

Een portret van de stad als veranderend terrein: *Pavimenti, Scheldetuin* en Antwerpen Zuid.

-- Eléa De Winter --

Dit artikel bespreekt aan de hand van twee hedendaagse kunstwerken de relatie tussen de hedendaagse beeldende kunst, stadsontwikkeling en cultuurbeleid in Antwerpen aan het eind van de jaren tachtig: *Pavimenti* (1987, Hugo Roelandt) en *Scheldetuin* (1987, Maria Nordman). Via de analyse van onuitgegeven archivalisch materiaal (foto's en briefcorrespondentie) en secundaire bronnen (catalogi en kranten) zal blootgelegd worden hoe deze twee locatiegebonden werken zich engageren met stedelijke transitie, alsook de mate waarin die kunst een geldig perspectief vormt om de verandering van een stad te lezen en te begrijpen. Een studie naar de artistieke inzet, de receptie en de lotgevallen van deze twee kunstwerken, die jarenlang deel uitmaakten van de stedelijke beleving in het Zuidelijk stadskwartier, toont aan hoe diverse ideeën circuleerden over de mogelijke rol van de kunst en cultuur in de regeneratie van een postindustriële stad bij verschillende betrokken partijen – van de kunstenaars, critici, burgers en cultuurfunctionarissen tot politici. De geografische focus van het onderzoeksproject waarbinnen dit artikel kadert, biedt een tegenwicht aan de overheersende hegemoniale studies naar moderne kunst en stadsgeschiedenis die zich richten op mondiale (hoofd)steden en grootstedelijke gebieden.

Keywords: Hedendaagse kunst / Stadsvernieuwing / Postindustriële stad: plaats en/of onderwerp voor kunst

Omstreeks mei 1987 werd in Antwerpen in de Wapenstraat 9 een huis betegeld met straatstenen. Een stratenblok verderop aan de Scheldekaaien in dezelfde periode werd een zeventigtal bomen geplant in de nabijheid van een achthoekige kuil. Soortgelijke taferelelen doordrongen het stadsbeeld in deze periode; Antwerpen was in transitie, huizen werden afgebroken of opgeknapt, en parken aangelegd. Beide 'werkzaamheden' in het Zuidelijk stadskwartier of 'Het Zuid' waren van artistieke aard en vonden plaats in het kader van de voorbereiding van twee verschillende tentoonstellingen: voor de negentiende Middelheim-biënnale en de tentoonstelling *Inside-Outside. An aspect of contemporary sculpture*. De twee geselecteerde kunstwerken uit deze tentoonstellingen, *Pavimenti* van Groep Hugo Roelandt en *Scheldetuin* van Maria Nordman, zo zal betoogd worden in dit essay, leveren samen een boeiende lens om de relatie tussen de hedendaagse beeldende kunst en stadsontwikkeling te bekijken in een provinciale havenstad als Antwerpen in de jaren tachtig.

Het onderzoek *Een portret van de stad als veranderend terrein: Kunst en Antwerpen (ca. 1980–2000)* waarbinnen dit artikel kadert, wil nagaan hoe beeldende kunst in de laatste twee decennia van de 20^e eeuw zich met de stad Antwerpen engageert en hoe de transitie van de stad, en de gevolgen daarvan, in die kunst aan de orde worden gesteld. Het unieke aan de hedendaagse kunst is dat het ontwikkelingen en fenomenen in de maatschappij en de bredere wereld *beeldend* interpreteert en vertaalt: ze geeft geen duiding bij die wereld, maar biedt ons middels een beeld een potentieel andere kijk op en begrip van die wereld. Deze unieke kwaliteit van de hedendaagse beeldende kunst wordt ingezet om naar het veranderend terrein van een laat-20^e-eeuwse stad te kijken. In die periode hebben immers tal van kunstenaars werken over, in en met de stad Antwerpen gemaakt: welk portret van de stad, zo stel ik mij de vraag, kan er opgeroepen worden als men deze werken in detail bestudeert? Mijn onderzoek, waarvan dit artikel een eerste proeve vormt, heeft de ambitie om de rol, positie en betekenis van hedendaagse kunst in de laat-twintigste steden van België in kaart te brengen, met een focus op de stad Antwerpen.¹ Significante studies hierover ontbreken tot op heden. Het moet gesteld dat het merendeel van kunsthistorische studies en tentoonstellingen die de relatie tussen kunst en stad(sontwikkeling) reeds onderzoeken, voornamelijk de inmiddels gecanoniseerde (kunst)hoofdsteden of grootstedelijke gebieden van het einde van de 20^e eeuw bestuderen zoals New York, Londen of Parijs.² Kleinere,

meer perifeer gelegen steden hebben (nog) niet de aandacht gekregen die ze verdienen. Dit onderzoeksproject geeft dan ook gehoor aan de vraag binnen de kunst- en stadsgeschiedenis om een tegenwicht te bieden aan de overheersende hegemoniale studies die zich louter richten op de economische, politieke, sociale, culturele en ruimtelijke transformaties van mondiale, en vaak hoofdstedelijke, steden en grotere metropolen (zie Beke; Robinson; Bell en Jane; Joselit 51-60). *Pavimenti* en *Scheldetuin*, de twee werken die centraal zullen staan in dit artikel, onderscheiden zich binnen het rijke palet aan werken in Antwerpen dat zich voor onderzoek aandient. In tegenstelling tot vele andere kunstwerken die tot de twee tentoonstellingen behoorden, kenden beide werken een leven na de tentoonstelling en maakten ze nog jarenlang deel uit van de stadsbeleving in Het Zuid. Bovendien snijden beide site-specific werken het medium van de performancekunst aan. *Pavimenti* was het werk van De Groep Hugo Roelandt, een collectief van kunstenaars rond de Belgische performer, installatiekunstenaar en fotograaf Hugo Roelandt (1950-2015), een centrale figuur binnen de avant-garde in Antwerpen in de jaren 1970 en 1980. *Scheldetuin* was het werk van Maria Nordman (1943), een Duits-Amerikaanse die focust op de toeschouwer als participant en coauteur van haar locatiegebonden werken waarbij directe ervaring centraal staat.

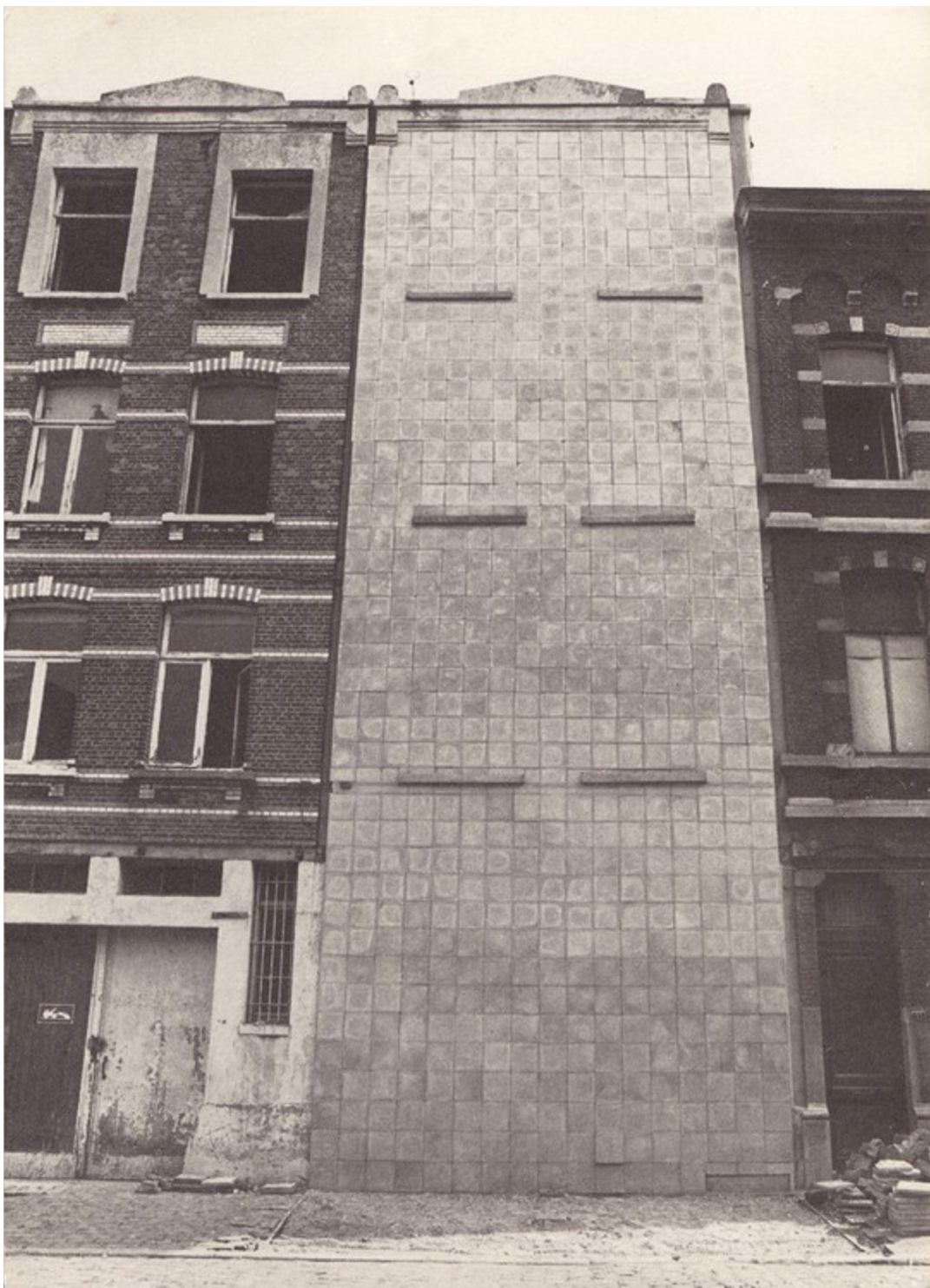
Via een bespreking van de artistieke inzet van beide werken, met aandacht voor de tentoonstellingen waarvan ze deel uitmaakten alsook de buurt waarin ze tot stand kwamen, gevolgd door een uiteenzetting over hun kritische en publieke receptie en latere lotgevallen, zal dit artikel duidelijk maken dat aan het eind van de jaren 1980 uiteenlopende ideeën circuleerden bij verschillende betrokken partijen – van de kunstenaars, critici, cultuurfunctionarissen tot politici – over de mogelijke rol van de kunst en cultuur in de regeneratie van een transformerende en wankelende stad.³ Door een analyse van onuitgegeven archiefmateriaal (zoals briefwisselingen en foto's) en uitgegeven bronnenmateriaal (waaronder kranten) wordt de wijze waarop de kunst reageert op de stedelijke veranderingen en de gevolgen daarvan blootgelegd, alsook de mate waarop die kunst ons toestaat om die stedelijke veranderingen te lezen en te begrijpen.

