

De kunstenaar de stad en Brussel

Ook voor hedendaagse kunstenaars blijft de grootstad de sociale en culturele biotoop bij uitstek.

Op uitnodiging van de Vlaamse

Gemeenschapscommissie hield

Rudi Laermans een lezing over het

thema *Arti(e)st(e) in residence?*

Een sociologisch betoog dat eindigt

met twee beleidsvoorstellen.

Als we reflecteren of communiceren, stilletjes nadenken of luidop babbelen, koersen we vaker wel dan niet op ingesleten voorstellingen en vanzelfsprekende betekenissen. Dat mensen cultuurwezens zijn, toont zich inderdaad vooral in hun afhankelijkheid van gemeenzaame veronderstellingen en gedeelde clichés. Wij mogen ons dan wel ‘verlichter’ wanen dan de modale middeleeuwer, we ontkomen nog altijd niet aan de kracht van ooit aangeleerde semantische onderscheidingen. Zo vinden we het bijvoorbeeld evident om steden van dorpen, of kosmopolitische van provinciale steden te onderscheiden. En er zijn artiesten en niet-artiesten, of scheppende en uitvoerende kunstenaars – ‘zijn’, jawel, want dit soort van basale betekenissen vinden we behalve vanzelfsprekend ook waar en objectief.

Nu is het één van de basiskenmerken van de moderne kunst dat ze de *common sense* in haar omringende cultuur niet langer reproduceert maar ‘irriteert’. Dat blijft ook zo binnen het gros van de hedendaagse kunst, postmodern of niet. Moderne en hedendaagse kunstwerken laten ingeburgerde denkbeelden schuiven en kantelen, bieden ons letterlijk (via schilderijen bijvoorbeeld) of figuurlijk (via gedansete bewegingen, vreemde woordcombinaties, ...) een andere ‘kijk op de wereld’. Kortom, sinds de kunst modern werd, vervreemdt en

confronteert ze, maakt ze het gewone ongewoon, en werkt ze daarom inderdaad nogal eens op de persoonlijke zenuwen. De avant-gardekunstenaar doet dat uiteraard sterker dan de spreekwoordelijke ‘bescheiden vernieuwer’ binnen pakweg de schilderkunst – maar dat onderscheid doet er hier niet meteen toe.

In de ‘modernisering’ van de hedendaagse kunst heeft de grote stad –zeg maar de metropool– een belangrijke, volgens sommige kunsthistorici of sociologen zelfs doorslaggevende rol gespeeld (dat is alvast de mening van onder meer T.J. Clark en Raymond Williams). Belangrijk dan wel cruciaal, vast staat dat de kunst modern werd in Parijs en Londen, in Berlijn en Moskou, in Wenen en New York. En ja, ook een beetje in Brussel, al was deze stad –inderdaad de enige échte metropool in België– natuurlijk decennialang een artistieke dependance van Parijs.¹

De grootstedelijke context was vooral van belang omdat hij een aantal basiskarakteristieken van de moderniteit verdichtte, zelfs kwadrateerde. Snelheid en jachtigheid, ‘massaliteit’ en anonimiteit, elektrisch verlichte etalages en reusachtige reclamepanelen, ...: eind de negentiende eeuw of tijdens het twintigste-eeuwse interbellum kon je alleen in de grote westerse steden waarlijk modern wezen. Precies deze moderne bestaanservaring was de voedingsbodem en grondstof van de moderne kunst. Want om snelheid of licht schilderkunstig te reproduceren, of de jachtige wisseling van indrukken temidden een anonieme steedse menigte in taal te vatten, moesten de gangbare artistieke conventies overboord. De weergave van beweging bijvoorbeeld verplichtte tot abstractie, de representatie van een stroom van impressies zette aan tot een gefragmenteerd gebruik van lijnen of kleuren, klanken of bewegingen, woorden of zinnen.

