

Welke politieke perspectieven voor de kunstsector?

Het doel van deze tekst is om het debat te voeren over de huidige situatie in de artistieke sector. Ik heb informatie verzameld en geef enkele voorbeelden om de context te beschrijven, naast bedenkingen om een politieke invulling te geven. Dit dossier is verre van volledig, maar ik hoop dat het bijdraagt aan de ontwikkeling van een analyse en politieke stellingname in artistieke kringen. Artikel door MARISA (Brussel)



Een van de centrale noties van het marxisme is dat van klasse en klassenbewustzijn. De strijd tussen de klassen is een van de beslissende factoren om het historische proces op verschillende ogenblikken vooruit te sturen (strijd tussen aristocratie, burgerij, proletariaat, kleinburgerij, ...). Volgens Marx wordt klasse bepaald door de toegang tot de productiemiddelen. De geprivilegieerde toegang tot (of bezit van) de productiemiddelen is de voorwaarde die de klasse van de burgerij identificeert. Langs de andere kant wordt een meerderheid van de samenleving ervan uitgesloten. Er is een meerderheid van de bevolking voor wie de toegang tot economische, juridische en sociale middelen grotendeels is afgeblokt. Dit omvat ook de toegang tot onderwijs, cultuur of professionele verbetering.

Het wetenschappelijk socialisme was een inspiratie voor de ontwikkeling van een kritische methode met als doel om de economische, politieke en ideologische verhoudingen in de artistieke productie te analyseren en te interpreteren. Maar er is ook de doelstelling om de geschiedenis te herinterpreteren om bij te dragen aan een project van sociale en politieke verandering. De vragen over het concept van klasse liggen aan de basis van deze methode: wat is de klassenidentiteit van de artiest? Waar staat de artiest en hoe verhoudt hij/zij zich tot de strijd van de onderdrukte en uitgebuite klassen?

Maar de kritiek enkel baseren op de verhouding tot de klassen, is omwille van verschillende redenen moeilijk. We weten dat er weinig artiesten en intellectuelen van een proletarische achtergrond komen. Het bewustzijn van artiesten radicaliseert in bepaalde periodes (denk maar aan de revoluties van 1917 of de bewegingen rond 1968). Maar nadien werden deze werken doorheen een proces van culturele assimilatie gerecupereerd door het establishment.

Als we de sociale geschiedenis van kunst zouden beperken tot politieke solidariteit of de klassenpositie van de artiest, dan zouden we ons moeten beperken tot enkele heldhaftige figuren. We moeten dus een moeilijke keuze maken. Ofwel sluiten we bepaalde artistieke praktijken uit omwille van hun gebrek aan betrokkenheid en klassenbewustzijn, ofwel erkennen we de

noodzaak om ook andere criteria op te nemen. De keuze is niet beperkt tot enerzijds een politiek bewuste of militante kunst aan de ene kant en een bevestiging van de culturele hegemonie aan de andere kant. De verhoudingen tussen kunst en politiek activisme kunnen veel genuanceerder zijn.

Een belangrijk criterium waarmee rekening moet gehouden worden, is de arbeidspositie van de artiest. De enige manier waarop de arbeider kan overleven, is door zijn eigen arbeidskracht te verkopen alsof het een koopwaar is. De arbeidskracht leidt tot meerwaarde, die door de eigenaar van het bedrijf of de grote bedrijven wordt toegeëigend. De voorwaarde voor de arbeider is het leveren van arbeidskracht. Dat is ook het geval voor de werkenden in de culturele sector. Kan arbeid in de industriële productie dan verbonden worden met arbeid in de culturele productie en zo ja, hoe?

Verschiedende artistieke bewegingen hebben een poging ondernomen om daarop te antwoorden. In 1921 hebben de leden van het Artistiek Cultureel Instituut in Moskou de basis gelegd voor het sovjet constructivisme, een artistieke praktijk die antwoorde bood op de noden van de nieuwe samenleving met collectief beheer. De Duitse Bauhaus, ontstaan met de Weimar Republiek in 1919, probeerde een utilitaire esthetiek te vestigen en creatieve kunst te verbinden met de industriële ontwikkeling. Het surrealisme ontkende de aankoop van artistiek werk en de band tussen een kunstwerk en zijn gebruikswaarde.

