

TUSSEN-TERMEN

TUSSEN

TERMEN

Een onderzoek naar de mogelijkheid tot wederkerige overdracht van ecofeministische concepten tussen film- en architectuurtheorie

Fay De Maesschalck

tussen-termen

Fay De Maesschalck

"De auteur geeft de toelating deze masterproef voor consultatie beschikbaar te stellen en delen van de masterproef te kopiëren voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de bepalingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van resultaten uit deze masterproef."

"The author gives permission to make this master dissertation available for consultation and to copy parts of this master dissertation for personal use. In the case of any other use, the copyright terms have to be respected, in particular with regard to the obligation to state expressly the source when quoting results from this master dissertation."

Fay De Maesschalck, 17 augustus 2026

Tussen-termen

Een onderzoek naar de mogelijkheid tot wederkerige
overdracht van ecofeministische concepten tussen film- en
architectuurtheorie

Fay De Maesschalck
[20256373]

Masterproef

Master in de filmstudies en visuele cultuur

Promotor
Prof. Dr. Matthias De Groof

Medebeoordelaar
Prof. Dr. Philippe Meers



Universiteit Antwerpen
Faculteit Sociale Wetenschappen

Inhoud

p. 7 Voorwoord

p. 9 Dankwoord

DEEL ÉÉN

p. 14 Inleidend

p. 15 Stand van zaken

p. 17 De ontologische basis: ecofeministische ruimtetheorie

p. 21 Carolyn Merchant

p. 24 Val Plumwood

p. 25 Vandana Shiva

p. 27 De architecturale Avant-garde: domesticiteit en zorg

p. 28 Dolores Hayden

p. 32 Hélène Frichot

p. 36 Bryony Roberts

p. 41 Het filmisch en materieel spectrum: representatie en trans-corporaliteit

p. 42 Jennifer Fay

p. 46 Stacy Alaimo

p. 50 Salma Monani

DEEL TWEE

p. 61 'De Matrix'

p. 63 Luik I: Extraction & matter

p. 66 Hoofdstuk 1.1: Bryony Roberts X Salma Monani

Onzichtbare (ontginnings-)ketens

p. 70 Hoofdstuk 1.2: Dolores Hayden X Jennifer Fay

Archief van uitwissing

p. 74 Hoofdstuk 1.3: Hélène Frichot X Stacy Alaimo

(Over)leven mét vervuiling

p. 81 Luik II: Domesticity & containment

p. 84 Hoofdstuk 2.1: Bryony Roberts X Jennifer Fay

Gedeelde klimaatzones

p. 88 Hoofdstuk 2.2: Dolores Hayden X Stacy Alaimo

Giftige huishoudelijkheid

p. 92 Hoofdstuk 2.3: Hélène Frichot X Salma Monani

Comfortabele blindheid

p. 101 Luik III: Non-human symbiosis

p. 104 Hoofdstuk 3.1: Bryony Roberts X Stacy Alaimo

Nederigheid als methode

p. 108 Hoofdstuk 3.2: Dolores Hayden X Salma Monani

Geomorfische recuperatie

p. 114 Hoofdstuk 3.3: Hélène Frichot X Jennifer Fay

Kwetsbaarheid als fundament

p. 122 Conclusie - discussie

p. 126 Bibliografie

In de geschiedenis van cultuur-, media-, filosofische en kunsttheorie gebeuren voortdurend overdrachten van begrippen, kennis en ideeën. Theorieën lijken zich zelden aan de grenzen van één discipline te houden. De eerste theorielessen die ik mij als architectuurstudent herinner, brachten bijvoorbeeld al Roland Barthes' *The Death of the Author* (1967) ter sprake.¹ Barthes' beroemde uitspraak dat "the birth of the reader must be ransomed by the death of the Author" werd niet alleen belangrijk binnen literatuur- en cultuurtheorie, maar vond ook expliciet zijn weg naar de architectuur. Zo gebruikt Jonathan Hill Barthes' ideeën om de relatie tussen architect, gebouw en gebruiker opnieuw te denken.² Omgekeerd kwam ik in mijn opleiding Filmstudies voortdurend denkers tegen die niet uit de filmtheorie afkomstig waren. Walter Benjamin is daar misschien het meest vanzelfsprekende voorbeeld van. Zijn *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* wordt tot op vandaag gelezen binnen filmtheorie, maar zijn analyse vertrekt zelf onder meer vanuit architectuur. Benjamin stelt dat architectuur, net als film, door een collectief en vaak onbewust gebruik wordt ervaren: architectuur wordt "consummated by a collectivity in a state of distraction".³ Zijn vergelijking tussen beide media is ondertussen zelf een belangrijk vertrekpunt geworden voor onderzoek naar de relatie tussen architectuur en cinema. Ook Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer en latere denkers uit de semiotiek, filosofie en sociale theorie circuleren voortdurend tussen disciplines.

Wat mij daarom al lange tijd bezighoudt, is waarom er niet actiever op zoek wordt gegaan naar deze kennisoverdracht zelf. Waarom worden theorieën die blijkbaar bruikbaar zijn in verschillende disciplines zo vaak opnieuw afzonderlijk ontwikkeld? En vooral: wat gebeurt er wanneer een begrip niet alleen wordt aangehaald binnen een andere discipline, maar er werkelijk mee wordt gewerkt? Als student Filmstudies ging voor mij in dat opzicht een wereld open. De veelheid aan theorieën, methodes en manieren van kijken die ik er leerde kennen, bleken onverwacht bruikbaar voor mijn oorspronkelijke vakgebied.

Ik ben er dan ook van overtuigd dat dit dense masterjaar mij een betere architect, erfgoeddeskundige en ontwerper heeft gemaakt.

Deze thesis vertrekt vanuit die ervaring. Wat volgt is daarom een aftoetsing: een experiment om te onderzoeken of er iets interessants ontstaat wanneer kennis uit de ene discipline bewust wordt geconfronteerd met die uit een andere. Het doel is dus absoluut niet om één gesloten antwoord te formuleren op één concrete vraag. Dit onderzoek wil vooral nagaan of deze manier van werken potentieel heeft, welke inzichten daaruit kunnen ontstaan en of dergelijke kennisoverdracht verder kan worden onderzocht. Binnen deze aftoetsing wordt gekozen voor één specifiek theoretisch kader: ecofeminisme. Die keuze ontstond aanvankelijk vanuit de vaststelling dat het begrip binnen de architectuurtheorie opvallend weinig expliciet wordt benoemd. Naarmate ik mij verder in de literatuur verdiepte, bleek die vaststelling echter genuanceerder. Er zijn wel degelijk architecten, architectuurtheoretici en stedenbouwkundigen die zich al geruime tijd bezighouden met vraagstukken die vandaag als ecofeministisch kunnen worden gelezen. Er zijn bijvoorbeeld losse artikels te vinden die expliciet over ecofeminist housekeeping spreken en stellen dat architecten, juist vanwege de "deep material entanglements" van hun gebouwen, ecofeministische ideeën en praktijken serieus zouden moeten nemen.⁴

Het probleem is dus niet dat deze ideeën niet bestaan. De kwestie is eerder dat ze niet als één duidelijk afgebakend, breed gecanoniseerd en methodologisch samenhangend theoretisch veld binnen de architectuur functioneren en daardoor (zo goed als) niet ter sprake komen in academische theorielessen.

Daarbij valt op dat zowel in het cinemaveld als in het architectuurveld veel kritische energie wordt besteed aan het blootleggen van wat niet goed werkt. Ook architectuurkritiek heeft historisch sterk gefunctioneerd als het beoordelen en bekritisieren van bestaande projecten; Jane Rendell beschreef haar

eigen ontevredenheid met de toenmalige architectuurkritiek en pleitte ervoor om kritiek niet enkel als beoordeling achteraf te begrijpen, maar als een praktijk die zich ook tot ontwerp kan verhouden.⁵ In de filmkritiek bestaat evenzeer een lange traditie van het formuleren van criteria waarmee films worden beoordeeld en geëvalueerd.

De verschillende stemmen die hier worden samengebracht vormen een bundeling van ideeën, voorstellen en praktijkmogelijkheden die elkaar kunnen aanscherpen. Het uiteindelijke doel is om te onderzoeken of daaruit contouren kunnen ontstaan van een meer methodegerichte ecofeministische ruimtetheorie, die relevant is voor architectuur en ruimtelijk ontwerp, maar ook voor de filmpraktijk. Om te vermijden dat deze soms abstracte theoretische voorstellen in de lucht blijven hangen, worden ze geregeld kort gekoppeld aan concrete praktijken. Die voorbeelden moeten niet aantonen dat de voorgestelde ideeën volledig nieuw zijn. (Integendeel: veel van deze praktijken bestaan al. Er zijn architecten, ontwerpers, kunstenaars, filmmakers en collectieven die experimenteren met alternatieve manieren van omgaan met zorg, materie, ecologie, representatie en samenleven.) De moeilijkheid ligt eerder in de verspreiding en onderlinge verbinding van deze eerder niche tradities en innovaties. Ze blijven te vaak buiten de dominante cultuur (en binnen de arthouse of kleinschalige en experimentele architectuurscene).

De vraag is daarom wat er gebeurt wanneer we de toepassingen uit hun niche halen, met elkaar verbinden en opnieuw inzetten voor bredere ontwerp- en filmpraktijken.

Dank

Dit werkstuk markeert de vervollediging van een bijzonder boeiend academiejaar. Het eindresultaat is het product van eigen inzet, maar evengoed (en eigenlijk nog veel meer) van de invloed van een aantal cruciale personen die ik hier uitdrukkelijk wil vermelden.

Mijn enorme dank gaat in de eerste plaats uit naar mijn promotor, **prof. dr. Matthias De Groof** voor de begeleiding, ontzettend waardevolle lessen filmkritiek en de grote vrijheid en het vertrouwen waarmee hij mij en mijn enthousiasme deze masterproef heeft laten schrijven.

Dank u wel ook

aan **mama en papa** voor de voortdurende steun en het creëren van de mogelijkheden om ook deze studie succesvol af te ronden;

aan **prof. dr. Maarten Coëgnarts**, wiens bevlogenheid omtrent beeldtaal en cinematografie een grote bron van inspiratie bleek;

het **medestudentennetwerk** en de scherpzinnige, geëngageerde mensen met wie ik de afgelopen maanden mocht optrekken voor de continue gedachtenuitwisseling, de vriendschap, passie en het nodige perspectief gedurende dit traject;

Eva en Maarten voor het omtoveren van de alledaagse studieroutine tot een productief en gezellig werkje vol liefde.

Tot slot ben ik schatplichtig aan de **theoretici** wiens wetenschappelijke onderbouwing de hoeksteen vormt van mijn analyse. Zonder hun pionierswerk was dit discours in de eerste plaats compleet onmogelijk geweest.

Inleidend

Wanneer we het over theorie hebben, hebben we het in principe ook over taal. Theorie wordt immers geformuleerd, overgedragen en opgebouwd door middel van taal. Begrippen zijn daarbij niet louter beschrijvingen, maar dragen ook bepaalde manieren van denken met zich mee. Daarom leek het een ideale manier om dit onderzoek te starten vanuit een studie van begrippen, taal en concepten: een studie van woorden, woordkeuze en taalgebruik. Doordat 'het onderzoeken van kennisoverdracht tussen filmtheorie en architectuurtheorie' een nogal ambitieuze doelstelling was, was het aangewezen om met een afgebakend en concreet corpus te werken.

Dit corpus begon vanuit een vijftiental denkers, wat uiteraard nog steeds heel breed was. Van elke denker werden een viertal sleutelteksten rond ecofeministische theorie geselecteerd. Bij het lezen en verwerken van deze teksten werd vervolgens een vast corpus van sleutelconcepten opgesteld. Op die manier werden niet enkel de argumenten an sich onderzocht, maar ook welke begrippen worden gebruikt om die argumenten op te bouwen. Deze concepten konden vervolgens een logische en sluitende basis vormen voor het aangaan van dialogen en voor een mogelijke 'contaminatie' tussen beide velden.

De masterproef wordt daarom geopend met een uitgebreide stand van zaken die de fundamenteën van het ecofeminisme en de uiteindelijke selectie van denkers voorstelt. Daaraan wordt in de kantlijn telkens een afgebakend lexicon toegevoegd, waarin de belangrijkste inzichten en sleutelbegrippen van de respectievelijke theoretici worden samengebracht. Deze worden later naast en tegenover de concepten van theoretici uit het andere veld geplaatst en verder onderzocht aan de hand van een 3 X 3-matrixstructuur. De precieze werking van deze matrix wordt verderop in de thesis toegelicht.

Citaten zullen worden gegeven in zowel hun oorspronkelijke Engelse vorm als Nederlandse vertalingen naar gelang het de leesbaarheid van deze thesis ten goede komt. Voor de specifieke concepten werd over het algemeen bewust gekozen ze allemaal in de oorspronkelijke taal te laten staan, om geen enkel risico te lopen op het verloren laten gaan van enige nuance.

Stand van zaken

De huidige conditie van verschillende ruimtelijke disciplines zoals architectuur- en filmtheorie wordt volgens een aantal stemmen gekenmerkt door een dwingende noodzaak tot heruitvinding. Ze zijn uitgeput door de nalatenschap van het antropoceen en het patriarchale kapitalisme. Die uitputting is theoretisch en materieel tastbaar in de architectuur, die vastloopt in de destructieve tabula rasa-logica van ecologisch exploiterende nieuwbouw en in de filmtheorie, die over het algemeen (en vooral in het mainstream veld) verzadigd is door antropocentrische narratieven waarin natuur slechts de functie krijgt van passief decor. Denk bijvoorbeeld aan de (suggestieve) stadsplanning waarin Le Corbusiers radicale *Plan Voisin* (het compleet slopen van de Parijse Marais-wijk voor achttien betonkolossen op een snelwegennet) en de spectaculaire, grondstof verslindende 'iconen' van Zaha Hadid. In de populaire cinema zien we deze houding in blockbusters zoals *Avatar* (2009), waar de ecologische boodschap bezwijkt onder een mensgericht narratief rond de ontginning van Unobtanium en een 'white savior'; nog een duidelijker voorbeeld is *Jurassic World* (2015), dat verschillende organismen degradeert tot commercieel amusement en een letterlijke vijand.

Tegelijkertijd dwingt de planetaire klimaatcrisis deze velden toch tot een vrij acute metamorfose: een treffend paradigma is de verschuiving in architectuurtheorie van modernistisch, brutalistisch, monumentaal bouwen naar een 'ethiek van zorg', waarbij bestaande stedelijke en ecologische structuren worden erkend en zelfs actief gekoesterd in plaats van drastisch gesloopt. In de filmtheorie uit deze noodzaak zich vooral in een camera die menselijk drama niet stevast centraal stelt, maar de 'agency' en materiële banden tussen landschap en cultuur meer schermtijd en aandacht geeft. Het voortbestaan van deze disciplines hangt dus volgens verschillende theoretici (theoreticae) af van het vermogen om ruimte te herdefiniëren als een post-humanistisch en eerder fluïde netwerk waarin mens en milieu niet van elkaar te denken zijn. In wat volgt schetsen we een kader van de bestaande theorieën en concepten rond dit verschijnsel en zullen een aantal belangrijke stemmen worden voorgesteld, zodat we deze later in het onderzoek met elkaar in dialoog kunnen laten gaan.

Deze dialogen en analyse vormen een voorstel om de steriele autonomie van de bepaalde vakgebieden te doorbreken via een proces van 'contaminatie', waarbij ecologische, feministische en (in het bijzonder) ecofeministische raamwerken dienen als katalysator voor een nieuw lexicon. We verlaten het idee van de architectuur als statisch object en de film als louter passieve representatie. In plaats daarvan construeren we een theoretisch kader waarin een tiental denkers de fundamenteen leggen voor een bundeling van concepten, dat de grenslijnen tussen domesticiteit, ecologie en planetaire landschappen toetst en eventueel hertekent.

De ontologische basis: ecofeministische ruimtetheorie

Voor deze specifieke thesis werd een beperkte selectie gemaakt van de meest aanwezige, grondige stemmen in het debat. Deze selectie blijft uiteraard relatief en kan absoluut aan uitbreiding worden onderworpen, wanneer de uitkomst van dit onderzoek zich daartoe leent. In dit stuk introduceren we Carolyn Merchant, Val Plumwood en Vandana Shiva als filosofische en historische achtergrond om te begrijpen hoe patriarchale en 'mechanistische' structuren de gebouwde omgeving hebben gekoloniseerd.

De ontologische basis: ecofeministische ruimtetheorie

"Central to the organic theory was the identification of nature, especially the earth, with a nurturing mother: a kindly beneficent female who provided for the needs of mankind in an ordered, planned universe." ⁶

- Carolyn Merchant

"Radical exclusion marks the Otherised group out as both inferior and radically separate... This kind of hyper-separation involves not just difference, but defining the dominant identity against or in opposition to the subordinated identity." ⁷

- Val Plumwood

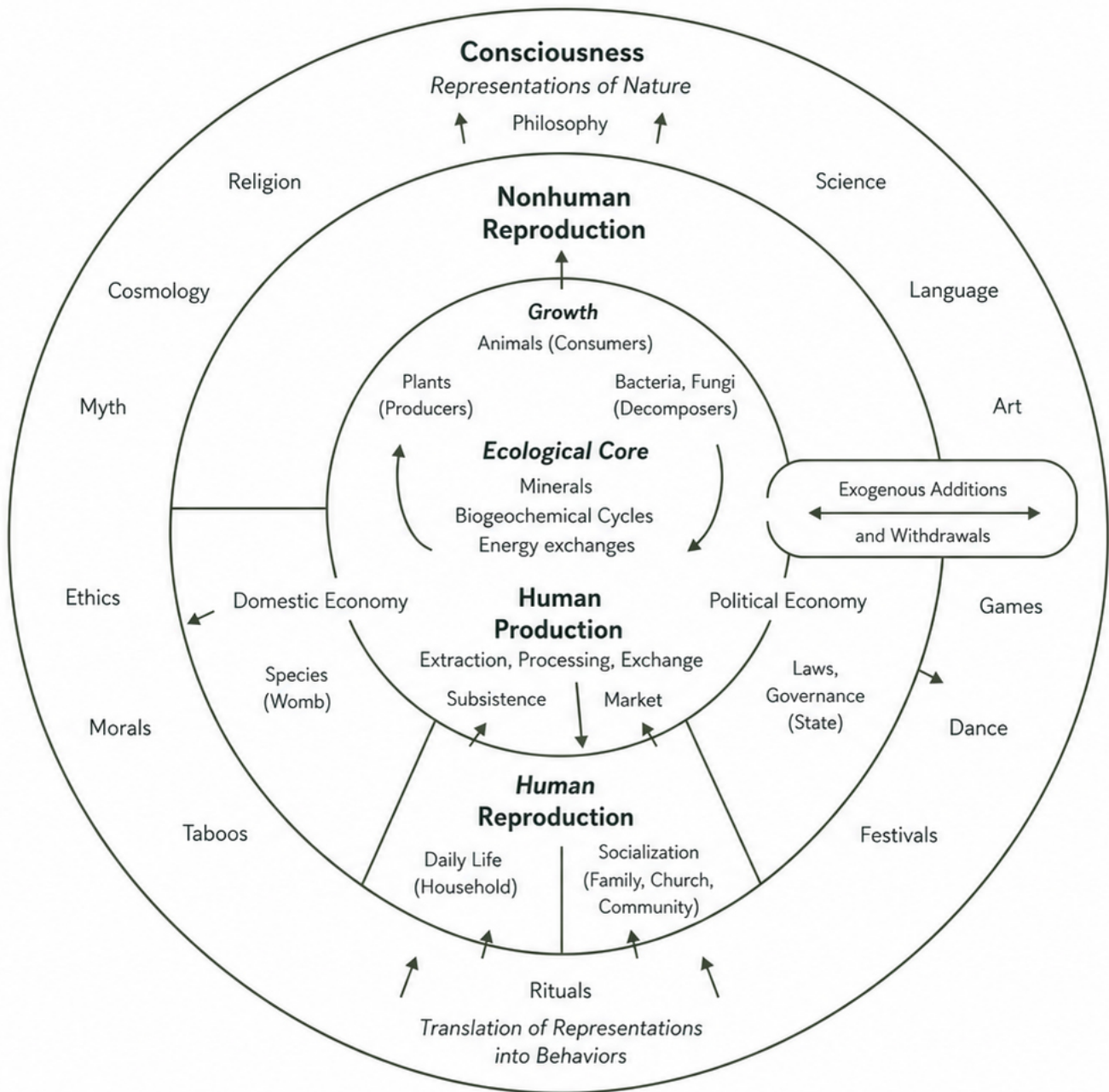
"The terms 'ecology' and 'economics' both emerged from the same root word in Greek, oikos, meaning household. As long as economics was focused on the household, it recognized and respected its basis in natural resources, the limits of ecological renewal. It was focused on providing for basic human needs within these limits." ⁸

- Vandana Shiva

In haar milieuhistorische deconstructie situeert Carolyn Merchant de wortels van de hedendaagse ecologische crisis in de wetenschappelijke revolutie van de zeventiende eeuw, waarin de aarde transformeerde van "organische, voedende moeder" naar een dode machine. Die "ontzieling van de natuur" legitimeerde een extractieve omgang met de fysieke leefomgeving: "Nature was worthless until they acted to transform it into a new paradise."⁹ Deze mechanische 'wereldglorificatie' bestendigt zich verbeten aan de hand van het door Merchant benoemde "herstel-narratief". Dit is een diep ingeworteld cultureel verhaal waarin de mens probeert het verloren Hof van Eden kunstmatig te herscheppen aan de hand van technologische dominantie.

