

Uitvergroete landschappen Films over territoriale transformaties in Europa

Een van de richtingen zou kunnen zijn om te werken alsof we niet anders kunnen, op een manier die ik ethisch zou noemen (...). Alsof je iets voor de eerste en laatste keer ziet. Dan kijk je intensiever, minder oppervlakkig, minder anekdotisch, minder esthetisch en minder gemaakt; niet langer op zoek naar een bevoorrechte positie of de perfecte foto, maar in plaats daarvan verleng en verdiep je de ruimte en tijd van je blik, zodat je waarneming dieper wordt en nieuwe emoties teweeg brengt.

Luigi Ghirri, *Paesaggi Italiani*, 1989¹

De voortdurende verandering en verstedelijking van het landschap is een populair onderwerp dat in verschillende hedendaagse documentaires aan bod komt. Deze aandacht voor het verstedelijkte landschap is niet nieuw. Er bestaan talloze voorbeelden van baanbrekend cinematografisch werk waarin de stad en haar landschappen de hoofdrol spelen. Het stedelijk landschap wordt afgeschilderd als een met het leven van haar inwoners samenvallend, allesomvattend organisme en is achtereenvolgens ten tonele gevoerd als een symfonisch werk (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*), als een machine (*Chelovek 's kino-apparatom*) en als een plaats van ondergang en openbaring (*Koyaanisqatsi*).²

Naast deze kunstzinnige films bestaat er een traditie van etnografische visuele verkenningen van de stad. Deze zijn beschrijvend van aard, en veel van deze films zijn onderdeel van een bewuste poging om een beter inzicht te verwerven in de stad als een sociaal geconstrueerd landschap, waarvan de betekenis verandert met de steeds wijzigende patronen in gebruik en bewoning. Sinds de jaren 1970 hebben sociologen, architecten en stedenbouwkundigen het visuele medium film gebruikt om de verandering van de gebouwde omgeving vast te leggen.³ Bekende voorbeelden zijn de films en foto-series die Denise Scott-Brown en Robert Venturi, Kevin Lynch, William H. Whyte ontwikkelden als

medium voor onderzoek en ontwerp, vanuit een verlangen om die verandering te begrijpen en om aanknopingspunten te vinden voor verbetering.⁴

Dit artikel gaat over twee films die beide tradities in zich verenigen: *Alpi* van Armin Linke en *Robinson in Ruins* van Patrick Keiller. Uit beide films spreekt zowel belangstelling voor visuele etnografie als voor de documentaire, verhalende film. Dit resulteert in een hybride derde traditie: een expliciete poging om de landschapsfotografie te gebruiken 'om de wereld kritisch te bekijken en om te laten zien dat het creëren van een betere tot de mogelijkheden behoort'.⁵ De twee films zijn afkomstig uit een transdisciplinair collectief van kunstenaars, stadsetnografen en sociaal-geografen met een gemeenschappelijke belangstelling voor narratieve technieken, die de objectieve pretenties van de wetenschappelijke onderzoekstechnieken weten te ontwrichten. De status van de filmbeelden is letterlijk hybride: ze zijn opgenomen als onderdeel van een wetenschappelijk onderzoek en vervolgens opnieuw gemonteerd volgens een filmscript met een duidelijk verhaal en artistieke ambities.

De films maken deel uit van een sinds de jaren 1990 groeiend corpus aan films over allerlei woon- en nederzettingvormen waarin de bebouwde ruimte als een landschap wordt geportretteerd en vice versa. Het visuele medium film en de feitelijke productie van de film worden gezien als middel waarmee actief kan worden bijgedragen aan de manier

1
Francesca Fabiani, Laura Gasparini en Giuliano Sergio (red.), *Luigi Ghirri. Pensare per immagini: icone paesaggi architetture* (Milaan: Electa, 2013), catalogus van de tentoonstelling in het Museo nazionale delle arti del XXI secolo in Rome.

2
Walter Ruttmann, *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Duitsland, 1927, 70', 35 mm; Dziga Vertov, *Chelovek s kino-apparatom*, Sovjet-Unie, 1929, 68', 35 mm; Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance*, VS, 1982, 86', 35 mm. Deze baanbrekende films en beeldende kunstwerken komen ter sprake in een uitgebreider artikel over de blik op de stad van: Claudia Faraone, 'Lo sguardo nella città', in: Caterina Benvegnù en Antonio Cataldo (red.), *video. où va la vidéo?* (Padua: CLEUP, 2009).

3
Over de invloed van kunst en cultuur op het architectonische onderzoek naar de strips van Las Vegas, zie: Martino Stierli, *Las Vegas in the Rearview Mirror: the City in Theory, Photography,*

and Film (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013); over de rol van het veldwerk in de architectuur, zie: Suzanne Ewing, Jérémie Michael McGowan, Chris Speed en Victoria Clare Bernie, *Architecture and Field/Work* (Londen: Taylor & Francis, 2010).

4
Zie ook: Claudia Faraone, 'Registrare la città. Il video d'osservazione come pratica di ricerca urbanistica tra racconti, tracce e metafore', ongepubliceerd proefschrift, Università degli Studi Roma Tre en het Laboratoire Architecture Anthropologie – ENSA Paris-La Villette; Claudia Faraone, *Etnografie visuali di paesaggi urbani. Note sull'abitare e lo sguardo attivo nel lavoro di campo delle ricerche architettonico-urbanistiche degli anni '60-'80 negli U.S.A.* (Gorizia: GOTOECO, 2014), nog te verschijnen.

5
Patrick Keiller aangehaald in: Patrick Fisher, 'English Pastoral', in: Patrick Keiller, DVD-boekje bij *Robinson in Ruins* (Londen: BFI-British Film Institute, 2012).

Landscapes Larger Than Life

Notes on Two Films about Territorial Transformations in Europe

I believe that one of the directions could be that of working as if we find ourselves in a state of necessity, in a way I would call ethic. . . . Seeing as it were for the first and the last time. This approach would bring a deeper gaze, less superficial, short on anecdotes, less aesthetic or crafted, far removed from the quest for a privileged status or the perfect shot, but instead lengthening and broadening the space and time of the gaze, giving new depth and new emotions to our perceptions.

Luigi Ghirri, *Paesaggi Italiani*, 1989¹

The ever changing and urbanising landscape is a popular subject in contemporary documentary film. As such, this attention to the urbanised landscape is nothing new. There are countless examples of pioneering cinematographic work in which the city and its landscapes figure as the main protagonist. The urban landscape is portrayed as an all-encompassing organism coinciding with the life of its inhabitants that has been alternatively staged as a symphonic work (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*), as a machine (*The Man with the Movie Camera*) or as the place of perdition and apocalypse (*Koyaanisqatsi*).²

Besides these artistic films there is a tradition of ethnographic visual explorations of the city. While descriptive in nature, many of these movies are part of a deliberate effort to better understand the city as a socially constructed landscape, the meaning of which changes with the ever-evolving patterns of use and inhabitation. Starting in the 1970s, the visual tool of filming was used by sociologists, architects and urban planners to record the process of transformation of the built environment.³ Well-known examples are the films and sequences of pictures developed as tools for research and design by Denise Scott Brown and Robert Venturi, Kevin Lynch, and William H. Whyte that seek to comprehend what those changes are about and to find inroads for their improvement.⁴

This article focuses on two movies that work across these two traditions: *Alpi* by Armin Linke and *Robinson in Ruins* by Patrick Keiller. They combine an interest in visual ethnography with that of documentary, narrative film. The result is a hybrid third, a deliberate attempt to use 'landscape photography . . . as a critique of the world and to demonstrate the possibility of creating a better one'.⁵ The two films emerge from a transdisciplinary collaborative practice of artists, urban ethnographers and social geographers who share an interest in narrative techniques to dislodge the objective pretence of scientific research techniques. The footage included in the films literally has a hybrid status; it was produced as part of a scientific research project and subsequently reassembled within a scripted film with overt narrative and artistic ambitions.