Ooit, in de ondertussen volkomen gemuseali-seerde hoogdagen van het modernisme en de

historische avant-garde, was de stad dus een belangrijke werkcontext voor kunstenaars. Ze werkten in én met de grote stad –of juist, en voor de rest van mijn verhaal cruciaal– ze stootten haast enkel in de westerse metropool op de moderne bestaanservaring, die hen fascineerde en provokeerde, hen inspireerde en tot andere, niet-traditionele en de goegemeente provocerende voorstellingswijzen uitnodigde. Dàt ligt thans wel even anders. De hedendaagse kunst mag dan wel nog altijd uitdagen of op z’n minst uitnodigen tot ‘anders denken’ (en ook: anders voelen, beleven, ervaren), haar primaire impuls ontvangt ze niet langer vanuit een stedelijke context.

Twee ontwikkelingen lijken doorslaggevend voor het ampele feit dat de hedendaagse kunst bij wijze van spreken de kosmopolitische grootstad niet meer nodig heeft als vitaal milieu (en ik haast mij te zeggen dat het alweer om tamelijk tot zeer intellectueel ingeburgerde argumenten gaat). Vooreerst is een flink deel van de kunst zich van langsom minder gaan interesseren voor haar culturele omgeving. De hedendaagse kunst irriteert nog steeds, maar dan vaak toch in de eerste plaats onze voorstellingen over en verwachtingen van diezelfde kunst. Mede dankzij de veralgemening van het aantal institutionele toonplekken, zoals het paradoxale fenomeen ‘museum voor hedendaagse kunst’, heeft de kunst zich vanaf de jaren zestig in toenemende mate kunnen specialiseren in de vraag ‘wat is kunst?’ Vandaar de nog altijd gestage stroom van ongewone, ongewonere en ongewoonste artefacten. Voor het maken van zelfreflexieve, mediumgerichte of ‘transgressieve’ kunst heb je als kunstenaar evenwel de stad niet meer nodig. Doorslaggevend zijn veeleer een goede kennis van de recente kunstgeschiedenis, een goede neus voor trends, en een goed geolied, liefst ook internationaal, als het even kan zelfs mondiaal netwerk van contacten.

Maar ook wie zich als kunstenaar nog wel degelijk voor de wijde wereld interesseert (en dit is het tweede argument), schaft zich –bij wijze van boutade– beter een krachtige computer en modem aan dan een peperduur atelier in een of andere metropool. Tenzij men uiteraard een geslaagd kunstenaar is en, net als een succesvolle yuppie (maar dat woord is natuurlijk al lang out), het eigen succes symboliseert via de aankoop van een loft in Manhattan en het bezit van een pied à terre in Parijs of Tokio. Maar hier begint een ander verhaal, dat overigens voor een stad als Brussel lang niet onbelangrijk is, reden waarom ik mij een kort terzijde veroorloof. In het kwestieuze verhaal gaat het over imagovorming en city marketing, over het aanzien of symbolisch kapitaal van steden op de mondiale markt. ‘Groot Brussel’ –versta: het Hoofdstedelijk Gewest, dus de negentien gemeenten– scoort daarop middelmatig, en dat is deels een zegen. Want vergeleken met bijvoorbeeld Londen of Parijs blijven de huren betaalbaar, zeker in het centrum, wat een al te eenzijdige sociale samenstelling van de bevolking tegengaat (ik laat nu natuurlijk deelgemeenten als Ukkel of de beide Woluwes even buiten beschouwing). Dàt Brussel, ondanks de aanwezigheid van Europese instellingen en talloze bedrijfszetels, op de internationale stedenmarkt niet beter presteert, heeft veel te maken met de institutionele structuur van het gefederaliseerde België. Die verhindert immers het ontstaan van wat de Vlaamse, in Oxford werkende econoom Eric Swyngedouw een groeicoalitie noemt. In zo’n tactisch verbond sluiten vooraanstaande actoren uit de wereld van politiek, economie én cultuur onderling de rangen met het oog op een sterkere positionering van de eigen stad.

Door de communautaire scheidslijn mangelt het Brussel aan een toekomstgerichte elite. Gegeven de politieke en constitutionele institutionalisering van diezelfde scheidslijn lijken de kansen op het ontstaan van een Brusselse groeicoalitie zelfs bijzonder klein. Het vele getouwtrek rond *Brussel 2000, Culturele Hoofdstad* was alvast één lange bevestiging van de stelling dat de hoofdstad van zowel België als Vlaanderen een bestuurlijke speelbal is. Maar zoals gezegd, dit alles terzijde, al heeft een en ander uiteraard zo zijn gevolgen voor wie als kunstenaar in Brussel leeft en werkt. Of het nu immers gaat over centen of instellingen, over het publiek of de kritiek, voortdurend stuit je als artiest op de

communautaire verkaveling van het Brusselse kunstenvormingslandschap.

