

CULTUURPOLITIEK
WBS jaarboek 2005

Cultuurpolitiek

WBS jaarboek 2005

Onder redactie van Frans Becker en Wim van Hennekeler

METS & SCHILT, AMSTERDAM

WIARDI BECKMAN STICHTING, AMSTERDAM



Inhoud

Redactie Jaarboek

Inleiding 7

Cas Smithuijsen

Tijd voor een radicale cultuurpolitiek? 17

Over de wankelende positie van kunst op de agenda van het openbaar bestuur

Hans Blokland

Op weg naar het einde van onze cultuur 37

Sociaal-democratie in de moderne tijd

Edwin Jacobs

Stil gewin – snelle winst 59

Museum Jan Cunen in Oss

Jacqueline Oskamp

Mission impossible 73

Over het falen van de cultuurspreiding en het elitaire karakter van kunst

Een terugblik op vier jaar staatssecretariaat door Rick van der Ploeg

‘Ik was geen culturele flappentap’ 87

Simon B. Kool

Fotografie en cultuurpolitiek 97

De betekenis van lokaal opdrachtgeverschap

Pim van Klink en Jan Riezenkamp

Het besturingsmodel als politiek strijdpunt 125

S.J. Doorman

De waarde van kunstzinnige vorming 137

Els van der Plas

Kunst tussen culturen 147

Een gesprek met Hans van Beers

‘Bevorder de toegankelijkheid, maar populariseer de kunst niet’ 157

Marga van Mechelen

Kunst en nieuwe media. Een gesprek met Arjen Mulder, Heiner Holtappels en

Arie Altena 165

Personalia 183

Personenregister 185

Inleiding

Redactie Jaarboek

De kunsten en de politiek ontmoeten elkaar eens in de vier jaar wanneer de verdeling van overheids subsidies voor een planperiode aan de orde is. Dit ongemakkelijke ritueel is inmiddels het symbool geworden van hun onderlinge verhouding. Het laat zien hoezeer de betrekkingen tussen de politiek en de kunsten vooral economische betrekkingen zijn geworden. In de politiek is het debat over de waarde en betekenis van kunst geweken voor een discussie over de verdeling van het geld. De waardering van wat de kunstwereld in Nederland bijdraagt aan onze samenleving, wordt primair in economische termen vertaald, en inderdaad, die bijdrage is niet gering. Kunstenaars en kunstinstellingen worden nu vooral gezien als cultureel ondernemers en moeten zich als zodanig gedragen. Een dergelijke versmalling van de politiek-culturele betrekkingen zou niet zo bezwaarlijk zijn, als daaronder maar een stevig fundament zou liggen van gedeelde politiek-culturele opvattingen. Het probleem is dat eronder een leegte gaapt.

Het ongemak tussen de politiek en de kunsten zit diep. Misschien wel dieper dan we prettig vinden. De grote politieke partijen zijn programmatisch naar elkaar toe en naar het politieke midden gekropen. Cul-

tuurpolitiek is cultuurbeleid geworden en voorwerp van pragmatiek en subsidiekwesties. Voor alle duidelijkheid: de systematiek van de toe- en verdeling van financiële middelen aan kunst en cultuur door de verschillende overheden is niet irrelevant, noch is het totale bedrag aan overheids subsidies van belang ontbloomt. De verdelingssystematiek schiet volgens veel betrokkenen dermate tekort dat deze zelf een deel van het probleem in plaats van de oplossing is geworden en hoognodig op een nieuwe leest moet worden geschoeid. Het huidige systeem heeft tal van perverse effecten en leidt bovendien sterk af van een meer fundamenteel debat over plaats, maatschappelijke betekenis en richting van de cultuurpolitiek. De voorstellen die staatssecretaris Medy van der Laan in september 2005 heeft gedaan ter verbetering van het systeem van subsidieverdeling worden – in kritische zin – door Cas Smit-huijsen resp. Pim van Klink en Jan Riezenkamp in dit jaarboek besproken. Over het wenselijke totaal bedrag aan overheids subsidies voor kunst en cultuur circuleren al langer ideeën (1 procent van de rijksuitgaven), maar deze hebben nog niet tot een politieke consensus geleid. Het is hoog tijd dat deze financiële vraagstuk-

ken tot een oplossing worden gebracht. Maar de politieke partijen – inclusief de Partij van de Arbeid – zouden tekortschieten als zij daarmee het debat over cultuurpolitiek als gesloten zouden beschouwen. Dan begint het pas.

In november 2003 hield acteur en toneelschrijver Gijs Scholten van Aschat een hartstochtelijk pleidooi voor een dergelijk fundamenteel debat over kunst. ‘Waarop ik aanstuur,’ zo zei hij, ‘is een debat over de waarde die een moderne samenleving aan haar kunst hecht. Laten we het, voor we het over geld hebben (waar het al snel over gaat), eerst hebben over onze idealen, hoe wij vinden dat ons leven eruit moet zien. Welke rol spelen de kunsten hierin? Misschien komen we er dan wel achter dat die kunst onontbeerlijk is in een tijd waarin iedereen zoekende is. Kunst stelt vragen. Door over die vragen na te denken, denken we over een antwoord – niet hét antwoord, een antwoord. Noem het een dialoog. Dat is een begin van beschaving. Ik moedig de politiek, kunstenaars en de media aan deel te nemen aan dit debat en er een plaats voor te vinden.’¹ Zelf droeg hij, als schrijver en acteur, aan het debat over onze zoektocht en idealen onder andere bij met *De kortste eeuw*, dat te zien valt als een onderzoek naar onze houding tot God en godsdienst.

Een debat over de plaats en betekenis van de kunsten in onze samenleving – en daarmee over de doelstellingen voor cultuurpolitiek – is nodig, niet alleen omdat nieuwe wetenschappelijke inzichten ons daar-

toe aanzetten, maar ook omdat de maatschappelijke omstandigheden daartoe aanleiding geven en ten slotte als gevolg van achterstallig onderhoud in de politiek op dit terrein. De sociaal-democratie kan bij dit debat overigens inspiratie putten uit een rijke cultuurpolitieke traditie. De vragen die zich voordoen, zijn van zeer onderscheiden abstractieniveau en reikwijdte. Zij hebben betrekking op de door Scholten van Aschat aangesneden thematiek: welke waarde hechten wij aan kunst? Zij hebben ook betrekking op traditionele doelstellingen van sociaal-democratische cultuurpolitiek, zoals cultuurspreiding en bevordering van participatie, die in de huidige omstandigheden opnieuw doordacht moeten worden.

Voor de sociaal-democratie lagen van begin af aan twee cultuurpolitieke opties open. De eerste stelde de ontwikkeling van een eigen socialistische cultuur voor; de tweede ging het om een zo breed mogelijke spreiding van de burgerlijke cultuur. De eerste optie heeft soms een grotere, soms een minder sterke aantrekkingskracht uitgeoefend. Een uitgesproken voorbeeld ervan vormt de socialistische jongerencultuur van de Arbeiders Jeugd Centrale, die niet alleen de identiteit van de eigen gemeenschap tot uitdrukking wilde brengen, maar ook een scherpe scheidslijn met de buitenwereld tot stand bracht en sterk anti-kapitalistisch van karakter was. Op een heel andere wijze kwam het streven naar een eigen cultuur naar voren in de jaren zeventig van de 20ste eeuw, bijvoorbeeld in de

vorm van het vormingstoneel. Ook toen weer gingen beleving van eigen, socialistische waarden hand in hand met een scherpe afbakening ten opzichte van de tegenstanders en waren de cultuuruitingen dikwijls uitgesproken anti-kapitalistisch.

De tweede optie is in haar kern geformuleerd door Karl Kautsky: 'Nicht so sehr die Kunst zu revolutionieren, als vielmehr das, was die herrschenden Klassen an herrlichen Leistungen der Kunst bisher für sich monopolisiert haben, den Massen zugänglich zu machen, ist die Aufgabe der Künstler und Kunstverständigen dem Proletariat gegenüber.' Deze uitspraak heeft in Nederland onder meer bekendheid gekregen doordat zij als tweede stelling bij het proefschrift van Emanuel Boekman uit 1939 is opgenomen.² Ruim vijftig jaar later gebruikte cultuurminister Hedy d'Ancona de uitspraak van Kautsky om de PVDA te overtuigen van haar participatiebeleid.

Het is deze tweede opvatting die binnen de sociaal-democratie veruit dominant is geworden. Er volgt een simpele cultuurpolitieke logica uit. De opdracht voor een op deze leest geschoeide sociaal-democratische cultuurpolitiek is: 1. bevorder de kwaliteit van de burgerlijke cultuur, 2. zorg voor spreiding en een breed bereik van kunst en cultuur en ruime participatiemogelijkheden. Spreiding en participatie kunnen zowel via de aanbodzijde als via de vraagzijde worden nagestreefd.

Het probleem is nu dat alle parameters van dit type cultuurpolitiek aan het schuiven zijn gegaan. De om-

lijning van een burgerlijke cultuur, inclusief het bijbehorende 'Bildungsideal', is vervaagd. De elite zelf is niet standvastig en winkelt in wat zij beschouwt als een supermarkt van kunst, cultuur en vermaak. Zij is zelf nauwelijks meer een drager van deze cultuur. De afbakening van kunst ten opzichte van andere uitingen van cultuur wordt in een postmodernistisch wereldbeeld losgelaten. De doelgroepen van het spreidingsbeleid zijn bovendien minder ontvankelijk gebleken voor verheffing dan de sociaal-democratie wel zou willen en nemen massaal hun toevlucht naar vermaak en commerciële massacultuur.

Illustratief is in dit opzicht de positie van de publieke omroep. Deze heeft onder meer tot taak om het kijkerspubliek kunst en cultuur te bieden, maar heeft tegelijkertijd de opdracht om een breed publiek te bereiken en goede kijkcijfers te behalen. In de huidige praktijk gaat dat de publieke omroep – nog afgezien van alle politiek-organisatorische gevechten tussen Hilversum en Den Haag – niet makkelijk af. Enerzijds heeft zij de neiging om de commerciële zenders in de concurrentiestrijd te kopiëren en daarmee aan publieke kwaliteit in te leveren, anderzijds heeft zij de grootste moeite een breed publiek vast te houden. Vooral jongeren, allochtone Nederlanders en lager opgeleiden keren de publieke omroep massaal de rug toe.³ Het risico bestaat dat de scheidlijnen in kijkgedrag meer en meer samenvallen met scheidlijnen in opleidingsniveau en in maatschappelijke betrokkenheid. Deze zelf-

de scheidslijnen zijn ook zichtbaar in de culturele participatie.⁴ Bij dergelijke samenvallende scheidslijnen dreigt een tweedeling te ontstaan die idealen van cultuurspreiding en volksverheffing danig in de weg staan.

Een bijzondere positie neemt daarbij de kunstzinnige vorming in. De vatbaarheid voor culturele vorming en esthetische impressies lijkt op jonge leeftijd groter te zijn dan in latere levensfasen. Cruciaal is daarom een stevige inbedding van kunstzinnige vorming in het reguliere onderwijs, naast mogelijkheden daartoe buiten schooltijd. De vrijblijvendheid op dat terrein is echter groot. De plaats van kunstzinnige vorming in het reguliere onderwijs is niet goed geregeld; van een gedegen didactische aanpak is over het algemeen geen sprake. Om resultaten te boeken, ook in de sfeer van multiculturele kennismaking en verdieping, zal cultuureducatie een hogere prioriteit en een serieuzer aanpak moeten krijgen. Wellicht speelt daarbij een rol dat culturele en kunstzinnige vorming vooral wordt benaderd als een aardig expressievak, te weinig als een materie die leerlingen zich eigen moeten maken. Kunst is niet makkelijk. Daarbij is het onderscheid tussen hoge en lage kunst niet behulpzaam; veeleer gaat het om simpele tegenover complexe kunst.

Jacqueline Oskamp deed in 2004 verslag van projecten op het gebied van muziekeducatie op enkele scholen. Naast enthousiasme trof zij zeer beperkte resultaten aan. En weinig duidelijk omschreven doelstellingen. Een betrokken leraar stelt: 'Ik begon inderdaad

ook met allerlei ambities, maar langzamerhand heb ik die allemaal laten varen. Het doet niet meer zo ter zake of ze later naar de concertzaal zullen gaan of van moderne muziek gaan houden. Ik vind het al prachtig als leerlingen naar elkaar leren luisteren, leren samenwerken en elkaar de ruimte geven. Het gaat om primaire ervaringen die iedereen kan delen. Wat de artistieke betekenis daarvan is? Misschien gaat dat meer in de richting van de traan van Máxima.'⁵ Zou een leraar wiskunde even ontspannen reageren?

Inmiddels doet zich in de cultuureducatie een vraag voor die ook voor het geschiedenisonderwijs actualiteit heeft gekregen: is er een canon te omschrijven, waarvan wij vinden dat een nieuwe generatie ermee moet zijn opgegroeid? Voor de geschiedenis (vergelijk de bijdrage van Els van der Plas in dit jaarboek) hebben de historici Jan Bank en Piet de Rooy een compact verhaal gecomponeerd, dat volgens hen tot de standaardbagage van iedere Nederlander dient te behoren. In de culturele wereld is tot nu toe een andere weg ingeslagen. Daar wordt – op een tamelijk vrijblijvende wijze – gepleit voor verscheidenheid, voor het bereiken van een nieuwe generatie migranten via hun eigen culturele achtergrond en voorkeuren. Dit mozaïekmodel in cultuurland staat recht tegenover het aanpassingsmodel in Verdonkland.

Welke grondslag zou de sociaal-democratie moeten kiezen voor haar cultuurpolitiek? Spreiding en partici-

patie zijn mooi, maar waartoe dienen zij? Paul Kalma heeft in *Links, rechts en de vooruitgang* daartoe een bij de sociaal-democratische traditie aansluitend voorstel gedaan en deze doelstelling omschreven in termen van vrijheid: ‘Vrijheid is geen gegeven, maar moet door mensen zelf steeds veroverd en vormgegeven worden – tegen oude en nieuwe vormen van machtsuitoefening, van normering, van groepsdruk en intellectueel conformisme in; optornend tegen onverschilligheid en onmatigheid.’ Kunst en cultuur spelen in het veroveren van die vrijheid een cruciale rol. In navolging van de Britse Labour-staatssecretaris van cultuur, Tessa Jowell, meent hij dat ‘centraal in het kunst- en cultuurbeleid van de overheid excellente kunstuitingen [zouden] moeten staan én datgene wat zij bijdragen aan de kwaliteit van het bestaan, direct en indirect, zoals nieuwsgierigheid naar het andere en vreemde en zelfvertrouwen om te experimenteren’.⁶ In dit jaarboek betrekken Blokland en Doorman een vergelijkbare stelling.

Deze opvatting is geen pleidooi voor de ‘politisering van de kunsten’. Het gevaar ligt natuurlijk al gauw op de loer dat de sociaal-democratie kunst en cultuur wil gebruiken voor haar eigen politieke doeleinden. Een buitengewoon slecht idee. De sociaal-democratie moet de verleiding weerstaan om het domein van kunst en cultuur, bewust of onbewust, te moraliseren en/of te politiseren. Het is daarom verstandig om de kunst tegen welke maatschappelijke of politieke claim

dan ook te beschermen en haar te verdedigen als het domein waar het andere, het vreemde en, zo men wil, het onmaatschappelijke tot uitdrukking gebracht kunnen worden. Kunst, aldus R. Fuchs, stelt de mensen in staat ‘om dingen te onderscheiden die anders zijn dan normaal. Het kunstwerk bevordert individualiteit en tolerantie. Ervaring van kunst, vreemd en merkwaardig, kan de mensen helpen hun identiteit te ontdekken. Kunst dwingt mensen hun vooroordelen te toetsen.’⁷

In dit jaarboek zijn drie perspectieven bijeengebracht. Allereerst bevat het beschouwingen over de betekenis van de kunst en de doelstellingen van kunstzinnige vorming. In de tweede plaats is er aandacht voor specifieke thema’s in de cultuurpolitiek: cultuurspreiding en participatie, financiering en opdrachtgeverschap, cultuur in een multiculturele samenleving, en kunst en de nieuwe media. In de derde plaats worden de betrekkingen tussen cultuur, beleid en verantwoordelijke politici nader onderzocht. Deze drie perspectieven lopen overigens niet parallel aan de individuele bijdragen, maar gaan er af en toe dwars doorheen. In zijn geheel levert dit jaarboek daarmee een basis voor een gedegen cultuurpolitieke oriëntatie voor de PVDA. In het onderstaande gaan wij kort op de verschillende bijdragen in.

De fundamentele vraag welke cultuurpolitieke doelstellingen de sociaal-democratie moet nastreven,

staat centraal in de bijdrage van Hans Blokland. Het gaat erom, zo meent hij, mensen in staat te stellen om hun leven zelf gestalte te geven, niet alleen persoonlijk, maar ook maatschappelijk door gezamenlijk een lotsbestemming te omschrijven en na te streven. Om dit ideaal van positieve vrijheid te realiseren – tegen de logica van de markt en de logica van de bureaucratie in – moeten mensen over de mogelijkheid beschikken bewuste keuzes te maken, ook op cultureel gebied. Daarvoor is wel iets nodig. Men kan pas zinvol kiezen tussen Bach en Bowie als men met beiden geconfronteerd is geweest. De cultuurpolitieke opdracht van de sociaal-democratie stuit hier op een dilemma: willen mensen zich kunnen ontplooiën, dan is het onvermijdelijk om hun langs paternalistische weg de mogelijkheden daartoe te laten zien.

Joop Doorman komt tot vergelijkbaar fundamentele opvattingen over cultuurpolitiek, maar hij vertrekt vanuit de recente bevindingen van de neurologie. Naar zijn mening zijn kunstzinnige ervaring en vorming essentieel voor de ontwikkeling van sociale vermogens zoals inlevingsvermogen en compassie, juist omdat zij het samenspel van de emotionele en cognitieve systemen van onze hersenen bevorderen. De politiek zou, aler beleid te formuleren, zich eerst fundamentele rekenplicht moeten geven van de betekenis van kunst en cultuur voor de ontwikkeling van mensen en voor de maatschappij. Een gebrek aan fundamentele bezinning treft hij ook aan waar het gaat om multiculturala-

liteit. Veel meer dan een demografisch begrip is dit nog niet geworden. Doorman is een krachtig pleitbezorger van kunstzinnige vorming. De didactiek van culturele en kunstzinnige vorming is echter onontgonnen terrein. Vandaar zijn pleidooi voor een equivalent van het Freudenthal Instituut voor kunstzinnige vorming.

Cas Smithuijsen analyseert de verhouding tussen de politiek en de kunsten in Nederland in de afgelopen halve eeuw. Van voorwerp van ideologische strijd tussen politieke stromingen is de cultuurpolitiek onderdeel geworden van pragmatisch beleid, waarin het vooral gaat om het afstemmen van instrumenten, middelen en reguleringen. De revolutie van Fortuyn, die in de rest van de politiek voor een kleine aardbeving zorgde, heeft geen weerslag gekregen in een fundamenteel debat over kunst en cultuur. Integendeel, de kunsten spelen op de agenda van het openbaar bestuur maar een marginale rol. Dat is, zo meent Smithuijsen, niet genoeg. Hij pleit voor een centralere plaats van de cultuurpolitiek in het openbaar bestuur, een stevige minister, die bovendien een gezaghebbende, overtuigende cultuurpolitieke visie ontwikkelt.

Het essay van Simon Kool over fotografie en lokaal opdrachtgeverschap vertoont een interessante parallel met de analyse van Smithuijsen. De fotografie, door zijn aard een niet makkelijk af te bakken tak van kunst, heeft dankzij sterk en ondersteunend opdrachtgeverschap van lokale en regionale overheden een bloei doorgemaakt. Het resultaat van de lokale opdrachten

vormt niet alleen een spiegel van de veranderende lokale samenleving, maar ook van de ontwikkeling van de fotografie, zoals zichtbaar wordt in de door Kool geselecteerde foto's. In de afgelopen paar jaar hebben de lokale overheden het als opdrachtgever laten afweten. Opdrachten blijven uit of zijn sterk gereduceerd; de fotografie lijkt van de agenda van het lokale openbaar bestuur verdwenen. Dat is niet alleen jammer, maar veroorzaakt ook een breuk in de opgebouwde waardevolle collecties.

Het vraagstuk van cultuurspreiding staat centraal in de bijdragen van Jacqueline Oskamp en Edwin Jacobs. Jacobs neemt ons mee naar Museum Jan Cunen in Oss, dat 'social inclusion' als een van zijn hoofddoelstellingen heeft geformuleerd. Zonder in te leveren op kwaliteit en eigenzinnigheid van het tentoonstellingsbeleid, slaagt het museum erin een groot aantal bezoekers aan te trekken, die over het algemeen niet tot museumbezoek geneigd zijn. Het museum gaat daarvoor intensieve relaties met de omgeving aan, waaronder de vmbo-afdeling van een naburige school. De organisatie van het museum is geheel gericht op dit type duurzame allianties. Tegenover de gangbare opvattingen over marktwerking gaat het – gratis toegankelijke – Museum Jan Cunen zijn eigenzinnige weg.

Oskamp is daarentegen sceptisch over de mogelijkheden van succesvolle cultuurspreiding. Er is, zo toogt zij, geen sprake geweest van cultuurspreiding

onder groepen burgers uit lagere klassen; voor zover er cultuurspreiding plaatsvond, betrof die de middenklasse. Omdat de middenklasse in de naoorlogse decennia enorm is uitgedijd, en daardoor het cultuurbe-reik is uitgebreid, kon misschien de indruk ontstaan dat er van een spreiding naar andere sociale lagen sprake was, maar dit is een illusie. Kunst is complex en daarom onvermijdelijk slechts voor een elite toegankelijk. Kunst moet niet voor een groter publiek op de knieën. Om dan toch overheidssteun voor de kunsten te legitimeren blijft er een ultieme reden over: het creëren van een oase van geestelijke rijkdom, van een artistiek en intellectueel domein van kunstzinnige vrijheid, in onze overigens materialistische maatschappij.

Pim van Klink en Jan Riezenkamp leggen het cultuurpolitieke besturingsmodel onder het ontleedmes. Zij constateren dat de consensus over de grondslagen van het cultuurbeleid voor een deel schijn is: bij implementatie komen stevige meningsverschillen en conflicten aan de oppervlakte. Wat is daarvan de oorzaak? Op grond van een historische beleidsanalyse, waarin zij niet alleen aandacht besteden aan de beleidssystematiek maar ook aan de bewindspersonen die aan het roer stonden – en er wel degelijk toe deden – concluderen zij dat het besturingsmodel voor de cultuurpolitiek ondeugdelijk is. Er is sprake van een overbelasting van de bureaucratie, een gebrek aan serieus debat over de richting van het cultuurbeleid en een onhandige verhouding tussen adviesorgaan en politieke besluit-

vormers. Het model heeft een onmiskenbaar christen-democratische signatuur; sociaal-democraten zouden, aldus Van Klink en Riezenkamp, van de verandering van dit model een politiek strijdpunt moeten maken. Daarmee zouden zij wat eerder door Van der Leeuw en d'Ancona in gang is gezet, alsnog realiseren.

Wat zijn de gevolgen geweest van de toestroom van migranten voor de kunstzinnige beleving en de cultuurpolitiek in Nederland? Die gevolgen zijn grotendeels achterwege gebleven, aldus de stelling van Els van der Plas. De ongemakkelijke omgang van Nederlanders met de minder prettige kanten van hun verleden (kolonialisme, slavernij, Tweede Wereldoorlog) blokkeert een open omgang met de migratiebeweging en haar culturele implicaties. Van der Plas meent dat een breuk in het Nederlandse cultuurbeleid nodig is. Er dient een culturele canon te worden opgesteld die recht doet aan de diversiteit van de Nederlandse identiteit. Migrantengroepen moeten een meer uitgesproken positie krijgen in de culturele instituties. En in zijn internationale cultuurpolitiek zou Nederland meer moeten aansluiten op de eigen geschiedenis en de actuele bevolkingssamenstelling.

De wereld van de kunsten is ondertussen sterk in beweging en is direct betrokken op de technologische veranderingen die zich op het ogenblik afspelen. Kunstenaars volgen deze ontwikkeling niet alleen, maar geven er zelf vorm en impulsen aan. Marga van Mechelen sprak voor dit jaarboek met drie pioniers op dit ge-

bied, die elk op eigen terrein de e-cultuur vormgeven. Zij laten zien dat de rol van de kunstenaar, het gebruik van de techniek en de verhouding van de kunstenaars tot hun publiek opnieuw wordt gedefinieerd onder de hedendaagse technologische verhoudingen, en dat daarmee oude grenzen wegvallen. Politiek en beleidsmakers, zo blijkt uit dit gesprek, hebben voorlopig nog moeite om deze ontwikkelingen bij te houden.

De redactie van het jaarboek sprak ten slotte met twee sociaal-democraten die in verschillende functies een rol in de cultuurpolitiek hebben gespeeld dan wel spelen. Hans van Beers benadrukt dat de kunst een tegenwicht kan bieden tegen de dominante trend van verstrooiing en vermaak: niet in dienst van een politieke doelstelling, maar als waarde in zichzelf. Het bijzondere moet gekoesterd worden en met grote trots worden uitgedragen. Daarom zal er veel geïnvesteerd moeten worden in kunstzinnige vorming, zonder de kunst te populariseren.

Rick van der Ploeg blikt terug op vier jaar staatssecretariaat in het kabinet-Kok II. Hij is kritisch over de bestuurscultuur die tijdens dit tweede paarse kabinet heerste. Inhoudelijk zijn er, aldus Van der Ploeg, op het terrein van de cultuurpolitiek successen behaald, zoals de impuls voor cultuurbeleving door schoolkinderen. Maar hij uit ook zijn ontevredenheid over de resultaten op andere terreinen. De uitwisseling van culturele ideeën in de steeds multiculturelere samenleving

is onvoldoende tot stand gekomen. Vooral op ruimtelijk gebied heeft Paars II het echter laten afweten, terwijl de PvdA een sterke vertegenwoordiging in de ruimte-portefeuilles van het kabinet had. 'De maakbaarheid van de samenleving hadden we afgeschud, misschien nog wel terecht ook, maar op één punt toch zeker niet en dat is de openbare ruimte. Dat hebben we gewoon weggegooid. Gevolg is dat Nederland er lelijker en lelijker op wordt. Dat hebben we echt verzaakt als Paars.'

Met deze editie ondergaat het jaarboek voor het democratisch socialisme een verandering in naam en in samenstelling van de redactie. Bart Tromp, initiator van het jaarboek in 1979 en sindsdien daaraan als redacteur verbonden, besloot na vijftientig afleveringen zijn redacteurschap te beëindigen. Hij is als redactielid (en als auteur) van onschatbare waarde geweest

NOTEN

- 1 G. Scholten van Aschat, 'De waarde van de kunst', in: *Socialisme & Democratie*, 61 (2004)4, p. 39.
- 2 E. Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, Amsterdam 1989 [1939], Stelling II.
- 3 Vgl. F. Becker, R. Cuperus en M. van Dam, *De Publieke Omroep verdient beter. Een toekomstplan van de PvdA*, Wiardi Beckman Stichting, Amsterdam 2005.
- 4 Vgl. A. van den Broek e.a., *Cultuurminnaars en cultuurmijders. Trends in de belangstelling voor kunsten en cultureel erfgoed*, Het culturele draagvlak 6, Sociaal en Cultureel Planbureau, Den

voor het jaarboek. We betuigen hem daarvoor, mede namens de uitgever, onze grote erkentelijkheid. Daarnaast sloot Monika Sie Dhian Ho met het 25ste Jaarboek haar redacteurschap af. Ook haar bedanken we hartelijk voor de inspirerende bijdragen die ze sinds haar komst in 2000 heeft geleverd

De Wiardi Beckman Stichting zag in deze wijziging van de redactiesamenstelling aanleiding om de naam van het jaarboek te veranderen. Het zal met ingang van dit jaar, kort en krachtig, *WBS jaarboek* gaan heten. De redactie blijft haar werkzaamheden overigens, net als in de afgelopen vijftientig jaar, in onafhankelijkheid verrichten. Voor het *WBS jaarboek 2005* dragen Frans Becker en Wim van Hennekeler de redactionele verantwoordelijkheid. Bij de voorbereiding van deze uitgave kregen wij waardevolle adviezen van Din Pieters; Vera van Lingen was ons zeer behulpzaam in de eindfase. Beiden danken wij voor hun bijdrage.

- Haag 2005, waarin overigens een iets optimistischer toon wordt aangeslagen dan in eerdere rapporten van het SCP.
- 5 J. Oskamp, 'Een uitstervende kunstsoort. Hoe scholieren klasieke muziek moeten redden', in: *Vrij Nederland*, 21 februari 2004, p. 65.
- 6 P. Kalma, *Links, rechts en de vooruitgang*, Amsterdam 2005, p. 345 resp. pp. 311-312.
- 7 R. Fuchs, 'Kunst, geen staatszaak?', in: R. Boon (red.), *Nieuwe arena's: over vrijheid, gelijkheid, schaarste en sociaal-democratie*, Amsterdam 1993, p. 117.

Tijd voor een radicale cultuurpolitiek?