The movies are part of a growing body of work that in the 1990s began to focus on the subject of inhabited territories, portraying the built space as landscape and vice versa. The visual tool of filming and the actual production of a movie are seen as a way of actively participating in the way a space is inhabited and used. Making a film is not only an intervention in itself; it also takes part in the construction of new imaginaries attached to a particular place. The two films discussed here steer an interesting middle course between a tradition of activist, environmentalist documentary making and

1
Francesca Fabiani, Laura Gasparini and Giuliano Sergio (eds.), *Luigi Ghirri. Pensare per immagini: icone paesaggi architetture* (Milan: Electa, 2013), catalogue of the exhibition at the Museo nazionale delle arti del XXI secolo in Rome.

2
Walter Ruttmann, *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Germany, 1927, 70', 35 mm; Dziga Vertov, *Chelovek s kino-apparatom*, Soviet Union, 1929, 68', 35 mm; Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance*, 1982, USA, 86', 35 mm. These pioneer films and visual works of art are inserted within a broader reflection about the gaze into the city in the following article Claudia Faraone, 'Lo sguardo nella città', in: Caterina Benvegnù and Antonio Cataldo (eds.), *video. où va la vidéo?* (Padua: CLEUP, 2009).

3
For recent publications concerning art and culture influences on the architectural investigation of Las Vegas strips, see: Martino Stierli, *Las Vegas in the Rearview Mirror: The City in Theory, Photo-*

graphy, and Film (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013), and for the role of fieldwork in architecture, see: Suzanne Ewing, Jérémie Michael McGowan, Chris Speed and Victoria Clare Bernie, *Architecture and Field/Work* (London: Taylor & Francis, 2010).

4
See also Claudia Faraone 'Registrazione la città. Il video d'osservazione come pratica di ricerca urbanistica tra racconti, tracce e metafore', unpublished PhD thesis, supervisor Prof. Giorgio Piccinato, co-supervisor Prof. Alessia De Biase at Roma Tre School of Architecture and Laboratoire Architecture Anthropologie – ENSA Paris Villette. See also Claudia Faraone, *Etnografie visuali di paesaggi urbani. Note sull'abitare e lo sguardo attivo nel lavoro di campo delle ricerche architettonico-urbanistiche degli anni '60-'80 negli U.S.A.* (Gorizia: GotoECO, 2014), forthcoming.

5
Patrick Keiller cited in Patrick Fisher, 'English Pastoral', in: Patrick Keiller, *Robinsons in Ruins* booklet (London: BFI-British Film Institute, 2012).

waarop een ruimte wordt bewoond en gebruikt. Het maken van een film is niet alleen een interventie op zich, maar draagt ook bij aan het ontstaan van nieuwe denkbeelden over een bepaalde plek. De twee films die hieronder worden besproken houden het (interessante) midden tussen de traditie van de activistische milieudocumentaire en het etnografische verslag.⁶ Zij laten de dialectiek van subjectivering en objectivering zien die inherent is aan het in beeld brengen van de wereld als landschap;⁷ een dialectiek tussen enerzijds het tonen van een externe materiële context en anderzijds het uitdragen van een bepaald perspectief, een bepaald standpunt dat het mogelijk maakt die context te aanschouwen en er eventueel in te handelen.

Alpi (2011, 16 mm, 16:9, col, 60')

Alpi (Alpen) is gebaseerd op onderzoek uitgevoerd door Piero Zanini, Renato Rinaldi en Armin Linke, de regisseur van de film. De documentaire portretteert het alpine landschap in zijn huidige toestand als een ruimte die er heel anders uitziet dan de pastorale versie van de bergketen die, zowel van oudsher als tegenwoordig, wereldwijd in de collectieve verbeelding staat gegrift. Op basis van de observatie van alpine landschappen legt de film meerdere microverhalen vast die bijzonder en uniek zijn, maar niet stroken met de conventionele beelden van het

berglandschap waarin typisch de dualiteit natuurlijk/kunstmatig wordt benadrukt. De film toont een ruimte die in de loop der tijd is vermensenlijkt. We worden meegenomen naar een laboratorium voor weersimulatie, een politieacademie gevestigd in bunkers uit het tijdperk van de Koude Oorlog, een hydro-elektrische dam, het museum in St. Moritz met de beroemde triptiek van de Alpen *La vita, La natura e La Morte* van Giovanni Segantini (1896-1899), etcetera.

Het onderzoek werd voor het eerst door Armin Linke en Piero Zanini gepresenteerd tijdens de negende architectuurbiennale van Venetië in 2004, aan de hand van de video-installatie *Alpi. Note per*

6
Sommige films zijn gekozen om het patroon van louter catastrofale verbeeldingen van de wereldproblematiek te doorbreken – denk aan de overal vertoonde Qatsi-trilogie van Godfrey Reggio met muziek van Philip Glass (de eerste film uit die trilogie was Godfrey Reggio's 'Koyaanisqatsi: Life Out of Balance', VS, 1982, 86', 35 mm). In plaats van voor de hyperbool te kiezen en de afstand tussen het valse comfort van ons stedelijk leven en de omvang van toekomstige problemen te vergroten, combineren

deze films kennis over de wereldwijde milieucrisis met afbeeldingen van bepaalde locaties en concrete plaatsen, zie bijv. Jennifer Baichwal's 'Manufactured Landscapes' (2006, Canada, col, 86 ') over de verslaglegging van fotograaf Edward Burtynsky.

7
Zie voor een compacte verklaring van deze Foucaultiaanse oppositie de inleiding van David Matless in *Landscape and Englishness* (Londen: Reaktion Books, 1998).



Film set of *Parijatham*, a Bollywood film being shot in the alpine town of Interlaken, Switzerland. / Filmset van *Parijatham*, een Bollywood-film opgenomen in de alpenstad Interlaken, Zwitserland. Still from/ uit *Alpi*, 2011



Film set of *Parijatham*, a Bollywood film being shot in the alpine town of Interlaken, Switzerland. / Filmset van *Parijatham*, een Bollywood-film opgenomen in de alpenstad Interlaken, Zwitserland. Still from/ uit *Alpi*, 2011

their ethnographic account.⁶ They acknowledge the dialectic inherent to the depiction of landscapes between practices of objectification and subjectification,⁷ between the depiction of a material context out there and the promotion of a particular perspective, a particular vantage point from where to observe that context and possibly act in it.

Alpi (2011, 16 mm, 16:9, col, 60')

Alpi (Alps) is based on a research project carried out by Piero Zanini, Renato Rinaldi and Armin Linke, the director of the movie. It describes the current state of the alpine landscape as a space far removed from the bucolic version of the mountain range that both historically and today has been reproduced within the global collective imagination. Proceeding from the observation of Alpine landscapes, the film intercepts multiple micro-stories that are particular and unique, but incongruent with the conventional images of the mountain landscape in which the duality natural-artificial is emphasised. The film shows a space that in time has become anthropomorphised. We are taken to a laboratory for weather simulation, a police academy inside bunkers dating back to the Cold War period, a hydroelectrical dam, the Museum in S. Moritz with the famous triptych of the Alps *La vita, La natura e La Morte* (1896-1899) by Giovanni Segantini, etcetera.



