

Buy Buy Art

De vermarkting van kunst en cultuur

Bij EPO verschenen ook:

*De hemel van de verbeelding. Zestig brieven over kunst*

Antwerps Kunstenoverleg

*Interculturele intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil*

Erwin Jans

*Wim Van Gansbeke 'Stomp niet af, stomp terug'. Twintig jaar theaterkritiek*

Wim Van Gansbeke - ingeleid door Wouter Hillaert

*Wereldvreemd in Vlaanderen. Bakens voor een progressieve politiek*

Vooruitgroep - Eric Corijn en Pieter Saey (red.)

*Emile Verhaeren. Vlaams dichter voor Europa*

Paul Servaes

*Veerkracht en burgerschap. Sociaal werk in transitie*

Jef Peeters (red.)

*Een paradijs waait uit de storm. Over markt, democratie en verzet*

Thomas Decreus

*Het klein verzet*

Tine Hens

*Er zijn geen paarden in Brussel. Vluchtelingenverhalen*

Rodaan Al Galidi, Rachida Lamrabet, Bart Demyttenaere, Pat Van Beirs, Do Van Ranst en Michael De Cock

BUY

Robrecht Vanderbeeken

BUY

De vermarkting van kunst en cultuur

ART

epo

Omslagontwerp: Compagnie Paul Verrept

Foto auteur: © Robrecht Vanderbeeken

Vormgeving: EPO

Druk: drukkerij EPO

© Robrecht Vanderbeeken en uitgeverij EPO vzw, 2015

Lange Pastoorstraat 25-27, 2600 Berchem

Tel: +32 (0)3 239 68 74

Fax: +32 (0)3 218 46 04

E-mail: [uitgeverij@epo.be](mailto:uitgeverij@epo.be)

Web: [www.epo.be](http://www.epo.be)

Volg dit boek op: [www.facebook.com/Uitgeverij.EPO](https://www.facebook.com/Uitgeverij.EPO)

Isbn 978 94 91297 47 2

D 2015/2204/25

Nur 658, 757

Verspreiding voor Nederland

Centraal Boekhuis BV Culemborg

Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

No part of this book may be reproduced in any form, by print, mimeograph, film or any other means without permission in writing from the publisher.

# Inhoudstafel

Inleiding: cultuur heeft het niet onder de markt 9

*Deel 1. De Cultuurstrijd* 13

Hoofdstuk 1. Goed en slecht nieuws 15

Beeldenstorm 15

*Wake up call* 18

Solidariteit 23

Rolmodel 27

Hoofdstuk 2. De crisis van de kunst 37

Zelfkritiek 37

De crisis van de crisis van de kunst 41

De crisis van de kunst 45

De autonomie-paradox 49

Hoofdstuk 3. De maatschappelijke rol van kunst 53

Discussiekader 53

Dansen om de hete brij? 55

Vervreemding als cultuur 58

Onvermoede politiek 62

Hoofdstuk 4. De maatschappelijke rol van de kunstenaar 69

De brede voorhoede 69

De samenleving als kunst 71

Hoe vrij is de vrije kunstenaar? 80

De kracht van protest, een Australisch voorbeeld 82

Hoofdstuk 5. Reflexen tegen marktkritiek 87

Ontkenneren en dweppers 87

Een bloemlezing 93  
Botox-filantropie 97

Hoofdstuk 6. Structurele problemen 107  
Intrinsiek marktfalen 107  
Repressief liberalisme 113  
Meritocratie 118

## *Deel 2. De Grote Aanvaarding* 123

Hoofdstuk 7. De brede horizon 125  
Kapitalisme en crisis: tijd kopen 125  
Neoliberalisme als politieke reactie op de crisis 130  
Het failliet van de 'Derde Weg' 133

Hoofdstuk 8. Liberale dwaallichten 137  
De vrijheid van de vos in het kippenhok 137  
Van hippie naar selfie 141  
*O Dearism* 146  
Culturele hegemonie 150

Hoofdstuk 9. Linkse identiteitscrisis 157  
Mist 157  
Falen 158  
Postmodern dwalen 164  
Verzetje hoger 166

## *Deel 3. De Grote Uitverkoop* 171

Hoofdstuk 10. Creatief Europa 173  
Kunst en cultuur als *resources* 173  
De 'creatieve industrie' en het *spillover effect* 175

	Kunstinstellingen in de greep van de vermarkting	180
	De kunstenaar-ondernemer als de nieuwe heiland?	186
	De ik-vennootschap	192
	Fout voorbeeld	197
Hoofdstuk 11.	Sloopinstrumenten	201
	Sloophamers	201
	Crowdfunding	202
	Taxshelter	208
	Privaat-publieke samenwerking, PPS	211
	Creatief met shockdoctrines	215
Hoofdstuk 12.	De blauwe lente van Gatz	219
	Draaideuren	219
	Poppenmeesters: markt, partij, regering	222
	Vierschaar van Verandering	225
	Vijf gaten in cultuur	230
	Het Gatz-effect	236
Hoofdstuk 13.	De verbeelding aan de macht	241
	Hoe het land de toekomst aanzeggen?	241
	Het schone leren genieten	243
	Cultuur zien als een veld van conflict en consensus	246
	Beseffen dat kunst ideologisch debat nodig heeft	248
	IJveren voor een sector met soevereine kunstenaars	251
	Werken aan een tegen-hegemonie	254
Bio		259

Voor iedereen die er wat mee doet!  
Veel dank aan Hugo Franssen, de ploeg van EPO en  
het team van De Groene Waterman.



De huidige wereld is aan de huidige mensen alleen maar te beschrijven  
als een veranderbare wereld.

*Bertolt Brecht*

## **Inleiding: cultuur heeft het niet onder de markt**

José Saramago, de Portugese schrijver, noteerde: ‘Men privatiseert de zee en de hemel, men privatiseert het water en de lucht. Men privatiseert de wolk die voorbijtrekt, men privatiseert de droom, vooral de dagdroom en de droom die met open ogen gedroomd wordt.’ Cultuur is die ‘droom met open ogen’. Ter bevordering van Europa als economische topregio staat die droom nu in de vitrine en wel onder de noemer ‘Culturele en Creatieve Industrieën’. De term is in een mum van tijd een *buzzword* geworden en tegelijk thema van een internationale stroom lectuur. Daarin verschijnt ‘de kunstscène als ideale productie-eenheid binnen de postfordistische economie’ zoals cultuursocioloog Pascal Gielen schrijft.

De sector krijgt de opdracht het economische voorbeeld te geven. Sinds de jaren van Thatcher en Reagan heeft zich overal een verengd economiebegrip geïnstalleerd. Dat enge begrip verplicht samenlevingen zichzelf te waarderen zoals de financiële markten dat doen: in

termen van het aandeelhoudersmodel, de winst per aandeel. Dat enge begripkader heeft stelselmatig de hele economie veroverd en zelfs de hele samenleving. Op die manier is die helemaal in de greep geraakt van de blinde arm van de markt. Alle terreinen en aspecten van onze leefwereld zijn een na een 'een gat in de markt' geworden. Commercie en concurrentie hebben dat gat dan telkens vakkundig gedicht. De cultuursector was lange tijd, als een uitzondering, nog niet volledig door die trend ingepalmd. Hier is vandaag een inhaalbeweging bezig. Europese en lokale beleidsinstanties spannen het creatieve potentieel van de cultuurwereld volop voor de kar van de markteconomie. Die omslag voltrekt zich op twee fronten: de sector krijgt een heel marktconforme economische onderbouw en gaat tegelijk een waarde kader uitdragen dat die vermarkting goedpraat.

De prijs daarvan is verschrikkelijk: het vroegere emanciperende investeringsbeleid in cultuureducatie transformeert nu tot een zakelijk cultuurbeleid dat investeert in een nieuwe economische sector die financiële return moet opleveren. Het zaken doen eigent zich de cultuur toe als een nieuwe markt waarin kunstenaars hun plaatsje moeten veroveren. Alsof ze inbrekers zijn. Cultuurorganisaties moeten een metamorfose door om dat beleid mee uit te dragen. Kunst als koopwaar, kunstenaars als merken en cultuurhuizen als bedrijven die cultuurliefhebbers als klanten willen bedienen en reclame maken in het belang van hun marktaandeel.<sup>1</sup> Dieper en dieper plooiën ze voor wat de smaak van de consument heet.

---

1 De Britse organisatie CoolBrands vierde in 2011 tien jaar 'Superbrands' en publiceerde een lijst van de 'coolste merken'. Tate London haalde de top 20, evenals BALTIC Center for Contemporary Art en Royal Opera House. (Coolbrands.uk.com)

Nieuwsbrieven uit de cultuursector en cultuurprogramma's lezen als propaganda in de nieuwe beleidstaal voor het nieuwe beleid. Zorgeloos gaat het over koppelverkoop, terugverdieneffect, reclame, citymarketing, vliegwiel voor marktontwikkeling... Is dit een geval van cognitieve dissonantie, die benarde spanning in het besef van een gedrag dat strijdig is met de eigen overtuiging en waarden? Voltrekt de vermarkting zich zo, in slow motion, als een stille overname?

Cultuur is geen economie, ze heeft een economie. Wie haar alleen relevant vindt als ze economisch iets betekent, zal publieke ondersteuning niet langer verdedigen. Als dan alleen marktcultuur rest, is het met de vrije cultuur gedaan. Er is werk aan de winkel en misschien wel op de eerste plaats in eigen rangen. 'Ontmarkten' is meer dan gewoon wat minder marktwerking: het vereist een ideologische bevrijding.

McDonald's kaapt de cultuur. *Mad Max: Fury Road* (2015), de om zijn cultuurwaarde bewierookte kaskraker, is een orgie van geweld, een woesternij. Ja, ja, knap gemaakt en zo. *Fury Road*, een postkapitalistische apocalyps waar een strijd van goed tegen kwaad wacht. Tot een verlosser opstaat. De prent gooit zich tegelijk vooruit en achteruit naar een feodale tijd. Ze heeft geen aandacht voor de structurele oorzaken van de vernietiging van natuur en cultuur en rateert elke verbeelding over een alternatief. Zo vergaat de lust en de hoop zich werkelijk van deze donkere tijd te ontdoen. Het is een ridderlijke oefening in aanvaarding, die onwillekeurig ook symptomatisch is voor onze samenleving.

De spektakelmusical *14-18* van Studio 100 over de Grote Oorlog verwijst het pacifisme naar het land van de onbezonnen dromen in een verhaallijn waarin deserteurs het verwijt krijgen deloyaal te zijn, niet solidair met hun kameraden soldaten aan het front. Alsof oorlog een fataliteit is, een noodlot, en niet 'het voortzetten van politiek met

andere middelen' zoals generaal von Clausewitz schreef. Toch benadrukt de CEO van Studio 100 ongeveinsd 'het educatieve aspect' van de musical en hoopt hij dat elke scholier en student het stuk zal zien.<sup>2</sup>

Een crisis zou een moment van waarheid moeten zijn: een moment waarop een keuze wordt gemaakt. Maar het leek net alsof wij die keuze niet konden maken, toen in 2008 de crisis uitbrak. Er waren geen alternatieven toen we door de plots omvallende banken werden overvallen. We konden alleen maar doorgaan op de oude weg: *too big to fail* en *too big to jail*. We komen ook vandaag amper aan kiezen toe. We lopen vast in het moeras van de Grote Aanvaarding. Daar heeft de cultuur uiteraard een aandeel in. Daarom begint de cultuurstrijd ook daar, bij de cultuurbeleving zelf. Wie kunst laat vermarkten, schaft de belofte op de toekomst af. Want waarachtige kunst is mogelijkhedenzin en daar is het waar verandering begint.

---

2 Dat blijkt nochtans niet uit de inkomrijzen. Wie erbij wil zijn moet tussen 40 en 80 euro betalen.

DEEL 1

# DE CULTUURSTRIJD



Het kapitaal loopt rond op de Biënnale van Venetië  
 en krijgt dagenlang Marx geciteerd.  
 Ze komen van hun jachten om daarnaar te luisteren. Werkt het? Ik denk het niet.  
 Die kritiek wordt gerecupereerd, de kunstmarkt recupereert kritiek.  
 Vandaar mijn overstap naar theater, die is nog minder *durch ekonomisiert*.  
 Kunst zit steeds meer in de dichtheid van het geld.

*Chris Dercon, directeur van Tate Modern*

## Hoofdstuk 1. Goed en slecht nieuws

### Beeldenstorm

Aan onvrede geen gebrek in de cultuurwereld. Overal in Europa staat cultuur onder druk. Het gaat niet over boekhoudkundige correcties hier of daar die nu plots samenvallen. Wel over systematische verwaarlozing en afbouw. Dat cultuur op de schopstoel van de soberheidspolitiek zit, kondigde zich al langer aan. Eerst was er de stofkam. Toen kwam de efficiëntiekorting. Niet veel later de kaasschaaf. Dan de botte bijl, met in sommige lidstaten van de Europese Unie zelfs de tabula rasa. In Spanje zijn sedert het uitbreken van de crisis in 2008 de uitgaven voor cultuur gehalveerd. In Nederland viel alleen al in 2011 ineens twintig procent weg, in Groot-Brittannië dertig procent tussen 2010 en 2015. Duitse centrumsteden tekenen krimpscenario's uit van tien tot dertig procent. In Portugal en Slovenië werd het minis-

terie van Cultuur simpelweg (tijdelijk) afgeschaft. In Polen gaat nog nauwelijks 0,6 procent van 's lands begroting naar cultuur, in Italië amper 0,2 procent. In de begroting van de Europese Unie is dat nog veel minder: 0,05 procent. Ook in Frankrijk, waar de sociaaldemocratie er een erezaak van maakte cultuur te beschermen, volgen de besparingen elkaar op, in naam van het grote *Pacte de Responsabilité et de Solidarité* waarmee president François Hollande 50 miljard euro bespaart om meer 'zuurstof' – een verdoken term voor 'geld' – te geven aan de Franse bedrijfswereld.

Je zou een heel boek kunnen vullen met wat de kaalslag van de cultuur concreet betekent, in het werkveld. Het Belgische actiecomité Red de cultuur! maakte in 2014 een tussentijdse balans op in een meertalige protestpetitie. Laten we dit boek beginnen met een bloemlezing uit deze tekst:

In Denemarken hebben 250 bibliotheken de deuren al gesloten, in Engeland 500. Griekenland heeft nog slechts 2000 museumwachters, en dat voor 19.000 archeologische sites. Duitsland schrapt een op de vijf orkesten, hoewel sinds de val van de Berlijnse Muur al 37 van de 168 orkesten verdwenen. In Athene werd de openbare omroep abrupt afgeschaft. Toch blijft het personeel uitzenden, clandestien als het ware.<sup>1</sup> In Spanje sluiten de Renoir-cinema's, de enige die buitenlandse films in originele versie en met Spaanse onderschriften brachten. Er was een tijd dat dit als een bijdrage werd gezien tegen de zwakke Spaanse talenkennis. Die tijd is nu voorbij. De jaarlijkse Magyar Filmzemele is afgelast, want de output van het Hongaarse filmbedrijf is nul.

---

1 Na haar verkiezingsoverwinning in januari 2015 beloofde Syriza een heropstart. Die volgde in mei. Maar al in juli 2015 dicteert de Europese top dat de openbare omroep weer moeten sluiten.



Ook van de Portugese film is 'niks nieuws te tonen'. Het Prado, het Museo Reina Sofia en het Teatro Real in Madrid verloren twee derde van hun werkingskosten. Cultuurprojecten als Lascaux in Frankrijk zijn stopgezet. In Dublin blijven de musea van James Joyce en George Bernard Shaw vaak gesloten wegens geen betaald personeel. In Polen proberen zogenaamde Quango's, quasi niet-gouvernementele organisaties, met de moed der wanhoop en met eigen middelen te verhinderen dat cultureel Polen op het platteland zichzelf afschaft en bibliotheken, bioscopen en muziek- en tekenscholen er helemaal verdwijnen. De Unesco roept Italië tot de orde omdat het de site van Pompeï niet meer beheert en er illegale gebouwen op toelaat. Ook Frankrijk laat zijn patrimonium verkommeren. Daar maakt extreem rechts electoraal misbruik van: Le Pen springt op de barricades voor het erfgoed des vaderlands om zo in te spelen op het chauvinisme van de Fransen. In Groot-Brittannië verkeren 3000 standbeelden en gebouwen in acuut slechte staat.

De lijst is helaas nog veel langer: het Italiaanse theaterinstituut is gesloten. Het Italiaanse staatsarchief kan duizenden waardevolle historische documenten niet langer bewaren. In Hongarije wordt de ruggengraat van de culturele bedrijvigheid gebroken. Maar er ging veel geld naar de tentoonstelling over Hongaarse helden, koningen en heiligen: cultuur als instrument voor een nationalistisch identiteitsbeleid. In Franstalig België sneed de overheid in één keer 40 procent van de investeringen in ballet en dans weg. In Frankrijk gaat de btw op boeken fors omhoog. In Spanje en Portugal die op toegangstickets. Dansgroep Amsterdam en tien andere Nederlandse podiuminstellingen haakten af als gevolg van de bezuinigingen. Vijf andere Nederlandse groepen overwegen of ze doorgaan of niet. 51 kunstinstanties moesten de deuren sluiten, 11 fuseerden. De organisaties die er de

kaalslag van 2011 wel overleefden, werden intern dikwijls uitgehouden en vertimmerd. De enige overblijvende opera in Griekenland brengt alleen nog lichtvoetige operette. ‘Niks is meer Europees dan opera’, beweerde Europees Commissievoorzitter Manuel Barroso nochtans. Academies en kunstopleidingen slanken af, inschrijvingskosten dikken aan. Het creatieve talent van de jeugd krijgt het zeer moeilijk zich te ontplooien. Al wat geschrapt wordt, is weg. Voor lang of voor altijd.

Tot daar dit Europese tableau vivant uit 2014.

### *Wake up call*

Vlaanderen heeft vandaag een liberale cultuurminister. ‘Er komt geen Grote Sanering, ik ga geen mensen op straat zetten.’, met deze boodschap opende Sven Gatz (Open Vld) zomer 2014 zijn mandaat. Helaas, amper een maand later werd al de diepte duidelijk van de historische besparingen in de cultuursector en het verenigingsleven: het verder droogleggen van gemeenten en provincies, het verder ondergraven van het sociaal statuut van de kunstenaar, het verder besparen op kunstenaars, cultuurhuizen, erfgoed, openbare omroep en sociaal-cultureel werk. Een cultuurbeleid dat begint met een vertrouwensbreuk en een nieuwe minister als deurwaarder, kan dat goed aflopen?

De wekker ging dan ook af na de verkiezingen van 2014. De Vlaamse cultuursector leefde tot dan in de waan dat het hier allemaal wel zou meevallen. Wie toch bezorgdheid uitte, werd als een tafelspringer weggezet. De voorganger van Gatz, Joke Schauvliege (CD&V), kwam aan zet in juli 2009, toen de kaalslag van cultuur elders in Europa al volop zijn beslag begon te krijgen. Schauvliege wou de geschiedenis ingaan als de boekhoudster die er toch maar mooi in slaagde in crisis-

tijd voor een kleine budgetverhoging te zorgen. In menige verklaring plakte ze op die verhoging een getal van drie miljoen euro. Schauvliegес trotse nieuws was nochtans in tegenspraak met de cijfers op de website Cultuur van de Vlaamse overheid zelf. In 2009 bedroeg het Vlaamse cultuurbudget 453.648.000 euro. In 2013 was dat 445.720.000 euro. Je hoeft geen rekenwonder te zijn om de som te maken: het budget was sinds 2009 met acht miljoen euro gedaald. We moeten daarbij in rekening brengen dat de cultuursector in de loop van die jaren meer kosten kreeg door de stijging van de levensduurte en de uitbreiding van taken en initiatieven. Bescheiden slotsom: de cultuursector is sinds 2009 niet meer geïndexeerd.

Daarbij speelt de wet van Baumol en die gaat als volgt: sommige sectoren zoals cultuur worden van lieverlee duurder dan andere. Dat komt omdat je bij de productie van waspoeder, soep, auto's en computers naar hartenlust kan mechaniseren. In bijvoorbeeld het onderwijs en de cultuur kan dat niet. Voor de uitvoering van een strijkkwartet van Mozart heb je vandaag evenveel muzikanten nodig als in de 18<sup>de</sup> eeuw. Dat de lonen van die muzikanten vergeleken met de tijd van Mozart zijn gestegen, kan je niet compenseren door het strijkkwartet efficiënter of sneller te laten spelen. Bij de industriële productie zal de kostprijs per eenheid dankzij automatisering en arbeidsdeling dalen. Hoe meer de productie stijgt, hoe groter de daling van de kostprijs. Voor kunst en cultuur geldt dat niet: meer productie vereist evenredig meer volk.

Al was Schauvlieges cijferillusionisme doorzichtig, toch bleven cultuurmanagers van publieke organisaties er gerust in. Zij zagen geen reden tot paniek want het budget was er toch 'wat op vooruitgegaan'? Intussen bleven bepaalde politici tegen 'de culturo's' schamperen. Ze duwden 'die subsidieslurpers' in het verdomhoekje. Dat industriële

ondernemers in België jaarlijks voor 12 miljard euro subsidies krijgen, de 3,5 miljard aan bedrijfswagens niet inbegrepen? Dat de cultuurbesparingen in feite transfers naar die bedrijven zijn? Daar hoorde of hoor je het politieke personeel niet over. Behalve in een onbewaakt ogenblik of voor een hecht publiek. Minister-president Geert Bougeois was dan ook de eerlijkheid zelve toen hij zei: 'Ik ga er prat op dat we al onze extra maatregelen om de ondernemers te ondersteunen, volledig financieren met middelen uit besparingen.' Of hoe beleidspolitici de belangen van de ondernemers laten voorgaan op al het andere. Ter overweging: de duizend winstgevendste bedrijven van ons land realiseerden in 2013 samen een winst van bijna 50 miljard euro. Ze betaalden daarop 3,2 miljard euro belastingen, een aanslagvoet van goed 6 procent terwijl de officiële aanslagvoet voor vennootschappen 33,99 procent bedraagt.

Cultuur zou ook kwistig en ondoelmatig met de middelen omspringen. De waarheid ligt daar ver van. Als we onze ambities willen waarmaken, als de cultuursector wil tegemoetkomen aan wat de overheid er in allerlei aanbevelingen van verwacht, dan moeten we dat budget in principe verdubbelen. Maar helaas, in 2014 schrapten Vlaamse steden 10 tot 20 procent van hun cultuurbegroting. Ook Gent, dat zich als een progressief eiland in Vlaanderen profileert, kortte het cultuurbudget. Op het niveau van het Vlaamse Gewest werd in 2014 tot 7,5 procent geknipt. Federaal werd in 2015, na de saneringen van de voorbije jaren, nogmaals tot 20 procent weggesneden.

Voor de verkiezingen kunnen politici lyrisch doen over kunst en cultuur, maar eenmaal de stembrieven gedeponneerd en de postjes verdeeld, is het opeens onbespreekbaar in de nodige ondersteuning te voorzien. Daar zou dan geen politiek draagvlak voor zijn. En de prioriteiten zouden 'elders' liggen. Met als gevolg dat almaar meer

mensen in de sector moeten herhalen dat ze niet de middelen hebben om te realiseren wat van hen wordt verwacht. Dat werkt dan weer de beeldvorming in de hand dat de cultuurwereld altijd maar over centen zeurt, het handje ophoudt. De nieuwe cultuurminister Sven Gatz speelde daar listig op in. Want als je van bij de start prompt een forse besparing vastlegt en daarbij contractbreuk pleegt op lopende afspraken, is het logisch dat cultuurmakers over middelen gaan praten. Als minister breng je zo de eigen sector in diskrediet, want je dwingt de sector defensief te reageren en daardoor mist die de kans vanuit de eigen kracht en meerwaarde positief en constructief aan bod te komen.

Sommigen beweren dat cultuur, vergeleken met andere sectoren, al genoeg haar zaak kan verdedigen in de media. Die vergelijking loopt mank. Want als cultuur al aan bod komt, gaat het doorgaans om bijverschijnselen: de kunstenaar als Bekende Vlaming, de recordverkoop van een kunstwerk, gewonnen prijzen, records qua bezoekersaantallen, enzovoort.<sup>2</sup> Komt daarbij dat cultuur zeker niet met één stem spreekt. Wat de grote media laten horen, is dan gewoonlijk nog een schrille of valse stem. Zo haalde tv-presentator en muzikant Marcel

---

2 'MSK zinkt weg, SMAK boomt', zo kopte *De Standaard* in het voorjaar van 2015. Waar het over ging? Het Gentse museum voor hedendaagse kunst SMAK had 88.798 bezoekers geteld voor de tentoonstelling van Berlinda De Bruyckere, buur MSK kreeg er 'maar' 22.196 over de vloer voor de tentoonstelling *Love Letters in War and Peace*. Het is een scheve vergelijking, zonder enige aandacht voor kwaliteit. Want het Museum voor Schone Kunsten (MSK) mikte net op een intieme tentoonstelling. Geen blockbuster, geen herdenkingstentoonstelling die meesurft op de (subsidie)stroom van de *14-18*-hype. MSK bracht het bijzondere verhaal van prille, toegewijde, verborgen en verboden liefdes in tijden van oorlog en geweld. Maar deze meer dan geslaagde tentoonstelling werd in de media als een falen voorgesteld.

Vanthilt een krantenkop met de oproep: ‘Maak Marc Coucke minister van Cultuur’. Iemand die met beursspeculatie miljarden binnenhaalt en er prat op gaat dat hij daar geen cent belastingen op betaalt, een cultuurminister? Terwijl ik deze regels schrijf, hoor ik dat de flamboyante Coucke voor de rechter is gedaagd wegens plagiaat. Zijn hit ‘Het is weer Couckenbak’, die hij samen met charmezanger Steve Tielens maakte, zou al eerder zijn uitgebracht. Coucke haalt met het nummer plaats één in de Vlaamse ultratop. Van schrille stemmen gesproken...

Al halen de kuren van Coucke en de recordbedragen op veilingen<sup>3</sup> de krant, en al zijn sommige gevestigde gezichten lievelingen van de media, de realiteit is dat veel kunstenaars nauwelijks of niet worden betaald. De realiteit is dat cultuurhuizen elke eurocent moeten omdraaien en op stagiairs en vrijwilligers moeten rekenen voor de primaire werking. Dat ze met tijdelijke contracten werken. Dat ze

---

3 Toen het schilderij *Abstraktes Bild* van Gerhard Richter, die door het tijdschrift *Capital* herhaaldelijk is uitgeroepen tot de belangrijkste hedendaagse schilder, in maart 2015 een veilingrecord op Sotheby's brak, verklaarde de 83-jarige kunstenaar dat hij met horreur moest vaststellen dat anonieme kopers 5000 maal meer hadden geboden dan de verkoopprijs dertig jaar eerder. Richter noemde het vlakaf ‘dwaas’ 41 miljoen euro voor een schilderij te betalen en merkte op dat geen enkele van de kopers van zijn astronomisch dure werken hem ooit heeft gecontacteerd of interesse heeft getoond voor zijn werk. Het zou alleen om de investering gaan, veilig en taksvrij. De schilderijen worden na de verkoop zo snel mogelijk opgeborgen in Zwitserse kluizen. Richter, die zelf geen kunst koopt, voelt zich machteloos tegenover de kunstmarkt. Een vroegere poging om de hoge prijzen te torpederen door een honderdtal originele schilderijen goedkoop te verkopen, faalde: de schilderijen werden onmiddellijk doorverkocht en wel voor een veelvoud van de aankoopprijs. ‘Je kan niet aan de markt ontsnappen’, zei Richter. ‘Ik ga naar het museum om naar schilderijen te kijken. Ik hoef kunst niet zelf te bezitten.’

van subsidieronde naar subsidieronde in onzekerheid leven en zich daarom geen werking in functie van de lange termijn kunnen permitteren, hoewel dat op papier wel van hen wordt verwacht. Om de lopende werking gaande te houden besparen ze niet op de structurele, maar op de variabele kosten, in het bijzonder op de verloning van kunstenaars. Ondertussen verspelen ze veel energie en geld aan evaluatiemanagement. Dat willen beleidsmakers zo, om te controleren of 'overheidsinstellingen wel als bedrijven worden gerund'. Omdat cultuurhuizen niet de mensen in dienst hebben voor al die administratie, besteden ze dat werk uit. Maar externe consultants zijn ook duur. Kunstenaars richten voor het beheer van hun onnodig complexe subsidiedossiers dan weer eigen administratieve collectiefjes op die, jawel, via subsidies een concurrentievoordeel bieden op kunstenaars die zich niet ondernemersgewijs organiseren. Kortom, een flink deel van de schaarse middelen gaat verloren aan overbodige interne boekhouding. Het is natuurlijk wel een effectieve manier om de sector aan de ketting te leggen.

## Solidariteit

Maar er is ook goed nieuws. Afgelopen jaar doken hier en daar frisse, onbevangen initiatieven op. Zo vermeldde ik al de oproep *Red de cultuur! Stop de kaalslag!* een initiatief van Niet In Onze Naam, een platform van kunstenaars, intellectuelen en vakbondsmensen dat op 1 april 2014 ook een sterke solidariteitsdag organiseerde in het Antwerpse Toneelhuis. AKO, het Antwerps Kunstenoverleg, voerde vanaf het najaar 2013 constructief campagne met *Mijn Dagelijkse Portie Kunst*. Als reactie op de soms bitse discussies in de media, waarbij de cultuursector meer dan eens in een slecht daglicht kwam te staan,

vestigde AKO met tal van activiteiten de aandacht op de waarde van kunst. AKO bracht ook een brievenboek uit over die waarde van kunst: *De hemel van de verbeelding*.<sup>4</sup> Najaar 2013 zag State of the arts het licht, een Brussels collectief van en voor kunstenaars dat een tegengewicht beoogt voor beleidsvoerders die te veel in naam van de kunstenaars het woord voeren. Het collectief heeft de Engelstalige baseline bij het nieuwe logo van de Vlaamse Gemeenschap – ‘*Flanders. State of the art*’, een ideetje van een commercieel reclamebureau – ironisch voor zichzelf teruggeëist.

In Gent organiseerde het cultuurtijdschrift *rekto:verso* in 2014 samen met kunstencentrum Campo de debatreks ‘4x4 Kiezen is een kunst’. De reeks sloot af met een ‘volksparlement’ waarin vooral kunstenaars verzamelden om eigen cultuurpolitieke standpunten te bespreken. Dat is uniek. Doorgaans beperken sectoriele overlegmomenten zich tot een ontmoeting tussen beleidsmensen, kaders van steunpunten, cultuurmanagers en academici. Het Theaterfestival in Antwerpen bracht een vervolg: tijdens het reflectiemoment ‘Een ander gesprek’ bespraken kunstenaars tien voorstellen voor een betere toekomst.

Het is het begin van concrete collectieve stemmen die met gezag voor de eigen zaak kunnen pleiten.

In die maanden betoogden 24 museumdirecteurs op het Brusselse Martelarenplein met de oproep de subsidies voor erfgoed eindelijk te verhogen. Heel wat cultuurhuizen alsook het theatersteunpunt VTi organiseerden in verkiezingstijd activiteiten met als doel cultuur op de politieke agenda te zetten. Onder redactie van cultuursocioloog Pascal Gielen verscheen de studie *De waarde van cultuur. Een onderzoek naar het meetbare en onmeetbare*. De Vlaamse belangenbeharti-

---

4 Erwin Jans (red.), *De hemel van de verbeelding. Zestig brieven over kunst*, EPO, Berchem, 2014.



ger Overleg kunstorganisaties (oKo) ten slotte lanceerde de brede mediacampagne *Ik Kies Voor Kunst*.

Ook buiten de landsgrenzen gaan dergelijke initiatieven als honderd bloemen bloeien. Al houdt het protest de afbraak misschien niet meteen tegen, het zorgt wel voor bewustwording. Het stimuleert de verbeelding van een totaal ander Europa, verenigd in een democratische cultuur van solidariteit en sociale rechtvaardigheid. Overal zien we de signalen. Rond het Romeinse Colosseum werd, in een gebaar van omarming, een mensenketting gevormd om het verval ervan aan te klagen, en vooral het bod erop door de Italiaanse schoenenkoning Tod's. Nog in Rome wordt het roemrijke Teatro Valle al sinds lange tijd bezet. In Duitsland staakten honderd orkesten met de steun van de Berliner Philharmoniker en het Gewandhausorchester. Met succes, want het beleid kwam met een budgetverhoging over de brug. In de Atheense Gazi-wijk en in Lissabon laten graffitikunstenaars de muren spreken. In Thessaloniki betalen toeschouwers hun theaterticket met rijst, noedels of meel. De bedreigde muziekscholen uit Attika brachten een massaconcert in Athene. Jongeren uit Seelze, Charlottenburg, Essen en Spandau speelden in de gemeentehuizen protestconcerten voor het behoud van openbaar muziekonderwijs. Een van de ontroerendste voorbeelden kwam uit Groot-Brittannië. Op het trottoir voor een gesloten bibliotheek etaleerde een oudere vrouw haar aanbod gratis ontleenbare boeken. Ze deed het voor de jeugd. Want aan die bibliotheek had zij haar culturele ontwikkeling te danken. Ze stond er meerdere dagen per week, in weer en wind, in een geknutseld kraampje onder een plastic zeil.

Maar het spectaculairste en veruit massaalste voorbeeld komt uit Frankrijk. In de zomer van 2014 voerden *les intermittents* op verschil-

lende kunstenfestivals campagne voor eerlijke arbeidsvoorwaarden. Over heel het land werden voorstellingen afgelast. Nationale stakingsdagen volgden elkaar op. Zoals je van een cultuurstrijd mag verwachten, werd er creatief geëxperimenteerd met actiemiddelen: *flashmobs*, gratis voorstellingen, betogingen met grote reuzen, naakte manifestaties, open universiteiten, feestelijke bezettingen van de openbare ruimte. Of met gericht protest waarbij de acteurs voor de voorstelling ministers en andere beleidspolitici vriendelijk verzochten de zaal te verlaten: noem het een hoffelijke publieke schandpaal. Heel wat kunstenaars, onder wie theatericonen Peter Brook, Thomas Ostermeier en Josse De Pauw spraken solidariteitsboodschappen uit. Regisseur Franck Halimi ging 52 dagen in hongerstaking. De omroep Arte (Strasbourg) staakte. Boekhandel Fnac in Avignon werd ingenomen door een zitprotest. Overal in Frankrijk waren er publieke vergaderingen voor onderling overleg.

De concrete aanleiding van deze campagne van de *intermittents* was drievoudig. Eén: de besparing op het cultuurbudget. Twee: de sanering van 2 miljard euro in de werkloosheidsverzekering, waarvan de *'intermittents du spectacle'* 400 miljoen euro moesten ophoesten. En drie: de aangekondigde uitholling van het *intermittent*-statuut zelf. Dat statuut is het enige stelsel dat werknemers met een discontinue job beschermt tegen precarisering. Het geldt voor werk met een onderbroken of discontinu verloop: van dag op dag, van de ene opdracht in de andere. Het is uniek, omdat artiesten en ondersteunende technici daardoor niet gedwongen zijn als zelfstandige of in het zwart te opereren, en bijgevolg van arbeidsrechten en in zekere mate van werkloosheidssteun kunnen genieten.

Franse werkgeversorganisaties vinden dat stelsel te duur, maar vooral een te gevaarlijk voorbeeld in een arbeidsmarkt waar flexwerk en mini-jobs de norm worden. Ze willen er daarom vanaf. Maar

daarbij komen ze wel de *intermittents* van de cultuursector tegen. De zomerse arena van deze Franse cultuurbarricades: 85 festivals, met drieduizend opvoeringen, een miljoen bezoekers en een zakencijfer van 50 miljoen euro.

## Rolmodel

De beweging van de Franse *intermittents* is een voorbeeld als het erom gaat te reageren tegen wat ook bij ons op het spel staat. Hun campagne slaat dan ook aan. In Groot-Brittannië mobiliseert de burgerbeweging *Artists Against Austerity Assembly* sinds augustus 2014 kunstenaars tegen het bezuinigingsbeleid van de Britse regering. Zij voeren er samen met de vakbonden acties tegen de privatisering van de National Gallery in Londen. Ze organiseren ook *Detective Flashmobs*: verkleed als Holmes, Watson en Columbo wijzen ze de bezoekers van het British Museum op de ecologische misdaden van oliemultinational BP en klagen aan dat dit museum het imago van BP helpt witwassen door er sponsorgeld van te ontvangen.

Ook in ons land eechoot de campagne van de *intermittents* na. De kunstenaar Kobe Matthys, die de *intermittents* enthousiast steunt, wijst er voortdurend op dat wat bij ons 'het kunstenaarsstatuut' heet, deels op het statuut van de *intermittents* is geïnspireerd. Dat Belgische 'kunstenaarsstatuut' kwam in 2003 tot stand op aansturen van het NICC, een belangenvereniging voor beeldende kunstenaars. Een wetgeving uit 1969 waar vooral podiumkunstenaars een beroep op konden doen, werd toen uitgebreid naar alle kunstenaars. Dat was althans het idee. Vandaag ijveren Kobe Matthys en het collectief State of the arts er voor die ambitie alsnog waar te maken en het 'kunstenaarsstatuut' verder open te breken voor alle werknemers met een discontinue job. Maar

sinds de hervorming ervan begin 2014 werd het statuut nog strikter een exclusieve aangelegenheid voor kunstenaars, veilig afgebakend met een ‘kunstenaarsvisum’, om zo te garanderen dat het om een ‘uitzondering voor de kunsten’ blijft gaan. Een besparingsmaatregel, dat is evident. Zo blijft ons kunstenaarsstatuut voor talrijke kunstenaars zonder praktische uitwerking en sluit het andere cultuurmakers (en journalisten) uit.

Stel je tegelijk niet te veel voor bij het Franse *intermittents*-statuut. Zo geeft dit speciale arbeidscontract, dat dateert uit 1936 en al meermaals werd aangepast, bijvoorbeeld recht op een aantal uitbetaalde ‘werkloze dagen’, maar dan wel berekend op een beperkte ‘werktijd’, waarin de tijd voor repetities en andere voorbereidingen niet meetelt. Toch biedt het, nu vaste jobs in snel tempo schaarser worden, aan steeds meer cultuurwerkers een uitzicht op houvast. Althans, het zou voor al deze mensen een houvast kunnen zijn, ware het niet dat het aantal rechthebbenden op een uitkering al meer dan tien jaar tot 100.000 beperkt blijft. Om budgettaire redenen worden immers almaar strengere criteria ingevoerd.<sup>5</sup> Het leidde tot een eerste grote protestbeweging in de zomer van 2003, onder meer met de annulering van het Festival d’Avignon tot gevolg. Dat protest werd breed ondersteund. Toch haalde het z’n slag niet thuis, de hervorming bleef van

---

5 Het plaatje van de Franse *secteur du spectacle* ziet er daardoor als volgt uit: er werken 350.000 mensen; 100.000 van hen hebben een gewoon contract van onbepaalde of bepaalde duur; de overigen zijn *intermittents* – hun aantal steeg van 100.000 in 2000 naar 250.000 in 2011. In principe maken die allemaal aanspraak op de sociale rechten van de *intermittent* en kunnen zij hun belangen laten verdedigen door de vakbonden. Maar het speciale arbeidscontract van de *intermittents* werd in 2003 al flink toegetakeld: er kwam een verscherpte toegang tot de uitkering en een betuttelende administratieve controle.

kracht. Sarkozy won. Maar de zaak bleef op de agenda, vooral omdat de CIP, de Coördination des Intermittents et Précaires,<sup>6</sup> zich sindsdien sterk wist te organiseren via allerlei regionale afdelingen. Daar is de tweede protestgolf in 2014 uit voortgevloeid.

De CIP verplaatste de kwestie van de sociale bescherming van de *intermittents* naar de kwestie van de sociale bescherming van alle loontrekkers met een discontinue job, met een variabel loon en verschillende opdrachtgevers. Ze engageerde zich niet alleen op het terrein waar iedereen haar verwachtte: het strikte terrein van de cultuur. Dat is ook de rijkdom van deze beweging: ze doorbreekt de consensus als zou het culturele 'een uitzondering' zijn, een uitzonderingspositie waarop het beleid de beweging wilde parkeren om haar zo te controleren. De CIP eist evenwel nieuwe sociale rechten op zodat deze uitzondering de 'regel' kan worden voor iedereen die er nood aan heeft. Die demarche zit al in de naam CIP: het gaat om '*intermittents et précaires*'. Daarmee opende de beweging een politiek gevecht op het front van de precarisering en de verarming waar een groeiend deel van de werknemers het slachtoffer van wordt, dikwijls in de stilte van de schaamte: kunstenaars, maar ook zovele anderen.

Terug naar België. Terwijl in de zomer van 2014 de *intermittents* Frankrijk op z'n kop zetten, werd bij ons druk heen en weer gemaild tussen de drijvende krachten achter enkele cultuurpolitieke activiteiten. Wat

---

6 *Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes* (uitgeverij La Dispute, 2013) van de socioloog Mathieu Grégoire brengt een wetenschappelijk overzicht van de historiek van de CIP. De oudere studie *Intermittents et précaires* uit 2009, onder redactie van de socioloog en filosoof Maurizio Lazzarato, is online beschikbaar op de CIP-IDF website. Het open online tijdschrift *Multitudes* wijdde er al in 2004 een themanummer aan, met boeiende bijdragen van kunstcriticus en activist Brain Holmes en de sociologe Anne Querien. ([www.cip-idf.org](http://www.cip-idf.org))

te doen? Cultuurjournalist Wouter Hillaert van *rekto:verso* en Hugo Franssen van de groep Red de cultuur! en redacteur bij uitgeverij EPO, namen het initiatief om mensen van verschillende sectoren samen te brengen voor een gezamenlijk antwoord op het nakende aantreden van een Vlaamse spaarregering. Je kunt natuurlijk niet opkomen voor cultuur alleen terwijl de armoede toeneemt en het sociale weefsel uiteenvalt. Op lange termijn heeft de cultuursector trouwens veel te verliezen bij stijgende ongelijkheid, besparingen in het onderwijs enzovoort. Concurrenieren met andere getroffen sectoren komt neer op snijden in elkaars vel, maar gaan samenstaan kan iedereen vooruitbrengen. Vanuit die gedachte vormde zich de burgerbeweging Hart boven Hard die kort na de eerste manifestatie – de *Alternatieve Septembeerklaring* – prompt heel veel ondertekenaars verzamelde en duizend steunende organisaties achter zich kreeg. De CIP speelde op de achtergrond als prototype mee en blijft ook vandaag nog een toetssteen voor Hart boven Hard.

Laten we hier even inzoomen op wat de twee onderscheidt en verbindt. De CIP is een georganiseerd netwerk dat, voorbij de grenzen van de kunstdisciplines en hun instituten, opkomt voor de belangen van het deel van 'de werkende klasse' met een precair contract of zoekend naar werk. Hoewel Hart boven Hard niet vanuit één specifiek actiepunt vertrekt, uit een andere impuls is ontstaan en qua opzet veel breder is omdat het zowat de hele civiele maatschappij wist samen te brengen, kan het als nieuwe beweging leren van de diepgang en de efficiëntie waarmee de CIP zich als sociale beweging ontplooidde. Het belang van zo'n sociale bewegingen als tegengif voor een neoliberal beleid kan vandaag moeilijk overschat worden. Drie zaken zijn daarbij van belang.

## Brugfunctie

Ten eerste, de CIP is in de eerste plaats een organisatie die cultuurwerkers ervan weet te overtuigen gezamenlijk hun belangen te verdedigen. Ze mobiliseert rechtstreeks rond één thema zodat ze iedereen die zich erdoor aangesproken voelt, erbij betreft. Hart boven Hard komt niet zozeer op voor de arbeidscondities van een groep werkende mensen. Wel voor een warme samenleving waarin de sterkste schouders de zwaarste lasten dragen. Het is een oproep voor een publieke dienstverlening die hoge prestaties levert en tegen de vermarkting, die 'waarde' uitsluitend in economische termen denkt. 'Waar winst het wint van waarde, is verlies het resultaat', zo luidt de baseline van Hart boven Hard.

Beide bewegingen beogen een brugfunctie, om de versnippering een halt toe te roepen. Maar die is voor de twee anders van aard. Hart boven Hard is breder van opzet, waardoor de potentiële slagkracht ook groter is. Dat maakt de beweging wat afhankelijker van een consensusmodel dat rekening houdt met de vertegenwoordigers van de uiteenlopende organisaties, wil ze die aan boord houden. Iedereen die zich aangesproken voelt, hoort erbij en wordt gehoord. Wél ziet de beweging erop toe dat de belangenverenigingen uit de verschillende sectoren niet de eerste viool komen spelen. Zoals bij de CIP is het zaak duidelijk te maken dat wat een welbepaalde sector overkomt, geen uitzondering is en zo ook niet wordt bekeken. De uitdaging is die diversiteit te beheren en de juiste interne dynamiek te creëren. Zodat het verschil in tempo's en temperamenten net een sterkhouders kan zijn.

Organisaties uit de verschillende sectoren stellen hun hoop op deze beweging. Daarin schuilt dan weer het gevaar dat ze intussen een afwachtende houding aannemen en zo hun verantwoordelijkheid doorverwijzen. De ambitie van Hart boven Hard is net omgekeerd:

steun en stimulans zijn zodat ieder volgens eigen bezorgdheid en vermogen de nodige acties kan ondernemen. Hart boven Hard kan hier een katalysator zijn die de taken verdeelt en coördineert.

Voor de cultuursector is het natuurlijk van belang dat hij door het brede verzet van Hart boven Hard niet alleen komt te staan. Hij kan deze duw in de rug goed gebruiken. De beweging is waar ze voor staat: een overkapping die ontmoeting, uitwisseling, overleg en frontvorming mogelijk maakt. Een 'vakbond-plus', zoals socioloog Jan Blommaert het noemde. Ze verbindt de vakbonden met de rest van de civiele maatschappij: een strategische alliantie en een tegengif tegen het bashen van de vakbonden als een stereotiep, negatief fenomeen van onze samenleving.

### *United we stand*

Dat de CIP kiest voor een verbinding van de Franse cultuurwerkers met mensen buiten hun sector die in dezelfde werksituatie verkeren, is niet alleen in ethisch maar ook in strategisch opzicht logisch. Omdat zo de veelgehoorde kritiek van corporatisme – het pleiten voor de eigen (elitaire) winkel – onhoudbaar is. 'Corporatisme' is het klassieke verwijt van het establishment aan het adres van elke sector die voor zijn rechten opkomt. Het is een kritiek die vooral veel zegt over wie haar maakt. Maar al is ze hoogst betwistbaar, het is natuurlijk beter haar te vermijden. Zo is de Franse *intermittent* tégen de logica van de individualisering van het loon en van de sociale rechten.<sup>7</sup> De vrijheid

---

7 In zijn boek *Tous sublimes* (Flammarion, 2003) vergelijkt Bernard Gazier de *intermittent* met de Parijse vakarbeider uit de 19<sup>de</sup> eeuw die voor zichzelf de naam ►



die de CIP verdedigt, is die voor iedereen. ‘Wat we verdedigen, verdedigen we voor allen’, zegt ze. De CIP werkt – onder andere samen met de vakcentrale CGT Culture – dan ook aan een alternatief model voor arbeidswetgeving en werkloosheidsuitkering met het oog op sociale rechten in de context van de hedendaagse arbeidsmarkt waarin 85 procent van de arbeidscontracten ad hoc, precair of van bepaalde duur is. De arbeidscontracten van ‘de duizend-euro-generatie’ zoals dat in Italië heet, of van ‘de 700-euro-generatie’ in Spanje, Portugal en Griekenland. Sterk is ook het op emancipatie gerichte organisatiemodel van de CIP-basiswerking: eerder dan geval per geval individueel af te handelen, worden bij de spreekuren in de CIP-permanenties telkens twee vergelijkbare klachten tegelijk behandeld, zodat lotgenoten naar elkaars probleem leren luisteren en zo, naast bewustwording en morele ondersteuning, ook sociaal contact kunnen opbouwen. In de praktijk konden heel wat zwangere vrouwen, een gevisieerd doelwit van de hervormingen, zich zo coöperatief organiseren: de *maternitentes*.

Hart boven Hard heeft vergelijkbare troeven. Corporatisme als verwijt gaat bij deze beweging al helemaal niet op. De *Alternatieve Septemberverklaring* begint met de boodschap: ‘Wij, mensen en verenigingen van mensen, willen vandaag spreken met één stem. Wij willen niet dat de een voor zichzelf uit de brand sleept wat de ander dan extra

- 
- ▶ ‘*le sublime*’ opeiste. *Le sublime* was een relatief geschoolde arbeider die vanwege zijn expertise baas was over zijn eigen engagementen en zijn eigen patroon kon uitkiezen. De CIP wijst op een cruciaal verschil tussen de figuur van *le sublime*, die verdween met de fordistische organisatie van de arbeid, en de hedendaagse figuur van de *intermittent*: de eerste zet in op de logica van het individuele voordeel, terwijl de laatste net tegen het ieder voor zich strijdt, voor wederkerigheid.

moet ophoesten. Wij geloven in een samenleving die alle mensen versterkt, en niet alleen de sterksten.'

Het is een kromme logica: cultuuracties corporatisme verwijten omdat wat cultuur niet wil besparen, dan bij onderwijs of 'elders' moet gehaald. Je zou er dus een andere kwetsbare en noodzakelijke dienstverlening mee treffen. Maar elders' kan bijvoorbeeld toch ook gewoon een vermogensbelasting zijn? Hart boven Hard vecht corporatisme net aan, want het benadrukt dat de sterkste schouders de zwaarste lasten moeten dragen'. Hart boven Hard is van bij de start een koepel over de sectoren heen, precies om die corporatisme-kritiek te snel af te zijn. Als bijvoorbeeld cultuurhuizen via Hart boven Hard avonden organiseren over de consequenties van het beleid, dan doen zij dat evengoed voor andere preciaire sectoren. Dat zie je aan de onderwerpen, de sprekers, de genodigden en het publiek van die avonden. Het impliceert meteen ook een vernieuwing in het kunstenveld: twee vliegen in één klap.

Die wederzijdse interesse en kruisbestuiving tussen sectoren, daarin zit, zoals bij de CIP, veel emanciperende kracht. Raakvlakken opzoeken, problemen en hun mogelijke aanpak vergelijken, kennis delen over de muurtjes heen, elkaars sectorcultuur beter leren begrijpen, het zorgt allemaal voor bewustwording en het bevordert de wederkerige mobilisatie. De politiserende oefening bestaat er dus evengoed in elkaar te leren kennen en contexten te creëren waarin jonge mensen en andere nieuwe krachten het voortouw kunnen nemen. Het vermijdt ook dat al 'gesettlede' progressieve opiniemakers en al ontwikkelde denkkaders zich dit platform toe-eigenen om zichzelf te herhalen. In plaats daarvan heb je een broedplaats, nieuwe energie.

Zo kun je een megafoon voor ideologische vernieuwing worden. Een verrekijker, die breekt met het kortetermijndenken van driemaan-

delijkse aandeelhoudersvergaderingen en verkiezingstermijnen. Hart boven Hard is geen klassieke belangenvereniging, zo merkte socioloog Stijn Oosterlynck op: ‘De beweging is niet zomaar tegen, maar mobiliseert rond principes en waarden voor een andere samenleving.’<sup>8</sup>

## Permanentie

Ten derde getuigt de organisatievorm van de CIP van grondigheid en volgehouden engagement. Terwijl de kunstwereld dikwijls niet veel verder geraakt dan strovuurtjes van protest, doorgaans dan nog als etherische reactie op de mediagenieke actualiteit, hebben we hier een collectief gecoördineerde tegenmacht die bijvoorbeeld systematisch protesteert bij de jaarlijkse herbekrachtiging van de hervormingen uit 2003 van het *intermittents*-statuut. Op die manier koppelt de CIP elk jaar terug naar het punt van de verkeerde wending toen. De CIP heeft ook op minstens 35 plaatsen sociale bureaus, die een lokaal aanspreekpunt vormen. De meeste *intermittents* zijn dan ook goed op de hoogte van het toch technisch complexe dossier van hun statuut, waardoor tactieken van misleiding om hen te demoraliseren of verdeeldheid te zaaien weinig impact hebben.

In het zomernummer 2014 van het CIP-magazine *Interluttants* lezen we hoe de verschillende groepen een ruggensteun vinden in de CAP (Conséquences de l’Application du Protocole): een permanentie die, een beetje zoals de Huurdersbond bij ons, informeert, adviseert en bij problemen begeleidt. Deze permanentie zorgt ook voor afgevaardigden die bij lokale publieke bijeenkomsten aanwezig zijn ter onder-

---

8 Stijn Oosterlynck, ‘Hart boven Hard: een nieuw politiek gezicht voor het middenveld’, op [DeWereldMorgen.be](http://DeWereldMorgen.be), 11 juni 2015.

steuning. Daarnaast is er de CIP d'Ile-de-France in Parijs zelf, die in samenwerking met verschillende academici en cultuurmensen als een studiedienst het netwerk centraal coördineert.

Daarmee vergeleken staat Hart boven Hard misschien nog in zijn kinderschoenen maar dat het in de grote steden lokale teams begint uit te bouwen, doet verhopend dat het net als de CIP een project van lange adem wordt. Met het oprichten van verschillende thematische stuurgroepen en de organisatie van publieke reflectiemomenten zoals de 'Hartslagdagen' is er duidelijk de ambitie om systematisch en opbouwend te werken. Beeldend kunstenaar, acteur en theatermaker Benjamin Verdonck, die als reus in optochten meestapte, omschreef Hart boven Hard terecht ook als een 'vormingsbeweging'. Want het heeft, zoals de CIP, naast verbindende acties die druk zetten op de zittende politiek en een breed publiek mobiliseren, evenzeer collectief denkwerk en overleg nodig om te voorkomen dat mensen tegen elkaar worden uitgespeeld. Maar het mag duidelijk zijn dat de rode *intermittents* flink tegen de Europese blauwe stroom moeten oproeien zoals ook Hart boven Hard vanuit de samenleving heel wat warmte zal moeten blazen als antwoord op het koude beleid.

Het enthousiaste vertoog over de noodzaak van kunst klinkt zo drammerig,  
dat de vraag rijst of men zichzelf wel gelooft.

*Frank Vande Veire, filosoof*

## Hoofdstuk 2. De crisis van de kunst

### Zelfkritiek

Europa beleeft de ontmanteling van het culturele en sociale weefsel. Maar er komt, vooral in het zuiden van het continent, ook een tegenstroom op gang. Hier botsen we op de vraag: welk perspectief ziet deze tegenstroom? Immers, wie zich verzet tegen de besparingslogica of wie rechtvaardige arbeidscondities wil voor preciaire cultuurwerkers, moet toch een duidelijk beeld voor ogen hebben van welke cultuur hij of zij dan wel wil.

Bijvoorbeeld: terwijl de Vlaamse regering de cultuursector zware inleveringen oplegt, kondigt ze triomfantelijk aan dat ze 40 miljoen euro vrijmaakt voor de bouw van een cultuurtempel in Ruisbroek, een verloren dorp in de Brusselse zuidrand. Dat is duidelijk een statement vanuit een Vlaams nationalistisch verlangen om de zich ontplooiende

superdiversiteit van de Brusselse hoofdstad in te dijen met een Vlaamse vuurtoren die de identiteit van de autochtone monocultuur moet promoten. Alsof de cultuursector nog niet genoeg georiënteerd is op de blanke middenklasse. Hoe gaan we daarmee om?

Een ander voorbeeld: de Studio 100-cultuur, de 'Bumba-ficatie' zeg maar, slaat in Vlaanderen hard toe. Moet de cultuursector dan op de barricades gaan staan voor commerciële en oerconventionele films als *Het Vonnis* en *The Loft* terwijl België met Waals toptalent als de gebroeders Dardenne in staat is om het ene meesterwerk na het andere de wereld in te sturen? Wat doen we daarmee?

Of nog: hoe vermijden we dat het breekbare imago van hedendaagse kunst wegzakt in de kitsch van een kunstmarketeer als Arne Quinze? Wegens gebrek aan kritiek van collega's en met gelobby slaagt deze man er keer op keer in met veel gemeenschapsgeld<sup>1</sup> decoratief design

---

1 Quinze kwam al meermaals in opspraak. De stad Oostende betaalde 400.000 euro voor de installatie *Rock Strangers*. Over de beslissingsprocedure daarvoor ligt een waas van geheimhouding, ondanks publiek protest en de oproep tot transparantie. Geen enkele expertisecommissie werd om advies gevraagd. In 2014 gaf de provincie Antwerpen 2 miljoen euro voor de kunstbrug *One World*. Bij de toekenning van deze megasubsidie werd een loopje genomen met de regelgeving van overheidsopdrachten voor bouwwerken en voor kunst aankoop. De prijsbepalingen in het dossier werden met een aantal miljoenen euro aangepast om wettelijke procedures te kunnen omzeilen. In haar perscommunicatie vermeldde de provincie evenwel een veel hogere waarde: een vervalsing in het belang van de internationale prijs speculatie van het oeuvre van Quinze. Provincieraadslid Kris Merckx (PVDA+) was klokkenluider van dienst. Zijn blog bevat meerdere analyses van de bewijslast. Merckx richtte een verzoek aan het Rekenhof om de vele onregelmatigheden in dit dossier te onderzoeken. Het NICC, de belangenbehartiger voor en door beeldende kunstenaars, schreef een open brief om de misstanden in dit dossier aan te klagen. Ondertussen maakte Quinze elders alweer brokken. Twee weken voor de opening van Mons 2015 moest ►

in de publieke ruimte neer te zetten. Onder de schijn van kunst verwijzen die dure constructies alleen naar zichzelf en naar het ego van de maker. Het is *branding*, helaas slechts dat, bijvoorbeeld op de zeedijk van Oostende (de rode blokken *Rock Strangers*) of in het provinciaal domein in Boom waar Tomorrowland plaatsvindt (de kunstbrug *One World*).

