

Elke Van Campenhout

KUNST / WERK

EEN ZOEKTOCHT NAAR SYNERGIEËN TUSSEN KUNST
EN ECONOMIE IN DE PERFORMANCETHEORIEËN VAN
JON MC KENZIE, CHIAPELLO & BOLTANSKI EN PAULO VIRNO

Flexibiliteit, creativiteit, experiment, diversiteit, persoonlijke verantwoordelijkheid, elegantie, innovatie, netwerking, spelplezier, improvisatie,... Het zijn maar een paar van de begrippen die in de hedendaagse bedrijfslogica worden gehanteerd. Het Performance Management houdt zich ver van de post-Fordistische monolitische controlemachine. Centraal staan methodes voor vernieuwing, motivering en responsabilisering van de werknemers. Het OD, ofwel Organization Development, plaatst de persoonlijke noden van de werknemer centraal. Hij is er niet in de eerste plaats om de efficiëntie van het bedrijf te verhogen, maar vooral om zijn eigen project binnen de werkomgeving te realiseren. De hedendaagse bedrijfslogica wordt door manager John Kao, zelf een succesvol jazzmuzikant, zelfs vergeleken met een virtuoze jamsessie¹: *'A jam session is not formless self-indulgence or organizational anarchy. The music follows an elegant grammar, a set of conventions that guide and challenge our imagination,... That's jamming. The management of creativity is rich in such paradoxes. It is both art and discipline.'*

1.

Creativiteit en *performance* zijn alom aanwezig. Ooit nog het exclusieve domein van de kunsten, zijn inventiviteit, virtuositeit en creativiteit nu de *buzz words* van de econo-

mie, de entertainmentsector en zelfs het relatiemanagement. Je leven is je eigen project geworden, dat je kan managen, sturen en vervolmaken volgens je eigen verbeelding en vermogen. De artistieke sector staat er bij en kijkt ernaar, niet zonder een zure oprisping of twee bij het besef dat de transformationele capaciteiten van het kunstbedrijf *peanuts* zijn in vergelijking met de verwoestende innovatiedrang van inventieve multinationals, of goed georganiseerde promotiecampagnes. Creativiteit is niet langer het prerogatief van de kunstenaar, maar een absolute voorwaarde om bij te blijven, jezelf een positie te veroveren en aan een partner te geraken. Het is niets minder dan het entreeticket tot een warm plekje in het hart van het bedrijfsleven.

Dat stelt de kunstensector voor enkele problemen. Niet alleen is het grootste deel van haar vocabularium en middelen gerecupereerd door de commercie en de reclame. Maar bovendien is het bedrijfsleven ook niet langer een éénduidige winstgerichte onderneming die haar werknemers inzet als voor de Machine. Het hedendaagse bedrijfsleven heeft eigenlijk zelfs heel veel gemeen met de artistieke praktijk. Meer dan we zelf graag zouden toegeven. Maar hoe kan de kunst zich dan nog rechthouden, kritisch blijven, haar bestaansrecht claimen? Het tentoonstellingsproject 'Sois créatif'² schetst deze dubbelzinnige situatie zeer dui-

delijk. Tentoonstellingmaker Marion Von Osten schetst in *Multitudes* de precaire situatie waarin het kritische instrument van de kunst zichzelf heeft gemanoeuvreed. Wanneer zij de opdracht aanvaardt om, samen met haar hele ploeg denkers, kunstenaars, critici en actionisten, een kunstproject te organiseren dat de alomtegenwoordigheid van de creatieve premisse in vraag stelt, komt ze voor een aantal schijnbaar onoplosbare paradoxen te staan. 'Ten eerste: hoe representeer je met esthetische middelen de neiging van de esthetiek om "optimaal" in te spelen op kapitalistische imperatieven, en hoe kan je je toch blijven verzetten tegen die recuperatie? Verder, hoe ga je om met het feit dat de hybride praktijk tussen kunst, theorie en design niet alleen geïnspireerd is op disciplinaire flexibiliteit, maar ook op een anti-institutionele economie, die flexibel is en drijft op onafhankelijke slecht betaalde maar sterk gemotiveerde werknemers? Zeker als het project zelf zich ontwikkelt in werk- en productieomstandigheden die erg goed lijken op de werkomstandigheden die in de tentoonstelling worden gedocumenteerd, geanalyseerd en bekritiseerd. Het probleem van de normatieve verschuivingen vandaag wordt nog duidelijker als we een centrale rol toekennen aan de creatieve zelforganiserende beroepen die het hart vormen van onze economische groei, zoals in de 'Talent Economy' van de Britse Eerste Minister, Tony Blair.'

