

Kunstenbeleid en productiewijze Over de houdbaarheid van artistieke modellen

➤ KLAAS TINDEMANS

Een tijdje geleden waren de lezers van De Standaard weer eens getuige van een bescheiden polemiek tussen columnisten Bart De Wever en Marc Reynebeau.¹ De Wever beweerde dat hedendaagse kunst, die hij consequent maar nogal onnauwkeurig 'postmodern' noemde, de aansluiting heeft verloren met gemeenschap en traditie. Hedendaagse kunst, zo stelde De Wever, houdt zich bezig met kritiek en met shockeffecten en richt zich enkel nog tot een ingewijde elite. Hij zei net niet dat om die reden de kunst die vandaag wordt gemaakt irrelevant is.

Marc Reynebeau trok die redenering wel door en formuleerde wat De Wever volgens hem niet gezegd maar wel bedoeld had. De Wever zou impliciet pleiten voor onkritische kleinburgerlijkheid en alleen nog volksverbonden, traditionalistische kunst toestaan. Naar mijn gevoel, en dat werd niet alleen door het gebruikelijke 'Reynebeau-bashen' in de onlinereacties geïllustreerd, overspeelde Reynebeau hier zijn hand. Hij hanteerde een doorzichtige sofistieke truuk, namelijk het zogenaamde doordenken van het argument van de tegenstander tot in het absurde. Dat De Wever bij zichzelf misschien wel degelijk denkt wat Reynebeau dént dat hij denkt, dat kan best, maar De Wever zal ook zijn redenen hebben gehad om zijn gedachtegang te laten eindigen bij wat hij net niet heeft gezegd, namelijk dat de kunst van vandaag irrelevant is. Zo slim is hij wel.

En toch heeft Reynebeau gelijk. Niet alleen omdat de kritische functie van kunst veel ouder is dan De Wever zou willen en absoluut niet begint bij de avant-garde van de 20^{ste} eeuw, laat staan bij het postmodernisme. De antieke Griekse tragedies namen al

een kritische positie in binnen het politieke discours, en vanaf de vroege Moderniteit hebben vormen, stijlen en genres, van Shakespeariaans volkstheater over barok spektakel tot burgerlijk treurspel (ik beperk mij even tot het theater), expliciet en impliciet de politiek-culturele consensus van hun tijd aangevallen of minstens kritisch uitgedaagd.

Nee, De Wever en bij uitbreiding de hele conservatief-flamingante alliantie heeft een agenda: de overheid moet zich voortaan enkel nog bezighouden met gecanoniseerde kunst. In vroegere tijden zorgde een homogene, tastbare gemeenschap voor die canonisering, vandaag is dat de taak van de markt. De taak van de overheid bestaat erin om de gecanoniseerde kunst te tonen en wel op die plaatsen en in die omstandigheden die bijdragen aan een zichtbare gemeenschap. Van een ontwikkelingsbeleid, waar de facto een groot deel van het actuele kunstenbeleid zich mee bezighoudt, hoeft geen sprake meer te zijn. Ook hier, net als in het verhaal over de onafhankelijkheid van het welvarende Vlaanderen, sluiten neoliberalisme en identiteitsdenken naadloos bij elkaar aan. Met dit soort politiek, strategisch briljant en cultureel pervers, worden we vandaag dus geconfronteerd. De uitsluiting van de N-VA uit het federale beleid zal dit alleen maar versterken, de Vlaamse regering moet worden gebruikt voor deze nieuwe *Kulturkampf*.

Ik schets dit beeld van een reële of ingebeelde vijand – in ieder geval de vijand van een kunstenbeleid dat zich op kunstenaars richt – om de inzet van het actuele cultuurdebat meteen op scherp te stellen. Cultuurfilosoof Frederic Jameson stelt vast, in zijn kritiek op het verschijnsel van het postmodernisme, dat het neoliberalisme erin is geslaagd om de maatschappelijke machtsstructuren te scheiden van de dominante culturele expressievormen. Met andere woorden, de economische macht van het laatkapitalisme toont zichzelf niet meer als cultuurdrager, laat staan als producent van artistieke betekenis, maar laat dit over aan een andere elite die een vorm van kritische schoonheid belichaamt. Daarmee wordt de politiek-kritische functie van het modernisme, van een avant-garde die nog op tegenstand stuitte in haar antiburgerlijk project, onschadelijk gemaakt. De economische elite koopt zelf de kritische kunst op, ze laat de kunstenaars zelf hun markt organiseren en maakt efficiënt gebruik van die inspanningen.