De onvrede met de gang van zaken leeft bij een breed publiek en bovenal binnen de sector zelf. Maar *don't rock the boat*, dat lijkt de onuitgesproken interne gedragscode te zijn. Gevolg: onenigheid of ongenoegen worden veel te weinig uitgesproken en dus ook niet uitgeklaard. En zo groeien de frustraties en het geloofwaardigheidsprobleem, zowel binnen de eigen wereld als bij een breed publiek. Kritiek van de buitenwacht botst vaak op een verdedigingsreflex die soms relevante bedenkingen ontkent of wegwuift als uitingen van niet-ingewijden. Er is wel ruimte voor discussie over kunst in de eigen vakbladen, dat is het punt niet, maar de ruimte voor publieke zelfkritiek over de stand van zaken van de kunst in het algemeen en over de sector in het bijzonder, blijft heel smal. Op uitzonderingen na, zoals de bijdragen van filosoof Frank Vande Veire of van kunstcritica Anna Tilroe.

Die afscherpende, soms zelfs wezelachtige attitude, dikwijls tot ver voorbij de grens van het zelfbedrog, is er natuurlijk ook omdat bepaalde politici de cultuursector voortdurend onder vuur nemen uit electoraal opportunisme. Met naast zich mediagenieke tafelspringers.

- 
- Quinze er zijn installatie *The Passenger* afbreken nadat ze deels was ingestort. Bij controle bleek de constructie slecht en levensgevaarlijk. Kostprijs: 484.000 euro.

Die richten hun pijlen op enkele uitspattingen – daar is in het oerwoud van de creativiteit ook geen gebrek aan – en zetten die dik in de verf. Om er dan veralgemenende conclusies uit te trekken waarmee ze de hele sector in een slecht daglicht plaatsen. Alsof een zwakke schakel in een uitermate diverse sector een ijkpunt kan zijn voor de waarde van de rest.

‘Moeten we kunst nog wel subsidiëren?’ Het is een provocatie die intussen het leespubliek van zowat elke Vlaamse krant al voor de voeten werd geworpen als ‘strategische denkoefening’. Het zijn in scène gezette beschadigingsoperaties waar je als sector weinig verweer tegen hebt. Want wat regelmatig onderwerp van gesprek is, wint alleen al daardoor spontaan aan realiteitswaarde. Het doel: de legitimiteit van kunst verzwakken. Of gewoon een bepaalde kunst, die zich wil onttrekken aan de zakelijkheid van de markt, niet langer aanvaarden. Kunst als vrijplaats waar de financiële overwegingen niet gelden, is een dissonant die confronteert en daarom met tegenzin wordt getolereerd.

Zo komt het dat de ruimte om het met elkaar oneens te kunnen zijn – een vereiste voor zoiets ongewoons en onaangepast als kunst – vandaag wegens zwaar weer tijdelijk buiten gebruik is gesteld. Hoe begrijpelijk deze reflex om de rangen te sluiten ook is, hij werkt contraproductief want zo geef je het beraad over je eigen maatschappelijke rol uit handen. Maar dat beraad is veel te delicaat om het over te laten aan de saneerprofeten en aan de adepten van de vrije markt, die er bij gebrek aan tegenspraak hun kant mee uit kunnen. Of om het in medische termen te zeggen: je moet gaandeweg zelf je eigen resistentie opbouwen om een sterke weerstand te ontwikkelen. Het is onontbeerlijk om expliciet en onophoudelijk de vraag te stellen wat



kunst is en wat gebakken lucht, en waarom dan wel. Wat voorhoede is en wat fastfoodkunst. En waarom.

## De crisis van de crisis van de kunst

Om iets aan de onvrede met de kunstwereld te kunnen doen, moeten we nagaan waar die onvrede vandaan komt. Dat onderzoek negeren, tast hoe dan ook de geloofwaardigheid aan. Het gebrek aan zelfkritiek nam filosoof Frank Vande Veire in 2003 al op de korrel met het ophefmakende pamflet *I Love Art, You Love Art, We All Love Art, This is Love*.<sup>2</sup> Het is twaalf jaar later alleen maar actueler geworden. Het pamflet gaat naar de kern van de zaak en omdat het duidelijkheid schept, biedt het ook een uitweg. Laten we de basisstellingen ervan bekijken om er vervolgens, in het volgende hoofdstuk, een paar constructieve conclusies uit te trekken, als startpunt voor opbouwende kritiek.

Vanuit een grote affiniteit beschrijft Frank Vande Veire hoezeer de kunst in crisis zit. Hij spitst zijn analyse toe op de beeldende kunsten, maar wat hij zegt is evengoed van toepassing op de hedendaagse kunsten in het algemeen. De crisis van de kunst is op zich niet de struikelsteen. Want die kunst komt onvermijdelijk voort uit de impasse die onze tijdgeest beheerst. Waarom zou je dan verwachten dat de kunst er vrij van zou zijn, als uitzondering? De struikelsteen is dat de crisis wordt toegedekt. Alsof er geen probleem zou zijn. De complicatie is

---

2 Beschikbaar op: [www.yangtijdschrift.be](http://www.yangtijdschrift.be). Als reactie op de discussie die na het verschijnen van zijn pamflet volgde, lichtte Frank Vande Veire nogmaals de bedoeling ervan toe in het artikel 'Men neemt de kunst haar crisis af' (2003) dat verscheen in het kunstblad *De Witte Raaf*. Beschikbaar op: [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be).

dus dat de kunst haar crisis wordt afgepakt. Er is sprake van een crisis van de crisis van de kunst. Dat is volgens Frank Vande Veire de kwestie die bovenal onze aandacht verdient.

Waarin bestaat die crisis van de crisis? Ze bestaat in de vrijwel algemene aanname dat kunst sowieso kritisch is en dus bijna per definitie goed bezig zou zijn. We schreeuwen het uit dat kunst ons hoe dan ook uitdaagt, ontregelt of een spiegel voorhoudt. Ook in haar falen zou ze ons verheffen. Frank Vande Veire wijst erop dat deze schijnbare vanzelfsprekendheid haaks staat op het wezen van moderne kunst en met die bedenking begint hij zijn pamflet: ‘De moderne conditie van de kunst houdt in dat, zoals de cultuurfilosoof Theodor Adorno zei, niets wat de kunst aangaat nog vanzelfsprekend is, *zelfs niet haar bestaansrecht*. Nog tot ver in de 19<sup>de</sup> eeuw was de kunst bij voorbaat gelegitimeerd, en wel omdat ze schoonheid schonk. (...) Gedwongen binnen de grenzen van de schoonheid, was de kunst monddood: “*Tais-toi et sois belle*”.’

De boodschap? Als we kunst als iets vanzelfsprekends gaan beschouwen, doen we haar onrecht aan. Dan neutraliseren we de werkzaamheid van haar scheppende kracht en beletten we haar als een onmaat voor de dag te komen. Dan dreigt wat een kritische ingesteldheid ten aanzien van de kunst zou moeten zijn, af te glijden naar een cultus van maniërisme, van radicale chic. Dan kan kunst niet meer als een probleem gedacht worden. Kortom, dat kunst ons per definitie wakker schudt, werd voor velen een fetisj. Iets dat we maar voor waar moeten aannemen, en dat zou ons dan meteen tot een bevoorrechte cultuurmens maken. Wij, de wakkere vrienden van de kunst onder elkaar. Die eigengerechtigde en ongefundeerde verheerlijking van kunst, waarbij een aanzienlijk deel van de kunstwereld zich zelfvoldaan verlustigt aan zichzelf, het is fataal voor de kunst.

Frank Vande Veire maakt er ons ook op attent dat we wel misbaar kunnen maken over wat er mis gaat in de kunstwereld – bijvoorbeeld over het commerciële vertoon van de kunstmarkt, het artistieke snobisme, de kleinburgerlijkheid van sommige clubjes enzovoort – maar dat die kritiek de aandacht wegleidt van de verweesdheid van de kunst zelf. Alsof er met die kunst niets mis is, maar enkel met haar omkadering. Wat helpt het kunst steevast in bescherming te nemen en de bron van alle miserie in de verdorven kunstwereld' te zoeken, of in het manke cultuurbeleid? Daar bereik je alleen maar mee dat de crisis van kunst zelf niet aan bod kan komen. Uiteraard zijn al die andere aspecten van kritiek ook belangrijk. Maar een focus daarop verwacht het grondprobleem met randfenomenen.

Daarom de oproep te vertrekken van de toestand van de kunst zelf. Die bevindt zich vandaag in een crisis die haar in het hart raakt. Door dat te verdringen, moffelen we weg dat heel wat hedendaagse kunst ons vandaag helemaal niet zoveel te zeggen heeft. Dat ze leeg is. Dat er een afgrond gaapt tussen het weerbarstige van waarachtige kunst en de evidentie waarmee we ons soms voorliegen 'kunst' te begrijpen. Of dat we er eigenlijk meestal niet veel van begrijpen en er dus wat wezenloos tegenaan kijken zonder te weten wat ermee aan te vangen. Maar omdat we er zo van overtuigd zijn dat het goed is dat er kunst is, omdat we zo geloven in de noodzaak die van haar uitgaat, geven we geen plaats aan die twijfel en scepsis en aan dat onbegrip.

Het paradoxale gevolg is: bluf, koketterie, middelmatig geknutsel en smakeloosheid kunnen ongehinderd voor kunst doorgaan. Dat komt ook omdat iedere autoriteit, elk ideologisch bewustzijn of elke kritische positie die erop zou kunnen wijzen dat de keizer geen kleren aanheeft, wordt miskend. Het is tegenwoordig zo bon ton ons mee-gaand en luchthartig op te stellen dat we een dermate open mind

hebben dat onze hersenen er dreigen uit te vallen. Wat een kritische, geëngageerde ingesteldheid zou moeten zijn, hebben we ingeruild voor een oppervlakkige, wantrouwige houding ten aanzien van elke uitgewerkte levensvisie. En iedere filosofische aanspraak op het ware, het schone of het goede reduceren we tot een zoveelste mening’.

Dat heeft tot gevolg dat het huidige status-quo, onze neoliberale *way of life* zeg maar, onaangetast kan standhouden. Want pertinente kritiek voeren we evengoed af als een futiele mening, als alleen maar wat rumoer in het kabaal van de vrije meningsuiting. Wat dwingt ons daar nog rekenschap aan te geven? Het is een luchthartigheid die ruimdenkend oogt maar in feite vluchtig en lichtzinnig is. Ze maakt het onmogelijk om de kritiek van harde criticasters, schietend vanuit de heup, te weerstaan. Wie de kunst op een sokkel zet als iets dat per definitie verlicht en vrijgevochten zou zijn, die is op pertinente kritiek niet voorbereid.

De kunstwereld als de plek waar ogenschijnlijk alles moet kunnen, maar waar niemand ooit verantwoordelijkheid moet opnemen voor wat hij of zij zegt en doet: het is een pseudotolerantie, mooi gereserveerd voor deze aparte, zotte zone in onze samenleving. Het dreigt bij momenten een zorgvuldig gecontroleerd reservaat te worden, een weliswaar smaakvolle beschutte werkplaats die het idee moet hooghouden dat we vrij zijn. Vanwege deze schijnbaar open en tolerante sfeer kan het domein van de kunsten zich wel een progressief imago aanmeten, maar dat kan alleen maar omdat er niets meer op het spel staat.

Of hoe kunst haar autonomie mag behouden zolang ze ongevaarlijk is, zolang ze alles wat zweemt naar een groot verhaal geestdriftig relateert en ironiseert, of zolang kritiek een behaaglijk onderonsje blijft. Een werk over racisme bijvoorbeeld kan, zolang het maar duidelijk is

dat het maar als kunst is bedoeld en zolang het werk het publiek op zijn gemak stelt door meteen aan te geven dat het aan de goede kant staat. In 2014 werd in Londen de tentoonstelling *Human Zoo* van de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Brett Bailey na protest stopgezet. Gekeurende of gekooide acteurs voerden scènes uit de slavernij op en dat zou te aanstootgevend zijn. Het kolonialisme van ‘the British Empire’ is een onverwerkt verleden. Nog in 2014 liet de overheid in Essex een nieuwe graffiti-tekening verwijderen die de wereldberoemde kunstenaar Banksy op een nacht ongevraagd ergens in de publieke ruimte had aangebracht, ook al vanwege het choquante karakter ervan. Het ging om een tekening van een vijftal grijze duiven die protesteerden tegen de aanwezigheid van een kleurrijke geïmmigreerde zwaluw, met protestbordjes erbij waarop slagzinnen stonden als: ‘Migranten niet welkom’, ‘Ga terug naar Afrika’, ‘Blijf van onze wormen’.

## De crisis van de kunst

Wat is dan, vervolgens, deze crisis van de kunst die wordt toegedekt? Frank Vande Veire maakt dat duidelijk aan de hand van een historische duiding. Kunst was tot diep in de 19<sup>de</sup> eeuw bij voorbaat gelegitimeerd omdat ze schoonheid schonk. Teruggedrongen binnen dat aura van de afstandelijke schoonheid, gaf ze mensen een aangenaam gevoel, een zoete melancholie, omdat ze een geluksbelofte inhield. Kunst liet ons omwille van zichzelf vanaf een veilige afstand genieten van het beloofde geluk en dat zorgde voor deze schoonheidservaring. Zo vormde kunst het schone tegendeel of het ‘andere’ van de reële maatschappij van productie, manipulatie en calculatie. De *l’art pour l’art*-gedachte maakte de mensen van deze toestand bewust, maar viel die toestand tegelijk niet af. Zolang kunst schoon moest zijn, was de

contemplatie van de kunstwerken een compensatie voor en dus ook een legitimatie van de maatschappelijke orde.

De avant-garde uit het begin van vorige eeuw bevrijdde de kunst van de plicht schoon te zijn. Ze vertrok vanuit een ongenoegen, een slecht geweten over de al te onschuldige plaats die de kunst was toegewezen. Een abstracte geluksbelofte cultiveren leek volkomen ongepast in een wereld die door kapitalisme, kolonialisme en oorlog uit zijn voegen barstte. Op een of andere manier moest de kunst zich aan de realiteit durven branden om deze realiteit te tonen. Kunst moest ontluisteren, het gangbare openbreken en de contouren van een andere wereld zichtbaar maken. Haar kritische en visionaire gehalte werd sindsdien haar toetssteen en legitimatiegrond.

Een eeuw later is deze historische avant-garde zelf een museale, 'élitaire' aangelegenheid geworden. We contempleren de producten van deze oude avant-garde als de overblijfselen van een utopische passie, ontdaan van de kracht om de maatschappij daadwerkelijk te transformeren. En zo komt deze passie ons nu weer als iets 'schoons' voor. Door de artistieke vorm of esthetische strategie die de revolutionaire belofte tot uitdrukking bracht, kan die belofte weer omwille van zichzelf worden genoten: een vrijblijvend genot – 'kleinburgerlijk' en 'formalistisch'.

Ondanks het diepe ongenoegen over haar burgerlijk-esthetiserend karakter is de kunst toch 'kunst' gebleven: een aparte, moeilijke bezigheid waarover specialisten zich ontfermen. In de jaren 1960 van vorige eeuw bijvoorbeeld was de beeldende kunstenaar, geïnspireerd door de historische avant-garde, zich scherper bewust van de context waarbinnen hij of zij werkte. Donald Judd, Andy Warhol, Daniel Buren, Joseph Beuys, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman enzovoort,

het zijn totaal verschillende kunstenaars maar wat ze gemeen hebben is dat ze de ruimtelijke en culturele condities die de verhouding van hun kunstwerk met het publiek bepalen, problematiseren. Die condities dienen vervolgens als uitgangspunt voor artistiek experiment. De horizon van die hardnekkige reflecties bleef evenwel de utopie van een radicaal andere context, een andere mogelijke wereld.

Volgens Frank Vande Veire is de avant-garde pas vanaf de jaren 1980 helemaal leeggebleed. Dit definitieve einde was verbonden met het vervluchtigen van de *esprit* van mei '68 en van het communistische ideaal in de ruimste betekenis van het woord: als de utopie van een samenleving die fundamenteel anders zou zijn dan de kapitalistische. Tot ver in de jaren 1970 beschouwde een serieuze kunstenaar zijn werk, zijn methode en zijn attitude nog als een model van hoe mensen in een toekomstige maatschappij zouden kunnen leven. De positie van de kunstenaar was dus, bewust of onbewust, avant-gardistisch. Want zijn of haar werk was, hoe vaag ook, de drager van een belofte: een voorbode, een aanzet, een voorafschaduwning van hoe het zou kunnen zijn. Ongeacht hoeveel melancholie, bitterheid of wanhoop daar ook mee verbonden was. Zelfs in de nihilistisch ogende kunstuitingen klonk nog een geschonden utopisch verlangen. Binnen die horizon van de utopie kon de kunst zich enigszins verzoenen met haar positie in de marge, met haar gebrek aan publiek ook. Met haar elitaire, steriele museumstatus. Het kunstwerk liep immers nog altijd vooruit op een brede context die nog moest komen.

Vanaf de jaren 1980 werd de kunst pas echt volledig museaal van aard, omdat de utopische horizon helemaal verdween. Daar konden de talrijke parcourstentoonstellingen en biënnales, die toen als paddenstoelen uit de grond begonnen te schieten, niets aan verhelpen, hoe graag

ze dat soms ook wilden. De crisis van de kunst brak langs alle kanten door. Bij wijze van compensatie deed de 'kunst moet pakken'-cultuur haar intrede: kunst op zoek naar impact door een nadrukkelijke keuze voor ironie, nostalgie, herkenbaarheid, design, technische virtuositeit... of als ultieme zintuigelijke belevenis. Sindsdien trachten musea bezoekers te lokken door zich te ontpoppen als 'belevingscentra' inclusief koffiebar, met de 'nieuwste' ervaringen in de aanbieding. Een *all-in urban plaza*, met de uitgang via de boek- en gadgetwinkel, waar je ook een cursus bodypainting of een sessie yoga tussen de kunstwerken kan volgen, zoals in het Londense Tate Modern. Zo belanden we bij een freakshow van het status-quo, spektakel in het teken van een permanente 'vernieuwing' die bovenal een echte, wezenlijke vernieuwing in de weg staat.

Door deze crisis valt de kunst op zichzelf terug, zonder dat ze het zich evenwel kan permitteren zomaar weer schoon of esthetisch te worden. Tenzij dan als opzichtig provocerend statement, of mits een geheimzinnige 'draai' er een sluier van diepzinnigheid aan geeft. 'Kunst zonder mysterie is decoratie', zei curator Jan Hoet. Maar ontwikkelt die kunst-als-mysterie niet eerder het onbehagen dan een kritische kijk? Meer nog, is ze in de willekeurige klaagzang die ze aanheft, niet zelf een onderdeel van dat onbehagen geworden? Ja, deze kunst zet zich nog altijd af tegen het gevestigde, tegen wat als normaal of gangbaar doorgaat. Maar het schiet alle kanten uit, tegen de 'hoge kunst' zowel als tegen het 'massavermaak' en het 'volkse'. Het is een lange, bonte stoet van ongenoegen, met dat cruciale verschil dat elk uitzicht op een alternatief thans achterwege blijft. De utopie als een treurnis om het onmogelijke: *there is no alternative*. Daarmee wordt kunst, voor zover ze zelf niet in veredeld creatief vermaak vervalt, het domein van een pathos voor het onvoorstelbare, het onvatbare of het sublieme.



‘*Weird for the sake of being weird*’, zo vat cafébaas Moe uit *The Simpsons* postmoderne kunst samen. Deze cultus van het onbehagen heeft al snel iets knus, zonder scherpte, substantie, verlangen en luciditeit en wordt een al te comfortabel *entre-nous*.

De crisis dreigt altijd maar te verdiepen net omdat wordt gedaan alsof er niets aan de hand is. Op overspannen toon gaat het pseudokritische discours ook vandaag nog gewoon door: over hoe de kunst ons sowieso zou uitdagen, over de participatie van de toeschouwer, over het vermogen van kunst in te breken in je leven en je engagement aan te steken enzovoort. Maar het is slechts een slap en sentimenteel aftreksel van het oude avant-gardistische discours. Overal weerklinkt het opgewonden en hardnekkig, als een hol vat. Het lijkt wel of het een geloof is geworden. Frank Vande Veire spreekt dan ook van de sacralisering van de hedendaagse kunst. Bedachtzaam voegt hij er nog aan toe dat dit fenomeen zich voltrekt niet zozeer omdat we in de kunst geloven, maar wel omdat we bang zijn voor dat rare monster dat ‘kunst’ heet en met die angst zouden achterblijven indien het manische vertoog zou stilvallen.

## De autonomie-paradox

Monster, manisch vertoog? Bij de inhuldiging van zijn Tomorrowland-brug formuleerde marketeer Arne Quinze de missie van zijn creatie zo: ‘Centraal in de hele installatie staat mijn hedendaagse interpretatie van dat beeld. De brug zal alle nationaliteiten en soorten mensen verenigen om te tonen dat iedereen gelijk is. Die brug leidt naar de vrijheid, ons grootste goed.’ Wat een zelfingenomen kletspraat! En die larie op de koop toe willen uitdrukken in een opzichtig houten

danspodium over een vijvertje, een bouwsel dat in beleidsdocumenten steevast als 'fietsbrug' staat omschreven om zo toch maar de buitensporige subsidies ervoor te kunnen verantwoorden. Wat een bagatelisering van de universele streefdoelen van vrijheid en gelijkheid. Het establishment wil maar al te graag doen geloven dat wij als mensen onder elkaar toch gewoon al gelijk zouden zijn, met dezelfde belangen. Dat we er bijgevolg samen het beste van moeten maken, dat we ons niet zo verongelijkt moeten voelen, dat we ons constructief en optimistisch moeten opstellen... Dat is een oude strategie: reële tegenstellingen wegwuiven met de bewering dat we 'allemaal, als Gods kinderen, gelijke zielen zijn'. Moeten we vergeten dat honderd jaar geleden de Grote Oorlog werd gevoerd in naam van de 'godsvrede', '*Gottesfrieden*', '*L'union sacrée*? Of hoe de *One World*-saga commercieel vertaald wordt in dansfeestjes waar nochtans zelfs de vips in een hiërarchie zijn onderverdeeld. We zijn helemaal niet gelijk en al zeker niet in het fantasiepark Tomorrowland. De 85 rijkste mensen in dit ondermaanse bezitten evenveel als de armste helft van de wereldbevolking. De kloof groeit en verdiept. Ze zijn nu met 102.100 in ons land, de miljonairs met elk minstens een miljoen dollar eigen vermogen, exclusief de eigen woning. Sinds de bankencrisis verhoogden ze hun fortuin tot 230 miljard euro... en ze betalen daar nul procent belasting op.

Quinze is een treffend voorbeeld van de kunstenaar die 'het maakt' wanneer de kunstwereld zijn zelfkritiek inslikt en de kunst haar crisis ontzegt. Quinze profileert zich als een enthousiaste ondernemer, naar het trendy rolmodel van de zelfstandige '*innovator*', maar in feite 'maakt' hij het dankzij (al dan niet frauduleus verkregen) overheidssteun. Zou hij beseffen dat, zoals Marx schreef, 'de schimmen in het hoofd van de mensen noodzakelijke sublimaten zijn van hun materieel en aan materiële voorwaarden gebonden levensproces'?

Zoveel poseurs en charlatans, zo weinig publiek zelfonderzoek, zoveel instituten die wel voor zichzelf maar niet voor kunstenaars opereren... Sommige kunstenaars met talent zuchten al eens vertwijfeld dat de kaalslag misschien wel het voordeel biedt schoon schip te maken. Clichés steken dan de kop op: dat crisis de creativiteit op scherp zet. Dat de durfkunstenaar het wel overleeft. De romantische heroïek van de fitness. De bohemien-fantasie van de kunstenaar op de zolderkamer. Het idee uit de katholieke traditie dat de mens moet lijden omdat alleen wie afziet tot grootsheid in staat is. Met als onderliggende gedachte dat misschien niet de algemene impasse aan de basis ligt van de kunstcrisis, maar gewoon het tekort aan frustratie.

Cultuur die niet de beschaving heeft om op een creatieve manier over zichzelf te laten nadenken, is geen cultuur. Een cultuurbeleid moet zichzelf door onafhankelijke vrijdenkers laten evalueren, en moet die vorm van oppositie zelfs voor eigen rekening nemen. Het zijn ongeschreven wetten die moeten behoeden voor verval. Dat is wat we de autonomie-paradox kunnen noemen: om autonoom, vrijgevochten en zelfdragend te kunnen zijn, heeft kunst de ruggensteun van een grootmoedige en ontvankelijke context nodig. In zijn boek *Het Streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?* (2014) bespreekt schrijver Hans den Hartog Jager hoe hedendaagse kunstenaars worstelen met een dilemma: de gekoesterde autonomie versus het maatschappelijk engagement. Terwijl de ene kunstenaar experimenteert binnen de muren van musea of theaterhuizen, wil de andere kunstenaar zo snel mogelijk over die muurtjes heen, de maatschappij in. Maar in beide gevallen is het instituut kunst nodig als steunmuur, om een vrijplaats te creëren of als stootsteen. Binnen die context, en ook in het belang van die context, is opbouwende zelfkritiek essentieel. Bij gebrek aan kunstkritiek die de maatschappelijke impasse in en doorheen de kunst

op de korrel neemt, krijgen lobbyisten van de uitverkoop vrij spel. Onder de dekmantel aan kunstkritiek te doen, gericht op bepaalde tekortkomingen, viseren zij het bestaansrecht van de publieke cultuursector in zijn geheel en die ondersteunde collectieve context in het bijzonder: een aanslag op de onmisbare voedingsbodem voor kunstcreatie en democratische cultuurparticipatie. De gevolgen zijn voorspelbaar: de vermarkting neemt toe, waardoor de crisis van de kunsten verdiept.

Ook de kunst moet in deze tijd van beslissingen een besluit nemen.  
Zij kan de mensen overleveren aan bedwelming, illusies en wonderen,  
of zij kan de wereld aan de mensen overleveren.  
Zij kan de onwetendheid stimuleren of zij kan het weten vergroten.

*Bertolt Brecht*

## Hoofdstuk 3. De maatschappelijke rol van de kunst

### Discussiekader

Er is de cultuurkaalslag met in het kielzog daarvan de kolonisering van cultuur door de markt. En daarnaast is er ook de crisis van de kunst. Zelfs de kunst zit in een recessie, zeg maar. Die wordt verloochend en verdiept daardoor nog. Het lijkt de markteconomie wel. De cultuurvernietiging komt dus van twee kanten, *shot by both sides*. We zitten ingesloten: aan de ene kant de oprukkende commercialisering van hoe cultuur ondersteund en structureel georganiseerd wordt, aan de andere kant de aanwas van een marktconforme cultuurproductie met een bedenkelijk zootje aan waarden.

In het vorige hoofdstuk werd een patstelling op scherp gesteld: zonder constructieve zelfkritiek zit de kunstwereld op een dood

spoor. Dat besef biedt een uitgangspunt. De vraag is dan welke hoopvolle inzichten eruit af te leiden zijn. Dat we vermarkting moeten weerstaan, en hoe, komt later nog aan bod. Maar hoe zit het met die cultuurvernietiging die hand in hand gaat met de vermarkting? Anders gezegd, welke kunst en cultuur is er, en vooral: welke willen we?

Het antwoord daarop is niet te vinden in sluitende definities of pasklare blauwdrukken, maar net in de vraagstelling zelf. *The clue is in the question mark*, zoals ze in het Engels zeggen: een waardevolle cultuur is er een waarin de vraag naar welke cultuur we willen, centraal kan staan. Met een permanente publieke discussie, via voorbeelden en tegenvoorbeelden. Voor concrete antwoorden zullen we hoe dan ook in de leer moeten gaan op de werkvloer van de verbeelding.

De discussie over de relevantie van kunst en cultuur lijkt soms wel een flipperkast, omdat ze zo wispelturig is dat ze vrijwel jaar na jaar van richting verandert. De verleiding leeft er een omvattende invulling aan te geven, met het risico in de val van reductionisme te trappen zodra die invulling te bepalend wordt. Dan wordt het balletje na verloop van tijd automatisch terug in het spel geschoten. Kunst zal deze eeuw anders zijn omdat het haar eigen is zich telkens opnieuw weer uit te vinden en aan de haar toegedichte categorieën te ontsnappen. Daarnaast is er de neiging de vraag zoveel mogelijk open te laten, zodat het balletje blijft rollen. Met als risico dat we zweven in willekeur, doelloos terug naar af.

Daarom probeer ik in wat volgt aan de hand van drie stellingen een discussiekader over de relevantie van cultuur en kunst te schetsen. Het zijn stellingen waarover het laatste woord nog lang niet gezegd is, maar ze geven wel een richting aan. De eerste stelling

luit dat de relevantie van kunst een kwestie van gedeelde verantwoordelijkheid is.

## Dansen om de hete brij?

Er is omtrent cultuur veel onbehagen. Die onvrede beperkt zich niet tot de buitenwacht, ook de kunstwereld zelf worstelt ermee. De lijst problemen is dan ook lang. Ik noem er een paar. De sterallures van de curator die alle aandacht naar zich toe trekt, en naar zijn of haar thema's. De business rond biënnales. Musea die multinationals worden. 'McGuggenheim' bijvoorbeeld, met tentoonstellingszalen die de naam van sponsorende bedrijven dragen.<sup>1</sup> Maar ook openbare cultuurhuizen en kunstonderwijsinstellingen leggen vaak de prioriteit bij hun prestige en reputatie, ten koste van de kunstenaar.

Er is ook veel wrevel over de manier waarop gevestigde kunstenaars zich gedragen in de media, waar ze zich, om toch maar naam te maken, met een gezwollen ego, met gespeelde wereldvreemdheid of geacteerde onwennigheid laten opvoeren als een eigenzinnige curiositeit. De media sturen natuurlijk op dat rollenspel aan want het is een ideale format voor sensatie en entertainment. We hebben Lady Gaga niet nodig om dat te weten. En dan hoeft het ook niet meer over de complexiteit van kunst zelf te gaan.

Maar ook het omgekeerde stoort: ernstige kunstprogramma's die hun onderwerp steevast als iets exclusiefs behandelen, vaak met begeleidende geaffecteerde stem. Kunst en kunstenaar worden dan met witte handschoentjes benaderd, als moderne hogepriesters die

---

1 Zo was een Guggenheim-filiaal in Berlijn simpelweg een onderafdeling van Deutsche Bank. Het kreeg de naam 'Deutsche Guggenheim' mee, verwijzend naar het logo van de sponsor, en niet 'Guggenheim Berlijn'.

de bevoorrechte luisteraar of toeschouwer deelachtig maken van iets sacraals. Is het niet al te gek: een verwachtingspatroon ontwikkelen dat de kunst buiten de lijntjes kleurt, zichzelf heruitvindt en cross-overs uitwerkt, zich meer onder de mensen begeeft, in alle dimensies van de maatschappij doordringt... en haar vervolgens wel geïsoleerd en stereotiep benaderen binnen het daartoe voorziene speciale media-venstertje?

De lijst van onvredes is nog veel langer en al die gelaakte aspecten verdienen heus wel onze aandacht omdat ze de vermarkting en zo ook de crisis van de kunst mee in de hand werken. Maar belangrijker nog is het een onderscheid te maken tussen de ontsporingen in de omkadering, en de crisis van de kunst zelf. Frank Vande Veire heeft het hier over 'hysterische' klachten inzake de omkadering: ze zijn misschien allemaal wel relevant, maar door daar de aandacht op te vestigen, ontwijk je het centrale probleem. Dan draait de sector rondjes, danst ze om de hete brij heen. Want nee, de crisis van de kunst zal niet meteen verdwijnen zodra we erin slagen de vermarkting van de omkadering ervan weg te nemen.

Stel dat morgen de cultuursector alleen marktvrij en publiek is. Dan is het best denkbaar dat de kunst voorlopig gewoon een voortzetting is van hetzelfde: een gesubsidieerde afspiegeling van de *posh* bazaar van de kunstmarkt. Ik wil maar zeggen: door het wegnemen van de vermarkte context, komt de kunst niet spontaan en vanzelf tot een confrontatie met haar eigen crisis. Er is een grondig besef nodig van het dieperliggende niveau van die crisis: de ideologische impasse, de verwarde en inerte tijdgeest waarin een wereld zonder kapitalisme ondenkbaar is. De schrijver José Saramago noemt het 'deze cynische, ontmoedigende tijd, die bijna het nulpunt van het denken heeft bereikt'. Dat moet de cultuursector voor ogen hebben om iets aan



de crisis van de kunsten te kunnen doen, en bij uitbreiding aan de culturele crisis.

Het ligt voor de hand dat de oprukkende vermarkting van cultuur die crisis alleen maar verdiept. Want die materiële conditie stuurt aan op meer commerciële productie en op merk-competitie, ongeacht of het nu om massavermaak of om elitair vermaak gaat. En zo drijft kunst almaar verder weg van een confrontatie met zichzelf. Cultuurpolitiek, media, academies, kunstinstituten en ook het publiek zullen zich moeten omvormen om alternatieve ontwikkelingen aan bod te laten komen. Het weren van de marktlogica zie ik daarom samengaan met het omgooien van de structuren van de sector om de openheid naar iets anders mogelijk te maken. Het gaat om de bereidheid zichzelf eventueel deels op te heffen, zodat de kunst centraal komt te staan. Met de blik naar buiten gericht, over de sectorale muurtjes heen.

Niet-marktconforme kunst, kunst die vanuit een andere ingesteldheid vertrekt, kan een sleutel tot verandering zijn. Dat ze bijvoorbeeld niet in aanmerking komt voor verkoop in de kunstmarkt, toont dat kunst iets anders kan zijn dan een hebbing.

Maar dat kan geen alibi zijn om alles te beperken tot alleen maar een aansporing aan het adres van de kunstenaars: herbron u, er is een loutering van uzelf nodig, durf uw rol op te eisen. Want dan laten we de kunstenaar in de kou staan. De context van de vergevorderde vermarkting duwt de kunstenaar die het anders wil aanpakken immers helemaal opzij: naar de marge waar hij of zij niet meer gehoord of gezien wordt.

Vandaar dat niet alleen kunstenaars, maar wij allemaal die moeilijke keuzes zullen moeten opzoeken, over onze schaduw moeten durven heenstappen, er onze aandacht aan zullen moeten geven, mee op verkenning moeten gaan.

## Vervreemding als cultuur

Mijn tweede stelling luidt: opkomen voor kunst en cultuur betekent niet dat we dan maar elke vorm van cultuurcreatie moeten verdedigen. Een cultuurstrijd houdt een normatief en kwalitatief oordeel in, spreekt een voorkeur uit, zonder daarom te willen verbieden wat bekritiseerd wordt. Elke cultuur, in de breedst mogelijke zin van het woord, is een ideologisch ecosysteem. Allerlei kunstvormen spelen daarin een dikwijls tegenstrijdige rol. Nadenken over de maatschappelijke rol van kunst betekent dat we die rol of impact van kunstvormen expliciet durven onderzoeken en beoordelen. Wat representeren ze, los van hun artistieke inzet? Zaaïen ze angst en ontreddeïng of verlichten ze?

De succesrijke Amerikaanse dramaserie van HBO *House of Cards* (2013-2015) brengt een reactionaire fantasiewereld waarin cynisme, corruptie, vakbondsbashen en brutaal pragmatisme tot politiek professionalisme is verheven. Hoewel elke kritische dimensie, progressieve stem of kiem van activisme hier vakkundig zijn weggesneden, wordt de reeks toch met een shakespeareaans drama verward. De reeks kaapte een lange lijst nominaties en prijzen weg, *Emmy's* en *Golden Globe Awards*. *True Detective* (2014) is een misdaadreeks die cinema evenaart, maar inhoudelijk is dit een zoveelste stereotiepe herhaling van de desolate machowereld waar seriemoordenaars genieën zijn, seksmisdrijven sensationeel, en puberale vrouwonvriendelijke praat en misprijzen voor de gewone plattelandsmens voor levenswijs moeten doorgaan. Ook deze serie was prompt een prijsbeest. Op de *Emmy Awards* van 2014 kreeg ze zeven nominaties en won er vier.

Wat is de relevantie van cultuur in een wereld van onzichtbare gevechtsvliegtuigen en intelligente bommen? Hoe over cultuur spreken nu foltering een plaats vindt in militaire dienstreglementen

onder het punt 'begunsten van verklaringsbereidheid'? Leven we niet in een donkere tijd, met een stervende planeet en bloedende continenten, een tijd die ook nog eens door opvallend veel cultuurproductie verheerlijkt wordt? *Fiat ars, pereat mundus*. Kunst moet gemaakt worden, al gaat de wereld ten onder. Zo luidde het kunstcredo in fascistische middens in de jaren 1930. De futurist Marinetti schreef: 'De oorlog is mooi omdat hij, dankzij de gasmaskers, de angstaanjagende megafoons, de vlammenwerpers en kleine tanks, de heerschappij van de mens over de onderworpen machine grondvest. De oorlog is mooi omdat hij de gedroomde metallisering van het menselijk lichaam inluidt. De oorlog is mooi omdat hij een weiland in bloei verrijkt met vlammende orchideeën: de mitrailleurs.' De sublieme esthetica van een nucleaire paddenstoel? De schittering van een lijnvliegtuig dat in een wolkenkrabber crasht als levensechte kunst? Een echo van Marinetti klonk in de laaiende triomfkreten uit de cockpits van de Amerikaanse bommenwerpers die Bagdad bestookten: 'Een hemels vuurwerk! Een fantastisch schouwspel!' Een loflied op oorlog en vernietiging, in extase, ook dat is *l'art pour l'art*.

Maar bijvoorbeeld Frans Masereel en Paul Van Ostaïen toonden de oorlog in al zijn lelijkheid, zoals Francisco Goya dat ook al deed. En Pablo Picasso diende Marinetti van repliek met zijn *Guernica*. Hij voegde eraan toe: 'Wat denkt u dat een kunstenaar is? Een imbeciel die alleen maar ogen heeft als hij schilder is, of als hij dichter is een lier in alle lagen van zijn hart, of zelfs als hij een bokser is alleen maar spieren? Neen, integendeel, hij is evengoed een politiek wezen, voortdurend op z'n hoede voor de verschrikkelijke of gelukkige gebeurtenissen. Denkt u dat kunst gemaakt is om muren te versieren? Nee, ze is een offensief en defensief strijdmiddel tegen de vijand.' Strijdmiddel... wie beweert er nog dat kunst iets neutraals zou zijn? Of neem de dichter en toneelmaker Bertolt Brecht op het schrijverscongres: 'Ter

verdediging van de cultuur' in Parijs, in 1935: 'Waarom wordt cultuur, dat restje van cultuur dat ons nog is overgebleven, als ballast overboord geworpen? Waarom wordt het leven van miljoenen mensen, de allermeeste mensen, zo verarmd, zo uitgekleded, half vernietigd? Laten we nadenken over de wortel van het kwaad. Ikzelf geloof niet in rauwheid omwille van rauwheid. De rauwheid komt niet van de rauwheid maar van het zaken doen, dat zonder de rauwheid niet meer mogelijk is. Een grote leer, die almaar grotere mensenmassa's op onze nog jonge planeet bereikt, zegt dat de wortel van alle kwaad is: de bestaande eigendomsverhoudingen en de barbaarse methoden waarmee die verdedigd worden.'

Kunst verhoudt zich altijd tot die eigendomsverhoudingen. Door ze te negeren of te verzwijgen, door de wanverhouding ervan als een evidentie voor te stellen of net te problematiseren. Hoe een werk zich tot deze eigendomsverhoudingen verhoudt, geldt daarom als graadmeter voor het ideologische karakter ervan.

De fascistische propagandafilm *Triumph des Willens*, ook uit 1935, van de Duitse cineaste Leni Riefenstahl, wist de 'rauwheid' bekwaam te esthetiseren. Dat is een aspect van de cultuurstrijd: reactionaire krachten kunnen evengoed voluit aan bod komen in professioneel artistiek werk. Zo is er ook de Amerikaanse propagandafilm *Argo* uit 2012, van regisseur Ben Affleck, die daarvoor persoonlijk twee Oscars uit de handen van first lady Michelle Obama mocht ontvangen. Vormelijk is *Argo* een vondst als mix van een documentaire en een thriller. Hollywood verfilmt in deze film-in-de-film hoe het zelf clandestien de CIA assisteerde bij het gijzeldrama na de volksopstand tegen de sjah van Iran in 1979. Wat een historische blaam was, die met president Reagan zijn dieptepunt kreeg in de Iran-Contra-affaire, wordt in deze film herschreven tot een misplaatst trots patriotistisch verhaal. We zien

een clichématige casting van de moslim als de schurk-met-baard die altijd boos kijkt, kinderen voor slavenarbeid gebruikt enzovoort. En daartegenover de sympathieke, godvrezende Amerikaan. De film wil Amerikaans heroïsme opvijzelen met een historie waarin de VS over de hele lijn moreel in de fout zijn gegaan. De pathosprent toont vooral hoe troosteloos de VS en ook Hollywood in tijden van vergane glorie zoeken naar een zelfbevestigend schouderklopje. Om de presidentsvrouw tijdens de Oscaruitreiking te citeren: [*The actors*] *reminded us that we can overcome any obstacle if we dig deep enough and fight hard enough and find the courage within ourselves.*<sup>2</sup>

De ontwaarding van cultuur reikt ver voorbij het plat commerciële. Alle vormen van cultuur zijn gelijk voor de inhaligheid van de markt. Die haalt alles binnen, entertainment voor de massa evengoed als de dure speculatiekunst voor een jetset die kunst als *snobby* investering opvat waarmee tegelijk een dikdoenerig opstapje in de pikorde van

---

2 Hollywood als politieke propagandamachine? Neem de Oscarwinnaar *Zero Dark Thirty* (2012) die foltering door het leger in tijden van *war on terror* niet als een misdaad maar als een moreel dilemma in beeld brengt – een reactie op de folterschandalen door het Amerikaanse leger die door WikiLeaks werden bewezen. Of de Oscarwinnaar *American Sniper* (2014) die vergoelijkend inzoomt op het leed van de Amerikaanse scherpschutter die als held wordt gecast; duidelijk een dekmantel voor de liquidatie door het Amerikaanse leger van vele burgers in Irak en Afghanistan. Er is ook de *Batman*-trilogie, eveneens een allround prijsbeest, met *The Dark Knight Rises* (2012) als derde deel. Daarin zien we een typische afspiegeling van de maatschappij zoals het establishment het graag ziet: de filantropische miljardair die de maatschappij redt samen met de eervolle politiebrigade en daar tegenover Occupy Wall Street als een volksoptocht van geweld en verderf. Uit de 'rebelse' sciencefictionfilm *Snowpiercer* (2013) leren we dan weer dat onderdrukking een noodzakelijk kwaad is, omdat mensen iets nodig hebben om solidair tegen in opstand te komen. Anders maken ze elkaar onderling af.

burgerlijkheid wordt gekocht. Al biedt aanwezigheid op een of ander cultureel event nog wel een sociaal voordeel voor bepaalde kringen, het verschil tussen hoge en lage cultuur is nagenoeg verdwenen. In de cultuurstrijd, dat complexe spanningsveld tussen reactionaire en progressieve ideologische elementen, legt de vermarkting in deze tijden van cholera de overmacht bij de eerste pool: de reactionaire.

Er zijn natuurlijk uitzonderingen. Zo is er de serie *The Wire* (2002-2008). Een artistiek hoogstaande en scherpe sociale kritiek die toont hoe het kapitalisme in de VS aanstuurt op een gespleten samenleving met een kleine bovenklasse en een brede onderklasse van zwarten, arbeiders en armen. Plaats van gebeuren: de havenstad Baltimore. Doorheen de jaargangen van de serie wordt duidelijk hoe dun het draadje – *the wire* – tussen deze werelden is. De *war on drugs* doet er dienst als politiek instrument van de heersende klasse, die er haar privileges mee veiligstelt. Het is een binnenlandse variant van de internationale *war on terror*. Wie *The Wire* zag, weet dat het aanhoudende protest in Baltimore tegen het politiegeweld een opstand is tegen een repressief en racistisch systeem. Geen willekeurige rellen van halve wilden, zoals sommige media ervan maakten. Deze magistrale reeks kreeg slechts middelmatige ratings en won nooit een belangrijke prijs.

## Onvermoede politiek

In sommige kunstmiddens krijgt cultuur met een politieke dimensie al snel het label 'propaganda'. Kunst moet niet boodschappelijk doen maar vrij en onbevooroordeeld zijn, hoor je dan. 'Boodschappen is iets voor in de supermarkt.' Alleen, met de keuze om niet met sociale of

politieke thema's bezig te zijn, neem je evengoed een positie in. En als vrije kunst betekent dat we ons tot een formeel artistiek spel beperken, hoe vrij is die kunst dan? Impliceert autonomie niet juist dat je ook de vrijheid hebt om radicaal en dus uitgesproken te zijn? De derde stelling die ik hier wil formuleren is dat elke kunst onvermijdelijk een maatschappelijke rol opneemt en dat die diversiteit ook van belang is.

Mijn oproep tot cultuurstrijd – verschillende cultuurvormen naar waarde durven schatten en het lef hebben ze tegenover elkaar te plaatsen – is uiteraard geen pleidooi voor een politiek of esthetisch homogene kunstwereld, maar een pleidooi voor een diversiteit waarin duidelijk wordt waar verschillende uitingen van cultuurexpressie voor staan en waarin voldoende ruimte is voor die heterogeniteit.

Die openheid is er vandaag allang niet meer. Overal dringen de neoliberale waarden zich op en vestigen hun hegemonie. We hebben een economisch stelsel dat niet georganiseerd is rond gebruikswaarde maar rond ruilwaarde, met het geld als belangrijkste machtsinstrument. Bijgevolg is opnieuw aandacht hebben voor de gebruikswaarde van dingen, relaties en bezigheden, voor hun nut, al een vorm van tegencultuur. Dat betekent dat kunst niet per se concreet met het politieke debat hoeft bezig te zijn om toch de politieke dimensie van een tegenkracht te hebben. Zo zijn er beeldende kunstenaars die een bevrijdend spel met materialen en natuurlijke stoffen opzoeken, zoals Michel François, Miet Warlop, Honoré d'O, Gabriël Orozco of Giuseppe Penone, om er slechts enkele te noemen. Hun spel met materie vestigt de aandacht op het veelzijdige en het nut van de dingen, wars van hun functionaliteit als verkoopsartikel. In het vorige hoofdstuk kwam het valse bewustzijn aan bod dat bij voorbaat van elke 'kunst'-uiting veronderstelt dat ze per definitie kritisch en verheffend zou

zijn. Gewoon omdat ze 'kunst' is. Laten we de valse vooronderstellingen gewoon achterwege om vervolgens de soms onvermoede zin van sommige kunst te proberen ontdekken.

Elke samenleving is een veld van conflict en consensus tussen verschillende belangengroepen. Die dynamiek van tegenstellingen bepaalt de loop van de vooruitgang. Als we haar, ook in kunst en cultuur, openlijk aan bod laten komen, kan er licht op schijnen. Conservatieven als de oude politieke denker Edmund Burke, de huisfilosoof van de N-VA, zien in hun gedroomde organische samenleving, waar geen plaats is voor schokken en conflict, een welbepaalde taak weggelegd voor kunst en cultuur. Partijvoorzitter Bart De Wever klaagt dat 'de' hedendaagse kunst 'onthecht' is van 'de' gemeenschap.<sup>3</sup> Van de vele bedenkingen die je bij kunst kan maken, draait zijn kunstcritiek net daarrond: kunst moet tegemoet komen aan de Vlaamse harmonie. Dat is natuurlijk nog niet hetzelfde als bepaalde artistieke expressies als 'ontaard' brandmerken en uitsluiten. Maar het geeft wel het probleem aan van de conservatieve cultuuropvatting, namelijk de miskenning van het feit dat een samenleving nu eenmaal een dynamiek van veelstemmigheid, verscheidenheid en belangenconflict in zich draagt. Daar moet je mee leren omgaan, eerder dan het te willen onderdrukken. Bijvoorbeeld door kunst als onmaat of symptoom net onder de publieke aandacht te brengen, als leerschool. Wie cultuurverschillen wil wegmoffelen, zit *in extremis* wel degelijk in dezelfde vijver te zwemmen als religieuze fanatici die eeuwenoude Boeddha-beelden en ander erfgoed vernietigen, zelfs zangvogels verjagen omdat ze hun heilige gebeden zouden verstoren. Culturele gedachten bestrijd je niet door ze te verbieden, wel door er andere tegenover

---

3 De Standaard, 2 februari 2013.



te plaatsen. Dat zou toch het richtsnoer moeten zijn. Een expliciete diversiteit van cultuurexpressies is nodig, wat veronderstelt dat we de ideologische spanwijdte van kunst en cultuur zichtbaar maken en ter discussie stellen.

Zo is 'politieke kunst' vaak net te vinden waar je het niet meteen verwacht. Dat is bijvoorbeeld het geval met de blockbuster van Robert Zemeckis uit 1985: *Back to the Future*. Het is een van de eerste sequels waar ook nog eens een themapark, videospelletjes en een musical van werden gemaakt. *Back to the Future* is een mijlpaal in de commercialisering. Deze film, met Michael J. Fox in de hoofdrol, lijkt op het eerste gezicht een onschuldig familiedrama. Toch is hij bovenal een lofzang op de blanke, conservatieve familiewaarden uit de jaren 1950. Hier geldt de Amerikaanse droom van financieel succes, met het residentiële leven in een villa met zwembad en twee dikke auto's voor de deur als bekroning. Hier klinkt het liberale riedeltje dat voorspoed niet te verwachten valt van sociaal engagement, maar slechts van de nieuwste hightech als de heiland. Het conflict in de film draait niet rond de eigendomsverhoudingen maar rond de 'clash of civilizations', zoals de ideoloog Samuel Huntington dat tot theorie veredelde. Die 'strijd van culturen' is het beproefde afleidingsmechanisme voor de eigenlijke cultuurstrijd. Het is voor de kijker een raadsel waar ze in dit verhaal plots vandaan komen, maar de rol van slechteriken is natuurlijk weer weggelegd voor gewetenloze terroristen met Arafat-sjaal uit het Midden-Oosten. Die dreigen tussen hun religieus geraaskal door met een nucleaire aanslag, dat spreekt. (De VS bombardeerden Libië in 1986.)

*Back to the Future* bevat een scène waarin feit en fictie verbluffend samenvallen. Die scène toont de ontmoeting in 1955 van de jonge Doc Brown, een professor met gek Einstein-kapsel, met de tijdreiziger Marty McFly, die beweert dat hij net uit de toekomst komt. Doc vraagt

hem argwanend wie dan wel de president is in 1985. De tijdreiziger laat weten dat het om niemand minder dan Ronald Reagan gaat. Waarop Doc vol ongeloof: *'The actor? Then who's the vice-president? Jerry Lewis?* In deze scène bejubelt Hollywood de eigen culturele hegemonie. President Reagan verwees op zijn beurt naar deze film in zijn *State of the Union* van 1986. In volle Koude Oorlog was hij de president van het nucleaire Star Wars-programma in de strijd tegen de *'Evil Empire'* – opnieuw die verwijzing naar het universum van Hollywood. Zijn plechtige speech moest, vlak na de crash van space-shuttle Challenger, de moraal opkrikken: *'Never has there been a more exciting time to be alive, a time of rousing wonder and heroic achievement. As they said in the film Back to the Future, "Where we're going, we don't need roads".'*

Reagan incarneerde als conservatieve politicus de combinatie van geloof in de toekomst en heimwee naar het verleden. De historicus Jeffrey Herf vat dat samen in de term 'reactionair modernisme': de voorgespiegelde vlucht vooruit naar *Star Wars* mits de terugkeer naar de code van de cowboy en naar de conservatieve waarden van de jaren 1950. *Back to the Future part II* en *part III* brengen die twee bewegingen in beeld: deel 2 is een tijdsreis naar een hoogtechnologische frictieloze toekomst, deel 3 naar de jaren van de *Far West*.

Laten we vervolgens ook de visualiserende kracht van kunst erkentelijk zijn. Bijvoorbeeld hoe ze aantoont dat de kunstmarkt dienstdoet als het museum van het kapitalisme. Een knap voorbeeld daarvan was de solotentoonstelling van de Japanse kunstenaar Takashi Murakami in de majestueuze zalen van Versailles in Parijs in 2010. Zijn kleurrijke en decoratieve sculpturen van glanzende mangapoppetjes en goedlachse Hiroshima-boeddha's waren wonderwel op hun plaats in dit luxueuze paleis. Het was een esthetische schok die pijnlijk duidelijk

maakte hoe artistieke kroonjuwelen van onze hedendaagse elite direct in het verlengde liggen van het Franse hofleven van het ancien régime. Anders gezegd, Versailles is helemaal terug: de klassenstrijd wordt nog volop gestreden en wel door de neoliberale zonnekoningen van vandaag. Die richten belangengroepen op, zetten de wet naar hun hand en worden in volle crisis aan een hoog tempo onaantastbaar rijk.

De happy zombiekunst van Murakami verbeeldt genadeloos hoe de kunstmarkt in al zijn vertoon het subversieve van de bestaande orde uitdraagt. Ze belichaamt ook het groteske, dwangmatig dartele karakter ervan. *'Superflat'*, om het met de geliefkoosde omschrijving van de kunstenaar zelf te zeggen, die daarmee een pseudokritische, ironische pose aanneemt. Deze kunst maakt zoveel zichtbaar van zichzelf en van het tijdsgewricht waarin we vandaag leven! Ze vergroot het uit. En daarom is ze een waardevol onderdeel van de cultuurstrijd. Waarom zouden we de kunstenaar verwijten de ziel te weerspiegelen van diegene die zijn werk koopt? Het is aan de kunstcriticus en aan ons als cultuurparticipanten om de waarde ervan door te lichten en via een diagnose een ziektebeeld als dit in het juiste perspectief te plaatsen.



Kunstenaars en wetenschappers bouwen de wereld, niet de ondernemers!  
Daarom moet de kunstwereld geen drankjes verkopen, maar dromen.

*Jo Libeer, gedelegeerd bestuurder Voka*

## Hoofdstuk 4. De maatschappelijke rol van de kunstenaar

### De brede voorhoede

Haar veelzijdigheid maakt van de kunst een leerschool om onszelf en anderen te begrijpen. Elke kunstenaar neemt immers met haar of zijn werk onvermijdelijk standpunten in. Soms gaat het om impliciete keuzes, soms om expliciete uitspraken. Soms gaat het om een eerlijke en authentieke visie, soms is die visie besmeurd door de macht. Als die bonte waaier van standpunten en oogpunten duidelijk wordt, komt de betekenis van die artistieke of culturele fenomenen ook aan de oppervlakte. Hier is zowel voor de kunstenaar als voor diens publiek een uitdaging weggelegd: het meningsverschil en de tegenstelling vooral niet uit de weg te gaan. Een cultuur is immers per definitie een strijd tussen culturen omdat elke klasse en sociale laag een eigen cultuur heeft en er nu eenmaal verschillende klassen en lagen zijn.

Hollywood en de gamesindustrie verarmen die culturele verscheidenheid tot een eenheidsworst van entertainment en bezegelen zo een bepaalde culturele hegemonie: die van de consumptiecultuur en de wegwerpeconomie. Er staat hoe langer hoe minder tegenover deze import van Uncle Sam.<sup>1</sup> Het evenwicht is zoek, en dat zal natuurlijk niet verbeteren met een cultuurbeleid dat de vermarkting patroneert en verbreidt. De commerciële eenheidsworst is intolerant voor andere cultuur, zeker als die publieke steun nodig heeft, en daar ook veel voor teruggeeft. Subsidies worden dan afgedaan als concurrentievervalsing en marktverstoring.

Bovenaan dit hoofdstuk prijkt een citaat van de chef van Vlaanderens belangrijkste werkgeversorganisatie over de kunstenaar: die moet de voorhoede van de samenleving zijn, de 'bouwer van de wereld'. Dat is een onmogelijke opdracht. Het loodzware gewicht van de hele maatschappelijke vernieuwing moeten torsen, verplettert de speelse aanzet tot artistieke vernieuwing. Tegelijk zet het citaat die arme kunstenaar weg naar een apart rijk: dat van de 'dromen', een reservaat genaamd 'de kunstensector'. Want de verbeelding mag niet vrij op straat lopen en door de wereld trekken. Te gevaarlijk. Alleen de angst wordt voortdurend op ons losgelaten. Niet de verbeelding maar de angst jaagt door de straten, onze huiskamers in.

Mijnheer Libeer, de voorhoede van de samenleving is breed. Ze is te vinden in de verbeelding en het scheppend vermogen, met de handen en de hoofden, van alle werkende mensen. Zij bouwen de wereld.

---

1 Dit is geen pleidooi voor 'hoge cultuur'. Uiteraard mag kunst populair en speels zijn, *poppy* en met de nieuwste gadgets. Zolang ze maar ergens over gaat en enige ambitie heeft om de voorspelbare sensatie en commerce te overstijgen. Het probleem is de overdaad aan middelmaat.

Kunstenaars hebben gewoon hun eigen rol. Bijvoorbeeld: vanuit een eigen artistieke kijk problemen onder de aandacht brengen. Er is wel iets dat cultuurwerkers uniek maakt: hun publieke hoedanigheid en de zichtbaarheid die daaraan is verbonden. Als publieke figuur is de kunstenaar iemand die een visie of een aantal waarden vertegenwoordigt en kan laten horen, al wordt die rol vandaag onderschat en zelfs verdonkeremaand.