De kunsten zijn met andere woorden hun pedalen kwijt. De sterk protectionistische houding van de artistieke sector, die zijn autonomie, onafhankelijkheid, en kritisch vermogen als compleet tegengesteld zag aan het theater van de behoeftecreatie van de economie, moet op zijn eigen aanspraken worden afgetoetst.

2.

Het grootste probleem is wellicht dat in de kunstwereld een erg gedateerde invulling wordt gegeven aan het economische bedrijf. In *Perform, or Else*, schetst de Amerikaanse performancetheoreticus Jon Mc Kenzie³ de evolutie van het 'performance'-begrip in de managementtheorie van Taylor tot de hedendaagse OD (Organizational Development). Het Scientific Management van Taylor was er in de eerste plaats op gericht de performance van de individuele werknemers te verhogen door hen zeer specifieke en repetitieve deeltaken te geven, door hen voor deze deeltaken rigoureuus op te leiden, en door het hele productieproces nauwlettend te stroomlijnen tot efficiëntie en uniformiteit.

Het Scientific Management van Taylor werd ingezet van Ford tot Meyerhold (!) en werd het basismodel voor de ontwikkeling van het bandwerk, van de mens als verwisselbare schakel in de allesoverheersende productiemachine.

Het hedendaagse management staat ver van deze eerste managementtheorieën. Als opvolger van het strenge controlesysteem, waarbij het management de werker in het gareel houdt, is een bedrijfsmodel ontstaan dat zich profileert als intuïtief, creatief en divers. In plaats van het machinemodel, en de uitputtende bureaucratische organisatie van het Fordisme, wordt een meer organisch organisatiemodel ontwikkeld, dat niet de individuele werkers controleert, maar het functioneren van de organisatie plaatst in een grotere socio-economische realiteit. Door de opkomst van de informatie-economie en de communicatietechnologie, is de hiërarchie van beslissingname gedemocrati-

tiseerd, en niet langer te reduceren tot een *top-down* organisatie. En het meest extreme punt is wellicht dat zelfs de efficiëntie zelf van de bedrijvigheid in vraag wordt gesteld, ten voordele van andere waarden.

Centraal in de hedendaagse economie staat dus niet enkel meer de productie en verkoop van goederen, maar het creëren van een 'performatieve' wereld (zie ook de tekst van Maurizio Lazzarato elders in dit nummer), waarin diversiteit en persoonlijke ontwikkeling centraal staan.

3.

Interessant in Mc Kenzie's analyse van het performance-model in het Performance Management is ook de emancipatorische slagkracht die in het management is ontwikkeld. In 1964 werd de Equal Employment Opportunity Act de maatstaf voor de 'performance' van een bedrijf. Het efficiëntiedenken wordt op dat moment ondergeschikt aan een gelijkheidsdenken dat de evenwaardige behandeling van de werknemers wil garanderen. Dit anti-discriminerende denken evolueert al gauw van een gelijkheidsverplichting naar de omarming van diversiteit als een bruikbare strategie om het bedrijf weerstandig te maken tegen een steeds sneller evoluerende en complexer wordende samenleving. (Natuurlijk staat de theorie niet in directe verhouding tot de praktijk van het bedrijfsleven, zoals de glazen plafonds tot op de dag van vandaag zeker blijven illustreren.) Multiculturaliteit doet zijn intrede, ongeveer op hetzelfde moment als het kunstbedrijf zich bewust wordt van zijn ethnocentrische wereldvisie. In het bedrijfsleven krijgt de culturele diversiteit een centrale plaats, niet alleen in gender en ethniciteit, maar ook in seksualiteit, leeftijd en fysieke vermogens.

'The philosophy is anchored in the conviction that the broader the spectrum of differences in the workplace, the richer the synergy among the employees and the more excellent the organization's performance' (Perform, or Else, p 68)

4.

