitation of the Team Vlaams Bouwmeester, Loek Grootjans focused on the town of Aalst as a case study. He drew up a proposal for an unconventional walking guide to the most noteworthy leftover spaces there.

The landscape is (was) a transformed image of a world we'd like still to know. The landscape is (was) a connection. The philosopher Roger Scruton believes you can only live in a landscape if you belong to it. Engaging with a landscape means being accountable to the surroundings and merging with it. Responsibility toward your surroundings, becoming one with it, that's what he advocates. In many instances he hasn't been thanked for it: he's even been accused of escapism. Is that fair? The landscape we yearn to belong to has gone. The consequences, accounting and relationship, or rather adaptation, it requires of us have long since exceeded our capabilities.

The landscape as conceived under Romanticism (Caspar David Friedrich) is sanctifying. 'An environment' that we view as an entity of which we are part. There is a longing to be one with that world. The world is nature. And nature is God. According to the philosopher René Descartes, He (God) intends the best for us and allows us to be one with nature, one with the landscape.

He also ensures that we are not constantly deceived. Yet Descartes – and many others with him – are wrong. Nothing and no one means us well. We have to do it ourselves. We have no option but to take matters into our own hands. Everything is attainable and ours. And we let that be known. This

is the opposite of immaculate nature. We leave no place untouched. We construct, as it were, a tumour. We fill up the earth, as if through intrinsic cell division.
(from *Loek Grootjans: Urban Spam*, 2007)

An 'urban strategy' without a so-called predetermined goal. Profit, growth, reproduction, channelling the genes, expansionism, you name it, force us to act. The consequences are familiar. The peaks of the highest and most beautiful mountains are full of rubbish, left behind by their climbers. There isn't a mile of ocean any more with no garbage. Worse than that, an area of sea as large as France and Spain combined is full of plastic waste trapped between currents. The world is becoming a city. And within that city, we plan, build, live and suffer. Planning is necessary – every millimetre of land is important. But that's only partially true. Urbanists and planners design sections of a city, so that some parts are inevitably forgotten. No Man's Land. And it is that No Man's Land that is now being brought to our attention. A route has been laid out in the city of Aalst, complete with a human or audio guide, to highlight the most noteworthy leftover spaces. A booklet is being produced with 15 sites to visit. Each site is provided with a sign containing a number, identification and text about the location, as set out in the booklet. Walking tours and guided cycle routes are also being considered, as is the possibility of a podcast to guide individual visitors to the destinations and, once they've arrived, to tell them what there is to see and experience there. It all starts at a kiosk on Aalst's main square, near the Tourist Office. This intervention allows the construction of a city to be revised and reread. Let that be the aim, at least.

[pp. 65–74]

Ellen Harvey

The New York artist Ellen Harvey offers spontaneous ‘solutions’ to problematic aspects of public living in big cities. Developing on from her *New York Beautification Project* (1999-2001), she has come up with a series of suggestions for urban ‘sites of disorder’.

How can you tell that a private space has become de facto public?

While illegally painting over graffiti sites for the *New York Beautification Project*, I found that the following are good indicators of a space where you can do whatever you want without getting into trouble:

The smell of piss;
Graffiti;
Condoms and drug vials;
Trash and weeds.

These are sites of disorder within the city. Places where forbidden desires can be satisfied, unacceptable needs met, where the self can be expressed. People use these spaces to make art or to perform all the time but it’s an art and performance that exists outside of the publicity channels or that resists a traditional audience. This is very private public art. Even the graffiti is anonymous except to a select group of insiders. Because ownership of these sites is not defended, they belong to everyone brave enough to use them. Because their use is illegal and the spaces themselves are often frightening, they also repulse much of the public that might like to use them.

Most urban planning attempts to sanitize such spaces by excluding undesirable behaviour. The

following proposals imagine a utopian world where some of the desires that accumulate in marginal spaces are welcomed and embraced, using existing pre-industrial aesthetic “frames” for such activities. Of course, they do rob the spaces of the charm of danger that they currently possess. Utopias, alas, are seldom thrilling.

New York Beautification Project (details),
Ellen Harvey, 1999-2001.
40 paintings, oil on New York City,
5” (12.7 cm) x 7” (17.78) each.
Photograph: Jan Baracz.

Problem: People are Pissing
Solution: *Piss Pot Fountain*

A fountain made of old piss pots. Water runs through the pots washing away the piss. Different heights of pots allow for use by the entire community. Good use of the many left-over pots that currently languish as planters or pretend to be bowls in antique shops allowing their euphemistic decoration to be properly appreciated at last. Pleasing automation of a previously distasteful task.

Problem: Graffiti
Solution: *Salon des Refusés*

The problem is not that there is graffiti but that not everyone can take part. We need more self-expression not less. Why should public art be limited to professional artists and graffiti artists? There are many people who are not professional artists who would like to be able to express themselves in public without breaking the law. Existing public graffiti walls are limited to those who find spray paint to be a pleasing medium and do not allow for the preservation of artwork. The Salon des Refusés attempts to accommodate as many two-dimen-

sional art desires as possible. A wall is hung with framed white panels that accept a variety of media. Frames can be easily sourced from flea markets. Paintings are switched regularly and people can then either take their artwork with them or abandon it. Abandoned paintings are painted white and reused. Everyone can take part from the Sunday watercolourist to families with small children. Not a good solution for those who take pleasure in the current illegality of most public art interventions but fun for those denied access to other exhibition venues who enjoy the archaic pleasures of physical mark-making.

Problem: People are doing drugs and having sex in public

Solution: *Public Bed*

Let's face it, sometimes you just need some privacy in public. An ornate four poster bed with vinyl bedding and curtains creates a delicious private space in the open air and allows public access to a traditional status symbol. A good new use of a piece of furniture whose original function of providing warmth and privacy in cold crowded rooms has been rendered obsolete. Not interesting for exhibitionists.

Problem: Trash and Weeds

Solution: Just clean it up. Or plant a garden. Or decide to be ok with the aesthetics of trash and weeds.

[pp. 75–82]

Dennis Tyfus

'For the project on the public domain, planning and leftover space, I intend to make a blue, arrow-shaped sign with the words "Ultra Eczema 100". We'll put it up by the roadside somewhere a hundred kilometres from Antwerp. The shape refers to the blue road signs along our highways that tell drivers the distance to the nearest towns. The sign will also be a one-off edition with an Ultra Eczema catalogue number. That way, UE100 will create a place – an open location in the landscape, imbued with the possibility that something can occur. In the future, I will organize an activity at the location of the sign every year. The inviting aspect will be intensified by the work's arrow shape. It's directedness will keep the image open, making it clear that it isn't complete: that there is some way still to go.'

Dennis Tyfus

UE100. Ultra Eczema's geographical catalogue number

Dennis Tyfus's practice assumes its clearest shape in Ultra Eczema (UE). More than a label in the traditional sense, UE is primarily a series of catalogue numbers. Ultra Eczema is not only related to what exactly is released but, as the linear numbering of an artistic practice, the *fil de capiton* binding Dennis Tyfus's different activities. Not every work or activity of Tyfus is covered by Ultra Eczema, but there is almost always some release or other related to what's going on. Whether it's a gallery exhibition of his own art work, organizing a concert, designing a flyer or making the radio show *Tyfustijd* on Radio Centraal, UE joins the dots linking a multiplicity of activities. The first two releases were magazines published by the

young Dennis Tyfus. These were followed mainly by vinyl records, but also booklets, t-shirts and posters. It became clearer as of UE50 that the label is primarily a numbering, an alternative way of classifying time, a way to follow in your own footsteps, a way of keeping count. UE50 is a knuckle tattoo on Tyfus's own fist.

Ultra Eczema is not only a rhythmic indicator of Tyfus's tempo, it is also an ideal place in which to combine his interests and influences with his own work. It is an expression of the trouble taken by an obsessive collector to find something, lashed onto the effort of a relentless creator to do something. It is the discovery of influences in the history of punk, experimental music, sound poetry and visual art – not as a detached observer or critic, but as a creator in the front row – someone who wants to intervene. Hence the importance of exchange in Dennis Tyfus's activities. By swapping UE releases with old or new objects from other labels or artists, he gets to satisfy the needs of creator and collector alike. This has quietly led over the past ten years to the development of an informal yet substantive international network of artist acquaintances. Tyfus recently traded his knuckle tattoo with London-based Entr'acte – a physical culmination of the personal network created through his exchanges.

Tyfus's activities through Ultra Eczema have been linked from the outset to the generous quest for a place where interests, influences and friends can be shared with other people. It's far from easy. A small city like Antwerp offers few opportunities in that regard. He has contributed substantially, as organizer, to the activities of Scheld'apen – a former squat in the south of the city, which has been turned into an artistic workshop. A near-Situationist psycho-geographical map of Antwerp could be drawn up from this and other locations where concerts, performances and parties are organized. Since the summer of 2010, these have

included Gunther – a space run together with the artist Vaast Colson, symbolically located in the vague shopping mall next to Renaat Braem's police tower. With the exception of the tower itself, Braem's plans for the site as a whole were never implemented. The mall was built instead, in which Gunther now occupies a hexagonal glass space. It is a space that might once have been intended as a lively meeting place, but which is now mostly ignored by the city and its residents.

No other Ultra Eczema release is a place or space in the literal sense. Records and magazines are, of course, mental spaces, and events are organized, but there is not at present a geographical UE catalogue number. UE100 fills that gap.

Sis Matthé

[pp. 83–92]

Vadim Vosters

In collaboration with Pieter Walraet

Vadim Vosters and Pieter Walraet have formulated a proposal for a video installation on the platforms of the IJzer underground railway station beneath the Brussels inner ring road. The ever-changing images are partly determined by the behaviour of the station's users.

Public space as theatre

When we enter the public space, we become an actor/character in the set we find there. When our surroundings change, the way we act changes too. We meekly adapt to the local rules, our surroundings dictating the script for our role.

Virtually every zone of the city embodies a functional programme: we function according to needs, practically and directly. Prescribed movements, interspersed with short pauses: red light, bus or tram stop, shop window. And otherwise from A to B, without looking back. Our actions are articulated by the 'seams' and 'connections' of the city – a spatial and emotional continuum, filled with interior monologue.

And then there is a hiatus: a subtle interruption to the continuity of the everyday space. Places to wait. A literal standstill. A pause. A blank space in which the interior monologue expands and resonates. Silence as fermata; an opportunity for reflection.

Change of scene

The subway. A parallel universe of underground, interconnected chambers. Space without direction. Unfathomable. Dimensionless.

Timeless. An artificial universe with no points of reference, with the characteristics of a cave. The traveller immediately assumes his role. He descends into shafts, passageways lead him to halls, stairways to platforms.

The absence of daylight means the public space and the passengers/users are artificially illuminated at all times. Turn off the light, and every distinction between space and user dissolves. Replace it with spotlights on either side of the platforms and the chamber becomes a dual/symmetrical stage. As in a theatre, a 'different' space opens up – one that cancels out the normal, real space. The house lights go down and only the stage remains.

Mise-en-scène

Each platform is equipped with a battery of spotlights beneath the seats and on the ceiling. The spotlights at floor level capture the movements of the passengers, whose projections interact with the scene opposite. The subway system becomes a periodically infiltrating screen that captures the images cast by these spotlights. Appropriate lighting angles can be used to introduce a delay into the shadow projection.

The ceiling lights are directed toward the opposite wall, creating an intense play of shadows and images between the platforms. The nature of the image changes as the platform grows more or less busy.

Seventy spotlights are combined to form a single image machine. Together they form an image and, in that image, bring the wall opposite back to life in the darkness. Each spotlight creates a different, individual fragment, while all the fragments together work within the architectural setting to form a new picture. The viewer changes the image by moving between the spotlight and the projection screen. Impressions disappear and make room for new ones. What once gave the

illusion of being two-dimensional, unfolds
into layers and depths – part matter, part light.

Vadim Vosters
Pieter Walraet

[pp. 93–112]

Promises of a Free Space

by Kenny Cupers

What is so great about public space? Over the past couple of decades, public space has risen to become one of the central issues in contemporary urbanism. The design of the public realm is now generally recognized as the “core business” of urban planners and designers.¹ Parks, squares, streets, and public institutions like museums seem to have trumped housing or traffic as key concerns in urban development projects. Smartly designed benches and pavements are increasingly treated as basic elements of city building. Public space is no longer just added on to the urban program; in many cases it has become the key trigger of urban change, celebrated by professionals and the general public alike.

The moral panic of the 1990s, about the “end of public space” precipitated by the purported transformation of cities into a dystopia of privately owned shopping malls, has withered away.² It seems to have been replaced by widespread enthusiasm about the potentials of design to generate the public space so direly needed in the contemporary city. The recent abundance of projects and glossy publications, featuring public space designs one more spectacular than the next, adds to the impression that a well-designed public domain is believed to be the new cure-all for the contemporary city. The question “What is so great about public space?” suddenly seems much less facetious than at first thought.

Public Space: Learning from Leftovers

What is conventionally assigned the label of public space clearly has its uses. It is necessary for people to move around. It allows access to

private businesses, homes, and other functionally defined zones of the city. It offers possibilities for leisure and social encounter. Yet, beyond these pragmatic arguments – which appear all too self-evident – the question remains hard to answer. A new generation of city planners, from Los Angeles to Singapore and from Brasilia to Moscow, would agree however that public space is one of the most essential dimensions of the city and the principal building block for the organization of urban life. As plants need their oxygen, cities need public space. It is not only the basic glue for the city, so the argument goes, but for society at large. Fair enough. But, why? Surely, an issue of such significance will have reasons for existence beyond the pragmatics of urban circulation, physical access, or social meeting. What then are these essential qualities public space brings to our lives?

For scholars like Hannah Arendt, the essence of the public domain can be found in the figure of the Greek agora.³ Others, like Habermas, identify it with the open debates and lively discussions taking place in the pubs and coffee houses of an emerging bourgeois culture.⁴ Sennett and likeminded scholars then, have understood it rather as a stage for the performance of different identities.⁵ Their idealistic visions bolster the argument – seemingly simple and straightforward – that an open and democratic city begins and ends with a neutral space where people from different walks of life come together. Public space promises possibilities for public protest and social contestation; as such it delivers an indispensable outlet for societal pressures. It engenders unexpected encounters with strangers, carrying the possibility for an awareness of the diverse social world around us. These qualities, so it is argued, make of the public domain a crucial sphere of experience – a realm beyond our individuality, filled with experiences that humanize us by allowing that unspecified, spontaneous contact with others.

It is easy to discredit such ideas for their idealism and romantic humanism.⁶ If we look at “actually existing” public spaces, scholars’ high-flown ideas seem indeed of little relevance. Compared to their descriptions of an almost transcendental experiences of publicness, our mundane everyday experiences on the street and in the park provide qualities of a distinctly different register. And yet, without formulating some kind of essential *promise* encapsulated in the public domain, how can we even retain that category as a necessary one for the contemporary city, let alone critically assess what is being designed and built in its name?

If we need some form of utopianism when it comes to the public domain, let us entertain the following proposal: *ideally*, the public domain is that which belongs to everybody and therefore, to nobody in particular. In this sense, it promises us a *free space* unencumbered by the determinants of the private or the particular; a space which harbors the spontaneous and the unexpected; a space which bring us in touch with the enchanted world lying beyond the functional, the controlled, the intentional, and the planned. In other words, what is so great about public space is its potential degree of indeterminacy and freedom.

If these are the ideal qualities of the public domain, it is no wonder that the recent outpouring of projects centered on the design of new public spaces leaves some room for disappointment. Contemporary critics have persuasively argued that the emphasis on safety and public order, on efficiency and profitability, tends to result in spaces that are simply too controlled, too aseptic, and too mono-functional. In other words, in the current proliferation of new public spaces, that one essential quality of the public domain – *the promise of a free space* – remains underdeveloped.

Today that promise, perhaps paradoxically, may be found in what is *not* – yet – public space: the parts of our contemporary urban landscape that are untouched by design, seem

unintended, or are simply neglected. Many of these spaces become what in Dutch is called *vrijplaatsen*: “free places” or safe havens for activities that find no other place in the urban territory. Vacant land is in fact rarely empty. It can be temporarily occupied by a myriad of individuals and groups – sports associations, immigrant groups, skaters, adolescents, or families. It can be turned into a variety of spaces defined largely by human activity rather than built form – informal markets, outdoor bars and clubs, community gardens, playgrounds, sports fields, and so on. People go there to meet, to hang out, to rest, to play, or to party.

Often outside of both government and private control, these leftover spaces are not defined by a clear set of rules prescribing visitors’ comportment. They do not exude a specific function or programmatic coding; instead, they harbor multiple, indeterminate uses. They can be places of desire, of possibility and of freedom: places which the participants are free not only to occupy as they please, but also to mould and define for themselves.⁷

Figure 1 and 2: Leftover spaces in the center of Berlin, photographed in 2001 (Source: Kenny Cupers and Markus Miessen, *Spaces of Uncertainty*, Müller & Busmann, 2002)

These kinds of spaces are not public in and by themselves, but nevertheless embody an essential quality of the public domain: the possibility of a free space that belongs to everybody and nobody, and that cannot be permanently claimed by a particular social group or for a specific function. Leftover space can therefore be considered the basic precondition for public space. It is the raw material of the public sphere.

Of course, these spaces lie beyond intention and beyond the reach of the planner. In fact, their existence is rooted exactly in the absence of intention, plan, or design. Leftover space thus confronts us with one of the fundamental paradoxes of the city: that of the opposition

between and yet mutual interdependence of planning and its “others” – the indeterminate, the spontaneous and the unplanned. These crucial dimensions of urbanity and public life form the volatile core of architecture and urban planning: it is what these disciplines revolve around, yet on which they have little grasp.

Looking at the leftover – especially with the eyes of an architect or a planner – raises difficult questions. Can we *intentionally* create those qualities which give leftover spaces their sense of freedom and indeterminacy? More generally, can we produce spaces that are more free in their use than the places that are conventionally built? To what extent can “free space” be planned or designed? We can design benches and pavements, but can we instill through design the indeterminacy of public life?