Misschien is dat wel de kern van het gedweep met creativiteit van economen als Richard Florida. Laat de kunst zichzelf organiseren, en wij, de échte ondernemers, zullen er achteraf wel vandoor gaan met hun productiemodellen. Want hun eigenlijke betekenisproductie, hun culturele meerwaarde interesseert ons niet echt. De haterlijke term ‘cultureel ondernemerschap’ slaat dus op een goedkope proeftuin, een departement *research & development* waarin de overheid zeer genereus kan investeren.

En met Jameson kan je dus concluderen dat zelfs de meest subversief ogende kunstuitingen – bijvoorbeeld het werk van Benjamin Verdonck, voorzichtig situationisme geproduceerd door het Toneelhuis – enkel nog tot een bijna premoderne betekenis herleid wordt, namelijk schoonheid en ontroering.

Als De Wever dus een consequente liberaal was, zou hij, Jameson's redenering volgend, juist de subsidiëring van 'irrelevante' kunstproductie moeten aanmoedigen, bijvoorbeeld door het 'innovatie' te noemen. Hij kan vervolgens die 'culturele ondernemers' ondersteunen die passen in zijn neonationalistische etalage. Maar misschien is dat de grens van zijn eigen cynisme, hij blijft een moralist.

POLITIEKE MOGELIJKHEIDSVORWAARDEN VOOR KUNST

Is het zinvol om uit te zoeken of en hoe de kunstensector op deze fataliteit zou kunnen reageren? Of beter gezegd, is het zinvol om in te gaan op de politieke mogelijkhedenvoorwaarden voor kunst die dit keer wel relevant zouden zijn? Of nog beter gezegd, kan men van de politiek verwachten of zelfs eisen dat ze handelt om het culturele belang van kunst, namelijk een alternatieve betekenisproductie, te bevorderen?

Cultuurcriticus Paul Kuijpers maakte zich daar vijftien jaar geleden al niet te veel illusies over, en de vraag is of er vandaag niet nog meer redenen zijn om de handdoek in de ring te gooien. Ik ben van oordeel dat er mogelijkheden zijn, mogelijkheden die ontstaan vanuit de praktijk – geen *evidence-based practices*, want dan zijn het toch weer cultuureconomen die de *evidence* meetbaar maken. Een jaar geleden sprak ik, in het kader van de tekst die ik zou schrijven voor de veldstudie *De ins en out van podiumland*, uitgegeven bij het VTi, met een aantal artistieke, bemiddelende en politieke actoren uit het theaterveld. De centrale vraag ging over de legitimiteit van een subsidiërend overheidsbeleid voor de kunsten, maar al snel bleek dat die legitimiteit noch door de kunstenaars zelf, noch door de bemiddelaars, maar evenmin door de politiek fundamenteel betwist is. De neoliberale en neonationalistische conjunctuur maken het Vlaamse 'cultureel regiem' iets minder evident, maar tot nader order functioneert het regelgevend kader min of meer naar behoren. Kunstenaars kunnen hun eigen structuren uitbouwen, ze kunnen meestal een relevante discussie aangaan over de kwaliteit van hun werk, ze krijgen binnen dit 'regiem' meestal de waardering, inhoudelijk en materieel, die ze terecht vragen.

**Moeilijker
wordt het
als het over
de externe
legitimiteit
gaat.**

Moeilijker wordt het als het over de externe legitimiteit gaat, de verantwoording tegenover de buitenwereld. Men stelt met name vast dat de media haast helemaal zijn overgeleverd aan de logica van het culturele ondernemerschap. De elektronische media kennen amper nog een zelfstandige betekenis toe aan kunstwerken als autonome culturele 'feiten'. Die evolutie maakt het steeds moeilijker om het artistieke verhaal buiten de toneelzaal verteld te krijgen. Om aandacht te krijgen, moet al te vaak beroep worden gedaan op niet-artistieke argumenten, in het ergste geval op het BV-schap van de acteurs. Een cynicus zou kunnen opmerken dat de Franse theaterdirecteurs de betogende ultrakatholieken uit hun eigen zak betalen, desnoods ook de politiebewaking. Toch lijkt het er niet op dat het cultureel regiem dat Vlaanderen kent op korte termijn zal zwichten voor deze vluchtige marktlogica.