## De samenleving als kunst

Sommige kunstenaars willen vernieuwen *vanuit een vrijplaats* buiten de samenleving. Ze willen tonen hoe je aan de markt kunt ontsnappen en zo werkelijk autonoom en vrij kunt zijn. Dat valt zwaar. Want herleidt de markt niet werkelijk alles tot verhandelbare koopwaar? Niet alleen op dingen en diensten wordt een prijs geplakt, maar op alle aspecten van het menselijke handelen én op de resultaten ervan, ook op sociale relaties. De relaties van de mens tot de anderen en tot zichzelf verzakelijken. De mens wordt tot een waar herleid. Dat warenfetisjisme plaatst de artificiële ruilbaarheid op de voorgrond. En hoe meer we kijken als consument, hoe groter onze blindheid voor de waarachtige wereld die achter de prijs van al die koopwaren zit. Karl Marx schreef in zijn *Parijse Manuscripten* dat de heerschappij van de dingen over de mens haar duidelijkste expressie vindt in de macht van het geld. Hij illustreerde dat als volgt: 'Ik ben lelijk, maar ik kan mij de mooiste vrouw kopen. Dus ben ik niet lelijk, want het effect van de lelijkheid, haar afschrikwekkende karakter, is door het geld tenietgedaan. Ik, als individu, ben lam, maar het geld verschaft me 24 voeten; ik ben dus niet lam. Het geld is het hoogste goed, dus is zijn bezitter goed. Ik ben geestloos maar het geld is de werkelijke geest

van alle dingen, hoe zou zijn bezitter dan geestloos zijn? Bovendien kan hij zich begaafde lieden kopen, en wie de macht heeft over de begaafden, is die niet begaafder dan de begaafden zelf? Ik die door het geld alles kan bereiken waarnaar het menselijke hart verlangt, bezit ik niet alle menselijke vermogens?

Hoe daaraan ontsnappen? Via creatieve experimenten met inferieure materialen en afval? Of met graffiti? Iets conceptueels? Het is allemaal al geprobeerd: de dadaïsten, Fluxuskunstenaars, arte povera, installatiekunst, happenings, internetkunst, *relational aesthetics* of *street art*. Binnen onze kenniseconomie, met de focus op patenten en intellectuele eigendom, maakt de marketing het merk belangrijker dan (het materiaal van) het product. Ook de succesvolle kunstenaar zelf wordt als logo opgevoerd en verkocht. Een supermarktketen recycleerde een beeld met de kritische uitroep '*I shop, therefore I am*' van kunstenaars Barbara Kruger als slagzin op... *shopping bags*.

Zoveel mogelijk vrij zijn van de markt kan alleen nog als je uitsluitend publieke financiering overweegt. Maar ook die optie wordt met het nieuwe cultuurbeleid heel moeilijk.

Andere kunstenaars zien in *nieuwe artistieke normen een hefboom* om de maatschappij te vernieuwen. Ze veronderstellen dat de geest van hun artistieke visie door de confrontatie verbeelding-reëteit tot verandering zal leiden. Het is het oude avant-garde-idee en dat is niet altijd het grote voorbeeld. Leven en werk van de futurist Filippo Tommaso Marinetti geven ons een beeld van het complexe en ambivalente van die avant-garde. Zijn verachting voor de corrupte bourgeoisie ging hand in hand met zijn voorliefde voor het extravagante, het gevaar en geweld. Oorlog is in Marinetti's ogen 'de enige hygiëne van de wereld'. In zijn *Futuristisch Manifest* (1909) prijst hij 'de anarchistische daad, de aanvalslustige beweging, de koortsige slapeloosheid, de looppas,



de salto mortale, de oorvijg, de vuistslag.' Hij rekest er ook af met de traditie: 'Leg het vuur aan de regalen van de bibliotheken! Leid de loop van de kanalen om, om de musea te overstromen! Grijp naar de pikhouwelen, de bijlen en hamers en haal neer, haal zonder erbarmen de eerbiedwaardige steden neer!'

Antonio Gramsci schreef er in 1921 een paar genuanceerde woorden over: 'De futurist vernietigt, vernietigt, vernietigt, zonder zich erom te bekommeren of wat hij nieuw scheidt ook werkelijk beter is dan het oude. (...) Hij heeft duidelijk voor ogen dat onze tijd zijn eigen kunst, filosofie, omgangsvormen en taal nodig heeft. (...) Dat is een revolutionair concept. En dat in een tijd waarin de socialistten in de verste verte niet aan die dingen hebben gedacht.'

Marinetti ontwikkelde als een van de *fasci futuristi* een intense relatie met het fascisme. Maar ondanks die ideologische stuip trekkingen is het futurisme in de kiem toch een hefboom geweest voor andere artistieke ontwikkelingen: zonder futurisme wellicht geen dadaïsme.

In de Russische avant-garde, met Vladimir Majakovski, Sergej Tretjakow, Kazimir Malevitsj, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin en vele anderen, klopte niet alleen artistiek maar ook maatschappelijk het hart van een revolutionaire tijd. Maar ongeduld voor de opbouw van 'de nieuwe wereld' en 'de nieuwe mens' resulteerde ook hier in een radicale opheffing van bestaande tradities. Dat leidde tot pleidooien voor een culturele tabula rasa én een afwijzing van een veelvormig artistiek landschap. Wat volgde, was een hevig debat onder communisten, of deze avant-gardekunst wel zo revolutionair was. Was ze niet als een generaal zonder leger? Was ze vergeten vanuit welk breed perspectief men de artistieke vormen en genres moest bekijken en omdenken om alle uitdrukkingsvormen te vinden die recht deden aan de nieuwe tijd? Kunstcriticus Boris Groys betoogt in zijn boek

*Gesamtkunswerk Stalin*<sup>2</sup> waarom de onschuld van de in het Westen zo veelgeprezen Russische avant-garde een mythe is: hoe meesterlijk hun werk in artistiek opzicht ook mag zijn, is het dan niet dirigistisch een schilderij als het *Zwart vierkant* van Malevitsj halsoverkop tot standaard te verheffen in een land van voornamelijk bijgelovige boeren die bij wijze van spreken nog zwarte Madonna's adoreren? De beeldende kunst van het sociaal realisme die er als reactie op volgde, omschreef Groys dan weer als een sovjetvariant van het postmodernisme. Het is een ontregelende gedachte. Ze dwingt ons na te denken over hoe beide kunststromingen zich ondanks hun evidente verschillen verhouden tot het modernisme en over hoe ze in de samenleving staan. Het toont alvast wel dat kunstkritiek een leerrijk spiegelpaleis kan zijn.

Anders dan een buitenplaats op te zoeken of zich aan een galopperende voorhoede te riskeren, kunnen kunstenaars ook gewoon *met die maatschappij aan de slag gaan*, heel concreet. Kunstenaars Benjamin Verdonck, Marijke Pinoy en Dominique Willaert maakten verkleed als reuzen, van wie één in rolstoel, de *Alternatieve Septemberverklaring* van Hart boven Hard over aan de kersverse Vlaamse minister-president en vingen zo de aandacht van de media. Choreografe Anne Teresa De Keersmaeker sprak na een voorstelling in het Gentse kunstencentrum Vooruit haar steun uit voor Barbara Van Dyck en de Field Liberation Movement, die de economische greep op genetische manipulatie van gewassen bestrijdt en voor een niet-industrieel model van landbouw pleit. De zanger Daan bracht zijn gitaar mee naar de tv-studio van de talkshow *Reyers Laat* om er prompt een lied te zingen over de Palestijnse kinderen in het platgebombardeerde Gaza. De schrijver Jeroen Olyslaegers organiseert geefpleinen en Maarten Inghels schrijft met

---

2 Boris Groys ([1988] 2011), *The Total Art of Stalinism*, Verso, Londen.

het initiatief *De Eenzame uitvaart* gedichten voor eenzaam gestorven mensen. De rapster Slongs Dievanongs stond in november 2014 voor dag en dauw te rappen bij de stakersposten van de Antwerpse dokwerkers om hen een hart onder de riem te steken. En dirigent en componist Jordi Savall weigerde, ook in 2014, een prestigieuze Spaanse staatsprijs als protest tegen de culturele kaalslag in zijn land. De artiesten die hun schouders zetten onder De Klimaatzaak of Wouter Deprez die de minister van Milieu in de media ontmaskert; Kamagurka die in 2015 met een cameraploeg naar 'The Jungle' trekt, het zelfgemaakte dorp in Calais waar de oorlogsvluchtelingen verblijven terwijl andere kunstenaars zoals Lebuïn D'Haese met hulpgoederen naar Calais rij-den: het zijn allemaal vormen van directe politieke communicatie, mét impact. Telkens ook een nieuwe trip, want nee, deze rol leer je niet in de academie. Een open brief, een opiniestuk, een petitie, een *flashmob*, zangprotest... als burger kan de kunstenaar vanuit haar of zijn bekendheid direct iets relevants doen, eventueel naast of los van het eigen werk. Zo kan je tegelijk veel betekenen en desgewenst als maker je artistieke vrijheid beleven zonder je daar schuldig over te moeten voelen. Want laten we dat alvast in bescherming nemen: het creatieproces zelf heeft geen rechtvaardiging nodig. Het is zoals het vrije spreken in een therapeutische sessie.

Dat activisme kan gaandeweg ook artistiek heel wat teweegbrengen. Een voorbeeld daarvan is de campagne van kunstenaars in New York uit bezorgdheid voor de aidsslachtoffers. In de VS werd het eerste aids-sterfgeval in juni 1981 vastgesteld, maar het duurde nog vier volle jaren vooraleer president Ronald Reagan de epidemie publiek vermeldde. Toen stond de teller al op 6000 doden en dat cijfer ging in ijlt tempo naar een veelvoud ervan. Reagan maakte er zich jarenlang vanaf door aids te beschouwen als een probleem van marginale groe-

pen met een dubieuze moraal: sekswerkers, homo's en druggebruikers. Door dat stigmatiserende verzuim kwam medische mobilisatie veel te laat op gang. Veel mensen stierven door besmette bloedtransfusies. In zijn boek *Rebels Rebel* (2014) beschrijft curator Tommaso Speretta hoe de aids crisis de terugkeer van artistiek activisme in New York uitlokte. Het leidde tot een trendbreuk in de naoorlogse kunst in de VS met het 'ernstige' abstracte expressionisme bij schilders als Jackson Pollock of Mark Rothko en met anderzijds de 'speelse' Pop Art zoals Andy Warhols vervreemdende reproducties van de populaire massacultuur. Allerlei nieuwe kunstenaarscollectieven organiseerden acties om de ernst van aids onder de publieke aandacht te brengen en deze dynamiek bezield ook nieuwe artistieke ontwikkelingen.

Het collectief Gran Fury bijvoorbeeld publiceerde een eigen krantenversie van één katern, *The New York Crimes*, over hoe het leed van aids in de doofpot verdween. Die katern werd massaal rond exemplaren van *The New York Times* gewikkeld en in de kiosken aangeboden. Van wat die krant lang had verzwegen, maakte deze guerrillacomunicatie plots voorpaginanieuws. Dat inspireerde heel wat kunstenaars om maatschappelijke thema's als onderwerp te nemen voor artistiek experiment met guerrillatactiek. Om in de publieke ruimte 'sociale sculpturen' te maken bijvoorbeeld. De maatschappij zelf als artistiek medium: dat idee, waar de situationisten al in de jaren 1950 mee aan de slag gingen, vond een nieuwe adem in wat sindsdien 'cultural jamming' heet. Het duo The Yes Men is daar het bekendste voorbeeld van.<sup>3</sup> Het duo werkt aan 'identiteitscorrectie' (*'identity correcting'*) door

---

3 Andere bekende voorbeelden: Guerrilla Girls, Object Orange, Heath Bunting, eToy, ubermorgen.com, Billboard Liberation Front, @rtmark.org, Labofii, Carnival against Capitalism, Rebel Clown Army, Reclaim the Streets, Critical Mass, Guerrilla gardening... In haar boek *Art Wash: Big Oil and the Arts* (2015) ►

zich voor te doen als woordvoerder van belangrijke organisaties of bedrijven zoals de Wereldhandelsorganisatie, McDonald's en Exxon-Mobil. Het duo ontwerpt en onderhoudt nepwebsites, die lijken op de websites die het wil parodiëren. Vervolgens accepteren The Yes Men uitnodigingen via deze websites om te spreken op conferenties, symposia en tv-programma's. Terwijl zij zich daar voordoen als invloedrijke personen, maken ze schokkende, denigrerende en absurde opmerkingen en nemen de gelegenheid te baat om verwachtingen binnenstebuiten te keren. Zo gaven zij zogezegd namens het chemische bedrijf Dow Chemical op BBC World toe dat het veel dodelijke vervuiling had veroorzaakt in de Indische regio Bhopal, gevolgd door spijtbetuigingen en een belofte van schadevergoeding. De aandelen van het bedrijf gingen in vrije val. Overigens, ook The Yes Men hackten *The New York Times* en wel daags nadat Obama tot president was verkozen. Deze 'occupy-actie' was een inspirerende voorloper van Occupy Wall Street. Een grap in 80.000 exemplaren, vrij verdeeld in de straten van New York. De bezette krant deelde mee welk nieuws zij graag zou willen brengen: het einde van de oorlog in Irak, een maximumloon voor CEO's, een eerlijke economie... Zelden stonden zoveel mensen midden op straat met een glimlach de krant te lezen.

The Yes Men zijn ook bij ons een inspiratiebron voor een nieuwe generatie kunstenaars. Het theatergezelschap Action Zoo Humain van Chokri en Zouzou Ben Chikha bijvoorbeeld plaatst de format van de Zuid-Afrikaanse Waarheidscommissie in een artistieke setting om pijnlijke episodes uit ons eigen onverwerkt verleden in herinnering

- 
- bespreekt kunstenaars Mel Evans tientallen voorbeelden van acties en campagnes door kunstenaars. Evans is als activiste verbonden aan Liberate Tate, een actiegroep die ervoor ijvert dat Tate London oliebedrijven als sponsors schrapt.

te brengen. Zo'n episode is de mensentuin op de werelddtentoonstelling van 1913 in Gent, waar het publiek zich kon komen vergapen aan Senegalezen en Filippino's.

De Brusselse kunstenaar Anna Rispoli opent het Kunstenfestival-desarts 2015 met een demonstratie op de trappen van het Brusselse Beursgebouw. Honderd betogers beklimmen de trappen met borden en spandoeken. Geen plek in Brussel staat immers meer symbool voor het vrije woord dan de trappen van de Beurs. Heel veel mensen hebben het op die negentien trappen ooit uitgeschreeuwd: van de mijnwerkers in de jaren 1980 tot de Burundezen tegen een nieuwe ambts-termijn van hun president vandaag. Anna Rispoli laat hen betoging na betoging hun boodschap nog eens komen bekendmaken, waarna ze weer verdwijnen in de kleurrijke, kolkende massa. Wat overblijft is een gedeeld verlangen naar verandering. Zo maakt ze een statement tegen het verbod op verdere publieke bijeenkomsten op deze trappen, nu de Beurs een biermuseum wordt: onze samenleving verliest nog maar eens een symbolische openbare plek.

Zoals je maatschappelijke rituelen artistiek kunt bespelen om ermee in te breken in de realiteit, zo kan je omgekeerd ook de structuren van de kunstensector gebruiken voor een politieke actie. Dat doet de Nederlandse kunstenaar Jonas Staal met zijn *New World Summit*. Hij gebruikt de vrijplaats van een cultuurhuis om er tijdelijk een alternatief parlement van te maken dat organisaties uitnodigt die elders geen spreekrecht krijgen, bijvoorbeeld omdat ze in de *war on terror* op de internationale lijst van terroristische organisaties zijn beland. De kunstenaar speelt daarmee in op de institutionele waarde van publieke bijeenkomsten en heeft zo van kunstinstituten in Berlijn, Leiden, Brussel en Kochi eventjes oorden van verzet gemaakt.

Jonas Staal houdt vol dat kunst politieker kan worden dan politiek. Omdat ze niet alleen een andere wereld verbeeldt, maar die al doende ook maakt. Hij benadrukt de aansprakelijkheid die uitgaat van de publieke positie van de kunstenaar. Die is volgens hem altijd als eerste aan zet: 'De oorlogen van onze westerse wereld zijn onze oorlogen. Het beleid van dit land is ons beleid. Wij legitimeren het, wij bewijzen het succes en bedienen het van redenen om zijn expansie voort te zetten. Het is tijd ons af te vragen wie wij van dienst zijn geweest. Wie wij een gezicht hebben gegeven.'

In 2014 is het Brusselse theater KVS de locatie voor de vierde editie van *New World Summit: Stateloze Staat*. Jonas Staal nodigt twintig stateloze politieke organisaties uit voor een conferentie. Meteen een diplomatieke vrijgeleide voor hun vertegenwoordigers om af te reizen voor een officieel forum in de hoofdstad van de Europese Unie. Daags na de conferentie maakt de nieuwe Vlaamse regering haar regeerakkoord publiek. Het noemt de KVS bij naam. De schouwburg krijgt onwaarschijnlijk genoeg de opdracht zijn historische missie als 'Koninklijke Vlaamse Schouwburg' terug op te nemen, met name unisono de Vlaamse kaart in Brussel te trekken. Dat gaat lijnrecht in tegen de ambitie van dit huis de superdiverse actualiteit in Brussel een cultureel gezicht te geven.

Christoph Büchel is een beetje de Zwitserse Jonas Staal. Büchel opent op de Biënnale van Venetië 2015 een moskee in een oud, leegstaand kerkgebouw. Meteen de eerste gebedsplaats voor moslims in het historische centrum van de Dogenstad, waar in het verleden de invloed van de islamwereld van groot belang was. De plaatselijke moslimgemeenschap komt meteen naar dit paviljoen om er te bidden. Maar het stadsbestuur is not amused. Het laat weten dat het alleen om 'een expositie' gaat, 'een plaats voor kunst en niets meer'. De moskee mag

geen werkelijkheid worden, want dat zou getuigen van een gebrek aan respect voor de regels van een internationale kunsthappening als de Biënnale'. Een maand later al gaat de installatie onder dwang dicht, volgens de stad uit vrees voor aanslagen.

## Hoe vrij is de vrije kunstenaar?

Soms raken kunstenaars buiten hun wil in het oog van een grote of kleine storm. In de zomer van 2014 kreeg de Gazastrook nog maar eens een Israëlisch grondoffensief over zich heen: 100.000 Palestijnen werden dakloos. Enkele weken later opende de schilder Michaël Borremans een tentoonstelling in Tel Aviv, ondanks open brieven van andere kunstenaars met smeebedes daarvan af te zien. Was het onder druk van die open brieven dat de schilder zich liet ontvallen dat 'de bezettingspolitiek van Israël al decennialang getuigt van een duivelse perversie'? De controversie bracht de conditie van de kunst onder de aandacht: ofwel esthetiseer je het politieke, ofwel politiseer je het esthetische. Anders gezegd, ofwel verschoon je het imago van de macht en 'legitimeer je' die macht, zoals Jonas Staal zou zeggen, ofwel zet je aan tot maatschappijkritische reflectie. Met je werk maar ook met wat je zegt en doet; bijvoorbeeld met waar je al dan niet exposeert. Want kunst is sowieso een publieke aangelegenheid en dan zijn politieke implicaties onvermijdelijk.

Zo was het een politiek gebaar dat Borremans zijn tentoonstelling liet afreizen naar Tel Aviv. Omdat het de leugen in stand hield dat Israël een normale rechtsstaat zou zijn. Omdat het niet onder ogen wou zien dat deze staat kunst gebruikt met het oog op de ideologische impact en dus de propagandakracht ervan. Het was ook een politiek gebaar omdat het een internationale boycotcampagne dwarsboomde.



Desmond Tutu verdedigt die boycot: ‘Wie bijdraagt aan een gevoel van normaliteit in Israël bewijst het volk van Israël en Palestina een slechte dienst. Wie bijdraagt tot het tijdelijke isolement van Israël, zegt dat Israëli’s en Palestijnen gelijke rechten hebben op waardigheid en vrede.’

Borremans toonde weinig begrip: ‘Ik ben kunstenaar, geen activist of wereldverbeteraar. Wat verwacht iedereen toch? Dat ik hier met premier Netanyahu ga proberen spreken om hem op andere gedachten te brengen? Wat een pretentieuze onzin. Ik engageer me voor de kunst. Dat is al een zeer groot engagement. Naar mezelf toe, maar ook naar de buitenwereld. Ik ben hier om te exposeren, niet op vredesmissie.’ Het doet denken aan Mephisto van Klaus Mann die uitroept: ‘*Was wollen die Leute? Ich bin nur ein Schauspieler.*’ Is het niet treffend, dat gerelatieveer wanneer een kunstenaar iets relevants zou kunnen doen, terwijl op trendy evenementen de kritische kracht van kunst tot utopische hoogtes wordt opgeblazen?

Uiteindelijk maakte Borremans zich er vanaf met een semantische salto. Niet naar Tel Aviv gaan zou volgens hem ook een boycot zijn, maar dan een boycot van cultuur: ‘Ik ben van oordeel dat dat meer kwaad dan goed doet. Want het leidt tot verschraling op cultureel en intellectueel gebied.’ Hij vergat dat als kunstenaars om ethische redenen een land boycotten, dat natuurlijk ook een uitgesproken culturele daad is en geen boycot van cultuur.

Een paar maanden later wist de boycot de Belgische kunstenaar Miel Warlop en het Gentse kunstencentrum Campo ervan te overtuigen deelname aan een officieel festival in Jeruzalem op te zeggen. Maar ook dat was geen sinecure. Het eigen werk opzijschuiven voor een zaak waarvan de doeltreffendheid niet zo maar meteen vaststaat: het blijft een harde noot om kraken. De afweging is dan: is nadrukkelijk

wegblijven als symbolische daad in dit geval sterker dan de poëzie van het eigen werk of niet? Dat impliceert een geloof in een groepsactie en de bereidheid daarvoor zichzelf de eigen stem te ontzeggen. Het brengt ons bij de moeilijke vraag die Bertolt Brecht zich al stelde: ‘Wat zijn dit voor tijden waarin een gesprek over bommen haast een misdaad is, omdat het een zwijgen over zoveel wandaden insluit?’

## De kracht van protest, een Australisch voorbeeld

De 19<sup>de</sup> Biënnale van Sydney in 2014 bracht een succesrijke internationale boycot. Verontwaardigd over de brutale behandeling van bootvluchtelingen weigerden kunstenaars elke samenwerking met Transfield, de sponsor van de biënnale die voor de Australische overheid offshore centra voor asielzoekers uitbaat. Op initiatief van Olafur Olafsson, Charlie Sofo, Gabrielle de Vietri en Ahmet Ogüt lieten 37 exposanten het biënnalebestuur in een open brief weten dat ze niet wilden bijdragen aan een institutioneel netwerk dat het prestige van Transfield ten goede zou komen. De aversie van de kunstenaars voor deze sponsor doorprikte diens imago van culturele weldoener en bracht een debat over kunst, geld en maatschappelijke betrokkenheid op gang. Het argument was dat Transfield in opdracht van de overheid kampen uitbaat in Papoea-Nieuw-Guinea en op het eiland Nauru, en op termijn ook in Cambodja. Transitgevangenen eigenlijk, waar ouders en kinderen voor onbepaalde tijd vastzitten als afschrikmiddel voor andere immigranten, een situatie die de mensenrechtencommissie van de Verenigde Naties als ‘inhumaan en illegaal’ bestempelde. In deze kampen vielen al doden. Het protest bracht Transfield in verlegenheid. De sponsor liet daarom weten dat de biënnale was opgevat als een platform voor dialoog over vluchtelingen-transit, maar de

kunstenaars pasten voor een huichelachtig rondje witwassen. Daarop trad de topman van Transfield af als voorzitter van de biënnale en werd elke samenwerking stopgezet.

Furius beloofde minister van Kunsten, George Brandis, dat hij er persoonlijk voor zou zorgen dat kunstenaars en kunstenuorganisaties die een sponsor weigeren, voortaan niet meer in aanmerking komen voor subsidies. *'If the Sydney Biennale doesn't need Transfield's money, why should they be asking for ours?'*

In Groot-Brittannië bepaalt de cultuurwetgeving dat je maar publieke steun krijgt als je zelf een bepaald percentage sponorschap realiseert. Op die manier heeft elke publieke funding er een privaat-publiek karakter. Als de maatregel van Brandis navolging kent, zijn we maar een haar verwijderd van censuur. Slotsom: veel meer dan je bij een normale biënnale kan verhoppen, wist de boycot in Sydney over belangrijke onderwerpen te communiceren met een breed internationaal publiek. Dat de protesterende kunstenaars hiervoor hun eigenbelang op het spel zetten, is lovenswaardig. De boycot toont dat, en ook hoe, kunstenaars als publieke figuren een rol kunnen spelen los van de inhoud van hun werk.

Dat kunstenaars willen meebepalen met wie ze samenwerken en onder welke condities is echt niet te veel gevraagd. Want een sponsor die hun werk als dekmantel gebruikt om een problematisch bedrijfsimago op te poetsen, schendt de integriteit ervan. Het Platform London stelde in 2013 een gids op met de toepasselijke naam *'Take the money and run?'* De online gids stelt de vraag hoe je ethisch aan fondswerving kan doen. Ga je je bijvoorbeeld inlaten met de energiemonopolies die samen evenveel geld spenderen aan het zoeken naar milieuvrijdige fossiele voorraden, als er nodig is om de klimaatontarding tegen te gaan? De denkoefening reikt ook verder

dan het eigen winkeltje. Hier wordt de cultuursector een lab voor een andere economische huishouding. Als antwoord op het *There Is No Alternative* – TINA – maakte de Zwitserse choreograaf en performer Martin Schick een vrolijke theatervoorstelling met de titel *TAMARA: There Are Many Awesome Realistic Alternatives* (2013).

Theater dat scenario's voor een nieuwe economische orde overdenkt en test. Wat hebben we werkelijk nodig? En hoe organiseren we dat? Prefiguraties van een andere wereld. Dat experimenteel onderzoek is naast contemplatie ook een transformatieve kracht. Hier, in die praktijk, gaat het om veldwerk van de verbeelding. Iets nieuws voortbrengen, de flow van het nieuwe: zet ramen en deuren open, laat de frisse lucht binnen.

Zo wilde een associatie grafische ontwerpers uit São Paulo een einde maken aan de visuele vervuiling in de miljoenenstad die was bedekt met billboards en schreeuwerige reclamepanelen, sommige van wel een flatgebouw groot. Ze stuurden aan op een referendum en met 70 procent van de bevolking achter zich kwam in 2007 de wet die reclame in de publieke ruimte verbiedt. Op de muren, maar ook de 'rollende' reclame: op bussen, taxi's, auto's en fietsen. De Amerikaanse staat Vermont bande reclamepanelen al in 1968 en de staten Maine, Alaska en Hawaï volgden dat voorbeeld. Maar São Paulo is met 22 miljoen inwoners wel een van de grootste metropolen ter wereld, de grootste in Zuid-Amerika. De Britse regisseur Terry Gilliam vond in het São Paulo van voor de *clean city law* de inspiratie voor de extreem grote advertenties in zijn sciencefictionfilm *Brazil* uit 1985, een donkere satire over het leven in een commerciële totalitaire wereld. Velen zien er de kritische tegenhanger van *Back to the Future* in.

Ruth Klotzel van de associatie grafische vormgevers in São Paulo vertelt dat de *cidade limpa*, de propere stad, herinneringen uit haar

kindertijd terugbracht: op straat spelen, huizen en auto's die niet op slot hoefden. Ontdaan van alle drukke mentale en fysieke vervuiling legt de skyline nu 'tegelijk vriendelijk en brutaal een geschiedenis bloot'. Het heeft volgens Klotzel, ruimte, verleden en waardigheid van de stedelingen gered. 'Ze maken hun persoonlijkheid nu niet meer zo afhankelijk van private interesses.'<sup>4</sup> De vraag wordt vervolgens wat de stad toch beziel had zelfs op de onmogelijkste plaatsen reclameborden aan te brengen. Omdat er geen alternatief was?<sup>5</sup>

---

4 David B. Berman 2013, *Do Good Design. How Design Can Change The World*, Aiga New Riders, Californië, 2013, pp. 46-47.

5 De website van *This Changes Everything. Capitalism vs. the Climate* (2014), het nieuwe boek van Naomi Klein, bevat een blog *Beautiful Solutions* die allerlei voorbeelden verzamelt van hoopvolle nieuwe sociaaleconomische oplossingen. Heel wat kunstenaars zijn verbonden aan deze experimenten in verbeelding. Ook in het boek *Het Klein Verzet* (2015) bespreekt Tine Hens een knappe verzameling van voorbeelden uit Europa.



Kunst dient niet om 'succesvol te scoren',  
 niet om zoveel mogelijk mensen te lokken,  
 niet om klanten tevreden te stellen,  
 niet om winst te maken,  
 niet om returns te laten terugvloeien,  
 en ook niet om als lage rugpijn zo 'internationaal mogelijk uit te stralen'.  
 Kunst en cultuur zijn er voor het tegendeel:  
 om een plek te creëren waar die financiële overwegingen niet gelden.

*Christophe Van Gerrewey, auteur en kunstkriticus*

## Hoofdstuk 5. Reflexen tegen marktkritiek

### Ontkenners en dweppers

Dit boek begon met een beschrijving van de oprukkende kaalslag en van het veelstemmige antwoord daarop. Daarna volgde een pleidooi om ook de moed te vinden tot zelfkritiek; die is op termijn de beste verdediging, op voorwaarde dat ze constructief is. We zagen welke lessen we daaruit kunnen trekken voor kunst en kunstenaar en voor de cultuurstrijd. We ronden het eerste deel van dit boek af met een beschouwing over het debat rond de vermarkting.

Al ligt het voor de hand dat de oprukkende vermarkting de cultuurcrisis verdiept, toch is daar best veel controverse over. Minister Gatz bijvoorbeeld schrijft in zijn *Beleidsnota* dat hij 'een goede combinatie' wil 'tussen het continentale model, met bijna exclusief subsidies, en het Angelsaksische model waar de rol van de overheid miniem is en wordt

overgenomen door de markt.' De richting die de minister uitgaat met zijn 'goede combinatie' is die van publieke bescherming naar private gehorigheid. Hoe het debat over zo'n heilloze oriëntatie aangaan? De eerste stap: aantonen dat de discussie over de vermarkting echt nodig is. Dat is geen evidente eerste stap. Want bezwaren en bedenkingen gaan dikwijls meteen terug naar afzender. Je zou de zaken uit hun context tillen, je zou de gelaagdheid van de praktijk niet zien, meer nuance aan de dag moeten leggen, overdrijven of gewoon een hypochonder zijn. Je zou, om de sector imagoschade te besparen, er beter het zwijgen toe doen. Alle toonaarden zijn goed om de kwestie te ontwijken. Pas als al die afweer overwonnen is, kan het debat beginnen.

Maar ook dan blijft het oppassen geblazen voor reflexen die kritiek a priori proberen af te wimpelen met het oordeel dat het allemaal nog wel meevalt met die vermarkting. In het Brusselse museum Wiels hield Kunstensteunpunt BAM eind 2014 een studiedag over 'De rol van de kunstmarkt voor de publieke sector'. Daar werd de impact van de vermarkting herleid tot alleen maar een verstoorde relatie tussen de publieke sector en de kunstmarkt wegens het op hol slagen van die kunstmarkt, met snel stijgende prijzen en een gapende kloof tussen een paar kapitaalkrachtige galleries en de rest: 'Kijk toch eens naar die excessen van de kunstmarkt? Daar zit het probleem!' Dat het markt-denken zich ook binnen de publieke sector genesteld heeft, blijft zo buiten schot.

Het doorschuiven van de verantwoordelijkheid naar de kunstmarkt ligt voor de hand, want die probeert net met extravagantie tot de verbeelding te spreken. Op mondaine koopbeurzen als Tefaf of Art Basel draait het rond *glitter & glamour* en rond commerciële 'topkunstenaars'. Veilingen als Sotheby's en Christie's moeten het hebben van astronomische recordprijzen. Vergeleken met het opgewonden spektakel van de



kunstmarkt en zijn mediagenieke overdaad aan decadente excessen<sup>1</sup> lijkt de publieke sector inderdaad de geboren onschuld. Maar dat kan toch geen argument zijn om te ontkennen dat de marktlogica ook in de publieke cultuursector is doorgedrongen? Ook daar staan kunst en kunstenaar in de vitrine als te consumeren koopwaar. Ook daar bepalen de nieuwste hippe formats en populaire trends wat wel en wat niet aan bod komt. Is het niet vreemd dat cultuurambtenaren ondanks hun eigen overheidsstatuut er toch van uitgaan dat kunstenaars per definitie private zelfstandige ondernemers zijn? Ook heel wat openbare kunsthuizen zijn in het marktbedje ziek: ze gedragen zich als elkaar beconcurrerende bedrijven, in de ban van zichtbaarheid, institutionele uitstraling en marktaandeel. Tot de top behoren, marktleider worden, wat dat ook moge betekenen. Sommige instituten willen naar eigen zeggen wel zo graag een promotiemachine voor kunstenaars zijn, maar trekken daarvoor zoveel aandacht en middelen naar zich toe dat ze een sta-in-de-weg worden van de kunstenaar.

De doorverwijzing naar de *blingbling* van de kunstmarkt heeft een overtreffende trap. Het gaat dan zo: dat de kunstmarkt zo exclusief,

---

1 Een bekend voorbeeld is de fabuleuze megalomanie van het splinternieuwe museumpark op het elitaire Saadiyat-kunsteiland van Abu Dhabi, inclusief een eigen nieuw Louvre, Guggenheim, een New York University-campus en een door Gary Player ontworpen golfbaan met achttien holes. Met uitzicht op de woestijn. De decadentie van de kunsthandel in bijvoorbeeld Tokio, Parijs of New York moet hier nochtans niet voor onderdoen (hoewel ze een doorverwijzing inzake decadentie naar het Midden-Oosten graag als bliksemafleider gebruikt). Zulke uitsloverige kunstevenementen moeten het vooral hebben van hun artificiële excentriciteit. Die spat als een zeepbel uiteen zodra het publiek zijn fascinatie achterwege laat en het evenement gewoon ongeïnteresseerd aan zich voorbij laat gaan.

zo sensatiebelust en infantiel chic is, ligt niet aan de markt zelf, want die is alleen maar een technisch principe van vraag en aanbod. Het zou liggen aan de wansmaak van het publiek. Omdat het publiek te weinig van kunst begrijpt, zich vergaapt aan duur vertoon en opkijkt naar wat succes heeft. Zo komt het dat de kunstensector, wanneer die een pareltje in de aanbieding heeft, soms vergeefs zit te wachten op de verhoopte stormloop.

Werkelijk? Cultuurparticipatie gaat niet over ticketverkoop en koppen tellen, maar over wat in die koppen omgaat. Participatie gaat over emancipatie en educatie. De kunst democratiseren is: van een kleine kring kenners een grote kring kenners maken. En dat is een kerntaak van de publieke cultuursector.<sup>2</sup> Maar de concurrentie van het lege entertainment, dag in dag uit, heeft veel platgeslagen. Theatergezelschappen op rondreis in de vroegere Oostbloklanden kunnen ervan meespreken: opvallend is de grote opkomst daar.<sup>3</sup> Voor anderstalige voorstellingen dan nog. Dat komt omdat daar een traditie van cultuurparticipatie werd opgebouwd.

Al ontkent of banaliseert het de ernst van de situatie, toch schuilt er potentieel in al dat doorverschuiven van de verantwoordelijkheid. Want het uitgangspunt ervan is toch dat de *state of affairs* in de

---

2 Daarmee willen we participatieve kunstprojecten niet tot zaligmakend rolmodel verheffen. Integendeel, dat het sociaal-artistieke werk maar aan bod komt als afzonderlijke organisaties er zich over ontfermen, toont een tekort van de cultuursector. Zulke projecten zouden gewoon onderdeel moeten zijn van vrijwel elk huis, geen gedelegeerde verantwoordelijkheid van enkele geïsoleerde eilandjes die dit falen moeten compenseren.

3 Het is een bedenking die graficus en houtsnijder Frans Masereel ooit maakte. Jan Lauwers, artistiek leider van Needcompany, maakte in 2014 dezelfde overweging tijdens een cultuurpolitiek Campo-debat in Gent.

kunstmarkt problematisch is en dat de publieke sector daarvan moet gevrijwaard blijven. Daar zit het vermoeden achter dat de markt niet voor emancipatie en cultuureducatie – of noem het gewoon volksverheffing – zal zorgen. Het opent perspectief om de dingen te zeggen zoals ze zijn: de markt maakt de grootste gemene deler tot norm, hij zal de artistieke zin van de mensen niet wekken en ontplooiën. En kunst moet toch iets voor iedereen zijn. Voor 'de massa', zoals dat soms neerbuigend wordt gezegd. En als dat nog niet zo is, dan moeten we daarvoor zorgen.

Andere reflexen om het dispuut over de vermarkting te ontwijken, kunnen we onder de gemeenschappelijke noemer 'dweperij' plaatsen. In tegenstelling tot de ontkenners, volharden de dwepers in hun geloof: marktfundamentalisme. Zij ontkennen de oprukkende vermarkting niet. Ze zien zelfs de problemen van verkleuterling en vervlakking. Ze vinden dat instituten daar mee verantwoordelijk voor zijn, dat het niet allemaal aan 'de mensen' ligt. Maar ze betwisten dat het om structurele problemen gaat. Vermarkting is volgens hen immers niet alleen onvermijdelijk maar ook noodzakelijk. Ze dwepen ermee. De oplossing zou te vinden zijn in méér of betere marktwerking. In retorisch opzicht zijn deze redeneringen wel boeiend omdat ze zo glad zijn, rijk voorzien van allerlei verdedigingsmechanismen. Hier staan we voor een uitdagende reeks kleine stapjes in het dispuut rond de marktkritiek.

De eerste reflex in deze reeks probeert de kritiek gewoon integraal te neutraliseren als zijnde ideologisch vooringenomen. In de logica heet dat de omkering van oorzaak en gevolg: *retrosum causa et effectus*. Het komt erop neer dat de kritiek misschien wel waar is, maar er weinig toe doet, want ze zou alleen maar dienen om een links verhaal ingang te doen vinden. Je wordt dus afgerekend op een intentiepro-

ces: de recuperatie van kunst voor een politiek oogmerk, waardoor 'de slinger te veel in de andere richting' zou doorslaan.

Het ontwapenende aan deze drogreden is natuurlijk dat de vermarkting een rechts offensief is zodat de tegenstroom onvermijdelijk van linkse signatuur zal zijn: cultuur beschermen als publiek goed, in het belang van de collectieve beleving ervan. Dat is *the bottom line*. Het klopt uiteraard dat het verweer tegen de vermarkting een van de thema's van links is, en dat dit verweer binnen elke bestookte sector de ideologische overtuiging aanscherpt, wat een potentieel mobiliseert voor een bredere maatschappijkritiek. Maar dat zijn wel gevolgen, ze zijn niet de aanleiding. De list zit in het omdraaien van deze twee. Alsof bezorgdheid voor kunst en cultuur onbelangrijk zou zijn, of toch van ondergeschikt belang. Sven Gatz heeft het in zijn *Visienota Cultuur (2014-2019)* bijvoorbeeld over een 'overgangperiode' in de opbouw van 'duurzame' relaties tussen het publieke en private. Het aplomb waarmee de minister dat als een zaak van realisme en gezond verstand voorstelt, zorgt ervoor dat elke reactie erop als irrealistisch en onredelijk kan weggezet worden. De verrechtsing is al zo ver doorgedrongen en zet zich zo snel voort dat een tegenstem meteen in het defensief zit en zich voortdurend moet verantwoorden. 'Daar heb je ze weer', hoor je dan, 'die linkse culturo's met hun oubollige links-rechtstegenstelling.'

Ondertussen bewieroken de 'dwepers' het vermarkttingsbeleid als iets nieuws, visionairs en gedurfd. Een blauwe lente, haar tijd ver vooruit. Zo proberen ze het creatieve element van de cultuursector naar hun hand te zetten.<sup>4</sup>

---

4 Sommige kunstenaars lopen alvast vooruit op de vermarkttingspolitiek. Wat te denken van de curatoren Kris Martin en Jan Hoet jr. van de kunstroute *Pass* in de Vlaamse Ardennen? Ze pakten op het VRT-journaal graag uit met hun ►

## Een bloemlezing

*Kunst als publiek goed*, een misleidende titel, is een essay (2013) van Thijs Adams dat de lezer in een mum van tijd laat kennismaken met een hele resem verdedigingsreflexen en -linies.<sup>5</sup> Een bloemlezing, zeg maar. Thijs Adams is een voormalig topambtenaar cultuurbeleid die zich thans als zelfstandig adviseur aan de man brengt met pamfletten in boekvorm. In *Kunst als publiek goed* vinden we een veel voorkomende reflex van de dweppers voortdurend terug. Het gaat om een denkfout die in logisch-filosofische termen een argument *ad populum* heet: iets is goed omdat veel mensen dat vinden. Dat die zich allemaal kunnen vergissen, is geen optie. Thijs Adams hanteert een betoogtrant die gezond boerenverstand verwart met boerenbedrog. Hij wil zijn boompje opzetten op het drijfzand van vluchtige en hoogst betwistbare aannames uit de zichzelf voortdurend tegensprekende publieke opinie. Zo lezen we bijvoorbeeld: ‘Iedereen begrijpt dat de overheid cultuur niet meer alleen kan financieren als vroeger’, ‘die tijden zijn voorbij’ (p.46). Hoezo? Welke referentie heeft Adams daarvoor, als rationeel uitgangspunt voor z’n betoog? Die referentie is er niet. Er is alleen een mening op zijn smalst: een vrijblijvende verkondiging van de persoonlijke voorkeur met het oog op volkse bijval. Dikwijls nog eens verpakt in kindertaal: ‘Dat je met Beethoven toevallig niets hebt, daar kun je tegenwoordig rond voor uitkomen. En dat gebeurt

► zelfbedruipend vermogen, alsof het om een Grote Vernieuwing gaat. Het is een manier om het niet te moeten hebben over het feit dat subsidies niet evident zijn voor een route die expliciet is opgevat als een parcours dat loopt van het ene sterrenrestaurant naar het andere... Hadden ze de potentiële bezoeker echt niets anders te vertellen?

5 Thijs Adams, 2013, *Kunst als publiek goed. Een pleidooi voor de culturele dimensie van een vrije samenleving*, Van Genneep, 47p.

ook. Onbekommerd. Omdat het net zo toevallig is dat je wél iets met Beethoven hebt. Dat is puur persoonlijk. Mijn liedjes minder dan jouw Beethoven? Mijn geld is toch zeker net zo goed als het jouwe?’ (p. 11).

Thije Adams is ook bedreven in het spel met foute generaliseringen, de denkfout die *secundum quid* heet: een redenering opzetten op het drijfzand van de anekdotiek. Zo beweert hij dat private kunstcollecties een meerwaarde zijn voor het publieke karakter van kunst omdat sommige verzamelaars uit trots sowieso veel meer moeite doen om hun verzameling te tonen, terwijl omgekeerd veel van het publieke patrimonium van onze musea voor lange periodes niet toegankelijk is. Dat dit met middelen en politieke wil te maken heeft, ziet hij niet. En hij negeert dat voor een private collectie elke garantie voor bewaring en toegankelijkheid ontbreekt. Is Nederland al vergeten dat de Japanse zakenman Ryoei Saito, die *Portret Dr. Cachet* van Vincent van Gogh voor een recordprijs kocht, liet weten dat het na zijn dood mee zou gecremeerd worden? Het schilderij is na zijn overlijden in 1996 niet meer opgedoken.

En dan is er nog de denkfout van het valse dilemma: de kat is zwart of ze is wit, punt. Elke derde optie, een rosse of gevlekte kat bijvoorbeeld, is uitgesloten: *tertium non datur*. Adams gebruikt dat zwart-witdenken voortdurend om potentiële problemen tot in het absolute aan te draaien. Zo pleit hij ervoor ‘de dominantie van de overheid bij de financiering van de kunst om te keren’ omdat die fataal leidt tot ‘bevoogding’ en ‘betutteling’, waarbij – wat dacht u? – fascisme en stalinisme de revue passeren. Natuurlijk is het risico op instrumentalisering vanuit de overheid reëel. In *Kunst en politiek. Tussen zuiverheid en propaganda* (2015) geeft kunsthistoricus Joes Segal daar een rits voorbeelden van, uit allerlei regimes, ook uit het ‘vrije Wes-

ten'.<sup>6</sup> Maar transparantie en inspraak zijn dan garanties om dat risico te beheersen. Thijse Adams ziet die garanties niet, *tertium non datur*: 'De verleiding om kunst politiek te instrumentaliseren is domweg te groot' (p. 53). Maar vandaag hebben we het wel over een overheid die voluit inzet op de instrumentalisering van kunst en cultuur in functie van de markt en van de uitstraling van een economische regio. Dat is vandaag het grootste gevaar voor de integriteit van de kunsten. En dat gevaar bepleit Adams juist, in plaats van het te bezweren. Over een fiscaal gunstbeleid voor kunstmecenaat bijvoorbeeld schrijft hij met veel appreciatie: 'De overheid moet burgers steunen in hun steun door ruimhartig van uw en mijn dubbeltje kwartjes te maken' (p. 44). Hij houdt vol dat die 'dubbeltjes' een cadeau zijn voor de samenleving omdat de publieke sector door deze investering meer waard zou worden. Immers: 'Wie betaalt voor wat hij misschien voor niets kan krijgen, is niet goed wijs; die is een dief van zijn eigen portemonnee' (p. 44). De overheid als gevaar en de markt als weldaad. Zelfs het privaat bezit binnen een land zou, aldus Adams, eigenlijk meteen ook 'ons' bezit zijn. Zoiets kan alleen een verstokte liberaal bedenken.

---

6 Zo is er de achterhandse overheidshulp via de geheime diensten aan Amerikaanse critici, auteurs, musici en sommige abstracte expressionisten zoals Jackson Pollock. In haar impressionante studie *Who Paid the Piper? CIA and the Cultural Cold War* (1999) geeft historica Frances Stonor Saunders een feitelijk relaas van de verborgen cultuurpolitiek van de VS in de Koude Oorlog. Via zwaar gesponsorde culturele bolwerken probeerden Amerikaanse geheime diensten de linkse sympathie in artistieke middens te counteren met een kunst die een ineengeknutselde vrijheidsideologie uitdraagt, anticommunistische propaganda voert en *the American way* promoot. Saunders' onderzoek beslaat de periode tot eind de jaren 1960. Er zijn weinig redenen om te vermoeden dat die operaties later niet werden voortgezet ten dienste van de culturele suprematie van de *Pax Americana*.

Al die sofistiek brengt ons bij nog een laatste denkfout: het *argumentum ad nauseam*, een argument of bewering zo dikwijls herhalen dat de indruk ontstaat dat er eensgezindheid over is. Zo herhaalt Thije Adams voortdurend dat de aflossing van de wacht tussen overheid en private spelers uiteindelijk zorgt voor een groei van kunst als publiek goed'. Hoezo? Beleggers dragen in verhouding slechts een fractie van de totale kostprijs. In ruil zetten ze wel de publieke sector naar hun hand via allerlei return en controle. Adams weigert van een uitverkoop te spreken maar houdt toch een warm pleidooi voor de recuperatie ervan: 'Het mooie anonieme geven kan hier plaatsmaken voor het nog veel mooiere zichtbare schenken. Waarbij de schenker-verzamelaar een eigen artistieke signatuur wordt gegund' (p. 41). Wie kunst koopt is ook een beetje artiest nietwaar?

Op het moment dat Thije Adams zijn sofismen neerschrijft, laat het Gemeentemuseum Den Haag zich misbruiken door de zakenman-collectiehouder Bert Kreuk. Die mag in dat museum een tentoonstelling cureren van zijn eigen collectie, werk uit het internationale kunstbeurzencircuit dat van de ene dag op de andere van de ene naar de andere kant van de wereld moet, om verkocht te worden. Als het kan voor een belachelijk hoog bedrag. Het draait hier allemaal om de koppeling van geld en kunst als investering. Nagenoeg de hele tentoonstelling gaat meteen daarna naar het veilinghuis Sotheby's in New York. Kunstenaar Niek Hendrix zei daarover: 'Mijnheer Kreuk heeft zijn collectie opgewaarderd door een museale tentoonstelling en verkoopt die vervolgens voor net een mooier prijsje. Tsjja, zo belangrijk was die kunst voor hem... en zo geloofwaardig is dergelijke kunst dus ook.' Het gemak waarmee de zakenwereld bezitneemt van publieke cultuurinstellingen in Nederland na de kaalslag aldaar, Thije Adams juicht het toe.

Nederland-na-de-kaalslag zette in op de Geefwet: een instrument dat private financiering moest stimuleren. Maar de Nederlandse Raad



voor Cultuur deelt in zijn evaluerende ‘*Cultuurverkenning*’ (2014) mee dat de Geefwet een slag in het water is. Middelen uit private hoek komen maar op gang als er wat te verdienen valt. Voor niets gaat alleen de zon op.

## Botox-filantropie

Courant is de mening dat je als integere kunstenaar best wel in staat bent internationaal dingen te doen, als je je talent maar voldoende adverteert, als je maar netwerkt, jezelf in de markt zet, neus hebt voor succes, geen kans onbenut laat – marketingjongens kunnen dat zo goed uitleggen. Maar in de realiteit geraken kunstenaars dikwijls maar dankzij publieke ondersteuning gelanceerd. En wat ‘eerlijk commercieel succes’ heet, is lang niet hetzelfde als integriteit en ook lang niet hetzelfde als kunst die door een heilig vuur is bevolgen. Maar vooral, de tegenvoorbeelden zijn legio. De integere kunstenaar zit vandaag in overlevingsmodus. De filosoof Gerald Raunig schrijft over creatieve industrieën: ‘Hier wordt de flexibiliteit tot een despotische norm verheven, hier wordt de onzekerheid van de arbeid de regel, hier smelten de grenzen tussen arbeidstijd en vrije tijd weg, net zoals die tussen werk en werkloosheid. En de onzekerheid, het ongewisse, dringt van de arbeid door naar het leven in zijn geheel.’<sup>7</sup>

Wat is precair?

Precair, dat is: hachelijk, bedenkelijk, zorgelijk, onzeker.

Precair zijn is werken als cineast zonder rechten op de omzet van het project.

---

7 Gerald Raunig, 2007, *Kreativindustrie als Massenbetrug*, [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net).

Precair zijn is telewerk doen overdag en 's avonds repeteren voor een voorstelling.

Precair zijn is freelancen, als journalist, voor de blaadjes, zonder werkloosheidsuitkering.

Precair zijn is gaan stempelen en zijn eigen rol spelen in een onbetaalde documentaire.

Het is flexwerken voor Woestijnvissen.

Het is als leefloner de Grote Markt moeten vegen na Villa Vanthilt.

Het is in een carrousel van nepcontracten van bepaalde duur blijven draaien.

Het is de *Wergwerpmens* van Tuur Viaene.

Het is de *Dokter in overall* bij Katoennatie.

Het is de student bij McD.

Het is de acteur op het festival van Avignon met 700 euro per maand.

Het is de cameraman voor een pornofilm, in afwachting van een echt project.

Het is Carlo Zinelli heten en stelselmatig werken aan een oeuvre in de schaduw van Italië: in een psychiatrisch ziekenhuis.

Het is buiten competitie zijn, en slachtoffer van de concurrentie.

Het is de werkloze, de *cumularde* van mini-jobs, de overbodige, het teveel.

Het is de valselijk beschuldigde-sta-op.

Deze valselijk beschuldigde moet opboksen tegen de kunstspeculatiecultuur die in het samenspel van de kunstenaar-ondernemer met de kapitaalcrachtige galeriehouder de nieuwe avant-garde ziet. Julian Stallabrass beschrijft in *High Art Lite. The Rise and Fall of Young British Art* (1999) de lotgevallen van hoge kunst in de hedendaagse samenleving vanuit het fenomenale succes in de jaren 1990 van de YBA, de Young British Artists. Die waren geobsedeerd door commercie, mas-

samedia, personencultus en de artiest, entrepreneur en collectionneur Damien Hirst. Hirst is het absolute type van de kapitalistische artiest die zich een verkoopbaar rebels imago aanmeet via een slap maar duur spel met hyperbolen in narcisme, radicale chic en sensationele shock of met een geësceneerde sacralisering van schoonheid. Maar de cruciale rol in het boek van Julian Stallabrass gaat naar de Londense broers en bankiers Saatchi die als speculant-kunsthandelaars de nieuwe YBA-generatie rond Damien Hirst in de markt wisten te zetten. Het lukte de Saatchis ook om zich in het Londense museum Tate Modern in te kopen en zich op die manier te verzekeren van een meerprijs voor hun 'producten', een mercantiele operatie die Bert Kreuk hen in Den Haag nadeed. Je kan dat affairisme bezwaarlijk afdoen als ruimhartigheid van filantropische beschermengelen. Dit mecenaat ondergraaft de waarde en waarachtigheid van kunst.

Courant is ook de mening dat integere mecenasen ervoor zorgen dat de vrije markt wel degelijk autonome kunst mogelijk maakt. Ook hier zijn, naast de Saatchis, de tegenvoorbeelden legio. Kunstaankoop is vaak vooral een verdienmodel en de meeste grote stichtingen en kunstfondsen zijn het product van een fiscaal voordeelbeleid. Dat is bepaald zo in de VS: de Guggenheims, Armand Hammer, Jean Paul Getty, John Pierpont Morgan, Joseph Hirshhorn, al die gevleugelde toonbeelden van naastenliefde passeerden meermaals langs de kassa terwijl ze aan hun collectie werkten. Ten eerste is er de belastingvrijstelling bij aankoop. De liefde voor kunst is fiscaal flink aftrekbaar. De activiteiten van de stichting die vervolgens wordt opgericht – en waar ook bedrijfsevenementen kunnen doorgaan – zijn grotendeels taksvrij: dat is twee. De occasionele witwasserij laten we hier buiten beschouwing. Drie: zodra zo'n stichting collecties publiek wil ontsluiten, springt de overheid opnieuw genereus bij. De vierde ronde dan:

wie kunst wil doneren aan een staatsinstelling, komt in aanmerking voor een return van soms meer dan de helft van de geschatte waarde, afhankelijk van de inkomensschaal. Rekensom: neem de donatie van een schilderij met een vermoedelijke marktwaarde van 20.000 dollar, zonder garantie of er tegen die prijs op de kunstmarkt wel een koper te vinden is. Het werd ooit voor 5.000 dollar aangekocht, met een fiscaal voordeel van pakweg 1.000 dollar. De donatie biedt een belastingvoordeel van 16.000 dollar. Resultaat: de onbekende belastingbetaler betaalt 17.000 dollar aan de donor, en die krijgt de eer er gratis bij. Kortom, mecenaat staat dikwijls gelijk aan private rijkdom op conto van publieke armoede.

Het is een feit: de kunstmarkt, die als een bruidsluier omheen de publieke sector slingert, is er in hoge mate van afhankelijk. Opleiding, de beginfase ondersteunen, werk laten circuleren in openbare musea en festivals... als de mecenas dat allemaal zou moeten betalen, wordt de winstmarge voor mecenaat bijzonder smal. En kunstvormen zoals opera, dans en theater, die je niet zomaar als afgewerkt product kunt verhandelen, zijn gewoonweg onbetaalbaar zonder overheidssteun.<sup>8</sup>

---

8 Ook in deze sectoren is fiscale zwendel onder de mantel van filantropie in opmars. In Brazilië en de VS bijvoorbeeld zijn donaties in één keer 100 procent aftrekbaar. Vallejo Gantner, de artistiek leider van het theaterhuis *PS122* in New York, gaf tijdens een workshop over fondswerving een inkijk in zijn dagelijkse activiteiten: 60 procent van zijn tijd gaat naar fundraising, samen met twee *staff members* die daar voltijds mee bezig zijn. Wie lid van zijn raad van bestuur wil zijn, moet jaarlijks minstens 10.000 dollar ophoesten. Dat gaat volgens een *give or get*-principe: wie het zelf niet geeft, moet dat bedrag via lobbywerk elders halen. Bij de *board members* van *The Metropolitan* zou het zelfs om meer dan 1 miljoen dollar gaan. Gantner zoekt zonder scrupules naar sponsors bij zijn publiek. Hij screent ze op Google of stuurt zijn *board members* op pad: *I wheel them out as* ►

De socioloog Abram de Swaan heeft het over 'precrimineel gedrag' bij de vermarkting van de publieke cultuursector: van Maserati's tot topsalarissen, van gokken met publiek geld tot prestigeprojecten als hefboom voor de persoonlijke carrière. De directeur van het New Yorkse Museum of Modern Art, Glenn Lowry, kan bijvoorbeeld al jaren prat gaan op een jaarsalaris tussen één en twee miljoen dollar. Speculatie met kunstcollecties in samenspel met topgaleries kan heel lucratief zijn. Ook onze musea investeren in collecties, waarbij sommige curatoren de eigendom die ze beheren – zowel in publieke als private collecties – via tentoonstellingen kunnen promoten. De grote retrospectieve van Jimmie Durham in het Antwerpse M HKA (2012) is daar een voorbeeld van.

Duizendpoot Nico Kennes probeerde de commerciële deals tussen onze publieke cultuurhuizen en de media te achterhalen, maar ving bijna overal bot. Cultuurmanagers antwoordden hem in de lijn van Kristien Gerets van deSingel in Antwerpen: 'Dat is echt beroepsgeheim, wij geven zo'n afspraken niet zomaar prijs'. Ver reikt de transparantie van publieke instellingen die zich als concurrerende privébedrijven gedragen niet.