In dit kader is het wellicht interessant om even dieper in te gaan op de theorie die ontwikkeld wordt door Chiapello & Boltanski in hun *Le nouveau esprit du capitalisme*. De analyse die zij maken van de rol van de werknemer binnen de hedendaagse bedrijfscultuur loopt ongeveer gelijk met de rooskleurige invulling die in het Performance Management aan de economische 'performativiteit' wordt toegekend. Alleen situeren zij de oorsprong van deze verschuiving in de 'artistieke kritiek' van '68. Volgens hen is de belofte van de flower power wel degelijk waargemaakt, alleen misschien niet op de manier die de critici van toen gehoopt en verwacht hadden. De alom gehoorde vraag naar authenticiteit, persoonlijke verantwoordelijkheid, vrijheid en creativiteit is door de industrie vertaald in de dehiërarchisering en de externalisering van de hoge kosten van het controlesysteem, door het te installeren in de werknemer zelf. Met andere woorden: door het bedrijfsproject te vertalen van een externe bron van onderdrukking en misbruik, naar een open uitnodiging tot persoonlijke ontwikkeling, komt alle verantwoordelijkheid voor de 'performance' van het systeem bij de werker zelf te liggen. Waar de beweging in de jaren '60 nog sterk gelinkt was aan sociale kritiek, is deze, door de nadruk op individualisering, echter compleet uit het plaatje verdwenen. De basissteun van vakbonden of werknemersorganisaties zijn niet langer van tel, omdat de werknemer niet moet beschermd worden tegen wat hij zelf wil verwezenlijken. Bovendien komt de werknemer, doordat hij zijn 'persoonlijk project' ook met hand en tand zal verdedigen, in een uiterst explosieve, 'creatieve' concurrentiepositie te staan ten opzichte van de andere leden van de 'creative class' (om even Florida's woordgebruik te lenen).

De nieuwe arbeidsomstandigheden worden volgens Boltanski en Chiapello gekenmerkt door 'la cité des projets': een flexibele stroom van opeenvolgende projecten, waar de creatieve meerwaardezoeker zich toe dient te

verhouden. Hij heeft zijn werkzekerheid en sociale bescherming opgegeven voor een heel andere houding: *'adaptable, flexible, polyvalent, actif, autonome, capable de changement'*. Hij is een netwerkspeler geworden, die het niet zozeer moet hebben van zijn capaciteiten (want hoe zou je creativiteit en flexibiliteit precies moeten meten?), maar van zijn bereidheid tot het leggen van contacten, zijn voortdurende werkwillige positionering, zijn voortdurend 'performde' mobiliteit, waarbij de geruchtenmolen even belangrijk is als de reële prestaties, en privéleven en professionele omgeving niet langer te onderscheiden zijn.

De artistieke kritiek van '68 heeft er met andere woorden toe geleid dat het idee van gemeenschappelijke solidariteit van de agenda is verdwenen, en dat de bedrijfskaders in de universiteiten zorgvuldig op hun functie worden voorbereid, zowel voor hier als voor de derde wereld om *'rendre de nouvelles formes d'accumulation excitantes, séduisantes, de permettre aux cadres de croire qu'ils participent à la production d'un bien commun pour les rendre capables de mobiliser salariés et agents en formation.'*

Wat er gebeurt met de minder mobiele, seksueel onhippe, of raciaal politiek incorrecte klasse, blijft hier buiten beschouwing. Maar de *bottom line* van deze analyse is dat de artistieke kritiek van de jaren '60 monddood is gemaakt, omdat het zijn sociaal kritische basis heeft ingeruild voor de eisen van het commerciële systeem.

5.

Als het bedrijfsleven de nood voelt om zichzelf voortdurend te vernieuwen en te herdenken, om hiërarchieën te ondermijnen en geïnstitutionaliseerde modellen in vraag te stellen, om creativiteit aan te trekken en diversiteit toe te juichen, om zijn performantiviteit te verhogen, heeft dit ook veel te maken met de groeiende complexiteit van de communicatieve mogelijkheden van de digitale technologieën.

In de eerste plaats zou een dusdanige responsabilisering van de individuele werknemer

niet mogelijk zijn zonder de vervaging van de grenzen tussen werkruimte en privé-omgeving. Door de digitale revolutie en de ontwikkeling van de mobiele telefoon, fax, laptop, webmail, videoconferenties, beepers, GPS-systemen en gebruiksvriendelijke software is de werknemer overal en altijd bereikbaar, maar heeft hij ook onophoudelijk directe toegang tot de informatiestromen die hij nodig heeft om zijn project te kunnen ontwikkelen. Zijn flexibele levenswandel, de werkreisjes naar het buitenland, de mogelijkheid tot thuiswerken, of tot heroriëntering of promotie, zijn steeds gelinkt aan zijn bereikbaarheid, en bereidheid tot flexibele invulling van zijn werkuren en -omgeving.