Giovanni Segantini's painting *La Natura*, part of the Alps' Tryptic *La vita, La natura e La Morte* (1896-1899) at the S. Moritz Museum / Giovanni Segantini's schilderij *La Natura*, deel van het alpentriptyek *La Vita, La Natura e La Morte* (1896-1899) in het S. Moritz Museum. Still from / uit *Alpi*, 2011

The research project was first presented in 2004 at the 9th Venice Architecture Biennale with the video-installation *Alpi. Note per un film in progress* by Armin Linke and Piero Zanini. It was based on the idea of 'a strong detachment between what we see around us and what we see as representations thereof. . . . the aim was to work on the imaginary producing other images.'⁸ A large portion of the research project 'Paysages imaginés et paysages construits. Enquête d'un imaginaire contemporain

6

Several movies have been chosen to break away from the merely catastrophic portrayal of world problems –for example the widely screened trilogy *Qatsi* by Godfrey Reggio with soundtrack by Philip Glass (the first of the trilogy being Godfrey Reggio's *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance*, 1982, USA, 86', 35 mm). Rather than choosing the hyperbole and exacerbating the distance between the false comfort of our local lives and the magnitude of the problems to come, these movies seek to bring together knowledge regarding the global environmental crisis with depictions of particular sites and concrete places, as, for example, in Jennifer Baichwal's *Manufactured*

Landscapes (2006, Canada, col, 86') on the reportage work by photographer Edward Burtynsky.

7

For a compact explanation of this Foucaultian opposition see the introduction of David Matless's book *Landscape and Englishness* (London: Reaktion Books, 1998).

8

From a presentation of the research project by Piero Zanini, one of the authors of the project, at the PhD seminar 'L'interpretazione in video per l'urbanistica. Gli approcci e le metodologi', organised by Claudia Faraone on 30 June 2010 at the Urban Studies Department of the Università degli Studi Roma Tre.



Indoor Ski Resort 'Ski Dubai', inside view / Indoor Ski Resort 'Ski Dubai', interieur. Still from / uit *Alpi*, 2011

un film *In Progress*. Deze was gebouwd rond het idee van ‘een sterke onthechting tussen wat we om ons heen zien, en de representaties die we daarvan te zien krijgen. (...) het was de bedoeling te werken aan andere beeldengenererende denkbeelden’.⁸ Een groot deel van het onderzoek, ‘Paysages imaginés et paysages construits. Enquête d’un imaginaire contemporain des Alpes’, werd verricht aan het Laboratoire Architecture Anthropologie in Parijs en was gewijd aan visueel etnografisch werk.⁹ Het visuele onderzoek werd begrepen als een interpretatieve tool ter verkenning van een plek, en de verschillende standpunten en percepties waaraan die plek onderhevig is.

Om de afstand tussen gedachte en waargenomen ruimte te benadrukken, besloten Linke en Zanini de microvertellingen en situaties, in weerwil van de historische constructie van de Alpen als landschap, niet in beeld te brengen door middel van panoramische beelden. De enige uitzondering hierop is een panoramisch uitzicht over de waterkrachtcentrale die eerst te zien is in een overzichtshot en vervolgens in een shot van een maquette van dezelfde omgeving. ‘Het uitgangspunt was om het uitzicht alleen van binnenuit te laten zien,’ legt Linke uit:

De film is een beetje eng voor mensen die aan claustrofobie lijden. Als je in de Alpen bent, heb je in feite vaker te maken met afbeeldingen van

panorama’s dan met een werkelijk panoramisch uitzicht over het landschap. Je beseft niet dat je landschappen ziet omdat je er van tevoren al zoveel plaatjes van hebt gezien. Het landschap en het panorama zijn culturele inventies.¹⁰

De hele problematiek van de film wordt krachtig geïllustreerd door de openingsscènes, waarin twee werkelijk paradoxale en emblematische landschapsituaties op observerende wijze zijn vastgelegd en met elkaar worden geconfronteerd. De eerste is een scene op de filmset van de Bollywood-productie *Parijatham*, midden in het uit houten huizen, weilanden en koeien samengestelde Zwitserse alpenstadje Interlaken. Deze scene wordt gevolgd door beelden

8

Uit een presentatie van het onderzoeksproject van Piero Zanini, een van de auteurs van het project, tijdens het doctoraal werkcollege ‘L’interpretazione in video per l’urbanistica. Gli approcci e le metodologie’, georganiseerd door Claudia Faraone op 30 juni 2010 aan de faculteit urban studies van de Università degli Studi Roma Tre.

9

Het LAA is een Laboratoire van de ENSA Parijs-La Villette. Zie voor de volledige projectbeschrijving de website van het Laboratoire, <http://www.laa.archi.fr/Paysages-imagines-et-paysages>, geraadpleegd op 21 juli 2014.

10

Armin Linke, ‘Getting Back to the Wrong Nature’, interview met Armin Linke, interview en presentatie Émilie Hache en Valérie Pihet in: *Tracés Revue de sciences humaines*, nr. 22 (2012), 231.



Indoor Ski Resort ‘Ski Dubai’, inside view / Indoor Ski Resort ‘Ski Dubai’, intérieur. Still from / uit *Alpi*, 2011



Indoor Ski Resort ‘Ski Dubai’, part of the ‘Mall of the Emirates’ / Indoor Ski Resort ‘Ski Dubai’, onderdeel van het ‘Winkelcentrum der Emiraten’. Still from / uit *Alpi*, 2011

des Alpes' carried out at the Laboratoire Architecture Anthropologie was dedicated to visual ethnographic work.⁹ The process of visual inquiry was conceived as an interpretative tool for the exploration of a place and the multiple viewpoints and perceptions that rest on it.

To reinforce the distance between conceived and perceived space, Linke and Zanini chose not to depict any of the micro-stories and situations by means of panoramic views, resisting the historical construction of the Alps 'as landscape'. The only exception is a panoramic view of the hydroelectric plant that first is shown in a panoramic shot followed by a shot of a model of the same environment. 'The point of departure was to only show views from inside,' Linke explains.

The film is rather scary for people suffering from claustrophobia. Being in the Alps, one is in fact more often confronted with representations of a panorama than with a real panoramic view of the landscape. We no longer realize that we are capable of seeing the landscape because we have seen representations beforehand. The landscape and the panorama are cultural inventions.¹⁰

The opening scenes very forcefully exemplify the whole problematic of the movie through the observational recording and confrontation of two really paradoxical and emblematic landscape situations. First, a scene from the film set of the Bollywood production *Parijatham* in the middle of the alpine town of Interlaken in Switzerland made up of wooden houses, pastures and cows. Followed by an artificial skiing facility in Dubai where different alpine and mountain atmospheres are recreated. We are as far as can be from the longing for an authentic landscape. What remains is the synthetic production of a feeling directly connected to the idea of a globally known landscape, ready to be safely and comfortably consumed in the middle of the desert. In both micro-stories the Alps are displaced to other geographical contexts, India and the Arab Emirates, introducing the subject by de-localising the point of entry, showing the Alps as an exotic place belonging to imaginaries from elsewhere.¹¹ The artificial and the natural come together in the montage, one after the other, of contrasting landscape references.