Twee veilinghuizen, Christie's en Sotheby's, zijn samen goed voor 90 procent van alle kunstverkoop via veilingen. Bij elke verkoop nemen ze 50 tot 60 procent voor zich. Er ging opvallend weinig aandacht naar het feit dat deze twee huizen zowel in de VS als de EU rechtszaken hebben afgekocht. In die rechtszaken kwam aan bod hoe ze samenspannen in

- 
- *ambassadors...* Als artistiek leider specialiseert hij zich in benefietavonden om superrijken in de kijker te zetten als *'Friend'*. Die moeten dan hun rijke vrienden nog eens meebrengen en mogen per tafel 50.000 dollar betalen.

de prijszetting van de kunstverzendings. Met een monopolie op de veilingverkoop kan je natuurlijk veel bijverdienen op kunstvervoer. De voorzitter van Sotheby's, Alfred Taubman, werd zelfs veroordeeld tot een jaar gevangenisstraf. Dit koppel veilingverkopers vecht vandaag een economische oorlog uit met 's werelds grootste galeries door het werk van kunstenaars rechtstreeks op hun veilingen te verkopen. Daardoor vallen de galeries ertussenuit. Ook galeries nemen trouwens doorgaans meer dan 50 procent op de verkoop voor eigen rekening. Als reactie tegen Christie's en Sotheby's investeren de topgaleries de laatste jaren volop in kunstbeurzen: het aantal steeg van 68 in 2005 naar 189 in 2011. Frieze opende in 2012 bijvoorbeeld een tweede kunstbeurs in New York en een Masters' fair in Londen. Maar een regulering van de kunstmarkt is voor onze regering onbespreekbaar. Het tegenovergestelde gebeurt: een deel van het beknotte budget voor kunstenaars gaat nu naar steun voor noodlijdende galeries.

Natuurlijk zijn er ook wel integere verzamelaars: de Herbert Foundation bijvoorbeeld die in 2013 in Gent opende, of de collectie Daled die in 2011 deels werd ondergebracht in het befaamde Museum of Modern Art in New York. Toch is een verwijzing naar deze verzamelaars een zwak argument pro privatisering, niet alleen omdat ze de uitzondering op de regel zijn, maar vooral omdat net zij ons waarschuwen voor de ontsporing van de kunstmarkt. Zij beperken hun collecties tot werk van voor het einde van de jaren 1980 – het moment waarop het bedrijfsmecenaat zijn opmars begon en de kunstmarkt explodeerde – omdat toen ook de integriteit en betrouwbaarheid werden verkocht.

In het uitvoerig gedocumenteerde naslagwerk *Privatising Culture. Corporate Art Intervention Since the 1980s* (2002) van Chin-Tao Wu lezen we bijvoorbeeld hoe grote bedrijven en zakenelites in het Verenigd Koninkrijk en de VS vanaf de jaren 1980 – de beginjaren van het

neoliberalisme – de individuele bonafide mecenas uit de markt beconcurreren. Vandaag zijn het vooral multinationals die investeren in collecties, in sponsoring en in privaat-publieke samenwerking. Zij zetten vervolgens het culturele kapitaal van kunst en kunstinstituten zonder scrupules naar hun hand. Zo gebruikte de bank ABN-AMRO een zelfportret van Van Gogh voor de huisstijl van haar kredietkaarten. BP en sigarettengigant Philip Morris Inc. recycleerden het institutionele prestige van Tate Modern voor hun reclamecampagnes. Met de prestigieuze *Unilever Series* in Tate Londen financierde Unilever zichzelf een kunstminnend en cool imago, maar intussen worden kunstenaars met een kritisch project, zoals Renzo Martens, op Unilever-plantages in Congo letterlijk onder schot genomen. Er zijn ook talrijke gevallen van censuur door deze belangenvermenging. Dat hebben kunstenaars als Hans Haacke, Martha Rosler en Luci Lippard mogen ondervinden.<sup>9</sup>

Tot slot van dit hoofdstuk nog een laatste sofisme. Dat kunstenaars vroeger afhankelijk waren van een mecenas, is voor sommigen een gegeven waaruit ze afleiden dat het vandaag evengoed zonder overheidssubsidies kan. Maar waarom zou iets dat in de middeleeuwen gangbaar was, vandaag ook nog aanbevelenswaardig zijn? Het is een valse analogie.<sup>10</sup> Bovendien, vormden die adellijke en kerkelijke

---

9 Chin-Tao Wu bespreekt meerdere gevallen van censuur die de belangen van sponsorende bedrijven moest beschermen. Toen Frank Hodson voorzitter werd van de National Endowment for the Arts, het 'onafhankelijk' federaal kunstagentschap van de VS, volgde deze conservatieve Reagan-getrouwe nauwgezet de overheidssubsidiëring om meermaals op ideologische gronden zijn veto te stellen. Instituten die 'radicale' kunstenaars een forum gaven, zaten in de hoek waar de klappen vielen (p. 72 e.v.).

10 Minister Gatz motiveert zijn privatiseringsbeleid graag met zulke historische fabels: 'Vroeger ontfermde de gegoede burgerij zich over de hoge kunsten zoals ►

mecenassen niet net de overheid van toen? Was hun mecenaat niet eerder zoiets als ‘gemeenschapssteun’, ver weg van wat we vandaag onder private financiering door bedrijfsmecenaat begrijpen? De familie de Medici bijvoorbeeld bracht drie pausen voort, meer dan vijftig kardinalen en twee Franse koninginnen. De familie was een centrum niet alleen van financiële maar ook van politieke macht.

Het vulgariserende boek *De omwenteling van Parijs* (2006) van Ross King beschrijft hoe de vroege impressionisten hun doorbraak te danken hadden aan de kunsthandel. Parijse galeriehouders stelden in 1874 geweigerde schilderijen voor de grote kunsttentoonstelling *Salon de Paris* zelf tentoon. Het impressionisme kreeg daarmee de wind in de zeilen. De galeriehouders maakten op die manier een eind aan de verlamming van de academische kunsten door de overheid, volgens Ross King tenminste. Maar zijn verhaal rammelt. Galeriehouders verkochten toen immers evengoed klassieke academische schilderkunst waardoor eerder sprake was van een machtsgreep door en tussen private actoren onderling, in samenspel met het establishment van toen. Ook de fameuze tentoonstelling *Salon des Refusés* tien jaar eerder was uiteindelijk een initiatief van keizer Napoleon III en werd officieel ondersteund door het Franse hof. Het klopt duidelijk niet dat het academisme samenviel met staatskunst en de avant-garde een exclusieve zaak van galeriehouders was. De eerste kunstbiënnale van Venetië in 1895 was trouwens opgezet door de staat. Vrijwel alle biënnales die erop volgden ook.

Al had het verhaal van Ross King geklopt, dan nog hadden we daar niet uit kunnen afleiden dat de kunstmarkt per definitie de patroonheilige

- 
- opera en musea. De overheid heeft die rol overgenomen met subsidies. Nu de overheidsfinanciering onder druk staat, moeten we misschien weer een beroep doen op privé-geld van schatrijke landgenoten.’



van de avant-garde zou zijn. We hebben in dit hoofdstuk aangetoond waarom niet. Kings verhaal hoeft helemaal niet te impliceren dat de publieke sector per definitie zou samenvallen met conservatisme en de kunstmarkt met vernieuwing. Vandaag zien we systematisch net het omgekeerde: de cultuurindustrie teert op cultuurpopulisme en op recyclage van wat in de experimentele kunsten gebeurt. De vrije artistieke ontwikkelingen vinden we consequent in het gesubsidieerde circuit terug.



Wanneer stoppen we met dit desastreuze verhaal te vertellen  
 waarin het logisch en zelfs natuurlijk lijkt  
 de consument onze wereld te laten inrichten?  
 Laten wij, burgers onder elkaar, de macht terugvragen.  
 Laten wij, burgers, de wereld weer inrichten.

*Freek Vielen, theatermaker, State of the Youth 2014*

## Hoofdstuk 6. Structurele problemen

### Intrinsiek marktfalen

*‘Misery starts when business becomes the curator’*, zei kunstenaar Kate McIntosh gevat tijdens een overleg van kunstenaarscollectief State of the arts met cultuurminister Gatz. In heel wat landen is het armlengte-principe een gangbaar cultuurpolitiek instrument om de vrije werking van kunstenaars en hun instituten te garanderen. Het komt erop neer dat de overheid met haar steunbeleid inhoudelijk op een armlengte afstand moet blijven om te vermijden dat ze van de cultuursector haar kruiwagen maakt. Helaas is dat armlengte-principe totaal afwezig ten aanzien van de markt. Overheden zien het vandaag juist als hun taak kunst en cultuur in de armen van de markt te jagen, vanuit het idee dat je de markt gewoon zijn werk moet laten doen, zoals een ecosysteem. Publieke interventies met subsidies zouden die ‘harmonie’ alleen maar verstoren. De consument mag beslissen. Maar

in plaats van die vermeende harmonie botsen kunst en cultuur op structurele problemen van die marktwerking.

Het eerste structurele probleem is er een in de directe betekenis van het woord: een probleem met de structuur zelf van de markt, de functionering ervan. De gangbare visie is dat de markt heel wat zaken spontaan niet oppakt: onderwijs, cultuur, openbare dienstverlening in het algemeen. De markt zou dus 'falen' in zijn bereik en daarom is overheidssteun in bepaalde gevallen noodzakelijk: de overheid moet bijspringen waar de markt geen winst kan maken. Deze visie gaat ervan uit dat de markt op zich prima functioneert en dat het probleem in de actieradius zit. En dan is het aan het beleid dat marktfalen op te vangen met een marktondersteunend beleid. Deze voorstelling van zaken vertrekt van twee foute vooronderstellingen. Eén: wat de markt doet (zonder falen) zou per definitie goed zijn. Nochtans is het bij kunst en cultuur duidelijk dat veel van wat de markt voortbrengt, in kwalitatief en emanciperend opzicht problematisch is. En tweede vooronderstelling: idealiter zouden ook de domeinen waar de markt faalt, best door die markt bestierd worden. Maar door zo over de verhouding tussen publiek en privaat te denken, duw je het publieke in een ondergeschikte rol en bestendig je de socialisering van de kosten en de privatisering van de winst. Want zodra een creatieve ontwikkeling rendabel wordt, moeten private belangen het overnemen. De overheid mag alleen zorgen voor alles wat precair en niet 'succesvol' is.

In het belang van kunst en cultuur is niet een marktondersteunend maar een marktbeugelend beleid nodig. Want anders dan de courante visie erop is het marktfalen immanent van karakter: het gaat om tekortkomingen van de marktwerking zelf.

De problemen beginnen al met de wisselwerking tussen *vraag en aanbod*. Voor de kunstmarkt betekent 'vraag en aanbod' dat er zich situaties kunnen voordoen met te veel kunstenaars, met een overaanbod, zeg maar. Dat is in artistiek opzicht natuurlijk absurd. Want stel je voor dat je bij een rijke productie van geniale schilderijen of foto's of dansproducties moet besluiten dat dit eigenlijk een probleem is. Toch is dat de ijzeren wet van de marktlogica: door te veel van het goede op hetzelfde moment valt de vraag weg. Gerhard Richter, Sigmar Polke, Francis Bacon én Lucian Freud samen? Een van deze schilders moet dan maar verdwijnen vanwege overaanbod... Te veel goede kunst maakt de markt kapot. Dan keldert de verkoop. Wat goed is voor de markt kan dus heel nadelig zijn voor de kunsten, en omgekeerd.

De markt veronderstelt ook *competitie*. In het geval van de kunstmarkt spelen daar heel wat niet-artistieke mechanismen in mee. Wie zit in welke tentoonstelling? Wie investeert erin? Wie heeft naambekendheid? Niet artistieke criteria maar financieel succes en netwerking beslissen dan wat 'de top' is. Maar wie goed verkoopt, is daarom nog geen goeie kunstenaar. De focus op financieel succes functioneert hier als surrogaat voor de complexe oefening die het vormen van een artistieke appreciatie dikwijls is. Is dat de verklaring waarom gedegen kunstcritiek in de mainstream media in een dalende lijn zit terwijl kunst met prijsrecords de voorpagina's haalt? Zoals het drieliuk van Francis Bacon, *Drie studies voor een zelfportret*, dat 16 miljoen euro zou opgebracht hebben eind 2013. Over die schilderijen kwamen we toen niet veel meer te weten dan het bijzondere karakter van hun prijs. Dat werkt een vicieuze cirkel in de hand: door de media-aandacht voor *celebrity-cult* gaan niet-artistieke motieven de populariteit van een kunstwerk bepalen.

Intrinsiek zorgt de markt ook nog eens voor een afvlakkend effect. Dat beschrijft de Franse econoom Jean Gadrey in *New Economy, New Myth* (2001). Gadrey onderzoekt hoe markten evolueren van een aanvankelijk productieve en vrij flexibele markt naar een markt die reducerende en stagnerende mechanismen ontwikkelt. Want een vlot functionerende markt heeft uiteindelijk stabiliteit nodig inzake producten, handel en netwerk. De grote spelers geven de grenzen van de competitie aan en elimineren hun concurrenten. Te veel diversiteit willen ze gewoon niet. Het draait om schaarstebeheer en herkenbaarheid. Dat zorgt voor een *tendens richting monopolie* en monocultuur. Voor kunst en cultuur is dat natuurlijk nefast. Enkele sterren gaan als grote ondernemingen met het grote geld lopen, terwijl vele andere kunstenaars moeite hebben de touwtjes aan elkaar te knopen en geen toegang krijgen tot die markt. Grote galeries en veilinghuizen maken die sterren en waken over hun symbolische waarde via een goed uitgerust netwerk. Afvlakking en verschaling hebben ook een impact op de publieke kunstcircuits, die dikwijls met ontzag opkijken naar wat zich binnen de kunstmarkt afspeelt. Dan gaan openbare instellingen die tendens op hun beurt mee aanjagen. Met een neerwaartse spiraal tot gevolg.

Nog een ander intrinsiek element van de markt werkt de artistieke onvrijheid in de hand: *de klant als koning*. Die klant/koper tracht financiële risico's zoveel mogelijk te beperken. Werk van niet-marktvriendelijke kunstenaars ligt moeilijker, is financieel minder succesvol en wordt daarom niet gepromoot. Tot circa 1995 kwamen vrouwen en kunstenaars uit derdewereldlanden systematisch veel minder aan bod in westerse galeries. Dat stond weliswaar haaks op de tijdgeest, maar nogmaals: de klant mag zeggen hoe hij het heb-

ben wil.<sup>1</sup> Vandaag zijn vrouwelijke en exotische kunstenaars wel in trek en worden ze soms als verlichte nieuwigheid in de markt gezet. Toch zijn deze kunstenaars ook vandaag maar favoriet indien ze in de kaart van de klant passen. Ai Weiwei, een Chinees met kritiek op zijn land; Shirin Neshat, een Iranese voorvechtster van vrouwenrechten; Atul Dodiya en Jitish Kallat, Indiërs die met hun werk religieus geweld aanklagen, Khaled Hosseini uit Afghanistan met zijn roman *De vliegenaar van Kabul*: hun werk verkoopt vlot maar is een bevestiging van het westerse zelfbeeld dat zich ziet als het rationele en humane deel van de mensheid. De kritische charge van deze kunst is natuurlijk niet verkeerd, integendeel, maar de eenzijdigheid valt op. Stel u een Chinese voor die bijvoorbeeld de kracht van de groep als thema neemt. Dat ligt een pak moeilijker in landen waar het individualisme als ideaal geldt. Of een Iranes die er via kunst op zou wijzen dat de VS tijdens de Koude Oorlog tientallen landen in de derde wereld bombardeerden.<sup>2</sup> Welke galerie in New York, het epicentrum van de kunstmarkt, wil in de vitrine zichtbaar maken dat *the land of the free* een 'derdewereldoorlog' voerde: een oorlog tegen de derde wereld, terwijl bijvoorbeeld de 'schurken-

- 
- 1 De Guerrilla Girls, vrouwelijke kunstenaars die het racisme en seksisme in de kunstwereld aan de kaak stellen en apenmaskers dragen om hun anonimiteit te bewaren, werden in 1985 bekend met een poster waarop het liggende naakt uit het schilderij *Grande Odalisque* (1814) van Jean Auguste Dominique Ingres een apenmasker op kreeg, met daarnaast het opschrift: 'Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5 % of the artists in the Modern Art section are women, but 85% of the nudes are female.'
  - 2 De VS waren sinds de Tweede Wereldoorlog betrokken bij 44 oorlogen, staatsgrepen of militaire tussenkomsten. Washington wierp meer dan 50 meestal democratisch verkozen regimes omver, vermoordde evenzoveel buitenlandse leiders en manipuleerde in minstens 30 landen de verkiezingen.

staat' Iran nooit een buurland heeft aangevallen? Zou tegen zo'n kunstenaar geen boycot volgen door patriotistische galeriehouders of rijke Amerikaanse verzamelaars met zionistische sympathieën? Een bekend historisch voorbeeld is het monumentale fresco dat de Mexicaanse schilder Diego Rivera in 1933 in opdracht van het Rockefeller Center maakte. Toen Rivera in de uitgebeelde mensenmassa ook de figuur van Lenin een plaats gaf en na kritiek daarop voorstelde ernaast de figuur van Lincoln te schilderen, besloot Rockefeller in te grijpen: hij betaalde meteen het overeengekomen bedrag, liet het kunstwerk met schotten afschermen en vervolgens overkalken.<sup>3</sup>

Hoe stellig de toptraders van de beeldende kunst – David Zwirner, Larry Gagosian, Marian Goodman en Bernard Arnault – ook beweren dat ze vrijgevochten zijn, van dat soort werk blijven ze ver. Je zou mogen verwachten dat vrije kunst ook en misschien vooral daarover kan gaan: ons een spiegel voorhouden en de schaduwzijde van ons wereldbeeld toelichten. De kunstmarkt steekt er een gouden stokje voor.

---

3 Sponsors van kunstevenementen willen risico's vermijden en stellen zich daarom conservatief op. De tentoonstelling *Exposed: The Victorian Nude* in Tate Londen in 2001 slaagde er bijvoorbeeld niet in een sponsor te vinden. Ook de controversiële tentoonstelling *Sensation* van The Young British Artists in de Royal Academy in 1997 vond geen sponsors, ondanks de massale pers aandacht. Zelfs het Duitse biermerk Becks Beer, dat intensief investeert in allerlei spraakmakende Britse kunstevenementen om zich zo als een jong en hip merk in de markt te zetten, paste. Dit heeft als gevolg dat sommige artistieke leiders hun activiteiten laten bepalen door wat wel in trek is voor sponsors. Anderzijds zijn er sponsors die het inhoudelijk beleid rechtstreeks willen sturen. In 2015 bleek bijvoorbeeld dat de multinational Shell intensief lobbyde om het klimaatprogramma van Science Museum London naar haar hand te zetten.



De kunstmarkt is gesloten en elitair, met opmerkelijk veel *inside trading* en prijsafspraken. Het gaat uiteindelijk om een kleine groep spelers, dikwijls kartels met een internationaal monopolie die de speculatie artificieel controleren. Het internationale tijdschrift *Art Review* maakt elk jaar een Power 100: een lijst van de invloedrijkste mensen in de kunstwereld. In 2013 stond de eerste kunstenaar pas op de negende plaats: Ai Weiwei. Die veroverde de plaats niet zozeer om artistieke redenen maar om zijn expertise over Chinese kunstenaars, meer bepaald zijn investeringsadvies als tussenpersoon bij carrièrebepalende institutionele netwerking.<sup>4</sup> Het komt erop neer dat de hele top draait rond handelsbelangen. Heel wat transacties binnen dit besloten, selecte circuit zijn strijdig met de handelswetgeving. Overheidsinterventie zou hier meer dan welkom zijn, niet alleen om de artistieke vrijheid te bevorderen, maar ook om de grote winsten van galerie- en veilingverkoop te activeren voor de ondersteuning van niet-marktconform artistiek talent.

## Repressief liberalisme

Zo komen we bij het tweede structurele probleem van de markt dat zorgt voor een botsing met het culturele en het artistieke: de marktwerking krijgt ideologische waarden van vrijheid en democratie toegedicht hoewel ze bij nader toezien net een groot gevaar is voor die waarden.

---

4 Tussen 2001 en 2008 stegen de prijzen van eigentijdse Chinese kunst met 780 procent. In de top 100 van artistieke grootverdieners bevonden zich in 2008 niet minder dan 36 Chinese kunstenaars. Cfr. Lin Xiaoping, *Children of Marx and Coca-Cola. Chinese Avant-garde Art and Independent Cinema*, Honolulu, 2010.

Er bestaat veel literatuur over de negatieve effecten van de markt op de burgerrechten en vrijheden. In *Een paradijs waait uit de storm* (2013) ziet filosoof Thomas Decreus markteconomie en democratie als elkaars tegenpolen: marktwerking schakelt inspraak en transparantie uit, dat werkt machtsongelijkheid in de hand en zo geraakt het algemeen belang ondergeschikt aan private belangen. De opgang van de markt drukt de democratie weg. Daarom loopt de afbraak van de verzorgingsstaat synchroon met de afbraak van de democratie. En kunst heeft natuurlijk een belangrijke plaats in die democratie.<sup>5</sup>

In zijn gelijknamig boek stelt cultuursocioloog Pascal Gielen voor neoliberalisme gewoon ‘Repressief Liberalisme’<sup>6</sup> te noemen om duidelijk te maken dat deze ideologie de realisatie tegenwerkt van vrijheid en democratie, de waarden die ze nochtans belooft te dienen. Gielen

---

5 De oprukkende vermarkting gaat ook samen met het verdwijnen van democratische prijzen. Alleen de jongste vijf jaar al werden volgens de FOD Economie de entrees voor theater, bioscoop en concerten 16 procent duurder. Vooral bij commerciële instellingen liggen de prijzen hoog en stijgen ze snel. De festivalprijzen zijn daar het beste voorbeeld van. Ook de prijsdifferentiatie zit in stijgende lijn, in combinatie met allerlei nieuwe vip-formules zoals *Lady's nights*, *superior category* en *goodiebags*. Wie in het Antwerpse Sportpaleis een plaats wil aan de voeten van Madonna, plus een exclusief cadeau, betaalt 310 euro. Wie onder het dak wil zitten, betaalt slechts 51 euro. Een eersterangsticket in de Muntschouwburg, een vlaggenschip van de ‘hoge cultuur’, kost 130 euro. Er komen steeds meer variaties op de vaste basisprijs: weekendprijzen, premières of blockbuster-tentoonstellingen krijgen aparte tarieven. Een goedkoop tarief is vaker een sociale en voorwaardelijke uitzondering. Een pretext ook, die de schijn moet hooghouden dat men wel enigszins wil vasthouden aan een democratisch aanbod. Maar volgens minister Gatz moeten de prijzen aan de kassa hoger: ‘De entreprijzen zijn best laag, ook daar wil ik het met de sector zeker over hebben.’

6 Pascal Gielen, *Repressief liberalisme. Opstellen over creatieve arbeid, creativiteit en kunst*, Valiz, 2013.

wijst op twee fnuikende tendensen. Ten eerste, met de keuze voor vermarkting bezorgt het beleid elke openbare sector meer kosten en meer inefficiëntie. Daar is de uitbouw van een technocratisch controleapparaat met allerhande managers debet aan. Deze neoliberale bureaucratie heeft als taak de sectorwerking te 'professionaliseren', maar door haar interventies, met allerlei audits, accreditaties, beoordelingsgesprekken, monitoringstabellen enzovoort, ontstaat een overmatige reglementering.<sup>7</sup> Zo ondergaan de kunstensectoren, ondanks de schaarste aan middelen, de uitbouw van een administratief waterhoofd met fondsen, onderzoeksbureaus, bemiddelaars en andere 'tussenlopers'. Het *management of distrust* treedt op de voorgrond: alles moet gemeten, geëvalueerd en beoordeeld worden. Maar creatieve arbeid heeft net een ongedwongen sfeer van vrijheid en vertrouwen nodig. Overigens, het rapport *De waarde van cultuur* (2013) dat Pascal Gielen samen met anderen opstelde, benadrukt dat de waarde van kunst en cultuur niet meetbaar is en dat pogingen tot meetresultaten elkaar tegenspreken. Waaruit volgt dat we ons met een cijfermatige aanpak in een artificiële realiteit begeven. Ondertussen moeten kunstenaars almaar meer met administratieve taken bezig zijn waardoor het echte, creatieve werk naar de vrije tijd opschuift en zo tegen wil en dank het karakter van een ('linkse') hobby krijgt. Massa's tijd gaan verloren aan de papiermolen die het werk en bestaan van managers moet legitimeren.<sup>8</sup>

---

7 In *The Utopia of Rules* (2015) draagt ook de antropoloog David Graeber veel bewijzen aan voor wat hij 'een ijzeren wet van het liberalisme' noemt: hervormingen met als doel overheidsbureaucratie te verlagen en de markt te versterken, resulteren steevast in een toename van regels, méér administratie en méér overheidsmanagers.

8 Dat de relevantie van dat administratief waterhoofd betwistbaar is, blijkt uit de opdrachten. Kunstenpunt, het nieuwe Vlaamse steunpunt voor de kunsten, wil bijvoorbeeld in kaart brengen hoe weinig kunstenaars betaald worden door ►

Pascal Gielen wijst nog op een tweede tendens van het repressief liberalisme: dikwijls wordt de subsidiestroom niet afgesneden maar gewoon verlegd. Zo gaf de Nederlandse staatssecretaris voor Cultuur Halbe Zijlstra (2010-2012) de middelen voor de non-profit kunstensector een herbestemming naar de commerciële design- en mediawereld. Op die manier komt publiek geld in handen van een sector die belastinggeld zou moeten betalen in plaats van ontvangen. Om deze transfer te verantwoorden, herdefinieerde Zijlstra de kunstensector veel breder in... 'de creatieve industrie', waardoor bijvoorbeeld telefonieprovider Vodafone, uitgeversimperium Elsevier en het winkelpersoneel van H&M tot de creatieve massa van Nederland behoren. Gielen: 'Het rapport *Creatieve industrie in topvorm* (2011) dat in opdracht van de Nederlandse regering werd geschreven door het Topteam Creatieve Industrie en dat de staatssecretaris voor Cultuur tot officiële politieke

- 
- publieke instellingen. Hoewel die realiteit al deels onderzocht en dus bekend is, blijft het natuurlijk nuttig de bewijslast van dit onrecht te vergroten. Maar zou het niet logischer zijn als de regering het Kunstenpunt vraagt de praktijk van de instituten te onderzoeken, eerder dan die van de kunstenaars? Dat gemeenschapsmiddelen gaan naar een onderzoek dat wanpraktijken opspoort en proactief controleert of instellingen de collectieve arbeidsovereenkomsten wel naleven. Die zijn tenslotte toch bij wet vastgelegd. De administratie van de cultuurminister kent de boekhouding van onze publieke cultuurhuizen al. In geen tijd kan ze nagaan dat bijvoorbeeld het M HKA amper een verloning voor kunstenaars voorziet. Het enige dat de minister moet doen is dat aanpakken, bijvoorbeeld door een correcte verloning voor kunstenaars op te nemen als conditie bij de nieuwe ronde subsidieaanvragen of door een wet op te stellen die quota's vastlegt. Bij gebrek aan dergelijke opdrachten, ontzegt de minister het Kunstenpunt legitimiteit en riskeert het zo bij momenten vooral een steunpunt voor de minister te worden, die bijvoorbeeld alternatieve financiering moet bestuderen en stimuleren. Dat kan hij dan als buikspreeker gebruiken tegen de sector in, om er een schijndialoog met de sector mee op te zetten.

agenda omvormde, prijst onder meer bedrijven als Frog Design als rolmodel aan. Het gaat om een gigabedrijf dat beroemd werd voor zijn vormgeving van Sony-televisies in de jaren 1970 en Apple-computers in de jaren 1980.' Is de toekomst van creativiteit te zoeken in de Apple Store? Of in de apotheek, of in warenhuis Media Markt? Ook Vlaamse innovatiefondsen voor creatieve industrie komen vooral bij multinationals zoals Janssen Pharmaceutica of Philips terecht.

Deze twee tendensen, het waterhoofd aan overhead en de drainage van publieke middelen voor kunst naar niet-artistiek privaat profijt, maken van de publieke sector een *partner in crime* in vermarkting, terwijl hij er een tegengewicht voor zou moeten zijn. Wat het effect daarvan is, bijvoorbeeld op de beeldende kunsten, beschrijft kunstcriticus Julian Stallabrass in zijn boek *Art Incorporated* (2004). Je krijgt het soort werk dat zich gemakkelijk reproduceert in magazines. De nadruk komt, zoals bij reclame, te liggen op jeugdigheid. Eventueel met een zweem van rebellie, als cosmetica voor de commerce. In de hang naar hybride experimenten met andere maatschappelijke sferen zijn vooral de raakvlakken met mode en *celebrity*-cult populair. Veel kunstenaars zijn daar mateloos door gefascineerd. Cross-overs met meer volkse cultuur daarentegen zijn zeldzaam. Als ze toch voorkomen, is het vaak ironisch bedoeld, of als verzuchting naar verloren authenticiteit. Beroemdheid wordt belangrijk, want daar willen sponsors zich mee associëren: zij zijn op zoek naar een 'vrije' zone die schijnbaar verheven is boven de koopmansgeest. Zo geraken ze immers in de aandacht van een publiek dat ze niet langer via ordinaire reclame kunnen bereiken.

Met het oog op die sponsors zetten cultuurhuizen in op extravagante publiekstreckers in een klantvriendelijk, modebewust of zelfs spec-

taculair programma. Ze weten immers: sponsoring is voor bedrijven koudweg een onderdeel van hun businessplan. Ook heel wat kunstenaars spelen in op die zucht naar zichtbaarheid: ze maken grote en dure werken die als design meteen herkenbaar zijn. Het excentrieke en clowneske komt op de voorgrond, al baadt alles in een sfeer van *sérieux* door een hedendaagse verwantschap met het prestige van de kunstgeschiedenis op te zoeken. Of door nadrukkelijk in te zetten op iets dat vandaag zeldzaam is: ambachtelijkheid. Het resulteert vaak in een mix van zichzelf op de sokkel zetten en nostalgie naar grandeur. Neem de grote neogotische installaties van Wim Delvoye. Of de vergulde sculpturen van Jan Fabre: ze maken een luxueuze indruk, uitdagend en aanwezig. Bewust overdreven, zoals de pose van een Salvador Dali op leeftijd.

## Meritocratie

Het derde structurele probleem van de marktwerking waar kunst en cultuur op botsen, draait rond de vraag wat rechtvaardig is. De Britse socioloog Michael Young schreef in 1958 de satire *The Rise of the Meritocracy*. Daarin verdedigt Young een opvatting over gelijkheid, namelijk dat voor maatschappelijke posities niet langer de afkomst, maar de prestaties van belang moeten zijn. Elk lid van de samenleving zou, los van zijn of haar sociale afkomst, dezelfde kansen moeten krijgen om zichzelf te bewijzen. Young wijst de oude standenmaatschappij als onrechtvaardig van de hand. Hij stelt het principe van individuele verdiensten (merites) voorop, een combinatie van talent en inspanning.

Dat meritocratische denken is ambigu. Het zet zich wel af tegen sociale overerving van macht en welstand, maar het gooit de andere oorzaken van ongelijkheid op één hoop onder het label 'verdiensite'.

Dat label dekt een lading die deels met persoonlijke inspanning te maken heeft en deels met het vage begrip 'talent'. Problematisch daarbij is de veronderstelling dat talent niets te maken zou hebben met sociale herkomst. Dat leidt op termijn tot een nieuw soort standemaatschappij: de meritocratie.

Die meritocratie slaat uiteindelijk door in een competitieslag met als inzet: elkaar onderuit halen en naar beneden trekken. Hoe dat mechanisme werkt, bespreekt de psycholoog Paul Verhaeghe in *Identiteit* (2012) waarin hij het heeft over sociaalpsychologische deviaties die onze samenleving verzieken. Als psychotherapeut krijgt Verhaeghe in zijn praktijk almaar meer patiënten met symptomen die niet zomaar aan de klassieke psychologische ziektebeelden beantwoorden. Het zijn *borderliners*: mensen die niet meer goed weten wie ze zijn of wat ze willen. Dat gaat gepaard met allerlei lichamelijke klachten. Deze patiënten voelen zich versnipperd, verweesd, verward, leeg, zonder levensverhaal. Het gebod van de *struggle for life*, omkaderd door de fata morgana's van de tirannieke reclame, doet hen belanden in een neerwaartse spiraal van prestatiedruk, angst, stress en machteloosheid. Dat veroorzaakt ontwrichting en burn-outs. We zien medemensen als verkopers of klanten, we zien de dingen als producten en menselijke interacties als diensten. We willen alles meten en tellen, we wegen alles op rendement. Waarden als gemeenschapszin, empathie en vriendschap verschrompelen. Zo maken we onze omgeving ziek en onze omgeving ons.

Verhaeghe ziet in de neoliberale tijdgeest de oorzaak van deze pathologie. Identiteitsverlies en vervreemding zijn een sociaal gegeven en niet zomaar een individuele aandoening. De menselijke psyche heeft haar voeten in de samenleving, en die is ziek. Het idee van de maakbaarheid van de maatschappij is gekanteld naar de maakbaarheid van het individu, transformeerde naar 'onzelf maken' en

dat gleed uit in 'het' maken. We zijn zozeer met onszelf bezig dat we de impact van de collectieve maatschappelijke regressie soms amper opmerken. De meritocratie leidt tot wat Verhaeghe de 'Enron-maatschappij' noemt, naar het gelijknamige bedrijf dat een 'Rank and Yank'-systeem hanteerde: rangschikken en buitengooien. Je moet jezelf uitsloven om niet buitengegoid te worden. Wie succes heeft, geraakt aan de top, wat erop neerkomt dat je er (nog) niet uit vliegt. Een *struggle*, niet meer om hogerop te geraken, maar om te vermijden dat je dieper zakt. Een hedendaagse mutatie van het sociaaldarwinisme waarin we niet de 'natuur' maar de 'markt' zijn gang laten gaan in de veronderstelling dat zo het beste en de besten komen bovendrijven. Zij die achterblijven, de 'losers', hebben dat aan zichzelf te wijten omdat ze hun 'verantwoordelijkheid' niet namen. Zij vormen een last voor de maatschappij en het zou beschamend zijn, een schande zelfs, dat ze ook nog eens een beroep doen op onze solidariteit. Waarom zou je mensen die 'op hun luie krent blijven zitten' moeten helpen? De *loser* is de zondebok voor de crisis en voor alle bijbehorende ellende. Onderaan de maatschappelijke ladder, dat is zijn natuurlijke plaats.

De metafoor van de Enron-maatschappij is van toepassing op allerlei dimensies van het samenleven, niet het minst op de kunstensector. Carrière maken zou gaan om één grote afvalwedstrijd naar de top. Bij het pantheon van 'de canon' behoren. Wie slaagt, mag langs de gemediatiseerde erehaag van de *hall of fame*. Zoals filmsterren worden ook bekende kunstenaars tegenwoordig bewonderd alsof ze hemellichamen zijn. Maar wie faalt, moet aanschuiven in de lange rij van de nieuwe onderklasse: het precariaat. Een failliete kunstenaar? Dat heeft die *loser* dan wel aan zichzelf te danken want – zo gaat het riedeltje – de 'echte' kunstenaar komt er wel. Kunstenaars die een beroep doen op gemeenschapssteun en daarvoor soms heel veel



teruggeven, moeten vooral niet denken dat ze speciaal zijn. Doe maar neutraal en leer wat meer 'sorry' en 'dank u' zeggen. Er is sprake van wat de 'vershoven klassenstrijd' heet: kunstenaars leren naar opzij en naar omlaag te stampen, in plaats van naar boven. Nochtans is het inkomensverschil tussen kunstenaars onderling fenomenaal groot. Maar ook de top zit gevangen. Dat een 'topkunstenaar' eerst maanden zwoegt aan een werk, in alle intimiteit, om het dan te verkopen aan een bankier of oligarch met wie hij of zij geen moment in dezelfde kamer zou willen doorbrengen, het lijkt vandaag gek genoeg vanzelfsprekend te zijn. Overigens, 'topkunstenaars' die willen vermijden dat de kunstmarkt de waarde van hun oeuvre via technieken van prijszetting en dumping kapot speculeert, zien zich soms genoodzaakt voor belachelijk veel geld hun eigen werk terug te kopen. Met als sinister neveneffect dat ze het kunstcasino mee draaiende houden.

Zo wordt kunst soms op gênante wijze opgeslokt in de marktconformiteit. Koploper is de muziekindustrie, waar veel vernieuwing met jonge bands dikwijls niet veel meer is dan plakkerig conformisme dat de grandeur van de eerste rock en pop imiteert. Het draait nadrukkelijk om stijl en imago, gekopieerd van artiesten die hun grootouders hadden kunnen zijn, bovenmatig gecoacht door managers en boekingskantoren. Zo belandt de artistieke vernieuwing in het keurslijf van vermarkting.

België was met New Beat een pionier van de Europese house. Vandaag zijn alle grote dansevenementen in handen van multinationals als Live Nation en ID&T. Die vernalen originaliteit en diversiteit systematisch tot herkenbaar en hapklaar vertoon. Wie het vandaag als deejay wil maken los van deze monopolies, blijft uitgesloten van de grote events. Vergelijken met de eerste edities van I Love Techno komt Tomorrowland neer op meer volk, meer kitsch en show, maar minder

kwaliteit. Het dansfestival werd natuurlijk ook zoveel duurder. Het escapisme werd commerciëler, de artificiële extase vrijwel een autoritair dictaat.

DEEL 2

# DE GROTE AANVAARDING



De accumulatie van kapitaal en van misère gaan hand in hand.

*David Harvey, lezing The End of Capitalism?, YouTube*

## Hoofdstuk 7. De brede horizon

### Kapitalisme en crisis: tijd kopen

Om zicht te krijgen op de dimensies en proporties van de vermarkting van kunst en cultuur is wat afstand nodig: *reculer pour mieux sauter*. We kunnen de vermarkting maar begrijpen als we het hele plaatje, de ruime context, scherpstellen. Die context wordt voortdurend en met veel creativiteit betwist of toegedekt. Daarom dit panorama.

Neoklassieke economen hebben de crash niet zien aankomen. Anderen wel. Zo publiceerde de sociale geograaf David Harvey drie jaar voor de bankencrisis van 2008 *A Brief History of Neoliberalism*. Daarin legde Harvey uit waarom een cascade van crisissen te verwachten was. De geschiedenis heeft die voorspelling bewaarheid: de bankencrisis heeft

in een domino-effect de diepe systeemcrisis van het kapitalisme aan de oppervlakte gebracht. Er is sprake van een *system error*.

Harvey opende zijn boek met de opmerking dat in de jaren 1970-1980 een internationale ideologische revolutie heeft plaatsgevonden: die van het neoliberalisme. Samen met de globalisering veroverde de neoliberale politiek onze planeet. Harvey ging op zoek naar de oorzaken van dat neoliberalisme en vond die in de economische onderbouw. Veel andere literatuur zoekt die oorzaken in de morele sfeer. Daar wordt met een beschuldigende vinger naar het 'casinokapitalisme' gewezen: het zou allemaal de schuld zijn van de hebzucht, van onverantwoorde risico's en perverse bonussen. Het kaartenhuisje van het Ponzi-spel op de financiële markten begon inderdaad in 2007 in elkaar te vallen en wel in de Amerikaanse huizenmarkt: veel hypotheekaanpakken aan mensen met ontoereikende financiële draagkracht waren als 'veilige' belegging verpakt en doorverkocht en dat brak de banken zuur op. Maar door de eenzijdige aandacht voor al die 'ontsporingen' in de financiële sector leek het ten onrechte alsof we alleen maar met een financiële crisis geconfronteerd werden, veroorzaakt door wanbeleid. Iets dat op te lossen valt door meer toezicht en controle. We zouden slechts met een moreel probleem moeten afrekenen, daarna zou het pleziertreintje van de consumptiemaatschappij weer verder sputteren.

Sommigen zetten een stap verder. Ze benadrukken dat corrupte bankiers – 'bankdieten' – een epifenomeen zijn van de achterliggende oorzaak: het neoliberalisme, zonder evenwel precies aan te geven wat ze daarmee bedoelen. Nog een stap verder is de erkenning dat het neoliberalisme niet alleen slaat op een ontsporing waarbij het sociale en het duurzame plaats moesten maken voor de gulzigheid en het egoïsme, maar ook op een nefaste politiek. Nochtans, ook die politiek is uiteindelijk maar de weerslag van een inwendige maatschappelijke

ziekte van economische aard. Hier belanden we weer bij David Harvey. Die beschouwt de neoliberale politiek als een verkrampde poging tot uitstel van de structurele crisis van het kapitalisme die na de *golden sixties* insloeg. Wat uitdraaide op een wereldwijde crisis van de financiële markten, op sociaal, ecologisch, economisch en ideologisch onheil, en allerhande aanslagen op onze democratische en sociale rechten, en op onze cultuur. Een alomvattende impasse.

Het kapitalistische productiesysteem produceert... crisissen. Het is niet in staat tot zelfregulering. Dat is een oude waarheid. Wat zo sympathiek 'de vrije markt' heet, is in de praktijk een spijzieke chaos, een destructieve anarchie die door interne inconsistenties naar mislukking en teruggang leidt. De winstkoorts, de motor van dit productiesysteem, is zoals de goudkoorts: elke individuele ondernemer gaat zijn gangen, zonder planning op het niveau van de brede samenleving en dus zonder solidariteit en zonder respect voor het milieu. Verkopen tegen elkaar op voor een zo laag mogelijke kostprijs en met een zo hoog mogelijke winst. De speculatiemarkt die zich op de kap van de productie ontwikkelde, duwde de wedloop om van geld nog meer geld te maken in een hogere versnelling: de oneindige handel in winstvooruitzichten en economische beloftes. *The sky is the limit* – en dan is het slechts een kwestie van tijd vooraleer de hemel op ons hoofd valt. Want niet de mens maar de winst bepaalt hier de wet, met ook nog eens een financiële oorlog tussen beleggers die uitsluitend met speculeren en kortetermijnwinst begaan zijn en bijgevolg de reële economie voortdurend in een parasitaire wurggreep houden. Waar de mens niet de maat der dingen is, is onmenselijkheid nooit ver weg.

Vanaf 1895 sukkelde het kapitalisme in een eerste structurele wereldcrisis. Charles Dickens heeft de schrijnende misère van die tijd uitge-

schreven in zijn verhalen. Deze eerste crisis werd ‘opgelost’ door het imperialisme – de Conferentie van Berlijn (1885) dreef de koloniale wedloop op de spits, op zoek naar nieuwe markten – en uiteindelijk door de Eerste Wereldoorlog. Dat resulteerde in de ondergang van het Britse rijk, de doorbraak van de Verenigde Staten op het wereldtoneel en de Oktoberrevolutie in Rusland.

Tien jaar na de Eerste Wereldoorlog volgde al de tweede structurele crisis: de grote depressie van de jaren 1930. Deze wereldcrisis was de voedingsbodem voor het fascisme, dat zich als een krampachtige reddingspoging van het kapitalisme aandiende en als speerpunt van het antisocialisme. Hitler kwam aan de macht dankzij de steun van de traditionele elites, van de grote industriëlen en de banken, Duitslands *big business*. Na de totale vernietiging in de Tweede Wereldoorlog begon een periode van wederopbouw en bloei, ook dankzij de snelle vooruitgang van wetenschap en technologie. Tot een derde wereldcrisis ten gevolge van overproductie uitbrak in de jaren 1970, wat leidde tot een kettingbotsing aan faillissementen, werkloosheid en het afknijpen van de koopkracht.

Allerlei oplossingen werden vanaf 1970 uitprobeerde, tot in het obscene toe: massale behoeftecreatie door listige reclame, inzetten op wegwerpproducten, op trendgevoelige en modieuze commerce, zelfs op producten die via het principe ‘geplande veroudering’ zo gemaakt zijn dat ze snel stukgaan en aan vervanging toe zijn. Inzetten ook op arbeidsbesparende productiemachines, op het vermarkten van alle dimensies van onze samenleving, op het verder uitbuiten van de oude markten en op het aanboren overal ter wereld van het slinkend aantal nieuwe markten. Dat werkte direct een mondiale klimaatcrisis in de hand. De Canadese filosofe Naomi Klein vat de stier bij de hoorns in haar boek met de veelzeggende titel *This Changes everything: Capitalism vs. the Climate* (2014). Ze legt uit waarom



er vandaag geen niet-radicalen oplossingen meer voorhanden zijn. Verandering volgt sowieso, aan ons de keuze: systeemverandering of klimaatcatastrofe.

En dan was er het krediet dat de vraag kunstmatig moest aanzwengelen. De schulden stegen zoveel sneller dan de terugbetalingen. De reële economie kon die kredietberg helemaal niet compenseren. Van individuen tot hele naties, door de hoge leningen ligt een nieuw lijfeigenschap als een ketting rond hun hals.<sup>1</sup> In de VS zitten vele jonge mensen nog voor decennia vast aan de afbetaling van hun studietoelating, waarop ze soms een return van 800 procent moeten betalen. Maar consumeren op krediet moest doorgaan om de klap van de crisis uit te stellen. Tot de zeepbellen vanzelf uiteenspatten. Balans anno 2015: het kapitalisme leidt niet alleen tot crisissen, het kapitalisme is crisis. Dat was ook een slogan van *Occupy Wall Street*.

In zijn boek *Gekochte tijd* (2015) betoogt de Duitse socioloog Wolfgang Streeck waarom de tijd van uitstel kopen na veertig jaar neoliberalisme vandaag echt wel zijn limiet heeft bereikt. Het kapitalisme leeft op de pof. Centrale banken werden gigantische *bad banks* waar de digitale geldpers steeds aan staat. Zo transformeerden ze van een louter monetair naar een politiek instrument, een *government of last resort*. Ze doen het vuile werk: van cliëntelisme voor noodlijdende banken tot het conditioneren van noodlijdende landen, buiten het bereik van elk democratisch verzet. De overval op de Griekse democratie in de zomer van 2015, door het sluiten van de Griekse banken,

---

1 De totale schuld van naties, gezinnen en bedrijven is driemaal zo hoog als het globale bnp wereldwijd. We kunnen spreken van een onaflosbare en dus oneindige schuld - *The Guardian*, 5 februari 2015.

was daar een treffend voorbeeld van. Streeck benadrukt: ‘Het alternatief voor een kapitalisme zonder democratie, is een democratie zonder kapitalisme.’

## Neoliberalisme als politieke reactie op de crisis

Het neoliberalisme was de politieke reactie van de elites op de overproductiecrisis van de jaren 1970. Baanbreker ervan was de Chicago School: een groep economen in de VS die zich het gedachtegoed van de ideologen Friedrich Hayek en Milton Friedman eigen maakten en dat, na de staatsgreep van dictator Pinochet, in Chili voor het eerst in de praktijk brachten. Toen Margaret Thatcher in 1979 en even later Ronald Reagan in 1981 aan de macht kwamen, koos dit duo voluit voor deze koers, in de hoop de hollende inflatie ten gevolge van de structurele overproductie af te remmen. Dat ging gepaard met een brutale aanval op de arbeidersbeweging. Reagan dankte kort na zijn aantreden in één klap 11.000 stakende luchtverkeerleiders af en brak zo de ruggengraat van de vakbonden. Thatcher ging de krachtmeting aan met de mijnwerkers die onder leiding van vakbondsleider Arthur Scargill een jaar lang vochten tegen de sluitingen.

Thatcher en Reagan kregen snel navolging. In de jaren 1980-1990 gingen de politieke elites de crisis overal te lijf met wat we een eigen heilige drievuldigheid kunnen noemen:

- 1. massale subsidies en een gunstige fiscaliteit voor de bedrijven,
- 2. uitverkoop van de publieke dienstverlening en
- 3. deregulering van de markten.

Maar economische groei bleef uit, werkloosheid en inflatie stegen. De elites reageerden met de liberalisering van de financiële markt.

Dat zorgde er in combinatie met vernieuwingen van de informatietechnologie voor dat het almaar eenvoudiger werd enorme bedragen vliegensvlug over de wereld te verschuiven op zoek naar het hoogste rendement. Je kon veel gemakkelijker geld verdienen op de financiële markten dan in de industriële economie. De deregulering leidde tot een wemeling van nieuwe toxische financiële producten, van *private-equity-funds* en andere riskante financiële spelers. Daaruit volgden ook onhoudbare nieuwe financiële normen: rendementen van 10 tot 15 procent. Onhoudbaar, omdat de reële economie veel trager groeit en al jaren op haar ecologische grenzen botst.

Al die speculatie keert de reële economie nog meer binnenstebuiten. Op bevel van de financiële markten moeten ondernemingen zichzelf tot de laatste druppel uitwringen om een maximale meerwaarde te creëren die in één trek naar de aandeelhouders gaat. Want vanwege de overproductie en te lage winstverwachtingen in de reële economie investeren bedrijven nog nauwelijks. Terwijl ze in de jaren 1960-1970 slechts enkele procenten van de winst uitbetaalden in dividenden gaat dat vandaag om percentages tot tachtig en zelfs negentig procent. Ook investeren in onderzoek en ontwikkeling is er niet meer bij. Dat moet de overheid dan maar voor hen doen. Alle kapitaal wordt ingezet om te fusioneren, te herstructureren en op te kopen, wat leidt tot supranationale machtscentra die de nationale politiek met gemak naar hun hand zetten of ontwijken.

De enige oplossing die beleids politici sindsdien collectief voor ogen hebben, is: nog meer van hetzelfde. De neoliberale politiek gaat wereldwijd een versnelling hoger, met dezelfde drie ingrediënten: privatisering, deregulering en een verzorgingsstaat voor de grote bedrijven. Dat is de internationale neoliberale revolutie waar David Harvey het over heeft in *A Brief History of Neoliberalism*. Om de winsten veilig

te stellen, worden lonen, werkomstandigheden, sociale zekerheid en openbare diensten sinds de jaren 1980 systematisch ontmanteld. Er zou gewoon geen alternatief zijn. Zakenelites mogen intussen steeds meer komen aankloppen bij de samenleving voor 'zuurstof' – zoveel zelfs dat ze intussen aan het hyperventileren zijn.

Die neoliberale revolutie betrof niet alleen het Westen en Australië, maar ook de meeste Afrikaanse en Aziatische landen. Ook in het oosten kwam er een omslag. De Perestrojka-hervormingen van Gorbatsjov in 1985 leidden de val van de Sovjet-Unie in, met de neoliberale shocktherapie en de grote piraterij daarna. Ook China gooid sinds 1978 met de opendeurpolitiek van Deng Xiaoping het sociaaleconomische roer om richting marktsocialisme, dat gaandeweg het kapitalisme meer armslag gaf. Sindsdien geraken Oost en West economisch verstrengeld.

De BRICS-groeilanden (Brazilië, Rusland, India, China en Zuid-Afrika) – samen omvatten ze 40 procent van de wereldbevolking – verhinderden dat de wereldeconomie de voorbije decennia in een vrije val van recessie en depressie terechtkwam. Zo konden de VS de ultieme crash uitstellen door een alchemistisch beleid van militarisme en *deficit spending*, ook omdat China via schuldfinanciering massaal dollars opkocht om de Chinese export goedkoop te houden en de economische macht wat naar zich toe te trekken.<sup>2</sup> Maar de locomotiefunctie van de BRICS-landen neemt af: minder groei, mini-kredietcrisis, immobiliënbubbels, milieurampen... Ondertussen lijkt de Amerikaanse supermacht aan te sturen op een confrontatiekoers met China.

---

2 China beschikt over 3.000 miljard dollar aan staatsreserves en financiert 8 procent (1.200 miljard dollar) van de uitstaande Amerikaanse staatsschuld.

## Het failliet van de ‘Derde Weg’

‘*Capital doesn’t solve its crisis tendencies but moves them around*’, zo betoogde Harvey in zijn boek *The Enigma of Capital* (2010). De crisis verschijnt telkens op een andere plek aan de oppervlakte, als een lopend vuur dat vroeg of laat weer onze kant uitwaait. Wie eind vorige eeuw nog *high* was van het neoliberalisme, werd prompt ontuchtterd door een paar trappen van wat we dan maar de ‘onzichtbare voet’ zullen noemen. Zo verlegde de crisis zich sinds 1970 van het westen naar het zuiden, naar het oosten en ook weer terug. In 1997 bijvoorbeeld gingen Zuid-Korea, Indonesië en Thailand over de kop, weliswaar nadat het Internationaal Munt Fonds (IMF) via gedwongen besparingen in combinatie met draconische staatsleningen de belangen van de westerse investeerders had veiliggesteld. Daarna volgde een harde terugslag in de andere Aziatische landen. Latijns-Amerika moest eveneens afrekenen met economische inzinkingen ten gevolge van de zogenaamde ‘schulden crisis’, bijvoorbeeld in Argentinië in 1999.

Terwijl elders de ‘IMF-crisis’ woedde, voor miljoenen mensen een humanitaire ramp, barstte op de beurs de internetbubbel van overgewaardeerde bedrijfjes in Silicon Valley. De ‘dot.com-crisis’ veroorzaakte in 2000 een wereldwijde recessie. Het leidde tot de ondergang van Flanders Language Valley met de wonderboys van het taaltechnologiebedrijf Lernout & Hauspie. In 2008 volgde wat de ‘bankencrisis’ heette, en de grote nasleep ervan.

Terwijl al die crisissen als afzonderlijke gevallen werden voorgesteld, en de vraag naar het systemische karakter ervan onbeantwoord bleef, hield het neoliberalisme koppig koers. Een nieuwe politieke doctrine was daarbij behulpzaam: die van de ‘Derde Weg’ die zichzelf zag als een synthese tussen (neo)liberale en socialistische ideeën. De oppo-

sitie tussen staat en markt moest wijken want daardoor zouden socialistische doelstellingen plots beter te bereiken zijn. De Derde Weg werd een vrijgeleide voor de afbouw van de verzorgingsstaat, voor het benadrukken van de persoonlijke verantwoordelijkheid en voor een steunbeleid aan de markt. Het werd de nieuwe doctrine van de sociaaldemocratie – Bill Clinton, Tony Blair, Gerhard Schröder, Felipe González, Wim Kok, Frank Vandenbroucke ... – die daarmee naar het politieke midden schoof en zo aan de macht kon komen of blijven. Deze sociaaldemocratie verkocht haar neoliberaal beleid als een zaak van goed bestuur. De oude ideologische strijd moest nu maar eens plaatsmaken voor een management dat ons allemaal vooruit zou helpen, want de rijkdom zou nadien doorsijpelen naar iedereen. Zo ging de Derde Weg hand in hand met het *New Public Management*. Publieke diensten en overheden moesten voortaan ook als een bedrijf worden gerund, met het financiële rendement als alfa en omega. Dat publieke dienstverlening vertrekt vanuit heel andere waarden, werd weggezet als een vastgeroest links idee. De Wereldhandelsorganisatie en het IMF droegen het *New Public Management* uit als het nieuwe geloof. Dat zorgde in elke openbare sector voor veel uitverkoop, ellende en excessen. Politici gingen zich gedragen als managers en als CEO's van steden, gemeenschappen of naties in onderlinge concurrentie. De bonuscultuur aan de top bloeide volop. Overheden 'moderniseerden' zichzelf tot een klantendienst voor multinationals en privébanken. Maar de beloofde klantvriendelijkheid aan de kant van de gewone burger bleef *on hold* staan.

De sociaaldemocraten vaarden een koers die neoliberalen hadden uitgezet. Na Reagan kwam Clinton, na Thatcher kwam Blair, na Kohl kwam Schröder, na Lubbers kwam Kok... De oude tegenstelling tussen een liberalisme dat ijvert voor minder staat en een socialisme dat de

uitbouw van een publieke sector bepleit, werd nu overstegen door een illusoir vooruitgangsgeloof dat razendsnel een vrijwel onbetwiste 'realiteit' werd. De neoconservatief Francis Fukuyama kraaide na de val van de Sovjet-Unie victorie bij de 'definitieve' zege van het kapitalisme, dit was 'het einde van de geschiedenis'. Al wat nu nog fout liep, zou aan wilszwakte van individuen liggen. De grondlegger van de Derde Weg, de socioloog Anthony Giddens, geeft in *The Third Way* (1998) grif toe dat het einde der ideologieën in feite een overwinning van rechts was. De Derde Weg was de acceptatie van die overwinning van het kapitalisme, verpakt als overlevingsstrategie. Het betekende het ideologische echec van de traditionele sociaaldemocratie, die langs de weg van hervormingen op (lange) termijn naar een socialisme wou. De Derde Weg is nu eenmaal het omgekeerde: een politiek die een goed geolied kapitalisme nastreeft zozegzegd als een zegen voor de mensen. En zo worden wij vandaag, zoals in een slechte B-film, van de ene nachtmerrie wakker in een andere nog grotere nachtmerrie: na de crash van 2008 weigert ons politiek personeel het probleem onder ogen te zien. Dat probleem luidt: *system error*.

Ondertussen klinken er opvallend veel nieuwe stemmen die dit probleem willen toedekken door het over deelaspecten te hebben. *'The New Prophets of Capital'* noemt sociologe Nicole Aschoff hen in haar boek met die titel (2015). Bill Gates, bijvoorbeeld, heeft het zorgelijk over de stijgende ongelijkheid in de wereld. Hij ijvert voor een filantropen-kapitalisme, maar netwerkt ondertussen voor multinationals als Monsanto. Sheryl Sandberg, de CEO van Facebook, wil strijden tegen genderongelijkheid. Ze droomt van een feministisch kapitalisme: vrouwen moeten, zoals zij, zelf de patriarchale ratrace verwoegen en een *will to lead* ontwikkelen. Maar is deze 'weg naar succes' niet meteen een uppercut voor elke vrouw die geen zakenvrouw wil zijn?