De culturele sector in Europa en België

De kwestie van de arbeidsomstandigheden van artiesten komt terug op het voorplan. Acteurs, muzikanten, dansers, schilders, beeldhouwers, regisseurs, technici, ... zijn allemaal werkenden uit de culturele sector die bovendien hard geraakt worden door het besparingsbeleid. Er worden heel wat argumenten naar voor geschoven om het proces van privatiseringen en besparingen te rechtvaardigen of minstens te legitimeren. In het populistische neoliberale discours is een artiest een onbewust en lui wezen die enkel bezig is met zijn artistieke bestaan en niets anders.

De afgelopen 20 jaar hebben de werkenden in de culturele sector heel wat inspanningen geleverd om aan te tonen dat kunst op een positieve wijze de sociale en economische welvarendheid weerspiegelt. De waarde van investeringen in kunst en zakencijfers werden berekend om de rendabiliteit van de creatieve industrie aan te tonen. Deze inspanningen hebben enkel geleid tot een onderscheid tussen diegenen die kunst ‘aanbieden’ en rendabel zijn, en de ‘luijeriken’ wiens sociale en economische bijdragen niet kunnen gecijferd worden.

De Europese Commissie kwam met verschillende studies om de economische bijdrage van artistieke en culturele activiteiten te becijferen (1). Deze komen tot de conclusie dat cultuur bijdraagt aan de lokale ontwikkeling van regio's door investeringen en toerisme aan te trekken. Een divers cultureel aanbod is een belangrijke factor om een regio aantrekkelijker te maken voor private investeerders. Dat moet samen gezien worden met het gebrek aan investeringen in de publieke sector. Het wijst op een proces van gentrificatie en een duidelijke wil om beter betaalde mensen uit de middengroepen aan te trekken in de stadscentra terwijl de armsten worden verjaagd in plaats van de echte oorzaken van armoede aan te pakken.

Bij wijze van voorbeeld is er het project om een nieuw museum van moderne en hedendaagse kunst te bouwen in Brussel in het kader van de opwaardering van de kanaalzone, waar ook de UpSite toren wordt gebouwd. De Brusselse minister-president Rudi Vervoort legde uit dat de kanaalzone werd gekozen om “de twee delen van Brussel te verzoenen”. “Het is een sterk symbool waarmee we aantonen dat we de zone effectief willen ontwikkelen.” Onder het mom van een sociale mix, wil het establishment de aantrekkelijkheid verhogen in plaats van het welzijn van de bevolking te verbeteren. De armoede die er geconcentreerd is als gevolg van de desindustrialisering wordt verjaagd. Zal het toekomstige museum aan artiesten vragen om tentoonstellingen te houden over sociale integratie?

De heersende ideologie probeert er ons van te overtuigen dat het de arbeid van de kapitalisten is die welvaart voor anderen zou brengen. Het kapitalisme is gebaseerd op het fundament van de reproductie van de bestaande verhouding tussen arbeid en kapitaal. Een verantwoorde artistieke praktijk moet in de huidige omstandigheden rekening houden met argumenten die kunst en cultuur afrekenen op basis van de voordelen voor anderen, zonder bewust te zijn van de bestaande productieverhoudingen die erop gericht zijn om het imago van het kapitalisme op te poetsen.

Het Europese culturele beleid is ontwikkeld na de Tweede Wereldoorlog. Het kader voor het culturele beleid dateert van eind jaren 1960 en richtte zich op culturele democratie. De instrumenten van het culturele beleid bestonden in de meeste gevallen uit subsidies toegekend aan organisaties en vzw's. Het subsidiebeleid in België was niet alleen een reactie tegen de fascistische activiteiten tijdens de Tweede Wereldoorlog, maar diende ook om het onderscheid te maken met de communistische landen (met hun staatscultuur) en de Verenigde Staten (met een culturele sector die bepaald werd door de markt). Volgens de logica van de subsidiariteit komt de overheid niet op directe wijze tussen in de culturele sector, maar bepaalt de overheid enkel de algemene regels en de toekenning van subsidies.

