

Het tweede gebaar

Naar een nieuw denken over kunst in de openbare ruimte

Lut Pil Het debat over kunst in de openbare ruimte lijkt te worden bepaald door smaakverschillen. In feite gaat het echter om verschillende verwachtingen en uiteenlopende kunstopvattingen. De overheid moet het idee van een voltooid, autonoom beeld loslaten en rekening houden met een actief participierend publiek.

In het debat over de hedendaagse kunst kan men niet voorbijgaan aan het onderwerp van integratie van kunst in de openbare ruimte. Openbare ruimte is op zich al een complex begrip; het is bovendien direct verbonden met de receptie van kunst. Zonder contact met een publiek, in welke vorm dan ook, heeft kunst als zodanig geen bestaansrecht. Van galerie, museum en tentoonstellingsruimte tot het (kritische) debat, eventueel in gepubliceerde vorm, telkens gaat het om kunst in een openbare context. Toch wordt 'openbare ruimte' in combinatie met 'kunst' gemakkelijk verengd tot een tastbare, fysieke omgeving die vrij toegankelijk is en al dan niet kan worden afgebakend als een soort plein. In veel programma's waarin integratie van kunst in een stedelijke context wordt beoogd, herleidt men de locaties waar die integratie gerealiseerd moet worden tot museale sites. Deze plaatsen worden artistieke eilandjes voor Kunst. Het

resultaat schenkt echter niet iedereen voldoening. De uiteenlopende reacties lijken verschillende noties van smaak en stijlverschillen te reflecteren. Het gaat veeleer om verschillende verwachtingen van en opvattingen over kunst.

Van sokkel naar sfeer

Voorbeelden zijn niet ver te zoeken. De kunstenaar Alain Géronnez die recentelijk gevraagd werd om Brussel te fotograferen, was zeer ontstemd toen hij te horen kreeg dat hij zich thematisch op monumenten moest richten. Hij gaf daar publiekelijk uiting aan: 'Steden worden overspoeld door openbare sculpturen, in een stijl die voor het grote publiek misschien te geavanceerd, maar voor ons, kunstenaars, kunstliefhebbers, verouderd is. Alleen politici lijken zich volledig te herkennen in namaakdolmens en bronzen afgodsbeelden. (...) Er staat een lachwekkende Strebelle op de

Louizalaan, een onnozele Moeschal bij de Naamse Poort... Doordat de Moeschal gelijktijdig is geplaatst met anachronistische smeedijzeren lantarens blijkt hoe antiek de Moeschal zelf al is' (Géronnez 1999, 10-11).

De situatie in Nederland is niet beter. Ook grootschalige projecten zoals Leidsche Rijn in Utrecht krijgen met smaakverschillen en de daaruit voortvloeiende discussies te maken. Ondanks een uitvoerig rapport dat een duidelijke, globale context creëert voor de invulling van kunst in dit nieuwe stedelijke complex, blijken de voorkeuren erg uiteen te lopen. Het rapport zelf, in 1995 opgesteld op basis van een reeks gesprekken tussen de leden van de werkgroep Leidsche Rijn en uitgebracht als beleidsadvies van de Adviescommissie Beeldende Kunsten van de gemeente Utrecht, opent met de beschrijving van een project van de Amerikaanse kunstenaar David Hammons die op een aantal zaterdagmiddagen in New York sneeuwballen stond te verkopen. Hiermee wordt een sfeer opgeroepen waarin aangevoeld kan worden hoe kunst in de openbare ruimte volgens een totaal ander paradigma dan het autonome beeld op een sokkel kan worden ingevuld. Omwille van de idee van een publiek dat in zijn verbeeldingskracht wordt aangesproken om het kunstwerk mee te maken en het feit dat het project bij elke publicatie zijn publieke werking verruimt - concepten die in het hiernavolgende centraal zullen staan - wordt de beschrijving hier in extenso geciteerd:

