

ering werden ook de
erkenbaar waarbinnen
erde en kwam naar
e al die eigenaardige
en die soms zo veraf
staan van de reguliere
ens de spelregels van
afastten, bijvoorbeeld
en van het auteur-
e verhouding van
inhoud en principes
ning, zowel visueel als
g.
1971 brengt Geys de
en van zijn werk ook
en in een ongeregeld
end gratis medium,
ens *Informatieblad*,
Geys nota bene geïni-
als 'reclameblad', ter
g van de verkoop van
begrepen werk. In
geeft hij aan de hand
en artikelen een
n zijn werk. Tevens
elkens een uitgebrei-
biologie aan, waarin de
nderverdeeld in een-
thema's, op bijna
e wijze worden opge-
eliswaar zijn de in het
Informatieblad
de categorieën (als
ties', 'school', 'men-
es', 'museum') soms
pijgaande aard, maar
estie van een onderlin-
nhang wordt er alleen
rker door.

ing van de ordening in
rk is nog eens extra
ept in zijn meest
project in Park
im in Antwerpen. Het
opgedeeld in een
tential ongemarkeer-
s waarbinnen palen
ezet met daarop een
exiglas geplakte teke-
een pornografische
ng, een logo van een
publiciteitsmedium uit
en, de Latijnse en
de naam van een
t Middelheim dat op
bevonden was en een
atief nummer. De
en waren nagetek-
scènes van de hand
emde kunstenaars, uit
borgen en vrijwel onbe-

kende oeuvres. Zoals de teke-
ningen een aardig historisch
overzicht boden van het ver-
borgene werk van de beroemde
kunstenaars, zo boden de
plantennamen een verrassend
overzicht van de onvermoede
rijke vegetatie in Park
Middelheim, 111 plantjes
groot.

De systematische associa-
tie van de verschillende biolo-
gische en culturele domeinen
in dit werk riep tal van gedach-
ten op, waarvan de cynische
verbintenis van seks, geld en
kunst wel de meest opdringeri-
ge was (en temidden van de
talrijke enorme sculpturen van
vrouwelijk naakt in Park
Middelheim ook niet onge-
past). Toch ging het werk niet
alleen over de obscene con-
nectie van kunst, seks en geld.
Minstens zo belangrijk was de
idee van het aanleggen van
een inventaris, een basale
ordering die een en ander
combineert en zo bepaalde
perceptiewijzen suggereert.
Geys liet zien hoe met weinig
middelen - zeker in vergelijking
met de indrukwekkende sculp-
tuur in het park stelden de lullige
verkeerspalen met de teke-
ningetjes niet veel voor - een
veelheid aan betekenissen te
genereren was. Het werk in
Middelheim staat daarmee
symbool voor het totale oeuvre
van Geys, dat als keurig gead-
ministreerd netwerk van kunst-
zinnige en ordinaire handelin-
gen even inzichtelijk als ongrijp-
baar blijft.

Jef Geys, Middelheim,
Openluchtmuseum voor
Beeldhouwkunst Antwerpen, 12 sep-
tember - 15 november

Moderne leegte

Henriëtte Heezen

Met de leegte als leidraad beschrijft Camiel van Winkel in een recente publicatie de teloorgang van het Nederlandse cultuurlandschap in de laatste decennia.

Tijdens de manifestatie *De
Koffer van de Celibatair* in 1995
kon je je opgeven voor een
exclusieve treinreis met Suchan
Kinoshita naar een onbekende
bestemming. Over de tocht die
ze met enkele personen onder-
nam liet ze naderhand niets los.
Een leeg loket en enkele souve-
nirs, en dat was het. In *Moderne
leegte. Over kunst en open-
baarheid* haalt Camiel van
Winkel dit voorbeeld aan als hij
zijn kritiek uit op de strategie van
met name een jonge generatie
kunstenaars die aan de kunst
een meer sociale invulling wil
geven. Velen van hen mijden
het museum vanuit de veron-
derstelling dat ze een directere
relatie aangaan met de maat-
schappij door persoonlijk con-
tact te leggen met het publiek
buiten het museum, het zoge-
naamde 'leven zelf'. Volgens
Van Winkel is het allerminst
logisch dat je een sociale rol
probeert te vervullen met een
project dat zich in de privésfeer
afspeelt, zeker niet als van een
dergelijke ontmoeting niets van
artistieke betekenis overblijft. Hij
gaat nog verder en beweert dat
kunst zonder die openbaarheid
niet eens bestaat.