Envisioning the Space of Total Freedom

These questions are hardly new. While the critique of a too strictly controlled public domain may seem to be a direct result of what critics have termed neoliberal urban development – often characterized by privately owned spaces that look public but only allow a limited number of strictly defined activities – it already emerged in the 1950s, and was accompanied by an intensive search for alternatives.

The artists assembled around the Situationist International were undoubtedly the most productive in their critique of the modern city on exactly this basis. They saw it as a sterile and overly controlled environment that ignored the fundamental human need for spontaneity and playfulness. Their critique was not only directed against the way older cities like Paris were being modernized at the time, but also against the lifeless public realm postwar modern architects were creating *en masse* in the banal proliferation of new large-scale housing areas and new towns. The Situationists were convinced that the boredom of these places

was the direct result of functionalism, which had thrived productively in the modernist avant-garde but had become a problematic part of mainstream production after World War II. Their vision about the city as a rich conglomerate of experiential urban atmospheres – and their corresponding urban practice of the *dérive* or drift – was meant to counter the poverty of this cold, rational modernism.

But how could an alternative kind of space be envisioned more concretely? For almost two decades, between 1956 and 1974, the Dutch artist Constant Nieuwenhuys – a founding member of the Situationists – tried to find an answer to this question. His search resulted in hundreds of drawings, paintings, and large architectural models, all part of a single project: New Babylon.⁸

Figure 3: Model of New Babylon (Source: Mark Wigley, Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998)

New Babylon was the representation of a new kind of space, a veritably free space, which was meant to allow for the emergence of a new kind of individual and a new way of living. It was, in Constant's own words, "the activation of the temporary, the emergent and transitory, the changeable, the volatile, the variable, the immediately fulfilling and satisfying."⁹ The inhabitants of New Babylon would take over the shaping of their own spaces as a celebration of the creative pleasure of living. Everybody would become an architect. All space would be transformable, ephemeral, and flexible. Nobody would ever return to the same place.

Architecturally speaking, New Babylon was the realization of an entirely new relationship between the structural and the ephemeral. Against fixity or function, New Babylon propagated an urbanism of total and direct freedom. This new culture of space was only possible

however thanks to the technocratic construction of gigantic megastructures across the surface of the earth. The complex constructional systems that made up the structure of his architecture were seen as facilitators of an urbanity centered on the libertarian production of individual lifestyle.

Constant was not the only one obsessed by this new space of freedom. Visionary projects like his abounded in the 1960s, and have now become staples in architectural culture. Archigram, Yona Friedman, David Georges Emmerich, and many others similarly projected the advent of a new urbanized world in which freedom of movement, unlimited individual consumption and mobility, appropriation and spontaneity would directly shape the built environment. Perhaps the most concrete attempt at envisioning of this new kind of space was Cedric Price's project for a "Fun Palace" as he called it.¹⁰ Initiated by the innovative theatre of director Joan Littlewood, the project entailed a new kind of interactive theatre in a working-class area of East London. Price's basic idea was to build a "laboratory of fun" consisting of a variety of user-operated facilities and equipment. This new kind of ephemeral technological environment, supported by a large open steel structure, would make an infinite number of activities possible.

Figure 4: Cedric Price, Fun Palace, 1960-1961: axonometric view (from: Stanley Mathews, From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price (London: Black Dog Publishers, 2007)

Littlewood and Price famously promised an exhilarating ambience of freedom, discovery, and personal development: "Choose what you want to do – or watch someone else doing it. Learn how to handle tools, paint, babies, machinery, or just listen to your favorite tune. Dance, talk or be lifted up to where you can see how other people make things work. Sit out over space with a drink and tune in to

what's happening elsewhere in the city. Try starting a riot or beginning a painting – or just lie back and stare at the sky”¹¹ While the project was never executed as a result of an uncooperative local urban planning bureaucracy, it informed architectural experimentation over the following decades.

Towards an Architecture of Free Space

The impact of this avant-garde was much larger than the sum of its visionary ideas. Their work contributed, albeit indirectly and unexpectedly, to the reorientation of mainstream urbanism in the 1960s and 1970s. Even the architectural establishment – often responsible for the boredom of mass housing projects and new towns all across Europe – slowly followed suit. They joined in the ambition, not unlike that of Constant and Cedric Price, to counter the deadening sterility of a reigning modernism by creating new types of public spaces that would be indeterminate in their use, and yet intensely animated by their users.

With this ambition, the megastructure became mainstream – be it not necessarily in ways the avant-garde would have approved of. Many architects thought of the megastructure's spatial opportunities as a way for architecture to articulate new relationships between space and the user. From Sweden to Rome, and from Russia to the United States, the principal solution for urban continuity became the raised platform, which introduced the vertical separation of transportation and parking from other functions. This formal strategy allowed to create the large-scale pedestrianized public plazas, promenades, and squares considered so direly needed in the urban landscape.

What this new public architecture had in common was the belief that design could actively provoke a more free participation of its users. This leap of faith was justified by newly emerging concepts like that of *animation* and *polyvalence*. Architecture could no

longer be based on the now-reviled theories of functionalism – suggesting a one-to-one relationship between space and use. During the 1960s, the idea of *animation* emerged to offer an alternative, yet fundamentally ambiguous basis for design. Derived from outside the field of architecture, it referred to the spontaneous liveliness of places and neighborhoods (*l'animation du quartier* for example), but also to the artificial means of instilling community life in new housing areas through organized activities, mainly by social workers (*animateurs*). When it became imported into urbanism, the word invoked a simple physiological metaphor – “life” – but also expressed the atmospheric qualities – “soul” – of architecture. The use of this organic metaphor acknowledged the active participation of inhabitants as a crucial agent in the success or failure of urbanism, but at the same time reinforced the belief in architecture's social agency.

It turned out to become a highly productive design concept during the following decades, particularly in France. For the newly planned neighbourhood of Bures-Orsay near Paris for instance, the notion of *animation* helped the architects, Robert Camelot and François Prieur, to develop a formally and programmatically complex architecture of the public realm. The architects claimed that they could not add the unexpected, but that it could nevertheless be invoked in architectural design: “the basic scheme,” so they contended, “needs to engender fortunate coincidence, that of volumes or spaces, as much as that of spontaneous activities.”¹² Their idea of public life was an idyll of street life in the “good old times”: a space in which cars were absent, children would play freely, adults would stroll and meet spontaneously, and the elderly would sit in the sun to distract themselves with the pleasure of seeing others. This kind of “urban animation,” so they argued, was inscribed in the plan itself. Adopting ideas like those of Candilis-Josic-Woods and other Team10 architects, they

organized the residential blocks in such way as to create public spaces standing midway between streets and squares. These were meant to imitate the irregularity, unexpectedness, and liveliness of inner city neighborhoods. The diverse program of public amenities was finely distributed over this pedestrian pathway structure – instead of being morphologically detached from it as they had been in older housing projects. Because the entrances of these amenities like those of the residential units spilled out onto this space, this new type of urban space would be assured naturally of “animation.”

Figure 5: The new neighborhood of Bures-Orsay near Paris by the architects Robert Camelot and François Prieur. Diagrams like this aimed to represent the future “density of animation” by visualizing the everyday movements of future inhabitants at different times of the day (Source: *Urbanisme* 102-103 “Créations urbaines” (1967): p. 68).

Figure 6: Diagram submitted by Candilis-Josic-Woods for the 1961 competition for Caen-Hérouville (Source: Tom Avermaete, *Another Modern: The Post-War Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods* (Rotterdam: NAi Publishers, 2006): p. 249).

A second architectural concept emerging at this time was that of *polyvalence* – flexibility, multi-functionality, or adaptability. While spatial flexibility had been an undercurrent of architectural modernism since the 1920s, a more explicit concern with polyvalent space emerged during the postwar decades out of the development of public institutions like local community centres and cultural centres. In many European contexts, such new “socio-cultural facilities,” as they were coined, were envisioned as a way of bringing the expanding social welfare system closer to the citizen. Their architecture was instrumental in this respect. The new public facilities could no longer be cold or rigid, prestigious, luxurious, or removed from the everyday urban realm.

In order to be veritably public, they needed to be inviting, convivial, and intimate, but most importantly, flexible, free, and participatory in their use.

In the notion of polyvalence, radical proposals like those of Archigram or the International Situationists clearly reverberated. The architect Ionel Schein was one of the main advocates for a polyvalent public architecture in France. In his book, *Espace global polyvalent*, he justified the need for this new type of space as a logical consequence of the controls and constraints of a functionalist and bureaucratic consumer society. Despite his revolutionary expectations, Schein saw clear intimations of this new type of free space in built projects.

The “Agora” in Dronten, a large multi-functional community center in the Netherlands built by Frank Van Klingeren, became a key source of inspiration – not only for Schein, but for a significant part of the European architectural scene. Finished in 1966, the project consisted of a large hall that was transparent towards the outside and covered by a giant space-frame roof. The only specific functions in this large flexible open space were a theatre, a restaurant, and some office space. The open space could be used for an impressively wide range of cultural and sports activities, games and shows – from small gatherings to large public events. Like Cedric Price’s Fun Palace, the project was thought of as a paradise for the active and creative user, who could participate freely in the continual transformation of the interior atmosphere. Polyvalence thus found architectural expression in constructive modularity, spatial fluidity, and formal transparency.

Figure 7 and Figure 8: Agora in Dronten (Netherlands), architect: Frank Van Klingeren, 1966 (Source: Ionel Schein, *Espace global polyvalent* (Paris: Vincent, Fréal et Co, 1970): pp. 11, 17).

While Schein and others celebrated the project on many levels, they remained critical of its

opposition between interior flexibility and exterior isolation. The ambitions of more radical architects at this time were all-encompassing: polyvalence for them needed to be expanded to the entirety of urban space and all its users. Just like culture and social life needed to be diffused, everywhere available and accessible, so the architecture that facilitated them needed to be mobile, flexible, adaptable and free. This was a direct consequence of the radical de-institutionalization called for after 1968 and so cogently formulated by Ivan Illich: the existing institutions needed to be demolished in order for the street to become the place of direct action and animation.

In some cases, that meant the exact opposite: to bring the street into the institution itself. When the *Palais des Beaux-Arts* in Brussels, a stately art museum designed by Victor Horta in 1928, was occupied by youthful protesters in May 1968, it was the institution's central atrium which became uniquely politicized. Originally designed to house large sculpture exhibitions, this grand hall functioned merely as a transitional space between the museum's entrance and its exhibition rooms. The brief occupation of the monumental space in May 1968 prompted a fundamental rethinking of its social role – coinciding with a questioning of the cultural institution at large. Rather than to take down the institution in its entirety however, the official response was to change its interior. In 1972, the monumental hall was redesigned by architect Lucien Jacques Baucher and renamed "Animation Hall." The hall was reshaped by a space-frame structure of metal tubes and a landscape of mobile, variedly sized, modular blocks covered in carpet. Placed on the cold marble floor of the grand hall, these blocks created new floor levels, public stages, and seating areas, subverting the hall's pre-existing spatial logic. The furniture units could be freely moved and reconfigured by the public, which now became empowered

as creative users of this space. The default configuration of the units was meant to create the shape of a "Forum." The allusion to this ancient public meeting place was hardly coincidental: for the architect and the museum's directors, the *Palais des Beaux-Arts* was to be radically opened up to become a central, public part of the city. The architectural design strategy, accordingly, was to transform its interior space into a new kind of urban public space – a free, user-defined space accessible to all.

Figure 9 and 10: The "Animation Hall" of the Palais des Beaux-Arts in Brussels, photos around 1972 (From: Fareed Armaly, *Brea-kd-own: Fareed Armaly* (Brussels: PSK, 1993).

Such ideas resonated particularly strongly with the architects and urban planners of the French new town program during the 1970s. One of the original goals of this program, launched in the mid-1960s at the height of national optimism, was to reform the soulless bedroom suburbs of the immediate postwar decades by inserting "veritably new" urban centers with a dense mix of social and cultural activities. The creation of new kinds of urban public space was the keystone to this endeavor. The new urban centre of Evry in the southeastern suburbs of Paris became perhaps one of the clearest results of these efforts. The program combined a sizable shopping mall with a state-sponsored complex of social, cultural, sports and recreation facilities, baptized the "Agora" in clear reference to Van Klíngeren's design. Whether they approached the complex from the elevated walkways that linked it to the surrounding housing areas, arrived by bus or train from underneath it, or left their cars on the vast parking lots surrounding it, visitors found in the Agora an urban machine they had likely never experienced before. The urban center offered the suburban population of Paris the most unlikely smorgasbord of urban activities under a single roof – from a church and a

kindergarten to a bowling hall and a night club. The project's crown achievement was its central interior atrium, meant to give users total freedom in the way they could appropriate this new type of public space.

Figure 11: The diversity of functions at the Agora of Evry (Source: André Darmagnac, François Desbruyères, and Michel Mottez. *Créer un centre ville: Evry* (Paris: Editions du Moniteur, 1980): 87).

Figure 12: Interior plaza of the Agora of Evry, photographed around 1975 (Source: Fonds Le Couteur. DAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle). Space-frame roofs like these were common features of the public architecture of French new towns during the 1970s.

Despite the exuberance of architectural experimentation during this period however, the freedom of public space remained a promise more than a practice. While some architectural projects proposed a radical blurring of the distinctions between exterior public space and internal (institutional or privatized) space, in many cases, the new public space of this period remained in tension between the desire for total flexibility, openness and communication, and the inexorable will to exert a certain symbolism and monumentality. Most importantly, despite architects' efforts to facilitate publicness, openness and freedom, their projects would turn out to be strongly defined by their context and larger socio-economic forces. Observers in France, at the cusp of a new era shaped by financial crisis and social discontents, soon denounced many of these architectural efforts to create free space for leading to not more than fancily designed ghettos:

"The bourgeoisie continued to reclaim the city centres, the workers have been deported to the periphery in 'projects' where people are between themselves, well delimited by the 'functional' traffic system. There, what awaits you is 'integration,' 'the recreated,' the 'past

recovered in the architecture of tomorrow.' While they gut the old city, where profitability – the power – demands replacement, they recreated – like a 'steak is reconstituted' (Baudrillard) – the past, the diversity, the continuity, the animated, the human, the power to the user by means of flexibility, and so on, in the 'project.' [...] Strict functionalism is renounced, laid aside the architecture and the urbanism by the proponents of flexibility. But is their problem not fundamentally similar?"¹³

Free Space in Real Space?

These historical episodes have shown us both the potentials and the limits of design to produce public spaces that are indeterminate, flexible, open, and free in their use. The architectural strategies have been plenty: functional and spatial flexibility, constructive modularity, spatial fluidity, architectural transparency, formal and programmatic complexity, open structures and movable elements.

Can such strategies continue to be productive today? While this is likely to be a question of interest for architects and planners today, it can better be answered in the course of practice and experimentation, more than through critical reflection. The abundance of design of this historical era surely stands in striking contrast to the leftover spaces we described above, an elementary yet dynamic world where design – as intentional intervention – is absent. That said, the fate and fortune of public space is not a matter either of the absence or the abundance of design. It is a question of the interplay between the two – between intention and the unplanned, planning and the unexpected, routine and freedom.

In order to expand experimentation in the making of public space, we need to conceive of spaces that are in between the controlled public places that tend to get built today, and the world of leftover spaces it leaves aside. The possibilities for generating urban spaces

that are more open and free can be pushed by overcoming the shortcomings of the spatial strategies that we do know and have been used before. In that sense, there are not only lessons to leftover space, but also to the urban utopias of the 1960s and the animated, polyvalent spaces built in the 1970s.

Total indeterminacy is clearly a fallacy. Constant's decade-long search for a radically redesigned urbanity resulted in his own realization that New Babylon was more of a nightmare than a future Eden.¹⁴ His vision was ultimately founded on a fundamental misunderstanding of the relationship between space and people. The labyrinthine spaces of freedom in his megastructures were thought of as perfectly transparent, neutral containers for endless possibility and human activity. Yet, the concrete spaces in which we live are an accumulation of traces of human activities and memories. In similar ways, the subsequent attempts to create architecture of indeterminate space – from the Fun Palace to Evry's Agora – turned out to be built on an erroneous basis. Up until today, the idea of flexibility and indeterminacy in architecture and urban planning continues to assume a certain concept of neutrality that ignores the social production of space.

Instead, we need to ask, what could free space look like in *real* space – urban space that is a palimpsest of histories and memories, that is both the result and medium of politics and power, conflict and contestation. The nature of urban space does not preclude the existence of free spaces, but it does require an approach to design that is able to avoid the consensual and to creatively transform conflict into negotiation. In our attempts to create a more open public domain, we will need to think of indeterminacy as inherently partial. This is a realization that could lead us to develop a strategically designed indeterminacy that takes into account *why* and *for whom* it is meant.

Notes:

1. See for instance Han Meyer, Frank de Josselin de Jong, and Maarten Jan Hoekstra, *Het ontwerp van de openbare ruimte: De kern van de stedenbouw in het perspectief van de eenentwintigste eeuw* (Amsterdam: SUN Architecture, 2009).
2. Michael Sorkin, ed., *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space* (New York: Hill and Wang, 1992).
3. Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1971)
4. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge MA: MIT Press, 1991).
5. Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (London / Boston: Faber, 1986)
6. As we have done elsewhere. See: Kenny Cupers, "Towards a Nomadic Geography: Rethinking Space and Identity for the Potentials of Progressive Politics in the Contemporary City" *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4), 2005, pp. 729–739.
7. For a more in-depth analysis of such spaces, see: Cupers, Kenny and Markus Miessen, *Spaces of Uncertainty*, Müller & Busmann, 2002
8. See: Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998); Hilde Heynen, "New Babylon: the Antinomies of Utopia", in *Architecture and Modernity. A Critique*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1999, pp. 151–174
9. Constant, "Unitair Urbanisme" unpublished manuscript of lecture at the Stedelijk Museum, Amsterdam, 20 December 1960. In: Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998)
10. See: Stanley Mathews, *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price* (London: Black Dog Publishers, 2007)
11. See: Cedric Price and Joan Littlewood, "Prospects for Fun Palace", around 1964. In: Jonathan Hughes and Simon Sadler, *Non-plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism* (Boston: Architectural Press, 1999), p. 23
12. Robert Camelot and François Prieur, "ZUP de Bures-Orsay". In: *Urbanisme* 102–103 (1967): pp. 64–69
13. Edith Girard, "Enfin libres et soumis". In: *Architecture d'aujourd'hui* 174 (July – August 1974): 10–17
14. "New Babylon: the Antinomies of Utopia", in Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1999, pp. 151–174 and Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998).

