

# Hoeveel stad verdraagt de kunst?

Erwin Jans over Benjamin Barber

*De Thorbeckelezing van Erwin Jans, geïnspireerd door het gedachtegoed van Benjamin Barber. De lezing werd uitgesproken tijdens de aflevering van Radio Futura op 18 september 2014.*

Onder de veelzeggende titel *Hoeveel globalisering verdraagt de mens?* (2003) schreef de Duitse filosoof Rudiger Safranski een tiental jaar geleden een nog steeds relevant opstel over de vele verwarringen die gepaard gaan met het globaliseringsproces. Hij beschrijft die verwarring met de metafoor van het verdwaald zijn in het bos. Voor wie verdwaald is, zijn er volgens Safranski drie opties:

1. Hij kan terugkeren op zijn stappen en beginnen met zoeken naar het punt waarop het allemaal is misgegaan. Dat doen zij die zich afkeren van de eigentijdse uitdagingen en die denken hun identiteit in het verleden en in de traditie te vinden.
2. De verdwaalde kan ook verder wandelen in het blinde geloof op een bepaald ogenblik terug op een juiste pad te stoten. Die attitude is die van de vlucht vooruit, het overtuigd zijn dat de huidige crisis een noodzakelijke fase is in de af te leggen weg en het geloof dat de oplossing in de toekomst ligt.
3. De keuze die Safranski aanbeveelt is echter de derde optie: de verdwaalde kan gaan zitten waar hij is en om zich heen een 'lichting' maken, een open plek, om beter over zijn huidige situatie na te denken. Safranski houdt daarmee een pleidooi voor vertraging en bezinning, voor een concentratie op het hier en het nu, als alternatief voor een geromantiseerd verleden of een geïdealiseerde toekomst die ieder op hun manier tot fundamentalisme en extremisme kunnen leiden.

Toch is het vreemd dat hij de metafoor van het bos gebruikt om onze eigentijdse verwarring aan te duiden. Want heeft die niet veel meer met de stad en zijn groeiende complexiteit te maken? Aan het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw leeft immers meer dan de helft van de wereldbevolking in steden. En dat aantal blijft groeien. Van de steden gaat een enorme aantrekkingskracht uit. Tegelijkertijd zijn de urbane uitdagingen gigantisch. In de stad wordt meer dan ooit onze menselijkheid op de proef gesteld. Dat we voor die test kunnen falen, blijkt uit de trieste beelden van de kapotgeschoten steden en de uit elkaar geslagen en elkaar bevechtende gemeenschappen in het Midden-Oosten en Oost-Oekraïne. Maar ook de getto's, banlieus, achterbuurten en achterstandswijken in de westerse steden zijn getuigen van die mislukking. Maar we mogen de stad niet opgeven. We mogen niet toegeven aan de apocalyptische visioenen die in veel boeken over steden worden opgehangen. De titels liegen er niet om: *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster* (1998) en *Planet of slums* (2006) van Mike Davis, of *The Capsular Civilization - On the City in the Age of Fear* (2004) van Lieven de Caeter.

De Vlaamse schrijver Stefan Hertmans omschrijft het zo: '(er) blijft aan het concept van de stad een diepe humanitaire betekenis kleven, die nooit uit het oog mag worden verloren. De stad is het territorium van de menselijke communicatie bij uitstek in zijn meest geavanceerde vorm.' Ook de kunsten ontwikkelen zich steeds nadrukkelijker in relatie tot die stedelijke context: termen en begrippen als publieksparticipatie, culturele diversiteit, educatie, sociaal artistieke projecten, ecologisch bewustzijn, stedelijk engagement, maatschappelijke betrokkenheid, kunst in de openbare ruimte, wijkwerking, ... maken inmiddels integraal deel uit van de woordenschat waarmee de kunsten over zichzelf en hun werking nadenken.

## De kracht van de burgemeester

De Amerikaanse politicoloog Benjamin Barber schreef onlangs een boek met de intrigerende titel *Als burgemeesters zouden regeren. Haperende staten en opkomende steden*. Het boek past in Barbers pleidooi voor een hernieuwde focus op de burgersamenleving (civil society) en een geëngageerd burgerschap. Barber analyseert het falen van de natiestaat in confrontatie met de globale problemen, en hij pleit voor een grotere focus op de stad en op de mogelijkheid om via een netwerk van steden een krachtig instrument van verandering te creëren. Daarbinnen spelen burgemeesters, met hun noodzakelijk pragmatische en concrete ingesteldheid, een centrale rol: 'De belangrijkste problemen waarmee we in de 21<sup>ste</sup> eeuw geconfronteerd worden, zijn globaal. Toch gaan we die nog steeds te lijf met de natiestaat, een uitvinding van de 17<sup>e</sup> eeuw. Zelfs de Europese Unie is niet opgewassen tegen

de schaal van die globale uitdagingen. We hebben behoefte aan globale interdependente instellingen en organisaties.'

