

YOUR SPACE OR MINE ?

Een nomadisch onderzoek naar het
kamp en de (on-)mogelijkheid van
beschutting;
als lichaam van beelden,
een bewijs of illusie van
stabiliteit verschaffend.

vrij naar Bachelard

INHOUD

INLEIDING

I. HET BEGRIP BEGRIJPEN EN AFBAKENEN	p.5
II. DE VERSCHILLENDE PATRONEN UITGEDIEPT	p.7
1. Het architecturaal gegeven	p.7
De geometrische vorm en symboliek_	
De basisconstructies van de woning en het kamp	
2. Omgevingspsychologie: antropologisch en socio-architecturaal gegeven	p.23
3. De filosofie van het Nomadisme	p.27
Het onderscheid tussen Nomadisme en Sedentair denken	
De relatie tussen Anarchisme en Nomadisch denken.	
Besluiten omtrent het Psychisch Nomadisme	
III. HET BEGRIP VERBEELD	p.41
1. Representatie doorheen de kunstactualiteit	p.45
NAWOORD	p.57

BIBLIOGRAFIE EN LITERATUURLIJST

INLEIDING

Het was een huis, afgehouden van het constructieve geheel van...-

Maar wie de voordeur éénmaal had gesloten achter zich, zag er niets meer van het verleden of zelfs van de tegenwoordige tijd; Rosemary kon er althans niets van nu herkennen.

Het uitwendige omhulsel, het metselwerk, scheen eerder het toekomstige te omsluiten, zodat het iets als een elektrische schok was, een zeer bepaalde gewaarwording der zenuwen, iets verwordend als een ontbijt van havermost en hasjisch, die drempel te overschrijden, voor zover het een drempel mocht heten, en de lange hal binnen te komen met zijn blauwe staal, verguld zilver en de duizenden facetten der vreemd gevormde schuine spiegels... Rosemary had een afgetrokken gevoel van onechtheid en geexalteerdheid alsof ze tussen toneeldecors stond en ze vermoedde, dat iedereen die er verder aanwezig was, hetzelfde gevoel had.¹

Dit jaar wil ik een verder **visueel onderzoek** doen naar territoriumafbakening. Bij de mens staat het huis het duidelijkst voor dat territorium, maar het is de primaire behoefte die mij in alles het meest aanspreekt.

Daarom wil ik het kamp nemen als uitgangspunt voor mijn fotoreeks en niet het 'baksteen-in-de-maag-syndroom'. Het kamp als overlevingsmiddel. Datgene wat we nodig hebben om een essentieel basisgevoel van beschutting, veiligheid en plaatsbepaling te bekomen.

Het is mijn bedoeling in mijn **gelijklopende eindverhandeling** een onderzoek te verrichten naar het begrip 'kamp' en dit te koppelen aan mijn eindwerk fotografie. Ik zal mij niet louter toespitsen op het 'bouwkundige' aspect: het rudimentaire, het kamp als een schets van een gebouw. Het 'psychologische' aspect dat gepaard gaat met het innemen van een ruimte interesseert mij waarschijnlijk nog het meest. Het vluchtige en vergankelijke dat zo niet enkel kleeft aan een kamp, maar ook een kruispoor achterlaat op het individu, steeds bedoeld als overgangslocatie, als een basisvorm van territoriumafbakening; die pijlsnel kan worden opgeheven, kan verdwijnen, en zich verplaatsen als een nomade.

Ik zou in mijn onderzoek ook dieper willen ingaan op dat persoonlijke territorium wat we nodig hebben om goed te functioneren, zonder dat we daarvoor een muur hoeven bouwen, de denkbeeldige scheidingslijn tussen mijn bewegingsruimte en de uwe. Hiervoor zal ik grasduinen in de psychologie, de filosofie en de literatuur.

¹ F. Scott Fitzgerald, Tender is the night, 1939, P.142

Het gaat mij niet zozeer om de zwaarmoedigheid die kleeft aan 'het kamp', al zal ik die ook niet opzettelijk uit de weg gaan. Werkelijk alle aspecten mogen belicht worden: van een kinderlijke lust van laken- en meubelspel, naar een camping-cosmos gebeuren, tot een levensnoodzakelijkheid van een vluchtelingenkamp, of de gruwel van een werk- of, concentratie-kamp. (Goelagarchipel). Dat hoop ik te illustreren met representaties van kampen in de (kunst-) actualiteit .

Graag zou ik mede door dit onderzoek naar een eigen beeldvorming toewerken, die naast of tegenover de hedendaagse landschap- en architectuurfotografie kan staan, en hopelijk in al haar bescheidenheid een zinnig commentaar inhoudt.

I. HET BEGRIP BEGRIJPEN EN AFBAKENEN

Allereerst ben ik gaan opzoeken wat men officieel boekstaaft onder de noemer van het begrip 'kamp'. De definities in het vet gedrukt zijn deze, die ik weerhouden heb. Zij zitten het dichtst bij het vertrekpunt voor mijn onderzoek;

I KAMP : 1) **Legerplaats voor soldaten, zowel de plaats als de verzameling tenten of barakken enz.**

2) Aanhangers van een partij of een stelsel als een legerkamp gedacht

3) **Legering in tenten of barakken enz., verblijfplaats in het open veld van andere personen dan soldaten, bv. Reizigers, trekkers, kermisklanten, te werk gestelde arbeiders of van gevangenen (i.d. laatste toepassing m.n. als verkorting van straf- of concentratiekamp), naar een vakantiekamp.**

II KAMP : 1) **met een sloot afgescheiden of anderzinds afgepaald veld, buurt of straatnaam.**

2) **wijk van een stad m.n. waar vreemde oosterlingen wonen.**

3) honk bij kinderspel

III KAMP: 1) strijd, gevecht, vroeger vooral tweegevecht, worsteling met een stoffelijke of geestelijke macht of tussen zulke machten.

2) wedstrijd, prijskamp

3) 'kamp geven': het opgeven

IV KAMP: in de uitdrukking 'het bleef kamp', de strijd bleef onbeslist. Ook effen, gelijk, quitte.

KAMPEREN : **ergens tijdelijk verblijf houden, met de bijgedachte van zich te moeten behelpen.**²

Zoals valt op te merken worden er vele verklaringen gehanteerd.

De meesten vallen onder de brede waaier van plaatsaanduidingen in een **geografisch landschap**. Deze kunnen we letterlijk waarnemen.

Andere definities vallen dan weer eerder onder een **figuurlijke plaatsbepaling**. Zoals bijvoorbeeld de politiek gerichte duiding: het linkse kamp, het rechtse kamp..., deze vloeien

² Definities uit : *van Dale, groot woordenboek der nederlandse taal, Tweede Deel J-R, Elfde herziene druk, p.1273*

weliswaar voort uit de visuele waarneming van de plaatsbepaling.

Tenslotte zien we ook de strijdvaardige verklaringen, waar een kamp een gebeuren is dat **innerlijk** of uiterlijk, tussen meerdere partijen plaatsvindt, het gevecht en zijn afleidingen...

Het kamp staat duidelijk niet zozeer voor de constructie alleen, zoals de tent of het kampement. Ze omvat eerder de verzamelnaam voor de tijdelijke verblijfplaats of inbezitname van de ruimte. Deze kan weliswaar zowel uit één als uit een veelvoud van rudimentaire behuizingen bestaan.

Het valt trouwens op dat bij gesprekken waar men het woord 'kamp' vernoemd, in onze contreien, volwassen mensen vaak als eerste connotatie een concentratiekamp vermelden. Jonge kinderen zullen dan weer vaker denken aan 'op zomerkamp gaan', of 'een speelkamp bouwen', of 'een clubhuis oprichten'. Zelf voeg ik er nog een enkele definitie, in een ietwat lyrischer beschrijving, aan toe:

MIJN KAMP: Dat laken- en meubel-spel dat zich afspeelt in donkere kamers, schuilend onder massieve tafels, rustend onder een kruin van bladeren, ondergronds of in-your-face, de gedaante aannemend van een gemoedstoestand, vervaarlijk bric-a-brac tot een fort waar niet uit te ontsnappen valt. Al schreeuwt men nog zo lang dat het spelletje nu wel weer lang genoeg geduurd heeft.

Ik voel een poetische aantrekkingskracht in plaatsbepalingen. Het zijn de grenzen en de afbakening van een ruimte die inhoud geven aan een plaats. Dat geldt zowel voor het interieur als het exterieur.

Binnen die grenzen wordt er vooral aan iets vastgehouden, hoe vluchtig dit -symbolisch relikwie- ook zijn kan.

Soms vertaalt het enkel een overzicht of een verheldering, die ons op bizarre wijze, dichterbij onszelf brengt.

Zo transformeert ruimte naar intimiteit.

In het volgende hoofdstuk zal ik trachten de verschillen en gelijkenissen te bespreken die zich zowel op geestelijk, alsook op bouwkundig vlak afspelen. De tegenstelling en eventuele gelijkenissen tussen Nomadisme, waar het kamp direct mee in verbinding staat, en Sedentair leven worden zo verder geëxploreerd.

II. DE VERSCHILLENDE PATRONEN UITGEDIEPT

1. HET ARCHITECTURAAL GEGEVEN

- 'Niet elke omschreven ruimte is reeds een huis of een woning, ook wanneer de mens er zich in bevindt. De grotten waarin sommige primitieven een onderkomen zochten, kan men nog maar bezwaarlijk woning noemen, en louter toevallige schuilplaatsen zullen deze naam nog veel minder verdienen. Huiselijk wordt de omschreven ruimte maar wanneer de mens haar, door zijn werkzame aanwezigheid, een objectieve ontvankelijkheid verleent voor zijn eigen bestaan.' ³

Dit citaat, afkomstig uit een publicatie op het net, bedoeld voor een doelgroep van architecten maakt meteen de discrepantie duidelijk die heerst tussen het kamp en de architecturale woning. De architectuur zelf ziet het kamp of de tijdelijke schuilplaats dus niet als een rudimentaire woning of thuis. Dit heeft alles te maken met de evolutie die de mens en zijn maatschappij ondergaan heeft. De sedentarische van de mens bracht een nieuwe vorm van controle met zich mee. Het landschap en de voedselketen werden naar de hand van de mens gezet. De landbouw stond toe om op één plek te residentieren, en al gauw breidde de eigenschappen van huisvesting zich uit tot meer comfort. De woning werd méér dan een loutere shelter, het werd een wereld in miniatuurvorm, waar een deel van het leven dat voordien nog in groep buiten werd gedeeld, zich meer naar binnen ging richten.

Eerst nog met slechts één centrale ruimte binnenin, evolueert de woning voor de beter gegoeden vrij snel naar een indeling in verschillende 'kamers'; elk met hun eigen functie, en elk een identiteit verlenend aan zijn gebruiker. Je zou kunnen stellen dat de woning in feite uit verschillende kampen bestaat, de kamer-kampen.

'Elke echt bewoonde ruimte draagt de essentie, van het gevoel van een thuis in zich mee...het beschutte wezen geeft waarneembare grenzen aan zijn shelter. Hij ervaart het huis in zijn realiteit en in zijn virtualiteit, door middel van gedachten en dromen.' ⁴

Het citaat van **Gaston Bachelard** staat lijnrecht tegenover het openingscitaat van dit hoofdstuk. Zijn visie op het huis als drager, lichaam van beelden, wil ik trachten toe te passen op het kamp.

³ Citaat door..., gevonden op <http://home.tiscali.be/bert.schellekens/page4.html>, onder Antropologie 1.1

⁴ Citaat vertaald uit: Bachelard, G., *The Poetics of Space*, trans. Jolas, M., 5.

Een van de duidelijkste veranderingen die de profane woning met zich meebracht, is het kidnappen van het leven buiten de vier muren, naar binnen toe. De shelter functioneerde als een veilige rustplaats voor de nacht (waar het dromen plaatsvindt), iets wat we nu ook nog terugzien in het dierenrijk, en buiten de shelter werd het leven geleefd: het opvoeden van de kinderen, het verwerken van voedsel, de was en de plas, het gezamenlijk eten, het uitwisselen van verhalen, nieuws, roddels... Dit alles evolueerde snel met het betrekken van een langdurig onderkomen, het leven werd naar binnen gebracht en speelde zich af achter vier muren, het gemeenschappelijke leven ging zich meer en meer beperken tot het verwerven van voedsel en het religieuze aspect. Het huis werd méér dan een louter veilige schuilplek, men bouwde een wereld in een wereld, en die trend zet zich nog steeds door. Meer en meer 'kampen' worden binnen onze woning verzameld. De zweethut kreeg eerst zijn plek als badkamer, en nu wordt de finse blokhut-sauna, voor wie het zich permiteren kan, als extra graag ondergebracht in de kelder. Hetzelfde geldt voor de opgang van de homecinema, en we zouden kunnen stellen dat de televisie, de plek van het centrale kampvuur ingenomen heeft. Ook Bachelard verwijst in zijn teksten naar een miniatuurwereld, het huis als het eerste universum van de mens, een cosmos op zich.

Het vluchtige, basic, en minder gedefinieerde bouwsel welke het kamp is geworden, is niet langer interessant om nog tot het veld van de architectuur te worden beschouwd. Het is niet verfijnd genoeg, het draagt geen meerwaarden uit, het zegt weinig of niets over de identiteit van de bewoner, het is moeilijk er zijn stempel mee door te drukken. Althans niet volgens de architect die dit citaat bezigde. Het is belangwekkend om zo meteen de verscheurdheid tussen het nomadische en het sedentaire bouwen te kunnen waarnemen. Het kamp is voor mij de ruwe schets van een thuis, een prototype, waar vele aspecten van de uitvoerigere architectuur al in hun kiem vervat moeten liggen.

Ook **Marc Antoine Laugier**, was van deze mening. Deze 18^e eeuwse jezuïet pleit in zijn teksten voor een functionele esthetiek, die zich afzet tegen de overmatige grandeur en opluisterij van de Barok. Hij verwijst in zijn *'Essai sur l'Architecture'* naar de oorspronkelijke mens, die leefde met niet veel meer dan zijn natuurlijke instincten en op zoek was naar een schuilplaats die hem beschermen kon tegen de elementen van de natuur. Vertrekkend vanuit een grasvlakte waar hij zijn lichaam als eerste ten ruste legde, schuilde hij vervolgens voor de zon in het dichte gebladerte van een bos, verplaatste zich van daaruit naar een ondergronds hol dat hem beschermen moest tegen regen en wind, en verlegde deze zoektocht vervolgens verder, naar de bouw van een hut met boomtakken en

bladeren, waar hij beschermd was tegen de elementen, en toch de band met het natuurlijke licht, en de hemel behouden kon.
(zie ill.1 & 2)

De bouw van deze **primitieve hut** bestaat uit vier basispunten, gerangschikt in een vierkant, van waaruit vier stevige takken naar boven toe vertrekken. Hierbovenop worden weerom vier takken op horizontale wijze gelegd, waarop een heleboel takken en bladeren komen te liggen die naar het centrale gedeelte toe elkaar in een diagonale beweging ontmoeten, zo een driehoekig dak vormend.

Laugier verwijst naar deze primitieve hut als het basismodel, de ruwe schets, van de architectuur in al haar luister. Hij roept op om een terugkeer naar deze primitieve bouwkunst te bewerkstelligen, waar reeds alle principes van architecturale perfectie in hun kiem aanwezig zijn.

*'het is door die eenvoud van dit allereerste model te trachten te benaderen, dat men fundamentele fouten vermijden kan en een werkelijke perfectie kan worden bereikt.'*⁵

Bij de overgang van een nomadische naar een(semi-)sedentaire levenswijze moet de kennis van het optrekken van kampen als basis gediend hebben voor de realisatie van de meer duurzame behuizingen.

Het kamp, al dan niet in gevonden staat (de grot), of gebouwd, wordt de blauwdruk van zijn latere luxueuzere uitvoering: het huis.

Het is dus opportuun om de gemeenschappelijke eigenschappen hier te bespreken en te vergelijken. Zelfs wanneer we 2005 schrijven, vinden we nog vormen van deze 'primitieve' behuizing terug. De lemen hutjes bewoond door animalistische bergvolkeren in Pakistan zijn er een interessant voorbeeld van. (zie ill.3 & 4) (Bij de voorbije dramatische aardbeving heeft deze vorm van wonen zijn nut zelfs pijnlijk bewezen. Door de zachte, lemen materialen vielen er zeer weinig gewonden en doden in vergelijking met de modernere bebouwing verder in het land.)

Gedurende het paleolithicum (-8000 v.Chr.) en het Mesolithicum (8000 v.Chr.- 4000 v. Chr.) bestond de bevolking uit voedselverzamelaars. Zij leidden een nomadisch bestaan. Volgens de geschiedenisboeken kent de architectuur zijn ontstaan in het **neolithicum** (ca. 4400 v. Chr.- 1500v.Chr.). Architectuur wordt dan gedefinieerd als : **'de schepping van ruimtelijke vormen en bouwwerken'**.

Door middel van grote stenen en steenblokken 'megalieten' genaamd, worden monumentale graven aangelegd. Vandaar de benaming: **Megalithische beschaving** (3000 v.Chr.- 1500v.Chr.)

⁵ Vertaald uit : Laugier, M.-A., *An Essay on Architecture*, translated by Herрман W. and A., p. 11-13

Deze 'ganggraven' bestonden uit twee verticale rijen steenblokken, overdekt met horizontaal liggende stenen. De bekomen gang leidt naar een rechthoekige of ronde dodenzaal, de 'dolmen'. Het geheel werd overdekt met aarde, vandaar dat men het heeft over '**grafheuvels**' of het '**hunebed**'. Aan de ingang, het enige zichtbare van de constructie werd een zuil of 'menhir' opgetrokken om de belangrijkheid van de plaats aan te geven. Ook in openlucht werden constructies aangetroffen: meestal rond of ovaal gevormd, zoals 'stonehenge' in Engeland. De functie ervan kan niet met zekerheid worden benoemd.

Interessant is dat men de doden hier als eerste 'sedentair' maakt door middel van monumentale, onverplaatsbare constructies, terwijl de levenden nog deel uitmaken van een nomadische levenswijze, al staat deze op het punt te verdwijnen.⁶

Een belangwekkend punt om verder te onderzoeken zou het verschil of de gelijkenis kunnen zijn tussen de rituelen van de dodencultus bij nomadische of sedentaire leefgemeenschappen. Ook nu is crematie in onze maatschappij nog maar een vrij recente ontwikkeling die wel meer en meer ingang vindt.

Cultuurfilosoof **Lieven De Caeter** stipt aan dat de architectuur als zodanig behorend onder het sedentaire luik, steeds de aartsvijand is geweest van de nomadische cultuur.

*'het is steeds de verdediger geweest van het Rijk, tegen de invallende barbaren, tegen de nomaden: de Chinese Muur, de middeleeuwse burchten van Europa. **De architectuur als zetel van de sedentaire gemeenschap** zal steeds opnieuw het materiele, maar ook symbolische doelwit zijn van de rebellen.'*⁷

Hij schreef dit naar aanleiding van de aanvallen op 11/9 op de WTC-toren in New-York, maar het had net zogoed over de epische Star-Wars filmepisoden kunnen handelen. De monumentale Death-Star van 'The Empire' wordt als doelwit gekozen door de rebellen die opereren van 'kleine' verspreide schuilplaatsen in het heelal en hun onderkomen zoeken in verlaten grotten op de planeten...

Het is dankzij de introducering van de landbouw in West-Europa, rond 4000v.Chr., dat de bevolking de stap van nomadisme naar semi-sedentair leven maakte. 'semi-' omwille van de wisselbouw en het daarbijhorende verplaatsen van de nederzetting na uitputting van de bewerkte grond.