'In New York had het gesneeuwd en op Cooper Square, de allernieuwste art-hot spot van de stad, stonden de straatverkopers te kleumen achter hun kartonnen dozen. Omdat de meeste passanten haast hadden, had niemand oog voor de wat oudere, donkere man die nonchalant tegen een muurtje stond geleund. Hij leek een gewone straatverkoper. Voor hem op de grond lag een deken met koopwaar. Het duurde dan ook even voordat de voorbijgangers doorhadden

dat er iets bijzonders met de man aan de hand was. Zijn "stand" leek wel een kunstwerk: op de opvallend geweven, veelkleurige deken lag een groot aantal witte ballen, in rijtjes naast elkaar, in allerlei formaten, van groot naar klein gerangschikt. Wie, nieuwsgierig geworden door de prachtige opstelling, naar de koopman toeging om te kijken wat hij te koop aanbood, zag dat zijn volledige waar uit witte, gaafronde sneeuwballen bestond, netjes geprijsd, van enkele dollars voor de kleinste tot meer dan honderd dollar voor de allergrootste sneeuwbal. De man was de Amerikaanse kunstenaar David Hammons, en hoewel bijna niemand hem herkende, verkochten de sneeuwballen uitstekend. Iedere keer dat Hammons een zaterdagmiddag op het plein ging staan, raakte hij "los". Bovendien bleek zijn aanwezigheid een grote werking te hebben: er was een prachtig kunstwerk te zien, dat steeds meer mensen ging opvallen. Al snel "zoemde" een gerucht door de stad, waardoor Cooper Square steeds meer aandacht trok. Daar kwam bij dat bijna iedereen die een sneeuwbal kocht het gevoel had dat hij had deelgenomen aan een bijzondere gebeurtenis, alsof hij door te kijken bij het dekontje, of een sneeuwbal te kopen, deel was geworden van een gebeurtenis die buiten het alledaagse om ging - alsof hij even uit het normale leven was getild' (Den Hartog Jager 1996).

Niettegenstaande de grote ruimte die de opstellers van het rapport voor deze beschrijving vrijmaakten en de uitvoerige toelichting die ze erop lieten volgen, moesten ze vaststellen dat nog voor er één kunstproject is gerealiseerd in Leidsche Rijn, het stadsbestuur en de bewoners al te kennen gaven te willen meebeslissen over de kunstinbreng en hun voorkeuren reeds vaste vorm hadden gekregen. 'De smaak om iets aangenaams te hebben komt tot uiting in de vraag naar reliëfs op de muren van de huizen, zoals in de jaren 1950' (Rijckenberg 1999).

Uiteenlopende verwachtingen

Wat de ene partij apprecieert als goede kunst, wordt verguisd door de andere partij en als slechte smaak gewaardeerd. Maar het gaat slechts ogenschijnlijk om smaakverschillen. De spanningen in het debat rond kunst in de openbare ruimte zijn een vertaling van uiteenlopende verwachtingen van kunst; uiteenlopend omdat ze bepaald worden door kunstopvattingen die de inhoud van kunst en haar relatie tot een publiek anders invullen. De verwachtingen in de kunstwereld zijn bijna per definitie hoog gespannen. Zelfs bij officiële opdrachten kan het esthetisch programma fascinerend zijn, ondanks het feit dat de gedachte aan kunst in de openbare ruimte meestal 'het beeld oproept van spaarzaam bemeubelde ruimten die men tracht op te smukken met wat kunst. Het is ook de oorzaak van een bepaalde houding tegenover kunst: net zoals iemand die een kamer huurt, kijkt de toeschouwer naar de kunst die in de stad staat opgesteld vanuit de vraag of hij ervan houdt of niet. En al naar gelang de wensen van de huurder kan men iets willen dat meer als herinneringsmonument werkt, of iets dat tot voorbeeld strekt, of misschien iets dat meer decoratief is; en zo richt men doorlopend de kamer in' (Boulboulle 1995).

Het geciteerde beeld is ontleend aan reflecties over *Die Bremer Befragung* (1990-1995) van de Duitse kunstenaar Jochen Gerz. Gerz' project vormt een tegenpool van het programma waarin kunst in de openbare ruimte samenvalt met een voltooid, autonoom 'beeld' dat van de toeschouwer een instemmende goedkeuring vraagt en waarin de zekerheid geboden wordt dat, indien de instemming ontbreekt, een ander 'beeld' meer aan de persoonlijke smaak van de toeschouwer tegemoetkomt. *Die Bremer Befragung*, die door de kunstenaar eveneens een sculptuur wordt genoemd, beantwoordt aan een nieuw

paradigma waarin kunst in de openbare ruimte geen voltooid product is dat aan een publiek wordt gepresenteerd. De kunstenaar is weliswaar de bedenker van het concept, maar niet de enige auteur. Gerz legt zich toe op wat de auteurs van het programma voor het woongebied Leidsche Rijn 'het tweede gebaar' hebben genoemd, onder meer herkenbaar in het project van David Hammons: 'Een gebaar dat, of een daad die parallel loopt aan de processen die sowieso al gaande zijn.'