Voor Barber zijn de steden, of beter gezegd de grote stedelijke regio's, de cruciale punten in dit netwerk: 'Steden zijn meer dan een beleidsniveau. Ze zijn de essentie van onze identiteit. Het zijn krachtige eenheden van gemeenschappelijkheid. Vorig jaar moest de federale overheid van de Verenigde Staten tweemaal sluiten! Het ergste was dat niemand dat eigenlijk gemerkt heeft! Stel je voor wat er zou gebeuren wanneer een stad zou sluiten: geen politie, geen brandweer, geen ziekenhuizen, etc. De stad is onze essentie. Dus ja: de stad kan de wereld redden. De stad is de plek waar de democratie beter werkt, waar participatie een verschil maakt, waar problemen opgelost kunnen worden. Het ergste gevoel voor een burger is dat hij niet kan participeren in het vormgeven van zijn leefwereld. Burgers moeten eraan herinnerd worden hoe machtig ze zijn in de stad en de kunsten moeten eraan herinnerd worden hoe belangrijk ze zijn voor de stad. Kunstenaars zien zichzelf nog te vaak als slachtoffers, maar ze zijn absoluut vitaal voor de stad. De kunsten zijn echte 'money makers' voor een stad, maar we willen terecht dat dat niet het belangrijkste argument is voor de kunsten. De waarde van de kunsten ligt op een immaterieel vlak. De kunsten dragen bij tot het leven van de gemeenschap, de identiteit van de stad, de essentie van wat het betekent om een kosmopoliet te zijn en tot een geciviliseerde ruimte van menselijke samenwonen. De autonomie van de kunst is een leugen. De kunstenaar heeft een legitiem verlangen om met rust gelaten te worden, maar de kunsten zijn altijd 'interdependent' geweest. Ze creëren altijd voor een publiek, wat ze daar zelf ook van mogen denken. Er is altijd een creatieve en productieve relatie met het publiek en met de geldschietters, zij het de staat of de markt. Ik probeer de mythe af te breken van de abstracte, onafhankelijke kunstenaar die los staat van de samenleving. De cruciale spanning in de discussie over het belang van kunst is die tussen 'privé' en 'publiek'. Zowel de stad als de kunsten creëren publieke ruimte. Kunst heeft publieke ruimte nodig en creëert op haar beurt publieke ruimte.'

### **De war**

Het is niet overdreven te stellen dat er zich een paradigmawissel aan het voltrekken is in het definiëren van de plek van de kunsten in de samenleving. Tot nog toe stond die plek in het teken van de autonomie. Het is die notie die aan het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw in crisis is of op z'n minst aan herdefinitie toe is. Die crisis hangt nauw samen met de crisis van twee andere vormen van autonomie: die van het individu en die van de staat. De burgerlijke cultuur van de 19<sup>e</sup> eeuw steunde op een tweevoudige *Bildung*: die van het individu en die van de natie. Er is ongetwijfeld een samenhang tussen het autonome individu, de autonome natie en de autonome kunst. De drie noties zijn rond dezelfde periode – tweede kwart van de 19<sup>e</sup> eeuw – tot stand gekomen. De termen 'individu' en 'individualisme' duiken in Frankrijk in hun socio-politieke en psychologische betekenis pas op rond 1825. Via een vertaling van de Tocqueville worden ze in 1833 in Engeland geïntroduceerd en in de Duitse encyclopedieën worden ze pas in 1838 opgenomen. Met deze termen wordt op de scheiding tussen individueel geweten en openbare mening gewezen, tussen persoonlijke beleving en algemene ideeën. Het 'individu' wordt een van de centrale categorieën van de moderniteit. De moderne samenleving bestaat uit van elkaar geïsoleerde on(in)deelbare wezens. In diezelfde periode vormen zich de nationale staten in Europa, van elkaar geïsoleerde ondeelbare naties. Individualisme hoort bij staatsvorming en nationalisme. De individuele burger is in de eerste plaats de burger van een natie. In die maatschappelijke context van een zich affirmerende burgerij en een zich ontwikkelend marktkapitalisme ontstaat de kunst als een autonoom veld, met zijn eigen productie-, distributie- en receptieregels. Ze maakt zich los van iedere dienstbaarheid aan kerk, adel of burgerij, ook al spelen literatuur, schilderkunst en muziek op bepaalde momenten een belangrijke rol in de vorming van het nationale bewustzijn. De moderne kunst wordt gekenmerkt door wat we een vorm van 'sociale vrijzwevendheid' zouden kunnen noemen. Ze is niet langer verbonden met een bepaald wereldbeeld en wordt niet meer gedragen door een duidelijk af te lijnen religieuze, politieke of economische elite. Ze ontwikkelt zich los van geïstitutionaliseerde sociale verwachtingen en culturele verboden. Ze laat zich weinig gelegen liggen aan de vraag naar verstaanbaarheid, schoonheid of amusement. Ze is daarenboven in hoge mate zelfreflexief. In zijn avantgardistische variant is de moderne kunst provocatief, subversief en choquerend. Dit autonomiebegrip is sinds het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw de harde kern van het functioneren van de kunst geworden.

In het globaliseringsproces worden de autonomie van het individu en van de natiestaat – de hoekstenen van de moderniteit – echter verzwakt en afgebouwd. Zowel het individu als de natie zijn ieder op hun eigen niveau opgenomen in een netwerk van relaties. Dat wil niet zeggen dat ze niet meer bestaan of volledig krachteloos zijn geworden, wel dat ze op een radicaal andere manier functioneren dan voorheen. De natiestaat heeft niet langer zijn vroegere soevereine kracht en moet

haar macht delen met transnationale instellingen en organisaties. Het belangrijkste kenmerk van netwerken is dat ze geen centrum hebben. Ook de Verenigde Staten zijn allang niet meer de centrale macht van de globalisering. Dat hebben Antonio Negri en Michael Hardt meer dan duidelijk gemaakt met hun concept van 'empire' dat een gedecentraliseerd en gedeterritorialiseerd bestuursapparaat is dat geleidelijk het gehele mondiale domein in zijn open, steeds uitbreidende grenzen inlijft. Binnen dat netwerk zijn natiestaten slechts knooppunten en niet langer de controlerende actoren.