⁶ Zie ook verder p. 17, waar architect **Loos** specifiek wordt aangehaald naar aanleiding van 'een architectuur van de dood'.

⁷ Uit: De standaard, '*Het begin van een grimmige eeuw*', opiniestuk door Lieven De Caeter, op 06/09/2002

'De residentie van de Chan is omgeven door weiden en kudden. Er zijn geen wallen of straten en ook geen stegen, alleen een omheining die het kamp of het verblijf van de heerser omgeeft'⁸

De nomadische volkeren die buiten West-Europa hun cultuur duizenden jaren lang staande hielden, kennen als meest tot de verbeelding sprekende afgevaardigde, **Djingiz Chan**. Aan de hand van de vele verhalen over hem en zijn veroveringen kunnen we een beeld schetsen van de confrontatie tussen een eigen nomadische leefwijze en de sedentarische van de overwonnen volkeren.

De nomadische steppevolkeren woonden in **ronde vilte tenten**, ger of **joerte** genaamd. Wanneer ze zich verplaatsten, werden de joerte op karren geplaatst, bespannen door ossen. Onderweg ging het leven gewoon verder in hun tentenwagens. In het dak werd een opening uitgespaard waarlangs de rook van het kookvuur kon ontsnappen. **'Vanuit de verte leek het alsof een hele stad in beweging was'**.⁹ We zien dit nog steeds terug in de woonwagencultuur, bedreven door zigeuners en reizigers.

Samenlevende stammen werden horde genoemd naar het woord **'oerdoe'** dat kamp betekent. De horde staat ook hier dus reeds voor partijen die tot een zelfde stelsel behoren, zoals ook terug te vinden is bij van Dale in de betekenis onder 'kamp'. Het zou trouwens niet helemaal correct zijn om de nomaden enkel als rondtrekkende gemeenschappen te bekijken. Binnen hun maatschappij bestond er eveneens een groep die sedentair leefde. Deze kaste behoorde evenwel tot de lagere trap van de leefgemeenschap, en zij hadden het dan ook het moeilijkst om stand te houden. Het waren respectievelijk de boeren en de bevolking die de veroverde gronden bewerkten voor akkerbouw.

Onder Djingiz Chan werd trouwens, voor het eerst bij de steppenomaden, de beweeglijkheid en de bewegingsvrijheid van de onderdanen beperkt en gecontroleerd. Zelfstandige acties werden sterk bestraft door middel van executies. Eveneens belangwekkend is dat Djingiz Chan juist een einde maakte aan de anarchie die heerste onder de Mongoolse stammen. De gehoorzaamheid en discipline die nu aanwezig waren bij zijn militairen, trachtte hij over te brengen op de hele mongoolse gemeenschap, zodat overal, in sibben en families, een stabiele toestand bereikt werd.

De belangwekkende confrontatie tijdens veroveringstochten, tussen de nomaden, en de sedentaire cultuur met hun stedenbouw en infrastructuur, vindt voor het eerst plaats in de oasesteden van de Tangoeten, gelegen langs de Zijderoute.

⁸ Citaat afkomstig van een chinese waarnemer, over het volk van de Dsjoertsjeten, eveneens een nomadenstam, die 'barbaren' die Mantsjoerije en Peking hadden veroverd en 100 jaar later door het verenigde Mongoolse volk, hun vroegere broeders, onder de voet de zullen worden gelopen., Uit : 'Djingiz Kahn' biografie door Neuman-Hoditz, R., N., p.80

⁹ Uit : 'Djingiz Kahn' biografie door Neuman-Hoditz, R., N., p.16

Deze roof- en onderwerpingstochten vonden plaats tussen 1205 en 1207.

Voor de eerste maal stonden de Mongolen tegenover een moderne verdedingsinfrastructuur: **de omwalling** en **de muur** van de hoofdstad Ning-Hsia , en de ligging van deze stad aan de bovenloop van de Gele Rivier. Weken lang werden de Mongolen hierdoor tot stilstand gebracht voor de poorten van de stad. Tot ze het lumineuze idee kregen om door uitgraving, en het optrekken van dammen de loop van de rivier te veranderen, met als doel de stad te doen onderlopen. Dit draaide evenwel enigszins anders uit toen het hun eigen kamp was dat onder water liep...

DE GEOMETRISCHE VORM EN SYMBOLIEK

De geometrische vormen en hun functionaliteit in de bouwkunst zijn interessant om nader te bekijken.

In de eerste plaats omwille van de functionaliteit evolueert de woning, de tempel, de vergaderzaal naar een geometrische vormgeving: m.n. het cirkelvormige, het driehoekige, het vierkante.

In een ruimer stadium wordt dezelfde geometrie ook toegepast op: het marktplein, de volksvergadering, de ritueelplaats, het theater, het sportveld, de gerechtszaal, het legerkamp, Uiteindelijk in een ruimer collectief geheel zet zich dit door naar: de dorpen en steden: cirkelvormig, concentrisch, vierkant, dambord, stervormig en zo meer gevormd.

Zowel in Stonehenge, de bretoense hunebedden, de keltische megalietenopstelling, de gallische cromlechs, de observatoria van Jaipur, begraafplaatsen, marktpleinen, de 'rotundas' van de Cherokee-Indianen..., Overall constateren we het primaire bewustzijn van de noodzaak, vooral de belangrijke plaatsen, **te structureren volgens een duidelijk geometrisch patroon.**¹⁰

De drie basisvormen die in de geometrie worden gehanteerd zijn respectievelijk **de cirkel, de driehoek, en het vierkant.**

De woning zoals wij ze kennen plaatsen we daarom onder het vierkant dat statisch is, waar het kamp meestal ondertebrenen valt onder de driehoek, de meest agressieve en **dynamische** basisvorm. De omheinende, oneindige cirkel heeft een kosmische, religieuze bijklank, zijn vorm zien we bijvoorbeeld terug in 'Stonehenge' en bij de iglo's van de Eskimo's .

'Ik doel niet met de schoonheid van de vorm, op een schoonheid zoals we die terug vinden bij dieren of beelden, waar velen wel aan zouden denken als ik dit begrip hanteer; maar zo spreekt het argument, begrijp dat ik doel op rechte lijnen en cirkels, en het platte vlak van massieve figuren... want deze

¹⁰ Uit : 'De genesis van de vorm: van chaos tot geometrie' van Verstockt, M., p. 117 e.v.

zijn mijn inziens niet enkel relatief mooi, zoals andere dingen dat zijn, maar ze zijn van een eeuwige of een werkelijk absolute schoonheid...': Plato ¹¹

De voorliefde voor geometrische vormen zit ingebakken in de menselijke natuur. Deze oervormen worden vaak als symbolen gehanteerd. In die hoedanigheid bevat de geometrische symboliek elk een aantal betekenissen die zich zowel op een menselijk als op een meer kosmisch niveau bevinden. Zoals bijvoorbeeld bij de cirkel, die de ruimte kan voorstellen. Buiten de cirkel bevindt zich de oneindigheid die we niet benoemen of bevatten kunnen. De omtrek van de cirkel heeft geen gemarkeerd eind- of beginpunt en symboliseert zo ook de oneindigheid, maar deze kunnen we dan weer eerder lezen als een continuïteit, als het begin en het einde die in elkaar overgaan, geboorte en dood dus, die eigenlijk een ononderbroken lijn vormen en zo het eeuwige leven voorstellen; wat een religieuze bijklank inhoudt. De verticale, zich naar de hemel uitstreckende lijn zou voor de geest staan, terwijl de horizontale, naar aarde en grondoppervlakte verwijzende lijn, de materie verbeeldt.

In het Egyptische hierogliefenschrift betekent een vierkant opgebouwd uit kleinere vierkanten: huis. De onderverdeling in kleine vierkanten, symboliseert de opdeling van de woning in verschillende kamers. In het Chinees-Japanse tekenschrift betekent het kleine vierkant in het vierkant: omringen, omsluiten.

*'De rationaliteit en de functionaliteit van het vierkant maken dat deze vorm een goede architectonische bruikbaarheid heeft. Hij zal vooral door **sedentaire volkeren** aangewend worden (kubus), waar **nomaden** eerder hun toevlucht nemen tot de cirkelvorm (kegel)... Concentrische vierkanten zien we vaak terug in het grondplan van diverse architecturen (tempel) en urbanismen.'* ¹²

De gelijkzijdige driehoek verwijst naar een drie-eenheid. De top van de driehoek stelt de eenheid voor, het leven van waaruit een dualiteit van geest en materie uit voortvloeit. Die dualiteit wordt voorgesteld door de twee opstaande zijden, terwijl de horizontale basis van het symbool staat voor datgene wat uit die dualiteit ontstaat: hetzij de innerlijke kosmos, hetzij de mens.

De driehoek met naar bovenwijzende punt staat bij onder andere de nomadische, noord-amerikaanse Indianen voor: de berg, de top, de tipi (tent), het huis. Het is tevens een **optimistisch** teken dat in het Hettisch Hierogliefenschrift staat voor leven en levenskracht. Verder vinden we bij de symboliek van de vorm

¹¹ Citaat vertaald uit : Harries, K., *The Ethical Function of Architecture*, p.228

¹² Citaat door Verstockt, M., 'De genesis van de vorm', p. 104

verwijzingen terug van de opstaande driehoek naar: vitaliteit en **activiteit** toutcourt, en zelfs specifiek naar: een **schuilplaats** (rune), en **beschutting** (link met overleving), maar ook: ondergang, vernietiging en sterven (link met concentratiekamp, goelacharchipel).

Interessant is dat volgens 'Sengai' het vierkant ontstaan is uit de driehoek (verdubbeling van driehoek), en Plato bedacht dat het vlak uit driehoeken bestaat. Wanneer we dan een denkstap ondernemen naar het kamp versus de woning, of het nomadisme versus het sedentaire bestaan, kunnen we dit systeem hier logischerwijze ook toepassen. Het sedentaire bestaan (vierkant-woning-meerdere ruimtes-statisch) dat ontstaan is uit het nomadisme (driehoek-kamp-één ruimte-actief-dynamisch). (zie ill. 5, 6, & 7)

Verder draagt het kruissymbool in al zijn vormen, een betekenis van het eeuwige leven uit. De kruisvorm komt in vrijwel elke religie voor, en werd reeds overgenomen van de Egyptenaren en de Grieken. Zijn vorm zien we nog steeds terug in het grondplan van religieuze gebouwen, vaak gecombineerd met de kosmische cirkelvorm. ¹³

Als we terugkeren naar **Laugier's** architectuurtheorie zien we deze geometrische oervormen opnieuw verschijnen. Laugier ziet perfectie in vormen die door de natuur worden aangeleverd. Laugier ziet trouwens in heel zijn werk meer in het aspect van 'de ontdekking' dan in het aspect van 'de uitvinding'. Zijn voorkeur gaat uit naar de ronde vormen, rondingen die we terug vinden bij boomstammen en takken, maar ook in grotten, stenen, enz. Hier hoort eveneens de driehoeksvorm bij, die men automatisch of 'natuurlijk' verkrijgt wanneer men het dak bouwt van de primitieve hut. Het vierkant is voor hem moeilijker. Wanneer men de vorm van het vierkant gebruikt als het grondplan is men trouw aan de oerhut, maar wanneer men ornamenten of pilaren gebruikt, met hun hoekige vorm is men niet langer trouw aan de afgeronde of curve-vormige aspecten die men in de natuur dagelijks kan waarnemen. Vandaar Laugier's afkeer voor pilasters die niet enkel hun vorm tegen hebben, maar ook hun non-functionaliteit, en daar tegenover zijn positivisme omtrent zuilen als drager van het dak, waarop ik later nog zal terugkomen.

'Wanneer men mij zou vragen, het belangrijkste voordeel van het huis te benoemen, dan zou ik zeggen: het huis biedt dag-dromen een onderdak , het huis beschermt de dromer, het huis laat iemand toe, in rust en vrede te dromen.'

Gaston Bachelard

¹³ Uit het artikel: 'De geheime wijsheid van symbolen', door Immink, P., verschenen in het tijdschrift : Sunrise, jan/feb 1997, Theosophical University Press Agency.

Gaston Bachelard beschreef in *'la poetique de l'espace'* het huis als 'een lichaam van beelden' wiens voornaamste functie het was om de mens **bewijzen of illusies van stabiliteit** te verschaffen. Aan de hand van die verschillende beelden zouden we een psychologie van het huis kunnen ontwikkelen. Volgens Bachelard moeten we het huis in zijn totaliteit beschouwen als een verticaal oprijzend geheel, overeenkomstig met onze eigen menselijke verticaliteit. Zoals we reeds eerder hebben aangehaald staat die verticaliteit voor de geest. De belangrijkste wisselwerking vind plaats tussen de zolder en de kelder, die als twee uitersten aan de basis van het huis staan. Bachelard beschouwt het dak en de zolder als het 'rationele' gebied. Deze symboliek kunnen we trouwens ook terugvinden bij de psychotherapie van Freud en Jung.

De helderheid en overzichtelijkheid van het dak, staan in die zin voor het logische denken van de mens, het is zijn 'hoofd'. Het dak draagt als duidelijke functie, het beschermen van het interieure aspect, tegen weersomstandigheden, hevige stormen, enz., uit. Zijn geometrische vorm is steeds duidelijk, overzichtelijk en functioneel. (zie ill. 8) Anders is dit bij de kelder, die verankererd en stevig ingebed in de grond ligt. Het is er donker en duister, vaak onoverzichtelijk en bestaande uit kleinere ruimten die door hun duisternis een connotatie met het labyrint oproepen. Deze uiterlijke waarnemingen worden geprojecteerd op zijn inhoudelijke symboolwaarde. De kelder is het 'donkere wezen' van het huis, het subjectieve karakter, de David Lynch onder de ruimtes.

*'Als we daar dromen, zijn we in harmonie met de irrationaliteit van de diepten (...)...de gepassioneerde bewoner graaft en graaft verder, om de diepte actief te maken. Het feit is niet genoeg, de droom is aan het werk. Als het om uitgegraven grond gaat, hebben dromen geen grenzen.'*¹⁴

De kelder staat dus voor het onderbewuste van de mens, het Unheimliche: *'Hij vertegenwoordigt niet enkel het duistere, maar ook het aardse, sensuele, het erotische en niet in de laatste plaats de dood'*. Of zoals **Bachelard** het verder verwoordt:

'De dromer in de kelder weet dat de muren van de kelder begraven muren zijn, dat het muren zijn met een enkele omhulling, muren die de hele aarde achter zich hebben'

Deze gevoelens voeden een angstgevoel dat panische vormen kan aannemen, een claustrofobische angst die zou teruggaan op de

¹⁴ Uit: Lootsma, B., *Een Architectuur uit de kelder; Wim Cuyvers*, p.12

angst om levend begraven te worden. Nee, we blijven er liever niet te lang treuzelen, in die logge, immobiele doodskist...¹⁵

Ook **Georges Bataille**, verwijst in het boek *'De tranen van Eros'*, naar het ondergrondse van de grot, die bekeken kan worden als een architectonische ruimte door de natuur gecreeerd. Ook hij legt het verband tussen het afdalen in een onbekende diepte van de grot, en het zoeken naar de duistere en de erotische kanten van het leven die voor hem steeds in verband staan met het overtreden van regels en geboden en zo met de dood. Hij voert een pleidooi om de 'dood' terug bij het 'leven' te betrekken.¹⁶

Wat de dood verbindt met de erotiek is het element van het verborgene, dat in beide schuilt. Ze proberen zich te verbergen; op het moment dat ze zich openbaren, een paradox van formaat...

Het kamp bestaat niet uit verschillende kamers of verdiepingen, het bezit geen kelder of zolder, maar vaak wel een dak. We zouden het lichaam van het kamp dus eerder kunnen verbinden met de plek die hij inneemt, vooral met de ruimte rondom, die dan door zijn specifieke identiteit en connotatie het kamp zijn beelden aanlevert. Net zoals bij de oerhut, speelt het leven zich voor het grootste deel af buiten de afbakening van het kamp.

Vaak zijn kampen niet groot, en bezitten ze net genoeg ruimte om uitgestrekt in te verdwijnen. Het aardse, materiele aspect zit hem in de claustrofobische basis, waar we ons hoofd letterlijk op de bestaande ondergrond ten ruste leggen. De puntige nok, die we terugvinden bij de driehoekig gevormde shelters, biedt vaak niet al te veel plaats om rechtop in te staan, maar brengt vanuit een liggende, zittende houding, toch ruimte en helderheid binnen.

Heidegger treedt buiten de muren van het huis, en raakt hier een eerder nomadischere essentie wanneer hij stelt dat: *'regio's ; of het nu dan wel om kamers draait, dan om een stad, een plaats toewijzen waar de mens zich kan ophouden in de wereld. Deze regio's dragen betekenissen.*¹⁷

Het architecturaal werk van **Wim Cuyvers** verwijst naar de psychoanalyse en naar de irrationele identiteit die de kelder daarin draagt. (zie ill. 9)

¹⁵ Uit: Lootsma, B., *Een Architectuur uit de kelder; Wim Cuyvers*, p.11

¹⁶ Uit: Bataille, G., *De Tranen van Eros*, p.35 e.v.

¹⁷ Vertaald uit : Korzilius, L., *The Importance of Place in Architecture*, p.4

Hij zegt hierover het volgende: *'Het burgerhuis is voor mij wat de sofa is voor de psychoanalyticus. Het burgerhuis met zijn zekerheden en strakke afbakeningen biedt het juiste kader voor verlangens, angsten en zelfperspectie. De open loft laat zijn gebruiker in de amorfe ruimte de illusie van algemene vrijheid, in het burgerhuis resoneren de onbewuste verlangens tegen de wanden van de kamers, in het burgerhuis kijkt de gebruiker in de afgrond van zijn existentielle angsten.'*¹⁸

Bataille neemt in zijn werk feitelijk de architectuur van het Westerse denken op de korrel. Dennis **Hollier** meent in zijn boek *La prise de la Concorde, Essais sur Georges Bataille*, dat: *'Architectuur in zekere zin de uitdrukking van de ziel van de Westerse samenleving is, zoals het gezicht dat is bij de mens, zij het dat de architectuur vooral overeenkomsten vertoont met de gezichten van officiële personages'* Zo bekeken is de architectuur vooral de uitdrukking van de *'ideale'* ziel van een samenleving, die de autoriteit heeft te verordenen en te verbieden. Architectuur drukt dus volgens Bataille niet de ware ziel van de samenleving uit, zij smooit deze juist.'¹⁹

De geschiedenis van de architectuur wordt vooral beschreven aan de hand van monumentale gebouwen zoals paleizen of sacrale bouwwerken. De reden hiervoor is niet ver te zoeken. Het zijn bijna de enige bouwkundige resten die uit die perioden teruggevonden werden. Deze bouwwerken hielden een grote belangrijke symbolische waarde in voor de hele bevolking, en werden daarom gebouwd om 'eeuwig' stand te houden op een doordachte, welbepaalde plaats in tegenstelling tot de eigen woonruimtes. Interessant is wat **Verstockt** opmerkt over deze geometrisch gevormde ruïnes:

*'eindelijk kon de mens zich handhaven, op menswaardige, bewuste wijze, met zijn eigen middelen, te midden van de natuur. Het (de meetkundige verovering van de geometrie) is een etappe in de groei van de ruimtelijke ordening, van de verovering van de ruimte.'*²⁰

Dit vaak in tegenstelling tot de kampen of tijdelijke woonplaatsen waar de opbouw en plaatsbepaling sterker afhankelijk was, is, en blijft, van de natuurlijke omgeving en nodige beschuttingseigenschappen die deze, al dan wel niet, biedt.