Deze zogenaamde autonomie en culturele democratie kwam de afgelopen periode zwaar onder druk te liggen. De crisis

versnelt dit proces. Waar de afhankelijkheid van de bedrijven het grootste was, werd de economische stilstand vanaf 2008 hard gevoeld. De bijhorende stijging van de overheidsschulden leidde vanaf 2010 tot aanvallen op de subsidies voor de culturele sector. Dat is overigens het geval voor een groot deel van de Europese culturele sector. Het Nederlandse voorbeeld is een van de meest schokkende. De overheidsmiddelen voor cultuur bedroegen 800 miljoen euro waarvan een kwart werd ingeleverd. Dit was onderdeel van een poging om de begrotingsdoelstellingen van de EU te halen. Dat cultuur zo hard werd geraakt, heeft ook te maken met de aversie van de rechtse populist Geert Wilders voor “linkse hobby's” zoals kunst. (3) Diegenen die hier het hardste door geraakt worden, zijn jonge artiesten en zeker ook de meest experimentele artiesten. Er kwam amper sociaal verzet, wat de situatie er ook niet op verbeterd.

In een artikel in de Franse krant Libération stelde Michel Simonot: “We zien nu al twee decennia een verandering in het publieke cultuurbeleid. In de voorgaande periode werd kunst beschouwd als een symbolisch goed waar de samenleving in het algemeen nood aan had en kunst moest ‘gedemocrateerd’ worden (welke betekenis ook aan dat woord werd gegeven). De subsidies zorgden voor een zekere (en relatieve) autonomie van de artiesten en hun creatieve processen. Dit werd verbonden met een verantwoordelijkheid tegenover de bevolking. Vandaag zien we het tegenovergestelde. Het publieke beleid heeft vandaag de neiging om de waarde van kunst en van de artiest te laten afhangen van de onmiddellijke doeltreffendheid op educatief, sociaal, politiek, economisch of toeristisch vlak. Er wordt minder en minder belang gehecht aan de artistieke voorstellen en steeds meer aan de capaciteit om een zaal direct te vullen, aan de capaciteit om een ‘probleemgroep’ te ‘integreren’, ... De subsidies die overeenstemden met een missie van algemeen belang worden omgevormd tot aanbestedingen en opdrachten in de strikte zin van het woord. Van een concept van creatieve, artistieke en intellectuele activiteit verglijden we naar een concept van politieke rendabiliteit (nog meer dan economische).” (4)

In Vlaanderen stelde toenmalig minister van cultuur Joke Schauvliege (CD&V) in 2012 een nieuwe verdeling van structurele subsidies voor de periode 2013-2016 voor. Het resultaat was vreselijk voor organisaties in Brussel die van de Vlaamse overheid afhingen. Nieuwe aanvragen voor subsidies werden verworpen. Het doel van de minister was om het aantal organisaties te beperken van 350 tot 250 waarbij de middelen meer geconcentreerd worden bij de meest zichtbare organisaties (5).

Langs Franstalige kant voorzag minister van Cultuur Fadila Laanan (PS) een besparing van 45% op de subsidies voor hulp aan theaterprojecten (CAPT). In 2000 werd hiervoor 1,29 miljoen euro uitgetrokken. Dat bedrag werd nooit geïndexeerd. In 2013 viel het terug tot amper 700.000 euro. (6) Na een mobilisatie van de sector van de podiumkunsten kondigde het kabinet van de minister aan dat de middelen zouden herzien worden en dat de besparing ongedaan gemaakt werd. De nieuwe voorstellen waren gericht op het behoud van de enveloppe voor hulp aan theaterprojecten, maar het te besparen bedrag werd eveneens behouden. Enkel de methode om tot die besparing te komen werd herzien (7).