Gerz' werk bestond erin de bevolking van Bremen te vragen welk soort kunst in de openbare ruimte ze wensten. Zijn enquête stelde de volgende drie vragen: Over welk onderwerp moet het werk gaan? Geloof je dat uw ideeën in een kunstwerk gerealiseerd kunnen worden? Wil u participeren in het kunstwerk? Het opstellen van de vragenlijst, de keuze van en overhandiging aan bepaalde groepen, de analyse van de antwoorden, de publieke debatten die erop volgden, de verslaggeving naar de media, de tentoonstelling en bijhorende publicatie, het evoceren van aspecten van *Die Bremer Befragung* op een brug ter plaatse en de vele beelden en reflecties die de vragen bij de toeschouwer oproepen, dat alles maakt samen het kunstwerk uit. Materieel noch inhoudelijk laat het werk zich vastleggen. Wel gaat het project uit van de idee dat openbare ruimte haar bestaan te danken heeft aan een publiek dat participeert, kritisch reageert en reflecteert, dat eigen smaken heeft. Het publiek wordt gevraagd om over deze smaken na te denken en een eigen standpunt in te nemen. In die zin is het publiek coauteur van het werk en activeert het de mogelijkheden die geboden worden om een beeld te laten ontstaan, zonder dat dit in een materiële, vaste vorm moet resulteren.

Deze kunstopvatting werd door de overheid gesteund, meer nog: de overheid was opdrachtgever van *Die Bremer Befragung* en

stimuleerde daarmee expliciet een dergelijk concept. De opdracht was verbonden aan de Rolandprijs voor kunst in de openbare ruimte die voor het eerst in 1990 werd uitgereikt, aan Jochen Gerz. De prijs werd toegekend vanwege de intrigerende interactie tussen kunst en communicatie in zijn kunstwerken. Die interactie stond eerder centraal in het *Hamburg-Harburg Monument tegen Fascisme* dat Gerz in 1986 met zijn vrouw Esther Shalev-Gerz realiseerde. Op de loden bekleding van een twaalf meter hoge zuil werden de voorbijgangers uitgenodigd om hun naam te graveren als bewuste en publieke onderschrijving van hun engagement tegen fascisme. Wanneer de zone op schrijfhoogte vol stond, liet men de zuil voor een deel in de grond zakken, wat zou herhaald worden tot hij helemaal aan het zicht was onttrokken. Als monument weigert dit werk elke associatie met heroïsme, monumentaliteit, schoonheid of versteende herinnering. De kunstenaars kiezen voor participatie en materiële verdwijning; de reflectie, het engagement of de afwijzing van de toeschouwers vinden plaats binnen een alledaags en dus werelds referentiekader.

Het intuïtieve kunstoordeel

De traditionele scheiding tussen kunstenaar en toeschouwer en tussen kunstwerk en dagelijks leven is hier opgeheven in het werk van Gerz, net zoals een bepaald smaakbegrip dat het voltooide kunstwerk al heel lang heeft begeleid en in zijn waarde bevestigd: onmiddellijke, intuïtieve waardering of afkeuring. Gerz' kunst in de openbare ruimte botst met dat smaakoordeel. Een directe, gevoelsmatige beoordeling is echter langdurig de essentie geweest van de esthetische beleving en lijkt nog steeds een natuurlijke reactie te zijn, zowel bij kunstwerken in het museum als op straat. Tot in de jaren 1970 werden het autonome kunstwerk en het directe smaakoordeel heel nadrukkelijk