Ook als individu zijn we een knooppunt geworden in een netwerk dat niet alleen onze relaties met andere mensen omvat, maar ook en vooral onze inbedding in of inlogging op een gemediatiseerde samenleving. In een netwerksamenleving wordt het *inter*, het tussen, belangrijker dan het *intra*, het innerlijke. In deze optiek zijn wij bovenal *di-viduen*, tweeziens, in plaats van in-dividuen, een term die letterlijk onze zogenaamde ondeelbaarheid aangeeft. De Nederlandse filosoof Henk Oosterling verwoordt dit als volgt: 'We zijn verstengeld in netwerken. We zitten echter niet in de knoop, we zijn de knoop. Maar betekent dat dat we voor altijd in de war zijn en dat verwarring ons triest noodlot is? En staat de ontknoping van ons leven gelijk aan het uit de war raken? Hoe interessant deze vragen ook zijn, ze scheren slechts langs de kern van de zaak en raken haar niet. We zijn naar mijn mening altijd in de war geweest. De war, zullen we maar zeggen, de war in onze *condition humaine*.' Oosterling stelt dat de verwarring van de postmoderne mens, naarstig op zoek naar sterke verhalen in plaats van grote, cultuur- en tijdgebonden is: 'De fundamentele van de opposities waartussen het evenwichtskoord sinds honderdvijftig jaar gespannen was, zijn uitgehold. Hoog en laag in de cultuur, rechts en links in de politiek, goed en kwaad in de moraal, waar en onwaar in de wetenschap zijn nu dan eindelijk, zo als mooi en lelijk in de kunst een kleine eeuw geleden, loze termen geworden. Kwaliteit dient zich elders aan.' De tegenstellingen die de moderniteit funderden lijken hun beste tijd te hebben gehad.

Het ligt voor de hand dat ook de kunstwereld niet onaangetaast blijft door deze 'verwarring', door deze 'vernetwerking' van de samenleving. Voor sommigen is het einde van de moderne autonome kunst al bijna een feit. Zo is voor de Amerikaanse kunsthistorica Wendy Steiner de 20<sup>ste</sup> eeuw de eeuw van de 'autonome' kunst die ze 'subliem' noemt. De 21<sup>ste</sup> eeuw daarentegen wordt voor haar de eeuw van de heteronome kunst die ze associeert met 'het schone'. In haar visie staat het sublieme voor verscheurende, verontrustende en vervreemdende kunst die geen erkenning wil van een bepaald publiek of een bepaalde gemeenschap, terwijl het schone staat voor communicatie, troost, openheid en dialoog met het publiek. Zo eenvoudig en zwart-wit is het (gelukkig) niet. Het gaat niet om de tegenstelling tussen een subversieve en een affirmatieve kunst. Het is van groot belang dat kunst zijn kwaliteit van 'on-maat' – een term van de Italiaanse filosoof Paolo Virno – blijft behouden: een 'on-maat' die de 'maat' van de cultuur steeds opnieuw bevraagt en uitdaagt. Wel is het van belang om de 'on-maat' van de kunst veel ruimer te interpreteren dan de provocatieve, subversieve en nihilistische geste van de avantgardistische kunst. Het gaat fundamenteel om het zoeken naar een nieuwe verhouding tussen kunst en samenleving, waarbij het ook cruciaal is om een onderscheid te maken tussen de individuele kunstenaar en de artistieke instellingen. Participatie is breder dan de sociaal artistieke en educatieve praktijken, in die zin dat het wijst op een bredere trend binnen de kunsten om anders om te gaan met hun publieken en hen meer te betrekken als actieve partners bij de processen van creatie en betekenisproductie.

### **Een levend gesprek in een wilde bar**

De opmerking van kunstcritica Anna Tilroe brengt ons al een eind verder. Zij vraagt een herziening van zowel de notie van kwaliteit als van de notie van kunstgeschiedenis: 'De discussie over wat kwaliteit is en wat kwaliteit heeft moet ruimer worden gevoerd en vanuit een andere benadering. Het kunsthistorisch traject dat aan het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw is uitgezet, kan niet langer als het enige worden beschouwd. We zullen moeten erkennen dat er meerdere kunstgeschiedenissen bestaan en kunnen geschreven worden.' Tilroe houdt een pleidooi voor een grotere openheid en belangstelling voor ontwikkelingen die zich buiten de kunstwereld, maar ook binnen de kunst zelf voordoen 'van de vj- en websitecultuur tot de samenwerkingsverbanden van kunstenaars, architecten, designers, mode-ontwerpers, wetenschappers en commerciële ondernemingen.' Deze nieuwe ontwikkelingen, samen met de groeiende culturele en etnische diversiteit in de steden, dwingen de culturele en artistieke praktijken tot herpositionering. De evolutie van de mediatechnologie, de commercialisering, de impact van de populaire cultuur, de eisen om erkenning van minderheidsgroepen, het participatiedebat, ... hebben een niet te ontkennen invloed op de kunst, de kunstenaar, de kunstinstellingen en de kunstbeleving.