John Mackey, CEO van Whole Foods, klaagt de fastfoodcultuur aan en pleit voor een eekapitalisme. Hij ijvert voor lokale landbouw, maar dan wel volgens een winstgericht, competitief model. Oprah Winfrey ten slotte, televisiepresentatrice en mediamagnaat, wil meer medemenselijkheid via een zelfhulpkapitalisme. Tegelijk is ze epigoon van een sensatiepers die reactionaire waarden uitdraagt en gelieerd is met de geweldindustrie. Een spiritueel kapitalisme, een ethisch kapitalisme, een inclusief of een duurzaam kapitalisme... de lijst 'nieuwe profeten van het kapitaal' is lang. Zij richten soms ook coöperaties op, azen op het succes van de deeleconomie en pretenderen roergangers van het goede leven of voor de geëngageerde burger te zijn. Het zijn vooral voorbeelden van wat Naomi Klein *'changeless change'* noemt.



*It's Like Living in the Mind of a Depressed Hippy*

*Adam Curtis, documentairemaker, O Dearism, YouTube*

## Hoofdstuk 8. Liberale dwaallichten

### De vrijheid van de vos in het kippenhok

Dat het cultuurbeleid aanstuurt op de vermarkting van kunst en cultuur is geen losstaand gegeven. Het kadert in het globale maatschappelijk verhaal dat in het vorige hoofdstuk is samengevat. Een alternatief kunnen we alleen in stelling brengen als we ook deze brede horizon problematiseren. En van daaruit vertrekken. Doen we dat niet, dan geraken we niet tot de kern van zaak. Dan zien we bijvoorbeeld wel dat de vermarkting problemen veroorzaakt, maar beschouwen dat dan als ontsporingen. Zoals belpelletjes, spam, opdringerige televerkoop, doofstomme klantendiensten, of winkeliers die de betere producten van hun rekken houden om meer winst te maken: irritant allemaal, maar al met al nog beheersbaar. Symptoombestrijding is het logische gevolg van zo'n visie. De ziekteverwekker blijft buiten schot.

Of we zien de cultuurvermarkting als een toevallige beleidskeuze die je gewoon afzonderlijk ter discussie kunt stellen. Maar het marktdenken duikt overal en telkens opnieuw op, in alle segmenten en dimensies van onze samenleving. Daarom komt het erop aan – ook als het over cultuurbeleid gaat – te durven nadenken vanuit een visie op een andere organisatie van de samenleving. Anders blijven we verontwaardigd achter de feiten aanhollen. Een paniekerig spelletje *whack a mole*. Waarna we na verloop van tijd uitgeput wegzinken in cynisme en in de Grote Aanvaarding. En dat maakt ons erg vatbaar voor een faustiaans pact.

Waarom blijven de alternatieve visies veelal uit? Hoe komt het dat (neo)liberale opiniemakers al zo lang blakend van overmoed en ongehinderd door de feiten hun theorieën als een evidentie de media kunnen insturen en elk kritisch potentieel continu opheffen en weg leiden? Waar komt die fitness vandaan? Hoe komt het dat de marktideologie aan resistentie won en liberale dogma's omgeven geraakten door een aureool van onkwetsbaarheid, zoals de stralenkrans rond een avatar in een computerspel, en elke kritiek er gewoon op afketst? In dit hoofdstuk tonen we dat die onaantastbaarheid en onschendbaarheid voortvloeien uit de overmacht van het verhaal dat vrije markt en vrijheid in wezen samenvallen. Alsof zelfbeschikking en zelfontplooiing dingen zijn die je op de markt koopt. De 'keuzevrijheid' zoals die van Facebook voor haar klanten, krijgen we er gratis bij. Op Facebook mogen we nu helemaal zelf bepalen welke advertenties we te zien krijgen. Klantenservice volgens de truc waarmee je peuters pedagogisch misleidt: 'Ga je water drinken uit het groene of het blauwe bekertje? Kies maar.'

Linksom of rechtsom, dat de vrije markt de ultieme mogelijkheden voorwaarde is voor ieders individuele vrijheid, is de heersende theorie. Maar over wiens vrijheid gaat het dan? Leert de praktijk niet dat 2 miljard mensen moeten rondkomen met minder dan 2 dollar per dag?

Hoe meer vrije markt, hoe groter de meerderheid die van de beloofde vrijheid verstoken blijft.

Wat volgt, is de ontrafeling van misleidende verknopingen. We beginnen met de verknoping dat de vrije markt de garantie voor vooruitgang zou zijn terwijl openbare dienstverlening de voetveeg is voor al wat fout loopt.

Uit het idee dat marktanarchie garant zou staan voor de bevrijding van het individu, vloeit logisch voort dat de overheid de markt voluit moet steunen om ons vrij te maken. Een (neo)liberaal beleid wordt dan ineens een zaak van ethiek, een engagement in naam van de verlichtingsidealisme zelfs. Vervolgens gooien de liberalen alles wat de markt verstoort op één groot vuur – de kafkaïaanse regeldrift, de administratieve traagheid, de vakbonden...<sup>1</sup> En zoals pubers tegen het ouderlijke gezag rebelleren, zo krijgt ‘vadertje staat’ de schuld voor wat misloopt. De burger ontvoogden van het paternalisme van de overheid: Thatcher en Reagan waren trendzeters in deze retoriek in naam van de vrijheid.<sup>2</sup>

- 
- 1 Samen met de overheid moeten ook de vakbonden eraan geloven. De liberale retoriek stelt vakbondsstrijd voor als een mechanisme van blokkering. Dat leidt de aandacht weg van de oorzaken waarom het mis gaat: de systeemfouten van het kapitalisme. In zijn recent boek *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism* (2014) bespreekt David Harvey een accuraat en confronterend overzicht van systeemcontradicties. Wat daar zoal de gevolgen van zijn, bijvoorbeeld in India, valt te lezen in het confronterende essay van Arundhati Roy: *Capitalism. A Ghost Story* (2014).
  - 2 Liberale politici zetelen in de verschillende beleidsniveaus, delen cadeaus uit aan bedrijven. Veel onkunde van het beleid valt dus op hun conto te schrijven. Maar het zijn wel net deze politici die geen gelegenheid laten voorbijgaan om met een groot gebaar ‘de potverterende overheid’ met de vinger te wijzen.

Achter het marktdenken staat de redenering dat wat misloopt in onze samenleving, te wijten moet zijn aan menselijk onvermogen. Want als het niet aan mensen ligt, aan wie of wat dan wel? Hier speelt het oude zondemotief van de christelijke traditie, die de schuld zoekt bij het menselijke falen. Omdat je uiteindelijk toch alleen mensen voor hun verantwoordelijkheden kan stellen: wat niet des mensen is, wordt als de natuur of als het werk van God gezien en dat moet je eenvoudigweg ondergaan. Het abstracte 'de markt' krijgt bijgevolg al snel het voordeel van de twijfel. Hoewel die markt natuurlijk ook gewoon... des mensen is. Toch is die markt een natuurfenomeen voor de enen, iets mystieks voor de anderen. Op microniveau – waar het doen en laten van het individu speelt – is ook best moeilijk te achterhalen wat er schort aan die markt. Want is oprecht persoonlijk initiatief en het ondernemen op zich dan fout? Pas op macroniveau – de hele dynamiek van bovenuit bekeken – worden het systeemfalen, de perversie van winstbejag en de spilzieke chaos zichtbaar. Pas dan zie je dat de omkering van middel en doel geen bijverschijnsel maar de motor is: het draait al snel alleen om geld verdienen en met kapitaal nog meer kapitaal vergaren. De intentie dingen of diensten te verwezenlijken in functie van de kwaliteit van het samenleven gaat zo verloren. De overheid wordt dan gedwongen in de rol van kuisploeg van dat falende systeem, om het zo lang mogelijk toch draaiende te houden.

Voor veel liberalen is de markt niet alleen iets mysterieus, maar ook iets met een spirituele dimensie. De 'onzichtbare hand' zou een verheffend systeem zijn, ook al loopt voortdurend vanalles uit de hand. Niet onfeilbaar dus – de wegen van de Heer zijn ondoorgrondelijk – maar wel een 'voorzienigheid'. Zo dringt de liberale theorie een hogere orde binnen: het geloof dat de markt als organiserend principe superieur zou zijn, een onnipotent, alomtegenwoordig en alziend ecosysteem.

Meer nog, als we in niet-westerse landen de onzichtbare hand zoals een missionaris haar werk laten doen, zo beweren Amerikaanse en Engelse *freedom fighters* toch, dan zal spontaan democratie ontstaan.<sup>3</sup> Zo lijkt de markt een zaligmakende automaat, een helend fenomeen dat vlijtig werkzaam is boven de mensen, een organiserend principe waar wij allen beter van worden. Dat staat dan in schril contrast met het overheidsinstituut en zijn menselijk gepruts. Dat de politiek een samenleving zou kunnen sturen, is een pretentie die wij nu maar eens hoogst dringend moeten opbergen. De 20<sup>ste</sup> eeuw heeft ons toch geleerd hoe de hoogmoed van het maakbaarheidsdenken kan foutlopen? Voor de overheid is best alleen nog een ondergeschikte rol weggelegd: als coach en cheerleader van de markten. Voor zover dat voordien nog niet het geval was, staat het beleid zodoende ten dienste van bank en beurs.

## Van hippie naar selfie

De theorie van de markt als onnipotent en alziend ecosysteem is ook een product van de tijdgeest. Samen met het neoliberalisme veroverden immers ook de computers en digitale netwerken de wereld. Kennistheoretische disciplines als systeemtheorie en cybernetica maakten opgang en trachtten de interactie tussen mensen te begrijpen als een zelfregulerend ecosysteem. Dat leidde tot de gedachte – het bleek al snel een dwaalidee – dat de natuur via zelforganisatie alleen maar

---

3 Dat dit de favoriete dekmantel is, wordt pijnlijk duidelijk in de ontnuchterende studie van William Blum, *America's Deadliest Export: Democracy. The Truth About US Foreign Policy and Everything Else*, Zed Books, Londen, 2013. Dit boek verscheen in Nederlandse vertaling onder de titel *Democratie als dodelijk export-product*, EPO, Berchem, 2015.

naar harmonie streeft en daarin zou slagen net door de afwezigheid van centrale controle.

Een nieuw wereldbeeld van stabilisatiemechanismen en terugkoppelingssystemen (*feedback loops*) werd uitgerold. Daarin zouden alle mensen allemaal een knooppunt in een groter netwerk zijn dat spontaan naar een evenwicht beweegt: moeder Aarde en alle levende wezens als één groot harmonieus ecosysteem. Deze visie kreeg de naam Gaia-hypothese. Ook zonder die verwijzing naar de Griekse godin van de natuur mag de religieuze boventoon duidelijk zijn. Het idee van de markt als zelfregulerend principe tussen vraag en aanbod sloot daar vanzelfsprekend naadloos bij aan en kon meteen als deel van de oermoeder doorgaan. De conflictueuze dialectiek tussen arbeid en kapitaal? Die is in dit schema weggewist.

Met de opkomst van de catastrofetheorie en de chaostheorie werd de Gaia-hypothese al snel als pseudowetenschap ontmaskerd. Die theorieën tonen aan dat ecosystemen verre van uitgebalanceerd, integendeel net heel dynamisch en instabiel zijn. Ze veranderen continu, ze evolueren van de ene catastrofe naar de andere. Maar het mocht niet baten, het vuur in de geesten was ontstoken. Het Gaia-verhaal klinkt intussen zo verlossend. We willen er zo graag in geloven, al was het maar om aan de zwaarte van systeemkritiek te ontglippen. We klampen ons nu eenmaal graag vast aan wat als plaksel ons kaduuk wereldbeeld bijeenhoudt of als stopverf de gaten erin dicht. Want als er iets is dat veel mensen beu zijn, dan is het zich 'schuldig' moeten voelen. Ook talrijke economen geloofden intussen priesterlijk in de liturgie van de computergestuurde speculatiemarkt, die zozegzegd met een hyperveilig hoogtechnologisch risicomanagement was uitgerust.

In 1997 kregen Myron Scholes en Robert Merton de Nobelprijs Economie voor hun betrokkenheid bij de ontwikkeling van het wiskundig

model dat de beweging van aandeelkoersen voorspelt op basis van kansberekeningen. De ironie wil dat beide heren ook hun aandeel hebben in een zwarte bladzijde uit de geschiedenis van Wall Street. Een beetje gedreven beursspeler herinnert zich wellicht nog de kronieken van Long Term Capital Management (LTCM), een agressief hefboomfonds onder leiding van het gerenommeerde team van Scholes en Merton. Negen maanden na de uitreiking van de Nobelprijs spatte LTCM uiteen en stond het op het punt bankroet te gaan: tot tweemaal toe verloor LTCM 500 miljoen op één dag. Het faillissement riskeerde Wall Street met zich mee te sleuren. Alan Greenspan van de FED, de centrale bank van de VS, moest als reddende engel optreden door een noodfonds van 3,65 miljard dollar bijeen te zoeken. Dat je zomaar de juiste prijs voor de bijhorende optie kunt berekenen, nee, die ‘wetenschappelijkheid’ was zélf als een luchtbel uiteengespat.

Kortom, betoverd door de voodoo van mathematische modellen verloren sommige economen de werkelijkheid uit het oog. Zelfs als de grafiekjes zwart op wit aantoonde dat de economie vooral luchtballen produceerde, dan lag dat, zo hield men vol, aan een wetenschappelijke paradigmashift waarop metingen tilt sloegen. De theoretische instrumenten zouden, zoals bij het ontdekken van een nieuwe planeet, simpelweg ontoereikend zijn. De mens zou andermaal tekortschieten om het mirakel van de markt te begrijpen. Euforisch werd de wonderbaarlijke geboorte van een ‘nieuwe economie’ aangekondigd. Halleluja, computergestuurd nog wel. ‘...*The future is so bright, I gotta wear shades*’, zo ging een kritische pophit toen.

Er is nog een tweede element in de tijdgeest dat de liberale spiritualiteit een flinke duw in de rug gaf: de liberale invulling van de idealen van mei ’68. De tegencultuur van mei ’68 verloor in die liberale invulling al haar emanciperende accenten. De maatschappelijke

revolte werd ingeruild voor een innerlijke revolutie. Sociale opstand werd een hippiefest. In plaats van de wereld te veranderen ging men zijn of haar ware zelf ontdekken. Van 'hippie' was het na verloop van tijd een kleine stap naar gewoon 'hip'. Die blik naar binnen werd van lieverlee weer naar buiten gericht om zich blind te staren op uiterlijkheden. Zo zitten we al gauw bij het *Me, Myself and I* van de snobistische jaren 1990. En van daar bij de selfies-cultus van vandaag. Mei '68 met z'n idealen van ontvoogding, verloor z'n politieke insteek en dat was allesbehalve onschuldig. Want daardoor werden die idealen omgebogen naar een marktconform hedonisme. Hunkeren naar vrijheid werd al snel verward met het achternahollen van elk kooploops verlangen, nastreven van identiteit met modetrends, zingeving met shoppen enzovoort. Onvrijheid is dan alles wat tussen ons en ons commercieel plezier komt te staan. De markt werd hét medium van plastic bevrijding... voor wie het kan betalen. Wat rest is de vereenzaming van de consumerende mens, opgejaagd door de artificiële vrolijkheid van reclame.

Elke jongerencultuur of tegencultuur sindsdien beleefde die recuperatie voor de liberale lifestyle. Alles wat nog nieuw is of haaks staat op de commerciële cultuur, wordt er razendsnel door opgezogen, de populariteit ervan omgeturnd tot een stijl of esthetica, en zo tot een verhandelbaar onderdeel van onze spektakelmaatschappij herleid. Hollywood grossiert tegenwoordig zelfs in antikapitalistische systeemkritiek omdat dat nu eenmaal goed verkoopt, gepresenteerd als sciencefiction: van *Wall-E* (2008) en *Avatar* (2009) tot de reeks *The Hunger Games* (2012-2015). Zo kan het consumeren ongehinderd voortgaan terwijl je als passieve toeschouwer toch een rebels gevoel koopt. Je mag dan mee dromen van hoe je als een held de wereld zal redden, bijvoorbeeld door het heil in de ruimte op te zoeken, zoals



in de sciencefictionfilm *Interstellar* (2014). Het summum van narcisme: het lot van de mensheid in jouw handpalm.

Van hippie tot selfie: recyclage van de tegencultuur buigt het verlangen naar emancipatie onophoudelijk om, richting het hyperindividualisme van de consument, de ge-atomiseerde mens tegenover het geweld van de economische en politieke krachten. Het individuele tegenover de continue conditionering door de ‘vrij en blij’-ideologie van de reclame en het entertainment. ‘We amuseren onszelf te pletter’, zo vatte mediacriticus Niel Postman het in 1985 al samen in een boektitel. Die zelfobsessieve en holle *fun-fun*-cultuur maakt deel uit van het onbehagen waar we vandaag in gevangen zitten. Niet toevallig zijn het de liberalen die deze *look & feel* nadrukkelijk ook tot electorale communicatiestrategie verheffen: ‘Wil je graag productief, optimistisch en welstellend zijn? Stem op ons en je hoort erbij.’ Het geeft een flinke voorsprong als je verkiezingsadvertenties naadloos aansluiten bij de begeestering van de reclamebeelden waar de commerciële media zo genereus in zijn.

De valkuil van de krampachtige extase die zowel door reclame als door de marketeers van liberale partijen wordt uitgedragen – denk aan de Redbull-achtige slogan van Open Vld: ‘Mensen hebben vleugels’ – zit in de klemtoon op de ik-cultuur. Onbehagen kan zo worden afgedaan als een individueel probleem. Zoals bij een selfie richten we de blik dan op onszelf. De sociaaleconomische organisatie van onze maatschappij, die meer dan dikwijls de oorzaak van dat onbehagen is? Die hoeft niet langer ter discussie te staan. In zijn boek *The Happiness Industry* (2015) wijst de politicoloog William Davies op de stijgende interesse van politici en bedrijfsleiders voor zaken als ‘*the happiness-index*’, ‘mindfulness management’ of het ‘Bruto Nationaal Geluk’. Niet toevallig maken *Happiness Studies* de laatste jaren een steile opgang aan onze faculteiten psychologie. Het achterliggende idee: als het

kapitalisme niet tegemoet kan komen aan de menselijke noden, dan moeten mensen zichzelf aanpassen aan de noden van het kapitalisme. De titel van het boek dat voormalig voorzitter van de Europese Raad, Herman Van Rompuy, in 2012 aan alle wereldleiders als nieuwjaarscadeau schonk? Juist: *The World Book of Happiness...* Op het moment dat de EU haar inleveringsbeleid doorduwt, adviseert diens voorzitter iedereen een zelfdisciplinerende bedevaart richting wellness.

### *O Dearism*

De Britse regisseur Adam Curtis behandelde in zijn meesterlijke BBC-documentaires *The Century of the Self* (2002), *The Trap – What Happened to our Dream of Freedom* (2007) en *All Watched Over By Machines of Loving Grace* (2011) waarom de marktwerking een spirituele dimensie wordt toegedicht. Vooral in *O Dearism* (2009), een kortfilm die ook op YouTube is te bekijken, illustreerde hij het gegeven dat de markt een spiritueel aureool bezorgt: de raamvertelling die vanaf de jaren 1990 in de nieuwsberichten van de grote media opgang maakte. Curtis heeft hier qua bewijslast overigens het voordeel dat hij veel zichtbaar kan maken gewoon door een montage van archiefmateriaal uit de nieuwsberichtgeving te tonen.

*O Dearism* maakt aanschouwelijk dat nieuwsmedia na de val van de Berlijnse Muur op zoek gingen naar een ander duidingskader. De hippiecultuur schoot handig ter hulp: de links-rechtstegenstelling uit de Koude Oorlog werd ingeruild voor een meesternarratief waarin de onschuldige burger zich verzet tegen de autoritaire overheid. Anarchisme als binnenstebuiten gekeerd bourgeois-individualisme, zeg maar. Het nieuws vertaalde de wereld tot een strijdtoneel tussen het nobele individu en corrupte regimes. Macht zou immers altijd cor-

rumperen. De markt daarentegen: een ontsmettingsmiddel. De hoop was vanaf dan gevestigd op een horizontalisme van gelijke wereldburgers onderling. Samen zingen we ons een schone ziel tegen het onheil in deze wereld: 'We are the world, we are the children'. Na Live Aid kwam Band Aid. In 2014 werd nog eens een nieuwe Band Aid-single opgenomen. Het liedje 'Do They Know It's Christmas?' kreeg een aangepaste versie, deze keer voor de strijd tegen de ziekte ebola. De grote politiek-economische interpretatiekaders verdwenen uit beeld: te moeilijk, te veel en te lang, te saai, te kritisch.

Tot in 1994 de genocide in Rwanda uitbrak. Hutu's en Tutsi's moorden elkaar uit. Mensen onderling dus, kinderen en volwassenen onder elkaar. We stonden perplex naar de treurbuis te kijken en begrepen er niets meer van. Waar zijn die boosaardige dictators nu?<sup>4</sup> Het simplistische schema was plots failliet. Het was een cesuur.

---

4 Via een beeldverhaal illustreert Adam Curtis dat de allesbepalende politieke achtergrond in Rwanda nochtans eenvoudig weer te geven is. Eerst toont hij ons fragmenten van educatief bedoelde maar misleidende filmpjes uit de jaren 1930 over Afrika, van de Belgische documentairmaker Armand Denis. Daarin worden Tutsi's voorgesteld als een nobel ras dat aanvankelijk uit Egypte kwam. Zij zouden de heersende elite zijn, de Hutu's slechts een ras van eenvoudige boeren. Nochtans zijn zij raciaal niet verschillend en leefden ze voor de komst van de kolonisator in harmonie samen. Sommige welstellende Hutu's konden toen zelfs gerespecteerde Tutsi's worden. Dit illustreert hoe de Belgische koloniale heerser deze mythe schaamteloos uitbuitte als verdeel-en-heersstrategie. Vanaf 1935 voerden Belgische kolonisatoren identiteitskaarten in waarop vermeld stond tot welk 'ras' iemand behoorde. Dit was de directe aanleiding voor een chronische burgeroorlog vanaf de Tweede Wereldoorlog en bij de stapsgewijze overgang naar de zogenaamde onafhankelijkheid. De spanningen escaleerden in de genocide van 1994, nadat het vliegtuig van de Hutu-president Juvénal Habyarimana werd neergeschoten.

Vanaf dan zouden we de wereld door het venster van de media leren zien als een selectie van afzonderlijke, naakte feiten, losgekoppeld van de achterliggende oorzaken en politieke en economische strijd. Ons restte het dagelijkse nieuwsleed verschrikt aan te kijken als een onsamenhangend geheel van ellende – ‘*O Dear*’, zuchtend als een depressieve hippie.

In die onsamenhangende stroom berichten passeerden in mei 2013 schrijnende beelden van een ingestorte textiel fabriek in Bangladesh – meer dan duizend dode arbeiders. Duidelijker kan je niet illustreren dat het oude, ‘wilde’ kapitalisme helemaal geen geschiedenis is. Enkele maanden voordien hadden we al naar de ruïnes van een andere uitgebrande fabriek kunnen kijken. En tussendoor vernamen we dat naar schatting – het is wellicht een onderschatting – 25.000 miljard euro offshore in belastingparadijzen staat geparkeerd. Geld dat via allerlei complexe constructies rond de wereld cirkelt om te ontsnappen aan elke cent belasting. Europees voorzitter Herman Van Rompuy verklaarde toen dat Europa daardoor jaarlijks ongeveer duizend miljard euro verliest aan belastinginkomsten. Met dat bedrag zouden de 27 miljoen Europese werklozen in één klap een volwaardige plek op de arbeidsmarkt kunnen krijgen. Maar dat vertelde niemand erbij. Want we leggen de puzzel toch liever niet samen. We willen het allemaal ‘genuanceerd’, ‘gelaagd’ en ‘afzonderlijk’ bekijken. Liefst versnipperd tussen alle commerciële lawaai, zodat we kunnen ontsnappen aan de harde feiten. Voor en na nog snel iets dringends over de hoed van koningin Mathilde, de vindingrijkheid van Lady Gaga of de kont van Pippa.

Het heet dat de links-rechtstegenstelling afgeleefd ideologisch erfgoed is uit de tijd van voor onze hedendaagse ‘klassenloze’ kennismaatschappij. We vergeten dat de permanente stroom consumptie-

artikelen het product is van heel veel eentonige en vervreemdende arbeid. We vergeten al die mensen, die daar dag in dag uit mee in de weer zijn.<sup>5</sup> ‘De onzichtbare hand’ is geen machine die ergens op zichzelf staat te draaien zoals een internetserver achter een hoek. Onze computers bijvoorbeeld zijn gemaakt van mineralen die mensen in schrijnende omstandigheden opdelven in Afrika. Vrouwen en kinderen assembleren de stukken in vaak mensonwaardige Aziatische fabrieken, de klok rond bijgestaan met software en teleonthaal uit slavenland India. De apparatuur wordt verpakt en verzonden door flexwerkers met een ééneurojob, bijvoorbeeld bij het Duitse Amazon.<sup>6</sup> We kennen de afzonderlijke feiten, ook die over de cultuurindustrie die het kunstenaars onmogelijk maakt nog kunstenaar te zijn. Toch passen velen gek genoeg voor het grote plaatje.

Volgens Adam Curtis is deze versnippering – het systematisch berichten van vooral losse feiten – een machtige strategie om een samenleving te controleren. Het is een vorm van censuur. Niet door een tekort, maar door een teveel. Een overdaad aan los zand, opgeblazen met sensatie. Of de grote media daar zelf op aansturen, is een vraag apart. De vermarkting dreef hen alleszins doorheen de jaren in een commercieel krachtenveld dat hun bewegingsvrijheid sterk bepaalt.

---

5 Isaac Rosa thematiseerde deze harde, doorgaans onzichtbare arbeid in zijn knappe roman *De onzichtbare hand* (2013).

6 Jonathan Franzen, ‘What’s Wrong With the Modern World’, in *The Guardian*, 13 september 2013. Franzen, de auteur van de bestseller *Freedom*, merkt daar op: ‘Amazon is goed op weg van schrijvers kansloze werkluï te maken, tewerkgesteld in de warenhuizen van hun uitgevers, steeds harder werkend voor steeds minder, zonder enige werkzekerheid.’

## Culturele hegemonie

Die versnippering resulteert in een ideologische mist, met een onsamenhangende en fragmentarische kijk op de wereld tot gevolg. Liberale spindoctors maken daar misbruik van. Gewapend met een arsenaal begripsverwarrers presenteren ze zich als de verdediger van het algemeen belang.<sup>7</sup> In tijden van hapklaar nieuws en tiensecondenjournalistiek neemt politieke marketing de bovenhand: zoals bij reclame worden positieve connotaties in het leven geroepen tussen dingen of ervaringen die in wezen soms niets met elkaar te maken hebben. Frisdrank met avontuur bijvoorbeeld, of fastfood met gelukkige gezinnetjes. Door herhaalde blootstelling aan die boodschappen treedt gewenning op en daardoor houdt de ideologische overheersing stand.

De liberale ideologie heeft maatschappelijke problemen en fenomenen dus via de nodige herschrijvingen systematisch weten te vertalen naar een vertelling waarin haar concepten een hoofdrol spelen, omgeven met veel positieve bijklank. Ze werd daarin bijgestaan door de retoriek uit de reclame en consumptiecultuur, die dezelfde waarden uitdraagt. Daarbij speelde ze ook in op basale gevoeligheden: wantrouwen ten aanzien van de overheid, ressentiment ten aanzien van 'anderen', hang naar eigenbelang en naar genot dat te koop is. Cri-

---

7 Volgens de baas van Voka, Michel Delbaere, vertegenwoordigt zijn werkgeversorganisatie het algemeen belang, de Raad van State niet: 'Een van de grote handicaps van dit land is dat wij een Raad van State hebben waarin het particulier belang het algemeen belang domineert' - *De Standaard*, 27 mei 2015. Volgens Wim Mijs, hoofd van de Europese Bankenfederatie, heeft Europa in crisistijd 'zijn universele banken meer dan ooit nodig'. Het adjectief is veelzeggend: terwijl we zouden moeten nadenken in termen van universele waarden, zou er nu sprake zijn van zoiets als 'universele' banken. *De Standaard*, 26 mei 2015.

sis van het kapitalisme? Welnee, we hebben allemaal gewoon boven onze stand geleefd. Armoede als een structureel maatschappelijk probleem? Niet zo. Het gaat vooral om sociale onaangepastheid en cultuurverschillen. Wie wil, vindt heus wel werk.

Om de liberale greep op de macht te consolideren, bestookt een propagandamachine de media voortdurend via een vernuftig netwerk van ideologische instituten die de publieke opinie willen kneden. In zijn boek *Never Let a Serious Crisis Go To Waste. How Neoliberalism Survived the Financial Meltdown* (2013) geeft filosoof Philip Mirowski een gedetailleerd overzicht van hoe academische kringen, politieke fora en media omgingen met de financiële crisis. Mirowski beschrijft hoe dat bankenfasco in een paar jaar tijd schoksgewijs werd weggeredeneerd, waarna de liberale geloofsleer zich weer in volle glorie herstelde. Gespierder dan ooit. Het bankroet werd grondig weggemasseerd door wat Mirowski 'het neoliberaal gedachtecollectief' noemt: een fijnmazig netwerk van instituten en personen die a capella de publieke opinie bewerken en proactief de agenda van het mediadebat sturen. Dat neoliberale draaiorgel is helaas even effectief als het vals klinkt.

Mirowski omschrijft dit gedachtecollectief als een baboesjka: in elkaar passende Russische poppetjes. Op de binnenste schil bevindt zich de Mont Pelerin Society, het genootschap dat Hayek en Friedman als grondleggers heeft. Dat zet de grote lijnen uit. De volgende schil omvat academische departementen zoals University of Chicago Economics, het Institut Universitaire des Hautes Etudes Internationales in Genève en de Chicago Law School in Freiburg. Hier wordt een discours ontwikkeld dat autoriteit moet verlenen aan de basisleer. Op de volgende schil vinden we gefortuneerde stichtingen ter promotie van de neoliberale doctrine. Bijvoorbeeld Volker Fund, Earheart Foundation, John M. Olin Foundation of de Foundation for Economic

Education. Deze stichtingen presenteren zich ook graag als liefdadigheidsinstellingen met een grote interesse voor kunst en cultuur. Het biedt hen naast camouflage ook menig fiscaal voordeel. De volgende schil bestaat uit denktanks zoals het Institute for Economic Affairs, het American Enterprise Institute, en laten we daar de OESO ook maar bijrekenen. Deze organisaties produceren rapporten die via gelijkgezinde politici en commentatoren in de media een spreekbuis vinden. De moeder van alle denktanks is de Atlas Economic Research Foundation. Die probeert wereldwijd neoliberale denktanks op te richten en te ondersteunen: het Fraser Institute in Canada, Free Market Center in Belgrado, Liberty Institute in Roemenië, Unirule in Beijing, Itinera in België... Atlas sluist ook fondsen door van multinationals als Philip Morris en Exxon naar lokale denktanks die orthodox hun agenda promoten. De klimaatontkenning was bijvoorbeeld lange tijd een *hot topic* voor dit circuit. De buitenste schil bestaat uit individuele journalisten en mediagroepen: News Corporation, Bertelsmann AG, een aantal sociale netwerksites zoals Liberales enzovoort.

Deze baboesjka probeert haar politieke karakter te verdoezelen met een pseudowetenschappelijk discours. Het verklaart ook waarom neoliberale marketeers vandaag kunnen blijven doorgaan alsof er niets aan de hand is. Economisten als Ivan Van de Cloot, de hoofdeconoom van Itinera, blijven in de media het hoge woord voeren. Dat kan, omdat die media hen telkens opnieuw over eender welk onderwerp als expert voor het voetlicht brengen. En een gemediatiseerd expert is natuurlijk pas afgeschreven zodra die ook uit de media verdwijnt.

Mirowski analyseert hoe het gedachtecollectief een defensie opbouwt in cycli van drie op elkaar inspelende fazen. Hij bespreekt die defensie aan de hand van voorbeelden als de klimaatontkenning. Ik vermeld het hier omdat het zo herkenbaar is en er inzake cultuurbeleid lessen



uit te trekken vallen. Eerst is er de ontkenningfase: wie bepaalde ontwikkelingen of problemen aankaat, wordt ervan beticht spoken te zien. Daarna volgt, in een tweede fase, een charmeoffensief dat de markt als oplossing naar voren schuift. Als derde fase, op lange termijn, volgt een futuristische technofix als de nieuwe verlossing: via allerlei spits technologie in organisatorische structuren en ontwikkelingen, met transnationale ondernemingen in de cockpit.<sup>8</sup>

In het cultuurbeleid vinden we dat patroon terug. Na de val van de Berlijnse Muur koppelen Europese landen cultuursubsidies niet langer uitsluitend aan kwalitatieve criteria en wordt de vraag gesteld naar de relevantie van ondersteuning van kunst en cultuur, los van de intrinsieke waarde ervan. Het is de periode waarin de 'spilzieke overheid' als zondebok dienstdoet en de 'participatie' wordt aangekaart. Eerst ontkennen cultuurpolitici dat ze met het participatiediscours toch vooral vermarkting beogen, al is zonneklaar dat wat ze een publieksgericht cultuurbeleid noemen in de praktijk heel markconform is: tickets verkopen, zitjes vullen en naambekendheid genereren. Intussen blijven ze hameren op wat ze de toenemende kloof tussen cultuur en burger noemen, hoewel cijfers aantonen dat er meer evenementen plaatsvinden en dat daar ook almaar meer volk naartoe komt.

Op middellange termijn, de tweede fase, is de markt toch weer de voorgestelde oplossing. Kijk naar Nederland na de kaalslag. Daar geldt de 'creatieve industrie' als de onvermijdelijke route waarlangs beleidsmakers en cultuurmanagers de toekomst van cultuur moeten veiligstellen. Dat proces voltrok zich ook in het Verenigd Koninkrijk.

---

8 Zo investeren heel wat rechtse denktanks vandaag in de promotie van wat ze het ecomoderisme of ecopragmatisme noemen.

Op de lange termijn, de derde fase, volgt zoals we in dit boek nog zullen zien de technofix van ‘alternatieve’ financiering: privaatsamenwerking, fiscale aftrekbaarheid via taxshelters en crowdfunding. Zo verloopt stapsgewijs de aflossing van de wacht. Het private krijgt de rode loper uitgerold waarna het publieke zich via de achterdeur moet terugtrekken. De cultuursector organiseert ondertussen de eigen uitverkoop.

Het is dan ook best heftig om tegen die pletwals in te gaan. Want door de wet van de herhaalde blootstelling – het efficiënte principe van de reclame – geraken mensen ontvankelijker voor een boodschap. Door die permanente *loop* worden gedachten immers deel van ons referentiekader en vergeten we stilaan wat niet langer aan bod komt. Wie niet alert is, past zich gaandeweg aan deze nieuwe omgeving aan. Na verloop van tijd ervaren we de kritiek erop als een rariteit, soms zelfs als verstoring. Ze wordt dan ook meteen geneutraliseerd door een ironische of spottende respons genre: ‘Daar zijn de culturo’s weer.’

Zo bijvoorbeeld journalist Filip Rogiers<sup>9</sup>: ‘Zou de kunst niet beter eerst bewijzen wat ze waard is, voor ze over korting op subsidies begint te klagen? Dat alles van waarde weerloos is: zelfs kunstenaars beginnen ervan te geeuwen.’ Ook Jo Libeer, de CEO van de Vlaamse werkgeversorganisatie Voka, denkt terwijl de besparingen op cultuur

---

9 *De Standaard*, 22 november 2014. Op het moment dat deze stomp in de maag in de krant staat, loopt de uitmuntende tentoonstelling *Echolalia* van Ana Torfs in Wiels te Brussel, toert de wervelende dansvoorstelling *Coup Fatal* door België – regisseur Alain Platel kreeg de zomer erna de Vlaamse Cultuurprijs voor Algemene Culturele Verdienste – en loopt opnieuw het jaarlijkse frisse en internationale kunstfestival Next op 22 locaties over de (taal)grenzen van Vlaanderen, Wallonië en Frankrijk heen. Deze journalist moet toch wat meer van achter zijn schrijftafel komen om hoogte te nemen van de wereld waarover hij schrijft.

worden aangekondigd voorwaar een cultuurexpert te zijn. ‘Zonder subsidies heb je toch ook cultuur?’<sup>10</sup> ‘Schaf uitgaven voor recreatie, cultuur en religie af’, zo trekt Andreas Tirez van de denktank *Liberales van leer*.<sup>11</sup> Wat later mag hij die tarting nog eens overdoen in een andere krant: ‘Het is niet omdat cultuur waardevol is, dat ze gesubsidieerd moet worden.’<sup>12</sup>

Opiniestukken tegen de besparingen geraken ondertussen amper door de spamfilter van de redacties. Even later krijgt de kaalslag al het label ‘oud nieuws’ mee. Wie een opiniestuk instuurt, krijgt als reactie, terwijl er nog volop nieuwe besparingen uit de kast vallen: ‘We gaan het nu wat minder over de besparingen hebben...’ Intussen krijgen de Vlaamse kranten zelf – en nog wel zonder enige kwaliteitsevaluatie – 400 miljoen euro subsidies, een bedrag vergelijkbaar met het totale Vlaamse cultuurbudget. Die kijken wel uit met harde kritiek op hun liberale minister.

Door deze culturele hegemonie heeft het liberalisme ook het idee van ‘het nieuwe’ en ‘de vooruitgang’ weten te claimen. Nochtans bestaat het neoliberalisme al 40 jaar en is het een reformatie, terug naar een *ancien régime*, maar dan als 21<sup>ste</sup>-eeuwse versie. Als ‘nieuw’ staat voor de afbouw van de staat en voor het primaat van het individu, dan wordt het ook best moeilijk om het ‘oude’ terug als belangrijk naar voren te schuiven, hoe urgent dat vandaag ook is: sociale en ecologische waarden, publieke dienstverlening, het gemeenschappelijke, het culturele weefsel. Om de dominantie van de marktideologie te doorbreken, is die mentale omslag hoogstnodig. *Uncool* als het nieuwe

---

10 *De Standaard*, 8 oktober 2014.

11 *De Tijd*, 30 april 2014.

12 *De Morgen*, 26 september 2014.

cool. Het spreekt voor zich dat voor kunst en cultuur in deze hart- en zielenstrijd een belangrijke rol is weggelegd, met een onvermijdelijke botsing tussen het reactionaire en het progressieve. Want 'neutrale' cultuur, dat komt neer op de ontkenning van de ideologie die in het heden werkzaam is. Ontkenningsmomenten zijn doorgaans ook de momenten waarop de heersende ideologie overuren klopt.

Man: 'Kijk schat, ik heb iets gekocht vandaag...'

Vrouw: 'O lieverd, ik ben zo trots op jou!'

*Cartoon, Meme Wars, Adbusters*

*'A generation lost in space.'*

*Popsong, Miss American Pie, Don McLean*

## Hoofdstuk 9. Linkse identiteitscrisis

### Mist

Het is common sense dat slavenhandel en koloniale uitbuiting wel betreurenswaardige voorwaarden waren voor de opbouw van dat kapitalisme, maar dat we dat vandaag toch allemaal achter ons hebben gelaten. Of zoals Vlaams minister-president Geert Bourgeois het graag zei bij de opening van zijn mandaat in september 2014: 'We hebben het vandaag toch beter dan in 1915.'

'De vrije markt,' zo schreef de vader van het neoliberalisme Milton Friedman, 'verdeelt de baten van economische vooruitgang onder alle mensen.' Het is een mooi idee, dat *trickle-down effect*, maar de ontzaglijke hoeveelheid data van de econoom Thomas Piketty spreken Friedman tegen. De auteur van *Kapitaal in de 21<sup>ste</sup> eeuw* (2014) leverde het onweerlegbare bewijs van het structurele karakter van de hoge

ongelijkheid. Die groeiende kloof heeft ook niets met 'marktfalen' te maken. Ze is integendeel het symptoom van een markt die uitstekend functioneert, zeker als die zo vrij is als een vogel.

Maar dat blijft ook vandaag nog veelal buiten beeld. Omdat het marktdenken alles ideologisch bedwelmt? Of door het walhalla van de reclame? De eldorados van de *shopping malls*, de hedendaagse kathedralen? Uit wilszwakte, om toch maar niet de moeilijke weg van het conflict met de common sense te moeten bewandelen? Of gewoon uit naïviteit en ontreddering? Er zijn allicht psychologische verklaringen, maar in de meeste gevallen ligt de oorzaak bij een gebrek aan maatschappelijke verbeelding en aan geloof in een alternatief voor het kapitalisme. Hier ligt voor links huiswerk op de plank, en dat is geen eenduidig verhaal, omdat er eenvoudigweg niet zoiets bestaat als 'de linkse kerk'. Wat links heet, is eerder een veelstemmige bontebende, met allemaal kappelletjes, zeg maar. In wat volgt, maken we een rondgang. We beginnen met de twee bekendste gefaalde ervaringen van het socialisme van vorige eeuw: het staatsocialisme en de sociaaldemocratie.

## Falen

Stalin en Mao Zedong zijn de geijkte stoptermen om het debat over een consequent alternatieve aanpak af te blokken. Het klopt natuurlijk dat er veel misging toen de jonge Sovjet-Unie en daarna de Volksrepubliek China een snelle en radicale omslag wilden maken van een grotendeels feodale boerenmaatschappij naar een moderne, sociale samenleving. De beoogde 'sprong voorwaarts' te midden van een onstabiele en vijandige omgeving leidde tot machtsmisbruik en misdadig optreden ten aanzien van echte of vermeende tegenstanders

van het regime. Wat daaruit volgde was een monsterlijk moreel failliet. De zuiveringen, de personencultus, de repressie: je kan die fenomenen wel in een historische context plaatsen om te leren begrijpen hoe ze mogelijk waren, maar dat kan er uiteraard geen excuus voor zijn. De socialistische samenleving dient een rechtsstaat te zijn en dat is het tegenovergestelde van een staat van willekeur. Die samenleving kan ook niet werken met rigide modellen of blauwdrukken, ze vereist dat we een eigen creatieve en democratische weg naar emancipatie volgen.

De schaduw van dat getraumatiseerde verleden gaf neoliberale opiniemakers veel te lang een evident recht van spreken, omdat ze tegenspraak konden afdoen met de dooddoener dat er toch geen alternatief voor het kapitalisme is. ‘Mooie theorie dat socialisme, maar kijk toch even naar de praktijk!’ Al merken we vandaag in Europa de eerste schuchtere opgang van een ongecomplexiseerd links, toch verliest de sociale strijd ook nu nog veel slagkracht door de naweeën van deze identiteitscrisis van links. We voelen ons opgesloten in een kapitalistisch maatschappijmodel waarvan we de uitgang niet meer zien. Nochtans vallen er zoveel praktijkvoorbeelden van concrete positieve evoluties te geven. Hoopt men die met een gemakzuchtig wegwerpgebaar allemaal in één beweging te vergeten?

Volgens filosoof Mark Fisher is de lethargie te wijten aan wat hij ‘*Capitalist Realism*’<sup>1</sup> noemt: kapitalisme wordt vandaag als een onontkoombare realiteit gezien. Iets waar we niet onderuit kunnen. Zoals de omloop van de planeten rond de zon, of het wisselen van de seizoenen. Binnen zo’n denkkader is er geen ruimte om alternatieve

---

1 Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Verso, 2009.

economische structuren te verbeelden. Dat leidt tot een situatie van culturele uitputting en politieke steriliteit, waarbij politiek in het beste geval beperkt blijft tot een defensief beheer dat op korte termijn de zwaarste excessen wil vermijden. Deze impasse brengt ons bij de ontsporing van de sociaaldemocratie, die gaandeweg het (verre) objectief van het socialisme helemaal heeft losgelaten. Politici die zich sociaaldemocraat noemen, doen in het beste geval voorstellen tegen een rechts beleid, maar vertrekken daarbij net als het rechtse beleid van de premisse dat 'er geen alternatief is' voor de kapitalistische markteconomie. Op die manier zijn ze gaandeweg de spraakverwarring van de liberale dwaallichten gaan incarneren. De sociaaldemocratie maakte de haarspeldbocht naar het sociaalliberalisme van de Derde Weg, weliswaar gecombineerd met een sociaaldemocratische getuigenispolitiek die de schijn moet hooghouden.

De socioloog Merijn Oudenampsen en de historicus Dylan van Rijsbergen vatten de evolutie goed samen: 'Sinds de jaren 1990 is de linkse politiek zich sterk gaan richten op het veroveren van een positie in het politieke midden. Linkse partijen zijn elkaar daardoor niet als bondgenoten maar als concurrenten gaan zien. De onderlinge strijd op links is gaan draaien om de vraag wie de fortuinlijke linkse partij wordt die mag gaan meeregeren in een coalitie over het midden of rechts daarvan. Maar linkse politiek is meer dan een sociaal of groen amendement op een centrumrechts program.'<sup>2</sup> Deze politiek van het centrisme heeft volgens de auteurs ook verstrekkende gevolgen: 'De politieke strategie van het midden ging uit van de zogenaamde koe-koekestactiek of immuniseringsstrategie, gericht op het overnemen van belangrijke onderdelen van het programma van de tegenstander, om

---

2 Merijn Oudenampsen en Dylan van Rijsbergen, 'De toekomst van Links. Toverwoord: democratisering', in *De Groene Amsterdammer*, juli 2015.



deze zo de wind uit de zeilen te halen. Nadat onder paars de sociaaleconomische links-rechtstegenstelling op deze wijze grotendeels in rook was opgegaan, is na Pim Fortuyn een nieuwe tegenstelling de politiek gaan bepalen: de culturele tegenstelling tussen multiculturalisten en eigenheimers. Dat culturele thema's de voornaamste scheidslijn zijn gaan vormen benadeelt links. Waar links ooit een sociaaleconomische polarisatiestrategie gebruikte om de christelijke partijen uit elkaar te spelen, zo gebruikt rechts nu een culturele polarisatiestrategie om hoger en lager opgeleide segmenten van het linkse electoraat te verdeelen. Wil links het initiatief teruggrijpen, dan zal het de sociaaleconomische links-rechtstegenstelling weer leidend moeten maken.'

Het probleem met de defensieve koers die geen alternatief ziet voor het kapitalisme, is dat hij sociaaleconomisch geen echte verandering maar een terugkeer naar een verloren evenwicht nastreeft. Hij wil in het beste geval een status-quo: wat ontmarkten om marktwerking weer mogelijk te maken. Hij heeft alleen aandacht voor de ontsporing, niet voor de oorzaak ervan.

Een voorbeeld: de Belgische overheid besliste de Dexia-bank van het failliet te redden door haar voor vele miljarden op te kopen. Maar waarom zouden wij deze bank, die intussen Belfius heet, opnieuw moeten privatiseren zodra ze er weer wat bovenop is? Hebben wij als burger dan niet het recht op een alternatief voor de zwendel van private banken waar woekeraars, springend op financiële luchtkastelen, de reële economie de grond in gokken? Waarom moeten noodlijdende bedrijven in de pitstop van de overheid worden opgelapt, en vervolgens weer op de markt gegooid om zich weer stuk te rijden in de race van de internationale competitie? Waarom zouden we onze economische huishouding niet gewoon anders organiseren?

Laten we bijvoorbeeld al deze vragen ook eens los op de organisatie van onze mobiliteit. We weten dat de luchtvervuiling in Vlaanderen

de hoogste cijfers van Europa haalt. Fijn stof zorgt voor een astma-epidemie bij kinderen. Ford en Volvo dreigden met vertrek als ze niet nog meer fiscale voordelen en overheidssubsidies krijgen.<sup>3</sup> Waarom dan niet overwegen om de expertise en overheidsmiddelen collectief in te zetten voor een project dat vandaag van levensbelang kan zijn? In de provincie Antwerpen rijden sinds december 2014 de eerste elektrische lijnbussen op waterstof. Die lawaaivrije bussen stoten zuivere waterdamp uit. Ecologischer kan moeilijk. Waterstof kan in principe zuiver opgewekt worden uit elektrolyse, met stroom van windmolens of zonnepanelen. Het procedé biedt zelfs opslagmogelijkheden voor stroom tijdens piekuren van productie. Wat weerhoudt ons om in dergelijk openbaar vervoer te investeren, en evengoed in zwaar transport op waterstof?

Maar zo'n piste botst vandaag op het neoliberale evangelie waar ook het sociaalliberalisme zich aan verplicht voelt: er is geen alternatief voor de markt.

Kortom, ook voor een alternatief op korte termijn, een New Deal met investeringen in publieke dienstverlening en in openbare werken die de omslag maken naar een duurzame economie, is een ongecomplexeerde politiek nodig die in ideologisch opzicht klare wijn schenkt en op de propfen komt met constructieve alternatieven vanuit die andere, soci-

---

3 Op het moment dat het dieselgate van Volkswagen uitkwam – de fabrikant ontwikkelde software waarmee het de milieueisen systematisch kon ontlopen – dealt Audi, betrokken bij dit schandaal, zonder scrupules met de Belgische overheden: een nieuw model komt alleen in productie in België als er subsidies tegenover staan zonder dat de fabrikant daarbij verplicht is tot garanties. De federale overheid legt meteen 100 miljoen euro opzij, de Vlaamse overheid biedt 30 miljoen. 130 miljoen euro subsidies, dat is bijna het hele budget van het Kunstendecreet.

ale maatschappijvisie. Dat is in alle opzichten de meest beloftevolle strategie, als je wil dat er iets beweegt. Het is ook de beste manier om semantische dekmantels weg te nemen en zo het verschil duidelijk te maken tussen een progressieve en een reactionaire politiek.<sup>4</sup> Want wie er bijvoorbeeld vanuit gaat dat je toch niet elke besparing kan aanvechten en dat een compromis van 'het minste kwaad' onvermijdelijk is, wordt het eerste slachtoffer van het eigen fatalisme. Gebukt gaan onder een zware hemel zonder goed te beseffen zelf dat gewicht te zijn. Denken en handelen vanuit een andere, sociale maatschappijvisie en daar alle energie uit putten, dat is de keuze voor links. Neoliberalisme versus sociaalliberalisme is een keuze tussen Pepsi en Cola. Of scherper: tussen

---

4 Ook conservatieven gebruiken de 'koekoekstactiek': uit electoraal opportunisme nemen ze progressieve aspecten over. Doen alsof je progressief bent om zo een reactionair programma beter aan de man te brengen, het is een door conservatieven courant gebruikte strategie van *trompe-l'oeil*. Merijn Oudenampsen hanteert hier de term 'postprogressief' om erop te wijzen dat conservatisme van oudsher een stroming is die het intellectuele gedachtegoed van de tegenstander kaapt om de eigen slagkracht te versterken. Het gaat om het scheppen van ambigüiteit. Bijvoorbeeld, in plaats van vlakaf te pleiten voor een terugkeer naar de tijd van de dominee beweer je gewoon dat je 'orde op zaken' wilt stellen. De progressieve waarden die ingeburgerd zijn (bijvoorbeeld stemrecht voor vrouwen, dierenrechten of het homohuwelijk) aanvaard je, om dan des te efficiënter een verdere emancipatie te kunnen afblokken met een conservatieve tegenbeweging, waarbij de ingeburgerde waarden terloops worden ontdaan van hun universeel karakter. Ze worden dus niet omarmd omdat ze intrinsiek waardevol zijn, wel omdat ze doorheen de geschiedenis een deel van 'onze cultuur' zijn geworden en intussen dus deel uitmaken van de 'nationale traditie'. De ontmaskering van die postprogressieve dekmantels verloopt vandaag traag, omdat het nodige politieke bewustzijn ontbreekt. – Merijn Oudenampsen, 'De revolte van nieuwrechts: neoconservatisme en postprogressieve politiek', in *Krisis. Issue 1. Tijdschrift voor actuele filosofie*, 2013, p. 72-88.

euthanasie en palliatieve zorg. Een écht alternatief ligt voorbij die horizon. Daar geraken we pas als we uit de coma van de Grote Aanvaarding ontwaken. Maar dat moeten we wel zelf doen.

## Postmodern dwalen

Intellectuelen, politici en journalisten hebben jarenlang betoogd dat we aan het einde van de 'grote verhalen' waren gekomen. De ideologische veren waren afgeschud. Ons restten het cynisme en de ironie als overlevingsstrategie: als een toeschouwer aan de zijlijn van de samenleving blijven staan, om luchtig naar je eigen leven te kijken alsof het iets grappigs is. Een kijkstuk. *Keep it cool*, zoals in *Pulp Fiction* (1994) van Tarantino: verlost van aansprakelijkheid, gewapend met een smalend glimlachje en een scheefgetrokken wenkbrauw. *Yo bitch, shit yeah, say what?*

Dat brengt ons bij wat vandaag het postmodernisme heet, weliswaar in de pejoratieve betekenis. Het kritische denken waarmee het postmodernisme begon, schoot door in een algemene attitude van scepticisme en besluiteloosheid. Wat de moeilijke weg van zelfstandige en kritische analyse zou moeten zijn, om via deconstructie tot constructie te komen, sloeg om in een al te behaaglijke pose van terughoudendheid. Theorie en waarheid werden bij voorbaat verdacht. We beleefden de deconstructie van alles wat enigszins autoriteit had als ideeënleer. Autoriteit als gezag versus autoriteit als louter macht, het werd op één schroot-hoop gegooid. Kritische houding betekent dan uiteindelijk dat we ons op de vlakte houden en openstaan voor een diversiteit van meningen. Om niet te zeggen: een meningenmarkt. Want alsof het om een kwestie van rechtvaardigheid zou gaan, zou elke visie, ongeacht het waarheidsgehalte ervan, in de eerste plaats toch maar gewoon een mening

zijn. Deze tolerantiemoraal gebiedt ons vervolgens dat we meningen uitwisselen eerder dan ze te hebben. Een visie ten gronde verdedigen, lijkt immers al gauw op bekeringsijver. Zo'n ijver is niet netjes, want iets voor enggeestige fanatiekelingen. *Uncool* en vooral: *so last century*.

We voeren wel verhitte discussies over het belang van de vrijheid van meningsuiting, het liefst over de culturele, religieuze, geslachtelijke en etnische grenzen heen, maar wat hebben we aan die vrijheid als we blijkbaar niet echt iets nieuws te vertellen hebben? Wat rest is een anti-autoritarisme: je overtuiging is vrij zolang je er maar niemand mee lastigvalt.

Neoliberale opiniemakers grijpen graag naar postmoderne filosofen. Ze gebruiken de redeneertechnieken om het socialisme als ideologie te deconstrueren, als een waarheid met te korte pootjes. Een gymnastiek in menselijke gebrekkigheid. Dezelfde denkoefening passen ze niet toe op hun eigen wereldbeeld, dat spreekt.

De postmoderne impasse komt uiteindelijk hierop neer: ten aanzien van zowat alles een sceptische houding aannemen en in het luchtledige van die vrijblijvende houding blijven hangen. Van daaruit iedereen als gelijke aanhoren. Want iedereen heeft recht op een mening. En de meningen zijn vrij in het kabaal van de vrije meningsuiting. Openheid wordt zo gelaten oppervlakkigheid en oppervlakkige gelatenheid. Een perverse vorm van geslotenheid eigenlijk. Want dat dogmatische scepticisme impliceert dat we ons onttrekken aan keuzes, aan betrokkenheid en engagement. Hoffelijke onverschilligheid is dan de eindhalte.

Zo doet de zogenaamde 'postpolitiek' zijn intrede: politiek zou nog slechts een zaak van het beheer van het kapitalisme zijn, van 'goed bestuur'. De sociaaleconomische belangen en tegenstellingen verdwijnen van het toneel. Op die manier werkt de postmoderne ideologie censuur in de hand: niet door iets te verbieden, maar door alles te

reduceren tot een drukke bazaar van vele meningen. Wat rest: ieder voor zich en de markt voor ons allen.

Het gevoel dat dan overblijft, vat de essayist Curtis White in zijn boek *Het doorsneedenken* (2003) treffend in een beeld. Hij wijst erop dat het eigenlijke geweld vandaag zit in onze neiging onszelf hardnekkig wijs te maken dat we in de beste van de mogelijke werelden leven. Dat wordt ons ook voortdurend verteld met een intensiteit die de angst verraadt voor als dat niet zou kloppen. En het gaat natuurlijk om een grote leugen. Het is, zo schrijft White, alsof we in het gezin van een alcoholicus leven waar de gezinsleden zich gedwongen voelen dagelijks te bevestigen dat alles volkomen normaal en prettig is. Maar een stemmetje binnenin de kinderen zegt: 'Ik voel een enorm verdriet dat ik niet kan uitleggen. Ik moet zeggen wat er niet is en kan niet zeggen wat ik zou willen zeggen. Het vooruitzicht te moeten zeggen wat niet gezegd mag worden, is zo beangstigend, dat ik bang ben zelfs maar te denken aan wat niet mag gezegd worden. En dus ben ik bang om wat dan ook te denken.' Of om het met de woorden van dichter Charles Ducal te zeggen:

Een roeier zonder spanen,  
een zwemmer in het moeras,  
een drenkeling buiten adem,  
een wesp in een limonadeglas.