Modernistisch ideaal

De vraag naar het bestaans-
recht van de kunst is regelmatig
onderwerp van Van Winkels
essays. Het vormt ook een
onderdeel van zijn recent ver-
schenen boek. Met *Moderne
leegte. Over kunst en open-
baarheid* beoogt Van Winkel

'een impuls te geven aan de
geïntegreerde kritische
beschouwing van beeldende
kunst, stad en architectuur'. Die
interdisciplinaire benadering
past bij de fundamentele pro-
blematiek die ditmaal in een
breder cultuurhistorisch per-
spectief wordt geplaatst. Daarin
wordt het legitimeringsvraagstuk
van de kunst in verband
gebracht met de identiteitscrisis
waaronder de architectuur en
stedenbouw volgens hem lij-
den, zo niet de samenleving als
geheel. Het begin ervan situeert
hij in de jaren vijftig, op het
moment in de moderne
geschiedenis dat er scheurtjes
ontstaan in het ideaalbeeld van
een samenleving die gedragen
wordt door een gemeenschap-
pelijk streven. De auteur volgt de
geleidelijke teloorgang van het
modernistische ideaal zoals dat
tot uiting komt in alle hoeken
van het openbare leven. Als lei-
draad dient een motief dat is
afgeleid van de metafoor voor
het modernistische ideaal, de
ononderbroken ruimte: de leeg-
te. Aan de hand van dit motief
probeert hij verschillende paral-
lele en paradoxale ontwikkelin-
gen binnen de cultuur aan te
scherpen en inzichtelijk te
maken. Door gebruik van een
dergelijk motief wordt het ook
mogelijk een relatie te leggen
tussen op het oog onvergeliijk-
bare zaken, zoals een gebouw
en een kritische methode.

Van Winkel bespreekt in vier
hoofdstukken de geschiedenis
van het cultuurlandschap aan



Michael Asher, *installatie*
Landesmuseum, Müns

de hand van situati
ten uit de jaren vijfti
en negentig. Zijn re
dat de fysieke leegte
die kennen van de
open pleinen, breed
de loop der jaren sta
krompen. Eerst volg
door kantoren, zorg
en de omgevingsku
jaren zestig en zever
later met het ontsta
wereldomspannend
tiennetwerk totaal di
ben, wat hij aanduid
term 'verglazen'. Par
steeds verdere verdi
de ruimte is op een c
metafysisch niveau k
staan doordat er gat
het sociale weefsel d
van secularisatie, ont
verregaande individu
In feite wordt van de
wacht dat zij die gate
En al heeft de omgev
uit de jaren zeventig
dat dat niet werkt, vol
Winkel sluiten veel he
se kunstenaars en hu
gers/opdrachtgevers
onbewust de ogen va
periode uit de geschie
Dat geldt ook voor
kunstenaars die mene
kunst pas buiten het m
om, in 'het leven zelf',
vante rol kan spelen. N
los van het feit dat eer
als dat van Kinoshita g
spraak kan maken op
maatschappelijke rele
kunnen kunstenaars zic
gens Van Winkel helem
onttrekken aan het mu



Michael Asher, *installatie, Skulptur.Projekte Münster 1977*, courtesy Westfälisches Landesmuseum, Münster

de hand van situaties en projecten uit de jaren vijftig, zeventig en negentig. Zijn redenering is dat de fysieke leegte zoals we die kennen van de jaren vijftig - open pleinen, brede straten - in de loop der jaren sterk is ingekrompen. Eerst volgebouwd door kantoren, zorginstellingen en de omgevingskunst van de jaren zestig en zeventig, om later met het ontstaan van het wereldomspannende informatienetwerk totaal dicht te slibben, wat hij aanduidt met de term 'verglazen'. Parallel aan die steeds verdere verdichting van de ruimte is op een ander, metafysisch niveau leegte ontstaan doordat er gaten vielen in het sociale weefsel als gevolg van secularisatie, ontzuiling en verregaande individualisering. In feite wordt van de kunst verwacht dat zij die gaten opvult. En al heeft de omgevingskunst uit de jaren zeventig geleerd dat dat niet werkt, volgens Van Winkel sluiten veel hedendaagse kunstenaars en hun verdedigers/opdrachtgevers bewust of onbewust de ogen voor die periode uit de geschiedenis.

Dat geldt ook voor de jonge kunstenaars die menen dat de kunst pas buiten het museum om, in 'het leven zelf', een relevante rol kan spelen. Nog even los van het feit dat een project als dat van Kinoshita geen aanspraak kan maken op zoiets als maatschappelijke relevantie, kunnen kunstenaars zich volgens Van Winkel helemaal niet onttrekken aan het museum, al

zouden ze dat willen. Niet alleen strekt het openbare leven zich uit tot in het museum, omgekeerd is feitelijk de hele wereld één groot museum geworden. Dat, tenminste, ziet hij als de uitkomst van een historische ontwikkeling ingezet bij de minimalisten als Bruce Nauman, Vito Acconci, Dan Graham en Michael Asher hebben in hun werk laten zien hoe kunst feitelijk het product is geworden van een beschouwer die zo geconditioneerd is dat hij alles als kunst accepteert als het onder dat label gepresenteerd wordt - binnen of buiten het museum. Niet de kunstenaar noch de individuele beschouwer, maar de publieke presentatie vormt uiteindelijk de voorwaarde voor kunst.