In zijn *State of the Union* voor het Theaterfestival 2009 roept Tim Etchells (Forced Entertainment) op een poëtische manier het beeld op van een nieuwsoortige artistieke instelling: 'Ik denk dat we een theater nodig hebben dat, nadat het is gebroken, slechts gedeeltelijk wordt gelijmd, door diegenen die het nodig hebben en op de manier dat zij het willen. De ongebruikte stukken achtergelaten op de grond voor wie dan ook ze later nog kan gebruiken, of voor de vuilniskar die 's ochtends vroeg langskomt. Het maakt niet uit. We zijn niet verplicht om vast te houden aan iets wat ons niet meer van nut is. We kunnen het best gezien worden als een levend gesprek, een ruwe, wilde bar, een straathoek, als een opening in tijd en ruimte en niet als een museum.' Etchells ideaal is dat van een gebroken en een opengebroken theater. In een poëtische en metaforische tekst vol opsommingen en nevenschikkingen roept Etchells het beeld op van een theater dat de ruimte van het volledige leven omvat – met dank aan Lucebert – en precies daardoor gebroken en gefragmenteerd is. Brokstukken – van een geschiedenis, van een traditie – die naar believen gebruikt kunnen worden door wie er behoefte aan heeft. Voortdurende zelfbevraging, scherp zelfbewustzijn, experiment, grilligheid, dubbelzinnigheid zijn de kernwoorden van een theater dat even beweeglijk wil zijn als de wereld waarin het tot stand komt: 'Een theater dat zijn eigen taal bekritiseert terwijl het haar nog gebruikt. Een theater dat zijn eigen regels lostort, zijn eigen autoriteit blootlegt. Een theater dat toeschouwers verdeelt. Een theater dat ook toeschouwers kan 'samenbrengen', zelfs wanneer het dat woord en de betekenis ervan bekritiseert. Een theater dat er constant op uit is zijn eigen grenzen te doorbreken, zich onder te dompelen in performances, installaties, events, leegte.' Kortom: Etchells geeft het theater een zeer hybride maar genereuze invulling. Een theater dat open staat voor nieuwe impulsen van binnenuit en van buitenaf, zowel artistieke als maatschappelijke.

### **7000 eiken planten**

In een lezing uit 2007 *How to Grow Possibility: The Potential Roles of Academies* introduceert Charles Esche, directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven, de term 'geëngageerde autonomie' om zijn stelling in het autonomie-vraagstuk te verhelderen: 'Engaged autonomy defines the necessity of an agonistic (as well as antagonistic) response to the issues at hand – be they economic, political, aesthetic or even curatorial. To this extent, engaged autonomy needs to be specific in its address – to a certain public, a certain condition, a certain geography or a certain interest group. Artists would need to know to whom they want to show or speak, not to presume the old bourgeois public for lack of any other.' Het gaat in de artistieke praktijk om het creëren van een authentieke discussieruimte (agonistisch, maar ook antagonistisch) in relatie tot de belangrijke kwesties van deze tijd. Die positiebepaling is noodzakelijk in tijd en ruimte gesitueerd en richt zich altijd tot een bepaald publiek. Esche heft hiermee de idee van een universele kunst op en lokaliseert haar opnieuw in een concrete tijdruimte. Charles Esche gaat nog een stap verder door de term 'geëngageerde autonomie' los te maken van het kunstobject en de kwaliteit ervan interactief te verbinden met de context en de toeschouwer. Kunst wordt op die manier een vorm van gedrag: 'For me, the term becomes even more interesting if it can help to map out a set of relationships between art and public that is less invested in the quality of objects but more in states of being and action. We could call this 'Exchange' perhaps, or what Kaprow refers to as 'Un-art'. His idea of art as a behaviour that allows you to be self-critical, that permits you autonomy in relation to your context, that is held in your head and allows you to be an autonomous individual within the system.' Autonomie verschuift hier van een kwaliteit van het kunstwerk naar de kritische, zelfstandige houding van het individu, onder andere en misschien in de eerste plaats van de individuele toeschouwer. Wat Esche hier 'Exchange' noemt, is de harde kern van wat we onder 'participatie' verstaan.

Dit sluit aan bij Joseph Beuys' *erweitertes Kunstbegriff*, zijn 'verbreed kunstbegrip' dat uitgaat van creativiteit als basisdynamiek voor elke denkbare samenleving. Voor Beuys is kunst werkzaam in de kern van iedere menselijke arbeid en van elke vorm van collectieve activiteit – recht, economie, bestuur, onderwijs. Een van de inspiratoren van Beuys was Rudolf Steiner die de kunstbeleving, de esthetische aanschouwing als een onderdeel zag van het maatschappelijke organisme en als een hefboom voor de ontwikkeling van vrijheid, gelijkheid en solidariteit. Het begrip *soziale Plastik* dat Beuys bedenkt, vat dit verband tussen sociale filosofie en kunst samen. Een mooi voorbeeld hiervan is zijn laatste grote performance als kunstenaar tijdens documenta 7 in Kassel 1982: het *7000 Eichen*-project. Tussen 1982 en 1987 zullen in Kassel 7000 eiken (en andere bomen) geplant worden, en naast elke eik zal een zuil van basalt staan. Beuys plantte de eerste eik, zijn weduwe en zijn zoon de laatste. Aanvankelijk stootte Beuys op verzet van de Kasselse kleinburgerij, maar uiteindelijk wist hij, vooral bij het verenigingsleven, buurtcomités en scholen, veel enthousiasme voor zijn project los te maken. Beuys wil verder gaan dan Marcel Duchamp die aan het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw met de *ready made* de aanval inzette op een al te institutioneel opgevat kunstbegrip. Beuys

breekt uit het museum en stort zich op de antropologische mogelijkheden van een verruimde idee van creativiteit – een artistieke omgang met alle materiële objecten die voortkomen uit de menselijke geest.