[pp. 113–128]

The Public Domain as Producer of Urbanity

Eric Corijn

Not everything happens in public. Total transparency – cameras everywhere, a true panopticon – doesn't exist, and a good thing too. In a real democracy, somewhere at least should offer inviolable privacy, a personal domain beginning with your own body, that no one may enter without your permission and in which your own laws, rules and wishes prevail. As far as private relationships are concerned, the necessary facilities are geared heavily toward known needs; relations (including hierarchy) are known, and access is restricted. Authoritarian regimes invariably begin by gnawing away at privacy, before eventually resorting to the abuse of the body (torture, rape). The private space is also identifiable through individuality in the spatial order, the placement of objects, functionality and aesthetics. In this way, the 'private' becomes 'home'. Radical particularity. The private domain is a prerequisite for the public. Although subject to pressure at times, protection of individual privacy is an important societal objective.

That is not equally the case in our individualistic society for the public realm. The range of facilities and potential activities in this case is diverse. Interaction occurs between equal and often unknown people, and access is free for everyone. Which is why the public domain – streets, markets, parks and squares, and public amenities like stations and post offices – is the preeminent location in which you interact with strangers. To do so takes an open mind and flexible behaviour, as you always have to bear in mind that others can use that space as well.

City-dwellers have to learn how to behave in public. In her standard work on urban public behaviour,¹ the American sociologist Lyn Lofland states the five principles of public interaction:

- Cooperative motility: constantly allowing space for others, so that everyone can move around and mobility is not hampered.
- Civil inattention: a certain discretion and courtesy that also allow the other person mental room so that the space is not entirely 'occupied'.
- Audience role prominence: display interest, attention and alertness; remain part of the whole; continue to be involved.
- Restrained helpfulness: solicitousness towards the other person; willingness to intervene, to enter into relationships; the possibility of keeping open social relations.
- Civility toward diversity: being unprejudiced; not assuming that everyone behaves the same way; knowing that a city has a wide range of lifestyles.

Not everyone is equally prepared to adopt such an attitude. A genuine public space embodies many potential experiences. You can discover and explore new identities there. A great deal of pleasure can be had. There are opportunities for communication. It is a theatre of social relationships and conflicts, and ultimately a place for civic and political practice. The city's streets and squares are places for coexisting with strangers. 'City air makes you free', as the old Dutch expression has it.

Resistance stems from the tendency to privatize public space: to appropriate it for purely personal use – a tendency that is strongly present in our society. It ranges from the big limousines and private parking spaces that grab chunks of the street, through illegal dumping

of garbage and dog dirt, to double parking, advertising hoardings in the street and blocking the way. These are all instruments of power by which to impose your own rules and wishes on the public domain and to exclude others. It is quite rightly the source of considerable irritation.

On the other hand, you also have the trend in which the public is transformed into something parochial, where the strange and ill-defined is replaced by the rules and etiquette of acquaintances. This amounts to a kind of group privatization: an appropriation by groups of acquaintances or communities. We encounter this in specific public places such as churches and sports stadiums, but also when particular restaurants, for instance, become the focus of a fashionable subculture, or when pubs become the almost exclusive terrain of a group of bikers or chess players. Something similar can happen with marketplaces and squares, in which the site – or parts of it – are appropriated for a specific use and outsiders excluded: a children's corner, say, or benches for the elderly; steps taken over by skaters, or a street corner by drug dealers. In this way, the public space also comprises a variety of overlaid parochial spaces that share space and time, whether peacefully or otherwise. Recognizing and acknowledging the private and the parochial element within public space also highlights the precariousness of the 'public' aspect: perhaps the most vulnerable of the trio. Lofland made the useful suggestion of adding the intermediate, 'parochial' realm in order to break the private/public duopoly,² noting that the public realm is also the product of political and cultural power relationships.

Whose public realm?

The appropriation of public space is performed using markers or cultural icons, enabling you to see as a user whether or not you are at home and to whom that space actually belongs.

Monuments and memorials, for instance, are intended to remind us of 'national history', while monumental church buildings are supposed to convey 'Christianity'. Architecture in general, along with advertising and the urban furniture also reference a specific cultural background. The public realm is full, for instance, of signs from one or more subcultures, whether legitimate or subversive, as in the case of graffiti and tagging. These are less striking if the users of that space also come from that culture. They become 'interesting', however, when we behave like a curious visitor or tourist. It can spark alienation and irritation when newcomers impose their style and the original residents are suddenly made to feel strange (when artists move into poor districts, for example). Or when newcomers are unable to take hold of the space and continue to be confronted with images from the established tradition (when a Muslim majority, for instance, has to live around the Catholic church).

Keeping the public domain open and flexible is, therefore, a permanent democratic concern. Privatization must be resisted. A close watch should also be kept on any overly emphatic appropriation by subcultures. Village traditions that use the city like some kind of farmyard or common ought to be modernized too. And excessively suburban demands need to be averted. Keeping the public realm accessible to all is part of urban culture. That is perhaps the key message in the writings of Jane Jacobs:³ keeping the city liveable requires city-dwellers who will commit to that. This means there ought to be a site of dialogue, in which irritation at an imperfect public realm can be talked out and where cooperation is possible for the public good. (A great deal of racism or conservatism or moralism springs from the lack of democratic consultation regarding the regulation of everyday life.) And greater attention should also be paid to renewal – to intercultural developments. There is an important role here for artists to play. They can create new

signifiers that allocate space differently. They can stimulate the necessary innovation.

The users of public space too ought to learn to behave as city people, aware of the fact that this space has constantly to be shared with others, with strangers, who are not necessarily bound by the same cultural patterns or social practices. The design of public space and above all its artistic signifiers must, therefore, be signs of difference. It comes down to slightly toning down the sense of being at 'home' (and hence in charge of space and rules), so that the citizen (consciously or unconsciously) senses that he or she has to engage in dialogue, to be aware of different rules, to think inclusively, and so on. The urban public space must, at the very least, be functional for the wide variety of inhabitants who make regular use of that space.

Space is a social medium

Achieving a better understanding of the social functioning of space requires a broad conception of spatiality. No one will dispute that space forms the backdrop for our social relationships. It provides the material environment, existing as it were outside human beings, as part of nature, as context. In that respect, it provides both the means for and a restriction on our social behaviour. Space is the 'container' of the social. However, the emphasis on the objectivity of the spatial, on space as context, frequently conceals the fact that it is also the product of human action. The typical representation of the spatial environment is an example of what is referred to in philosophy as 'reification' or *Verdinglichung*. The environmental production conditions in this instance are denied, or at the very least naturalized: climate, raw materials, light and air, spatial planning, and so forth, are all conceived of as a single lump of natural elements. While they are, of course, all products of culture – they have passed through human hands and were

created under specific social conditions. Space is not exclusively the reification or the product of a social order, and is not, therefore, ideological or politically neutral. It is also the medium for social interaction. Spatial conditions are a structuring element in social practices: they provide the spatial organization of social reproduction.

This aspect deserves greater attention. Space in general and urban space in particular consists of various layers. A particular social order produces a spatial structure, provides a site for various activities and spheres of life, has its own relationship between the private, the parochial and the public, organizes the economy in its own way, and so forth. In turn, this spatial organization provides the context in which individuals and groups of people shape their lives and ensure social reproduction. Within a particular socio-economic model, this interaction between society and spatial order, between production and reproduction, is rather organic. The medieval, industrial and post-industrial city each has its own notion of space, with a certain steadfastness. It is in the transition from one regime to another that social reproduction, social action, has to change too, and thus calls out for renewed spatial planning. This gives rise to the layered spatiality that Doreen Massey has termed the 'geological metaphor'.⁴ Changing regimes of economic accumulation create a spatial organization and hence a different context for the life of society. The successive phases of different social orders deposit a spatial sediment that can be read within the design of the space. The city breathes in a similar way: confined at first within the medieval city walls, followed by the breakout of the industrial revolution. Then proliferating further with the removal of workers' housing to more peripheral garden districts, or later with suburban flight from the city. Before being compressed again through reurbanization in the postmodern consumer society, and so on. And time and again, the dominant social order

delivers conditions of reproduction useful to itself. This is a necessary preliminary insight: but the production of space is a social process that constantly adds new layers to history.

The stages of transformation of accumulation regimes, such as the current transition to a post-industrial society, is accompanied by painful spatial restructuring and new forms of public realm.

A second important insight is that people's daily lives display not only a temporal order but also a significant spatial aspect. Each city dweller uses public space in his or her own way. In his temporal geography, the Swedish geographer Torsten Hägerstrand⁵ explores human life via the routes taken in a time-space. Social practices are rules-led interactions – people know how they are supposed to behave in specific circumstances, what is expected of them. Well, those 'circumstances' are strongly delineated by time and space: the steering of human action usually happens because people know what they are going to do at particular times in particular places. Daily life, for example, comprises a timeline from one place to another, from one time to another, in many cases to perform the same actions. That is the regularity of the everyday, so that the weekly, the monthly, the yearly, and so forth, structure of life also has a time-space. That path is subject to certain constraints: Hägerstrand talks of 'capability constraints' (physical constraints: you can't be in two places at once), 'coupling constraints' (the agreements required by interaction) and 'authority constraints' (the orders and prohibitions associated with a space). The result is an analytical framework for the use of spaces. Everyday regularity is, of course, also interrupted by irregular, unusual experiences. But these have their time-space too. More than that: what makes them special coincides in many cases precisely with the characteristics of that time or that space. Experiencing something different at a different time or under different spatial conditions: that's what we some-

times refer to as 'free time'. But free spaces also arise in this way. We might well ask whether public space should also be free space.

The public realm as spatial factor

In this way, the analytical instruments are developed that are needed to examine the functioning of public space and to subject spatial ordering to critical scrutiny. The division of space into the duality of public versus private can best be transposed into the triad 'private-parochial-public'. Reification – the unilateral view of physical space as an almost natural factor – is best overcome by taking a look behind the scenes. Space is a human product, a cultural object, the result of specific conditions of production which are themselves part of a special social order. In this way, space also becomes a medium for social reproduction. To gain an insight into the social functioning of space, we – and that includes architects, urbanists and planners – need a more explicit theory of human action. It is useful to that end to posit a structuration theory in which action – i.e. human interaction – is determined by the interplay between structure and actor. Here too, it is advisable to opt for an effective theoretical angle. Neither structural determinism (action is determined by social context), nor 'actor centrism' (action is determined by free will and human motivations) has managed to provide conclusive statements. The principal focus needs to be on the interaction between agents in particular circumstances.

As we know – in the 'Free West' too – people are not masters of their time-space. There are rules attached to social position. People draw sustenance from their social position, which regulates the ways in which people get their money and get access to means and services. In the case of working people, that's the occupational position – for youngsters primarily school and family, for benefit recipients the relevant welfare scheme, etc. These rules

mostly embody a timetable, a temporal order and a number of agreements. Freedom beyond this is also often limited by those rules. Connerotte, the investigating magistrate in the Dutroux murder case in Belgium, for instance, was removed after sharing a bowl of spaghetti with some of the victims. The course of people's lives is determined by 'times': working time and free time, study time, and periods of employment and retirement. Yet equally by 'spaces': the workplace and leisure area, school, the company and pensioners' spaces. The temporal order is still associated to some extent with forms of negotiation, collective agreements, legislation and policy. There is generally a good deal less participation when it comes to shaping the spatial order. Democracy is about time much more than it is about space. As people, we have to take our space as it's given to us. The power structures of spatial planning are less transparent. It is still too often the case that spaces are created by experts alone.

Henri Lefebvre⁶ focused as early as 1974 on the conflicting relationship with space, and on space as the nexus of conflicts of interest. This should be interpreted as an equal access to space for groups and individuals. It should also and above all be understood as totally unequal control over the production of living space. The philosopher responded by developing another conceptual triad. He proposed a distinction between perceived space (*l'espace perçu*), conceived space (*l'espace conçu*) and lived space (*l'espace vécu*). The space of everyday use, perceived by its many users, presents a vision of the famous 'common sense', the perception of city dwellers. This perception differs from that of designers, planners, cartographers, and real-estate brokers. Their space is an ideal one, a projection, a speculation. It is a space without people, in which future people are expected. It is a space from within a more or less legitimate power, conceived from within a social context in which certain groups and individuals create

spaces more than others do. In both cases, there is an imagination, a supposed operation of the space, a producer of experiences, a signifier for human relationships. *Le vécu*, praxis, meaningful practice also embody the possible tension between the spatial design and use of that space.

It is precisely that tension that needs to be examined more closely. How do people behave in public space? How does that relate to the design? What relationships of control are expressed in the process? How is that social bond formed? And that social order? What precisely do we mean, in short, by 'space as a social medium'? And how and by whom is that medium designed?

In order to investigate this, I seek an analogy with the functioning of culture, the way in which signs become signifiers. It would be going too far to study in detail how the symbolic order and imagination produce human interaction and the relationship with a directly inaccessible 'real'. It undoubtedly occurs via structures (structuralism) and via contents (culturalism). We will make do with a further intriguing triad, this time borrowed from Raymond Williams.⁷ The pioneer of British cultural studies took as his point of departure not the objective study of the arts but of the way of life. The necessary signs for meaningful social practice are contained in the everyday life of people and groups of people. Everyday culture 'provides' everyday life with the necessary meaning. Frequency is embodied and becomes a 'structure of feeling'. That's what people deem to be 'normal' and how they become accustomed to their surroundings. A 'habitus'. This practice of life is documented and captured in objects in a wide variety of ways. Stories, music, photographs, drawings, everyday objects, you name it: in one way or another they are all references to real life, or references to references, and so forth. This 'documented culture' comprises the cultural field, it is what amateurs and professionals

from 'the sector' produce. And a selection is then made from among these cultural artefacts, a tradition is filtered out, that can pass for 'cultural identity'. In a textbook national state, the three registers create a dynamic unity: everyday life proceeds according to comparable patterns; art and culture provide constant production, which forms the basis for a lasting repertoire, a canon; which in turn provides the underpinning for permanent education through schools, churches or the media. Space-makers qualify in this vision as participants in documented culture.

Creating urban public spaces

A city is not, however, a country. And post-modern and post-industrial urbanity definitely aren't. Because in practice, especially in a sharply dualistic and multicultural society, everyday life is far from uniform. And all these different ways of life are, in turn, very unevenly documented. And under these circumstances, the selective tradition becomes even more the focal point of policy strategies in the broad arena of the preservation of national identities. So how ought the design of an urban public space to be conceived? To which lifestyle is it supposed to provide 'normality'? And how does the tension between *l'espace conçu* and *l'espace vécu* function in this regard?

For let us make no mistake: the city is a world of strangers, characterized by a strong division of labour; by a multiplicity of cultures and worlds; by intensive interaction and exchange; in short by a multitude of non-shared experiences. Can these be articulated by a shared tradition or identity, by a reference to shared values and standards? Hardly. Seeking a shared past for society in a city like Brussels, with a majority of people with foreign roots, is a hopeless task. The focus instead should be on a common destiny, a shared future, an urban project with a place for everyone. What points of reference could there be for such a project?

On whose 'tradition' could it draw? Perhaps everybody's, to the extent that it can contribute to a shared, hybrid, urban culture. But that requires a very different view of the process whereby society is produced and of the use and legitimacy of particular points of recognition. And hence also of the creation and use of public space. Of the 'what' and 'how' of 'normality' and 'familiarity'. Because a classic public space rapidly becomes a parochial sub-cultural space within the multicultural urban environment, as the traditional familiarity does not work for new users, who then apply their own signs to indicate their use.

In these conditions of fluid signs and meanings, how can a society still come about? The old attitudes are lacking in that respect too. Multicultural integration has not, of course, succeeded. This is because it is based on a conception of continuity between community and societal structure. The social sciences have traditionally thought in terms of two types of social bond. On the one hand, communities are formed by strong bonds of kinship, friendship and tradition, while on the other, we have the more organized bond made up of the contracts, organizations, institutions and rules that underpin society.⁸ For its part, modernity is characterized by a steadily growing set of relationships that require correspondingly more regulation and administration. However – and this is where the trick using tradition comes in – this modern state formation ought to be founded on the perpetuation of values and standards arising from community traditions. This, incidentally, touches on one of the functions of the public space: focusing attention on a great, shared past.

Is such a conception still tenable in a multicultural urban environment? Can this public space continue to shape a strong, shared identity? And is this quest for strong social bonds still the necessary medium for urbanity? Or should we be looking instead to the more temporary relationships within the city, in what

Ruth Soenen⁹ terms the ‘small encounter’? Granovetter already referred to the importance of ‘weak ties’ to urbanity. What such ties primarily offer is potential: they are frequently virtual and are actualized as and when needed. Weak ties reduce distance, are highly sensitive to change, permit ad hoc coordination and regulate access to resources. Above all, they are also vehicles of urban anonymity and freedom, as they do not have to be constantly maintained. That is the ideal of good urbanity: to be able – even in an environment of strangers – to draw on the necessary social ties for a particular interaction, without consequently committing to a permanent and traditional loyalty. We have to design the transient. Goffman too has referred to the appropriate attitude when presenting yourself in the public space. This kind of openness to potential social ties also demarcates social territories. Soenen has demonstrated this in detail in her observations of the social ties that arise in the city tram in Antwerp, a useful case study for social practices in the public space. She notes different forms of interaction. Avoidance, not entering into contact, is important. Then you have the provision of brief assistance. Or the fluid social relationships that frequently arise around animals or children. There is the somewhat arrogant, dominant behaviour in which the relationship also reveals a power balance, which can sometimes give rise to negative relationships or conflicts. It is in chance sociability of this nature that identities are displayed and constructed.