Of nog volgens **Adolf Loos**, architect, die de erotiek en de dood ook een belangrijke plek geeft in zijn werk:

'Als wij in het bos een heuvel van zes voet lang en drie voet breed vinden, met de spade in piramidevorm opgericht, dan

¹⁸ Uit: Wim Cuyvers, Lootsma, B., *Een Architectuur uit de kelder*, p.13

¹⁹ Uit: Wim Cuyvers, Lootsma, B., *Een Architectuur uit de kelder*, p.23

²⁰ Citaat door Verstockt, M., *de genesis van de vorm*, p.121

worden wij ernstig en iets zegt ons : hier ligt iemand begraven. Dat is architectuur.' Architectuur die volgens Loos in de eerste plaats iets voor het graf of monument was, iets voor de dood dus. ²¹

DE BASISCONSTRUCTIES VAN DE WONING EN HET KAMP

Wanneer we ons een kamp of woning proberen voor te stellen, en de oveenkomende basiskenmerken opsommen die deze omvatten, komen we terecht bij '**de omheining**' en '**het dak**' als belangrijkste overeenstemmende eigenschappen. Deze twee begrippen samen zorgen voor respectievelijk beschutting en afscheiding. Ze zijn het geraamte waar de ruimte zich door kan bepalen.

Laugier ziet heil in de essentiële elementen die een onderkomen nodig heeft om onderdak te bieden, en refereert naar deze als 'de weg naar ware schoonheid'. Alle bijkomstige bouwelementen die niet noodzakelijk zijn voor het standhouden van de architecturale vorm en eerder als een ornament functioneren bevinden zich niet op dat pad naar de ware schoonheid.

Tot de basiselementen rekent Laugier de 'zuilen' die het 'plafond' dragen, en het plafond waarop het 'driehoekig gevormde' dak rust. Tot zover valt er zelfs geen deur, raam, of muur te bespeuren. Hij besluit met te stellen dat:

'In een architecturale orde, enkel de zuil (steunpilaar), het entablement (architraaf met fries en kornis), en het fronton (geveldriehoek), een essentieel onderdeel vormen van de compositie. Wanneer elk van deze onderdelen op gepaste wijze wordt geplaatst, en wordt vorm gegeven, is er geen enkele andere toevoeging meer nodig om het werk tot perfectie te brengen' ²²

De belangrijkheid van een vorm van omheining wordt door **Dirk De Jonge** aangehaald in zijn teksten, daarom geef ik hier er een weergave van.

'Omtrent de tijdelijke inbezitname van territoria in semi-publieke ruimtes: zoals daar zijn sta- en zitplaatsen in straten, boulevards en parken, in cafés, restaurants en dergelijke:

Er heerst een algemene voorkeur voor plaatsen die zowel rugdekking bieden alsook een weids en/of interresant zicht openbaren.

²¹ Uit *Wim Cuyvers*, Lootsma, B., *Een Architectuur uit de kelder*, p.24

²² Vertaald uit : Laugier, M.-A., *An Essay on Architecture*, translated by Hermman W. and A., p. 12-13

*We vinden randeffecten van deze strekking terug zowel in de facaden die een publieke ruimte begrenzen, alsook in het grensgebied tussen twee verschillende soorten ruimtes in. Geliefde plekken om wat rond te hangen of te staan zijn deze waar we een 'piece de résistance' vinden in de vorm van nissen, hoeken, straatmeubilair,... zodat de ruimte die ingenomen wordt welomlijnd is.'*²³

Een gesloten rugzijde of achterkant blijkt dus niet enkel een vereiste, maar ook een instinctieve drang, om een veilig en comfortabel gevoel te creëren.²⁴

Dit gegeven staat dus los van het zichtbare bouwsel als afbakening, maar geldt dus eveneens bij een tijdelijke inneming van de ruimte waarbij ons lichaam fungeert als kamp. Wat me eveneens opviel tijdens het bouwen van kampen en als vanzelfsprekend ervaren is die noodzaak om een gesloten rugzijde te integreren in het kamp. Zo blijkt duidelijk dat de muur nog noodzakelijker is dan het dak om een veilig, beschermt gevoel te creëren. Zowel bij de gefundeerde woning als bij het vluchtige kamp.

In een meer psychologische vorm zien we dit aspect eveneens verschijnen in het werk van **Adolf Loos**, die de buitenkant van een woning in handen geeft van de 'civilisatie', waardoor het interieur toebehoort aan louter het 'individu'. Of zoals **Bart Lootsma** het stelt in zijn tekst '*Een architectuur uit de kelder*': '*Adolf Loos bevestigt de noodzaak om een ruimte in stand te houden waar het toegestaan is te denken zonder geconditioneerd te zijn door de vooroordelen van de periode. Hij tracht de privésfeer tegen de publieke moraal te beschermen.*'²⁵ De gevels en buitenmuren fungeren zo, zowel bij Loos als bij Wim Cuyvers, als een letterlijke facade, als maskers die ons afschermen.

We wensen ook graag een overzicht te behouden, om een weidse blik over het ons omringende landschap te kunnen werpen, en ons door een geborgen, begrijpbare omgeving, die we kennen en kunnen plaatsen, omringd te weten... Enkele belangrijke vereisten blijken daarvoor te zijn:

-de mate van orde: orde-wanorde hangen samen met de complexiteit en met gevoelsmatige aspecten als veiligheid-onveiligheid, rust en drukte;

-de natuurlijkheid: de term wordt door recreanten, bewoners, toeristen enz. steeds in bredere betekenis gebruikt dan door

²³ Vertaald uit: De Jonge, D., *Aspects of territorial behaviour and the appropriation of space in urban environments*.

²⁴ Al kunnen we stellen dat na de recente dramatische schietpartij in Antwerpen, het 'bankje' met uitzicht op 'het plein', zijn vermeende veiligheid heeft moeten inleveren...

²⁵ Uit Lootsma, B., *Een Architectuur uit de kelder: opmerkingen naar aanleiding van het werk van Wim Cuyvers*, p.25.

biologen. Hij is geassocieerd met 'harmonisch geïntegreerd zijn' en 'organisch gegroeid'. Hij staat niet zozeer tegenover 'cultuur' of 'menselijk' danwel tegenover 'technisch', 'machinaal', 'rationeel gepland'. Ook dit heeft te maken met de voorliefde voor zekerheid-orde boven onzekerheid-chaos;²⁶

Over situaties waarbij hoofdzakelijk het lichaam fungeert als kamp, valt er veel interessante informatie te rapen in het veld van het antropologisch, omgevingsgeoriënteerde, design-onderzoek. Voor de volgende onderzoeksresultaten haal ik de mosterd bij Robert Sommer, die op wetenschappelijke wijze bevestigd wat we zelf al hadden kunnen voorvoelen.

*'Wanneer de experimentator plaatsnam op ongeveer 30 centimeter afstand van het uiteinde van de bank, gingen drie-vierde van daaraan opvolgende bankzitters ongeveer 180 - 250 cm verder zitten, en bij benadering de helft van de proefpersonen plaatsten boeken en jassen als afscheiding tussen hunzelf en de experimentator in.'*²⁷

Zo fungeren kledij en andere persoonlijke bezittingen dus als muur, zoals ik verder zal aanstippen, in het hoofdstuk over psychische, socio-architecturale zienswijzen, bijvoorbeeld bij de bedelaar in de metrohal. (zie ill. 10)

*'Vermijding van contact werkt het beste in een kamer met vele hoeken, nissen en bijkamertjes onttrokken aan het zicht. Offensief gedrag is het effectiefst wanneer een persoon eigenschappen van het landschap kan gebruiken om zijn dominantie te versterken en de in- en uitgang te controleren. Wanneer hij hoge grond kan behouden, zou hij in staat moeten zijn om het gebied afdoende te controleren.'*²⁸

*'Tegen een agressieve indringer, zal een afgelegen positie in een hoek of nis, het fysiek onmogelijk maken voor de vijand, om te dicht in de buurt te komen van de verdediger of hem in te sluiten.'*²⁹

Wanneer er binnenshuis kampen worden gebouwd, maakt men dankbaar gebruik van uitstekende schouwen die nissen vormen, en zal men deze plekken meestal instinctief uitkiezen als plaats om te bouwen. Buitenshuis zal men als men de mogelijkheid heeft, eveneens kiezen om het kamp te construeren als een zogenaamde aanbouw. Men gebruikt bijvoorbeeld een boom om tegenaan te bouwen, de noeste stam geldt dan als een

²⁶ Citaat uit: Antrop, M., *Het landschap meervoudig bekeken*, p.48

²⁷ Vrij vertaald uit: Sommer, R., *Personal space: The behavioral basis of design, Part one: Spatial Behaviour, Chapter 3: Spatial Invasion*, p.36

²⁸ Vrij vertaald uit: Sommer, R., *Personal space: The behavioral basis of design, Part one: Spatial Behaviour, Chapter 4: In Defense of Privacy*, p.47

²⁹ Vrij vertaald uit: Sommer, R., *Personal space: The behavioral basis of design, Part one: Spatial Behaviour, Chapter 4: In Defense of Privacy*, p.48

natuurlijke steunpilaar; maar eveneens als een rudimentaire achtermuur. Hetzelfde gaat op voor heuvelruggen, of buitenmuren, en dergelijke meer.

De driehoekige vorm als één van **de basisconstructies** van **het kamp** is veel voorkomend en opvallend. We zien deze vorm zowel terug bij de tipi's van Indianenvolkeren in Noord-Amerika, alsook bij de joertes van de Mongolen, de rendiervolkeren van het Hoge Noorden in Siberie, en in een afgeronde vorm bij de iglo's van de Eskimo's. In de survival-wereld is het de typische 'shelter' en bij het leger vinden we de grote groene tenten met puntdak. (Al leunen deze al dichter aan bij de architecturale woningvorm) Deze **driehoekbouw** is zowat **de snelste en makkelijkste manier** om een onderdak te bouwen, denk maar aan het kaartenhuisje dat men spelenderwijs probeert op te trekken. Gelijkijdig en niet verwaarloosbaar garandeert het ook een afvloeiing van hemelsluis-water en een geleiding van mogelijke rook naar buiten toe.

Het kaartenhuisje waar ik hier naar verwijs is trouwens één van de betere illustraties voor wat Laugier als 'de essentiële constructievorm' duidde. (zie ill. 11)

Wanneer men het spelenderwijze optrekt, bevat het dezelfde noodzakelijke bouwonderdelen dan deze van de primitieve hut, wanneer men er een basisonderdeel uit wegneemt, stort het ganse huisje in elkaar...

Maar eveneens houdt het gemis van hoeken en rechtlijnigheden een **psychologisch aspect** in met betrekking tot de ingebruikname van het kamp:

'Zoals aangegeven, zijn sommige gebieden beter geschikt voor de ene dan voor de andere tactiek.

*Een grote 'socio-bloembladvormige' kamer die iedereen naar het centrum toe oriënteert, maakt het moeilijker voor mensen om zich af te zonderen. **Intieme woonkamers alsook Indiaanse tipi's of Japanse hutten, gebouwd rond een centraal hart, vallen binnen deze categorie. Logischerwijs is het in een groot homogeen gebied dat grenslijnen, afscheidingen of hindernissen mist, moeilijk om een individueel territorium te bepalen en te verdedigen.**'³⁰*

We kunnen dit vergelijken met **de ronde tafel** die bij vergaderingen en onderhandelingen iedereen gelijk moet stellen, er is dan niemand die aan het hoofd of einde kan plaatsnemen, geen leider of ondergeschikte. We vinden de oorsprong hiervan reeds terug bij de verhalen van koning Arthur en zijn Ridders van de Ronde Tafel. Op bouwkundig niveau bevat **de iglo** deze zelfde eigenschappen.

³⁰ Vrij vertaald uit: Sommer, R., *Personal space: The behavioral basis of design, Part one: Spatial Behaviour, Chapter 4: In Defense of Privacy*, p.51

2. Omgevingspsychologie : antropologisch en socio-architecturaal gegeven

Naast de vormelijke betekenis die 'het kamp' omvatten kan, hoort een inhoudelijke te staan. Als flankering van het vorige schrijven is het nu tijd voor het sociaal-antropologisch aspect.

Het kamp handelt dus over plaatsbepaling, in essentie is het daarop terug te brengen. Maar meer nog over territorium, niet enkel wordt een plaats geduid, hij wordt ingenomen en zich eigen gemaakt. In tegenstelling tot een architecturaal bouwwerk waar we in eerste instantie aan een huis kunnen denken, **is dit territorium niet bedoeld als eindpunt maar als**

tijdelijke halte op het pad van een verdere levensloop, als een tijdelijk verblijf waar men zich behelpen moet.

Waar de mens zich ook ophoudt, wat hem ook overkomt, een van zijn basisbehoeften is **beschutting zoeken** en zich op welke sumiere wijze dan ook, (zowel lijfelijk danwel geestelijk) te **distantieren van de anderen**. Dit wijdverbreide markeren, al dan niet opgelegd door derden of overmacht, is zelfs niets typisch menselijk, maar een eigenschap van al wat leven in zich draagt.

*'territoriuminstinct : ingeschapen levensbehoefte van dier en mens om een eigen woongebied te verwerven, in bezit te houden en te verdedigen.'*³¹

Die territoriumdrang behoeft zich zelfs niet te manifesteren in een fysiek waarneembare vestiging. Hij **huist even makkelijk in de psychische kant van ons bestaan**. Allereerst al de wil van een individu, als voorbeeld bij uitstek zouden we hier de kunstenaar/artiest kunnen noemen, om zijn sporen zichtbaar achter te laten, en liefst gegrift in de analen van de eeuwigheid.

Maar zelfs buitenom dit hoogdraverig doel, vinden we in de dagdagelijkse gang van zaken in onze samenleving, en intermenselijke relaties die daarmee gepaard gaan; veeleer **onzichtbare wisselende plaatsbepalingen** terug.

Om het eigenlijk heel eenvoudig te houden, wat het ook vaak is, haal ik het voorbeeld aan van een cinemazaal die betreden wordt. Het lijkt me interessant om zo het mogelijk zou zijn, bij aanvang van een film, het publiek te fotograferen. Zelfs zonder beeldmateriaal kunnen we ons inbeelden dat de ruimte tussen publiek in, interessant studiemateriaal zou opleveren. Wanneer we een plan zouden maken vertrekkende vanuit die tussenruimtes, zou het resultaat aantonen dat we automatisch één of twee zetels ruimte behouden tussen ons en onze onbekende medetoeschouwer. Het vijandige, afkeurende, ongemakkelijke gedrag dat opduikt wanneer een wildvreemde toch naast ons plaatsneemt is denk ik ons allen bekend.

De antropoloog **E.T.Hall** heeft bijvoorbeeld interessant onderzoek verricht in de jaren vijftig (20^e E.) naar de afstand die we trachten te bewaren tussen onszelf en onze soortgenoten. Deze studie van de **interpersoonlijke ruimte**, 'proxemics' genaamd, wordt opgedeeld in vier verschillende zones. Er werd een afstandsberekening gemaakt van de 'luchtbel' die we het liefst rond onszelf hanteren gedurende deze verschillende situaties van contact.

³¹ Definitie uit : van Dale ,groot woordenboek der nederlandse taal, Derde deel S-Z, Elfde herziene druk, p.2891

- intieme zone (0 - 45 cm)
- persoonlijke zone (45 - 120 cm)
- sociale zone (120 - 360 cm)
- publieke zone (360 - 750 cm en meer)

De afstand die we comfortabel achten bij het samenzijn met andere mensen is ook sterk cultureel bepaald. Zo is er een duidelijk verschil gebleken tussen bijvoorbeeld de Chinezen enerzijds (sterke dichtheid mogelijk) en de Noren anderzijds (zwakkere dichtheid). Wanneer men de Chinezen bijvoorbeeld een ruimere bewoning ter beschikking stelde, bleven deze de gegeven ruimte onderverhuren of vullen met familie, tot ze weer op hun legendarische sterke dichtheidsniveau van weleer waren beland!

Het hoeft niet steeds te handelen over een gesamt-ervaring. De al dan niet dakloze bedelaar is een prachtig voorbeeld. Actie in de publieke ruimte als het ware. Je ziet hem in de metrohal, bij uitstek een 'overgangslocatie', waar hij met behulp van sumiere hulpmiddelen zijn 'kamp voor één dag' afbakent. Bierblikjes in plastic zak rechts, kartonnen beker centraal vooraan, deken uitgespreid als middelpunt en als het even kan enkele viervoeters links (dit is slechts één voorbeeld van mogelijke representatie). Iedereen wijkt uit; loopt letterlijk in een kring rond hem heen, een wemelende bewegende mensenmassa, maar hij houdt stand, contraire houding en verstild, en in ieder geval, wanneer de arm der wet niet opduikt, behoudt hij gedurende de dag een eigen **territorium in de openbare ruimte**, zonder ook maar enige vorm van muur-optrekkerij. (zie ill. 12)

*'Territorium: Dit is een specifiek gebied dat exclusief bezit is van een bepaald individu of een bepaalde groep. Idealiter is de eigenaar van het territorium in staat om, tot op een bepaald niveau, de controle over de toegang van mensen, dieren, objecten en fysische variabelen te handhaven. Territoria bezitten een grote verscheidenheid in grootte en functie, en de tijdsperiode waarin ze in gebruik worden genomen kan ook erg verschillen.'*³²

Territorium kan dus zowel op zijn engst **individueel** zijn, alsook **een collectief bezit** duiden. Het bestaat uit grensafbakening, over een orde scheppen, waar deze soms, mijn inziens, hallucinant absurde vormen aanneemt.

Een ietwat extremere doortrekking van het begrip kamp, vind ik bijvoorbeeld terug in het fenomeen van de telefoonwinkels. De rijen hokjes, vaak niet meer dan een vierkante meter groot, waar klanten zich kortstondig ophouden en contact opnemen met

³² Vertaald uit : *Aspects of territorial behaviour and the appropriation of space in urban environments*, De Jonge, D.

mensen die zich duizenden kilometers verder bevinden. Het 'nomade'-aspect situeert zich hier niet enkel op een vormelijk, maar eveneens op een inhoudelijker niveau. Het reizen door middel van lange-afstandscommunicatie. Nomadiseren zonder een plaats te verlaten, dit op een plek die een schaduwbeeld zou kunnen voorstellen van de tent van diezelfde nomade en geflankeerd door soortgenoten die zich in dezelfde situatie bevinden. De bezoeker van dit etablissement is vaak ook nog iemand die hier door migratie is beland... In cabine één geeft iemand zich over aan vragen afkomstig uit India, terwijl het wedervaren van achtergebleven familie in Oezbekistan wordt aanhoord in cabine twee, en fantaseer zo maar verder. Het is een interessant fenomeen dat ik ook aansnij in mijn gelijklopend beeldonderzoek. (zie ill. 13)

Langs de andere kant bevindt zich het nomadiseren dat wel degelijk op een fysieke verplaatsing rust, maar waar we niet langer meer het gevoel hebben, ons te verplaatsen, of ons in het onbekende te storten. Juist dankzij de moderne mobiele communicatie, waardoor de huiselijkheid en de veiligheid van de woning wordt overgedragen op de draagbare computer. Het kamp dat zich bevindt in de lap-top en zijn paswoorden, die toegang verschaffen tot individuele virtuele ruimtes, in de internetaansluiting die toegang geeft tot het World-Wide-Web, in de gsm en de elektronische agenda, zelfs in de wagen, die voor velen meer een thuis is dan het eigenlijke bouwkundige huis dat nog langer is. Het e-mail adres is zelfs standvastiger gebleken dan het topologische adres...