Specifieke fenomenen zoals de moderne shopping mall en de afgesloten bioscoopzaal kunnen volgens haar worden gezien als de ultieme vormen van zo'n artificieel Eden. Daar is natuur gereduceerd tot pure decoratie en simulatie om de werkelijke ecologische achteruitgang te 'camoufleren'. Om die dynamiek te kunnen doorbreken, haalt Merchant een analytisch systeem van ecologische revoluties aan, waar maatschappelijke verschuivingen altijd moeten worden begrepen vanuit de continue interactie tussen ecologie, productie, reproductie en bewustzijn. (Zie onderstaand schema.) Dit model probeert de kunstmatige isolatie van de private sfeer te doorbreken door reproductie (zowel de biologische voortplanting als de dagelijkse instandhouding van het leven binnen het huishouden) te positioneren als vitale schakel die de ecologische kern verbindt met productiologica. Deze integratie maakt op zijn beurt de metabole stromen tussen de woning en planeet zichtbaar, aangezien de crisis volgens haar niet stopt bij de fabriekspoort, maar via toxische chemicaliën in voedsel en drinkwater de private sfeer binnendringt. Daarmee pleegt de kapitalistische marktproductie een directe inbreuk op de biologische en sociale reproductie: "The reproduction of human life on a daily (intragenerational) basis ... [is endangered] in the First World as harmful chemicals in foods, drinking water, and indoor air invade the home."¹⁰ Het kapitalisme zou op die manier het dagelijks leven ondergeschikt hebben gemaakt aan winstmaximalisatie. Er is dus een ecologische heruitvinding nodig om productie opnieuw ten dienste te doen staan van duurzame vormen van reproductie. De buitenste 'sfeer' van Merchants raamwerk (het bewustzijn) vertaalt deze materiële transitie: biochemische cycli en thermodynamische energie-uitwisselingen ontmoeten de menselijke biologie. Door de private ruimte aldus te erkennen als de plek waar de aarde letterlijk wordt gereproduceerd of afgebroken, ontwikkelt zij een "partnerschapsethiek" die leunt op de totale onderlinge afhankelijkheid tussen menselijke en niet-menselijke gemeenschappen.

Fig 1. "Conceptual Framework for Interpreting Ecological Revolutions" Bron: Carolyn Merchant, *Ecological Revolutions: Nature, Gender, and Science in New England* (The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1989), 6-7, hertekend door de thesisauteur op basis van originele uitgave



Val Plumwood

Val Plumwood ontleedt de rationalistische denktraditie die berust op het hiërarchisch dualisme, waarbij "de Ander" (geoperationaliseerd als vrouw, natuur of dier etc.) stelselmatig wordt onderdrukt. Met haar logica van "de meester" hanteert ze conceptuele opposities, zoals cultuur-natuur of rede-emotie, waarbij de superieur geachte pool zijn identiteit en autonomie uitsluitend ontleent aan de actieve degradatie en beheersing van de inferieur gemaakte tegenpool: "It is not only women that have been constructed as oppositional to western rationality, culture and philosophy, but also the slave, the animal, and the barbarian, all associated with the body and the whole contrasted sphere of physicality and materiality."¹¹ Op ruimtelijk vlak concretiseert dit dualisme zich in de strikte scheiding tussen de rationele stad en de chaotische wildernis als de materiële 'neerslag' van een proces waarin de patriarchale rede de 'grillige' natuur probeert te bedwingen.

Ze benoemt "backgrounding" als één van de belangrijkste principes binnen deze structuur van dominantie. Dit kan worden gedefinieerd als de systematische ontkenning van afhankelijkheid, waar 'de meester' weliswaar parasiteert op de diensten van de biosfeer of op onbetaalde huishoudelijke arbeid, maar die vitale ondersteuningssystemen dan wel reduceert tot een quasi onzichtbaar decor. Ze stelt: "The category of Others whose collaborative agency is assumed but denied or backgrounded in this master conception of property include women, whose labour in the household is assumed but denied by the 'autonomous subject' as household head in his appropriation to himself of the social and economic rewards it makes possible."¹² Tegenover die antropocentrische blinde vlek plaatst Plumwood het "prey perspective". Dit ontwikkelde ze na het overleven van een aanval door een krokodil en daarin definieert ze de mens als een fundamenteel 'eetbaar wezen'.

*"As I looked into the eye of the crocodile, I realised that my planning for this journey upriver had given insufficient attention to this important aspect of human life, to my own vulnerability as an edible, animal being. [...] I saw myself as meat I also saw with an incredible shock that I inhabited a grim, relentless and deplorable world that would make no exceptions for me... because like all living things, I was made of meat, was nutritious food for another being."*¹³

Met dit inzicht roept ze op om het menselijk exceptionalisme niet zo vanzelfsprekend te vinden en onszelf opnieuw te begrijpen als participanten in een ecologische gemeenschap van kwetsbaarheid en gelijkheid.

Aansluitend bij deze deconstructie verbindt fysicus en activiste Vandana Shiva de microschaal van de *oἶκος* (oikos; het huishouden) rechtstreeks met de macro-politiek van planetaire rechtvaardigheid aan de hand van het concept Prakriti, de natuur als inherent actief, levend en creatief principe. In haar woorden: "Nature as Prakriti is inherently active, a powerful, productive force in the dialectic of the creation, renewal and sustenance of all life."¹⁴ Voor de ruimtelijke disciplines signaleert deze kosmologie een duidelijke paradigmawissel: het gebouw transformeert van statisch, ontzield object naar een metabool onderdeel van een groter levend organisme; en het landschap wordt bevrijd uit haar passieve achtergrondrol om een actief personage met eigen handelingsvermogen te worden.

*"Development thus, is equivalent to maldevelopment, a development bereft of the feminine, the conservation, the ecological principle. The neglect of nature's work in renewing herself, and women's work in producing sustenance in the form of basic, vital needs is an essential part of the paradigm of maldevelopment, which sees all work that does not produce profits and capital as non or unproductive work."*¹⁵

Shiva formuleert daarmee een felle kritiek op de door haar benoemde westerse "maldevelopment": een patriarchaal-kapitalistisch model dat regeneratieve ecologische cycli en reproductieve zorgarbeid als 'niet-productief' bestempelt, omdat ze geen directe marktwaarde genereren. Deze miskennis leidt onherroepelijk tot de privatisering en vernietiging van de commons, waardoor een toestand van permanente en existentiële dakloosheid ontstaat. Ze stelt: "Global market integration and the creation of the 'level playing field' for transnational capital, creates conditions of homelessness in real and imaginary ways. ... The creation of homelessness takes place both through the ecological destruction of the 'home' and the cultural and spiritual uprooting of peoples from their homes."¹⁶ Door het neoliberale concept van Terra Nullius (het koloniale idee van het 'lege land' dat onbemand klaarligt voor exploitatie) te deconstrueren, stelt zij de bodem juist centraal als de bezielde basis van de samenleving: Terra Mater. Shiva typeert vervolgens moderne infrastructurele megaprojecten, zoals grootschalige dammen of energiecentrales, dan ook als de destructieve "nieuwe tempels van de moderniteit" die de organische, ecofeministische relatie tussen mens en geleefde ruimte gewelddadig ontwrichten: "Development builds new 'temples' by robbing nature and society of their integrity, and their soul. Development has converted soil from sacred mother into disposable object — to be ravaged for minerals that lie below, or drowned beneath gigantic reservoirs."¹⁷

De architecturale Avant-garde: domesticiteit en zorg

"By giving all women the same natural vocation, the canon of domesticity classed them all together. ... Understanding the rupture between home and the world in terms of gender did more than effect reconciliation to the changing organization of work." ¹⁸

- Dolores Hayden

"Recognizing the non-neutrality of the built environment—how buildings, public spaces, and entire regions can be weaponized against human rights and how they can support resistance and enable opportunities for liberation." ¹⁹

- Bryony Roberts

"Architecture is not simply a platform that accommodates the viewing subject. It is a viewing mechanism that produces the subject. It precedes and frames its occupants." ²⁰

- Hélène Frichot

Dolores Hayden

CONSUMPTIONISM *

De ideologische verschuiving waarbij burgers, en met name vrouwen, niet langer als producenten maar primair als consumenten worden gedefinieerd. Dit dreef het ontwerp van de geïsoleerde eengezinswoning vol met private apparaten aan.

COOPERATIVE QUADRANGLE *

Een architecturale vorm, geïnspireerd door de Tuinsteden, waarbij woningen rond een gedeelde tuin zijn gegroepeerd met een centrale keuken en eetzaal, bedoeld voor specifieke groepen zoals werkende vrouwen of ouderen.

COUNTER-SPACE *

Ruimtes die worden gecreëerd als uitdaging voor de dominante sociale en ruimtelijke orde, zoals gemeenschapstuinen of casitas in vervallen wijken, die een alternatieve vorm van sociale reproductie mogelijk maken.

DOMESTIC MYSTIQUE *

De ruimtelijke en sociale paradox waarbij gezinnen, zowel mannen als vrouwen, gevangen zitten in geïsoleerde voorstedelijke woningen die technologisch en architecturaal irrationeel zijn ontworpen.

GRAND DOMESTIC REVOLUTION *

De totale transformatie van het ruimtelijk ontwerp en de materiële cultuur van woningen en steden, met als doel huishoudelijk werk te socialiseren en economisch te belonen.

KITCHENLESS HOUSE *

Een specifiek woningtype ontworpen om de isolatie van de huisvrouw te doorbreken. Door de private keuken te elimineren en te vervangen door collectieve voorzieningen, zoals buurtkeukens, wordt de woning getransformeerd van een geïsoleerde werkplek naar een pure leefruimte.

MATERIAL FEMINISM *

Een stroming die de economische exploitatie van onbetaalde huishoudelijke arbeid door mannen identificeert als een belangrijke basis van genderongelijkheid. In plaats van uitsluitend filosofische of morele argumenten te gebruiken, richt zij zich op de materiële condities van het dagelijks leven, waaronder de ruimtelijke inrichting van huizen, buurten en steden.

De architecturale Avant-garde: domesticiteit en zorg

Vanuit het materieel feminisme legt Dolores Hayden de nadruk op de politiek van onzichtbare arbeid en de wijze waarop de gebouwde omgeving genderrollen en economische ongelijkheid materieel in stand houdt. Ze weerlegt de vermeende 'natuurlijke' rol van de vrouw binnen het huishouden door aan te tonen dat de exploitatie van onbetaalde reproductieve arbeid de structurele kern vormt van de onderdrukking van de vrouw.

Deze dynamiek kan direct ruimtelijk worden gekanaliseerd in een "gendered infrastructure". Die infrastructuur is met name duidelijk in de naoorlogse suburbane planning die de huishoudelijke privésfeer strikt scheidt van de publieke sfeer van betaald werk. Volgens Hayden werd die fysieke isolatie of 'zonering' bewust ontworpen om de patriarchale gezinsstructuur te stutten en essentiële zorgarbeid maatschappelijk onzichtbaar te maken. Tegenover die uitsluiting plaatst ze het concept van het "plaatsgeheugen", een pleidooi voor een alternatieve geschiedschrijving die de territoriale geschiedenissen van gemarginaliseerde gemeenschappen opnieuw leesbaar maakt in het landschap, want "Urban neighborhoods host many vernacular arts traditions that enable different ethnic groups to claim public space."²¹ Op die manier wordt de fysieke omgeving een soort levend archief van collectief geheugen dat de verhalen van zowel systematische uitsluiting als collectieve zorg bewaart.

PLACE MEMORY **

De sociale geschiedenis van een fysieke plek: het vermogen van de gebouwde omgeving om collectieve herinneringen van gemeenschappen, vaak gemarginaliseerde groepen, te bewaren en opnieuw op te roepen.

PROFESSIONAL DOMESTICITY **

Het streven om huishoudelijk werk om te vormen tot een legitieme zakelijke industrie die door getrainde experts wordt uitgevoerd in plaats van door geïsoleerde amateurs.

SOCIAL REPRODUCTION **

De dagelijkse en intergenerationele zorgarbeid die nodig is om een bevolking en samenleving in stand te houden. Hayden onderzoekt hoe deze reproductie ruimtelijk wordt georganiseerd en hoe die organisatie vaak de basis vormt voor onderdrukking.

SPATIAL IMAGINATION **

Het vermogen om alternatieve stedelijke vormen voor te stellen die niet gebaseerd zijn op ongelijkheid. Het maakt zichtbaar dat maatschappelijke rollen niet kunnen veranderen zonder ook de fysieke omgeving die deze rollen ondersteunt te herontwerpen.

TERRITORIAL HISTORIES **

De ruimtelijke sporen van systematische uitsluiting, zoals segregatie, maar ook van de bewoning, toe-eigening en claim van ruimte door minderheden doorheen de tijd.

WOMAN'S SPHERE **

De door het industriële kapitalisme gecreëerde sociale en ruimtelijke afbakening die vrouwen beperkte tot de geïsoleerde private woning en hun onbetaalde arbeid als maatschappelijke reproductie definieerde.

Dolores Hayden

* "**Consumptionism** . . . the greatest idea that America has to give to the world; the idea that workmen and the masses be looked upon not simply as workers or producers, but as consumers." (Hayden, D. 1981, p. 3.)

* "Howard and his associates Raymond Unwin and Barry Parker developed the **Cooperative Quadrangle**, where housing and domestic work were shared by cooperating tenants, as the basic residential neighborhood of an ideal Garden City." (Hayden, D. 1981, p. 230.)

* "As they attest the power of one cultural landscape to contradict another, they offer an example of Lefebvre's '**counter-space**.'" (Hayden, D. 1995, p. 36.)

* "All homemakers, especially the ones without outside employment, experienced what Betty Friedan had called 'the feminine mystique' and Peter Filene renamed 'the **domestic mystique**' because men experienced it as well as women, albeit in a different way." (Hayden, D. 1981, p. 298.)

* "I call them material feminists because they dared to define a '**grand domestic revolution**' in women's material conditions." (Hayden, D. 1981, p. 3.)

* "In order to overcome patterns of urban space and domestic space that isolated women and made their domestic work invisible, they developed new forms of neighborhood organizations... as well as new building types, including the **kitchenless house**, the day care center, the public kitchen, and the community dining club." (Hayden, D. 1981, p. 3.)

* "While other feminists campaigned for political or social change with philosophical or moral arguments, the **material feminists** concentrated on economic and spatial issues as the basis of material life." (Hayden, D. 1981, p. 3.)

De architecturale Avant-garde: domesticiteit en zorg

** "**Place Memory** and Urban Preservation." (Hayden, D. 1995, p. 44.)

** "By making these choices, she insisted that the apartment hotel was an ideal environment for the respectable, monogamous, married couple with children, just as the cooked food service was an ideal business venture for the female capitalist and **professional domestic economist**." (Hayden, D. 1981, p. 204.)

** "...they offer an alternative kind of **social reproduction** within their space, at the same time that they critique the available space, past and present, for Puerto Rican workers." (Hayden, D. 1995, p. 36.)

** "It requires a **spatial imagination** to understand that urban regions designed for inequality cannot be changed by new roles in the lives of individuals." (Hayden, D. 1981, p. 28.)

** "**Territorial Histories**." Label bij afbeeldingen (2.2, 2.3, 2.4) (Hayden, D. 1995, p. 25-26.)

** "Between the end of the Civil War and the beginning of the Great Depression, three generations of material feminists raised fundamental questions about what was called '**woman's sphere**' and 'woman's work.'" (Hayden, D. 1981, p. 3.)

Hélène Frichot

Affective Atmosphere †

De manier waarop beelden, architecturaal of filmisch, affecten produceren en circuleren binnen netwerken, waardoor subjecten onbewust worden gevormd en gemodelleerd.

Any-space-whatever †

Een begrip van Deleuze voor gedepotentieerde, losgekoppelde ruimtes, zoals in naoorlogse films, die nieuwe mentale beelden en denkpaden openen.

Capsularisation †

De neiging om het menselijk subject op te sluiten in geïsoleerde cellen of 'egospheres', zoals moderne appartementen, wat politieke en sociale interactie belemmert.

Cinécriture †

Een term van Varda die een creatieve praktijk beschrijft waarin filmische fragmenten, visies en gesprekken worden samengesteld tot een verhaal dat affecten oproept.

Container Technologies †

Een benadering, geïnspireerd door Zoë Sofia, die de aandacht vestigt op ondergewaardeerde technologieën van opvang en bevoorrading, zoals gebouwen, vaten en manden, in plaats van uitsluitend op projectieve, traditioneel als mannelijk gecodeerde technologieën.

Dirty Resilience †

De capaciteit van architectuur of verhalen om te volharden door 'vuil' te worden en zich aan te passen aan onverwachte, niet-menselijke bewoners.

Environment-world / Umwelt †

Een disjunctieve synthese van organisme en omgeving, gebaseerd op de biologie van Jakob von Uexküll. Het is een intensieve zone waarin mentale, sociale en ecologische registers samenkomen en waarin een wezen een eigen 'eiland van zintuigen' uit de chaos van de wereld snijdt.

Environmental Ecosophy †

Het verschuiven van het begrip 'milieu' van een bucolisch decor naar een actieve, veralgemeende ecologie die alle aspecten van het leven omvat.

Ethico-aesthetics †

De noodzakelijke verbinding tussen esthetische expressie en de ethische verantwoordelijkheid voor de wereld die door die creatie wordt voortgebracht.

De architecturale Avant-garde: domesticiteit en zorg

Voor aanvullende epistemologische instrumenten kunnen we kijken naar H       Frichot. Zij benadert architectuur als het actief ontplooien van 'leefwerelden', die de subjectiviteit van hun bewoners vormen. Het concept *Umwelt* of *environment-world* wordt gedefinieerd als "a complex and specific site composed of material and immaterial things and relations".²² Frichot plaatst uitputting (van lichamen, theoretische concepten en de uitgebuite planeet) als creatief vertrekpunt om nieuwe werelden samen te stellen uit de materiële en intellectuele 'brokstukken' van het verleden.

Ze trekt parallellen tussen ecofeministische denkwijzen en de noodzaak om de "man-made" omgeving te heroverwegen, die zij ziet als een historisch door mannen gedomineerd systeem dat vaak de onderlinge afhankelijkheid van materiële bronnen en de stemmen van minderheden negeert. In haar werk benadrukt ze, in navolging van denkers als F       Guattari en Isabelle Stengers, dat een architecturale ecologie drie registers moet omvatten: de mentale, sociale en ecologische sfeer, om zo een tegengewicht te bieden aan de uitputting van de planeet door een puur op winst gerichte neoliberale logica. Architectuur is voor haar een instrument om een "leefbare wereld voor iedereen" vorm te geven, waarbij onderlinge afhankelijkheid centraal staat om de klimaatverandering en sociale ongelijkheid het hoofd te bieden. Ook zij bevestigt de nood aan een ethiek van zorg: "Caring for place is about rethinking local economic and ecological registers... through an ethics of care, not just for humans, but for non-humans too."²³ Haar visie is inherent intersectioneel en moedigt aan om voortdurend de grenzen van de discipline op te zoeken en via creatieve weerstand en experimentele methoden te reageren op de specifieke context.

Flat Ontology ++

Een filosofische positie waarin geen enkel object principieel boven een ander wordt geplaatst. Frichot bekritiseert deze gelijkstelling omdat machtsrelaties en de positie van minderheden daardoor onvoldoende worden meegenomen.

Gleaning ++

Een praktijk, geïnspireerd door Agn     Varda's *The Gleaners and I*, waarbij afval, restanten of vergeten concepten worden verzameld om iets nieuws te creëren. Het is een ethiek van hergebruik in een uitgeputte wereld.

Mental Ecosophy ++

De noodzaak om de relatie tussen het subject en het lichaam opnieuw uit te vinden om weerstand te bieden aan de bombardementen van massamedia en sociale druk.

Naturecultures ++

Een term van Donna Haraway die de kunstmatige scheiding tussen natuur en cultuur doorbreekt. Het benadrukt dat beide domeinen onlosmakelijk met elkaar verstrengeld zijn in een 'quivering embrace'.

Noopolitics ++

De politieke dimensie van collectief denken en de manier waarop de samenwerking van breinen, vaak via data en media, effecten produceert in de fysieke leefomgeving.

Noourbanography ++

Een methodologie om de materiële en ruimtelijke impact van collectieve denkwijzen, zoals vastgoedlogica, op de schaal van een stad in kaart te brengen.

Refugias ++

Plekken van complexe biodiversiteit en sociale kracht van waaruit biologisch en sociaal leven kan herrijzen na antropogene catastrofes.

Social Ecosophy ++

Het experimenteren met praktijken die de manier waarop we samenleven opnieuw uitvinden, voorbij de beperkingen van het kerngezin of neoliberale isolatie.

Thing-power ++

De eigenzinnige kracht van materie die onafhankelijk van menselijke perceptie bestaat en invloed uitoefent op het sociale veld.

† "The **affective atmospheres** procured by way of both architectural and advertising imagery contribute to a 'noopolitics' that results in the insatiable overconsumption of our local and global environment-worlds." (Frichot, H. 2018, p. 154.)

† "...spatial exhaustion... what Deleuze has named an **any-space-whatever** (1998a: 160)." (Frichot, H. 2018, p. 73.)

† "The 'bloody mystifications of the new world order'... includes the increasing **capsularisation** of the human subject into cells both stationary and locomotive." (Frichot, H., Gabrielsson, C., & Runting, H. 2017, p. 179.)

† "Varda calls her documentary film-making technique **cinécriture**... Film for Varda is not utilized as an illustration, but a way to arouse feelings, what can also be called affects, a capacity to affect and to be affected." (Frichot, H. 2018, p. 83.)

† "Drawing on Lewis Mumford, Sofia points out that **container technologies** form a series of things, from utensils such as pots and baskets to apparatuses such as dying vats and kilns, to utilities and infrastructures such as reservoirs, aqueducts and buildings." (Frichot, H. 2018, p. 148.)

† "'what could be queerly termed **dirty resilience**' – a resilience that allows architectures to endure through getting dirty and serving non-humans as immediate environments." (Frichot, H., Gabrielsson, C., & Runting, H. 2017, p. 254.)

† "Each organism in every species is surrounded by its **Umwelt**, an 'island of the senses'." (Frichot, H. 2018, p. 38.)

† "**Environmental ecosophy** must be associated with more than small nature-loving minorities and specialists." (Frichot, H. 2018, p. 58.)

† "**Ethico-aesthetic** practices pertain to ecologies of creative practice, bringing together modes of (aesthetic) expression with an awareness of the ethical implications of such expressions." (Frichot, H. 2018, p. 21.)