Over de wankelende positie van kunst op de agenda van het openbaar bestuur¹

Cas Smithuijsen

Geen grote denkbeelden meer.
Als de wereld al beter kan worden,
dan moet het met kleine stapjes.
Ian McEwan²

Na een lange periode van stabiliteit werd Nederland opeens geteisterd door politieke wanorde. Deze was het gevolg van de enorme maatschappelijke onrust die in 2002 als een orkaan over het land raasde.³ Na dat jaar zijn historici en politicologen gaan theoretiseren over de achtergronden van de onrust. De oorzaak daarvan, zo bleek hun, moest vooral gezocht worden in de lange wachttijden bij de hulpverlening in ziekenhuizen en in problemen die te maken hadden met de aanwezigheid van groeiende groepen allochtonen in de grote steden. Voor het stelselmatig verwaarlozen of zelfs ontkennen van deze problemen werden de politici en de overheid verantwoordelijk gesteld. Maar dan was er nog de vraag hoe van de ene dag op de andere zo'n grote politieke chaos kon ontstaan. We zaten aan het eind van een tamelijk rustige regeerperiode van twee paarse kabinetten en we hadden een minister-president van formaat.

Het antwoord op deze vraag luidt vrij algemeen dat het ongenoegen al veel langer sluimerde en bezig was zich onderhuids op te bouwen. Vroeg of laat moest de uitbarsting wel komen. En die zou gevolgen hebben. 'De politieke agenda is door de revolutie van Fortuyn radicaal veranderd,' schrijven de bestuurskundige Jouke de Vries en de politicoloog Sebastiaan van der Lubben.⁴ Het politieke spel werd in 2002 plotsklaps voor een groot deel bepaald door de nieuwelingen in het kabinet-Balkenende I afkomstig uit de Lijst Pim Fortuyn, zoals Hilbrand Nawijn op het ministerie van Vreemdelingenzaken en Integratie, Herman Heinsbroek op Economische Zaken en Eduard Bomhoff op Volksgezondheid, Welzijn en Sport. Dat de LPF ook de bewindspersoon voor Cultuur en Media leverde, namelijk staatssecretaris Cees van Leeuwen, blijft in de annalen van de politicologen onvermeld. Niet verwonderlijk, want het departement Cultuur en Media kreeg wel een LPF-staatssecretaris, maar werd daarmee geen punt op de typische Fortuyn-agenda. Dat had wel gekund: in haar partijprogramma 2002 liet de LPF opnemen terughoudend te willen zijn met overheids-subsidies en kunst vooral te willen laten financieren

via sponsoring en het profijtbeginsel. Ook de thema's van 'falend overheidstoezicht' en 'doorgeslagen tolerantie' zouden met enige fantasie aan het cultuurbeleid kunnen worden verbonden. Maar in de negen maanden dat Van Leeuwen het bewind over cultuur voerde, heeft hij ongeveer alles gelaten voor wat het was.⁵

Inmiddels zijn Nawijn, Heinsbroek en Bomhoff vervangen door Rita Verdonk (vvd), Laurens Jan Brinkhorst (D66) en Hans Hoogervorst (vvd). Staatssecretaris Van Leeuwen heeft plaatsgemaakt voor Medy van der Laan (D66). De nieuwe bewindslieden hebben gemeen dat ze ambitieuze projecten onder handen hebben: het terugsturen van illegale asielzoekers, het privatiseren van de energiemarkt en het herstructureren van het stelsel van ziektekostenverzekeringen. In de portefeuille cultuur en media wordt de publieke omroep financieel gekort en omgebouwd, wordt het cultuurbudget beurtelings verlaagd en verhoogd en de regelgeving rondom de cultuurnotaprocedure herzien. Waar Van der Laan het belang van haar cultuursubsidies publiekelijk moet verdedigen, kiest zij ervoor te wijzen op de externe effecten van kunstsubsidies: in de culturele economie wordt het aan kunst gespendeerde belastinggeld volgens haar dubbel en dwars terugverdiend.

Zijn de lopende projecten in de cultuur het gevolg van een radicaal veranderde agenda? En zo ja, is dat dan de directe vertaling van massaal ongenoegen met de artistieke en culturele staat van Nederland? Dat

lijkt niet aannemelijk. Veel van wat nu gebeurt, maakt niet de indruk het resultaat te zijn van een weldoordachte en consequent gevolgde politieke koers in die richting. Er is eerder gebrek aan koersvastheid in de recente cultuurpolitiek, begonnen met de destabiliserende schommelingen in het cultuurbudget. Het kabinet-Balkenende II, waarvan Medy van der Laan deel uitmaakt, kondigde in zijn regeerakkoord aan dat ook kunst en cultuur niet aan de bezuinigingsopdracht zouden ontsnappen. Vervolgens greep de Tweede Kamer in en maakte de bezuinigingen grotendeels ongedaan met geld dat toevallig elders was gevonden. De correctieve houding van het parlement ten opzichte van de regeringsvoorstellen reikte overigens verder. Zo kwamen leden van de Tweede Kamer tot de conclusie dat de kabinetsplannen ten aanzien van de nieuwe publieke omroep⁶ moesten worden bijgesteld omdat zij de positie van kunst en cultuur in het publieke bestel ernstig ondermijnden. Opnieuw zoiets als een vijfvoor-twaalf-ingreep, waardoor kunst en cultuur er als het ware op het laatste moment weer doorheen zwijnden. Overigens is ook de Tweede Kamer niet altijd een gesloten front als het om het belang van kunst gaat. vvd-kamerleden Stef Blok en Jan Rijpstra lieten in *de Volkskrant* weten dat subsidies aan podiumkunst in strijd zijn met de consumentensoevereiniteit.⁷ Later namen zij weer gedeeltelijk afstand van deze visie. En ook het kabinet kan van zijn eigen voornemens afwijken en onverwachts gul uit de hoek komen. Recent

bestemde het – ongeacht het moratorium op de monumentenuitgaven dat het bij monde van de staatssecretaris eerder aankondigde – een deel van de bovenverwachting uitgevallen aardgasbaten aan de monumentenzorg: 100 miljoen euro uit de miljardenpot.

Hoe komt het dat de positie van kunst en cultuur politiek aan stabiliteit heeft ingeboet? Hoe kunnen bezuinigingen zo onvoorspelbaar verkeren in extra bestedingen? Is dit grillige gedrag uitsluitend aan het economische tij toe te schrijven? Heeft het misschien te maken met het toevallige doen en laten van een bewindspersoon? Of moet dat toch meer algemeen verklaard worden uit de wijze waarop kunst zich verhoudt tot politieke stromingen? Zijn er in die verhouding misschien belangrijke wijzigingen opgetreden?

Om dat te kunnen vaststellen wordt op de volgende bladzijden de verhouding tussen kunst en politiek over langere termijn gevolgd, waarbij gemakshalve een fasering wordt aangebracht. De eerste fase, van 1945 tot 1965, kenmerkt zich door een sterk ideologisch gefundeerde cultuurpolitiek. In die periode wemelt het van de fundamentele en hoogdravende uitspraken over hoe het kunstbestel maatschappelijk moet worden ingezet. De tweede fase, van 1965 tot 1982, kenmerkt zich door een oplopende spanning tussen ideologische overtuiging en ontluikend pragmatisme, culminerend in de strijd over de maatschappelijke relevantie van kunst. De derde fase, van 1982 tot 1994, is een periode van logistieke uitbouw van het cultuur-

beleid met behulp van wetten, procedures en bestuurlijke instrumenten. De vierde fase begint in 1994, het jaar waarin de laatste minister de publieke zorg voor cultuur overdroeg aan de eerste staatssecretaris.

De stellingen betrokken: 1945-1965

Na 1945 stond cultuurpolitiek in het teken van wederopbouw en beschavingsoffensief. In de eerste jaren na de oorlog overheerste het gevoel dat Nederland er weer bovenop moest komen. Collectief spande men zich in het land economisch, sociaal en cultureel te herstellen. Het culturele herstel speelde zich af op verschillende niveaus. Een kleine culturele elite laafde zich vanaf de opening van het Holland Festival in 1947 jaarlijks aan de met subsidies geïmporteerde voorstellingen. Het waren veelal avant-gardevoorstellingen die in een door de oorlogsjaren artistiek kaalgeslagen Nederland het toonbeeld werden van soevereine en autonome kunst.⁸ Tegelijk bedachten politici van christelijken en socialistischen huize hemelbestormende plannen om de grote massa desnoods met overheidsdwang van slechte smaak en liederlijk gedrag af te houden. Het waren de jaren van het cultuurpessimisme, het meest geprononceerd verwoord door sociaal-democratische voorlieden als Willem Banning en Jan Buskes.⁹

In deze naoorlogse hoogtijdagen van de verzuiling bestond er een grote afstand tussen de principiële cultuurpolitieke vertogen en de beleidspraktijk van alledag. Hoog boven de bibliotheken en bioscopen wer-

den in parlementaire polemieken argumenten aangedragen waarom er een actieve cultuurpolitiek zou moeten worden gevoerd. Ze hadden een overwegend morele lading en werden ingegeven door de angst voor populaire muziek en liederlijke films. Hoge kunst werd gezien als een cultuurgoed dat min of meer automatisch van dergelijke smetten vrij was en ook om die reden overheidssteun verdiende. De liaison tussen hoog en laag lag voor de hand: via politiek geprogrammeerde volksverheffing werd de massa over de drempel van musea, concertgebouwen en theaters getild.

Rooms-rood

Het eerste naoorlogse kabinet kende het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen een centrale plaats in de regering toe. Aldus kon de volksopvoeding in de breedste zin ter hand worden genomen.¹⁰ Het kabinet-Schermerhorn/Drees (1945-1946) met de theoloog en socialist Gerardus van der Leeuw als minister van OKW proclameerde de christelijke leer als grondinspiratie voor het cultuurbeleid. Politiek historicus Melchior Boogaarts stelt vast dat de PVDA daarmee een misschien wel meer met haar verwante inspiratiebron voor de cultuurpolitiek – het humanisme – liet schieten.¹¹ De bewuste keuze werd niet alleen gemaakt bij de formatie van deze eerste naoorlogse regering, maar ook daarna, bij deelname aan volgende regeringscoalities, waarvan de rooms-rode samenwerking tot eind 1958 de spil vormde.

De belangstelling van de grote christelijke partijen, in het bijzonder de Katholieke Volkspartij (KVP), richtte zich op het organiserende vermogen van het maatschappelijk middenveld. Daarmee werd bedoeld het wijdvertakte verenigingsleven dat in verzuild Nederland het organisatorische kader vormde voor de meest uiteenlopende activiteiten, ook culturele en artistieke. Overal in het verenigingsleven werden zelfredzaamheid en zelfwerkzaamheid in hoge mate verondersteld. Het was min of meer vanzelfsprekend dat de overheid dergelijke niet-commerciële verenigingsactiviteiten steunde. In het meer recente subsidiebeleid laat het CDA zich nog steeds leiden door de overtuiging dat de organisatie van voor de samenleving belangrijke activiteiten aan die samenleving zelf moeten worden overgelaten. De overheid moet alleen optreden om vanuit het principe van de verdelende rechtvaardigheid het evenwicht in het activiteitenaanbod te bewaren en indien nodig de kwaliteit ervan te bevorderen. Een variant van de maatschappelijke zelfredzaamheid is het subsidiariteitsbeginsel. Dit schrijft voor dat alles wat door provincie- of gemeentebesturen kan worden gedaan niet door de centrale overheid moet gebeuren. Dit politiek-bestuurlijke recept is in het verleden verschillende malen – met wisselend succes – aan de cultuursector voorgeschreven.

De Partij van de Arbeid raakte in de jaren vijftig en zestig vooral gericht op het publieke domein. Van belang daarbij was het werk van econoom en politicus

Joop den Uyl.¹² Deze maakte zich bezorgd over de wanverhouding tussen de rijkdom in de private sector en de karigheid in de collectieve. Terwijl mensen gemakkelijk een auto konden kopen, bleven de publieke voorzieningen zoals onderwijs, zorg en huisvesting achter. Een politieke keuze voor betere publieke voorzieningen omvatte ook de wereld van kunst en cultuur. Maar Den Uyl brak tegelijkertijd met het cultuurpesimisme dat de sociaal-democratie in die dagen zo sterk in zijn greep had. Hij moest niets hebben van programma's voor 'culturele beheersing' en disciplineren van een 'ontwortelde' massa van Banning c.s. Op de keper beschouwd was Den Uyl praktisch in zijn politieke benadering. Het beleid zou dichter moeten aansluiten op de culturele behoeften die mensen zelf op individueel niveau zouden moeten vertolken.

Een dergelijke situatie sprak overigens niet vanzelf. Culturele keuzevrijheid was geen gegeven, maar moest 'steeds weer door mensen zelf uitgebreid en vormgegeven worden – tegen de verdrukking van commercialisering, gevestigde instituties en structuren en, niet in de laatste plaats, de macht der gewoonte in'. En de overheid diende daarbij een belangrijke, zij het op cultureel gebied 'voorzichtige, voorwaardenscheppende rol te spelen'.¹³ Dit sociaal-democratische pleidooi voor vergroting van het publieke speelveld sloot daarmee deels aan bij het gedachtegoed van de KVP. Beide pleidooien richtten zich immers op steun aan het niet op winst georiënteerde deel van de economie. Den Uyl

wilde echter het niveau van de collectieve voorzieningen aanzienlijk uitbreiden.

Liberalisme

Na 1945 waren de liberalen, meestendeels verenigd in de Volkspartij voor Vrijheid en Democratie (vvd), juist tégen overheidssturing in kunst en cultuur. Zij vonden het marktmechanisme het meest doeltreffend als het ging om de distributie en afname van artistieke producten. Daarin zagen zij een betere garantie voor de bescherming van de individuele vrijheid – in de zin van vrijheid van meningsuiting en een ongehinderde ontplooiing van de persoonlijke talenten. Inbreuk daarop door de staat op basis van een 'linkse' of religieus geïnspireerde cultuurpolitiek waren uit den boze: de liberalen zagen het kunst- en cultuurbestel als een religievrije zone, waar evenmin plaats was voor politieke boodschappen. Subsidierelaties met musea, bibliotheken of theaters mochten niet leiden tot 'politiseren', waardoor de instellingen hun neutraliteit als artistieke en culturele vrijplaats zouden verliezen. Als de overheid al een rol wilde spelen, kon dat op het gebied van onderwijs, waarin jongeren werden geholpen hun gevoel voor schoonheid te ontwikkelen opdat zij later zelfstandig hun keuze in het culturele aanbod zouden kunnen maken. Het beginsel van pluriformiteit bracht de vvd dan ook niet in verband met een door de overheid gereguleerde verscheidenheid in het aanbod, maar met de keuzevrijheid van de burger.¹⁴ Daarmee

plaatsten de liberalen zich in het cultuurdebat vaak recht tegenover de sociaal-democraten en christen-democraten.

Pragmatisme naast politisering: 1965-1982

Na 1965 verliep de ontzuiling in een hoog tempo, maar trad ook nieuwe ideologisering op. De PVDA tooide zich met een cultuurpolitiek van duidelijk linkse signatuur. Zij meende dat kunst en cultuur vooral in dienst moesten staan van maatschappijhervorming. Het was de periode dat de eerste kunstnota's tot stand kwamen. Het kabinet-Den Uyl (1973-1977) tekende voor de meest in het oog lopende nota's.¹⁵ Zij werden gepubliceerd onder verantwoordelijkheid van minister Harry van Doorn (Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk), lid van de Politieke Partij Radikalen, waarin zich voornamelijk 'afvallige' leden van de KVP hadden gehergroepeerd. Van Doorns kunstnota's voorzagen in een instrumenteel raamwerk waarin afzonderlijke kunstinstanties consequent in een bestelcontext werden beschreven (orkestenbestel, museumbestel). Dit raamwerk werd verbonden met de toets van maatschappelijke relevantie. Subsidie was pas gerechtvaardigd wanneer daarmee een politiek gewenste maatschappelijke waarde werd gereflecteerd of, liever nog, bevorderd. Groot was de verontwaardiging in het veld over dit ideologische uitgangspunt, met als argument dat autonome kunst met subsidie gesteund moest worden zonder dat daarmee impliciet politiek

geselecteerde maatschappelijke waarden werden onderschreven. Uiteindelijk verdampte de eis van maatschappelijke relevantie, maar waar de inhoud verdampte, bleef de vorm bestaan. Achteraf bekeken blijken de eerste kunstnota's uit de jaren zeventig het begin te markeren van een periode waarin het kunst- en cultuurbeleid een hoog procedureel gehalte kreeg.

Tot in de jaren tachtig hield de PVDA vast aan premiering van kunst op grond van haar maatschappelijke betekenis. In haar verkiezingsprogramma van 1981 werd nog gesteld dat artistieke activiteiten die zich richtten op maatschappelijke spanningen, zoals vormingstheater, kritische filmers en fotografen en bepaalde muziekensembles, aanspraak konden maken op extra subsidie. Dit was een gruwel in de ogen van de VVD. Deze partij liet in hetzelfde jaar nog weten dat de culturele zelfwerkzaamheid van burgers de basis vormde van het culturele leven en dat de financiering van de cultuur in eerste instantie een aangelegenheid is voor gebruikers, sponsors en de media ('Als burgers en sponsors het laten afweten vervalt het bestaansrecht van de desbetreffende instelling'). Ook het CDA zag een grote verantwoordelijkheid bij de burgers liggen, maar was tegelijk van oordeel dat de overheid voorwaarden moest scheppen om de door het middenveld gekoesterde sociaal-culturele verscheidenheid te garanderen. Het pleitte in het perspectief van verscheidenheid ook uitdrukkelijk voor het recht op beleving van de eigen cultuur bij migranten.¹⁶

Terzelfder tijd ontwikkelde zich een meer pragmatische bovenstroom in de politiek. Tussen de politieke partijen, die vroeger scherp tegenover elkaar hadden gestaan, kwam langzamerhand een wederzijdse uitruil van waarden tot stand, wat leidde tot een toenemende convergentie van de politieke programma's.¹⁷ Er kwam ook een uitruil tot stand met van buitenaf komende maatschappelijke bewegingen en belangengroepen die zich rondom bepaalde issues organiseerden. Politicoloog Jos de Beus ziet het politieke stelsel vanaf 1970 meer en meer interactief worden met zijn omgeving. Tegelijkertijd verminderde de interactiviteit van de politieke partij met haar eigen achterban. Veel kiezers verruilden het actieve lidmaatschap van een breed opererende politieke partij voor een passieve betrokkenheid (als donateur) bij een smalle maatschappelijke organisatie en een beperkt, maar welomschreven ideëel doel.¹⁸

Deze ontwikkeling bleef niet zonder gevolgen voor de 'intellectuele voeding' van de politieke partijen. Waar de mogelijkheid afnam om de cultuurpolitieke uitgangspunten uit de eigen gelederen op te diepen, moesten standpunten over maatschappelijke problemen van elders worden gehaald. Standpunten over maatschappelijke problemen bleken er overigens genoeg te zijn. Ze werden op elk gebied aangemaakt en in de openbaarheid gebracht door professionele lobbyisten: de zaakwaarnemers van allerhande single issue-organisaties met een mandaat van de verenigingsleden

op zak. In de kunstsector is dat mandaat overigens nooit gekomen vanuit brede, massale lidmaatschappen zoals die in de milieubeweging en natuurmonumenten gewoon zijn. De kunstlobby is overwegend een lobby van de verzamelde gesubsidieerde instellingen die zich ophoudt aan de productie- en distributiekant van de cultuursector.¹⁹ De vorming van brede consumentenorganisaties op artistiek gevoelig vlak is voorsnog niet mogelijk gebleken, voor zover bekend ook niet buiten Nederland. Daarmee heeft de overheid traditioneel een eigen verantwoordelijkheid voor de cultuurzorg. Dat constateerde Emanuel Boekman al in 1939, maar hij voegde er toen al aan toe dat het nakomen van deze verantwoordelijkheid niet tot 'overheersing' zou mogen leiden.²⁰

Meer oor voor de zaakwaarnemers van de burgers bewerkstelligde onder de grotere politieke partijen een trek naar het midden. Daar aangekomen trachtten politieke partijen hun profiel te behouden door zo aansprekend mogelijk te reageren op de uiteenlopende noden die door allerhande groeperingen bij de politici ter leniging werden neergelegd. Een manier van politiek manoeuvreren die bij uitstek geldt voor de in 1966 opgerichte partij Democraten '66, die eigenlijk nooit grote cultuurpolitieke vergezichten schetste, behalve dat zij meermalen een duidelijke voorkeur uitsprak voor decentralisatie en voor het overige op losse beleidsonderdelen gedetailleerde standpunten formuleerde. D66 stond met deze benadering in de jaren ze-

ventig nog tamelijk alleen, later gingen de andere partijen dit gedrag navolgen. Alleen de partijen van 'klein rechts' en 'klein links' bleven vasthouden aan hun beginselen: de kleine christelijke partijen bleven onvermoeid ten strijde trekken tegen het morele verval en godslastering onder kunstzinnige voorwendselen; klein links bleef zich verzetten tegen commercialisering van het cultuurbestel en tegen de afbraak van creativiteit onder meer ten gevolge van een slecht kunstenaarsbeleid.

Procedures en regulering: 1982-1994

Van 1982 tot 1994 realiseerden drie kabinetten-Lubbers (van CDA-VVD- resp. CDA-PVDA-signatuur) een aaneengesloten periode van no-nonsense-regeringsbeleid, waarvan het cultuurbeleid herkenbaar deel uitmaakte. De doelstellingen van cultuurbeleid bleven vrij algemeen: (1) het bevorderen van de kwaliteit van artistieke en culturele producten; (2a) de evenwichtige spreiding daarvan en (2b) een zo groot mogelijke en sociaal ruim gesorteerde deelname daaraan. Het waren de doelstellingen die Harry van Doorn al eerder onafscheidelijk bij elkaar had gebracht en die uiteindelijk in de procedurewet op het specifiek cultuurbeleid (1993) aan elkaar zouden worden vastgeklonken. De bestel-aanpak van Van Doorn werd omgevormd tot bovenleiding van het systeem van vierjarige, notagestuurde subsidieperiodes. De 'pilot' daarvan werd aan het eind van de jaren tachtig gelanceerd door minister

Elco Brinkman (CDA). De bedoeling was dat welomschreven beleidsintenties met meerjarensubsidies zouden worden gerealiseerd. Of dat lukte, zou met evaluaties worden vastgesteld.

Het zwaartepunt van het cultuurbeleid verschoof daarmee van inhoudelijke stellingnames naar procedurele exercities.²¹ Beleidstechnisch zou dat winst kunnen opleveren. Door onvoldoende bestuurlijke (na)zorg aan het in de jaren tachtig ontwikkelde systeem is die winst echter grotendeels uitgebleven en heeft de verschuiving in de richting van regulering en procedures veeleer een politieke marginalisering van de kunst ingeluid. Hoe dan ook: centrale thema's werden de effectiviteit van en de efficiency bij de inzet van het overheidsapparaat ter verwezenlijking van vooraf vastgestelde beleidsdoelstellingen. Brinkman heeft zijn zevenjarige ministerschap (1982-1989) voornamelijk ingevuld met het aanslingeren van reorganisaties waarvan de directieven (privatisering, deregulering, decentralisatie, bezuiniging) van buiten de kunstsector kwamen.²² De directieven waren in beginsel helder, maar bij de uitvoering ervan zijn de betrokkenen geleidelijk aan vastgelopen in de bureaucratie. Hieronder een overzicht van troebele beleidsgebieden.

Cultuurnotaprocedures versus deregulering

In 1988 werd de methodiek van vierjarenplannen geïntroduceerd. Die bleef aanvankelijk beperkt tot de (podium)kunsten, waar het systeem van meerjarige subsi-

dies in beginsel goed werkte. In het midden van de jaren negentig werd het systeem echter zonder enige politieke discussie zodanig opgerekt dat het een ‘cultuurbrede’ reikwijdte kreeg. Een belangrijke overweging daarbij was dat de Raad voor de Kunst op last van een algemeen regeringsdecreet²³ werd omgevormd tot een Raad voor Cultuur met adviserende bevoegdheden ten aanzien van de hele sector: naast kunsten, film en letteren kwamen ook cultureel erfgoed, media, bibliotheken en letteren onder zijn invloedssfeer. Hoewel de minister van Cultuur Hedy d’Ancona (PVDA) in 1993 waarschuwde voor deze ongenueanceerde omvorming, heeft deze toch plaatsgevonden, met alle gevolgen van dien.

Weliswaar kon de raad zich in de breedte versterken, maar zijn vermogen tot verdieping werd door het fusieproces ernstig aangetast. Niettemin werd de raad, eenmaal ongevormd, opgezadeld met de plicht tot ‘integrale afweging [...] van alle subsidieverzoeken in de volledige breedte van de cultuursector’. Doordat na 1994 over de subsidiëring van honderden culturele instellingen elke vier jaar door alle partijen in korte tijd moest worden besloten, ontstond een ongekende piekbelasting in het overheidsbestuur.²⁴ Bovendien werd de grens tussen politieke verantwoordelijkheid van de bewindspersoon en inhoudelijke advisering van de raad nooit goed gemarkeerd. Vooral hier wreekt zich het gebrek aan nazorg aan het eerder ontwikkelde systeem. Niettemin bleef het ministerie het systeem

van vierjarenplannen beschouwen als het summum van het procedurele cultuurbeleid. Het prees het systeem als zodanig ook in andere Europese landen aan. Gesignaleerde belangstelling voor het systeem in Oost-Europa was voor Rick van der Ploeg (PVDA), staatssecretaris van Cultuur en Media van 1998 tot 2002, een van de redenen om de kritiek op het systeem die de Tweede Kamer in 2002 naar voren bracht van de hand te wijzen. Nu komt het systeem opnieuw ter discussie op initiatief van staatssecretaris Van der Laan, die in de nota *Verschil maken* procedurewijzigingen voorstelt.²⁵

Taakverdeling versus overlegcultuur

Van Dale definieert het subsidiariteitsbeginsel als ‘het beginsel dat zaken die door een lager orgaan kunnen worden verricht niet door een hoger ter hand behoren te worden genomen’. Dat beginsel wordt in de sector cultuur selectief toegepast.²⁶ En waar het gebeurt, loopt dat niet altijd goed af. Nadat de kunsteducatie in 1979 was gedecentraliseerd, volgde enkele jaren een bezuiniging op de rijksbijdrage die vlak daarvoor nog was overeengekomen. In de jaren negentig, toen het onderwerp kunsteducatie weer meer belangstelling kreeg van de kant van de rijksoverheid, werd een conventensysteem tussen het rijk en de lagere overheden opgebouwd, waarmee het subsidiariteitsbeginsel grotendeels werd teruggedraaid. Het bevestigt weer eens dat een rijksbijdrage niet zonder bemoeilijnen

kan worden verleend. Financieringsregelingen ten gunste van lagere overheden leiden vrijwel automatisch tot het optuigen van zware overlegsituaties.

Halverwege de jaren tachtig werd ook het bibliotheekstelsel gedecentraliseerd. Het rijk behield nog een beperkte regie- en kwaliteitsbewakingsfunctie. Op vrijwel hetzelfde moment werd het bestel voor toneelgezelschappen en orkesten gecentraliseerd. De verklaring daarvoor is dat bibliotheken meer als welzijnsvoorzieningen werden gezien, en orkesten niet. De angst dat ze in de plaatselijke politiek zouden worden afgewogen tegen het belang van goede straatverlichting leidde tot een in omgekeerde richting toegepaste subsidiariteit. Een misschien onvoorzien gevolg is dat toneelgezelschappen en orkesten nu tot in de uithoeken van Nederland centraal worden gefinancierd en door de Haagse Raad voor Cultuur inhoudelijk beoordeeld. Dat leidt tot overbelasting van de rijksbureaucratie, terwijl er ook in cultuurpolitieke zin een probleem aan kleeft. Het gevaar is dat de regionale bedding voor dergelijke voorzieningen op de lange duur wegslijt. Waarom zouden de plaatselijke politici zich verantwoordelijk voelen voor het orkest in hun stad als het rijk er toch voor opdraait? Politieke en inhoudelijke verantwoordelijkheid voor het 'eigen' orkest en toneelgezelschap kan de kwaliteit en bestuurlijke zekerheid van het cultuurbeleid in steden en regio's doen toenemen, terwijl een strikte afbakening van taken die uitdrukkelijk tot de rijksoverheid behoren, ook de

slagvaardigheid van het centrale bestuur ten goede zou komen.²⁷

Men zou dus verwachten dat in de nota *Vershil maken* wordt gekozen voor doortastende decentralisatie om de rijksbureaucratie structureel te ontlasten en de democratie te dienen met een transparante verdeling van verantwoordelijkheid tussen overheden. Maar de staatssecretaris kiest daar niet voor 'omdat het cultuurbeleid al in belangrijke mate is gedecentraliseerd'. Bovendien stelt ze dat de 'landelijke regie' vereist dat het rijk de zeggenschap over instellingen tot aan de landsgrenzen behoudt. Je zou ook kunnen concluderen dat het een het ander juist in de weg zit.²⁸ Door de bemoeilijking met de regionale en plaatselijke podiumkunstvoorzieningen te continueren zal de regiefunctie moeilijk tot ontwikkeling komen.

