

duidelijk het geval binnen de kunstwetenschappen: de eertijds bitsige strijd rond het bestaansrecht van een maatschappelijk georiënteerde kunstgeschiedenis, musicologie of literatuurtheorie lijkt voorgoed beslecht. Maar ook de publieke communicatie over kunst of kunstbeleid is hoe langer hoe meer in het teken komen te staan van sociale parameters. Die laatste worden wel opvallend politiek correct ingevuld. Feministes gispen de onderdrukking van vrouwelijke kunstenaars of de voyeuristische representatie van de feminiene naaktheid door mannelijke schilders. Allochtone artiesten, daarin intellectueel gesteund door de representanten van nieuwe academische disciplines (culturele studies, *post-colonial studies*,...), klagten eveneens steeds luider over culturele uitsluiting en marginalisering binnen het kunststelsel. En meer algemeen geldt het morele (moralistische?) credo dat wij, de beter gesitueerde autochtonen, 'het/de Andere' met openheid en respect dienen te bejegenen, ook al begrijpen we die andersheid niet, ook al doet ze ons levensvreemd aan, of – de meest waarschijnlijke tegenwerping – ook al interesseert ze ons gewoonweg niet vanwege het immer chronische tijdsgebrek in een dynamische samenleving en veelkantige cultuur.

De recente sociologische wending binnen het cultuurdiscours is een goede zaak voor zover ze breekt met al te simplistische, clichématige voorstellingen over de autonomie van het kunstwerk of de kunst in toto. Maar ze valt te betreuren wanneer ze een vrijbrief wordt voor een even simplistisch sociologisme dat alle sociale praktijken, en dus ook de kunst, vanuit een moraliserend machtsperspectief bekijkt. Want daar komt het eerder al gesignaleerde maatschappijbeeld van progressieve of politiek correcte snit op neer: het reduceert alles altoos en overal tot een verschil in macht, om vervolgens met meer of minder misbaar de kant van de machtelozen – van de slachtoffers – te kiezen. Het resultaat is een wel héél gesimplificeerde visie op onze samenleving. Om het bij één enkel voorbeeld te houden: mannen hebben macht, vrouwen niet – alsof er niet ook machteloze mannen en machtige vrouwen bestaan. En vooral: alsof in onze maatschappij het ja dan nee bezitten van macht niet in de eerste plaats samenhangt met het bezetten van zekere organisatorische posities. Alvast in de topregio's van bijvoorbeeld bedrijven of politieke partijen maken mannen ongetwijfeld nog in meerderheid de dienst uit. Die 'machtige mannen' nemen dan echter wel beslissingen, met soms

ingrijpende effecten, voor vrouwen én mannen. Dat is de evidentie zelve – maar vanwaar dan toch dat monotone gezeur over dé mannen (altijd machtig, immer bijdehands) en dé vrouwen (steeds onmachtig, gedurig onderdrukt)?

In het politiek correcte discours over kunst en kunstbeleid zorgt de fixatie op machtsverhoudingen voor een al even opvallend gebrek aan nuancering. Het heet dan 'dat het vooral gaat om de afbakening van wat een bepaalde elite kunst noemt. Marokkanen en vierderwereldbewoners in België horen (...) niet bij de elite, dus wat van hen voortkomt, of over hen gaat, kan geen kunst zijn', aldus Isabelle Finet in *Etcetera* 79. Enkele zinnen verderop beweert Finet met evenveel aplomb dat 'het enige wat je kan zeggen is dat verschillende soorten kunst zich op verschillende soorten groepen richten. Enkel het publiek kan daarover oordelen en zijn enige norm daarbij is kwaliteit. En ook dit waardeoordeel is subjectief en sociaal-economisch bepaald'. Nog afgezien van het manifeste gebrek aan logische coherentie – hoe kan een oordeel tegelijk hoogst individueel zijn en toch door meer algemene externe determinanten worden bepaald? –, is de teneur overduidelijk. Een kleine kongsie stipuleert wat kunst is en wat niet, terwijl in de beste der werelden, die blijkbaar al bezig is realiteit te worden, iedere theater- of museumbezoeker op persoonlijke kwaliteitsmaatstaven koers vaart. Helaas vertelt Finet er niet bij hoe mensen soms aan hun kwaliteitsnormen komen of waarom de gebruikte maatstaven überhaupt over kwaliteit gaan. Evenmin komen we aan de weet hoe beslissingen over de samenstelling van een theater- of tentoonstellingsprogramma dienen te worden georganiseerd indien niemand het recht heeft om een 'subjectieve mening als geldende norm' te poneren.