Maar laat ik ‘Groot Brussel’ even voor wat het is –en wel: een bestuurlijk enigszins verweerde metropool– en terugkeren naar de hoofdlijn van het betoog. Welnu, wie thans als artiest wil ‘bijzijn’ leeft misschien in de stad, maar vertoeft wisselend en zeker op gezette tijden in cyberspace. In de huidige netwerksamenleving –maar de stelling gaat deels al op voor het televisietijdperk dat aan de computerera voorafging– zijn communicatie en informatie, cultuur en symbolische productie in grote mate

Werkplaats,
werkcontext, adres,
doorgangruimte:
vier mogelijke actuele
verhoudingen tussen een
artiest en een stad.

letterlijk gedeterritorialiseerd, losgehaakt van elke ruimtelijke of geografische inbedding. Je kan er direct op inpluggen vanuit een villa in Bommerskonten, met een GSM zelfs vanuit een tentje op een of andere woeste hoogvlakte. En jawel, eens je dan in cyberspace rondsurft, ervaar je –zoals Baudelaires flaneur in het negentiende-eeuwse Parijs– snelheid en anonimiteit, ‘massaliteit’ ook. De woningen werden sites, de straten veranderden in hyperlinks, en zo raakte de moderne ervaring voor goed losgehaakt van elke stedelijke context. Van deze cyber-moderniteit kan de dataflaneur dan alsnog bekomen in die gerestaureerde en opgekalefaterde historische stadscentra waar in autoluwe wandelstraten de trendy restaurants afwisselen met inne cafés. Dàr

heeft een hedendaags kunstenaar inderdaad niks te zoeken (ik had het zonet overigens niet meteen over Brussel, wel over bijvoorbeeld Antwerpen of Gent, Barcelona of de razendsnel transformerende Bairro Alto in Lissabon).

Natuurlijk is de zojuist gemaakte diagnose gechargeerd en grenst ze aan het karikaturale. Ook voor hedendaagse kunstenaars blijft een beetje grootstad de sociale en culturele biotoop bij uitstek, al putten ze daar vaker niet dan wel inspiratie uit (dése stelling blijf ik dus verder aanhouden, al zal ik ze later ook nog nuanceren). Vanwaar deze vanzelfsprekendheid van de stad, en dan vooral van de grote stad? Een aantal antwoorden ligt alvast voor de hand; ik zet ze even op een rijtje.

Vooreerst is er de historische erfenis van de negentiende eeuw en een goed deel van de twintigste. Tot eind jaren vijftig, toen ook in Europa het proces van suburbanisatie massaal inzette, waren steden de plaatsen bij uitstek waar de burgerij haar culturele macht etaleerde. Daaraan hebben we die vele stadstheaters en steedse musea of concertzalen te danken. Deze infrastructuur staat er nog altijd, en daarom is het evident dat haar artistieke gebruikers in de buurt vertoeven. In zowat alle steden komen er zelfs nog altijd culturele instellingen bij, wat het aanzuigefect op kunstenaars versterkt. Dat méér heeft deels te maken met de herbestemming van industrieel erfgoed, deels met het vergroten van de uitstraling en aantrekkingskracht van een stad (en zo belanden we opnieuw bij het verhaal over stedelijk symbolisch kapitaal). Vanuit louter infrastructureel of publieksstandpunt –ecologisch of sociaal gezien ligt dat anders– lijken er overigens géén dwingende redenen te geven voor theaterhuizen of musea binnen de stad. Een ietwat perifeer gelegen instelling als bijvoorbeeld de Antwerpse Singel mangelt het voorlopig enkel aan een goede catering; eens die er is, valt er nog maar weinig af te dingen op de randstedelijke inplanting van dit cultuurhuis.