Pavimenti en *Scheldetuin*

In mei 1987 werd in de Wapenstraat 9 te Antwerpen een gevel van een woonhuis dichtgemetseld met 1500 cementen straattegels van 30 bij 30 centimeter. Het plaveisel maakte een hoek van 90 graden, werd verticaal doorgetrokken en ging op in de gevel. Het oplopende trottoir van ongeveer 14 meter hoog en 6 meter breed was onmogelijk te betreden door voetgangers, automobilisten of andere weggebruikers (*Afbeelding 1*). Op een hoogte van 4 meter bevonden zich op de gevel horizontaal twee smalle, rechthoekige betonblokken van ongeveer 1 meter lang en op een halve meter afstand van elkaar. Tien stoeptegels naar boven waren er opnieuw 2 rechthoekige betonblokken horizontaal aangebracht op de gevel. Nog eens 10 straattegels omhoog werd dit een derde keer herhaald. De reeks van 3 keer 2 ranke betonblokken werd op dezelfde hoogte geplaatst als de vensterbanken van de ramen van de gevel ernaast. De 6 betonblokken verdeelden het plaveisel in wat op (evenveel) parkeerplaatsen lijkt (Holthof 118-119; *Foto's Pavimenti* 1987). De gevel werd bekleed door de Groep Hugo Roelandt bestaande uit de fotograaf en performancekunstenaar Hugo Roelandt, kunstcriticus Marc Holthof (1951) en fotograaf Greet Verlinden, en droeg de titel *Pavimenti*.⁴

Een stratenblok verderop ter hoogte van de Cockerillkaai 13 was een octogonale uitsparing te vinden in de kasseien van de Scheldekaaien (*Afbeelding 2*). Rondom de achthoekige kuil met een doorsnede van 5 meter waren 77 bomen aangeplant – een variëteit aan boomsoorten, veelal eiken, beuken en lindebomen. De bomen waren opgesteld in een lineair patroon, waardoor een halve rechthoek ontstond. Twee rijen kleine, witte kalkstenen op het grondvlak omringden de achthoekige uitsparing in de Scheldekaai. Tegen de wand van de achthoekige, uitgespaarde vorm werd een muur van 3 kinderkoppen diep gecementeerd, waardoor een zitbank in de kuil ontstond (*Brief Nordman* 21/07/1987). In een zone die het stadsbestuur en de stadsbewoners als een stuk niemandsland beschouwden – een enorme, uitgestrekte vlakte, de vroegere plaats waar de schepen hun lading losten – was plotseling een kuil met een zitgelegenheid en een tuin aanwezig. De zitkuil was vervaardigd door de Duits-Amerikaanse kunstenaar Maria Nordman en was getiteld *Scheldetuin* (*Ensemble*).

Hoewel *Pavimenti* en *Scheldetuin* quasi simultaan in het voorjaar van 1987 zijn gemaakt en op een gegeven moment gelijktijdig te



beziichtigen waren op een boogscheut van elkaar, werden ze gerealiseerd in functie van twee verschillende tentoonstellingen. *Pavimenti* maakte deel uit van *Beeld in de Stad*, een randproject van de negentiende Middelheim-biënnale (Beneden 11). Aan de biënnale, getiteld *Monumenta*, namen zestig hedendaagse kunstenaars uit binnen- en buitenland deel. Hun kunstwerken moesten, zo stelden de curatoren in de inleiding van de catalogus, inzicht bieden in "... de hedendaagse ontwikkeling van het begrip *monument*." De organisatoren wilden ook buiten het museumpark treden en uitbreiden naar de stad (Beneden 10). Parallel aan de biënnale waren daartoe ook vier andere evenementen die elders in de stad plaatsvonden. In de zeventiende-eeuwse Sint-Augustinuskerk was een kunsthistorische documentaire expositie te bezoeken, *Omtrent het monument* (*Persmededeling Monumenta* 1987). In het stadspark waren tien monumentale werken uit staal te bezichtigen die de neerslag vormden van een internationaal symposium voor beeldhouwers in Krefeld. Gelijktijdig vond de derde biënnale van de Antwerpse galerijen plaats (Torfs 9). *Beeld in de Stad* ten slotte had de ambitie om de hedendaagse beeldhouwkunst onder de aandacht te brengen en het beeld in de stad te brengen (Beneden 10). Tweehonderdtwintig Belgische beeldende kunstenaars onder de 40 jaar, veelal beeldhouwers, werden aangeschreven met de oproep een voorstel uit te werken om een ruimtelijk werk in de stad te vervaardigen dat zich verhield tot de publieke ruimte, of dat ingreep in het stadsbeeld. De locatie was vrij te kiezen, maar het werk zou daarna moeten verdwijnen. Eenendertig kunstenaars werden geselecteerd een project te realiseren (Totds 762-63; *Persmededeling Beeld* 1987).

Scheldetuin kwam tot stand naar aanleiding van *Inside-Outside, an aspect of contemporary sculpture* (hierna *Inside-Outside*), een groepstentoonstelling over hedendaagse beeldhouwkunst in het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (hierna MUHKA).⁵ De tentoonstelling bevatte 59 kunstwerken van 50 nationale en internationale kunstenaars en was de tweede tentoonstelling in het pas geopende museum.⁶ De curatoren hadden kunstenaars geselecteerd van wie hun werk de relatie exploreerde "...tussen de binnen- en

Afbeelding 1: Scan van analoge foto van het kunstwerk *Pavimenti* in 1987. © Hugo Roelandt. [*Foto's van Hugo Roelandt van de bouw van "Pavimenti"*, HR, 0004_2_1_4_17_11_02, (Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt archief], 1987).]

de buitenzijde van een sculptuur alsook de verhouding van een sculptuur tot de omgevende ruimte” (Foncé 8). Aangezien volgens het artistieke team de geselecteerde kunstwerken even complex, heterogeen en gevarieerd waren als de hedendaagse beeldhouwkunst zelf besloten ze de werken niet te contextualiseren of historisch te situeren, maar deze te presenteren in al hun verscheidenheid aan de hand van een “inclusief formeel thema”, *Inside-Outside*, en 18 andere tegengestelde begrippenparen die fungeerden als aanvullende synoniemen (Foncé 30, 164-164, 182; Bex 5). Daarvoor waren er niet alleen werken binnen de muren van het instituut te bezichtigen, maar ook 5 werken die buiten de muren van het museum traden. Deze werken bevonden zich alle in de nabijheid van het museum, op de straat of langs de Scheldekaaien. Net als de organisatoren van Middelheim was het artistieke team van het MUHKA van mening dat, om de toeschouwer te laten kennismaken met hedendaagse kunst, de kunst ook buiten de muren diende te treden en de openbare ruimte moest opzoeken. Het feit dat er niet alleen binnen, maar ook buiten een handvol werken te zien was, maakte dat het museum eveneens een deel van de titel van de tentoonstelling letterlijk waarmaakte. *Scheldetuin* was 1 van de 5 werken dat zich buiten bevond (Bex 6).

Cultuur, beeldende kunst en het Antwerpse Zuid

Pavimenti en *Scheldetuin* bevonden zich in het Zuid, het voormalige, negentiende-eeuwse zuiderkwartier, een stadsdeel van Antwerpen dat midden jaren tachtig tegelijkertijd verwaarloosd en volop in ontwikkeling was. De ongelijkmatige transformatie van de wijk was een exponent van wat in de urbane literatuur benoemd wordt als de ‘postindustriële crisis’ en ‘transitiefase’ die West-Europese havensteden als Antwerpen doormaakten in de laatste twee decennia van de twintigste eeuw (Broeck et al. 82).⁷ De havenindustrie had zich in de naoorlogse periode door uitbreiding naar het Noorden uit het centrum weggetrokken en maakte in een ijtempo plaats voor kantoren en winkels. De groei van de financiële en dienstensector veranderde niet alleen de industrie en het type arbeidskrachten, maar de tertialisering wijzigde ook ingrijpend het uitzicht van de binnenstad. Waar vroeger in de wijken het wonen, het werken en de faciliteiten voor de vrijetijdsbesteding werden gecombineerd, had de ongecontroleerde en snelle uitbreiding van de commerciële en financiële sectoren bepaalde wijken doen transformeren in



Afbeelding 2: Foto van het kunstwerk *Scheldetuin* in 1987.
© Maria Nordman, M HKA. [Maria Nordman, *Scheldetuin*, Ensemble databank (Antwerpen: M HKA [ID=5890], 2018).]

hoofdzakelijk plekken voor werk of consumptie. Er ontstond een groeiende spanning tussen de leefbaarheid voor degenen die nog in het hart van de stad woonden en de bereikbaarheid voor degenen die er dagelijks kwamen werken of consumeren (Timmerman 149; Deutsche 74; Broeck et al. 65, 314).

Het snelle proces van de de-industrialisatie had niet enkel het uitzicht en de beleving van de stad grondig veranderd, maar ook

onder de bevolking geleid tot gevoelens van stedelijke malaise en een wijdverspreide perceptie van 'crisis' in Antwerpen (Damme 74). De stad zat in slechte, financiële papieren, de kwaliteit van de woningen ging sterk achteruit en de suburbanisatie zette zich haastig voort (Broeck et al. 261). In het Antwerpen van de jaren 1980 heerste er bij de bevolking een grote ontevredenheid over de verloederding, verkrotting en afbraak van stedelijk erfgoed, alsook angst voor de toenemende diversiteit in het straatbeeld. De havenstad aan de Schelde was vastberaden een antwoord te bieden op de vele stedelijke uitdagingen die het kende in de jaren tachtig. Binnen de vele ambitieuze plannen om de zogenaamde 'postindustriële' stad te revitaliseren, speelden de kunst en cultuur een centrale (trekkers)rol (Broeck et al. 82). Het waren namelijk de burgerplatforms en culturele, artistieke initiatieven die de vernieuwing op gang trokken, vanwege een noodzaak en het gebrek aan onderneming van het stadsbestuur. Pas later zagen de stadsbesturen de cultuur en kunst als de middelen voor de regeneratie van het stadsweefsel. Initieel zag het beleid deze grassroots-ondernemingen omtrent stadsontwikkeling vaak als lastige organisaties – luizen in de pels –, gezien zij kritisch reageerden op de stedelijke ontwikkelingen en met andere belangen keken naar te herwaarderden gebieden (Broeck et al. 72). De stedelijke besturen begonnen echter langzaam te beseffen dat ze de cultuur en kunst konden kapitaliseren, aangezien deze het potentieel hadden om de specificiteit en uniciteit van de stad voor een kortstondige periode met grote intensiteit te belichten. In de *site-specific* tentoonstelling zagen de stadsdiensten dan ook een formule die niet alleen de musea, maar ook de zelfpromotie van de stad ten goede kon komen. Het concept van de stadstentoonstelling werd bijgevolg een uitgelezen formule om kunst op te nemen in de logica van de stedelijke politiek (Davidts n.p.). De culturele instellingen haptten gretig toe op de uitgestoken hand van de stadsdiensten. In ruil voor kapitaal of natura konden zij de deuren openen of projecten initiëren en kon de stad aan cityvorming doen. Net als in steden zoals Barcelona en Berlijn, maar ook Glasgow, Marseille en Rotterdam had men in Antwerpen begrepen dat culturele instellingen en evenementen in de publieke ruimte kunnen fungeren als motors van de stadsontwikkeling. De kunst en cultuur werden ingezet als regeneratiemiddelen en parallel werden veelzijdige, nieuwe, culturele instellingen geopend en evenementen in de openbare ruimte geïnitieerd (Broeck et al. 82).