Sinds de jaren '70 van de vorige eeuw – theaterdecreet, podiumkunstedecreet, kunstendecreet – is Vlaanderen geëvolueerd naar een systeem van zelfregulering en *peer review*. De overheid corrigeert dit door, bij elke structurele erkenningsronde, een kader met beleidsprioriteiten naar voren te schuiven, maar ook die politieke agenda wordt door de *peers* getoetst aan artistieke kwaliteit. Zelfs het jarenlange ongenoegen over de relatief beperkte ruimte voor échte vernieuwing en instroom lijkt door de overheid gehoord te zijn, zij het zonder toereikende budgettaire consequenties. De administratie bewaakt het zakelijk beleid van de kunstorganisaties, maar onderwerpt bewust haar evaluatie aan het artistieke eindoordeel. Ministers wijken steeds minder af van de adviezen, hoewel het financiële keurslijf waarin deze geperst zijn natuurlijk de evenwichten steeds complexer maakt: een eindadvies is een soort kaartenhuis.

VERBORGEN VERHAAL

Los van de hierboven aangegeven politieke en economische bedreigingen van de 'relatieve autonomie' van de besluitvorming over individuele ondersteuning van kunstproductie, kan men zich echter de vraag stellen of binnen die zogenaamde zelfregulering geen verborgen verhaal schuilgaat. Een impliciete verantwoording die enerzijds een aantal toch niet zo evidente aannames over cultuurproductie bevat en die anderzijds anticipeert, soms kritisch, soms meegaand, op precies deze bedreigingen. Voor het gemak beperk ik mij tot het theater, omdat daar het *shelf life*, de omlooptijd van de artistieke producten, beperkt is: een tournee, misschien een herneming, in het allerbeste geval een kleine tien jaar op het repertoire. De premissen van een theaterbeleid moeten dus, meer dan in andere kunstvormen, rekening houden met conjuncturele gevoeligheden én met de noodzaak van directe marketing, zelfs legitimering.

Theater heeft bovendien, maar wel steeds minder, de historische erfenis van een dominant medium. Ooit was theater een massamedium: theaters, als instelling en als

gebouw, speelden in het verleden een belangrijke rol in nationale en, meestal toch, burgerlijke emancipatiebewegingen.

Theater is, op weinige uitzonderingen na, een stedelijk verschijnsel en schouwburgen zijn of waren de vuurtorens van de cultuur. Sinds het theater in de 18^{de} eeuw is uitgegroeid tot de meest perfecte representatie van de burgerlijke cultuur, sinds het een discursieve formatie werd die op een betrouwbare en tegelijk kritische wijze de waarden van de burgerij weergaf, is die ideologie ook bepalend geworden voor de productiewijze en de institutionalisering van het theater zelf.

Tot diep in de 19^{de} eeuw ging het hier wel degelijk om een emancipatieproces, maar de avant-garde van de 20^{ste} eeuw dwong het theater, als instituut, tot keuzes. Ofwel bleef het toneel het vooruitgangsoptimisme van het hoog-kapitalistisch systeem tonen, ofwel ging het, zoals de meeste avant-gardisten, tegen die culturele en economische vanzelfsprekendheid in. Zo werd de Duitse *Volksbühne*, een publieksorganisatie van de sociaaldemocratische partij die eigen schouwburgen ging bouwen, in het begin van vorige eeuw verscheurd tussen voorstanders van 'volksverheffing' met klassiekers – Schiller en Goethe als universeel erfgoed – en pleitbezorgers van een proletarisch politiek theater.

In de jaren '20 verscherpte dat conflict nog door de communistische steun voor de avant-gardist Erwin Piscator, zodat de nazi's in 1933 niet veel meer moesten doen dan de deuren effectief sluiten. Naast een politiek-inhoudelijk conflict ging de heftige discussie bij de *Volksbühne* ook over een productiewijze, over een lezing van het repertoire als erfgoed, over interne sociale verhoudingen, over de emancipatie van een publiek. Zo scherp is de kwestie in de Belgische en later Vlaamse cultuurpolitiek nooit gesteld, ook omdat de eerste aanzetten tot een cultuurpolitiek in 1945 – de oprichting van een Nationaal Toneel en een Théâtre National – konden profiteren van de naoorlogse brede sociaaldemocratische consensus. Het theater als openbare dienst was de kers op de taart van de welvaartstaat en de politiek van economische expansie.