Genoeg over infrastructuur, al staat de beleidsmatige relevantie daarvan buiten kijf. Hét doorslaggevend argument ter verklaring van de spreekwoordelijke verknochtheid van kunstenaars aan een beetje stedelijke context van formaat is veeleer van sociaal-morfologische aard, reden waarom het bijvoorbeeld ook opgaat voor ‘seksuele minderheden’ of jeugdige subculturen. Stadslucht maakt vrij, zo luidt het bekende spreekwoord, maar dan toch

enkel omdat men in een grote stad een goede kans heeft om gelijkgestemden te vinden. Naar de positie van de kunstenaar toegedacht: anders dan in het al genoemde Bommerskonten staat men in een stad als bijvoorbeeld Brussel nooit alleen als choreograaf, videast of muzikant. Er zijn immers altijd meerdere artistieke scènes, soms zelfs heuse artistieke stijlgemeenschappen of uitgekristalliseerde bewegingen. Precies hun aanwezigheid lokt steeds weer opnieuw buitenstaanders aan, zodat de stedelijke artistieke flora en fauna zich ook voortdurend reproduceren.

Grote steden zijn dus behalve infrastructurale knooppunten van artistieke bedrijvigheid tevens verzamelingen van onderling vaak sterk gesegregeerde sociale netwerken van muziek- of theatermakers, van schrijvers of beeldend kunstenaars. Die netwerken of –dixit de kunstsocioloog Howard Becker– *art worlds* (kunstwerelden dus) condenseren binnen welbepaalde plaatsen. Vaak zijn dat cafés, zoals in Brussel de onderhand legendarische Le Coq, de *m’as-tu vu* Archiduc of –recenter– ‘den Daringman’. Op café of niet, binnen de stedelijke kunstwerelden circuleert gedurig informatie, onder meer over werkmogelijkheden. Het gaat dan trouwens niet alleen over artistieke opportuniteiten, maar ook over kansen om, al dan niet in de horeca (en ook: al dan niet ‘in het zwart’), bij te klussen en zo te overleven. Grote steden kennen inderdaad een grote markt voor interim-arbeid, wat ze voor beginnende artiesten een extra aan-trekkelijkheid geeft (een van de weinige cultuursociologen die daar ooit aandacht heeft aan geschonken, is Sharon Zukin; een hoofdstuk in haar boek *The Culture of Cities* draagt de trefzekere titel *Artists And Immigrants In New York City Restaurants*).

Stedelijke kunstwerelden zijn een onderbelicht studieobject. Hun belang valt nochtans moeilijk te overschatten. Zeker voor de kunstenaars die (nog) niet op de wereldmarkt zijn doorgebroken –en dan hebben we het toch over de grote meerderheid–, vormt de eigen stedelijke subcultuur een cruciaal sociaal vangnet, vaak ook een leerschool. Daarbinnen kom je immers te weten wat het betekent om een kunstenaarsleven te leiden, met wie je contacten moet aanknopen met het oog op de promotie van je werk, enz. Maar ook vanuit louter artistiek oogpunt zijn stedelijke kunstenaarsnetwerken meer dan eens uiterst boeiende biotopen. Zeer veel kunstenaars scherpen hun werk immers aan in de directe alledaagse

contacten met collega-artiesten en hun werk. Of ze zich daar nu tegen afzetten of er inspiratie uit putten, in beide gevallen krijgen de eigen bezigheden mee vorm via de interactie met andere kunstenaars. Dat alledaagse contact tussen artiesten onderling is onvervangbaar. Daarom blijft ook in de huidige netwerksamenleving de grote stad als sociale condensator voor het artistieke gebeuren een cardinale locus, een onontbeerlijke humus.

En Brussel? Als artistieke ontmoetingsplaats doet deze stad het niet slecht, binnen de dans

‘Glocalisatie’, het gedurig
(her)creëren van
dwarsverbindingen
tussen het globale of
mondiale niveau en
lokale of plaatselijke situaties,
is een must. Als dat niet
gebeurt, verzandt een stad,
hoe groot ook, thans nog veel
sneller dan voorheen in
provincialisme.

zelfs zeer goed. Er zou uiteraard nog meer, veel meer kunnen gebeuren –maar mijn twee wat concretere voorstellen bewaar ik voor het slotdeel van mijn verhaal. Vooraf wil ik graag nog kort de mogelijke verhouding tussen kunstenaar en stedelijke context nader uitklaren, en dat los van de zojuist gemaakte algemene overwegingen. For the sake of argument ont-vouw ik een vierledige typologie aan de hand van vier persoonlijke miniverhalen, alle gesitueerd in Brussel.