### **Kunst in, van en als openbare ruimte**

De publieke stedelijke ruimte vormt een bijzondere uitdaging voor de artistieke praktijk. Het is de plek bij uitstek waar de conflicten en de mogelijkheden van de geglobaliseerde wereld zich aandienen. De steden en straten van de grote steden zijn 'de contactzones' van de wereld waarin culturen en mensen die tot nog toe gescheiden waren door geografie, geschiedenis, ras, etniciteit, etc. gedwongen worden om samen te leven – altijd in de context van macht en ongelijke relaties – in dezelfde ruimte, en daardoor gedwongen worden om een vorm van vertaalde relatie met elkaar aan te gaan. Kunst leent zich tot de fysieke vormgeving van deze vertaalde relaties, maar dan moet de verhouding tussen kunst en openbare ruimte fundamenteel worden herschikt. Henk Oosterling stelt vragen bij de traditionele invulling van kunst in de openbare ruimte: 'Het oude idee van kunst in de openbare ruimte heeft nog maar een beperkte werking, deels omdat architectuur zo'n esthetisering heeft ondergaan, deels omdat het idee van een beeld in de openbare ruimte niet meer strookt met onze hypermobiele en gelaagde ervaring van de ruimte. (...) Van kunst *in* de openbare ruimte moeten we naar kunst *van* de openbare ruimte en kunst *als* openbare ruimte. Kunstenaars hebben creatieve expertise waarmee sociale interacties in de openbare ruimte op een geëigende manier kunnen worden gereflecteerd. Je kunt ook denken aan kunst *als* openbare ruimte waarin het creatieve proces en de participatie van alle belanghebbenden centraal staan. De kunstenaar werkt niet naar een eindproduct toe, maar beschouwt de creativiteit en inventiviteit van bijvoorbeeld bewoners die gebruik maken van een specifieke openbare ruimte als zijn of haar materiaal. De kunstenaar zet het creatieve proces in gang, maar weet niet bij voorbaat wat er uitkomt. Ook al is er wel degelijk een projectmatige inzet.' Met de idee van 'kunst als openbare ruimte' wordt de cirkel rondgemaakt met Safranski's 'lichting' waarmee dit artikel opende, alleen gaat het nu om een 'collectieve lichting' in het midden van de stad.

### **Inter-esse**

Waar brengen ons bovenstaande gedachten? Bij een kunstenpraktijk die zich niet langer naast of tegenover de samenleving bevindt, maar er zich in verweven of vernetwerkt heeft. Dat geldt zowel voor het werk van de individuele kunstenaar als van de artistieke instelling. Voor beiden blijft het moment van autonomie – 'de on-maat' – het vertrekpunt, maar in de kern daarvan bevindt zich reeds een openheid, de mogelijkheid tot wat Etchells 'een levend gesprek' noemt. Concepten als 'geëngageerde autonomie', 'erweitertes Kunstbegriff' en 'kunst als openbare ruimte' bevatten de mogelijkheid om de artistieke praktijk te herdefiniëren vanuit een participatiegedachte zonder de verworvenheden van de autonomie (volledig) op te geven. Henk Oosterling gebruikt hiervoor de term 'inter-esse' en definieert die als 'belanghebbende betrokkenheid'. Belangstelling als tussen-zijn. Hij geeft de voorkeur aan 'inter' boven 'multi' (intercultureel, interdisciplinair, interactief) omdat daarin het relationele beklemtoond wordt.

Een artistieke praktijk die zich door 'interesse' kenmerkt, is betrokken op zijn sociale, urbane, politieke, ecologische, educatieve, ... context. Net zoals scholen zich meer en meer als 'brede scholen' ontwikkelen, zullen ook de artistieke instellingen 'breed' moeten gaan, met een grote interesse voor hun om-wereld. Artistieke instellingen en ook de individuele kunstenaars moeten steeds intensiever op zoek gaan naar de 'onzichtbare steden' in hun stad. Dit is uiteraard een verwijzing naar Italo Calvino's gelijknamige boek, waarin Marco Polo aan de Kubla Khan op tientallen manieren telkens dezelfde stad – Venetië – beschrijft. De 'onzichtbare steden' staan in de context van deze bijdrage voor die stedelijke dimensies die nog vaak, al te vaak aan de blik van de artistieke instellingen dreigen te ontsnappen: bepaalde publieken die niet vertegenwoordigd zijn, bepaalde wijken die buiten de artistieke actieradius vallen, bepaalde praktijken die niet in het programma opgenomen worden, etc. Maar de (nu nog) 'onzichtbare steden' staan voor de toekomst van de steden.

### **De draden van Ersilia**

Een van de steden die Marco Polo beschrijft is Ersilia. Als materiële stad is Ersilia verdwenen. Er staan geen muren of gebouwen meer. Wat wel overgebleven is zijn een ontelbaar aantal kleurrijke draden die doorheen de stad gespannen zijn en die de relaties aanduiden die de mensen van Ersilia met elkaar hadden. Het netwerk van draden maakt met andere woorden het 'inter-esse' van Ersilia zichtbaar. Misschien zou het geen slecht idee zijn om op het niveau van de stad of de regio kaarten

met de draden van interesse uit te tekenen. Waar bevinden zich de artistieke, culturele, sociale en educatieve instellingen en organisaties zich in een stedelijke context? Welke zijn hun relaties? Hoe intens zijn die relaties? Waar zijn de witte plekken? Waar zijn de publieken die nooit worden aangesproken? Waar zijn de organisaties waarmee geen contacten worden gelegd? Waar zijn de scholen die niet of weinig in het artistieke leven participeren? Het nadenken over 'participatie' ('interesse') op een stedelijk of regionaal niveau kan niet zonder dergelijke sociologische analyses en sociologische kaarten. Het besef een knooppunt te zijn in een groter netwerk, betekent ook betrokkenheid op het hele netwerk en op de overkoepelende verantwoordelijkheid van dat netwerk. Niet iedere artistieke instelling in een stad moet dezelfde taken en verantwoordelijkheden op zich nemen. Daarover kan worden onderhandeld. Het is van belang dat op het niveau van de stedelijke context of van de regio een 'levend gesprek' gevoerd wordt tussen de verschillende instellingen en individuele kunstenaars over de gezamenlijke en wederzijdse interesses, over de draden die de instellingen al dan niet met elkaar verbinden.