In het Antwerpse Zuid waren de tegenstrijdige effecten van de bovenstaande ontwikkelingen rechtstreeks afleesbaar. De staat van de lap grond tussen de Waalse en Vlaamse kaai, de voormalige Zuiderdokken, was een gevolg van het wegtrekken van de havenactiviteiten uit de stad. Na het dempen van de dokken in 1968 waren de grootschalige watervlakken veranderd in een mistroostige zandvlakte die grotendeels als parking dienstdeed (Tritsmans 209). Het stuk grond achter de Vlaamse en Waalse kaai, de plek waar ooit het variététheater Hippodroom gesitueerd was met de exuberante, eclectische voorgevel gericht naar het Museum voor Schone Kunsten op de Leopold de Waelplaats, was sinds de afbraak in 1972-73 een braakliggend terrein van 5000 vierkante meter groot. Het terrein deed 15 jaar lang, van 1973 tot begin jaren negentig, dienst als *dumping ground* (R.C. *Antwerpse Morgen* 1987). Projectontwikkelaars kochten bouwvallige huizen op in de wijk die ze ongeacht hun historische waarde met de grond gelijkmaakten en vervingen door hoogbouw of parkeerterreinen. Ook de groene ruimten sneuvelden in functie van de bebouwing (Bern et al. 130-134). Samen met de afbraak van het Zuidstation in 1965 resulteerde de optelsom van deze ruimtelijke ingrepen in de Antwerpse Zuiderbuurt in een periode van teloorgang en grootschalige ontvolking. Gepensioneerden, kansarmen en een grote groep tweede- en derdegeneratiearbeidsmigranten (en hun familieleden) bleven. Het Zuid was midden jaren tachtig een gebied in volle postindustriële transitie dat in de ogen van het Antwerpse beleid dringend geherwaardeerd moest worden (Broeck et al. 69-74, 82).⁸

Tegelijkertijd kreeg de buurt een stevige, culturele injectie toen de wens van oud-burgemeester Craeybeckx en een groep artistiekelingen om een eigen culturele instelling, een museum voor hedendaagse kunst, in vervulling ging. Aangezien de toenmalige minister van Cultuur Karel Poma (1981-1985) alles in het werk wilde stellen om dit binnen zijn ambtstermijn te realiseren, was de bouw van een volledig nieuw gebouw geen optie en werd gekozen voor de renovatie van een bestaand pand. De zoektocht was snel voltooid, omdat het Zuid vol leegstaande pakhuizen stond die relatief goedkoop konden worden aangeschaft en de wijk een facelift kon gebruiken. Het museum zou zijn ingang nemen in een voormalige graansilo en discotheek aan de Waalse kaai. Quasi simultaan was de provincie op zoek naar een pand om diens groeiende fotoarchief in onder te

brengen. Ook zij kocht een oud pakhuis aan diezelfde Waalse kaai enkele meters verderop (Broeck et al. 73).

Met de officiële oprichting van het fotomuseum in 1984 en het MUHKA in 1985 in de Antwerpse Zuiderbuurt en de effectieve ingebruikname van beide instituten in respectievelijk 1986 en 1987 ontsproten in de nabije omgeving privé-initiatieven en talrijke nachtclubs, jazzcafés, theatergezelschappen en galeries (R.C. *De Morgen* 1987; Damme 75). Tal van pakhuizen werden omgevormd tot lofts en ateliers (J.D.Z. *Lofts* 1987). Het elan van het Zuid veranderde tot grote vreugde van het stadsbestuur geleidelijk aan door de komst van deze culturele instituten en hun gevolg. De artistiek directeur van het museum voor hedendaagse kunst Florent Bex stelde tevreden vast dat het de komst van het artistieke milieu en de kunstenaars was die de wijk deed opbloeien (J.D.Z. *Bex* 1987). De stad en de Zuiderbuurt veranderden snel en ingrijpend op diverse plaatsen. Deze door de kunst en cultuur aangedreven stadsvernieuwing had echter ook een schaduwkant, meer bepaald sociale verdringing als gevolg van het proces dat tegenwoordig bekendstaat als gentrificatie. De hippe, artistieke wijk trok naast de kunstenaars en andere creatievelingen een nieuw type bewoners aan: hoogopgeleide tweeverdieners (Broeck et al. 73; Damme 74). Geleidelijk werden de voormalige bewoners door de hogere huur- en vastgoedprijzen de wijk uitgeduwd. Tegelijk betekende de culturele regeneratie op het Zuid niet dat de wijk er inmiddels kraaknet uitzag. De komst van de culturele instellingen had niets veranderd aan de onbestemde zone tussen de Waalse en Vlaamse kaai. De gedempte Zuiderdokken waren nog steeds een trieste zandbak. Een woongroep, vzw Buurtwerk 't Zuid, riep dan ook op de Zuiderdokken te verfraaien. Een editie van de *Buurtkrant* uit november 1987 wees het stadsbestuur erop dat de bezoekers “die van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten naar het nieuwe Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen” wilden gaan, zich een weg moesten zoeken “tussen containers, camionwrakken, verlaten platte wagens, olievlekken en rommel. Waarom dus geen wandelweg aanleggen tussen groen en bomen, en verfraaid door een of ander mooi monument?” (*Buurtkrant Kreten* 12).

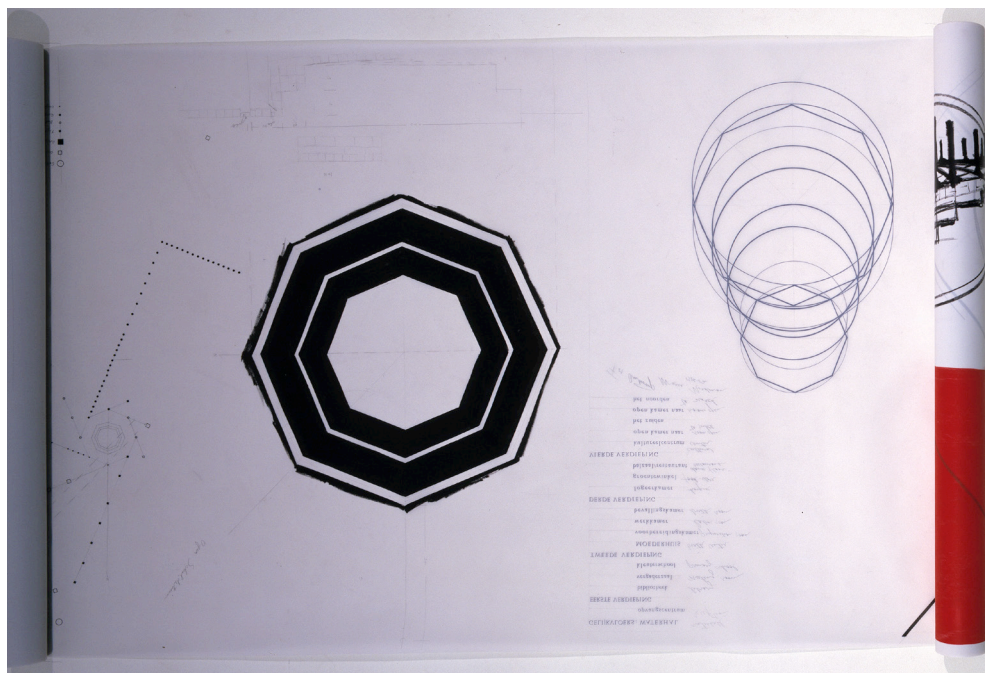
De tentoonstellingen *Beeld in de Stad* en *Inside-Outside*, waarvoor respectievelijk *Pavimenti* en *Scheldetuin* werden gemaakt, kunnen beide gelezen worden als initiatieven die onwillekeurig op deze bredere ontwikkelingen proberen in te spelen, maar er tegelijk ook

door bepaald worden en er de speelbal van zijn. De kritiek op beide tentoonstellingen is in ieder geval instructief.

Stadstentoonstellingen

Beeld in de Stad stelde zich tot doel de hedendaagse kunst in het stadsbeeld te integreren en individuen zo warm te maken voor de hedendaagse, Belgische sculptuur. Het project werd gedreven door de hoop van de organisatoren en het stadsbestuur dat de hele stad gedurende één zomer lang een groot Middelheim werd (Cools; Beneden 10). Aan de kunstenaars was daarvoor gevraagd ruimtelijk werk te maken dat in relatie stond tot de openbare ruimte of om te interveniëren in het stadsbeeld (Heymans 50; Todts 762). Volgens de kunsthistoricus Herwig Todts misten de werken echter ‘impact’ en kon men zelden spreken van een werkelijke “confrontatie met het stadsbeeld (Todts in *Monumenta en MUHKA* 762).” Hij vroeg zich af of de kunstenaars uitgingen van de “wereldvreemde veronderstelling, dat de hele context in een esthetisch aura zou opgaan?” Het zou althans een verklaring zijn geweest voor “de uitgesproken voorkeur voor de intimistische aantrekkelijkheid van de oude binnenstad.” Todts vond het eigenaardig dat niemand van de deelnemende kunstenaars, waarvan quasi de helft wonende was in de stad en omgeving, de confrontatie met de uitgebreide randstad was aangegaan. De toegangswegen tot de stad en de talrijke open ruimten in de periferie leken angstvallig te zijn gemeden. Het kon dan ook niet anders, concludeerde Todts, dat “drentelaars en de deelnemers van zomerzoektochten” de doelgroepen van deze gebeurtenis waren (762).

De kritiek op *Inside-Outside* was van een andere aard. Het feit dat *Inside-Outside* een handvol kunstwerken bevatte in de openbare ruimte werd afgedaan als een kunstgreep, waarmee het gloednieuwe MUHKA probeerde in te haken op de recente trend van ruimtelijke kunst in de openlucht of in de stad. Het was begrijpelijk dat het kersverse museum zich wilde spiegelen aan de succesvolle locatiegebonden – of site-specific – tentoonstellingsprogramma’s, zoals de Sonsbeek-tentoonstelling in Arnhem of het Skulptur Projekte in Münster, waarbij gepoogd werd om de beperkingen van een beeldenpark of een museum te omzeilen door met hedendaagse beeldhouwkunst de openbare ruimte te betreden (Winkel; Waterschoot 47).



Afbeelding 3: Foto van het kunstwerk *For a new city*, 1987. © Maria Nordman, M HKA. [Maria Nordman, *For a new city*, Ensemble databank (Antwerpen: M HKA [ID=4757], 2022).]

Het fundamentele idee achter dit type tentoonstellingen was om een dialoog te creëren tussen de kunstenaars, de stad en het publiek. Dat wil zeggen dat een dominante drijfveer van dit type tentoonstellingen het streven naar een intensief engagement met de buitenwereld en het dagelijks leven was (Kwon 24). De instituten moedigen daarom de kunstenaars aan projecten te creëren die betrekking hadden op de omstandigheden in de stad, haar architectuur, stadsplanning, geschiedenis, alsook op de sociale structuur van de samenleving in de stad (Kwon 53-54). Het verlangen om de kunst te verbinden met de stad, de maatschappij en dus de wereld en het leven, sloeg ook over op België. In 1986, een jaar voor de Middelheim-biënnale en de tentoonstelling in het MUHKA, vond in Gent *Chambres d'Amis* plaats. Door de kunst binnen te brengen in de woning van de particulieren, veelal kunstverzamelaars, hoopte de curator Jan Hoet de stad en samenleving met de kunst te verbinden (Hoet 10). Ook

de Antwerpse instellingen voor de hedendaagse, beeldende kunst onderzochten hoe zij op deze trend konden inspelen en deze naar hun hand konden zetten.

Echter, het streven van de instituten om in te spelen op de heersende trend met *Beeld in de Stad* en *Inside-Outside* stuitte dus op kritiek en onbegrip. De curatoriale ambities werden afgedaan als hoogdravend. Dacht het MUHKA effectief om in te kunnen haken op een trend door slechts 5 van de 59 ruimtelijke kunstwerken buiten de muren van het instituut tentoon te stellen? Bovendien, zo stelde een journalist, behoeften 3 van de 5 werken de context van het museum, indien deze als kunstwerk wilden herkend worden (Waterschoot 47). Een soortgelijke kritiek werd destijds ook geuit op *Sonsbeek 71*, maar evenzeer op *Beeld in de Stad*. Een groot deel van het publiek herkende de hedendaagse kunst niet, wanneer deze buiten de institutionele grenzen werd gepresenteerd (J.B. *Monumenta-grap* 1987; Winkel). De Engelstalige titel werd daarnaast weggezet als een slimmigheid om het kersverse instituut internationale allure te geven en in te bedden in het Europese, hedendaagse kunstlandschap (Bekkers).