Tegen de achtergrond van economische problemen, spreken de politieke verantwoordelijken over efficiëntie en “city marketing” als ze het over de culturele sector hebben. Zeker in de

grote steden is dat het geval. Cultuur wordt gebruikt als instrument om een stad zichtbaar te maken en te ‘verkopen’. Of er wordt geprobeerd om het imago wat op te krikken met een culturele façade van sociale cohesie. De instellingen moeten hun belang nu aantonen aan de hand van de mediabelangstelling die ze krijgen. Centra worden ondersteund of afgestraft naargelang ze hun ‘identiteit’ uitbouwen. Het gevolg van deze logica is dat de artiesten zelf steeds minder belangrijk zijn in het proces van artistieke productie.

De culturele en artistieke instellingen mogen zich niet beperken tot het beheer van steeds beperktere middelen en tot het uitvoeren van een besparingsbeleid dat overal in Europa wordt gevoerd. Deze instellingen mogen geen instrument van de artistieke markt worden en evenmin verworden tot volledig door de staat gecontroleerde instellingen. De keuze tussen een neoliberaal beleid en een reactionair beleid van de staat die voor alles zorgt, is in feite een valse keuze. Er zijn nieuwe middelen van verzet nodig.

Het statuut van artiesten in België

Op een algemene conferentie van UNESCO in Belgrado in 1980 werd bevestigd dat “elke artiest het recht heeft om, indien hij dat wenst, beschouwd te worden als een culturele werkende en bijgevolg te genieten van alle juridische, sociale en econo-

mische voordelen waar een werkende over beschikt, rekening houdende met de eigenheden die kunnen verbonden zijn aan het statuut van een artiest.”

België had 20 jaar nodig om sociale bescherming aan artiesten en technisch personeel aan te bieden. Na de programmawet van 2002 kunnen artiesten kiezen voor een statuut als zelfstandige of als werknemer, het zogenaamde ‘kunstenaarsstatuut’. Dit statuut liet duizenden artiesten toe om uit de grijze zone te stappen, zelfs indien er nog veel verbetering mogelijk is. Het belangrijkste element van het kunstenaarsstatuut is het deel over werkloosheid, met name de invoering van de cachetberekening waarbij rekening wordt gehouden met het aantal gepresteerde uren en werkdagen. En er is de regel dat de werkloosheidsuitkeringen niet in de tijd beperkt worden.

De programmawet van 2002 had niet als doel om de voorheen bestaande wettelijke bepalingen over werkloosheid te veranderen. Het leidt tot incoherenties en legale ‘gaten’ die tien jaar werden toegedekt door administratieve interpretaties van de RVA. In 2011 was de RVA bezorgd naar aanleiding van een statistiek uit eigen huis. Op zeven jaar tijd was het aantal werkloze kunstenaars verdubbeld. Volgens de RVA kon dit enkel maar aan fraude te wijten zijn. Er werd beslist om snel het beheer van de dossiers te veranderen waarbij de toepassing van de wet werd beperkt, zelfs indien er geen wettelijke basis voor deze



bepkeringen was. Dit leidde tot een toename van 50% van de uitsluitingen van werkloze kunstenaars die van het kunstenaarsstatuut genoten.

Een advies van de Nationale Arbeidsraad (met vertegenwoordigers van werkgevers en vakbonden) en vooral enkele gerechtelijke beslissingen uit de zomer van 2013 hebben de RVA in het ongelijk gesteld. De nieuwe wettelijke voorstellen van de federale regering die eind 2013 werden aangenomen, bevestigen deels de interpretaties van de RVA en verhogen onder meer het aantal uren dat moet gepresteerd worden om recht te hebben op een werkloosheidsuitkering. Er werd een evaluatiecommissie opgezet die moet nagaan wie kunstenaar is, onder meer voor sectoren buiten podium- en audiovisuele kunsten en voor het technisch personeel dat eveneens toegang kan hebben tot dit statuut naargelang het 'artistieke deel' van hun bijdrage.