verdedigd door Clement Greenberg, de criticus en theoreticus die vanaf de jaren 1940 in zijn invloedrijke geschriften een coherent kader trachtte te formuleren voor de ontwikkelingen in de moderne kunst (Greenberg 1988-1995 en 1999). Schilderkunst en beeldhouwkunst dienden volgens Greenberg te evolueren naar hun intrinsieke zuiverheid, naar visuele vormen die onderworpen zijn aan de conventies van hun medium. Alle niet-intrinsieke eigenschappen moesten geëlimineerd worden. Voor de schilderkunst betekende dit dat de kunstenaar binnen de beperkingen van het platte vlak de juiste beslissingen moest nemen om dit oppervlak visueel te activeren zonder dat het resultaat op enigerwijze de tweedimensionaliteit van het beeldvlak zou doorbreken. Ook de eigenheid van de beeldhouwkunst werd naar een soortgelijk formalisme gespecificeerd. De toeschouwer kon de aldus verkregen esthetische kwaliteit intuïtief ervaren in een smaakoordeel in combinatie met een mentale verschuiving: de esthetische ervaring volgens Greenberg impliceert een afstand nemen van wat een individu in de wereld situeert, een loskomen van zijn eigenbelang of van de belangen van anderen. Hoe groter of 'zuiverder' de afstand van de beschouwer tot het werk, hoe accurater het smaakoordeel en hoe representatiever voor de mens als soort. Een esthetisch oordeel kan echter niet door argumentatie bevestigd of veranderd worden. De grond voor elk smaakoordeel is en blijft telkens de directe ervaring van de visuele vormen.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat kunst die als het ware 'onbewerkt' is, volgens Greenberg van slechte smaak getuigt. Minimalistische kunst bijvoorbeeld, waarbij de kunstenaar in de ogen van Greenberg niet veel meer doet dan de beslissing te nemen een doos te realiseren, krijgt het etiket saai en leeg opgeplakt. Er zijn geen keuzen aan af te lezen

die de kunstenaar heeft genomen om binnen de gestelde grenzen spannende kunst te maken. Conceptuele kunst kan evenmin op de goedkeuring van Greenberg rekenen. Niet gericht op het creëren van juiste vormen lijkt het een kunst die smaak overboord werpt: ze vraagt geen oordeel over de vorm; er is slechts plaats voor 'uitleg'. Deze kunst, in de traditie van Marcel Duchamp, verhindert 'grote' esthetische ervaringen. Toch was Greenberg zich bewust van de paradigmawissel die zich vanaf het midden van de jaren 1960 heeft voorgedaan; met tegenzin moest hij erkennen dat het in de kunst niet langer draaide om een smaakoordeel in een niet-wereldlijke context, maar om concepten en een beleving die hun betekenis vonden in de dagelijkse realiteit die niet langer als tegenpool van het esthetische functioneerde maar zelf tot het niveau van het esthetische was opgetrokken.

Ondanks deze gewijzigde context lijken vele officiële opdrachten rond kunst in de openbare ruimte nog steeds uit te gaan van formele premissen. Men is huiverig voor projecten waarin een cognitieve dimensie op de voorgrond treedt, alhoewel men ook erkent dat verschillende opvattingen kunst (groten)deels als een theoretisch concept definiëren. In de kunstwereld heerst de frustratie dat het overheidsbeleid het publiek wil beschermen tegen moeilijke kunst die te veel kennis zou vereisen om verstaan te worden en slechts interessant zou zijn voor een kleine groep van ingewijden. 'Intellectualistische' kunst zou slechts bestaansrecht hebben binnen de institutionele context van galerie, museum of tentoonstelling en zou binnen het gespecialiseerde discours van kunsttijdschriften haar eigen publieke ruimte vinden. Het klinkt nog steeds als een parafrase van Greenbergs uitlatingen over Duchamp en de 'subtraditie' in diens spoor.

Pleidooi voor een cognitief smaakoordeel

Tegen dit beleid zijn uiteenlopende argumenten ingebracht, ervan uitgaand dat ook de cognitieve dimensie van conceptuele kunst een evidente en rechtmatige plaats in de openbare ruimte heeft, zelfs als deze ruimte zich fysiek aandient als een plein of straat. Het is niet mijn bedoeling deze argumenten en onderliggende theorieën te herhalen. Wel wil ik de discussie koppelen aan een smaakbegrip dat betrokken is op een cognitieve, discursieve omgang met het kunstwerk, zonder dat het kunstwerk hierdoor losgetrokken wordt uit een esthetische beleving die in het bereik ligt van een groot publiek.