Armin Linke tries to heighten the tension between reality and fiction, between what we see and what we imagine when observing concrete (visually and aurally) animated photographic tableaux, without taking recourse to the use of narrative techniques.¹² Here Linke and Zanini seem to part ways. In the essay 'Rilievi Alpini',¹³ Zanini chooses to narrate the 'current story of the Alps' through the fictional character Mr Arp, thereby seeking to explicitly incor-

porate in the rendering of the research through the voice of an alter-ego the permanent dialogue between preconceived images and perceived realities. The character of Mr Arp adds a reflection on the 'path of discovery' that leads the researchers in exploring the Alps, thus incorporating the methodological questioning of 'current' perceptions.

Mr Arp gropes for a form to describe a changing landscape. . . . How can one make present what remains stable and what is new in a process of change? Perhaps by replacing it within a story. 'One of the reasons why the environment has changed so much over the twentieth century is that predominant ecological ideas and policies have changed so little.' In the end, Mr Arp thinks, we could say the same about the schemes deposited in time that structure our world's perception. It is quite difficult to overcome these blocks.¹⁴

Robinson in Ruins
(2010, 35mm to HD col, 101')

The use of a fictional protagonist 'other' than the researcher-observer is a practice that links the Alps research project to Patrick Keiller's *Robinson* series, in which 'clips of reality' are depicted through the camera, while a voiceover tells a fictional tale that mixes historical events, traces found in the field and observations regarding the transformation the landscape is undergoing and what that may mean. After *London* (1994) looking at London's lost past as a harbour city, *Robinson in Space* (1997) studying the disappearance of economic activity, *Robinson in Ruins* observes the discrepancy between 'the cultural and critical attention to the experience of mobility and displacement and a tacit widespread tendency to fall back on formulations of "dwelling" that derive from a more settled, agricultural past'.¹⁵ The movie registers the impact of the

9 The LAA is a Laboratoire at the Ecole Nationale Supérieure d'Architecture of Paris-La-Villette. See the full research project description on the Laboratoire website <http://www.laa.archi.fr/Paysages-imagines-et-paysages>, consulted on 21 July 2014.

10 Armin Linke, 'Getting Back to the Wrong Nature', Interview with Armin Linke. Interview and presentation by Émilie Hache and Valérie Pihet in: *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 22 (2012), 231.

11 Jan Mozetič, 'L'immaginario alpino tra Segantini e Dubai: incontro con Armin Linke.' Available online at <http://www.fimidee.it/article/309/article.aspx>, consulted on 20 July 2014.

12 Linke, 'Getting Back to the Wrong Nature', op. cit. (note 10), 232.

13 Piero Zanini, *Rilievi Alpini* (Milan: DoppioZero, 2012). Previously published in Jean-Marc Besse (ed.), *Carnets du paysage 22* (Arles/Versailles, 2012), monographic issue 'La montagne'.

14 Ibid., 13 with a quote from J. McNeill, *Qualcosa di nuovo sotto il sole* (Turin: Einaudi, 2002), 414.

15 Keiller, 'Introduction', in: Keiller, DVD booklet of *Robinson in Ruins*, op. cit. (note 5).

van een kunstmatig skicentrum in Dubai, waar verschillende alpine en bergachtige sferen zijn geschapen. Hier bevinden we ons op grote afstand van het verlangen naar het natuurlijke landschap. Er rest nog slechts een synthetisch gefabriceerd gevoel dat in direct verband staat met het idee van een wereldwijd bekend landschap, kant-en-klaar beschikbaar om veilig en comfortabel geconsumeerd te worden in het midden van de woestijn. In de beide microverhalen worden de Alpen in nieuwe geografische contexten geplaatst – in India en in de Arabische Emiraten – en wordt het onderwerp geïntroduceerd door het begrip te delokaliseren: de Alpen worden getoond als een exotische plek, die aan de verbeelding van ergens anders toebehoort.¹¹ Het kunstmatige en het natuurlijke worden samengebracht in de montage, het een na het ander, van deze contrasterende landschappen.

Armin Linke probeert de spanning tussen werkelijkheid en fictie te verhogen, tussen wat we zien en wat we ons voorstellen als we concrete (visueel en auditief) geanimeerde fotografische tableaux bekijken, zonder een beroep te doen op het gebruik van narratieve technieken.¹² Hier lijken de wegen van Linke en Zanini zich overigens te scheiden. In het essay 'Rilievi Alpini' kiest Zanini er immers wel voor om het 'huidige verhaal van de Alpen' te vertellen door middel van een fictief personage, meneer Arp. Die geeft hem de mogelijkheid om de permanente dialoog tussen vooropgezette beelden en de waargenomen realiteit expliciet een rol te laten spelen, door met behulp van de stem van een alter-ego de onderzoeksresultaten weer te geven.¹³ Het personage van meneer Arp voegt een reflectie toe op het onderzoekstraject dat de onderzoekers volgen bij hun verkenning van de Alpen, en zodoende wordt de methodische bevraging van 'actuele' percepties geïntegreerd.

Meneer Arp zoekt naar een vorm waarin hij over het veranderende landschap kan vertellen. (...) Hoe kun je gedurende een veranderingsproces zeggen wat er hetzelfde blijft en wat er verandert? Misschien door ze een nieuwe plaats in een verhaal te geven. 'Een van de redenen waarom het milieu in de twintigste eeuw zo ingrijpend is veranderd, is dat de toonaangevende ecologische ideeën en gedragslijnen zo weinig zijn veranderd.' Uiteindelijk, denkt meneer Arp, kunnen we hetzelfde zeggen over de ordening die in de loop der tijd onze perceptie van de wereld is gaan structureren. Het is heel moeilijk deze blokkades te overwinnen.¹⁴

Robinson in Ruins

(2010, 35 mm tot DCP, col, 101')

Een dergelijk gebruik van een fictieve hoofdpersoon naast de onderzoeker-waarnemer is een praktijk die het Alpi-onderzoeksproject verbindt met Patrick

Keiller's *Robinson* reeks, waarin de camera 'clips van de werkelijkheid' in beeld brengt, terwijl een voice-over een fictief verhaal vertelt dat historische gebeurtenissen combineert met aangetroffen sporen en observaties over de doorgaande transformatie van het landschap, en wat dat betekent. Na *London* (1994), over het verloren verleden van Londen als havenstad en *Robinson in Space* (1997) over de teloorgang van economische activiteit, gaat *Robinson in Ruins* over de discrepantie tussen 'de culturele en kritische aandacht voor de beleving van mobiliteit en ontheemding en een stilzwijgende wijdverbreide neiging om terug te vallen op opvattingen over het wonen die voortkomen uit een duurzaam agrarisch verleden'.¹⁵ De film registreert de gevolgen van de gelijktijdige ecologische en economische crises op het landschap van Berkshire en Oxfordshire.

In tegenstelling tot de eerste twee delen van de reeks kwam *Robinson in Ruins* voort uit een interdisciplinair onderzoeksproject, 'The Future of Landscape and the Moving Image', dat werd gefinancierd door het Landscape and Environment Programme van de Britse Arts and Humanities Research Council.¹⁶ Het programma ging van start in 2005 met medewerking van een team onderzoekers, met naast Keiller zelf, emeritus hoogleraar geografie Doreen Massey en hoogleraar moderne cultuurwetenschappen Patrick Wright.¹⁷

Robinson in Ruins brengt verschillende lagen aan gegevens en reflecties met betrekking tot een gegeven plek samen. Deze lopen uiteen van waarnemingen omtrent de fysieke kenmerken en vormen

11

Jan Mozetič, 'L'immaginario alpino tra Segantini e Dubai: incontro con Armin Linke', <http://www.fimidee.it/article/309/article.aspx>, geraadpleegd 20 juli 2014.

12

Linke, 'Getting Back to the Wrong Nature', op. cit. (noot 10), 232.