Verzelfstandiging versus verstatelijking

Privatisering van overheidsinstellingen was ook een opdracht die de kabinetten-Lubbers zich stelden. De bedoeling was dat de rijksdienst zich waar mogelijk onttreed van uitvoerende werkzaamheden om zich met des te meer gezag en afstand te kunnen profileren in de al genoemde rol van regisseur van de ontwikkelingen in de culturele sector. De regietaak kon worden gematerialiseerd met behulp van rationeel bepaalde subsidiebedragen en van wet- en regelgeving als stuurmechanismen. Vanuit dat perspectief werden de rijksmuseumen begin jaren negentig verzelfstandigd; bij gebrek aan

eigen vermogen en dus blijvende afhankelijkheid van subsidies werd het niet meer dan een zachte variant van privatiseren.²⁹ Gebouwen en collecties bleven rijkseigendom. Feitelijk werd alleen het management verzelfstandigd, terwijl alle rijks gesubsidieerde musea ook nog onderworpen bleven aan de cultuurnota-procedure. Doordat rijksoverheid en -musea na de verzelfstandiging tot op heden in regelgeving en procedures met elkaar verstrengeld zijn, is er ook vanwege deze bemoeilijning tot op heden van de zo gewenste regietaak nog weinig terecht gekomen.

Een van de belangrijkste overwegingen voor de verzelfstandiging was de instellingen de mogelijkheid te geven particulier geld aan te trekken. Ze moesten als volwassen kinderen worden losgelaten om waar mogelijk hun eigen weg te vinden. Daar was lang over gewikt en gewogen, maar toen de verzelfstandiging ook werkelijk plaatsvond, waren sommige politici weer bevreesd voor aantasting van de artistieke vrijheid. In de gemeenteraad van Amsterdam laaide tegen 2000 een discussie op over sponsoring van het Stedelijk Museum door autofabrikant Audi.³⁰ De gemeenteraadsleden vonden de opstelling van de sponsor tegenover het museum te overheersend. De discussie had een noodlottig verloop omdat de politici het museum geen alternatieve financiering konden bieden en de sponsor afhaakte. In het voorjaar van 2005 keerde het onderwerp terug toen er een contract was getekend tussen het museum en ABN Amro. Volgens leden van de

Amsterdamse gemeenteraad zou in dat contract geen goede balans zijn tussen de belangen van het museum en die van de bank. Bijna was het zover dat PVDA-wethouder Hannah Belliot de bank dwong vertrouwelijke stukken openbaar te maken. Deze discussie werd voortijdig afgebroken, gelukkig ook nog vóórdat de sponsor zich terugtrok. Inmiddels is, zonder dat er ooit werkelijk politieke standpunten zijn uitgewisseld, 12 procent van de totale cultuurbudgetten (zo'n 30 miljoen euro op jaarbasis – peiljaar 2001³¹) afkomstig van sponsorende bedrijven, een percentage dat naar verwachting de komende tijd verder zal stijgen.

Een cultuurvriendelijke variant van bestuurlijke verzelfstandiging is fondsvorming, die in een aantal sectoren (beeldende kunst, podiumkunst, artistieke film) haar beslag kreeg. Dat gebeurde begin jaren negentig. Het model van fondsen was geïnspireerd door al langer bestaande fondsen, zoals het Fonds voor de Letteren en het Filmfonds. De discussie over de wenselijkheid van een fondsenstelsel gaat terug tot de jaren zeventig. Toen werden ze gezien als een mogelijkheid om op eenvoudige wijze gestalte te geven aan het idee van een democratisch mecenaat: een overheid stelt geld beschikbaar waarmee kunstenaars in alle vrijheid hun artistieke werk kunnen doen. De nieuwe fondsen zijn echter in veel opzichten overheidsdiensten gebleven en worden bijgevolg regelmatig voorzien van bestuurlijke aanwijzingen en opdrachten. Ook hier is een directe bemoeilijning tussen ministerie en fondsen

gehandhaafd. Blijkens haar nota *Vershil maken* is staatssecretaris Van der Laan in meer algemene zin niet voornemens bemoedigen door te knippen. Ze verklaart zich tegenstandster van het uit het ministerie plaatsen van subsidiebeslissingen omdat ze dat vereenzelvigd met het creëren van afstand tussen kunstinstellingen en politiek. Daardoor zou het cultuurbeleid ‘juist verder marginaliseren’.³²

Verbreding en versmalling: ontwikkelingen na 1994

In 1994 trad het eerste paarse kabinet-Kok aan, waarin de voorheen politieke tegenstanders PVDA en VVD samenwerkten. De PVDA had haar ideeën over de maakbare samenleving flink getemperd, terwijl de VVD steeds meer was gaan openstaan voor de gedachte dat overheidssubsidies combineerbaar zijn met het marktmechanisme als sturingsprincipe. Dat kan heel goed in een duaal bestel waarin een non-profit compartiment en een commercieel compartiment vreedzaam samengaan of elkaar zelfs versterken. Aldus kwam een paars getinte cultuurpolitiek binnen bereik, steunend op een brede bestuurlijke coalitie en met een aanzienlijk actieve VVD. In 2005 zou deze partij (niet meer behorende tot paars) zelfs tijdens haar congres voorstellen 1 procent van de rijksuitgaven voor kunst te bestemmen (het actuele percentage ligt rond de 0,6). Hoewel het congres er niet mee akkoord ging en de VVD recent ook heel andere geluiden laat horen,³³ illustreert het voorstel dat de oude partijgebonden ideologische tegenstel-

lingen in het cultuurbeleid zijn overwonnen. Want waar kwam die 1 procent vandaan? Ooit, in de jaren zeventig, was dat een initiatief van de Communistische Partij van Nederland. Zij wilde naar analogie van de ontwikkelingshulp 1 procent van de rijksuitgaven besteden aan kunst en cultuur. Na een lange afwezigheid op de politieke agenda werd het daarop teruggebracht door de lobbyisten van Kunsten '92. Sindsdien kent het idee niet alleen aanhangers onder de VVD, maar ook onder de kleine linkse partijen, het CDA en de PVDA. Weliswaar is daarmee de politieke basis voor dit idee aanzienlijk verbreed, maar deze is nog niet hecht, breed en stabiel genoeg om tot werkelijke resultaten te komen. Uitblijven van een tergend dichtbij gelegen resultaat moet worden verklaard uit de omstandigheid dat de politieke besluitvorming over de middelen voor kunst en cultuur nog steeds niet (of: steeds minder) rust op een coherente discussie over de doelstellingen van kunst- en cultuurbeleid.

Verbreding is er daarnaast in die zin dat de klassieke probleemvelden in het Nederlandse kunst- en cultuurbeleid ook elders in Europa de meeste aandacht opeisen. Van een sterkere uitwisseling van ervaringen op het Europese podium zou Nederland nog wel wat wijzer kunnen worden. Uit het prioriteitenoverzicht in het cultuurbeleid van vrijwel alle Europese landen valt een relatief beperkt aantal constanten te destilleren.³⁴ Met de nodige variatie per land is het een zestal clusters van aandachtspunten die inmiddels bekend in

de oren zullen klinken. In een groot aantal landen, vooral Oost-Europese, is men doende een efficiënte verdeling van verantwoordelijkheden over overheidslagen te realiseren. Daarbij tekent zich onmiskenbaar een voorkeur af voor decentralisatie. Dat is vooral voor ex-communistische landen een mogelijkheid om het machtsmonopolie van de centrale staatsbureaucratie te breken. Vrijwel even urgent vindt men een goede wet- en regelgeving ten gunste van de instandhouding en ontwikkeling van kunst en cultuur. Hiervoor is vooral aandacht onder de nieuwe leden van de EU in Midden-Europa. Heel belangrijk vinden de politici en beleidsmakers het creëren van financiële zekerheid voor kunstenaars en instellingen. Vergelijkbare prioriteit krijgt het scheppen van waarborgen voor artistieke innovatie, creativiteitsontwikkeling en kunsteducatie. Tegenover deze instrumenten ter stimulering van culturele ontwikkeling staat de zorg voor het cultureel erfgoed die in vrijwel elk Europees land om de nodige politieke steun vraagt, terwijl de roep om respect voor culturele diversiteit in dit werelddeel eveneens alom klinkt.

De wijze waarop de discussie over de genoemde onderwerpen verloopt, verschilt per land. In de jonge democratieën van Midden- en Oost-Europa gaat dat vaak heel ordelijk en met het nodige ontzag voor autoriteiten op een specifiek gebied. In de Nederlandse democratie is het debat weliswaar uitgebreid en versterkt doordat het aantal culturele opiniemakers numeriek is

gegroeid, maar naar sociale en geografische herkomst is er nauwelijks verbreding. Door fragmentatie en specialisatie neemt terzelfder tijd de impact van de argumentatie af. Als gevolg van gebrek aan tegenspel vanuit de politieke partijen maakt het debat ook geen vordering in de zin dat er diepte en vergezicht aan wordt toegevoegd. Het cultuurdebat biedt mede daardoor een versplinterde, vluchtige, weinig beklivende, kortom machteloze aanblik. Politieke partijen laten zich al te gretig voeden door wat er dagelijks aan opinies over een veelheid aan detailzaken wordt rondgesproeid. Omdat zij zelf nauwelijks de ruimte creëren voor de vorming van eigen, overwogen, uitgebalanceerde standpunten over cultuurbeleid, kunnen zij vrijwel niets inbrengen tegenover de voortspuitende opiniefontein, laat staan een systematisch uitwisseling van argumenten op gang brengen. De historicus Piet de Rooy constateert dat Nederland rijk is voorzien van columnisten, naar zijn mening een normaal en wenselijk verschijnsel in een democratie, maar wie zet al die meningen en suggesties om in een politiek programma dat klinkt als een klok? Zolang niemand daarin slaagt, blijven rondzingende opinies weliswaar waardevol als literaire uitingen, maar zijn zij niet meer dan een losse verzameling meningen die op elkaar voortborduren in wat De Rooy een 'ongeleid gesprek' noemt.³⁵

Toonbeeld van versmalling van het cultuurdebat is de discussie over multiculturaliteit. Tot aan de val van het kabinet-Kok II, voorjaar 2002, was er in de Tweede

Kamer een ruim draagvlak voor het stimuleren van maatregelen ten gunste van culturele diversiteit. Dat draagvlak was er al in de jaren tachtig. Van de grote partijen kwamen het CDA en de PVDA destijds vanuit een eigen gedachtegang tot de conclusie dat migrantengroepen de ruimte zouden moeten krijgen om de eigen artistieke en culturele identiteit te beleven en binnen de grenzen van de Nederlandse rechtsstaat verder te ontwikkelen. In de nadagen van de ambtsperiode van Van der Ploeg leidde dat nog tot een veelbelovend beleidsprogramma: het bevorderen van cultureel contact tussen groepen nieuwe Nederlanders en artistieke geestverwanten in het land van herkomst. Hiermee werd een dynamische culturele en artistieke component in de meer algemene discussie over multiculturaliteit gebracht.³⁶ Veelbetekenend is dat na het aantreden van de kabinetten onder leiding van Balkenende de bewindspersoon van cultuur – anders dan het overwegen van subsidie-instrumenten ten behoeve van interculturaliteit – geen rol van betekenis speelt in de openbare discussie over het brandende vraagstuk van de multiculturaliteit in Nederland, zo prominent aanwezig op de politieke agenda sinds ‘Fortuyn’. Dat is jammer, want juist de toegevoegde artistieke en culturele talenten die Nederland via een multicultureel perspectief verrijken, kunnen in het politieke debat zorgen voor een tegenwicht ten opzichte van de eis van integratie en assimilatie die dat debat momenteel domineert.

In plaats van een ruim gesorteerd gesprek over de inhoud van het cultuurbeleid is er nu een tamelijk gesloten onderonsje over de afstemming van instrumenten, middelen en reguleringen, over de externe effecten van kunstsubsidie en over de gefaseerde realisatie van beleidsvoornemens op deelgebieden. De blik is daarbij noodgedwongen naar binnen gericht. Dat is buiten te merken. Terwijl de procedures door de staatssecretaris van Cultuur worden herschreven, ziet de minister van Verkeer haar kans schoon het door menig columnist betreunde taalbouwsel ‘I love afstand houden’ boven Nederlandse snelwegen op te hangen.³⁷ Hier had haar ambtgenote van cultuur uit oogpunt van de culturele regietaak op de rem moeten trappen.

Drie stappen

Fortuyn heeft ook na 2002 zijn stempel op de politiek gedrukt, maar in het cultuurbeleid zijn radicale veranderingen uitgebleven. Sterker nog: de LPF heeft haar culturele programmapunten aan de vigerende canon aangepast. In het partijprogramma van 2003 laat de partij weten kunst en cultuur dichter bij de mensen te willen brengen: ‘Niet door cultuur bij mensen op te dringen, maar wel door drempels te verlagen en ervoor te zorgen dat mensen beter op de hoogte worden gebracht van het aanbod.’ Ook bij de LPF vinden we de nodige detaillering: eigen initiatieven als de jaarlijkse verkiezing van de culturele hoofdstad van Nederland en de cultuurschool van Nederland. Daarnaast is er

het voorstel te komen tot een tienrittencultuurkaart voor schoolverlaters en tot één ticketlijn voor alle cultuur in Nederland. Voorts is er instemming met al langer lopende projecten als ‘Kunstenaars in de klas’ en cultureel beleggen.³⁸ Na een enkel jaar van revolutie harmonieert de cultuurparagraaf van de LPF qua pragmatiek, versnippering en uitwisselbaarheid nu keurig met die van de meeste andere politieke partijen.

Dit illustreert hoe weinig politici zich feitelijk (hoeven) aan (te) trekken van wat de bevolking vindt van kunst en cultuur. Politieke bestuurders hebben zich laten aanspreken op de lange wachtlijsten bij ziekenhuizen en de allochtonenproblematiek in achterstandswijken. Maar het politiek bestuur wordt nauwelijks of eigenlijk helemaal niet gecorrigeerd door massaal geuite culturele onlusten, of door het doortastend optreden van brede, professioneel geleide consumentenbelangengroepen. Correcties komen ook steeds minder vanuit de eigen politieke partij. Door gebrek aan weluidende weerklink vanuit politiek en samenleving hebben politieke bestuurders een zekere vrijheid bij het nemen van beslissingen, het doen van voorstellen en het ontwikkelen van het beleid. Als er wordt gecorrigeerd, gebeurt dat meestal tijdens begrotingsdebatten door leden van de Tweede Kamer: kunstspecialisten of fractievoorzitters die ‘hun’ bewindspersonen met de nodige standpunten tegemoet treden. Of deze standpunten ook breed worden gedragen in politiek en samenleving, blijft vaak in het ongewisse. Omdat

de bestuurders zoveel speelruimte hebben, zijn zij eens te meer zélf verantwoordelijk voor de gevolgen van het beleid dat zij met betrekking tot kunst en cultuur uitzetten.

Radicale veranderingen zijn niet nodig, hoogdravende woorden over de cultuurpolitiek hoeven niet worden gesproken, maar een drietal stappen moet worden gezet om de kwaliteit van het kunst- en cultuurbeleid binnen een termijn van enkele jaren te verbeteren. De eerste stap betreft de opwaardering van de positie van kunst en cultuur in het openbaar bestuur. Om de verantwoordelijkheid voor het culturele leven in Nederland niet uit de weg te gaan en het belang van kunst en cultuur naar hun werkelijke betekenis te schatten, moet de volgende kabinetsformateur ze centraler in het openbaar bestuur verankeren. De partij die de bewindspersoon voor cultuur levert, moet liefst een grote partij zijn met wijdvertakte maatschappelijke wortels, een partij ook die denkkraft wil investeren in de combinatie van kunst, cultuur en beleid. Na de formatie zal de desbetreffende partij tevens met andere (grote, c.q. regerende) partijen moeten overleggen over een nationaal zorgpakket voor kunst en cultuur waarin de bruikbare programelementen van de afzonderlijke partijen in een duidelijk gestructureerd programma worden gecombineerd. Een centrale plek voor kunst en cultuur vormt een zekere compensatie voor de omstandigheid dat zij door hun aard nu eenmaal een beperkt maatschappelijk draagvlak hebben.

Dat maakt hen kwetsbaar en afhankelijk van een beschermende en stimulerende overheid. Het is een onweerlegbaar feit dat het budget voor kunst en cultuur in de non-profitsector voor 85 procent van overheden afkomstig is.³⁹ Dat gegeven belast de politici met de opdracht om een stabiele financiële basis onder het cultuurbestel te leggen. Is die basis eenmaal gelegd, dan wordt het mogelijk het cultuurdebat meer inhoudelijk te voeren.

De bewindspersoon – tweede stap – zal ook nog een ervaren bestuurder moeten zijn, in staat om de overheidsrol betreffende de cultuur alsnog om te vormen van uitvoerder naar regisseur. Een zware manager ook, die in staat is voor de kunsten een licht bestuursmodel te maken. Veel beheersmacht zal moeten worden losgelaten om bestuurskracht te kunnen ontwikkelen. Nu is het overheidsoptreden aan de ene kant overheersend als het gaat om regelgeving en administratie van subsidies en tegelijk aan de andere kant te weifelend als het gaat om grote lijnen en verbanden. Het ministerie wordt momenteel veel te veel in beslag genomen door het beredderen van allerlei eigener beweging gestarte actieprogramma's die tot de vaste inventaris van de bestuursdienst zijn gaan behoren. Langs de lijnen van verzelfstandiging, functionele en territoriale decentralisatie kan de centrale bureaucratie worden ontlast. Pas nadat de oneigenlijke taken zijn uitgeplaatst, kan de regietaak met succes ter hand worden genomen. En wat misschien wel het eerst gedaan moet

worden: het bereiken van een reële werkverhouding tussen de Raad voor Cultuur en het ministerie.

Het is met andere woorden de hoogste tijd voor een politiek leider die met gezag over kunst en cultuur gaat waken en er mede op toeziet dat het kabinet zich ook zelf houdt aan wat het de bevolking aan culturele en artistieke waarden wil voorspiegelen. Wil een dergelijke leider als rustgevend schutspatroom van artistieke en culturele waarden fungeren en tegelijk maatschappelijke aandacht en respect voor kunst en cultuur genereren, dan zou dat een minister moeten zijn, liever dan een staatssecretaris.

Vanuit de permanente botsing van belangen, standpunten en meningen moet de minister tot een eigen gezaghebbende, overtuigende cultuurpolitieke visie komen, de derde stap. In die visie zouden kunst en cultuur moeten fungeren als de belangrijkste arena's voor de overdracht van menselijke waarden. Wat dat betreft kan het humanistisch ideaal nog inspireren: het gaat er uiteindelijk om dat kunst en cultuur bij uitstek levenssferen zijn waarop de mens 'het hogere in zich kan ontwikkelen'.⁴⁰ Vervolgens dient de waarde van het cultuurgoed waar mogelijk verbonden te worden met de verschillende maatschappelijke contexten, zoals de omroep, het onderwijs, de jeugdzorg, de marktsector, het maatschappelijk middenveld, de multiculturele samenleving. Beleid in de breedte, in de verschillende ruimtelijke contexten die vragen om een artistieke of culturele dimensie, is al voor een deel ge-

realiseerd. Beleid in een tijdsperspectief zoals dat er is in de economie en de ruimtelijke ordening, is op het terrein van cultuur nog nauwelijks ontwikkeld.⁴¹

Goed bestuur, financiële stabiliteit en een overtuigende visie scheppen de voorwaarden voor een beter

kunst- en cultuurbeleid. Kleine stapjes voor de Nederlandse politiek. Of binnen Haagse dimensies toch een radicale omwenteling?

NOTEN

- 1 Met dank aan Frans Becker, Ingrid Janssen, André Nuchelmans en Jolien Schuerveld voor commentaar op een eerdere versie van dit artikel.
- 2 I. McEwan, *Zaterdag*, Amsterdam 2005, p. 92.
- 3 In de woorden van politiek journalist R. van den Brink, *In de greep van de angst. De Europese sociaal-democratie en het rechts-populisme*, Antwerpen/Amsterdam 2005, p. 265.
- 4 J. de Vries en S. van der Lubben, *Een onderbroken evenwicht in de Nederlandse politiek. Paars II en de revolutie van Fortuyn*, Amsterdam 2005, p. 147-148.
- 5 Wel bood hij de Tweede Kamer op 9 april 2003 een brochure ter kennisname aan met als titel 'Geven om/aan Cultuur'. In een aanbiedingsbrief sprak hij de overtuiging uit dat kunst en cultuur niet in de eerste plaats de overheid aangaan, maar iedereen (brief OCW, kenmerk ACB/2003/14619).
- 6 Vgl de omroepnota *Met het oog op morgen*, voorjaar 2005, downloadbaar via www.minocw.nl.
- 7 *De Volkskrant*, 4 oktober 2004.
- 8 J. Voeten (red.), *Een Nederlands wonder. 50 jaar Holland Festival*, Zutphen 1997.
- 9 H. van Dulken, 'De cultuurpolitieke opvattingen van prof. dr. G. van der Leeuw (1890-1950)', in: *Kunst en beleid in Nederland*, Amsterdam 1985, p. 81-162.
- 10 W. Hofstee, 'Actieve cultuurpolitiek, nu. Prof. Dr. G.J. van der Leeuw, minister van OK en W in het kabinet-Schermerhorn/Drees (24 juni 1945-3 juli 1946)', in: *Boekmancahier, kwartaalschrift over kunst, onderzoek en beleid*, II (maart 1992), p. 35.
- 11 Een interessante constatering, want juist in zijn culturele profiel en zijn opdracht tot 'zelfverheffing' toont het humanisme zijn sterkste kant, en het is ook een stroming met stevig vertakte intellectuele en artistieke Europese wortels. Vgl. M. Boogaarts, 'Verzuild particulier initiatief. Dr. J.J. Gielen, minister van OK en W in het eerste kabinet-Beel (3 juli 1946-7 augustus 1948)', in: *Boekmancahier, kwartaalschrift over kunst onderzoek en beleid*, II (maart 1992), p. 38.
- 12 Den Uyl liet zich inspireren door de ideeën van de Canadese econoom John Kenneth Galbraith. Zie ook: <http://aurora.icaap.org/talks/galbraith.htm>.
- 13 P. Kalma, 'Het revisionisme van J.M. den Uyl', in: *Socialisme & Democratie*, 12 (1997) 12, p. 519.
- 14 F.J.P.M. Hoefnagel, *Cultuurpolitiek: het mogen en moeten*, Den Haag 1992, p. 68.
- 15 Te weten *Kunst en Kunstbeleid, Toneelbeleid, Orkestenbestel en Museumbeleid*.
- 16 Zie ook het commentaar op partijprogramma's uit 1986 van de hand van Huub de Graaf, in: *Boekmankrant* over kunst- en cultuurbeleid, verschenen ter gelegenheid van de Tweede-Kamer-verkiezingen 1986, p. 21.
- 17 Hoefnagel, p. 105.
- 18 Vgl. J. de Beus, *Ruil zonder zuil. De Nederlandse consensus-democratie in het laatste kwart van de twintigste eeuw*, Den Haag 1999.
- 19 Zelfs zeer nauw aan de overheid gelieerde instellingen, zoals de fondsen, zijn lid van Kunsten '92, de belangrijkste lobbyvereniging van verder privaatrechtelijke maar gesubsidieerde instellingen

- gen. Veel lobby's worden overigens door afzonderlijke kunstinstelling op gang gebracht. Zie voor een beschrijving van de recente lobby rondom Museum Hermitage aan de Amstel: *Het Parool*, 30 september 2005.
- 20 E. Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, Amsterdam 1989 [1939], p. 214.
 - 21 Inhoudelijk maakte Brinkman vooral naam met zijn weigering Hugo Brandt Corstius de van staatswege ingestelde P.C. Hooftprijs te verlenen. Ook hier kon een procedurele oplossing meer uitkomst bieden dan een politiek vastlopend debat: de P.C. Hooftprijs werd verzelfstandigd.
 - 22 H. van Dulken, *Sanering van de subsidiëring. Overheidsbemoediging met monumentenzorg, film en toneel vanaf de jaren zestig*, Amsterdam 2002.
 - 23 De 'woestijnwet' bepaalde dat er per departementale eenheid maar één enkele adviesraad mocht bestaan.
 - 24 De geciteerde tekst is afkomstig van de Raad voor Cultuur. Zie: C. Smithuijsen en I.C. van der Vlies (red.), *Gepaste Afstand. De 'cultuurnotaprocedure' tussen de kunst, het recht en het openbaar bestuur*, Den Haag/Amsterdam 2004, p. 84.
 - 25 *Vershil maken. Herijking cultuurnotastystematiek*, nota van de staatssecretaris van Cultuur en Media, september 2005, downloadable via www.minocw.nl.
 - 26 Zo blijkt uit: R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland*, Nijmegen 2000, p. 367-408.
 - 27 Overigens voltrok die centralisatie zich destijds verre van vlekkeloos. Brinkman zei daar later over: 'Het is nu eenmaal zo gebeurd. Het is in ieder geval niet de uitkomst van diepgravende cultuurpolitieke overwegingen.' Zie: H. van Dulken, R. Pots en C. Smithuijsen (red.) *Boekmanmagazine: Cultuur, kunst en politiek. Cultuur in alle staten*, Amsterdam 1987, p. 79.
 - 28 De lijn van staatssecretaris Van der Laan volgend zou een centrale regie over het bibliotheekstelsel (bibliotheken vallen onder gemeenten en provincies) onmogelijk zijn. Die mening is zeker niet iedereen toegedaan.
 - 29 Op zich is het verzelfstandigingsmodel adequaat doorgevoerd, maar er ging op details zoveel mis dat de onderhandelingsstrijd tussen ocw en de Vereniging Rijksgesubsidieerde Musea tot op heden voortduurt.
 - 30 Het Stedelijk Museum was destijds nog niet verzelfstandigd, maar dit incident heeft niemand ervan weerhouden om dat later alsnog te doen.
 - 31 C. Smithuijsen, 'Van de slagroom en de taart', in: I. Janssen (red.), *Bedrijvige musea. Private betrokkenheid in de praktijk*, Amsterdam 2003, p. 125-127.
 - 32 *Vershil maken*, p. 6.
 - 33 Al eerder werden Stef Blok en Jan Rijpstra ten tonele gevoerd. Kortgeleden maakte voormalig staatssecretaris Annette Nijfs haar debuut als specialist kunst en cultuur voor de vvd met de mededeling dat wat haar betreft de Raad voor Cultuur kan worden opgeheven.
 - 34 Beschikbaar op www.culturalpolicies.net.
 - 35 De Rooy bedoelt hier vooral het debat over integratie, maar ook op vele andere terreinen is het debat ongeleid. Zie: P. de Rooy en H. te Velde, *Met Kok. Over veranderend Nederland*, Amsterdam 2005, p. 198.
 - 36 Zie voor het Nederlands kunstbeleid in relatie met herkomstlanden van migranten: Ö. Gölpinar en C. Smithuijsen (red.), *Boekmancahier, kwartaalschrift voor kunst, onderzoek en beleid*, 53 (september 2002).
 - 37 Vlak na het verschijnen van de bewuste tekst besteedden Maria Goos en Gerrit Komrij hun columns in *de Volkskrant resp. NRC Handelsblad* aan wat zij op de snelweg waarnamen.
 - 38 Vgl: http://www.lijstpimfortuyn.nl/partijprogramma/lpf_verkiezingen2003.htm.
 - 39 C. Smithuijsen, 'Een schilderij uit de loterij. Over de financiering van cultuur uit de opbrengst van de goededoelenloterijen', in: *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, 62 (winter 2005), p. 92.
 - 40 J. Goudsblom, *Nihilisme en cultuur*, Amsterdam 1977, p. 59.
 - 41 Er zijn wel toekomstverkenningen ondernomen buiten ocw om. Zie: A. van der Broek en J. de Haan, *Cultuur tussen competentie en competitie. Contouren van het cultuurbereik in 2030*, Amsterdam/Den Haag 2000; H. Langeveld, *Kunst op termijn. Toekomstscenario's voor cultuurbeleid*, Amsterdam/Den Haag 2000; I. Janssen (red.), *A portrait of the artist in 2015. Artistic careers and higher arts education in Europe*, Amsterdam 2004.

Overige geraadpleegde literatuur

F. van den Burg en H. van Dulken (red.), *Jan Kassies 1920-1995. Tussen politiek en cultuur*, Amsterdam 1996.

I. Lipschits, *Verkiezingsprogramma's, bijeengebracht door het Documentatiecentrum Nederlandse Politieke Partijen*, met register, Den Haag 1989, 1998.

C. van Praag en W. Uitterhoeve, *Een kwarteeuw sociale verandering in Nederland. De kerngegevens uit het Sociaal en Cultureel Rapport 1998*, Nijmegen 1999.

Op weg naar het einde van onze cultuur

Sociaal-democratie in de moderne tijd

Hans Blokland

Aan Jan en Inge, tweelingbrigade

Moderne sociaal-democratische leiders hebben belangstelling voor cultuur zolang deze een bijdrage levert aan het binden van degenen die hierin werkelijk zijn geïnteresseerd. Dit is te betreuren omdat de kern van de sociaal-democratie bestaat uit een cultuurpolitieke visie en missie. Omdat deze visie en missie worden genegeerd, bevindt de sociaal-democratie zich reeds enige decennia op dood spoor. Hierin onderscheidt ze zich overigens niet van andere hedendaagse politieke stromingen.