De architecturale Avant-garde: domesticiteit en zorg

†† "No object, as such, should be privileged over any other, and certainly not the object that is the human subject. The distinction between practical knowledge and theoretical knowledge... is one that Harman dismantles in order to lay out his serene world of objects. .. Harman subscribes to a **flat ontology** allowing the predominance of no thing in particular." (Frichot, H. 2018, p. 99.)

†† "**Gleaning** is an art of stooping down to pore over what has been forgotten, to pick at the earth, to pluck at the pavement in the dishevelled aftermath of an event. It is an art of survival. It is an art of creative resistance in response to a fast-paced consumptive lifestyle." (Frichot, H. 2018, p. 83.)

†† "What is necessary are... new '**mental ecologies**' that emerge in contexts that support local, cultural, and interpersonal difference..." (Frichot, H., Gabriëlsson, C., & Runting, H. 2017, p. 157.)

†† "...to maintain this clinch, **nature-culture**, in a quivering embrace, to not entirely collapse the distinction between the terms, but neither to draw them dangerously apart." (Frichot, H. 2018, p. 22.)

†† "The city or 'urban problem' is an environmentality par excellence, a constructed milieu that interplays not only with the collective practices of a population, but with how it thinks together, that is to say, its '**noopolitics**'." (Frichot, H. 2018, p. 30.)

†† "**Noourbanography**... designates how collective intelligence is manifested through complex matrices of data and information flows into which we humans are plugged as fleshy collaborators working amidst multifarious environment-worlds." (Frichot, H. 2018, p. 154.)

†† "As designers, now more than ever, we must choose to exercise an ethic and aesthetic of respect for earth's many and diverse eco-systems, protecting the few remaining **refugias** we still have." (Frichot, H., Gabriëlsson, C., & Runting, H. 2017, p. 164.)

†† "**Social ecosophy**, ... , must develop 'practices' to modify and reinvent the way we live together, specifically challenging the nuclear family unit as unsustainable, and thus challenging, I would add, the capsularization of society." (Frichot, H. 2018, p. 57.)

†† "**Thing-power**: Whether broken down or in good use, whether present-to-hand or ready-to-hand, things have a power all their own, intra-acting and intermingled as a complex tangle of human and non-human relations." (Frichot, H. 2018, p. 116.)

Bryony Roberts

Cacophonous collision ‡

De productieve ontmoeting tussen sociale interacties, culturele geschiedenissen, bestaande gebouwen en politieke belangen waarin architecturale ideeën moeten ontstaan.

Medical gaslighting ‡

Patronen van machtsmisbruik in de zorg waarbij ervaringen van patiënten, vaak vrouwen of gemarginaliseerde groepen, worden ontkend, wat ruimtelijk vertaald wordt in vijandige of klinisch steriele omgevingen.

Multiscalar Practice ‡

Een werkwijze die simultaan opereert op het niveau van grote systemische structuren, zoals koloniaal kapitalisme, en het niveau van micro-sociale, interpersoonlijke interacties.

Non-conforming bodies ‡

Lichamen die niet passen binnen de normatieve standaarden van de gebouwde omgeving en waarvoor specifiek nieuwe ruimtelijke condities moeten worden gecreëerd.

Political Aesthetics Desire ‡

Het inzicht dat beslissingen over kleur, textuur en materiaal niet louter decoratief zijn, maar sociale verwachtingen kunnen transformeren en intermenselijke connecties kunnen stimuleren.

Relational Authorship ‡

Een vorm van ontwerpen waarbij het 'eigendom' van een idee niet bij één architect ligt, maar voortvloeit uit een proces van feedback, samenwerking en sociale betrokkenheid.

De architecturale Avant-garde: domesticiteit en zorg

Bryony Roberts breidt de feministische traditie uit door te pleiten voor een inclusieve, gelaagde ruimtelijke praktijk die in dialoog gaat met de sociale én ecologische chaos van hedendaagse ruimtelijkheid. Ze stelt dat ruimte nooit neutraal is, maar dat gender, ras, 'klasse' en lichamelijke autonomie continu mét elkaar werken en tegen elkaar botsen. Roberts verzet zich sterk tegen de steriele, computergestuurde ontwerpprocessen van de corporatieve architectuur en introduceert een methodologie die letterlijk begint bij de chaos (*mess*). Deze "mess" bestaat uit de "locatable, messy, embodied details of lived experience".²⁴ Een correcte en daadwerkelijk productieve ontwerppraktijk ontstaat namelijk in die "cacophonous collision" van bestaande interacties en aanwezige, imperfecte structuren. Dit betekent zoveel als dat ecologische 'instabiliteit' en materiële gelaagdheid integraal onderdeel moeten worden van de ruimtelijke ontwerptaal. Concreet uit zich dit in het zo totaal mogelijk integreren van reproductieve rechtvaardigheid: het garanderen van lichamelijke autonomie in veilige, duurzame gemeenschappen door middel van ruimtelijke mengvormen (spatial hybrids) waarin publieke infrastructuur en collectieve zorg zich verenigen.

Het schema hieronder²⁵ laat bijvoorbeeld zien hoe een centrale "zorg- en buurthub" alle medische zorgverleners en lokale hulporganisaties in een wijk met elkaar verbindt. Zo kunnen overheidsinstanties, ziekenhuizen en buurtinitiatieven als één netwerk samenwerken om bewoners op één plek alle ondersteuning te bieden die ze nodig hebben.

Reproductive Injustice ++

De controle over en uitbuiting van lichamen, arbeid en reproductie door middel van ruimtelijke en systemische barrières.

Slipperiness ++

De kwaliteit van een praktijk die zich vloeiend beweegt tussen verschillende rollen, zoals architect, planner en activist, en verschillende schalen, van het persoonlijke tot het collectieve, om disciplinaire grenzen te omzeilen.

Spaces of exception ++

Gebieden die onder andere administratieve regimes vallen dan hun omgeving, waardoor ze potentieel kunnen fungeren als toevluchtsoorden tegen vijandige lokale wetgeving.

Spatial Hybrids ++

Ontwerpvormen die traditionele typologieën doorbreken door publieke infrastructuur te verenigen met collectieve zorg, zoals de combinatie van gezondheidszorg, huisvesting en kinderopvang om reproductieve autonomie te ondersteunen.

Starting with the mess ++

Een ontwerpmethodologie die de complexe wirwar van bestaande sociale en materiële condities expliciet als vertrekpunt neemt.

Bryony Roberts

‡ "To decenter practice is to extract it from the shelter of the gleaming white office interior and to immerse it in the **cacophonous collision** of social interactions, cultural histories, existing buildings, infrastructures, and political interests." (Roberts, B. 2020, p. 11.)

‡ "Reasons for this include poor understanding of women's health matters, patterns of **medical gaslighting** against women, a lack of sexual education provided in schools, disingenuous tactics of misinformation promoted by anti-abortion groups..." (Harkema, L., Brown, L., & Roberts, B. 2024, p. 318.)

‡ "In contrast, this project points to the range of intersectional, **multiscalar**, and relational **practices** that expand ways of thinking and making in the built environment." (Roberts, B., & Aiken, A. 2023.)

‡ "It points to six ways in which contemporary feminist spatial practices are remaking the fields of the built environment: experimental pedagogies, expanded histories, embodied theories, collaborative practices, spaces for **non-conforming bodies**, and alternative materialities." (Roberts, B., & Aiken, A. 2023.)

‡ "**Aesthetic desire** has always been **political**. Seeing aesthetics as connected to, and not separate from, systemic shifts in political and cultural values opens up fertile terrain for form, materials, and textures to trigger and transform social expectations." (Roberts, B. 2020, p. 13.)

‡ "What if **authorship** were **relational**, collaborative, and expansive?" (Roberts, B. 2020, p. 11.)

De architecturale Avant-garde: domesticiteit en zorg

"**Reproductive justice** is a direct response to reproductive injustice, which refers to the 'control and exploitation of cis/trans women and girls, and other marginalized people through our bodies, sexuality, labor, and reproduction.'" (Harkema, L., Brown, L., & Roberts, B. 2024, p. 317.)

"The contributors to this issue address those questions by multiplying intimacies and exploring **slipperiness** – between fields, between scales, between the personal and the collective." (Roberts, B. 2020, p. 13.)

"Federal lands are a type of **space of exception** that operate according to different administrative regimes than their immediate surroundings." (Harkema, L., Brown, L., & Roberts, B. 2024, p. 321.)

"For architecture this means more than the design of clinics, it is also imagining new **spatial hybrids** of accessible healthcare, housing, childcare, education, landscape, and public infrastructure to support the autonomy and agency of people shaping their own reproductive futures." (Harkema, L., Brown, L., & Roberts, B. 2024, p. 316.)

"The practices featured in this issue **start precisely with that mess**: the tangle of existing social relations, architectural conditions, cultural histories, and economic interests." (Roberts, B. 2020, p. 11.)

Bryony Roberts

Fig 2. Community Care Hubs infographic. <https://coe.aginganddisabilitybusinessinstitute.org/what-is-a-community-care-hub/>

De architecturale Avant-garde: domesticiteit en zorg

Community Care Hubs

Improving health through efficient coordination of services and supports



Het filmisch en materieel spectrum: representatie en trans-corporaliteit

"Insofar as cinema has encouraged the production of artificial worlds and simulated, wholly anthropogenic weather, it is the aesthetic practice of the Anthropocene." ²⁶

- Jennifer Fay

"Imagining human corporeality as trans-corporeality, in which the human is always intermeshed with the more-than-human world, underlines the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from 'the environment'." ²⁷

- Stacy Alaimo

"media technologies ... can complete circuits of inclusion between a people and its places, about what it can still mean to inhabit." ²⁸

- Salma Monani

Jennifer Fay

Actuarial subjectivity *

Een toestand waarin het individu zichzelf niet langer ziet als een unieke persoonlijkheid, maar als een statistisch datapunt binnen systemen van risicoanalyse, waarschijnlijkheid en collectieve gedragsdata.

Aesthetic practice of the Anthropocene *

Een omschrijving van cinema als een praktijk die de door mensen gemaakte omgeving niet alleen afbeeldt, maar ook zichtbaar maakt als resultaat van menselijke wereldvorming en als ontwerpprincipe.

Atmospheric Explication *

Het proces waarbij de atmosfeer, die normaal op de achtergrond blijft, expliciet zichtbaar en voelbaar wordt gemaakt. Het maakt duidelijk dat lucht en klimaat geen neutrale achtergrond zijn, maar actieve voorwaarden van het leven.

Atmoterrorism *

Een vorm van oorlogsvoering die niet het menselijk lichaam rechtstreeks aanvalt, maar de ademhalingsomgeving manipuleert door giftige of gecontroleerde microklimaten.

Cosmocracy *

Een visie op een grenzeloze planeet waarin traditionele ruimtelijke en juridische grenzen hun betekenis verliezen en plaatsmaken voor een gedeelde verantwoordelijkheid voor de aarde.

Disaster Architecture *

Een bouwwijze die haar eigen vernietiging anticipeert en ontworpen is om aan de elementen toe te geven in plaats van ze volledig te weerstaan. Binnen Fay's analyse maakt dit de kwetsbaarheid van de mensgemaakte omgeving zichtbaar.

Eaarth *

Een term van Bill McKibben die de aarde aanduidt als een fundamenteel veranderde planeet. Eaarth is niet langer de relatief stabiele aarde waarop menselijke samenlevingen hun verwachtingen en systemen hebben gebouwd, maar een nieuwe, door klimaatverandering gevormde wereld waarin vertrouwde natuurlijke en maatschappelijke omstandigheden niet meer vanzelfsprekend zijn.

Extraterritoriality *

Een toestand van 'thuisloze bewoning' waarbij het subject zich tussen of buiten de vertrouwde kaders van aarde, thuis, natie en eigendom bevindt. Deze positie maakt het mogelijk de wereld vanuit een meer afstandelijke positie te bekijken.

Liquid Medium *

De eigenschap van digitale cinematografie om veranderlijke en verdwijnende werkelijkheden op een flexibele manier te registreren en te manipuleren. Het digitale beeld wordt daarbij opgevat als een vloeibare laag die over een snel veranderende fysieke wereld heen ligt.

Het filmisch en materieel spectrum: representatie en trans-corporaliteit

Jennifer Fay omschrijft cinema als “de ultieme esthetische praktijk van het Antropoceen”, waarin filmproductie door middel van antropogene/-centrische wereldvorming en “artificieel weer” in de studio kunstmatige micro-klimaten creëert. De cinematografische constructie toont hoe destructief de mensgemaakte wereld is ontworpen. Fay oppert dat we onze koloniale status als ‘eigenaar’ van de aarde moeten inruilen voor die van een “passanten-ecosysteem”, wat zoveel betekent als dat de mens slechts een tijdelijke gast is van de planeet: “The world, which was properly a home, becomes global rental, the Hotel for Humanity. We no longer own it; we only live here as tenants.”²⁹ Op die manier wil ze een ethiek van gastvrijheid en tijdelijk huurderschap meer aandacht geven. Fay koppelt die verschuiving aan een vrij radicale verwerping van het *reproductief futurisme*; aan de hand van een analyse van film noir bekritiseert ze de patriarchale obsessie met het nageslacht en de continuïteit van de heteronormatieve familie, die historisch is misbruikt om ecologische uitbuiting te rechtvaardigen. Ze stelt dat “Noir’s affinity with rental property and cheap temporary housing... turned the symptoms of scarcity into a desired aesthetic that would persist and endure as a homeless ethic and form of critique after war.”³⁰ en geeft de voorkeur aan een esthetiek van verval, toxiciteit en eindigheid die zich loswrikt van de traditionele, beschermende rol van de burgerlijke woning.

Manufactured Weather **

Het technisch produceren en manipuleren van meteorologische omstandigheden, zoals regen, wind en storm, als onderdeel van een filmproductie. Het maakt zichtbaar hoe de mens atmosferische omstandigheden steeds meer kan construeren en beïnvloeden.

Minimalist Hospitality **

Kleine gebaren van menselijke verbinding en gastvrijheid die ontstaan in een verwoeste of onherbergzame omgeving. Juist door hun beperkte schaal bieden ze een minimale maar betekenisvolle opening naar een onzekere toekomst.

No-analog Age **

Een tijdperk zonder duidelijke geologische of klimatologische parallel, waardoor het verleden steeds minder bruikbaar wordt om de toekomst te voorspellen. Het markeert een situatie waarin bestaande modellen en representatiemiddelen tekort kunnen schieten.

Nonregenerative Conception **

Een visie op het heden waarin biologische continuïteit, voortplanting en herstel niet langer vanzelfsprekend als doel worden gesteld. In film noir verschijnt dit als een houding die de menselijke eindigheid en een mogelijk onleefbare toekomst onder ogen ziet.

Project Plowshare **

Een technocratisch plan om kernwapens in te zetten voor grootschalige geologische en landschappelijke transformatie. Het illustreert het geloof dat de aarde doelbewust en technisch naar menselijke behoeften kan worden hervormd.

Reproductive Futurism **

Een politiek en cultureel ideaal waarin voortplanting, het gezin en ‘het kind’ centraal staan als rechtvaardiging voor een bepaalde toekomst. Binnen de ecologische kritiek wordt dit bevestigd omdat het toekomstige generaties ook kan inzetten als argument om bestaande systemen van exploitatie voort te zetten.

Tenancy / Hotel for Humanity **

Een ethisch model waarin de mens niet langer als eigenaar van de aarde wordt beschouwd, maar als tijdelijke huurder of bewoner. De wereld wordt daarbij opgevat als een gedeelde plek waarin mensen slechts tijdelijk verblijven.

Un-worlding **

Het proces waarbij een bestaande, bewoonde wereld systematisch wordt afgebroken of gewist door grootschalige menselijke ingrepen. Daarbij verdwijnen niet alleen fysieke structuren, maar ook geschiedenis, cultuur en vormen van bewoning.

Jennifer Fay

* "And as characters come to understand their serialized nonuniqueness, they come to grips with their **actuarial subjectivity**, the final ecology in which psychology parts ways with intentional action." (Fay, J. 2018, p. 100.)

* "Allowing viewers to perceive anthropogenic environments as both a design principle and an unintended consequence of human activity, cinema has served, in Fay's words, as 'the **aesthetic practice of the Anthropocene**.'" (Baer, N. 2018, p. 80.)

* "Apropos of Keaton's layered mise-en-scene in which artificial weather foregrounds the fact that there is no 'natural' weather in his film, **atmospheric explication** is both a revealing and simultaneous concealing of atmospheric conditions." (Fay, J. 2014, p. 35.)

* "**Atmoterrorism** is a highly localized, topographical phenomenon, which is viable as a weapon only when the attacker has mastered the weather system..." (Fay, J. 2018, p. 44.)

* "Serres's **cosmocracy** posits a future, borderless planet on which 'the disappearance of spatial limits announces the end of legal limits.'" (Fay, J. 2018, p. 109.)

* "He may even have invented a new form of **disaster architecture**, designed to succumb to the elements rather than endure their force." (Fay, J. 2014, p. 33.)

* "Environmentalist Bill McKibben has proposed that we rename not the current epoch on earth, but the planet itself: **Eearth**. The repetition of the letter "a" signals, as if by typographical error, the Unheimlichkeit of a planet that appears to be our home, but with a difference." (Fay, J. 2018, p. 2.)

* "**extraterritoriality**... indexes the alienated subject between or even beyond the comforts and terrors that the earth and the human home summon forth." (Fay, J. 2018, p. 197.)

* "In contrast to a presumed rigidity of binary code, the coloration suggests something about the digital as a kind of **liquid medium** that superimposes the look of ancient watercolor onto an ancient world quickly vanishing under water." (Fay, J. 2018, p. 154.)

Het filmisch en materieel spectrum: representatie en trans-corporaliteit

** "The slapstick misrecognition on the community stage does more than literally and figuratively turn theater and artifice inside out; it functions as a mise-en-abyme that captures the technical achievement of **manufactured weather** on location." (Fay, J. 2014, p. 32.)

** "This is a scene of **minimalist hospitality**—a welcome to a marriage staged in recent ruin above a ghost city." (Fay, J. 2018, p. 150.)

** "Climate scientists remark that we have entered a '**no-analog**' age—an age without parallel or analogy in geological history, and thus an age whose future defies prediction." (Fay, J. 2018, p. 18.)

** "Featuring antiheroes and femmes fatales who eschew suburban homeownership and childrearing, film noir rejects what queer theorist Lee Edelman has called 'reproductive futurism,' positing a **nonregenerative conception** of the present." (Baer, N. 2018, p. 81.)

** "**Project Plowshare...** recommends using weapons of mass destruction as instruments of instantaneous planetary overhaul." (Fay, J. 2018, p. 63.)

** "Featuring antiheroes and femmes fatales who eschew suburban homeownership and childrearing, film noir rejects what queer theorist Lee Edelman has called '**reproductive futurism**,' positing a nonregenerative conception of the present." (Baer, N. 2018, p. 81.)

** "The world, which was properly a home, becomes global rental, the **Hotel for Humanity**. We no longer own it; we only live here as tenants." (Fay, J. 2018, p. 109.)

** "But for every world record, an act of **un-worlding** follows in its wake." (Fay, J. 2018, p. 133.)

Stacy Alaimo

Agential realism †

De zienswijze dat kennis en waarneming geen passieve reflecties van de werkelijkheid zijn, maar actieve materiële praktijken die de wereld mede vormgeven. Agency is daarbij niet uitsluitend verbonden aan menselijke intentie of subjectiviteit.

Deviant agency †

Het vermogen van lichamen en materie om af te wijken van medische, wetenschappelijke of sociale standaarden en daardoor onverwachte relaties en handelingsmogelijkheden te produceren.

Dwelling in the dissolve †

Een ethische toestand waarin de grenzen tussen individu en wereld vervagen. Het moedigt aan om verbinding te zoeken met kwetsbaar leven en met veranderende, moeilijk te beheersen materiële krachten.

Ecodelic insight †

Het plotselinge inzicht dat men deel uitmaakt van een sterk verweven ecosysteem, waardoor traditionele grenzen van individuele identiteit ontoereikend blijken.

Intra-action †

Een begrip van Karen Barad dat stelt dat entiteiten niet vooraf als volledig onafhankelijke eenheden bestaan, maar mede ontstaan door hun relaties en wederzijdse materiële betrokkenheid.

Insurgent vulnerability †

Het erkennen van kwetsbaarheid en materiële verbondenheid als een politieke positie. Vanuit het verlies van duidelijke grenzen en soevereiniteit ontstaan nieuwe vormen van materiële alliantie en politieke actie.

Material memoir †

Een autobiografische vorm waarin het zelf wordt onderzocht als onlosmakelijk verbonden met de materiële omgeving, onder meer via ervaringen met vervuiling, blootstelling en wetenschappelijke data.

Het filmisch en materieel spectrum: representatie en trans-corporaliteit

De brug tussen materieel feminisme en milieustudies kan worden gemaakt door het bekijken van het werk van Stacy Alaimo. Haar introductie van het begrip “trans-corporaliteit” speelt daarin de belangrijkste rol. *Trans-corporaliteit* is het inzicht dat het menselijk lichaam nooit een autonome entiteit is, maar altijd substantieel blijft verbonden met de fysieke buitenwereld. Filmische ruimtelijkheid moet daardoor veranderen van een passieve achtergrond naar een actieve tot vloeibare stroom van materie die de personages (letterlijk) binnendringt.

Omdat we allemaal een biologische ‘blootstelling’ aan dezelfde gevaren kennen, ontstaat er een “insurgent vulnerability”. Hierbij is kwetsbaarheid een politiek statement van onderlinge afhankelijkheid in plaats van per se een zwakte. Ze schrijft dat “To occupy exposure as insurgent vulnerability is to perform material rather than abstract alliances, and to inhabit a fraught sense of political agency that emerges from the perceived loss of boundaries and sovereignty.”³¹ Het resultaat noemt Alaimo “dwelling in the dissolve”, waar de harde scheiding tussen het individu, gebouwen en de natuurlijke wereld eerder flou wordt. Op die manier geeft ze de filmpraktijk een theoretische suggestie om planetaire eco-landschappen te verbeelden waarin elke vorm van modernistische en patriarchale separatie oplost.

Onto-epistemologie ++

Het inzicht dat ‘zijn’ en ‘weten’ niet van elkaar kunnen worden gescheiden. Kennis ontstaat vanuit onze materiële betrokkenheid bij de wereld en verandert daardoor ook de manier waarop die wereld wordt begrepen en vormgegeven.