Dat is belangrijk voor de invulling van de bovengenoemde netwerkfuncties, maar ook om als individuele speler in de 'cité des projets' voortdurend een plaatsje te reserveren in een volgende episode.

In de tweede plaats heeft de informatietechnologie ook de snelheid van belissingname zodanig verhoogd dat de hiërarchische logge mechanismen van het *top-down* management onhoudbaar zijn geworden in het Performance Management. Beslissingen moeten worden gediversifieerd, gespecialiseerd, gedemocratiseerd over de hele organisatie om met de nodige accuratesse en snelheid op de eisen van een steeds sneller evoluerend marktsysteem te kunnen inspelen.

Het is dan ook niet toevallig dat precies die sector die de verantwoordelijkheid van de werknemer op de spits drijft (mobiele telefonie, computers,...), in zijn promotie het vaakst beroep doet op argumenten als persoonlijke vrijheid, ontwikkeling en innovatie. De markt van mobiele telefoons, computers en elektronica hangt zijn imago op aan termen als 'vrijheid' (waarbij de consumenten als vrolijke balonnen door het lucht-ruim zweven), 'gemeenschap' ('Connecting people') en 'spirituele verrijking'.

6.

Het dictaat 'Perform, or else...' geldt natuurlijk niet alleen in het economische circuit,

waar de manke onderdelen zonder pardon uit de organisatie worden gekieperd. Een zelfde logica gaat ook op voor de flexibele, mobiele netwerkwereld van het artistieke performance circuit. Als we alleen al maar kijken naar het internationale nomadisme van programmatoeren, choreografen, dramaturgen en critici (hoewel het voor die laatste wellicht nog het minste opgaat) op de Europese markt, zijn de overeenkomsten zelfs opvallend. Jonge choreografen (maar ook techniekers, acteurs, dramaturgen,...) laten de kans op werkzekerheid in het thuisland achter (in zoverre daar in de eerste plaats al een kans lag) om zich te profileren als voortdurend beschikbare nomade op de Europese performance scene. Vaak komen ze als illegalen naar een veelbelovend gastland (laten we voor de gemakkelijkerheid even uitgaan van de Brusselse situatie), waar ze zonder gegarandeerd inkomen van project tot project zwerven en tussendoor de horecasector voorzien van goedkope werkkraft. Wat zij verkopen is eveneens hun creativiteit, hun artiest-zijn, wat hen gevraagd wordt is hun innoverend potentieel om de artistieke sector op het voorplan van de maatschappelijke invraagstelling te houden. Waar ze mee beloond worden (als deze deal spoedig verloopt), is een kruisje meer op de kaart, een plaatsje vooruit in de geruchtenmolen.

De artistieke vrijheid en mobiliteit die deze illegale werknemers van de culturele sector voorstaan, is even sterk gelimiteerd door institutionele grenzen, de hipheidsgraad van hun seksuele, ethnische of fysieke gegevenheid, als die wordt bepaald door hun creatief vermogen om op een persoonlijke manier vragen te stellen bij hun situatie of de hen omringende wereld. Want het belang van de vragen die een artiest zich stelt is steeds gerelateerd aan grotere, globale stromingen van wat op dat moment de relevante vragen zijn, de statements die zullen 'performen', dat wil zeggen, die 'iets teweeg zullen brengen': een verschuiving in de perceptie van de toeschouwer, een stap vooruit in de ontwikkeling van een hedendaagse esthetica, een verdere ver-

smelting van kunst en samenleving, van economie en politiek. En natuurlijk heeft dat niet alleen te maken met de subjectieve keuzes van de programmatores zelf. Maar wel met een veel complexere synergie van economische en sociale bekommernissen, van internationale politieke bewegingen en van lokaal politiek belang.