Site-specific kunst en verwachtingen

Met *Scheldetuin* lijkt de kunstenaar, Maria Nordman, tegemoet te willen komen aan de wens van de burgers, zoals geformuleerd in de buurtkrant, om in de stad en specifiek in het Zuid, de voormalige industriële (haven)zones die op dat moment ware stortplaatsen waren, te transformeren in groene zones met een parkfunctie. Net zoals de gedempte Zuiderdokken was de lap grond aan de Scheldekaai ter hoogte van het Zuid, waar het werk gesitueerd was, jarenlang een onbestemd gebied. Er was consensus binnen het beleid dat dit gebied geherwaardeerd diende te worden. Over de invulling was er onenigheid. Bij voorkeur moest een bestemming gevonden worden met economische voordelen voor de stad. Een aantal Antwerpse beleidsmakers zag de kade het beste functioneren als woongebied of parkeerplaatsen (Broeck et al. 82-88).

In een scherpe recensie over de tentoonstelling *Inside-Outside* liet Wim van Mulders alvast verstaan dat de kritische inzet van het werk van Nordman hem niet ontgaan was. *Scheldetuin*, zo noteerde de kunstcriticus, wees “vermanend [...] in de richting van diegenen

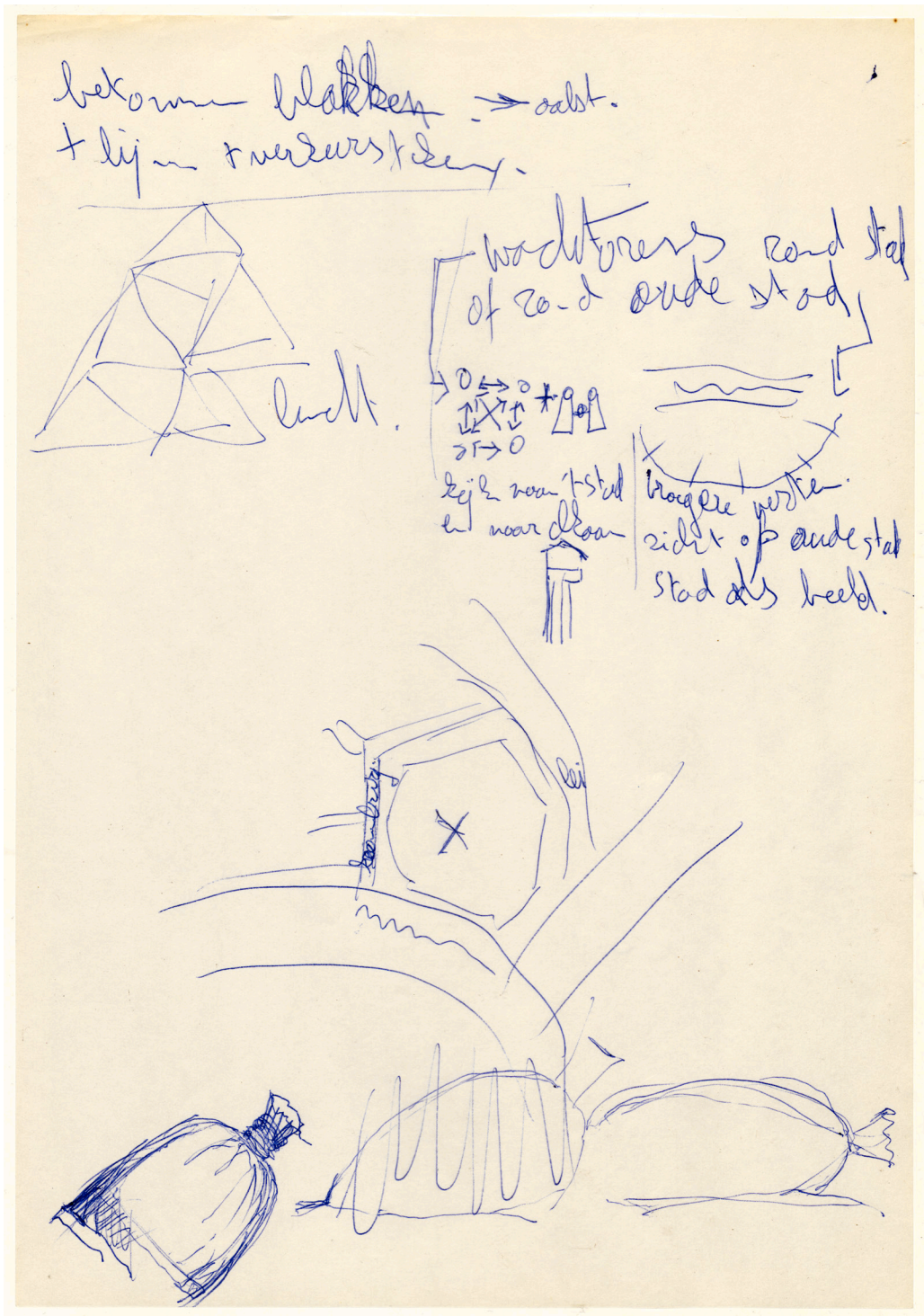
die de kaaien desolaat” achterlieten (Mulders in *Kunst* 18). Na jaren van verwaarlozing deed het werk, een opening in het plaveisel waar burgers elkaar konden ontmoeten, eindelijk iets met dat grote onbestemde terrein. *Scheldetuin* was bruikbaar en accommoderend. Ondanks de weerwil van het beleid toonde het werk het potentieel van deze voormalige havengebieden, als parken en gemeenschappelijke ontmoetingsplaatsen voor de stadsbewoners. Een voorheen nutteloos stuk braakliggend terrein werd door een uiterst zorgvuldige inrichting omgevormd tot een actief stedelijk element. Doordat Nordman de potentie zag van een plek waar vele anderen dit over het hoofd zagen, herinnert het werk ook aan de architecturale en stedenbouwkundige praktijken die de verloren plekken en de lege percelen van de stad nieuw leven wisten in te blazen.⁹ Bovendien koesterde Nordman zelf ook een ambitieuze visie op Antwerpen, wat betreft de omvorming van dit type gebieden. Om de uitbreidingsmogelijkheden van *Scheldetuin* in de toekomst te illustreren, leverde de kunstenaar bij het werk ook een tekening op een rol papier met de titel *For a new city* (afb. 3; *Brief Nordman* 28/08/1987). Nordman had voor ogen dat de achthoekige zitkuil en het bomenpark – voor haar een werk dat dialogueerde met de geschiedenis van Antwerpen – zouden uitgroeien tot een park waar nu eens stedelingen zouden samenkomen op bankjes tussen de bomen, maar met de mogelijkheid dat het park van tijd tot tijd ook als een openluchtmuseum zou worden geïnterpreteerd. De ruimten tussen de bomen en de zitkuil zouden dan gebruikt kunnen worden voor tentoonstellingen of als een podium voor performances. In een korte nota over *Scheldetuin* stelt Nordman dan ook dat *For a new city* begrepen kan worden als vehikel, als een instrument om deel te kunnen uitmaken van de burgerdiscussies in Antwerpen, en meer specifiek om de dialoog te stimuleren over het gebruik van de locatie waar het werk zich bevindt als park en/of als openluchtmuseum (*Brief Nordman* 28/08/1987).

Pavimenti van Groep Hugo Roelandt staat voor een radicaal andere inzet. Op de oproep voor de tentoonstelling *Beeld in de Stad* diende de groep maar liefst drie voorstellen in bij de organisatoren, alle drie gebruikmakend van cementen plaveien (*Voorstel* 1987). De organisatoren gaven de voorkeur aan het tweede voorstel *Voetpad loopt over gevel*, maar hadden twijfels over de uitvoerbaarheid van de werkzaamheden – meer concreet over de plaats waar dit werk precies zou worden uitgevoerd. Was Roelandt van plan zijn eigen woning te bewerken of had hij een realistische optie in het achter-

hoofd (*Brief Vanderhenst* 1986-87)? De groep had in afwachting van een reactie op zijn voorstellen van de organisatie niet stilgezeten. Anticiperend op deze vraag had de groep al verkennende stappen ondernomen. De dienst Stadseigendommen was gecontacteerd om te informeren of ergens in de stad een leegstand pand beschikbaar was tussen mei en oktober 1987 (*Brief Roelandt* 30/10/1986; *Brief Roelandt* 12/11/1986). Tijdens het voorjaar van 1986 benaderde Roelandt het stadsbestuur om toestemming te verkrijgen voor het artistiek omvormen van de gevel van het stadseigendom gelegen te Burchtgracht 43. Vijftien maanden later deelde het stadsbestuur mee niet in te kunnen gaan op de vraag, gelet op de gebrekkige stabiliteit van het pand zelf in de Burchtgracht, alsook het aanpalende pand (*Brief Roelandt* 8/02/1986; *Brief college* 18/05/1987). Via omwegen kreeg de groep toestemming om te werken aan een pand in de Wapenstraat. In mei 1987 kon de groep beginnen met het plaveien van de gevel.

Het resulterende werk kende, in tegenstelling tot de zitkuil en het park van Nordman, geen enkel nut of gebruik. Terwijl *Scheldetuin* als kunstwerk nog een oplossing trachtte te bieden voor de destijds verzuchtingen probeerde *Pavimenti* niets op te lossen of aan te reiken. *Pavimenti* hield de stad, zijn bewoners en beleidsvoerders een beeld voor. Het werk resoneerde immers op een andere manier met het toenmalige debat over de ontwikkelende stad: waar in Antwerpen is nog ruimte voor de burgers en bezoekers om even te verpozen? Het kunstwerk gaf niet wat de burgers wilden – een park om tijd te spenderen, verfraaid door een of ander bevallige sculptuur –, maar het werk toonde waar ze voor vreesden: dat de stad langzaamaan transformeerde tot een grote parkeerzone. In plaats van parken die de leefbaarheid van de stad bevorderden, werden er parkings aangelegd op de braakliggende zones. Het kunstwerk lijkt dan ook kritiek te leveren op een stadsbestuur dat elk voormalige industrieterrein of open plaats omvormde tot een parkeerplaats. Het werk kan ook gelezen worden als een vraag waar in de stad nog plaats was voor de wandelende, struinende, rollende of fietsende stadsbewoner of bezoeker.