Mijn eerste verhaaltje situeert zich in Vorst, aan de Van Volxemlaan 164. Daar bevinden zich de gebouwen van P.A.R.T.S., waar ik zo af toe mijn visie op de sociologie en de hedendaagse cultuur aan een internationale keur van toekomstige dansers en choreogra-

fen presenteer (overigens een bijzonder prettige bezigheid). Dezelfde site herbergt, zoals bekend, ook de infrastructuur van Rosas: kantoren, dansstudio’s, en sinds vorig jaar ook een grote, uitstekend geëquipeerde toonruimte. Rosas is als artistiek gezelschap een schoolvoorbeeld van grensoverschrijding, ook binnen de Belgische communautaire context trouwens. Het wordt structureel gesubsidieerd door de Vlaamse Gemeenschap, bracht meerdere choreografieën op muziek van de Franstalige componist Thierry De Mey, resideert in de federaal-Belgische Muntschouwburg, is internationaal samengesteld (de werktal is Engels), en toert wereldwijd. Artistiek gezien oriënteert het werk van Anne Teresa De Keersmaecker zich zoals het gros van de hedendaagse kunst op internationale ontwikkelingen en maatstaven. In die zin toont Rosas wereldkunst die ook elders zou kunnen zijn gemaakt. De band met Brussel veruitwendigt zich dan ook voor alles in de site aan de Van Volxemlaan. Als De Keersmaecker dus voor Brussel kiest, opteert ze in de eerste plaats voor die stad als een relatief contingente werkplaats. Dat is meteen ook de eerste mogelijke verhouding van een kunstenaar met een grote stad. De keuze om bijvoorbeeld in Brussel te werken, kan natuurlijk op extra-artistieke motieven berusten, zoals familiale en vriendschapsbanden of –algemener– de zo onderhand welbekende surreële charme van die architecturaal onwaarschijnlijk ‘gelittekende’ West-Europese metropool.

Mijn tweede verhaal situeert zich in de Kazernestraat, gelegen in de buurt tussen het Anneessensplein en het Zuidstation. Hartje Brussel dus, maar ook een serieuze probleem-wijk: veel werkloosheid onder de voornamelijk allochtone bewoners, veel onderkomen huizen, en dan zwijgen we nog over de vele illegalen die hier voor een hele of halve dag een matras in een overbevolkt kamertje huren. Prettig is anders, maar dat weerhield de ploeg van de eindelijk in verbouwing zijnde Beursschouwburg er niet van om in een vroegere meubelopslagplaats een tijdelijk onderkomen te zoeken. Tijdens de openingsdagen van BSBbis werd intrigerend videowerk van Els Dietvorst getoond, gemaakt binnen het kader van het sociaal-artistieke project *De terugkeer van de Zwaluwen*. Dat liet bij wijze van spreken het esthetisch genie van Arthur Rimbaud in het plaatselijke treffpunt –café Au Rouge et Noir– ontvlammen aan de eveneens poëtische verbeeldingskracht van enkele

maatschappelijke randfiguren en hun onmiddellijke omgeving. Zoiets lukt alleen wanneer je gedurende langere tijd in de buurt hebt vertoefd en met een aantal bewoners een vertrouwensband wist op te bouwen, wat van de kant van een artiest helemaal niet vanzelf spreekt.

Dietvorst koos en kiest dus ook voor Brussel, ja engageert zich als kunstenaar binnen én voor een vermomd stadsdeel. Voor haar is Brussel geen eerder contingente werkplek, wel een *artistieke werkcontext*. Die verhouding, zo stelde ik eerder al, is thans eerder uitzondering dan regel. Dat mag misschien een reden te meer zijn om kunstenaarsprojecten als die van Dietvorst vanuit direct bij Brussel betrokken culturele beleidsinstanties degelijk te ondersteunen. En dat zeker wanneer ze erin slagen –en ook dat is verre van gewoon– om met de onvermijdelijke spanning tussen ‘sociaal’ en ‘artistiek’ op een tegelijk nadenkende en ‘esthetisch’ interessante manier om te gaan (zo is de videotape van de audities die Dietvorst tijdens de zomer 2000 in de NICC-container op het Fontainasplein hield, een opmerkelijke bijdrage tot het genre van de portretkunst).