(zie ill. 14)

Volgens Lyman en Scott kunnen we vier vormen van territoria onderscheiden:

Publieke territoria: *de binnenplaats of het plein, parken, enz. die de bevolking een vrije betreding toestaat maar daarom nog geen vrij handelen.*

Behuizingsterritoria: *Dit zijn publieke gebieden door individuen of groepen in beslag genomen. Ook clubhuizen van kinderen, alsook homoseksuele bars, en koffiehuisen die eten serveren aan vaste klanten, vallen onder deze noemer. Het zijn plekken waar de personen in ieder geval een gevoel van intimiteit en controle over het gebied ervaren.*

Interactieve territoria: *Hier worden plaatsen bedoeld waar sociale bijeenkomsten kunnen plaatsvinden. Ze hebben duidelijk gemarkeerde grenzen en regels betreffende de toegang en uitgang.*

Lichaamsterritoria: *De persoonlijke ruimte, dit zijn de meest private en ongeschonden ruimtes toebehorend aan het individu.*

We merken vervolgens eveneens drie vormen van territoriale inbreuken op :

Schending van het territorium: *onaangekondigd gebruik van het territorium*

Invasie van het territorium: *de fysieke aanwezigheid van een indringer binnen de grenzen van het territorium*

Besmetting van het territorium: *het gebruik van een territorium zonder rekening te houden met, en respect voor, het oorspronkelijke doel van dit territorium en zijn verwachte gebruik.*³³

3. DE FILOSOFIE VAN HET NOMADISME

Hoeveel zijden telt die onregelmatige veelhoek, die het menselijk lichaam behelst? Hoeveel 'ik's' manifesteren zich om beurten of gelijktijdig, drijvende aan het oppervlak der verpersoonlijking? Hoe door het bos de bomen nog zien? Er bestaat geen enkelvoudige ik, de volledige persoonlijkheid valt niet te vatten. Daar wordt je je veronderstelt gezapig bij neer te leggen. Maar wat gebeurt er wanneer het besef doordringt dat zelfs je eigen mens zijn niet door jezelf te vatten is, dat je geen weet en controle hebt over je eigen ik-je, of beter geformuleerd, je eigen ikkenleger? Daar sta je dan aan de grensovergang. Er wordt je vriendelijk verzocht je verstand achter te laten in dit niemandsland, wie weet krijg je het ooit nog wel weer, maar dan kan je maar beter over harde valuta beschikken.

³³ Vrij vertaald uit: Sommer, R., *Personal space: The behavioral basis of design, Part one: Spatial Behaviour, Chapter 4: In Defense of Privacy*, p.44

*'Want geen enkel mens is zo prettig eenvoudig dat zijn wezen zich als de som van slechts twee of drie hoofdelementen laat verklaren; en het is werkelijk een illusie als we zouden menen een zo samengesteld mens als Harry met de naieve indeling van wolf en mens te kunnen verklaren, ...'*³⁴

De 'nomade', etymologisch verklaard levert ons volgende informatie op:

- De stam = **NEM** : Herderscultuur; het verspreiden van de veestapel over een niet vast omljnd gebied, bedoeling is het gebied toe te eigenen
- **NOMOS** : Bezet gebied zonder precies afgelijnde grenzen

HET ONDERSCHIED TUSSEN NOMADISME EN SEDENTAIR DENKEN

*'de meeste piratenutopia's waren tijdelijk bedoeld, in feite waren zelfs de schepen de ware repulieken van de kapers, en niet de kust-enclaves.'*³⁵

Nomaden zijn, volgens **Deleuze**, diegenen die zich voortdurend verplaatsen en zich aan de periferie van een territoriaal en administratief apparaat bevinden, dat vanuit een centrum wordt bestuurd. Ze laten zich niet **overcoderen**: door de wet, het contract en de institutie; maar ze **decoderen** zichzelf voortdurend, door geen centrum te ontwikkelen en zich veelvuldig te verplaatsen. **Geen onverplaatsbare eigendommen, grote kunstwerken en musea, geen stadsontwikkeling** of staatsvorming dus. We kunnen deze lijn ook verder doortrekken naar een verschijnsel dat zich vandaag de dag manifesteert in de hedendaagse kunstwereld. Kunstenaars en curatoren zetten duidelijk projecten op, zonder vanuit een vaste werkplaats te vertrekken. Kunst wordt gemaakt en is als '**work in progress**' meer en meer te volgen op **websites** waar interactiviteit een must is. Ze trekken van de ene naar de andere manifestatie en beurs, en hun hoofdkwartier is niet langer een bureau in het museum, de galerij of het kunstenaarsatelier, maar de **lap-top** en het **internet**.³⁶

Bij Deleuze wordt een subject voorgesteld dat niets '**grondvest**', ook geen nomadische twijfel. Het subject beslist zelf nomadisch te zijn op zulke wijze dat het elk zelf

³⁴ Herman Hesse, '*Steppewolf*'.

³⁵ Citaat uit De Tijdelijke Autonome Zone, van Hakim Bey, p.22

Ook bij de Mongolen was de woning het grootste deel van de tijd een bewegend object. Wanneer ze zich verplaatsten, werden de joerte op karren geplaatst, bespannen door ossen. Onderweg ging het leven gewoon verder in hun tentenwagens. Zie ook p.11 in eindverhandeling

³⁶ Zie ook verder op p. 54-55 van deze eindverhandeling : Danny Devos, A.M.V. K.,

verwerpt! De inzet van de filosofie van Deleuze is het ondermijnen van de 'zelfheid' van het subject: '**de zelfloosheid van het zijn**'.

Het zijn als worden, als '**devenir**'.

Wat onmiddellijk ook impliceert dat onze identiteit dus onvast en beweeglijk is, en permanent in een dynamische wording verkeert.

Braidotti stelt dat :'*Het nomadisch subject geen metafoor is voor dakloosheid of gedwongen ontheemding, maar een project gericht op het loslaten van alle hunkering naar oorsprong en onveranderlijkheid. Het bouwt identiteit op, bestaande uit overgangen, verschuivingen, veranderingen, zonder dat er sprake is van een essentiele eenheid.*'³⁷

Deleuze onderscheidt twee zaken die een duidelijk verschil aantonen tussen het nomadisme en het sedentair denken; het logische en het nomadische. Onder logisch wordt: het zicht op het geheel (vgl. met de duidelijke lijn waarin de kunst- en geschiedenis zou verlopen), de representatielogica (sterk hiërarchisch), en diepte ondergebracht, ze staat voor het sedentaire luik.

Nomadisch is louter: het zijn, wat zich aan de oppervlakte bevindt, onbegrensd is en ordeloos naast elkaar staat.

Die verschillende differenties die naast elkaar staan, zijn onderling sterk verschillend , maar vormen als veld één geheel.³⁸

We kunnen dit toepassen op de etymologische verklaring van de nomade. De gelijkenissen vinden we dan terug in het ontbreken van een indeling van een afgebakend geheel, maar wel een verdeling die een grenzeloos domein bezet houdt zonder het volledig in bezit te nemen, waardoor het 'dolen' ontstaat...

*'De nomade met zijn oorlogsmachine staat tegenover de despoot met zijn bestuursmachine; de extrinsieke nomadische eenheid staat tegenover de intrinsieke despotische eenheid.'*³⁹

De nomadische oorlogsmachine is een psychisch nomadisme, en 'de machine' kan dus evengoed op een individu slaan, als op een handeling. Ieder individu dat de conventies van de wet, het contract en de institutie decodeert door middel van ironie, kruisbestuivingen, dwarsverbanden en overlappingsen.⁴⁰

'Hele groepen die opbreken en nomadiseren: de archeologen hebben ons eraan gewend dit nomadendom niet als een oorspronkelijke toestand te denken, maar als een avontuur dat

³⁷ Informatie verkregen uit kritische teksten van de witte raaf, jan-febr., in hun themanummer over Gilles Deleuze, p.2

³⁸ Informatie verkregen uit kritische teksten in hun themanummer over Gilles Deleuze.

³⁹ Citaat uit Foucault, M., Deleuze, G., *Nietzsche als genealoog en als nomade*, p.62-63

⁴⁰ Uit: Siebbe Thissen, *De plunjezak van Duchamp*, Kunst en Theorie .

*reeds gevestigde groepen overkomt, een roep van buiten, de beweging.'*⁴¹

De nomaden van vandaag bevinden zich echter **niet buiten de samenleving en zijn grenzen**, zijn cultuur en zijn bureaucratie. Ze zijn er afhankelijk van, en leven aan de periferie, de oorlogsmachine. *'Het probleem van het centrum, -, ligt in het integreren van de periferie. De uitdaging van de nomaden is dan ook het tijdelijk bezetten van een territorium, om vervolgens een bestuursvorm voor het gewonnen gebied te vinden.'*⁴²

Mogelijke representatoren van nomadische oorlogsmachines zijn Marcel Duchamp, Max Stirner (pseudoniem voor Johann Caspar Schmidt), Nietzsche, de krakersbewegingen,...

Voorals **Marcel Duchamp** wordt door Siebe Thissen voorgesteld als een uitgelezen nomadist. Aan de hand van zijn voorstelling kunnen we een beter beeld verkrijgen over wat dat nomadisme nu precies in de realiteit kan inhouden.

Duchamp was een reiziger, een nomade. In de letterlijke zin van het woord, trok hij lichtbepakt de wereld in, niet gebonden aan materiele beslommingen, slechts het hoogstnoodzakelijke vergezelde hem op zijn reizen. In zijn werk zien we daar ook aspecten van terug. Denk aan de *'Traveler's Folding Item'* en de *'Sculpture for Traveling'*, maar vooral ook zijn *'Boites en Valise'* waar zijn hele oeuvre wordt opgeslagen in één koffer. Inhoudelijk draait zijn werk ook veelal rond **beweging, overgang, en de reis** op zich.

Een eerste belangrijk aspect van het **psychisch nomadisme**, is duidelijk aanwijsbaar in zijn afkeer van, het behoren tot, of zichzelf te laten categoriseren onder, een bepaalde beweging of groep of filosofie. Duchamp zelf verklaarde in een interview uit 1958 dat zijn motieven te vinden zijn in *'het klimaat van verandering, het leven als een aaneenschakeling van transitie, fasen, doorgangen, momenten en gebeurtenissen'*. Een nomadische denkpijl bij uitstek dus.

Ook het **'spel'-effect** in zijn werk is niet onbelangrijk. Allereerst zijn er de voor de hand liggende taalspelletjes, maar ook het schaakspel, hij was een verwoed speler - zie ook zijn personage in de film *entr'acte* van **René Clair** - en het spel dat hij speelde met mensen rondom hem en de kunstwereld aan sich.

Hij ging een kortstondig huwelijk aan, eerder als grap dan als romantische daad, met Lydie Sarazin-Levassor; en zijn inzending van de readymade *'Fountain'* onder het synoniem R. Mutt, getuigde eveneens van hetzelfde spelelement. Als

⁴¹ Citaat uit Foucault, M., Deleuze, G., *Nietzsche als genealoog en als nomade*, p.62-63

⁴² Uit : Siebe Thissen, *De plunjezak van Duchamp*, Kunst en Theorie .

hoogtepunt vinden we het spel met zijn verschillende identiteiten terug, zoals bij *Rose Selavy*, waar hij zelf over verklaart dat ' *het mijn bedoeling niet was een andere identiteit aan te nemen, ik wilde juist uitdrukking geven aan **verschillende identiteiten***' en belangrijk voor het psychisch nomadisme verklaart hij dat ' *het uiteindelijk toch draait om **de vrijheid te doen wat je leuk vindt.***'⁴³

Ook **Bataille** wijst in *De Tranen van Eros*, op de belangrijkheid van 'het spel', binnen de beeldende kunsten.

'*Uiteindelijk is niet de arbeid beslissend in het ontstaan van een kunstwerk, **maar het spel**,..., het menselijke, werkelijk menselijke spel was eerst een vorm van arbeid, een arbeid die spel werd.*'⁴⁴

Dit spel-element is bij Bataille onlosmakend verbonden met het erotische aspect dat de mens ontwikkelde. Zo schrijft hij over de grotschilderingen van Lascaux het volgende: '*hun fascinerende, dierlijke schoonheid geeft, ..., nog een oorspronkelijke betekenis te kennen: die van verleiding en hartstocht, van een betoverend **spel**, een adembenemend spel, dat wordt gedragen door het verlangen naar welslagen.*'⁴⁵

Het oer-spel waarover Bataille het heeft, is dus in de eerste plaats een spel van de erotiek en de hartstocht.

Wanneer we bovenstaande beschrijving van Duchamp als nomadist, zo ten gelde maken, kunnen we opmerken dat de kunst en zijn kunstenaars, toutcourt, vrijwel steeds onder de noemer van het nomadisme geplaatst kunnen worden. Vanwege die individuele vrijheid, en dat solitaire standhouden, liefst met het hoofd in de tegengestelde richting gedraaid, een eigenschap die eigen is aan het concept van de kunst en zijn kunstenaar. De ene valt misschien al makkelijker dan de andere onder deze noemer thuis te brengen; maar Duchamp leent zich hier wellicht wel uitermate sterk voor, als duidelijke representator van een nomadisch discours.

Hoe dicht anarchie en kunst bij elkaar staan blijkt ook uit het essay van **George Woodcock** omtrent *Anarchism and Art*

'Anarchisten geloven in de behoefte om te vernielen, maar enkel in die zin dat, (**Bakoenin**): '**De drang om te vernielen ook een creatieve behoefte is.**' Maar wat ze wensen te vernielen is de artificieele en anticreative structuren van autoriteit en onderdrukkingsregime, ... gerepresenteerd in politieke wetten en de nationale staat, en die overal de vrije ontwikkeling tegenhouden van natuurlijke, productieve impulsen.

De kunst is de richting in de maatschappij, die boven alle andere, de libertaire tendens neigt aan te moedigen en er kracht uit put.

⁴³ Zie ook het citaat van Herman Hesse uit: *Steppenwolf*, aan het begin van dit hoofdstuk.

⁴⁴ Citaat uit : Bataille, G., *De tranen van Eros*, Deel I.II, 2. *Tweevoudig magische grotten*, p. 49.

⁴⁵ Citaat uit : Bataille, G., *De tranen van Eros*, Deel I.II, 2. *Tweevoudig magische grotten*, p. 50.

De kunstenaar creert oprecht wanneer hij: ontsnapt van het superego om de intuïtieve krachten naar zijn hand te buigen, en put uit het grote reservoir van archetypen en beelden, dat we 'het collectieve onderbewustzijn' noemen.

Het is waar dat de kunst op zijn best is wanneer het een universele impuls projecteert, maar in tegenstelling tot wat de sociale realisten bepleiten, kunnen deze universele impulsen niet bereikt worden door collectieve kanalen van een institutionele soort, maar horen ze voort te vloeien uit de kunstenaar's **individuele** onderdompeling in de vijver van de collectieve ervaring. Dit is een proces dat analoog verloopt aan dat van het individu dat op zoek is naar een vervulling van zijn economische behoeften.

De kunstenaar verwordt een agent van de bevrijding; en de kunstbeoefening, wordt één van de mogelijkheden van anarchistisch leven.

Herbert Read geloofde dat de vrijheid van de kunst niet losgekoppeld kon worden van de algemene vrijheid, en hij geloofde eveneens dat de artiest een functie had als bemiddelaar tussen het individu en de maatschappij.⁴⁶ In de jaren 1960, vond er bijvoorbeeld een openluchttentoonstelling plaats in voormalig Leningrad, de vroegere Sovjet-Unie. De deelnemende kunstenaars maakten geen deel uit van de door de communistische partij aangestelde waaier van staatskunstenaars. Hun tentoonstelling werd bijgevolg al na enkele uren platgewalst door de geheime dienst, en staat sindsdien geboekstaafd als 'de bulldozerexpositie'. Deze zaken waren schering en inslag in die tijd en illustreren duidelijk de individuele strijd voor algemene vrijheid, die in feite toen op een noodzakelijke nomadische wijze werd gevoerd. De kunstenaars, schrijvers, wetenschappers, enz., uit het voormalige oostblok hanteerden de 'samizdat'-lectuur en de typische verspreiding ervan als een nomadische oorlogsmachine die zich inderdaad letterlijk moest verplaatsen, wilde men niet gepakt worden door de despotische sedentaire macht en bijgevolg verdwijnen in de kampen van de goelacharchipel.⁴⁷

'Men beseft heel goed dat de nomaden onder onze heerschappijvorm ongelukkig zijn: men schrikt voor geen enkel middel terug ze op een bepaalde plaats te fixeren, ze kunnen nauwelijks leven. En Nietzsche leefde als één van deze tot hun schaduw gereduceerde nomaden, toen hij van het ene gemeubileerde pension naar het andere trok. Maar de nomade is niet noodzakelijk iemand die beweegt, er bestaan reizen ter

⁴⁶ Informatie vrij vertaald en gebruikt uit: Woodcock, G., *Anarchism and Art*, deel I: hfdst. 6, *Anarchism and Anarchists*, p.116 en volgende.

⁴⁷ Samizdat lectuur, werd verspreid door individuen die teksten en dergelijke meer- ook muziek-, de zogenaamde magnitizdat,-copieerden op een zestal exemplaren. Deze werden verspreid onder een handvol contacten, die deze wederom op een oplage van zes gingen copieren en verder verspreiden. Zo kon deze informatie uiteindelijk ook door westerse contacten, het buitenland bereiken, waar ze gepubliceerd werden, en vaak ook via westerse radiostations terug werden uitgezonden naar de Sovjet-Unie; om zo zoveel mogelijk mensen op de hoogte te brengen van de ware gebeurtenissen die zich afspeelden in de U.S.S.R.

*plaatse, reizen aan intensiteit, en zelfs historisch zijn de nomaden niet degenen die zich op de wijze van landverhuizers bewegen, maar integendeel degenen die niet bewegen en slechts nomadiseren om op dezelfde plaats te blijven, terwijl zij aan de codes ontkomen'*⁴⁸ (zie ill. 15)

'Wat Gilles Deleuze verklaart is dat de oorlogsmachine nomadisch is en **gedragen** wordt door **nomadenculturen** (Dgenzhish Kahn,..). Nomaden zijn antropologisch gesproken krijgers. Guerillero's, terroristen en rebellen maken de omgekeerde beweging: **zij worden nomaden**. Guerillo betekent letterlijk "kleine oorlog". Toeslaan en verdwijnen is de strategie van de guerillanomade, van de rebel, van alle verzet. De nomadische oorlogsmachine richt zich op **suicidale manier** tegen het Rijk, dat **symbolisch zichtbaar** blijft in de **architectuur**.⁴⁹

Bovenstaand citaat geeft duidelijk het verschil aan tussen enerzijds het **sedentaire** en anderzijds het **nomadische** kamp, zowel op een vormelijk als op een inhoudelijk niveau. Het sedentaire bestaan wordt gelinkt aan het gecentraliseerde politieke model, aan de maatschappij toutcourt, aan het behoudsgezinde kuddegevoel. De architectuur wordt als symbool gehanteerd voor de sedentaire cultuur; niet zo vreemd, de architectuur dankt zoals eerder aangehaald; zijn ontstaan dan ook aan de overgang van het nomadendom naar een sedentaire levensstijl, in het Neolithicum. De nomade heeft gekozen nomade te worden, om zo een tegenbeweging in gang te zetten. Gilles Deleuze vraagt het zich af op het einde van zijn tekst: wie zijn vandaag onze nomaden...