Zoals FACIR (7) met cijfers aantoonde is dit geen statuut, maar een sociale kaalslag. Door de toegang tot het statuut nog moeilijker te maken (18.000 euro bruto in plaats van 12.000 euro op 21 maanden), wordt een hele generatie van jonge kunstenaars en technici opgeofferd. Een dergelijk bedrag verdienen is niet mogelijk in de financiële realiteit van een groot deel van de jonge kunstenaars. Deze hervorming is goed voor een verlies aan inkomsten van 20 tot 40%. Met het nieuwe systeem van controle op maandelijks vergoedingen is het niet mogelijk om meer dan 1.100 of 1.200 euro per maand te verdienen. Het duwt een belangrijk aantal kunstenaars in de structurele armoede.

Onder het mom van zogenaamd 'misbruik' van het systeem wordt het werk van kunstenaars ondergewaardeerd en wordt een daling van hun inkomsten opgelegd. Het onderbroken karakter van artistiek werk is geen gevolg van het feit dat kunstenaars slechts af en toe willen werken, maar omdat ze voor hun voltijdse werk niet voltijds betaald worden. Deze hervorming wijst op een visie van de cultuursector zonder enige creativiteit en louter gericht op 'city marketing'. Het is noodzakelijk om de kunstenaars zelf in het centrum van het debat te plaatsen.

Met de huidige tendens van precarisering van de arbeidsmarkt en de afbouw van de sociale zekerheid, moeten we methoden ontwikkelen om op dergelijke hervormingen te antwoorden en om het erg verspreide personeel van de preciaire sectoren te verenigen. De culturele sector is erg opgedeeld in ons land, te beginnen met een onderscheid tussen de Franstalige en Nederlandstalige gemeenschappen. De hervorming van het kunstenaarsstatuut heeft echter alle werkenden in de sector geraakt. De mobilisaties tegen deze hervorming bieden een mogelijkheid om doorheen de acties banden te smeden. De campagne tegen artikel 63§2, waarmee de wachtuitkering in de tijd wordt beperkt waardoor er vanaf januari 2015 55.000 mensen hun uitkering verliezen, biedt nog een kans om de strijd tegen de jacht op de werklozen te voeren en te koppelen aan het verzet tegen de hervorming van het kunstenaarsstatuut. De aanvallen op de werkenden en de afbouw van de sociale zekerheid moeten eveneens aangegrepen worden om het verzet te bundelen.

De Franse kunstenaarsstaking

Voor de hervorming van 2003 moesten Franse kunstenaars 507 uren per 12 maanden presteren om gedurende een jaar recht te hebben op een werkloosheidsvergoeding. Hun dossier

werd elk jaar op een vaste datum onderzocht, de zogenaamde 'verjaardagsdatum'. Dat vormde een terugkerend gegeven. Elk jaar werd een berekening gedaan van de gepresteerde uren en wist de kunstenaar of hij/zij al dan niet recht zou hebben op een uitkering.

In 2003 werden de regels aangepast. Er moesten voortaan 507 uren gepresteerd worden op 10 maanden (voor technici) of op 10,5 maanden (voor kunstenaars). De werkloosheidsvergoeding zou slechts gelden voor 243 dagen. Sinds 2003 zijn de lonen in de sector sterk gedaald, de werkgevers beseften dat ze het personeel minder konden betalen. Als dit loon aanvaard werd, was het omdat de kunstenaars hun uren nodig hadden en dit tegen gelijk welke prijs.

Er ontstond een lange beweging van verzet tegen deze hervorming. Deze beweging hield maanden stand na de hervorming. De staking verlamde festivals, betogers trokken naar televisiestudio's, vrachtwagens met materieel werden geblokkeerd, er waren rechtszaken en er werd een tegenvoorstel uitgewerkt om de kunstenaars een degelijke vergoeding te garanderen.