In de kunstproductie van de laatste paar decennia ontwikkelt zich al veel langer een wisselwerking (of zoals Mc Kenzie het benoemt: een *feedbackloop*) tussen het kunstbedrijf en de industrie. Waar de Performance Studies (die we hier als graadmeter gebruiken voor de onderwerpen die zich in de podiumkunsten hebben aangediend) zich in de jaren '60 nog buiten de samenleving plaatsten, en de performance zagen als middel tot transgressie, tot de omverwerping van een totalitair Establishment, verschuift de focus van de performance in de jaren '70 en '80 naar een beweging van binnenuit: de macht situeert zich niet langer in een buitenliggende Overheid, maar in de ontwikkeling van een politiek geladen discours. Performance Studies ontwikkelt in die periode de performance van verzet, van tekstanalyse, van ontmaskering van vastgeroeste identificatiemotoren rond gender, seksualiteit en ethniciteit. De performancebeweging is in die jaren sterk gelinkt aan de Franse postmoderne filosofen, maar ook met actionistische bewegingen als de homoen lesbiënebeweging, de anti-abortusliga, het anti-oorlogsverzet enzovoort.

De invloed van buiten de muren was met andere woorden erg expliciet en plaatste de performance ook telkens terug in een hedendaagse samenleving, in een praktijk waar de performance functioneerde als een 'challenge' voor het denken, als een opschorting van alle vaste waarden.

Die link met de samenleving is in de jaren '90 gevoelig ontkracht. Door de protectionistische reflex van de kunstensector om zich ver te houden van het economische bedrijf, verloren de kunsten hun greep op een zich steeds uitdrukkelijker economisch profilerend model van performance. De kunst

ging zich steeds meer opstellen als meta-vraagstelling over haar eigen uitgangspunt, maar ook als een productieveld van maatschappijkritiek dat de grenzen van de eigen veilige enclave niet langer overschreed. Het bedrijfsleven recupereerde de slagkracht, het revolutionair élan en de esthetische verleidingskracht van de performance, en de moeilijke vragen bleven in het kamp van de kunstenaars en programmatores liggen. De feedbackloop van de industriële performance naar de zalen leverde bovendien gladde voorstellingen op, die de superficiële recuperatie van de performancekritiek niet zozeer in vraag stelden, als wel re-presenteerden binnen de ruimte van het theater. De verplaatsing van de samenleving naar de veilige muren van de kunstbeleving, zou dan zelf wel genoeg kritisch vermogen produceren, zonder dat de artiest daar zelf nog iets aan toe hoefde te voegen.

En zo is iedereen tevreden, want een samenleving die gestuurd wordt door een economisch systeem dat zich ent op diversiteit en verscheidenheid is ook een samenleving die elke mogelijke vorm van kritiek binnen haar grenzen toelaat. Alleen wordt die kritiek verwezen naar de daartoe bestemde ruimte. Die plek wordt door de disciplinerende van het onderwijssysteem, door het gros van de bevolking beschouwd als *off limits*, want elitair, overgeïntellectualiseerd, en 'niet voor hen'. Op die manier wordt kritiek tegelijkertijd aangemoedigd en geneutraliseerd. De gefilterde, gedecontextualiseerde kritiek komt op T-shirts terecht, en de rest verdwijnt achter het rode gordijn.

7.

Maar waar ligt de actieradius van de kunsten dan wel? Is de enige plek waar de kunstenaar zich wel weer kan verhouden tot een samenleving dan misschien toch in het hart van het bedrijf? Daar waar zijn vraagstelling een publiek bereikt? Waar zijn stellingname niet onopgemerkt blijft, maar zich stiekem kan nestelen in de beleving en de verbeeldingsconstructie van elke consument? Is dat

wat de Italiaanse politieke filosoof Paolo Virno bedoelt met 'virtuositeit'?