### **Resetting the Stage**

Hoe zou zo'n 'levend gesprek in een wilde bar' er concreet kunnen uitzien? In zijn boek *Resetting the Stage* werkt Dragan Klaic die 'participatie' of 'interesse' praktisch uit. Hij roept de podiumkunsten op zich te buigen over hun programmatie, hun communicatie, hun publiciteit, hun netwerking, hun lokale inplanting, hun publiekswerking, hun internationale ambities, hun artistieke leiding, de samenstelling van hun raden van beheer, etc.. Hij roept op tot een kritische en creatieve doorlichting van alle niveaus in het besef dat er overall vernieuwingen mogelijk én noodzakelijk zijn. In die oefening moet voor hem het 'publieke' karakter van het gesubsidieerde theater centraal staan. In een veel complexer en concurrentiëler geworden vrije tijdssector dan enkele decennia geleden moet het gesubsidieerde theater meer dan ooit zijn eigenheid – zijn 'openbaarheid' – beklemtonen: zijn kritische omgang met de traditie, zijn voortdurend streven naar vernieuwing, zijn aandacht voor experiment, zijn gevoeligheid voor de ingrijpende demografische en culturele verschuivingen, zijn interesse in alle vormen van verbale en niet-verbale expressie, zijn capaciteit om nieuwe technologische ontwikkelingen te integreren, zijn potentieel om op verrassende manieren met het publiek te communiceren, zijn gemeenschapsvormende kracht, zijn lokale en internationale netwerking, zijn artistieke diversiteit en veelstemmigheid, etc.

Klaic suggereert onder andere om meer in thematische clusters te organiseren om het overvloedige aanbod voor het publiek transparant te maken. Theaters moeten ook hun eigen 'mediatisering' organiseren en niet langer afhankelijk blijven van een steeds kleiner wordende persaandacht. Ieder theater zal zich vanuit zijn eigen geschiedenis en zijn eigen lokale inplanting moeten herdefiniëren. Dragan Klaic wijst verder op het belang van een concentratie op een jong publiek, maar ook op het belang van aandacht voor een publiek dat ouder dan vijftig is en dat een groot deel uitmaakt van de bevolking. Ook zij kunnen nog steeds een belangrijke rol spelen. De ontwikkeling van de kunsten is voor hem ten diepste verbonden met de emancipatorische processen in de moderne democratie, met de verdediging van de publieke ruimte en de openbare discussie en met het verzet tegen globale consumptie en geestelijke vervlakking. Intiem hiermee verbonden is de idee van het permanente leren, niet alleen voor jongeren, maar ook voor volwassenen. Kunstinstellingen bieden een bijzondere context om dat permanente leren (interesse) op een niet-dogmatische basis te organiseren.

Aan de hand van een viertal begrippen – conflictruimte, ademruimte, vrijruimte en speelruimte – wil ik een aantal invalshoeken voor de openbaarheid en de publieke ruimte schetsen in de artistieke praktijk. De vier begrippen zijn nauw met elkaar verbonden maar leggen ieder een eigen accent. De *conflictruimte* staat voor de mogelijkheid tot een politieke discussiecultuur; de *ademruimte* staat voor de mogelijkheid om vanuit een artistieke instelling een breed sociaal netwerk van ontmoetingen uit te bouwen; de *vrijruimte* staat voor de noodzaak van het op voorhand niet ingevulde experiment; de *speelruimte* tenslotte staat voor de mogelijkheid tot handelen, creativiteit en engagement.

### **Conflictruimte**

Een naam die wel vaker opduikt op internationale colloquia en symposia die handelen over de toekomst van de kunstinstellingen en de relatie tussen kunst en openbare ruimte is die van de Belgische politicologe Chantal Mouffe. Publieke ruimte heeft voor Chantal Mouffe niet onmiddellijk een fysieke dimensie. Wanneer zij het heeft over kunst in de publieke ruimte, dan gaat het niet om kunstwerken in de publieke ruimte – in tegenstelling tot de privé ruimte – maar om kunst die een publieke ruimte creëert, dit wil zeggen een gemeenschappelijke actie mogelijk maakt. Een publieke ruimte is met andere woorden niet zonder meer gegeven, maar wordt door een bepaald soort

handelen en spreken gecreëerd. Voor de filosoof en socioloog Jürgen Habermas is de 'publieke sfeer' de ruimte waarin machtsvrije rationale discussies gevoerd kunnen worden. Voor de filosofe Hannah Arendt is de publieke ruimte een ruimte van vrijheid en publiek beraad. Voor Mouffe ruikt dit allemaal te veel naar het idee dat een publieke – en dus politieke – discussie steeds tot een consensus kan en moet leiden. Voor haar heeft het rationale argument niet het laatste woord, zoals dat wel het geval is bij Habermas die grote nadruk legt op dialoog en overleg. Mouffe hecht in haar analyse van het politieke bedrijf een groot waarde aan de passies en hartstochten. Politiek heeft niet alleen met rationeel handelen te maken, maar ook met affecten en machtsverhoudingen. Zij vertrekt daarom niet langer vanuit een harmoniemodel, maar vanuit een conflictmodel.