What is shown even more clearly, however, is that the public space is not only public. It is also strongly privatized when people sit in their bubble with their mobile phone, their partner, friend or children. This private space is not always peaceable: it can be contentious and is linked from time to time with the public. Or else there is the parochial subcultural space created by small or large groups, by young people, by visible lifestyles or by a particular

communal behaviour. That space too is now and again plugged into the public space. The city tram clearly shows that the public space is always three in one and that the private and the parochial spaces also constantly lay claim to it. And that leads to a highly complex construction of identity, in which human agency assumes many forms, is also consistently ambivalent and moves within different relational registers.

Is there still room, following a deconstruction of this kind, for genuine design of the public space, for more than just a designer’s signature? Can a connection be conceived in this context between the design and the lived space, and does that connection also possess a driving force capable of promoting desired behaviour? Jane Jacobs believes so at any rate. Subject, however, to incorporating the real complexity of the city and the quality of the public space. That isn’t just the job of designers, but of many professionals as well, from taxi drivers to police officers and flower sellers. They all bear a joint responsibility for the maintenance of urbanity.

Be cautious but resolute

Given what we have seen above, urbanity definitely stands on a particular side: that of an open society, hospitality for different users, of a non-linear structure for social ties, of a constructivist and relational view of identity. And also the side of public space and a choice in favour of a policy of coexistence. The design of an urban public space has to take all this into account. This is not an issue for planning and design alone: it is increasingly a matter of spatial, economic but also agogic and cultural guidance. A matter, in other words, of a thorough urban project. Does all this have any practical relevance? Allow me to present an example from my own city.

Brussels is a highly dualistic city, with clear sociospatial segregation. This can be read from

the public space. The city centre coincides in the mental map with the pentagon formed by the old medieval town, whose former defensive walls form the line of the inner ring road. There is a canal to the west of the centre, the deep waters of which separate Brussels from Molenbeek, centre of the deprived immigrant districts. On one side, public spaces serve the city's central functions and in particular the consumer culture of the new urban middle class. The gentrification of the Dansaert district is a textbook example, and the key focus when refurbishing the city squares was on the aesthetics and functionality of a western, post-modern urbanity. In view of the multicoloured composition of the Brussels population, the public domain has largely been transformed here into a western parochial space. Yet since the focus is on representatives of the legitimate order and the dominant culture, it is presented as a wholly public space. On the other side of the canal stands Molenbeek, once nicknamed 'Manchester' since it consists of workers' housing dating from the industrial revolution and the first expansion of the city to which it gave rise. The district still has several noteworthy icons, including the first concrete church. These working-class streets were systematically abandoned in favour of better housing in new residential districts in the periphery, and the empty houses, along with the unskilled jobs, were filled with immigrant workers. However, their social progress was blocked by the economic crisis, which turned this working-class area into deprived immigrant districts. The survival strategy they adopted included the growth of communal solidarity, ethnic enterprise and the informal economy. These developments also left their mark on the public space, which became a contrasting (Mediterranean) parochial space and the focal point for different attitudes towards the public realm. Public space on both sides of the canal has been intoxicated by privatization and parochialization.

But the city continues to move: spaces and relationships evolve. The canal quarter in Brussels is no exception. The Metro network was recently completed and a kind of 'Circle Line' runs in the east along the ring road, but in the west via the West Station. A new core has developed: the pentagon has spread westward, Molenbeek has been absorbed into the future centre and the canal has become a spine rather than a barrier. The stronger actors are already responding. Developers are planning buildings in the area, the local authorities are tackling the public domain, artists and other gentrifiers are occupying vacant buildings in Molenbeek, and prices are beginning to rise: the 'Moroccan' district, is coming under pressure from the city. Nobody, they say, wants to see social exclusion, yet the area will be urbanized and the residents – if they wish to stay – will have to prepare themselves for the gradual transition from *banlieue* to city centre. What public space will accompany such a transition? What signifiers, shapes and images will be used to open up the parochial spaces? What should the centre of a multicultural city look like? Will it all be Belgian bluestone? Or will tiles be used here and there? The answer is not yet clear. What *is* clear, however, is that the public realm as created today by planners and politicians is invariably determined by one or another national culture, which then rapidly becomes parochial. And in such an environment immigrant districts tend to produce their own parochialism. How can the public space be opened up again? Although there is no set recipe, the design will certainly have to draw on different frameworks of meaning, on many different materials and habits, which it must unite in a new, strange hybrid body that invites cooperative motility, civil inattention, audience role prominence, restrained helpfulness and civility towards diversity, and that, above all, promotes a multiplicity of weak and fleeting ties. And all this for people of different identity and origin, who must nonetheless connect with the local urban project.

Such a thing cannot be designed simply with a set of specifications and the drawing board. Greater participation and consultation than usual will be required. And above all a better insight into the intercultural functioning of the public realm. And how can that insight be acquired other than by allowing it to take place? Greater attention is therefore required for temporary use, experiment, festival and social artistic projects. And effective use of other case studies and examples. And interdisciplinary expertise for the design. In other words, it demands a different architecture for the planning process.

It also demands the opening up of the urban agenda. This will not be determined solely by the powers-that-be, the experts and financiers, but also and increasingly by a multiplicity of informal actors. The public domain cannot, therefore, be entirely defined. There has to be space for transition and transience. Because it is precisely in these undefined spaces – old industrial zones for which a new purpose is sought, freight stations that should be turned into city parks, or waterfronts to be redeveloped – that an ambivalent power relationship and the potential for alternative planning exist. New forms of urbanity arise here too. Refuges and breeding grounds can develop for practices and arguments affecting the entire urban agenda.¹⁰ These are also places in which the deconstruction developed in this essay can give rise to new formulas of the public realm. And those seem to be needed. Especially if we want to take account of the tension between the designed and conceived public space and the social practices of the public realm. At the end of the day, this is about the sites and forms of an open (urban) society.

We need the courage to ask whether the existing range of public spaces does indeed deliver a public realm appropriate to the new urbanity. I rather doubt it.

Notes:

1. Lofland, L. (1998): *The Public Realm: Exploring the City's Quintessential Social Territory*, New York, Aldine De Gruyter
2. Lofland, L. *The Public Realm*, p. 10.
3. Jacobs, J. (1961): *The Death and Life of Great American Cities*, New York: Random House
4. Massey, D.B. (1984) *Spatial divisions of labour: Social structures and the geography of production*. New York: Methuen; Massey, D.B (2005) *For Space*, London: Sage
5. See: Pred, A. (2005): Hägerstrand matters: life(-path) and death matters – some touching remarks, *Progress in Human Geography*, Vol. 29/3, p. 328–33 and: Thrift, N. (2005): Torsten Hägerstrand and Social Theory, *Progress in Human Geography*, Vol. 29/3, 2005, p. 337–34.
6. Lefebvre, H. (1974): *La production de l'espace*, Paris: Anthropos; Lefebvre, H. (1991): *The production of Space*, Blackwell: Oxford
7. Williams, R. (1981): *The analysis of culture*, in: Bennet, T. et al. (eds): *Culture, Ideology and Social Process*, London, Open University Press, see also: Corijn, E. (2009). *Deconstructie van de gemeenschappelijkheid. Zeggenschap is strijd om zingeving*, in: Bultynck, M. (ed): *360° Participatie*, Brussels, Demos: p. 318–29.
8. Tönnies, F. (1887): *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig; and (1990): *Gemeenschap en maatschappij*, Leuven: Acco
9. Soenen, R. (2006): *Het kleine ontmoeten : over het sociale karakter van de stad*. Garant, Antwerp; see also: Granovetter, M. (1973): *The strength of weak ties*, in *American Journal of Sociology*, Vol.78, no. 6: Chicago: University of Chicago Press: 1360–80 and Goffman, E. (1959): *The presentation of self in everyday life*, New York: Anchor Books
10. Groth, J. & Corijn, E. (2005): *Reclaiming Urbanity: Indeterminate spaces, informal actors and urban agenda setting. A case study in Helsinki, Brussels and Berlin*, in *Urban Studies*, Vol. 42, no. 3, Routledge, London: 511–34

Marc De Blieck

Net zoals bij de vorige twee nummers nodigde de kunstcel van het Team Vlaams Bouwmeester ook voor Cahier #3 een fotograaf uit om vanuit de eigen praktijk en inzichten een bijdrage te leveren. Marc De Blieck interesseert zich voor de specifieke condities van het medium fotografie: de wijze waarop het fotografische beeld zich verhoudt tot de werkelijkheid, de positie van de beeldauteur, hoe zijn blik wordt gestuurd en hoe de fotografische techniek en praktijk de beeldvorming bepalen. In dit beeldessay spitst hij zijn onderzoek toe op het begrip 'openbaarheid'. Hij presenteert foto's als plekken van radicale openbaarheid, in een spel met werelderfgoed, dat in zijn extreem beschermd-zijn letterlijk begrepen kan worden als 'van iedereen'. Op die manier wordt de fotografische registratie als het ware op de spits gedreven.

As in the first two editions, the Vlaams Bouwmeester's art team has invited a photographer to contribute to Cahier #3 based on his own practice and ideas. Marc De Blieck is interested in the specific conditions of photography as a medium: the way the photographic image relates to reality, the position of the image's author, how his gaze is directed and how the technique and practice of photography determine the formation of the image. He sets out in this photo essay to explore the notion of 'publicness'. He presents photographs as sites of radical publicness in an interplay with world heritage which, in its extreme protectedness, can literally be understood as 'belonging to everyone'. In so doing, photographic registration is taken as it were to its extreme.

Fotografie in tijden van vooruitgang

Fotografie is een oude technologie, waarmee vlakke afbeeldingen gemaakt worden die wij foto's noemen. Het enige wat in een foto zichtbaar is, is datgene wat in een foto zichtbaar is. Alles wat in een foto zichtbaar is, is er terzelfdertijd zichtbaar. Er zijn geen hoeken, er ligt niets achter die hoeken te wachten. Er zijn geen lagen, wij kunnen niet onder het ene en enige oppervlak van de afbeelding graven. Fotografie brengt elke periferie in het centrum van onze blik en maakt van elke kant een voorkant. Alles is er losgesneden van zijn functies, alles wordt er de triomf van zijn losstaande verschijning. Onafgezien van wat hij afbeeldt, vertegenwoordigt de foto de ultieme ruimte waar alles zich toont, niet als een zich openvouwende tonen in ruimte en tijd met een veelvoud aan verbindingen en geschiedenissen als gevolg, maar stilstaand, totaal en onmiddellijk, los van elke geschiedenis, buiten de tijd. Het is denkbaar dat fotografie die ruimte vertegenwoordigt, maar het is niet denkbaar dat zij in staat is haar te tonen of aan te tonen. Hoe zou fotografie kunnen tonen of aantonen wat buiten de geschiedenis ligt, hoe zou zij iets buiten de geschiedenis kunnen leggen? Mag men van andere vormen die zich aandienen om 'een ruimte voor het openbare' te ontwerpen, te maken of aan te wijzen verwachten dat zij daar werkelijk toe in staat zijn?

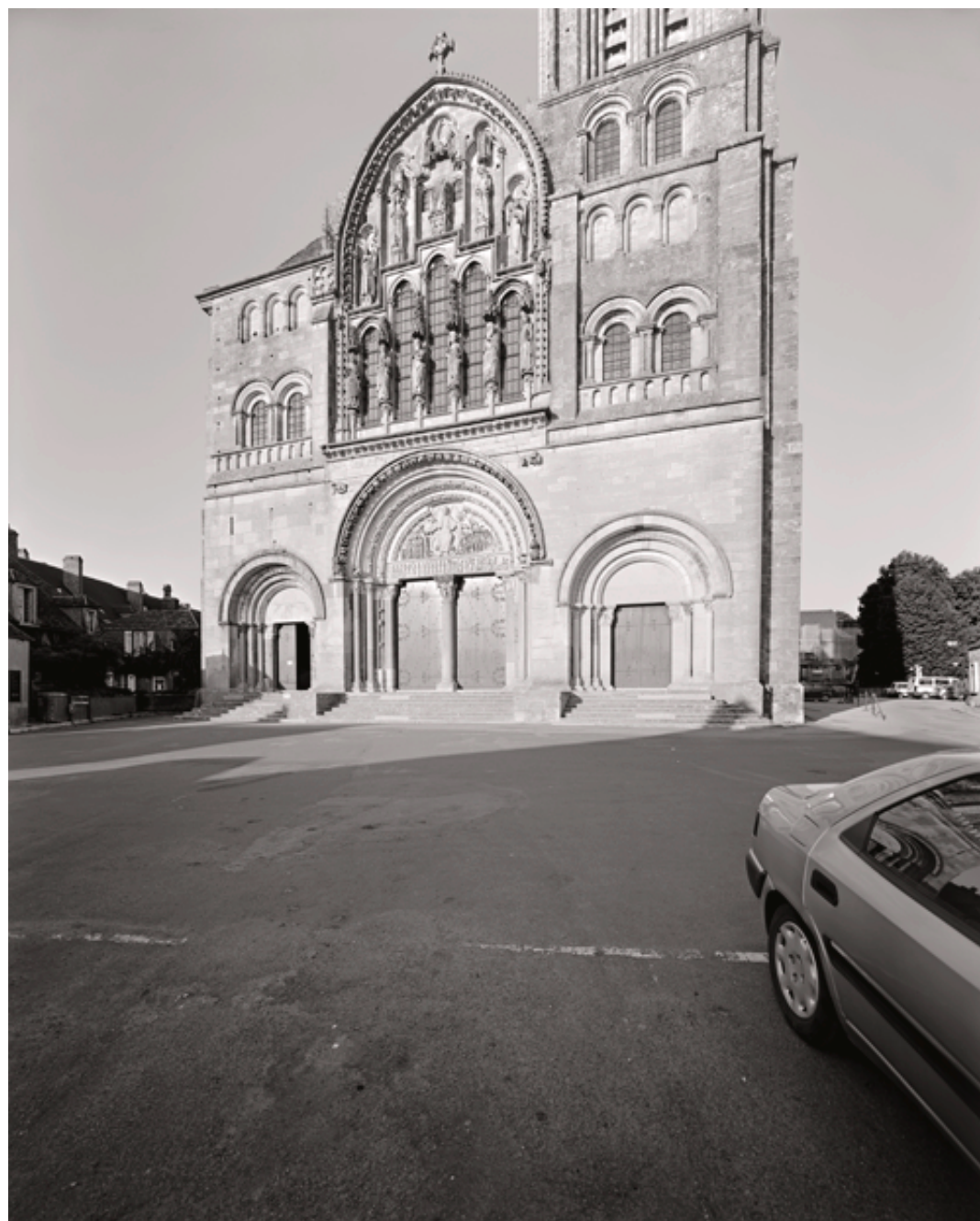
Photography in times of progress

Photography is an old technology used to make flat images that we call photographs. The only thing that's visible in a photograph is what is visible in a photograph. And everything that's visible in a photograph is visible at the same time. There are no corners, so there's nothing waiting to be found in a corner. There are no layers, we can't dig beneath the image's one and only surface. Photography brings any periphery to the centre of our gaze and makes any side the front side. Everything is cut off from its functions; everything becomes the triumph of its separate appearance. Regardless of what it depicts, the photograph represents the ultimate space in which everything shows itself, not as a self-unfurling display in space and time resulting in a multitude of connections and histories, but static, total and immediate, separate from any history, beyond time. It is conceivable that photography represents that space, but it is not conceivable that it is able to show it or demonstrate it. How could photography show or demonstrate that which lies beyond history? How could it place something outside history? Can we expect other techniques that offer to design, create or delineate 'a space for the public' to be capable of actually doing so?