## Verzetje hoger

Schommelend tussen hoop en wanhoop wordt er vandaag weer progressief gezocht, in de volle betekenis van die uitdrukking: vanuit voortschrijdend inzicht vooruitgang nastreven. Dat levert hartverwarmende zaken op, maar ook het risico op blinde vlekken. Mensen

nemen zelf het initiatief om dingen te delen of samen te doen. Aloude organisatievormen duiken weer op: repair cafés, weggeefkasten, trans-labs, deelwinkels, volkstuintjes, energiecoöperaties, fietsdelen, samen-tuinen, voedselteams, eigen munten, LETS-verbanden, geefpleinen, boerenmarkten, samen-aankoopinitiatieven, *cohousing*... Ze krijgen soms in enthousiaste overmoed meteen het adjectief postkapitalistisch mee. Die overmoed is ook nodig om de transitietrein op gang te krijgen. Creatief met concrete oplossingen in de weer zijn, richting een netwerk van mensen die samenwerken, het trekt aan en dat is hoopvol. Bijvoor-beeld omdat we terug collectief aan de slag gaan. Dat waren we al even verleerd. Of omdat het toont dat een economische ruil ook zonder al dat commerciële gedoe kan, en zelfs rekenschap kan geven aan ethische overwegingen. Het is ook nodig steun bij elkaar te zoeken om de civiele maatschappij van onderuit te ontplooiën, zodat zich een tegenkracht vormt waarmee we samen onze overheid kunnen heroveren. Er zitten zoveel kansen in zelforganisatie, het is zo'n belangrijke hefboom voor engagement en vooral: het leert ons dat we ook vandaag opnieuw kun-nen beginnen. Alvast zelf de handen aan de ploeg slaan, dat is zoveel beter dan bij de pakken blijven zitten en toekijken vanaf de zijlijn.<sup>5</sup>

---

5 Toekijken? Meedoen! Ook binnen kunst en cultuur zijn er vrijplaatsen om in die richting te experimenteren: in kleine, unieke praktijken die soms heel inspi-rerend kunnen zijn. Participatieve kunstpraktijken waarin kunstenaars samen met burgers op zoek gaan naar de juiste vorm om alternatieve stemmen en vi-sies te laten horen, maken een voorzichtige opmars. Steeds meer kunstenaars verbinden zich met de leefwereld rondom hen en werken vanuit de urgenties die daar leven. Deze participatieve kunstprojecten slagen er vaak in mechanis-men van macht en uitsluiting zichtbaar te maken zodat mensen inzicht krijgen in welke strijd er werkelijk aan de gang is. Zo'n participatief project is bijvoor-beeld *Move It Kanal*. Daarmee wil Lasso, het Brussels netwerk voor cultuur-participatie en kunsteducatie, samen met partners uit de jeugdsector JES en ►

Maar wie gelooft dat je de markt op haar eigen terrein kan verslaan, moet wel rekening houden met de historische feitelijkheid dat de markt vrijwel alle lokale en traditionele culturen genadeloos wist om te ploegen. Het is daarom logisch dat zo'n nieuwe initiatieven botsen op ongelof en die discussie is op zich ook waardevol en noodzakelijk. Aan de hand van vele voorbeelden bespreekt journaliste Tine Hens in haar boek *Het klein verzet* (2015) treffend de louterende kracht die uitgaat van zelforganisatie. Ze heeft bovendien overschot van gelijk als ze zegt dat we ons niet moeten laten ontmoedigen door schimp-scheuten die elk klein verzet willen wegzetten als wereldvreemd utopisme. Want ja, het gaat om utopisme. Meer zelfs, idealisme is hier net een motor. Het gaat om de poging, ook al hoort de ontgoocheling er dikwijls bij. De dingen terug zelf collectief in handen willen nemen, het is niet zo verwonderlijk in deze chaotische tijd waar we elk onmachtig op onszelf zijn teruggeworpen. In dat kleine verzet kiemt een nieuw begin. Deze *peer-to-peer*-initiatieven zijn oefeningen in effectief samenleven, om materialisme en individualisme te overwinnen. We krijgen er sociaal contact voor in de plaats en ontdekken hoe we elkaar kunnen mobiliseren. Zo creëren we een draagvlak voor een alternatief.

Wat Tine Hens goed weet uit te drukken, is wat ik heb proberen te verwoorden als de keuze voor een waarde-ethiek: je kiest ervoor te handelen volgens de waarden die je vooropstelt, ook al is het resultaat

- 
- D'Broej cultuurparticipatie van tieners en jongeren uit de Brusselse kanaalzone bevorderen. Daar ontdekken verschillende vormen van expertise en kennis elkaar, deelnemers krijgen greep op hun persoonlijke ontwikkeling en op hun omgeving. Een ander project is dat van beeldend kunstenaar Philip Aguirre: hij bouwde een amfitheater rond een bron in Kameroen en dat maakte deze wasplaats waar dagelijks honderden gezinnen water halen mooier, toegankelijker en hygiënischer.



niet gegarandeerd.<sup>6</sup> Het gaat om het vasthouden aan een houding, zelfstandig en op eigen tempo, omdat je zo een mentaliteit creëert die levensvreugde schept en mobiliseert. Daartegenover staat een doelethiek waarbij alleen het resultaat telt en de efficiëntie om dat resultaat te behalen. Het manco van die doelethiek is het kosten-batenpragmatisme: een instrumenteel denken dat ons alleen over de brug doet komen als er garanties zijn. Dat leidt tot inertie en defaitisme, en dat is vandaag net het grote probleem. Is zo'n houding waarbij we handelen vanuit de waarden die we vooropstellen op zich genoeg? Het is een vertrekpunt. Ook Tine Hens eindigt haar boek met de vraag 'En verder?' Ze beantwoordt die door erop te wijzen dat parallel met de vele transitie-initiatieven ook politiek engagement opborrelt. Ze verwijst naar Podemos en Syriza, of dichterbij huis naar de burgerbeweging Hart boven Hard. Want natuurlijk zijn transitieprojecten geen excuus om de politieke vraagstukken niet meer te moeten denken.

Bijna gelijktijdig met *Het klein verzet* verschijnt het boek *Postcapitalism. A Guide to Our Future* (2015) van de journalist Paul Mason, dat het voorbeeldenboek van Tine Hens mooi aanvult. Ik deel het optimisme van Paul Mason waar hij gelooft dat initiatieven op het microniveau, zoals ruil- en deeleconomie, een uitweg bieden. En ik deel evenzeer zijn voorbehoud: deze initiatieven worden maar een duurzame en structurele uitweg op voorwaarde dat een overheid ze steunt, verzorgt en beschermt. Maar dan moet het overheidsapparaat helemaal anders, zodat wij terug van 'onze' economie kunnen spreken. Het vraagt ook een herdenken van wat eigendom en werk is, en van hoe we technologie gebruiken. Zo'n transitie – het grote verzet – kan niet zonder een planmatige aanpak,

---

6 Robrecht Vanderbeeken, 2012, 'Houdini-humanisme. Over *Plastic Panda's* van Bas Haring', in *Oikos* 62.3.

met een collectieve productie buiten de markt en met een gereguleerde markt. Ja, er is meer nodig dan het spontane ontstaan van kleine alternatieve eilandjes die samen een nieuwe archipel kunnen vormen. We moeten collectief aan de slag, zonder ervoor terug te schrikken ook onze samenleving zelf terug in handen te nemen. Pas dan kunnen we effectief de klimaatcrisis aanpakken en iets aan die waanzinnige ongelijkheid doen. Als zo'n perspectief ontbreekt, is de verleiding groot om het diepere probleem, de *system error*, weg te denken met een *shortcut*. Twee eeuwen geleden zagen de romantische utopische socialisten hun zelforganiserende communes als uitwijkplaatsen voor de onvermijdelijke sociale strijd. Ze pretendeerden tegenstellingen te verzoenen bovenal om er zelf aan te kunnen ontsnappen. De inzet ontbrak om iets aan de machtsverhoudingen te doen die ook vandaag nog onze samenleving beheersen. Uit die fouten moeten we ook durven leren.

Die denkoefening maakt de Britse politicoloog Owen Jones in zijn boek *The Establishment: And how they get away with it* (2014).<sup>7</sup> Wat ze in het Verenigd Koninkrijk doorgaans het 'establishment' noemen komt neer op wat in Spanje 'la casta' heet, 'de elite' in Griekenland, of 'de 1%' in de VS: een groep superrijken die de heerschappij over de maatschappij in handen heeft. Het gaat om wat vroeger de aristocratie heette. Owen Jones heeft het over een 'democratische revolutie', een structurele omslag naar een samenleving op mensenmaat. Zo'n democratische revolutie zet in op zoveel meer dan de som van subculturen van activisten, transitiewerkers en kunstenaars. Ze komt neer op het samen in handen nemen van wat ons toekomt: de maatschappelijke orde zelf. We zien nieuwe bewegingen ontstaan. Ook al struikelen ze, toch zijn ze hoopvolle illustraties van hoe we collectief de Grote Aanvaarding stap na stap overwinnen.

---

7 In 2015 verscheen de Nederlandse vertaling *Het establishment* bij uitgeverij EPO.

DEEL 3

# DE GROTE UITVERKOOP



Ik ben nog opgevoed met een bijenkorf, als embleem van de bank waarbij mijn vader werkte. Als zoemende bijtjes moesten we worden, sparen voor later. Elke maandag op school twintig oude Belgische franken op het bureau van de meester leggen, die dan een zegeltje in het spaarboekje kleefde. Wonderschoon begin van de week. Die bank heeft haar naam intussen al vier keer veranderd... Wat wil dat zeggen? Als we het dan toch over subsidies moeten hebben, kunnen we maar best erkennen dat de laatste jaren niet één sector zo overvloedig is gesubsidieerd als die van de banken. Maar op een of andere manier willen we dat geen subsidie noemen. Dat heeft te maken met het feit dat ons is ingeprent dat de bank even noodzakelijk zou zijn als de bakker, dat beide voorzien in een basisbehoefte, en kunst en cultuur doen dat blijkbaar niet.

*Josse De Pauw, auteur en acteur*

## Hoofdstuk 10. Creatief Europa

### Kunst en cultuur als *resources*

De beleidsdocumenten *Creative Europe (2014-2020)* van de Europese commissie lezen als een goednieuwsshow. De EU pretendeert in die teksten dat ze de cultuur wil ondersteunen in weerwil van het aangehouden spaarbeleid in de lidstaten.<sup>1</sup> Ook wil de EU de kunst naar eigen zeggen niet zomaar overlaten aan de markt. Integendeel, *Creative Europe* claimt een duurzaam en sociaal marktcorrigerend beleid te zijn. Marktcorrigerend, zegt u? De kwestie is net dat deze documenten kunst en cultuur van a tot z als deel van de marktconomie bekijken. Het gaat gewoon om creatieve sectoren die samen 8

---

1 Dat de EU zelf mee verantwoordelijk is voor dat spaarbeleid blijft om evidente redenen onvermeld.

miljoen jobs creëren en 3,3 procent van het Europese bnp uitmaken. De focus ligt op economische waarde, de documenten lezen als een draaiboek voor de uitverkoop.<sup>2</sup>

Sommigen stellen enig vertrouwen in het Europese cultuurbeleid omdat ze zich projecten herinneren uit het verleden die wel een steun waren voor artistieke meerwaarde. Maar de focus van *Creative Europe*, het nieuwe beleid vanaf 2014, dwingt de kunst en cultuur marktconform te zijn: markten ontwikkelen, innovatie voor de creatieve economie genereren, transnationale zakelijke samenwerking uitbouwen enzovoort. Artistieke kwaliteit, vernieuwing en vrijheid zijn hier geen item. *Creative Europe* ziet kunstenaars en kunstinstellingen als economische grondstoffen, als *resources*, analoog met de manier waarop het management de mens wil inzetten als *human resource*, menselijk kapitaal.

---

2 Een mededeling van de Europese Commissie: 'Industry must be placed centre stage if Europe is to remain a global economic leader. This is the core message of the European Commission's Communication on "An integrated industrial policy for the globalisation era". The Communication, a flagship initiative of the Europe 2020 strategy, sets out a strategy that aims to boost growth and jobs. It says that: "the cultural and creative industries are important drivers of economic and social innovation in other sectors." The Communication is accompanied by the annual *European Competitiveness Report*, containing a long section on creative industries. The report highlights that "creative industries are increasingly a source of growth in the EU, accounting for 3.3% of total EU GDP and 3% of employment". It stresses that "recent findings at the regional level for ten EU countries show that the creative industries had a positive and significant effect on the growth rate of local GDP per capita in 2002-2007". Finally, the report underlines that "creative industries stand out because of their *propensity for innovation*" and that "they are not only innovators themselves but have also been an important driver for innovation [as] they account for increasing inputs in the development of other sectors". (Website Europese Commissie, 5 juli 2013)

*Creative Europe* staat ten dienste van wat de EU als haar missie ziet: de Europese economie sterker maken dan die van de internationale concurrenten. José M. Barroso zei op een universitaire lezing dat de unie een stille revolutie doorvoerde op de Europese natiestaten en nu alles in het werk stelt voor de concurrentiekracht ervan. *Creative Europe* is een segment van deze neoliberale strategie: de kunsten moeten niet alleen commerciëler worden, ze moeten in al hun dimensies de slag om de competitiviteit helpen winnen. Wie de Europese cultuurbeleidsteksten zorgvuldig overloopt, vindt dan ook nergens een inhoudelijke visie terug op de artistieke of cultuursociologische rol van kunst en cultuur voor de samenleving. Wel een uitgesproken markteconomische visie, met een offensief op drie grote fronten: (1) de inkanteling van kunst en cultuur in de 'creatieve industrie', (2) de afbouw van de publieke kunst- en cultuursectoren met een heroriëntatie en doorverwijzing naar de markt, (3) de promotie van de kunstenaar-ondernemer. Laten we dieper op die fronten ingaan.

## De 'creatieve industrie' en het *spillover effect*

Zowat elk document van *Creative Europe* staat in het teken van de inkanteling van de cultuurwereld in de *creative industries*. De openbare cultuursector dient daarbij als pasmunt, 'seed money' is de term in de EU-documenten.<sup>3</sup> Die moet een serviceclub voor de belevings-

---

3 Bijvoorbeeld in *Green paper: Unlocking the Potential of Creative and Cultural Industries*. Sinds 2015 biedt de EU zelfs *Seed Money Funds* aan, met het oog op de creatie van *business-angel networks*. Het gaat om steun aan projecten die, in de veronderstelling dat ze succesvol zijn, het goede voorbeeld stellen. Deze 'angels' dienen vervolgens als beleidsondersteunend argument en om investeerders te overhalen. Dat is althans het idee.

economie worden. Behalve dat cultuurhuizen investeerders moeten lokken, waarna overheden zich gebeurlijk uit die huizen kunnen terugtrekken, moeten zij ook een interessant investeringsklimaat ontwikkelen voor nieuwe markten. Deze oriëntatie gaat gepaard met een semantisch manoeuvre dat weinig opvalt maar verreikende gevolgen heeft. De EU heeft met *Creative Europe* namelijk de budgetten van media en cultuur samengevoegd tot één gezamenlijk budget van 1,46 miljard euro (waarvan minimum 31 en maximum 34 procent naar cultuur kan gaan.) Al is dat een beschamend laag bedrag, nauwelijks goed voor 0,05 procent van het Europese budget, toch pakken de Europese instanties ermee uit dat het zowel voor media als cultuur een budgetverhoging van 9 procent zou zijn, vergeleken met de vorige ronde (2007-2013). Maar er staat niet bij dat dit bedrag nu over meer landen gaat.<sup>4</sup> En ook over veel meer sectoren. En dat laatste is cruciaal: *Creative Europe* spreekt immers niet langer over 'cultuur' maar over 'cultural and creative industries' en die verzameling is dermate rekbaar dat het moeilijk wordt een bedrijfstak te vinden die daar niet direct of indirect voor in aanmerking komt. Ook de wapenindustrie is bijvoorbeeld een erg creatieve sector. Kunst geraakt door dit semantische gegoochel dus ondergedompeld in de wildwaterbaan van de winstgerichte innovatie, waarbij bijvoorbeeld de militaire samenwerking tussen Europa en Israël in principe ook toegang krijgt tot Europese cultuurfondsen.

Politici die heilig 'de groei' aanbidden, kunnen niet snel genoeg die vrolijke maar nivellerende paraplu 'creatieve industrie' opendrekken. Als we het over de 'postindustriële' economie hebben, dan weten we dat we daarmee alleen de kennisintensieve diensteneconomie bedoelen. Maar bij de 'creatieve industrie' stelt zich de vraag welke

---

4 Ook bevriende niet-EU landen of steden komen in aanmerking.



industrie dan niet creatief is. Ook de geïntegreerde staalindustrie is vandaag tenslotte zo hoogtechnologisch dat die heel wat innovatiever is dan pakweg het zoveelste nieuwe gadget op een iPhone. ‘Creatieve industrie’ wordt dus al gauw een pleonasme, zoals ‘natte regen’ of ‘salsasaus’. Een gevaarlijk pleonasme bovendien omdat inhoudelijke waardebeoordeling ontbreekt: ‘creatief’ zijn is, zoals ‘innovatie’ en ‘groei’, op zich immers amoreel. Fiscale spitstechnologie bijvoorbeeld, belastingontduiking en -ontwijking, is heel innovatief en creatief.

De Europese Commissie wil misbruik maken van de cultuursector om de creatieve economie te stimuleren. Er is natuurlijk niets mis met design of andere toegepaste kunsten. Maar het is veelzeggend dat er voor die belangrijke innovatieve sectoren geen afzonderlijk, specifiek beleid is, los van commerce en *copyright industry*. De duurzaamheid waar de Commissie het over heeft, gaat dus helaas over duurzame, renderende marktrelaties.<sup>5</sup>

---

5 Met de focus op copyrights wil Europa de artistieke creativiteit in het keurslijf duwen van de privatisering en commercialisering. Maar zoals bij de wetenschappen, hangen nieuwe ontwikkelingen simpelweg in de lucht. Het gaat meestal niet om de verdienste van een enkeling. Dikwijls worden uitvindingen op meerdere plekken tegelijk gedaan. Uit een recente studie van de Universiteit van Stanford blijkt dat overzichten van honderden belangrijke nieuwe technologieën laten zien dat ze vrijwel allemaal tegelijkertijd werden uitgevonden door twee of meer teams die onafhankelijk van elkaar werkten. Vandaar de haast van uitvinders met patenteren. Steve Jobs staat symbool voor digitale innovatie, maar ieder stukje technologie dat van de iPhone een bijzonder toestel maakt – internet, GPS, aanraakscherm, batterij, harde schijf, stemherkenningsysteem – is ontwikkeld door onderzoekers die op de loonlijst van een overheidsbedrijf staan. Toen Thomas Edison in 1879 de gloeilamp ‘ontdekte’, was hij de drieëntwintigste ontdekker op rij tussen 1841 tot 1878. Hij voegde een minimale aanpassing toe, nam een patent en maakte geschiedenis omdat hij zo ►

De teksten van *Creative Europe* hebben het voortdurend over het *spillover effect*, het overloopeffect.<sup>6</sup> Ook dat is een manoeuvre uit het taalregister. De teksten roemen de kunstwereld als de bruisende hoorn des overvloeds van zoveel innovatiefs. Dat de grote bedrijven door de dividendendruk nog nauwelijks in 'onderzoek en ontwikkeling' investeren en dat zij erop rekenen dat publieke sectoren zoals universiteiten en de cultuursector voor de innovatie zullen zorgen, daarover zwijgen de teksten van *Creative Europe*. Maar wél stellen ze meermaals en nadrukkelijk de vraag waarom zoveel potentiële toepassingen zomaar over die artistieke hoorn overlopen, zogezegd volstrekt onbenut blijven en dus ongemerkt verloren gaan. Een beleid dat erop aanstuurt een beetje van deze overdaad over de schotten van de sectoren heen af te leiden, wie kan daar nu tegen zijn?

Als de vos de passie preekt, boer pas op uw ganzen. Want *spillover*? *Creative Europe* mikt eerder op het neerhalen van de schotten tussen de publieke (culturele) en private (commerciële) sectoren, met een schottenloze, eengemaakte en gemeenschappelijke markt als doel. Als het dan al gaat om het recycleren van een overloopeffect – cru gezegd: om het beslag leggen op de kracht van kunst en van cultureel kapitaal –

---

► schatrijk werd. De patent-logica gaat ook samen met het idee van de creatieve enkeling als genie, en dat idee blaast het individualisme in de kunstwereld nog sterker aan.

6 Dit is zowat het centrale motiverende trefwoord van *Creative Europe*. Het Groenboek van de Europese Commissie (COM (2010) 183) hieromtrent vermeldt als een van de drie centrale uitdagingen bijvoorbeeld: 'De ontwikkeling van een creatieve economie stimuleren door de overloopeffecten van de Creatieve en Culturele Industrieën (CCI's) te benutten als katalysator voor een breed scala aan economische en sociale contexten.' (p. 4). 'Door deze overloopeffecten van de Europese CCI's zetten we koers naar een vindingrijkere, hechtere, groenere en meer welvarende toekomst.' (p. 3)

dan gaat het evenzeer om een instroom in de andere richting: een instroom van commerciële praktijken en zakenmodellen in het culturele veld. Dat veld, waarin de verbeelding moet kunnen postvatten, geraakt verzopen. Wat komt bovendrijven, moet vervolgens alsnog economisch bruikbaar zijn.

Na de kunstmarkt en de amusementsindustrie hebben de vrije kunsten er met de 'creatieve industrie' dus een nieuwe belager bij. Opmerkelijk is dat dit begrip 'creatieve industrie' teruggaat naar wat ooit als een kritiek begon. Filosofen van de Frankfurtse School zoals Horkheimer en Adorno waarschuwden ons een halve eeuw geleden voor wat zij de 'cultuurindustrie' noemden: de opgang van de commerciële en industrieel geproduceerde massacultuur. Die creëert een valse behoefte aan zinledig vermaak en maakt mensen inert, meegaand en onkritisch, klonk het. Deze kritiek wordt vele jaren later met het concept 'creatieve industrie' omgebogen in iets triomfantelijks. Er is sprake van wat in de taalwetenschappen een amelioratie heet: de negatieve connotatie switchte doorheen de tijd naar een positieve. Zoiets als met het modewoordje 'bangelijk'. Dat lukte hoofdzakelijk door de aandacht te verleggen: in het Frankfurtse woord 'cultuurindustrie' zit een kritiek vervat op het verval van artistieke en maatschappelijke waarden, terwijl de term 'creatieve industrie' bovenal verwijst naar beloftevolle en innovatieve economische waarde.

Het betoog over creatieve industrieën wil de culturele productie dan ook dwingen een totaal andere waarde te creëren dan de culturele/artistieke waarde. De artistieke vakkundigheid mag volgens dat betoog zeker niet alleen richting het culturele veld gestuurd ze moet bovenal dienen voor business.

Het kritische gehalte van wat we onder 'cultuurindustrie' verstaan, valt met de shift naar 'creatieve industrie' weg en de draagwijdte van

de vermarkting groeit: niet alleen moet de markt cultuur sturen, zoals dat bij de cultuurindustrie het geval is, de kunstensector moet in alle geledingen rechtstreeks ten dienste van de markteconomie staan. Zo schrijdt de vermarkting van de cultuursector stelselmatig vooruit: de artistieke praktijk zelf, de creativiteit en de uitstraling ervan, de publieke context van beschikbare middelen en mensen... alles moet commerciële belangen gaan dienen. De intrinsieke waarden van kunst en cultuur komen in het gedrang, unieke en zorgvuldig opgebouwde cultuurtradities dreigen te verdwijnen.

## Kunstinstellingen in de greep van de vermarkting

We komen bij het tweede front waar het offensief van *Creative Europe* woedt. 'Privatiseren en vermarkten': welke vraag je ook stelt, dat is het standaardantwoord van de Europese instanties. Voor kunstinstellingen voert de unie een beleid van wat heet 'zelfbestuur' en voor cultuursubsidies een beleid van 'return on investment'. Na de subsidies nieuwe stijl, die ondernemerschap en privaat-publieke samenwerking promoten, worden de oude 'passieve' subsidies marktconform geormerkt: je krijgt ze nog wel, op voorwaarde dat je kunt aantonen dat je instelling bijvoorbeeld bepaalde quota inzake privatisering via crowdfunding realiseert, bijdraagt aan citymarketing, spin-offs vindt in de amusementsindustrie of andere activiteiten opzet die van de cultuursector een toonbeeld maken van een creatieve investeringsomgeving. Dit 'zelfbestuur' via 'creatief' en 'slim' management installeert zich stapsgewijs als de nieuwe norm.

Door het beleidsmatig samenvoegen van media en cultuur moet de kunstensector zich bijvoorbeeld ook onvermijdelijk aanpassen aan

managementsmodellen die in de mediabusiness standaard zijn. Want hier speelt het *spillover effect*. De vermarkting schrijdt met verschillende snelheid vooruit in universiteiten, nieuwsmedia, het boekenwezen, sport of kunst. Neem je die terreinen beleidsmatig samen, dan ontstaat een overloopeffect van de al meer marktgerichte sector naar de sector die langer weerstand kon bieden. Het is moeilijk in cijfers uit te drukken, maar in vrijwel elk kunstinstituut is de toenemende aandacht voor marketing en public relations nu al goed merkbaar. Naar verhouding gaan daar ook meer middelen naartoe.<sup>7</sup> Bijgevolg gaan instellingen zich als elkaar beconcurrerende bedrijven gedragen, meer voor eigen rekening rijden, waardoor ze riskeren hun basistaak – artistieke presentatie of ondersteuning – uit het oog te verliezen.

De uitdaging voor de coördinator van een cultuurinstelling – zorgen voor een efficiënte ondersteuning van de artistieke werking – moet plaatsmaken voor een cultuurmanagement dat inzet op zaken doen: een economisch potentieel ontwikkelen, crosssectorieel samenwerken, via publiekswerking nieuwe klanten aantrekken, werken aan public relations en internationale ‘opportunities’, en natuurlijk... financieel zelfbedruipend worden.

Om de ‘kloof met het publiek’ te overbruggen, moet de creativiteit van kunstenaars gaan dienen als een vorm van marktconform onderzoek en ontwikkeling’. Die cross-over moet dan zowel het prestige als de middelen van kunstinstituten recyclen. De overheid port deze reductie van kunst tot productontwikkeling, design en diensteneconomie aan middels een conceptuele koprol waarbij subsidies plots

---

7 Dat kan ook een gecamoufleerde bespaaroperatie zijn, zoals de outsourcing van de personeelsdienst aan een privaat bedrijf. In Tate Gallery in Londen was dit een hefboom voor ontslagen en verlies aan sociale rechten. Het ging gepaard met een toenemende repressie via controles, intimidaties en pestgedrag.

worden opgevat als investeringen die op basis van 'slimme' innovaties uitgaven moeten omtoveren in inkomsten: cultuurfondsen moeten niet alleen meetbare groei bevorderen maar ook nog eens een financiële return genereren!

Onder die druk voelt menig cultuurhuis zich bijvoorbeeld gedwongen een beroep te doen – soms, o ironie, via de façade van een 'transitielab' – op digitale of technologische commerce. 'Slim' blijkt hier de nieuwe domheid te zijn, want de verhoopte economische stap voorwaarts gaat ten koste van een achteruitgang op cultureel en sociaal vlak. De kosten-batenanalyse valt negatief uit, de 'winst' verdwijnt overigens in private zakken.<sup>8</sup>

Met de hold-up op het cultureel ondernemerschap breekt een nieuwe tijd aan: een 'dynamische' cultuurmanager vat subsidies op als een hefboom om het beoogde 'terugverdieneffect' te realiseren en zet in op alternatieve financieringsvormen. Maar als het grote geld in de kunstwereld door samenwerking of sponsoring meer voet aan de grond krijgt, dan gaan daar natuurlijk bepaalde inhoudelijke condities en voorkeuren mee samen. En zo wordt de bemiddelde klasse systematisch ook de bemiddelende klasse. Want wie financieel niets in te brengen heeft, verliest met de privaatgerichte cultuurpolitiek recht op inspraak. Die moet zich schikken in zijn rol als consument, of beschikken. Het EU-beleid wil dus niet alleen dat cultuur opbrengt, maar is bovenal geïnteresseerd in de vraag 'wie' en bijgevolg 'wat' de cultuursector representeert.

---

8 Overigens, zelfs als de kunstensector per se een experimenteel economisch labo moet zijn, waarom zouden we de spin-offs ervan in diensten, producten of ideeën dan meteen moeten vermarkten? Is het niet zoveel logischer, en wellicht ook efficiënter en gebruiksvriendelijker, dat nieuwe ontwikkelingen die voortspuiten uit een openbare sector, als publiek goed carrière maken? Is dat niet de democratische evidentie zelve?

Het is dan ook geen toeval dat Jo Libeer als CEO van Voka op het moment dat de Vlaamse cultuursector met historische besparingen af te rekenen krijgt, in de media verschijnt met een opinie die toch maar eventjes het nut van cultuursubsidies integraal in vraag stelt: ‘Zonder subsidies heb je toch ook cultuur?’ was de titel van zijn provocatie die werd verkocht als ‘strategische denkoefening’.<sup>9</sup> Twee maanden later komt de CEO opnieuw aan bod over cultuur.<sup>10</sup> In dat interview lezen we dat Libeer gecharmeerd is door een reactie van actrice Maaïke Neuville op zijn denkoefening. ‘Subsidies of niet, wij zullen blijven creëren, omdat wij niet anders kunnen’, schreef ze. Waarop Libeer: ‘Omdat dit de aard van de kunstenaar is. Mooi. En herkenbaar. Echte ondernemers staan met dezelfde *drive* in het leven.’ Zo claimt de CEO het imago van de kunstenaar. Dat romantische imago van de onstuitbare scheppende mens... Het doet de ondernemersgeest dagdromen van een onmisbare maatschappelijke glansrol, naar het voorbeeld van de Griekse god Atlas die het hemelgewelf op zijn schouders torste. Een metafoer waarmee Ayn Rand het ondernemerschap verafgoodde in haar roman *Atlas Unshrugged*, de bijbel op het nachtkastje van zoveel managers.

De grote manager wil sociale promotie maken door het creatieve imago van de kunstenaar achterover te drukken. Dat gebeurt in een dubbele beweging. Eerst reserveert hij voor zichzelf een plaats naast de kunstenaar, stelt zich op dezelfde hoogte. Vervolgens verwijt hij die kunstenaar dat hij te veel van de ondernemer afwijkt. De artistieke marketeer daarentegen wordt als succesvolle creatieveling voor het voetlicht gebracht en daarmee is de symbiose voltrokken.

---

9 *De Standaard*, 8 oktober 2014.

10 *De Standaard*, 20 december 2014.

*Creative Europe* zou in vijf jaar fondsen gaan vrijmaken voor minstens 250.000 kunstenaars en culturele professionelen, 2000 bioscopen, 800 films en 4500 boekvertalingen. Hoe men aan die cijfers komt als de eerste aanvraag nog moet ingediend, is een raadsel. Het valt alvast op dat de subsidievoorwaarden van die aard zijn dat individuele kunstenaars vrijwel niet in aanmerking komen. Want de *calls for proposals* maken duidelijk dat de EU alleen geïnteresseerd is in grootschalige projecten die de internationale competentie van de culturele of creatieve sectoren' versterken. Het gaat bijvoorbeeld over de oprichting van economische netwerken of van platforms. Individuele kunstenaars komen zo de facto alleen aan bod voor zover ze een rol kunnen spelen in de subsidieaanvraag van grote instellingen.<sup>11</sup> Het gaat om een marktconform beleid gericht op een schaal en omzet die de kunstenaar onvermijdelijk in de armen jagen van de grote kunstinstututen, terwijl die kunstinstututen verder commercieel verknoopt geraken met de 'creatieve industrie'.

Dat een beleid inzet op artistieke samenwerking en internationale netwerking ten dienste van de kunstenaar klinkt natuurlijk prima. Maar de EU zet die samenwerking in dienst van de uitbouw van een institutioneel netwerk dat nieuwe markten moet ontwikkelen. Het gaat om vrijhandel, niet om artistieke vrijheid.<sup>12</sup>

---

11 In de beleidsteksten is ook sprake van 'culturele professionelen', wat natuurlijk een heel elastische en schottenloze categorie is, die zowat iedereen omvat die direct of indirect iets met cultuur heeft. Kunstenaars die niet markt vriendelijk zijn, zijn het kind van de rekening. Net zij hebben nochtans steun nodig. Het gaat bijgevolg niet om een cultuurpolitiek die inzet op artistieke ontwikkeling, tenzij als toevallig neveneffect of als een bewust geënceneerde uitzondering op de regel.

12 Terzijde: Europa haalde zijn inspiratie bij *Creative Britain*, het cultuurbeleid dat premier Tony Blair vanaf 1998 uitrolde. Hij zou de kunst eindelijk eens ►



De expansie van de westerse kunsten in de voorbije decennia liep netjes synchroon met de economische globalisering. Ook al beoogde heel wat kunst er een kritiek op te zijn, de rage van biënnales en andere internationale kunsthappenings was een welgekomen wegbereider voor sponserende multinationals om nieuwe grondstof- en afzetmarkten te veroveren. En al is het misschien niet zo bedoeld, kunst die een verhaal uitdraagt van mixen en transformeren, van cross-overs en van het overstijgen van grenzen tussen naties, tradities en culturen, is ideologisch al snel een *fellow traveller* van de globalisering van de markt. Als kunst dan het keurslijf aan vaste waarden openbreekt, elke protectie in het belang van de mobiliteit afwerpt en de autonomie van het consumerende individu als hoogste doel voorstelt, gaat ze de taal van de vrijhandel spreken. Zoals missionarisme en kolonialisme een team vormden, zo gaat ook de kunsthandel alvast hand in hand met het neoliberalisme.

- 
- naar waarde weten schatten door haar een prominente plaats te geven in zijn economisch beleid. Via een charmeoffensief en extra middelen drong hij de uitverkoop van de openbare dienstverlening op. Conform de ideologie van *The Third Way* moesten de openbare diensten de rol opnemen van bezemwagen voor de markt. Kunst en erfgoed werd omgedoopt tot *Creative Industries*. Het budget steeg, maar de middelen gingen vooral naar een regiment managers die de vermarkting en privatisering moesten realiseren en die een artificieel controlebeleid invoerden via een verstikkende mallempolen van papierwerk. 'Professionalisering', heette dat. Het tijdperk van *Cool Britannia* was aangebroken, mooi in de lijn van bovenmaatse prestigeprojecten die de aandacht van het falende beleid moeten weggeleiden, zoals de Millenium Dome en de Olympic Games in 2012. Na de crash in 2008 maakte dat cultuurbeleid een ommekeer: vanaf 2010 halveerde het budget plots weer. Wie dan nog niet in de pas van de vermarkting liep, kreeg met deze shock een flinke duw.

## De kunstenaar-ondernemer als de nieuwe heiland?

En dan is er het derde front waar *Creative Europe* de vermarkting opdringt: de visie op de kunstenaar als een ondernemer met een marktconforme innovatieve ingesteldheid. De bedrijfsleider die zich al eens laat inspireren door een kunstenaar, al leeft die normaal in een andere wereld, krijgt er vanaf nu een creatieve collega bij. Zo worden de uitwisselingen tussen kunst en economie onderonsjes tussen gelijkgezinden die tips uitwisselen over marketing, pr-stunts en HRM. Het beoogde, doorgaans boeiende experiment tussen kunst en economie vervalt daarmee in een bontgekleurd grijs rendez-vous tussen kunstenaar-ondernemer en ondernemer-kunstenaar. Clonen, zeg maar, die creatief zijn in kopiëren. Met CEO Libeer als roerganger. De repercussie van dat rolmodel is gek genoeg dat ook ambtenaren uit de publieke cultuursector ervan uitgaan dat een kunstenaar een zelfstandige moet zijn. Iedereen een kmo!

*Creative Europe* schuift de kunstenaar-ondernemer triomfantelijk als redder van de economie naar voren. De EU duwt dat rolmodel top-down door naar de lidstaten. Want ze overweegt voor haar steunbeleid enkel kandidaturen van personen en instellingen uit landen waarvan de nationale overheid instemt met het Europees cultuurbeleid. Dat impliceert ook dat de lidstaten het eigen beleid modelleren naar dat model. Het is dus zeker niet zo dat wij in België de vrije keuze hebben: wie Europa interessant vindt, moet maar kandideren, de anderen zijn vrij om het allemaal te negeren. Nee: in ruil voor wat Europese subsidies moet onze overheid de grote lijnen van het Europese cultuurbeleid implementeren.

Cultuurpolitici die ervan uitgaan dat het kritische vermogen van kunst van vitaal belang is voor maatschappelijke innovatie en dat een democratie er alle belang bij heeft dat kritische vermogen adem-

ruimte te geven, staan zo buitenspel. Het commerciële en het kritische gehalte van kunst gedragen zich in de regel immers als communicerende vaten.

Concreet: je hoeft niet echt op steun te rekenen voor de vertaling van een roman die aanklaagt hoe de EU haar centrale bank als een instrument gebruikt – als een pijnbank, zeg maar – om de democratie van een soevereine lidstaat, in casu Griekenland, te fnuiken. Instituten die zo'n artistieke projecten faciliteren, riskeren hun deelname aan gesubsidieerde samenwerkingsverbanden te verliezen. In alle *calls* staat immers een verwijzing naar *'the Regulation'*: een verzameling voorwaarden, bepalingen en voorschriften, met onder meer de vereiste dat gesubsidieerde initiatieven tegemoet moeten komen aan het Europese beleid.<sup>13</sup> In de praktijk stellen we dan ook veel zelfdisciplinerend vast.

Een frappant voorbeeld daarvan is de zomertentoonstelling van 2015 in het Antwerpse M HKA: *De Welvaartsstaat*. Deze tentoonstelling kadert binnen *L'Internationale*, een Europees gesubsidieerd samenwerkingsverband tussen zes grote Europese cultuurhuizen. Ondanks de verwijzing naar de hymne van de strijdende arbeidersbeweging kan je als bezoeker in de tentoonstelling geen zweem van kritiek bespeuren op het Griekse drama dat zich in die zomermaanden voltrekt of op de ontmanteling van de sociale zekerheid in eigen land en de rol van de burgemeester van Antwerpen daarin. Toch schrijft het M HKA in de promotietekst over de tentoonstelling dat ze

---

13 De inleiding van een *call* begint doorgaans met de volgende standaardzin: *'This call is based on Regulation N°1295/2013 of the European Parliament and of the Council of 11/12/2013 establishing the Creative Europe Programme (2014-2020), hereafter referred to as "the Regulation."*

onderwerpen behandelt die relevant zijn in de huidige wereldcontext'. Maar de tentoonstelling maakt dat niet waar, integendeel. Door deze loskoppeling met de realiteit presenteert de tentoonstelling de welvaartsstaat als een museumstuk, een stuk erfgoed dat je volgens het M HKA 'niet los kunt zien van de meer duistere elementen uit de recente geschiedenis'. Maatschappelijke problemen veroorzaakt door de kapitalistische huishouding van onze samenleving, worden hier op conto geschreven van de verzorgingsstaat. Het gevolg is dat de tentoonstelling niet de afbouw van de sociale welvaart problematiseert, maar die sociale welvaart zelf. De sociale rechten verdwijnen in het zwarte gat van het museumstuk genaamd *De Welvaartsstaat*.

De kunstenaar die voor subsidies in aanmerking wil komen, zal rekening moeten houden met de trends en het conformisme van de markt om kans te maken op ondersteuning. De economische bril die vandaag alles domineert, wijst de kunstenaar een instrumentele rol toe. Hij of zij moet dienstdoen als lokeend voor investeerders en geraakt verstrengeld in die commerciële samenwerking – *a sitting duck*, zoals jagers zouden zeggen. En prompt gaat een breed publiek hem als commercant verslijten.

Maar de investeerder vindt wél vlot steun. Uit het regionale ontwikkelingsfonds van de EU kan Vlaanderen al rekenen op 174 miljoen euro. 'Creatieve ondernemers' kunnen voor steun en advies ook terecht bij Flanders DC, het platform dat de 'creatieve industrieën' in Vlaanderen moet promoten en zich nadrukkelijk op de kunstensector richt. Of bij Cultuurinvest (PMV). Deze investeringsmaatschappij van het Vlaamse Gewest beschikt over een kas van 900 miljoen euro en is vanaf september 2015 het aanspreekpunt voor het European Fund for Strategic Investments (EFSI) dat zo maar eventjes 315 miljard euro middelen

vrijmaakt voor de eurozone. Ook los van *Creative Europe* zijn dus flinke hefboven beschikbaar voor de privatisering en vermarkting van kunst en cultuur.

En weer is Jo Libeer er als de pinken bij. Hij gaat na zijn mandaat bij Voka de designbiënnale *Interieur* in Kortrijk operationeel leiden, volgens eigen zeggen 'een plek waar artistieke creatie, productontwikkeling en industriële productie elkaar vinden.' Libeer is ook al actief voor het Festival van Vlaanderen, bij Kortrijk Xpo en het Concertgebouw in Brugge. 'Terwijl de privésector tastbare kunst omarmt, lukt dat veel minder met bijvoorbeeld de podiumkunsten. Ik wil dat proberen te veranderen.'<sup>14</sup> Libeer incarneert het netwerk dat zich volop organiseert om, zoals hij zegt, 'de grenzen tussen cultuur en economie poreuzer te maken. Vandaag is dat een wit blad. Dat maakt me niet bang. Alles begint met een wit blad. Je kunt er strategische economische plannen op tekenen of notenbalken.'<sup>15</sup>

Maar zelfs voor de kunstmarkt is dat 'poreuzer maken' een probleem: tal van georganiseerde kunstmarketeers en affairistische speculanten lopen de galeries die willen vasthouden aan het artistieke werk, onder de voet. We hebben daar in dit boek al voorbeelden van gegeven. Ook die galeries hebben daarom een sterke artistieke publieke sector nodig, gevrijwaard van vermarkting.

Het rolmodel van de kunstenaar-ondernemer dankt zijn succes onder meer aan het verwante concept 'creatieve klasse'. In 2002 lanceerde de Amerikaanse socioloog Richard Florida zijn boek *The Rise of the Creative Class*. Het boek werd een bestseller, de auteur kreeg goeroe-allures. Zoals de 'creatieve industrie' aanstuurt op een schottenloos en open-

---

14 *De Tijd*, 4 juni 2015.

15 *Voka Tribune*, juni 2015 p. 17.

mindend beleid tussen het artistieke en het niet-artistieke, want kunst moet toch eens over haar muurtjes durven kijken, zo zet de 'creatieve klasse' de kunstenaar samen in één club met reclameboys, digitale bohemiens, verkopers van de speelgoedindustrie enzovoort. De kunstenaar wordt zodoende vereenzelvigd met de creatieve ondernemer die vooral geniaal is in het creëren van winst. Deze 'klasse' – sterker nog: deze zogezegd 'klassenloze klasse' – is één grote leugen. Het is een vals bewustzijn, zeg maar.

De uitvinding '*creative class*' – de 'klasse' die de creatieve industrie als habitat zou hebben – heeft hoe dan ook een bijzonder depoliti-serend effect als mystificatie van wat je vroeger nog de klassenstrijd noemde: de oppositie tussen maatschappelijke groepen met tegen-gestelde belangen. Die verdwijnt achter de maskerade van wat een nieuwe groep toonaangevende gelijkgezinden zou zijn.

Met de opkomst van de '*creative class*' zou een nieuwe generatie 'creatieven' aantreden, wat de neergang van het oude arbeidsmodel suggereert. Jonge mensen kunnen zich volgens die suggestie maar beter verzetten tegen de 'vervreemdende' kantoorbaan met die 'oubollige' vakbonden, rebelleren tegen de *nine to five* en al die 'saai' statuten. Aangestoken door de jolige revolutie van de inventieve selfmade entrepreneur onderwerpen we ons vrijwillig aan het ego-management van de flexwerker: (rot)jobjes hoppen, avond- en weekendwerk zonder werkzekerheid, onbetaald stage lopen en levenslang leren op eigen kosten. Veel stress, onzekerheid en (gezondheids)risico's: dat heet investeren in zelfontplooiing. 'De enige zekerheid is de onzekerheid en daar moeten we mee leren omgaan', is het motto. Het is een postmoderne versie van *Arbeit macht frei*.

Soms hoor je dan dat de digitale flexwerker zijn eigen productiemiddelen zou bezitten en daarom niet langer tot de werkende klasse

behoort. Dat zou een vooruitgang zijn. Daar moeten we wel even bij vergeten welke immense industrieën er aan de productie van digitale apparatuur voorafgaat. De kapitalistische productie haalt bovendien volop haar voordeel uit die nieuwe digitale technologie om er flexibele, gedecentraliseerde strategieën voor administratie en productie mee te ontwikkelen en productie te outsourcen. Wie de Tourist Information van Londen belt, wordt prompt doorverbonden met een callcenter in India. De afstandswerker daar moet zelf voor zijn internetverbinding en computer zorgen om in aanmerking te komen voor deze onderbetaalde baan. Met hem of haar mag je dan als 'autonome' digitale thuiswerker in Europa in alle vrijheid de concurrentie aangaan.

Met de 'nieuwe creatieven' ontplooit zich een generatie die eerder schulden dan een pensioen opbouwt en bijgevolg wel in het nu moet leven. Schuldsclaven die spurten en springen als *superhero's* uit een infantiele fictiefilm of uit de gamescultuur. Het leven als lotto: gokjes wagen, hopen op (financieel) succes. Wie slaagt, mag langs de media-genieke erehaag. Wie faalt, moet aanschuiven in de lange rij van het precariaat.

Het aanzuigefect van het concept 'creatieve klasse' blijft desondanks sterk, omdat het een vage, maar wervende lokzang is van wetenschap, innovatie en kunst. Het legt ook beslag op het aantrekkelijke van allerlei subculturen. Van jazz, punk en pop tot *street culture*. Van Hollywood tot avant-garde. Het is een feestelijk *all-in*. Van folk tot wereldkeuken, van Japanse Butoh dans tot Lady Gaga, van plooi-fiets tot Top Gear, van verticaal tuinieren tot virtuele Marsexpedities: waarom moeilijke keuzes maken als je alles tegelijk kunt hebben? Alles en niets, het zit allemaal in dat creatieve familiepak. Het dekt sociaaleconomische tegenstellingen toe en in de plaats daarvan komt de nadruk te liggen op het esthetische, uitwendige karakter: een glossy polyglot van stijlen. Het is wat reclame cool maakt, modebe-

wuste kunstenaars bekend, snobs trendy en ondernemers hip. Wie wil er nu niet bij deze creatieve klasse horen?

## De ik-vennootschap

De *'creative class'* heeft een optimistische visie over een nieuwe wereld: de zogeheten postindustriële maatschappij, een wereld van vrijheid blijheid. Maar helaas is het een kapitalistische. 'Wij kunnen de logica van het kapitalisme niet tegenhouden, maar we kunnen naar een systeem van meer duurzame groei gaan.' Dat is het slot van het artikel van Richard Florida, getiteld 'Saving Capitalism from itself' (2013).

In de ogen van Florida is de kunstenaar de fitte creatieve die het ongewisse durft omarmen en over een hardnekkig doorzettingsvermogen beschikt. Die dus uit vrije wil een flexwerker wil zijn en zo de eigen toekomst weet te verzekeren.<sup>16</sup> Helaas, de realiteit is minder idyllisch. Florida's optimisme is in tegenspraak met het harde labeur en de arbeidscultuur van *de 360°-werknemer* (Jan Blommaert e.a., 2012) waar zijn *creative class* model voor staat. Termen als 'versoepeling en liberalisering van de arbeid' verbergen een tegen-

---

16 De kunstenares Martha Rosler bespreekt in meerdere essays hoe de leefwereld van kunstenaars er helemaal anders uitziet dan die van de creatievelingen die Florida beschrijft. Zij wijst er ook op hoe kunstenaars zich inzetten voor een vernieuwde samenleving volgens heel andere waarden dan die van Florida. Rosler roept de kunstenaars op de vermarkting te weerstaan: *'Do not give up the cultural sector', 'radicalize freedom into emancipation', 'when Florida says gentrify, we say occupy'* – Martha Rosler, 2012, 'The Artistic Mode of Revolution. From Gentrification to Occupation', in *E-Flux journal*, online beschikbaar.



overgestelde realiteit waarin de controle op de werkende mens nagenoeg totaal is.

Zoals in de sport geldt hier: *the winner takes it all*, met een paar artistieke topverdieners en daarnaast een massa creatieve talenten met een lege bankrekening. Solitair in plaats van solidair. De jungle van het ellenbogenwerk in plaats van de samenwerking.

Dat brengt ons terug bij de beweging van de Franse cultuurwerkers uit het eerste hoofdstuk. Al zullen de *intermittents* nog lange tijd druk moeten zetten op het beleid, inzake bewustwording is hun strijd een succes. Want ze geven heel wat cultuurmakers iets terug wat verloren was: klassenbewustzijn. Hoewel de Libeers van deze wereld ons dat zo graag willen doen geloven, het is niet omdat je een vreemde, diverse job hebt met verschillende werkgevers, tussendoor zelfs zoiets als een éénmansbedrijfje runt en al eens bij een boekhouder passeert, dat je niet tot de werkende klasse zou behoren en geen aanspraak op collectieve sociale rechten zou mogen maken.

De visie van de *intermittent* staat diametraal tegenover die van Richard Florida, die zijn 'creatieven' tot een exclusieve maatschappelijke groep wil promoveren. De kunstenaar, en bij uitbreiding iedereen van de 'creative class', kan zich dan distantiëren van de gewone arbeider of bediende en zich vereenzelvigen met de roem van 'toptalent' en met de bekendheid van *celebrities*. Dat de ene straatarm is en vrijwel gratis werkt om toch maar in de aandacht van de media en het instituut kunst te geraken, hopend op een jobje terwijl de andere zijn of haar atelier als een internationaal bedrijf runt, verdwijnt bij Florida buiten beeld. Wie het niet rond krijgt, zou het aan talent en werkkraft ontbreken. Want we gaan het, krijgers van de schoonheid, zelfverklearde idealisten en utopisten onder elkaar, toch niet over zoiets banaals als geld hebben?!

Dat de cultuurmaker dezelfde zorgen heeft als de gewone werknemer? Daaraan toegeven betekent het artistieke snobisme loslaten. Gedaan met speciaal zijn. Niet gemakkelijk, want de cultuursector blijft een kermis der ijdelheden. Thatcher probeerde het klassenbewustzijn droog te leggen met de bewering dat er niet zoiets bestaat als een maatschappij en dat 'klasse' een communistisch concept is. Florida pakt het met zijn herdefiniëring anders aan. Door de tijdgeest van 'iedereen ondernemer' gaan mensen als 'ik-ondernemers' aan zelfmanagement doen. We onderhouden professioneel de marketing van onze relaties via netwerking, sociale meetings en lidmaatschappen. Binnen de 'creatieve klasse' moet sowieso iedereen een voorbeeld van een ondernemende doe-het-zelver zijn, toch?

De Coordination des Intermittents et Précaires (CIP) problematiseert dit ideologische denkkader in vele teksten en acties. De CIP wil duidelijk maken dat eigenschappen als zelfstandigheid, onafhankelijkheid en individualiteit vandaag door een ondernemerslogica worden geclaimd, waardoor zowat iedereen voor de uitdaging staat een ondernemer van zichzelf te worden, zelfs al werken we als personeel in dienstverband. Terwijl in de 19<sup>de</sup> eeuw de 'zedelijke levensstijl' als kwaliteit in het arbeidsboekje van de arbeider werd opgetekend, draait het nu allemaal om 'competenties en talenten'.

Duitse kunstenaars als Marion van Osten en Hito Steyerl blijven waarschuwen voor de 'Ich-AG' (de 'ik-vennootschap'). Deze Ich-AG is een onderdeel van de beruchte Harzwetten van de voormalige roodgroene regering Schröder, waarmee de Duitse arbeidsmarkt totaal is geliberaliseerd. De Ich-AG wou werklozen aanmoedigen zich als zelfstandige te laten registreren, onder hen veel werkzoekende artiesten. Het was een troebel concept van deproletarisering: iemands nieuwe identiteit als 'zelfstandige' zal er psychologisch voor zorgen dat die

zich distantieert van de werkende klasse en zich vereenzelvigd met de ondernemer. Zelfs al werk je in opdracht, je voelt je dan immers toch vooral een ik-ondernemer. We zijn met onze competenties ons eigen *human capital* geworden. Zelfs de bedelaar aan de ingang van de supermarkt, zo lijkt het wel, heeft zo zijn bedrijfje.<sup>17</sup>

Die deproletarisering gaat gepaard met precarisering: lonen en uitkeringen gaan systematisch achteruit. Sociale zekerheid en sociale protectie werken volgens het neoliberalisme immers anticoncurrentieel. Alleen de markt zorgt voor een rationele en efficiënte verdeling van rijkdom, zo heet het. Ieder voor zich, de markt voor ons allen. De ik-ondernemers raken in die onderlinge competitie collectief achterop. De *intermittents* bijvoorbeeld hebben tussen 1989 en 2007 hun aantal officieel gewerkte uren en bijgevolg ook hun inkomen zien dalen met een derde. Zij weten maar al te goed dat werkloosheid niet het omgekeerde is van een job, maar een van de momenten van die job. De grenzen tussen arbeidstijd en vrije tijd verdwijnen, zoals die tussen werk en werkloosheid. Zo dringt de onzekerheid van de arbeid door naar het leven in zijn geheel. Het neoliberalisme produceert een 'ondernemer van zichzelf' die vergeleken met vijftien, twintig jaar geleden almaar meer schulden en onzekerheid op zich laadt. En dat kan nu ook op het conto van die 'ik-ondernemer' zelf afgeschreven worden: die zou onvoldoende doelgericht presteren of gewoon onbekwaam zijn. Steeds meer tijd moet gaan naar het 'beheer' en 'zelfmanagement' van onze eigen misère en zelfs van onze armoede. En zo is dit proces van verzelfstandiging ook een uitgelezen controle-instrument.

---

17 Meer dan 16 procent van de zelfstandigen moet rondkomen met 883 euro per maand. 15 procent leeft structureel in armoede. Het NSZ (Neutraal Syndicaat voor Zelfstandigen) eist een verbetering van hun sociaal statuut.

De Duitse Ich-AG beleeft volop een export naar de Europese lidstaten. Franse centra voor arbeidsbemiddeling ontwikkelen allerlei experimenten van zelfwerkstelling om werkloze cultuurmakers aan te sporen als kleine zelfstandige hun eigen job te creëren. Ook opvallend veel publieke cultuurdiensten staan klaar met ondernemingsadvies en tips. Dat is in Vlaanderen en Nederland niet anders. Zo beweerde voormalig cultuurminister Schauvliege in 2013 nog dat kunstenaars niet meer middelen maar wel meer ondernemerschap nodig hebben. Maar deze 'echte' ondernemers halen dikwijls een inkomen dat niet hoger ligt dan het leefloon, ondanks alle overuren in boekhouding, administratie en gezocht naar opdrachten. Als antwoord op deze vertekende realiteit verzamelde de CIP getuigenissen, onder andere deze uit Parijs van een vormingswerker in dienst van de overheid: 'Ik heb een belangrijk individueel overleg met Claire, de artieste, over haar vertrekpunt en eindpunt. Van daaruit vind ik de verstandigste formule om de economie van haar leven te doen overeenstemmen met haar artistiek project: haar presentatiedossier, haar voorlopig budget, haar juridische structuur, haar zoektocht naar financiering, de communicatiemiddelen...'

De *intermittents* roeien flink tegen deze Europese stroom op. Ze kiezen zelfs voor acties, al ligt dat al vlug zwaar op sommige magen.<sup>18</sup> Ze komen op voor een andere samenleving, te beginnen met de opbouw

---

18 We zijn inzake sociale beweging zo gepacificeerd geraakt, dat een krant zelfs de stoet van de ludieke reuzensint van Hart boven Hard door de stad Antwerpen als problematisch in beeld wist te zetten. Onder de kop 'What the f\*\*ck' zien we een grote foto van deze tocht, die de fiscale zelfbediening en fraude door het grootbedrijf onder de aandacht wist te brengen. De lezer wordt erop attent gemaakt dat met die reus toch vooral veel kinderhartjes werden gebroken en onschuldige ukkies nachtmerries bezorgd'. *De Standaard*, 13 december 2014.

van een nieuwe sluitende en insluitende sociale zekerheid voor alle werknemers. Ze passen ervoor als scheppende neoliberale entrepreneur in de vitrine te staan. Wat zij doen is zo bevrijdend omdat hun cultuurstrijd teruggrijpt naar een systeemkritiek en aansluiting vindt bij de traditionele sociale strijd. De cultuurkritiek gleed in de loop der jaren af naar een louter onbehagen met het spilzieke consumptisme van onze wegwerpmaatschappij, zonder oog voor de eigendomsverhoudingen die daaraan ten grondslag liggen. Maar nu weer duidelijk wordt dat de maanzieke consumptiecultus voortvloeit uit een diep systemisch probleem, beseffen zij dat ook de oplossing systemisch zal zijn. Een cultuurpolitiek die daar een rol wil in opnemen, via bewustwording en prefiguratie, zal voor exact het tegenovergestelde traject moeten kiezen dan dat van het Europese cultuurbeleid. Als antoniem kan *Creative Europe* een gids zijn.

## Fout voorbeeld

Twee nabeschouwingen bij dit hoofdstuk.

Eén. Het neoliberale wantrouwen tegenover de vrije ruimte waarover een mens beschikt, verstikt de verbeelding en drijft alles richting sturing en beteugeling. Zo komt het dat het Europese cultuurbeleid is omgeslagen van een voorwaardenscheppende politiek voor vrije creatie naar een *hard law*-beleid dat alles meet en vervolgens in wetten en richtlijnen vastlegt. Bij die omslag zijn de intellectuele eigendomsrechten cruciaal: ideeën, gewoontes, verhalen en beelden die aanvankelijk publiek goed waren, krijgen een keurslijf van paten ten aangetrokken. In die logica wordt creativiteit het product van een competitief marktproces, iets wat je per definitie kunt bezitten en moet verhandelen.