De centrale punten uit het tegenvoorstel van CIP (9) zijn: geen onderscheid tussen technici en kunstenaars of audiovisueel en podiumkunsten, het behoud van de vaste jaarlijkse datum en van de 507 uren die op 12 maanden moeten gepresteerd worden, een betere verdeling van de uitkeringen door het op te trekken tot het minimumloon gekoppeld aan een systeem om de uitkeringen te plafonneren om erg hoge uitkeringen te vermijden, een herziening van de representativiteit van de sociale partners in Unédic (10) met verkiezingen op basis van open lijsten, verzet tegen de degressiviteit van de uitkeringen. Het tegenvoorstel omvatte ook een herdefiniëring van het toepassingsterrein van de werkloosheidsverzekering. In plaats van te verdelen naargelang de sector, werd een definitie opgemaakt in functie van de werkpraktijken. In plaats van 13 verschillende regimes werden er 3 voorgesteld: een uitkering voor werkenden die onderbroken tewerkgesteld zijn aan een variabel loon, een uitkering voor werkenden die onderbroken tewerkgesteld zijn aan een vast loon en tenslotte een uitkering voor toevallige werkloosheid.

Momenteel zitten we met een gelijkaardig scenario als in 2003. De werkgevers en de drie grote vakbonden zijn in maart samengekomen om een nieuw akkoord over de werkloosheidsuitkering goed te keuren. De nieuwe regels leggen een grotere onzekerheid op aan de werkenden die gelijk welke job moeten aanvaarden. Het opleggen van extreme flexibiliteit komt voort uit de politieke en economische keuzes van de regering en de sociale partners die deze maatregelen hebben goedgekeurd.

Wat de kunstenaars betreft, houdt het nieuwe akkoord vast aan de voorstellen die in 2003 al op zoveel kritiek botsten. Op een aantal punten worden de regels zelfs nog strenger. Het doel is een verlaging van de uitgaven van de werkloosheidsvergoedingen door nieuwe regels voor uitkeringen op te leggen. Op deze manier wordt bespaard op de kap van diegenen die al betalen voor deze crisis, met name de werklozen. De nieuwe berekening van de wachttijd (de tijd tussen het laatste loon en de storting van werkloosheidsuitkeringen) kan tot een verdubbeling van deze periode leiden. De sociale bijdragen worden met 2% verhoogd, wat een impact heeft op kleine bedrijven en kleine productiehuisen. Dit akkoord bevestigt ook de logica waarbij specifieke regelingen voor kunstenaars worden afgebouwd en

meer afgestemd op het algemene stelsel, dat ook hard geraakt wordt.

Om deze maatregelen te rechtvaardigen stelt de overheid dat het kunstenaarsstelsel voorheen 320 miljoen euro teveel kostte. Deze meerkost wordt aan de kunstenaars toegeschreven en het is bovendien relatief weinig in vergelijking met het algemene tekort van de werkloosheidsdienst, voor 2014 op 4 miljard euro geschat, of de kost van de fiscale fraude die op 60 tot 80 miljard euro wordt geschat. De 320 miljoen euro voor kunstenaars zijn geen privilege, kunstenaars zijn niet duurder dan andere werklozen. Ze zijn goed voor 3,5% van de uitkeringstrekkers en 3,4% van de uitgaven (11). Aanpassen aan tijdelijke werkomstandigheden wordt verward met privileges.

De vertegenwoordigers van de kunstenaars eisen van de minister van arbeid François Rebsamen dat de procedure zou geschorst worden en dat de sociale partners terug aan tafel zouden zitten. Op 3 juni werd daarop een staking begonnen in Montpellier. In Rijsel was er een gezamenlijke actie van kunstenaars en spoorpersoneel, ze voerden met ongeveer 200 actie voor het kantoor van de PS. Er was een stakingsaanzegging voor de maand juli, de maand van de festivals. Er werd een grote staking gehouden op 4 juli, de dag van de opening van het festival van Avignon. De meeste Belgische kunstenaars die in Avignon optraden, hebben het protest ondersteund. Er was een bezoek van de Belgische minister Fadila Lanaan aan het stuk 'Blackbird'. Tijdens de opvoering trokken Belgische kunstenaars op het podium een solidariteitstekst met de Franse kunstenaars voor te lezen. Daarbij werd gewezen op de gelijkenissen tussen de situaties in beide landen.