'En zelfs wanneer de reis zonder beweging is, zelfs wanneer zij onwaarneembaar, onverwacht, onderaards en op de plek zelf plaatsvindt, moeten wij ons afvragen wie onze huidige nomaden zijn,...'⁵⁰

Antwoord: de zelfmoordterroristen in bepaalde landen, waar Lieven Decauter naar verwijst in zijn opiniestuk, behoren zeker tot hen. Gelukkig missen ze dat pseudo-intellectuele, anarchistische kantje, waardoor we ze graag, met een gerust geweten opzij zouden schuiven... Ze zijn vooral gespekt van een opdringerige ideologie die vertrekt vanuit bijvoorbeeld een fundamentele Islambeleving. Andere nomaden kunnen de vele krakersbewegingen zijn, of de organisaties die oprukken tegen de globalisering. Ook de volgelingen van Hakim Bey en zijn roep om 'De tijdelijke Autonome zone' en de immediatisten als zodanig, vallen hieronder te groeperen.

⁴⁸ Citaat uit Foucault, M., Deleuze, G., *Nietzsche als genealoog en als nomade*, p.62-63

⁴⁹ Uit : De standaard, 'Het begin van een grimmige eeuw', opiniestuk door Lieven De Caeter, op 06/09/2002

⁵⁰ Citaat uit Foucault, M., Deleuze, G., *Nietzsche als genealoog en als nomade*, p.62-63

In ieder geval wordt zo wel duidelijk dat nomadisme geen deelverzameling is die louter tot de anarchie behoort, maar is het wel zo dat veel anarchistisch getinte denkers wel tot het nomadendom gerekend kunnen worden.

Daarom is het nuttig in volgend hoofdstuk, iets dieper in te gaan op het anarchistische denken en zijn facetten die bij het nomadisme terug te vinden zijn.

Maar eerst de schreeuw van **Hakim Bey** om '**de Tijdelijke Autonome Zone**', hierna vaak kortweg, als de **TAZ** aangeduid.

Ook Bey verwijst naar Deleuze's oorlogsmachine, hij brengt deze in positie om een Tijdelijke Autonome Zone te veroveren.

*'De 'nomadische oorlogsmachine' veroverd zonder te worden opgemerkt en verplaatst zich nog voor de plattegrond kan worden aangepast... De eerste stap heeft wel iets van satori-- het besef dat de TAZ begint met een eenvoudige daad van besef.'*⁵¹

De TAZ wordt door Bey verder niet gedefinieerd, bewust volgens hem, de TAZ zou zichzelf verklaren, *'mocht de kreet gangbaar worden, dan zal ze zonder moeite worden begrepen...begrepen in de daad.*

Wat Bey beoogt is het ontstaan van vrije enclaves binnen onze maatschappij. **Vrijplaatsen** geïnspireerd op de '**piratenutopia's**'⁵² uit de 18^e Eeuw, en de informatienetwerken die deze ontketenden. Deze informatienetwerken kunnen getransporteerd naar de 21^eEeuw, overgedragen worden op wat Bey naar analogie met een science-fictionroman van Bruce Sterling, **het Net** noemt. De enclaves, de TAZ, zijn eilanden in dat Net.

De TAZ als opstand⁵³ fungeert niet als doel, ze wil een nieuwe vorm van opstand aanbrengen, zonder het gebruik van geweld. Dit door haar wapens niet onmiddellijk op de Staat te richten, maar door *'een Guerilla-operatie op te zetten die een gebied bevrijdt en zich dan ontbindt om elders/ooit weer te verschijnen, voordat de Staat haar kan localiseren en verpletteren. Dit gebied kan zowel geografisch zijn, zich in de tijd bevinden, of tot de geest toebehoren'*.⁵⁴

⁵¹ Citaat uit: Hakim Bey, *De Tijdelijke Autonome Zone*, p.6

⁵² Met deze benaming bedoelt Hakim Bey de nederzettingen van de piraterij, die in de eerste plaats functioneerden als schuiloord, maar waarvan sommigen uitgroeiden tot heuse mini-maatschappijtjes, die een wetteloosheid als basisbeginsel aanhielden, p.1

⁵³ I.t.t. de revolutie, die duurzaamheid beoogt is de opstand tijdelijk, en behoudt zij de droom, waar als de revolutie geslaagd is, dit een onmiddellijk verraad is aan droom en ideaal, door de terugkeer van de staat, weliswaar in een gewijzigde, maar daarom niet verbeterde vorm ., dixit Hakim Bey wordt hier meteen ook het verschil tussen anarchisme en communisme weergegeven dat na de russische revolutie pijnlijk duidelijk werd, p.4, *de Tijdelijke Autonome Zone*.

⁵⁴ citaat uit: Hakim Bey, *De Tijdelijke Autonome Zone*, p.4

Verder samenvattend wijst Bey erop dat we niet enkel moeten ophouden met op de revolutie te wachten, maar ook met naar haar te verlangen. Opstand moet gebeuren niet door geweld, dit speelt teveel in de kaarten van de Staat, maar louter door verdwijning van het 'simulatieve' toneel van de spektakelmaatschappij.

Bey verwijst verder ook rechtstreeks naar het psychisch nomadisme van Deleuze. Hij beschouwt dit als een essentieel onderdeel om de TAZ tot stand te brengen.

'-psychisch nomadisme als tactiek, door Deleuze en Guattari metaforisch ' de oorlogsmachine' genoemd.

*Er blijft nog steeds een hoop 'creatieve destructie uit te voeren door post-Bakoenistische, post-Nietzscheaanse commando's, of apachen van de oude consensus. Deze nomaden praktiseren de razzia, ze zijn kapers, ze zijn virussen; ze hebben de TAZ evenzeer nodig als ze naar haar verlangen, kampen van zwarte tenten onder de nachtelijke woestijnheuvel, tussenruimtes, ...'*⁵⁵

De ruimten waar men naar op zoek moet gaan kunnen zich zowel op geografisch, sociaal, cultureel als imaginair niveau bevinden.

Allen zijn ze door een speling van de tijd braakliggend en verborgen voor de blik van de staat.

De TAZ is een natuurlijk antropologisch zijn, een terugkeer naar het paleolithisch model, voor de neolithische sedentarische. Bey wijst op het verschil van 'de meute' bij de nomaden versus 'het kerngezin' bij de sedentaire bevolking als basiseenheid van de maatschappij. Zo'n meute bestond uit een 50-tal mensen daar waar het kerngezin uit niet meer dan vijf mensen bestaan kan. Bij een simplificatie is het gezin een gecontroleerde, wrekkige, gesloten vorm, de meute is vrij, toegankelijk en overvloedig.

De Taz gelooft in de directe actie, in het onmiddellijk concretiseren en realiseren van zichzelf. Mede daarom zal ze:

*'tot leven komen, in een grot of een L-5 ruimtestad- maar hoe dan ook zal ze leven, nu, of zo snel mogelijk, om het even in wat voor verdachte of gammele vorm, spontaan, zonder acht te slaan op ideologie of zelfs anti-ideologie.'*⁵⁶

Verder hamert Bey er in zijn theorie op, dat zijn interesse en doelstelling zich op een 'revolutie van het dagelijkse leven' ent. Hij propageert geen theorie voor een toekomstige revolutie, maar een directe ingrijping in het 'nu'.

Een onmiddellijke actie die eerder een klein gebaar behelst en waar voorbeelden reeds aanwezig zijn in onze maatschappij en

⁵⁵ citaat uit: Hakim Bey, *De Tijdelijke Autonome Zone*, p.10

⁵⁶ citaat uit: Hakim Bey, *De Tijdelijke Autonome Zone*, , p.15, zie ook voetnoot 45, en de relevantie van het Samizdatgebeuren met betrekking tot een historisch voorbeeld van een TAZ.

steeds stoelen op een **weigering**, dewelke zowel positief als negatief kan ingevuld worden. Enkele voorbeelden hiervan ter afsluiting.

'het weigeren van werk kan de vorm aannemen van verzuim, dronkenschap op het werk, sabotage en volkomen onverschilligheid – maar ze kan ook leiden tot nieuwe vormen van rebellie: meer zelfwerkzaamheid, deelname aan de 'zwarte economie' en zwartwerk, uitkeringsfraude en andere criminele mogelijkheden, ...allemaal min of meer onzichtbare activiteiten vergeleken met traditioneel linkse aanvalstechnieken zoals de algemene staking.'

*'De negatieve weigering van het thuis is 'dakloosheid', wat de meeste mensen beschouwen als een vorm van slachtoffering, daar ze niet tot nomadologie gedwongen willen worden. Maar 'dakloosheid' kan in zekere zin een voordeel zijn, een avontuur--zo komt het tenminste de enorme internationale kraakbeweging voor, onze moderne hobo's.'*⁵⁷

DE RELATIE TUSSEN ANARCHISME EN NOMADISCH DENKEN.

Anarchisme vond zijn bloei in een tijd van beweeglijkheid, lawaai en urbanisatie. De industriële revolutie, de uitvinding van de auto, de film, het vliegtuig, de trein.... Een tijd waarin voor het eerst sinds lang, een terugkeer naar het nomadisme werd ervaren. Een periode waar mobilisatie het hoge woord voerde. Mensen gingen terug nomadiseren, weliswaar in een kleinere betekenis van het woord. Met de komst van de trein werd een bredere bevolkingsgroep in staat gesteld om een uitstap te ondernemen, zoals bijvoorbeeld een dag naar zee. De film stelde mensen in staat om zich zonder zich te verplaatsen, verre avontuurlijke reizen te maken, en letterlijk 'er even tussen uit te knijpen'. Er werd volop naar de steden gemigreerd, waar de industriële arbeid voor het eerst een wijdverbreide vlucht uit de dorpen en de landbouw betekende. De 19^e en het grootste gedeelte van de 20^e Eeuw waren een ideale biotoop voor de anarchist. Vernieuwing bracht ook hoop mee, op een verandering van de soms lamentebele positie van de mens; die zich aan de onderkant van de maatschappij bevond.

⁵⁷ Citaat uit: Hakim Bey, *De Tijdelijke Autonome Zone*, p.31 en 32

Anarchisten kunnen als de vereenzelviging van beweeglijkheid beschouwd worden. Het waren figuren die zich krachtig bewogen in de tegenovergestelde richting van de massa.

Permanent revolutie voerend en in beweging blijvend door middel van pamfletten, discussies, en eveneens door geweld. Beweeglijkheid en nomadisme kunnen niet losgekoppeld worden van de mobiele anarchistische gedachte en staan tegenover verstarring en stilstand van de consensusmaatschappij.⁵⁸ Binnen de nomadische, anarchistische drang naar beweeglijkheid en verandering bestaan eveneens halstarrige eerder vastgeroeste, stilstaande nomaden, die koppig vasthouden aan de oude doelstellingen van het anarchistische denken...

Aangezien **Gilles Deleuze** het begrip van '*de nomadische oorlogsmachine*' introduceerde, is een korte doorlichting van deze denker en zijn relatie tot de anarchie op zijn plaats. Dit doe ik mede aan de hand van teksten van **Daniel Colson**, docent sociologie aan de universiteit van Saint-Etienne, en, publicist van onder andere: '*het lexicon van het anarchisme*'; waar een filosofische benadering van het anarchistische denken wordt weergegeven.

Zo legt hij een connectie tussen onder andere Deleuze en het libertaire denken. Deleuzes gedachtegoed zou voor hem een basis kunnen vormen van waaruit een 21^e Eeuws-anarchisme kan ontspruiten.

In die zin is het belangrijk aan te stippen dat Deleuze geen anarchist kan genoemd worden. Hij is niet iemand die het anarchisme als onderwerp uitdiept in zijn werk. Wel hanteert hij, de weinige keren dat het ter sprake komt in zijn teksten, een gepassioneerde stijl omtrent het onderwerp, en kunnen we wel stellen dat het anarchisme hem dus waarschijnlijk wel genegen is. We mogen hem in ieder geval niet bekijken als een filosoof die deel uitmaakt van een politieke groepering.

Wat opvalt in zijn denken is, dat hij eerder teruggrijpt naar een herinterpretatie en een opnieuw toe-eigenen van het filosofische verleden, weliswaar op een vernieuwde wijze. Zo stelt hij ons in staat terug aansluiting te vinden bij het oorspronkelijke karakter waarin de inspiratie van het anarchistische denken ligt ingebed.

Eén van de belangrijkste overeenkomstige punten tussen Deleuze en een vernieuwde vorm van anarchistisch denken, is volgens

⁵⁸Bij de Mongolen bestond, zoals reeds eerder aangehaald, eenzelfde tegenstelling binnen het toch beweeglijke nomadische leven. Men ervaarde er een groot verschil in opvattingen tussen het Oosten en het bolwerk van het Westen in het rijk. Het Oosten voelde zich superieur aan het Westen, waar de oude Mongoolse zeden stevig verankerd was in de steppegrond en leidde tot stilstand en verstarring. Het Westen was veel beweeglijker, en ontbindende factoren konden makkelijker hun invloed doen gelden binnen de feodale, autoritaire structuur. Dzingiz Kahn, de grote veroveraar, maar bovenal de man die de Mongolen als eerste wist te verenigen, kwam uit het Oosten, evenals begin twintigste eeuw de revolutionairen die de oude orde ten val brachten. Uit *Djingiz Chan*, biografie door Neumann-Hoditz, R., p. 17

Colson : 'dat wat verband houdt met de kern van het libertaire project.' Deleuze en Guattari definieren de anarchie in volgende bewoordingen : 'de anarchie en de eenheid zijn één en hetzelfde, niet de éénheid van het Een, maar een vreemde eenheid die enkel kan opgevat worden als **een veelvoud**'⁵⁹

Nog volgens Colson is hier de afstand tussen het, oorspronkelijke anarchistische denken, en de latere theoretische, programmatorische vorm zichtbaar. 'Als één van de basisbegrippen van de libertaire beweging heeft de anarchie, als gedachte van het veelvoud, in de loop der jaren zijn problematische en theoretische betekenis verloren. Ze werd getransformeerd tot een vaag en armetierig politiek model: de afwezigheid van regering. Dankzij Deleuze bestaat er hoop dat ze opnieuw een naam zal geven, als doel en als middel, aan **de erkenning van het veelvoud**, aan de erkenning van de veelheid van de wezens en van hun bekwaamheid om een wereld zonder hiërarchie of overheersing te creëren.'⁶⁰

BESLUITEN OMTRENT HET PSYCHISCH NOMADISME

De kern waar alles om draait, zowel bij de TAZ, het immediatisme, het nomadisch denken en het anarchisme is vrijheid; door een individualisme, een geestelijke instelling en veelal bedreven door solitaire figuren.

Max Stirner's 'Der Einzige und sein eigentum' ,een publicatie verschenen in 1844 behelst een rechtvaardiging van het egoïsme, het hyperindividualisme.

Zijn werk is nog steeds brandend actueel, en draait eigenlijk voortdurend rond **het bestaansrecht voor ieder individu ten opzichte van alle ideologieën en abstracte ideeën** die weliswaar de indruk wekken dat ze het individu in zijn algemeenheid bevrijden, maar hem als persoon eigenlijk meer onderworpen laten als ooit tevoren.

Bij Stirner draait het niet om de revolutie maar om de '**devolutie**': het bestaansrecht voor mijn lichaam van vlees en bloed tegenover alle abstracties van mijzelf:

'begeesterd de waarheid, de vrijheid, de humaniteit, de gerechtigheid, iets anders dan dat gij u begeestert en haar dient? Weg dan met die zaken, die niet geheel en al de mijne

⁵⁹ Citaat uit *Mille Plateaux* van Guattari en Deleuze, p.196, aangehaald door Daniel Colson, in 'Gilles Deleuze en de heropleving van het libertaire gedachtegoed', http://www.yabasta.be/article.php3?id_article=299.

⁶⁰ Uit Daniel Colson's 'Gilles Deleuze en de heropleving van het libertaire gedachtegoed', http://www.yabasta.be/article.php3?id_article=299.

zijn! Gij meent dat mijn zaak minstens 'de goede zaak moet zijn'? Wat goed, wat slecht? Ik ben zelf mijn zaak, noch goed, noch slecht. Mijn zaak is noch het goddelijke, noch het menselijke, het is niet het ware, goede, rechte en vrije, maar alleen het mijne. En ze is niet het algemene, maar het enige, zoals ik enig ben. Mij gaat niets boven mij.' ⁶¹

Dit sluit voor mij ook nauw aan bij het begrip van de **individuele werkelijkheid**, wat sublimeert in wat Hegel 'de zelfbewustwording van de geest' noemde.

De eigenlijke werkelijkheid is dan deze waarin wij centraal staan. Een individuele werkelijkheid en dus uiterst subjectief. In de ene werkelijkheid heeft een bepaalde gebeurtenis een zekere belangwekkende connotatie, waar deze in mijn realiteitsbeleving bijvoorbeeld niet meer dan een onbenullig randelement kan zijn.

Kinderen bezitten de gave om zich op een simpele manier centraal te voelen in de werkelijkheid, dit evenwel zonder dat we ze van een vervelende vorm van egocentriciteit kunnen beschuldigen. Volwassen daarentegen zijn eerder geneigd om allerlei constructies in te roepen om die centraliteit in deze realiteit te behouden. Ergens zijn we die onschuldige leefwereld-beleving kwijtgespeeld.

De teksten van Max Stirner en het daaruit, voor zich sprekende individualisme dat tot geen compromissen bereid was, aan niets of niemand, werden niet echt verbazingwekkend, geadopteerd door **het anarchistische denken**. Stirner's werk werd aan het eind van de negentiende eeuw een sterke inspiratiebron voor **de individuele directe actie**. (Hakim Bey en de immediatisten refereren hier met hun denkwerk ook sterk naar, en beogen dan ook deze vorm van anarchie.) De anarchistische ideeën werden onmiddellijk tot uitvoering gebracht, zonder te wachten op maatschappelijke veranderingen. Bij dit soort anarchisme ligt de nadruk dan ook vooral uitsluitend op **de geestelijke instelling**; in tegenstelling tot andere ideologieën waar vooral de politiek, economie of klasse het karakter bepaald. (wanneer we bijvoorbeeld het anarcho-syndicalisme in beschouwing nemen.)

Herbert Read, anarchistische filosoof, bijvoorbeeld drong sterk aan om, niet zozeer te trachten een bewijs te leveren dat de realisatie van een Gouden Tijd op komst was; maar om de waarde te rechtvaardigen en te erkennen, van gewoon al maar het geloven in deze mogelijkheid. Met andere woorden, hij riep op om niet de utopie na te jagen, en te trachten de droom te verwerkelijken; maar louter de mogelijkheid ervan, als voldoende te beschouwen.

⁶¹ Vertaald citaat uit: *Der Einzige und sein Eigentum*, Max Stirner 1844 uit de tekst : *De plunjezak van Duchamp*, Kunst en Theorie, door Siebbe Thissen.

Het **psychisch nomadisme** moet volgens mij dus ook niet beschouwd worden als een ideologische groepering, schuilend onder een bepaalde al dan niet zwarte vlag, maar eerder als een **toestand**. Een toestand die we terugvinden, zowel bij mensen die tot een bepaalde beweging kunnen behoren, als bij mensen die hun leven vanuit een zeer sterke drang naar individualiteit leiden. Wat mij vooral opvalt bij het lezen van allerlei teksten en discours betreffende dit onderwerp, is dat eenvoudigweg gesteld een nomadist iemand is die zich **niet laat categoriseren**, -dus ook niet als nomadist-, die **beweeglijk** is in zijn gedachten en opvattingen, en voortdurend tracht om het vastroesten van een bepaalde levensideologie tegen te gaan. Wat ook wel leiden kan tot een zeer vervelende en verveling oproepende; constante rebellie om de rebellie, wat dan weer minder flatterende connotaties oproept met de pubertijd... Vooral het zelfbestuur is iets gemeenschappelijks wat we terugvinden bij het anarchisme en het immediatisme van het TAZ, maar of er effectief zoveel woorden aan moeten worden vuilgemaakt, blijft mij een vraag. Zeker vandaag valt op dat velen op de kar van het deleuzisme, het nomadisme en het immediatisme, springen; ondertussen sappige sloganese taal hanteren, die ze her en der hebben gesampeld, en zo misschien inderdaad toch die 'oppervlakkigheid' bereiken waarover in hun filosofie gesproken wordt. Al is dat waarschijnlijk niet wat bedoeld werd...