Niet consensus, maar dissensus is de kern van het politieke handelen. De publieke of politieke ruimte is voor Mouffe een agonistische ruimte. Voor Mouffe heeft de crisis van de democratie te maken met het onvermogen om 'het politieke' – dit is het conflict - te begrijpen. De politieke consensus wordt op dit ogenblik bepaald door wat zij de 'postpolitieke *Zeitgeist*' noemt: het idee dat de liberale democratie gezegevierd heeft en dat de combinatie van de vrije markt en de mensenrechten de globale politieke toekomst zullen vormgeven. Alles wat buiten die consensus gearticuleerd wordt is onmiddellijk vijandig en bedreigend. Het grote gevaar daarbij is dat wat niet in de politieke ruimte gearticuleerd wordt, terugkeert in de vorm van geweld. Veel van het terrorisme is op die manier verklaarbaar. De zogenaamde rationale consensus bezit immers krachtige uitsluitingmechanismen. Mouffes verdediging van de dissensus is meteen ook de verdediging van de mogelijkheid tot kritisch denken en tot een politiek alternatief voor de neoliberale hegemonie, die zij beschouwt als 'de totale sociale mobilisering van het kapitaal'. Ogenscheinlijk lijkt Mouffes analyse ver af te staan van de kunstpraktijk. Maar alleen ogenscheinlijk. De geïnstitutionaliseerde kunstpraktijk is immers diep ingebed in het door kapitaal, vrije markt en overheidssubsidie gereguleerde kunstenveld. Mouffes agonistische notie van 'het publieke' dwingt kunstinstellingen (en kunstenaars) na te denken over wie hun 'publiek' is en wie niet, over hoe ze zich tot 'het publiek' en 'het publieke' kunnen en willen verhouden, hoe ze antwoorden op de vragen van de commerciële markt en de subsidiërende overheid. Dit zijn essentiële vragen voor een herdefinitie van de artistieke instellingen.

### **Ademruimte**

Een tweede belangrijke vraag is hoe de kunstinstellingen de materiële ruimtes die ze ter beschikking hebben opnieuw 'publiek' kunnen maken, zonder publiek te reduceren tot het aantal toeschouwers. Wat gebeurt er wanneer we musea, tentoonstellingsruimtes, theaters en andere artistieke instellingen ook als sociale en politieke ruimtes gaan beschouwen? Wat gebeurt er wanneer de 'autonomie' van de kunst botst met nieuwe maatschappelijke realiteiten en vragen? De erosie van de natiestaat en van de nationale identiteit door de globalisering en door de multiculturele samenleving (en tegelijkertijd de nationalistische herbevestiging ervan) dwingt tot een herziening van de notie van het publiek. Zo verzet de Nederlandse kunstcriticus Jan Verwoert zich tegen de eis die aan kunstenaars en kunstinstellingen steeds dwingender gesteld wordt om hun publiek te benoemen, om de achterban te kennen waartoe ze zich zouden moeten richten. Doelgroepenbeleid is een ingeburgerde beleidsterm die ook in de kunstpraktijk ingang heeft gevonden. Verwoert stelt echter dat anonimiteit, de basismodus van het leven in een stedelijke omgeving, misschien ook de voorwaarde is voor iedere zinvolle ontmoeting: 'Het gaat er niet om deze anonimiteit op te hemelen, maar misschien wel om de praatjesmakers, doelgroeponderzoekers en cultuurbureaucraten de pas af te snijden: we moeten laten zien dat we mogelijkheden willen creëren waaronder zinvolle ontmoetingen plaatsvinden en gemeenschappen zich vormen, maar dat we alleen maar doen wat we doen als we erkennen dat de anonimiteit van het moderne publieke domein de allereerste, onoverkomelijke voorwaarde is voor het aantrekken en inwijden van een publiek.' Een publiek is niet iets wat is gegeven, maar een gemeenschap die wordt geproduceerd door een bepaalde artistieke praktijk. Het publiek gaat met andere woorden niet aan de voorstelling vooraf, maar is er een effect van. Peter Sloterdijk beweert: 'Kunst is niet militariserend, maar socialiserend; ze wordt niet gemaakt voor een publiek, maar schept een publiek.' Het is niet aan de kunst om de revolutie te brengen, zoals dat in de avantgarde nog het geval was, maar om concrete vormen van 'convivialiteit' te actualiseren. Kunst creëert een soort van adempauze of ademruimte, 'noodzakelijke voorwaarden voor ieder gezamenlijk oponthoud'. Dit is hoe de Duitse curator en kunsttheoreticus Nina Möntmann haar ideale kunstinstelling ziet: 'Wat mij voor ogen zweeft, is een transgressieve institutie, die zich naar buiten toe verzet tegen de populistische opvatting van openbaarheid die zo typerend is voor de consumptiemaatschappij en haar neoliberale politici; een institutie die zich op verschillende disciplines richt en zodoende alternatieven creëert voor de beleveniseconomie; een institutie die ook minderheden aanspreekt en internationaal contacten legt met andere platforms binnen en buiten de kunstwereld; een institutie waar men zich

tijdelijk kan terugtrekken om in thematische, besloten workshops zinvol te communiceren en discoursen te entameren, een instelling die haar medewerkers dus niet afbeult in het flexibele management van de *creative industries*. Het zou bovendien een instituut zijn, waar experimentele, artistieke strategieën belangrijker worden geacht dan corporatieve strategieën, en waar publieke sferen worden geproduceerd die niet meer op het principe van representatie berusten, maar vanuit een voortdurende interactie tussen verschillende belanggroepen ontstaan.'