Marc de Blicck



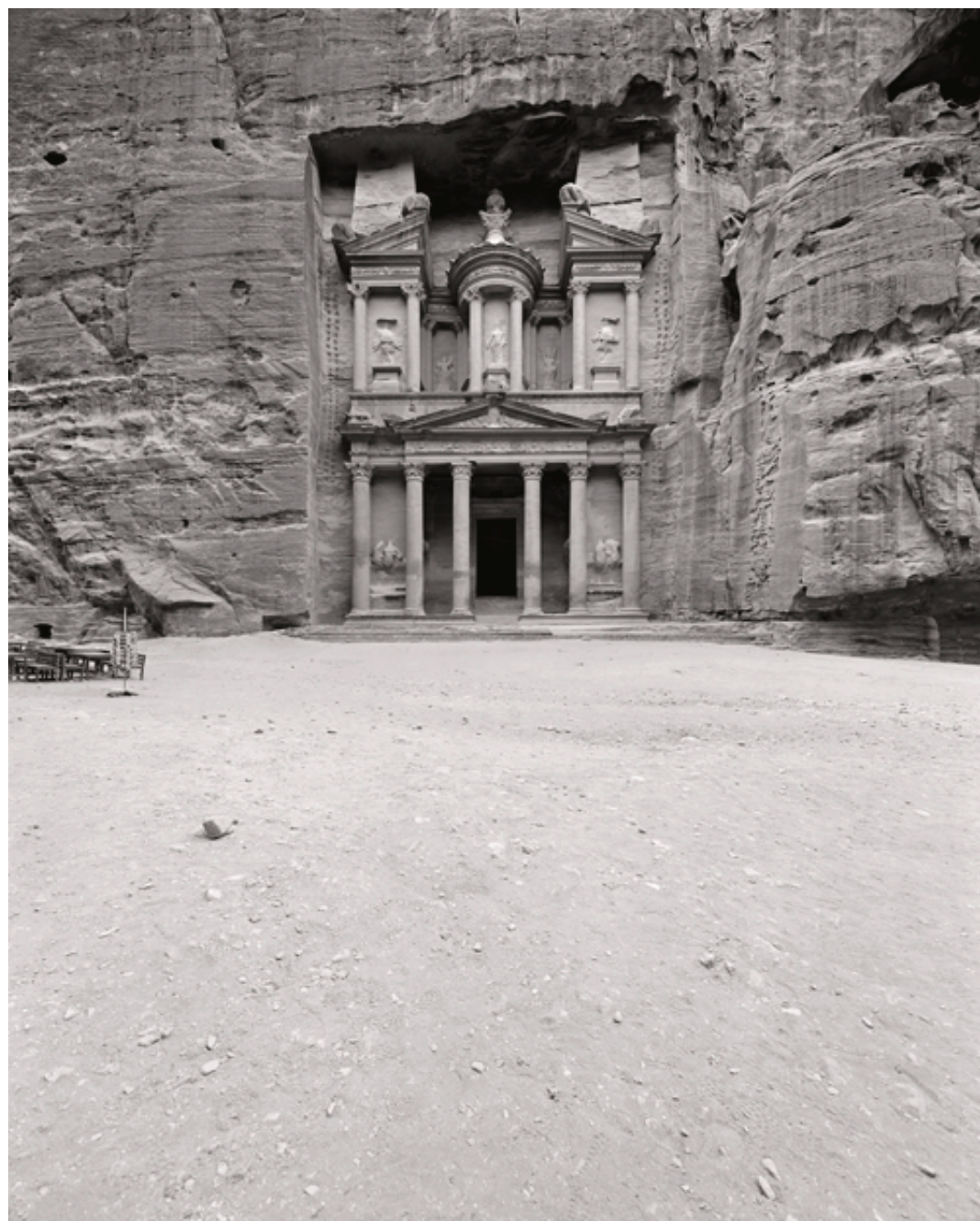












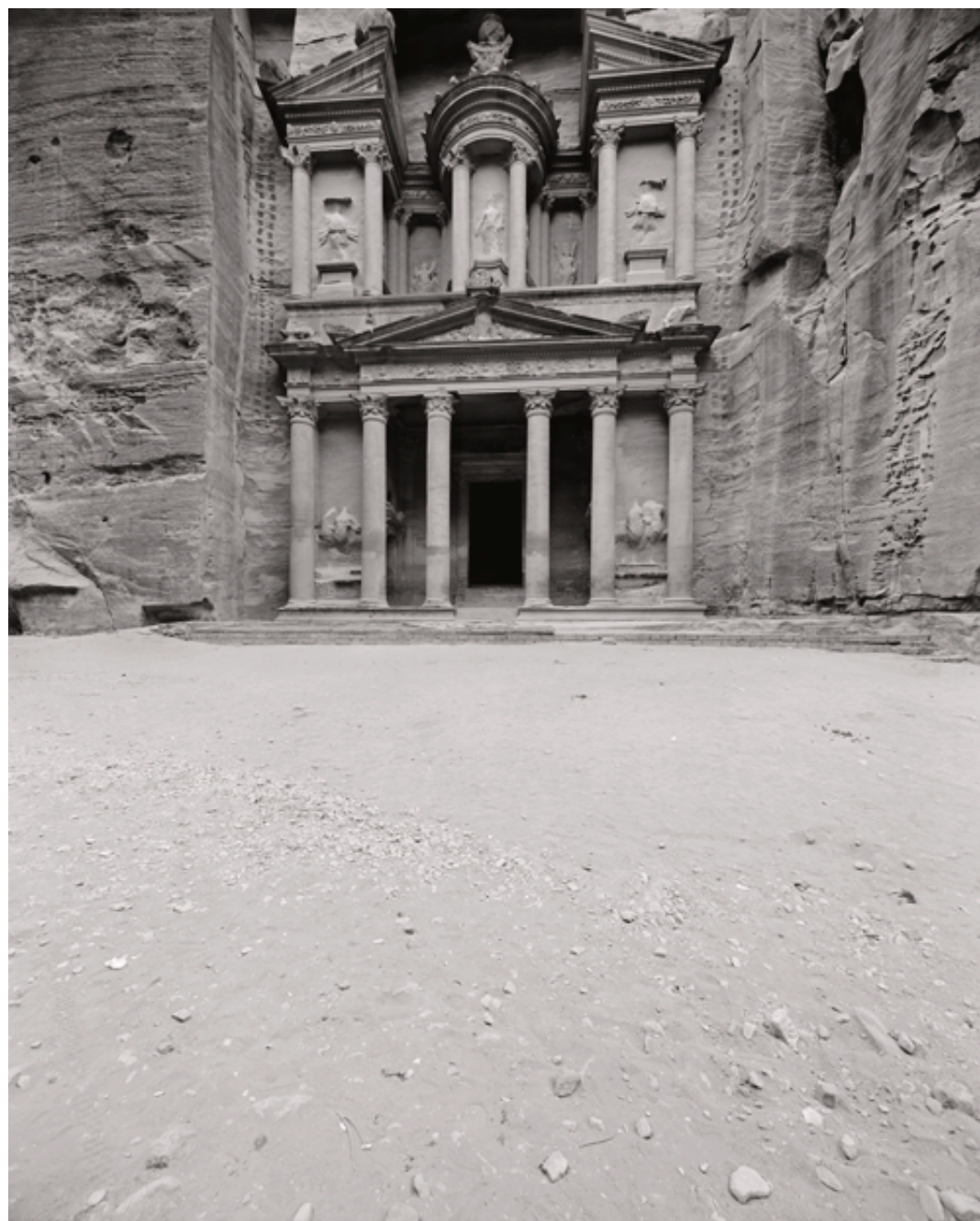














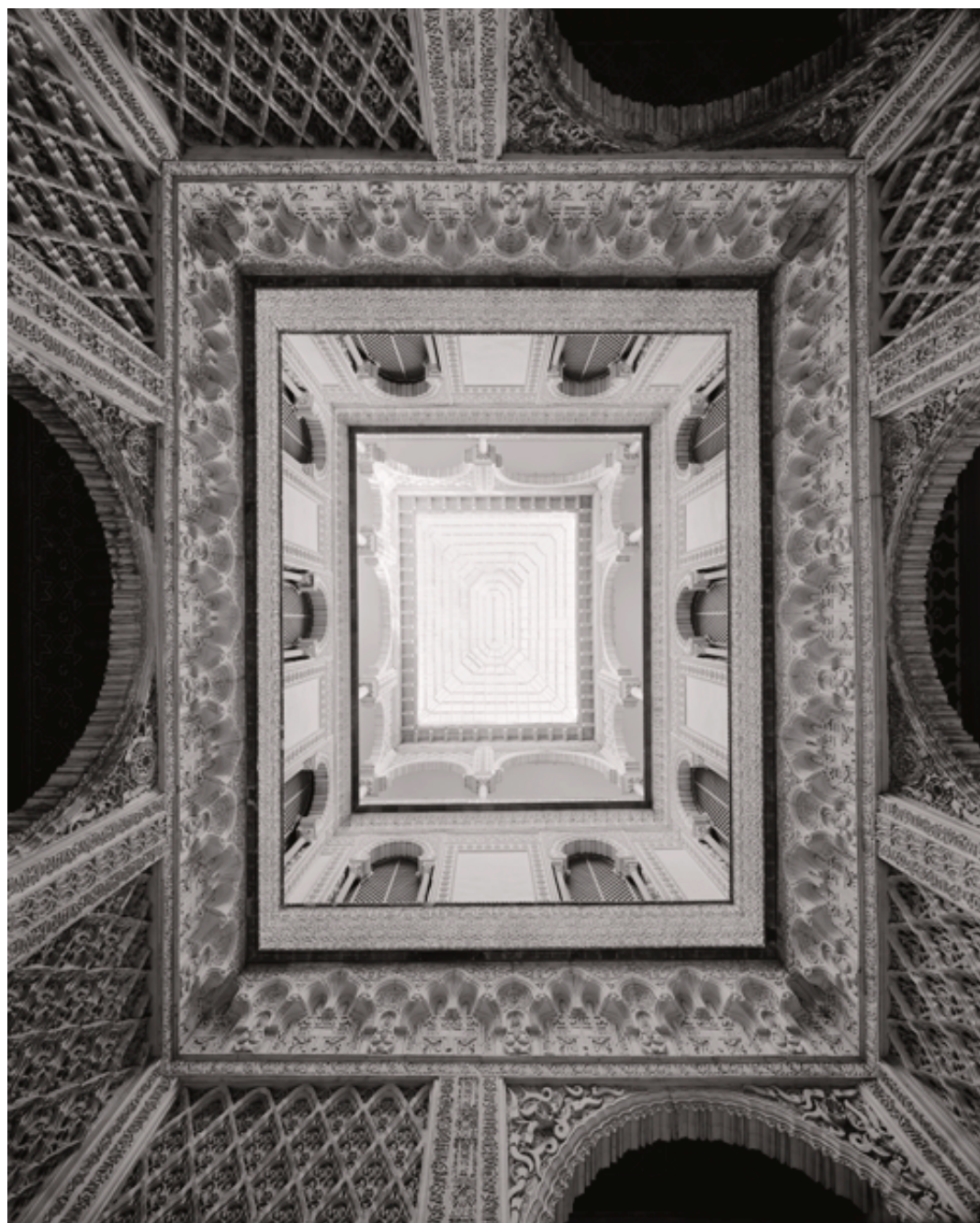












- [1]
Carson Mansion, Old Town Eureka, California, USA, 2007*
- [2]
UNESCO World Heritage Site, Lyon, France, 2010
- [3]
UNESCO World Heritage Site, Vézelay, France, 2007*
- [4]
Parco, 'Horse of the Year, 2001', Meeuwen-Gruitrode, Belgium, 2010
- [5]
UNESCO World Heritage Site, Cologne, Germany, 2009**
- [6]
UNESCO World Heritage Site, Ubeda, Spain, 2010
- [7]
UNESCO World Heritage Site, Petra, Jordan, 2009**
- [8]
UNESCO World Heritage Site, Tomar, Portugal, 2010***
- [9]
UNESCO World Heritage Site, Ubeda, Spain, 2010
- [10]
UNESCO World Heritage Site, Seville, Spain, 2010
- [11]
Monument Original, Hauterives, France, 2010
- [12]
UNESCO World Heritage Site, Lyon, France, 2010
- [13]
UNESCO World Heritage Site, Petra, Jordan, 2009**
- [14]
UNESCO World Heritage Site, Sintra, Portugal, 2010
- [15]
UNESCO World Heritage Site, Lyon, France, 2010
- [16]
Olympic National Park, UNESCO World Heritage Site, from Amanda Park, Washington, USA, 2007*
- [17]
UNESCO World Heritage Site, Tomar, Portugal, 2010***
- [18]
Close to 'Montavoix', Saint-Claude, France, 2010
- [19]
Close to 'Montavoix', Saint-Claude, France, 2010
- [20]
UNESCO World Heritage Site, Seville, Spain, 2010
- [21]
Doñana, UNESCO World Heritage Site, Spain, 2010

With support from

* OPaK, Onderzoekplatform architectuur en Kunsten, Associatie KU Leuven

** Onderzoeksraad Sint-Lucas Beeldende Kunst Gent

*** the Portuguese Ministry of Culture, IGesPar and Convento de Cristo



The Stone Road

(On Track. Off Track.
Memorising the Mid-World.
Walking the Fifth-Space)

Orla Barry (IRL)
Wim Cuyvers (B)
Els Dietvorst (B)
Nikolaus Gansterer (AT)
Johanna Kirsch (AT)

The Stone Road (On Track. Off Track. Memorising the Mid-World. Walking the Fifth-Space) was a collective Firefly project initiated by Orla Barry which was set up to bring a group of artists together over a long period of time without the immediate pressure of production. The main aim of the project was to develop a working process which was related to a very specific place and to reconsider how we function both as individual artists and as a group within that predetermined space.

We decided to work on the N6 highway which runs from Brussels to Mons. It crosses the linguistic borders of Brussels, Flanders and Wallonia. It is a trunk road laden with heavy traffic and all the typical signs of human fatigue: run-down houses and churches, deserted shops, rubbish pile-ups, heavy traffic. The whole space is infused by a sense of desolation, a place where urban design is non-existent. Europe has many of these roads, urban trails that violently cross the countryside, symbols of the failure of the urban web that spreads out from major cities towards their smaller siblings. The N6 could be any road. A road was a good place to start.

This project was envisaged as a location to test habits, measure strengths, improvise, and ad-lib. It was a place to build a group project in a state of release, to create hyperlinks in the artistic work and to use those links to move

forward as a group. Working as a collective is a way of gaining power, exchanging ideas, creating a pool of research and artistic output and a way of remaining autonomous within the art world.

Efficiency had no place in this project. It was a place for the rough, the chaotic and the poetic. We used the road as a place to work and draw inspiration. We walked on and on. Some became Urban Impressionists, others Drifting Sponges. Others walked in single file keeping on track. Our ‘urban’ stories were universal and exceeded the concrete ugliness of the N6: the work dealt with walking as both action of physical resistance and philosophical state.

The N6 team traveled this route numerous times between 2006 and 2008, individually walking or cycling alone along a road not constructed for such pursuits. Each progressed at their own rhythm, with their own purpose and their own box of tools. We were overwhelmed by the volume and speed of traffic and the sad nature of our self-imposed pursuit.

By the repetitions and crossovers in the working, collecting, and walking, the memory of the space grew and gained new meanings: it was transformed from reality into fiction or hyper-specific description. Walking became like sifting the dirt for existential gems and dysfunctional urban nuggets.

These ‘urban nuggets’ were gathered together in a newspaper called *Bienvenue* conceived as a kind of mutation of a ‘Parish Journal’ which is a style of publishing very familiar to the villages, scattered along the N6. We used it as intermediary log, to collect ideas and show how the process along the road evolved. We also used this format to let the project to exist outside the format of the exhibition. In this newspaper of sorts we wrote collaborative texts, gathered ideas, took lifts. We made notes and photographs, had visions and hallucinations and made lists of road codes, bus shelters, dead cats, camouflage

try-outs, vernacular typefaces, film sets, dead buildings, streetwalkers and gravestones.

“We know there are at least four other people out there doing the same thing alone. This gives us a sense of solidarity. We know it’s not real walking, in the sense of going somewhere, it’s not walking from Brussels to Mons or vice versa. It’s walking from one thing to another thing. Walking ‘to’ and ‘from’ is a form of learning. We keep what we learn undefined for as long as possible. We are all acting undefined along the road. We only walk for ourselves. The things we walk ‘from’ and ‘to’ make us walk. Our eyes decide the direction. Our eyes make us walk.” Excerpt from the Auto Text written by the N6 Team

We worked together as a group and each one also developed their own project through the act of walking alone.

Drawn to Nowhere

Nikolaus Gansterer worked on the *The Stone Road Code – Drawn to Nowhere*. His work dealt with the readability of space. On various trips – either by hitch-hiking, by bike or on foot – he explored the N6 and its various zones of acceleration and deceleration. Interested in how different modes of transportation influence thoughts and ways of perceiving his surroundings, he literally started to read the landscape.

On one hand he meticulously collected all the words, numbers and characters he found along selected parts of the road: neon signs, name plates, signs, advertisements, street names, signposts and little notes. These form the body of “The Stone Road Code”. On the other hand he compiled a huge collection of drawings of found objects, situations and constellations. Thus he developed two contrasting methods of mapping the borders between ‘ego-graphy’ and ‘geo-graphy’.

He created a long reading table constructed of non-linear memories, where the speed of his movements directly influenced this thought process. It was accessible like an open archive. Consisting of Styrofoam maquettes, wooden plates, books, drawings, and a video loop with spoken text, this assemblage of elements came together to build the broken visual narratives of a place that can only provide such exploded stories.

Protocol

Wim Cuyvers worked following a strict protocol: he stayed on the N6, not looking for ‘stronger’ images, characters or events around the road. He made an inventory of the public areas along this strange stretched space. As always he wanted to ‘read’ the public space through his work. He focused on the bus shelters along the N6. According to Cuyvers bus shelters are at this moment probably the most public buildings on the N6: they’re never closed, they’re open day and night. They are accessible for anybody at any time. One can hide there, be alone, shelter from the rain and the wind. Otherwise one can share the space while still hiding: to have sex, read, drink, take drugs, anything that one is not allowed to do in the realm of the home. Bus shelters are buildings to waste time. They are buildings of waste.

Along the N6 (Bruxelles-Mons) there are 83 bus shelters. Cuyvers worked at night and made four series of pictures: the view from the bus shelters, looking frontally towards the bus shelters, looking at the side of the bus shelters and a perspective view of the bus shelters. By this method of working Cuyvers remained for long nights on the road. This gave him the excuse to ‘be’ there.

Companies such as JC Decaux and Adshel Clear Channel have turned the bus shelters into advertisement rooms; they have rendered the bus shelters completely transparent: they erase

the publicness of the bus shelters by adding this light and making them into ‘shops’. But these ‘shops’ are only found in certain areas along the N6 where advertising brings cash. When you look carefully at the isometric map/drawing that Cuyvers made and at the series of pictures you might notice that precisely the spots that are not interesting for JC Decaux or Adshel Clear Channel are the most public places on the N6 because the bus shelters here are concrete and dark and private like mini-caves.

In the end, when one looks at what Cuyvers did along the N6, one can understand the N6 as a city, a strange linear city, with the centre of ‘publicness’ in unexpected places: not in Brussels, and not in Mons.

“The work was slow and lonely: waiting till the camera had found enough light to close off the shutter. There was only the flashing stop-lights of the slowing cars: drivers thought I was checking their speed. Nobody talked to me, except a few men in blue uniforms who found me suspicious. I was arrested.

The images show the bus shelters under the same constant orange light of the streetlights, but they also show the desolate environments of the N6: the empty parking lots around IKEA, the phantom maize fields, the garages, second hand cars, the rubbish, the incomprehensible numbers and signs on poles, the blue stone, the worn-out bricks, the neon lights, the bars. As the bus shelters offer a place to the young couple, to the lost drinker, they also support me, in absolute doubt, to look. They decide for me when to push the button of the camera.”

As if it were Nature

Johanna Kirsch made a road movie about her time on the N6 spent ‘squatting’ the road, living in a van as a home base and complying all the other basic needs on the road. The questions she asked herself: How can I feel free in

a situation of total friction? What are these shifts of normality? I know how I am supposed to use this road, but what happens if I give it another purpose, by pretending that it was the only place for me to exist? Where could the retreat be in it, if not into one of the houses that face the street?

She stayed in her van, trespassing every time she got out and running back to hide in her mobile home. Approaching normality on a physical level opened up a mid-world of adventures and made categories and presumptions as useful as high heels on the Mount Everest.

If this road was a human condition, which feels so unnatural to Kirsch, there must have been physical reactions. She could detect her reactions: she pushed the internal stop button right in the middle of the street, at the most unsuitable moment. The traffic stopped, the horns were honking, she got the bird, she wouldn’t give it back, she didn’t give a shit. Not her traffic, not her light, not her rush hour anymore!