Bezettingsacties

In 2011, op hetzelfde ogenblik als de bewegingen in het Midden-Oosten en de indignado's in Spanje, was er in Italië een golf van bezettingen van theaters. Verschillende theaters en culturele centra werden bezet, sommige zijn nog steeds bezet. Het gaat onder meer om Cinema Palazzo en Angelo Mai in Rome, l'Asilo della Creatività e della Conoscenza in Napels, Teatro Coppola à Catane, Cantieri Arsenal e en het Teatro Garibaldi Aperto in Palermo of de Macao in Milaan. Al die bezettingen waren verbonden of geïnspireerd door de bezetting van het Teatro Valle, het oudste theater van Rome dat in 1727 werd opgericht en met privatisering bedreigd was waarop de acteurs, muzikanten en andere culturele werkenden het in juni 2011 bezet hielden. De bezetters gaven een nieuwe naam aan het theater, het 'Teatro del Valle Occupato', en maakten er een gemeenschappelijk gegeven van. De bezetting begon op 14 juni 2011, de dag waarop de Italianen zich in een referendum uitspraken tegen de privatisering van het waterstelsel in het land.

Er waren ook voorbeelden in ons land. Zo werd het TALP in Luik vanaf september 2013 maandenlang bezet waarbij allerhande artistieke projecten hier onderdak vonden (tentoonstellingen, dansateliers, jamsessies, filmprojecties en voorstellingen). De kunstenaars die bij de bezetting betrokken waren stelden dat het nodig was om in Luik over een zelfbeheerde culturele ruimte te beschikken en dat dit beantwoordde aan een 'cultureel deficit' in het officiële circuit. De middelen voor cultuur zijn dan wel verhoogd in Luik, maar dit gaat vooral naar de grote 'spelers' (Théâtre de Liège, Opéra, Ardentes, etc) terwijl

kleinere initiatieven (zoals Courte Echelle, Théâtre en Ile, etc) het met minder moeten doen. Er werd naar de buurt getrokken, onder meer met een raadpleging van de burens. Een meerderheid was tegen de voorstellen van de stad gekant, maar toch werd het TALP gesloten.

Het overnemen van culturele ruimtes leidt vaak tot discussies over zelforganisatie. Het kan leiden tot discussies over wat wel en wat niet kan, er zijn natuurlijk verschillende stromingen aanwezig. Sommige bezettingen gaan gebukt onder persoonlijke druk of een gebrek aan openheid naar de omwonenden. Maar zelfs indien het kleinschalig en beperkt in de tijd blijft, zorgen deze initiatieven er wel voor dat de logica van de bestaande instellingen wordt doorbroken en zorgen ze voor alternatieve ruimtes waar kunst en cultuur op een andere manier kunnen ontwikkeld worden. Deze bezettingen zijn deels een antwoord op de diepe crisis op het culturele domein en de precarisering die vooral de jonge generaties kunstenaars treft.

Kunst en politieke verantwoordelijkheid

Twee leden van de raad van bestuur van MoMa (Museum voor Hedendaagse Kunst in New York) zijn eveneens betrokken bij Sotheby waar ze vice-voorzitter en raadgever zijn. Sotheby is een groep die kunstwerken verkoopt. Het bedrijf had 47 vakbondsleden afgedankt na een conflict rond de arbeidsovereenkomsten in 2011. Op hetzelfde ogenblik had MoMa een tentoonstelling over Diego de Rivera (Mexicaanse muurkunstenaar die samen met André Breton en Trotski het manifest voor onafhankelijke revolutionaire kunst ondertekende). Een vertegenwoordiger van OWS stelde: "Het is schandelijk dat MoMa Diego de Rivera toont op een ogenblik dat tegelijk het personeel wordt gekraakt." (12)