In zijn essay 'Esthetisch gedrag en smaakoordeel' (1999) verbindt Jean-Marie Schaeffer het smaakoordeel met het concept van een cognitieve relatie die een toeschouwer bewust met een werk is aangegaan. In die cognitieve relatie is de aandacht gericht op de wereld, in casu het object als werelds gegeven: 'In de cognitieve relatie laten wij de wereld op ons inwerken en proberen haar te identificeren, te begrijpen of te interpreteren' (Schaeffer 1999, 68). Dit geldt dus ook voor de relatie met het kunstwerk. Het werk wordt het brandpunt van een interpreterende activiteit die in woorden kan worden gevat en door een ruim publiek kan worden verstaan als een normale, niet extreem-specialistische analyse. Specifiek aan het esthetisch gedrag is dat de activiteit in kwestie - dat wil zeggen: de cognitieve aandacht voor een object, waarbij met 'object' opgevat in de ruime zin van het woord - wordt uitgevoerd 'met als enig doel een zo groot mogelijk genoegen uit en tijdens het bedrijven van die activiteit te halen' (Schaeffer 1999, 68). Met andere woorden: esthetisch gedrag wordt gemotiveerd door het genoegen dat in en door de cognitieve relatie tot stand komt. Bovendien bezit het werk, dus ook het kunstwerk, op zich geen intrinsiek esthetische eigenschappen. Het 'krijgt' die eigenschappen slechts als het wordt opgenomen

in een esthetische relatie. Het is een pleidooi voor een 'esthetica zonder mythen', die de kunst niet als 'Creatie' verdedigt en de zin van het kunstwerk niet ziet als het onthullen van transcendentale waarheden. Schaeffer heeft dit uitvoerig uitgewerkt in *L'art de l'âge moderne* (1992) en *Les célibataires de l'art: pour une esthétique sans mythes* (1996) en het vermelde essay synthetiseert bepaalde concepten hieruit.

In tegenstelling tot de opvattingen van Greenberg kan een smaakoordeel in dit esthetisch denken wel verbonden worden met een discursieve context. Het oordeel dat een zekere waarde aan een object toekent, baseert zich op een esthetische ervaring waarin de cognitieve aandacht voor het object gepaard gaat met voldoening. De cognitieve aandacht kan in woorden worden vertaald en beargumenteerd. Het werk wordt door de lezer geactiveerd en tot leven gebracht. Het kunstwerk heeft dit discours nodig om in zijn gelaagdheid te bestaan. Het vormt een essentieel deel van het publiek bestaan van het kunstwerk, dat wil zeggen van zijn bestaan als kunstwerk als zodanig. De analyse van het object vindt plaats tegen een achtergrond van basiskennis die het 'lezen' impulsen geeft en bepaalde richtingen doet uitgaan. Waar normale, alledaagse cognitieve aandacht eindigt en wetenschappelijk onderzoek begint, wordt niet gespecificeerd, maar Schaeffers betoog tracht meer ruimte te creëren voor betekenissen die toegankelijk zijn voor een groot publiek. Dergelijke betekenissen moet het publiek kunnen interpreteren zonder dat dit publiek gespecialiseerd is in bijvoorbeeld psycho-analytische, deconstructivistische of kunsthistorische theorieën.

Proeve van een cognitief smaakoordeel

Een voorbeeld kan dit concretiseren. De foto's en affiches van de Belgische kunstenaar Michel

François worden in een context getoond waarin de beelden niet vanzelfsprekend het statuut van kunstwerk bezitten. Voor zijn communicatie met het publiek zoekt hij de toevalligheid van het dagelijkse leven op. Hij heeft een voorkeur voor de vluchtigheid, het ongevraagde van de straat. Daar maakt hij zijn kunst openbaar. Zijn foto's beantwoorden dan ook niet aan het unieke, geïsoleerde object. Ze worden als affiches massaal geproduceerd om verspreid te worden. Wild geplakt of gratis meegenomen beginnen ze een eigen leven te leiden in uiteenlopende contexten. Daarna worden ze in boeken gepubliceerd.

Een van deze affiches lijkt op het eerste gezicht niet meer te zijn dan een banale foto van een knap en modebewust meisje dat halt houdt tussen een stroom gehaaste mensen. De locatie en de houding van het meisje zijn niet door Michel François bepaald, maar door een andere fotograaf die niet in beeld is maar voor wie het meisje poseert. Uit het werk spreekt geen grote beslissingsdensiteit, zoals Greenberg zou wensen. Het intuïtieve smaakoordeel lijkt op dit soort werk geen vat te hebben. Eerder vraagt het om een cognitieve blik die genoegen ervaart. De hierna volgende analyse kan hiervan een voorbeeld zijn.