Bijna alle discussies over cultuurpolitiek ontaarden in een spraakverwarring omdat de deelnemers veelal verschillende zaken in hun hoofd blijken te hebben bij de concepten 'cultuur' en 'politiek' en zij zelden de moeite nemen hun onderstellingen dienaangaande te expliciteren. Aan het begrip 'cultuur' zijn in de loop der tijden verschillende betekenissen toegekend. Drie hiervan zijn nog steeds aan het tegenwoordige cultuurbegrip verbonden.¹ De eerste betekenis is waarderend en valt terug te voeren tot op het Griekse opvoedingsideaal van onder anderen Plato. Met het woord cultuur wordt gerefereerd aan een intellectueel, spiritueel

en esthetisch ontwikkelingsproces naar een vaststaand ideaal: men heeft een beeld van menselijke perfectie voor ogen en cultuur is de mate waarin de werkelijkheid hieraan beantwoordt. Gedurende de renaissance kwam dit cultuurideaal opnieuw in de belangstelling, een belangstelling die de synoniemen 'beschaving' en 'civilisatie' voortbracht. Het kreeg voorts een dynamisch karakter: als consequentie van zijn geloof in een kenbare kosmische orde was voor Plato het ideaal bepaald; later wenste men slechts een ordinaal ontwikkelingsproces zonder vaststaand eindpunt te onderscheiden.

De tweede dimensie hangt nauw met de eerste samen. Cultuur is 'geobjectiverde geest': zij bestaat uit intellectuele en vooral creatieve topprestaties die (op materiële wijze) door middel van boeken, schilderijen, beeldhouwwerken etcetera aan het nageslacht doorgegeven kunnen worden. Hier valt natuurlijk met name te denken aan kunst, literatuur en wetenschap. In de kunsten en de letteren worden fundamentele waarden, idealen, ideeën, opvattingen op een esthetische wijze uitgedrukt en doorgegeven. Niet alleen de boodschap, maar zeker ook de vorm doet ertoe.

De derde en laatste dimensie is afkomstig uit de sociaal-culturele wetenschappen, met name de culturele antropologie: cultuur is de manier van leven van een bepaalde groep mensen in een bepaalde tijdspanne. ‘Cultuur’ is hier niet langer een waarderende, maar een neutrale, beschrijvende term. Dit cultuurbegrip hangt nauw samen met het sinds het einde van de negentiende eeuw in de wetenschap – en later ook daarbuiten – populair geworden cultuur- of waarderrelativisme. Essentie van dit relativisme is de overtuiging dat het onmogelijk is onomstotelijk, dat wil zeggen ‘wetenschappelijk’ aan te tonen dat een bepaalde waarde of cultuur ‘juist’ of ‘waardevol’ is en dat daarom alle waarden relatief, ja zelfs boven kritiek verheven zijn. Het woord cultuur kan derhalve niet meer duiden op een ideaal, het kan slechts een uitputtende beschrijving bieden van het leven van een groep mensen. De kunsten zijn hiervan een onderdeel. Tot de kunsten kunnen wij slechts die verschijnselen rekenen die door een specifieke groep mensen als zodanig worden gekwalificeerd. Er zijn geen redenen aan te geven waarom wij de kwalificatie van de ene groep zouden moeten prefereren boven die van een andere.

Harde scheidingen tussen de drie dimensies zijn niet te maken. Het gaat om hetzelfde spectrum. De opvattingen over de scheidslijnen variëren ook in de tijd. Iedere beschaving is uiteraard een cultuur in sociologische zin. Vanuit een normatieve cultuurpolitieke visie kan men zich echter afvragen of iedere cultuur

ook een beschaving is. Een beschaving kan haar wil haar grondleggende idealen te realiseren uitputten of kwijtraken en daarmee vervallen tot een dode cultuur. Men kan betogen dat dit in onze jaren gebeurt met de westerse marktdemocratieën: hun eens bevrijdende cultuur is een ziellose herhaling van zetten geworden die mensen niet meer brengt wat ze ooit hoopten te bereiken.² Alle kunst is verder ook cultuur in beschrijvende zin. Nochtans achten velen niet alle cultuur kunst. Zij die dit wel doen, zullen echter doorgaans wel toegeven dat veel culturele verschijnselen een specifieke artistieke dimensie bezitten.

Ook de term ‘politiek’ kent diverse betekenissen. Net als in het geval van het begrip ‘cultuur’ gaat het hier om een ‘essentieel betwist concept’,³ waarover eindeloos kan worden gedebatteerd, daar deze betekenis onvermijdelijk in het kader van een specifiek wereldbeeld wordt verleend. Wereldbeelden zijn onontkoombaar gebaseerd op metafysische, epistemologische en ethische veronderstellingen die altijd aanvechtbaar zijn. Bijgevolg zijn tevens de betekenissen van de desbetreffende concepten onderwerp van een nimmer eindigend, maar daarmee beslist niet zinloos debat.

Politiek kan men allereerst binnen een liberaal, naturalistisch wereldbeeld definiëren.⁴ Men gaat ervan uit dat er geen kenbare kosmos is die ons laatste waarheden aanreikt op basis waarvan wij ons leven en ons samenleven moeten inrichten. In ons bestaan worden wij geconfronteerd met een grote pluriformiteit aan

voortdurend strijdende waarden, die onmogelijk in een hiërarchisch systeem geordend kunnen worden. De mogelijkheden een zinvolle, in consensus eindigende discussie over waarden te voeren, worden bovendien doorgaans als tamelijk beperkt ingeschat: de betrokkenen onderschrijven in meer of mindere mate het waardereativisme. Mensen en groepen hebben vooral (meestal slecht begrepen) belangen. Deze botsen voortdurend en om te voorkomen dat deze botsingen op geweld en chaos uitlopen, zijn er politieke besluitprocedures geschapen. Politiek is de voortzetting van de maatschappelijke belangenstrijd met vreedzame middelen.⁵ Het belang van de politieke structuren die op basis van de naturalistische conceptie zijn geschapen, kan niet worden overschat. Dit zeker niet in een tijd waarin de culturele eigenheid door sommige in het nauw gebrachte groepen als nimmer tevoren wordt beleefd en uitgedragen.

Tegenover de naturalistische conceptie staat een meer communitaristische opvatting van politiek, een opvatting die vooral in socialistische en radicaal christelijke kringen wordt aangehangen. Het bestaande ethisch pluralisme brengt weliswaar een voortdurende botsing tussen waarden met zich mee, maar dit impliceert allesbehalve dat al deze waarden particularistisch van aard zijn of dat er geen mogelijkheid bestaat tot politieke activiteiten, die zijn gericht op de realisatie van een beredeneerd algemeen belang of van een verreichend ideaal van een goed leven in een goede

maatschappij. Politiek verwijst historisch naar wat mensen bindt en gezamenlijk nastreven. Naast een nooit eindigende strijd om schaarse middelen kan de politiek een poging zijn om gezamenlijk het beste van onszelf te maken. Democratie kan ook een uitdrukking zijn van gemeenschap, die via democratische participatie of overleg levend moet worden gehouden. Via deze participatie kunnen burgers hun persoonlijke, altijd beperkte horizon verbreden, publieke waarden en verantwoordelijkheden ontdekken en samen met anderen een definitie van het algemeen belang formuleren. Politiek, kortom, bestaat niet alleen uit conflicten, maar tevens uit coöperatie, uit het scheppen van een goede samenleving waarin het goede leven gerealiseerd kan worden. En anders dan binnen de naturalistische conceptie bestaat politieke vrijheid niet alleen uit de afwezigheid van statelijke interventies in het privédoain, maar tevens uit de mogelijkheid om gezamenlijk met anderen, met wie men een gemeenschap vormt, betekenis en richting te verlenen aan het samen leven en invloed uit te oefenen op de maatschappelijke ontwikkelingen.

Een systeem dat niet meer heeft te bieden dan het verdelen van de schaarste en het defensief reageren op maatschappelijke problemen, vervreemdt zich uiteindelijk van zijn burgers. Juist dit vormt mijns inziens de kern van de grote en nog altijd groeiende desinteresse in en het cynisme over de politiek, die in alle marktdemocratieën waarneembaar zijn.⁶

Combineert men nu de concepten cultuur en politiek tot ‘cultuurpolitiek’, dan resulteert dit in een term die op twee dimensies in betekenis kan variëren: één dimensie reikt van cultuur in normatieve zin tot cultuur in sociologische of antropologische zin. ‘Kunst’ acht men hierbij doorgaans een afgeleide van de eerste conceptie. Sommigen echter, en hun aantal groeit, achten dit veel te normatief en elitair. Zij zien kunst als niet meer dan een sociologisch verschijnsel. De andere dimensie reikt van politiek als de beslechting van belangenconflicten tot politiek als communitaristisch ideaal. Cultuur- of kunstpolitiek kan dus gewoon gaan om het verdelen van de beschikbare overheidskoek over de gegadigde kunstenaars en kunstinstellingen, een verdeling die de betrokkenen met alle mogelijke middelen trachten te beïnvloeden. Politiek is ‘wie krijgt wat en hoe’ en kunst is een allerindividueelste uiting van allerindividueelste emoties, zonder verder maatschappelijk belang. Kijkt men naar de gedragingen van de direct belanghebbenden in Nederland, dan lijkt deze opvatting van cultuurpolitiek vandaag een brede aanhang te genieten.⁷

Het onderwerp van cultuurpolitiek kan ook zijn de in esthetische vorm gegoten uitdrukkingen van waarden en idealen, waarden en idealen die reeds binnen een gemeenschap leven of die deze gemeenschap de weg wijzen naar een beter bestaan. Het spreekt voor zich dat men met deze invalshoek een andersoortige cultuurpolitieke discussie krijgt dan

binnen de eerste cultuurpolitieke conceptie. Hetzelfde geldt wanneer men cultuurpolitiek van betrekking acht op cultuur in de zin van ‘beschaving’, een normatieve opvatting over het goede leven in een goede maatschappij.

Het socialisme als cultuurpolitiek antwoord op de modernisering

Hoe verhoudt zich nu het democratisch socialisme tot cultuurpolitiek?

Het socialisme is zowel een verzet tegen als een omarming van de modernisering van de samenleving die ten tijde van de Verlichting in een versnelling geraakte. Modernisering kan met drie termen worden geduid: differentiëring, individualisering en rationalisering.⁸ Differentiëring betekent dat een toenemend aantal menselijke activiteiten wordt georganiseerd in gespecialiseerde verbanden. Hierdoor groeien de maatschappelijke complexiteit, alsmede, enerzijds, de onderlinge functionele afhankelijkheden en, anderzijds, de zelfstandigheid binnen de onderscheiden verbanden.

Het proces van individualisering hangt hiermee deels samen: mensen ontlenen hun identiteit aan een steeds grotere diversiteit aan verbanden. Hun identiteit wordt daarmee, naar het lijkt, steeds unieker, maar ook abstracter. De omvang, diversiteit en complexiteit van het rolrepertoire van mensen groeien, maar dit repertoire verleent hun in afnemende mate een constante, vastomlijnde, samenhangende en van-

zelfsprekende identiteit. Individuen kunnen mede daarom op het idee komen dat zij unieke, autonome persoonlijkheden zijn, die het leven in eigen hand hebben en die, onafhankelijk van de cultuur van een specifieke groep, de eigen waarden, doeleinden en identiteit definiëren. Als gevolg hiervan gaan zij vooral persoonlijke en veel minder gemeenschappelijke doeleinden nastreven. Bovendien bevechten zij een steeds grotere negatieve vrijheid, het privédoein waarbinnen men, ongestoord door anderen, dat kan doen of zijn wat in zijn vermogen ligt. Men wordt 'mondig'. In de opvatting van zowel conservatieven als socialisten impliceren een afnemende van de verbondenheid met groepen en een toeneming van de negatieve vrijheid echter geenszins een evenredige toeneming van de individuele positieve vrijheid of autonomie, het vermogen om op basis van zelfgekozen waarden meester over het eigen leven te zijn. Dit proces van onthechting en verzelfstandiging kan juist de ontwikkeling van het vermogen tot autonomie frustreren.⁹

Rationalisering, tot slot, betekent een toeneming in steeds meer levenssferen van het belang van de functionele rationaliteit¹⁰ en een, niet logisch hiermee verbonden, afnemende van het belang van de substantiële rationaliteit. Van functionele rationaliteit is sprake wanneer een serie van handelingen op een dusdanige wijze is georganiseerd dat zij met zo weinig mogelijk kosten leidt tot een vooraf gedefinieerd doel. Daarentegen handelt iemand in een bepaalde situatie substan-

tieel rationeel wanneer hij een minimaal inzicht heeft in de op elkaar betrokken gebeurtenissen waaruit deze situatie bestaat en wanneer hij op basis van een doordachte afweging van de voor deze situatie relevante waarden tot eigen oordelen en keuzen komt. De vermogens tot substantieel rationeel denken en tot autonomie hangen dus nauw samen.

Een gevolg van het proces van rationalisering is dat mensen steeds meer gevangen lijken in 'ijzeren kooien'¹¹ van bureaucratieën en markten. Deze door functionele rationaliteit beheerste systemen dringen mensen keuzes en realiteiten op, die zij steeds minder kunnen ontlopen en die zij steeds minder machtig zijn ter discussie te stellen. Denken buiten 'het systeem' wordt een schier onmogelijke opdracht. De individualisering, de differentiëring en de vervaging van gedeelde substantiële rationaliteiten hebben bovendien tot gevolg dat burgers zich steeds moeilijker met elkaar en met een algemeen belang kunnen identificeren. Bijgevolg ontbreken de gemeenschappelijke concepties van het goede leven en de goede samenleving, die aan de basis liggen van gezamenlijk politiek handelen om de samenleving vorm te geven.¹²

Het socialisme deelt allereerst de nadruk van de liberale verlichtingsdenkers op de rechten en de vrijheden van het individu en hun kritiek op door traditie, geloof en macht gestutte hiërarchieën en privileges die de uitoefening van deze rechten en vrijheden belemmeren. Uniek voor socialisten is het besef dat anonie-

me maatschappelijke structuren en processen – men denke met name aan structuren en processen die met de economische markt samenhangen – de rechten en vrijheden van individuen niet minder in gevaar kunnen brengen als direct aanwijsbare actoren als staten, organisaties en personen. Met de conservatieve, romantische critici van de Verlichting deelt het socialisme daarnaast de kritiek op de abstracte conceptie van het individu van de verlichtingsdenkers. Individuen worden weliswaar geboren met bepaalde talenten, maar ontwikkelen deze pas in het kader van door gemeenschappen gedragen culturen. Dit laatste geldt evenzeer voor hun voorkeuren en behoeften.

Hiermee samenhangend onderschrijft het socialisme veel van de conservatieve bezwaren tegen processen van individualisering, differentiëring en rationalisering die niet langer worden gebreedeld door traditie, cultuur en politiek. In zekere zin vormt de poging om processen van modernisering te beheersen zelfs de bestaansreden van het socialisme. Het socialisme was en is een protest tegen een samenleving die vooral op functioneel-rationele wijze is georganiseerd en was en is een poging hier een substantieel-rationeel alternatief tegenover te stellen. Socialisten proberen van oudsher tegenwicht te bieden aan anonieme, zich steeds meer verbreidende, functioneel-rationele structuren van markt en bureaucratie die individuen en groepen tot keuzes dwingen die zij mogelijk niet hadden gemaakt wanneer zij een werkelijke keuzevrijheid hadden ge-

had. Socialisten verzetten zich tegen individualisering wanneer dit louter gedefinieerd dreigt te worden als een toeneming van negatieve vrijheid en zij verzetten zich tegen differentiëring en individualisering wanneer deze processen vooral leiden tot een kille contractsaamenleving van naamlozen waarin het vermogen tot positieve vrijheid nauwelijks tot ontwikkeling kan komen.

Het socialisme is dus in de eerste plaats een cultuurpolitiek ideaal waarin een visie op het goede leven en de goede samenleving wordt gepresenteerd die de door modernisering bepaalde realiteit overstijgt. Het heeft een normatieve opvatting van cultuur en een communitaristische opvatting van politiek. De kern van het socialistische cultuurpolitieke ideaal is natuurlijk niet ‘fatsoen’,¹³ maar positieve vrijheid. Individuele positieve vrijheid is het vermogen en de mogelijkheid op basis van een afdoende kennis van de beschikbare alternatieven het eigen leven weloverwogen richting en betekenis te verlenen. Politieke positieve vrijheid is het vermogen en de mogelijkheid van burgers om gezamenlijk inhoud en richting te geven aan hun samenleving en daarmee aan het eigen bestaan. Socialisten hechten waarde aan gelijkheid vanuit de overtuiging dat eenieder in principe het vermogen tot positieve vrijheid bezit of kan ontwikkelen en vanuit de wetenschap dat maatschappelijke ongelijkheid de ontwikkeling en de uitoefening van dit vermogen ernstig kan belemmeren. Een samenleving die grove maatschappe-

lijke ongelijkheid tolereert, is daarom onfatsoenlijk omdat zij het vermogen tot vrijheid van individuen ontkent.

Deze kernwaarden van vrijheid en gelijkheid en, waarom ook niet, 'fatsoen' hebben het socialisme van oudsher geïnspireerd. De gedachte dat zij in de 'moderne tijd' plotseling zijn verouderd, is simpelweg een kennistheoretisch misverstand.¹⁴ Niettemin is ook het socialisme in de laatste vijftig jaar 'gemoderniseerd'. Tal van normatieve uitgangspunten en idealen zijn als overbodige, achterhaalde ballast overboord gezet. De eisen van de moderne tijd en de moderne kiezer zouden dit onontkoombaar hebben gemaakt. Het cultuurbegrip van de sociaal-democratie is sociologisch geworden en haar begrip van politiek naturalistisch of liberaal. De consequentie is dat zij samen met het marktliberalisme een stuwende kracht achter de modernisering is geworden en iedere poging lijkt te hebben opgegeven om cultuurpolitieke doeleinden te realiseren, die de bestaande maatschappelijke processen overstijgen. Zij heeft hiermee een belangrijke bijdrage geleverd aan de in de marktdemocratieën alomtegenwoordige politieke malaise.

Verwantschap tussen socialisten, kunstenaars en schrijvers
Het zal duidelijk zijn dat het binnen een socialistische cultuurpolitiek om veel meer gaat dan de kunsten en de letteren. Het gaat om beschaving, een beschaving die krachtig kan worden verwoord, verbeeld en soms

gestimuleerd door schrijvers en kunstenaars. Beschaving, het streven naar een beeld van perfectie of kwaliteit, valt niet alleen te onderscheiden binnen het beperkte gebied van de traditionele burgerlijke cultuur, maar ook met betrekking tot consumptiegoederen, stedenbouw, ruimtelijke ordening, arbeidsomstandigheden, tijdsbesteding, onderwijs, media, sociale wetgeving etcetera.¹⁵ Om het onderwerp hanteerbaar te houden kan het weliswaar zinvol zijn om aan te sluiten bij de bestaande praktijk onder 'cultuurbeleid' het kunst- en letterenbeleid te vatten,¹⁶ maar socialisten zullen deze beleidsvelden eerder als speerpunten van het cultuurbeleid beschouwen, dan als zijn werkelijke totale omvang. Een cultuurbeleid dat zich trouwens louter richt op de kunsten en de letteren, is ook gedoemd te mislukken daar het in hoge mate omgevingsfactoren zijn die de kennis van, de ontvankelijkheid voor en het begrip van en voor deze cultuuruitingen bepalen.

De doelen die de Nederlandse overheid nastreeft met haar kunst- of cultuurbeleid zijn met drie termen te duiden: kwaliteit, pluriformiteit en participatie. Zij poogt de condities te scheppen voor de creatie en de genieting van een hoogwaardig en pluriform aanbod van cultuuruitingen. Men zou kunnen verdedigen dat deze doelen reeds vanaf de allereerste jaren van groot-schalige overheidsinterventie van kracht zijn en dat zij in verschillende periodes slechts verschillende gewichten toegekend hebben gekregen. Dit toekennen van ge-

wichten geschiedt zowel absoluut als relatief, het laatste wanneer de drie doelen onderling worden afgewogen.

In absolute zin hebben sociaal-democraten traditioneel meer sympathie voor de kunsten en de letteren gehad dan het merendeel van hun politieke tegenvoetters. Tot voor kort heeft er ook altijd een nauwe band tussen kunstenaars en socialisten bestaan. Deze verwantschap laat zich in de eerste plaats verklaren door het verzet van beide kringen tegen de opmars van het functioneel-rationele denken in steeds meer levenssferen, een opmars die wordt gestuwd door voortdurend uitdijende markten en bureaucratieën. De kunsten bevinden zich uit de aard van hun zaak in sferen van rationaliteit (substantieel, affectief en traditioneel¹⁷) die zich slecht verhouden tot de functionele rationaliteit. Net als socialisten verzetten zij zich daarom tegen haar ongebreidelde verbreiding. Hun protest is geregeld dermate intens en radicaal dat er voor een moderne, meer en meer door functionele rationaliteit gevormde beschouwer geen touw meer aan vast valt te knopen. Kunstenaars die maatschappelijk relevant willen blijven, moeten zich in dat geval afvragen of zij hun doel niet voorbijschieten.

In de tweede plaats delen kunstenaars en socialisten een hang naar utopieën: op verandering gerichte denkkaders waarin een preferabele werkelijkheid wordt geschetst.¹⁸ De kunsten en de letteren vormen geregeld, maar niet per definitie, een laboratorium waarin kritisch wordt gereflecteerd op de cultuur in sociologi-

sche zin en waarin nieuwe vergezichten en standaarden worden ontwikkeld op basis waarvan deze cultuur zich verder zou kunnen ontwikkelen. Zij leveren aldus een bijdrage aan het elan en de dynamiek van de cultuur, een elan en een dynamiek die een cultuur tot een levende beschaving maken. Op hun beurt bezitten socialisten, normaal gesproken, een op hun fundamentele beginselen gebaseerde utopie aangaande het goede leven in de goede maatschappij. En ook socialisten zijn voortdurend op zoek naar nieuwe, aan veranderende omstandigheden aangepaste vergezichten die het dagelijkse politieke handelen een richting en een samenhang kunnen geven. Dit alles vanuit het besef dat men louter tegenwicht kan bieden aan het momentum dat eigen is aan de modernisering, wanneer men vergelijkbare substantiële rationaliteiten ontwikkelt als de vooral door traditie en religie aange-reikte rationaliteiten die in vroeger tijden de modernisering in toom hielden.

In de derde plaats kunnen de kunsten en de letteren uitdrukking geven aan de waarden, doeleinden, ideeën en utopieën die binnen een politieke gemeenschap leven. Zeker democratisch socialisten begrijpen dat iedere gemeenschap levend moet worden gehouden door zowel democratische participatie als door uitdrukking en celebratie van datgene wat de gemeenschap bindt. En tenslotte kunnen de kunsten en de letteren een bijdrage leveren aan de ontwikkeling van iemands positieve vrijheid, de kernwaarde van het socialisme.

Cultuurparticipatie

In vergelijking met aanhangers van andere politieke stromingen hebben sociaal-democraten er altijd relatief veel belang aan gehecht dat mensen cultureel participeren. Tegenover moderne, mondige individuen is het echter steeds moeilijker geworden het desbetreffende streven te rechtvaardigen: steeds meer brengen zij het idee van cultuurspreiding in verband met paternalisme en elitarisme. Hoe zouden tegenwoordige socialisten hun inspanningen in deze richting niettemin kunnen verantwoorden?

Allereerst kan men zich afvragen welke wezenlijke eigenschappen kunst heeft, eigenschappen die haar voor een ieder relevant zouden kunnen maken. Kunst zou men kunnen omschrijven als een ‘communicatiemiddel’, voortgekomen uit de wens zich uit te drukken en zich verstaanbaar te maken.¹⁹ Zij onderscheidt zich van andere communicatiemiddelen door de esthetische vorm waarin de boodschap wordt overgedragen. Deze wint hierdoor vaak aan kracht en intensiteit. Het is niet noodzakelijk dat de kunstenaar specifieke onderwerpen aansnijdt voordat men van kunst kan spreken. De boodschap kan zelfs louter bestaan uit een bepaald esthetisch genoegen, een mooie vorm waar niets achter gezocht kan en moet worden, behalve wellicht een ontkenning van het functioneel-rationele denken. Hoe meer er echter sprake is van taal, hoe belangrijker doorgaans de inhoudelijke boodschap. Deze kunnen wij dus eerder verwachten van een boek

of een toneelstuk dan van een abstract schilderwerk of een symfonisch muziekstuk. Het kan dan gaan om een bepaalde visie of reflectie op het leven, de dood, de liefde, het samenleven, de maatschappij, de cultuur, de kunst, het voetbal etcetera. Anders dan sommige progressieven in de jaren zestig bepleitten, behoort kunst dus geenszins maatschappijkritisch te zijn of zelfs maar de maatschappij tot onderwerp te hebben. Wel is er eerst sprake van communicatie wanneer de boodschap voor anderen op enigerlei wijze herkenbaar en relevant is. De boodschap moet overkomen. Dit kan dankzij een gemeenschappelijke culturele, historische, religieuze, politieke of esthetische achtergrond.

Op welke specifieke manier kunnen de kunsten en de letteren nu iets voor mensen betekenen en zou de idee van cultuurspreiding dus kunnen worden gerechtvaardigd? Blijkens een bericht in *NRC Handelsblad* van 8 maart 2005 dwingt de burgemeester van een Mexicaanse stad zijn 1100 agenten sinds twee jaar om iedere maand minimaal één boek te lezen van een door hem opgestelde leeslijst. Hij hoopt hiermee hun ‘lompheid’ te bestrijden. Tegenover een verslaggever van de *Los Angeles Times* verklaarde hij tevens: ‘We geloven dat lezen hun vocabulaire zal verbeteren, hen zal helpen zich uit te drukken, hun ideeën te ordenen en met het publiek te praten. Lezen zorgt ervoor dat ze betere agenten worden én betere mensen.’ De criminaliteit is de laatste twee jaar, meldt de verslaggever verder zonder omwegen, met twintig procent gedaald.

Hoewel dit neveneffect zeker niet kan worden uitgesloten, ligt het vanuit een sociaal-democratische cultuurpolitieke visie meer voor de hand om de cultuurspreiding vanuit de waarde vrijheid te verdedigen. Cultuur en vrijheid hebben veel raakvlakken.²⁰ De kunsten en de letteren kunnen een stimulerende rol spelen in het vergroten van het zelfbewustzijn en het voorstellingsvermogen van individuen. Zij kunnen mensen inzicht geven in het eigen bestaan en alternatieve manieren aanreiken om tegen het leven aan te kijken. Individuen die in het bezit zijn van een grotere culturele bagage, hebben derhalve doorgaans ook een grotere kans op een autonoom bestaan. Omdat zij op de hoogte zijn van alternatieve ideeën, waarden, opvattingen, smaken, stijlen enzovoort, hebben zij immers de mogelijkheid eerder reële keuzes in hun leven te maken, keuzes die niet worden bepaald door onwetendheid, vooroordeel of gewoonte.²¹ Daarnaast dienen mensen enigermate hun talenten te ontplooien, willen zij werkelijk meester over hun leven kunnen zijn. Mensen moeten leren afstand van zichzelf te nemen, hun vermogens actief te gebruiken en keuzes te maken. Participatie in culturele activiteiten kan hierin een belangrijke rol vervullen.

De kunsten en de letteren kunnen een bijdrage leveren aan het vergroten van de individuele autonomie door, wanneer zij een inhoudelijke boodschap hebben, interpretaties van en visies op de werkelijkheid te bieden die mensen de mogelijkheid bieden meer greep te

krijgen op hun eigen bestaan. Wanneer kunstuitingen daarentegen hoofdzakelijk een esthetische vorm communiceren, wanneer het dus voornamelijk om schoonheid gaat, dan bevordert een cultuurspreidingsbeleid de individuele autonomie omdat keuzevrijheid pas bestaat wanneer men op de hoogte is van de beschikbare alternatieven. Men kan pas zinvol kiezen tussen Bach en Bowie nadat men met beiden geconfronteerd is geweest. Vanuit maatschappelijk perspectief kunnen de kunsten en de letteren bijdragen aan het overleven van de substantiële rationaliteit in een meer en meer door functionele rationaliteit gedomineerde cultuur. Zij kunnen bijdragen aan de politieke positieve vrijheid zich andere maatschappelijke structuren en processen en hierdoor bepaalde leefwijzen voor te stellen dan de thans bestaande.

Vraag- en aanbodzijde

Kunst is communicatie. Komt de boodschap niet over, zoals vandaag steeds meer het geval is,²² dan kan dit liggen aan de burger of aan de kunstenaar. De kunstenaar kan weinig mee te delen hebben of een vorm van communiceren hebben gekozen die niet wordt gewaardeerd of die zijn boodschap onbegrijpelijk maakt. Op zijn beurt kan de burger lijden aan een gebrek aan cultureel kapitaal of culturele competentie. Hij kan in het algemeen te weinig bagage hebben om zich te kunnen verplaatsen in de vragen waarmee de kunstenaar zich bezighoudt. In een maatschappij die meer en

meer wordt gedomineerd door de functionele rationaliteit van bureaucratieën en markten, kan hij te weinig worden geconfronteerd met de substantieel-rationele vragen die kunstenaars zich geregeld stellen. Daarenboven kan de burger te weinig vertrouwd zijn met de vormtaal waarin de kunstenaar spreekt om diens kunst te kunnen vatten.

