

PARTICIPATIE

VISIETEKST



Om het werk aan de landschapstekening kunsten te voeden, schreef Erwin Jans op vraag van BAM, VTi en Muziekcentrum Vlaanderen een essay over kunst en participatie. Erwin Jans is dramaturg bij Toneelhuis. Hij publiceert over theater, literatuur en cultuur.

**Een levend gesprek in een wilde bar
of: hoeveel participatie verdraagt de kunst?**

— Erwin Jans —

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. Hij kan terugkeren op zijn stappen en beginnen 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. De verdwaalde kan ook verder wandelen in het blinde geloof op een bepaald ogenblik terug op het 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. 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 fundamenta-

lisme 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 éénentwintigste 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. Tegelijk zijn de urbane uitdagingen gigantisch. 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 urbane 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.

Vrij zwevende kunst

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 éénentwintigste eeuw in crisis is of op z'n minst aan herdefinitie toe. 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 negentiende 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 negentiende 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 geïnstitutionaliseerde 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 twintigste eeuw de harde kern van het functioneren van de kunst geworden.

We zijn de knoop!

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 al lang 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, tweezieners, in plaats van individuen, een term die letterlijk onze zogenaamde ondeelbaarheid aangeeft. Filosoof Henk Oosterling verwoordt dit als volgt: “We zijn verstrengeld 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 is 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 fundamenteën van de opposities waartussen het evenwichtskoord sinds 150 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 fundeerden lijken hun beste tijd te hebben gehad.

On-maat

Het ligt voor de hand dat ook de kunstwereld niet onaangetast 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 20e eeuw de eeuw van de ‘autonome’ kunst die ze ‘subliem’ noemt. De 21e 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 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 funda-

menteel 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.

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 twintigste 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, modeontwerpers, 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.

Een ruwe, wilde bar...

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 lostornt, 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 curational. 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 met 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 indi-

viduele toeschouwer. Wat Esch hier 'Exchange' noemt, is de harde kern van wat we onder 'participatie' verstaan.

Dit sluit aan bij Joseph Beuys' erweiteres Kunstbegriff/ 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 sociale 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 Kassel in 1982: het 7000 Eichen-project. Tussen 1982 en 1987 werden in Kassel 7000 eiken (en andere bomen) geplant, en naast elke eik zou 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 20e 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. Het werk van iemand als Benjamin Verdonck situeert zich hier ergens. Ook het werk van Thomas Bellinck met illegalen is een moment van 'sociale plastik'. Het zijn artistieke praktijken die hun eigen grenzen opzoeken en precies daardoor de notie van kunst verrijken en verruimen.

Kunst 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 en voorbeelden? 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. ‘Interesse’ gebruik ik hier in dezelfde betekenis als ‘participatie’.

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 omwereld. 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 ook 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 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 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 aan 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 bestuur, etc.. Hij roept op tot een kritische en creatieve doorlichting van alle niveaus, in het besef dat er overal 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 vrijetijdssector 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 persaanacht. 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.

Speelruimte

Inter-esse betekent eerst en vooral leven in weerbarstige spanningen. Het gaat om fricties, wrijvingen, interacties, verrassingen, ontmoetingen, reflecties, etc. Om onze verhouding tot de werkelijkheid te beschrijven gebruikt de Indische cultuurcriticus Homi Bhabha 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. 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 avant-garde nog het geval was, maar om concrete vormen van 'convivialiteit' te actualiseren. Kunst creëert een soort van adem-pauze of ademruimte, noodzakelijke voorwaarden voor ieder gezamenlijk oponthoud.

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.