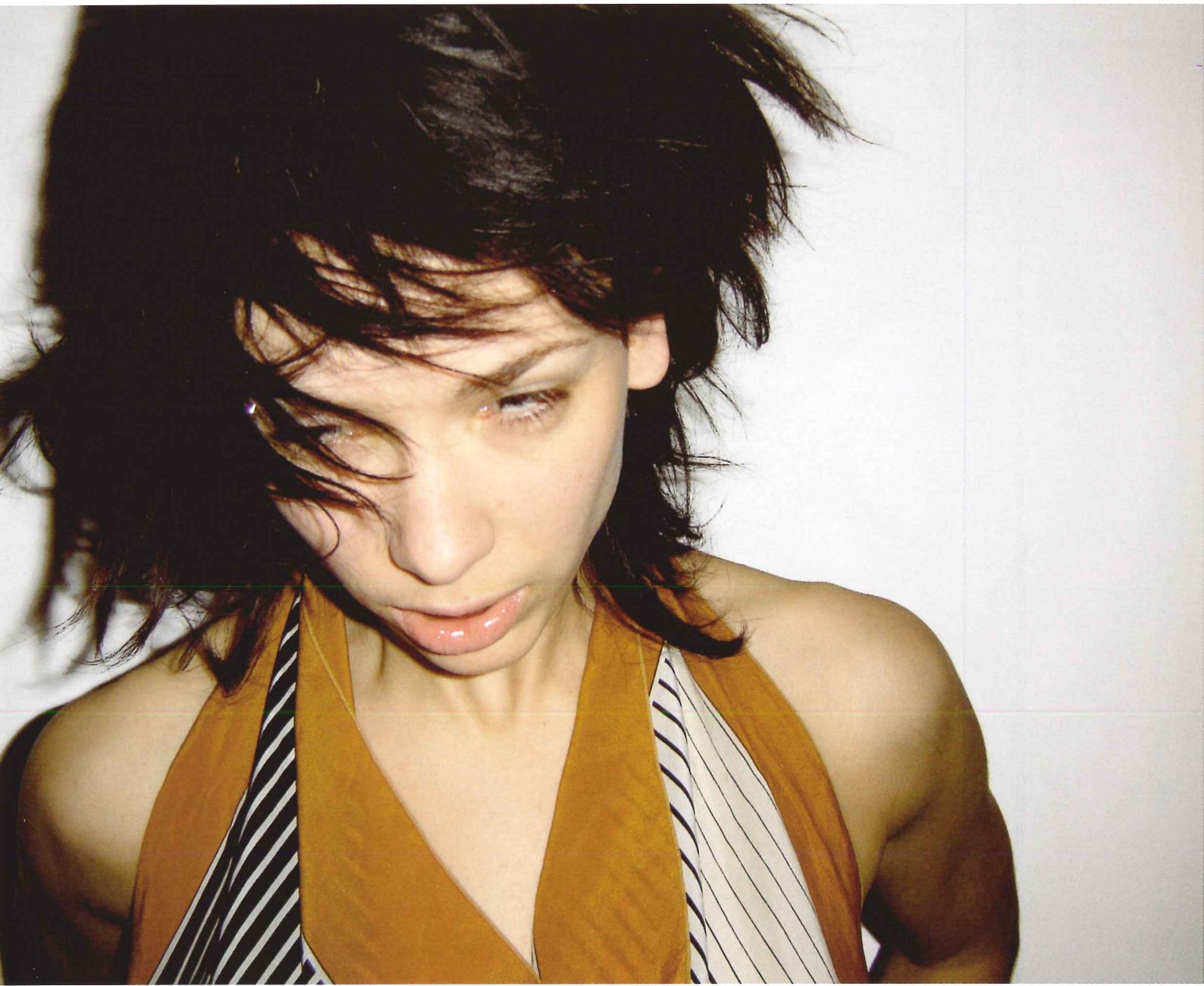
Virno situeert de nieuwe virtuositeit namelijk in het hart van de post-Fordistische economie: in de herdefiniëring van de arbeid, niet als datgene wat een product oplevert, maar als de immateriële arbeid die ontstaat uit samenwerking en communicatie, uit het intellectuele kapitaal van creatieve denkers en ontwerpers. Natuurlijk is dit een reductieve weergave van zijn denken en is de dialoog tussen kunst, economie en samenleving veel complexer dan een simpele verschuiving van het ene naar het andere veld. Maar wellicht doet deze herdefiniëring van virtuositeit wel precies wat de artistieke performance verondersteld wordt te doen: het trekt onze vooronderstellingen uit hun kader, het overschrijdt de duale tegenstelling tussen kunst en economie, en het plaatst de artistieke sector opnieuw voor de vraag van zijn eigen positie, inzet en verantwoordelijkheid.

Als er uit al het voorgaande iets is duidelijk geworden, is het wel dat kunst en bedrijf niet los van mekaar te denken zijn, maar mekaars spiegel en motor zijn. En dat in de negatie van dit gegeven het gevaar besloten ligt van een verregerende sterilisatie en futilisering van de kunsten. De laatste jaren is er tegen dit protectionisme een sterke tegenstroom ontstaan van artiesten die de economische context van artistieke creatie precies als uitgangspunt nemen voor hun praktijk. Hierdoor worden de grenzen tussen samenleving en artistieke praktijk terug opengegooid en kan de vraagstelling zijn eigen isolement overstijgen. Want wat is kunst zonder feedback?