Mijn derde verhaal is een heuse anekdote. Het is februari 2001, ik heb een avondlijke afspraak met de Brusselse kunstenaar David Claerbout die –niet onbetekenisvol– een contractuele band heeft met een Antwerpse galerie. We spreken af in de Archiduc, vervolgens zoeken en vinden we in de buurt een rustige eetgelegenheid. David blikte terug, hij vertelt over zijn eerste solotentoonstelling najaar 2000 in New York en het internetproject dat hij voor de aldaar gevestigde DIA Foundation uitwerkte. Hij blikte ook vooruit: volgende week vertrekt hij naar Vietnam, om er het huidige uitzicht te fotograferen van een plaats die een oorlogsfoto uit de jaren zestig vereeuwigde. We lopen samen naar huis –Claerbout woont bij mij om de hoek; bij het afscheid wens ik hem veel succes toe met zijn Vietnam-project. Tot zover mijn *petite histoire*. Ik dis ze hier op omdat ze erg goed een derde mogelijke verhouding tussen kunstenaar en stad illustreert. Die draagt in dit geval letterlijk toevallig de naam ‘Brussel’. Want voor een beeldend kunstenaar als David Claerbout is Brussel in de eerste plaats een contingent *adres*, een woonplaats en geen werkplek, laat staan een voor het eigen artistieke parcours relevante context. Weerom mag de keuze van dat adres door extra-

artistieke factoren zijn gemotiveerd –waarvan akte, want een kunst- of kunstenaarsbeleid kan je er moeilijk op baseren.

Mijn slotverhaaltje is mijzelf het dierbaarst. Het speelt zich af in het Lunatheater, waar Ron Vawter voorjaar 1994 tezamen met Viviane De Muynck, Dirk Roofthoof en Henry Threadgill (muziek) aan *Philoktetes-Variaties* werkt, in een regie van Jan Ritsema. Ik zie een doorloop; ik zie Heer Dood: enkele weken na de première zal Vawter, een van de briljantste acteurs die ik ooit op een podium bezig zag, aan aids overlijden. Voor Vawter, die lange tijd

Door de
communautaire scheidslijn
mangelt
het Brussel aan een
toekomstgerichte elite.

bij de New Yorkse Wooster Group werkte, was Brussel zijn laatste transitzone als artiest. Brussel als *tijdelijke artistieke verblijfplaats*: zo hebben talloze theatermensen of muzikanten, operazangers of dansers, de stad leren kennen, misschien ook waarderen. Het gebeurt nog altijd, uiteraard. Deze passanten, vaak zogenaamde uitvoerende kunstenaars, zijn de werkelijke *artists in residence*; zij wonen en werken in Brussel of een andere stad voor een kortere, soms ook wat langere periode, waarna er richting Eldershuizen wordt afgereisd. Heel af en toe blijft men alsnog hangen, eventueel na meerdere verblijven. De zonet al genoemde Jan Ritsema is daar een voorbeeld van.

Werkplaats, werkcontext, adres, doorgangsruimte: vier mogelijke actuele verhou-

dingen tussen een artiest en een stad. Mijn voorbeelden stammen uit het domein van de hoge cultuur, maar de vierdeling is allicht ook van toepassing op andere vormen van symbolische productie, zoals de mode of de popmuziek. De ontvouwde typologie is waarschijnlijk onvolledig en doet ongetwijfeld onvoldoende recht aan de complexiteit van de hedendaagse bindingen tussen kunstenaars en grootsteden. Ze berust dan ook op weinig meer dan impressies, zeg maar op nattevingerwerk; juist daarom heb ik ze aan de hand van vier persoonlijk getinte miniverhalen aangekaart. Daarbij zat wel degelijk een meer concrete, zelfs beleidsgerichte bedoeling voorop.