TUSSEN MAATSCHAPPELIJK ENGAGEMENT EN ARTISTIEKE BENCHMARK

Die consensus bestond nog steeds bij het theaterdecreet van 1975, dat een rigoureuze onderscheid maakte, ook qua grootteorde van de middelen, tussen gevestigd theater en 'vormings- en experimenteel toneel' – de kinderen van mei '68. Wanneer vanaf 1980 het artistieke zwaartepunt zich radicaal verplaatste naar een generatie kunstenaars die eigen, slanke structuren opzetten of die onder de vleugels van even spontaan opgerichte kunstencentra gingen werken, wankelde deze constructie. Het podiumkunstedecreet van 1993 hief dit onderscheid op, tenminste formeel. Wel kunnen we vaststellen dat vele theatermakers van die generatie van de 'tachtigers', openlijk

of heimelijk, streefden naar een leidende positie in het centrum, in de op dat moment zeer burgerlijke stadstheaters. Zij werden daarin gesteund door cultuurpolitici – de Antwerpse schepen Eric Antonis is een goed voorbeeld – die komaf wilden maken met deze weggekwijnde instellingen, die niets meer representeerden: geen artistieke kwaliteit, zelfs geen partijpolitieke achterban. Maar dit gebeurde zonder de fundamentele positie van het stadstheater – of ruimer genomen: de ‘grote instelling’ – als dusdanig in vraag te stellen. De vernieuwde instituten moesten vuurtorens blijven, ze moesten een artistiek beleid voeren dat kwaliteit en diversiteit verzoende, dat een breed publiek kon aantrekken.

Dat er ondertussen – gedurende bijna twintig jaar, dus echt jong is dat verschijnsel ook niet – allerlei groepen zijn ontstaan die hun eigen productiewijze hebben ontwikkeld, die is afgestemd op eigen opvattingen over dramatisch materiaal, speelstijl en vormgeving, dat wordt bij deze ‘herbezetting’ van de stadstheaters niet echt ingecalculeerd. En dat gebeurt evenmin, tot op vandaag, door de *peers* die het kunstenbeleid in Vlaanderen beslissend beïnvloeden met hun adviezen. Het beleid én de kritiek gaan vaak nog steeds uit van doorstroming, in hiërarchische zin, al was het maar omdat de grote instellingen over de ruimste middelen en het meest performante marketingapparaat beschikken en, als gevolg van dat laatste, de grootste publieke uitstraling hebben. Stadstheaters hebben zich na die ‘herbezetting’ van de late jaren ’90 een rol toegeëigend die schippert tussen maatschappelijk engagement en artistieke *benchmark* – om een lelijk woord te gebruiken. Zo zette de KVS van Jan Goossens tegelijk in op een postkoloniaal en intercultureel discours, naast het repertoire dat de jonge huisregisseurs autonoom kozen: dat werkte vaker niet dan wel. Bij het Toneelhuis

omringde artistiek leider Guy Cassiers zich met andere makers: zij draaien als manen rond de planeet, zij verschaffen een subversief alibi, esthetisch en/of politiek, aan de burgerlijke mainstream-behandeling van het literaire erfgoed in Cassiers’ regiewerk.

Het nodige instrumentarium: onafhankelijke peers en een overheidsagentschap dat meedenkt

TWEE VOORBEELDEN

Ik keer terug naar de paradox van Jameson, naar de postmoderne scheiding tussen economische macht en cultuurproductie. Het Vlaamse ‘cultureel regiem’ is daar een goede illustratie van. De burgerlijke productiewijze in het theater wordt toegepast op een actuele esthetiek, ze bedient zich van een intelligente dramaturgie, maar ze grijpt niet in de werkelijkheid in. Ze is nog altijd gericht op een resultaat dat, net als in de tijd van Diderot

en Lessing, de burgerlijke theaterpioniers uit de 18^{de} eeuw, een maatschappelijk dominante klasse representeert, zelfs al is die blik in de spiegel niet altijd even fraai. Meer nog, de theaterinstituten ontwikkelen een discours dat nostalgisch terugkijkt naar de sociaaldemocratische consensus, waarover Tony Judt opmerkt dat Thatcher en Reagan én de individualisten van mei '68 die samen de nek hebben omgewrongen.

Terwijl ondertussen al bijna drie decennia lang andere modellen worden uitgeprobeerd: collectieven met basisdemocratisch beheer, slanke productiecellen, uitgebreide netwerken, bijzondere relaties met pedagogie, en nog veel meer alternatieven. Natuurlijk zijn dit ook instituten, en elke kunstenaar moet ook leren zich tot een instituut te verhouden. Hij zal leren omgaan met een productiewijze die niet samenvalt met zijn zelfbeeld als kunstproducent maar die wel een traditie, hoe recent ook, van artistieke relevantie belichaamt. Pas dan kan hij de idee, misschien de illusie, koesteren dat hij ingrijpt in de werkelijkheid. Een beleid dat zich echt wil onttrekken aan die postmoderne logica van de kritische schoonheid, zal die alternatieven meer dan voorheen ernstig moeten nemen.