Petrocultures ++

Culturen die diepgaand afhankelijk zijn van olie. De term maakt zichtbaar hoe olie niet alleen energie en transport bepaalt, maar ook media, dagelijks leven en culturele productie.

Risk society ++

Een samenleving waarin menselijk leven wordt gevormd door grootschalige, vaak onzichtbare risico's die voortkomen uit industriële, economische en technologische systemen en waarvoor wetenschappelijke kennis nodig is om ze zichtbaar te maken.

Slow violence ++

Milieuschade die zich geleidelijk en vaak onzichtbaar voltrekt. Omdat de gevolgen niet onmiddellijk spectaculair zijn, vormt ze een bijzonder probleem voor waarneming en filmische representatie.

Trans-corporeality ++

Het inzicht dat het menselijk lichaam altijd materieel verweven is met de meer-dan-menselijke wereld. Stoffen, lichamen en omgevingen staan voortdurend met elkaar in uitwisseling, waardoor de grens tussen lichaam en milieu poreus wordt.

Viscous porosity ++

Een vorm van poreusheid tussen menselijk lichaam en omgeving waarbij grenzen niet volledig verdwijnen, maar wel voortdurend stoffen, krachten en invloeden doorlaten.

Stacy Alaimo

† "Drawing upon the philosophy of Niels Bohr as well as feminist and queer theories of performativity, Barad constructs a theory of '**agential realism**,' in which agency 'is cut loose from its traditional humanist orbit': 'Agency is not aligned with human intentionality or subjectivity.'" (Alaimo, S. 2010, p. 145.)

† "...reading multiple chemical sensitivity as a mode of trans-corporeality forges productive alliances among environmentalism, disability activism, and an ethical and political conception of the '**deviant agencies**' cutting across bodies and places." (Alaimo, S. 2010, p. 10.)

† "It means **dwelling in the dissolve**, a dangerous pleasure, a paradoxical ecodelic expansion and dissolution of the human, an aesthetic incitement to extend and connect with vulnerable creaturely life and with the inhuman, unfathomable expanses of the seas." (Alaimo, S. 2016, p. 168.)

† "...what Richard M. Doyle... defines as an '**ecodelic insight**,' 'the sudden and absolute conviction that the psychonaut is involved in a densely interconnected ecosystem for which contemporary tactics of human identity are insufficient.'" (Alaimo, S. 2016, p. 166.)

† "**Intra-action**, unlike 'interaction,' denies the 'prior existence of independent entities.'" (Alaimo, S. 2010, p. 129.)

† "To occupy exposure as **insurgent vulnerability** is to perform material rather than abstract alliances, and to inhabit a fraught sense of political agency that emerges from the perceived loss of boundaries and sovereignty." (Alaimo, S. 2016, p. 5.)

† "This cultural landscape has fostered a new genre of autobiography—what I'm calling the **material memoir**." (Alaimo, S. 2010, p. 23.)

Het filmisch en materieel spectrum: representatie en trans-corporaliteit

†† "The loss of sovereignty that Beck discusses becomes not only epistemological but also **onto-epistemological** when it proceeds from a material feminist sense of the human as undeniably corporeal." (Alaimo, S. 2016, p. 5.)

†† "The mess we find ourselves in is perhaps most beautifully articulated by Stephanie LeMenager in her analysis of **petrocultures**, where even media—vehicles for the experience of 'liveness'—are utterly reliant on oil..." (Alaimo, S. 2016, p. 11.)

†† "The strange, disturbing memoirs... dramatize life in **risk society** by showing how profoundly the sense of selfhood is transformed by the recognition that the very substance of the self is interconnected with vast biological, economic, and industrial systems..." (Alaimo, S. 2010, p. 23.)

†† "And yet, as a vivid image of **slow violence**, it could be taken up as a mode of dis/identification and alliance for particular groups of people who are contending with other sorts of invisible environmental harm." (Alaimo, S. 2016, p. 166.)

†† "Imagining human corporeality as **trans-corporeality**, in which the human is always intermeshed with the more-than-human world, underlines the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from 'the environment.'" (Alaimo, S. & Hekman, S. J. 2008, p. 14.)

†† "This interactionist ontology is encapsulated by her [Nancy Tuana's] conception of '**viscous porosity**.' She asserts that there is 'a viscous porosity of flesh—my flesh and the flesh of the world.'" (Alaimo, S. 2010, p. 14.)

Salma Monani

Adab ‡

Een Perzisch ethisch en esthetisch kader dat beschrijft hoe mensen zich op een passende manier tot elkaar en hun omgeving verhouden. Het benadrukt gedrag als een dynamisch proces van afstemming en wederzijdse betrokkenheid.

Anthrobiogeomorphic machine ‡

Een model waarin cinema wordt opgevat als een machine die tegelijk menselijke, biologische en geologische werelden produceert en zichtbaar maakt. Het brengt subjecten, objecten, lichamen en territoria samen binnen één filmisch universum.

Artfixing ‡

De Netflixificatie van filmfestivalervaringen waarbij films steeds meer als individuele consumptie worden aangeboden. Hierdoor dreigt de collectieve, rituele en lichamelijke ervaring van cinema te verdwijnen.

Bandwidth imperialism ‡

De oplegging van energie- en datavretende streamingmodellen vanuit het Mondiale Noorden aan andere delen van de wereld. Het maakt de materiële en ecologische kosten van digitale cultuur zichtbaar.

Companion species ‡

Het idee dat menselijke en niet-menselijke wezens elkaar voortdurend vormen door samenleven, samenwerking en arbeid. Geen van beide bestaat volledig onafhankelijk van deze relaties.

D-ecocinema (Decolonial Indigenous Ecocinema) ‡

Inheemse filmpraktijken die dominante Eurowesterse analytische kaders doorbreken en in plaats daarvan inheemse perspectieven en een dekoloniale ecologische ethiek centraal stellen.

Ecochronicity ‡

Het proces waarbij lichamen chronisch worden verzwakt door langdurige blootstelling aan toxische omgevingen. Het verbindt milieuschade op lange termijn met de concrete lichamelijke ervaring ervan.

Geologic subject ‡

Een opvatting van het menselijke subject als gevormd door geologische, historische, ecologische en culturele processen. Het menselijk lichaam staat daarbij niet los van diepe planetaire tijd en materie.

Geomorphic ‡

De dimensie van cinema die geografische en territoriale relaties produceert tussen objecten, lichamen en landschappen. Film vormt zo niet alleen een beeld van ruimte, maar ook een bepaalde ruimtelijke betekenis.

Het filmisch en materieel spectrum: representatie en trans-corporaliteit

De filmtheorie van Salma Monani verbindt zij onlosmakelijk met dekoloniale en ecologische rechtvaardigheid aan de hand van het concept "d-ecocinema" ("decolonial ethic of Indigenous ecocinematic practice"³²). Ze verwerpt daarmee de dominante, westerse esthetisering van de natuur en benoemt filmische landschappen als levende, bezielde entiteiten met een eigen geschiedenis van koloniaal trauma (en ecofeministisch verzet). Daarbovenop introduceert ze de term "whitestream analytics" om aan te tonen hoe 'mainstream' westerse ekokritiek de systematische ongelijkheden van het globale kapitalisme en het imperialisme stelselmatig maskeert. Dit zorgt er (eindelijk) voor dat de ruimtetheorie nu ook de vraag stelt wiéns domesticiteit en wiéns 'oikos' eigenlijk centraal worden gesteld in de canon. Tegenover de kapitalistische architectuur van exclusief bezit en grondextractie plaatst ze de weergave van inheemse economieën in film, waar de cinematografische productie zélf wordt gecultiveerd als socio-ecologisch ecosysteem met nadruk op strikte reciprociteit.

Dit kan bijvoorbeeld betekenen dat een filmploeg niet zomaar alleen beelden of grondstoffen neemt van een gebied, maar daar altijd direct iets waardevols voor teruggeeft aan de lokale gemeenschap en natuur.

Green Shooting ++

Een benadering die duurzame praktijken doorheen de volledige audiovisuele productieketen wil integreren, van preproductie tot consumptie. Het verbindt ecologische duurzaamheid met de financiële, sociale en educatieve gezondheid van de filmsector.

Hydrosocial cycle ++

Een relationeel proces waarin water en samenleving elkaar voortdurend beïnvloeden en vormgeven. Water wordt daardoor niet als louter natuurlijke of technische hulpbron gezien, maar als onderdeel van sociale, politieke en ecologische relaties.

Medianatures ++

Een samentrekking die benadrukt dat media en natuur materieel met elkaar verweven zijn. Media tonen de natuur, maar zijn er zelf ook van afhankelijk en laten er op hun beurt fysieke sporen in achter.

Mesocosm ++

Een begrensde, middelgrote wereld die zich tussen een gecontroleerde omgeving en de onvoorspelbare werkelijkheid bevindt. Het begrip helpt verklaren hoe gemeenschappen, zoals film- en mediaculturen, gezamenlijk culturele en ecologische betekenissen produceren.

Polytemporality ++

Een ervaring waarin verschillende tijdslagen tegelijk werkzaam zijn, waaronder de tijd van het scherm en de lichamelijke tijd van de toeschouwer. Hierdoor wordt de kijker zich bewust van de eigen lichamelijke betrokkenheid bij het filmische proces.

Sentimental extraction ++

Het proces waarbij culturele en filmische verhalen emotionele gehechtheid aan extractieve systemen, zoals fossiele brandstoffen, produceren of versterken. Affecten als liefde en nostalgie kunnen zo de destructieve gevolgen van extractie verhullen of normaliseren.

Trauma field ++

Een door catastrofe ontregelde ruimte waarin vertrouwde geografische, nationale en sociale oriëntatiepunten verdwijnen. Filmische strategieën kunnen de kijker deze desoriëntatie lichamenlijk laten ervaren.

Whitestream analytics ++

Dominante Eurowesterse analytische kaders die koloniale geschiedenissen en structurele ongelijkheden kunnen verbergen of homogeniseren. De term wordt gebruikt als tegenstelling tot de dekoloniale perspectieven van d-ecocinema.

Salma Monani

‡ "...provides the Persian concept of '**adab**' to show that the women working on the film discovered 'the world around them not as a fixed state of values and behaviors but as a dynamic process.'" (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 11.)

‡ "Cinema, I argue, is a machine that produces or discloses worlds. This **machine** is, at once, **anthropomorphic...** geomorphic... and biomorphic (or animamorphic)... Cinema thus discloses a world of subjects, objects, and things in between." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2013, p. 88.)

‡ "Reflecting upon these experiences, I address the loss of the auratic or ritualistic experience of festivalgoing, with a replacement by the streamification, or what we might call the '**Artfixing**' of festival films." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 209.)

‡ "...the universalization of streaming is a form of '**bandwidth imperialism**' or prescriptive imposition of a resource-intensive model of cultural production and consumption." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 41.)

‡ "The partners do not precede their relating; all that is, is the fruit of becoming with: those are the mantras of **companion species**." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2013, p. 130.)

‡ "Everything Everywhere still falls short of the eco-potency that I see in the low-budget, Indigenous films I term **d-ecocinema**." (Monani, S. 2022, p. 64.)

‡ "By **ecochronicity**, I refer to the process through which bodies become increasingly debilitated in toxic environments." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 182.)

‡ "...produced through historical, environmental, and cultural processes of capture and resistance, the **geologic subject** is multiple and multiply depleted, far exceeding the remit of the limited category of 'human.'" (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 60.)

‡ "...because film offers a 'window' or 'opening' onto what appears to be a world of its own, it is **geomorphic**: it produces a set of geographic or territorial relations and meanings among objects and objectscares laid out in a certain way enfolding the action." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2013, p. 94.)

Het filmisch en materieel spectrum: representatie en trans-corporaliteit

++ "**Green Shooting** attempts to define and disseminate collective sustainable practices from the preproduction to consumption phases of the audiovisual field and aims to foster sustainable awareness among newer generations of professionals and scholars." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 71.)

++ "The PV group frames their connection with water and its governance as a cyclical and sustainable relationship, or a **hydrosocial cycle** (Linton and Budds 2014), that emphasizes the dialectic and relational processes through which water and society interrelate and are continuously shaped by each other." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 238.)

++ "Illustrative of this material turn is Jussi Parikka's use of the portmanteau **'medianatures'** to underscore that these two terms are inextricable and co-constitutive; media does not just shed light on nature, it is made possible by nature and leaves long-lasting material legacies in its wake (2012)." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 36.)

++ "Anthony Lioi rounds off the section by exploring the concept of **'mesocosm'**—bounded worlds—to help us understand how film and media fans collectively produce more-than-metaphorical ecological networks of cultural and material meanings." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 10.)

++ "**Polytemporality** incorporates screen time and the flow of time experienced by spectators becoming aware of their own bodies' engagement in the process of watching time unfold." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 105.)

++ "The extraction of fossil fuels from the ground is firmly linked to the extraction of labor from the human body and connects up with the **sentimental extraction** that the melodramatic film affects on the viewer." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 53.)

++ "Diaz secures the texture and character of the **trauma field** by restraining the viewer's sense of movement and denying them the ability to identify with the characters in the first half of the film." (Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. 2023, p. 113.)

++ "...modes of Indigenous filmmaking that I term d-ecocinema because they disrupt Eurowestern **'Whitestream' analytics** to offer instead a decolonial ethic of Indigenous ecocinematic practice." (Monani, S. 2022, p. 60.)

- ¹ Barthes, R. (1977). *The death of the author*. In S. Heath (Ed. & Trans.), *Image, music, text* (pp. 142–148). Hill and Wang. (Original work published 1967).
- ² Hill, J. (2003). *Actions of architecture: Architects and creative users*. Routledge.
- ³ Benjamin, W. (2008). The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media (M. W. Jennings, B. Doherty, & T. Y. Levin, Eds.; E. F. N. Jephcott, Trans.). Belknap Press of Harvard University Press. (Original work published 1935–1936).
- ⁴ Frichot, H. (2025, March 10). Ecofeminist housekeeping: Architecture and the household of nature. *The Architectural Review*.
- ⁵ Rendell, J., Hill, J., Fraser, M., & Dorrian, M. (Eds.). (2007). *Critical architecture*. Routledge.
- ⁶ Merchant, C. (1990). *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. Harper & Row, , p. 2.
- ⁷ Plumwood, V. (2002). *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. Routledge, p. 162.
- ⁸ Shiva, V. (2015). *Earth Democracy: Justice, Sustainability, and Peace*. Pacific Press, p. xiii.
- ⁹ Merchant C. (2013). *Reinventing Eden: The Fate of Nature in Western Culture*, 2de ed. Routledge, p. 99.
- ¹⁰ Merchant, C. (2005). *Radical Ecology: The Search for a Livable World*, 2de ed. Routledge, p. 209.
- ¹¹ Ibidem, p. 39.
- ¹² Ibidem, p. 52.
- ¹³ Plumwood, V. (2012). *The Eye of the Crocodile*, red. Lorraine Shannon. ANU E Press, p. 10.
- ¹⁴ Shiva, V. (1988). *Staying Alive: Women, Ecology and Survival in India*. Zed Books, p. 37.
- ¹⁵ Ibidem, p. 4.
- ¹⁶ Mies, M., Shiva, V. (2014). *Ecofeminism*. Zed Books, p. 139.
- ¹⁷ Ibidem, p.147.
- ¹⁸ Hayden, D. (1981). *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*. The MIT Press, p. 13.
- ¹⁹ Harkema, L., Brown, L., Roberts, B. (2024). "Spatializing Reproductive Justice," *ACSA 112th Annual Meeting: Disrupters on the Edge*. ACSA, p. 323.
- ²⁰ Frichot, H. (2018). *Creative Ecologies: Theorizing the Practice of Architecture*. Bloomsbury Visual Arts, p. 44.
- ²¹ Hayden, D. (1995). *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. MA: The MIT Press, p. 37.

²² Ibidem, p. 11.

²³ Frichot, H. (2016). *How to Make Yourself a Feminist Design Power Tool*. AADR Spurbuchverlag, p. 69.

²⁴ Roberts, B. (2020). *Expanding modes of practice*. Log, (48), p. 11.

²⁵ Aging and Disability Business Institute. (z.d.). *What is a community care hub?* Center of Excellence to Align Health and Social Care. Geraadpleegd op 13 augustus 2026, van <https://coe.aginganddisabilitybusinessinstitute.org/what-is-a-community-care-hub/>

²⁶ Fay, J. (2018). *Inhospitable world: Cinema in the time of the Anthropocene*. Oxford University Press, p. 4.

²⁷ Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self*. Indiana University Press, p. 2.

²⁸ Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. (Eds.). (2023). *Ecocinema theory and practice 2*. Routledge, p. 11.

²⁹ Ibidem, p. 110.

³⁰ Ibidem, p. 107.

³¹ Alaimo, S. (2016). *Exposed: Environmental politics and pleasures in posthuman times*. University of Minnesota Press, p. 5.

³² Monani, S. (2022). Ecocinema studies' multiverse: Hollywood, Indigenous cinema, and more. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 10(1-2), 58-68, p. 60.

Het theoretisch kader van dit onderzoek vindt zijn oorsprong in een verkennende literatuurstudie van tien architectuur- en filmtheoretici wiens werk zich binnen ecologische en feministische kritieken bevindt. Dit corpus werd verdiept door de fundamenteën van het ecofeministische denken te analyseren via de sleutelteksten van Val Plumwood, Vandana Shiva en Carolyn Merchant. In deze initiële onderzoeksfase werden zodoende dertien uiteenlopende stemmen geanalyseerd.

Om binnen de berekende omvang van dit thesisonderzoek tot een scherpe afbakening te komen, is in wat volgt het primaire corpus gereduceerd tot de zes meest relevante auteurs: de drie representanten uit de architectuurtheorie en drie uit de filmtheorie die in de 'situering' hierboven aan bod kwamen. Deze selectie maakt de opzet van een 3 X 3-matrix mogelijk, een methode die dient om een optimale interdisciplinaire kruisbestuiving te faciliteren en elke mogelijke combinatie van theorieën systematisch te onderzoeken.

Deze theoretische dialoog krijgt vorm in een bundel van negen (mini-)essays, waarin elke specifieke combinatie wordt uitgediept in een paper/essay van rond de 1000 woorden. Elke paper formuleert de meest significante inzichten, bevindingen en de daaruit voortvloeiende theoretische 'contaminatie' tussen de vakgebieden. Het onderzoek ontplooiëde zich op een natuurlijke manier langs drie opvallende, overkoepelende thematische luiken binnen het ecofeministische en ruimtelijke domein; deze vormden in de finale thesis dan ook de structuur van de hoofdtekst en inhoudelijke kern:

Luik I: Extraction & matter

Hoofdstuk 1.1: Bryony Roberts X Salma Monani

Over gebouwen en beelden als geologische objecten waarin mijnbouw, arbeid, technologie en ecologische schade niet langer buiten beeld mogen blijven.

Hoofdstuk 1.2: Dolores Hayden X Jennifer Fay

Het herstellen van place memory: cinema registreert wat de officiële geschiedenis uitwist, terwijl architectuur die vergeten geschiedenis opnieuw een plaats geeft.

Hoofdstuk 1.3: Hélène Frichot X Stacy Alaimo

Over hoe architectuur en cinema de illusie van een afgesloten, steriel lichaam doorbreken door poreuze relaties met vervuilde omgevingen centraal te stellen.

Luik II: Domesticity & containment

Hoofdstuk 2.1: Bryony Roberts X Jennifer Fay

Hoe muren, lucht, licht en enscenering lichamelijke autonomie kunnen beperken of herstellen wanneer architectuur en cinema domesticiteit als een politiek microklimaat behandelen.

Hoofdstuk 2.2: Dolores Hayden X Stacy Alaimo

Het heroverwegen van de woning als een collectief ecosysteem waarin huishoudelijke arbeid en planetaire materiële stromen samenkomen aan de hand van Haydens .kitchenless house en Alaimo's trans-corporeality

Hoofdstuk 2.3: Hélène Frichot X Salma Monani

De woning als egosfeer en het scherm als ecologische verdoving, en over hoe architectuur en film deze dubbele infrastructuur van passiviteit kunnen openbreken.

Luik III: Non-human symbiosis

Hoofdstuk 3.1: Bryony Roberts X Stacy Alaimo

Een ontwerp- en filmpraktijk waarin niet de menselijke gebruiker maar de levende site, haar kwetsbaarheid en haar vreemde agentschappen het vertrekpunt vormen.

Hoofdstuk 3.2: Dolores Hayden X Salma Monani

Het herstellen van territoriale zeggenschap door architectuur en film landschappen opnieuw te laten spreken vanuit hun ecologische, historische en inheemse relaties.

Hoofdstuk 3.3: Hélène Frichot X Jennifer Fay

Hoe architectuur en cinema na ecologische catastrofe geen totale bescherming meer beloven, maar kleine refugia ontwerpen en verbeelden waarin menselijke en niet-menselijke overlevenden samen kunnen bestaan.

	Jennifer Fay	Salma Monani	Stacy Alaimo
Bryony Roberts	gedeelde klimaatzones	onzichtbare (ontginnings-) ketens	nederigheid als methode
Dolores Hayden	archief van uitwissing	geomorfische recuperatie	giftige huishoudelijkheid
Hélène Frichot	kwetsbaarheid als fundament	comfortabele blindheid	(over)leven mét vervuiling

Luik I: Extraction & matter

EXTRACTION & MATTER

	Jennifer Fay	Salma Monani	Stacy Alaimo
Bryony Roberts	gedeelte klimaatzones	onzichtbare (ontginnings-) ketens	nederigheid als methode
Dolores Hayden	archief van uitwissing	geomorfische recuperatie	giftige huishoudelijkheid
Hélène Frichot	kwetsbaarheid als fundament	comfortabele blindheid	(over)leven mét vervuiling

Dit luik concentreert zich rond de fysieke toe-eigening van de aarde en de zichtbaarheid van deze processen. Carolyn Merchants theorie over de 'dood van de natuur' toont aan hoe de wetenschappelijke revolutie de aarde transformeerde van een levend organisme naar een passieve machine die geëxploiteerd mag worden. Architectuurtheorie concretiseert deze machine door te kijken naar de harde realiteit van grondstoffenwinning, betonproductie en tastbare toxiciteit in de gebouwde omgeving. Filmtheorie vult dit aan door te analyseren hoe de camera deze uitputting van het landschap registreert, esthetiseert of juist camoufleert.