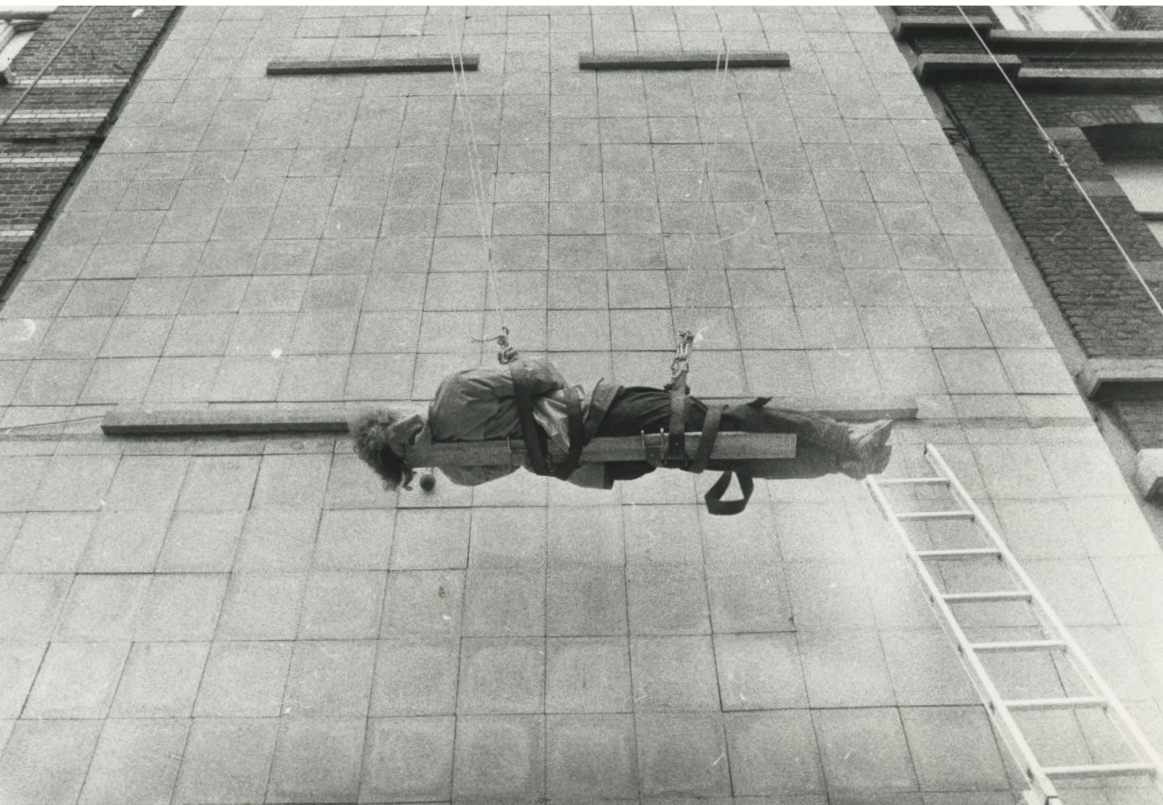
Een map in het Hugo Roelandt-archief met voorbereidende documenten van de deelname aan *Beeld in de Stad* bevat naast de briefcorrespondentie met de organisatoren enkele schetsen, gemaakt met een balpen. De schetsen lijken een van de eerste pogingen voor het



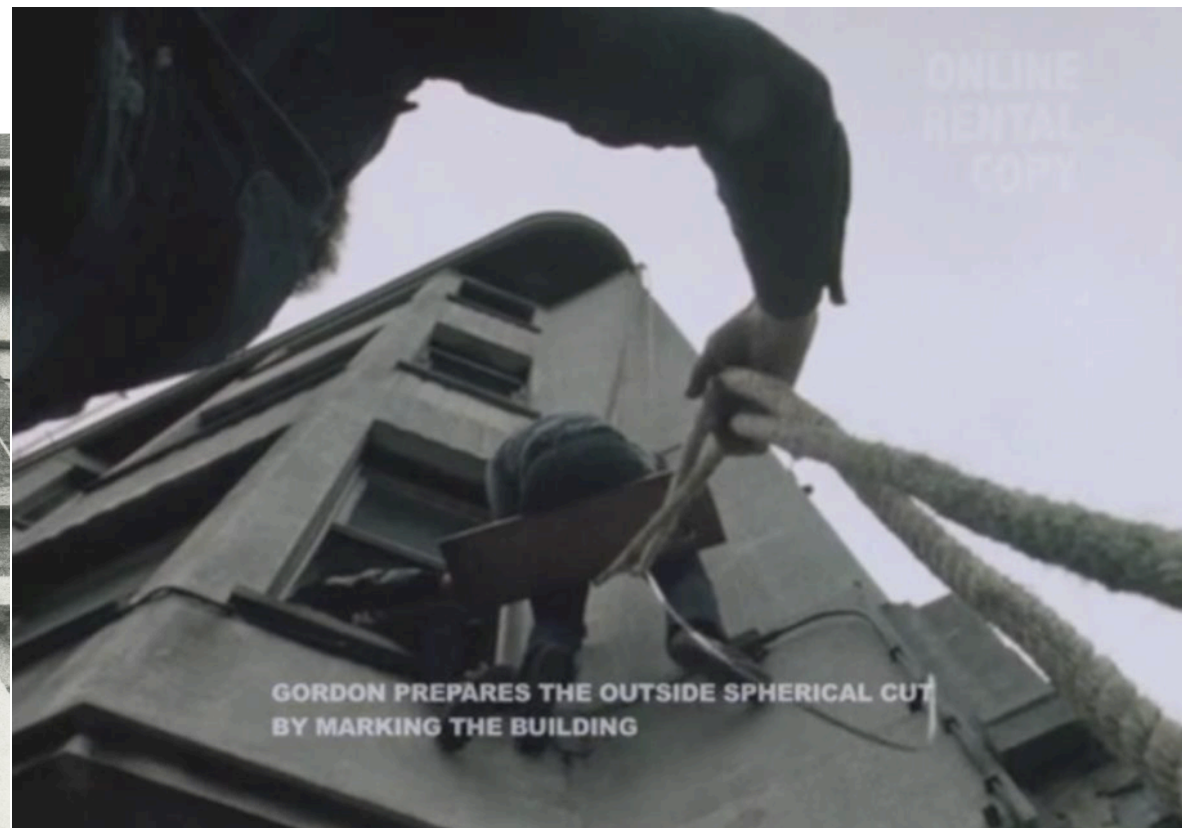
ontwikkelen van ideeën, nadat de oproep van de organisatoren de groep Roelandt heeft bereikt om een werk te creëren dat de stad als onderwerp neemt of erin ingrijpt. Op de tekeningen zijn zinnen en woorden af te lezen als 'Zicht op de oude stad' of 'Voetgangerscircuit'. Dit zijn stedelijke thema's. Op een van de pagina's staat te lezen 'Stad als beeld' (afb. 4; *Schets Hugo Roelandt*). Het is precies dit idee van de stad als een beeld dat de strategie is die door de groep Roelandt is toegepast op *Pavimenti*. Plaveien die normaal worden gebruikt voor de bestrating en betonnen blokken voor het afsluiten en markeren van parkeerplaatsen zijn niet alleen materialen bestemd voor specifieke doeleinden, maar kenmerkende karakteristieken van een stad (Heymans 54). De vormtaal – de materialiteit van de stad – werd het vertrekpunt voor een werk. Deze materialen zijn te vinden in iedere buurt, maar werden nu omgevormd tot een vlak. In een recensie van *Beeld in de Stad* stelde Rika Heymans (53) dat het werk door het gebruik van deze materialen wilde provoceren. Ze vroeg zich af of de gevel moest worden begrepen als een aanklacht van het 'geveltjes kijken' in een 'verkrotte buurt' (53).

In 1987 vroeg de redactie van een buurtkrant in het Zuid de man en vrouw in de straat naar hun oordeel over de te bezichtigen kunstwerken die deel uitmaakten van *Beeld in de Stad* (*Buurtkrant Monumenten* 13-14). Een bewoner was verbaasd dat het van onder tot boven volgeplaveide huis in de Wapenstraat een kunstwerk betrof. De persoon vond dat het er niet uitzag en begreep niet dat als je iets in beton kon maken waarom je "zo iets" zou maken (14). Een andere inwoner vond *Pavimenti* "koel, kaal en onpersoonlijk" en concludeerde dat het niet paste "binnen het geheel van de straat." Het leidde bij de inwoner tot de bedenking of het eigenlijk toch niet beter was geweest om het pand fatsoenlijk op te knappen. Hoewel een minderheid van de burgers de wijkkrant liet weten de hedendaagse kunstwerken enthousiast te ontvangen, en een enkeling zelfs meedeelde de hoop te koesteren dat de hele stad gevuld zou worden met kunst, begreep het gros van de burgers niet waarom deze objecten, alsook de gevel, de wijk en het straatbeeld innamen (13).

Afbeelding 4: Schets in balpen door groep Hugo Roelandt waarop staat te lezen 'Stad als beeld'. © Hugo Roelandt. [*Schets Hugo Roelandt voor Beeld in de Stad*, HR, 0004_2_1_4_17_01, (Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt archief], 1990).]



Afbeelding 5: Scan van analoge foto van de performance *Pavimenti* in 1987 waarbij Hugo Roelandt met behulp van katrollen en touw aan de gevel hing. © Hugo Roelandt. [Foto's van de performance 'Pavimenti', HR, 0004_2_1_4_17_11_03, (Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt archief], 1990).]



Abeelding 6: Schermafbeeldingen van de film *My Summer 77 with Gordon Matta-Clark* waarin de Amerikaanse kunstenaar en architect met een passer lijnen en cirkels van houtskool aanbrengt op de buitenmuren van het leegstaande pand aan de Ernest van Dijckkaai in Antwerpen. © Cherica Convents. [My Summer 77 with Gordon Matta-Clark. Geregisseerd door Cherica Convents, 2012, vimeo.com/ondemand/gordonmattaclarksummer77. Geraadpleegd 20 januari 2023.]

Op de openingsavond bevestigde Hugo Roelandt zich met behulp van katrollen en touw aan de gevel, ter hoogte van de eerste twee horizontale betonblokken (*Afbeelding 5; Foto's performance Pavimenti* 1987). Het beeld dat ontstond van de fotograaf en performancekunstenaar die aan de gevel hing, liggend op de rug op een kleine houten plank, herinnert onwillekeurig aan een performance die tien jaar eerder plaatsvond. In 1977 bewerkte de Amerikaanse kunstenaar en architect Gordon Matta-Clark (1943-1978) een vijf verdiepingen hoog kantoorgebouw aan de Ernest van Dijckkaai in Antwerpen.¹⁰ In een documentaire is te zien hoe Matta-Clark met een passer lijnen en cirkels van houtskool aanbrengt op de buitenmuren van het leegstaande pand. De zwarte lijnen markeerden waar hij de muren zou open- of wegsnijden. Om alle niveaus van het gebouw te kunnen bereiken, liet hij zich zittend op een plank met een touw ophijzen (*Afbeelding 6: My Summer 77*; Broeck et al. 52). Er is niet alleen een visuele overeenkomst waarbij de twee kunstenaars aan de gevel hingen. Beide werken waren gesitueerd in leegstaande panden en handelden over de potenties van de stad in de toekomst. Elke buurt kende een aantal vervallen gebouwen, woonhuizen en kantoren, die waren afgesloten om krakers te voorkomen of die in de steigers stonden in een poging de vele vervallen panden die de stad op dat moment telde op te knappen. Zowel *Office Baroque* als *Pavimenti* kan gezien worden als uitspraken over de stadsontwikkeling. Ze schetsen de donkere kant van een stad die zich razendsnel ontwikkelde, maar waar verschillende vestigingen de verandering niet kunnen bijbenen en tot leegstand leiden. Waar Matta-Clark het kantorencomplex openlegde als reactie daarop, sloot de groep Roelandt het voormalige, leegstaande woongebouw hermetisch af (Heymans 54; Broeck et al. 52).