In een recent artikel voor het theatertijdschrift *Etcetera* noemde ik tg STAN en Needcompany als voorbeelden, maar er zijn veel meer modellen. Modellen die tonen dat men zijn artistieke doelstellingen enkel kan bereiken als men, voor zover de samenleving dat toelaat, zijn eigen productiewijze beheert en beheerst. Wil het cultureel regiem zijn 'relatieve autonomie' daadwerkelijk opeisen in tijden van crisis, dan is zo'n denkoefening noodzakelijk. Men beschikt, beleidsmatig gezien, zelfs over het nodige instrumentarium: onafhankelijke *peers* en een overheidsagentschap dat meedenkt.

Ter afsluiting twee voorbeelden. Eén van een geslaagde 'herbezetting' van een theaterinstituut, één van een radicaal autonome praktijk. Beiden hebben trouwens veel met elkaar te maken gehad. In 1993 kreeg Frank Castorf de artistieke leiding van de Berlijnse *Volksbühne*, een voormalige DDR-instelling die de smalle marge van openbare dissidentie altijd al had opgezocht. *Kritik durch Affirmation* heette dat, kritiek door de bevestiging van de socialistische werkelijkheid. Terwijl het regime, met zijn dialectische geslepenheid, precies het omgekeerde bedoelde: bevestiging, desnoods door kritiek. Castorf is opgegroeid in die dialectische spreidstand van kunst en politiek en hij paste deze wijze van denken en produceren toe op een realiteit die minstens even vijandig was, namelijk de invasie van de markteconomie onder de hoede van kanselier Helmut Kohl's *Berliner Republik*. Dankzij een ensemble van briljante acteurs, tegendraadse vormgevers en grensverleggende schrijvers/regisseurs werd deze weerstand zo'n vijftien jaar volgehouden. De *Volksbühne* kon zijn eigen wetten stellen in een instituut dat heruitgevonden moest worden. Het eengemaakte Duitsland kon

een tijdlang niet op tegen deze verzamelde dialectische intelligentie, dat Duitsland was als gedrocht van cultuureconomen niet opgewassen tegen de weerzin die Castorf en de zijnen in het ‘reële socialisme’ ontwikkeld hadden tegen elke politieke vanzelfsprekendheid.

Binnen Castorfs *Volksbühne* viel één kunstenaar in het bijzonder op: de West-Duitser Christoph Schlingensief. In Oost-Berlijn leerde hij de grenzen tussen esthetische provocatie en politiek activisme aftasten, en hieruit ontstond een bijna militair efficiënt productieapparaat. Met dit apparaat voerde hij artistieke acties, onder meer in Wenen – waar hij in 2000 een brutale *Big Brother*-parodie ensceeneerde met asielzoekers – en in 1997, in Hamburg. Daar installeerde hij, in het centraal station, een ‘missie’ naast die van het Leger des Heils. Schlingensief maakt van liefdadigheid een barok spektakel, met katholieke kitsch, geprovoceerde politietussenkomsten, talkshows met werklozen, uitstapjes naar de Scientology-tempel en naar de hoerenbuurt. Schlingensiefs *Bahnhofsmision* bestaat nog altijd in Hamburg en heet nu *Kunst und Suppe*. Hij wist alleszins als theatermaker optimaal gebruik te maken van de denk- en productievormen van de Berlijnse *Volksbühne* om daaruit een extreem doelmatig eigen model te ontwikkelen, waarbij zijn charisma natuurlijk ook hielp. Maar Schlingensief is ondertussen aan kanker overleden, terwijl Castorf vandaag wordt uitgespuwd door de theaterpers.

Ook modellen hebben een beperkte houdbaarheidsdatum.

OVER DE AUTEUR

Klaas Tindemans is doctor in de Rechtsgeleerdheid en werkt als dramaturg en theatermaker. Sinds 2000 doceert hij dramaturgie en theatertheorie aan het departement RITS. Klaas maakte deel uit van de ploeg van Gerard Mortier bij De Munt/Nationale Opera in Brussel. Als assistent aan het Centrum voor Grondslagenonderzoek van het Recht (KU Leuven) doceerde hij met het proefschrift *Recht en tragedie. De scène van de wet in de antieke polis*. Hij was universitair docent Rechtsfilosofie in Tilburg en directeur van het Vlaams Theater Instituut. Klaas Tindemans werkt ook als productiedramaturg voor De Roovers en jeugdtheater BRONKS.

NOOT

- 1 Zie column Bart De Wever ‘*Hedendaagse kunst*’ in: De Standaard, dinsdag 08 november 2011 & Marc Reynebeau ‘*Helden zijn van hun eigen tijd*’ in: De Standaard, woensdag 09 november 2011