As Long as the Blackbird Sings

*Birds do not sing in caves, nor do doves
cherish their innocence in dovescots.
(Henry David Thoreau, 1817-1862)*

There is only one living soul who claims the N6 as his own. He lives under bridges, he takes his afternoon nap in IKEA’s front garden, he waves to the passers-by, bidding them welcome. ACM is a walker-philosopher-architect-sculptor-scavenger. He was born in Cameroon and ended up in Belgium. He is the only person Els Dietvorst met on the N6 who walks. He was the only one who looked at her in the eye and asked her ‘serious’ questions.

ACM had been homeless for about four years, when Els Dietvorst met him. He lived, in an abandoned industrial building near the Brussels-Charleroi canal, parallel to the N6. He was charming and clever and he made his

home on human wastelands where nobody wants to live. But ownership, even of the most worthless places, meant that he is chased away. It seems that his presence is a signal that it is time to clear the space.

The moment Els wanted to make the film, he disappeared. His shed was burned down and she recuperated drawings and belongings from the rubble. As she visited him regularly she had a very good idea of his life and daily habits. She reconstructed these situations with an actor.

The film 'As Long as the Blackbird Sings' is based on what she could experience of ACM's life, mixed with experiences and stories from *Walden* by Henry David Thoreau. Both characters question civilization's eagerness towards commerce and globalization. Thoreau's choice to be a hermit was an intellectual one; ACM did not have a choice.

She later found him again and made a documentary about him. These two films, fiction and documentary, fall hand in hand as a testimony to the strength of this man who was the only one who could really bear this street in all its intensity and still smile through his gritted teeth.

Avoiding the Given Task

The Task was to Travel the N6 as a working method. Even though Orla Barry entitled her video work *Avoiding the given task*, she 'walked the line' in both the visual and metaphorical sense. She worked on and off the road, running a series of parallel routes, skirting the N6. The N6 is a linear city, walled by half-swallowed farms and punctuated by one-horse towns, industrial estates, nettles, traffic jams, concrete areas, used condoms, wild flowers, weeds and broken Bacardi Breezer bottles.

Orla Barry traced and retraced her steps, through this no man's land on either side of the Chaussée. She worked through the medium of video from memory without a map, physically

and mentally retracing the same trip over and over until the places along the N6 became as familiar to her as the groves of her youth. She appropriated the space through the act of becoming familiar with it. Through memorizing it.

She stood in front of every shot she filmed, in a desperate effort to assimilate something, but all she seemed to be able to do was 'see'; straight on and from the front. The only frame that was possible was an outside one, distanced from what was being filmed. The road itself dictated the work produced. She deviated her original task, forced off by traffic, she deviated the set route in order to follow the detours of her own mind. The walking became obsessive, she returned over and over in an attempt to assimilate the space. But it was so overwhelming that she was left in a vacuum. The N6 created a thousand scenarios with no story, scenarios as scattered, dense and as without hope as the area on and around the N6. This state of hopelessness is what was captured: the N6 is portrayed as 'the end of the road', the universal *cul de sac*.

Auto Text from the N6

A Story About Ghosts

Tractor

Peter Aerts – Honoré d'O – Denis Dujardin
Lore Perneel – Luc Reuse – Frank Vande Veire
– Hugo Vanneste – Dirk Zoete)

1—A STORY ABOUT GHOSTS

by Denis Dujardin

The landscape. Building cities. Creating spaces. Including their designated purpose. Preconceived. Planned. Development they call it too. Rapid or otherwise. That's how the land here came to be deforested. The *Silva Carbonaria* chopped down. All manner of nodes gave birth to towns. Over the course of centuries, forest clearings were inverted. Open spaces became the norm. Forests the exception. Green badges of shame. Their lack of purpose concealed, beyond their Darwinian teeming. Even those forests disappeared. Apart from a few residues. Ancient woodland. Only in eastern Poland these days. Or somewhere. Residual dark clusters with supposedly mysterious powers, onto which all kinds of stories have been projected. For instance. The fairy story. Or a Blair Witch story.

What isn't known, generates speculation. Which is turned into a narrative flow. Which is inscribed into traditions and passed down. Fairy stories had a free pass. They roamed and roamed. In people's heads. Probably in the woods. Where their lack of purpose proliferated voicelessly.

Until modernity came. The big brother of well-meaning total ideologies. Purposeless voices now had to be absorbed into the war on all fronts that was termed designated land use.

Which defined the land. Predestined in its intentions. Closures and fillings-in. Which outlawed lack of purpose. Because it's useless. Ghosts were useless. You could engage in leisure. And you *would*. In designated zones. Where organized stimuli were tasked with sublimating your intrinsic lack of purpose. The darkness within and without were both outlawed. Everything was to be illuminated by the beams of a spatially ordered city. This process of hunting down the purposeless was ratcheted up further. The planning eye became panoptic. Drastically all-seeing. The ruin became a useless nonsense within the utilitarian, collective neurosis. While the eighteenth-century ruin was a statement that questioned human hubris. The ruin, which also kindled intrigue toward ghosts. The fascination for the *acheiropoietos* of the Greeks. The not-made-by-human-hand. Or which spun thoughts around the rush for human claims that began then and never let up.

Day-dreaming was no longer allowed. Working, active living (O magazine!), leisure ('be spontaneous!') and traffic as an accelerated binding agent between all these things. These were the designated fields into which the land fell and also its cities – cities that gradually began to sprawl across that land and eventually to nibble large chunks out of it.

Everything was categorically classified within that planning designation. Nowhere escaped. Non-designation was a provisional status. Just as discharged conscripts were put on indefinite leave. War did break out. Not now, but it did once.

The future as OCD. Looking ahead. Where a split occurred. One already begun under the Moderns. The strictly economically utilitarian versus leisure. Which also become an industry and was cocooned in that same utilitarian field. So everything became economically utilitarian

beneath the capitalist blanket. Nowhere could or can – because it's the same now – escape efficiency. Efficiency which became a form of efficiency in itself. In which the means – which could sometimes also be the reflection, as with the ruin – have entirely disappeared.

Reminiscence. Thinking about what was, used to be translated formally only in the monument. The monument, which survived the neurosis of designated use. Commemorating was, however, politically and ideologically driven, focused within one socio-political grouping or other. Which was nothing new of course. 'New' became standard. The 'different'. Difference as engine. Difference in morphology. Difference in the directed and/or stage-managed event.

Architecture is in the maelstrom. The differentiated image. Spectacle as distraction. Distraction as standard. Away from supposed sources that haunt, yet seem ever further away. Drowned out as they are by the splendour of the spectacle. And the din of the multimedia stimulus.

Planning too has been infected by the neurosis. Under pressure from commerce. But also out of fear of ghosts. Town planning which – mostly unwittingly – is indebted to landscape design. Which, in the seventeenth century, subjugated gardens with its ornamental, baroque bondage.

Planning is there too in the maelstrom of compulsive designation. Often generously, eagerly or delicately legitimized in the unquenchable desire for spectacle. Spectacle, and the designations that support it, are driving out the ghosts. Drowning out reflection on the ghost. That reflection is left to art. Walled securely into familiar museum contexts. Art, which also escaped in the 1970s into the countryside. Described for the sake of convenience as 'land art', in order to situate it. The ghosts

have been banished or shut up *intra muros*. They were already invisible, but have now been designated away in planning self-deception. No space is left for the 'other'. The non-human. Or that which humans deliberately don't WANT to know. Hunting in the name of the creed of economic growth. The ravages of time. In places where the ghosts can still move freely. Sublime ghosts, which cause fear and fascination to merge into an obligatory, liminal experience. In which people, because of how we cling to frameworks, prefer to look the other way. Away from leftover spaces. We want to invade those leftover spaces where traces of our past are taken up by the aforementioned ghosts. With that attitude, we can also get on amicably with the ghosts. We can tolerate them. They'll never disappear anyway, no matter how much we want to banish or deny them. They always pop up again somewhere else. In another guise, in another place.

2—CONCRETE PLANT

What we have sought to do with Tractor in the context of the competition is to get on amicably with those fatal ghosts. Sustainability, the ill-fated spectacle of decay, musing about it, non-programming, un-spectacle, being-what-there-is: these are all aspects, thematic fragments to attribute to the space with its disused concrete plant. Through as many non-interventions as possible. Friendly maintenance. Also connected is the fact that sustainability is detached from design as a hidden, or often frequently professed agenda.

It is also a statement in the unrelenting compulsion to spectacle. It is a defining – and a searching for – a non-intervention. Doing almost nothing so as to be able to generate reflections and musings around a piece of heritage. A rich nothing. *Un rien infiniment riche.* (after Paul Valéry.)

3—DIALOGUE DURING DESIGN

by Frank Vande Veire

We are working in a kind of intermediate zone, not just literally (between ring road and canal), but above all aesthetically: between architecture and (free, autonomous) art. The site supposedly has to be given a function. But the existing building has above all – having been skinned – a formal-sculptural character viewed from the outside (with vague reminiscences of an industrial past), which makes artistic additions superfluous. While what you have inside is a rather labyrinthine circuit with corridors and stairways that always lead to different rooms. Anyone entering the building senses this powerful disconnect between inside and outside. Once inside, you're at the mercy of a logic that, as an outside observer, you did not suspect. Each time you enter a space, you have a different panorama, a view of the city, quite abstract because there is no relationship with the immediate surroundings. What I mean is, each space is, as it were, suspended in the air, like the spheres of the Atomium. You look outside and you're not actually interested in where you are yourself. You don't have a sense of different 'storeys'. (It's revealing that many of us, having returned to the ground floor, didn't realize we had: we thought we were still up in the air somewhere.) So, you look at the building and think: what's it actually for? Oh yes, perhaps simply to look at. You enter the building and what purpose does it turn out to have? To look out from. Functionally speaking, two nothings in fact. Yet it's a fascinating nothing. And I think that the best addition we can make internally is also things/signs/images that have a great deal to do with nothing: things that only serve to be looked at: art works. That would make of this un-building something we might term – using the words that Valéry once applied to modernity – *un rien infiniment riche*.

The factory is a piece of dark history, freighted with undesignated meanings that somewhat unbalance the present and hence go on making the future possible. The factory is at once more obsolete, more old-fashioned and more promising. At night, when all the lights have been extinguished, all we see are the points of light that mark out the factory here and there; an unassuming 'landmark'; in time, a subject of conversation for everyone driving into or out of Ghent. What is that, exactly? What's happening there, actually? Not fun, then, yet nonetheless something witty, something festive? It's not enough to say that we're not engaged in Disneyfication or thrill culture: it even comes over as a little suspect if we repeat that too often.

4—PLAY THE GAME

by Peter Handke

Play the game. Endanger your work even more. Don't be the top dog. Seek out the face-off. But be unmindful. Have no thoughts in back of your head. Keep nothing secret. Be soft and strong. Be sly, enter the fray but hate to win. Don't observe. Don't test, but be ready for signs. Tremble, quake, shatter, heal. Show your eyes, wave the others on into the depths, care for the spaces and behold each one in their own picture. Act only with enthusiasm. Fail with ease. First of all, take time and the long way round. Be addle-brained. Go on a holiday as it were. Overhear no tree and no water. Enter where it pleases your heart and treat yourself to the sun. Forget your kinfolk, strengthen the strangers; bend down for trinkets, dodge into unpeopled spaces, a hoot for the tragedy, spit on misfortune, laugh conflicts to smithereens. Move in your own colours until you are in the right

*and the leaves' rustling turns sweet.
Walk about the villages. I will follow
you.*

From: Peter Handke, *Walk about the Villages:
A Dramatic Poem* (1996)

Tractor is an interdisciplinary design collective, founded in 2008. It grew out of an ideas contest for architects and artists organized by the Ghent municipal development corporation.

The competition was intended to generate ideas in relation to image and function for the re-purposing of the concrete plant on Koopvaardijlaan in Ghent. The plant is an industrial structure embedded in the 'Oude Dokken' masterplan drawn up by OMA.

Following a tender process to which 16 teams signed up and offered their preliminary vision of the presented issue, three teams were selected and invited to draw up a proposal. The three teams were Robbrecht en Daem architecten with Rachel Whiteread; URA with Gabriel Lester; and Tractor.

Tractor are: Peter Aerts (cultural manager), Honoré d'O (artist), Denis Dujardin (landscape designer), Lore Perneel (evr-Architecten), Luc Reuse (evr-Architecten), Frank Vande Veire (philosopher), Hugo Vanneste (architect) and Dirk Zoete (artist).

The three teams were selected towards the end of 2008. The ideas competition phase is now complete. A possible follow-up brief might still be issued in consultation with the three winners.

[pp. 155–172]

Public Places

Interview with Vito Acconci

1. The City as a Stage for Artistic Activity

Koen Brams/Dirk Piltau: *Before discussing your work for public space since the start of the eighties, we would like to talk about some of your early art pieces that dealt with notions of public and/or private (space). In Following Piece (1969) for instance, which you did for a show called Street Works, each day for 23 successive days you randomly picked out a person walking in the street and followed them in public space until they entered a private space. This piece was not only constructed in public space, it also dealt with the relation between private and public.*

Vito Acconci: I wouldn't call *Following Piece* a public work, though.

K.B./D.P.: *Why not? Because nobody knew about it?*

V.A.: In *Following Piece* I dealt with other issues. For me it was a piece about movement in space. Until 1968 I had been a writer and I had been interested in moving through the time and space of a page. How do you go from left margin to right margin? How do you go from one page to another? After a while I wanted to extend that space and so I took the invitation for *Street Works* as an opportunity to be on the streets. This was the late 60s, a time when everything was about stretch. If you were a poet you wanted to see how far you could go off the page. Could you apply language to something else?

K.B./D.P.: *For Street Works you were invited to do a piece. Was it important to be requested?*

V.A.: I think that has always been the case. Any public project I did, any architecture

project I do comes from someone: a competition or someone inviting me to do something. The way I saw it then – in 1969 – was also very literal: if the show was going to last for 23 days, as they told me, I wanted each of these 23 days to do something on the streets.

K.B./D.P.: *Where did the people you followed take you?*

V.A.: A person might take me to a movie or to a restaurant. If a person went into a car and I could take a taxi quickly, then I could follow. Basically I wanted the decision of time and space to be out of my hands. I didn't want to make my own decisions. Once I set up this method, I let myself become victimized by it. In *Following Piece* I could be tied in to another person's time and space. Where can I be taken by others? I was a receiver, not an aggressor.

K.B./D.P.: *But you did follow people.*

Shouldn't this be seen as a kind of aggression?

V.A.: No, first of all the action was set up in New York. If it had been done in a small town, I would have been very much an aggressor on somebody's space. In New York, nobody noticed what I was doing, so in a sense it was a perfectly private activity done in public space.

K.B./D.P.: *You were followed as well – by a photographer who documented the action. Is this not aggression?*

V.A.: Those photos were totally fake. I didn't take photos during...

K.B./D.P.: *...the documentation is fake?*

V.A.: I couldn't have a person because I was following a person. The photos were made later. I just went out on the street and somebody took a photo of me when there was a person in front of me.

K.B./D.P.: *Even if you say that it is not a public work, in *Following Piece* you were mapping the borders between private and public space.*

V.A.: That's true. I could follow the person when the person went to a cinema, took a train

or visited other public spaces. I couldn't follow the person when he or she entered a private space like a house or an apartment. I also remember that I was careful. I was hesitant for instance to follow women. So it seems that I was testing the limits between public and private, the boundaries between the two.

K.B./D.P.: *Were you consciously thinking about it in terms of public and private at the time, or not?*

V.A.: I don't remember exactly. Maybe it did have some importance to me because the description I wrote about the piece said that the activity would stop when a person entered a private place. If I could use the word 'private' I obviously thought that I was dealing with 'public' space as well.

K.B./D.P.: *When did this relationship between public and private really become an issue?*

V.A.: That was much later. But there are earlier examples in which I tried to make some kind of public space.

K.B./D.P.: *Which works are you referring to?*

V.A.: It started probably with a piece done in the spring of 1971 on a deserted pier in downtown New York: *Untitled Piece for Pier 17 [March 27-April 24 1971]*. I had a show at John Gibson Gallery and there was an announcement in the gallery saying that each night, from 1.00 am to 2.00 am, I would be at this pier, alone. If anyone came to the pier to meet me, I would attempt to reveal to this person something that hadn't been revealed about me before and that potentially could be used against me. I wanted to do something in relation to someone else. I had to face a viewer. It was an attempt to make a kind of public space, although it was at night, at a spot that was potentially dangerous.

K.B./D.P.: *Which means that it's not the kind of place that could really be called 'public'...*

V.A.: Indeed. I probably got the idea from the movies. In film noir, things happen in the dead of night. They happen in a place where nobody goes.

K.B./D.P.: *So when did the space you created really become 'public' in the sense that everybody could penetrate it?*

V.A.: In 1972 I did a work titled *Seedbed*. I was masturbating under a ramp in a gallery while visitors were walking above me. I used their footsteps to have sexual fantasies that would keep my masturbation going. But it was still not a public space. It was a gallery space. The same counts for the installations I was doing from 1973 on. In 1976 I did *Where We Are Now (Who Are We Anyway?)*. There was a long table, stools on either side of the table. The table was propped up on the windowsill of the gallery, went outside and became a diving board. Hanging speaker, constant clock ticking, my voice saying 'now that we are all together and what do you think, Bob? Now that we have gone as far as we can go, what do you think, Barbara?' What I liked about that piece was that I had found a way to treat a gallery or a museum as a kind of community meeting place, as a kind of plaza, as a kind of town square.

K.B./D.P.: *In a certain way you could see some installations you realized in the second half of the 70s as exercises for public space but within the protected environment of the museum or the gallery. You deal with the space inside as if it were a space outside.*

V.A.: Yes, but still I thought I was kidding myself. A gallery or a museum is never going to be a public space in the true sense of the word.

2. The House as a Work in Public Space

K.B./D.P.: *What seems to be an important moment for your art works in public space is the emergence of the house. The house is the most elementary icon of living in a space. It first appears in Instant House (1980). One year later you make Community House (1981) for*

the Kunstverein in Cologne, in which you combine the idea of the house with the idea of the community. Why did the house come to occupy such a central place in your work?