Van de hedendaagse kunstproductie en haar actoren wordt veel, heel veel, zelfs veel te veel verwacht. Want zoveel is zeker: de kunst zal cultuur noch maatschappij veranderen. Zoals ik enkele paragrafen geleden betoogde, beperkt haar invloed zich in het beste geval tot een effectieve irritatie van gangbare verwachtingen en ingesleten clichés. Dat is trouwens al heel wat. Kunstwerken bieden, eenvoudig geformuleerd, alternatieve manieren van denken en communiceren aan (en dat ook wanneer ze mislukt moeten heten!). Deze uitnodiging tot ‘alteriteit’, om dan toch maar eens dat modewoord te gebruiken, is uiteraard niet gediend met een sociaal reservaat. Ook daarom is een cultuurbeleid dat louter kwantitatieve publiekscijfers laat prevaleren boven de inspanningen om het kunstenpubliek vanuit kwalitatief oogpunt sterker te differentiëren, een non-beleid. Kortom, publieksverdieping is dé uitdaging, en niet zozeer publieksbereik. Daarmee is ook meteen gezegd dat nauwelijks iemand, tenzij de plaatselijke horeca, echt beter wordt van een kortzichtige aanpak die het stedelijke kunstgebeuren via een evenementenpolitiek instrumentaliseert, ten faveure van toerisme en city marketing.

Maar laat ik weerom bij de leest blijven. Ook stedelijke culturele beleidsmakers dienen, zo dunkt mij, een onderscheid te maken tussen een kunst- en een kunstenaarsbeleid. Zeker dat laatste kan niet zonder een werkbare typologie van bestaande én mogelijke verhoudingen tussen artiesten en de gereguleerde stedelijke context. Vandaar mijn vierdeling: ze wil gewoon attenderen op verschillende relaties, waarmee ook uiteenlopende beleidsprogramma’s sporen. Méér kunst, en vooral méér kunstenaars in ‘onze’ stad, in Brussel bijvoorbeeld: betekent dat meer werkplaatsen? (Dan zijn meer geld en infrastructuur de voor-

naamste hefboomen.) Of is die slogan synoniem met een surplus aan artiesten die effectief mét de stad werken? (Dan moet het beleid zich op een specifiek segment van kunstenaars richten.) Of willen we gewoon meer permanente en tijdelijke residenties? De onderscheiden doen ertoe, de genomen opties zullen uiteraard samenhangen met een meer globale beleidsvisie op zowel kunst als stedelijkheid, zowel de culturele identiteit als de symbolische marktpositie van de eigen stad.

Ter afronding van mijn betoog twee voorstellen, twee concrete denkpijlers; beide staan overigens in het teken van transversaliteit en 'connectiviteit', van het relateren van heterogene grootheden. De eerste heeft alles te maken met het mondiale karakter van het huidige kunstensysteem. Daarbinnen kan geen enkele stad, en dus ook bijvoorbeeld Brussel niet, het zich nog langer permitteren om een louter lokaal georiënteerd beleid te voeren. 'Glocalisatie', het gedurig (her)creëren van dwarsverbindingen tussen het globale of mondiale niveau en lokale of plaatselijke situaties, is een must. Als dat niet gebeurt, verzandt een stad, hoe groot ook, thans nog veel sneller dan voorheen in provincialisme. Een actief curatoren- en uitwisselingsbeleid, ja een weloverwogen *invitatiebeleid* kan tot die 'glocalisatie' bijdragen (in de wetenschapssector is zo'n beleid overigens al zeer lang geïnstitutionaliseerd). Buitenlandse kunstenaars dienen daarom zonder veel formaliteiten in een stad als Brussel te kunnen werken. En vooral moet een bijdetijds stedelijk cultuurbeleid het aanmoedigen dat toonaangevende buitenlandse artiesten of culturele bemiddelaars in de eigen stad een tijdlang organisatorische posities bezetten, bijvoorbeeld als dirigent of museumdirecteur, als tentoonstellingscurator, gezelschapsleider of artistieke projectmaker. Zo'n pro-actieve politiek van internationalisering zorgt voor vernieuwende impulsen, doorbreekt evident bevonden routines, wekt zo artistieke instellingen of gemeenschappen uit hun eventuele winterslaap, en zorgt vooral voor interessante sociale netwerken die de eigen artistieke bezigheden met 'de wijde wereld' verbinden. Men moet dat alles natuurlijk ook politiek willen, en dan beschikt een stad als Brussel niet meteen over grootse troeven (zie hierboven, zie wat eerder werd gezegd over het ontbreken van een stedelijke groeicoalitie).