### **Vrijruimte**

Terwijl Möntmann de artistieke instelling ziet als een mogelijk knooppunt voor locale en internationale, sociale en artistieke, zichtbare en onzichtbare netwerken, zijn er ook andere, minder ingevulde definities van een artistieke praktijk mogelijk. Een goed tegengewicht voor Möntmann is daarom de volgende opmerking van Eric Corijn: 'We hebben volgens mij nood aan nog niet bestemde plaatsen, 'indeterminate spaces', dat zijn plaatsen die niet van tevoren zijn ingevuld door de markt of een bepaalde culturele groepering. Dat zijn vrijplaatsen! (...) Theaterzalen zijn al sterk gereguleerd. Die zijn ingevuld, hebben een bepaald programma. Er zijn veel interessantere ruimtes in de stad die kunnen gebruikt worden door informele actoren. Wat gebeurt er bijvoorbeeld in verlaten panden? Wat gebeurt er in marginale zones? Soms laat men zones die over tien jaar zullen veranderen, leegstaan, terwijl het plaatsen zouden kunnen zijn van artistieke vernieuwing.' Corijn vertrekt van bestaande lege ruimtes die artistiek hergebruikt kunnen worden. Maar lege ruimtes kunnen ook gecreëerd worden. In de Kroatische stad Zagreb bouwde de New Yorkse architect Lebbeus Woods wat hij een *freespace*structuur noemt. Woods beschrijft zijn *freespace*structuur als 'een reeks mobiele 'woonunits' – wie er zijn intrek zou nemen, was niet geheel duidelijk – volgestouwd met krachtige communicatiemiddelen en andere geavanceerde elektronische instrumenten – ook al zonder een duidelijke bestemming – aanleunend tegen bestaande gebouwen of ertussen opgehangen en aanwezig in het straat als evenzovele oorlogsmachines (...). Voor vrijruimtes gelden geen vooraf bepaalde gebruiks- of bewoningsregels. Ze worden niet bepaald door hun doel, maar vertonen een zekere verwantschap met experimentele laboratoria uitgerust met zeer specifieke apparatuur die kan worden ingezet voor experimentele doeleinden die beperkt in aantal zijn, maar zeer divers van aard.' En verder: 'De *freespace* belichaamt een nieuwe vorm van kennis-door-actie die blijft openstaan voor vrije, persoonlijke interpretaties en individuele verwezenlijkingen. De *freespace* of vrijruimte is een open, onbepaalde ruimte zonder betekenis, gebruikt zonder de basis van een ordelijk patroon, elektronisch geëquipeerd, constant in mutatie, moeilijk te bewonen voor wie huiselijkheid en bescherming zoekt, bestemd voor wie in een staat van crisis verkeert en steeds bereid is elders opnieuw te beginnen.' Het gaat hier om experimentele ruimtes die door eender wie kunnen worden gebruikt voor eender welk doel. Het is het (artistieke, sociale, politieke, etcetera) gebruik dat de vrijruimte zal bepalen. *Kennis-door-actie* noemt Woods dat. Dit brengt mij bij de vierde en laatste dimensie van de openbaarheid die ik hier onderscheid: het handelen.

### **Speelruimte**

Woods legt in zijn project veel nadruk op de vrijheid en de verantwoordelijkheid van de bewoners en de gebruikers van de *freespace*. Het zijn zij die betekenis toekennen aan de ruimte en aan hun handelingen daarbinnen. Zij beslissen welke elementen uit het verleden en uit de traditie zij willen behouden en opnemen in de *freespace*. Vanuit die vrijruimte zoeken ze een verhouding tot het grotere geheel van de stad en de wereld die hen omringt. De vrijruimtes van Lebbeus Woods raken de kern van het debat over openbaarheid, democratisering, diversiteit en participatie. Ze breken de canonisering en de institutionalisering van de bestaande culturele praktijk open. Woods spreekt niet toevallig van 'oorlogsmachines'. Dit sluit ook aan bij Mouffes pleidooi voor een 'dissensus'-cultuur. Woods stelt met zijn ontwerp van de *freespace* ook de belangrijke vraag naar wat in het Engels 'agency' wordt genoemd. Het is de vraag naar onze mogelijkheid tot actie. We moeten ongetwijfeld de illusie van een maakbare en dus volledig controleerbare wereld achter ons laten. De wereld is niet langer onze evidente speelruimte. Wij bepalen al lang niet meer al de spelregels. Betekent dit dat we enkel nog passieve, aan consumptie en illusies overgeleverde subjecten zijn? De Indische cultuurcriticus Homi Bhabha gebruikt ergens de uitdrukking: 'beyond control, but not beyond accomodation.' We kunnen niet meer controleren, maar we kunnen wel nog aanpassen. We zijn niet langer meester van het spel, maar we hebben nog wel enige speelruimte. Ik gebruik hier met opzet het woord spel. De mogelijkheid tot spelen is wellicht datgene wat ons tot mens maakt – de *homo ludens* van Huizinga. Als er al een definitie van spel moet gegeven worden, dan misschien deze: het spel is een mogelijkheid om het kader open te breken en dus een ander spel mogelijk te maken. Het gaat er uiteindelijk om ons af te vragen of onze capaciteit tot spelen wordt vergroot. Cultuur is in principe die speelruimte. Daarin geven we vorm aan onze identiteit, onze geschiedenis, onze



toekomstverlangens. We zijn in onze multiculturele steden – ‘de contactzones van de wereld’ – met meer culturele spelers dan ooit voorheen, met meer geschiedenissen, meer verhalen, publieken, gevoeligheden, esthetica’s, etc.

Het is van het allergrootste belang om mentale speelruimte en fysieke speelruimtes te creëren. Ademruimte. Lichting. Te vaak en teveel blijven groepen en individuen ‘buiten spel’. Te vaak en teveel worden de artistieke en culturele spelregels nog bepaald door de ‘witte’ meerderheid zonder rekening te houden met de vele minderheden die een stem zoeken. Het terugwinnen van de openbaarheid staat of valt met het creëren van nieuwe plekken die in staat zijn om cultureel en artistiek uitdrukking te geven aan de nieuwe stedelijke werkelijkheid en zijn nog onontgonnen potentieel. Deze ruimtes zijn de materiële vertaling van een intercultureel ‘ethos’. Alleen zo komen we tot een nieuwe visie van cultuur die cultuur niet ziet binnen etnische lijnen, maar als een radicaal onaf sociaal proces van zelfdefinitie en transformatie.

*Erwin Jans is dramaturg bij het Toneelhuis in Antwerpen. Hij doceert aan de Katholieke Universiteit Leuven en aan de Artesis Hogeschool Antwerpen en publiceert over theater, literatuur en cultuur.*