Hoofdstuk 1.1: Bryony Roberts X Salma Monani

Onzichtbare (ontginnings-)ketens

Momenteel lijkt er in de mainstream/pop- cultuur een soort hardnekkige fantasie te heersen dat digitale media en monumentale architectuur losstaan van de aarde en het aardse. We consumeren pixels en gebruiken gebouwen alsof ze een quasi op zichzelf staand statuut hebben, los van de fysieke realiteit. Ookal worden ze dus waargenomen als abstracte, gedematerialiseerde entiteiten, zijn ze ontegensprekelijk verankerd in de materiële realiteit van de biosfeer. Het functioneren en de realisatie van deze systemen zijn namelijk inherent afhankelijk van grootschalige ecologische exploitatie, variërend van de extractie van zeldzame aardmetalen tot intensieve mondiale energieconsumptie. Eigenlijk weten we dit ergens wel, maar er wordt weinig bij stilgestaan.

Salma Monani en Bryony Roberts geven voer om dit 'erbij stilstaan' drastisch te vergroten. Ze dagen het wereldbeeld (beiden op eigen manier) uit door als theoretici te wijzen op de materiële realiteit achter deze 'esthetische oppervlakten'. Hun grootste raakvlak is het uitgangspunt dat cinema enerzijds en architectuur anderzijds "onvermijdelijk materieel zijn ingebed" in de (organische) systemen van de aarde.¹

We openen de dialoog tussen de twee met de herinnering van Monani aan het feit dat media, allesbehalve vluchtige verschijnselen zijn. Aan de hand van het concept *medianatures*, een term die ze leent bij mediatheoreticus Jussi Parikka, benadrukt ze dat media en natuur “onlosmakelijk en wederkerig constitutief” zijn.² Projectietechnologieën, filmrollen en het transport daarvan zijn dus níét louter abstracties, maar wel fysieke, geologische extractieproducten, die diepe ‘littekens’ achterlaten in de aarde. Ze wijst erop dat de geschiedenis van de cinema tegenwoordig “niet los te denken van haar afhankelijkheid van mijnbouw, elektriciteitsopwekking en fabricage mét bijbehorende vervuiling” is. Onze media-ervaring is daardoor altijd absoluut geworteld in een “geologische subjectiviteit”: onbestaand zonder menselijke arbeid van mijnwerkers en minerale uitputting.³

Dit extractieproces wordt daarbovenop vaak wereldwijd doorgedrukt via een vorm van *bandwidth imperialism*. Volgens Monani is dit een “prescriptieve oplegging van een hulpbronnenintensief model van culturele productie en consumptie” door het Mondiale Noorden aan de rest van de wereld.⁴ Het model drijft dan zagezegd op de ‘fantasieën’ van grenzeloze digitale capaciteit, terwijl het de materiële kosten van data en de vernietiging van lokale ecosystemen negeert tot ontkenning. Om de maatschappelijke onrust rond deze ‘uitputting’ te minimaliseren, wordt dit proces volgens Monani doelbewust uit het zicht van ‘de massa’ gehouden en zelfs compleet verbloemd door eufemismen zoals “cloud computing” en “server farms”, die met hun “atmosferische en pastorale connotaties” een misleidende immaterialiteit suggereren.⁵ Dit taalgebruik maskeert een distributiemodel dat volledig is gebaseerd op de “waan van grenzeloze capaciteit” en de bewuste “ontkenning van de materiële kosten van data”.⁶ Ook de uiteindelijke beelden worden gebruikt als “sentimentele extractie”, waarbij de emotionele investering van het publiek in extractieve industrieën wordt gestabiliseerd, terwijl de werkelijke ecologische voetafdruk zo zeer mogelijk buiten beeld blijft.

Als we Bryony Roberts hier nu op laten inhaken, kunnen we besluiten dat de hedendaagse architectuurindustrie aan (zo goed als) exact dezelfde ‘kwaal’ lijdt. Gebouwen (en zeker de grote pronkstukken) worden vaak gepresenteerd als autonome, zuiver kunstwerkjes, waar de ontwerpdiscipline haar eigen *culpability* (schuldigheid/schuld) aan systematische ongelijkheid en extractie wegwuift. Roberts oppert dat we radicaal zouden moeten breken met die ‘schone schijn’ en de ontwerppraktijk moeten baseren op haar principe van *starting with the mess*. Volgens haar betekent dit dat de architect de “tango (puinhoop) van bestaande sociale relaties, architectonische context, culturele geschiedenissen en economische belangen” als het expliciete startpunt van ontwerp moeten nemen.⁷

Een goed voorbeeld van deze cinematografische excavatie is Petna Ndaliko Katondolo’s *Kapita* (2021), waarin de ‘ontginning van de film’ zelf centraal staat. Katondolo sloopt de illusie van koloniale propaganda en ontmaskert de opname-infrastructuur als verre van neutraal: camera’s werden historisch afgesteld op de witte huid, waardoor zwarte lichamen letterlijk in de archiefkorrel verdwenen.⁸

Hoofdstuk 1.1: Bryony Roberts X Salma Monani

Onzichtbare (ontginnings-)ketens

Via zijn recoding aesthetics maakt hij van *starting with the mess* een directe confrontatie. De kijker wordt meteen medeplichtig gemaakt; de mineralen in het scherm waarop we kijken, zijn immers afkomstig uit exact dezelfde mijnen.

Hier raken Monani's *medianatures* en Roberts' *culpability* elkaar in een getuigenis over de continuïteit tussen koloniaal geweld en ons technologische heden. De figuur van de 'Kapita' (de opzichter van de status quo) is daarmee een waarschuwing voor de architectuur: een ontwerper of analist mag die puinhoop van arbeid, kapitaal, materieel afval en politieke fricties niet langer pas aan het einde van een project proberen 'accomoderen'. De ontwerppraktijk moet compleet worden gedragen door wat zij de *cacophonous collision* van politieke, ecologische en infrastructurele wrijving noemt. In deze nieuwe vorm van praktijkvoering is het vooral belangrijk om de grenzen tussen disciplines zoals stedenbouw, activisme en erfgoed actief te doen vervagen. Roberts stelt dat door het accepteren en zelfs positief gebruiken van die fricties eigen aan het "geologische leven", architectuur net een instrument kan worden dat "empathie cultiveert voor de materiële werkelijkheid".⁹

Het naast elkaar leggen van beide theoretische verschuivingen doet nieuwe, (de)constructieve bijdragen in beide vakgebieden ontstaan. In de filmtheorie en -praktijk kunnen we bijvoorbeeld een vertaling maken naar een soort immanent infrastructure framing (inherente infrastructuurkadering), wat op dit moment de (onopgenomen) rol van filmkritiek is. Dat wordt dan een cinematografische techniek, waarbij de camera steevast weigert om de 'schone' illusie van de set te bewaren. De *cacophonous collision*, zoals Bryony Roberts het zou noemen, van opname-infrastructuur (kabels, generatoren, dataservers, etc.) en zelfs politieke en economische structuren worden dan doelbewust in het beeld getrokken. Er wordt daarbij uitdrukkelijk vanuit de materiële ecologie (de medianatures) en de beleidsmatige actoren, die cinema normaalgezien onzichtbaar sturen, vertrokken bij het regieproces. Het kader krijgt zo de rol van visuele kennisoverdracht. Het toont de "cinematografische voetafdruk" en de arbeid die nodig is om de illusie van film, beeld en beweging tot stand te brengen.¹⁰

Binnen de architectuurtheorie zien we een *mess-driven typology* ontstaan: een ontwerpprincipe waarbij een gebouw zijn eigen infrastructurele achterland niet breindood wegmoffelt in schachten of achter valse muren. De toxische of zware materialiteit van de mondiale toeleveringsketen wordt esthetisch en functioneel blootgelegd. (Let op dat hier niet wordt geopperd voor een ontwerp in de trant van Centre Pompidou in Parijs, waar deze technische installaties eerder als 'gimmick' worden ingezet!) Het gebouw moet worden benaderd als een actieve, politieke getuigenis van planetaire spanningen en niet gewoon "een valse verzoening tussen economie en ecologie", zoals Monani het zou kunnen noemen.¹¹ De architectuur (en haar ontwerper) erkent hierin haar plek binnen de "mondiale vernietigingsnetwerken" en probeert deze om te zetten in een eerlijke confrontatie met onze fysieke afhankelijkheid van de aarde.¹²

Architectuurtheorie leert van Salma Monani dat het aangewezen zou zijn om gebouwen te begrijpen als *medianatures*: geologische subjecten, die via mondiale extractieketens verbonden zijn met verre ecosystemen, waarbij een 'clean' ontwerp vaak een vorm van sentimentele exploitatie is die de ecologische uitputting verbloemt. Bryony Roberts kan dan weer worden gelezen als bijdrage aan filmtheorie dat de 'puinhoop' (*the mess*) van arbeid, kapitaal en infrastructurele spanningen het ondubbelzinnige startpunt moet zijn voor een cinematografie die haar eigen materiële wording als politieke getuigenis opeist.

Hoofdstuk 1.2: Dolores Hayden X Jennifer Fay

Archief van uitwissing

De traditionele grens tussen de natuurlijke wereld en de door mensen gebouwde omgeving is in het tijdperk van het Antropoceen al een hele tijd flou (om niet te zeggen compleet weggevaagd). Zoals Jennifer Fay stelt, is de planeet getransformeerd in een *Eaarth*: een antropogene *doppelgänger* van de oorspronkelijke wereld, waarin elk element van de natuur moet worden begrepen als "subset of human activity".¹³

Het discours opent met Fay's concept van *un-worlding*. Daarmee heeft ze het over het gewelddadige, totale proces waarin modernisering, industrialisering en extractie een bestaande leefwereld fysiek en cultureel uitwissen. Het proces bereikt een technocratisch hoogtepunt in de naoorlogse periode, die historici aanduiden als de 'Grote Versnelling'. Hét voorbeeld van dit historische patriarchale geweld kan volgens Fay worden gevonden in *Project Plowshare*: een fantasie van de Amerikaanse *Atomic Energy Commission* om kernwapens in te zetten voor grootschalig "geographical engineering".¹⁴ *Plowshare* benaderde de aarde als een object "met kleine gebreken" dat door brute kracht "geschikt voor menselijke bewoning" gemaakt moest worden. Hierbij konden bergen simpelweg worden verplaatst op verzoek: "If your mountain is not in the right place, just drop us a card...".¹⁵ Dolores Hayden herkent in dit proces de systematische vernietiging van sociale weefsels en de gebouwde omgeving. Zij meent dat we dit geweld alleen effectief kunnen tegengaan door het (letterlijk en figuurlijk) schrijven van actieve *territorial histories*. Voor Hayden is het landschap een gelaagd archief van menselijke arbeid en sociale strijd. Ze beschrijft hoe gebouwen en landschappen een inherente *place memory* bezitten. Dit is een collectief geheugen van de gemeenschappen die door het proces van Fay's *un-worlding* zijn weggedrukt of onzichtbaar gemaakt. De nuance bij Hayden ligt op "de kracht van alledaagse stedelijke landschappen om het collectieve geheugen te voeden" en het tegenspreken van het streven naar een tabula rasa voor kapitaalaccumulatie (zoals dat bij *un-worlding* wel het geval is).¹⁶

De combinatie levert een synthese op onder de vorm van *anarchival cinematography*. Dit biedt een analytische kader dat de camera uitdrukkelijk níét als passief registratie-instrument positioneert en juist eerder de gelaagdheid van de tijd probeert bloot te leggen (zoals bijvoorbeeld een archeoloog dat zou doen). Op die manier kan cinema de materiële impact van geografische uitwissing (het proces waarin menselijke activiteit via grootschalige ontbossing, urbanisatie, mijnbouw of nucleaire contaminatie de oorspronkelijke ecologie overschrijft) visueel maken. Als we Fay verder lezen kunnen we dit mechanisme deels uitleggen aan de hand van de historische atoomtestfilms. Hoewel deze destijds werden gemaakt als puur militaire en technologische registraties, dienen ze vandaag de dag als getuigenis van de littekens en blijvende toxiciteit van nucleaire impact. In haar woorden kunnen we besluiten dat cinema de “aesthetic practice of the Anthropocene” is, omdat het ons in staat stelt om de wereld te ervaren als gefabriceerde omgeving. *Anarchival cinematography* zorgt ervoor dat wie kijkt bij wijze van spreken gedwongen wordt om de “*unheimliche* vervreemding van de wereld” te erkennen.¹⁷ In een normaal archief worden geordende documenten bewaard om een officiële geschiedenis te bewijzen. Een camera die ‘anarchivalisch’ werkt, doet het tegenovergestelde: het registreren van de chaos, de vernietiging en de materiële schade die de officiële geschiedschrijving juist achterwege probeert te laten. Zo wordt het een archief dat de officiële waarheid tegenspreekt.

Om deze *anarchival cinematography* heel direct te illustreren grijpen we terug naar de documentaire *Anthropocene: The Human Epoch* (2018) van Jennifer Baichwal, Nicholas de Pencier en Edward Burtynsky. Deze film is een visuele vertaling van het wetenschappelijke werk van de *Anthropocene Working Group*, die probeert aan te tonen dat we een onomkeerbaar, door de mens gevormd tijdperk zijn binnengetreken. De camera dient hierbij exact als archeologische scanner: door middel van immersieve beelden en een “constante dialectiek tussen het grotere geheel en het detail” maakt de film de enorme schaal van menselijke impact geloofwaardig, zoals ook beschreven in het gelijknamige artikel van Stephanie Marie Horton in het tijdschrift *Lampoon*.¹⁸ We zien de tastbare littekens van *un-worlding* in de “menselijke handtekening” op de planeet, van enorme marmergroeven in Italië tot zonnebadende in het zwaar vervuilde Russische Norilsk, waar fabrieksschoorstenen dikke rookpluimen uitstoten over het landschap. In plaats van enkel een moralistisch relaas te brengen, geeft de documentaire ons een zintuiglijke ervaring om de wereld effectief te zien als voortdurende menselijke actie waarbij de mens inmiddels meer sediment verplaatst dan alle rivieren op aarde samen.

Parallel aan die filmische analyse ontstaat een ruimtelijke ethiek van *place-memory restoration*. Dit kan worden beschouwd als ontwerprichtlijn, die nieuwe architecturale of scenografische interventies op historische (extractie)sites of in verwaarloosde stedelijke gebieden, oplegt, om de materiële resten van verdreven gemeenschappen te integreren. Hayden benadrukt dat we “stedelijke landschappen als publieke geschiedenis” moeten recupereren om de identiteit van een plek te herstellen.¹⁹ Dit kan betekenen dat architectuur (maar ook filmsets!) de littekenweefsels van het verleden

Hoofdstuk 1.2: Dolores Hayden X Jennifer Fay

Archief van uitwissing

zouden gebruiken als basis voor een meer 'gastvrij' ruimtebegrip. De relevantie van deze concepten lijkt zich in een tijd van klimaatcrisis en massale ontheemding urgenter op te dringen dan ooit. Fay herinnert eraan dat "Cinema ons in staat stelt om antropogene omgevingen te zien als zowel een toevallig gevolg van menselijke activiteit als een kwestie van ontwerp."²⁰ Een werkelijk rechtvaardige toekomst kan niet worden gebouwd op de as van uitgewiste geschiedenissen. Het erkennen van de bovengenoemde territoriale littekens is de eerste (en absolute) voorwaarde voor een leefomgeving die daadwerkelijk recht doet aan de complexiteit van de menselijke aanwezigheid op aarde.

De concrete vernieuwing die deze kruisbestuiving oplevert is te vinden in de transformatie van beide disciplines tot actieve media (of 'instrumenten') voor territoriale rechtvaardigheid. Hayden doet inzien dat cinema moet functioneren als een archeologische 'scanner', zoals in *Anthropocene: The Human Epoch*, die de onzichtbare sociale strijd en onderdrukte place memory in het landschap (en in de set/scenografie) opzoekt. Overigens geeft het werk van Jennifer Fay aan dat ruimtelijk ontwerp historisch gezien wordt gebruikt om te ontkennen dat 'vooruitgang' vaak de fysieke en culturele vernieling van leefgebieden en beschavingen impliceert. Wanneer de camera de tekenen van uitwissing 'diagnosticeert' en architectuur de ethische plicht accepteert om resten van verdreven gemeenschappen te integreren in een gedeelde toekomst, wordt de schijnbare neutraliteit van de gebouwde omgeving definitief doorbroken om plaats te maken voor een gelaagde, historisch bewuste, duurzamere én inclusievere leefomgeving.

Hoofdstuk 1.3: Hélène Frichot X Stacy Alaimo

(Over)leven mét vervuiling

Het laatste stukje van het luik *extraction & matter* kunnen we openen met het feit dat onze conditie op dit moment quasi volledig wordt gedefinieerd door wat Stacy Alaimo omschrijft als *petrocultures*. Het gaat dan om extreme afhankelijkheid van fossiele brandstoffen en chemicalieën die elk aspect van ons dagelijks leven vormgeven. Alaimo stelt zelfs dat de mens zich bevindt “tussen de olie”, waarbij we deze stoffen inademen en met verschillende zintuigen registreren.²¹ Ze gaat erop door met het benoemen van deze (mens-olie) relatie als zijnde *slow violence*. Dit begrip houdt een milieuschade in die zich traag en niet meteen zichtbaar voordoet over gigantische tijdspannen en die daarbovenop volgens Alaimo de traditionele, spectaculaire beeldtaal van cinema uitdaagt. Film kan namelijk niet blijven leunen op sensationele rampenscenario's, maar moet juist een taal vinden voor de slepende ecologische crisis die zich afspeelt.

Gelijkaardige inzichten kunnen worden gelezen in Hélène Frichot's architectuurtheorie. Ze stelt dat de modernistische droom van een hermetisch afgesloten gebouw een "gevaarlijke utopie" is die de mens probeert te isoleren van zijn omgeving. Ze heeft het over een "capsulaire beschaving" waarin het menselijk subject wordt ondergebracht op zoek naar de illusie van zuivere gezondheid of smetteloosheid.²² Omdat Frichot weet dat zo'n klinische isolatie slechts een voorwendsel is en de vervuilde en dat die de vervuilende landschappen waarin we daadwerkelijk leven ontkent, stelt ze *dirty resilience* voor. Dit concept, ontleend aan Tara Tabassi, beschrijft de capaciteit van een structuur of organisme om te volharden door juist 'vuil' te durven worden, te muteren en de onvoorspelbare krachten van de omgeving te omarmen. Het duwt ons uit de valse gedachte van "menselijke uitzonderlijkheid" en situeert mensen als kwetsbare wezens in een veranderende wereld.²³

Alaimo introduceert daarbovenop *trans-corporeality*. Dit laatste begrip stelt dat de menselijke 'vlezige' substantie onlosmakelijk is verbonden met de meer-dan-menselijke wereld; waardoor we ons omgeven stroomt voortdurend door ons heen onder de vorm van lucht, water en industriële toxines. Ze stelt dus voor dit toe te passen door het weigeren van de *God trick* (een gedistantieerde alwetende blik) die in de filmwereld maar al te vaak wordt gebruikt en opteert een soort zintuiglijke immersie, waarbij de camera op hetzelfde niveau van blootstelling staat als het onderwerp. We kunnen dit herinterpreteren door architectuurontwerp te behoeden voor de doelstelling een afstandelijke, "steriele capsule" te worden.²⁴ Het gebouw moet dan op niveau van het lichaam werken en wordt een poreus membraan met "body-holding technology" die de onvermijdelijke uitwisseling tussen lichaam en habitat erkent en -nog belangrijker- faciliteert.²⁵ Frichot speelt daarop in en koppelt die 'materiële verstrengelingen' aan een "methodologie van de uitputting": een proces dat het potentieel van een ruimte of (ruimtelijk) concept tot het uiterste drijft om voorbij clichés van robuustheid en monumentaliteit te kijken.²⁶ Op zowel materiaal- als landschappelijk niveau kan dit worden toegepast door het conceptuele en fysieke residu van overmatig gebruik juist als ontwerpmotor in te zetten. Enerzijds manifesteren de verstrengelingen zich in de praktijk van materiaal-recontextualisering, zoals al jaren intensief wordt gedaan door het Brusselse collectief Rotor DC, waarin het ontwerp vertrekt vanuit slijtage en vooral door het gebruiken van semi-afgedankte bouwmaterialen. Anderzijds vertaalt dit zich op landschappelijke schaal in het herbestemmen van ecologisch uitgeputte, post-industriële sites, zoals Landschapspark Duisburg-Nord. In plaats van deze beschadigde relictruimte te onderwerpen aan een ingrijpende herontwikkeling, transformeert de methodologie de vervuilde bodem en roestende hoogovens tot een dynamische site voor spontane biodiversiteit en herstel.

In de filmpraktijk wordt dit toegepast via *Language III*: een taal van beelden en ruimtes (zoals de zogenaamde *any-space-whatever*) die de trage, uitputtende werking van slow violence toont aan de hand van leegte en herhaling. Ontwerpers kunnen deze methodologie dus op hun beurt omzetten in het radicaal "volgen van het materiaal" en het vooropstellen van noden als onderhoud en zorg als fundamentele architecturale

Hoofdstuk 1.3: Hélène Frichot X Stacy Alaimo

(Over)leven mét vervuiling

functies.²⁷ De architect is dan geen puur 'soevereine' vormgever die een voltooid object af- en oplevert. Het resultaat wordt net verwacht onder de vorm van een 'deelnemer' of evoluerend project dat (met zijn gebruikers mee) veroudert en verandert. Zo toont de poëtische documentaire *Taste of Cement* (2017) bijvoorbeeld een wrange realiteit waarin Syrische arbeiders in Beiroet bouwen aan een luxueuze wolkenkrabber terwijl hun eigen huizen door oorlog worden vernietigd; een vicieuze cirkel van constructie en destructie die de *slow violence* van ontheemding verbeeldt.