In principe kan men dus op twee wijzen trachten de participatie in de kunsten en de letteren te vergroten: via de vraag- of via de aanbodzijde. Uit onderzoek naar de verklarende variabelen van de bestaande cultuurdeelname weten we dat aan de vraagzijde culturele competentie het belangrijkste is.²³ In vergelijking hiermee spelen geld en bereikbaarheid een bescheiden rol. Deze competentie verkrijgen mensen in het gezin, door deel te nemen aan culturele activiteiten en via scholing in het reguliere en het buitenschoolse onderwijs. Anders dan de beleidsmakers lange tijd hebben verondersteld, is de aanwezigheid van een betaalbaar en bereikbaar aanbod dus niet genoeg: voordat mensen kunnen participeren, dienen ze eerst te beschikken over de daartoe noodzakelijke culturele competentie. De overheid kan aan de ontwikkeling hiervan een bijdrage leveren door de kunsteducatie en de kunstzinnige vorming te stimuleren. Hoewel er het laatste decennium vooruitgang is geboekt, heeft zij op dit gebied altijd sterk tekortgeschoten.

Misschien is de participatie daarnaast wel zo beperkt en zo sterk teruggelopen omdat er iets mis is met

het tegenwoordige aanbod.²⁴ De overheid bevordert de totstandkoming van een pluriform, kwaliteitsrijk aanbod dat burgers de mogelijkheid biedt tot participatie in culturele activiteiten. Wellicht faalt de tegenwoordige invulling van deze 'pluriformiteit' en 'kwaliteit'. Inzake kwaliteit blijkt dat beslissingen over de subsidiëring van kunstenaars en kunstinstellingen vandaag vooral worden genomen op basis van criteria als vernieuwing, authenticiteit en originaliteit. Traditioneel vakmanschap en het begrijpen van en het voortbouwen op een bepaalde traditie zijn van veel minder belang. Kunstenaars die werken in een culturele traditie en waarden proberen te verwoorden of te verbeelden die grote groepen in de samenleving delen, worden veel minder gehonoreerd dan kunstenaars die proberen bakens te verzetten, taboes te doorbreken, het publiek op het verkeerde been te zetten, te schokken. Men zou dit onder andere kunnen verklaren uit het gegeven dat de beoordelaars in kunstraden en -fondsen over een meer dan gemiddelde culturele competentie beschikken en derhalve meer complexe stimuli, meer onbetreden paden verlangen om geboeid of in ieder geval niet verveeld te raken.

Een verklaring voor deze eenzijdigheid is ook dat vernieuwing, kritiek en avant-gardisme in de hedendaagse kunst een welhaast absoluut streven, een dogma is geworden. Van een discours met de samenleving is nauwelijks sprake meer, de kunsten zijn vooral met zichzelf in debat gegaan. Enige minachting voor het

gewone volk is de betrokkenen daarbij ook niet vreemd. Kunstenaars, zo lijkt men in de kunstenwereld te denken, zijn in de eerste plaats, zo niet uitsluitend ziens, niet bepaald middelmatige wezens met bijzondere vaardigheden die nieuwe realiteiten scheppen, die vernieuwende, oorspronkelijke ziens- en leefwijzen creëren, en die dus per definitie ver op de conservatieve, enigszins bekrompen burgerij of massa vooruitlopen. Door deze eenzijdige opvatting van kwaliteit is zeker in de beeldende en de theaterkunsten een sterk eenzijdig onconventioneel, avant-gardistisch aanbod geschapen. Dit aanbod vereist door zijn complexiteit een dermate grote culturele competentie dat de participatie van gemiddelde liefhebbers en leken sterk is bemoeilijkt. Er is vandaag te weinig ruimte voor kunst die aansluit bij de belevingswereld van de burger en die hem naast interessante, nieuwe visies op de werkelijkheid tevens bevestiging, vertroosting en esthetische genoegens biedt. Hiermee samenhangend is er geen middengebied meer in het culturele aanbod. Aan de ene kant bestaat het enorme, weinig uitdagende aanbod van de commerciële cultuurproducenten, en helemaal aan de andere kant van het culturele spectrum is het moeilijk te begrijpen en te plaatsen gesubsidieerde aanbod. Mensen hebben hierdoor niet meer de mogelijkheid om hun culturele competentie langzaam, stap voor stap op te bouwen, hetgeen een vereiste is van culturele participatie.

De tegenwoordige marginale positie van de kunsten hangt ook samen met de manier waarop invulling is gegeven aan het begrip 'pluriformiteit'. Deze pluriformiteit is dus allereerst aangetast door een eenzijdige benadrukking van specifieke kwaliteitscriteria. Bovendien is het culturele spectrum van het aanbod te beperkt. Naast, onder veel meer, toneel, beeldende kunst en dans moet er ook muziek in het aanbod zitten. En het muziekaanbod moet niet alleen uit klassiek, maar ook uit jazz, blues, pop, raï, rap en folk bestaan. Hoewel meer en meer culturele uitingen in de loop der jaren als zodanig door de overheid en de cultuurinstellingen zijn erkend en de definitie van kunst dus langzaam is opgerekt, zijn zij in hun keuzes van te ondersteunen culturele uitingen altijd sterk conservatief geweest en hebben zij veelal achter de feiten aan gelopen. Zo hebben zij veel te lang veel te weinig aandacht gehad voor die uitingen die betekenisvol zijn voor jongeren, zoals popmuziek, dans en moderne media. Hetzelfde geldt voor de uitingen van culturele minderheden. De verrijking die zij voor onze cultuur zouden kunnen betekenen, wordt hiermee genegeerd. Wanneer men, in het algemeen, een cultuurbeleid wil voeren dat meer is dan een voorzieningenbeleid voor een kleine culturele elite, dan doet men er verstandig aan tevens aan te sluiten bij de massacultuur en te proberen deze cultuur daar te corrigeren – met betrekking tot haar kwaliteit en pluriformiteit – waar zij tekortschiet. Beschaving en het streven naar kwaliteit en per-

fectie zijn niet alleen binnen het domein van de traditionele burgerlijke cultuur te vinden, maar doortrekken de ganse samenleving.

Het emancipatiedilemma

Pleidooien om door kunsteducatie en culturele vorming de culturele competentie van mensen – en hierdoor de omvang van de cultuurparticipatie – te vergroten worden in onze moderne cultuur al snel in verband gebracht met elitarisme en paternalisme en een verderfelijk, kleinburgerlijk ‘beschavingsoffensief’. Deze kritiek is misplaatst. Het probleem waarmee mensen worden geconfronteerd die zich niet wensen neer te leggen bij de bestaande sociale ongelijkheid in culturele participatie of, in het algemeen, bij bestaande preferenties op cultureel, sociaal of politiek terrein, heb ik elders omschreven als het emancipatiedilemma.²⁵

Ten grondslag hieraan liggen de negatieve en positieve vrijheidsconceptie. In het kader van het emancipatiedilemma is een belangrijk verschil tussen beide opvattingen dat men voor vrijheid in positieve zin, in tegenstelling tot voor haar negatieve tegenhanger, iets moet doen: men dient eerst enigszins zijn talenten te hebben ontplooid, wil men onafhankelijk van anderen het leven in eigen hand kunnen nemen. Het laatste is tevens een activiteit, een activiteit die men voor negatieve vrijheid geenszins hoeft te ontplooiën. Hiermee verbonden kan men in één oogopslag vaststellen of ie-

mand vrij in negatieve zin is, of iemand al dan niet in kluisters is geslagen, terwijl de vraag of iemand autonoom is, pas over een zekere tijdspanne kan worden beantwoord. Een met dit alles samenhangend verschil is verder dat men voor negatieve vrijheid niemand nodig heeft: van deze vrijheid geniet men het meest op een onbewoond, cultuurloos eiland. Voor de ontwikkeling van zijn positieve vrijheid heeft men echter een door anderen gedragen cultuur nodig. Door interacties met deze cultuur ontwikkelen mensen hun voor positieve vrijheid noodzakelijke talenten en kunnen zij vertrouwd raken met meerdere wijzen om de werkelijkheid te beschouwen en het leven in te richten. Voor maatschappijcritici brengt deze wetenschap echter een dilemma met zich mee, dat zij niet kunnen oplossen. Zij kunnen slechts proberen een evenwicht te vinden tussen zijn beide, even waardevolle of plausibele elementen, tussen negatieve en positieve vrijheid.

Het dilemma valt als volgt te omschrijven. Enerzijds constateren mensen die met het emancipatiedilemma worstelen, dat esthetische, culturele, ethische en politieke voorkeuren in hoge mate het product zijn van enculturatie, socialisatie of indoctrinatie. Naarmate mensen zich meer van de laatste processen bewust zijn en meer op de hoogte zijn van de binnen een cultuur beschikbare alternatieven, kunnen hun voorkeuren evenwel autonomer of authentiekter van karakter worden. Juist omdat mensen sociale wezens zijn die zich in een interactie met hun omgeving ontplooiën,

kan deze toeneming van hun positieve vrijheid evenwel vaak pas worden bewerkstelligd door een interventie, door scholing en educatie. Anderzijds huldigen de betrokkenen het democratische beginsel, dat individuen de beste beoordelaars van de eigen behoeften, wensen en belangen zijn en dat de bestaande voorkeuren altijd dienen te worden gerespecteerd. De negatieve vrijheid van het individu staat voorop. Voor een op sociologische en sociaal-psychologische gronden gerechtvaardigde relativering van het politieke belang van de individuele voorkeuren is binnen dit beginsel geen plaats. In combinatie vormen beide componenten of uitgangspunten een dilemma.

Stel, men meent, ten eerste, dat de bestaande voorkeuren ongeïnformeerd en heteronoom zijn. Zij zijn dus niet gebaseerd op een redelijke kennis van de beschikbare alternatieven en zijn geen product van enigszins overwogen keuzen. In plaats daarvan zijn zij, denkt men, ten tweede, vooral het resultaat van structuren en processen van enculturatie, socialisatie of indoctrinatie waarop de betrokkenen onvoldoende vat hebben. Ten derde verwacht men dat er voorkeuren bestaan die ook de betrokkenen zouden prefereren boven hun huidige, wanneer zij daarvan op de hoogte zouden zijn. Het laatste is niet het geval als gevolg van de werking van de genoemde structuren en processen. Het wijzigen hiervan kan louter gebeuren, meent men, ten vierde, met de democratische instemming van de betrokkenen. De laatsten zullen deze echter niet verle-

nen daar hun voorkeuren immers, ten vijfde, de bestaande structuren en processen weerspiegelen. De cirkel is rond. Naarmate men hardnekkiger vasthoudt aan het tegelijkertijd respecteren van beide componenten, zal het moeilijker zijn die cirkel te doorbreken. Evenzo zal men hardhandiger met het dilemma worden geconfronteerd naarmate men de waarde van de bestaande voorkeuren, alsmede de wijze waarop deze tot stand zijn gekomen, sterker betwijfelt.

Individualisme en relativisme

Degenen die het emancipatiedilemma willen doorbreken, moeten de verwachting onderbouwen dat burgers mogelijk iets anders zouden willen wanneer ze een werkelijke keuze hadden. Zij moeten inspanningen rechtvaardigen burgers buiten de bestaande socialisatieprocessen om in contact te brengen met hun onbekende smaken, ideeën, behoeftes, bevredigingen en hen in de gelegenheid te stellen deze weloverwogen over te nemen of af te wijzen. De belangrijkste belemmeringen om deze rechtvaardiging te leveren vormen in een moderne cultuur het individualisme en waarde- en cultuurrelativisme. Waardereativisme is de overtuiging dat waarden slechts binnen een specifieke sociale en historische constellatie geldig zijn. Cultuurrelativisme is de opvatting dat bepaalde opvattingen en gebruiken alleen in de eigen culturele context begrepen en gewaardeerd kunnen worden. Beoordelingen, laat staan veroordelingen van een cultuur vanuit een ande-

re cultuur zijn derhalve zowel onmogelijk als ongepast. Het woord 'cultuur' kan, anders dan bij 'beschaving', niet meer duiden op een ideaal, maar slechts op het leven van een specifieke, plaats- en tijdgebonden groep. Evenzo kunnen alleen die verschijnselen tot de kunsten worden gerekend die een specifieke groep als zodanig kwalificeert. Het relativisme hangt samen met rationalisering in de zin dat de 'onttovering' van de werkelijkheid oude, op traditie en religie gebaseerde rechtvaardigingen van waardehiërarchieën doet eroderen. Individualisering en differentiëring helpen vervolgens niet nieuwe, even vanzelfsprekende en eenvoudig te begrijpen rechtvaardigingen te ontwikkelen. Houvast probeert men vervolgens tevergeefs te zoeken in de functionele rationaliteit van markt en bureaucratie, die overigens dikwijls aanmerkelijk onverbiddelijker en hardvochtiger is dan de oude (substantiële, affectieve en traditionele) rationaliteiten waarvan men zich zojuist had weten te bevrijden.

Individualisme is evenzeer verbonden met rationalisering en relativisme. Door de differentiëring van de samenleving ontlenu men hun identiteit aan een steeds grotere diversiteit aan verbanden. Samen met de gelijktijdige toeneming van de negatieve vrijheid, alsmede de erosie van oude waardehiërarchieën en de verbreiding van het relativisme, brengt dit individuen op het idee dat zij unieke, autonome persoonlijkheden zijn, die meester over het eigen leven zijn en die, onafhankelijk van de cultuur van een specifieke groep, de

eigen waarden, doeleinden en identiteit definiëren. De idee dat hun voorkeuren op allerhande terreinen wel eens sociaal bepaald zouden kunnen zijn, dat er wellicht preferabele voorkeuren bestaan waarvan zij niet op de hoogte zijn, dat hun voorkeuren of overtuigingen op enigerlei wijze tekort zouden kunnen schieten en dat hun leven in het algemeen wordt bepaald door structuren die zij begrijpen noch beheersen, is voor deze moderne 'mondige' burgers volstrekt onaanvaardbaar. Zij zijn hiermee de gevangene van de eigen, grotendeels toevallige preferenties geworden.

Het waarde- en cultuurrelativisme is juist binnen de linkse beweging altijd relatief populair geweest. Mede daarom is het cultuurideaal van het socialisme grotendeels verloren gegaan. Het socialisme is verworden tot een pressiegroep die binnen de kaders van de bestaande maatschappij tracht te bevorderen dat de door dezelfde maatschappij opgewekte behoeftes van haar achterban optimaal worden bevredigd. De populariteit van het relativisme in linkse kringen is op zich begrijpelijk: machthebbers, regenten en andere bevoogdgers die zich laten voorstaan op hun superieure kennis en beschaving, kunnen effectief worden ontmaskerd en bestreden door te betogen dat deze superioriteit loos is. En vaak is dat ook inderdaad het geval. Men komt echter zelf ook met lege handen te staan wanneer men de kritiek op bestaande hiërarchieën generaliseert tot de overtuiging dat er op geen enkel terrein hiërarchieën in waarden en kwaliteiten zijn te

onderscheiden. En toch is dit voor veel progressieven een zeer verleidelijke conclusie gebleken. Uitingen hiervan zijn onder meer het basisme of neopopulisme dat ten tijde van Nieuw Links de Partij van de Arbeid in zijn greep kreeg²⁶ en het langdurig ontkennen van de problemen die de ‘multiculturele samenleving’ met zich mee kan brengen, met name voor degenen die dagelijks met deze multiculturaliteit moeten leven.

Een pregnante en uiterst belangrijke manifestatie van het relativisme in specifiek de context van de kunsten en de letteren vormt een wijdverbreide interpretatie van het denken van de Franse socioloog Pierre Bourdieu. Zeker onder de linkse deelnemers aan de discussies over cultuurbeleid en -politiek kon deze, naar Bourdieus eigen zeggen overigens onjuiste interpretatie zich op een enorme populariteit verheugen.²⁷ Ieder idee van beschaving, van een streven naar perfectie en kwaliteit, ieder idee van cultuurspreiding, werd bijgevolg vanaf de jaren tachtig onmiddellijk in het kader van kleinburgerlijke ‘beschavingsoffensieven’ geplaatst. ‘Cultuur in premie-A-woningen’ schamperden de betrokken grachtenpandbewoners.²⁸

Kern van Bourdieus theorie is, stelt de socioloog Ton Bevers, ‘dat de goede smaak geen persoonlijke verdienste is, noch de intrinsieke waarden van de kunst weerspiegelt, maar primair product en producent van klassegrenzen is’. Goedbeschouwd wenst Bourdieu geen onderscheid te maken tussen de esthetische vraag wat mooi is, en de sociologische vraag waarom bepaal-

de mensen bepaalde dingen op bepaalde plaatsen in bepaalde tijden mooi vinden. Hij, schrijft Bevers, ‘lijkt het radicale standpunt in te nemen dat op de eerste vraag geen ander geldig antwoord mogelijk is dan dat van de sociologie, omdat niets van zichzelf al mooi is, maar slechts sociaal mooi gevonden wordt. Hij vindt om die reden de eerste vraag niet zinvol en wisselt hem daarom in voor de tweede.’²⁹

Deze (voorzichtige) interpretatie komt overeen met die van de overgrote meerderheid van de lezers en de aanhangers van Bourdieu. Typische representanten van de laatste groep zijn de literatuursociologen Verdaasdonk en Rekvelt. Zij schrijven dat Bourdieu in *La Distinction*³⁰ ‘tot de conclusie kwam’ dat de aanwending van kunst of van smaak in het algemeen ‘dient om zich te onderscheiden van andere klassen [...] en een integrerend bestanddeel uitmaakt van het geheel aan strategieën waarmee sociale groepen hun positie proberen te consolideren of te verbeteren’.³¹ Er bestaan geen bovensociale maatstaven waaraan de kwaliteit van cultuuruitingen kan worden afgemeten. De heersende opvattingen op dit terrein zijn uitsluitend de resultante van machtsverhoudingen. De keuze van de cultuurgoederen die in het onderwijs op leerlingen worden overgebracht, is hiervan volgens Bourdieu, in de lezing van Verdaasdonk en Rekvelt, een voorbeeld: ‘In *La Reproduction*³² wordt het onderwijs geanalyseerd als een vorm van “symbolisch geweld”: een “willekeurige” macht legt een “willekeurige” cultuur op. De macht

noch de cultuur kunnen uit enig universeel principe worden afgeleid en berusten uitsluitend op de machtsverhoudingen tussen de maatschappelijke klassen.’

Hetzelfde geldt voor het antwoord op de vraag waar de autoriteit van literaire instituties als de literatuurkritiek en de universiteiten op is gebaseerd. Verdaasdonk en Rekvelt schrijven: ‘Bourdieu analyses leiden tot het antwoord dat deze autoriteit niet gefundeerd kan worden op enig universeel principe – zij berust op de machtsverhoudingen binnen het culturele krachtenveld en bijgevolg, in afgeleide zin, op die tussen de verschillende maatschappelijke klassen.’³³ Na onderzoek te hebben verricht naar de vraag wie, met welke machtsmiddelen, bepaalt welke boeken en schrijvers tot de literaire canon gaan behoren, schaarft Verdaasdonk zich een decennium later uitdrukkelijk achter ‘Bourdieu inzicht dat opvattingen over de aard, de kwaliteit en de aantrekkelijkheid van culturele producten, dus ook van boeken, institutioneel bepaald zijn’.³⁴ Naar zijn indruk was dit inzicht eind jaren tachtig ook in brede kring aanvaard. In de Boekenbijlage van *Vrij Nederland* schrijft hij in 1989: ‘Sinds de jaren zeventig heeft het besef zich algemeen verbreid dat iedere omschrijving van wat literatuur zou zijn niet juist is dan willekeurig welke andere omschrijving.’

De laatste waarneming van Verdaasdonk was juist: de al dan niet door Bourdieu verwoorde ‘statustheorie’ – kunst en cultuur dienen slechts om zich van anderen te distantiëren – werd vanaf de jaren zeventig door een

groeiend aantal deelnemers aan het debat over cultuurbeleid en -politiek overgenomen.³⁵ Zeker in de wereld van de bibliotheken werd zij in beleid vertaald, hetgeen leidde tot een kaalslag in het boekenbestand.³⁶ Sinds de jaren zestig, kon Ganzeboom daarom in 1989 melden, is de idee van cultuurspreiding omstreden geworden daar ‘de gedachte terrein [heeft] gewonnen dat beschavingsoffensieven verwerpelijk zijn, omdat zij getuigen van een cultureel imperialisme en daarmee authentieke leefwijzen van achtergestelde strata verdrukken’.³⁷ Evenzo, kan men hieraan toevoegen, zijn sindsdien ideeën over de sociaal-democratie als een cultuurpolitiek ideaal teloorgegaan.

De statustheorie kan op tal van manieren worden bekritiseerd.³⁸ Een belangrijke kritiek is dat haar relativisme uiteindelijk dezelfde status-quo-bevestigende uitwerking heeft als een te ver oprekken van het kunst- en cultuurbegrip. Er kan namelijk niet meer worden gerechtvaardigd dat men tracht de sociale condities te scheppen die eenieder, ongeacht zijn sociale afkomst, de mogelijkheid biedt zélf te beslissen of hij in bepaalde culturele activiteiten wenst te participeren. Het wordt mensen onmogelijk gemaakt om, mede dankzij een cultuurbeleid, kennis te nemen van datgene wat onze beschaving heeft opgeleverd en zélf te beslissen wat zij hiervan de moeite waard vinden. Mensen worden vastgenageld op hun huidige, deels toevallige culturele voorkeuren en hun wordt de kans ontnomen om over de muren van de eigen opvoeding en de eigen

sociale positie heen te kijken. Wanneer cultuurparticipatie volledig valt te herleiden tot de menselijke behoefte zich te onderscheiden van anderen, wanneer de verschillende sociale lagen authentieke, aan elkaar gelijkwaardige culturen bezitten, wanneer de notie van 'kwaliteit' niet meer is dan een 'complot' van de burgerlijke elite tegen de lagere strata,³⁹ wanneer de sociale cultuurspreiding louter een beheersingsinstrument of een vorm van cultureel imperialisme is, of wanneer zij slechts een dekmantel vormt om te legitimeren dat er gemeenschapsgelden worden gebruikt om de particuliere hobby van de elite te bekostigen, hóé kan dan nog worden gerechtvaardigd dat overheden en particulieren pogen de deelname van mensen (uit met name de lagere strata) aan culturele activiteiten te bevorderen?

Marktdenkers als de econoom Paul de Grauwe⁴⁰ hebben dan ook dankbaar gebruik gemaakt van het gedachtegoed van de distinctietheoretici en hun redenering doorgetrokken tot de logische conclusie: waarom wordt de vorming en verspreiding van artistieke goederen niet simpelweg volledig aan de markt overgelaten? De aanhangers van deze theorie zijn het antwoord schuldig gebleven. Zij hebben zich de wapens waarmee dit marktliberalisme bestreden zou kunnen worden, zelf uit handen geslagen. Iedere serieuze tegenargumentatie zal immers gestoeld moeten zijn op uitgangspunten die zijzelf zo hardvochtig hebben bestreden.⁴¹

In het algemeen lijdt het waarde- en cultuurrelativisme tot dezelfde politieke en zeker cultuurpolitieke

machteloosheid. Alles van waarde wordt weerloos of niet meer de moeite waard om na te streven. De betrokkenen schijnen te denken dat de onmogelijkheid een voor iedereen acceptabel, onomstotelijk kennisfundament te vinden, impliceert dat alle uitspraken over de werkelijkheid even waar of juist zijn en slechts door sociale categorieën worden bepaald. Zij laten zich aldus kennen als metafysici die weliswaar van hun geloof zijn afgevallen, maar nog steeds in dezelfde dichotomieën zijn blijven denken: God bestaat wel óf God bestaat niet; er is één objectieve waarheid óf er zijn louter puur subjectieve opinies; de kwaliteit van een kunstwerk wordt uitsluitend bepaald door de kenmerken van het desbetreffende object óf louter door het machtswoord van een maatschappelijke elite.

Er zijn inderdaad geen objectieve maatstaven waaraan de schoonheid van een bepaald kunstwerk of de juistheid van een waarde kan worden afgemeten. Maar wij beschikken ook niet over puur objectieve criteria, over een onomstotelijk kennisfundament, om het waarheidsgehalte van een bepaalde wetenschappelijke of filosofische theorie vast te stellen. Het zou echter van weinig begrip van onze beschaving getuigen wanneer men hieraan de conclusie zou verbinden dat de beoefening van wetenschap en filosofie dus eigenlijk maar een zinloze bezigheid is. Wij kunnen erkennen dat alle theorieën of paradigma's onvermijdelijk zijn gebaseerd op een aantal altijd betwistbare uitgangspunten aangaande mens, maatschappij en wereld.

Maar wij weten ook dat sommige theorieën ons meer greep op de werkelijkheid verschaffen dan andere. Het ene paradigma beschrijft, verklaart en voorspelt op een overtuigender manier een groter deel van de werkelijkheid dan het andere en beschikt derhalve over meer 'kwaliteit'. In de wetenschap en de filosofie valt heel goed te leven met deze situatie en gezien vanuit het perspectief van deze gebieden is het dan ook curieus waarom velen hier in de wereld van de cultuur niet toe in staat zijn. Het blijkt hier vaak alles of niets te moeten zijn: men eist objectieve, universele, eeuwige criteria van kwaliteit en indien blijkt dat deze niet voorhanden zijn, concludeert men dat de notie van 'kwaliteit' een complot is van de maatschappelijke elite tegen de gewone man.⁴²

Het individualisme en het relativisme maken het vinden van een evenwicht in het emancipatiedilemma uiterst moeizaam. Beide zijn aan krachtige kritiek onderhevig en zeker het socialisme heeft aan deze kritiek van oudsher een bijdrage geleverd. Helaas zijn nog maar weinigen zich van het laatste bewust. In een moderniserende cultuur zal dat bewustzijn slechts verder vervagen. Binnen het emancipatiedilemma zal het daarom

steeds moeilijker zijn een afweging te vinden tussen negatieve en positieve vrijheid. De kunsten en de letteren zullen daarom, net als eerder met het onderwijs, de wetenschap en de media is gebeurd, steeds meer aan de markt worden overgelaten.

De interesse in cultuur wordt grotendeels bepaald door de omgeving van wat wij onder cultuurbeleid vatten. Deze omgeving bestaat vandaag meer en meer uit een door rationalisering, individualisering en differentiëring gekenmerkte maatschappij van zich steeds uitbreidende markten en private en publieke bureaucratieën. Uit de aard van haar zaak bestaat er in deze samenleving weinig ruimte voor de waarden waarvoor de kunsten staan. Evenzo raakt de cultuur opgevat als beschaving, als een streven naar de realisatie van een utopie, als een streven naar de realisatie van een beeld van perfectie, in een dergelijke samenleving langzaam uitgeput. Het feit dat de westerse cultuur zich als een olievlek over de wereld heeft verspreid en alle andere culturen naar de marge heeft verdrongen, doet hier niets aan af. Wat men verder ook mag denken van de kritiek vanuit de islam op de westerse cultuur, er is reden zijn kritiek op de decadentie en de leegheid van deze cultuur serieus te nemen.⁴³

NOTEN

1 R. Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth 1984 [1961], p. 57 e.v.; T. Lemaire, *Over de waarde van culturen*, Baarn 1976, p. 26-38.