Als weerwoord hoor je soms dat de EU nu eenmaal geen cultuurbeleid mag voeren en dus wel met economische aangelegenheden moet bezig zijn. Maar het punt is dat *Creative Europe* de facto wel een kunst- en cultuurbeleid is, of beter: een cultuurstrijd die een neoliberale cultuuromslag beoogt.

Overigens, als het dan toch uitsluitend een economisch beleid mag zijn, waarom dan zo nodig een marktconform economisch beleid? Waarom dan, in het belang van de samenleving, geen marktconcurrerend beleid?

We zijn vandaag zo dronken van het kapitalisme dat we onder economie' vrijwel automatisch de markt verstaan. We vergeten dan dat de publieke economie ook vandaag direct en indirect de grootste werkgever is, met de grootste productie qua goederen en dienstverlening. Neem dat weg, en onze samenleving stuikt in elkaar. En de markt ook.

Kortom, de miserie begint zodra een cultuurbeleid op marktwerking aanstuurt, er zelfs een prioriteit van maakt. In de keuze voor een marktondersteunend in plaats van marktconcurrerend beleid steken politici de Rubicon over. Want als de vermarkting, die sowieso al ijlings oprukt, ook nog eens tot beleid wordt gemaakt, is er simpelweg geen houden meer aan. Dat is vandaag nochtans de ingeslagen weg. Wat enige tijd geleden nog ondenkbaar was – bijvoorbeeld de privatisering van onze grote openbare musea – wordt nu al onthaald als een slim en vernieuwend idee. Een welgekomen oplossing zelfs, die ervoor zou zorgen dat ons land de internationale boot niet mist. Alsof erfgoed plots iets trendgevoeligs is dat binnen de kortste keren uit de gunst van het publiek kan vallen.

Tweede nabeschouwing: het grotendeels monddode Europese Parlement stelde deze vragen niet en liet deze bedenkingen niet horen,

maar speelde het spel netjes mee. Bij de goedkeuring van *Creative Europe* zat de tegenstem vooral in het kamp van de hardliners: de subsidies voor *Creative Europe* zouden haaks staan op het soberheidsbeleid. Het zou een fout signaal zijn nu nog subsidies voor cultuur te voorzien.<sup>19</sup>

Met deze oppositie binnen het Europees Parlement, dit één-tweetje tussen Parlement en Commissie zeg maar, is wel de illusie gewekt dat er op Europees niveau toch overleg is. Maar *Creative Europe* is gebaseerd op een publieksbevraging van slechts 300 mensen uit heel Europa, van wie het merendeel (eigen) beleidsmensen. Er kwamen hooguit een tiental kunstenaars aan te pas.

Het is in dit frame stuitend dat de EU zelf haar buitenparlementaire oppositie organiseert. Via sponsoring riep ze het platform Culture Action Europe in het leven. Dat platform, waarin weliswaar als uithangbord ook enkele kunstenaars opgenomen zijn, heeft stevast maar één eis: een hoger budget voor het EU-cultuurprogramma. Daarmee geeft het impliciet wel zijn steun aan het beleid. Want elke inhoudelijke kritiek ontbreekt, op enkele vage vijgen na Pasen na die, in de nasleep van de besluitvorming, het kritische imago wat moesten opblinken. De Europese Commissie gebruikt Culture Action Europe als instrument om de indruk te wekken dat haar cultuurbeleid een breed draagvlak zou hebben. Dat maakt de opbouw van een tegenkracht extra moeilijk, maar des te noodzakelijker.

---

19 Deze soberheidsleer staat wel in schril contrast met de dure kostenstructuur van de EU. Parlementsleden krijgen een salaris van 24.000 euro belastingvrij per maand. De diplomatieke dienst bestelde in 2015 een nieuw servies voor 3 miljoen euro. IJsemers, kandelaars, een zilverbestek, kristallen glazen en eigen borden met de 12 gouden sterren van de EU erop...





*Capitalism is destroying the planet.  
The two old tricks that dug it out of past crises – war and shopping –  
simply will not work.*

*Arundhati Roy, Capitalism. A Ghost Story*

## Hoofdstuk 11. Sloopinstrumenten

### Sloophamers

Samengevat: in het taalbad van de 'creatieve industrie' moeten kunst en cultuur het kapitalisme een creatief en trendy imago bezorgen. De lokkende '*creative class*' brengt het nirwana van de klassenloze maatschappij schijnbaar binnen handbereik. Het marktconforme culturele ondernemerschap verovert de kunstwereld en maakt er een allround wingewest en een ideologische kruiwagen van. Het gaat functioneren als evenbeeld van de 'durfkapitalist', om die van aanzien en grandeur te voorzien, maar ook als prototype van wat de neoliberale werkende mens moet zijn.

Maar de gevoelsgesfeer waarmee *Creative Europe* in de kijker is gezet, staat in schril contrast met de meedogenloosheid van de implicaties ervan. Zodra we naar het niveau van de Europese lidstaten afdalen,

verdwijnt het vrolijke sfeertje als sneeuw voor de zon. ‘Zover zal het wel allemaal niet komen’, klinkt het onder de prominente cultuurmanagers. Je eet de soep toch nooit zo warm als ze wordt opgediend? Dat *Creative Europe* uitsluitend een economisch beleid is, daar zou ook niks mis mee zijn: Europa mag nu eenmaal officieel geen cultuurbeleid voeren. Maar het is uiteraard niet omdat iets is zoals het is, dat het daarom ook goed zou zijn. Want vinden we het dan oké dat de EU een aantal sloopinstrumenten voor de afbraak van de publieke cultuursector aan de lidstaten opdringt?

Die sloophamers dragen namen als ‘crowdfunding’, ‘taxshelter’, ‘privaat-publieke samenwerking’, ‘fiscale vrijstelling’ en ‘alternatieve financieringsvorm’. De EU maakt van deze constructies, die in andere sectoren al van toepassing zijn, speerpunten voor cultuurbeleid. De uitdaging daarbij is de cultuursector zo ver te krijgen dat hij deze sloophamers niet als een probleem ziet, maar als een oplossing. De shock van de saneringen moet daarbij helpen want hij doet cultuurmakers immers dromen van nieuwe bondgenoten. Of zoals minister Gatz het listig verwoordt: ‘Door het schokeffect van de besparingen moeten we dingen wel anders doen.’<sup>1</sup>

## Crowdfunding

‘*Crowdfunding is a massolution,*’ heet het modieus bij *Creative Europe*. Het idee – letterlijk: ‘met een hoop mensen fondsen werven’ – komt voortdurend terug in beleidsnota’s en *Creative Europe* biedt ook een gratis online cursus over ‘*Crowdfunding the Arts*’. Het verschijnsel is overgewaaid uit de Angelsaksische landen, waar, zoals we weten, de

---

1 De *Tijd*, 29 december 2014.

rol van de subsidies is overgenomen door donaties van de rijke top-laag, die deze donaties van zijn belastingen aftrekt.<sup>2</sup> In de Verenigde Staten gebruiken ze crowdfunding vooral in de uitgeverijwereld en in de film- en muziekindustrie. Een bekend voorbeeld is SellaBand, een platform waarop muzikanten een korte demo geven. Fans van de muzikanten kunnen hen dan geld doneren en worden supporters. Wie het voor elkaar krijgt voor 50.000 dollar supporters te vinden, kan bij SellaBand een eerste album opnemen. Als dank voor de donatie ontvangen supporters dan een cd of een ticket voor een concert van de artiest.

Belgische bedrijven en initiatieven haalden in 2013 amper 1,1 miljoen euro op via crowdfunding. Dat is in verhouding twintig keer minder dan in Nederland en honderd keer minder dan in Groot-Brittannië. Het valt op dat sociaaldemocraten zich actieve aanhangers tonen

---

2 Het idee dat Britse en Amerikaanse cultuurinstellingen meer middelen uit de markt halen dan hun Europese collega's gaat daarom ook niet op. Uit een vergelijkende studie van economieprofessor Bart Van Looy (KULeuven) blijkt dat Angelsaksische cultuurinstellingen ongeveer evenveel middelen uit de markt halen als de Europese instellingen. In Groot-Brittannië halen orkesten bijvoorbeeld 44 procent van hun budget zelf op. In de Verenigde Staten is dat 43 procent. Dat is vergelijkbaar met de 42 procent bij ons. Voor theater haalt Groot-Brittannië meer geld uit de markt, maar in de dans doet Vlaanderen het dan weer veel beter. Het verschil zit hem in de manier waarop de bijkomende middelen worden verzameld: in het Angelsaksische model via donaties van een rijke top-laag, in ons model via subsidies van de overheid. Toch is de uiteindelijke financieringsbron steeds de overheid: de donateurs trekken hun giften af van de belastingen. Een belangrijk verschil is evenwel dat bij ons de toekenning van subsidies gebeurt via strikte procedures, evaluaties, adviescommissies en democratische controle. In het Angelsaksische model beslist de donateur autonoom.

van *crowdfunding as a massolution*. In 2013 liet Ingrid Lieten als minister voor Media en Armoedebeleid paginagrote advertenties in de Vlaamse kranten plaatsen om met crowdfunding het Kinderarmoedefonds te spijzen: de lezer werd verzocht via dotaties mee de armoede te bestrijden. Wat een collectief zorgbeleid moet zijn, werd doorverwezen naar de burger.<sup>3</sup> Haar partijgenote Yamilla Idrissi toont zich promotor van een nieuwe trend: *'growfunding'*. Die moet dienen om van een wijk een betere wereld te maken door crowdfunding van allerlei sympathieke sociale doelen in het stedelijke weefsel, zoals de aanleg van een pop-uppark voor kinderen. Wie heeft er nu iets tegen gemeenschapsvorming en tegen warmere relaties tussen mensen in de alledaagse sfeer van de buurt? 'Een euro van de overheid voor elke euro die opgehaald wordt', twitterde Idrissi vrolijk en genereus. Ziet ze niet dat zo'n trend een problematische schaduw voor zich uit werpt? Want al klinkt het allemaal goed, wanneer de overheid crowdfunding beschouwt als beleid, dan doet ze aan outsourcing van verantwoordelijkheid. Crowdfunding als beleid is geen en-enverhaal maar past in de trend naar privatisering. *Power to the people* wordt dan: beste burger, trek uw plan. Zodra sociale en culturele voorzieningen plaats moeten maken voor de willekeur van liefdadigheid, slaat het kompas door in een conservatief beleid van zelfhulp. In Groot-Brittannië staat dat model bekend als *'the Big Society'* en in Nederland heet het nogal farizees de 'participatiemaatschappij': de overheid trekt zich terug in een nachtwakersfunctie, de *minimal state*, terwijl de bevolking en dan vooral kwetsbare groepen geactiveerd worden om zelf onderling (zelf)zorg te organiseren. Het is mensen teruggooien op zichzelf, een

---

3 Mooi meegenomen: ondertussen kregen de kranten met de advertenties sponsoring.

terugtrekkende overheid die van op afstand een nieuw gebod in de hoofden prent: ‘Gij zult uzelf beredderen.’<sup>4</sup>

Moeten we goede doelen dan maar niet steunen? Uiteraard wél, maar wie daar een beleid van maakt, doet aan volksbedrog. Want het is grondwettelijk de taak van de overheid een publieke sector uit te bouwen zodat bijvoorbeeld cultuur gewaarborgd blijft en iedereen kan participeren. De Franse socioloog Loic Wacquant heeft al eerder geargumenteed, naar aanleiding van zware rellen in de *banlieus* van Parijs, dat het terugtreden van de overheid uit die *banlieus* in onderwijs, jeugdwerk, bibliotheken enzovoort er de samenleving alle kansen ontnemt. De Belgische socioloog Marc Hooghe schrijft: ‘Een overheid die drastisch bezuinigt, zoals in Groot-Brittannië, veroorzaakt onvermijdelijk ook minder engagement bij de bevolking. De retoriek van de regering-Cameron over de noodzaak van een *Big Society* waarin mensen zelf verantwoordelijkheid nemen, zal weinig veranderen aan die wetmatigheid.’<sup>5</sup> Een vitale samenleving heeft een goede publieke dienstverlening nodig.

---

4 In het boekenvak biedt de (kwakkelende) website TenPages.com een treffende illustratie. Beginnende auteurs op zoek naar een uitgever kunnen hier hun creativiteit botvieren in het werven van lezers-aandeelhouders: ze krijgen vier maand tijd om voor hun manuscript tweeduizend aandelen van vijf euro te slijten. Als dat lukt, is dat een garantie op winst en komen uitgeverijen over de brug. De verantwoordelijkheid verhuist zo naar de auteur in spe. Die geraakt afhankelijk van een toevallige groep die zich met zulke uitkooppraktijken wil inlaten. Slaagt hij of zij er niet in om zo in de boekenmarkt ‘in te breken’, dan is de kans op publicatie verkeken en volgt het *blame the victim*: aan het adres van de auteur – te weinig kunstenaar-ondernemer – en aan dat van de lezer, die aandeelhouder-geldschietter moet worden. Geen aanbod aan goeie boeken meer? Eigen schuld, gierigaard!

5 *De Standaard*, 23 april 2011.

Politici zouden overigens moeten weten dat ze met hun pleidooi voor crowdfunding de cultuursector met een heel ambigu beleidsinstrument opzadelen. In zijn *No-Nonsense Guide*<sup>6</sup> toont onderzoeker Chris Buckingham hoezeer crowdfunding een conjunctuurgevoelig en onzeker beleidsinstrument is dat geen langetermijnplanning toelaat. Campagnes van crowdfunding kunnen niet zonder een arbeids- en kostenintensief management. Ze moeten van bij de start heel wat inhoudelijke beloftes communiceren om mensen enthousiast te krijgen. Die kan je misschien niet waarmaken, wat weegt op de reputatie. Geflopte funding kan ook een opdoffer zijn en de *drive* uit een project halen. Crowdfunding legt soms ook een morele druk op medewerkers om voor het goede doel dan maar gratis te werken. Daar sta je dan als kunstenaar met de boodschap van de minister dat je het allemaal maar zakelijker moet aanpakken en wat minder afhankelijk van subsidies moet zijn. Nee, ondanks alle goodwill neemt ook bij crowdfunding de zakelijkheid de overhand.<sup>7</sup>

---

6 Chris Buckingham, *Crowdfunding Intelligence, The No-Nonsense Guide to Raising Investment Funds on the Internet*, LID Publishing, Londen, 2015.

7 Buckingham wijst er ook op dat crowdfunding eigenlijk alleen werkt voor projecten waarmee je de aandacht van een breed publiek kan vangen. Je kan bij dat publiek ook niet onmiddellijk daarna met nieuwe campagnes afkomen. En wie onvoldoende steun ophaalt, moet ambities bijstellen. Ondertussen is de primeur van je werking weg en gaf je heel wat troeven prijs. Zo kan je dikwijls al bij voorbaat niet meer aan de gecreëerde verwachtingen voldoen. Artistieke producties zijn sowieso gevoelig voor publieksappreciatie. Met de nood aan fondsenwerving komt er nog een flinke schep bovenop. Het publiek geraakt dan verwickeld in de economische zorg, een nieuwe vorm van cultuurparticipatie zeg maar.

Er bestaat ook nepcrowdfunding, een vorm van oplichterij. En ook kunstenaar-marketeer Arne Quinze wist handig gebruik te maken van het sympathie elan van crowdfunding. Het subsidiedossier voor zijn fietsbrug in Boom vermeldt ►

In de eerste helft van 2015 werd in België 3,65 miljoen euro via crowdfunding opgehaald. Het gaat dus in stijgende lijn, maar minister Gatz vindt die groei totaal onvoldoende. Omdat Groot-Brittannië veel meer ophaalt, is volgens hem 'een inhaalbeweging' nodig. Maar zoals we in dit boek al zagen, boeken de Angelsaksische landen hogere percentages aan fondsenwerving omdat ze een intensiever fiscaal beleid voeren dat rijken bevoordeelt, duur is, en een schemerzone van misbruik en affairisme creëert.<sup>8</sup>

De liberale collega van Gatz, Alexander De Croo, wil de zaak op z'n Angelsaksisch 'vleugels geven': vennootschappen die met crowd-

---

► het voornemen via crowdfunding 2 miljoen euro op te halen. Van de meeropbrengst zou Quinze de helft aan de subsidiërende provincie Antwerpen schenken. Daar kwam allemaal niet veel van in huis. De inzameling bleef steken op 39.400 euro, goed voor iets minder dan 2000 gelaserde boodschappen op de brug. (En niet 200.000 zoals bij het bezoek van VN-baas Ban Ki-moon aan Tomorrowland werd verkondigd.) Achteraf bekeken wist Quinze met zijn crowdfundingplan de wetgeving voor openbare aanbestedingen te omzeilen. Die wetgeving vereist namelijk dat de aangevraagde steun minder bedraagt dan de helft van de totale kost. Met het crowdfundingplan leek het ingebrachte 'eigen kapitaal' veel groter.

8 Bij gebrek aan een wetgevend kader dat sponsoring reguleert en transparantie mogelijk maakt, voert Artwatch UK campagne tegen de commerciële uitbuiting van publieke musea door sponsors. Zo was er het geval van de Italiaanse wapenfabrikant Finmeccanica, die via een sponsordeal bedrijfsrecepties en evenementen verbonden aan wapenbeurzen door in The National Gallery liet verzorgen. Een groep muzikanten en schrijvers reageerde met een succesvolle campagne. ([www.caat.uk.org](http://www.caat.uk.org)) Door de wantoestanden zijn Britse kunstenaars veel alerter voor sponsorschap geworden. Zo trokken de dichters Alice Oswald en John Kinsella zich in 2011 terug uit de shortlist van de T.S. Eliot Prize vanwege de sponsor, het hefboomfonds Aurum. Die sponsordeal was er gekomen na cultuurbesparingen.

funding werken, kunnen vanaf juli 2015 rekenen op een belastingvermindering tot 45 procent. Het is dan ook voorspelbaar dat ze veel creatiever zullen omspringen met projecten die in de boeken als crowdfunding zullen genoteerd staan. Zo grossiert KBC nu al in beleggingen onder het label van crowdfunding: wie 'doneert' aan een bedrijf of beleggingsfonds, krijgt van de bank aandelen in return. 'De vraag is gigantisch', zegt CEO Koen Schrevers van Bolero Crowdfunding van KBC. De bank wil volgens de CEO 'niet alle projecten tegelijk op de markt loslaten, maar het tempo wel opdrijven'.

De Croo zorgde er ook voor dat wie bedragen lager dan 300.000 euro ophaalt, voor de financiële waakhond FSMA geen prospectus hoeft op te stellen. De minister vindt het wel een handicap dat de individuele belegger niet meer dan 1.000 euro mag beleggen in één project. Hij ijvert ervoor die grens fors op te trekken en volgt daarbij Nederland. Daar ligt de investeringsgrens op 40.000 euro per crowdfundingplatform en vanaf 2016 valt die grens helemaal weg. Het ziet er naar uit dat crowdfunding in *no time* uitgroeit tot een voor de overheid buitensporig dure aangelegenheid. Zoals met de notionele intrestaftrek: wat een 'kleine' kost van 500 miljoen euro ging zijn, draaide ondertussen uit op een verliespost van 6 miljard euro per jaar. De deur gaat wagenwijd open voor zwendel en misbruik.

## Taxshelter

Er is nog een fiscale achterdeur die even wijd openstaat als die van het gekapseide autoveer Herald of Free Enterprise: de taxshelter, waarbij vennootschappen in ruil voor een investering een belastingvrijstelling krijgen die hoger ligt dan die investering.



Sinds 2002 heeft België zo'n 'belastingonderdak' voor wie investeert in filmproducties waar een Belgisch productiehuis bij betrokken is. Die investeerder kan evengoed een bank zijn of bijvoorbeeld een bedrijf uit de auto-industrie. Zolang het maar een Belgisch bedrijf is. Maar een Belgische afdeling van een buitenlandse vennootschap mag ook. In ruil krijgt de investeerder een fiscale vrijstelling. In eerste instantie was dat 150 procent, sinds 2014 is het bedrag opgetrokken naar 310 procent. Daarmee is een flink rendement gegarandeerd.

Al snel duiken in de slipstream van de nieuwe wet bedrijfjes op die als tussenpersoon optreden tussen de filmproducenten en de bedrijven. In die grijze zone komt het tot een opbod van gegarandeerde rendementen zodat een almaar kleiner percentage van het geld overblijft voor de film zelf. De impact van de taxshelter blijft ook niet beperkt tot de Belgische producties. België is uitgegroeid tot een hotspot van coproducties van films en dat is ook in Hollywood niet onopgemerkt gebleven.

Die taxshelter zorgt voor een bloeiende graaicultuur. Investeringsbedrijven als Scope Invest misbruiken de Belgische wetgeving met facturatieadressen en een zwendel in onderaanneming. Op 28 december 2013 meldt *De Tijd* dat een taxshelterbedrijf tientallen miljoenen ophaalt bij investeerders door hen 16 procent rendement te beloven. Maar het is een piramidespel waarbij de winst niet echt is en met geld van nieuwe projecten wordt uitbetaald. Er is ook sprake van artificiële omzetten, met nepvergoedingen van eigen satellietbedrijven. 'Dat is de onbekende schaduwzijde van de taxshelterbusiness waarin ik werk', getuigt een insider in de krant. 'Vergelijk de taxshelterprojecten gerust met de CDO's, de ondoorzichtige financiële producten die mee aan de basis lagen van de financiële crisis.'

Sinds 2004 zouden investeringsbedrijven op deze manier al 1,1 miljard euro opgestreken hebben, dat is 2,5 maal het totale Vlaamse cultuurbudget voor een jaar. Financiële partners ontpoppen zich tot woekerende parasieten. Is het voor een minister dan niet spaarzamer het cultuurbudget gewoon op te trekken? Dat biedt meteen de garantie op jobs. Waarom zou de belastingbetaler de blockbusterbusiness van Hollywood moeten financieren via de omweg van een duur gunstbeleid aan investeerders? Verheugt de N-VA zich erop dat het Vlaamse landschap door deze internationale samenwerking als decor dient voor Amerikaanse films? Maar wat draagt dat nu bij tot artistieke creatie en cultuureducatie? Wat hebben onze cultuurmakers daaraan, buiten een occasioneel gastrolletje om het taxshelterdossier te doen kloppen?

Zowat alle belangrijke Belgische regisseurs, scenaristen en productiehuzen schreven in januari 2014 in een gezamenlijke brief dat ze zich ‘grote zorgen maken over de ontsporingen’ van het taxsheltersysteem. ‘In de loop der jaren is dat systeem geëvolueerd naar een ingewikkeld en ontransparant financieel product dat “verkocht” wordt aan bedrijven op basis van hoge gegarandeerde rendementen. Rendementen die in vele gevallen kunstmatig worden opgeklopt via allerlei mechanismen.’ In de brief is sprake van ‘een ware noodsituatie’.

Toch pleit minister Gatz, net als zijn collega Didier Reynders, voor de uitbreiding van de taxshelter naar andere disciplines dan de film en houdt vol dat het voor een vliegwieleffect zorgt voor de cultuurindustrie. Maar hoeveel van dat geld komt ooit bij cultuurmakers en kunstenaars terecht? Zou het de ministers zijn ontgaan dat de Amerikaanse belastingdienst het misbruik met taxshelters in 2015 opnieuw in zijn ‘*Dirty Dozen*’-lijst van fraudeschandalen heeft gezet? Achterpoort toe

en de voordeur wat meer open, zou dat niet een win-win zijn, zowel voor de belastingbetaler als voor kunst en cultuur?

## Privaat-publieke samenwerking, PPS

In het beste geval is sponsorschap een vorm van reclame vermomd als vrijgevigheid. Bedrijven zien het als onderdeel van hun marketing. De return aan prestige voor hun merknaam is immers veel hoger dan bij klassieke reclame. Sponsorschap maakt zo van cultuurmakers advertentiemateriaal, net zoals stervoetballers rondlopende sandwichmannen zijn. Maar er dreigt nog een groter gevaar voor de integriteit van de cultuurmakers en wel uit de hoek van de 'privaat-publieke samenwerking', PPS. Naast de nadelen van het sponsorschap komt daar nog een verschuiving van de eigendomsverhoudingen bij.

Van privaot-publieke constructies wordt beweerd dat ze kostenbesparend zijn en dat ze het voor een bestuur mogelijk maken te investeren in projecten die binnen de begroting niet meteen haalbaar zijn. Maar zo schuiven bestuurders de rekening wel in veelvoud door naar de toekomst en hypothekeren ze de democratische werking van een toekomstig beleid. Private investeerders komen immers maar over de brug wanneer ze voor een vastgelegde termijn de garantie van een rendement krijgen, eventueel in combinatie met een gegarandeerde uitkoop op termijn. Dat smokkelgebied van het publieke naar het private is ook een niemandsland waar partners onverantwoorde privileges krijgen. Zo wil de Vlaamse regering het BAM-tracé van de ring rond Antwerpen financieren via een PPS-constructie met tolheffing. De privé-investeerders zijn

verzekerd van stevig rendement: de tol mag zo hoog zijn dat de miljardeninvestering inclusief rendement binnen de 35 jaar is terugverdiend. De deal blokkeert elke transportinnovatie want al die tijd mag er geen concurrerende rivierkruising van de Schelde komen.<sup>9</sup>

Het Rekenhof heeft zich meermaals kritisch uitgelaten over PPS: initiatiefnemende overheden hebben haast nooit een meerwaardetoets uitgevoerd en negeren de adviezen van het Kenniscentrum PPS. Het Rekenhof waarschuwt dat Vlaanderen steeds meer financiële engagements buiten de begroting aangaat, met daarbij een stijgend bedrag voor PPS-constructies. Naarmate de geplande bouwwerken worden opgeleverd, stijgen de te betalen vergoedingen spectaculair. In 2009 bedroeg die kost nog 33 miljoen euro, in 2014 ging het al om 290 miljoen. In 2019 staat de teller op 650 miljoen, twintig keer meer in tien jaar. Voor de legislatuur 2015-2019 loopt het kostenplaatje op tot 2,75 miljard euro. Daar zijn de kosten voor het Antwerpse BAM-tracé nog niet eens bij gerekend. Nochtans gaat het om een investering van 7 miljard, een ongezien grote PPS-constructie.

Hier alvast een voorbeeld van een PPS met kunstenaars, voorgesteld als 'kruisbestuiving'. Het Concertgebouw Brugge is samen met het parkeerbedrijf Interparking op zoek gegaan naar de componist die de beste ondergrondse soundscape kon leveren. Er werd een wedstrijd uitgeschreven. De winnaar mocht uitkijken naar een prijs van 2.500 euro plus een

---

9 Pech voor het *UCM Tri-modal Solution*-systeem van professor Willy Winkelmans: ter hoogte van de haven met een gesloten buizensysteem over de Schelde een transportband voor containers aanleggen. Dat systeem, met een veel lagere kostprijs, een veel kortere constructietijd en een capaciteit van 5000 containers per dag, zou nochtans ecologisch (minder fossiele brandstof) en voor de volksgezondheid (minder fijn stof) een verbetering zijn.

jaar gratis parkeren in een parking naar keuze. In de kleine lettertjes was te lezen dat Interparking alle rechten op de winnende soundscape krijgt, zonder dat het zelfs de naam van de artiest hoeft te vermelden. Voor de pr van Interparking is de samenwerking prima: een reclamecampagne als culturele weldoener met heel wat media-aandacht. Interparking bezit 600 parkings waar het de winnende inzending onbeperkt kan laten horen en het kan bijvoorbeeld ook nog eens de soundscape op cd uitbrengen. Omgerekend is dat een kostprijs van ongeveer 4 euro per parking.

Ander voorbeeld. De Ghelamco Arena, de voetbaltempel van AA Gent, is een PPS-constructie die 'Arteveldestadion' zou heten, maar dan toch maar de naam van de private ontwikkelaar meekreeg. Los van de vele miljoenen die stad en provincie moesten bijeenzoeken voor deze PPS, is het contractueel zo dat de stad Gent elk jaar bijna 1 miljoen euro huur moet betalen. Let wel: niet voor het sportcomplex maar voor de aanverwante commerciële infrastructuur. Dat is *part of the deal*. Om het in de boeken te kunnen schrijven, werd er dan maar... een kunstdepot van gemaakt.<sup>10</sup>

Hoeft het te verbazen? Ook Voka-meneer Libeer kent de deugden van PPS. Hij is bestuurder van de nv Imuze, die door leden van de raad van bestuur van Brussels Philharmonic is gesticht om commerciële filmmuziek te kunnen uitbrengen en een beroep te kunnen doen op het taxsheltersysteem. Het prestige van Brussels Philharmonic dient als uithangbord en muzikanten ervan kunnen meespelen bij de opnames... maar dan wel als zelfstandige in bijberoep of als vrijwilliger met een kleine onkostenvergoeding. Het komt erop neer dat een gesubsidi-

---

10 Ondertussen blijft het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) vragende partij voor een structurele oplossing voor de grote vervallen hangar achter het museum. Daar is geen geld voor. En mede door die hap van 1 miljoen, onderging het cultuurbudget van de stad Gent vanaf 2014 een *cut* van ruim 3 procent.

dieerde organisatie haar kunstenaars tewerkstelt als werknemers én als externe medewerkers. De PPS-constructie is duidelijk opgezet om de normale rechten binnen de vzw Brussels Philharmonic uit te hollen en de wettelijke collectieve arbeidsovereenkomsten te omzeilen. Deze PPS legt de lasten bij de publieke dienstverlening en de winsten bij de spin-off. Dat een winstgevend bedrijf als Imuze kunstenaars alleen een kleine onkostenvergoeding uitkeert, is totaal ongepast.

Jo Libeer heeft ook nog het bedrijfje nv Mediumpakt, gespecialiseerd in investeringsadvies, vastgoed en... de organisatie van culturele evenementen. Dankzij dat laatste kan Mediumpakt taxshelterconstructies opzetten. Het bedrijfje maakte in 2011, met een kapitaal van 1 miljoen euro, een winst van 384.301 euro waarop het slechts 4.941 euro belastingen betaalde.

De besparingen op cultuur vallen samen met een focus op een fiscaal cultuurbeleid. Samen geven ze vorm aan de neoliberale cultuurpolitiek. Besparen, vermarkten en privatiseren, dat is de drievuldigheid van zo'n beleid. De Britse historicus Tony Judt berekende dat het neoliberale beleid in zijn land sinds Thatcher niet alleen tot erg veel inefficiëntie leidde, ook de omslag zelf verliep opvallend inefficiënt: 'De bewust lage prijs waaraan publieke bezittingen verkocht werden aan de private sector resulteerde in een netto transfer van 14 miljard pond van de belastingbetaler naar aandeelhouders en andere investeerders. Bij dat verlies moeten we nog 3 miljard pond bijtellen aan vergoedingen voor de bankiers die de privatisering verhandelden. De overheid betaalde de private sector dus 17 miljard om een uitverkoop te faciliteren waarvoor er geen andere kandidaten waren. Dat kunnen we niet bepaald een efficiënt beheer van publieke middelen noemen.'<sup>11</sup>

---

11 Tony Judt, *Ill Fairs the Land*, Allen Lane, Londen, 2010, p.110.

Nog een historicus, Robert Hewison, omschreef in zijn boek *Cultural Capital. The Rise and Fall of Creative Britain* (2014) hoe het Verenigd Koninkrijk die omslag maakte naar wat hij een 'cultureel kapitalisme' noemt: cultuur gereduceerd tot economie en marketing, kunst die innovatief moet zijn om er nieuwe markten mee te creëren.

## Creatief met shockdoctrines

Om de omslag naar vermarkting en privatisering te forceren is een trigger nodig. Een en ander moet in scène gezet met een shock. Besparingen zijn zo'n shock waarin beleidsmakers als minister Gatz een kans zien om de uitverkoop te kunnen slijten aan de kunstwereld en het brede publiek.

In dat draaiboek past de intimidatie: je plaatst de kunstwereld in een slecht daglicht en dreigt met verlies aan steun. Model staan hier de Culture Wars in de VS ten tijde van Ronald Reagan. Republikeinse senatoren trokken toen ten strijde tegen het National Endowment of the Arts (NEA). Veel kunstenaars trokken zich het lot van minderheden aan en maakten er werk over. De senatoren onthaalden dat op een schandaalsfeertje. Gesubsidieerde kunstenaars moeten neutraal zijn, vonden ze. Het bleef niet bij intimidatie. Het budget van de NEA werd effectief geknipt na de commotie rond de tentoonstelling *Black Male* in het Whitney Museum in New York. Deze tentoonstelling toonde naakte zwarte lichamen in een spel met de angst van de blanke gemeenschap voor de fysieke verschijning van de zwarte man. Vooral de sculptuur *Night Rap* van Mel Chin veroorzaakte ophef: een wapenstok waarvan het zijdelingse handvat is vormgegeven als een zwarte penis in erectie. Het werk is vandaag nog actueel.

In navolging daarvan riepen mandatarissen van rechts tien jaar geleden nog op om de subsidies voor het Toneelhuis in Antwerpen en voor de KVS in Brussel te beknotten vanwege het multiculturele programma of wat naakt op het podium. Later volgden de columns van Bart De Wever (N-VA) over hedendaagse kunst. Met de allure van een kunstcriticus formuleerde De Wever allerlei veralgemenende verwijten aan kunstenaars als 'lakeien van de gevestigde orde' die met hun werk irrelevant zouden zijn, 'onthecht' van 'de gemeenschap'. Die mediagenieke provocaties stonden dicht bij de uithalen van Geert Wilders in Nederland: 'Kunst is een linkse hobby van de elite op kosten van de hardwerkende Nederlander.' Zo werd het bedje gespreid voor de culturele kaalslag door Halbe Zijlstra.

De Brusselse federale cultuurinstellingen krijgen ook opvallend veel intimidaties over zich heen, uit de hoek van Vlaamse nationalistische beoogers die een boedelscheiding van België beogen. Zo liet staatssecretaris Elke Sleurs (N-VA) in december 2014 uitschijnen dat het Fin-de-Siècle Museum weg moest uit het Koninklijk Museum van Schone Kunsten in Brussel. Een museum dat één jaar na de opening al meteen dicht moet? Zo'n imagoschade zou in het buitenland veel ophef veroorzaken: uitstraling is een bijzonder delicaat gegeven voor dergelijke instituten die het toch ook van hun imago moeten hebben bij publiek, verzamelaars, critici en internationale pers. Voor het prestigieuze KMSKB, waar een meerjarenproject loopt in de uitbouw van meerdere thematische musea, is dat een knuppel-slag van jewelste.

Die komt natuurlijk niet onverwacht. Jarenlang beperkte het cultuurpolitieke verhaal van de N-VA zich vooral tot tendentieuze opiniestukken en parlementaire vragen over die federale cultuurin-



stellingen. Deze negatieve *buzz* moest illustreren hoe ‘rot’ België wel was.<sup>12</sup>

Ondertussen bestookt de N-VA ook nog eens het cultuurhuis De Roma in Antwerpen omdat burgerbewegingen er een podium krijgen. Het huis-aan-huisblad van de Borgerhoutse N-VA-afdeling schrijft: ‘De Roma kan zich best eens bezinnen of een door een volledige gemeenschap en stad ruim gesubsidieerd “cultureel centrum” zich niet het best wat neutraler kan opstellen.’ In een stad waar de N-VA de burgemeester levert, is dat een intimidatie van formaat.

Kortom, zoals de stemmingmakerij van Wilders het pad effende voor Zijlstra, zo maakt het revanchisme van de N-VA de weg vrij voor de uitverkoop door Gatz. Het verschil tussen Zijlstra en Gatz is een verschil in toon: Zijlstra sprong op de kar van de apathie jegens de ‘snobistische’ kunstwereld en speelde daarbij in op de protestantse zuinigheidsmoraal. Hij profileerde zich als de volkse strijder tegen de arrogantie

---

12 Jong N-VA organiseerde zelfs een actie op de trappen van het Koninklijk Museum van Kunst en Geschiedenis in het Jubelpark. Dat museum valt onder de bevoegdheid van Michel Draguet, die ook directeur is van het KMSKB. Jong N-VA schoof de verantwoordelijkheid voor het asbest in dat oude gebouw in de schoenen van de directeur, die nochtans maar vanaf 2004 op post is. En de N-VA is niet bepaald de partij die pleit voor méér middelen om dergelijke structurele problemen aan te pakken. Dat de heksenjacht plots stilviel toen de Franstalige Michel Draguet in februari 2014 directeur af was in het Jubelpark, doet vermoeden dat het allemaal vooral om een separatistische agenda ging. Want waarom is de staat van deze gebouwen en het collectiebeheer in het Jubelpark vandaag nog niet veranderd? Anders gezegd: waar zijn de opiniestukken en de parlementaire vragen nu? Waar zijn de nieuwe middelen waarvan de federale instellingen al decennialang verstoken blijven? Ze krijgen integendeel een zware besparing over zich heen. De intimidatie gaat intussen wel verder, gericht op de instelling waar Draguet nog wel bevoegd over is: het KMSKB.

van de juiste smaak'. Het was allemaal pijnlijk populistisch, maar het had wel het voordeel van de duidelijkheid. Zijlstra communiceerde bijvoorbeeld open en bloot over de grootteorde van de kaalslag die er aankwam. Gatz kiest voor een andere aanpak. Hij stelt de besparingen als iets onvermijdelijks voor, als tegenvallers die ook hij betreurt. Een natuurfenomeen, zoals de gang der sterren of de cirkel der seizoenen. Via een rookgordijn van bijgestuurde communicatie wil de minister zich profileren als sterkhouders, zonder wie het nog zoveel erger zou zijn. Met die cosmetica koopt hij tijd, de sanering zet zich ondertussen sluiks voort. Als afleidingsmanoeuvre voor de drooglegging spiegelt de minister oases van alternatieve financiering voor waarvan de welvaart ons wacht. Zolang we de tocht door de woestijn maar aandurven.

Wacht het beloofde land na de uitverkoop? Eind 2014 kwam de intimidatie uit nog een andere hoek. Een experimentele opvoering van *Don Giovanni* door regisseur Krzysztof Warlikowski in De Munt werd door een bepaald preuts elitair publiek op gejouw onthaald. Waarop sponsors van dit door besparingen geteisterde Brusselse cultuurhuis prompt lieten weten hun steun in te trekken als zoiets nog een keer zou voorvallen. Is expliciete seksualiteit scandaleus wanneer het om deze Don Juan gaat? 'Wie vindt van wel, aanvaardt geen theater dat voeling heeft met deze tijd', schreven recensenten. Het voorval illustreert dat dreigementen vanuit private hoek minstens even fel kunnen zijn. Na de Reaganjaren zochten Amerikaanse cultuurhuizen onderkomen bij private sponsors, maar moesten ondervinden dat je dan de eigen werking moet beperken tot de canon die past binnen het waardenkader en wereldbeeld van die sponsors. Zo dreigde Philip Morris er in de aanloop van de antirokerswetgeving in New York mee alle sponsoring in de kunsten stop te zetten.

*There's class warfare, all right.  
But it's my class, the rich class, that's making war.  
And we are winning.*

*Warren Buffett, de rijkste man ter wereld (tot de crash van 2008)*

## Hoofdstuk 12. De blauwe lente van Gatz

### Draaideuren

Johan Van Overtveldt, de Belgische minister van Financiën, schreef in 2012 het boek *Red de Vrije Markt. De Terugkeer van Milton Friedman*. We moeten ons geen illusies maken: de Chicago Boys zitten aan de knoppen van de macht.<sup>1</sup> Toch dacht de kunstwereld daar na de ver-

---

1 In 2002 schreef Van Overtveldt het boek *Marktzege(n), zes aanklachten tegen het antiglobalisme*. Marktzege(n)? Zou hij dat vandaag nog durven schrijven? Volgens de Van Overtveldt van 2002 was een grote crisis heel onwaarschijnlijk: 'Door de ervaring opgedaan in vroegere crisissen en door de toegenomen kennis omtrent zulke calamiteiten is de kans op een ontsporing (zoals in de Grote Depressie) van het sociaal-economisch en politiek systeem erg klein geworden.' (p. 39)  
In dat boek verdedigt de minister diametraal het tegenovergestelde van wat hij in 2015 in de eurogroep aan de zijde van de Duitse financie-minister Schäuble ►

kiezingen van 2014 aan te kunnen ontsnappen. Want hij verscheen die zomer als een *deus ex machina*, de nieuwe Vlaamse cultuurminister. Hoewel hij geen kandidaat was geweest bij de verkiezingen, was daar plots Sven Gatz. ‘Een volksvertegenwoordiger is als een verhalenverteller en ik ben stilaan uitverteld’: met deze woorden stapte hij in 2011 uit de politiek. Dat eindigde toen met een mediarel rond zijn uittredingsvergoeding van 300.000 euro. Gatz was verontwaardigd dat hij die niet kreeg, hoewel hij zelf ontslag nam voor een royaal betaalde baan als directeur bij de unie van Belgische brouwers. Bij het dichtslaan van de deur klonk het zo: ‘Ik zoek naar de redenen waarom kiezers die in veel gevallen hun eigen menselijke onvolkomenheden onder de mat vegen, van hun volksvertegenwoordigers een leven eisen dat van een hogere morele orde dient te zijn.’ Gatz bleef nog actief in de gemeenteraad van Jette, tot hij in 2012 onvoldoende stemmen haalde om dat mandaat te behouden.

Maar twee jaar later mocht Gatz zich tot zijn eigen verbazing cultuurminister noemen. Ook verbaasd was hij dat de cultuursector hem vrij hartelijk onthaalde. Maar dat onthaal was vooral een ‘oef’, uit vrees voor de andere kandidaten en omdat Gatz in tegenstelling tot zijn voorganger de roep heeft een cultuurliefhebber te zijn. Nochtans heeft hij in 2009 onder de titel ‘Een blauwe culturele lente’ samen met zijn partijgenoten Jean-Jacques De Gucht en Herman Scheuremans een opinie geschreven waarin hij het abc van de huidige uitverkoop

- 
- verdedigde inzake de Griekse schulden. In 2002 schreef de minister nog: ‘Het nieuwe IMF dient de nadruk te leggen op leningen op korte termijn om liquiditeitscrisissen het hoofd te bieden en om het opleggen van structurele programma’s die macro-economische stabilisatie overstijgen, achterwege te laten. Het nieuwe IMF moet er zich voor hoeden dat, in de woorden van Martin Feldstein, “technische beoordelingen (van economische problemen), niet in de plaats gaan treden van het normale politieke proces van een land”’. (p.133)

al promootte: we moeten kunst als een creatieve economie denken, besparen is onvermijdelijk, de uitbreiding van de taxshelter een kans, een sterkere relatie tussen kunsten en bedrijfsleven een must, 'mengvormen' tussen het commerciële en het gesubsidieerde een noodzaak. De opinie grossierde ook genereus in het idee dat we artistiek succes moeten afmeten aan het aantal verkochte zitjes. De kassa als kunstcriticus? In 2014 was *The Hobbit*, deel 2, in Vlaanderen de meest bezochte film...

De koers die Gatz als minister uitzet is dan ook helemaal geen verrassing. Het eerste jaar van zijn bewind werd een draaideurkomedie om de eerste *cuts* doorgeslikt te krijgen. En wat voor Gatz als een draaideur tussen privé en politiek begon, werd al heel snel een draaideur van publieke waarden naar private belangen.

Nog voor Gatz lang geleden zijn overstap maakte van de Vlaams-nationalistische Volksunie naar de liberalen probeerde hij zich in de markt te zetten als links-liberaal. Om die tweespraak verkocht te krijgen, schreef hij *Het Blauwe Boekje* (2002).<sup>2</sup> Er zou volgens dat boekje zoiets bestaan als de 'vierde weg', alsof de Derde Weg nog niet neoliberaal genoeg was. Het komt erop neer dat de liberaal socialer zou zijn dan de socialist, want je zou sneller tot solidariteit komen vanuit vrijheid. Dat veronderstelt weliswaar dat ieder voor zich ervoor kiest de ieder-voor-zich-logica samen achterwege te laten... Verder moeten we niet te veel op zoek naar het verschil tussen de socialist en de liberaal, dat verschil zou alleen maar zitten in de volgorde waarin je de drie begrippen van de Franse Revolutie – vrijheid, gelijkheid, broederlijkheid – apprecieert. Deze reflectie deed Gatz tien jaar later

---

2 Sven Gatz en Patrik Vankrunkelsven, *Het Blauwe Boekje. Tweespraak over links-liberalisme*. Van Halewyck, 2003.

nog eens over in het boek *Liberaal guerrillero op links terrein*.<sup>3</sup> Gatz als de liberale rebel die, gecamoufleerd als progressief, terrein probeert te winnen op links. In zijn boek *De liberale canon* hamert Dirk Verhofstadt er nochtans op dat 'liberaal' geen adjectief nodig heeft.<sup>4</sup> De feiten geven hem gelijk want het betoog van Gatz over het links-liberalisme openbaart zich vandaag in de praktijk als een contradictie in terminis. Zoals in het voetbal is een schijnbeweging naar links een doeltreffende truc om de tegenstrever langs rechts voorbij te rennen. In wat volgt, een bijsluiter van de eerste beleidsstappen van deze zelfverklaarde rebel.<sup>5</sup>

## Poppenmeesters: markt, partij, regering

De kunstwereld heeft aan deze rebel eerder een venijnige stiefmoeder: 'In plaats van de calimero uit te hangen moet de kunstenaar maar leren doen wat klein links al jaren roept, het geld bij de rijken gaan

---

3 Sven Gatz, Johan Basiliades en Sigurd Vangermeersch, *Liberaal guerrillero op links terrein*, Liberaal Archief - Willemsfonds, 2011.

4 Dirk Verhofstadt, *De liberale canon. Grondslagen van het liberalisme*, Houtekiet, 2015.

5 In zijn boek *The Extreme Centre. A Warning* (2015) bespreekt de politieke journalist Tariq Ali hoe westerse politieke partijen sinds de val van de Muur creatief experimenteerden om hun links of rechts profiel bij te sturen naar een centrumpositie. Het 'links-liberalisme' valt in die electorale context te begrijpen. Volgens Ali verdween met de Muur niet alleen het staatssocialisme maar ook de sociaaldemocratie. Wat overbleef is een gevaarlijke politiek van het midden, die hij omschrijft als 'het extreme centrum': bij gebrek aan een democratische oppositie radicaliseert het centrisme. De opkomst van nieuwe burgerinitiatieven is aldus Ali het radicaal democratische antwoord op dit democratische deficit.

halen'. Gatz is vanaf de eerste weken genereus in karikaturen op kap van de sector, om zijn schuin bestuur recht te praten.<sup>6</sup> Hij is een minister die opkomt voor zijn regering eerder dan voor 'zijn' cultuursector. Hij is dan ook met handen en voeten gebonden.

Ten eerste, is er zijn band met de high society. Hoewel Gatz in zijn vorig leven soms de flair toonde van een sympathieke vertegenwoordiger van de streekbieren, was hij toch vooral de lobbyist van Big Beer: de multinational AB InBev, in handen van de miljardairsfamilies de Spoelberch, de Mévius en Vandamme. Die zijn samen goed voor een fortuin van 25 miljard euro. Hun namen duiken op in LuxLeaks en SwissLeaks. AB InBev is de grootste brouwer ter wereld. In juni 2014 liep er een internationale actie die ervoor pleitte alle bieringrediënten op het etiket kenbaar te maken, omdat de klant het recht heeft te weten welke chemische producten erin zitten. Toen kwam Gatz op Radio 1 nog stellig het fabrieksgeheim verdedigen. Die band met het grote geld laat sporen na op het wereldbeeld van de minister. Na Belgisch bier mag hij als *image builder* het merk Vlaanderen in de markt zetten, via cultuur en media.

Ten tweede, Gatz behoort tot de partij met de radicaalste visie inzake culturele uitverkoop. Er was een tijd dat de kunstwereld nog de luxe

---

6 De schampere kritiek van Gatz is uniek voor een cultuurminister. Volgens Gatz reageert 'de sector emotioneel en pathetisch', met argumenten die 'povertjes' zijn, 'ze stellen teleur'. Een populistische en veralgemenende uithaal zonder concrete argumentatie. Een andere uitspraak van hem, alsof kunstenaars idioten zijn: 'Moet ik u en de hele kunstengilde nog eens de beginselen van de macro-economie uitleggen? Je kunt maar zoveel uitgeven als er binnenkomt.' De minister vergeet dat Nobelprijswinnaars in de Economie en andere intellectuelen zijn vorm van *austerity* gelijkstellen aan zelfmoord. Welke argumenten heeft Gatz tegen Krugman, Stiglitz, Piketty, Varoufakis, Galbraith, Sen...?

had het marktradicalisme van Open Vld als een curiosum te negeren. Die tijd is duidelijk voorbij. In 2012 beweerde voorzitter Gwendolyn Rutten: ‘Het is meer dan ooit duidelijk dat subsidies geen eindpunt, maar een beginpunt van geldstromen moeten zijn. Om dit mogelijk te maken, vinden wij dat een deel van de structurele cultuursubsidies geormerkt moet worden als werkingsmiddelen om private investeerders aan te trekken.’ Zij verweet de sector ‘schuldig verzuim’, nota bene een strafrechtelijke term, omdat die niet genoeg deed om de economie uit de crisis te halen.

Een derde houdgreep is die van de Vlaamse regering, die van ver Vlaamsing en de promotie van het merk Vlaanderen een erezaak wil maken. De nationale *Kulturkampf*, Gatz is daar niet vies van. Zo verkondigt hij dat Johan Swinnen (N-VA) een belangrijke en interessante adviseur is. Swinnen bracht in 2014 een onsamenhangend boek uit, *De teen van Heraclitus & het penseel van Teniers*.<sup>7</sup> Daarin lezen we dat het cultuurbeleid bij uitstek het domein van de natievorming moet zijn: ‘Het doel is immers vorm te geven aan Vlaanderen. Kunst en cultuur zijn bij uitstek de instrumenten waarmee dit narratief vorm krijgt.’ Het Vlaanderen waar Swinnen het over heeft, is niet dat van die onderdrukte identiteit waar de Vlaamse Bewegers nu nog altijd over jammeren, maar voluit dat van het ‘ondernemende Vlaanderen’. Een breed offensief van ‘cultureel ondernemerschap’ is nodig om ‘de aandacht van de consument te winnen’ voor wat Swinnen als ‘marketingdoel’ omschrijft: *Flanders Corporate Identity*.

Swinnen pleit gretig voor een cultuuromslag naar *creative industry*, met daarbovenop een nationalistisch elan. Alles moet draaien om de ‘internationale positionering’ van Vlaanderen. Alle cultuurhuizen moe-

---

7 Johan Swinnen, *De teen van Heraclitus & het penseel van Teniers*, Pelckmans, 2014.



ten hun bijdrage leveren aan 'de aantrekkelijkheid van Vlaanderen'. Ze moeten zich 'verantwoordelijk voelen voor de toekomst van Vlaanderen, in alle facetten'. Dat lokt namelijk 'de kapitaalkrachtige toerist' en zorgt ervoor dat 'bedrijven en kansrijke groepen zich hier komen vestigen'.

Dit neoliberal flamingantisme is de ideale roomservice voor de vrije markt: eerst brak de EU alle grenzen voor vrijhandel open om daarna in te zetten op een toenemende concurrentie tussen de lidstaten. De bespaardrift jaagt de cultuurdragers dus niet alleen in de fuik van het *corporate interest*, maar duwt ze ook in de nationalistische pas. Op het ritme van de *Entrepreneurial State*.<sup>8</sup>

## Vierschaar van Verandering

Gatz komt er ruiterslijk voor uit dat zijn cultuurpolitiek de lijnen moet volgen van het regeerakkoord. Hij giet daarmee al heel veel in beton, op de eerste plaats de aangekondigde besparingen en saneringen. Maar geen nood, aldus Gatz: 'Na twee jaar zijn we er door, dan kunnen we weer plannen maken.' Het klinkt bijna zo euforisch als het 'We leven in een geweldige tijd' waarmee Open Vld kiescampagne voerde. De realiteit van *austerity* is een pak somberder natuurlijk. Binnen het gekorte budget moet Gatz beslissen over wat hij afvoert, wat hij samenvoegt binnen een kleinere enveloppe, aan welke organisaties hij 'resultaatsverbintenissen' oplegt in plaats van de vroegere

---

8 Mariana Mazzucato toont in haar boek *Entrepreneurial State* (Anthem, 2013) aan de hand van veel voorbeelden dat de privé maar durft investeren nadat een ondernemende staat de risico-investeringen voor zich nam. Van de groene economie tot biotech, van farmacie tot Silicon Valley: de publieke sectoren leverden de innovaties aan en de belastingbetaler kreeg de rol van durfkapitalist.

‘inspanningsverbintenissen’, en wat hij integraal privatiseert. ‘In de Angelsaksische wereld kan de cultuursector veel minder rekenen op de overheid en krijgt hij steun van private initiatieven.’ In dat Angelsaksische voorbeeld claimen sterke private spelers via fiscale vrijstellingen of ‘mengvormen’ de sector en zetten die naar de hand van hun profijt en naambekendheid.

Die voorkeur voor het Angelsaksische model ligt in de lijn van wat in het Vlaamse regeerakkoord staat over cultuurbeleid, wat ook verklaart waarom Gatz nooit enige moeite deed het te heronderhandelen. Dat akkoord geeft vier krachtlijnen aan.

*Ten eerste:* vermarkten. Het Vlaamse cultuurbeleid zal ‘zich kaderen in en gebruikmaken van de opportuniteiten van het nieuw zich ontwikkelende Europese cultuurbeleid’. *Enter* de creatieve vrijhandel, *exit* de artistieke vrijheid. ‘Samenwerken met de markt’ en tegelijk ‘concurrentieverstoring met sectoren met marktwaarde vermijden’, dicteert het akkoord. Maar hoe kan je nu samenwerken zonder ‘concurrentieverstoring’ te zijn voor de concurrenten van de commerciële spelers waarmee je samenwerkt? Het regeerakkoord schaaft zich achter de vlag van *Creative Europe* dat een kapitalistische cultuuronderneming wil zien groeien die ‘nieuwe mogelijkheden voor meerwaarde zal creëren’, zoals het Europese *Groenboek over Culturele en Creatieve Industrieën* het formuleerde, en daarmee was duidelijk financiële meerwaarde bedoeld. Op die manier worden kunstenaars omgevormd tot producenten van koopwaren. Cultuur en kunst worden herleid tot handelsartikelen. Wat volgt is het privatiseren en vermarkten van wat los en vast zit aan de publieke cultuursector.

*Ten tweede:* besparen. De sleutelzin in het regeerakkoord is hier: ‘Versnippering en overproductie tegengaan. Bij de prioriteiten en

keuzes ligt de focus op initiatieven met impact, bereik en uitstraling.’ Als het op saneren aankomt, heet diversiteit al snel ‘versnippering’. Is het veelgeprezen dynamische kunstenveld dan plots een handicap in plaats van een troef? De organisaties die onder het Kunstendecreet vallen, de ‘kleintjes’ zeg maar, moesten in de eerste besparingsronde al meteen 7,5 procent ophoesten. Grote instituten moesten ‘maar’ een sanering van 2,5 procent slikken. En de kleine projectsubsidies voor individuele kunstenaars klokten in 2015 af op een besparing van maar liefst 35 procent. Het projectenbudget van 10 miljoen in 2013, waarover vrijwel alle politieke partijen het eens waren dat het dringend moest stijgen, inclusief de partij van de minister, is in 2015 herleid tot nauwelijks 6,5 miljoen. Alsof het supermarkt-denken in termen van cultuurhuizen die als grote dozen alles moeten aanbieden, efficiënter en goedkoper zou zijn.

Ondanks de cultuurbesparingen investeert Vlaanderen wel in topattracties. Dat komt neer op een transfer van de kunsten naar toeristische infrastructuur zoals een chocolademuseum in Brussel. Of nog meer infrastructuur voor ‘zakentoeerisme’, zoals conferentiegebouwen en meetingcentra.

De Vlaamse regering voert daarnaast een dubbele besparingsoperatie uit door het provinciale cultuurbeleid af te schaffen en door de subsidies aan lokale besturen in het Gemeentefonds te integreren. Deze dubbele operatie zou volgens de regeringsverklaring meer autonomie opleveren voor het lokale, wat altijd een mooie mantelformulering is voor een zich terugtrekkende overheid. Tegelijk is het naar de gemeenten overgehevelde bedrag flink gekort en niet langer ‘geoormerkt’, zodat het naar andere zaken dan cultuur kan gaan.

Provincies hebben altijd een grote rol gespeeld in het ondersteunen van bovenlokaal cultuurwerk. Bibliotheekwezen, cultureel erfgoed,

de spreiding van kunsten en cultuurbeleving, amateurkunsten, het beheer van eigen musea en cultuurhuizen, ondersteuning van specifieke culturele organisaties... het is maar een greep uit het gevarieerde provinciale cultuuraanbod. De Vlaamse provincies waren in 2014 goed voor een cultuurbudget van meer dan 100 miljoen euro. Vergelijkbaar met dat van het Kunstendecreet, de grote instellingen niet meegerekend. Dat staat nu op de helling.

Samengevat kunnen we spreken van een terugtrekkende overheid die de afbouw van middelen en structuren verhult achter gehypte evenementen voor Vlaanderen vakantieland.

*Ten derde:* verticaliseren. De grote kunstinstellingen krijgen meer armslag als 'topambassadeurs van Vlaanderen'. Zowat tien vuurtorens worden evenveel visitekaartjes. Het regeerakkoord noemde al meteen namen. Vlaanderen gaat investeren in Antwerpen: het museum M HKA en het kunstencentrum deSingel.<sup>9</sup> Daarmee is ook de toon voor een verdeel-en-heers gezet. Verticalisme komt neer op de uitbouw van een paar grote instituten die als zwaartepunt het kunstenveld rond zich verzamelen om het te kunnen domineren.