Ik denk dat de TAZ iets louter individueels kan zijn, vooral iets geestelijks. Er ontstaat volgens mij zowieso een TAZ wanneer we doen wat ons hart ons ingeeft, bijna op een taoïstische manier. Zelfs zonder dat we ons zouden moeten afvragen of we nu al dan niet de mazen van de spektakelmaatschappij zijn doorgeglijpt. En zeker en vast niet door zich enkel in het feestgedruis te werpen, zoals Hakim Bey aandraagt in zijn teksten; wat een voorbeeld van bevrijding zou moeten voorstellen. Het lijkt mij moeilijk die bevrijding te bereiken, wanneer men zelf niet de minste vorm van invraagstelling, betreffende eender welk onderwerp kan hanteren gedurende al dat gefuif! Volgens mij biedt 'het Spektakel' daar trouwens zelf al genoeg mogelijkheden voor, brood en spelen, u weet wel, en lijkt het mij een tactiek die juist niet hoeft overgenomen te worden uit de sedentaire maatschappij...

Hoe geïnteresseerd ik ook begon aan 'De Tijdelijke Autonome Zone' van Hakim Bey, mijn enthousiasme taande bliksemsnel. En mijn reactie was na tweemaal herlezen, een onderdrukte geeuw en een teleurstelling; op het ogenblik dat de vaagheid en de holle slogans, ondanks alle dure woorden, toch weer boven kwamen drijven.

III.HET BEGRIP VERBEELD

Deze bevallige wereld wordt bevolkt door ruwweg geschat twee kampen.

Aan de ene zijde bevinden zich, zij die hun speeksel overvloedig en volgaarne in het rond laten spetteren, gemakshalve aageduid als 'de praatpalen'. De andere zijde zweert bij een uitermate verfijnde priemen-der-blik-techniek, waarbij het zaak is de mondholte zoveel mogelijk verborgen te houden, we zullen hen onder de noemer van 'de stommen' plaatsen. Natuurlijk vinden er kruisbestuivingen plaats tussen deze twee partijen die ontaarden in het ontstaan van subculturen allerhande.

Ik plaats mijzelf onder de noemer der stommen. Stilte vormt het dak boven mijn hoofd, de begrenzing van de ruimte waarin ik me begeef, en die ik beleef, en eerlijk is eerlijk, vanwaar ik gedreven door claustrofobische neigingen, angstvallig opzoek ga naar een nooduitgang, die mij toegang verschaft naar een meer exterieure werkelijkheid.

Eenmaal daar aangekomen, blijk ik me allesbehalve in een zuurstofrijke omgeving te bewegen, na een kortsondige euforie

bemerk ik het dak en de muren en het trompe-l'oeuil effect dat beide beter had moeten verdoezelen. Alles wijst erop dat ik me bevind in een wintertuin, louter het ene kwaad voor het andere heb verruild, nog steeds dwalende ben in een oneindige huisvestigingsmaatschappij, en stilletjes druip ik alweer af naar mijn vertrouwde plekje alwaar ik me een tijdje koest hou tot alles weer van voor af aan kan beginnen, en de rusteloosheid weer de bovenhand neemt.

Wanneer ik duik bevind ik me in diepe gangen ondergronds, waar er van water allang geen sprake meer kan zijn, als ik een sprong moet wagen, schiet de vegetatiegrens aan mijn neus voorbij en wordt het ijl in mijn hoofd.

De woorden dekken de lading vaker niet dan wel. Of beelden daar dan beter in slagen? Marc Antrop merkt er in zijn werk het volgende over op:

*'De beleving van het landschap is slechts 'echt' en volledig als wanneer men er zich in bevindt. Beelden van landschappen waargenomen op foto's, film, televisie, prenten en schilderijen zullen zelden tot echte (ruimtelijke) belevingservaringen en emoties leiden. Dergelijke afbeeldingen weerspiegelen hoe dan ook gedeeltelijk de ingesteldheid, de manier van kijken van hun maker. Uiteindelijk vertellen ze meer over de tijdsgebonden cultuur van de auteur dan over het landschap zelf. Dit is belangrijk wanneer men bijvoorbeeld preferenties en waarderingen wil meten op basis van afbeeldingen.'*⁶²

Het lijkt evident als het zo zwart op wit staat, maar het blijft nuttig om dit telkenmale opnieuw te vermelden. Zeker in de fotografie die zijn afbeeldingen flagrant 'kidnapt' uit de werkelijkheid, en hierdoor al te vaak de misvatting veroorzaakt bij de kijker, dat hij met de realiteit van doen heeft. Dit mag niet uit het oog worden verloren, hoe objectiverend ook een beschrijf wordt gegeven door de fotograaf, vb.: bij het werk van de Bechers, of verder, bij portretteringen van August Sander,...

Alle wegen leiden naar Plato's Grot. De afgelopen eeuw, met een steigerend hoogtepunt naarmate we de voorbijde decennia naderen, geven we ons volgaarne over, met wederzijdse voorkennis en instemming, aan de beeldwereld. We zitten nu vrijwillig voor de grotwand en kijken vaak zonder kritische vraagstelling, naar wat er zich voor onze ogen afrolt op het scherm. De werkelijkheid wordt zoals met vele andere zaken vandaag, netjes gecopieerd en voorverpakt in blinkend cellufaan, tentoongespreid. We hoeven bij wijze van spreke onze luie zetel niet meer te verlaten om een keuze te maken.

⁶² Uit: Antrop, M., *Het landschap meervoudig bekeken*

De wereld ligt aan onze voeten. De dubbelzinnigheid van beeld en werkelijkheid is de adder die naar onze enkels hapt, tenzij we ermee leren omgaan en leven.

Susan Sontag stelt in haar boek '*Over fotografie*' dat de fotografie in die wijze heeft bijgedragen tot de schaduwafbeelding (zie Plato's Grot), door op een nieuwe overweldigende manier de werkelijkheid te inventariseren en vrij te geven, aan al wie maar geïnteresseerd is.⁶³ Door deze aanreiking van afbeeldingen ondergaat het gedwongen verblijf in Plato's grot een belangwekkende verandering, aaangezien we niet meer kunnen spreken over een gevangenis; maar een nieuwe, comfortabele woonplaats waar we nu al te graag in verblijven en het ons makkelijk maken. Ook al hebben we nu de vrijheid om al nomadiserend de realiteit te verkennen, we laten ons liever sedentair in slaap wiegen. Sontag verklaart dat we het valse gevoel hebben gekregen dat we de hele wereld in ons hoofd kunnen bevatten als zijnde een bloemlezing van plaatjes. Doordat we meer afbeeldingen kunnen verzamelen dankzij de populistische fotografie, denken we dat we nu ook een veel *realistischer* beeld van de wereld hebben geschapen. Maar het is niet de kwantiteit, maar de kwaliteit die het hem doet.

De expansieve beeldcultuur waarin we ons nu bevinden, overmeestert ons zonder slag of stoot, en we geloven graag dat de fotografische afbeelding een objectieve weergave van de realiteit is, daar waar geschreven woord altijd als een interpretatie moet beschouwd worden. Dat is het gevaar schuilende in de beeldende afbeelding; zoals deze zich ook voordeed in de schaduwbeelden in de grot. Waarom twijfelen aan iets dat we kunnen zien ?

Sontag haalt correct aan dat een foto lijkt op een stukje werkelijkheid, een afbeelding van iets dat echt geweest is. Maar het subjectieve aspect van de fotografie zit er al in vordat de foto gemaakt is, in de keuze van camerastandpunt, kadering, de keuze van het lichtgebruik, het wachten op de juiste, gepaste expressieve gezichtsuitdrukking of zelfs de gepaste meteorologische toestand. Allen maken gewag van vooringenomenheid en subjectiviteit. Laat staan wanneer de foto al op film of andere drager is vastgelegd, dan is er een nog mogelijk groter gamma van, bewuste of onbewuste, aanpassingen die het subjectieve aspect naar de oppervlakte brengen. Wat te denken van de keuze uit de kleuren- of contrastintensiteit, of de aanpassing van de foto, die op zichzelf al knoeit met de schaal van de wereld, door verkleining, vergroting, retouchering, uitvergroting, vervalsing of zelfs trucage?

⁶³ Uit: Sontag, S., *Over de fotografie; In Plato's Grot*, p. 9 e.v., Diogenes, Baarn, 1994

Zo verwordt de fotografie, in tegenstelling tot wat we ervan verwachten, een miniatuurgrot in de grot. Het gevaarlijke aan deze situatie is dat velen juist denken dat de fotografie *de materie* is die ons de werkelijkheid en niet de schaduwwerkelijkheid laat zien. Dat is het geniepige, sluwe karakter van de fotografie.

Een tweede karakterpunt dat aantoonst hoe de fotografie zich als indringer kan gedragen, ligt hem in het feit dat de camera soms fungeert als afweermiddel of grenspost die tussen de werkelijkheid die we zien en onszelf wordt geplaatst. We zien dit duidelijk terug bij de toerist die, zo lijkt het wel, liever dan de werkelijkheid te ervaren, de werkelijkheid afbeeldt om later de copieën, en schaduwen te bewonderen. Zelf neem ik zelden een camera vast bij familiemomenten, reizen en zo meer. Ik tracht de beelden met mijn ogen vast te leggen, de ontwikkeling ervan met mijn geheugen.

Feuerbach schreef in 1843 reeds dat **'onze tijd de afbeelding prefereert boven het ding, de kopie boven het origineel, de voorstelling boven de realiteit, de schijn boven het wezen.'** Meer dan anderhalve eeuw later is er wezenlijk nog niets veranderd, en keren we nog liever terug onze enge claustrofobische grot in, dan dat we de werkelijkheid zelf willen ervaren. Plato's grot blijft zo brandend actueel, zij het op een andere wijze en om andere antwoorden te verkrijgen dan die waarnaar de Grieken op zoek waren.

'Elk landschap, of we het nu waarnemen of weergeven, blijkt bij nader inzien **een projectie**. In zijn diverse verschijningsvormen blijkt het genre een voor ons begrip noodzakelijke denkpiste naar de natuur. Het landschap reflecteert **onze visie, onze vrees en ons verlangen.**'⁶⁴

⁶⁴ Citaat van Pas, J., uit : *Buiten en Binnen: Visies op en door het actuele landschap: voorwoord*, p.10

1. REPRESENTATIE DOORHEEN DE KUNSTACTUALITEIT

Nog steeds blijven er fysiek waarneembare markeerpunten uit lang vervlogen tijden overeind staan, vaak indicaties van voorbije beschavingen en verschillende perioden uit de geschiedenis, het grootste deel ervan vallen onder de noemer van ruines.

Deze ruines zijn natuurlijk steeds overblijfselen van staaltjes bouwkunde die semi-onverwoestbaar de tand des tijds hebben doorstaan. Mijn interesse gaat uit naar datgene dat een veel kortere houdbaarheidsdatum beschoren is en waarin een meer primitieve drang schuilt.

Mijn verwondering schuilt in het wezen van iets dat het kleinste kind (tot de grootste onmens) bekoren kan.

De architect en dromer in ieder van ons.

De fotografische weergave hiervan verwordt meteen ook **de ruine**.

Johan Pas duidt eveneens in '*De Realiteit als ruine*' op het gemeenschappelijke karakter van de fotografie en het motief van de ruine. Beiden ontstaan ze bij gratie van de natuur. De fotografie is in casu, inderdaad een 'schrijven met licht', zoals Talbot reeds aangaf toen hij het fotografisch procédé '*the pencil of nature*' noemde. De ruine dankt als bouwval zijn

ontstaan aan diezelfde natuur, wanneer de architecturale ruine wordt overwoekerd door onkruid en planten, of in haar kwetsbaarheid de elementen moet trotseren.

Hun meest belangrijke gedeelde aspect echter, is dat ze beiden handelen in sporen en restanten, en dat dat, één van hun belangrijkste bestaansrechten oplevert.⁶⁵

Voor al het concept van een kamp, fotografisch vastgelegd, is duidelijk een voorbeeld van *'het afgebeelde landschap als gestolde ervaring'*.⁶⁶ Het landschap, zowel cultuur als natuur bevattend, is steeds veranderlijk, doch op een eerder zacht verglijdende wijze. Het is een procédé dat reeds vanaf de vroegste geschiedenis in beweging is, en niet gestopt kan worden. Als we er al bij stilstaan, beseffen we dat we in een **constante overgangslocatie** leven en sterven, maar we kunnen er evengoed voor kiezen om dat aspect naar de achtergrond te verdringen. Het kamp als bouwsel, wijst daarentegen onmiddellijk op zijn eigen teloorgang, aangezien het begrip letterlijk *'het tijdelijke'* en dus ook *'de onmiddellijke ruine'* omvat. De afbeelding van het kamp is dus bij uitstek *'een definitieve conservatie van een tijdelijke toestand'*.⁶⁷

Het nomadische aspect, waaraan in het kamp op directe wijze uiting wordt gegeven, bevindt zich eigenlijk evenzeer in het grotere geheel van het urbane landschap. De tegenwoordige grootstad die :

*'steeds vaker het karakter van een niet-plaats aanneemt en die zo meer en meer verwordt tot een plek van **doorgang** dan een plaats van residentie. Mensen haasten zich er weg na een meestal **kortstondig verblijf**.... Ze is nog slechts het stenen stolsel, de ruine van een als achterhaald ervaren vooruitgangsgedachte.'*⁶⁸

De stad als één grote overgangslocatie, wanneer we de lijn doortrekken geldt in datzelfde opzicht natuurlijk evenzeer de gehele aarde als overgangslocatie en dus ook als non-plaats. Eigen aan het kamp is dat dit een symbool is waaraan we dit alles: eenvoudig, individueel, en fysisch, kunnen waarnemen; daar waar het beeld van een nomadiserende urbanisatie, en uiteindelijk de genomadiseerde aardbol, zich op een ietwat intellectueler niveau afspeelt en moeilijker zelf waar te nemen is.

Wanneer er een kamp wordt opgeslagen, wordt een ruimte ingenomen of bezet. Die bezetting wordt erg duidelijk bij **Guillaume Bijl's** installatie *Verboden te Kamperen* uit 1989.

⁶⁵ Uit : Pas, J., *De realiteit als ruine: Romans, Reizen, Rampen & (andere) Rotzooi*, in Henneman, I., *Het archief van de verbeelding*, p.61

⁶⁶ Uit: Pas, J., *Buiten en Binnen: visies op en door het actuele landschap: I Landschap in vraag*, p. 15.

⁶⁷ Uit: Pas, J., *Buiten en Binnen: visies op en door het actuele landschap: I Landschap in vraag*, p. 15,.

⁶⁸ Citaat uit: Pas, J., *Buiten en Binnen: visies op en door het actuele landschap: III Landschap in veelvoud; 4. Het urbane landschap*, p. 49.

(zie ill. 16)

De tweede remake uit 1997 van de installatie - die zich nu in de Stedelijke Kruidtuin van Leuven bevond - is niet alleen een vanzelfsprekend voorbeeld van kamp-optrekkerij in de beeldende kunsten, het resultaat ervan sluit evenzeer aan bij de psychologische aspecten van de ervaring en de waarneming van het landschap, beschreven door Marc Antrop.

*'De cognitieve aspecten, de voorkennis over het gebied spelen een belangrijke rol bij de beleving en de waardering van een landschap. Letterlijk 'men ziet wat men weet' en apprecieert wanneer beide overeenstemmen.'*⁶⁹

Op het moment dat de wandelaar 'zijn' kruidtuin of andere omgeving betreedt, en verrast wordt door de bezetting van deze, in dit geval door de iglo-tenten als installatie, zal hij dit vaakweg niet als een aangename, dan wel als een storende transformatie van het landschap ervaren.

De gevoelsmatige wijze van orde, zekerheid, veiligheid en dus 'rust' van weleer, wordt in de Kruidtuin teniet gedaan door de inplanting van de kunstenaar. Hij verstoort het 'beeld' dat de bezoeker had van zijn park, niet enkel door het plotsklaps toevoegen van het kunstwerk, maar ook door het verboden 'wildgroei'-aspect van de inhoud van het werk. Hierdoor transformeert de ingenomen ruimte van het kunstwerk, mee het beeld van het territorium van de wandelaar, simpelweg door zijn eigen territorium letterlijk in te nemen. Het gebied zal nu eerder als wanordelijk, en dus onveilig en 'druk', beschouwd worden door zijn 'vaste' betreder.⁷⁰

Johan Pas schrijft hierover als '**het bezette landschap**'.

*'- De toerist, de reiziger, de wandelaar of de kunstenaar **infiltrerden** er en lieten er hun urbane sporen achter. Net als afval in een natuurgebied kunnen deze sporen gelezen worden als een anomalie, een afwijkend element in een uniforme omgeving. Landschappen zonder worden zeldzaam.'*⁷¹

**Overall,
In het uiterst
Gevarieerde landschap,
Blijft de mens
Achterhaalbaar.**

J.Deelder

⁶⁹ Citaat uit: Antrop, M., *Het landschap meervoudig bekeken*, p.47.

⁷⁰ Het werk van Bijl werd als dusdanig ook herhaaldelijk gevandaliseerd in Bornem en Leuven, dixit Johan Pas

⁷¹ Citaat uit: Pas, J., *Buiten en Binnen: visies op en door het actuele landschap: III Landschap in veelvoud; 4. Het bezette landschap*, p. 52.

Wanneer de tenten van Bijl op het grasveld van de kruidtuin worden geplaatst, verstoren en onderbreken zij het eerdere landschapsbeeld van die plek.

'Het versperde landschap' is daar een verderzetting van, en kan makkelijk worden toegepast op het kamp in de ruimte. *'-Het weigert elke doorgang. Het is voorzien van obstakels, ontzegt ons de toegang en blokkeert onze blik. Het versperde landschap is het landschap in oorlogstijd. Het is territorium en reservaat...Het is privaat domein en militaire zone, bezet grondgebied. Vervolging loert er om elke hoek. Het versperde landschap rekent volledig af met de illusie van de natuur als vrijplaats. Het is het onbetreedbare paradijs na de zondeval.-'*⁷²

Zowel de kazernes en legerplaatsen, alsook de concentratiekampen, vluchtelingenkampen en werkkampen behoren tot deze categorie. Maar zelfs hele naties zoals communistisch China of de voormalige Sovjetunie zijn/waren versperde gebieden waar men niet gaan of staan kan zoals men belieft. (zie ill. 17)

Het fotografische oeuvre van **Daniel Dewaele** is bijna een letterlijke adaptatie van het versperde landschap. Zijn documentaire foto's over alle mogelijke verbodsborden die zijn pad kruisten in het belgische landschap spreken voor zich. Het concencieuze karakter waarmee hij een inventaris maakte, schuilgaand onder: 'Waar men gaat langs vlaamse wegen, komt men een verbodsbord tegen', is bewonderingswaardig. Niet minder dan 475 foto's, gespreid tussen 1978 en 1996, werden gepubliceerd in vijf albums onder de titel *Verboden Toegang 1977-1996* . (zie ill. 18)

Paul Casaer daarentegen, fotografeerde het afgesloten landschap vanuit een weidser camerastandpunt. Zijn beelden van letterlijk afgesloten plekken brengen een oorlogsconnotatie teweeg bij de kijker, als zou het over een gevangenis kunnen handelen. Dit is ook zo bij het werk *Aartselaar*, een kleurenfoto uit 1997. In die mate kan men zich inbeelden dat binnen de draadomheining, een 'beschut', maar vooral 'besloten' gevoel heerst, met enige goede wil kan men er een rudimentair kamp in herkennen.⁷³ (zie ill. 19)

Het private en het publieke domein, het hoeven geen twee verschillende territoria te zijn, eigenlijk zit het publieke domein ook vaak vervat in ons private domein. Voor- en achterkanten functioneren in dit geval als de grens.