V.A.: I realized that I had to leave the museum and work in public spaces. That led to pieces where I was kind of practicing architecture for myself. I felt that I had to exercise disciplines that were dealing with public space: architecture, maybe landscape architecture, maybe industrial design. Before all of that happened I made *Instant House* and *Community House*. In *Instant House* there are four panels of US flags, lying on the floor. The panels cover a swing in the middle. A person sits on the swing, the swing goes down, the panels rise to become walls, a kind of house is erected. Inside the house, the person sits alone with U.S. walls, while the Soviet flag is raised outside, for others. In *Community House* this approach is connected with a community agreement. The piece is constructed in such a way that, once people are riding bicycles, the walls are moving so that another person can enter the house. But the user of the house has to have trust that the other persons don't get off the bicycle, otherwise he might get imprisoned in the house. People could test each other.

K.B./D.P.: *Why did you want your pieces to be interactive?*

V.A.: Because I realized I have no interest in viewers. I have interest in users, participants, inhabitants. Art is a visual thing and I wanted tangibility. That's the reason stuff of mine gradually changed.

K.B./D.P.: *With Bad Dream House (1983) you put the house upside down. How did you arrive at that piece?*

V.A.: In pieces like *Instant House* and *Community House* I liked the fact that a house or building was there only as long as a person kept the activity going. I liked that they were connected with a body. At the same time, I thought this is not how a building works.

A building is something that people can go back to. So it was important for me to make something that would have some kind of duration. *Bad Dream House* was done for a group show at MIT called *Visions of Paradise*, which made me think what kind of a piece I wanted to do. I realized I wanted to make architecture, but I was not a real architect. Maybe I would never be. And I thought... if an architect does a dream house, maybe all I can do is the opposite of it: I can do a bad dream house, a nightmare house. When you put a house upside down, it gets different functions. I didn't want to get rid of functions, I just wondered what would happen if I turned it upside down.

K.B./D.P.: *Bad Dream House was created as a piece for public space. Isn't it paradoxical that your career as an artist working for public space starts with the design of a house, which is an emblem of private space?*

V.A.: I started with privacy and broke the privacy. The house is private and I thought, in turning it upside down, maybe it becomes more available to others. The only way new ideas happen is by taking conventions that exist and distorting and twisting them. That's how the upside down houses like *Bad Dream House* started. I did have already a number of years of work that started with my own person. I don't think I could have possibly in any way gone from my own person to the idea of public spaces. I did everything very gradually. It was the only way I knew how to do it: from person to a kind of private enclosure of person, to turn it upside down and make it public. Again I think the way I come up with stuff has always been maybe too gradually, but I needed to see what was wrong with this so then I can do that.

K.B./D.P.: *How did you realize works like Bad Dream House in actual practice?*

V.A.: Other people built them for me, but they were all Acconci pieces. It was a conventional art thing: the artist supposedly had the ideas and other people built them. I wasn't admitting

that these people weren't just building things for me. I wasn't admitting that I was getting ideas from these people. Eventually I realized: the existence of these people makes my pieces possible, so I have to work together. But that came only in 1988.

K.B./D.P.: *What happened in 1988?*

V.A.: I had a show at the MOMA in that year. I had called the show *Public Places* and that turned out to be a very dramatic decision. There was a large banner saying 'Vito Acconci Public Places'. You know Jean Paul Sartre's essay on Jean Genet? Sartre proposes that when Genet was a child someone caught him taking a loaf of bread and according to Genet, that person called him a thief. Sartre states that Genet said: "now that I am called a thief I have to become a thief. I have to live up to the essence that I have been given". That's exactly what happened when I looked at that banner in front of the MOMA. I had the feeling that I could not turn back anymore. So it was right at that moment that I decided to start the Acconci Studio. But of course that was not the only reason. It was also my firm belief that I had to start a studio when I wanted to do something 'public'.

K.B./D.P.: *Could you elaborate on that?*

V.A.: If you really want to do something public, it can't be done by one person. I was very convinced by certain English language phrases like *The person who lives by the sword dies by the sword*. If something begins private, it ends private. A public place has to come from a small version of public together arguing, discussing, colliding... Therefore something has to begin with a number of people. In 1988 it started with only one person, but soon there were two people plus me or even three. It seemed to me like the beginning of public is the number 3. 1 is private, a solo; 2 is a couple, a mirror image; the third person starts an argument and when an argument starts, the public starts. From 1988 onwards all the works were signed 'Acconci Studio'.

K.B./D.P.: *How did you feel about working in the studio?*

V.A.: It was a breath of fresh air to me. It was a whole new way of working, because I was so used to working as a solitary person.

K.B./D.P.: *The studio immediately received a lot of commissions.*

V.A.: I don't think they were necessarily self-started, they all came from other people. In all of them we were asked to do a public art project, probably not an architectural project. We tried to make architecture out of it.

K.B./D.P.: *You could say that this was a very successful start to the studio.*

V.A.: Yes, but none of them got built then.

3. The City as a Stage for Architectural Projects

K.B./D.P.: *In many of your later projects you tend to turn conventions upside down by breaking the boundaries that uphold those conventions. For instance you tend to mix the inside and the outside. One example is Walkways Through the Wall, which the Studio did at the Midwest Convention Center, Milwaukee [1996-1998], where the sidewalk traversed the wall from the outside to the inside whereas the floor in the building traversed the wall in the opposite direction. You seem to want to get rid of the opposition between inside and outside. Why are you so interested in that?*

V.A.: The interior space wasn't a private space in this case. *Walkways* was done in and outside of a convention center. But I've taken it as a given that I think when spaces are one, when anything is one thing, it is a kind of closed system. That's why in every one of our projects we have such a tendency to mix public and private, inside and outside. For instance in our skateboard park proposals we have tried to create places where skateboarders are next to pedestrians. We offer multiple

possibilities. We want to bring in skaters but we don't want to bring in skaters into a skate park that is isolated from other parts of the park. To me this is possibly the only way to introduce the other. It is the opposite that possibly makes a closed system living again. I guess I am convinced that closed systems die.

K.B./D.P.: *Usually the space which borders buildings such as this convention centre are no man's lands. Was Walkways also about breaking the border between the no man's land outside and the regulated space on the inside of the building?*

V.A.: This wasn't a no man's land so much. It was a city street. The great thing about city streets, more usually than indoor spaces, is that there are intersections. As soon as there is an intersection there is a choice. Then you can go in any of the four directions.

K.B./D.P.: *The Milwaukee project also exemplifies the recurring idea that the ground becomes the ceiling. In this project the pavement of the street and the floor in the building fold up at the other side of the building to form benches with a roof above them – in that sense the ground becomes the ceiling. Why would you want the ground to become a ceiling?*

V.A.: If a floor can become a ceiling and vice versa, then things might not necessarily be a box or a container. I hope that if one becomes the other a more fluid space can come into existence that gives more people the chance to do what they possibly want rather than to be boxed in by a space where you know what is up and what is down. If you can re-determine for yourself what's up and what's down, maybe you can get out of this closed space.

K.B./D.P.: *Another striking aspect of the Milwaukee project is that you intervene at the boundary. Interventions at the margin of the existing constructions keep recurring in your work.*

V.A.: Right. The first commissions we received for doing work in public space were

not so much architecture projects but so called public art projects. I thought maybe there is an advantage to this. Maybe there is an advantage first of all in not having the kind of budget architects have. It is a much lower budget. Public art projects exist because of 1% for art laws, so you really have a kind of marginal existence. People might not be paying as much attention to you as they pay to the major part of the space, the architectural part. So maybe you can sneak something in from the margins. That's what I loved to believe in the beginning – after a while I started to think that 1% art laws say nothing really more than that the art is worth 1% of the architecture...

K.B./D.P.: *So your work would stay in the margins. Which also means that the public has to look for the margins.*

V.A.: Yes, but it seems that, when people are going from inside to outside or outside to inside, there is always that point where they are at least traversing that margin. Or is the margin a leftover? There are different ways of thinking of margins.

K.B./D.P.: *Acconci Studio has often been asked to do something with leftover spaces. You are not asked to deal with the main or central parts of public space.*

V.A.: Yes, mostly we are asked to deal with spaces that nobody ever accounted for.

K.B./D.P.: *Don't you experience that as a problem? When you are approached with a request to do something with a leftover space, what is your strategy?*

V.A.: I don't know if anybody asks that. It turns out that a space is leftover. We and maybe other people are asked to do something with the space because nobody had accounted for it.

K.B./D.P.: *To rephrase the question: when you have the idea that a space is given to you because it is a leftover space, how do you react?*

V.A.: Sometimes we wonder, can we make a plaza in this leftover space? But I don't know if the urge should be to make a leftover space

into a less leftover, a more central space. Maybe if something is defined as a leftover space it becomes too much of a determined space. I think people have to find their own leftover spaces or under spaces. But could you say if you have specific projects in mind which we did for leftover spaces? Could you give an example?

K.B./D.P.: *For instance the unrealized project entitled Circles in the Square (1998) which you proposed for the Marienhof in Munich. This was for a plaza that at the same time was a leftover space. The Marienhof is an accidental plaza with just some buildings on the edge. The program was to make a structure for activities in the plaza and give reasons for people to be there. If you hear that description, you start wondering why anybody would want to do anything in such a dead place.*

V.A.: ...not doing anything at all? Are you serious? If that attitude was taken, then I don't know.

K.B./D.P.: *Moreover, as the plaza in Munich is an index of the war – the area was bombed – it might be more important to keep it as a sort of memorial rather than to try to revitalize what is dead. Why not just leave it?*

V.A.: Maybe I have this kind of naïve optimism that any place possibly can be revived if you change its directions. If there is a place that is kind of unbroken, I wonder whether we can divide it, whether we can break this. Maybe this is because many things for us start as language. The way I really think is by means of words. I don't take pride in that. I think there are other ways. I probably think spatially now but I do it by means of words. Words are probably second nature to me. In the project for the Marienhof it also went like that. We saw a so-called square and we asked ourselves if we could make circles in the square. Once we had circles in the square, we thought maybe there could be bubbles, capsules in the square. As there is a subway below, some of these bubbles could be

utilitarian, they could function as an entrance to the subway. We also thought of garden-like spaces, swimming pool spaces...

K.B./D.P.: *The project for Marienhof exemplifies a tendency in your work which you could call positive utopia. There is always a positive attitude and in many cases also a utopian dimension.*

V.A.: There is a kind of utopian intention in much of our work, but I believe that you should never realize it. The utopian intention can give you the desire to do something but if you ever really fulfill it, the result would be a kind of totalitarian state. In other projects this tendency is less strong than the one for Marienhof.

K.B./D.P.: *In fact you did the opposite of leaving the space as it is. Instead, you suggested building a complete autonomous entity which would be a city in itself.*

V.A.: I remember one comment that said that our proposal was a misunderstanding of the European plaza. In fact we had almost used a kind of shopping mall as a model. There weren't department stores, but they were broken up into these smaller places. Does that mean that a shopping mall interests me? I think maybe we can use it as a model for something else. Maybe it doesn't only have to contain stores.

K.B./D.P.: *You made a deliberate choice not to treat the Marienhof as a plaza.*

V.A.: I don't think a plaza is the place to create new possibilities. Maybe the plaza in the renaissance had some function. Maybe a plaza used to be a place where people gathered together and met. In Europe the plaza has lost this function which it in the US probably never had. I think a plaza nowadays basically functions as a place where a large number of people can be gathered together in order that there can be a surveillance system used on them, so that the city can know where its citizens are and what is happening. The problem of the public plaza is that maybe it is

too large. In order for public action to occur, you need a leader and this means that there is not the possibility for people to be self-organizing. I feel more and more that public spaces shouldn't be spaces as large as plazas. I think a new public space is more about the streets of the city and maybe the back alleys of the city. Obviously a new public space would have a lot to do with cell phones, with any kind of machine for communication.

K.B./D.P.: *What do you mean by that?*

V.A.: If there could be a new public space, it would be separated into clusters. There might be 3 to 5 people in one cluster, 5 to 7 in another, 9 to 12 in another. There is the possibility that each person doesn't have to have permission to talk. They start to possibly talk together. These clusters probably keep changing. A person from this cluster goes to another one. I believe that some kind of self-organization and public action can happen, but only starting from small groups.

K.B./D.P.: *And would you say that you try to design this at Acconci Studio?*

V.A.: The Marienhof is an early example of our cluster thinking. We wanted to put together, all in one place maybe, different possibilities of what smaller groups of people can do. We have been trying lately to expand that. We proposed this new kind of plaza for Santiago in Chile. Four architects – Bernard Tschumi, Diller, Scofidio & Renfro, Lot-ek and Acconci Studio – were given a kind of typical plaza in Santiago and asked if anything could be done with it. First of all in our proposal, instead of being above ground, the space is now below. So as you go below, you go from one capsule-like space to another. By a capsule I mean a closed space, where at least by a wire frame a number of people can be 'here' and other people can be 'there'.

K.B./D.P.: *But is it really possible to 'design' this kind of freedom? You still are building something, which inevitably means forcing people into a certain direction.*

V.A.: Yes, I don't think giving people multiple choices is enough because this would be almost like supermarket freedom. You are giving them choices but you have determined the choices. As you design things you are designing what people do. It is not easy to undermine the presuppositions that inhabit architecture. In fact all architecture is essentially problematic.

K.B./D.P.: *What do you mean?*

V.A.: The problem with architecture is that, if it is allowed to be built, it's allowed to be built because it's seen as being on the side of the authorities that are allowing it to be built. And I don't know if you can ever be sneaky enough in doing architecture that questions, if not subverts, the power culture, because only a power culture at a time has the authority and money to build architecture.

K.B./D.P.: *Is this a specific problem for architecture? Couldn't it also be said about, let's say, clothing? Designing clothing and public space have both become a social act involving social control nowadays. So maybe architecture and clothing find themselves under the same denominator of being framed by the ruling class.*

V.A.: But clothing can be so easily subverted by a wearer. Japanese school girls are forced to wear socks. But they can take them off, use it as something around their neck, use it as something around their head. People can find a way to subvert whatever they want to subvert if they have that kind of desire. At the same time they might be forming their own class of subverters and once it becomes a whole classification it becomes a mall in itself.

K.B./D.P.: *And what about subverting architecture? Would that be possible?*

V.A.: It's not that easy to subvert architecture. You can put your own curtains on the window... But it's hard for an individual user of a building to subvert the architecture of the building.

K.B./D.P.: *So then the question remains: how do you deal with the fact that the gesture of constructing something is always more or less 'authoritarian'. How do you try to do more than construct multiple possibilities?*

V.A.: I think the ultimate architecture would be that... imagine you would enter a room and there would be nothing there. You feel tired, you lean against the wall. Now that you lean against the wall, the wall starts to recede and you now have something like a seat. But then you are not tired anymore so you get up. Another person coming in maybe has a different desire... It probably won't be a totally physical space, it'll be a mix of a physical space and a virtual space.

K.B./D.P.: *Are you working on that at the moment? Could you give an example of a project that comes close to that idea?*

V.A.: There is a project we are doing now in Indianapolis. The site is a passage, a tunnel to a building. The tunnel itself would be a volume of colors that differ at different times of the day. As you walk through the tunnel or as you bicycle through the tunnel there's a kind of mesh system that holds a thousand LED lights. There are lights in the pavement so as you go through, you cycle through, you walk through, you activate sensors that then turn on the lights around you, so these lights follow you above and below. Now, if another person approaches you or passes by you, that person is also activating lights. So each person has a kind of swarm of fireflies that then start to mix. It may be a small way – I hope it might become a bigger way – to make a space that would be constantly changing. Maybe you can determine how it changes because you can always go in another direction.

K.B./D.P.: *What you described first – you come in, you lean against the wall, the wall recedes – is in fact an infinitely pliable space that reacts to people's needs. The space in Indianapolis reacts to what people do but not to their needs.*

V.A.: Yes, because we don't know how to do that. I would rather adjust it to needs but I don't know how to do that without having questionnaires and I don't think that questionnaires are the solution because most people wouldn't even know what to be asked for. But they do have needs.

K.B./D.P.: *It seems quite paradoxical that you made these pieces in the 80s, like Instant House (1980), that had to be handled by the visitors and therefore call to action...*

V.A.: ...I still prefer that, although I don't think the Studio has done many of those projects. Ideally we would love for people to be able to change things...

K.B./D.P.: *...but you have moved in the opposite direction. You did those pieces at the beginning of the 80s but they disappeared more or less thereafter. Why is that? Because it was not allowed when you were working for public space?*

V.A.: That is very possibly one of the reasons. As soon as you do something in public space that's movable, people may object that it could hurt. Someone is going to get his hand caught. So we have tried to find ways in which we played with it. In 1982 I did a piece called *Room Dividers* where walls made an enclosure in the middle of the space. If you pulled the walls apart, you could now get into this enclosure but it would make another enclosure. So it didn't go back to its original position. It constantly made different enclosures. I was really interested in that. I wish we could do pieces now that would allow a person to make their own space. But I don't know how to make that happen. I think none of us knows how to do that yet.