2 R.E. Lane, *The Loss of Happiness in Market Democracies*, New Haven 2000.

3 W.B. Gallie, 'Essentially contested concepts', in: *Proceedings of*

- the Aristotelian Society*, 57 (1956), p. 167-198. H.T. Blokland, *Pluralisme, democratie en politieke kennis: Ontwikkelingen in de moderne tijd, Een rehabilitatie van de politiek, Deel II*, Assen 2005, p. 152, 373 e.v.
- 4 Blokland, *Pluralisme, democratie en politieke kennis*. p. 442-447 en 261-270.
 - 5 J. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, Londen 1981 [1942], p. 242 e.v.
 - 6 H.T. Blokland, *De modernisering en haar politieke gevolgen: Weber, Mannheim en Schumpeter. Een rehabilitatie van de politiek, Deel I*, Amsterdam 2001; Blokland, *Pluralisme, democratie en politieke kennis*; H.T. Blokland, 'Lof der waarlijke politiek', in: *De Groene Amsterdammer*, 13 (2005), p. 24-28.
 - 7 H.T. Blokland, 'Een falend debat over cultuurpolitiek', in: *De Helling*, 3 (1992), p. 34-38. H.T. Blokland, 'Planning in Dutch cultural policy: an attempt at mixed-scanning', in: *Acta Politica*, 2 (1993), p. 151-171. H.T. Blokland, *Publiek gezocht: Essays over cultuur, markt en politiek*, Amsterdam 1997, hfdst. 2.
 - 8 Blokland, *De modernisering en haar politieke gevolgen*; Blokland, *Pluralisme, democratie en politieke kennis*, p. 1-4.
 - 9 H.T. Blokland, *Vrijheid, autonomie, emancipatie: Een politieke filosofische en cultuurpolitieke beschouwing* (diss.), Delft 1991; H.T. Blokland, *Wegen naar vrijheid: Autonomie, emancipatie en cultuurpolitiek in de westerse wereld*, Amsterdam 1995.
 - 10 K. Mannheim, *Man and Society in an Age of Reconstruction*, Londen 1951 [1940].
 - 11 M. Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Londen 1991 [1905].
 - 12 Ch. Taylor, *The Ethics of Authenticity*, Cambridge-Londen 1991.
 - 13 Hoe wordt men trouwens lid van zo'n beginselprogramma-commissie?
 - 14 H.T. Blokland, 'De onvermijdelijkheid en continuïteit van politiek en politieke beginselen', in: F. Becker, B. Tromp e.a. (red.), *Inzake beginselen. Het zeventiende jaarboek voor het democratisch socialisme*, Amsterdam 1996, p. 105-122.
 - 15 C.A.R. Crosland, *The Future of Socialism*, Londen 1956, p. 355.
 - 16 Nog niet zo lang geleden werden het onderwijs-, media-, kunst- en wetenschapsbeleid tot het cultuurbeleid gerekend. Zie bijvoorbeeld: Sociaal en Cultureel Planbureau, *Advies Cultuurwetgeving. Cultuurbeleid in historisch, beleidsanalytisch en juridisch perspectief*, Rijswijk 1986; Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, *Beleidsgerichte toekomstverkenning, deel 2: Een verruiming van perspectief*, 's-Gravenhage 1983. Veelzeggend voor de modernisering van de samenleving in het algemeen en de sociaal-democratie in het bijzonder is dat het onderwerp sindsdien steeds meer is beperkt tot 'kunsten'.
 - 17 M. Weber, *Economy and Society: an Outline of Interpretive Sociology*, Berkeley-Los Angeles-Londen 1978, p. 54-57.
 - 18 K. Mannheim, *Ideology & Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*, San Diego-New York-Londen 1985 [1936], p. 261 e.v.
 - 19 Men zou hiertegen kunnen inbrengen dat er mensen zijn die kunst scheppen zonder enige behoefte te hebben aan een publiek. Hoewel mij dit op psychologische gronden onwaarschijnlijk lijkt, kan dit niet worden uitgesloten. Maatschappelijk, en dus cultuurpolitiek, is deze kunst echter irrelevant.
 - 20 Blokland, *Wegen naar vrijheid*, hfdst. 6 en 7.
 - 21 Of zij daadwerkelijk van deze mogelijkheid gebruik maken, is afhankelijk van een aantal andere belangrijke variabelen, waaronder de aanwezige negatieve vrijheid, wilskracht en het (deels geleerde) vermogen de druk van het conformisme te weerstaan. Het verband tussen vrijheid en cultuur impliceert overigens niet dat mensen met een grotere culturele bagage ook zonder meer moreel hoogstaander zullen zijn. Tal van kampbeulen blijven prachtig piano te kunnen spelen. Autonomie of vrijheid is iets anders dan rechtschapenheid of deugdzaamheid. De mate waarin mensen het kunnen verdragen te worden geconfronteerd met alternatieve visies op het bestaan, is overigens aan psychologische grenzen gebonden. Er is hier een parallel te trekken met de bevindingen van het onderzoek naar de effecten van deliberatieve democratie: in hoeverre mensen bereid en in staat zijn zich bloot te geven, zich open te stellen voor andere opvattingen en complexiteit te verdragen, is sterk bepaald door de opvoeding die zij in hun eerste jaren genoten hebben. Deliberatie kan voor veel deelnemers een tegengesteld effect hebben dan door de organisatoren van dergelijke democratische bijeenkomsten werd beoogd: een toenemende rigiditeit en onverdraagzaamheid. Zie: Blokland, *Pluralisme, democratie en politieke kennis*, p. 276-278.
 - 22 Het publiek van de kunsten en de letteren wordt steeds ouder en meer elitair van samenstelling. Zie: Blokland, *Publiek gezocht*, p. 124-126. Uit de SCP-studie *Achter de schermen: Een*

- kwart eeuw lezen, luisteren, kijken en internetten* uit 2004 blijkt bijvoorbeeld dat het percentage Nederlanders dat wekelijks minimaal een kwartier in boeken las, tussen 1975 en 2000 daalde van 49 naar 31. De gemiddelde tijd besteed aan het lezen van gedrukte media daalde in deze periode van 6,1 naar 3,9 uur per week. Mensen die vroeger lezen, doen dat nog steeds. Het zijn de nieuwe generaties die afhaken. Het tegenwoordige publiek van gesubsidieerde kunst- en cultuurinstellingen bestaat voorts voor meer dan 80 procent uit mensen die academisch of hoger beroepsonderwijs hebben genoten. Een elite van hooguit 2,5 procent van de Nederlandse bevolking maakt nog gebruik van het gesubsidieerde toneelaanbod; 70 procent van de Nederlandse bevolking zegt nooit naar een museum te gaan, 80 procent gaat nooit naar popmuziek, jazz of musicals, 90 procent gaat nooit naar klassieke muziek of toneel, 95 procent gaat nooit naar een filmhuis of een opera en 97 procent gaat nooit naar ballet. In zoverre vergelijkingen getrokken kunnen worden, komen deze cijfers overeen met die in landen als België en Zweden. Wij steken echter gunstig af ten opzichte van landen als Engeland, de Verenigde Staten en Frankrijk. Zie: Blokland, *Wegen naar vrijheid*, hfdst. 7.
- 23 Blokland, *Wegen naar vrijheid*, p. 330-337.
- 24 Blokland, *Publiek gezocht*, p. 118-126.
- 25 Blokland, *Wegen naar vrijheid*, hfdst. 1 en 6; Blokland, *Pluralisme, democratie en politieke kennis*, hfdst. 3, 9 en 11.
- 26 Blokland, *Pluralisme, democratie en politieke kennis*, p. 293-297.
- 27 Een overzicht en een uitvoerige kritiek hierop heb ik gegeven in: Blokland, *Vrijheid, autonomie, emancipatie*, p. 296-310, Blokland, *Wegen naar vrijheid*, 354-372, Blokland, *Publiek gezocht*, p. 53-97.
- 28 H.T. Blokland, 'Loze beweringen uit een grachtepand', in: *Boekmancahier, Kwartaalschrift over kunst, onderzoek en beleid*, 9 (1991), p. 343-349.
- 29 A.M. Bevers, 'Kunstsociologie in Nederland', in: *Boekmancahier*, 1 (1989), p. 9.
- 30 P. Bourdieu, *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, 1979.
- 31 H. Verdaasdonk en K. Rekvelt, 'De kunstsociologie van Pierre Bourdieu', in: *De Revisor*, nr. 3, 1981, p. 53.
- 32 P. Bourdieu & J.A. Passeron, *La Reproduction; éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Parijs 1971.
- 33 Verdaasdonk en Rekvelt, 'De kunstsociologie van Pierre Bourdieu', p. 55.
- 34 H. Verdaasdonk, 'De sociologie van het boek', in: *Boekmancahier*, 3 (1990), p. 4.
- 35 Ik heb diverse malen voorgesteld een onderzoek te verrichten naar de sociologische en sociaal-psychologische achtergronden en kenmerken van de mensen die zeer ontvankelijk zijn gebleken voor ideeën zoals verwoord door Bourdieu. Helaas beschouwen de betrokkenen hun ideologiekritiek louter van toepassing op derden.
- 36 Blokland, *Publiek gezocht*, hfdst. 4.
- 37 H. Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland*, Assen 1989, p. 159.
- 38 Blokland, *Vrijheid, autonomie, emancipatie*, p. 304-310; Blokland, *Wegen naar vrijheid*, p. 344-372; Blokland, *Publiek gezocht*, hfdst. 3.
- 39 H.T. Blokland, 'Sociale cultuurspreiding: complot of ideaal?', in: *Socialisme & Democratie*, 54 (1998) 12, p. 349-354.
- 40 P. de Grauwe, *De Nachtwacht in het donker: Over kunst en economie*, Tiel 1990.
- 41 Blokland, *Publiek gezocht*, hfdst. 3.
- 42 S.J. Doorman, 'Enkele speculaties over kunst en wetenschap', in: *Tekens in de tijd. 65 jaar Joop den Uyl*, Amsterdam 1984; Williams, *The Long Revolution*; H.T. Blokland, 'Socialistische cultuurpolitiek. Een onderzoek naar een fundament', *Hollands Maandblad*, 1988, januari (deel 1), p. 12-25 en februari (deel 2), p. 15-24; Blokland, *Wegen naar vrijheid*; Blokland, 'Berlin on liberalism and pluralism: a defense', in: *The European Legacy: Toward New Paradigms; Journal of the International Society for the Study of European Ideas*, 4 (1999), p.1-24; Blokland, *Pluralisme, democratie en politieke kennis*, hfdst. 10.
- 43 Er is hier overigens een parallel met de kritiek die Jacques de Kadt in zijn *Het fascisme en de nieuwe vrijheid* uitte op een al te gemakkelijke misprijzing en negatie van de centrale ideeën van het fascisme: het fascisme, stelde hij, kan alleen werkelijk worden overwonnen door de aantrekkingskracht die het op velen uitoefent, te begrijpen. Een belangrijk onderdeel van deze aantrekkingskracht achtte hij de kritiek op de passieloosheid en innerlijke leegte van de bestaande 'burgerlijke' cultuur. Zie: J. de Kadt, *Het fascisme en de nieuwe vrijheid*, Amsterdam 1939.

Stil gewin – snelle winst¹

Museum Jan Cunen in Oss

Edwin Jacobs

Blast those art galleries and museums which classify and imprison human spirit.

Verzamelen, samenstellen, inrichten en tentoonstellen op basis van een duidelijk beleid is van begin af aan educatief werk.

Antje von Graevenitz²

Dit essay is het verhaal van een klein museum in de middelgrote provinciestad Oss. Het is een verhaal met meerdere lagen en perspectieven. Het laat zien hoe het museum erin slaagt het aandeel van bezoekers uit de lagere sociaal-economische groepen fors te doen stijgen, terwijl het tegelijkertijd kiest voor een eigenzinnig aankoop- en presentatiebeleid. De aan kunst zowel als doelgroepenbereik toegewijde visie klinkt door in het ‘missionstatement’ van Museum Jan Cunen, waarin het begrip ‘social inclusion’ een centrale plaats inneemt. Daarmee neemt het museum afstand van de heersende trend in museaal beleid, waarin de markt en een beperkte opvatting van ondernemerschap dominant zijn. Wat het effect van deze visie is, wat de grondslagen van presentatie en collectiebeleid zijn, hoe het samenspel van presentatie, collectievorming en educatie vorm krijgt en welke politieke en financiële beslissingen hierop van invloed zijn geweest, daarover gaat dit verhaal.

Het museum tussen markt en maatschappij

Medio 2005 organiseerde het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen drie rondetafelbijeenkomsten naar aanleiding van de vraag van staatssecretaris van Cultuur Medy van der Laan om het huidige museale bestel kritisch tegen het licht te houden. Doel ervan was na te gaan of er een andere, nieuwe rijksverantwoordelijkheid voor de musea moet worden geformuleerd.³ De nota *Museumbeleid* van het ministerie van wvc dateert al weer uit 1985 en nog steeds dienen haar criteria als basis van rijkssubsidie aan musea. ‘Het rijk heeft de taak,’ stelt de nota, ‘een museaal aanbod van hoge kwaliteit te garanderen. Dit aanbod betreft musea waarvan het verzamelterrein een inhoudelijk gebied of thema van nationale reikwijdte bestrijkt; waarvan de collectie een hoge kwaliteit bezit, voor het betreffende terrein representatief is en zich geografisch niet beperkt tot één stad, regio of gebied in Nederland; waarvan de taken op nationaal niveau worden uitgeoefend.’

Het rondetafelgesprek leverde – helaas – niet veel meer op dan bekende zinnen: het museum als ‘interface’, het belang van de collectie, het verbeteren van

efficiëntie en versterking van de relatie tot ‘de markt’. Het gesprek draaide vooral om het halen van bezoekersaantallen, recettes, winst en het ‘halen’ – lees: verzilveren – van schoolgroepen. Bezoekersaantallen nemen toe, zeker, ze nemen in ieder geval niet af en jongeren en allochtonen in het bijzonder hebben voor musea grotere belangstelling dan voorheen. Wat oud-staatssecretaris van Cultuur Rick van der Ploeg ooit inzette als doelgroepenbeleid, werpt, ondanks de kritiek indertijd, vruchten af. Maar het is spelerei, niet meer en niet minder. Er zit geen doorleefde visie achter. En het gemak waarmee museummensen hun eigen werk als instrumenteel uitleggen, aan elkaar, aan beleidsmakers en aan politici, is opvallend en lichtelijk verbijsterend.⁴

Overheersend is de trend van commercialisering en economisering van musea geworden. In het licht van de terugtrekkende overheid worden musea nadrukkelijk aangesproken op hun cultureel ondernemerschap, met andere woorden op het verkrijgen van eigen inkomsten. In de beste betekenis van het woord is cultureel ondernemerschap gericht op het bewerkstelligen van een connectie tussen het museum en de buitenwereld, kortom naar buiten treden. Maar is het werkelijk naar buiten treden? Het valt te betwijfelen. Cultureel ondernemerschap dekt, met respect voor het feit dat het voortkomt uit een diep beleefde sociaal-democratische visie,⁵ botweg de lading niet, of beter gezegd, is de lading niet gáán dekken. Ondernemerschap gaat over concurrentie, marktpositie, concurrentiepositie.

Het marktmechanisme is in het museum daarom een fremdkörper. Het leidt tot een weinig consistent en inflexibel beleid en ontkent idealen of visies. De verantwoordelijkheid dreigt uit het museum zelf te verdwijnen en te vervallen tot iets schimmigs wat ‘de markt’ heet, gedomineerd door financieel-economische overwegingen en modieuze politieke beslissingen. Het museum ‘verrecreatiseert’ met als doel hoge inkomsten te halen. Een publiek debat daarover gaan de musea voor moderne kunst niet aan. Zelfverdediging en nestbevuiling overheersen.⁶

Daarbovenop komt dat deskundigen beweren dat musea met name aan de werking van de beleveniseconomie niet kunnen ontkomen. Tja. Maar wordt het museum in deze beweging eigenlijk wel voldoende op zijn waarde geschat? Ondernemerschap betekent risico’s nemen. Maar tegen welke prijs? Een calculerende museumdirecteur zal opmerken dat de kosten en baten, zeker in de zin van mensuren, van het nastreven van een maatschappelijke doelstelling als ‘social inclusion’ op geen enkele wijze in verhouding tot elkaar staan en een onevenredig grote investering daarin niet gerechtvaardigd vinden. Cultureel ondernemerschap is dan risicomijdend geworden, ‘lichtzinnig dansen naar de waan van dag’, zoals Riemer Knoop, kroonlid Musea van de Raad voor Cultuur, het eens zo prachtig zei. Maar het museum hoort discussie op te roepen; een museum dat dát niet doet, moet zich afvragen wat het niet goed doet, alle ondernemerschap ten spijt.

Waar toe dient het museum?

Moet er dan een museale strategie komen die een nieuw museaal elan creëert en een herijking van het begrip museum oplevert? Nee. Evenmin als een Europese Grondwet een verenigd Europa maakt, maakt een museale strategie van de overheid een museum. Maar hoort de overheid een opvatting te formuleren over het bestaansrecht van musea, over wat ze doen en vooral over wat ze niet doen? Dat moet de overheid zeker, sterker, ze dient daarbij het voortouw te nemen, het is haar plicht. Waar toe dient het museum? Centraal zou de maatschappelijke functie van het museum moeten staan. Mensen dienen te kunnen en mogen weten waar ze vandaan komen, hoe ingewikkeld het om hen heen is en wat zij hebben veroorzaakt.

Kernachtiger is de taak en de functie van het museum niet samen te vatten. Urgentie en bestaansrecht ontleent het museum aan degenen die het museum aangaan, het publiek en de samenleving. Die stellen – terecht – eisen. Musea kunnen niet anders dan telkens opnieuw beredeneren wat hun doelstellingen zijn en hoe zij deze aan het publiek willen overdragen. Daarmee komt een functie in beeld die de overheid niet vanzelfsprekend bij musea heeft neergelegd, maar wel elders, namelijk bij het onderwijs.

In 1970 formuleerde oud-Van Abbedirecteur Jean Leerling de opdracht van het museum als volgt: ‘Het is niet meer voldoende dat het museum een forum is voor de eigentijdse kunst, want het moet de bezoeker

in de gelegenheid stellen zich bewust te worden van zijn kulturele positie in de dynamische maatschappij.’⁷ Met andere woorden: het museum moet uit zijn quarantaine komen, initiatief nemen en duidelijk maken dat het betekenissen kan bieden die een meer bewuste kijk op de samenleving en de ontwikkelingen daarin stimuleren. Dit proces is evengoed te vangen onder de noemer van ‘social inclusion’: mensen helpen hun plaats in de wereld te bepalen, hun identiteit te leren kennen en hun zelfbeeld en gevoel voor eigenwaarde te verbeteren.⁸

Wanneer musea de culturele en maatschappelijke context op de voorgrond plaatsen, dan zullen zij op een andere wijze met hun basistaken als educatie en presentatie, behoud en beheer, collectievorming en onderzoek omgaan. Deze taken komen in één nieuw perspectief, één nieuwe taakopdracht te staan, namelijk het publiek iets te kiezen bieden. Voor het zover is, dient er publiek voor te worden ‘gekweekt’. Een eerste stap is dat het publiek zich verheugt over het prestige van het museum, trots is op wat het museum doet, dat het er is en wat het voor hen doet, zonder dat het bekende en ‘oude’ museumpubliek, dat zich al gebonden weet aan het museum, wegloopt.

Het publiek moet nadrukkelijker het museum in en vervolgens ook in het museum zichtbaar blijven. Dit betekent dat de inhoudelijke invulling van de museale opdrachten en taakstelling zich richt op het weven van een web van verbanden tussen het sociaal-maatschap-

pelijk leven enerzijds en kunst en erfgoed anderzijds. Want in het museum – of waar elders dan ook – is het publiek nooit alleen met het kunstwerk of historisch object. De buitenwereld doet altijd mee en iedereen komt met een eigen achtergrond en erfenis uit die buitenwereld het museum binnen.⁹ Maar het museum behoudt zijn eigen rol. Om de naam ‘museum’ recht te doen, dient het leven buiten het museum waaruit kunst voortkomt, tegelijkertijd te worden buitengesloten. Kunst komt uit het leven voort maar *is* het leven buiten niet.

Een positiebepaling

Museum Jan Cunen voor kunst en samenleving. Zo staat onze positiebepaling geformuleerd in het ‘mission statement’ van het museum. ‘We willen mensen aan de hand van kunst mondig maken,’ schreven we in het jaarverslag van 2003. Mondig in de zin van zonder leiding of autoriteit denkend en je zelf van je verstand bedienend. We houden van kunst én we houden van mensen, is het credo. En daarom willen we een blijvende gesprekspartner zijn voor onderwijs, welzijn, zorg en andere maatschappelijke terreinen. In het bijzonder richt het museum zich al jaren op onderwijs als belangrijke samenwerkingspartner. ‘Social inclusion’ als doelstelling bepaalt de museale visie van Museum Jan Cunen, dat zich richt op oude en hedendaagse beeldende kunst en erfgoed. Het museum is erin geslaagd de lagere sociaal-economische groepen aan te

spreken. In 2004 maakten zij tegen de vijftig procent uit van de 48000 bezoekers die het museum wist te bereiken.¹⁰ Tot 1998 kwamen de museumbezoekers voornamelijk van buiten Oss. Als het al om Ossenaars ging, betrof het hoofdzakelijk bezoekers uit de rijkere en hoger opgeleide lagen. De lagere en middenklassen bleven opvallend achter, terwijl die in Oss toch het merendeel van de bevolking vormen.

Daarbij heeft Museum Jan Cunen aangetoond dat beleid gericht op ‘social inclusion’ op geen enkele wijze leidt tot verdomming van wat een museum – voor hedendaagse kunst – aanbiedt. Het binnenhalen van doelgroepen, zoals basisschoolleerlingen, ouderleden, buurtverenigingen, amateurs – maar voornamelijk vmbo-leerlingen én hun ouders, immers zestig procent van de lokale bevolking – heeft nog niet één enkele keer tot een concessie geleid die de kwaliteit van de uitvoering van welk taakgebied van het museum dan ook heeft geschaad.

Museum Jan Cunen is in artistieke zin, nationaal en internationaal, op kwalitatief hoog niveau gaan functioneren en kan daarbij bogen op belangstelling van een steeds verder uitdijende groep musea uit binnen- en buitenland, juist door het feit dat het museum zo vanzelfsprekend omgaat met het binnenhalen van allerlei groepen mensen, in het bijzonder de minder kansrijken voor wie museumbezoek niet zonder meer vanzelfsprekend is. Maar het museum maakt zich evengoed sterk voor een eigenzinnig presentatie- en aan-

koopbeleid, gestuurd door uiterst subjectieve kunstenaarskeuzes. De artistiek inhoudelijke argumenten die hieraan ten grondslag liggen moeten wel degelijk worden gezien in het verlengde van de marsroute die Museum Jan Cunen al in 1998 op het gebied van 'social inclusion' inzette. 'Slow win', te vertalen als 'stil gewin', daar heeft Museum Jan Cunen voor gekozen. De Engelsen kunnen het mooi zeggen. Hun taal is gelaagd, rijk aan nuances en raakt de betekenis van het woord vaak in de kern. Het was David Fleming, directeur van de National Museums in Liverpool, die de doelstelling van 'social inclusion'¹¹ omschreef in termen van 'slow win' versus 'quick win', resultaat van vercommercialisering en vereconomisering van musea.

Een korte geschiedenis

Sinds Museum Jan Cunen in 1978 als gemeentelijk cultuurinitiatief van de grond kwam, heeft het zich op educatie gericht. De relatie die kunsthistorica Von Graevenitz in het citaat hierboven legt, gold van het begin af aan voor de wijze waarop Jan Cunencentrum, zoals het destijds heette, zijn basistaken presentatie, verwerving en educatie opvatte. Voor wat nu Museum Jan Cunen in het Nederlandse museale landschap van andere musea onderscheidt, werd destijds door de gemeenteraad van Oss de grondslag gelegd. Jan Cunencentrum zou dienen te functioneren als een op collectievorming gerichte museale instelling, waarbij het behouden van objecten van kwaliteit ten behoeve van de

gemeentelijke collectie hét onderscheid zou vormen tussen educatie en recreatie. Dat een lokale overheid op dergelijke wijze de reikwijdte van een museale taakstelling heeft vastgelegd, is bijzonder. Het is ongebruikelijk dat de overheid een inhoudelijke museale visie ten behoeve van het maatschappelijk belang formuleert en bovendien specificceert.

De eerste periode van Jan Cunencentrum past in de tijdgeest van de jaren zeventig en ook de toenmalige visie van de gemeente Oss is daarvan niet los te zien. Zo brak het ministerie van CRM met de nota *Kunst en kunstbeleid* al in 1976 een lans voor een nadrukkelijk educatieve benadering van het museale werk en een integratie daarvan in het totaal van museumtaken. Onder de publieksgerichte taakstelling van het museum werden museumpresentaties met publieksbegeleiding en voorlichting samengebracht. De geïntegreerde visie klinkt nadrukkelijk door: het museum zal zich vooral bezig moeten houden met de uiteenzetting van de zintuiglijke verschijnselen, met het bewust maken van de omgeving met inbegrip van maatschappelijke verbanden. Duidelijk is dat de ministeriële visie toentertijd niet wilde meegaan in het gemakkelijk en kunstmatig gemaakte onderscheid tussen een elite, die wel toegang heeft tot de 'hogere' cultuur, en een brede massa achterblijvers. In Oss heeft de bevolking en haar gemeenteraad toen en nu een museum gekregen waarom zij vroeg en vraagt. Nooit heeft de gemeente Oss haar middelen voor het museum bijgesteld of omgebogen,

ook recentelijk niet nu er landelijk sprake is van een grote gemeentelijke bezuinigingsoperatie. Integendeel, de middelen zijn geormerkt, beschermd en recent verruimd.

Overigens gaf de gemeenteraad in 1978 aan dat de opdracht tot cultuurspreiding van Jan Cunencentrum weliswaar museaal beleid betrof, maar dat de naam ‘museum’ diende te worden vermeden. ‘Centrum’ had bij een overweldigende politieke meerderheid de voorkeur. Conform de visie van de gemeente dat het centrum een sociaal-maatschappelijke taak toekwam, werd bovendien de term ‘educatieve dienst’ toegevoegd. Jan Cunencentrum educatieve dienst startte min of meer als een soort vakdienst op het terrein van educatie. Het zocht naar verbindingen in en tussen de verschillende interessewerelden van in eerste instantie schoolgroepen en successievelijk amateurs, (lokale) kunstenaars, heemkundekringen en amateurarcheologen. De punten van gemeenschappelijke belangstelling werden vervolgens gekoppeld aan thema’s of onderwerpen uit terreinen die het centrum in collectieverband bijeenbracht. Herkenbare uitwerking stond in de presentatie vrijwel altijd centraal en alle delen uit een kwalitatief uitermate wisselende collectie werden daarbij zoveel mogelijk gebruikt.

In presentaties als *Toen Maasland de wereld was* (1980), *Maasland in bedrijf* (1982) en *Verover het beeld* (1985) klonk een thematisch educatief beleid door dat de belangstellingswerelden van uiteenlopende actoren

samenbracht. In de historische presentaties werden de bezoekers erop attent gemaakt dat de industrialisatie, behalve welvaart, ook milieuvervuiling, drankgebruik en verpaupering met zich mee had gebracht. Bij kunsttentoonstellingen, de eerste tien jaar van Jan Cunencentrum opvallend in de minderheid, zoals *Verover het beeld*, werd evengoed aandacht besteed aan maatschappelijke invalshoeken, bijvoorbeeld aan apartheid. De getoonde kunst diende daartoe wel aanleiding te geven.

Het gevolg van de manier waarop Jan Cunencentrum al doende en zonder theorie naar buiten trad, was dat de instelling – ook later als Museum Jan Cunen – lange tijd niet als museum werd gezien, maar als een a-museale plek, waar men vanuit een maatschappelijke, op onderwijs gerichte tentoonstellingsgeest werkte. Museum Jan Cunen vestigde zich in deze niche. Van daaruit verscheen een achterland dat door het museum vrijelijk en onderzoekend is geëxploreerd en dat een vruchtbare voedingsbodem bood voor wat zijn uiteindelijke karakter en aard genoemd kan worden. Het is een vrijplaats geworden voor kunstenaars, onderzoekers – kunsthistorici, archeologen, sociologen, pedagogen – schrijvers, idealisten en politiek geëngageerden. Deze combinatie heeft bijgedragen aan de onderzoekende en op experiment gerichte houding en mentaliteit die de benadering van het museum van zijn museale taakstelling is gaan bepalen.

Door tentoonstellingen te maken die de directe omgeving het museum in brachten, legde Jan Cunencen-

trum een stevige basis voor Museum Jan Cunen en in het bijzonder voor de visie dat educatie integraal onderdeel vormt van alle lagen van het museumwerk. De huidige aanpak van educatie als integraal deel van het museumwerk is zelfs systematischer en meer structureel geworden. Jan Cunencentrum slaagde erin de onmiddellijke omgeving aan te spreken door nauwe samenwerking met andere sociaal-culturele instellingen. Deze manier van werken werd destijds door de gemeenteraad aangemoedigd en met middelen ondersteund, hetgeen nog steeds het geval is.¹² Door de blijvende steun van de lokale overheid aan deze principes kon het centrum later als museum vrijelijk experimenteren met een grote openheid in zijn beleid. De gerichtheid op behoeften en initiatieven uit de samenleving bleef. Met andere woorden, de institutionele muren waren reeds door Jan Cunencentrum geslecht. De maatschappelijke oriëntatie en de aandacht voor volksopvoeding is gehandhaafd, maar inmiddels aangevuld met een museale identiteit, de identiteit van Museum Jan Cunen.

Wat Jan Cunencentrum ‘verzuimde’, was mee te ontwikkelen met de kunstwereld waaraan het als centrum, evengoed als andere musea, verbonden was. Jan Cunencentrum opereerde meer als ‘onderwijsinstituut’, Museum Jan Cunen is in de schaduw van de grote museumwereld een volwaardig operatief museum geworden, met instandhouding van zijn sociale en educatieve kwalificaties. Raakte Jan Cunencentrum in artistiek opzicht achterop ten opzichte van ontwik-

kelingen in de kunst, Museum Jan Cunen wist meer en meer contact te krijgen met diverse generaties nationaal en internationaal opererende kunstenaars die belangrijke standpunten in de kunst vertegenwoordigen. De kwaliteit van de kunst prevaleert nu.