Michel François hanteert als fotograaf meerdere strategieën tegelijk. Hij registreert een gebeuren dat zich, bijna vanzelfsprekend, afspeelt voorbij de grenzen van de cameraleens. Wat in beeld is gebracht, is enigszins toevallig, ook al is deze toevalligheid bij François veelal berekend. Poses zijn geënceneerd, maar ze krijgen een kader waarbinnen geschoven kan worden met voor- en achtergrond en de personages voor de toeschouwer aanwezig zijn zoals acteurs in een film. Als kunstenaar eigent François zich de vrijheid toe om het gebeuren om zich heen een eigen leven te laten leiden, alsof hij de wereld inhoudelijk én wat vorm

betreft filtert zonder afstand te nemen. Hij legt de gefotografeerde werkelijkheid een nieuw referentiekader op. François maakt hiervoor meestal gebruik van zwart-witfotografie of -video. Maar ook opnamen in kleur kunnen de ongeordende werkelijkheid ombuigen tot een voorstelling met eigen codes, ook al lijkt zijn fotografie als perfecte analogie van de realiteit op het eerste gezicht gedefinieerd te kunnen worden als een ongeconnoteerde boodschap. Michel François heeft echter een raster over die chaos gelegd en de directe werkelijkheid tot abstractie en compositie herleid. Niets is er louter verwijzing naar de werkelijkheid. Op basis van hun gelijkenis zijn de componenten van het beeld niet zonder meer te definiëren als man, vrouw, straat... Het bekijken van zijn foto's valt dan ook niet samen met de herkenning van een al dan niet zelf beleefde werkelijkheid. In de suizende veelheid aan visuele prikkels die een dynamisch straatbeeld oplevert zoekt elke blik normaal gesproken zijn eigen ankerpunten om structuur te creëren.

De taal die Michel François spreekt maakt gebruik van picturale en sculpturale elementen, wat vreemd klinkt voor een medium als de fotografie. Zo is beweging bij hem beweging binnen de grenzen van het gepresenteerde beeld. De beweging wordt herkend omdat ze een spanning creëert met andere componenten. Stilstand wordt bijvoorbeeld een 'tegenspeler', niet enkel in de voorstelling van de foto maar ook als basiskenmerk van elke foto. De fotografische registratie leidt tot het bevroren van de beweging hetgeen op zijn beurt leidt tot stillevens en niet noodzakelijk tot een dood gemaakt en gearchiveerd document. De foto's van Michel François staan erop als beeld langzaam en herhaaldelijk afgetast te worden, als een spiraal waarin de blik wordt meegetrokken als deze zich tot een cirkelend en afgeremd 'lezen' heeft laten verleiden. Een

ongestoorde, lineaire, rechttoe-rechtaan blik voldoet niet, dankzij de vele weerhaken die zich in het geheel genesteld hebben.

Deze vorm van kijken als geïntrigeerd halt houden is nadrukkelijk aanwezig in de fotoaffiche van het poserende meisje. Een eerste fotograaf heeft haar voor zijn camera geplaatst. Een tweede fotograaf - Michel François - registreert de scène vanuit een andere hoek. Deze blikken worden over elkaar geschoven en opgenomen in een derde, het kijken van de toeschouwer. Het expliciete besef van een camerastandpunt, verdubbeld door de aanwezigheid van een tweede, wordt een metafoor voor de veelheid aan invalshoeken waarmee de werkelijkheid wordt waargenomen.

De figuren verplaatsen zich in een spel van relaties die ontstaan binnen de cadrering. Nu eens duikt een jonge man op als het begin van een beweging. De duidelijke contouren en donkere kleuren van zijn maatpak vormen een afgelijnde figuur tegen de lichtere oppervlakken van de muur en de geplaveide grond. Hij krijgt een echo in een tweede man die zich op zijn beurt aftekent tegen het vlakke en eenvormige karakter van de directe opgeving. In een gezwind ritme volgen meerdere personen elkaar op. De continue stroom brengt tegelijkertijd variatie binnen een thema: mannen verschijnen in maatpak, uniform, hemd of vest. De banaliteit van de verschillen organiseert echter weinig onderscheid in de anonieme massa. Hun haast maakt hen allen medespelers in een eigentijds drama. Dan stopt het poserende meisje hun en onze stap. Het opvallend stilstaan van het model blokkeert de blik. De breuk in het inlevingsproces versterkt het voorstellingskarakter, het 'beeld-zijn' van de foto. De figuren verdwijnen tegen de achtergrond en het oog hecht zich aan de jonge vrouw. Zij staat er als een eiland, centraal. Ze maakt zich los van wat rond haar gebeurt en reduceert deze omgeving tegelijkertijd tot