Transcription: Pamela Uyttendaele
Final editing: Jim O'Driscoll

p. 154
Vito Acconci, *Following Piece*
Activity; 23 days
Various locations, New York, NY 1969

p. 157
Vito Acconci, *Untitled Piece for Pier 17*
Performance; 29 nights
New York, NY 1971

p. 159
Vito Acconci, *Instant House*
Architectural Installation (flags, wood, chain, springs, cable & pulleys); 8' x 21' x 21'
Venice Biennale, Italy 1980

p. 160
Vito Acconci, *Bad Dream House*
Architecture/Public-space (wood, brick-face, shingles, Plexiglas, screen), built; 18' x 24' x 25'
Massachusetts Institute of Technology, Cambridge MA 1984

p. 163
Acconci Studio (V.A., David Leven, Celia Imrey, Luis Vera, Jenny Schrider, Saija Singer), *Walkways Through the Wall*
Architecture/Public-space (colored concrete, standard gray concrete, steel, light-box floor), built; 14 ½' x 68' x 204
Midwest Convention Center, Milwaukee, WI 1998

p. 164
Acconci Studio (V.A., Dario Núñez, Sezhat Oner, Jeremy Linzee, Peter Dorsey), *A Skatepark That Glides the Land & Drops Into the Sea*
Architecture/Public-Space (concrete, light), unbuilt; 30,000 sq. ft.
3rd Millennium Park, San Juan, Puerto Rico 2004

p. 167
Acconci Studio (V.A., Francis Bitonti, Bradley Rothenberg, Pablo Kohan), *Underplaza*
Architecture/Public-Space (unspecified materials), to-be-built; 8' x 200' x 300'
Plaza Italia, Santiago, Chile 2010

p. 168
Acconci Studio (V.A., Francis Bitonti, Loke Chan, Pablo Kohan, Dario Núñez, Eduardo Marques, Garrett Ricciardi), *Umbruffla*
Clothing (mirrored fabric, wire, pleating), to-be-built; 4' x 18' x 12'
2005 — present

p. 170
Acconci Studio (V.A., Nathan De Graaf, Bradley Rothenberg, Jono Podborsek, Dario Núñez, Eduardo Marques, Ezio Blasetti), *Swarm Street*
Architecture/Public-Space (motion sensors, L.E.D.s, fluorescent lights, microprocessors, steel, aircraft cable, concrete pavers), under-construction; 500' x 20' x 20'
Virginia Avenue Garage, Indianapolis, IN 2007 — present

The Artists

Vito Acconci

New York, 1940

Lives and works in New York

Vito Hannibal Acconci is one of the most versatile and influential figures in the history of contemporary art. Having started out as a writer and poet, he made the transition in the late 1960s to conceptual art, body art and performance. Acconci's work in the 1960s and 70s has assumed near-legendary status, thanks to its radical and provocative character and the theoretical issues it raised. He ceased his live performances in 1974, since when he has kept himself personally out of the picture. He makes installations, in which the relationship with and contribution of the viewer have become progressively more important. The works have also taken on an increasingly frequent architectural form, while Acconci systematically seeks out the public space beyond the museum or gallery (streets, parks, etc.). Acconci Studio – an architecture and design firm – was founded in 1988 in Brooklyn, where Acconci collaborates with other designers. The Studio takes part in international competitions and has developed many projects in the public space, both in the US and beyond.

Agency

Agency is the generic name of a Brussels-based office founded in 1992 in Frankfurt am Main by Kobe Matthys. Agency is compiling a growing 'List of Things' that undermine the classifications of 'nature' and 'culture'.

Agency draws on its list via varying 'assemblies' through exhibitions, performances and

publications. Recent solo exhibitions include *Objectif Exhibitions*, Antwerp (2011); *Showroom*, London (2011); *The Front Room*, Contemporary Art Museum, St Louis (2010); and *White Light*, Düsseldorf (2007). Agency has also contributed to recent group exhibitions, including *Speech Matters*, Biennale di Venezia, Venice (2011); *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs. Erudition concrète 3*, Le Plateau, Paris (2010); *Animism*, Kunsthalle, Bern (2010); *Art of History*, The David Roberts Foundation, London (2010); and *Animism*, Extra City/M HKA, Antwerp (2009).

Patrick Corillon

Knokke, 1959

Lives and works in Paris and Liège

Language and storytelling, and by extension the relationship between fiction and reality, play a key role in the work of the artist Patrick Corillon. He has focused since 1990 on the biography of the fictitious poet and composer Oskar Serti, whose doings are recounted and recorded in a variety of ways. For his contribution to Documenta 9 (Kassel 1992), for instance, Corillon set up display columns at various locations in the city, on which people could read about amazing events in Oskar's life. Corillon's work has been exhibited at a number of museums and shows in Belgium and abroad, including the Sydney Biennale in 2002 and that in Brussels in 2008. He has also completed numerous public commissions, collaborating on some occasions with the architect Charles Vandenhove (Woningbouw Hoogfrankrijk, Maastricht; Théâtre des Abesses, Paris). Since 2007, Corillon has been active in the theatre as well, as director and scenographer of musicals and other performances, most of which have been accompanied by a book. He is currently working on a musical theatre production based on Maurice Maeterlinck's *Les Aveugles*.

Franky D.C*Izegem, 1957**Lives and works in Brussels*

Franky D.C emerged in the early 1980s as a painter with a highly personal vision. In 1985 he won the ‘Young Belgian Painting’ award. As part of his exploration of what looking is and what images are, he began in the mid-1980s to paint over flags, X-rays (*radioconen*) and then old paintings. In each case, he engages in a dialogue with the forms, colours and meanings of the existing image. He started to incorporate found objects in his overpainted images in 1990, producing ensembles in which he also combines photographs taken during his various wanderings. Franky D.C has increasingly focused on the colour orange, which functions for him as a catalyst. Since then, he has applied his own strategy to the process leading to the creation of new works. Having first observed, he adds orange where necessary, administering himself and the viewer with his ‘auto-logic colour vaccine’ – a kind of antidote to the overdose of images in our society. SMAK in Ghent staged a retrospective of his work in 2006 under the title *Eye Contact (Backdoor Strategies)*.

Marc De Blicck*Sint-Niklaas, 1958**Lives and works in Ghent*

The photographer Marc De Blicck is interested in the specific conditions of photography as a medium: the way the photographic image relates to reality, the position of the image’s author, how his gaze is directed and how the technique and practice of photography determine the formation of the image. Hence his experiments with highly varied procedures and forms of presentation (among them ‘re-photography’, projections and ink

jet) as well as his interest in photographic archives and historical photography. De Blicck is a regular collaborator with, for instance, the semiotician and historian of photography Dirk Lauwaert, including the heritage photo archive project *Collection allemande* and, more recently, the work of the Ghent photographer Edmond Sacré (1851–1921). De Blicck’s work has featured in various individual and group exhibitions in Belgium and abroad (see, for instance, the *Best General View* exhibition curated by Dirk Braeckman at Kunsthaus Essen, 2009). He has also produced a number of publications, including a collaborative work with the architect and writer Wim Cuyvers. Marc De Blicck teaches at Sint-Lucas Beeldende Kunst in Ghent.

Anna Faroghi*Berlin, 1968**Lives and works in Berlin*

Anna Faroghi studied music, mathematics and physics and finally film at the Hochschule für Film und Fernsehen in Munich. She frequently focuses in her film and video essays on highly intimate aspects of everyday life and how they relate to history and the world around us. In 2003 she presented her film essay *Waiting*, recorded in Tel Aviv in the spring of 2003 in the run-up to the war against Iraq. Faroghi began to incorporate her drawings in her cinematographic work in *A Common Life* (2007) – an autobiographical video film with drawings and text boards. Faroghi’s contribution to the European contemporary art biennale Manifesta 7 in Bolzano was entitled *Variations on the Everyday I–III* and comprised a series of drawings and video sequences. The work was distilled from the artist’s walks around her home district of Neukölln in Berlin, and takes as its theme the way historical ‘scars’ in the

urban fabric are submerged below the 'layers' deposited over them by everyday life. Faroqhi recently published *Weltreiche erblihten und fielen*, a cartoon strip on the history of the Neukölln district. Anna Faroqhi is the daughter of the internationally renowned director Harun Farocki.

Loek Grootjans

Arnemuiden (NL), 1955

Lives and works in Breda (NL)

Loek Grootjans's artistic output attracted widespread attention in 1988, when he performed an extreme experiment in which he had himself confined for a month in a dark room. The transition from extreme darkness to the full perception of light inspired him to create a series of monochrome paintings. In addition to paintings, Grootjans makes installations and works in the public space. Since 1998, he has placed his projects within an individual framework that he named the 'Foundation for the Benefit of Aspiration and the Understanding of Context'. He brings each completed project into a specific 'department' within the Foundation. In 2001, for instance, he completed the work *Good Care Department*, as part of an exhibition project for SMAK in Ghent, for which he drew inspiration from a Silvio Berlusconi slogan: 'He who takes good care of himself, takes good care of those who elect him.' The work illustrates the artist's restless urge to map out life.

Ellen Harvey

Farnborough (UK), 1967

Lives and works in New York

Ellen Harvey's work has earned a growing reputation for over a decade now, both in the United States and worldwide. She frequently uses traditional imagery and representation

in a surprising way, in order to question the social and/or physical context in which her works are placed. Her *New York Beautification Project* is an excellent example: without seeking official permission, she placed small, oval-shaped romantic oil paintings at locations in New York City dominated by graffiti. Harvey uses a wide variety of media (painting, video, installations and performance), varying from very small-scale and intimate interventions to large installations, frequently taking the public space as her field of operations. In 2009, SMAK in Ghent invited her to create the piece *Observations Concerning the Picturesque* – a guide for the city's Citadelpark, in which she focused on clichés relating to traditional artistic production, most notably the picturesque landscape. She participated in the Whitney Biennial in 2008 with the installation *Museum of Failure* and a site-specific video and performance piece called *100 Visitors for the Biennial Immortalized*.

Dennis Tyfus

Antwerp, 1979

Lives and works in Antwerp

Dennis Tyfus is a versatile artist who is active as a draughtsman, painter, photographer and film-maker, but also as a musician, performer, producer, radio-maker and concert organizer. In parallel, he produces publications, books and magazines in collaboration with like-minded artists. He catalogues his work himself through his website under the umbrella label 'Ultra Eczema'. His actions and projects consistently play in one way or another with extremes that meet or clash. His work – rooted in the skate culture of the 1980s AND 90s – frequently recalls that of the Dadaists and Surrealists. Tyfus plays chaotically in his own universe with highly varied visual forms and techniques, creating visual

ensembles that comment on art with both a capital and a small 'A'. He founded the magazine *Rotkop* in 2003 with a number of collaborators. A variety of 'street activities' have also found their way into the exhibition space (Rotkop exhibition at Kunstencentrum België, Hasselt in 2003 and in Stuttgart in 2004). A Denis Tyfus solo exhibition was recently held with the title *Relax Most of Your Muscles* (B-Part, Waregem, 2011).

Vadim Vosters

Colmar (F), 1979

Lives and works in Brussels

Vadim Vosters studied at the academies of art in Ghent and Helsinki and holds a Master's degree in Mixed Media. The work of this artist centres on his fascination for the elusiveness of light. He uses various media to experiment with the ways in which light and hence also darkness influence and colour our perception. Vosters likes to make the maximum possible use of light as a parameter and to take the manipulation of reality into his own hands. His first steps in this direction took the form of the highly specific illumination of his paintings. He gradually developed a highly personal visual syntax, derived from painting and photography, in which an unusual total experience compels the viewer toward a specific sensual perception. He interweaves his fascination for the contrast between light and dark, the material and the immaterial, with art-historical references to form new configurations in which he is not afraid to draw on new technology. Vosters shows his work internationally, participating in group exhibitions like *Fantastic Illusions* (Kortrijk-Shanghai) and *Performa* (New York). He took part in 2009 in the International Photo Festival at Knokke and in 2011 in the second Freestate exhibition *Splendid Isolation* in Ostend.

The authors

Koen Brams/Dirk Pültau

Koen Brams (Turnhout, 1964) was the director from 2000 to 2011 of the Jan van Eyck Academie in Maastricht and editor-in-chief from 1991 to 2000 of the art journal *De Witte Raaf*. He compiled the *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* (Nijgh & Van Ditmar, 2000), which has been translated into German and English (as *The Encyclopedia of Fictional Artists*). He has also written and interviewed widely on art in Belgium since 1970. Koen Brams is currently the joint head with Dirk Pültau of a research project into the work of Jef Cornelis, who was active between 1963 and 1998 as a director and scriptwriter for the Flemish public broadcaster. As part of that project, he and Dirk Pültau have published, *The Clandestine in the Work of Jef Cornelis* (2010) – an edition of the Jan van Eyck Academie, De Witte Raaf, Argos and Marcelum Buxtareos.

Dirk Pültau (Antwerp, 1964) is an art historian. He has been editor-in-chief since 2004 of the art journal *De Witte Raaf*. From 1987 to 1999 he was the art critic of the newspapers *De Gentenaar* and *NRC Handelsblad*. He has written numerous articles since 1994 for *De Witte Raaf* on art, museum collections in Flanders and Brussels (in collaboration with Koen Brams), art education and the teaching of art history at university. His output includes essays on On Kawara, Günther Förg, Arnold Schönberg, Paul Klee and on the connections between music and art in the historical avant-garde. Together with Koen Brams, he is working on an alternative history of art in Belgium since the 1970s.

Eric Corijn is a cultural philosopher and social scientist, professor of social and cultural geography at the Vrije Universiteit in

Brussels, and director of the urban research centre COSMOPOLIS, City, Culture & Society. He is also a member of the Urban Renewal Projects Jury in Flanders and deputy chair of the Regional Development Commission of the Brussels-Capital Region. He is active in civil society as chair of the Aula Magna think-tank, and is the founder of the Citizens' Forum of Brussels and the Brussels Citizen University. (eacorijn@vub.ac.be)

Kenny Cupers (Hasselt, 1978) is the 2010–11 Reyner Banham Fellow at the School of Architecture and Planning, University at Buffalo. Architect and scholar of the twentieth-century built environment, he is currently completing a book on the historical category of the user at the intersection of architecture and social science in post-war France. His interdisciplinary research has appeared in academic journals including *Positions*, *Planning Perspectives*, *Cultural Geographies*, and the *International Journal of Urban and Regional Research*. He recently co-edited a *Footprint* journal issue entitled *Agency in Architecture* (2009), and is the author of *Spaces of Uncertainty* (2002), an investigation into the ephemeral qualities of urban space through the lens of post-wall Berlin. Kenny received his PhD from Harvard University and master's degrees from Goldsmiths College (London) and the Catholic University of Leuven (Belgium).

Cahier #3

COLOFON

Cahier # 3 Openbaarheid is een uitgave van het Team Vlaams Bouwmeester en verschijnt naar aanleiding van een in 2010 door de kunstcel van het Team Vlaams Bouwmeester uitgeschreven opdracht aan beeldende kunstenaars Agentschap, Patrick Corillon, Franky D.C, Anna Faroqi, Loek Grootjans, Ellen Harvey, Dennis Tyfus en Vadim Vosters. De publicatie werd vormgegeven door Filiep Tacq en gedrukt door Drukkerij Die Keure in Brugge.

Concept:

Katrien Laenen, Rolf Quaghebeur, Catherine Robberechts

Coördinatie en productiebegeleiding:

Catherine Robberechts

Engelse vertalingen:

Ted Alkins, John Lee (pp. 193-196),

Lee Preedy (pp.181-183)

Nederlandse vertalingen:

d'onderkast (pp. 22-30; pp. 93-111; 129-141),

Nelleke van Maaren (pp. 155-171),

Catherine Robberechts (pp. 32-37; pp. 66-74)

Transcriptie interview Vito Acconci:

Pamela Uyttendaele

Engelse eindredactie interview Vito Acconci:

Jim O'Driscoll

Algemene eindredactie:

Catherine Robberechts / Ted Alkins

Coverbeeld:

Loek Grootjans

Niets uit deze publicatie mag door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook worden verveelvoudigd of openbaar gemaakt zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de wettelijke voorschriften inzake copyright na te leven, maar kon niet altijd met zekerheid de herkomst van de gereproduceerde documenten achterhalen. Eenieder die meent nog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht zich tot de uitgever te wenden.

ISBN 978-90-403-0320-3

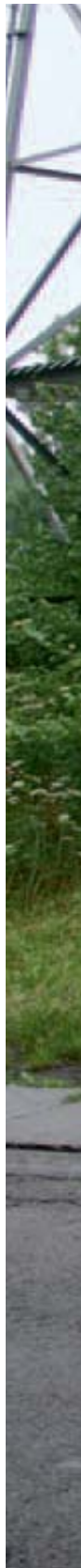
D/2011/3241/298

Nur 955



Vlaams Bouwmeester

Vlaamse Overheid
Bouwvijzelplein 30 bus 35 | 1000 Brussel
T 02/553.74.00 | F 02/553.75.00
www.vlaamsbouwmeester.be | bouwmeester@vlaanderen.be



INHOUD

Geplande ruimte: wat doet dit met Vlaanderen?	<i>Katrien Laenen, artistiek coördinator in het Team Vlaams Bouwmeester, belicht enkele aspecten van planning en restruimte in de specifiek Vlaamse context en pleit voor een interdisciplinaire benadering.</i>	13
8 kunstenaars- voorstellen	<i>Agentschap, Patrick Corillon, Franky D.C, Anna Faroghi, Loek Grootjans, Ellen Harvey, Dennis Tyfus en Vadim Vosters</i>	20
Beloften van een vrije ruimte	<i>Architect en onderzoeker Kenny Cupers ontmaskert de utopie van flexibiliteit en polyvalentie in de geschiedenis van architectuur en stedenbouw, en stelt de vraag hoe vrije ruimte er zou kunnen uitzien in de 'reële' ruimte.</i>	93
Het publiek domein als producent van stedelijkheid	<i>Een essay van cultuurfilosoof en sociaal wetenschapper Eric Corijn over ruimte als sociaal medium, en over de spanning tussen het private, het 'parochiale' en het publieke in een (groot)stedelijke context.</i>	113
The Stone Road	<i>Neerslag van het gelijknamige collectieve kunstproject (2006-08). Orla Barry, Wim Cuyvers, Els Dietworst, Nikolaus Gansterer en Johanna Kirsch werkten rond een specifiek stuk openbare ruimte: de gewestweg N6 tussen Brussel en Bergen.</i>	129
Een verhaal over spoken	<i>Beschouwingen over (her)bestemming door landschapsarchitect Denis Dujardin, namens het Gentse interdisciplinaire collectief Tractor.</i>	143
'Publieke plaatsen' – Interview met Vito Acconci	<i>Koen Brams en Dirk Pültau in gesprek met de Amerikaanse kunstenaar Vito Acconci (1940): de stad als actieterrain voor artistiek en architecturaal ingrijpen.</i>	154
	<i>ENGLISH TRANSLATIONS</i>	179
Fotografie in tijden van vooruitgang	<i>Een beeldessay van Marc De Blicke</i>	225