Ja, het kunststelsel kent vele vormen van interne ongelijkheid – maar die zijn, net als in de maatschappij in toto, hoofdzakelijk *het ongeïntendeerde, niemand in het bijzonder toe te rekenen* effect van ontelbare, met elkaar interagerende individuele beslissingen waar vaak wél 'goede redenen' of argumenten kunnen voor worden gegeven. Ja, het hedendaags segment binnen het kunststelsel is weinig laagdrempelig of 'publieksvriendelijk' – maar dat heeft gewoonweg te maken met het feit dat het, net als andere deeldomeinen van onze samenleving (wetenschap, onderwijs, recht,...), zijn *maatschappelijk* gewaarborgde autonomie almaar sterker is gaan affirmeren. Het resultaat is inderdaad moeilijke, zelfs hypercomplexe kunstkunst, ook als die qua materiaal meer dan eens hoogst minimalistisch

oogt (weinig 'leken' kunnen bijvoorbeeld een monochroom doek of een simpele sinustoon esthetisch waarderen). En ja, deze ontoegankelijkheid valt vanuit het streven naar gelijkheid te betreuren. Daaruit echter ook de conclusie trekken dat het theater of, algemener, de kunstpraktijk dan maar drastisch moet veranderen en richting sociaal-realisme dient op te schuiven, is een lichtjes naïeve redenering. Voor zover het huidige kunststelsel dat soort kunst al absorbeert, doet het dat immers in termen van gelukke of mislukte *kunstwerken*, niet van meer of minder geslaagde *documents humains*. En wat is soms een kunstwerk? Iets, *whatever it may be*, waaraan andere kunstwerken refereren, die op hun beurt hun status ontleen aan hun positieve of negatieve voorbeeldrol voor weer andere kunstwerken, die weerom... – enzovoorts: het moderne kunststelsel is een zelfreferentieel systeem. Van kunstwerken welteverstaan, niet van elite of politiek correcte kunstenaars.

IV

En daar ben ik gebleven was zeker niet de beste, wel een van de interessantste theatervoorstellingen die ik in 2001 bijwoonde. Tien 'vreemdelingen', acht mannen en twee vrouwen, vertellen daarin hun levensverhaal. Dat is keer op keer versneden tot een reeks anekdotische snapshots, een serie *tranches de vie*. Die worden echter wel verhaald en gespeeld met een duidelijk bewustzijn van de theatrale situatie. Alle woorden en gebaren zijn lichtjes aangezet, zodat ze gemaakt en artificieel, niet ook maniëristisch overkomen. Meermaals richten de acteurs zich ook nadrukkelijk tot het publiek. Soms gebeurt dat heel expliciet, vaker impliciet, bijvoorbeeld door frontaal de zaal in te kijken. Deze regie, van de hand van Willy Thomas (Dito'Dito), zorgt voor een vreemd effect. De 'theatralisering' van de getoonde uitsneden uit de tien vertelde levensverhalen benadrukt immers hun status van (*na*)*gespeelde* levensfeiten: het zijn onmiskenbaar *geacteerde* gebeurtenissen. Ooit bezaten ze een existentieel karakter, nu zijn ze stof voor een theatervoorstelling. Precies het beklemtonen van dit verschil, ja van de voor je ogen plaatsgrijpende transformatie van levens- in theaterfeit, maakt de voorstelling zo sterk. Door de zichtbare theatraliteit lijkt het zelfs meer dan eens alsof de acteurs niet langer hun persoonlijk levensverhaal brengen. Daardoor werkt de voorstelling – als voorstelling (als re-presentatie). Daardoor beklijft ze – als theater. En precies omdat *En daar ben ik gebleven* in de eerste plaats als theaterstuk lukt, blijven ook de