⁷² Citaat uit: Pas, J., *Buiten en Binnen: visies op en door het actuele landschap: III Landschap in veelvoud; 4. Het versperde landschap*, p. 61.

⁷³ Uit: Pas, J., *Buiten en Binnen: visies op en door het actuele landschap: III Landschap in veelvoud; 4. Het versperde landschap*, p. 61, door Pas, J.

De voorzijde van een gebied, die een formeel uithangbord naar de wereld toe richt, is er vaak één van collectieve eensgezindheid, ordelijkheid, ook al maakt die voorzijde deel uit van een privaat territorium. Daar waar de achterkant tot het privédoorn behoord en chaotischer en individueler lijkt.

Deze hilarische tegenstellingen tussen beide komen ietwat pijnlijk duidelijk herkenbaar aan het licht bij de foto's van **Gorik Lindemans**: bijvoorbeeld *De Barbecue-buur*, uit 1994 in de reeks *Vlugschetsen*. Hier zien we een duidelijke illustratie bij wat Rapoport reeds meldde. (zie ill. 20)

*'De manier waarop gebieden gebruikt of bekeken worden zal steeds cultureel gerelateerd zijn, maar we zien wel dat overall de opdeling en het verschil tussen, de invulling van voor- en achterzijde van een gebied opvallend aanwezig is.'*⁷⁴

Enerzijds zien we de typische braafburgerlijke voorgevels van de huisjes, allen van een uniforme gelijkheid, de achterkant daarentegen brengt een enorme diversiteit aan het licht en kan terecht worden gezien als een ontmaskering, en een waar portret van de bewoner.⁷⁵

*'Dit gegeven is empirisch bevestigd in woonstudies in verschillende landen, met het onderscheid tussen enerzijds het tentoonspreiden (gazon, voortuin, bloemen, vogelbaden,...) en anderzijds de privacy (wasgoed, afdakken, schuurtjes, barbecues, ...),- tussen voorzijde en achterkant.'*⁷⁶

De relevantie met het het kamp zit hem in het aanbouwen. Het kamp dat wordt opgetrokken tegen een boom, een muur, een nis; en het zich uitbreiden van de architectuur met koterijen in aanbouw. De koterijen kunnen op zich ook gezien worden als kampementen in relatie tot het standvastige huis, net zozeer vinden we dat terug bij tuinhuisen, en zelfs repetitiekoten. Het repetitiekot dat ik vaak gebruik, is een bunker die eigenhandig is opgetrokken in een stadsachtertuin, tegen de tuinmuur; deze is niet enkel volledig geluiddicht gemaakt, maar bezit ook geen ramen. Het geheel bestaat eigenlijk uit een zwevende kamer binnen een kamer, met de typische dubbele deur als gevolg.

'Het ge(re)construeerde landschap is het driedimensionaal nagebootste landschap...De ruimtelijke opstelling en de nomadische situatie van de toeschouwer, die zich als een wandelaar doorheen de installatie beweegt, roepen associaties

⁷⁴ Uit: Rapoport, A., *Human aspects of urban form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*, 5. *The City: public and private domains*, p. 292

⁷⁵ Uit: Pas, J., *Buiten en Binnen: visies op en door het actuele landschap: III Landschap in veelvoud; 4. Het ontmaskerde landschap*, p. 43.

⁷⁶ Uit Rapoport, A., *Human aspects of urban form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*, 5. *The City: public and private domains*, p. 294

*op met het landschappelijke...De kijker moet zich een beeld vormen op basis van diverse zintuiglijke indrukken...'*⁷⁷

Koen Meyers en Peter Boelens zijn twee fotografen, die de fotografie hebben gelaten voor wat ze was, en hun foto's hebben vertaald naar ruimtelijk werk. Hun installatie te Willebroek (1997) is een drijvende shelter, die volledig is opgebouwd uit gerecycleerd materiaal. Door toevoeging van onder andere: diaprojectoren, sproeiers, electromotoren, lampen, enzomeer, slagen ze erin de zintuiglijke waarneming uit te breiden naar meer dan louter bekijken. De installatie is letterlijk lawaaierig, rommelig, chaotisch,... De shelter heeft een erg hoog 'krot'-gehalte en doet daardoor sterk denken aan de minimale huisvesting, die de bevolking uit sloppenwijken in, onder andere Afrika, Brazilië en Mexico, ten deel valt.⁷⁸ (zie ill. 21)

Dat onvermijdelijke gegeven van de sloppenwijken, katapulteert ons terug naar de harde realiteit van de dagdagelijkse maatschappij, en leidt ons zo naar het fotografische werk van de Amerikaan **Anthony Hernandez**.⁷⁹ Deze fotograaf richt zich in zijn werk vooral op het 'besmette' landschap. Sinds 1980 onderzoekt hij de 'restplaatsen' die zich vaak aan de periferie van het urbane landschap bevinden. Zijn werk toont op een documentaire wijze, de sporen en resten die menselijke bewoning in zulke gebieden achterlaten. Dit resulteert in de fotoreeks '*Landscapes for the homeless*' (1988-1991); waar het landschap bijna als een stilleven fungeert. Hij fotografeert de plekken waar daklozen een rudimentaire shelter optrekken; die shelter bestaat vaak uit niet meer dan, een oude matras, enkele kartonnen dozen, of wat bijeengesprokkelde stoelen. Hij legt dit alles fotografisch vast, zonder de personages voor de camera te sleuren; wat zijn werk er alleen maar harder en sterker op maakt. Waar we mee in ons gezicht worden geslagen, is de nomadische levenswijze, zoals deze zich noodgewongen opdringt aan die mensen, die voor de maatschappij geen identiteit en waarde meer bezitten. Het blijkt inderdaad een zeer harde nomadische realiteit te zijn, die mijlenver verwijderd is van het vrolijke filosofische discours, dat onder andere door Hakim Bey bedreven wordt, wat ons tot nadenken noopt te stemmen,... (zie ill. 22, 23, & 24)

Besmetting van het territorium is eveneens het onderwerp van een samenwerking tussen **Wim Cuyvers** en **Marc de Blicck**. Het

⁷⁷ Citaat uit *Buiten en Binnen: visies op en door het actuele landschap: III Landschap in veelvoud; 11. Het ge(re)construeerde landschap*, p. 70, door Pas, J.

⁷⁸ Uit: Pas, J., *Buiten en Binnen: visies op en door het actuele landschap: III Landschap in veelvoud; 11. Het ge(re)construeerde landschap*, p. 70.

⁷⁹ Uit: Hernandez, A., *Landscapes for the homeless*: DG Bank-Förderpreis fotografie- Sprengel Museum Hannover,

En Pas, J., *De realiteit als ruïne: Romans, Reizen, Rampen & (andere) Rotzooi*, in Henneman, I., *Het archief van de verbeelding*, p. 88-89.

fotoboek *Besites; ontmoetingsplaatsen langs de snelweg*, is een studie naar 'de achterkant van de publieke ruimte, specifiek het non-commercieele gebruik van die achterzijde in de publieke ruimte'.⁸⁰

De fotograaf en de architect legden in tekst en beeld, de ontmoetingsplaatsen langs de autosnelweg vast, die vaak gefrequentieerd worden door homoseksuelen. Deze plekken hebben hun eigen codes en spelen zich af, op een simultaan; met de oppervlakte van de publieke ruimte verlopend, ondergronds niveau. De restplaatsen zijn eerder onzichtbaar of onherkenbaar in hun hoedanigheid, voor de overige bezoekers van de publieke ruimte. De Website die ontstaan is naar aanleiding van dit onderzoek is de moeite om te bezoeken waard.⁸¹

Het meest relevante kunstwerk met betrekking tot het 'kamerkamp' is waarschijnlijk dat van **Gregor Schneider**. (zie ill. 25, 26, 27, & 28)

In zijn werk '*Haus Ur*' zit zowel de Duitse traditie van een esthetische uitpuring van het interieuraspect vervat, alsook een psychologische geladenheid die aanleunt bij wat Bachelard verkondigde over '*de poezie van de ruimte*'. In een documentaire gemaakt door Art Safari licht hij een heel klein tipje van de sluier op.

Wat het werk van Schneider zo uniek maakt, is dat zijn kunstwerk zich niet in het atelier bevindt. Het huis waar hij werkt is het kunstwerk op zich. Hij doet niet anders dan dit huis te verbouwen, te transformeren. Dit gaat verder dan een architecturale restauratie of verbouwing, zoals we bij Wim Cuyvers kunnen zien. Het huis is zijn droom (of zijn nachtmerrie?), die niet langer in functie staat van het wooncomfort; maar van een psychologische geladenheid die een beroep pleegt te doen op de primaire gevoelens van de mens, zoals angst en veiligheid. Het huis is langs de binnenzijde een doolhof van kamers geworden, een labyrint met verborgen deuren en verschuifbare muren, met halve verdiepingen en daglicht dat door ramen binnen valt, terwijl buiten reeds lang de nacht is ingevallen,... Zijn kamers bevatten kamers in kamers, wat een uitermate desorienterend en paranoïde gevoel oplevert.

De sfeer die dit alles oproept is voor mij sterk vergelijkbaar, met de sfeer die ontstaat bij het bekijken van de film '*Being John Malkovitch*'. Waar vooral de scènes die zich afspelen op een 'halve', verborgen, verdieping, een link leggen met wat zich in het hoofd afspeelt, waar de psychologie van een ruimte wordt vergeleken met de fysieke kenmerken van de mens. (de verdieping in een wolkenkrabber - het verstand van John Malkovitch.)

⁸⁰ Inleidingstekst op hun website: [www. B-Site.be](http://www.B-Site.be), waar het onderzoek te volgen is.

⁸¹ Zie webadres hierboven en het boek : De Blicke, M. , en Cuyvers, W., *Besites; ontmoetingsplaatsen langs de snelweg*, Yves Gevaert, Brussel, 2002.

Zelf geeft Schneider aan dat hij het huis ervaart als een tweede huid: *'Als we voor een muur staan is er altijd een muur achter ons die we niet zien.'*

Holten en gaten nemen een belangrijke plek in zijn werk in. Wanneer hij *'Haus Ur'* verhuisd naar het museum, of naar de Biennale van Venetie, vanaf dan ook wel *'Totes Haus Ur'* genoemd⁸²; boort hij holten in de kamer die een directe verbinding tot stand brengen met de kelder. De link met wat Bachelard alsook Bataille schreven over de kelder, de grot, als metafoor voor de droom, de dood, de erotiek, en het verbodene is ook hier erg sterk aanwezig.

Het erotische aspect zit voor mij evenzeer vervat in zijn werk. Er hangt een ietwat perverse sfeer in zijn kamers die vaak ook heimelijk geluiddicht werden gemaakt, en niet echt uitblinken door gezelligheid. Alsof men zich in de donkere gewrochten bevindt, die zo het decor, voor een moderne versie van een verhaal van Markies de Sade, zouden kunnen vormen.

Er bestaat reeds lang een sterke kunsttraditie die zich focust op ronduit lege, beangstigende, interieurs. Van de Deense schilder **Hammershoi**, die schierbaar eindeloos de kamers van zijn appartement schilderde, tot **Gordon Matta-Clark** toe, die huizen in twee verdeelde en de doorsnede van het huis als een sculpturaal, conceptueel kunstwerk toonde. Zelfs doortrekkend tot vandaag, als ik bijvoorbeeld denk aan het werk van **Arno Roncada**, die op fotografische wijze, bijna de uitermate, doorgedreven, zuivere esthetiek van een schier normale ruimte toont, en dit op een bijna, beangstigende wetenschappelijke wijze.

Hij sluit daarbij erg goed aan in het rijtje van Duitse fotografen die de formele kenmerken van anonieme, schijnbaar weinig spectaculaire, huishoudens vastleggen, waarbij zelfs radiatoren niet veilig zijn voor een fotografische representatie.

We zouden Gregor Schneider aan dit lijstje kunnen toevoegen, ware het niet dat zijn kamers wel een zeer donkere, vrijwel beangstigende noot met zich mee torsen. Er schuilt een te donkere romantiek achter, die mij ervan weerhoudt hem zomaar bij de eerder wetenschappelijke, objectieve ontledingen, van dit rijtje kunstenaars onder te brengen.

Over zijn beelden zegt hij - naar aanleiding van een gesprek over een vrij ondefinieerbare kamer, waar we een gevulde, rechtopstaande vuilniszak in vinden, die een hoek van de ruimte inneemt - het volgende : *Het idee om jezelf weg te smijten, oftewel de eenvoudigste manier om jezelf in een ruimte, in een object op te sluiten. Wat neem je daar anders voor?* (verwijzend naar de vuilniszak, maar ook naar de kamer

⁸² : in 2001, waar hij voor zijn werk de Gouden Leeuw in ontvangst mocht nemen.

op zich) *Je kan ook een kist maken. Jezelf inmettelen zou ook een oplossing zijn.*'

Wederom staat hij hier erg dicht bij Bachelard, die letterlijk verwijst naar de angst voor donkere, claustrofobische ruimtes, en de link die deze angst heeft met het idee van levend begraven te worden. Ook Bataille komt sterk op de voorgrond wanneer we het beeld bekijken van **Hannelore Reuen**, een kunstenares die in wezen een fantoom blijkt te zijn; ontsproten aan de imaginaire wereld van Schneider. 'Zij' stelt samen met hem tentoon, en lijkt wel het beeld te leveren bij de teksten van Bataille, gebundeld in *'De tranen van Eros'*. We zien een ruimte in het museum waar voor eenmaal niets aan veranderd is. In de hoek van de ruimte ligt een schijnbaar dode vrouw in een erg compromitterende houding. Naast haar ligt iets wat op een wandelstok lijkt. Er is een sterk erotisch aspect aanwezig in dit werk, dat zich bevindt op het niveau van een eerder verboden, geweldadige erotiek, alsof de vrouw in kwestie is aangerand en gedood, of omgekeerd. Wie zal het zeggen? Schneider in elk geval niet, hij weigert iets los te laten over de vermeende kunstenares en haar werk. **ILL**

Deze donkere sfeer valt pas erg goed op wanneer je de fotos bekijkt van Schneider's werk. Die eerste beelden zien er steeds erg onschuldig en doodnormaal uit, maar ze worden akeliger naarmate je dichter en dichter in de buurt van de kelder komt.

Zoals reeds eerder vermeld, isoleert hij zijn kamers met lood. Maar dit valt niet zintuigelijk op te merken, de kamers waar men zich in bevindt zijn geluiddicht, zonder dat men beseft heeft van het totale isolement. Als laatste aspect valt het ontbreken van ramen op, waarover hij het volgende statement maakt: *'Vertrekken zonder ramen zijn nu eenmaal tijdloos.'*⁸³ Dit veroorzaakt een ruimte die uiterlijk dan wel leeg en erg 'proper' lijkt, maar innerlijk eigenlijk volledig wordt ingenomen door een dreigende overheersing, een gevoel van controle dat drukt op de bezoekers, waarbij de touwtjes volledig in handen zijn van de kunstenaar zelf. **ILL**

In zijn recente expositie in het museum Dhondt-Daenens in Deurle, heeft Schneider zich laten inspireren door foto's van de gevangenis Guantanamo Bay, in Cuba. Door te vertrekken van foto's heeft hij zijn werkproces als het ware omgekeerd. Hij vertrekt niet langer van een fysiek aanwezig en toegankelijk huis, om te eindigen in een fotografische reproductie maar, vertrekt nu van de reproductie om te eindigen bij de sculptuur opgetrokken in het museum...

Wat Schneider met zijn werk voor mij benadrukt is wat ik het kamer-kamp noem. Zijn kamers die eigenlijk kampen in kamers

⁸³ Citaten van Schneider, uit interview door Ben Lewis, uit de documentaire *'Art Safari'*, BBC 4, oktober 2003, waarop ik mij grotendeels gebaseerd heb met betrekking tot deze tekst.

zijn, waarbij hij steeds op zoek gaat naar een zo volledig mogelijke afscherming van dat wat er zich buiten bevindt. De isolatie kan niet groot genoeg zijn voor hem, en hij bouwt zo aan een microwereld, in een miniatuurwereld, in een wereld; vergelijkbaar met de russische matroesjkas. Vanuit een antropologisch standpunt gezien plaatst hij lichaamsterritoria in interactieve territoria - zijn verplaatsing van 'Haus Ur' naar musea en exposities - en bouwt hij intieme zones in persoonlijke zones die deel uitmaken van sociale zones en zelfs publieke- zijn drang om kamers in kamers, in een huis te plaatsen, die dan uiteindelijk in musea terechtkomen -.

'Spitsbergen', (zie ill. 29) van **Geert Goiris** is het beeld geweest, dat alles in gang heeft gezet. Het was de trigger die mij langzaam naar het hele concept van mijn eindejaarsproject heeft geleid. Toen ik het beeld terug opspoorde in de catalogoog, ontdekte ik een stukje handgeschreven tekst tussen de bladzijden. Blijkbaar had ik enkele jaren geleden dit werk besproken naar aanleiding van een semiotische opdracht. Het is frappant om in dat stukje tekst, het hele concept terug te vinden, waarrond mijn eindverhandeling en fotoproject is opgebouwd. Ik heb dan maar besloten om deze tekst, in zijn, wat overdreven semiotische benaderingswijze misschien, toch een bestaansrecht in deze eindverhandeling te gunnen...:

Landschap en constructie, constructie in het landschap, het spel tussen die twee, zonder de noodzaak te voelen om het landschap te duiden. De constructie die verdwijnt in het landschap. De schijnbare onverenigbaarheid van beiden in deze context. (Dus toch een vraag naar duiding?) De knipoog die daaruit voortkomt en het schijnbaar enkel zakelijk registreren dat daardoor opgeheven wordt.

Het perfecte camerastandpunt dat ervoor zorgt dat beiden niet tot één brei verworden maar tegen over elkaar staan en elkaar uitdagen, als zijn ze in een tweekamp verwickeld waarvan de beste plek of de langste adem de inzet is.

Groots en weids is dat landschap, geen enkel detail in het beeld is verhuld in een onscherpte; het is rijk gedetailleerd en brengt zo een statisch, beschrijvend karakter over.

Er wordt een centraalcompositie gebezigd, met in het centrum een houten constructie die onze aandacht vangt. Enerzijds zou men kunnen denken dat de constructie het feitelijke onderwerp is, maar juist door de totalitaire scherppte van het beeld en de brede kadrering die gehanteerd wordt kan men niet anders, te besluiten dat het onderwerp hier het totaalbeeld omvat: constructie en landschap dus, en de mogelijke wisselwerking tussen beiden.

Bekijken we de houten constructie iets aandachtiger, dan valt ons het volgende op. Wat we een constructie noemen is in feite een hoop planken die ons, samen geplaatst, het uitzicht van een rudimentair bouwsel verschaffen.