In de tweede plaats schijnt het mij toe dat steden thans vooral nood hebben aan

internationaal ingekleurde synergieën, aan kruisbestuivingen tussen uiteenlopende soorten van instellingen en functies, tussen verschillende culturele 'genres' ook. Steden behoeven kortom een bovensectoraal, niet verkokerd beleid. Neem nu Brussel. In deze stad wordt bijvoorbeeld sinds enkele jaren de oprichting van een kunsthuis voor hedendaagse beeldende kunst bepleit. Bekeken vanuit de betrokken sector is dat een zonder meer legitieme verzuchting. Maar ze stoelt nog te veel op de gangbare indelingen. Nodig zijn veeleer dwarsverbindingen tussen onderwijs *in* en de

In de huidige
netwerksamenleving zijn
communicatie en
informatie, cultuur en
symbolische productie in
grote mate letterlijk
gedeterritorialiseerd,
losgehaakt van elke
ruimtelijke of geografische
inbedding.

productie én de presentatie *van* kunst. Artistieke leer-, werk- én toonplaats in één huis, organisatorische samenwerkingsverbanden tussen onderwijsinstellingen, productiehuisen en theaters of musea: dat lijkt mij het model van de toekomst (zie P.A.R.T.S., inderdaad, maar ik denk ook aan interessante buitenlandse initiatieven als het ZKM in Karlsruhe of Le Fresnoy nabij Rijsel).

Zowel het stedelijke culturele landschap als de hedendaagse kunst hebben tevens behoefte aan plaatsen of organisatorische configuraties die kruisbestuivingen tussen genres stimuleren. Tot nader order ben ik er inderdaad van overtuigd dat het kunstgebeuren nog meer zal 'multimediatiseren' en muteren, nog sterker dan thans het geval is uiteen-

lopende media zal combineren én daarbij uit zowel hoge als lage, zowel 'elitaire' als 'populaire' bronnen zal putten. Theater plus dans plus popmuziek plus 'modieusheid' plus referenties aan de actuele beeldende kunst of fotografie: we kijken er vandaag de dag zo onderhand al niet meer van op (zie het werk van Alain Platel of Jan Fabre, van Meg Stuart of Jan Lauwers). Dit soort van 'hybridisering' valt ook in de beeldende kunsten te onderkennen. Juist daarbinnen deed trouwens – ik parafraseer de Brusselse én internationaal gereputeerde kunsttheoreticus Thierry De Duve – voor het eerst de idee opgeld van 'kunst in het algemeen' of 'generische kunst', dus van een niet langer genregebonden kunstpraktijk.

Artistieke genreoverschrijdingen bevorderen en die tegelijkertijd ook internationaliseren door er buitenlandse kunstenaars of bemiddelaars bij te betrekken: het is een, toegegeven, enigszins evidente en voor de hand liggende optie voor steden die zich daadwerkelijk willen profileren via een pro-actief kunstenaarsbeleid. Een 'licht' projectenfonds zonder veel administratieve poespas is wellicht het handigste beleidsinstrument om een en ander te concretiseren.

Iedere grootstad die naam waardig was altijd al een *melting pot*. In de onmiddellijke toekomst kan een stedelijk cultuurbeleid deze geuzennaam wel of niet verder actief gestalte geven. Aan bijvoorbeeld Brussel de keuze, al valt te vrezen dat de effectieve keuzes vooral door niet-Brusselse overheden zullen worden genomen. Voor deze gang van zaken kunnen we voortaan misschien de uitdrukking *Kladaradatsch-beleid* reserveren. ●

¹ Veel van wat hierna wordt gezegd, gaat ook op voor Antwerpen en Gent. Ik hou het echter bij Brussel, en dan niet enkel omdat ik deze stad het beste ken, ook vanuit cultureel of artistiek oogpunt. Brussel is in deze tekst tevens mijn case omdat hij werd geconcipieerd als inleiding tot het door de Vlaamse Gemeenschapscommissie, Directie Cultuur, georganiseerde middagsprek 'Arti(e)st(e) in residence?' (b-space.be, 25 april 2001).