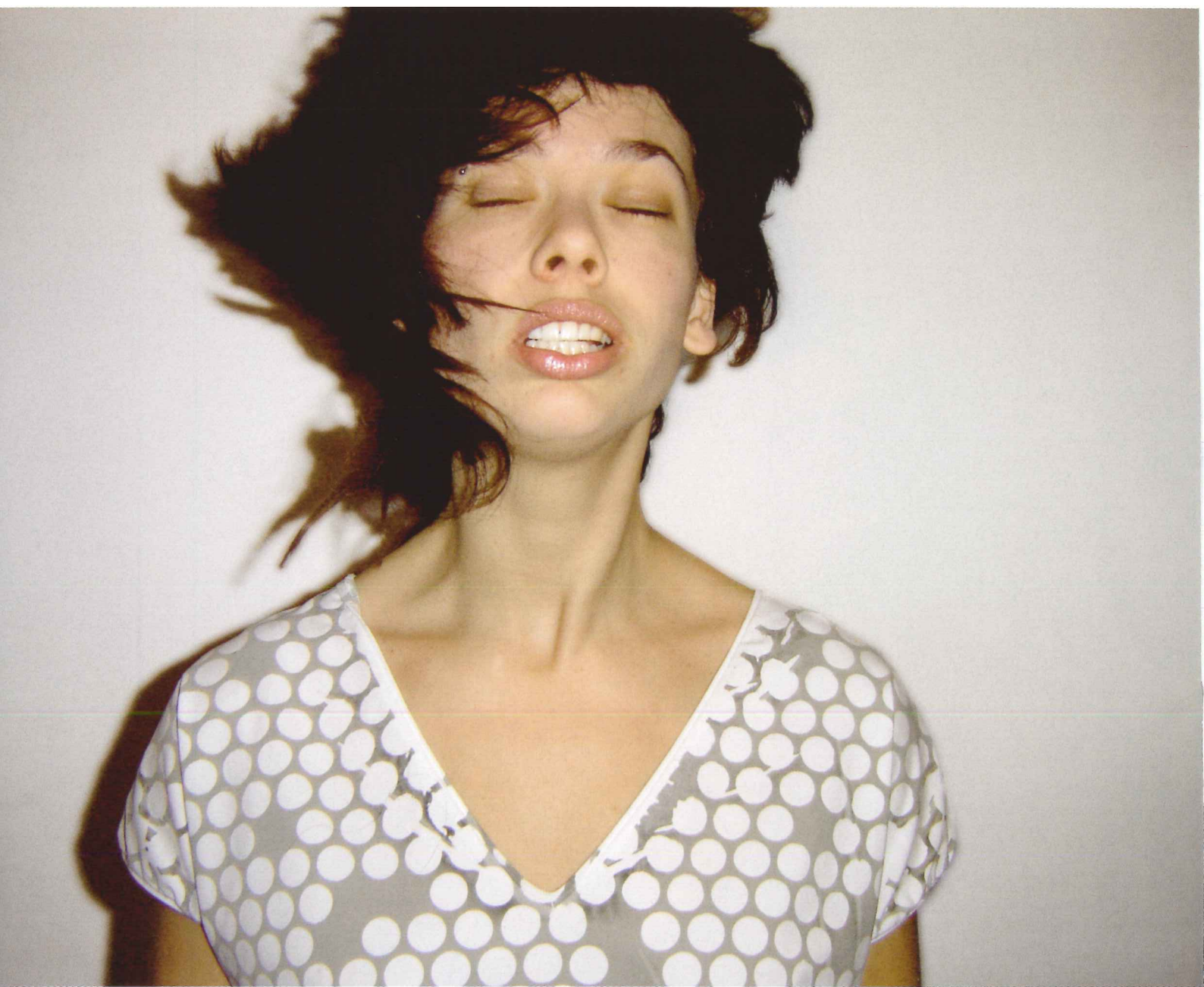
1 In 'Jamming, the Art and Discipline of Business Creativity' (1996), zoals geciteerd in *Perform or Else*, van Jon Mc Kenzie.

2 Een project van het Museum für Gestaltung in Zurich, het Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst in Zurich en het departement van D/O/C/K in de Hogeschool voor Grafiek en Boekkunst in Leipzig. Meer info op www.ith-z.ch

3 *Perform or else, from discipline to performance*, Jon Mc Kenzie, Routledge Press, 2001



Under elvis tm/ shirt from a shop in Brussels



Tiger of sweden tm/ shirt from a shop in Stockholm