Deze bebouwing wijst op een menselijke aanwezigheid in het beeld, ook al valt er geen persoon te bespeuren in dit landschap. Dit spoor van menselijke aanwezigheid lijkt trouwens inhoudelijk niet van een bijzondere machtigheid te getuigen. Het bouwsel wordt met touwen bijeengehouden, het lijkt wel een speelkaartenhuisje dat elk moment uit elkaar dreigt te vallen.

Het bouwsel behelst zo een contradictie, het is namelijk allesbehalve stevig en bewoonbaar.

Over het landschap valt ook wat te zeggen. We bevinden ons in een hooggebergte, op een vlakte. Het gebergte is besneeuwd, de vlakte bezaaid met plassen water en we vinden er weinig of geen begroeiing.

Er slingert zich een pad door de vlakte, dat even verder abrupt wordt tegengehouden; of dat ondergelopen is door het vele water.

De aanblik heeft iets onherbergzaams en verlaten. We denken aan het buitenland, het Hoge Noorden, en de koude.

Die onherbergzaamheid in combinatie met het kaartenhuisje, verenigd in één beeld, heeft iets bevreedends. Het lijkt wel een grap te zijn. De tegenstellingen dringen zich op. Mens versus Landschap, Nietigheid versus Grootheid, het Tijdelijke tegenover het Eeuwige.

De constructie die gefotografeerd werd, zo lijkt het wel, luttele momenten voor ze zieltoegend in elkaar stuikt, zo de geboorte van een actie in zich dragend; tegenover het onveranderlijke, verstilde, gebergte, de natuur, de wereld. Bij een verregaande ontleding zouden we ook naar de houten constructie kunnen refereren als betreft het een kamp. Dit voert ons terug naar onze avontuurlijke kindertijd, zeker in combinatie met het vervaarlijke gebergte op de achtergrond. Het huisje heeft geen openingen (ramen en deuren), zo zet het nog sterker de desolaatheid van het landschap in de verf. De afzondering ten top gedreven: een kluizenaar die zichzelf, zelfs het zicht op dit door god en iedereen verlaten stukje natuur ontnemt...

Bij de constructie zien we dat houten piquetten alles in evenwicht horen te houden. Dit vreemde beeld doet ons terugdenken aan het kamperen met de tent, en roept associaties op met een tijdelijke woonplaats, met een nomadenbestaan, met de reiziger toutcourt.

De grap zit hem in deze houten piquetten die de eveneens houten constructie moeten overeind houden. Ze roept zelfs herinneringen op, aan het sprookjesverhaal van de drie biggetjes; waar het tweede biggetje een schamel houten huisje

had opgetrokken dat door de boze wolf vrij makkelijk werd omver geblazen.

De houten constructie en de bouwvalligheid ervan roept gelijkenissen op met de ruine, een symbool van vergankelijkheid en een geliefkoosd onderwerp van onder andere de schilders uit de Romantiek, zoals bij het werk van Caspar David Friedrich zo duidelijk te bewonderen valt.

Als laatste aspect dat ik hier aan bod laat komen, wijs ik graag nog op het werk van **Danny Devos** en **Anne-Mie Van Kerckhoven**. Zij hanteren in hun beeldtaal danwel uberhaupt weinig wat we met 'het kamp' an sich kunnen linken, in de presentatie van hun werk bevinden zij zich aan de voorhoede van een lichter kunstenaars die al nomadiserend het internet en de website gebruiken als werkplek. Beide kunstenaars hebben al jaren een uitgebreid netwerk opgebouwd in de underground-circuits, zowel met hun beeldende kunst als met hun muzikale bijdragen.

Ze worden genoemd als de Europese pioniers in zake gebruik van informatietechnologie en digitale beeldverwerking. Hun website's zijn meer dan een veredeld portfolio waar de doorsnee-kunstenaar zich aan waagt; het zijn zichzelf uitbreidende, heruitvindende ateliers, met verscheidene links, veranderlijke weblogs, en 'mash-ups', waar hun artistieke doen en laten op de voet kan worden gevolgd.

Frapperend is ook het werk wat DDV op dit moment tracht uit te voeren. '*Diggin' for Gordon*', is een project, performance en sculptuur, die interactief te volgen is via een webcam. Hij graaft een put (voor een ander...) in een kelder op een niet nader genoemde, geheime, locatie. De link met wat Bataille en Bachelard schreven, werpt zich automatisch op.⁸⁴

De titel van het werk verwijst naar Gordon-Matta Clark, zijn vroege dood en zijn werk in het algemeen, maar tevens refereert het ook specifiek naar het werk van Gordon-Matta Clark uit 1978, '*Descending Steps for Batan*', wat een hulde inhield aan zijn broer die zelfmoord pleegde.⁸⁵

Ook wordt de link duidelijk met het werk van Dan Flavin, de actie wordt namelijk bijgelicht met behulp van een rij TL-buizen, die mee de put afdalen... (zie ill. 30)

⁸⁴ eerder vermeld en besproken in deze eindverhandeling op p.15 e.v.

⁸⁵ Informatie uit het artikel van Gerrit Vermeiren, *Bastaardkunst*, verschenen in het magazine <H>ART , 5, op 20 april 2006, p. 12

Meer informatie op www.clubmoral.com/ddv/digginforgordon/

NAWOORD

'Home is where one starts from.'

T.S.Eliot

Veel kan er verteld worden over het optrekken van kampementen. Maar wanneer alles gezegd is over psychische, filosofische of architecturale achterliggende beweegredenen wordt het de hoogste tijd om terug te keren naar waar het eigenlijk echt allemaal om draaide. De naakte waarheid van het naieve skelet waaraan alles zorgvuldig werd opgehangen, ontdaan van alle luister en opleukerij, eenvoudige knutselarij.

Een juveniel fantasietje, een parallel leven waar een kartonnen blad een imposant gewelf verbeeldt of een vochtige betonnen muur die enkel insluit en voorgoed het daglicht verbergt.

Waar 'het willen' het nog kan winnen van 'dat wat mogelijk is'.

Waar dromen al worden bevestigd in een potloodlijn.

Ik ben geen architect, geen begenadigd houtbewerker. Ik zou mijn kampjes professioneel kunnen laten opbouwen. Maar het draait mij om de geest van 'het kamp'. Het vluchtige en het snelle, als guerillatroepen die ergens opduiken en weer pijlsnel verdwijnen, niemand die weet wanneer en waar ze de volgende keer terugslaan. Als het is opgetrokken lijkt dat de

normaalste zaak van de wereld, door het innemen van een ruimte alleen al worden ze legitiem, niemand die nog weet hoelang ze er al wel niet stonden.

Ik bouw/knutsel verder, ik leg fotografisch vast. Geen haar op mijn hoofd dat eraan denkt om een sculptuur neer te zetten. Een kamp te bouwen in een tentoonstellingsruimte, dat strookt vooralsnog niet met mijn vertrekpunt. Het is een documentair gegeven, maar met een fictieve zijde. Ik vind ze, bouw ze, ik maak er één verzameling van. Mijn potje kampen, mijn verzameling mogelijke beschuttingsplaatsen. Na een tijdje zie je overal de potentiële bouwmaterialen opduiken. Zie je een keerzijde van het ding-an-sich, een schaduwzijde zo je wil, of gewoon een kinderlijke projectie, die je in staat stelt alles te herwaarderen in de meest letterlijke zin. Het is niet meer dan dat.

MEIN KAMPF

Drie dagen en drie nachten hield het stand, het was het hoofdkwartier van waaruit geopereerd werd, afgesloten van de buitenwereld, een wereld in een wereld, een huis in een huis. Het kamp werd enkel verlaten voor het hoogstnoodzakelijke, levensmiddelen lagen opgeslagen aan zijn periferie, ergens tussen de centrale as van televisie, tabak en gsm in. Met lede ogen keek ik de ontmanteling aan, en zag hoe zetel, gordijn, bloembak en matras, wederom hun oorspronkelijke grijze vorm aannamen.

Und jetzt, soms ving ik in een zijdelingse oogopslag nog wel eens een glimp op van dat paradijselijke gebinte, die onneembare muren en geluidsdichte beslotenheid. Ik hield me voor dat het enkel een kwestie van tijd zou zijn alvorens ze hun aangenomen identiteit wederom inruilden voor een andere beeltenis. Waarna ik de donkere grot verlaten kon en een ander leven beleven zou, net zolang tot warmte en licht transformeerden naar hitte en verblinding, en zachtheid verhardde. Dan werd het tijd om terug te keren....

Na lang piekeren en veel afwegingen, zie ik er vanaf om, zoals ik eerst voor ogen had, mijn beelden afzonderlijk te bespreken en te ontleden.

Mijn eerste idee was, om na al het gegrasduin in geschiedenis, architectuur, filosofie, antropologie, literatuur en kunstactualiteit, mijn onderzoek te toetsen aan mijn

fotografisch eindproject, en zo een ter zake doende, besluitvorming te formuleren.

Maar, maar, maar; het beeldonderzoek is niet louter een illustratie van mijn theoretisch onderzoek. Ik heb er net angstvallig over proberen te waken om het één niet als dekmantel te laten fungeren voor het ander. Om niet in die makkelijke valkuil te trappen, waar intellectueel gebrabbel als masker dient voor artistiek werk, en waarbij je als toeschouwer geacht wordt een hele bibliotheek te doorploeteren om zo, een ter zake doende kritisch statement te kunnen uiten over een kunstwerk. (Meestal blijkt zelfs die ene bibliotheek niet voldoende, en weet je nog steeds even weinig als voordien, maar dan kan je er helemaal donder op zeggen, dat de kunstenaar in kwestie het eigenlijk ook niet allemaal zo goed weet...)

Daarbij komt nog dat, daar ben ik stellig van overtuigd, een publiek altijd in staat is om meer betekenissen in een werk te zien, dan deze, dewelke de kunstenaar er bewust heeft proberen in te smokkelen. (vgl. met mijn bespreking van '*spitsbergen*' van Geert Goiris, ik kan me moeilijk voorstellen dat de fotograaf daar heeft zitten broeden over drie biggetjes en de linken met de hedendaagse maatschappij...). Dat is ook goed zo, dat maakt het juist allemaal zo opwindend en leuk. Maar dat impliceert wel dat ik dus afzie van een doorgedreven ontleding van mogelijke betekenislagen in mijn beeldend werk. Wat meteen ook verklaart waarom ik enkele beelden die ik voor mijn eindproject heb gemaakt, binnen heb gesmokkeld bij de andere illustraties, zonder al te veel boeh of bah errond. Ik heb ze dààr geplaatst en heb er dààr naar verwezen, waar ik een gemeenschappelijk spoor ontdekte in het beeld, alsook in de onderzoekende tekst. En het is inderdaad zo, dat het ene een inspiratiebron bleek te zijn, voor het andere, wat ook een hoofdbedoeling was van dit onderzoek.

Misschien laat ik u op deze manier wel met een ongestild gevoel achter, en hunkert u naar een degelijke doorgedreven besluitvorming. Ik heb u enkel, enige invalshoeken aangereikt, en heb me als het ware, meanderend van het ene naar het andere onderzoeksveld begeven, heb er bewust de te strakke onderverdeling in hoofdstukjes, besluiten en ondertitels, uitgesmeten; om zo te komen tot een tekst die zich zachtjes nomadiserend vertakt over een materie, die bij mij, om nog méér vraagt, om vervolgen die zeker nog komen zullen, met paden die zich onttrekken aan het globale oog, en vragen om een individuele, diepere uitwerking...

Ik eindig deze eindverhandeling met een tekstillustratie die niet alles, maar toch veel zegt, over 'de (on-)mogelijkheid

van beschutting', dewelke waarschijnlijk de rode hoofddraad is, die nu in mijn beeldend werk huist. (zie ill. 31)

BIBLIOGRAFIE EN LITERATUURLIJST

ARTSAFARI: interview door Ben Lewis, uit de documentaire 'Art Safari', BBC 4, oktober 2003.

Antrop, M., *Het landschap meervoudig bekeken*, DNB/ Uitgeverij Pelckmans, Kapellen, 1989, 400 p.

Bachelard, G., *The Poetics of Space*, trans. Jolas, M., Beacon Press, Boston, 1958.

Bataille, G., *Les Larmes de L'Eros*, nederlandse vertaling, SUN, Nijmegen, 1986.

Bey, H., *De Tijdelijke Autonome Zone*, essay, lenteevening 1990, <http://www.desk.nl/-WVDC/TAZ/TAZ01.html>.

Cabanne, P., *Gesprekken met Marcel Duchamp*, Meulenhoff-Kritak-Galerie Ronny van de Velde, Leuven, 1991, 184 p.

Cuyvers, W., *Wim Cuyvers: catalogus*, Lootsma, B., *Een Architectuur uit de kelder: opmerkingen naar aanleiding van het werk van Wim Cuyvers'*, deSingel, Antwerpen, 1995, 141 p.

De Blicq, M.; en Cuyvers, W., *Besites; ontmoetingsplaatsen langs de snelweg*, Yves Gevaert, Brussel, 2002.

De Cauter, L., 'Het begin van een grimmige eeuw', opiniestuk uit De Standaard, verschenen op 06/09/2002.

De Jonge, D., *Aspects of territorial behaviour and the appropriation of space in urban environments*, www.International.icons.org./monumentum/vol18-19_6.pdf.

Foucault, M., Deleuze, G., *Nietzsche als genealoog en als nomade*, SUN, Nijmegen, 1981, 63 p.

Goiris, G., Vandenmeersch, E., Colson, V., *Cataloog Provinciale Prijs beeldende Kunst 2003*, provincie Antwerpen, 2003, 93 p.

Harries, K., *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, 1998, p.228

Henneman, I., *Het archief van de verbeelding*; Pas, J., *De realiteit als ruine: Romans, Reizen, Rampen & (andere) Rotzooi*, Mercatorfonds Antwerpen, 2002, 240 p.

Hernandez, A., *Landscapes for the homeless: DG Bank-Förderpreis fotografie- Sprengel Musum Hannover*, D.A.P. & Artpublishers, New York, 2001, 87 p.

Hernandez, A., *Sons of Adam: Landscapes for the homeless II*, centre national de la photographie-Musée de l'Elysée, Paris, 1997, 71 p.

Immink, P., *De geheime wijsheid van symbolen*, verschenen in het tijdschrift : Sunrise, jan/feb 1997, Theosophical University Press Agency.

Korzilius, L., *The Importance of Place in Architecture*, RIBA AIA, 1999.

Laugier, M.-A., *An Essay on Architecture*, translated by Hermman W. and A., Hennesey & Ingalls Inc., Los Angeles, 1977, p. 12-13

Neumann-Hoditz, R., *Djingiz Chan*, Roularta Books, Roeselare, 2005, 173 p.

Pas, J., *Buiten en Binnen: Visies op en door het actuele landschap*, Koninklijke Vereniging voor Natuur-en Stedenschoon, Antwerpen, 1998, 77p.

Pas, J., *Le Petit Cabinet d'un Amateur de Ruines*, Orion Art Gallery, Oostende, 2002.

Pas, J., *Nature Morte??*, Uitgeverij P., Leuven, 1997, 125 P.

Prof.dr.Geerts, G., en dr. Heestermans, H., *van Dale : groot woordenboek der nederlandse taal, Tweede en Derde deel, J-R & S-Z*, Van Dale Lexicografie, Utrecht/Antwerpen, elfde herziene druk, 1984, 2471 p. & 3730 p.

Rapoport, A., *Human aspects of urban form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*, Pergamon Press, Oxford-New York- Toronto- Sydney-Paris-Frankfurt, 1977, 438 p.

Sommer, R., *Personal space: The behavioral basis of design*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1969, 177 p.

Sontag, S., *Over fotografie*, Diogenes, Baarn, 1994, 160 p.

Vermeiren, G., *Bastaardkunst*, artikel verschenen in het magazine <H>ART ,nr. 5, op 20 april 2006, p. 12

Verstockt, M., *De Genesis van de vorm: Van chaos tot geometrie*, Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 1982, 193 p.

Vianen, ACG., *Scriptie: muur*, Acgarchitectuur.web-log.nl-web-log.nl, 30/08/2005

Woodcock, G., *Anarchism and Anarchists*, Quarry Press, Kingston Canada, 268 p.

<http://home.tiscali.be/bert.schellekens/page4.html>,
Antropologie 1.1

http://en.wikipedia.org/wiki/environmental_psychology

<http://www.clubmoral.com/ddv/digginforgordon/>

http://www.yabasta.be/article.php3?id_article=299. Colson, D., *Gilles Deleuze en de heropleving van het libertaire gedachtegoed*.

ILLUSTRATIELIJST

1. : CAMP I, Lara Dhondt, 2005.
2. : De Primitieve Hut van Laugier.
- 3.& 4 : Ruine van lemen hut, na aardbeving in oktober, 2005, Pakistan, foto: Fernand Dhondt.
5. : CAMP XVII, Lara Dhondt, 2006, lambdaprint, 60 x 40 cm.
6. : CAMP XXIV, Lara Dhondt, 2006, lambdaprint, 60 x 40 cm.
7. : CAMP XXII, Lara Dhondt, 2006, lambdaprint, 60 x 40 cm.
8. : CAMP III, Lara Dhondt, 2005.
9. : CAMP XIX, Lara Dhondt, 2006, lambdaprint, 60 x 40 cm.
10. : CAMP XII, Lara Dhondt, 2006, lambdaprint, 60 x 40 cm.
11. : CAMP XIII, Lara Dhondt, 2006, lambdaprint, 60 x 40 cm.
12. : CAMP XI, Lara Dhondt, 2006, lambdaprint, 60 x 40 cm.
13. : CAMP XXIII, Lara Dhondt, 2006, lambdaprint, 60 x 40 cm.

14. : CAMP XX, Lara Dhondt, 2006, lambdaprint, 60 x 40 cm.
15. : CAMP IX, Lara Dhondt, 2006, lambdaprint, 60 x 40 cm.
16. : *Verboden te Kamperen*, Guillaume Bijl, Stedelijke Kruidtuin Leuven, installatie (recostructie), foto: Jan Kempenaers.
17. : Vluchtelingenkamp in Kasjmir, Pakistan, winter 2005-2006, foto: Reuters.
18. : *Verboden Toegang 1977-1996*, Daniel Dewaele, zwart-wit foto's, 29.5 x 21 cm.
19. : *Aartselaar*, Paul Casaer,
20. : *De Barbecue-buur*, Gorik Lindemans, 1994, Uit de reeks 'Vlugschetsen', kleurenfoto.
21. : *Zonder Titel*, Koen meyers en Peter Boelens, 1997, installatie te Willebroek, foto: Wim Van Den Abbeele.
22. : *Landscape for the Homeless*, Anthony Hernandez, 1989 - 1990, cibachrome, 40 x 50 cm., ed. of 5, Sprengel Museum, catalogoog.
23. : *Landscape for the Homeless*, Anthony Hernandez, 1989 - 1990, cibachrome, 40 x 50 cm., ed. of 5, Sprengel Museum, catalogoog.
24. : *Landscape for the Homeless*, Anthony Hernandez, 1989 - 1990, cibachrome, 40 x 40 cm., ed. of 5, Sprengel Museum, catalogoog.
25. & 26 : *HAUS UR: url u14, bedroom, 1988 & u24, entrance-hall*, 1989-93, Gregor schneider, Rheydt.
27. : installatie van Hannelore Reuen, Gregor Schneider, 2003.
28. : *517 WEST 24th*, Gregor Schneider, installatie, 2003.
29. : *Spitsbergen*, Geert Goiris, Provinciale Prijs beeldende Kunst 2003, provincie Antwerpen, 2003.
30. : '*Diggin*' for Gordon, DDV, installatie - performance - project, 2006, foto: DDV.
31. : *De Drie Kleine Biggetjes*, kinderverhaaltje, MCMLIX, Western Publishing.