13

Piero Zanini, *Rilievi Alpini* (Milaan: DoppioZero, 2012). Eerder verschenen in Jean-Marc Besse (red.), *Carnets du paysage 22* (Arles/Versailles, 2012), monografisch nummer 'La montagne'.

14

Ibid., 13, met een citaat van J. McNeill, *Qualcosa di nuovo sotto il sole* (Turijn: Einaudi, 2002), 414.

15

Keiller, 'Introduction', in: Keiller, DVD-boekje bij *Robinson in Ruins*, op. cit. (noot 5).

16

Onderzoeksproject website <http://thefutureoflandscape.wordpress.com>, geraadpleegd 21 juli 2014.

17

Stephen Daniels, Patrick Keiller, Doreen Massey en Patrick Wright, 'To Dispel a Great Malady: Robinson in Ruins, the Future of Landscape and the Moving Image', in: *Tate Papers*, nr. 17 (2012); <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/issue-17>, geraadpleegd 21 juli 2014. Doreen Massey, 'Landscape/space/politics: an Essay' [herziene versie] in: Renata Tyszczyk, Joe Smith, Nigel Clark en Melissa Butcher (red.), *Atlas: Geography, Architecture and Change in an Interdependent World* (Londen: Artifice Inc, 2012). Het project omvatte ook het doctoraal onderzoek 'Parallel Landscapes: a Spatial and Critical Study of Militarised Sites in the United Kingdom', uitgevoerd door Matthew Flintham.

simultaneous ecological and economic crisis on the landscapes of Berkshire and Oxfordshire.

Robinson in Ruins, unlike the first two parts of the series, originates in an interdisciplinary research project 'The Future of Landscape and the Moving Image' that was funded by the UK Arts and Humanities Research Council under its Landscape and Environment Programme.¹⁶ The programme started in 2005 and involved as researchers Keiller himself together with Doreen Massey, Emeritus Professor of Geography and Patrick Wright, Professor of Modern Cultural Studies.¹⁷

Robinson in Ruins is made of several layers of information and reflections pertaining to a particular place, ranging from the observation of the landscape in its physical quality and shape to the political and socioeconomical setting by which it is produced. The multiple places presented in the movie are inserted in a general fictitious frame story to which we are introduced in the first frames of the movie:

A few years ago, while dismantling a derelict caravan in the corner of a field, a recycling worker found a box containing 19 film cans and a notebook. Researchers have arranged some of this material as a film, narrated by their institution's cofounder, with the title – *Robinson in Ruins*. The wandering it describes began on 22 January 2008.

The movie, like the other two parts of the series, refers to a precise period in time, marking the actual time at which the shooting took place. In the case of *Robinson in Ruins* it coincided with the banking crisis of 2008.

We are told in the movie that Robinson's research institute had been created some years before 'with the aim of developing novel definitions of economic wellbeing, based on the transformative potential we attribute to images of the landscape'. To this end Mr Robinson had 'from a nearby car park, surveyed the centre of the island on which he was shipwrecked' and wrote about the way he was going to achieve it: 'The location of a great malady that I shall dispel, in the manner of Turner, by making picturesque views, on journeys to sites of scientific

16
Research project website <http://thefutureoflandscape.wordpress.com>, consulted 21 July 2014.

17
Stephen Daniels, Patrick Keiller, Doreen Massey and Patrick Wright, 'To Dispel a Great Malady: Robinson in Ruins, the Future of Landscape and the Moving Image', in: *Tate Papers*, 17 (2012) <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/issue-17>, consulted 21 July 2014. Doreen Massey,

'Landscape/space/politics: an essay' (revised version) in: Renata Tyszczyk, Joe Smith, Nigel Clark and Melissa Butcher (eds.), *Atlas: Geography, Architecture and Change in an Interdependent World* (London: Artifice Inc, 2012). The project also included the PhD Research project 'Parallel Landscapes: A Spatial and Critical Study of Militarised Sites in the United Kingdom', which was carried out by Matthew Flintham.



'He believed he could communicate with a network of non-human intelligence that had sought refuge in marginal hidden locations. They were determined to preserve the possibility of life's survival on the planet.' / 'Hij geloofde dat hij kon communiceren met een netwerk van buitenaardse wezens die op geheime plekken in de marge hun toevlucht hadden gezocht. Ze waren vastbesloten om de overlevingskansen van het leven op aarde te behouden.' Road sign on approach to the Kennington Roundabout, Abingdon Road, Oxford. / Verkeersbord in de buurt van de Kennington rotonde, Abingdon Road, Oxford. Still from/uit *Robinson in Ruins*, 2010



'Rape seed oil was produced in the nineteenth century as a lubricant for steam engines. In 2007, the UK's production first exceeded two million tonnes, 11 per cent more than consumption for domestic uses, which, as well as cooking oil, included margarine, cattle feed, candles, soaps, plastics, polymers and lubricants.' / 'Koolzaadolie werd in de negentiende eeuw geproduceerd als smeerolie voor stoommachines. In 2007 produceerde het UK meer dan 2 miljoen ton, 11 procent meer dan de huishoudelijke consumptie, zoals kookolie of margarine, maar ook veevoer, kaarsen, zeep, plastic, polymeren en smeerolie.' Still from/uit *Robinson in Ruins*, 2010

van het landschap tot de politieke en sociaal-economische omstandigheden waarin die tot stand zijn gekomen. De verschillende plaatsen die in de film voorkomen, zijn geïntegreerd in een algemene fictieve raamver telling, waarmee we in de eerste beelden van de film kennismaken:

Enkele jaren geleden ontdekte een werknemer van een recyclingsbedrijf tijdens het uit elkaar halen van een vervallen caravan in een hoek van een veld een doos met 19 filmblikken en een notitieboekje. Van een deel van dit materiaal hebben onderzoekers een film gemaakt onder de titel *Robinson in Ruins*; het commentaar werd ingesproken door een medeoprichter van het instituut waar ze werken. De omzwervingen in de film beginnen op 22 januari 2008.

De film verwijst net als de andere twee delen van de reeks naar een specifiek tijdvak, rechtstreeks gekoppeld aan een periode waarin de feitelijke opnamen voor de film plaatsvonden. In het geval van *Robinson in Ruins* vielen die samen met de bankencrisis van 2008. Volgens het verhaal van de film is het onderzoeksinstituut van Robinson enkele jaren eerder opgericht 'om nieuwe definities van economisch welzijn te ontwikkelen op basis van het transformatieve potentieel dat we toeschrijven aan landschapsbeelden'. Meneer Robinson had hiertoe

'het centrum van het eiland waarop hij schipbreuk had geleden, bestudeerd vanaf een nabijgelegen parkeerplaats'. De manier waarop hij zijn doel wilde bereiken omschreef hij als: 'het lokaliseren van een groot kwaad dat ik zal verdrijven, in navolging van Turner, door het creëren van schilderachtige vergezichten, op weg naar locaties die van wetenschappelijk of historisch belang zijn'. Wat Robinson en zijn fictieve team met andere woorden probeerden te bereiken, was niets minder dan een politieke verandering aan de hand van twee verschillende praktijken: de ontdekking van landschapstransformaties, en het in beeld brengen ervan.