De gemeentelijke visie op het functioneren van haar museale dienst ontwikkelde mee. De stijgende bezoekerscijfers en het toenemende publieksbereik, plus de aanhoudende belangstelling van de klassieke groep van museumbezoekers voor de programmering, heeft de aandacht van de lokale politici getrokken en leidde tot een meer algemeen cultureel-sociaal beleid in de gemeente. De doelstellingen van het museum kunnen niet alleen in de Osse politiek op waardering rekenen, het eigen karakter van Museum Jan Cunen werd ook opgemerkt door de Raad voor Cultuur: ‘Ontwikkeling en experiment – hier opgevat als reflectie op de verdere ontwikkeling van het instituut museum en vernieuwing binnen de verschillende taakvelden – vindt plaats in musea met een voorbeeldfunctie, zoals Museum Jan Cunen.’¹³ De combinatie van ‘centrum’ en museum heeft een bijzondere waarde, zeker in het hedendaagse debat over de wijze waarop musea – en in het bijzonder die voor hedendaagse kunst – zich heroriënteren op hun bestaansrecht.¹⁴

De museale functie

Een vraag die de medewerkers van Museum Jan Cunen bezighield, was hoe destijds, in de eerste fase van

het Jan Cunencentrum, de kunstenaarskeuze tot stand kwam. Er is toen nooit sprake geweest van een kunst- of presentatiebeleid dat bijvoorbeeld aansloot op de toen al aanwezige kerncollectie 19de-eeuwse teken- en schilderkunst. De situatie nu is dat er bij elk project opnieuw nadrukkelijk wordt gezocht naar de relatie tussen collectiebeleid – lees kunstenaars – en tentoonstellingsbeleid. Beide aspecten dienen evenveel kwaliteit te hebben: kunst en publiekswerking. Het gaat Museum Jan Cunen niet om het tot uitdrukking brengen van de actualiteit van de kunst, maar om het meest effectvolle museale gebaar ten opzichte van kunst én publiek.

Een museum met een actieve cultuurpolitiek, sociaal voelend en mensgericht, is zonder kunstenaars en hun bijdragen ondenkbaar. Zij dragen immers bij tot de geestslipjerij die een sociaal-emancipatorisch museum wil voorstaan. Daarom kijkt Museum Jan Cunen nadrukkelijk naar ontwikkelingen die zich binnen de kunst voltrekken. Deze is nog nooit zo naar buiten gericht als nu.¹⁵ Het museum zet – in tegenstelling tot Jan Cunencentrum – verzamelen nadrukkelijk als middel in om de aandacht voor kunst zelf kracht bij te zetten, in plaats van deze als ‘onderdeel’ van het educatieve geheel te beschouwen. Het museum volgt ook nauw de wijze waarop museumbezoekend publiek zich ontwikkelt en ontwikkeld heeft tot een meer sophisticated publiek. Het is echter een misverstand dat in een sociaal-emancipatorische visie de noodzaak de

hogere cultuur te spreiden richtingbepalend is voor collectie-, presentatie- en educatiebeleid. Er wordt binnen het museum niet zozeer over hogere cultuur gesproken en geen scheiding gemaakt tussen collectie, presentatie en educatie. Projecten en tentoonstellingen kunnen aanleiding zijn om kunst en historische objecten te behouden.

‘Leren kijken.’ Dit motto koos Museum Jan Cunen vanuit bovenstaand perspectief voor zijn legitimatie. Het museum spant zich in bij het publiek een appèl te doen op sociaal-maatschappelijke fantasie, de menselijke emotie, expressie en creativiteit. Het museum is een open terrein tegenover een gesloten en uitsluitende werkelijkheid en maakt mensen bewust van een alternatief bestaan. Weet je niet wat het is en ben je er nooit mee in aanraking gekomen, dan kan het verlangen daartoe eenvoudigweg niet worden opgewekt en gevormd. Deze visie heeft zich uitgekristalliseerd in een samenhangend tentoonstellingsbeleid, een anticiperende lokale en regionale functie, een dynamische cultuurpolitiek en een hecht museumteam dat met de onmiddellijke omgeving samenwerkt en actief naar buiten treedt.

Educatie als kernbegrip

Educatie betekent voor Museum Jan Cunen ‘inzet van het sociale leven, door de muren van het museum heen die in feite het sociale leven buiten houden. Het gaat over kunst [en erfgoed] – niet meer en niet min-

der [...] maar ook om het sociale leven. Educatie komt voort uit een werkelijke interesse in beide.¹⁶ Het museum streeft naar een hecht en integraal museaal beleid, waar collectioneren, presenteren en educatie niet los van elkaar staan, maar één geheel vormen. Voor educatie is daarbij een centrale rol weggelegd. De werkzaamheden van de museummedewerkers worden steevast 'activiteiten' genoemd, of het nu gaat om het maken van tentoonstellingen, het opzetten van kinderprogramma's, publieksprogramma's of het presentatiebeleid. De bezigheden overlappen elkaar, zodat voortdurend onderlinge beïnvloeding plaatsvindt. Alle activiteiten moeten worden gezien als onderdelen van één dynamisch proces. Dit betekent dat curatoren, educatoren, kunstenaars en publiek – kinderen, jongeren, ouderen – zowel gezamenlijk als individueel inhoudelijk aan bod komen.

De relatie van het museum met het onderwijs is buitengewoon intensief. Onderwijs is immers dé plek waar cultuurparticipatie een levende zaak dient te zijn. Alles moet daartoe worden ingezet: menskracht, extra uren voor docenten, uren voor museummedewerkers, veel extra financiële middelen, ruimte in het curriculum. Onderwijs is voor het museum dé partner om de doelstelling van 'social inclusion' te laten slagen. Zolang het museum het onderwijs niet als zodanig ziet en alle vormen van samenwerking blijven steken in goede bedoelingen, probeersels blijven en geen continuïteit kennen, zijn de inspanningen op het terrein van cultu-

rele participatie en cultuureducatie tot mislukken gedoemd. Daarom is Museum Jan Cunen in 1998 een hecht samenwerkingsverband aangegaan met de vmbo-afdeling van het Hooghuis Lyceum, in de onmiddellijke omgeving van het museum het belangrijkste onderwijsprofiel. Het effect is een vergaande integratie van onderwijs en museum,¹⁷ zonder dat beide partners hun identiteit hebben ingewisseld en verwisseld.

In nadrukkelijke samenwerking met het onderwijs heeft het museum speciale klassen opgericht waar jongeren op basis van hun talent vrijwillig bijeenkomen en samenwerken. Het eerste resultaat is verpletterend. Museum en onderwijs hebben in samenwerking een 'stand alone' gerealiseerd aan de rand van de stad in een 'identiteitsloze wijk', onder de titel Museum-school. Deze ruimte biedt onderdak aan presentaties van de museumcollectie, collectiegegevens op het internet, workshops met kunstenaars van kunstacademies, dj-cursussen en een 'sociaal platiekkamer' met ruimte voor graffiti, fotografie, literatuur en geschiedenis.

In het presentatiebeleid is ervoor gekozen de kunstenaar naar het publiek te laten afdalen, kunst te brengen. De ruimte die het museum nu bezit, de industriële villa aan de rand van het centrum van Oss, de ruimte eromheen én de diverse buitenlokaties, zoals de Museumschool, zijn geschikt om verschillende kunsten niet-kunstdisciplines, zoals sport,¹⁸ in elkaar te laten

overvloeien. Het is juist het brede scala aan activiteiten die het museum zijn dynamiek verschaft. Hierdoor krijgt het meest eigen element van het museum, zijn collectie inclusief beheers- en behoudstaken, geholpen door het effectieve publieksbereik, een adequate context.

Het museum bewijst zich nadrukkelijk op de lokale markt door de koppeling die het maakt met zijn directe omgeving, het onderwijs voorop. In het museum wordt daarbij graag gesproken over ‘museumfactor’. Overheden zien op hun beurt het onderwijs als instrument en onderdeel van hun politieke en bestuurlijke doeleinden. In Oss komt hierdoor het museum in beeld omdat het sterk in het onderwijs is verankerd. Als ouders op hun scholen pleiten voor meer en frequenter museumbezoek door hun kinderen, dan zal geen schooldirecteur daar afwijzend op reageren. Als ouders in hun rol als burger vinden dat binnen het onderwijs voor hun kinderen museumbezoek van belang is – het was voor hen ook een belangrijk goed – dan zal geen gemeentebestuur daarop bezuinigen. Integendeel, het maakt en houdt het museum gratis toegankelijk en is bereid een belangrijk deel van de exploitatie voor zijn rekening te nemen.

Er is nog een andere – zeer verfrissende – manier om vanuit het museum naar het onderwijs te kijken en wel als ‘genre’,¹⁹ zoals ook multiculturaliteit als ‘genre’ kan worden bekeken of zoals het museum het publiek als ‘genre’ beschouwt. Daarom is er zo’n overvloed aan

genretentoonstellingen voor diverse genres publiek. Onder één noemer weet onderwijs een uitgebreide en zeer diverse populatie samen te laten komen. Bovendien weet het een gecompliceerde en buitengewoon gelaagde inhoud over te dragen. Los daarvan kan onderwijs – in het bijzonder het vmbo-onderwijs, dat als onderwijsterrein zeer veel ruimte neemt voor experiment en zo langzamerhand aan het uitgroeien is tot de nationale agora van vernieuwing – van alles tezamen één proces creëren, namelijk een leerproces. Daarin zit de grote kracht van het onderwijs. Als het museum de houding en mentaliteit van het in gang zetten van leerprocessen zou overnemen én het geloof van onderwijs in de kracht van communicatie over wat het doet, dan komt het museum vanzelf meer en beter in beeld. Dan kan het laten zien dat het belangrijk is, dat het politiek is, dat het debat is, dat het publiek is. Musea hebben te weinig gedaan om een publiek te scheppen dat hiervan overtuigd is en op zijn beurt aan anderen uitdraagt wat zijn ervaringen waren of welke nieuwe inzichten het heeft opgedaan.

Het museum als werkplaats

Museum Jan Cunen gaat het er bij de uitvoering van zijn museumtaken, in het bijzonder educatie, allereerst om het museum een plaats te geven in de directe omgeving, in de omringende maatschappij, niet om het profileren van het museum in de kunst- of cultuursector. Het heeft een onbedwingbare behoefte de eigen

praktijk telkens opnieuw tegen het licht te houden, los van een overheid, fonds, commissie, wethouder, curator of wie of wat dan ook die of dat middelen verschaft die het museum in stand houden. Het museumwerk wordt als een brandende kwestie gezien, iets wat overeind moet blijven en niet ten onder dient te gaan in consensus, 'loketterrie', verkaveling en de-intellectualisering. Museum Jan Cunen bestaat niet omdat de gemeente Oss, de provincie Noord-Brabant of het ministerie van OCW museumbelid uitdraagt, maar omdat het museum een eigen missie heeft. Cruciaal is de kijk op en verbinding met het onderwijs. In de Osse situatie gaat het vooral om het vmbo-onderwijs omdat zestig procent van de Ossenaars deze vorm van onderwijs geniet en dat al meer dan vier generaties achtereen doet.²⁰

Essentiële vragen bij het opstellen van de activiteiten zijn: wat is het bestaansrecht van het museum en wat dragen we daarin over aan het publiek (kinderen, jongeren, ouderen). Deze vragen lijken open deuren, maar worden zelden gesteld. Voor Museum Jan Cunen raken zij alle aspecten van zijn museale werk. Het schuwt risico's niet maar zoekt ze juist op. Elk proces is minstens zo belangrijk als ieder eindresultaat. Het doel van de museale activiteiten is steeds 'de ogen op steeltjes zetten'.

Hoe sporen nu de interesses en verwachtingen van het publiek met het museale aanbod en de museale praktijk die Museum Jan Cunen zich sinds 1998 eigen

heeft gemaakt? Ze staan in nadrukkelijke wisselwerking tot elkaar. De wijze waarop het museum het publiek bij zijn activiteiten betreft, is daarbij doorslaggevend. Het team werkt sterk naar buiten gericht, zoekt de diversiteit aan krachten in de omgeving op en bindt die aan het museum. Tal van interdisciplinaire werkgroepen met een belangrijke rol voor alle leden van het museumteam zijn daarbij van belang. Wezenlijk voor het succes van deze werkgroepen is het functioneren van een projectcoach, een coördinator die zich zowel in als buiten het museum manifesteert en parallelle processen in gang zet die de grondslag vormen van projecten en tentoonstellingen. Daarnaast is er een belangrijke rol voor de betrokken kunstenaars.

Hoezeer het museum in de contouren van het gebouw en tentoonstellingszalen, depot, balie en koffiecokner 'af' lijkt, en tentoonstellingen na openingen 'af' zijn, Museum Jan Cunen verlegt telkens het accent en creëert opzettelijk iets wat 'niet af' is. Deze programmeringsvisie leidt tot bijzondere neveneffecten. Uit alle activiteiten komen producten voort, kunst, of zo men wil, creativiteit, die volstrekt op zichzelf staan, vooraf niet gepland zijn of als 'kunst' bedoeld zijn. Zij leggen het museum daarmee een nieuwe inspanning op, bijvoorbeeld de beslissing hiervan een collectie aan te leggen.

Museum Jan Cunen voedt met zijn aanpak de openbare meningsvorming. Sterker, het publiek verwacht van het museum deze rol, volgt het debat dat

het museum in gang zet en mengt zich graag in de opinievorming. De relatie met de lokale en regionale pers is hierom van levensbelang, want het museum en zijn activiteiten dienen onder de aandacht te worden gebracht. Dus worden successen, missers, visies en verschillen in inzicht met bijvoorbeeld het gemeentebestuur via de televisie, radio en geschreven pers meege-deeld. Het effect is dat de onmiddellijke omgeving het museum door en door leert kennen en uiteindelijk kent. Oss heeft het museum dat het vraagt. Misschien zit het wel in de genen van Oss om te opiniëren.

Waaruit bestaat museumbeleid? Uiteraard omvat het ideeën over hoe het museum dient te worden geleid.

NOTEN

- 1 Met dank aan René Pingen.
- 2 A. von Graevenitz, 'Nieuwe trends in de edukatieve diensten. Een aantal kritische opmerkingen', in: *Museumjournaal*, 19 (1974) 6, p. 246.
- 3 Rondetafelgesprek Museale Strategie, 26 mei 2005, Utrecht.
- 4 Met dank aan Hendrik Driessen.
- 5 R. van der Ploeg, *Cultuur als confrontatie. Uitgangspunten voor het cultuurbeleid 2001-2004*, Den Haag, Ministerie van ocw, 1999.
- 6 R. de Beer en H. Janssen, 'Iedereen dacht het gaat toch goed', in: *de Volkskrant*, 23 juni 2005, p. 10-15.
- 7 R. Pingen, *Dat museum is een mijnbeer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*, Van Abbemuseum/Artimo, 2005, p. 128.
- 8 Blauwdruk, *Expertmeeting Social Inclusion. David Fleming*, Nederlandse Museumvereniging e.a., 2005, p. 171-175.

Maar het heeft ook betrekking op de samenwerking tussen allerlei betrokkenen, in en buiten het museum, om te beginnen met het onderwijs. Vaak genoeg leidt samenwerking tussen zeer verschillende partijen tot grijze consensus en onooglijke compromissen. Feitelijk komen noch consensus noch compromissen museumbeleid ten goede. Maar samenwerking, zeker die tussen uiteenlopende partijen als onderwijs, welzijnsorganisaties en musea, kan evengoed leiden tot inzicht. Inzicht, in de zin van een onverwacht moment van bewustwording, resultaat van een complex proces van interacties. Dan is er niet alleen sprake van inzicht, maar ook van onderling contact, tussen alle vormen van leven. Dat is museumbeleid.

- 9 J. Kehla, *Jaarverslag Museum Jan Cunen*, Oss 2003. Kehla bepleit een inzicht in een eigen museumcarrière van museumpubliek

Museum Jan Cunen	2003	2004
Tentoonstellingen	8	11
Bezoekers	29 508	48 800
Totaal lasten (€)	840 568	814 627
Kosten tentoonstellingen (€)	148 288	102 963
Fte's	5,6	5,6
Bezoekers uit Oss en regio in %	35	50
Nettokosten per bezoeker (€)	22,2	16,9

- 11 D. Fleming, 'Positioning the museum for social inclusion', in: *Museums, Society, Inequality*, Londen 2002.
- 12 In 1978 werd door de gemeente Oss het Overleg voor de Osse Kulturele Instellingen, kortweg het OKVO, geïnstalleerd. Jan

- Cunencentrum vormde samen met Lievekamp, schouwburg, cinema en muziekschool stevast binnen het okvo één overlegorgaan richting onderwijs, amateurgroepen, amateurarcheologen en andere uiteenlopende lokale maatschappelijk-sociale instellingen als Riagg, Vrouwenopvang etcetera. Doel was het realiseren van een afstemming van vraag en aanbod van initiatieven en ideeën vanuit de Osse samenleving. Hierop zouden de culturele instellingen met gezamenlijke programmeringen reageren. Het okvo is inmiddels verzelfstandigd. Vanaf zijn oprichting was het uitermate succesvol in het samenbrengen van verschillende culturele en maatschappelijk-sociale partijen.
- 13 Raad voor Cultuur, 2005, p. 26-27.
 - 14 F. van Westrenen, *Je moet je rol durven kiezen. Kunstmuseum in de 21e eeuw*, doctoraalscriptie kunst- en cultuurwetenschappen, Erasmus Universiteit Rotterdam, 2003.
 - 15 Beeldend kunstenaars als David Bade en Jeanne van Heeswijk richten zich nadrukkelijk op plekken buiten het museum en de galeriewereld en opereren in de openbare ruimte waar met publiek aan – hun – kunst wordt gewerkt. Van Heeswijk legde in deze termen de basis voor De Strip in Vlaardingen, een multidisciplinair werkplaats- en tentoonstellingsgebied in een oude winkelstraat. Bade richtte in 2003 Arte Swa op, een sociaal-maatschappelijk kunstmodel.
 - 16 E. Jacobs, 'Inleiding', in: M.L. de Noo, *Waar een wil is. Een onderzoek naar het huidige educatiebeleid van beeldende kunstmusea*, Museum Jan Cunen, Oss 2003, p. 1-11.
 - 17 Blauwdruk, *GSM 1e Klas*, Nederlandse Museumvereniging, vSB Fonds, Cultuurnetwerk Nederland, 2005, p. 105-111.
 - 18 idem, *Lijnvoetbalshow*, p. 118-124.
 - 19 Khaldoun Elmecky, oud-directeur van Cosmic, was bij mijn weten de eerste die het woord 'genre' hanteerde als typering van multiculturaliteit als onderscheidend terrein binnen kunst en cultuur.
 - 20 Blauwdruk, *Museum Jan Cunen*, Oss, Nederlandse Museumvereniging e.a., 2005, p. 96-100.

Mission impossible

Over het falen van de cultuurspreiding en het elitaire karakter van kunst

Jacqueline Oskamp

Hoewel alle pogingen tot cultuurspreiding in de vorige eeuw zijn mislukt, blijft de roep klinken dat kunst toegankelijk moet zijn voor brede lagen van de bevolking. Is dat realistisch in een samenleving waarin de massacultuur oprukt en jongeren vooral in hun eigen subcultuur geïnteresseerd zijn? Wat legitimeert overheidssteun aan kunst die in de aard der zaak elitair is?

Kunstenaars moeten het publiek in hun hart sluiten, zo klonk de hartstochtelijke oproep van Rick van der Ploeg aan de kunstwereld. In ambtenarentaal geformuleerd: 'Concreet kom ik tot de stelling dat de factor publiek een veel dominanter element moet worden.'¹ Bij zijn aantreden in 1998 constateerde de nieuwe staatssecretaris dat het kunstleven in Nederland veel weg heeft van 'een goed bewaard geheim', gekoesterd door een gelukkige kring van ingewijden. 'Maar voor een wijdere cirkel van buitenstaanders bevat de uitgaansladder ongeveer evenveel geheimen als de dagelijkse beursberichten in de krant.'

Van der Ploeg zag het dan ook als zijn taak de deuren open te zetten: theaters en concertzalen moesten zich niet langer richten op de trouwe liefhebber, maar

op een zo breed en divers mogelijk publiek, met als doel de populatie in de theaters een meer getrouwe afspiegeling van het Nederlandse straatbeeld te laten zijn. 'De culturele instellingen zouden [...] zich niet moeten beperken tot die ene hun zo bekende golflengte. Door alle kanalen open te zetten kunnen cultuurmakers en culturele instellingen communiceren met een zo breed mogelijk publiek: arm en rijk, jong en oud, man en vrouw, autochtoon en allochtoon, homo-sexueel en heteroseksueel, regionaal en stedelijk.'

De visie van Van der Ploeg is geenszins nieuw. Door de geschiedenis van het kunstbeleid klinkt als een echo de roep om alle lagen van de bevolking deelgenoot te maken van het hogere cultuurgoed. Of zoals de sociologe H.M. in 't Veld-Langeveld in 1961 deze doelstelling formuleerde: 'Het deelachtig doen worden van cultuur aan bevolkingsgroepen, die daarvan geheel of grotendeels verstoken blijven, omdat hun de noodzakelijke financiële middelen daartoe ontbreken; hun de geestelijke middelen ontbreken; hun levenspatroon hiervoor geen ruimte laat, dat wil zeggen de cultuur geen plaats inneemt in het geheel van objecten, die de voorstellings- en gedragswereld van de groep vullen.'

Aan het begin van de vorige eeuw bekommerden vooral particulieren zich om het geestelijk welzijn van de onderkant van de samenleving. Volksconcerten, de gratis openstelling van musea en de publicatie van goedkope boeken, zoals die van de Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, opgericht in 1905, en de Salamanderreeks die Emanuel Querido in 1934 begon, het waren stuk voor stuk pogingen de arbeidersklasse zedelijk te ‘verheffen’.² Na 1945 werd er voor het eerst door de overheid een officieel kunstbeleid geformuleerd dat, naast het behoud en de ontwikkeling van kunst, zijn rechtvaardiging vond in cultuurspreiding. Dit streven werd overgenomen door sommige maatschappelijke organisaties. Een treffend voorbeeld is de Matinee op de vrije zaterdag, een door de Vara in 1960 gestarte klassieke concertserie in het Amsterdamse Concertgebouw die door zijn lage toegangsprijzen ook voor ‘de gewone man’ toegankelijk was (en is).

In de radicale jaren zestig deed de jonge generatie het kunstleven op zijn grondvesten schudden. Een van de sleutelwoorden in hun ideologisch begrippenkader was democratisering, die in de praktijk echter minder betrekking had op het publiek dan op de kunsten zelf. De bestaande hiërarchie tussen verschillende kunstdisciplines en genres moest worden opgeheven. De aanval werd ingezet op de klassieke canon en de ‘regenten’ die haar vertegenwoordigden. Zo werd het muziekleven, om ons daar even toe te beperken, opgevolijkt met ‘inklusive concerten’, waar nieuwe muziek, ba-

rokmuziek, niet-westerse muziek, jazz en performances gebroederlijk na elkaar werden gespeeld. Het klassieke en romantische repertoire ging bij deze ‘happenings’ in de ban.

De no-nonsensepolitiek die in de jaren tachtig onder minister Elco Brinkman haar intrede deed, kwam tot uitdrukking in een nieuwe term: publieksbereik. Het idealistische streven dat in het woord ‘cultuurspreiding’ nog min of meer doorgeklonken had, werd vervangen door een zakelijker benadering waarbij de zaalbezetting bepalend was. Marktwerking en management zijn begrippen die steeds vaker in de discussies over het kunstbeleid opduiken. Toch drukte de bewindsman zich genuanceerd uit in zijn uitgangspunt dat ‘een voorziening, een activiteit in beginsel gehouden is aan de opgave om de belangstelling van het publiek te wekken die overeenkomt met zijn aard en de schaal van de presentatie’.

Vergeleken daarmee ging Hedy d’Ancona een flinke stap verder door zich na haar aantreden in 1989 publiekelijk af te vragen of ook niet af en toe ‘het enthousiasme van het publiek’ gehonoreerd moest worden. Bovendien was zij de eerste die concrete maatregelen voorstelde om gesubsidieerde instellingen te dwingen meer publiek binnen te lokken: de instellingen kregen minder subsidie en werden verplicht twintig procent van hun inkomsten zelf te verdienen. Voor de podiumkunsten geldt de ‘vijftienprocentsregeling’, die uiteindelijk het resultaat was van haar voorstel, tot op de dag van vandaag.

Haar opvolger Aad Nuis moest als gevolg van heftige bezuinigingen noodgedwongen een defensief beleid voeren. Zijn terughoudende optreden stond in sterk contrast met de luidruchtige manier waarop Van der Ploeg de kunstwereld vervolgens onder schot nam. Hij schilderde het kunstenveld af als een zelfgenoegzaam, navelstaarderig wereldje, dat zich zover mogelijk van de grote boze buitenwereld houdt. Waarom 330 gulden per bezoeker toeleggen op een productie van *Götterdämmerung* die wordt bezocht door een verwaarloosbaar aantal mensen en niet een concert van de Rolling Stones subsidiëren, waar tienduizenden fans van genieten? Zo probeerde de staatssecretaris een bommetje te leggen onder het kunstbeleid als geheel, dat zich immers van oudsher had gericht op kunstuitingen die zichzelf niet kunnen bedruipen. Hij spitste zijn ongenoegen toe op het ontbreken van jongeren en allochtonen onder het in kunst geïnteresseerde publiek. Een stelsel van doelsubsidies moest de kunstinstellingen prikkelen om deze twee groepen de zaal in te krijgen. De huidige bewindsvrouw Medy van der Laan heeft juist deze doelsubsidies weer afgezwakt, omdat ze opportunisme in de hand werken: instellingen passen allerlei kunstgrepen toe om hun subsidieaanvraag te laten aansluiten bij het gevoerde overheidsbeleid. Dat neemt niet weg dat de discussie over het al dan niet elitaire karakter van kunst nog steeds hoog op de agenda staat.

Uitdijende middenklasse

Het streven van de opeenvolgende ministers en staatssecretarissen om groepen burgers voor kunst te interesseren die daar uit zichzelf niet naar neigen, zou sympathiek zijn ware het niet dat de geschiedenis heeft uitgezonden dat al deze pogingen keer op keer mislukt zijn. Zelfs de gegoede burgers die aan het begin van de vorige eeuw met eigen geld en gewapend met de beste bedoelingen probeerden de schoonheid van kunst met de laagste klassen te delen, kwamen bedrogen uit. Ook al was de toegang gratis, de man uit de straat bleef weg. Voor zover er cultuurspreiding plaatsvond, betrof die het eigen milieu, de burgerij, niet de arbeidersklasse.

Het door de overheid gevoerde spreidingsbeleid boekte niet meer resultaat. Als het publiek in de naoorlogse decennia groeide, ging het om een steeds verder uitdijende middenklasse die kunst als een aangename en verantwoorde vorm van vrijetijdsbesteding ontdekte. De laagste sociale klassen bleven, ook nadat het accent meer was verlegd naar kunsteducatie, buiten schot. Het lijkt er dus op dat Gerard Reve in een veelgeciteerde strofe uit een brief aan Simon Carmiggelt de spijker op de kop slaat: 'Vooral op die rare oerdrang, het volk tot de kunst te willen brengen heb ik het in het geheel niet begrepen. Het komt er in de praktijk op neer, dat de kunst naar het volk gebracht moet worden, want het volk verzet heus geen stap in de richting van de kunst, om die te begrijpen.' Ook het ministerie van CRM constateerde in 1982 dat kunst

voor brede lagen van de bevolking 'een utopische wens' is gebleken.

Het heeft dus op zijn minst iets Don Quichotachtigs dat de opeenvolgende bewindslieden op CRM en later OCW steeds weer hun troeven op het publieksbereik hebben gezet. Te meer daar in de loop van de decennia een stroom van onderzoeken het falen van het overheidsbeleid heeft onderbouwd en verklaard. Kort samengevat komt het erop neer dat cultuurparticipatie afhankelijk is van inkomen, opleiding en leeftijd. Van doorslaggevende invloed is het gedrag van de ouders. Tot de leeftijd van veertien jaar is hun voorbeeldfunctie bepalend voor de mate waarin de kinderen interesse ontwikkelen voor kunst. In de tweede plaats komen de culturele activiteiten op school. Met andere woorden, het sociale milieu (dat goeddeels tot uitdrukking komt in opleiding en inkomen) bepaalt de ontvankelijkheid van een jongere voor kunst en ook de kans dat hij of zij op latere leeftijd kunstliefhebber zal worden.

Twee factoren spelen bij deze verklaring een rol: het kenmerk van (moderne) kunst is een zekere mate van complexiteit. Het vergt een bepaald niveau van intelligentie en/of opleiding om kunst te kunnen waarderen (zoals het doorzien van dubbele bodems en de bereidheid symboliek te duiden). Daarnaast is een sociale distinctiedwang aan het werk, die maakt dat het ene sociale milieu zich wil onderscheiden van het andere, terwijl een lager sociaal milieu zal trachten te 'stijgen'.

Kunst is een uitgelezen middel om zich superieur te wanen ten opzichte van een andere sociale klasse of om zich juist codes en etiquette van een hogere klasse eigen te maken. Het blijkt echter dat dit sociale mechanisme alleen in de hogere en middenklasse werkzaam is; de laagste sociale klassen staan hierbuiten.

Kritiek op de kunstwereld

Deze wetenschap heeft echter niet kunnen verhinderen dat sinds het bewind van Rick van der Ploeg de geest uit de fles is: van alle kanten staat de kunstwereld onder druk om te bewijzen dat zij aanspraak kan maken op overheidsgelden, ondanks het feit dat maar een beperkt deel van de bevolking gebruikt maakt van deze voorzieningen (overigens blijkt in alle West-Europese landen dat percentage op ongeveer twintig procent van de bevolking te liggen). De kritiek komt van verschillende kanten en wordt gevoed door heel verschillende motieven. In de eerste plaats is er de oprechte bezorgdheid dat het kunstpubliek verstart en vergrijsd. En in het verlengde daarvan ligt een even oprecht verlangen de kunstwereld een betere afspiegeling te laten vormen van de maatschappij en haar in de multiculturele samenleving te verankeren.