Dit voorbeeld heeft aan date en politieke verantwoordelijkheid van een kunstwerk niet beperkt is tot het thema van het werk, maar ook tot de voorwaarden waarin het gemaakt is en de wijze waarop het wordt voorgesteld aan het publiek. Kunst en instellingen die sociale kritiek brengen terwijl ze tegelijk financieel voordeel halen uit een systeem van uitbuiting zijn op zich niet het meest 'geëngageerd'. Zoals Trotski stelde in zijn toespraak 'Klasse en kunst': "Het is onmogelijk om kunst te benaderen zoals we dat met politiek doen. Dit is niet het geval omdat de artistieke creatie een religieus ritueel of iets mythisch zou zijn, ... , maar wel omdat het onderworpen is aan eigen ontwikkelingswetten." Met deze tekst willen we niet moraliseren over artistieke inhoud, maar wel wijzen op de verantwoordelijkheid van kunst tegenover de eigen productiewijze en de financiering ervan.

Vandaag worden alle vormen van sociale bescherming van kunstenaars geleidelijk afgebouwd. De druk neemt toe om enkel rendabele producties te houden waarbij de artistieke onafhankelijkheid bedreigd is. In deze context moeten kunstenaars steeds meer tijd besteden aan marketing en hebben ze minder tijd voor hun kunst. Dat is waarom het belangrijk is om de culturele werkende in het centrum van het debat te plaatsen en te erkennen dat kunst geen winst moet opleveren.

In de huidige context is het belangrijk om in te gaan tegen de ondermijning van de arbeids- en levensvoorwaarden van kunstenaars en tegen de druk op de culturele sector. Tegelijk

moeten we een overgangsprogramma uitwerken waarbij er oog is voor zowel de goede arbeidsvoorwaarden in de sector als de gratis toegang tot kunst voor de meerderheid van de bevolking. Dat vereist een echte sociale bescherming met een kunstenaarsstatuut dat aan de noden van de sector is aangepast waarbij geen onderscheid wordt gemaakt tussen technici en artiesten of tussen audiovisuele kunst en podiumkunsten. De culturele sector moet bovendien in publieke handen komen met een democratisch beheer door de sector en de gemeenschap.

Bibliografie

Hal Foster, Rossalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh. Art Since 1900.

The Public Commons and the Undercommons of Art, Education and Labour. (The Reader). Frankfurt Lab, May 29th – June 1st 2014

Council of Europe/ERICarts, Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 13th edition, 2012

Pieter T'Jonck. Dance in Flanders 2007 – 2013, An outline of the dance landscape

Marc Moura, Carte Blanche – avril 2012. Smartbe. Association professionnelle des métiers de la création

Leon Trotsky. Art & Revolution. Writings on Literature, Politics, and Culture

Noten

(1) The Economy of Culture in Europe. Study prepared for the European Commission. (Directorate-General for Education and Culture). October 2006 ; 2011/C 175/01 Council Conclusions on the Contribution of Culture to the Implementation of the Europe 2020 Strategy”.

(2) Bruxelles aura en 2017 un nouveau musée d'art Moderne et contemporain. Le Soir. Belga, 8 mai 2014

(3) Anna Holligan. Dutch budget cuts leave high arts in very low spirits. BBC News, The Hague, 6 septembre 2012

(4) MICHEL, Simonot. Artistes ou la peur de faire peur. Libération, Culture. 22 avril 2014

(5) Flanders Culture grants : Innovation in danger in Brussels. IMAL, Cimatics en Lab[au]. 25 juin 2016. <http://www.imal.org/en/news/flanders-culture-grants-innovation-danger-brussels>

(6) Fadila Laanan, les artistes et leur combat de pauvres. La Libre.be. 19 novembre 2012

(7) Les menaces d'austérité planent aussi sur le secteur culturel. Les artistes descendent dans la rue. PSL. 6 décembre 2012. <http://www.socialisme.be/fr/6559/artistes>

(8) Fédération des Auteurs, Compositeurs et interprètes Réunis

(9) Coordination des Intermittents et Précaires

(10) Association chargée de la gestion de l'assurance chômage en France

(11) Mathieu Grégoire. Les régime des intermittents n'est pas un privilège. Le Monde.fr 28 février 2014

(12) Na negen maand van strijd hebben de arbeiders hun job terug gekregen