Het is opvallend dat *Pavimenti* en *Scheldetuin* met hun formele kenmerken als respectievelijk een voorgevel en een zitbank in een park – elementen die elke stad karakteriseren – niet alleen direct reageren op het weefsel van de stad, maar dat beide kunstenaars ook opereerden in de stad. Zowel het plaveien van de façade van een huis als het planten van een zeventigtal bomen zijn ingrijpende acties binnen het stadweefsel. Met dit soort van publieke interventies gaan zowel Roelandt als Nordman met de stad aan het werk, waarbij de stedelijke omgeving tegelijk als onderwerp en setting optreedt. Gedurende hun carrière realiseerden de kunstenaars meerdere locatiegebonden installaties en performances die de fysieke en sociale

aspecten van de stedelijke ruimte vastlegden en weerspiegelden, zoals de geschiedenis, de architectuur en het gebruik ervan.¹¹ Beide hedendaagse kunstenaars waren sterk beïnvloed door de Fluxus-beweging en avant-gardistische praktijken uit de jaren zestig en trokken de straat op vanuit eenzelfde verlangen om de grenzen tussen kunst en het dagelijks leven af te breken, en meer interactieve en directe vormen van betrokkenheid bij het publiek te creëren. Ook met *Pavimenti* en *Scheldetuin* haken Roelandt en Nordman in op de traditie van de performancekunst, een medium dat in de jaren tachtig langzamerhand de sculptuur vervangt of vergezeld als favoriete tactiek voor interventies in de openbare ruimte (Miles; Goldberg).¹² De stad was voor deze twee kunstenaars een plaats om de kunst de wereld in te sturen en tegelijk een instrument, een werkplaats en een decor om diezelfde wereld te benaderen en eventueel te bekritisieren. Net zoals *Pavimenti* verwijst naar de problematiek en potentieel van leegstaande panden, adresseert ook *Scheldetuin* stadsherwaardering door de situering van het werk in het toenmalige probleemgebied de Kaaien. In tegenstelling tot Roelandt die zijn lichaam daartoe inzet, verlangt Nordman de participatie en ontmoeting van passanten. In de context van een stad waarvan de inwoners worstelden met xenofobie – door de toenemende diversiteit was extreemrechts opgerukt in de jaren tachtig – laat *Scheldetuin* zich eveneens lezen als een reactie op de politieke situatie waarmee Antwerpen kampte. Het werk van Nordman zet stedelingen of passanten letterlijk aan om samen te zitten: het heeft de directe ambitie om dialoog rond de stad te stimuleren en vereist dus de betrokkenheid van een publiek (stedelingen of bezoekers). Beide werken vormen als het ware een voorafspiegeling van de trend die zich vanaf het eind van de jaren 1980 manifesteert en zich in de jaren 1990 zal doorzetten, waarin de hedendaagse kunst via performances steeds meer inzet op politieke en sociale kwesties (Goldberg 175).

Naleven

Na afloop van de tentoonstellingen *Beeld in de Stad* en *Inside-Outside* werden *Pavimenti* en *Scheldetuin* niet onmiddellijk verwijderd. Beide werken bleven nog meerdere jaren in het stadsbeeld aanwezig. Hoewel de groep Roelandt aan het stadsbestuur had meegedeeld de omgevormde gevel van het pand vlak na de tentoonstelling *Beeld in de Stad* terug in de oorspronkelijke staat te herstellen, gebeurde



Afbeelding 7: Omstreeks 1990 was *Pavimenti* beklad met graffiti en ontbraken cementen plaveien in de gevel. © Hugo Roelandt. [Foto van het ge vandaliseerd project, HR, 0004_2_1_4_17_11_05, (Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt archief], 1990).]

dat niet. *Pavimenti* was nog vijf jaar lang te bezichtigen. Het werk viel evenwel na afloop van de tentoonstelling snel ten prooi aan verkrotting en verloedering. Aan het begin van de jaren negentig verkeerde de omgevormde gevel in vervallen staat. Enkele betonnen tegels ontbraken en het kunstwerk bleek de ideale ondergrond voor graffiti (Afbeelding 7; Foto ge vandaliseerd project 1990). In 1991 werden de plannen voor de vergroting en verbouwing van het MUHKA goedgekeurd. Door de schaalvergroting zouden verschillende huizen onteigend en gesloopt moeten worden. De straat waar het kunstwerk van Roelandt stond, lag binnen de perimeter van de uitbreiding (A.V.W. Buren 1993). Na de bemiddeling door de museumdirecteur nam de gemeenteraad het besluit om *Pavimenti* niet af te breken. In een ongedateerde nota van vóór de museumverbouwing doet de Groep Hugo Roelandt daarom het voorstel aan het

museum en het stadsbestuur om het werk permanent te integreren in de toekomstige uitbreiding. Het voorstel luidde om de voorgevel van de Wapenstraat aan de binnenkant op dezelfde manier te bestraten als de buitenkant. Op deze manier kon de nieuwe, versterkte structuur opgenomen worden in de nieuwe delen van het museum. Een gevel zou het museum zijn binnengetroten, terwijl het kunstwerk naar buiten trad. De kunstenaars waren bereid om de kosten van de betegeling op zich te nemen (*Project kunstwerk 1990*). Het plan werd nooit vervuld. *Pavimenti* en het pand waarop het werd aangebracht, zijn in 1992 gesloopt (*Foto's afbraak Pavimenti 1992*).

De lotgevallen van *Scheldetuin* zijn zo mogelijk nog dramatischer. Hoewel de bijbehorende tekening *For a new city* tijdens *Inside-Outside* werd opgenomen in de collectie volgde de acquisitie van het openbare werk niet. Terwijl er anekdotes circuleren over Antwerpenaren en toeristen die in de kuil met zitgelegenheid samenkwamen en genoten van het uitzicht op de linkeroever van de stad werd het werk na de tentoonstelling steeds vaker aangezien als een gigantische vuilnisbak. Werklui gebruikten het dan weer als een ideale opslagplaats voor hun werkmateriaal (*Brief Bex 28/08/1987*). De medewerkers van het MUHKA bezochten het werk daarom op regelmatige basis om te bekijken hoe het ermee was gesteld. Een van de technici van het museum stelde op een zondag in november 1989 vast dat een groep autoliefhebbers in de bomen van de installatie signaalkegels zagen waartussen geslalomd kon worden. De tuin bleek het ideale autoraceparcours (Afbeelding 8; *Brief Haertjens 4/04/1991*; *Brief Baes 4/04/1991*). Aan het begin van de jaren negentig noemde Bex de toestand van het werk bedenkelijk, gezien van de 77 bomen inmiddels 5 waren gestorven en nog eens 15 stervende waren. In een brief aan burgemeester Bob Cools vroeg Bex of de stadsdiensten het werk konden herstellen in oorspronkelijk staat (*Brief Bex 1990*; *Nota Dewachter 1990*). De museumdirecteur wees op de internationale uitstraling en betekenis van Nordmans *Scheldetuin*.¹³ Dit was tevergeefs. Verschillende instanties – zowel privaat als stedelijk – probeerden aan het begin van de jaren negentig aanspraak te maken op hetzelfde onbestemde stuk van de Scheldekaai dat ze maar al te graag wilden kapitaliseren door het om te vormen tot parking, toeristische bestemming of consumeergelegenheid (*Brief Baes 4/04/1991*). Zo werd het werk in 1991 bedreigd door de vzw Antwerpse miniaturstad die door het werk van Nordman heen een spoorweg wenste aan te leggen (*Brief Bex 1991*). Daarop klopte



Bex nogmaals aan bij het stadsbestuur. Hij benadrukte de toestand van het werk aan de kaden en vroeg wederom om een permanente versterking vanuit de stad. Er moest toch een dienst zijn die het werk wekelijks kon controleren en aan een minimum van onderhoud kon voorzien? Bex beklemtoonde dat om in “de toekomst dit gebied verder van de stad Antwerpen ter beschikking” te krijgen, ervoor gezorgd moest worden dat de plek en het werk er ‘keurig’ bleven uitzien. Het werk en diens voortbestaan lagen de directeur immers na aan het hart (*Nota Bex* 26/03/1991; *Brief Baes* 4/04/1991). Eind oktober 2000 vond in de Antwerpse Singel een symposium plaats in samenwerking met het Middelheimmuseum over publieke kunst.¹⁴ In een brief aan Bex, verstuurd enkele dagen na het symposium, haalde Nordman het symposium aan – *Scheldetuin* kwam er ter sprake – als gelegenheid om samen met het museum op korte termijn de exacte staat, alsook de toekomst van het werk te bepalen. Ze herinnerde de directeur eraan dat het werk nooit werd aangekocht door het museum of de stad. Echter, de toekomstplannen werden daarna niet gesmeed. Nordmans werk bleef nadien nog een kleine 20 jaar staan,

Afbeelding 8: Een groep autoliefhebbers zagen in de bomen van de installatie *Scheldetuin* signaalkegels waartussen geslalomd kon worden op zondag 12 november 1989. [*Brief van Mark Haertjens met analoge foto's aan Florent Bex*, Nordman, Maria, (Antwerpen: M HKA, 12 november 1989).]

maar *Scheldetuin* werd uiteindelijk nooit opgenomen in de collectie van het museum. Op basis van de momenteel beschikbare bronnen tekent er zich nog een gebrek aan informatie af over die periode. De put werd omstreeks 2019 dichtgegooid en de bomen werden gerooid. Ironisch genoeg verving een parkeerplaats een tijd lang de bomen en de zitkuil.¹⁵

Het is op zich niet verwonderlijk dat het MUHKA bij het stadsbestuur destijds probeerde te pleiten voor het behoud van beide kunstwerken na afloop van de tentoonstellingen. In 1993 zou Antwerpen gedurende negen maanden de titel van Europese Culturele Hoofdstad mogen dragen. *Antwerpen 93* (hierna *A93*) zou een veelzijdig evenement worden met kunstwerken in situ, tentoonstellingen en

publicaties, die lokale en internationale kunstenaars bijeenbracht om de stedelijke ruimte van de stad te herwaarderen, culturele inkomsten te genereren en musea, instellingen en cultureel erfgoed zichtbaar te maken. Het gegeven dat *A93* voor de deur stond, zal ongetwijfeld hebben gespeeld in de vraag van Bex om beide kunstwerken te bewaren. Met dit grootse stadsgebeuren in het vooruitzicht was het voor de museumdirecteur het ideale moment om het bestuur te wijzen op de verantwoordelijkheid van het preserveren van beide kunstwerken. De artistieke organisatie van *A93* wilde nota bene onder meer via de hedendaagse kunst in de openbare ruimte het unieke karakter van de stad benadrukken (Antonis). Het stadsbestuur kon deze werken van internationale allure dan toch moeilijk aan hun lot overlaten. Met zijn brief lijkt de directeur in te spelen op het plichtsbef van het cultuurbeleid van de stad. Waren zij, het stadsbestuur en de culturele instelling, namelijk geen pact aangegaan? In ruil voor de mobilisatie van kunst en cultuur en kunst binnen stadsherwaardering en toerisme, kon het bestuur misschien ook iets terugdoen voor het museum?

Het recupereren van deze werken was immers geen altruïstische daad. Wat het museum in feite probeerde te bewerkstelligen, zo wil ik beargumenteren, was om de kunstwerken uit de openbare ruimte, nu ze in gevaar verkeerden, te recupereren voor de eigen relevantie. Immers, indien het instituut deze werken in samenwerking met de stad kon preserveren, en wie weet op termijn zou kunnen opnemen in de collectie, was de relatie met de buitenwereld structureel verzekerd. Als het museum voor actuele kunsten niet doorlopend de muren van het instituut kon verlaten, hoe kon het dan een verbintenis met de wereld en het leven garanderen, laat staan daarin in te grijpen? Het enige wat erop zat voor de directeur was deze twee werken die zich al in de openlucht bevonden te 'musealiseren' (Kwon 53). Door *Pavimenti* op te nemen zou het museum een kunstwerk bezitten dat zowel met één been in het museum als met één been in de buitenwereld stond. Bovendien hoopte Bex met het oog op de uitbreiding van het museum, zo blijkt uit de correspondentie met de stad, dat in de nabijheid van de sculptuur de mogelijkheid zou ontstaan om structureel vanuit het MUHKA in de openlucht tentoon te stellen. Dat Nordman de uitgesproken wens had geformuleerd om *Scheldetuin* uit te breiden tot een tentoonstellingspark in de openlucht kwam de museumdirecteur ook goed uit (*Nota Bex* 26/03/1991; *Brief Baes* 4/04/1991). Het behoud van zowel *Pavimenti* als *Scheldetuin* zou de

directeur credibiliteit geven om het museum te promoten als een unieke plek. Een aardige bijkomstigheid was dat het hem extra legitimiteit kon geven om in de toekomst aanspraak te maken bij de stad op het stuk Scheldekaai in de omgeving van het museum (Kwon 53). Ongeacht Bex' ambitie om *A93* en de uitbreiding van het museum te gebruiken als momentum om de kunstwerken duurzaam te behouden en zo een langdurige relatie met de buitenwereld te installeren, gaf de stad om vooralsnog onbekende redenen geen gehoor aan zijn verzoek.