Citaten uit theoretische en historische bronnen die in verband staan met de plaatsen die Robinson tijdens zijn omzwervingen verkent, onderstrepen de relatie tussen de ontwikkeling van het landschap en het kapitalisme. Soms lijken deze verwijzingen Robinson naar bepaalde plaatsen te brengen, terwijl op andere momenten het de plaats is die een associatie oproept. Een van de eerste 'pittoreke vergezichten' die Robinson aan de rand van de stad ontdekt, is een met korstmos bedekte wegwijzer op de Kennington rotonde waardoor hij besluit naar Newbury te gaan, de plaats die op het bord staat aangegeven. Newbury levert een associatie op met het werk van auteur Karl Polanyi over Speenhamland:



'From Harrowdown Hill, it was not far to RAF Brize Norton, the point of departure and arrival for military transports to and from Iraq and Afghanistan.' / 'Vanaf Harrowdown Hill was het niet ver meer naar RAF Brize Norton, het punt van vertrek en aankomst van militaire transporten naar en van Irak en Afghanistan.' Still from/ uit *Robinson in Ruins*, 2010

'Beside the A40, he encountered what turned out to be a marker indicating the presence of an underground pipeline. Southern Gas Networks was then one of eight regional gas distribution companies in the UK formed after the network in the south of England was acquired from National Grid Transco by a consortium of Scottish and Southern Energy, the Ontario Teachers Pension Plan with assets of around 85 billion Canadian dollars, and Borealis Infrastructure Management which managed around



36 billion Canadian dollars' worth of assets to provide retirement benefits to 355,000 members on behalf of 900 local government employers across Canada.' / 'Naast de A40, kwam hij een paaltje tegen dat aangaf dat hier een ondergrondse leiding lag. Southern Gas Networks was op dat moment een van de acht regionale gasdistributiebedrijven van het UK. Dit was nadat het Zuid-Engelse netwerk door National Grid Transco was verkocht aan een consortium, bestaande uit Scottish and Southern Energy, het Ontario Teachers Pension Plan (met bezittingen ter waarde van rond de 85 miljard Canadese dollars) en Borealis Infrastructure Management (met een waarde van ongeveer 36 miljard Canadese dollars voor de 355.000 leden, werkzaam bij 900 lokale overheden over heel Canada.' Still from/ uit *Robinson in Ruins*, 2010

and historic interest.’ In other words, what Robinson and his fictitious team aimed to achieve was nothing less than a political change from two different practices: the discovery of landscape transformations and the way this is depicted.

Quotations from theoretical and historical sources connected to the places explored during Robinson’s wanderings underline the relationship between landscape and capitalism development. Sometimes these references seem to take Robinson to certain places while at other times the place brings up the association. One of the first ‘picturesque views’ Robinson discovered on the city’s outskirts is a road sign at the Kennington Roundabout covered with lichen, which made him decide to set for Newbury, the place indicated at the bottom of the sign. Newbury leads to an association with Karl Polanyi’s writings about Speenhamland:

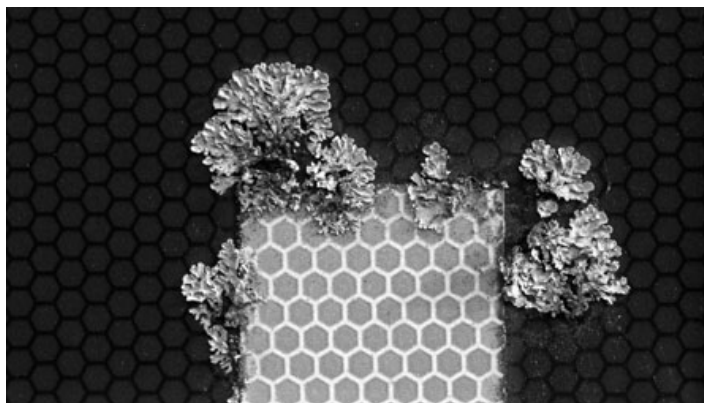
The system of poor relief devised by the Berkshire magistrates on 6 May 1795 at the Pelican Inn, in Speenhamland, a part of Newbury. . . . It offered landless agricultural workers some protection from the displacement intended by the changes to the Settlement Act.¹⁸

Changes that lay at the basis of creating a mobile workforce, able to move where the industry would need it and to abandon the countryside, that would

finally be left in ruins. Newbury turns out central to Polanyi’s argument ‘that *laissez-faire* was planned whereas Speenhamland was society’s spontaneous reaction to the disasters that were accompanying its imposition’,¹⁹ coming full circle with Robinson’s concern with the crisis in 2008. Later on in the movie we are taken to a field where the Oxford Rising of 1596 against field enclosure took place. Likewise, images of former military installations of the Cold War spark picturesque views in which the historical episodes, links to nearby and faraway places are wrapped up in complex arrangements characteristic of the late capitalist geography so blatantly in crises.

The narrative arrangements are rich yet never add up to a master narrative. *Robinson in Ruins* is the work of a director and a group of researchers well versed in the intellectual gymnastics of late capitalist theory. ‘Robinson was devised,’ Keiller explains, ‘to enable a first-person narrator to explore ideas one might entertain but would not necessarily adopt, at least not wholeheartedly.’²⁰ The intellectual tonality of the movie is beautifully

18 Patrick Keiller, <i>The Possibility of Life's Survival on the Planet</i> (London: Tate Publishing, 2012), 33-34.	19 <i>Ibid.</i> , 33. 20 <i>Ibid.</i> , 8.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------



‘Robinson understood the leafy Xanthoria to be an indication he should visit Newbury, but he couldn’t think what else it might be suggesting. The lichen flourishes in places exposed to nitrogen pollutants and is often found near busy roads.’ / ‘Robinson zag in de bladvormige Xanthoria een aanwijzing dat hij Newbury moest bezoeken, maar hij wist niet wat het verder kon betekenen. De lichenen of korstmossen doen het goed op plaatsen blootgesteld aan stikstof vervuiling en komt veel voor langs drukke wegen.’ Still from/ uit *Robinson in Ruins*, 2010



‘By mid-afternoon he had reached the Downs, which offered a view north to Harwell, where the nuclear research facilities were being decommissioned and the Diamond synchrotron was the UK’s largest scientific investment for 30 years.’ / ‘Laat in de middag had hij the Downs bereikt, waar het zicht zich in noordelijke richting opende naar Harwell, waar de voorzieningen voor nucleair onderzoek warden ontmanteld en de Diamond synchrotron was de grootste investering in het Verenigd Koninkrijk van de laatste 30 jaar.’ Still from/ uit *Robinson in Ruins*, 2010

Het systeem van armenzorg dat op 6 mei 1795 door de magistraten van Berkshire werd bedacht in de Pelican Inn, in Speenhamland, een deel van Newbury. (...) Het stelsel bood landloze arbeiders enige bescherming tegen de ontheemding die het doel was van de wijzigingen in de Settlement Act.¹⁸

Die wijzigingen vormden de basis voor de opkomst van een mobiele beroepsbevolking die kon gaan en staan waar de industrie dat wilde, en zo het platteland achter zich liet, dat uiteindelijk volledig in verval zou raken. Newbury blijkt centraal te staan in Polanyi's bewering dat '(...) laissez-faire gepland was, terwijl Speenhamland een spontane reactie van de maatschappij was op de ramp waarmee de oplegging van laissez-faire gepaard ging'.¹⁹ Robinson's zorgen over de crisis van 2008 maakten het kringetje rond. Later in de film bevinden we ons op het veld waar in 1596 de opstand van Oxfordshire tegen het omheinen en in bezitnemen van gemene grond plaatsvond. Evenzo roepen beelden van voormalige militaire installaties uit de Koude Oorlog schilderachtige vergezichten op waarin de historische episode, de verbanden met nabije en verre oorden, worden verpakt tot de complexe arrangementen die zo kenmerkend zijn voor de laatkapitalistische wereld en haar overduidelijke crisis.