achtergrond. Zelfs de man die op een zelfde hoogte rechts van haar voorbij stapt verwordt tot grijze massa. Haar aanwezigheid heeft iets van een totaliteit, van een symbool dat geen articulatie toelaat. Ze laat zich ogenschijnlijk in één blik vatten, als een sublieme volheid. Toch wordt dit meteen ook ontkracht. De herkenning van het meisje als symbool verhoudt zich tot andere beelden, bijvoorbeeld herinneringsbeelden die al dan niet de toevalligheid ontstegen zijn. Bovendien verleidt het model tot een analytisch kijken, waarvan de inzichten niet meteen gegeven zijn maar verworven worden in een kijkproces dat zich afspeelt in de tijd. De tactiele structuren van haar jurk, *pull* en kousen worden met de ogen betast en in hun grafische patronen ontleed; de blik koestert de golvende haren en speelt met de loshangende strengen; het blinkende leder vraagt om een strelende goedkeuring.

De precisie waarmee haar jurk is gemaakt en haar schoenen gebonden zijn, geven impulsen tot associaties die onverzoenbaar lijken met wat een symbool van sublieme vrouwelijkheid zou zijn. Details 'nemen' als het ware de overhand en richten het lezen van het beeld op totaal andere dimensies, zoals het volume-effect van de zakken op de jurk. Deze zetten aan tot een sculpturaal onderzoeken. Dit is niet vreemd voor het fotografische werk van Michel François, dat zich laat kennen als (monumentale) schilderkunst met ingehouden of openlijke sculpturale kwaliteiten. Bolle vormen hebben schaduwen en vlakke partijen als pendant. Licht is tegen donker geplaatst. Volumes zijn op elkaar gestapeld.

Ook de achtergrond destabiliseert de totaliteit van de vrouwelijke aanwezigheid. Ze heeft die achtergrond nodig voor haar identiteit. Haar sterk belichte hoofd en blonde haren intrigeren door het contrast met de muur. Het groen en oranje van haar kledij winnen op een zelfde wijze aan intensiteit. In de lichtere,

onscherpe zone van het plaveisel geldt dit ook voor de benen van het meisje, tegelijkertijd twee verticale lijnen die een scherpe hoek vormen met de wegtrekkende diagonalen die zich aftekenen als patroon van de straatbedekking. De jonge vrouw is niet langer als een synthese te ervaren. Ze vormt een wat ongemakkelijk botsen én toch ook weer samengaan van goddelijke schoonheid en wereldse jeugd. Ze koppelt een onaantastbare verschijning aan een gezellige realiteit, een situatie die ongeoorloofd lijkt, maar die eveneens aangeeft dat concreetheit een voertuig kan zijn naar onuitspreekbaarheid.

Kijken naar de foto's van Michel François is een kijken dat beloond wordt. Het ritme is niet dat van de in beeld gebrachte voorbijgangers, ook niet dat van het meisje, maar een combinatie van het stappen en stilstaan, het van plaats veranderen en het op één plaats halt houden. Zijn affiches worden opgenomen in een stedelijke context die op zich reeds een montage van beelden biedt. Hij verdubbelt dit spel van montage. Door de pose van het meisje en de dubbele camerablik is deze affiche reeds een stapeling van beelden. Maar opvallender nog ondergraaft hij de vanzelfsprekendheid van onze beeldcultuur. Het affiche wordt niet door een tekst begeleid en wil ook niet met tekst concurreren. Het toont zich niet als advertentie of reclame, evenmin als kunst. Het affiche versmelt met het dagelijkse straatbeeld, maar lost er niet in op. Nadrukkelijk maar ook subtiel verstoort Michel François de macht van media en propaganda die met hun directe beelden een sterke inleving nastreven en connotaties een onschuldige vanzelfsprekendheid meegeven. Door zijn interventies opent hij in het publieke domein ruimte voor een ogenschijnlijk letterlijke weergave van de werkelijkheid waarvan de armoede van de boodschap bedrieglijk is. Het is

een eigenzinnigheid waarmee hij vorm geeft aan de openbare ruimte.