Conclusie

Ook al werden *Pavimenti* en *Scheldetuin* destijds regelmatig met weinig meer dan onbegrip ontvangen, retrospectief gezien bieden de twee werken een stevige aanleiding voor de reflectie op een stad die te kampen kreeg met de gevolgen van een postindustriële transitie. Onwillekeurig adresseren ze, weliswaar op radicaal uiteenlopende wijzen, de frustraties en het onbegrip omtrent het toenmalige, stedenbouwkundige beleid – in het bijzonder de besluiteloze omgang van het Antwerpse stadsbestuur met de leegstaande panden en de ongebruikte, voormalige industrieterreinen, maar ook het schrijnende gebrek aan bereidwilligheid om te zorgen voor kunst in de openbare ruimte. Dit laatste is verrassend, want het was net dit type kunst dat het stadsbestuur had gekapitaliseerd voor de eigen regeneratie, maar de nazorg ervan was niet zijn bekommernis – ondanks dat het zijn erfgoed betrof. *Scheldetuin* gaf de stad, zijn bewoners en beleidsvoerders een park om te verpozen. *Pavimenti* hield hen een beeld voor. De institutionele wens om de openbare werken te kapitaliseren en te verbinden met het museum viel op een koude steen. De twee kunstwerken raakten voorzichtig aan enkele debatten die leefden in een stad die het hoofd probeerde te bieden aan de naweeën van een reeks stedelijke veranderingsprocessen, maar wat hen ten beurt viel, was onverschilligheid. Het relaas van de lotgevallen van de twee kunstwerken legt de soms onvereenigbare verwachtingen, vooronderstellingen en ideologieën bloot die destijds verbonden waren met de publieke functie van de kunst en de rol van de kunstenaar. Beide kunstwerken zinspeelden op de (openbare) ruimte en het functioneren van kunst daarin, alsook op een transformerende stad, zijn geschiedenis en inwoners. Voor de werken zelf is evenwel geen plaats in de geschiedenis bewaard.

Geciteerde werken

Onuitgegeven bronnenmateriaal

Brief van Bart Baes aan de Dhr. F. Bex. Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 4 april 1991.

Brief van Clara Vanderhenst aan Hugo Roelandt, 22 oktober 1986. HR, 0004_2_1_4_17_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1986-87.

Brief van Florent Bex aan de Burgemeester, Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 1990.

Brief van Florent Bex aan de Heer G. Portael, Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 1991.

Brief van Florent Bex aan het bestuur. Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 28 augustus 1987.

Brief van het college van schepenen aan Hugo Roelandt, 18 mei 1987. HR, 0004_2_1_4_17_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1986-87.

Brief van Maria Nordman aan Flor Bex en Leen de Bakker. Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 21 juli 1987.

Brief van Maria Nordman aan Florent Bex. Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 28 augustus 1987.

Brief van Mark Haertjens met analoge foto's aan Florent Bex. Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 4 april 1991.

Brief van Roelandt aan het college van burgemeester en schepenen, 30 oktober 1986. HR, 0004_2_1_4_17_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1986-87.

Brief van Roelandt aan het stadsbestuur (8 februari 1986). HR, 0004_2_1_4_17_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1986-87.

Brief van Roelandt aan organisatie Beeld in de Stad, 12 november 1986. HR, 0004_2_1_4_17_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1986-87.

Foto van het ge vandaliseerd project. HR, 0004_2_1_4_17_11_05. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1990.

Foto's afbraak Pavimenti. HR, 0004_2_1_4_17_11_05. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1992.

Foto's van de performance 'Pavimenti'. HR, 0004_2_1_4_17_11_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1990.

Foto's van Hugo Roelandt van de bouw van "Pavimenti". HR, 0004_2_1_4_17_11_02. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1987.

Nordman, Maria. *Scheldetuin.* Ensemble databank [ID=5890]. Antwerpen: M HKA, 2018.

Nota van Florent Bex aan de Heer Bart Baes, Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 26 maart 1991.

Nota van Liliane Dewachter aan Florent Bex. Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 1990.

Nota van Maria Nordman aan Flor Bex. Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 20 juli 1990.

Persmededeling Beeld in de Stad, HR, 0004_2_1_4_17_07. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1987.

Persmededeling Monumenta zomermanifestatie. HR, 0004_2_1_4_17_07. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1987.

Project kunstwerk in en buiten het museum. HR, 0004_2_1_4_17_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1990.

Schets Hugo Roelandt voor Beeld in de Stad. HR, 0004_2_1_4_17_01. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1990.

Voorstel 'Monument in de stad' '87 "Pavimenti". Roelandt, Hugo. Antwerpen: M HKA, 1987.

Uitgegeven bronnenmateriaal

"Kreten en gefluister. Lezers schrijven." *Buurtkrant*, oktober-november 1987, 11-12.

"Monumenten." *Buurtkrant*, oktober-november 1987, 13-14.

A.V.W. "Buren van MUHKA: 'Centen nu of grond terug.' Huizen onteigend, 30 miljoen." *Gazet van Antwerpen*, 10 juni 1993, n.p.

Aikens, Nick, e.a. *The Long 1980s: Constellations of Art, Politics and Identities: a Collection of Microhistories.* Amsterdam: Valiz, 2018.

Antonis, Eric red. *Antwerpen 93: programmaboek.* Antwerpen, Antwerpen '93: 1992.

Asher, Michael, Kees Berendsen, Koen Brams, Daniel Buren, Jean-Pierre Charbonneau, Wouter Davidts, Christophe Depreter, Jan Fabre, Paul Robbrecht, Anne-Mie Van Kerckhoven, Bob Van Reeth, Koen Van Synghel, Denys Zacharopoulos, Joep van Lieshouten en Camiel van Winkel. *Niet voor het museum? Over kunst in de openbare ruimte: actoren, processen, beslissingen, ervaringen.* Antwerpen: Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst Middelheim, 2000.

Bekaert, Geert. *A.W.G. b0b Van Reeth architecten.* Gent: Ludion, 2000.

Beke, László. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s.* Red. Luis Camnitzer e.a. New York: Queens Museum of Art, 1999.

Bekkers, Ludo. "Koncepten boeiender dan uitwerking. Inside-Outside toont beelden zonder diepte." *Standaard*, 29 september 1987.

Bell, David, en Mark Jayne. *Small Cities: Urban Experience Beyond the Metropolis.* Abingdon: Routledge, 2006.

Beneden, Ben Van. "Beelden en monumenten in de stad." *Monumenta, Beelden en monumenten in de stad Antwerpen*, red. Geertrui Ivens. Antwerpen: s.n., 1987.

Bern, Bobb, Mandy Nauwelaerts, Jean F. Buyck, Willem Houbrechts, en Herbert Binneweg. *Antwerpen: De jaren zestig.* Schoten: Hadewijch, 1988.

Bex, Florent e.a. *Kunst in België na 1975.* Antwerpen: Mercatorfonds, 2001.

Bex, Florent red. *Inside-Outside, An Aspect of Contemporary Sculpture.* Antwerpen: Museum van Hedendaagse Kunst, 1987.

Bianchini, Franco, Mark Fisher, John Montgomery en Ken Warpole. *City Centres, City Cultures: The Role of the Arts in the Revitalisation of Towns and Cities.* CLES: Manchester, 1988.

Bille, Trine en Günther Schulze. "Culture in urban and regional development." *Handbook of the Economics of Art and Culture: Vol. 1*, reds. Viktor A. Ginsburgh en David Throsby. Amsterdam: Elsevier Science, 2006. 1051-1100.

Breitbart, Myrna Margulies, red. *Creative Economies in Post-Industrial Cities: Manufacturing a (Different) Scene.* Londen: Routledge, 2016.

Broeck, Jef Van Den, Stijn Oosterlynck, Albeda Ympkje en Peter Vermeulen. *Antwerpen herwonnen stad? Maatschappij, ruimtelijk plannen en beleid: 1940-2012.* Brugge: Die Keure, 2015.

Carter, Donald K. *Remaking Post-Industrial Cities: Lessons from North America and Europe.* New York: Routledge, 2016.

Caves, Richard E. *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce.* Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Cools, Hubert Bob. "Beelden en monumenten in de stad." *Monumenta, Beeld in de Stad*, red. Geertrui Ivens. Antwerpen: s.n., 1987.

Damme, Ilja Van. "Een culturele en creatieve dynamiek." *Historische Atlas van Antwerpen: Stad van droom en daad.* Bussum: Thoth, 2022.

Davidts, Wouter. "Het museum buiten spel gezet: over stadstentoonstellingen." *De Witte Raaf* 15:88 (2000): n.p.

Deutsche, Rosalyn. "Uneven development: Public Art in New York City." *Evictions art and spatial politics.* THE MIT PRESS: Cambridge, 1996.

Foncé, Jan. "Aspecten van de internalisering van ruimte als dominant structureel kenmerk van de moderne beeldhouwkunst." *Inside Outside, An Aspect of Contemporary Sculpture*, red. Flor Bex. Antwerpen: Museum van Hedendaagse Kunst, 1987. 8, 164-164, 182.

Gerrewey, Christophe Van, Verschafel, Bart en Cleppe Birgit. *bOb Van Reeth architect*. Brussel: A+ Editions / Bozar Books, 2013.

Giedion, Sigfried. *Ciam 8: The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, red. Jaqueline Thyrrwhitt. London: Humphries, 1952.

Goldberg, RoseLee. "Living Art c.1933 to the 1970s" en "The Art of Ideas and the Media Generation 1968 to 2000." *Performance Art: From Futurism to the Present*. Repr. Londen: Thames en Hudson, 2006.

Heymans, Rika. "MONUMENTa - moNumenta Monument versus moment." *Streven, cultuur maatschappelijk maandblad* 55 (1987): 48-61.

Hoet, Jan. "Chambres d'Amis: een museum op avontuur." *Chambres d'Amis*. Gent: Museum van Hedendaagse Kunst, 1986.

Holthof, Marc, red. *Hugo Roelandt: Let's Expand The Sky*. Londen: Occasional Papers, 2016.

J.B. "Monumenta-grap siert gazon voor Crest-hotel." *Nieuwe gazet*, 4 augustus 1987, n.p.

J.D.Z. "De lofts: wonen op een voetbalveld en slapen in een balzaal." *De Antwerpse Morgen*, 24 oktober 1987, n.p.

J.D.Z. "Florent Bex; Het artistiek milieu doet wijk weer bloeien." *De Antwerpse Morgen*, 24 oktober 1987, xv.

Joselit, David. "Globalization, Networks, and the Aggregate as Form." *Art since 1900. Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*, red. Hal Foster. Londen: Thames en Hudson, 2016. 51-60.

Kwon, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. THE MIT PRESS: Cambridge, 2002.

Meyer, Ronald De, en Lut Prims. *Het Zuid (Antwerpen 1875-1890): Architectuur en maatschappij*. Schoten: Druk. Continental, 1993.

Miles, Malcom. *Art, Space and the City*. Londen: Routledge, 1997.

Mulders, Wim Van. "De berekende misstappen van recente sculptuur. Over het MUHKA en 'Inside-Outside.'" *Kunst en Cultuur*, december 1987, 18-19.

My Summer 77 with Gordon Matta-Clark. Geregisseerd door Cherica Convents, 2012, vimeo.com/onde-mand/gordonmattaclarksummer77. Geraadpleegd 20 januari 2023.

Pas, Johan. *Beeldenstorm in een spiegelzaal: Het ICC en de actuele kunst 1970-1990*. Leuven: Lannoo Campus, 2005.

R.C. "Cools en de eerste impulsen." *De Morgen*, 24 oktober 1987, n.p.

R.C. "Het blijvend litteken van de Hippodroom." *De Antwerpse Morgen*, 24 oktober 1987, n.p.