*Ten vierde:* instrumentaliseren. Het regeerakkoord wil van cultuur een reclameafdeling voor de economische regio Vlaanderen maken. Het spreekt wel over meer samenwerking met Wallonië en Nederland, maar dan om Vlaanderen te profileren. Alsof België niet meer zou bestaan.

---

9 De burgemeester van Antwerpen en voorzitter van de N-VA geeft hiermee zijn communautaire strategie bloot: eerst investeren in de infrastructuur van het Vlaamse achterland, met Antwerpen als centrum, als voorbereiding op de slag om Brussel, met de federale instellingen en hun collecties als inzet. Het is een agenda van boedelscheiding.

Flaminganten kapen het ‘Vlaams zijn’ in een poging het culturele leven te laten samenvallen met hun politieke agenda van separatisme. Het leidt tot een bevoogding en vergrendeling van kunst en cultuur.

Hier is de sleutelzin dat de Brusselse culturele instellingen ‘zoals Muntpunt, Ancienne Belgique, Kaaithheater, KVS, Beursschouwburg zich kenbaar moeten maken als ambassadeurs van het Vlaamse cultuurbeleid.’ Ze krijgen ‘één herkenbaar logo dat symbool staat voor de Vlaamse Gemeenschap in Brussel’. Het doel: een gescheiden organisatie van het Brusselse cultuurleven volgens de taalgemeenschappen. Intussen zet de regering in aanloop van de volgende verkiezingen in op prestigeprojecten rond de Vlaamse meesters. Vanaf 2017 kunnen we ons verwachten aan overdadige promotie van evenementen rond Rubens, Breugel en de Vlaamse Primitieven. Het Lam Gods krijgt zijn eigen belevingscentrum waar toeristen zich ook kunnen onderdompelen in de Vlaamse eetcultuur met breugeliaanse buffetten.

Met deze krachtlijnen viel het te verwachten dat Gatz een paar machtige bondgenoten in de sector zou zoeken om zo het culturele veld vrij te maken voor deze vierschaar van vermarkten, besparen, verticaliseren en instrumentaliseren. Het gepraat in achterkamers ging een versneling hoger: als cowboys proberen sommige directeurs van instellingen in Antwerpen, Limburg en Oostende tegen elkaar op hun slag te slaan.<sup>10</sup>

---

10 Gatz houdt de sector ook in zijn greep door aan te geven dat hij toewerkt naar een grote hertekening van het cultuurlandschap. Binnen dit verdeel-en-heersbeleid maken sommige grote huizen promotie als ‘instelling van de Vlaamse Gemeenschap’. De keuze viel o.a. op het Concertgebouw Brugge en de Gentse Vooruit. De evaluatie gebeurde op basis van een lijstje bijzonder algemene criteria. Andere huizen mochten zichzelf niet eens kandidaat stellen. Gatz gaf natuurlijk al te kennen dat de sector best wat meer *survival of the fittest* kan gebruiken, daar was hij wél transparant over. ▶

## Vijf gaten in cultuur

Bij de vorming van de federale regeercoalitie heeft Open Vld zich ook in de Vlaamse regering binnen gebluft, nadat het Vlaamse regeerakkoord al bedisseld was. Gatz greep dat aan als handig excuus: 'Ik heb niet zelf besloten wat ik uitvoer.' Kritiek mocht, want 'dat is democratie'. Maar ze zou niks uithalen. Want helaas, niets aan te doen: 'Het geld is op.' Tegen 2017 zou er beterschap zijn, 'niet vroeger'.

Nog voor hij aan één letter visie toekwam, stak Gatz al van wal met zijn besparingen en brak zo meteen in op het lopende cultuurjaar, een morele contractbreuk. Maar Cultuur moest niet klagen, aldus de minister, of moest hij misschien harder besparen op Jeugd? De jeugdzorg zou dan weer blij moeten zijn dat er niet dieper werd gesneden. 'Ik ben hun beste bondgenoot', koketteerde Gatz. Alsof besparen geen ideologische keuze is, herhaalde hij: 'De sector mag en moet op tafel kloppen, maar dit zal toch uitgevoerd moeten worden. Het wordt even op de tanden bijten. Finaal zien we elkaar terug aan de onderhandelingstafel.' Het is een machtstechniek die ervoor zorgt dat mensen zich constructief opstellen, in de vaak ijdele hoop aan de onderhandelingstafel nog te kunnen redden wat er te redden valt. Instellingen die

- 
- De ontmanteling van de provincies is dan weer een aanleiding om andere cultuurhuizen tot een samenwerking te dwingen met een instelling van de Vlaamse Gemeenschap. Het kunstmuseum Mu.ZEE, het Ensorhuis en het Permekemuseum werden 'overgedragen' aan de Vlaamse Gemeenschap, zoals dat heet. De minister stelt deze instellingen een 'nauwe samenwerking' voor met het Museum van Schone Kunsten in... Antwerpen. De facto kunnen we spreken van een fusie die met inhoudelijke disciplinerende gepaard gaat. 'De overdracht' waarvan sprake kunnen we vrij letterlijk nemen: het gaat om een uitlevering. Een zoveelste aanwijzing dat het beleid de 'Vlaamse' krachten bundelt in Antwerpen, wat spoort met de separatistische agenda van de N-VA.

angstig de beoordeling van hun subsidiedossier afwachten, verbijten intussen hun kritiek.

Meteen sloeg Gatz nog een tweede gat. Hoewel het regeerakkoord benadrukte dat zorg voor cultureel erfgoed een prioriteit is, sneed het mes van Gatz in de hele culturele erfgoedsector ruim 5 procent weg. Om te kunnen doen wat het beleid van hen verwacht, eisen de musea al jaren een verdubbeling van hun dotaties: van 8 naar 16 miljoen. Een museum als M HKA stockeerde zijn kunstcollectie in het verleden soms gewoon in containers ergens in pakhuizen van Katoen Natie. Gatz zet de schaar in de al veel te schaarse budgetten, met bijvoorbeeld 20 procent besparing op de erfgoedconvenants en daarnaast ook nog eens 7,5 procent op de erfgoedprojecten.

Daar blijft het niet bij. Gatz schafte ook de bibliotheekplicht voor gemeenten af, iets wat het regeerakkoord niet vereist. Hij ontkende met veel aplomb dat die afschaffing voor noodlijdende gemeenten een vrijgeleide is voor de sluiting ervan, maar moest in tweede instantie die communicatie bijsturen: hij sloot sluitingen niet uit. De campagne ‘Blijf van mijn bibs!’ wil ons blijven herinneren aan de impact van de maatregel. Gemeenten krijgen dan wel meer zeggenschap, onder andere in cultuur, tegelijk verschaalt hun financiële basis. Welke garantie is er dat lokale besturen de overgehevelde middelen nog aan cultuur zullen besteden nu zij in de rode cijfers staan? In een aantal steden zien we besturen druk doende hun cultuurhuizen onder te brengen in autonome gemeentebedrijven. Dat is een opstap naar privatisering. De minister kijkt ernaar en juicht het toe. Vaststaat dat openbare bibliotheken in 2015 verder moeten besparen: op de collectie bij 23 procent van de instellingen, op de werking bij 34 procent en op het personeel bij 40 procent. Er is minder geld voor activiteiten

rond leesbevordering, mediawijsheid, digitale inclusie... Er is minder personeel om mensen te begeleiden. De collecties verschrallen.

Het vierde gat dat Gatz slaat, betreft de sociale rechten van de artiesten. De Vlaamse regering schrapte het luik 'kunstenaars' uit het doelgroepenbeleid inzake tewerkstelling en maakte zo bepaalde verminderingen van de verplichte bijdragen voor de sociale zekerheid ongedaan. De gevolgen zijn groot. Voor de Filharmonie valt daardoor 350.000 euro weg. NTGent verliest 200.000 euro, de Opera Vlaanderen ruim 600.000 euro. Al die *cuts* proberen cultuurhuizen op te vangen door hun variabele kosten te drukken, waaronder... de kunstenaarsvergoedingen. Zo zijn de cultuurmakers alweer het kind van de rekening. Een enquête van het cultuurtijdschrift *rekto.verso* brengt aan het licht hoezeer de economische situatie van kunstenaars volledig uitgehold dreigt te geraken.<sup>11</sup> Welkom in de wereld van een beroepsgroep die bijbanen nodig heeft om zijn werk te kunnen financieren. Veel kunstenaars leven onder de armoedegrens, ze jobhoppen, werken voortdurend gratis en zijn afhankelijk van de goodwill van opdrachtgevers. Ook een onderzoek van NICC, de belangenbehartiger voor beeldende kunstenaars, leert dat veel kunstenaars amper kunnen rekenen op verloning van hun artistieke prestaties.

En wat deed de minister? Hij klokte in 2015 de projectsubsidies voor individuele kunstenaars en kleine organisaties af op een besparing van 35 procent. Gatz legde 60 procent van de adviezen van zijn administratie en van de beoordelingscommissies flagrant naast zich neer. 79 van de 129 positief geadviseerde dossiers bleven zonder steun, andere kregen minder dan gevraagd. Dat is ongezien. Bij de grotere

---

11 Maaïke Lauwaert, 'Beeldende kunstenaars: klem tussen twee banen', in *rekto.verso*, juni-juli 2015.



theaterhuizen leidde het prompt tot annulering van voorstellingen die al in de programmabrochures stonden. Vooral jonge makers en kleine gezelschappen bleven in de kou staan, ondanks hun waardevolle plannen. Ook het Bâtard Festival voor jonge makers viel zonder steun en dreigt op termijn te verdwijnen. Nochtans kan je in het regeerakkoord de belofte lezen te focussen op ‘nieuw Vlaams talent’ en ‘aandacht te geven aan jongeren en beginnende kunstenaars die creatief bezig zijn in de ruimte tussen amateurs en professionelen, zodat ze een sprong kunnen maken in hun carrière’. Het verdict van Gatz trok daar een zomer later een streep door.<sup>12</sup>

Reactie bleef niet uit. Op het festival Theater Aan Zee in Oostende gingen 250 theatermakers en cultuurliefhebbers letterlijk in zee staan, uit protest dat het water hen aan de lippen staat: ‘Het is hoogtij, het is hoog tijd’. Er volgde een open brief van State of the arts, NICC en de nieuwe actiegroep HOOGTijd.<sup>13</sup> Gatz wuifde die brief weg met een korte mededeling dat het geld op zou zijn. Maar in een gelekte e-mail staat te lezen dat deze *cuts* nodig waren om budget vrij te maken voor ‘internationalisering’.<sup>14</sup> De minister deed de brief ook af als de frustratie van enkelingen. Vreemd, want ook Hart boven Hard, ACOD Cultuur en Overleg Kunstenorganisaties (oKo), de overkoepelende belangenbehartiger van de kunstinstututen, onderschreven de brief.

---

12 Deze beslissing is ook in tegenspraak met zijn eigen *Visienota*. Gatz beloofde een ‘herwaardering’ van de projectsubsidies om ‘voldoende artistiek budget te vrijwaren bij druk op de middelen’ en ‘aandacht te besteden aan een correcte vergoeding van kunstenaars’.

13 ‘Sven Gatz, keer terug op je stappen’, *De Morgen*, 20 augustus 2015.

14 Een paar weken na de historische besparingen van Gatz liet zijn partijgenoot Bart Somers weten dat hij als burgemeester van Mechelen een nieuw museum van internationaal niveau plant. Geen geld voor artistiek talent, wel voor nog meer infrastructuur en citymarketing?

Het vijfde gat betreft de publieke omroep. In 2015 moet die omroep 7 procent op zijn dotatie inleveren. Dat loopt op tot 12 procent in 2019: een *cut* van 39 miljoen. Honderd miljoen op vijf jaar, dat komt neer op een black-out voor innovatieve en kwalitatieve programma's die geen kijkcijfer-hit zijn. Nochtans is de VRT nu al een van de goedkoopste openbare omroepen per inwoner in Europa.

Cobra.be, de rijke cultuursite van de openbare omroep, stierf een stille dood: de site is herdoopt tot een 'archiefsite', de aanvullingen stopten op 24 augustus 2015.

Samen met zijn partijgenoot Bart Tommelein, die al jaren strijdt tegen een sterke publieke omroep, schaaft Gatz zich aan de zijde van de grote private spelers op de mediamarkt in een offensief tegen de VRT. In een parlementaire hoorzitting lazen de CEO's van die mediamarkt hun verlanglijstje voor: de VRT mag geen modern digitaal platform uitbouwen, moet een nichezender worden voor nieuws en cultuur, mag geen inkomsten uit reclame halen want dat is concurrentievervalsing, en moet de slinkende overheidsmiddelen delen met de commerciële spelers.

Gatz denkt mee met de CEO's, op een koers aan de rechterkant van het regeerakkoord. De nieuwssite van de openbare omroep bijvoorbeeld, *deredactie.be*, mag voortaan geen interviewformat meer gebruiken. Dat moet een privilege zijn voor De Persgroep, Mediahuis, SBS en Mediaaan. Commerciële zenders als VTM en Vier mogen wél nog interviews brengen op hun sites. Het gaat nog verder: de VRT kan zich volgens de minister best beperken tot het informeren over de interviews die in de kranten staan. *Deredactie.be* kan daar reclame voor maken door enkele zinnen over te nemen. Moet de openbare omroep dan ten dienste staan van het commerciële businessmodel dat alleen tegen betaling informatie aanbiedt? Dat businessmodel ziet een publieke omroep die gratis nieuws en duiding brengt, als een stoor-

zender. Als het van de minister afhangt, moet ook de VRT een deel van haar digitaal platform betalend maken: ‘Dat is voor mij geen taboe.’

Het offensief gaat nog verder: Gatz wil dat de VRT het aanbod amusement en sport inperkt. De greep van de commerciële groepen op het medialandschap zal daardoor alleen maar groeien. Dat leidt tot verschraling. Telenet-baas John Porter is daar heel open over: ‘Met een goed gefinancierde VRT zijn commerciële zenders verplicht om te volgen met zelfgemaakte programma’s. Alleen is er onvoldoende schaal om al die programma’s te maken en rendabel te maken.’ Anders gezegd, zonder een sterke publieke omroep valt kwaliteit weg en dan kunnen commerciële zenders goedkopere programma’s op de buis gooien. Telenet wil overigens ook dat de VRT sommige producties eerst via betaal-tv aanbiedt voor ze op Eén of Canvas komen. De publieke omroep mag geen uitzondering zijn op hun betaalmuren.<sup>15</sup>

---

15 In de hoorzitting waar de mediagroepen hun wensen wereldkundig maakten, kwamen ook tegenstemmen aan bod. Academicsi wezen erop dat een publieke omroep een gids kan zijn voor betrouwbaarheid en kwaliteit in een met commerciële informatie overladen wereld. Ook Gie Goris, voorzitter van Media21, een koepel van digitale en onafhankelijke media (waaronder *DeWereldMorgen*, *rekto.verso*, *Apache*, *MO\** en *Newsmonkey*) beklemtoonde dat de openbare omroep een belangrijke garantie is voor diversiteit en kwaliteit. Hij voegde eraan toe dat het geen zin heeft te investeren in een omroep en die dan de handen op de rug te binden om er toch maar voor te zorgen dat hij niet succesvol zou zijn’. De commerciële kranten verzwegen deze stemmen in hun berichtgeving over de hoorzitting. We hoeven niet naar *Fox News* of de Murdoch-pers te verwijzen om te weten hoe ver mediamanipulatie kan gaan in een medialandschap waar commerciële groepen het nieuws domineren. Maar met zijn offensief tegen de VRT duwt Gatz die deur wel open en sluit hij aan in het rijtje liberaal-conservatieve beleidsvoerders die op ramkoers gaan met hun publieke omroep, zoals de Britse premier David Cameron met de BBC en de Australische minister George Brandis met de ABC.

## Het Gatz-effect

Gatz kreeg bij zijn aantreden hoffelijk het voordeel van de twijfel. Kunst en cultuur kregen er een pijnlijke vertrouwensbreuk voor terug. Die blauwe lente van Gatz! Onze minister verwijst graag naar een uitspraak van voormalig liberaal cultuurminister Patrick Dewael: ‘Cultuur en politiek zijn als twee zeepbellen die naar elkaar toe zweven. Als ze elkaar aanraken, spatten ze uit elkaar.’ Dat beeld gebruikt Gatz om de afbouw van het publieke cultuurbudget te verdedigen: kunst moet ‘vrij’ zijn. Maar zijn beleid, dat inzet op fiscale hefbomen, doet natuurlijk ook evenzeer aan politiek: ‘De grens van het huidige subsidiemodel werd bereikt’, zo bepaalde de minister. ‘Ik wil samen met de sector de weg vrijmaken voor een nieuwe, flexibele financieringsbenadering.’<sup>16</sup> Dan neemt het private het van het gemeenschappelijke over.

In het Verenigd Koninkrijk weten ze al wat zo’n blauwe lente betekent. Margaret Thatcher schreef in haar *Conservative Party Manifesto* uit 1979: ‘Economisch falen en een socialistische politiek zijn een bedreiging voor de kunsten geworden. De last van de belastingen ver-

---

16 In het vakgebied ‘stedelijk beleid’ hanteert men voor zo’n beleid de wetenschappelijke term ‘marktisme’: sociale doelstellingen maken plaats voor een nieuwe markeconomische rol. Het resultaat? Een ‘full-scale takeover’ door de private sector via complexe ontwikkelingen in privaat-publieke samenwerking. Met als gevolg een fragmentering van het sociale en culturele weefsel en de stedelijke creatie van getto’s van rijken. Nieuwe burgerlijke subculturen ontplooiën zich en moeten het idee hooghouden dat alles voor de wind gaat, maar dan wel binnen de beschermende omgeving van *gated communities*. Zo’n ‘beschermende omgeving’ illustreert hoe een neoliberal beleid onze vrijheden wil controleren en verhandelbaar maken. Cfr. Claire Edwards & Rob Imrie, *The Short Guide to Urban Policy*, Policy Press, Chicago, 2015.

lichten, dat zal op termijn de private sponsor toelaten weer te bloeien. De hervorming van de belasting op kapitaal zal de dreiging die rust op ons erfgoed verminderen... Wij zullen het Britse culturele en artistieke leven blijven steunen zo genereus als het land zich kan veroorloven.'

Uit de mond van Gatz horen we de weergalm daarvan: 'Blijkbaar hebben we grote moeite om met zijn allen te aanvaarden dat het geld op is. Er is geen tot weinig groei, de overheid ontvangt daardoor minder middelen en kan er bijgevolg minder uitgeven. Dit is ook de reden waarom ik in de toekomst meer wil inzetten op aanvullende middelen door fiscale aanmoediging, private middelen die de kunsten extra ondersteunen.'<sup>17</sup>

Roergangster Thatcher hield destijds vol dat de instroom van privaat geld de kaalslag zou opvangen. Maar die instroom bleef grotendeels achterwege. Private belangen kregen wel meer armslag. Als Sven Gatz het Verenigd Koninkrijk als gidsland wil nemen, dan moet hij toch ook onder ogen durven zien wat daar allemaal misliep. In *The Trojan Horse. The Growth of Commercial Sponsorship* (2013) maken de onderzoekers Deborah Philips en Garry Whannel een stand van zaken op van drie decennia Brits neoliberalisme. Het boek is een stuitende balans van de impact van de retoriek over 'alternatieve financiering' op zorg, onderwijs, sport en cultuur. De 'alternatieve financiering' was het Trojaanse paard waarmee de neoliberale beleidscultuur haar slag thuishaalde. De effecten ervan zijn op veel vlakken een aanfluiting:

---

17 Zowel Gatz als Thatcher herhalen de economische situatie' als stopwoord. Zo antwoordde Thatcher op de open brief van de bezorgde voorzitter van de Britse Art Council: 'Ik kan u verzekeren dat we de kunsten zullen blijven ondersteunen. Maar het preciese niveau van de uitgaven en het tempo waarin die uitgaven kunnen worden verhoogd, zal onvermijdelijk afhangen van de economische situatie.'

de dienstverlening is duurder geworden aan de kassa en minder efficiënt, de kwaliteit ging in vrije val; allerlei private belangen hinderden de eigenlijke doelstellingen zelfs zozeer dat heel wat essentiële dienstverlening gewoon verdween; inspraak en transparantie zijn mee weggesaneerd of werden onderdeel van public relations...

Dat zal Gatz niet overkomen? Hoe komt het dan dat hij bijvoorbeeld een platform als State of the arts, dat zowat 150 leden telt, niet ziet als een officiële belangenhartiger, maar tegelijk wel een eigen 'burgerkabinet' van 150 mensen onder begeleiding van drie dure consultancy-bureaus laat nadenken over de vragen die hij hen voorlegt? Is dat geen marketingstunt (kostenplaatje 100.000 euro) die een democratisch deficit moet verbergen?

De *Visienota* waarmee minister Gatz op 1 april 2015 voor de dag kwam, was als een vliegwielt van de ontkenning: de saneringen en uitverkoop verdwijnen in die nota onder de cosmetica van goede voornemens en beloften. Voorts kondigt de nota het 'witboek voor alternatieve financiering' aan. Exact een jaar eerder, op 1 april 2014, was er de solidariteitsactie Red de cultuur! waarover we schreven in het begin van dit boek. Deze oproep heeft veel ogen geopend: de funeste Europese cultuurpolitiek kwam in het gezichtsveld. Dat was een stap vooruit. Maar mensen handelen niet altijd volgens wat ze weten. 'Socratisch intellectualisme' is de term uit de psychologie om die haperende koppeling tussen overtuiging en handelen aan te geven. Rokers stoppen bijvoorbeeld niet meteen zodra ze weten dat roken dodelijk is. We sussen onszelf graag met de gedachte dat het allemaal wel zo'n vaart niet zal lopen. We bepalen liever zelf wel wat onze problemen zijn, dat maakt ze wat beheersbaarder en die controle geeft rust. We hebben deze impasse een naam gegeven: de Grote Aanvaarding. Tot de misère onze comfortzone openbreekt. En op dat kritische punt is de cultuursector nu aanbeland.

De sluier van onschuld verdwijnt: de krachtsverhoudingen worden duidelijk, ook binnen de cultuursector. Noem dat 'het Gatz-effect': een sector die bekendstond om zijn eerder apolitieke teneur, maakt een ommezwaai. Na een jaar Hart boven Hard groeit in snel tempo een collectieve strijdvaardigheid, van onderuit. Dat was een jaar geleden nog ondenkbaar. Overal zie je de aanzet van een paradigmawissel. Ook de kunst wordt er gaandeweg alleen maar beter van. De cultuurstrijd die zich vandaag overal in Europa op gang trekt, zal ook bij ons het debat breder en scherper maken. Dat is natuurlijk een proces van maanden eerder dan van dagen. De ziel gaat te voet, stap per stap.





Eten voor wie het nodig heeft. Boeken voor wie wil lezen.  
Ik denk vaak dat het de kunst is om niet hard te worden.  
Dat het ook de kunst is die ons tegenhoudt hard te worden.  
Ik ben daar zo bang voor: hard te worden.  
Het moet een zaak van liefde en verlangen blijven.  
Iets maken is nooit geloven dat er geen alternatief is.

*Simon Allemeersch, theatermaker*

## Hoofdstuk 13. De verbeelding aan de macht

### Hoe het land de toekomst aanzeggen?

Open, pluralistisch en democratisch: zo benoemen traditionele beleids mensen zichzelf graag. Maar ze vertellen allemaal *grosso modo* hetzelfde verhaal. Een alternatief voor de *pensée unique* is in hun wereldje ongewenst. Zo'n alternatief is daar ook letterlijk onvoorstelbaar. Toch kan dat niet zo moeilijk zijn, in het besef dat het rijkste 1 procent in dit aardse tranendal rijker is dan de 99 procent anderen samen. Een uniek dieptepunt in de geschiedenis van de homo sapiens sapiens. Toch is de tijdgeest nog dat het om iets onafwendbaars gaat dat zich nu eenmaal historisch voltrekt. Een ontombare kracht, zoals de omlooptijd van planeten.

Eén keer om de vijf jaar, als aanloop voor de nieuwe legislatuur, stelt de afdeling Planning en Statistiek van de Vlaamse regering een

algemene omgevingsanalyse voor Vlaanderen op. Die omschrijft waar de regio zich de komende jaren mag aan verwachten. Een schets dus van het wereldbeeld waarop de Vlaamse regering haar beleid zal uitzetten. Het is dan ook geen toeval dat deze omgevingsanalyse de volgende trend in het vooruitzicht stelt: 'Er kan worden verwacht dat de thans gehanteerde technieken en vormen van publiek-private samenwerking, die de afgelopen jaren zeer matuur zijn geworden, zullen evolueren.' Of directer: 'De samenwerkingen met de privé-sector zullen verder toenemen en intensifiëren.' Die trend heet in de omgevingsanalyse 'verzelfstandiging', wat sympathieker klinkt dan 'marktconforme instrumentalisering' of 'uitverkoop'. 'Vorzelfstandiging' klinkt goed want we zijn geen kleuters, toch? De taalkundige Noam Chomsky zou dat een staaltje van orwelliaanse *doublespeak* noemen, waarbij de betekenis van woorden bewust verhuuld en verdraaid wordt. Zoals je een bombardement ook kan omschrijven als een doelgebied bedienen'.

Als 'verzelfstandiging' de trend wordt, zo is de redenering, dan zou het toch wereldvreemd zijn daar als beleidsmaker niet naartoe te werken? Wat kan je dan nog anders dan gelaten vaststellen hoe de privatiseringen uit de lucht zullen vallen, hoe privaat-publieke constructies als sterren aan de hemel zullen verschijnen en hoe daar het sterrenbeeld van de melkkoe in te ontdekken zal zijn: de staat als dienstverlener van de markt.

Als antwoord op zo'n zelfvullende voorspelling, 'trend' genoemd, is het op z'n zachtst gezegd wenselijk de contouren van een tegenmacht te verbeelden. Dat vergt alle vindingrijkheid en creativiteit. Verbeeldingskracht voor de cultuur van morgen! Hoe het land de toekomst aanzeggen? Daarvoor moeten we buiten de lijntjes van het alledaagse durven kleuren. Om dit boek met zo'n vooruitblik af te ronden, hierbij enkele hints. Wat sterrenstof voor hemelbestormers

zeg maar. Daarmee keren we terug naar een aantal lijnen die ik in dit boek al heb uitgezet. Met een kwinkslag naar de voorspelbare kritiek erop noem ik het maar meteen *'the red guide'* voor een progressieve cultuurpolitiek.

## Het schone leren genieten

Dichter des vaderlands Charles Ducal pleit voor meer poëzie in de klas. In het inmiddels weggesaneerde magazine *Klasse* vertelt hij over de dichtbundel van veertien bouwvakkers in opleiding. Hoewel de jonge dichters dachten zoiets nooit aan te kunnen, hebben ze in de klas samen met hun leraar wekenlang Rimbaud gelezen en vervolgens zelf poëzie geschreven. Met hun gedichten revolteren ze tegen het diepgewortelde vooroordeel dat studenten uit het beroepsonderwijs geestelijk niet meer aankunnen dan het nieuwste computerspel. In deze bundel getuigen ze via de pen trots over de lust van het jonge leven en over hun talent met het truweel.

Het voorbeeld toont dat cultuur begint bij onderwijs: talenten en cultuurparticipatie maken pas een kans als de samenleving er de deur voor openzet. In een tijd waarin je hoort dat 'het publiek' wel zal beslissen wat wel en geen kunst of cultuur is, het argument bij uitstek om marktwerking vrij spel te geven, wordt opvallend dikwijls vergeten dat ook 'het publiek' natuurlijk een product is van die markt. Niet alleen cultuur, maar ook een cultuurminnend publiek moet je scheppen. Daar is cultuureducatie voor nodig: het oude humanistische ideaal van de *Bildung* als buffer tegen het geweld van de markt. Voortdurend leidt het rendementsdenken van de markt de aandacht af van wat waardevol is naar de snelle hap. Middelman en monocultuur zijn dan de norm.

Wil je 'het publiek' laten meebeslissen, dan moet je dat publiek via onderwijs wel alle kansen op cultivering en zelfontplooiing bieden. Geen marketing dus, maar opvoeding. Het zou een eerste strijdpunt van een alternatieve cultuurpolitiek moeten zijn. Bijvoorbeeld met cultuurmakers die er bij de persverantwoordelijken op aandringen dat de mediaruimte voor kunst en cultuur niet zou gaan over recordprijzen en bezoekersaantallen maar over de waarde van het werk zelf. En met veel cultuururen in het onderwijs. Anders geraken we verstrikt in een neerwaartse marktlogica: eerst creëer je met een overaanbod van soms leutige maar meestal infantiele pulp een 'domme massa', daarna geldt die ook nog eens als richtinggevende maat, waardoor kwaliteit onvermijdelijk naar de marge verdwijnt. Achter de zucht naar commercieel succes loert bovendien de zucht naar macht via controle: massaregie als tegenpool van volksverheffing.

Cultuur op school? Helaas zien we vandaag de omgekeerde 'trend'. In vrijwel alle richtingen zie je vakken algemene kennis wegvallen of plaatsmaken voor basiscursussen zakelijk beheer. Ook in het kunstonderwijs rukt dat fenomeen op, wat de verbeelding van morgen hypothekeert. In de landschapstekening die het Kunstensteunpunt in 2014 maakte, lezen we bijvoorbeeld de betuttelende aanbeveling dat we de 'ondernemersvaardigheden' van kunstenaars dringend moeten aanscherpen. Er zou op dat punt heel wat 'schorten' aan onze kunstopleidingen, want 'kunstenaars moet op zijn minst de reflex worden bijgebracht dat zakelijke aspecten belangrijk zijn'. Deze claim lijkt de onschuld zelve: het drillen van die 'reflex' zou zorgen voor een duurzame loopbaan en autonome creativiteit'.<sup>1</sup> Hadden Picasso of Matisse dan lessen boekhouding

---

1 Ook op andere vlakken is dit document doordrongen van ideologische statements, als wetenschappelijke analyse verpakt: het gaat bijvoorbeeld over Vlaan- ►

nodig om grote schilders te worden? Zouden regisseurs als Hitchcock, Antonioni of Béla Tarr geen iconen van het witte doek geworden zijn zonder cursusje cultuurmanagement? Als het om basisvaardigheden gaat, waarom dan wél ondernemerschap en geen EHBO, talenkennis of elektronica? Wie in het kunstonderwijs lesgeeft, weet dat vooral het wegvallen van beschikbare tijd voor maatschappelijke vakken, kunstgeschiedenis, kunstkritiek en uiteindelijk de kunstpraktijk zelf een grote zorg is. En dat het creatieproces in de ateliers danig in het gedrang komt omdat studenten langs alle kanten worden opgejaagd zich als bijde-tijdse 'ondernemers-van-zichzelf' te gedragen. Zo verdiept de crisis van de kunst. De ethiek van het selfie-individualisme domineert. Studenten zijn klanten geworden en krijgen vooral 'zelfstandigheid' aangeleerd: ze moeten de organisatie van hun opleiding zelf regelen, als kleine managers in spe. Administraties schuiven die last met plezier door. Na hun te korte opleiding worden de studenten gedropt – ze moeten maar creatief zijn, hun plan trekken. Omdat kunstacademies druk doende zijn met zelfprofilering, gaat er hooguit nog wat aandacht naar de studenten die al succesvol zijn. De focus ligt verder op het 'artistieke onderzoek' van de docenten. Dat evolueert naar een holle academische discipline, los van de kunst zelf, die uiteraard ook 'onderzoek' is.

Het blijft waar: de werkelijkheid veranderen, begint bij een omslag in het denken. De Franse revolutie is voorbereid door decennia van culturele strijd en ideeënstrijd van de radicale verlichtingsdenkers, in een proces van bewustwording. Er zal geen nieuwe cultuur komen indien we de waarden van de samenleving die we willen, vandaag zelf niet eerst toepassen, zo zei de activiste Angela Davis.

- 
- ▶ deren als 'de jonge natie', alsof België al niet meer bestaat. En privatisering door alternatieve financiering krijgt de enthousiaste omschrijving 'out-of-the-boxdenken' mee.

## Cultuur zien als een veld van conflict en consensus

Nu we de Europese droom van 'alle mensen worden broeders' voor onze ogen zien omslaan in een strijdtoneel van schuldeisers en schuldenaars, een arena van wedijver en concurrentie, voeren Vlaamse nationalisten de cultuur en de eigenheid van het volk op als wapen in dat gevecht van allen tegen allen. Maar wat is dan die Vlaamse cultuur? Wannes Van de Velde zong in het Antwerps, Jacques Brel in het Nederlands en het Frans. Willem Vermandere en Flip Kowlier zingen in het West-Vlaams. Jongeren met een migratieachtergrond zijn het aanstormende talent in de 'Vlaamse rap'. Maar wat al die mensen zingen, heeft een universele dimensie. Het vloekt in elk geval met wat collaborateurs met het nazisme zoals Bert Peleman zongen:

'Voor Führer en Leider ons leven!  
Zet aan de motoren, zet aan!  
Waar anderen huichelen of beven,  
daar rijden we zingend vooraan.'

En het vloekt ook met het lied van de Eucharistische Kruistocht in het Vlaanderen van de jaren 1960:

'In dichte drommen staat o Heer,  
Uw kruisleger bereid,  
In de harten de gloed van uw ogen gebrand  
En hakend naar de strijd.  
Refrein:  
Heil Jezus onze koning!  
U zweren wij de eed  
Te stormen naar u met het kruis in de vuist  
Tot daverend dreunt onze zegekreet.'

Het is allemaal één taal, maar met twee soorten liedjes. Water en vuur. Elke nationale cultuur is opgesplitst in verschillende culturen. Er is cultuur die systeembevestigend werkt en cultuur die bevrijding uitdraagt. De wereld is dan wel een dorp geworden, in elke straat van dat dorp doet zich een sociale strijd voor en iedereen die door die straat loopt, moet positie kiezen.

Moeten we het bijvoorbeeld respecteren als de eigenheid van het volk wil dat de vrouw aan de haard hoort? Moeten we met onze katholieke roots beamen dat Onze-Lieve-Vrouw van Vlaanderen verschenen is in Scherpenheuvel en dat de vrouw ondergeschikt is aan de man zoals de man ondergeschikt is aan Christus, want zo schrijft apostel Paulus het toch aan de Efezen? Kunnen we in naam van de Arabische eigenheid de besnijdenis van de vrouw goedpraten? Alle culturen van de wereld bevatten achterlijke en onderdrukkende aspecten waartegen een progressieve mens stelling neemt. Elke cultuur is onvermijdelijk ook een intern conflict. Dat maakt de verzuchting om de Vlaamse cultuur in het algemeen te omarmen en te promoten inhoudsloos. Het is een frase die vooral economische belangen dient.

Je kan wel flink investeren in kunst, maar daarmee heb je nog geen emanciperend cultuurbeleid. Het hangt allemaal af van het soort cultuur, de participatie, educatie en sociale mobiliteit. De maatschappelijke rol van kunst is een ideologische aangelegenheid: geen enkele kunst die daaraan ontsnapt. Opkomen voor kunst en cultuur betekent niet dat we zomaar elke vorm van cultuurcreatie moeten verdedigen. Cultuurstrijd houdt een normatief en kwalitatief oordeel in, spreekt een voorkeur uit. Elke samenleving is een arena van conflict en consensus tussen verschillende belangengroepen. Die dynamiek openlijk aan bod laten komen, dat is een uitdaging voor een alternatief cultuurbeleid.

## Beseffen dat kunst ideologisch debat nodig heeft

De historische slavenopstand van Spartacus? De gelijknamige tv-serie herleidt ze tot een orgie van geweld en seks. De serie bevestigt jarenlang, aflevering na aflevering, de dooddoener dat deze wereld van bloed, zweet en tranen misschien niet de beste is, maar wel de enig mogelijke. Gewenning voor bruutheid en ik-zucht palmt zo het alledaagse bewustzijn in, vooral bij pubers die zich naast de serie verliezen in bijbehorende games. Veilig binnen spelen, alleen, beschermd tegen het gevaar van de boze buitenwereld. Opgesloten in een mindset van zelfobsessief consumentisme. Het is goed voor de motorische ontwikkeling en het ruimtelijke inzicht, toch?

Dat blinde conformisme is cultuurvernietigend. De kunstcriticus Benjamin Buchloh wees erop dat kunst door de vermarkting van cultuur transformeert tot mode.<sup>2</sup> Veel kunstenaars zijn gefascineerd door het feeëriek succes van die *glitter & glamour*. De reductie van de esthetische ervaring tot mode is voor de bedrijfswereld natuurlijk lucratief. Dan kunnen bedrijven ermee aan de slag en zetten ze al doende zichzelf centraal. Maar dat model van cultuur staat haaks op het democratische ideaal van een cultuur waarbij wij ons kunnen uitdrukken, ons als publiek in het artistieke ontdekken en zo anderen ontmoeten. Een museum is geen gestileerde showroom, maar het huis van de muze. Musea zijn wonderkamers van onze identiteitsontwikkeling, werkplaatsen voor zelfontplooiing.

We komen uit een zelfgenoegzame tijd die volhield dat de westerse wereld aan de top van zijn ontwikkeling was gekomen en dat het neoliberalisme Gods laatste woord was. De proclamatie van het einde

---

2 Benjamin Buchloh, 'Critical Reflections', in *Artforum*, vol. 35, nr. 5, 1997.



van de geschiedenis' was een poging om de menselijkste van alle bekwaamheden te elimineren: de verbeelding. Het was een poging om de zege van de oude wereld op het vertrouwen in de maakbaarheid van mens en samenleving te bezegelen, en mensen ertoe te brengen de moraal, de gewoonten en de leefregels van de maatschappij waarin ze leven definitief te accepteren.

Dat kunst vandaag een crisis beleeft, heeft heel veel met de ideologische impasse te maken. Dat hebben we in dit boek al uitgewerkt en daar hadden we het over de rol die voor de kunstkritiek is weggelegd. Op voorwaarde dat die zich ook heruitvindt en dat begint bij een herwaardering ervan. We weten: ook kunstkritiek is, zoals kunst, een huis met vele kamers. Er is de wetenschappelijke aanpak, die zich beperkt tot een feitelijke contextualisering van een werk. Er is de filosofische demarche: de acrobatie van een duidend vertoog. Of er is de kritiek als literair genre, zelf een kunstvorm van experimenteren in waarnemingsleer. Allemaal geven ze een antwoord op de postmoderne geste die elke kritische reflectie al bij voorbaat afschrijft als een vrijblijvend smaakoordeel.<sup>3</sup>

Er is natuurlijk kritiek die hoffelijk naast het werk heen praat, zodat de criticus het vooral over zichzelf kan hebben. Daar kunnen kunstenaars zich niet ten onrechte misbegrepen door voelen. Er is ook de idolatrie, vooral in de media, die het onvermogen om iets zinvol over kunst te zeggen, opvangt door de aandacht op de maker ervan te richten. Dan neemt een circus van behaagzucht en kunstenaarsstereotypen het over. Maar er is evengoed de vrees van sommige kunstenaars

---

3 Een vorm van kunstkritiek die snel opgang maakt, is de economische: het waarderen van kunst inzake de verkoopprijs, of van een event op basis van het aantal bezoekers, de geboekte vluchten en hotelkamers en het geschat aantal uitgegeven euro's.

voor kunstkritiek met een reëel begrip en oordeel over het belang en de draagwijdte van hun werk. Dat geeft net de waarde en de verantwoordelijkheid van kritiek aan.

Méer kritiek is nodig want 'de toestand is kritiek', om het met een slagzin van het cultuurtijdschrift *rekto:verso* te zeggen. Zo leeft bijvoorbeeld het idee dat het vandaag moeilijk is een kunstkritiek te formuleren omdat voor de hedendaagse kunst geen autoriteit of leidraad meer geldt, waardoor principieel alles mag en kan. Maar in dat idee zit al een kritiek verrat: de kunst die van zichzelf vindt dat ze totaal vrijblijvend mag zijn, dreigt zichzelf op te heffen. Die kritiek is nodig: kunst voelt zich vandaag zo vrijgevochten dat ze de maatschappelijke implicaties, die ze sowieso uitdraagt, niet meer ziet. Kritiek is niet nodig omdat we kunstwerken hoogdringend moeten 'ontmaskeren'. En wanneer kritiek het als haar opdracht ziet intelligente raadseltjes op te lossen, reduceert ze zichzelf tot de taxidermist die dode dieren opzet. Het is net het levende en levendige van kunst dat wij, door als kunstliefhebber criticus te worden, kunnen deelnemen aan kunst. Door onze kritische houding voegen we iets toe, reageren we, beantwoorden we aan een vraag waarvan we denken dat die uit een werk vertrekt. Kunst is voortdurend een aanzet.

Hopelijk komt het zo ook tot een nieuwe omgang van de kunstwereld met de kritiek. Vandaag wordt die al te snel *kaltgestellt* door haar als een volstrekt interne aangelegenheid af te handelen. Alsof het om zelfkritiek met een knipoog gaat, die het aura van de 'kritische' kunst in stand moet houden. Dat versmacht de kritiek. We bevinden ons in een verregaande staat van ontkenning als dure kunstbeurzen 'kritische' debatten inrichten over de vermarkting van de kunst. Die debatten dienen vooral als camouflage en om de kunstliefhebber wat

te sussen, zodat diezelfde beurzen intussen onverstoord speculanten kunnen lokken. Oprechte kritiek krijgt intussen allerlei banbliksems op zich afgevuurd: het zou om een 'aanval' gaan; en die zou het product zijn van rancune en ressentiment, een kritiek 'van buiten', van externen die te dom zouden zijn iets van kunst te begrijpen.

Op die manier manoeuvreert de kunstwereld zichzelf in een impasse. De cultuursector zou net de publieke ruimte moeten zijn waar we verschillende cultuurvormen naar waarde durven schatten en het lef durven hebben ze tegenover elkaar te plaatsen. Dat is de weg naar echte diversiteit, eentje waarin duidelijk wordt waar verschillende uitingen van cultuurexpressie voor staan en waarin vervolgens voldoende ruimte is voor de heterogeniteit ervan en voor het meningsverschil erover. Het gevaar zit in de monocultuur van de markt waardoor steeds meer kunst en cultuur doordrongen geraakt van neoliberale waarden. De ideologische spanwijdte van kunst en cultuur zichtbaar maken en ter discussie stellen: het is een sleutelgeven in een progressief cultuurbeleid.

## IJveren voor een sector met soevereine kunstenaars

In de theatervoorstelling *Beyond Caring* (2014) zette regisseur Alexander Zeldin het leven zoals het is in *Austerity Britain* op de planken. Daar moet een half miljoen mensen verplicht werken met *zero-hours contracts*. Onderhoudspersoneel bijvoorbeeld, dat op elk moment moet kunnen opdraven. Met een willekeurige vingerknip kan je dat onderbetaald werk ook zo weer verliezen. Dat is het ware leven achter wat rooskleurig een 'flexibele job' heet. Ook de kunstenaar is vaak zo'n mobiele flexwerker, met een afwisselende en hybride job. Dat hij vrij wil opereren, interpreteren beleidsmakers als een evidente keuze voor

het businessmodel van de zelfstandige. Maar waarom zou de inhoudelijke dynamiek die eigen is aan je beroep meteen moeten impliceren dat je ook een zelfstandig ondernemer wil zijn die voortdurend op zoek moet naar opdrachten of klanten? De suggestie van vrijheid in het woordje 'freelancer' verwijst toch vooral naar de vrijheid van de opdrachtgever.

Wetenschappers, buurtwerkers of politieagenten hebben evengoed een veelzijdige en dynamische job die hen voortdurend bij allerlei mensen of organisaties brengt. Maar bij professoren bijvoorbeeld biedt de werkzekerheid als ambtenaar met een zelfstandige bevoegdheid in principe een garantie voor de soevereiniteit van onderzoek.

Waarom zou de overheid de steunhiërarchie niet omdraaien en de subsidies vooral aan de kunstenaar geven, zodat cultuurhuizen zich voor hen moeten inspannen, waardoor het artistieke automatisch aan belang wint? Waarom moet het toekennen van subsidies bijvoorbeeld projectmatig verlopen? Zou het geen goed idee zijn sommige kunstenaars gewoon in alle vertrouwen voor een bepaalde periode een openbaar mandaat toe te kennen? Dat verlost hen bijvoorbeeld van het onophoudelijk moeten netwerken, op zoek naar allerhande outputsamenwerkingen met cultuurhuizen. Wie weet willen ze wel creatieve bijdrages leveren in andere sectoren, of gewoon in de wijk of op straat, los van de hokjes waar ons cultuurbeleid ze in duwt? Het voorkomt alvast dat het beleid de kunstenaar als een rolmodel van de neoliberale werkkraacht gaat opvoeren: inventief, superflexibel, altijd paraat en onvermoeibaar schakelend tussen opdrachtgevers.

Want door dat rolmodel kampen veel kunstenaars met een precare sociale situatie. Ze lijken bij momenten asielzoekers in eigen sector. Het is een van de omerta's uit de sector: kunstenaars moeten soms zelf de kosten betalen van de aangeleverde diensten. Ze mogen immers

al blij zijn met de institutionele zichtbaarheid die ze in ruil krijgen – goed voor hun cv. Dus kunnen ze maar beter merci zeggen, inschikkelijk zijn en hopen op een vervolg van de ‘samenwerking’. Achter de ‘vrije kunstenaar’ gaan armoede, jobonzekerheid en opgedrongen wedijver schuil. De inkomensongelijkheid onder kunstenaars is bij de hoogste van alle beroepen. Maar ook gefortuneerde kunstenaars zijn onvrij, want met handen en voeten gebonden aan zakenrelaties.

De sociale zekerheid van kunstenaars verbeteren is daarom prioritair op de bouw van een zoveelste cultuurtempel, opgetrokken op het moeras van privaat-publieke samenwerking. Laten we eens niet investeren in beton maar in cultuurscheppers. Mensen willen vandaag vooral terug onder de mensen zijn, ivoren torens zijn passé.

Of nog: stel u voor dat cultuurmanagers vandaag samen met kunstenaars zouden ijveren voor een *fair practice*-label met een minimumloon voor makers als absoluut minimum, en met de garantie dat gemaakte afspraken worden nagekomen. Zonder excuus. Dat moet toch mogelijk zijn, zo’n dynamische ethische code die wederkerigheid, ecologische verantwoordelijkheidszin, solidariteit, transparantie, inspraak en democratisch overleg vooropstelt? Alles zelf moeten plannen en regelen, is immers helemaal geen vrijheid, maar een keurslijf van verplichtingen. Een kunstenaar kan maar vrij zijn als hij of zij effectief tijd vrij kan maken om te creëren. Via een collectieve maatschappelijke huishouding kunnen we daar een flink eind aan tegemoetkomen. Maar het verbeteren van de soevereiniteit van de kunstenaar begint wel bij de kunstenaar zelf: die moet zijn werkzaamheid als werk zien, om vervolgens ook collectief voor rechtvaardige arbeidsvoorwaarden te ijveren, waarbij de eigen activiteit en creativiteit en het eigen initiatief als graadmeter gaan gelden.

## Werken aan een tegen-hegemonie

In de zomer van 2013 heeft de Zwitser Thomas Hirschborn in The Bronx New York, ver van de officiële musea, een Gramsci-monument opgericht. Buurtbewoners hebben hem daarbij geholpen. Het monument, een boomhutachtig dorp, was een gemeenschapscentrum of buurthuis in kunstvorm. Of kunst in de vorm van een gemeenschapscentrum, midden in een woud van sociale woningen. Een dorp uit triplex, plexiglas en plakband. Die doe-het-zelflook is een handelsmerk van Hirschborn. De 'bouwvakkers' waren werkloze burens, en die kregen daarvoor een loon van 12 dollar per uur, een flink stuk boven het minimumloon.

Dat monument zonder pretentie was niet voor de eeuwigheid, maar slechts voor één zomer te gast op deze wereld. Het herbergde een bibliotheek met boeken van en over de Italiaanse communistische ideoloog Antonio Gramsci. In vitrines waren de pantoffels en het eetbestek te zien die Gramsci gebruikte toen hij onder Mussolini tien jaar in de gevangenis zat. Maar er was ook een lounge, een basketbalhoek, een plonsbadje en een ruimte voor workshops. Een dj zorgde voor muziek en er waren dagelijks voordrachten over poëzie, cultuur, politiek en armoede. Er was zelfs een eigen 'dagblad'.

Hij is geen sociaal werker, beklemtoont Hirschborn, maar 'een soldaat van de kunst'. Hij is met openluchtinstallaties internationaal befaamd geworden: van straataaltaren voor auteurs tot de *Crystal of Resistance*, of de afvalberg van het consumententijdperk waarmee hij op de biënnale in Venetië stond. In The Bronx wou hij met zijn pop-upmonument de figuur van Gramsci naar voor schuiven. Die wilde cultuur naar de werkende mensen brengen, alle mensen 'opvoeden' om zo de kiemen van een nieuwe, socialistische cultuur te zaaien. Het brengt een dialectisch concept van opvoeding voor het voetlicht:

ook de opvoeder moet worden opgevoed. ‘Wij zijn allemaal kunstenaars’, zegt Hirschborn, en dat is in lijn met het ‘Wij zijn allemaal intellectuelen’ van Gramsci, waarbij die het dan wel degelijk had over de mensen van de Turijnse arbeidersraden.

Ik schrijf dit op het einde van dit boek omdat Gramsci, met zijn aandacht voor het brede spectrum van cultuur, taal en ideologie, ons wijst op het belang van cultuurstrijd: ‘Elke revolutie is voorafgegaan door een lang proces van intense kritische activiteit, van nieuwe culturele inzichten en de verspreiding van ideeën door groepen mensen die deze ideeën in eerste instantie afwezen.’ Gramsci ziet de werkende klasse als de drager van een nieuwe, emanciperende cultuur die gebaseerd is op solidariteit. Een brede cultuur die de belangen van die werkende klasse overstijgt en de overgrote meerderheid van de bevolking kan begeisteren, om een ‘tegen-hegemonie’ te plaatsen tegenover de culturele hegemonie van het establishment. De tegen-hegemonie gaat uiteindelijk over het samenlevingsmodel dat we willen, met een eigen cultuurbeeld (de mensen zijn in staat het samenleven vorm te geven), een eigen economisch beeld (de gemeenschappelijkheid van de belangrijkste economische dragers), een eigen ecologisch beeld (respect voor de natuur), een eigen mensbeeld (de mens als maker van zichzelf).

Die ideeën worden verwoord door taal. Taal via woorden, beelden, beweging of geluid. Ook taal is creatieve arbeid en zonder haar is een vernieuwende cultuur ondenkbaar. Ik wees er al op hoe de cultuurminister inzet op een taalstrijd om kritiek monddood te maken. Woorden zijn macht. Machthebbers proberen er greep op te krijgen door ze te verdraaien en voor hun kar te spannen. Een doolhof waarin je verstrikt kan geraken. Cultuurinstellingen moeten ‘clusters en fusies’ vormen, declareert minister Gatz in zijn *Visienota* Kunsten. Er is plots sprake van ‘overproductie’. Ook het woord ‘synergie’ duikt op, om dienst te

doen als eufemisme voor sanering. Zo mag de sector onder de schijn van samenwerking alvast zichzelf saneren. Maar 'samenwerken' is een hol woord als je niet eerst naar noden of inhoud kijkt. Samenwerken als het nieuwe credo in de ministeriële nota? 'Er mag wat meer fitness zijn', klonk het enkele maanden voordien nog uit dezelfde mond. Je hoort het: onze beleidscultuur is er ook een van woordspelletjes, creatief met semantiek.<sup>4</sup>

Onze stem laten klinken begint dus best met de taal die we spreken. Het gaat om het proactief innemen van woorden en beelden die plots van elders komen en het teruggeisen van wat gekaapt werd: *Occupy & Reclaim*.<sup>5</sup> Die taalstrijd is nodig, gewoon, 'omdat er geen alternatief is'. Sommigen vinden dat we beter beleidstaal vermijden en een eigen woordenschat aanleggen: leren spreken in een eigen taal, wars van dogma's en jargon. We hebben nieuwe woorden nodig, metaforen, sterke beelden, en veel creativiteit en diversiteit in de dragers van deze vernieuwende cultuur. Maar ook is het nodig woorden te heroveren: de woorden uit het beleidsdiscours ondersteboven te keren, framing van begrippen te deconstrueren, en betekenissen terug te eisen.

We wezen er al op, de waarde van kunst en cultuur neemt niet toe door de schaarste ervan. Dat geldt slechts voor verkoopprijzen. De

---

4 Wie de schijn van een daadkrachtig bestuur wil ophouden, heeft krachtige mantra's nodig. De Vlaamse regering beseft dit ten volle. Ordinaire besparingen heten daarom consequent 'efficiëntiewinsten', wegsaneren heet 'rationaliseren' en mensen of andere overheden in de steek laten, heet 'responsabiliseren'.

5 Framing van betekenissen, dat is hoe ideologie werkt. We zouden deze gemanipuleerde begrippen of concepten ook de '*red herrings*' van de beleidspolitiek kunnen noemen. In de filosofie is een '*red herring*' iets dat je aanvinkt als problematisch omdat het misleidend van aard is. De oorspronkelijke uitdrukking verwijst naar een jachttechniek: gerookte haringen werden rondgegooid om de honden op een dwaalspoor te zetten.



waarde stijgt alleen maar als meer mensen kunst en cultuur delen. Zo'n gedeeld verhaal heeft zoveel andere positieve zaken in zijn kielzog: meer weerbaarheid, meer empathie en vertrouwen, meer bewustwording en begrip, meer vraag naar samenwerking en samen-zijn. Meer cultuur, kortom, in de progressieve betekenis.

Dat brengt ons voor een laatste keer bij de inzet van de cultuurstrijd. Het gaat om twee visies op samenleven en cultuur. Tegenover de visie die de kritische kracht van kunst onschadelijk maakt – *Sois drôle ou tais-toi* – staat een humanistische visie op de samenleving waarbij de emancipatie van de hele bevolking het uitgangspunt is. Kunst en cultuur moeten daar een onmisbaar deel van uitmaken.

Het gaat erom onze samenleving terug te eisen van de markt voordat kunst en cultuur alleen nog te vinden zijn in de Apple Store. Het publieke debat daarover loopt al. Hoe meer beleidsmakers op verdere vermarkting aansturen, hoe meer het debat daarover zich zal afdwingen.

Het draagvlak om er samen aan te werken groeit: je ziet het in programmakeuzes voor activiteiten van cultuurhuizen, je hoort het in onderwerpen en stellingnames die op onze podia aan bod komen.

Om het laatste woord aan de kunst te geven, een verwijzing naar het gevleugelde videowerk *Pegasus Dance* dat de Spaanse kunstenaar Fernando Sánchez Castillo in 2007 maakte. Op het ritme van een dar-tele wals draaien een paar robuste, gepantserde interventiewagens samen pirouetten op een groot betonnen plein langs de kustlijn. Op de begeleidende tonen van het *Zwanenmeer* spuiten de waterkannonen een vrolijke, flirtende choreografie. Het is een verlossende dans: beeld je een wereld in waarin deze symbolen van brute repressie tegen de bevolking, van 'staatsveiligheid', alleen nog dienst hoeven te doen als mobiel fonteinballet!



## Bio

**Robrecht Vanderbeeken** (1971) is filosoof en publicist. Hij behaalde zijn doctoraat in de wijsbegeerte in 2003 aan de Universiteit Gent (met een proefschrift over de verklaring van acties vanuit een wetenschaps-filosofisch perspectief) en het postgraduaat cultuurmanagement in 2005 aan de Universiteit Antwerpen. Hij gaf lezingen op congressen en kunstfestivals, en publiceerde in weekbladen, academische tijdschriften en boeken over kunst, ideologiekritiek, wetenschap en filosofie.

**Academisch** – Van 2004 tot 2006 was Robrecht Vanderbeeken onderzoeker aan het theorie departement van de Jan van Eyck Academie in Nederland en van 2007 tot 2013 postdoctoraal onderzoeker aan KASK, School of Arts, Gent. Hij gaf naast enkele kunstvakken aan het KASK ook les aan het postgraduaat instituut Transmedia in Brussel, het Hoger Instituut voor Schone Kunsten (HISK) in Gent, Sint-Lucas kunsthogeschool (LUCA) Gent, het departement filosofie en het departement theaterwetenschappen van de Universiteit Gent, en The School of Social Sciences van Brunel University in Londen. Momenteel is hij als vrijwillig onderzoeker nog verbonden aan het Center Leo Apostel (CLEA), het interdisciplinair onderzoekscentrum aan de Vrije Universiteit Brussel (VUB).

**Cultureel** – Vanderbeeken organiseerde meerdere symposia i.s.m. kunstencentrum Vooruit tijdens het Film Festival Gent en was gastcurator van de tentoonstelling *Expanding Documentary*, De Brakke Grond in Amsterdam i.s.m. IDFA 2010. Hij organiseerde doorheen de jaren ook meerdere videosalons in museum TENT in Rotterdam, Media-Muhka Antwerpen, Vooruit, Film-Plateau en Sphinx Cinema in Gent. In 2014 nam hij mede het initiatief voor de cultuurpolitieke

debatreeks '4x4 Kiezen is een kunst', een samenwerking tussen cultuurtijdschrift *rekto.verso* en kunstencentrum Campo in Gent. Hij was toen tevens dramaturg van dienst voor de theatervoorstelling *@wBenjamin2014* bij Victoria Deluxe. Sinds 2015 is hij als cultureel medewerker van De Groene Waterman op post, een huis voor boeken, ontmoeting en cultuur. Daar kan u ook terecht voor een koffie met boekenbabbel.

Eventuele inkomsten van dit boek schenkt de auteur graag aan de uitgeverij, als steun voor haar maatschappelijk engagement.