De overheid moet bakens verzetten

Deze analyse getuigt slechts van een esthetische houding als hij wordt uitgevoerd om een zo groot mogelijk genoegen aan de analyse als zodanig te beleven. De relatie van de beschouwer tot het werk bepaalt of er sprake is van een esthetische ervaring en van een esthetische kwaliteit die aan het werk kan worden toegekend. De overheid zou in zijn beleid grotere aandacht moeten hebben voor dit soort verhouding tot kunst. Men dient te erkennen dat het stimuleren van werk dat dergelijke analyses toelaat niet uitgaat van een kunsttheorie die definieert wat de intrinsieke eigenschappen van kunst zouden zijn, maar van een antropologische belangstelling voor een bepaald soort menselijk gedrag.

De erkenning dat dit soort kunst zijn eigen plaats in de openbare ruimte verdient, mag echter niet in retoriek blijven steken. In het beleidsadvies over beeldende kunst in de openbare ruimte van Leidsche Rijn bijvoorbeeld toonden de samenstellers zich al in 1995 expliciet voorstander van kunst die zich niet als een voltooid, autonoom beeld manifesteert. Het goedgekeurde *Plan van aanpak voor het Scenario kunst opdrachten Leidsche Rijn 2001-2006*, dat in april 2000 werd opgesteld door een speciaal aangesteld projectteam, borduurt voort op dat uitgangspunt en heeft reeds een aantal dynamische projecten in ontwikkeling. Van de leden van het projectteam werd immers verwacht dat zij 'in staat zijn in een groter verband na te denken over de consequenties en mogelijkheden van de inzet van beeldende kunstenaars in de openbare ruimte. Een dergelijke ambitie vereist leden die de kwestie beeldende kunst in de openbare ruimte op een conceptueel niveau kunnen benaderen' (Gemeente Utrecht 2000). Deze vereiste

Lut Pil

was in 2000 als docent hedendaagse kunst verbonden aan het Departement Archeologie, Kunstwetenschap en Musicologie van de Katholieke Universiteit Leuven.

garandeert dat, zelfs wanneer het projectteam het verzoek van de gemeenteraad om gevels van sociale woningbouwprojecten te verfraaien in het scenario zal verwerken, er een groot budget beschikbaar blijft voor kunstenaars die zich op uiteenlopende wijzen manifesteren met een 'tweede gebaar'. Het is aan een actief participierend publiek om dit te smaken.

Literatuur

- Boulboulle, G. (1995) 'The Bremen Questionnaire, or the Art of Inventing a City Sculpture: Notes on the public seminars'. In: P. Friese (ed.) *Jochen Gerz 'Die Bremer Befragung'*. Bremen/Ostfildern: Neues Museum Weserburg/Hatje Cantz.
- Gemeente Utrecht (2000) *Plan van aanpak voor het Scenario kunst opdrachten Leidsche Rijn 2001-2006* (versie 30 april 2000). Coördinator Afdeling Culturele Zaken: M. Dölle.
- Géronnez, A. (1999) 'Het debacle van het spektakel'. In: *De Witte Raaf*, jrg. 14, nr. 82, 9-13.
- Greenberg, C. (1988-1995) *The Collected Essays and Criticism*; 4 vols. Chicago (Illinois): University of Chicago Press.
- Greenberg, C. (1999) *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Hartog Jager, H. den (1996) *Kunst voor Leidsche Rijn - een sneeuwbal van tien miljoen*. Utrecht: Gemeente Utrecht, Afdeling Culturele Zaken, Adviescommissie Beeldende Kunsten.
- Rijckenberg, A. (1999) 'The cultural and political potential of art in public space'. Lezing, uitgesproken op het symposium Public/Relations, op 10 december 1999, Rotterdam, Nederlands Architectuurinstituut.
- Schaeffer, J.-M. (1999) 'Esthetisch gedrag en smaakoordeel'. In: T. Quik (red.) *Smaak, mensen, media, trends*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 66-70.

Bibliografische gegevens

Pil, L. (2000) 'Het tweede gebaar: naar een nieuw denken over kunst in de openbare ruimte'. In: *Boekmancahier*, jrg. 12, nr. 45, 223-233.