Alaimo draagt dus bij aan het ontbinden van de smetteloze capsule. De architectuurtheorie heeft historisch gezien de neiging zich te beperken tot het menselijke domein met het gebouw als barrière tegen externe natuur en omstandigheden. Ze erkent dat de mens geen afgesloten eenheid is en onze 'vlezige' substantie letterlijk één is met de natuur. Voor architectuur betekent dit dat de modernistische droom van steriele isolatie een "gevaarlijke illusie" is; het huis is nóóit compleet ondoordringbaar voor de buitenwereld.²⁸ Dit is iets wat menig ontwerper en bouwheer zouden moeten beseffen bij het opstarten van een project, om een meer ethisch en duurzaam resultaat te verkrijgen. Laten we daarentegen net sites van blootstelling ontwerpen bijvoorbeeld, waarbij vroeger rekening wordt gehouden met de mogelijkheid tot aantasting van chemicaliën en andere stoffen, dan wanneer het eigenlijk al te laat is. Ook filmtheorie blijft vaak hangen in representatie. Frichot's *creative ecologies* stellen net voor om de praktijk te behandelen als onderdeel van een specifiek "habitat" met eigen verplichtingen.²⁹ Cinematografie kan hierdoor worden begrepen als proces waarbij de camera actief verbindingen legt tussen mentale, sociale en materiële registers.

We zouden deze dialoog dus kunnen besluiten in twee complementaire methoden. *Resilient porosity* kan worden toegepast als ontwerpprincipe én als cinematografische houding. Het vereist dat de camera het materiaal volgt en de onvoorspelbare mutaties van de omgeving creatief meeneemt in het artistiek proces. Dit is op zich volledig transponeerbaar naar een architectuurontwerp. Daarbovenop kunnen we spreken van *slow-violence cinematography* maar dan als architectonisch hulpmiddel: een manier om de soms vervreemdende stilte van Anthropocenische landschappen in kaart te brengen voor toekomstige ontwerpteams. Concreet gaat het in dit stuk vooral om het opgeven van de menselijke uitzonderlijkheid. We bekomen een immanente kritiek onder de vorm van het ethisch omgaan met een beschadigde wereld, waarbij we ons leren overgeven aan de intensiteit van de omgeving om nieuwe, duurzame verbindingen te creëren binnen (de ruïnes van) het kapitalisme.

¹ Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. (Red.). (2023). *Ecocinema theory and practice 2*. Routledge, p. 36.

² Ibidem.

³ Ibidem, p. 1.

⁴ Ibidem, p. 49.

⁵ Ibidem, p. 24.

⁶ Ibidem, p. 41.

⁷ Roberts, B. (2020). Expanding modes of practice. *Log*, (48), p. 11.

⁸ De Groof, M. (2021, 13 mei). Review: 'Kapita' (2021) dir. Petna Ndaliko Katondolo. *Ultra Dogme*.

⁹ Roberts, B. (2020), p. 13.

¹⁰ Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. (Red.). (2023), p. 93.

¹¹ Ibidem, p. 21.

¹² Ibidem, p. 11.

¹³ Fay, J. (2018). *Inhospitable world: Cinema in the time of the Anthropocene*. Oxford University Press, p. 2.

¹⁴ Ibidem, p. 92.

¹⁵ Ibidem, p. 91.

¹⁶ Hayden, D. (1995). *The power of place: Urban landscapes as public history*. MIT Press.

¹⁷ Baer, N. (2018). Cinema and the Anthropocene: A conversation with Jennifer Fay. *Film Quarterly*, 71(4), 80–86. <https://doi.org/10.1525/FQ.2018.71.4.80>

¹⁸ Horton, S. M. (2022, 13 februari). We enter an era of irreversible human impact – Anthropocene: The Human Epoch. *Lampoon Magazine*. Geraadpleegd op 13 augustus 2026, van <https://lampoonmagazine.com/anthropocene-human-epoch/>.

¹⁹ Hayden, D. (1995).

²⁰ Fay, J. (2018), p. 4.

²¹ Alaimo, S. (2016). *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 160.

²² Frichot, H. (2018). *Creative Ecologies: Theorizing the Practice of Architecture*. New York: Bloomsbury Visual Arts, p. 150.

²³ Alaimo, S. (2016), p. 151.

²⁴ Frichot, H. (2018).

²⁵ Ibidem, p. 145.

²⁶ Ibidem, p. 71.

²⁷ Frichot, H. (2016). How to Make Yourself a Feminist Design Power Tool. Baunach: AADR Spurbuchverlag, p. 85.

²⁸ Frichot, H. (2018), p. 150.

²⁹ Ibidem, p. 58.

Luik II: Domesticity & containment

DOMESTICITY & CONTAINMENT

	Jennifer Fay	Salma Monani	Stacy Alaimo
Bryony Roberts	gedeelte klimaatzones	onzichtbare (ontginnings-) ketens	nederigheid als methode
Dolores Hayden	archief van uitwissing	geomorfische recuperatie	giftige huis- houdelijkheid
Hélène Frichot	kwetsbaarheid als fundament	comfortabele blindheid	(over)leven mét vervuiling

In wat volgt zal worden gefocust op de ruimtelijke beheersing van het private domein en de organisatie van zorg. Vandana Shiva toont hoe patriarchale structuren zowel de productieve kracht van de natuur als het traditionele werk van vrouwen devalueren en 'insluiten'. Binnen de architectuurtheorie vertaalt deze inkapseling zich in de fysieke constructie van het huis, dat van oudsher dient om het huiselijke en reproductieve leven te isoleren van de publieke sfeer. Filmtheorie activeert deze statische muren via concepten als kadrering en inscenering, die de dynamiek van opsluiting visueel reproduceren of net kunnen ontregelen.

Hoofdstuk 2.1: Bryony Roberts X Jennifer Fay

Gedeelde klimaatzones

Uit het vorige luik kunnen we besluiten dat onze planeet op dit moment absoluut en onherroepelijk is veranderd door menselijke activiteit en het in de eerste plaats belangrijk is om dit feit te erkennen. De aarde is getransformeerd tot *Eaarth*; ze is nu een supernatuurlijke entiteit waar elk weerfenomeen moet worden begrepen als 'subset' van menselijk handelen.¹ Binnen die gemanipuleerde realiteit kan een boeiend (en dwingend) academisch gesprek ontstaan tussen filmtheoretica Jennifer Fay en architectuurcritica Bryony Roberts over hoe macht zich manifesteert via de muren die ons omringen. Fay benadrukt voornamelijk de beklemmende controle van de atmosfeer -zoals we in hoofdstuk 1.2 ook aanhaalden- en Roberts reageert nog meer vanuit een vrij extreme visie op ruimtelijke 'vloeibaarheid' en lichamelijke autonomie.

Het concept *atmoterrorisme* is een eerste om onder de loep te nemen in dit debat. Dit begrip vindt zijn oorsprong in de gifgasaanvallen van 1915, waar het lichaam van de 'tegenstander' niet zozeer het doelwit was dan wel zijn levensondersteunende territorium. Deze "ecologische oorlogsvoering" intoxiceert de ademhalingsruimte en onderwerpt het subject aan een besef van absolute ecologische afhankelijkheid.² In filmische termen vertaalt Fay deze tactiek naar het fenomeen van *manufactured weather*. Ze betoogt dat cinema de kunstmatige werelden en onnatuurlijk weer creëert voor zowel entertainment als 'controle' (van het volk). In de films van Buster Keaton wordt de natuur bijvoorbeeld een "scherpgestelde en wachtende valstrik" en een machine die tot in het kleinste detail technisch is ontworpen om de personages te onderwerpen aan een "synthetische holocaust" van wind en regen.³ Die drang naar atmosferische controle kan leiden tot een specifieke filmpraktijk: een *atmo mise-en-scène*. Dat wordt dan een regie- en belichtingsstrategie die de kunstmatige, geconditioneerde lucht van het interieur visueel voelbaar maakt (niet per se letterlijk, maar dat je als kijker ergens merkt dat er iets niet klopt). De scène (scenografie, set of decor) neemt bijna de rol van antagonist op en de artificiële, geconditioneerde ruimte reflecteert daarbij de 'horror' van de buitenwereld terwijl die ook de personages gevangenhoudt in een steriele, technologische cocon. Het resultaat is een subject dat, zoals Fay het zou omschrijven, "thuisloos" is geworden, aangezien het in een gemanipuleerd binnenklimaat wordt geplaatst dat de vanzelfsprekende, organische omgeving enkel maar nabootst.⁴ Bryony Roberts reageert op die theorie van atmosferische repressie door de focus te verleggen naar de politieke dimensie van de gebouwde omgeving. Volgens haar is de traditionele, gecureerde domesticiteit (vaak gerepresenteerd als veilige haven) in werkelijkheid een valstrik voor wat ze omschrijft als *non-conforming bodies*. Dit zijn lichamen die buiten de patriarchale, kapitalistische en koloniale standaardnormen vallen en die stikken in de rigide architectuur van het kern-/voorbeeldgezin. Roberts wijst erop dat de gebouwde omgeving is gebaseerd op prioriteiten die historisch door mannen zijn bepaald, waarbij behoeften van vrouwen en gemarginaliseerde groepen worden genegeerd. In de context van "reproductieve onrechtvaardigheid" (de controle en uitbuiting van groepen zoals de LGBTQ+-gemeenschap, via hun lichaam, seksualiteit en voortplanting) wordt de ruimte zelfs gewapend tegen non-conformiteit en lichamelijke autonomie.⁵ Om die verstikking te proberen openbreken, stelt Roberts *spatial hybrids* voor. Dit zijn multifunctionele typologieën die de (letterlijke en) figuurlijke muren tussen privaat en publiek neerhalen. Ze pleit voor een architectuur die "intersectioneel, meerschallig en relationeel" is.⁶ Het doel is om de gecontroleerde sfeer van de woning bewust te doen botsen met alternatieve vormen van zorg en samenleven.

Hoofdstuk 2.1: Bryony Roberts X Jennifer Fay

Gedeelde klimaatzones

Als ontwerpmethode (zowel in de residentiële bouwpraktijk als in de filmscenografie) kan dit worden geïnterpreteerd naar een principe van *hybrid microclimates*. In plaats van te vertrouwen op mechanische ventilatie en rigide kamerindelingen die lichamen isoleren, stelt dit principe gedeelde, overlappende klimaatzones voor die openstaan voor de publieke sfeer en flexibel gebruik ondersteunen. Ook op het scherm kan dit de binaire scheiding tussen het formele en het politieke uitdagen en esthetiek (kleur, licht en textuur) gebruiken om "sociale botsingen" of empathie ertegenover te bevorderen.⁷ Het ontwerp en ontwerpproces wordt op die manier een 'feedback loop' van sociale betrokkenheid en materiële experimenten. In de recensie *Jeanne Dielman: Renaming the Domestic* ontleedt B. Ruby Rich hoe Chantal Akerman de besloten woning niet organiseert als een mechanische werkplek waarin huishoudelijke en seksuele arbeid aan strikte isolatie zijn onderworpen. Het idee van een *hybrid microclimate* krijgt in de film vorm wanneer die star geconditioneerde binnenruimte barstjes begint te vertonen. Kleine verstoringen, zoals het blauwe neonlicht van de straat dat door de gordijnen snijdt, een vergeten ganglamp of te lang gekookte aardappels, functioneren als de 'botsingen' waarin de publieke buitenwereld het afgesloten microklimaat binnendringt. Akerman gebruikt deze alledaagse details om de binaire scheiding tussen de intieme woning en de politieke realiteit op te heffen, waardoor het appartement een ruimtelijke *feedbackloop* wordt van vervreemding en verzet.⁸

De synthese van Fay's kritiek op atmosferische controle en Roberts' roep om hybride ruimtes om waakzaam te blijven tegenover esthetische en normatieve architectuur en cinema van onze niet-analoge wereld is dat we moeten leren leven in die wereld die door onszelf grotendeels 'ongastvrij' is gemaakt. Dit kunnen we doen door het begrip domesticiteit open te breken. Zoals Fay suggereert aan de hand van Keaton: het lichaam moet niet verharderen tegen de *inhospitable world*, maar net "soepel" worden, in staat om mee te buigen met de wind en te overleven in de orkanen van onze eigen makelij.⁹ Om álle lichamen daadwerkelijk de kans te geven om te floreren, moeten er hoe dan ook starre muren van traditie worden vervangen door relationele verbindingen (met de omgeving).

Hoofdstuk 2.2: Dolores Hayden X Stacy Alaimo

Giftige huishoudelijkheid

Dolores Hayden herinnert er in haar grootste theoretisch werk aan dat de historische wortels van haar betoog liggen in de *Grand Domestic Revolution*, waar materiële feministen de strijd aangingen met de ruimtelijke isolatie van de vrouw. Het kapitalistische patriarchaat heeft de vrouw namelijk traditioneel opgesloten in de *woman's sphere*: de private gezinswoning waarin reproductieve arbeid als koken en poetsen onbetaald en onzichtbaar wordt gehouden. Haar vrij radicale, ruimtelijke antwoord hierop was het *kitchenless house*, wat steunde op het fysiek weghalen van de geïsoleerde keuken uit de individuele woning en het collectiviseren van de zorg in gemeenschappelijke servicecentra (of grotere woonblokken). Stacy Alaimo verhardt deze gedachte door er een extra ecologische dimensie aan toe te voegen. Die geïsoleerde, burgerlijke keuken is namelijk de plek waar de illusie van een autonome, propere consumptiezuil in stand wordt gehouden, terwijl daar juist chemische schoonmaakmiddelen en toxisch gasverbruik de bovenhand nemen. Aan de hand van het begrip *trans-corporeality*, dat we eerder aanhaalden, herinnert ze eraan dat het menselijk lijf poreus is en continu openstaat voor diezelfde toxische stoffen van de buitenwereld, maar dus ook van de 'binnenwereld'. Onze meest intieme, huiselijke handelingen zijn fysiek verbonden met mondiale ecosystemen en vervuiling. De afbraak van de private keukenmuren wordt in dat opzicht naast Hayden's sociale 'bevrijding' ook een ecologische (-technische) noodzaak.

De private woning functioneert in de westerse moderniteit dus als materiële begrenzing van diepgewortelde ideologieën over gender, reproductieve arbeid en de menselijke verhouding tot de natuur. Van een neutraal onderkomen is geen sprake. "Laten we de woning transformeren van een plek van unending drudgery naar een ruimte voor intellectuele autonomie." Denken Hayden en Alaimo.¹⁰

We leiden hieruit een analytisch model af voor de filmtheorie dat een *domestic eco-critique* kan worden genoemd. Het model zou dan deconstrueren hoe het cinematografische kader de handeling van huishoudelijk werk vaak isoleert van de ecologische en economische buitenwereld. Om dit minder abstract te maken kunnen we kijken naar films zoals *Safe* (1995) van Todd Haynes: hier wordt de woning gepresenteerd als steriele "refuge", terwijl de trans-corporele werkelijkheid laat zien dat de muren de infiltratie van chemische stoffen niet kunnen stoppen.¹¹ Zonder aanwijsbare reden begint het hoofdpersonage, Carol, haar gezondheid in te storten. Ze krijgt plotselinge astma-aanvallen, extreme vermoeidheid en epileptische trekkingen. De film maakt duidelijk dat de boosdoener juist binnen de muren van haar veilige haven zit. Haar eigen huis ademt chemicaliën: de drijfgassen van haar haarlak, het pas gestoomde tapijt, de dampen van schoonmaakmiddelen en de synthetische stoffen van de designmeubels. Film en architectuur kunnen beide een rol spelen om de "delusion of domestic safety" te doorbreken en de verbanden tussen die "safe" binnenwereld en de toxische netwerken van productie en consumptie die die wereld voeden, expliciet te tonen.¹²

Ook leidt deze dialoog op het gebied van ruimtelijke ethiek tot het concept van *trans-corporeal commons*. Dit kan gelezen worden als een ethisch ontwerp kader voor collectieve huisvesting dat de infrastructuur van zorg (zoals de collectieve keukens of wasruimtes waar Hayden voor pleitte) herdefinieert als poreuze, ecologische knooppunten. In deze 'commons' worden water- en energieverbruik direct zichtbaar en gemeenschappelijk beheerd, wat bewoners aanzet om "verantwoordelijkheid en rekenschap" af te leggen voor "levendige relationaliteiten" waarvan ze zelf ook deel uitmaken.¹³ Om het bijna belachelijk concreet te maken kan in plaats van een individuele wasmachine in een afgesloten privé-appartement, een gedeelde wasruimte in het hart van het gebouw worden geplaatst en direct gekoppeld aan een zichtbaar waterzuiveringssysteem met rietbedden in de binnentuin. Wanneer bewoners dan hun was doen, zien ze het vervuilde water richting de tuin en planten stromen, waardoor de beïnvloeding van hun lokale ecologie meteen duidelijk blijkt. Bewoners kunnen ook worden aangespoord om hun consumptiegedrag af te stemmen op natuurlijke ritmes van de dag door het plaatsen van displays in de collectieve keuken die de live energietopografie van bijvoorbeeld zonnepanelen tonen. Ook film als medium is uiteraard ideaal om dergelijke processen mee te nemen in het artistiek proces. Huishoudelijke arbeid verschuift van geïsoleerde handeling naar gedeelde verantwoordelijkheid voor materiaalstromen die door zowel het gebouw als eigen lichaam trekken.

Hoofdstuk 2.2: Dolores Hayden X Stacy Alaimo

Giftige huishoudelijkheid

De afbraak van private keukenmuren is daarom één van de eerste (symbolische) pleidooien die de conservatieve "homeland security", die ons wijsmaakt dat we onszelf kunnen beschermen tegen een vervuilde planeet, doorbreekt.¹⁴ Uiteindelijk is het meest belangrijke deel van dit gesprek het besef dat de hervorming van de woning (fysiek of op beeld) niet kan stoppen bij sociale rechtvaardigheid alleen. Een écht bevrijde woning en domesticiteit moet ook ecologisch rekenschap van haar positie in mondiale netwerken van materie, afleggen. We moeten inzien dat ons welzijn als "biologische burgers" direct is gebonden aan het welzijn van de ecosystemen waarin we zijn ingebed.¹⁵ Dit hoofdstuk vormt daarmee ook meteen de ideale kern van het luik rond *domesticity & containment*, aangezien Hayden en Alaimo beiden (maar vooral in combinatie met elkaar) de deur op een voldoende grote kier krijgen voor een ruimtelijke revolutie en ver-/afbeelding die de woning als dynamisch onderdeel van de wereld (in wording) ziet.

Hoofdstuk 2.3: Hélène Frichot X Salma Monani

Comfortabele blindheid

De neoliberale stad bevindt zich in een crisis, gekenmerkt door wat Hélène Frichot schetst als *capsularisation*. Dit begrip kwam eerder aan bod en betekent zoveel als de tendens in steden om het menselijke subject op te sluiten in hoogtechnologische, geïsoleerde wooncellen of 'egosferen'. Het gaat dus om de "co-isolatie" van de moderne stadsbewoner: een archipel van insulaire entiteiten die de mondiale territoria uitputten.¹⁶ De cellen zijn ontworpen voor de 'Nieuwe Mens' of de *homo oeconomicus*, een subject dat flexibel is in de kapitaalstroom maar paradoxaal genoeg opgesloten zit in een "organisatorisch regime", waarbij elk écht sociaal contact wordt lamgelegd door de grenzen van de privaat gefragmenteerde ruimte.¹⁷ Om dit tegen te gaan, pleit Frichot voor een *social ecosophy*: het heruitvinden van onze samenlevingsvormen buiten het kerngezin door de stedelijke ruimte en netwerken collectief (en grootschalig) te herprogrammeren (en bijgevolg ook her-indelen).

We kunnen ervan uitgaan dat Salma Monani instemmend knikt en zelfs de link legt met hoe (digitale) media deze opsluiting faciliteren. Door middel van het begrip *artfixing* toont ze aan hoe kritische, ecologische cinema regelmatig wordt gereduceerd tot risicomijdende, passieve consumptie vanuit de zetel, waardoor de film zijn politiek lading of potentieel verliest. De moderne woning is in dat opzicht volgens haar te omschrijven als een *anthrobiogeomorphic machine* die aan de hand van schermen een kunstmatige, meestal harmonieuze buitenwereld in scène zet. De wonende mens consumeert (emotionele, geladen, alarmerende ...) natuurbeelden vanuit zijn veilige capsule, wat de passiviteit en makkelijke acceptatie van de ecocidale status quo buiten eigenlijk stabiliseert. Cinema introduceert hier grenzen tussen het menselijke en het niet-menselijke; in de afgesloten woning worden deze grenzen gebruikt om de buitenwereld als achtergrondruis of net als spektakel te consumeren, zonder voldoende échte voeling met wat zich er afspeelt. Een casestudy van deze *anthrobiogeomorfe machine* vinden we in Yorgos Lanthimos' *Dogtooth* (2009). (Zie Fig 3.) De woning dient er als een klinisch, hermetisch afgesloten laboratorium waarin een autocratische vader taal, kennis en verlangen absoluut reguleert. Deze architectonische opsluiting wordt cinematografisch ondersteund door het rigide gebruik van gesloten kaders, die elke suggestie van een ruimte buiten het beeld systematisch elimineren om een totale gebondenheid aan de interne logica te forceren. Lanthimos hanteert een *flat space*-esthetiek en een monotone tonale uniformiteit om de bewoners op te sluiten in een perspectiefloze realiteit; de personages worden frontaal gepositioneerd in een beeldwereld zonder achtergrond, wat een wereld zonder alternatief suggereert. Dit staat in scherp contrast met de spaarzame scènes van de vader in de 'echte wereld', waar zich plots een diep-ruimtelijk perspectief opent dat voor de kinderen in de capsule onbereikbaar blijft. De machine controleert niet alleen de fysieke ruimte, maar doormiddel van taalmanipulatie, zoals het herdefiniëren van 'zombie' tot een onschuldig geel bloempje, ook de (epistemische) onwetendheid van de subjecten.