Mist

Het motief van de leegte is een prachtig gegeven. Het biedt de mogelijkheid om de uithoeken van het totale modernistische landschap met elkaar te verbinden. Zo worden hele lange lijnen getrokken tussen het glazen huis van Walter Benjamin dat de ervaringsarmoede van de twintigste-eeuwse mens representeert en het huidige glasmilieu van lichtbakken en monitoren dat staat voor een verzadigde ervaringswereld. Het motief brengt ook de fenomenologie en de Gestalttherapie samen in het atelier van Bruce Nauman,

die met zijn uitputtende oefeningen op een viool de grens opzoekt van 'wat je niet kunt' en zodoende zicht krijgt op welke gedragspatronen in werking treden, of op 'wat je niet weet'.

Het consequent vasthouden aan dat motief maakt het boek ook moeilijk en moeizaam, omdat 'leegte' een begrip is dat voor meerdere uitleg vatbaar is. Naast de 'fysieke leegte' en de 'psychosociale leegte', figureren nog de leegte als universeel teken van onmaatschappelijkheid, de leegte als symbool van de geconditioneerde koppeling tussen kunst en openbaarheid, lege symbolen, de uit een brok materiële informatie gehouwen leegte en de leegte als de ruimte van de ongelijke ontwikkeling. Leegte staat voor uitval en voor wat niet is voorzien, en voor nog veel meer. De mist die daarmee wordt opgetrokken smooit de begeerde kritische intentie van het betoog in een deken van dubbelzinnigheid. Het boek roept soms meer op, dan het uitlegt. Dat geeft blijk van een zekere literaire ambitie, die hoe oprecht ook, de helderheid van het betoog in de weg staat, en dat is niet erg verstandig als je het publieke kunstdebat een dienst wil bewijzen.

Oud nieuws

Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid is een moeilijk én een persoonlijk boek. Het laatste hoofdstuk dat luistert naar de poëtische titel 'het verglaasde leven' heeft zelfs iets weg van een geloofsbelijdenis. Vooral uit dat deel spreekt, of de auteur dat gewild heeft of niet, een grote somberheid, alsof er sprake is van een lot dat aanvaard dient te worden. In dit deel wordt het achterland geschetst van de crisis in de kunst. Zoals al is aangegeven beschouwt hij de musealisering van de wereld en de kunst als een publieke aangelegenheid. De belangrijkste historische ontwikkelingen hebben een situatie voor de kunstpraktijk geschapen waaraan je je niet meer kunt onttrekken. Dat geldt ook voor het 'dai-

zendkoppige' monster van de beeldindustrie dat niet meer valt weg te denken uit onze informatie-economie. In deze cultuur waarin elk leeg plekje een potentieel gat in de markt vormt 'valt het onderscheid tussen informatie en reclame geruisloos weg'. De schrijver heeft het daar duidelijk moeilijk mee, zoals hij ook moeite heeft met de professionele kunstwereld die in toenemende mate is gaan functioneren als 'een verlengstuk van de mode- en leefstijlindustrie'. Hij betreurt het dat er geen tijd meer is voor reflectie, en dat jonge kunstenaars 'die hun eigen persoon als enige maatstaf voor de kunstproductie nemen' kritiekloos in de schijnwerpers worden gezet.

Deze situatie vraagt volgens de auteur om een onafhankelijke kunstbeschouwing die 'zoveel mogelijk afstand neemt en weigert om met een populaire boodschap te komen'. Precies wat Camiel van Winkel heeft proberen te doen, daarmee gehoor gevend aan het advies van François Lyotard. Volgens Lyotard moeten we namelijk in plaats van ons buiten de orde te stellen (zoals de kunstenaars die dachten pas te kunnen functioneren buiten de orde van het museum in het 'echte leven') binnen die orde een kritische positie innemen. Het is een gedateerde strategie, maar dat geeft niets zolang je uitzicht hebt op groter inzicht, al is het maar een 'ambivalenten zelfinzicht', zoals Van Winkel het noemt. Maar als hij in de laatste zinnen stelt dat het kritisch doorwerken van de geschiedenis een 'zaak is van de vrije verbeelding' voel ik me vlak voor de finish getackled. Het lijkt een zinspeling op het jaren vijftig gevoel dat verbeeld werd door de open en oningevulde ruimte waarin alles nog mogelijk is. Ik vraag me dan ernstig af of de leegte als kritische constructie niet iets te maken heeft met de nieuwe kleren van de keizer.

Camiel van Winkel, *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*, SUN, Nijmegen 1999, 208 p. ISBN 90 6168 6857, F 39,50