Robinson, Jennifer. *Ordinary Cities: Between Modernity and Development*. Abingdon: Routledge, 2006.

Timmerman, Georges. *De uitverkoop van Antwerpen*. Antwerpen, Uitgeverij EPO, 1994.

Todts, Herwig. "Monumenta en MUHKA." *Ons Erfdeel* 30:5 (1987): 761-763.

Torfs, Freya. "Twintig biënnales." *Openbaar kunstbezit Vlaanderen* 42:2 (2004): 9-23.

Tritsmans, Bart. *Bomen zijn waardevolle bijkomstigheden: Stedelijk groen in Antwerpen, 1859-1973*. Leuven: Universitaire pers, 2016.

Vanreusel, Jef. *Antwerpen Ontwerpen*. Antwerpen: Blondé, 1990.

Waterschoot, Hector. "Binnen en buiten. Echte kunstenaars overbodig." *Artsenkrant*, 9 oktober 1987, 47.

Winkel, Camiel Van. "Dertig jaar buiten de perken. Gesprek over Sonsbeek 71 met Cor Blok, Judith Cahen en Lambert Tegenbosch." *De Witte Raaf* 91 (2001).

Noten

- 1 Dit artikel kadert in het doctoraatproject *Een portret van de stad als veranderend terrein: Kunst en Antwerpen (ca. 1980-2000)* dat wordt uitgevoerd in samenwerking met de onderzoeksgroepen Kunst in België sinds 1945, die verbonden is aan de vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, Universiteit Gent, en het Centrum voor stadsgeschiedenis, departement Geschiedenis, Universiteit Antwerpen. De auteur dankt promotor prof. dr. Wouter Davidts (UGent) en copromotor prof. dr. Ilja Van Damme (UA) alsook de anonieme lezers en redactieraad voor hun stimulerende commentaar.
- 2 In de voorbije decennia zijn er meerdere studies verschenen over de rol van steden binnen artistieke ontwikkelingen. Deze onderzoeken zijn vaak geflankeerd door tentoonstellingen in belangwekkende musea en kunstinstellingen. In deze studies en tentoonstellingen gaat de aandacht vooral naar de stad als artistiek knooppunt waarbij wordt nagegaan hoe de lokale kunstscène zich verhoudt tot de internationale kunstwereld of wordt gefocust op een morfologisch aspect van de stad, zoals de straat, om werk uit verschillende steden tegelijk samen te brengen; zie onder meer: Centre Pompidou [FR], tentoonstellingreeks door P. Hulten, e.g. Paris-Berlin en Paris-Moscou (1978); Tate Modern [UK], *Century City series* (2001); MoMa [USA], *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976* (2009); MAXXI [IT], *The Street. Where the World Is Made* (2018-19).
- 3 Van zowel de negentiende Middelheim-biënnale als *Inside-Outside. An aspect of contemporary sculpture* zijn er catalogi voorhanden. In beide gevallen worden de werken slechts oppervlakkig beschreven. De expo's worden vermeld in Belgische kunsthistorische overzichten waaronder *Kunst in België na 1975* (Bex). *Pavimenti* wordt beknopt besproken in het monografisch overzicht *Hugo Roelandt: Let's Expand The Sky* (Holthof), maar een diepgaande analyse van beide werken is in feite niet voorhanden, laat staan een studie die deze contextualiseert binnen het (veranderende) stadswefsel. Dat is niet vreemd aangezien kunsthistorisch onderzoek omtrent de kunstscène in Antwerpen zich vooralsnog eerder beperkt tot een geschiedenis van gebeurtenissen en personen (zie Bex et al.; Pas; Aikens et al). Een groot aantal werken van (inter)nationale kunstenaars actief in Antwerpen, dat deel uitmaakte van tentoonstellingen of het straatbeeld in de laatste twee decennia van de twintigste eeuw, is nauwelijks in kaart gebracht en bestudeerd.
- 4 De persoonsgegevens van Greet Verlinden zijn niet bekend om redenen van privacy. Sinds c. 1975 werkte Hugo Roelandt samen met andere individuen voor de realisatie van kunstwerken en performances onder de naam 'Groep Hugo Roelandt' of 'Hugo Roelandt en groep'. De samenstelling van de groep varieerde per project. (Holthof 23-25.)
- 5 De Belgische kunstenaar Christophe Terlinden (1969) wijzigde in 2009 de naam MUHKA naar M HKA. Het kunstwerk van Terlinden was een interventie om de mentale ruimte tussen het museum en zijn publiek opnieuw vorm te geven. Aangezien het grootste deel van dit artikel zich afspeelt in de periode dat de naam van het instituut nog met een U luidde, wordt in dit artikel MUHKA gebruikt.
- 6 Het museumgebouw werd op 20 juni 1987 in gebruik genomen. De eerste tentoonstelling van het MUHKA stond in het teken van het oeuvre van de Amerikaanse kunstenaar en architect Gordon Matta-Clark (1943-1978): *Een retrospectief overzicht 1968-1978*. De expositie was te bezichtigen van

- 21 juni tot 16 augustus 1987. *Inside-Outside* liep van 12 september tot 25 november 1987 en werd beschouwd als de openingstentoonstelling van het instituut omdat het de eerste gecureerde expositie was en het geen collectiepresentatie betrof.
- 7 Voor meer informatie over Europese en West-Amerikaanse steden die te maken hadden met een postindustriële transitiefase zie o.a.: Franco Bianchini e.a., *City Centres, City Cultures: The Role of the Arts in the Revitalisation of Towns and Cities* (CLES: Manchester, 1988); Richard E. Caves, *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce* (Cambridge: Harvard University Press, 2000); Trine Bille en Günther Schulze, "Culture in urban and regional development", in *Handbook of the Economics of Art and Culture: Vol. 1*, onder redactie van Viktor A. Ginsburgh en David Throsby (Amsterdam: Elsevier Science, 2006), 1051-1100.; Donald K. Carter, *Remaking Post-Industrial Cities: Lessons from North America and Europe* (New York: Routledge, 2016); Myrna Margulies Breitbart, red., *Creative Economies in Post-Industrial Cities: Manufacturing a (Different) Scene* (Londen: Routledge, 2016).
- 8 Het verval was in het Zuiderkwartier eigenlijk al ingezet aan het begin van de 20^e eeuw maar nam toe in de tweede helft. Voor meer informatie zie: Ronald De Meyer en Lut Prims. *Het Zuid (Antwerpen 1875-1890): Architectuur en maatschappij* (Schoten: Druk. Continental, 1993) en Bart Tritsmans, *Bomen zijn waardevolle bijkomstigheden: Stedelijk groen in Antwerpen, 1859-1973* (Leuven: Universitaire pers, 2016); (Broeck et al. 69-74, 82)
- 9 Quasi simultaan met de periode waarin Nordman met het M HKA communiceert over de plannen voor Scheldetuin en het kunstwerk realiseert c. 1986-1987, zijn er vanuit architecturale en stedenbouwkundige hoek eveneens partijen die zich via projecten bekommeren over de verkommerende Scheldekaaien. Zo wordt door de ArchitectenWerkGroep A.W.G. waartoe de Belgische architect b0b van Reeth behoort, in 1985 de eerste ontwerpplannen gemaakt voor het Huis Van Roosmalen. Het gebouw, gerealiseerd in 1986-1988 en gelegen op nauwelijks 250 meter van de *Scheldetuin*, diende als expressief gebaar om aandacht te vestigen op het potentieel van de voormalige kade. VZW Stad aan de Stroom rolde in de periode van 1989 tot 1994, twee jaar nadat Nordman *Scheldetuin* opleverde, een reeks stedenbouwkundige projecten uit om na te denken over de herwaardering van de oude havengebieden. Een ontwerpprijsvraag met zes internationaal erkende architecten en stedenbouwkundigen, alsook een reeks evenementen errond – waaronder een hedendaags kunstenprogramma getiteld *Stroomversnelling* – moesten toekomstvisies formuleren voor drie probleemgebieden: het Eilandje, het Zuid en de Kaaien. Voor de laatste zone werd de vraag gesteld of het een plek moest worden voor grootstedelijke centrumactiviteiten die in die periode uit de stad wegtrokken? Of moest dit in hoofdzaak een grote openbare ruimte worden waar zowel bezoekers als inwoners van de stad van het uitzicht over de Schelde konden genieten? Daarnaast herinnert de *Scheldetuin* onder meer aan de praktijk van architect Aldo Van Eyck die aan het eind van de jaren 1940 en de vroege jaren 1950 via doordachte ruimtelijke composities speeltuinen ontwierp voor Amsterdam waarmee braakliggende of verloren terreinen werden omgevormd tot betekenisvolle plekken voor de stad en haar bewoners. Voor meer informatie zie: Geert Bekaert, *A.W.G. b0b Van Reeth architecten* (Gent: Ludion, 2000), 56-63.; Christophe Van Gerrewey, Bart Verschaffel en Birgit Cleppe, *b0b Van Reeth architect* (Brussel: A+ Editions / Bozar Books, 2013), 102-107.; Jef Vanreusel, *Antwerpen Ontwerpen* (Antwerpen: Blondé, 1990) inleiding, 127-191.; Sigfried Giedion, in *Ciam 8: The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, onder redactie van Jaqueline Thyrrwhitt et al., (Londen: Humphries, 1952.).
- 10 Matta-Clark realiseerde dit werk op uitnodiging van het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) ter gelegenheid van het Rubensjaar. Het kunstwerk kreeg de naam *Office Baroque* als eerbetoon aan Rubens. (Broeck et al. 52.)
- 11 Roelandt was hoofdzakelijk actief in België veelal te Antwerpen en Aalst. Nordman realiseerde verschillende locatiegebonden werken verspreid in Europese en West-Amerikaanse steden bij Nordman, zie onder meer: Holthof en Maria Nordman, *De Sculptura, Works in the city*, (Schirmer/Mosel, 1986).
- 12 Voor meer informatie over performancekunst en de evolutie ervan in de jaren 1970-1990, alsook het belang van het medium voor openbare kunst zie: Malcom Miles, *Art, Space and the City* (Londen: Routledge, 1997); RoseLee Goldberg "Living Art c.1933 to the 1970s" en "The Art of Ideas and the Media Generation 1968 to 2000" in *Performance Art: From Futurism to the Present* (Repr. Londen: Thames en Hudson, 2006).
- 13 De galerie Micheline Szwajcer die Nordman omstreeks 1990 representeert – er loopt een tentoonstelling met Nordmans werk in de galerie van 6 juni tot 31 juli 1991 – doet eveneens regelmatig in naam van de kunstenaar beklag bij het museum over de staat van het werk. Ook zij oppert de vraag of de stad zich niet over het kunstwerk kan en wil ontfermen. Bovendien schrijft Nordman in deze periode in een brief aan de museumdirecteur dat ten gevolge van de huidige en onderkomen staat waarin het werk zich bevindt, zij de tuin op dat mo-
- ment niet als één van haar werken beschouwt. (*Brief Bex* 1990; *Nota Nordman* 1990).
- 14 Het symposium *Niet voor het museum? Over kunst in de openbare ruimte: actoren, processen, beslissingen, ervaringen*, vond plaats van 26 tot 27 oktober 2000. Voor meer info hierover zie: Michael Asher e.a., *Niet voor het museum? Over kunst in de openbare ruimte: actoren, processen, beslissingen, ervaringen* (Antwerpen: Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst Middelheim, 2000).
- 15 Het werk werd verwijderd in functie van de heraanleg van de 6,7 km lange Scheldekaai. De werken grijpen plaats onder de naam 'De kaaien worden weer van ons' en zijn gestart in 2017. De realisatie kent verschillende fasen en zal in totaal zo'n 15 jaar in beslag nemen.