Om die passiviteit te doorbreken is het mogelijk een fusie van Monani en Frichots betogen te lezen. Zo komen we uit bij een soort *de-capsular screen design*. Dit kan gezien worden als een praktijkgerichte benadering voor filmmakers en -ontwerpers in overleg met distributeurs om films te vertonen buiten de traditionele (en veilige) bioscoop- of huiskamercontext. Het doel zou dan zijn om film (of beeld) zo te projecteren dat de fysieke ruimte van de toeschouwer op dat moment actief 'botst' met de getoonde ecologische realiteit. Dit sluit meteen aan op de noodzaak om cinema weer "feraal en onkenbaar (en gevaarlijk)" te maken, zoals Frichot en filmmaker Mila Zuo, het zouden verwoorden.¹⁸

Hoofdstuk 2.3: Hélène Frichot X Salma Monani

Comfortabele blindheid



DOMESTICITY & CONTAINMENT



Fig 3. Voorbeelden uit een eigen onderzoekspaper naar screen space als gesloten kennissysteem in de film *Dogtooth* (2009) van Yorgos Lanthimos voor het vak Visuele Vormgeving en Analyse

"Lanthimos hanteert een 2.35:1 aspect ratio (Anamorphic Projection). Het kader wordt zo een ideologisch instrument en geen puur neutraal registrerend middel (is het dat ooit?). De strikte (verticale) begrenzing van het beeld vertaalt de controlerende logica van de vader naar een visuele orde die nauwelijks ruimte laat voor afwijking. Het brede kader suggereert ogenschijnlijke openheid, maar functioneert in de praktijk als een horizontale afsluiting waarin beweging en initiatief worden beperkt. De camera blijft consequent statisch en vertikt het om zich aan te passen aan de lichamen die ze registreert, waardoor de personages gevangen raken in een rigide compositie die elke vorm van autonomie uitholt."

Opvallend is dat juist de vader, de vermeende 'regisseur van zijn universum', regelmatig moeite heeft om zich binnen dit kader te handhaven. Zijn lijf botst met de grenzen van het beeld en moet zich schikken naar een visuele orde die hij zelf deels installeert. Zo wordt hij niet alleen de maker (en instandhouder), maar op zijn beurt ook een slachtoffer van een systeem dat geen flexibiliteit aanvaardt. De camera (secondary motion) blijft daarbij onbewogen en onverschillig. Ze corrigeert niet, begeleidt niet en biedt geen uitweg."

Hoofdstuk 2.3: Hélène Frichot X Salma Monani

Comfortabele blindheid

Frichot vult aan dat door middel van wat Elio Garcia benoemt als de “radicale esthetiek van de long-take”, de toeschouwer geen andere keuze krijgt dan zich bewust te worden van zijn eigen lichaam en het voorbijgaan van de tijd.¹⁹ Zo wordt dit nieuwe concept een samenwerking van ‘slow ecocinema’ en een bedachtzame omgang met projectcontext; een samenwerking die functioneert als een ‘heropvoeding’ van de perceptie van het publiek, met als doel passieve consumptie (artfixing) onmogelijk te maken.

Zowel Frichot als Monani stemmen in met de stelling dat zowel film- als architectuurpraktijk de opdracht hebben om het naderend maatschappelijk verval van de capsulaire beschaving te bevechten. Door middel van een *social ecosophy* en *de-capsular design* kunnen we de weg vrijmaken voor een leven dat ook echt leefbaar is voor iedereen. Dit vereist dat we onze comfortabele posities verlaten en nieuwe vormen van collectief handelen en voelen moeten produceren. Alleen door de domestieke afzondering neer te halen kan de woning opnieuw een plek worden van waaruit we de wereld niet enkel als beeld consumeren, maar dat we haar ook daadwerkelijk en verantwoordelijk bevolken.

¹ Fay, J. (2018). *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*. Oxford University Press, p. 2.

² Ibidem, p. 27.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, p. 43.

⁵ Harkema, L., Brown, L., & Roberts, B. (2024). Spatializing Reproductive Justice. ACSA 112th Annual Meeting: Disrupters on the Edge, 316-324.

⁶ Roberts, B., & Aiken, A. (2023). *Feminist Spatial Practices*, Part 1. e-flux Architecture.

⁷ Roberts, B. (2020). Expanding Modes of Practice. *Log*, (48), p. 13.

⁸ Rich, B. R. (1976). Jeanne Dielman: Renaming the domestic. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, (12-13), 25-28.

⁹ Fay, J. (2018), p. 58.

¹⁰ Hayden, D. (1981). *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*. Cambridge, MA: MIT Press, p. 242.

¹¹ Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington, IN: Indiana University Press, p. 18.

¹² Ibidem, p. 125.

¹³ Alaimo, S. (2016). *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, p. 151.

¹⁴ Alaimo, S. (2010), p. 95.

¹⁵ Ibidem, p. 58.

¹⁶ Frichot, H., Gabrielsson, C., & Runting, H. (Red.). (2018). *Architecture and Feminisms: Ecologies, Economies, Technologies*. Routledge, p. 179.

¹⁷ Ibidem, p. 183.

¹⁸ Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. (Red.). (2023). *Ecocinema theory and practice 2*. Routledge, p. 224.

¹⁹ Ibidem, p. 116.

Luik III: Non-human symbiosis

NON-HUMAN SYMBIOSIS

	Jennifer Fay	Salma Monani	Stacy Alaimo
Bryony Roberts	gedeelte klimaatzones	onzichtbare (ontginnings-) ketens	nederigheid als methode
Dolores Hayden	archief van uitwissing	geomorfische recuperatie	giftige huishoudelijkheid
Hélène Frichot	kwetsbaarheid als fundament	comfortabele blindheid	(over)leven mét vervuiling

Dit sluitstuk verlaat het menselijke perspectief om de relatie tussen de gebouwde cultuur en de natuurlijke omgeving zo grondig mogelijk te doorlichten. Val Plumwood bekritiseert in haar werk het rigide dualisme dat de mens boven de ecologie plaatst. Architectuurtheorie doorbreekt deze splitsing door gebouwen te benaderen als poreuze structuren en actieve ecosystemen die bij wijze van spreken één worden met hun specifieke locatie. Ecofeministische filmkritiek sluit hierbij aan door cinema te definiëren als een medium dat de zintuiglijke ervaring van het niet-menselijke, zoals micro-organismen, toxiciteit en weersomstandigheden waarneembaar maakt.

Hoofdstuk 3.1: Bryony Roberts X Stacy Alaimo

Nederigheid als methode

Stacy Alaimo's concept *ecodelic insight* is meteen een ideale opener voor het luik rond niet-menselijke actoren en hun rol in de (wel-menselijke) hedendaagse cultuur. Ze beschrijft hiermee de grootse verandering(en) in ons waarnemen, waar de mens beseft dat zijn 'autonome' identiteit een patriarchaal en antropocentrisch waanbeeld is. Letterlijk definieert ze het begrip als volgt: "de plotselinge en absolute overtuiging dat men betrokken is bij een dicht onderling verbonden ecosysteem waarvoor hedendaagse tactieken van menselijke identiteit onvoldoende zijn." We zijn namelijk ontegenzeggelijk verweven met een dens levend netwerk van micro-organismen en ecologische stromen.¹ (In de vorige essays werd vooral onze verwevenheid met niet-levende stromen uitvoerig besproken.) Volgens Alaimo is het dringend tijd om op zoek te gaan naar nieuwe manieren van representeren, die menselijke controle eindelijk durft loslaten en de uiterst nauwe relaties met en tussen andere biosferen en de wereld viert. Bryony Roberts sluit hier maar al te graag bij aan met het idee van *slipperiness*. Binnen de praktijk zou dit betekenen dat we een niet-rigide houding moeten aannemen die weigert om ruimte volgens haar exclusieve gebruiker op te delen in strakke binaire hokjes (zoals natuur versus cultuur of het persoonlijke versus het systemische). Het ontwerpproces van verschillende disciplines (grafisch ontwerp, architectuur, productontwikkeling, scenografie...) moet worden benaderd als zijnde in een symbiotische choreografie tussen de ontwerper en de levende, dynamische site of context.

Zowel waarneming als ontwerp zijn dus uitzonderlijk goede praktijken om ons uit te dagen om onze positie in de wereld (compleet) te heroverwegen. Ook hier kunnen we Alaimo's visie op de menselijke lichamelijkeheid als zijnde *trans-corporeal* gebruiken. We kunnen onszelf niet langer als 'meesters' zien; we zijn kwetsbare deelnemers in een véél groter geheel.

Om die fluïde houding te leren aannemen zal het ontwerpproces dus niet meer mogen beschouwd worden als (individuele) autoritaire daad. Roberts benadrukt daarbovenop ook dat kennis niet iets universeel is, maar "partieel en specifiek gesitueerd, voortkomend uit ervaringen".² De rol van de architect als externe expert moet ophouden te bestaan. Het is nodig dat hij openstaat voor het erkennen van de belangrijke niet-menselijke actoren en intersectionele solidariteit (die verder gaat dan de puur menselijke belangen) te vergroten.

Als we Roberts zouden vragen over film te spreken, zou ze hoe dan ook de 'blik van de ander' prioriteit willen geven. Laten we stijl die daaruit volgt benoemen als *interspecies cinematography*. Er wordt (in verschillende maten van radicaliteit) gebroken met de antropocentrische kadrering en de stabiele, overzichtelijke blik van wie kijkt. Bijvoorbeeld: in plaats van dieren te filmen als objecten voor menselijke consumptie (wat Alaimo in het boek *Exposed* omschrijft als "nature porn"), hanteert deze specifieke cinematografie een *slipperiness* in perspectief die de agency van het dier of organisme vormt.³ Dit zijn strategieën en stijlkeuzes die uiteraard al veel langer bestaan en waarmee wordt geëxperimenteerd bij niche filmmakers, maar het doel is dit als wijder startpunt in te zetten voor het creatief proces van meer commerciële werken en visuele communicatie.

Een sterk en concreet voorbeeld is te vinden in de film *Winged Migration* (2001) van Jacques Cluzaud, Jacques Perrin en Michel Debats. In de documentaire beweegt de camera heel consistent mee met vogels over grenzen die voor menselijke bureaucratie niet zichtbaar zijn. De kunst van deze stijl is het inbrengen van maatschappelijke gelaagdheid door subtiele *aha-erlebnissen* te doen ontstaan bij de toeschouwer. We schuiven van de *trans-corporealiteit* nog meer op naar de *intercorporealiteit*: we maken deel uit van alles in de wereld rondom ons, maar kunnen door die representatievorm ook ervaren dat ons eigen 'vlees' bijna is verbonden met dat van andere wezens. Door de focus voortdurend te laten veranderen tussen het microscopische (zoals de porositeit van het koraalrif) en het mondiale (zoals de stromen van plastic en afval in de oceanen), wordt de kijker quasi gedwongen om zijn eigen positie in de "genetische soep" van de planeet te erkennen en daaraan meer waarde te hechten.⁴

Hoofdstuk 3.1: Bryony Roberts X Stacy Alaimo

Nederigheid als methode

Patricia Johanson was een Amerikaanse kunstenares die paden ontwierp, gebaseerd op de patronen van varens, waarbij de menselijke wandelaar de ritmes van de plantensoort volgt en zo een fysieke correspondentie met biologische vormen ervaart. Een dergelijke architectuur speelt in op de *deagency* van biosferen die gewoonlijk als ongewenst worden aanzien. Het gaat op kleinere schaal vooral om het actief scheppen van habitats voor bijvoorbeeld het 'onkruid' dat vlinders nodig hebben of het integreren van nestplaatsen in stedelijke sculpturen, zoals ook te zien in de *trans-species art* van Lynne Hull. De 'artscene' is duidelijk al jaren bezig met het integreren van gedachtegangen die deze ondersteunen, maar op grootschaliger ontwerpmatig of daadwerkelijk infrastructuureel vlak is die houding niet in zicht. Om wat meer vaart te krijgen in de omslag naar het ontwerpen van biocentrische infrastructuur zou de ecologische logica van het landschap het leidende grid voor grootschalige civiele techniek moeten worden in plaats van het achteraf toevoegen van een (decoratief) groendak (vaak enkel om quota's te halen). Neem bijvoorbeeld grote waterzuiveringsinstallaties die worden getransformeerd tot uitgestrekte, publiek toegankelijke parklandschappen gemodelleerd naar natuurlijke wetlands, waarbij de menselijke infrastructuur letterlijk één is met de agency van de biosfeer. Monumentale gebouwen kunnen perfect worden ontworpen met micro-architectonische gevels die niet louter functioneren als klimaatschild voor de mens. Ze kunnen vrij gemakkelijk de rol van kunstmatige rotswanden met ingebouwde micro-habitats voor vogels, insecten en pioniersvegetatie opnemen. Op deze schaal volgt de menselijke mobiliteit en verstedelijking niet langer de kortste, meest efficiënte geometrische lijn, maar plooit de gebouwde omgeving zich naar de eeuwenoude hydrologische en biologische ritmes van de aarde.

We beconcluderen dus dat een pleidooi voor een 'ethiek van de stromen' wel op zijn plaats kan zijn (in de cinematografische- en architectuurpraktijk, maar evengoed in andere al dan niet ruimtelijke disciplines). Het naast elkaar leggen van de ecodelische inzichten en methodologische *slipperiness* bewijst in de eerste plaats de nood aan menselijke nederigheid. We zouden (zeker als ontwerpers, filmmakers, schrijvers, etc.) de moed moeten hebben om onszelf te zien als blootgestelde 'subjecten' in een wereld vól vreemde 'agentschappen'. Het is nodig verantwoordelijkheid te nemen voor onze positie in die complexe web en de positie van andere (meer kwetsbare actoren) te respecteren en waar mogelijk onderhouden of faciliteren.

Hoofdstuk 3.2: Dolores Hayden X Salma Monani

Geomorfische recuperatie

Salma Monani introduceert de kracht van *d-ecocinema* (*decolonial indigenous ecocinema*), een filmische stroming die inheemse perspectieven centraal stelt om westerse, extractieve, patriarchale of simpelweg onderdrukkende wereldbeelden te verzwakken (en nog beter: helemaal te slopen). *D-ecocinema* is volgens haar de noodzakelijke breuk met de dominante "Whitestream" analytische kaders die inheemse stemmen vaak marginaliseren.⁵ De cinema bezit een *geomorphic* eigenschap; het is een politiek en esthetisch apparaat dat actief alternatieve en dekoloniale relaties met het territorium en het landschap kan opzoeken. Dolores Hayden herkent hierin de ruimtelijke dynamiek van de *counter-space* (fysieke plekken die door gemarginaliseerde groepen worden op- en ingericht om de dominante, meestal kapitalistische, orde te tarten). We kunnen Monani's dekoloniale filmvisie vrij rechtstreeks koppelen aan de ruimtelijke praktijk en de architectonische *counter-space* bijstellen tot een *interspecifiek heiligdom*: een fysieke (of virtuele, cinematografische en eventueel fictieve) zone waar de grond en de zeggenschap worden teruggegeven aan zowel de inheemse gemeenschap als de omliggende ecologie. De theoretische abstractie van het *interspecifiek heiligdom* vindt een zintuiglijke manifestatie in de film *Becoming Animal* (2018) van Emma Davie en Peter Mettler. De film hanteert een uitgesproken geomorfische esthetiek door het menselijke perspectief te decentraliseren en de kijker onder te dompelen in een audiovisuele zoektocht waar de natuur naar ons terugkijkt. De kadrering van land als passief decor wordt bijvoorbeeld doorbroken wanneer het lichaam van een slak transformeert tot een gigantisch landschap, waardoor de hiërarchische schaalverhoudingen tussen mens en niet-mens kantelen. De film illustreert dat er geen lege ruimte bestaat.

De synthese tussen de filmfilosofie van Monani en de architectuurkritiek van Hayden brengt daarom onder de vorm van dit *interspecifiek heiligdom* een prima model van verzet voort. Dit voorlaatste mini-essay gaat over hoe de geomorfische kracht van *d-ecocinema* en de ruimtelijke dynamiek van de counter-space samenkomen in een aansporende ethiek van territoriaal herstel. Een geomorfische film produceert een tastbare geografie die wordt gedefinieerd door relaties van "hierheid en daarheid", wat zoveel betekent als dat concepten zoals territorium, publieke versus private ruimte en de grens tussen het vertrouwde en het vreemde fysiek worden vormgegeven op het scherm.⁶

We zoeken opnieuw actief de raakvlakken en daarbij komend ook de mogelijkheden tot 'kruisbestuiving' tussen beide zienswijzen op en komen uit bij een *geomorphic decolonial frame/barrier*. Dit is een gedeeld kritisch-theoretisch model voor filmmakers en ontwerpers dat analyseert hoe het respectievelijke medium de inheemse bevolking (menselijk of niet menselijk) agency geeft buiten de westerse normen en waarden om. Daardoor wordt de manier van filmen, bouwen of maken zelf een machtsinstrument tegen onrechtvaardig opeisen van ruimte en grond(stoffen). Film is kritisch tegenover de vele (foutieve of sturende) vensters die er zijn. In de bouwpraktijk is het belangrijkste dat deze benadering erkent dat we "geologische subjecten" zijn, in staat tot geomorfische dáden.⁷ Want niet alleen cinema functioneert als *interface* die ons helpt te begrijpen hoe we de wereld hebben 'veranderd' en we die relatie kunnen "genezen in het beeld van de verbeelding".⁸ Concreet betekent dit dat ontwerpers niet langer materialen importeren die ergens anders via neokoloniale extractie zijn losgetrokken, maar uitsluitend bouwen met de aanwezige geologische realiteit: door gebruik te maken van lokale, onbewerkte landschapselementen, gestampte aarde en inheemse vegetatiestructuren die de onder andere de waterhuishouding van het oorspronkelijke ecosysteem herstellen. Op die manier kan ook architectuur als representatiemedium worden ingezet. Door bovendien de ruimtelijke 'claims' van inheemse gemeenschappen en organische actoren (zoals historische waterlopen of migratieroutes van diersoorten) te institutionaliseren en te beschermen, verschuift onze visie op bouwen naar een daad van geopolitiek protest en een suggestie voor alternatieven. De kadrering van land als louter 'eigendom' hetzij virtueel hetzij tastbaar is nooit de meest duurzame en correcte optie.

Verder kan het ook heel interessant zijn om de abstractie van de *counter-space* om te zetten in een vrij letterlijke *counter-space cartography*. (Zie Fig 4. This Is Not An Atlas) Daarmee wordt dan een ethische ontwerppraktijk bedoeld waarbij de architect (of het artistiek individu/collectief) uitdrukkelijk géén traditionele, commerciële stedenbouwkundige kaart tekent of gebruikt. Het is namelijk nodig om de historische en ecologische 'claims' en habitats van een gemeenschap in kaart te brengen om op basis daarvan autonome, beschermde zones te kunnen ontwerpen.

Hoofdstuk 3.2: Dolores Hayden X Salma Monani

Geomorfische recuperatie

De fysieke zone waar soevereiniteit over de grond wordt teruggegeven aan zowel de inheemse gemeenschap als de lokale ecologie sluit trouwens aan bij Donna Haraway's visie van *companion species*. Hier zijn mens en niet-mens in een gedeeld proces van wording, waarbij de grenzen tussen mens en dier, cultuur en natuur hun stringentie verliezen.

Het gaat bij deze methodische cartografie vooral om het ontkoppelen van koloniale structuren en het herstellen van de "herinneringen aan de voorouders" in het landschap.⁹ Er wordt bovendien gebruik gemaakt van *grounded normativity*: een ontologie die voortkomt uit het land en alles wat dat land in stand houdt. In plaats van mee te gaan in industriële koloniale 'campagnes' die leiden tot onnatuurlijk ecologisch verval, richt de praktijk zich op het bevorderen van autonome zones die de cyclische ritmes van de aarde respecteren en vooruithelpen.

Het gesprek tussen Dolores Hayden en Salma Monani levert daarmee een raamwerk op om de vervreemding tussen ecologie, technologie en maatschappij te overbruggen. Door cinema en architectuur op de juiste manier in te zetten voor agency-herstel, kunnen we plekken doen ontstaan die daadwerkelijk functioneren als een oikos (*οἶκος*): de 'directe leefomgeving' en de gezamenlijke etymologische oorsprong van zowel ecologie als economie.