De narratieve constructies zijn rijk en gelaagd, maar worden nooit opgeklopt tot een dominant verhaal. *Robinson in Ruins* is het werk van een regisseur en een groep wetenschappers die de intellectuele gymnastiek van de laatkapitalistische theorie goed in de vingers hebben. 'De figuur van Robinson is bedacht,' legt Keiller uit, 'om een verteller in de eerste persoon ideeën te laten verkennen waarin men zich zou kunnen vinden, zonder ze daarom volledig te hoeven onderschrijven.'²⁰ De intellectuele toon van de film wordt prachtig samengevat in een citaat uit een essay van Frederic Jameson over de aard en de paradoxen van de postmoderne conditie: 'Het lijkt wel alsof we ons tegenwoordig gemakkelijker de volledige teloorgang van de aarde en de natuur kunnen voorstellen, dan die van het kapitalisme. Misschien ontbreekt het ons aan verbeeldingskracht.'²¹

Robinson had dit citaat in de bibliotheek gekopieerd. Het vervulde hem met hoop, en hij verbeeldde zich dat het jaar 2008 een keerpunt zou zijn.

'Wie kunst maakt, neemt het woord'²²

De ervaringen en fenomenen die het onderwerp zijn van deze twee films – en van de twee bijhorende onderzoekstrajecten – gaan systematisch in op zowel het studieobject als de manier waarop 'het hedendaagse verhaal kan worden verteld'. De films construeren 'narratieve vormen' die erin slagen de

gelijktijdige aanwezigheid van meerdere landschappen zichtbaar te maken, met inbegrip van de landschappen die door toedoen van de regisseur zelf tot stand komen.²³ De twee films scheppen een nieuw verhaal dat zijdelings spreekt over water in beeld wordt gebracht, terwijl er tegelijkertijd en openlijk een ander verhaal wordt verteld. Op die manier wordt de impasse van de geconstrueerde kloof tussen de werkelijkheid en haar visuele representatie overstegen.²⁴

De films willen laten zien welke transformaties het land heeft ondergaan aan de hand van beelden waarin de achtergrond de voorgrond wordt en de constructie van het landschap zelf centraal komt te staan. De films verruimen Lefebvre's reflecties op de productie van de stedelijke ruimte – inclusief de verwante theorieën van de Situationisten en Antonin Artaud met hun focus op de stad – tot het gehele territorium.²⁵ Ze verkennen de betekenis van het landschap als opgebouwd uit zeer verschillende stemmen, en – misschien in tegenstelling tot de naoorlogse avant-garde – uit verschillende soorten publiek. Het resultaat is een gezichtspunt dat zich dubbelzinnig positioneert tussen de traditionele ideeën over landschap die worden gedeeld en verdeeld door groene partijen en commissies, en de versnippering van het landschap ten gevolge van verschillende opvattingen over het territorium.²⁶

Hoewel beide films het terrein verkennen tussen veldwerk en het vertellen van verhalen, tussen auratische en niet-auratische vormen van presentatie, ontlenen zij uiteindelijk een aanzienlijk deel van hun kracht aan hun expliciet artistieke stellingname. De artistieke dimensie van deze projecten zorgt ervoor dat ze voor meer staan dan enkel observatie, en een positie innemen ver voorbij die van het post-

18 Patrick Keiller, *The Possibility of Life's Survival on the Planet* (Londen: Tate Publishing, 2012), 33-34.

19 Ibid., 33.

20 Ibid., 8.

21 Fredric Jameson, *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1996).

22 Bart Verschaffel, *De zaak van de kunst* (Gent: A&S/books, 2011), 7.

23 Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (Durham: Duke University Press, 1999).

24 Zie bijv. Guy Debord's reflecties op dit onderwerp in: 'Il cinema è morto' / DVD1- *Contre le cinéma* in: Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, 3 DVD, Gaumont vidéo, en het boek *Autour des films (documents)* (2005).

25 Henri Lefebvre, *La production de l'espace* (Parijs: Anthropos, 1974); Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Parijs: Gallimard, 1938).

26 Voor het concept van ruimte als 'a simultaneity of stories-so-far' zie: Doreen Massey, *For Space* (Londen: Sage Publication, 2005); voor het concept van het territorium als een aaneenschakeling van fragmenten zie: Andre Corboz 'The Land as Palimpsest', in: *Diogenes*, nr. 31 (maart 1983), 12-34.

wrapped up in a citation of an essay by Frederic Jameson that reflects on the nature and antinomies of the postmodern condition: 'It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism. Perhaps that is due to some weakness in our imaginations.'²¹ Robinson had photocopied this citation in the library. It filled him with hope, imagining the year 2008 as a turning point.

'He Who Makes Art Chooses to Speak Up'²²

The experiences and practices put forward by these two movies – and the research projects they are related to – systematically consider both the object under investigation and the way in which to 'tell the contemporary tale'. They construct 'forms of narration' that manage to depict the simultaneous presence of multiple landscapes, including the one produced by the agency of the director himself.²³ The two movies construct a novel narrative that is talking laterally about what is shown on the screen while simultaneously and openly offering another story, overcoming the impasse of the constructed rift between reality and its visual representation.²⁴

Their aim is to speak about the transformations of the territory, and produce images in which the background becomes foreground and the construction of landscape is the central theme. The movies expand the reflection by Lefebvre on the production of urban space, with its direct exchange with the situationists' and Antonin Artaud's theories, to the territory at large.²⁵ They explore the meaning of landscapes made up of very different voices, and – perhaps in contrast with the post-war artistic avant-garde – by different publics. The result is a view ambivalently positioned between the traditional ideas of landscape shared and defended by green parties and committees and the fragmentation of the landscape under different receptions of territory.²⁶

While both movies explore the terrain between fieldwork and storytelling, between auratic and non-auratic forms of presentation, at the end of the day a significant part of their force derives from their explicit artistic posture. The artistic dimension of these projects lifts them beyond a point of mere observation, beyond a position of postmodern relativism. While permeated by the disillusioned awareness that behind a narrative there is no truth, both works adopt their role as cultural producers and demonstrate that this sense of disillusionment should not keep anyone from producing images, from telling stories, and from making them public.

In an age in which the possibility of making a public proposition – as if there were anyone to listen – can never be taken for granted, artistic practices, Bart Verschaffel argues, take on a new meaning.

Art long ago stopped being a matter of exceptional and valuable objects, made by exceptionally gifted people, exhibited in museums and bought by collectors, and artistically and historically valued through critique and history. . . . What matters is to *show* something, bring something *under discussion*. He who makes art chooses to speak up. . . . When compared to the television studio and even the lecture hall, art is at this moment, in spite of all its ambiguities, misplaced pretenses and compromises, in spite of the strong grip of money and the media, one of the rare places where it is still possible to reflect and experiment freely with the reservoirs of meaning by which this society lives. It is one of the rare places where an individual voice can still have a public character.²⁷

Against the proliferation of images in which the presence of showing reality (reality TV) has become the pinnacle of post-historical fiction, Linke and Keiller use the artistic position to slow down the working of the image. In contrast to the 'visual pornography' of strong images that seek instant effects, they seek to activate the many stories that may fill the distance between the image and its reception, between conceived and perceived space. Their slow-moving images return to the visual documentation of landscapes a capacity to show something, to reveal something, and to demand something from anybody looking at them.