Hoofdstuk 3.2: Dolores Hayden X Salma Monani
Geomorfische recuperatie

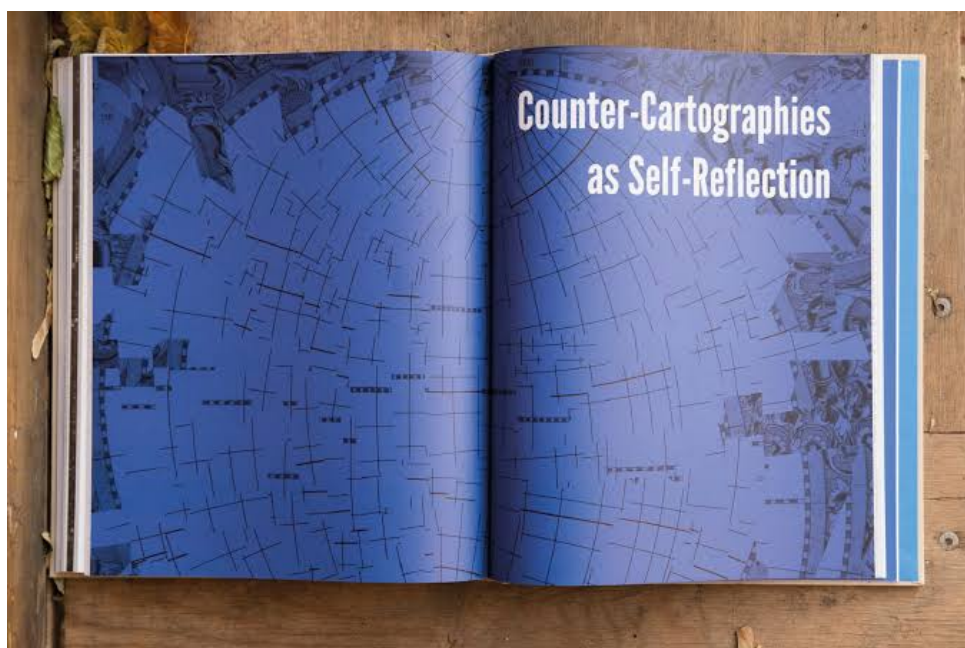
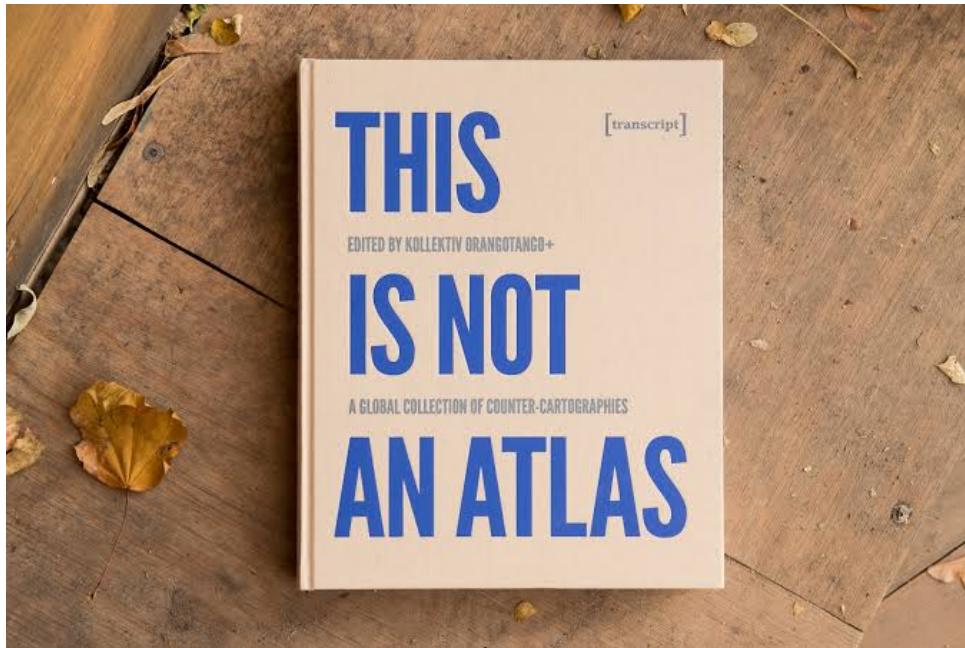




Fig 4. *This Is Not an Atlas* is een boek en doorlopend initiatief van *kollektiv orangotango* dat meer dan 40 counter-cartographies verzamelt. De projecten gebruiken kaarten als middel om onderbelichte gemeenschappen, machtsverhoudingen, ecologische conflicten en vormen van verzet zichtbaar te maken. Het initiatief stimuleert mensen bovendien om zelf kritisch en collectief kaarten te maken. <https://orangotango.info/not-an-atlas/>

Hoofdstuk 3.3: Hélène Frichot X Jennifer Fay

Kwetsbaarheid als fundament

Om de (mini-)essaybundel af te sluiten kunnen we maar al te gemakkelijk opnieuw bij Jennifer Fay terecht. Haar concept van *minimalist hospitality* wijst op de 'armzalige', breekbare, maar diep ethische gebaren van menselijke 'opvang' en verbinding binnen een compleet verwoeste omgeving. Ze meent dat we daarvoor moeten breken met *reproductive futurism* of te wel de obsessie met het exclusief beschermen en voortzetten van het modelgezin in zijn afgesloten bubbel (waar we het uitvoerig over hebben gehad in luik II). In de ecologische crisis die ons omringt is gastvrijheid een minimale, simpele en open handeling om (sámen) te overleven tussen de brokstukken.

Ondertussen zijn we ook al een beetje bekend met het werk van Hélène Frichot, die bovenstaande ethiek maar al te hoog in het vaandel draagt. Ze opperen beide dat zich op dit moment in de geschiedenis een ontbinding van het onderscheid tussen de 'eerste natuur' (aardse systemen, zoals Fay ze benoemt) en de 'tweede natuur' (socio-economische systemen). Het streven naar technocratische redding of monumentale megalomanie is niet meer aan de orde; we moeten dapper genoeg zijn om deze te vervangen door zorg en breekbare verbindingen. Hélène Frichot stelt voor om de ruimte te programmeren tot *refugias*. Dit moeten dan kleinschalige plekken zijn waar sociale solidariteit en biologische diversiteit samen kunnen overleven of 'schuilen'. Het gebouw (of breder: de bebouwde omgeving) laat haar antropocentrische controle gaan en wordt een (minimale) structuur als schakel die een gedeelde *Umwelt* faciliteert. Dit is een kwetsbare maar eerlijke 'schuilplaats' waar de onderdrukten, 'overgeblevenen' of ontheemden na catastrofale gebeurtenissen (of aanvallen) en de oprukkende niet-menselijke wezens (insecten, flora...) zij aan zij een nieuwe ecologische balans vinden.

Fay ontwikkelt daarnaast in haar analyse van de film noir een scherpe kritiek op de obsessieve maatschappelijke focus op het beschermen van het modelgezin (*reproductive futurism*) en 'het kind' in het bijzonder als zijnde de enige rechtvaardiging voor ons (destructieve) handelen in het heden. In (rampen)films wordt bijvoorbeeld volgens Fay heel vaak "hoop voor de kinderen van de toekomst" gebruikt om een paniekerige herbevestiging van de bestaande (kapitalistische) orde te legitimeren.¹⁰ Daartegenover stelt ze de (positieve) passiviteit van de *noir*-antiheld voor, die niet reproduceert, geen erfenis nalaat en weigert deel te nemen aan de accumulatie-economie. In de context van de eco- en klimaatcrisis biedt dit een "pedagogie van de menselijk eindigheid" en nodigt het uit om te leren hoe we gerust "kunnen sterven in het Antropoceen" door de dwangmatige drang naar vooruitgang los te laten en plaats te maken voor wat er werkelijk overblijft in de ruïnes.¹¹ Ze breekt heel doelbewust met de "vaststaande toekomstperspectieven" van het lineaire vooruitgangsgeloof en opent een weg naar een "onzekere, maar wel open toekomst" met mogelijkheden om onszelf en andere soorten te helpen overleven.¹²

Wanneer we die illusie van controle achter ons laten ontstaat er ruimte voor de volgens Fay broodnodige *minimalist hospitality*. Ze herleidt gastvrijheid tot de Griekse term *ξενία* (xenia), die wijst op een "reversibele gastvrijheid" waar de rollen van gastheer en gast uitwisselbaar zijn in een moment dat voorafgaat aan hiërarchie en sociale verdeling.¹³ Ze haalt de film *Still Life* (Sanxia Haoren - 2006) van regisseur Jia Zhangke aan als voorbeeld voor het afbeelden van een verwoeste omgeving, waar de minimale gastvrijheid zich uit in kwetsbare gebaren zoals het aanbieden van een toffee of het delen van een sigaret te midden van de deconstructie en vernieling. De gastvrijheid is trouwens minimalistisch omdat ze geen eigendom of soevereiniteit opeist. De focus op monumentale ingrepen om leven te faciliteren verschuift absoluut naar kleine, trage interacties tussen mens, organisme en materie.

Hoofdstuk 3.3: Hélène Frichot X Jennifer Fay

Kwetsbaarheid als fundament

Als we dit nu eens heel letterlijk vertalen om tot vernieuwende concrete bijdragen te komen, komen we al snel uit bij een *anti-futurist aesthetic*. Dit manifesteert zich als een stijl die breekt met spectaculaire elementen (lees: zotte Hollywood-reddingen of *over-the-top* postmodernistische museumgebouwen, zoals Guggenheim bilbao). In plaats daarvan fixeert het zich op de ruïnes van (veel eerder) 'gemaakte' dingen.

De camera observeert bijvoorbeeld met een post-apocalyptische blik de manier waarop lichamen (of die nu menselijk of niet-menselijk zijn) zich verhouden tot de weerbarstige materie. De architectuurpraktijk heeft dan weer prachtige opties om verval te leren omarmen en te bouwen op een manier die erfgoedtheoretica Caitlyn DeSilvey beschrijft als *Curating Decay*. Alles wat al bestaat wordt optimaal gebruikt zonder krampachtig te proberen om de natuurlijk afbraak van materiaal op een vaak niet-duurzame manier tegen te gaan.

Een licht divergerend ontwerpprincipe dat we uit het voorgaande kunnen halen is de *interspecific refugia*, waar een gebouw bewust wordt ontworpen van bij de start als open, minimale infrastructuur die de (materiële en) biologische ruimte schept voor een gedeelde *umwelt* van mens en niet-mens (de "oddkins" zoals Frichot ze noemt: onverwachte bondgenoten tussen verschillende soorten).¹⁴ Dit is een architectuur die niet bang is om 'vies' te worden, die aftakeling of degradering toelaat en die de niet-menselijke bewoner verwelkomt als gelijkwaardige partner in het bewonen van de aarde. Frichot en Fay benadrukken het belang van een relationele ontologie, die architectuur, *oddkins* en 'dode' materie zien als actieve deelnemer in een 'parlement van dingen': een concept van filosoof Bruno Latour dat stelt dat entiteiten zoals rivieren, bossen, dieren en klimaatstromen politieke rechten en een stem moeten krijgen (via menselijke vertegenwoordigers), zodat de natuur niet wordt behandeld als een passief te exploiteren object.¹⁵

¹ Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington, IN: Indiana University Press, p. 3.

² Roberts, B., & Aiken, A. (2023, maart). *Feminist Spatial Practices, Part 1*. e-flux Architecture. *Chronograms of Architecture*, p. 2.

³ Alaimo, S. (2016). *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, p. 76.

⁴ Ibidem, p. 126.

⁵ Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. (Eds.). (2023). *Ecocinema theory and practice 2*. Routledge, p. 4.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, p. 10.

⁹ Ibidem, p. 169.

¹⁰ Fay, J. *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene* (New York, NY: Oxford University Press, 2018), p. 100.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, p. 43.

¹³ Ibidem, p. 16.

¹⁴ Frichot, H., Gabrielsson, C., & Runting, H. (Eds.). (2018). *Architecture and Feminisms: Ecologies, Economies, Technologies*. Routledge, p. 156.

¹⁵ Ibidem, p. 264.

conclusie - discussie

Deze masterproef vertrok vanuit een vrij eenvoudige 'verwondering': als begrippen, methodes en ideeën voortdurend tussen disciplines bewegen, waarom zouden we die beweging dan niet bewuster opzoeken? De confrontatie tussen architectuurtheorie en filmtheorie heeft alvast aangetoond dat zo'n overdracht meer kan zijn dan een interessante theoretische oefening. Wanneer een concept uit zijn vertrouwde context wordt gehaald, wordt ook zichtbaar wat er in de oorspronkelijke discipline vanzelfsprekend was geworden. Dit is waar we de meerwaarde van de kruisbestuiving het voornaamst hebben teruggevonden: beide disciplines anders naar hun eigen praktijk laten kijken. Dat maakt het op zich productief om deze manier van werken verder te zetten.

In deze thesis werd dat getest via ecofeminisme, maar hetzelfde principe kan verder worden toegepast. Architectuur en film kunnen bijvoorbeeld in gesprek worden gebracht met antropologie, geografie, literatuur, computer/digitale wetenschappen, pedagogie of economie (en ook tussen deze 'andere' vakgebieden onderling kan dit boeiende innovaties opleveren).

Daarbovenop lijkt binnen het ecofeministische kader zelf de belangrijkste volgende stap een verschuiving van kritiek naar toepassing. De theoretici die hier werden besproken formuleren namelijk geen (of toch zeer weinig) 'kant-en-klare' (ontwerp)regels en vooral wel (brave) suggesties. Ze geven aan waar de praktijk anders zou kunnen beginnen: bij afhankelijkheid in plaats van autonomie, zorg in plaats van efficiëntie, materiële relaties in plaats van abstractie en bij meer-dan-menselijke betrokkenheid in plaats van menselijke controle. Deze principes zouden meer mainstream kunnen worden.

Een ecofeministische ontwerppraktijk hoeft niet altijd een radicaal alternatief gebouw op te leveren. Ze kan beginnen bij de manier waarop een ontwerpteam een site onderzoekt, wie aan tafel zit, welke arbeid zichtbaar wordt gemaakt, welke materialen worden

gekozen, wie een ruimte mag gebruiken en welke (organische) relaties door een ontwerp worden ondersteund. Hetzelfde geldt voor cinema, aangezien een ecofeministische filmpraktijk niet noodzakelijk een expliciet 'ecofeministische film' hoeft te produceren. Ze kan zich manifesteren in hoe een film wordt gemaakt en wat een film zichtbaar maakt. Wie wordt gefilmd? Vanuit welk perspectief? Welke landschappen krijgen agency? Welke arbeid en infrastructuur blijven normaal gezien buiten beeld?

De ambitie mag daarbij niet zijn dat iedere film activistisch wordt en iedere architectuurpraktijk ecofeministisch wordt genoemd. Dat zou het begrip uiteindelijk even snel kunnen uithollen als verrijken. Interessanter is om bepaalde (praktische) gewoontes te normaliseren. Een filmproductie kan bijvoorbeeld als vanzelfsprekendheid haar relatie met een landschap of lokale gemeenschap als een wederkerige relatie behandelen. Een architectuurproject kan onmiskenbaar zorgarbeid, waterstromen, ecologische verbindingen en materiaalwinning even ernstig nemen als programma, budget en 'beeldkwaliteit'. Op die manier wordt ecofeministische theorie een andere manier om beslissingen te nemen.

Daarbij moet ook worden erkend dat ecofeminisme zelf geen stabiel eindpunt is. Terwijl dit onderzoek werd opgebouwd rond ecofeministische theorie, is het veld ondertussen verder in beweging. De opkomst van posthuman feminism is daarvan een duidelijk voorbeeld. Rosi Braidotti beschrijft het posthumanistische keerpunt als een convergentie van posthumanisme en post-antropocentrisme.¹ In *Posthuman Feminism* (2022) verbindt Braidotti dit expliciet met ecologische vernietiging, technologie, racisme, seksisme en neoliberal kapitalisme. (Posthuman feminism staat daarbij niet los van ecofeminisme: er wordt zelfs expliciet beschreven hoe posthumanistische feministische theorie voortbouwt op ecofeministische, Indigenous, Black, dekoloniale en technowetenschappelijke tradities.) Daarnaast ontstaan verwante richtingen zoals queer ecology, feminist political ecology, new materialist feminism,

decolonial feminism en onderzoek naar multispecies justice. Recente overzichtsliteratuur spreekt zelfs over “emergent and emancipatory ecologies”: ecologieën die voortdurend in wording zijn en zich blijven aanpassen aan vragen rond gender, ras, klasse, seksualiteit, kolonialisme, soort en macht.²

Daarmee keren we uiteindelijk terug naar het beginpunt van deze thesis. Als theorie altijd al heeft geleend, vertaald, besmet en veranderd, is er weinig reden om die overdracht enkel passief te laten gebeuren. Het loont wel degelijk om haar bewust op te zoeken.

¹ Braidotti, R. (2022). Posthuman feminism. Polity Press.

² Harcourt, W., Bauhardt, C., & Elmhirst, R. (2023). Ecofeminism and feminist political ecology. In Routledge handbook of gender and environment (p. 15-30). Routledge.

Bibliografie

A

- Aiken, A., Roberts, B. (2023, maart). *Feminist spatial practices, part 1*. E-flux Architecture.
- Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self*. Indiana University Press.
- Alaimo, S. (2016). *Exposed: Environmental politics and pleasures in posthuman times*. University of Minnesota Press.
- Aging and Disability Business Institute. (z.d.). *What is a community care hub?* Center of Excellence to Align Health and Social Care.

B

- Baer, N. (2018). *Cinema and the Anthropocene: A conversation with Jennifer Fay*. *Film Quarterly*, 71(4), 80–86. <https://doi.org/10.1525/FQ.2018.71.4.80>
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barthes, R. (1977). *The death of the author*. In S. Heath (Ed. & Trans.), *Image, music, text* (p. 142–148). Hill and Wang. (Origineel werk gepubliceerd in 1967)
- Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media* (M. W. Jennings, B. Doherty, & T. Y. Levin, Eds.; E. F. N. Jephcott, Trans.). Belknap Press of Harvard University Press. (Origineel werk gepubliceerd in 1935–1936)
- Bhat, G. H., Anas, M., & Khan, S. (2024). *Ecofeminist dynamics in the movie Sherni*. *Ecofeminism and Climate Change*, 5(1), 24–27.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Braidotti, R. (2022). *Posthuman feminism*. Polity Press.
- Brereton, P. (2003). *Hollywood utopia: Ecology in contemporary American cinema*. Intellect.

C

- Colomina, B. (1992). *Sexuality & space*. Princeton Architectural Press.
- Colomina, B. (1994). *Privacy and publicity: Modern architecture as mass media*. MIT Press.
- Colomina, B. (2006). *Domesticity at war*. MIT Press.
- Colomina, B. (2019). *X-ray architecture*. Lars Müller Publishers.

D

- De Groof, M. (2021, 13 mei). Review: *Kapita* (2021), dir. Petna Ndaliko Katondolo. *Ultra Dogme*. <https://www.ultradogme.com/>
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.
- DeSilvey, C. (2017). *Curated decay: Heritage beyond saving*. University of Minnesota Press.

E

- Eaubonne, F. d'. (1974). *Le féminisme ou la mort*. P. Horay.

F

- Fay, J. (2014). *Buster Keaton's climate change*. *Modernism/modernity*, 21(1). <https://doi.org/10.1353/mod.2014.0006>
- Fay, J. (2018). *Inhospitable world: Cinema in the time of the Anthropocene*. Oxford University Press.
- Frichot, H. (2016). *How to make yourself a feminist design power tool*. AADR Art Architecture Design Research.
- Frichot, H. (2018). *Creative ecologies: Theorizing the practice of architecture*. Bloomsbury Visual Arts.

Bibliografie

Frichot, H. (2025, 10 maart). *Ecofeminist housekeeping: Architecture and the household of nature*. The Architectural Review.

Frichot, H., Gabrielsson, C., & Runting, H. (Eds.). (2018). *Architecture and feminisms: Ecologies, economies, technologies*. Routledge.

G

Graham, B., Ashworth, G. J., & Tunbridge, J. E. (2016). *A geography of heritage: Power, culture and economy*. Routledge.

Guattari, F. (2000). *The three ecologies* (I. Pindar & P. Sutton, Trans.). Athlone Press.

H

Haraway, D. J. (1988). *Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective*. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Harcourt, W., Bauhardt, C., & Elmhirst, R. (2023). *Ecofeminism and feminist political ecology*. In *Routledge handbook of gender and environment* (p. 15–30). Routledge.

Harkema, L., Brown, L., & Roberts, B. (2024). *Spatializing reproductive justice*. In ACSA 112th Annual Meeting: Disrupters on the Edge (p. 316–324). ACSA.

Hayden, D. (1981). *The grand domestic revolution: A history of feminist designs for American homes, neighborhoods, and cities*. MIT Press.

Hayden, D. (1995). *The power of place: Urban landscapes as public history*. MIT Press.

Hill, J. (2003). *Actions of architecture: Architects and creative users*. Routledge.

Horton, S. M. (2022, 13 februari). *We enter an era of irreversible human impact – Anthropocene: The Human Epoch*. *Lampoon Magazine*. <https://lampoonmagazine.com/anthropocene-human-epoch/>

I

Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Psychology Press.

Ivakhiv, A. J. (2013). *Ecologies of the moving image: Cinema, affect, nature*. Wilfrid Laurier University Press.

L

Latour, B. (2004). *Politics of nature: How to bring the sciences into democracy* (C. Porter, Trans.). Harvard University Press.

M

MacCormack, P. (2012). *Posthuman ethics: Embodiment and cultural theory*. Ashgate.

MacCormack, P. (2020). *The ahuman manifesto: Activism for the end of the Anthropocene*. Bloomsbury Academic.

Massey, D. (2005). *For space*. SAGE Publications.

Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Duke University Press.

Merchant, C. (1983). *The death of nature: Women, ecology, and the scientific revolution*. Harper & Row.

Merchant, C. (2005). *Radical ecology: The search for a livable world* (2nd ed.). Routledge.

Merchant, C. (2013). *Reinventing Eden: The fate of nature in Western culture* (2nd ed.). Routledge.

Mies, M., & Shiva, V. (2014). *Ecofeminism*. Zed Books.

Monani, S. (2022). *Ecocinema studies' multiverse: Hollywood, Indigenous cinema, and more*. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 10(1–2), 58–68. <https://doi.org/10.1353/res.2022.a904103>

Bibliografie

R

- Rendell, J. (2006). *Art and architecture: A place between*. I.B. Tauris.
- Rendell, J., Hill, J., Fraser, M., & Dorrian, M. (Eds.). (2007). *Critical architecture*. Routledge.
- Rich, B. R. (1976). *Jeanne Dielman: Renaming the domestic*. Jump Cut: A Review of Contemporary Media, (12–13), 25–28.
- Roberts, B. (2020). *Expanding modes of practice*. Log, (48), 9–15. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26909914>
- Roberts, B., & Aiken, A. (2023, maart). *Feminist spatial practices, part 1*. E-flux Architecture. <https://www.e-flux.com/architecture/>
- Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. (Eds.). (2013). *Ecocinema theory and practice*. Routledge.
- Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. (Eds.). (2023). *Ecocinema theory and practice 2*. Routledge.

S

- Sassen, S. (2014). *Expulsions: Brutality and complexity in the global economy*. Harvard University Press.
- Schalk, M., Kristiansson, T., & Mazé, R. (Eds.). (2016). *Feminist futures of spatial practice: Materialism, activism, dialogues, pedagogies, projections*. ArkDes.
- Serres, M. (1995). *The natural contract* (E. MacArthur & W. Paulson, Trans.). University of Michigan Press.
- Shiva, V. (1988). *Staying alive: Women, ecology and development*. Zed Books.
- Shiva, V. (2015). *Earth democracy: Justice, sustainability, and peace*. South End Press.
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.
- Stengers, I. (2015). *In catastrophic times: Resisting the coming barbarism* (A. Goffey, Trans.). Open Humanities Press.

W

- Warren, K. J. (2000). *Ecofeminist philosophy: A Western perspective on what it is and why it matters*. Rowman & Littlefield.
- Willoquet-Maricondi, P. (Ed.). (2010). *Framing the world: Explorations in ecocriticism and film*. University of Virginia Press.