Linke and Keiller, like many other contemporary artists, 'function de facto as the field anthropologists of the modern world [who are exploring] new relations between maker and work, between art and critique, between the public and the work, between what is shown and what can be said.'²⁸ These efforts to narrate the world as a changing landscape is part of an effort to continue to infuse

21 Fredric Jameson, *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1996).

22 Bart Verschaffel, *De zaak van de kunst* (Ghent: A&S/books, 2011), 7.

23 Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (Durham, NC: Duke University Press, 1999).

24 See for example the reflections on the subject by Guy Debord, 'Il cinema è morto' / DVD1- *Contre le cinéma* in: Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, 3 DVD, Gaumont vidéo, plus the book *Autour des films (documents)* (2005).

25 Henri Lefebvre, *La production de l'espace* (Paris: Anthropos, 1974) and Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1938).

26 On the concept of space as 'a simultaneity of stories-so-far', see: Doreen Massey, *For Space* (London: Sage Publication, 2005), on that of territory as an accumulation of fragments, see: Andre Corboz 'The Land as Palimpsest', in: *Diogenes*, no. 31 (March 1983), 12-34.

27 Verschaffel, *De Zaak van de Kunst*, op. cit. (note 21), 7.

28 *Ibid.*, 46.

moderne relativisme. Hoewel ze doordrongen zijn van het gedesillusioneerde besef dat er geen waarheid schuilgaat achter het narratief, nemen beide auteurs/regisseurs hun rol als cultureel producent serieus en tonen ze aan dat een dergelijk gevoel van ontgoocheling niemand zou moeten weerhouden om beelden te produceren, verhalen te vertellen en ze te publiceren.

In een tijdperk waarin de mogelijkheid van openbare stellingname – alsof er iemand luistert – nooit als vanzelfsprekend kan worden beschouwd, krijgt de artistieke praktijk volgens Bart Verschaffel nieuwe betekenis:

Kunst is allang niet meer een zaak van uitzonderlijk waardevolle objecten, gemaakt door uitzonderlijk begaafde mensen, die tentoongesteld worden in musea of gekocht worden door verzamelaars, en door de kritiek en de geschiedenis naar hun artistieke en historische betekenis en waarde geschat worden. Het gaat (...) erom iets *te tonen of ter sprake te brengen*. Wie kunst maakt, neemt het woord. (...) Vergeleken met de televisiestudio en zelfs de collegezaal is de kunst op dit moment, niettegenstaande de dubbelzinnigheden, misplaatste pretenties en compromissen, en niettegenstaande de houdgreep van het geld en de media, een van de zeldzame plaatsen waar tamelijk vrij gereflecteerd en geëxperimenteerd kan worden met betekenissen waarvan deze samenleving leeft. Het is een van de weinige plaatsen waar een individuele stem een publiek karakter kan krijgen.²⁷

Tegen de achtergrond van de wildgroei aan beelden, waar de pretentie om de werkelijkheid te tonen (zie bijvoorbeeld de reality-tv) is uitgegroeid tot het hoogtepunt van posthistorische fictie, gebruiken Keiller en Linke de artistieke positie om de werking van het beeld te vertragen. In tegenstelling tot de 'visuele pornografie' van sterke beelden die onmiddellijk effect dienen te hebben, willen zij de vele verhalen activeren die de afstand tussen het beeld en de ontvangst ervan kunnen vullen, tussen gedachte en waargenomen ruimte. Hun traag bewegende beelden verlenen aan de visuele documentatie van landschappen het vermogen iets te tonen, iets te onthullen, iets te verwachten van degene die ernaar kijkt.

Net als veel andere hedendaagse kunstenaars fungeren Linke and Keiller 'de facto als veldantropologen van de moderne wereldsamenleving (...) die nieuwe verbanden [verkennen] tussen maker en werk, tussen de kunst en de kritiek, tussen het publiek en het werk, tussen wat er getoond wordt en wat er gezegd kan worden'.²⁸ Hun inspanningen om over het veranderende landschap van de wereld te vertellen, maken deel uit van een poging om onze omgeving te blijven bezielen met gemeenschappe-

lijke denkbeelden.²⁹ Beide films combineren in deze vertellingen een diepgaande verwijzing naar de precaire ecologische toestand, waarin het leven op aarde verkeert, met de symbolische, imaginaire landschappen die tegelijkertijd zowel ons gevoel van verbondenheid en identiteit als onze ontworteling en vervreemding van de wereld definiëren.

In een essay over cinema en architectuur verwijst Keiller naar het transformerend vermogen van film: Sinds de uitvinding van de film zijn er steeds glimpen te zien geweest van wat Henri Lefebvre in een andere context beschreven heeft als 'de voorwaarden voor een betere wereld'. Het was de meest uitgebreide manier om de ervaring van de wereld te reconstrueren, maar ook de meest uitgebreide manier om eruit weg te vluchten, een andere in. (...) De nieuwe, virtuele wereld van de cinema was typisch een getransformeerde wereld – door erotiek, liefde, solidariteit, misdaad, oorlog of een soortgelijke buitengewone ervaring. De wereld van de film was anders dan die van pakweg de roman, omdat het een zichtbare wereld was en doordat de ruimten van de nieuwe wereld in veel gevallen waren samengesteld uit foto's van fragmenten van de oude.³⁰

In die zin lijkt de culturele bijdrage van de films van Keiller en Linke aan het brede veld van de architectuur, stedenbouw en planning erin te bestaan, zich opnieuw te richten op de verbeelding van 'de mogelijkheid dat het leven op de planeet blijft voortbestaan'. Hun weliswaar illusieloze, maar tegelijk eigenzinnige denkbeelden – die van meneer Robinson en meneer Arp – slagen er nog steeds in iets uit te drukken over landschappen, die te lang aan de publieke verbeelding lijken te zijn ontsnapt.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

27
Verschaffel, *De Zaak van de Kunst*, op. cit. (noot 21), 7.

28
Ibid., 46.

29
Cristina Bianchetti, *Urbanistica e sfera pubblica* (Rome: Donzelli Editore, 2008).

30
Patrick Keiller, 'Architectural Cinematography', in: K. Rattenbury (red.), *This Is Not Architecture. Media Constructions* (Londen/New York: Routledge, 2002), 37.

our environment with common imaginaries.²⁹ Both movies combine in these narratives a deep reference to the precarious ecological conditions life on earth is part of, as well as the symbolical, imaginary landscapes that simultaneously define both our sense of belonging and identity and our uprootedness and alienation from the world.

In an essay on cinema and architecture, Keiller explicitly refers to the transformative capacities of movie making:

Since its invention, the cinema has offered glimpses of what Henri Lefebvre described, in another context, as 'the preconditions of another life'. As the most extensive way of reconstructing experience of the world, it was also the most extensive way of getting out of it, and into another one. . . . The new, virtual world of cinema was typically a world transformed – by eroticism, love, solidarity, crime, war or some similarly extraordinary experience. It differed from that offered by, say, the novel in that it was visible, and in that usually the spaces of the new world were made by photographing fragments of the old one.³⁰

In that sense, the cultural contributions of the movies of Keiller and Linke to the expanded field of architecture, urbanism and planning seems to be that of leading us back to imagine 'the possibility of life's survival on the planet'. Their albeit disillusioned yet highly idiosyncratic – Mr Robinson's and Mr Arp's – imaginaries manage to still 'say something' about landscapes that seem to have long ago escaped the public imagination.

29

Cristina Bianchetti, *Urbanistica e sfera pubblica* (Rome: Donzelli Editore, 2008).

30

Patrick Keiller, 'Architectural Cinematography', in: K. Rattenbury (ed.), *This Is Not Architecture. Media Constructions* (London and New York: Routledge, 2002), 37.