Een tweede vorm van kritiek is economisch van aard. Waarom zou de kunstwereld niet moeten functioneren via de wetten van vraag en aanbod, conform de markt? Waarom allerlei kasplantjes creëren die bij het kleinste zuchtje wind het loodje leggen? Al sinds de ja-

ren tachtig klinkt deze roep om een meer zakelijke aanpak van het ‘kunstbedrijf’ en met name op het gebied van public relations en marketing is veel veranderd. Grote instellingen besteden veel tijd en geld aan marktonderzoek om hun (potentiële) publiek in kaart te brengen, welk publiek in talloze deelpubliekjes opgesplitst blijkt te kunnen worden. Deze marketingmethodes, gestoeld op commerciële modellen, hebben zeker een groter publiek op de been gebracht. Zo vonden er de afgelopen vijftien jaar een paar tentoonstellingen plaats die ongeëvenaarde publieksaantallen genereerden. Hetzelfde geldt voor grote muziekfestivals, zoals het Mahler-festival in het Amsterdamse Concertgebouw of de Gergiev-festivals in de Rotterdamse Doelen. Maar weer gaat het om een publiek – een middenklasse – dat in de breedte groeit.

De derde vorm van kritiek drijft mee op een populistische stroom, die zich keert tegen alles wat niet ‘van de straat’ is. Het belangrijkste criterium dat aan kunst gesteld wordt, is de directe emotie: kunst moet je raken. Kunst die enig abstractievermogen vergt, wordt al snel afgedaan als gefrustreerde moeilijkdoenerij. In Nederland komt deze tendens het duidelijkst tot uiting in een politieke partij als de LPF en haar aanhang. De Belgische socioloog Rudi Laermans wijst echter ook op het ontstaan van een nieuwe ‘anti-elitaire elite’, die met nauw verwante opvattingen de publieke opinie beïnvloedt: ‘Het is een nieuwe klasse van hogeropgeleiden, progressief en politiek-correct, en die stelt

zich overwegend anti-intellectualistisch op. Daarmee vormen ze een spiegelbeeld van het rechtse denken, dat eveneens het populaire en het volkse verdedigt.’³ Deze definitie lijkt uitstekend van toepassing op iemand als Rick van der Ploeg, die als staatssecretaris vaak koketteerde met zijn zogenaamde slechte smaak.

Van der Ploeg pleitte eveneens voor een ‘democracy of culture’ in plaats van een ‘aristocracy of culture’. Er schuilt in deze formulering een addertje onder het gras want het begrip ‘democratie’ is niet ontbloeit van demagogie, zoals ook wordt gesignaleerd in een discussie in *De Standaard* over dit onderwerp: ‘De vrije markt wordt de metafoor voor de democratie, en een perfecte en legitieme democratie is er een die verkoopt zoals een topproduct uit de commerciële sfeer. Enkel wat vlot circuleert en dus “populair” is, wordt gezien als democratisch, legitiem, als instrument van directe inspraak en beslissingsmacht. “Goed” zijn die dingen die massaal (kunnen) worden verspreid. Datgene wat niet goed verkoopt is elitair, sektarisch en zeker niet democratisch.’⁴

Ook al wordt hier een wat eenduidige voorstelling van zaken gegeven, het gebruik van het woord ‘democratisch’ in dit verband is interessant. De redenering gaat ongeveer als volgt: als er duizenden mensen naar *The Phantom of the Opera* in het Circustheater gaan, dan betekent dit dat deze musical kwalitatief goed is (waarom zouden er anders zoveel mensen gaan kijken?) en dus een democratisch principe vertegenwoor-

dig (want de voorstelling wordt gedragen door grote groepen mensen).

Het demagogische aspect betreft de manier waarop publieke waardering oftewel verkoopbaarheid gelijk wordt gesteld aan kwaliteit. De omgekeerde redenering heeft in deze denkwijze immers evenveel geldigheid: als een voorstelling maar een handjevol mensen trekt, kan het ook niets om het lijf hebben. Moeten wij daar onze zuurverdiende belastingcenten aan spenderen?

Hoe de massacultuur aan terrein wint

Kunst of kitsch: bondiger kan de tegenstelling tussen hoge en lage kunst niet worden uitgedrukt. Een tegenstelling die overigens ook kan worden aangeduid als 'complex' versus 'simpel'. Adorno typeerde de massacultuur als babyvoedsel: hap, slik, weg. Hij zag het als een typisch product van het kapitalisme. Alleen autonome avant-garde kunst kon maatschappijkritisch zijn, al het overige was gecorrumpeerd door het kapitalisme.

Tegenwoordig zijn we niet meer zo geneigd de schuld aan het kapitalisme te geven, maar de argumenten dan wel verwijten over en weer zijn door de tijden heen overeenkomstig gebleven. Elitekunst wordt afgeschilderd als snobistisch, autistisch en hermetisch, uitsluitend refererend aan de eigen canon die volledig bestaat uit werk van DWEMS (Dead White European Males). Deze kunst wordt verdedigd door een conservatieve elite die er vooral op uit is de eigen belangen

veilig te stellen. Omgekeerd houdt populaire cultuur mensen dom. Zij stompt af omdat zij gebaseerd is op herhaling en steeds weer refereert aan het bekende. Het is plat vermaak, voorspelbaar en met voorgeprogrammeerde emoties. Tegelijkertijd weten cultuurpessimisten van alle tijden zeker dat deze massacultuur de overhand zal krijgen. Dit standpunt wordt in onze tijd ingenomen door de schrijver Herman Franke die constateert hoe 'bovenin het ene mooie cultuurgoed na het andere over de rand wordt geduwd en ongemerkt verdwijnt in de vergetelheid'. En hoe 'de meer fragiele, "hogere" kunstvormen ten onder dreigen te gaan'.⁵

Ook het cultuurpessimisme dateert niet van vandaag of gisteren. Toch zijn er een paar ontwikkelingen gaande die de huidige zwartkijker in het gelijk lijken te stellen. Zo wijst Bram de Swaan er terecht op dat de populaire cultuur enorm heeft geprofiteerd van de technologische ontwikkelingen in de twintigste eeuw (van televisie tot nieuwe media) waardoor nu letterlijk sprake is van een massacultuur. Hij schrijft in zijn essay 'Alles is in beginsel overal': 'De hoge kunst gaat conservatief om met de media maar niet met de structuur [vernieuwing binnen het genre, J.O.]; de massacultuur is conventioneel van structuur maar radicaal in het gebruik van de media.'⁶ Het is door deze systematische exploitatie van de distributiekkanalen dat de massacultuur in onze tijd zo onontkoombaar is geworden.

Een tweede ontwikkeling betreft de vermenging van hoog en laag. Waar vroeger misschien nog sprake was van duidelijk afgebakende sferen, is een ongedefinieerd middenveld ontstaan van cultuuruitingen die aspecten van beide werelden in zich verenigen. Opvallend genoeg gaat het dan wel om een eenrichtingsverkeer: laag cultuurgoed dat stijgt. De omgekeerde beweging vindt niet of nauwelijks plaats. Het gaat om disciplines die voorheen tot de populaire cultuur werden gerekend, maar waarbij zich op deelgebieden een zodanige verdieping heeft voorgedaan dat deze in het domein van de hoge kunst terecht zijn gekomen. Te denken valt aan sommige strips, design, mode, misdaadromans, films en popmuziek. En omgekeerd stellen kunstenaars die werkzaam zijn in de hoge cultuur, zich in toenemende mate open voor de populaire cultuur. Een van de meest frappante voorbeelden daarvan is de succesvolle Belgische theatermaker Alain Platel, wiens voorstellingen ook in Nederland op veel belangstelling mogen rekenen. Hij plukt zijn acteurs vaak letterlijk van de straat en neemt hun belevingswereld als uitgangspunt voor zijn werk.

Parallel aan deze ontwikkeling is een nieuw soort kunstliefhebber ontstaan: de culturele omnivoor. Ook hier betreft het de traditionele liefhebber van hoge kunst die zich open is gaan stellen voor vormen van populaire cultuur. Hoeveel moderne intellectuelen gaan er immers niet prat op dat zij naast de klassieken ook naar André Hazes luisteren, Harry Potter hebben

gelezen en van voetbal houden? Het is bon-ton zich met bepaalde vormen van kitsch en camp te afficher. Daar komt bij dat de vrijetijdsindustrie de laatste decennia enorm is gegroeid en eveneens een beroep doet op de hoger opgeleide burger. Sport, ontspanning en uitgaan zijn allemaal activiteiten die voorheen meer tot het domein van de lage cultuur behoorden, maar nu ook door de hogere klassen worden bedreven. Of, zoals medewerkers van het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) Andries van de Broek en Jos de Haan het in *NRC Handelsblad* formuleerden: ‘Tegenover een moeizame cultuurspreiding onder voorheen cultureel niet-actieve bevolkingsgroepen staat een spontane spreiding van niet-culturele activiteiten onder de culturele voorhoede. In zekere zin betekent dit een toenadering tussen elitekunst en massacultuur.’⁷

Is dat erg? Nee, maar het betekent dat de traditionele kunstliefhebber per saldo minder tijd besteedt aan hoge cultuur. Wellicht blijft Dostojevski liggen, slaat de muziekliefhebber de serie Wereldberoemde Orkesten in het Concertgebouw een jaartje over of laat de theaterliefhebber de nieuwe productie van Toneelgroep Amsterdam maar even schieten. De kunstinstellingen zien trouwe bezoekers veranderen in incidentele bezoekers. Aan alle kanten wordt aan de vrijetijdsbesteding van mensen getrokken en dat heeft zijn repercussies op de kunstconsumptie. Van een kloof tussen hoge en lage kunst is dan ook geen sprake, menen Van den Broek en De Haan: ‘Niet de afstand tot maar juist

de competitieve nabijheid van de massacultuur zet de belangstelling voor elitekunst onder druk.’

Deze tendens wordt versterkt door het drukke leven dat veel (stads)mensen leiden. Als je na een dag werken snel moet koken, de kinderen in bed moet stoppen en moet rennen om op tijd in het theater te zijn, komt dit de ontvankelijkheid voor het gebodene niet ten goede. Veel kunst vereist een zekere rust, concentratie en helderheid om ten volle begrepen en gewaardeerd te kunnen worden. Wie door een jachtig dagelijks leven daar steeds minder voor gedisponeerd raakt, zal eerder een avondje voor de buis blijven hangen of naar een cabaretoptreden gaan. Zo wordt ook voor veel hoogopgeleiden de behoefte aan ontspanning en entertainment groter dan het verlangen naar inzicht en bezinning. De vrees van sommigen dat de massacultuur steeds verder oprukt, lijkt dus bewaarheid.

Kunst is niet cool

‘Er zijn veel redenen om Anna Enquist te verguizen. Om te beginnen hebben haar poëziebundels een verdacht hoge oplage’, aldus Ilja Leonard Pfeiffer in een interview enkele jaren geleden. Pfeiffer neemt met deze uitspraak een typisch elitair standpunt in, geheel conform de distinctiedwang zoals Pierre Bourdieu die heeft beschreven: iets wat goed verkoopt, kan niet veel voorstellen. Toch is deze houding niet representatief voor de kunstwereld als zodanig. Kunstenaars zijn ook

maar mensen. Net als ieder ander hebben ze behoefte aan bevestiging. Noodgedwongen kan dat in een bepaalde fase van hun carrière (in het begin) of in een bepaalde artistieke kring (avant-garde) beperkt blijven tot de waardering van een kleine groep geestverwanten, maar het liefst wordt een kunstenaar begrepen in de volle betekenis van het woord.

De zorg om het juiste publiek te interesseren en vast te houden wordt door kunstinstituten dan ook letterlijk van levensbelang geacht. Want als het publiek steeds grijzer wordt, staat men op termijn voor een lege zaal. Met name de grote en middelgrote instellingen (kleine groepen en individuele kunstenaars hebben uiteraard niet de tijd en middelen) houden zich al vele jaren intensief met publiekswerving bezig. Niet alleen omdat de respectievelijke staatssecretarissen dreigen met financiële sancties als de zalen niet voldoende gevuld zijn, maar vooral omdat communicatie een wezenlijk onderdeel is van kunst.

Tegenwoordig is de zaak echter zo op scherp gezet dat het dilemma zich aftekent: moet het kunstenaarsaanbod zodanig worden aangepast dat het aantrekkelijk wordt voor een groot en jong publiek? Of moet het probleem van de andere kant worden benaderd: moeten jongeren ontvankelijk gemaakt worden voor kunst? Overigens kan niet genoeg worden benadrukt dat de matige belangstelling van de jeugd voor kunst geen exclusief probleem van de kunstwereld is. Kranten, weekbladen en omroepen worstelen met precies hetzelfde euvel.

Sociologen wijzen als oorzaak aan dat jongeren in deze tijd (en voor het eerst in de geschiedenis) een eigen, gelegitimeerde cultuur hebben die vrijwel autonoom naast de 'volwassen' cultuur functioneert. Het SCP constateert 'dat recentelijk opgegroeide generaties in cultureel opzicht anders geprogrammeerd zijn'.⁸ De verwachting is dat als deze jongeren ouder worden ze nauwelijks zullen doorstromen naar de 'reguliere' cultuur. Ook de anti-autoritaire verhoudingen, thuis en op school, spelen daarbij een rol, in die zin dat jongeren nog nauwelijks worden uitgedaagd zich de (kunst)canon eigen te maken. Het relativisme viert hoogtij.

De belangrijkste factor die maakt dat jongeren op latere leeftijd interesse voor kunst zullen ontwikkelen, is het gedrag van de ouders. Vanaf hun veertiende zijn jongeren gevoeliger voor het oordeel van leeftijdgenoten en in die periode is de populaire cultuur het meest geëigende middel zich te onderscheiden. Kunst is niet cool (zoals dat bijvoorbeeld voor de naoorlogse generatie wél het geval was), terwijl rappen, skaten of spinnen middelen zijn om je populair te maken. Kunst is iets wat jongeren overkomt, aan de populaire cultuur nemen ze actief deel.

Al deze reserves in aanmerking genomen is cultuur-educatie toch het enige middel om belangstelling te wekken. Het is een terrein dat de afgelopen decennia een grote professionalisering heeft doorgemaakt. Onder het motto 'wie niet zaait, zal niet oogsten' hebben de grote gezelschappen (theater, muziek, opera en

dans) uitgebreide educatieve programma's ontwikkeld. De ervaring heeft geleerd dat projecten waarbij jongeren zelf actief bezig zijn met kunst, meer effect sorteren dan het passief ondergaan van een voorstelling of concert. De bekende Engelse jeugdsocioloog Paul Willis wijst erop dat een actieve omgang met kunst de jongere een sterker besef geeft van identiteit, het gevoel deel uit te maken van een groter geheel en invloed op iets te kunnen uitoefenen.⁹ Inherent aan deze methode is wel dat de jongere centraal komt te staan en niet het kunstwerk. Kunst wordt hier ingezet als middel tot zelfexpressie. Er is dan ook geen enkele garantie dat de jongere zal doorstromen naar het gevestigde kunstleven. Op z'n hoogst zal hij of zij meer ontvankelijk worden voor kunst.

Veel educatieve projecten gaan uit van de cultuur van de jongeren zelf. In een tweedelig artikel beschrijft Janny Donker de zogenoemde 'urban arts' in relatie tot het reguliere theatercircuit en het kunstbeleid.¹⁰ Zij brengt mooi in kaart hoe verschillende theatergroepen een brug proberen te slaan naar de jongerencultuur (o.a. Artisjok/Nultwintig en Made in da Shade) en hoe er talrijke instellingen zijn ontstaan die cursussen, trainingen en soms zelf volledige opleidingen in de urban arts (streetdance, breakdance, spinnen, skaten, rap etc.) geven: Hiphophuis Foundation, Rotterdams Lef, DOX en Likeminds. Juist omdat hiermee kansarme jongeren worden bereikt, zijn het belangrijke en sympathieke initiatieven.

Deze situatie roept wel de vraag op in hoeverre het gaat om artistieke projecten (die overheidssteun behoeven), om opleidingstrajecten (die onder het kunstvakonderwijs zouden moeten vallen) of om commerciële initiatieven die eigenlijk op eigen benen zouden moeten staan. Een concreet voorbeeld ter illustratie is de in 1999 opgerichte skatedancegroep ISH. Zij brengt multidisciplinaire voorstellingen met ‘acrobatische stunts, dans op inline skates, streetdance, breakdance, videokunst, een live mix van een DJ, martial arts, acrobatiek, rap, beatbox en zelfs bungeejumpen’. De shows zijn een waanzinnig succes: Carré is een weeklang uitverkocht en in het buitenland wordt de groep met open armen ontvangen. Ook ISH heeft een eigen opleidingsinstituut waar jongeren worden getraind in de fijne kneepjes van het skaten en breakdancen. Ondanks het commerciële karakter van ISH – wat blijkt uit de lijst huidige sponsors: Red Bull, MTV, MSN en 3FM – is de groep in het kunstenplan opgenomen.

Je kunt je afvragen of een dergelijk initiatief, als het al subsidie nodig heeft, niet veel beter op zijn plaats zou zijn bij welzijnsbeleid. Zo betoogt ook de filosoof C.W. Maris in een scherp artikel over de cultuurnota van Van der Ploeg ‘dat de overheid geen kunstsubsidie moet verlenen aan bungeejumpen of bodypiercen, ook al ontwikkelen springers en boorders nog zo’n adembenemende stijl. Ze kan wel een roman of een toneelstuk subsidiëren óver een bungeejumper die steeds riskantere sensaties zoekt bijvoorbeeld. Maar dan is het

geen bungeejumpen meer, het verschijnsel is opgenomen in de kunstwereld.’¹¹

Kunst als intrinsiek goed

Moeten kunstenaars hun werk aanpassen aan de smaak van het grote publiek of terugbrengen naar een niveau dat jongeren kunnen behappen? Alleen al het onvermogen van jongeren om zich langer dan zo’n twintig minuten op iets te kunnen concentreren – ook wel aangeduid als zappedrag – werpt onoverkomelijke bezwaren op bij deze benadering. Een opera van Wagner bezoeken, om maar een dwarsstraat te noemen, zit er dan niet meer in.

Nee, zei Gerardjan Rijnders ooit in een interview over dit onderwerp. ‘We gaan niet speciaal voorstellingen voor jongeren maken, al kun je op een bepaalde manier rekening houden met hun interesses. [Maar] ik zie er niets in om een klassiek stuk, laten we zeggen van Racine, te brengen in de taal van de jeugd van nu.’¹² Waarom niet? Omdat op het moment dat je de taal van Racine gaat versimpelen of actualiseren, de kwaliteit van het stuk in het geding komt. Precies datgene wat Racine bijzonder maakt, dat waar je moeite voor moet doen en helaas juist dat waardoor grote groepen mensen Racine als ontoegankelijk ervaren, bepaalt de kwaliteit van Racine. Is die kwaliteit vast te stellen? Jazeker, meent zelfs voormalig staatssecretaris Van der Ploeg. Het gaat om aspecten als ‘verstilde schoonheid, prikkeling van de geest, verwondering,

doorbreken van gevestigde patronen van kijken en luisteren en andere vormen van waarnemen, en het opwekken van nieuwsgierigheid'.¹³

Allemaal kwalificaties die haaks staan op de hapklare brokken die de amusementsindustrie opdient. De conclusie kan dan ook niet anders zijn dat slechts voor een kleine groep mensen kunstervaring een diepge wortelde behoefte is. Een behoefte aan schoonheid en – vergelijkbaar met filosofie en religie – aan betekenis geven. Net als in het geval van de filosofie gaat het om een kleine culturele elite, jong of oud, welvarend of arm, maar altijd hoogopgeleid. De Britse filosoof Roger Scruton wees ooit ter illustratie op de functie van monniken in vroeger tijden: 'De monniken die zich tijdens hun meditatie bezighielden met de grote vragen over de zin van het bestaan, waren vaak straatarm. Maar zij waren wel in staat om in woorden, beelden of muziek te schetsen hoe het menselijk leven er óók uit zou kunnen zien, hoe de wereld zou zijn als zij geperfectioneerd zou zijn. Zij kwamen daarmee tegemoet aan de behoefte van de mens om boven zichzelf uit te stijgen.'¹⁴

Als cultuurspreiding op grote schaal in feite een 'mission impossible' is, wat kan een overheidsbeleid ten aanzien van kunst dan rechtvaardigen? Maris meent een uitweg uit deze netelige kwestie te vinden aan de hand van de theorie van Ronald Dworkin, die stelt dat hoge kunst op lange termijn wel degelijk haar weg vindt naar de maatschappij. Juist door de relatieve

onafhankelijkheid van kunstenaars en het proces van voortdurende vernieuwing binnen de kunsten ontstaan er steeds nieuwe stijlen en zienswijzen die doorsijpelen naar de cultuur in brede zin: 'Dankzij de artistieke avant-garde ontstaat een rijke culturele structuur die door haar complexiteit en diepte de keuzemogelijkheden van de burgers verrijkt.'¹⁵

Zou het inderdaad waar zijn? In ieder geval is het te hopen dat er meer van boven naar beneden sijpelt dan er van beneden naar boven opstijgt, zoals eerder in dit hoofdstuk beschreven. Uiteindelijk blijven immers alleen uiterst subjectieve argumenten over die pleiten voor kunst als intrinsiek goed – dat dwingt tot reflectie, uitnodigt tot zelfinzicht, inspanning vergt, esthetisch genot verschaft en de zintuigen scherpt. En ook al ligt het klassieke 'Bildungsideaal' hier om de hoek, het valt zelfs niet hard te maken dat iemand een beter mens wordt van kunst.

Misschien moet je het omdraaien: in onze door en door materialistische maatschappij is een kleine oase van geestelijke rijkdom toch wel het minste wat je mag vragen van een overheid. Met een oase bedoel ik niet een vacuüm, maar een artistiek en intellectueel domein waar kunstenaars zich in alle vrijheid tot de samenleving kunnen verhouden. Een luwte waar kunstenaars, vrij van economische wetten, vooropgezette kaders, publieksvoorkeuren of politiek-correcte dwang, kunnen reflecteren. En in die oase gaat het inderdaad niet om amusement, maar om verbeelding en

verdieping, om het proberen door te dringen tot een essentie. Ter illustratie een citaat uit *À la recherche du temps perdu* van Marcel Proust, een schrijver bij wie overigens op een voorbeeldige manier existentiële vragen hand in hand gaan met maatschappelijke observaties geplaatst tegen een historisch decor, en tevens een schrijver die in zijn tijd de grootste moeite had om een uitgever voor zijn werk te vinden. Het is een citaat dat deze zoektocht naar een essentie mooi weergeeft:

De schoonheden die we in de sonate van Vinteuil het eerst ontdekken, daar hebben we ook het eerst genoeg van – en vermoedelijk om dezelfde reden: omdat ze het minst verschillen van wat we al kenden. Zodra we deze eerste impressies hebben weggeschoven, kunnen we ons overgeven aan die frasen

die aanvankelijk te nieuw waren om onze geest iets anders dan verwarring te brengen, waardoor zij vaag en onaangetast konden blijven. Het is zoals met haar die wij dag na dag zonder het te weten voorbijlopen, die zich heeft ingehouden, die louter door haar schoonheid onzichtbaar was geworden en ongekend was gebleven: zij komt pas als laatste tot ons. Maar wij verlaten haar ook als laatste. En wij beminnen haar veel langer dan de anderen. Omdat wij er langer over deden haar te leren beminnen. Ook al gaan we allemaal te gronde, we hebben tenminste deze frasen, goddelijke gevangenen, kunnen gijzelen die ons lot zullen delen. Met hen is de dood minder bitter, minder onzalig, misschien wel minder waarschijnlijk.¹⁶

NOTEN

- 1 *Everybody wants to get in, nobody wants to get out*, Lezing in het Theaterinstituut op 15 maart 1999, gepubliceerd in: *Theatermaker*, april 1999.
- 2 T. Bevers, *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld*, Bussum 1993.
- 3 *De Standaard*, 17 oktober 2002.
- 4 J. Blommaert, E. Corijn, M. Holthof en D. Lesage, 'De "kwaliteit" van de cultuur. Omtrent consumentisme en verrechtiging', in: *De Standaard*, 2 en 3 januari 2003.
- 5 H. Franke, 'Een verplattingsoffensief', in: *NRC Handelsblad*, 14 april 2000.
- 6 A. de Swaan, 'Alles is in beginsel overal (maar de Mosselman is nergens meer)', in: *Boekmancahier*, 6 (december 1990), p. 328-343.
- 7 *NRC Handelsblad*, 22 oktober 1998.
- 8 *Sociaal en Cultureel Rapport 1998 – 25 jaar sociale verandering*, Sociaal en Cultureel Planbureau, Rijswijk/Den Haag 1998.
- 9 H. Henrichs, 'We laten die mensen wel even zien wat onze kunst is', in: *Boekmancahier* 40, 1999, pp. 153-155.
- 10 *Theatermaker*, maart 2005, p. 21-31, en april 2005, p. 22-30.
- 11 C.W. Maris, 'De derde weg in het cultuurbeleid: over de cultuurnota van Van der Ploeg', in: *Filosofie & praktijk*, 3 (maart 1999).

- 12 'Mensen komen af op titels en bekende namen', in: *Vakblad Management Kunst & Cultuur*, 4 (1995).
- 13 R. van der Ploeg, *Cultuur als confrontatie. Uitgangspunten voor het cultuurbeleid 2001-2004*, Den Haag Ministerie van OCW, 1999.
- 14 M.A. Goudswaard, 'Roger Scruton: een conservatief met hersens', in: *Het Fianciecele Dagblad*, 18 oktober 2003.
- 15 Maris, 'De derde weg in het cultuurbeleid'.
- 16 M. Proust, *De kant van Swann*, het RO Theater 2003, vertaling C. Linszen, p. 229.

‘Ik was geen culturele flappentap’

Een terugblik op vier jaar staatssecretariaat door Rick van der Ploeg

Rick van der Ploeg is hoogleraar aan de Europese Universiteit in Florence. Hij werd op 3 augustus 1998 benoemd tot staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen in het tweede kabinet-Kok. Daarvoor was hij vier jaar financieel woordvoerder van de PVDA-fractie. Deze jaren vormen achteraf gezien een politiek uitstapje in wat toch vooral een wetenschappelijke loopbaan is. Van der Ploeg is de laatste bewindspersoon van PVDA-huize op het beleidsterrein Cultuur. Hij blikt hieronder met Wim van Hennekeler en Frans Becker, de redacteurs van dit jaarboek, terug op de periode waarin hij staatssecretaris was.

Ik was financieel woordvoerder in de fractie vanaf 1994. Dat was natuurlijk een veel belangrijker functie dan woordvoerder op cultuurgebied. Als financieel woordvoerder ga je in feite over alles, in ieder geval alles wat met geld te maken heeft, en er is weinig waarvoor dat niet geldt. Zeker als financieel woordvoerder van een regeringspartij die niet de minister van Financiën levert, heb je veel invloed. Meer invloed dan veel mensen denken. Dat was de situatie voordat ik staatssecretaris werd.

Cultuur had ik voor de onderhandelingen over het tweede paarse kabinet wel aangegeven als een belangstellingsfeer. Ik had er stukken over geschreven met Felix Rottenberg. Cultuur ligt dicht bij wetenschap. Toch had ik het ook leuk gevonden om minister van Ontwikkelingssamenwerking te zijn of minister van Economische Zaken. Of in ieder geval staatssecretaris van Financiën of minister van Sociale Zaken. Dat had allemaal beter bij mijn achtergrond gepast en dan had de partij mijn capaciteiten beter benut. Hoe gaat dat dan op het laatste moment? Die Van der Ploeg moet ook wat. Die kunnen we toch niet in de fractie hebben, want dat wordt lastig. Zo interpreteer ik dat. Mij werd vervolgens het staatssecretarisschap van Onderwijs aangeboden. Toen had ik natuurlijk moeten zeggen: nee, ik blijf in de fractie want ik wil een onafhankelijk geluid laten horen. Maar zo dacht ik niet. Mijn stelling was: je stelt jezelf op als ‘public servant’. Je doet waarvoor je gevraagd wordt. Ik heb wel gemerkt dat de meeste partijgenoten van de paarse generatie keihard voor zichzelf lobbyden. Dat heb ik nooit gedaan. Vervolgens kwamen de kabinetsformatieonderhandelingen met D66 en VVD. Toen rees het probleem dat Karin

Adelmond al op Emancipatie was bedacht, maar D66 dat terrein wilde hebben. Dus toen kon het ongeveer op de laatste dag van de onderhandelingen gebeuren dat Karin naar Onderwijs ging en ik naar Cultuur en daar stemde ik graag mee in. Zo is dat gekomen.

Ik wilde wel wat bestuurservaring opdoen, maar twijfelde tegelijkertijd, want ik was al vier jaar uit de wetenschap. Je kunt ook denken: vier jaar in de politiek als Tweede-Kamerlid is mooi geweest. Met een langer verblijf in de politiek geef ik veel op. Als je er acht jaar uit bent, kun je in de wetenschap dan nog iets nieuws opbouwen of heb je dat helemaal om zeep geholpen? Ik heb toen de keuze gemaakt voor het staatssecretariaat. Gevolg is wel geweest dat ik de paar jaar sinds ik weer wetenschappelijk werk doe, hard heb moeten vechten. Ik heb nu een heel mooie baan, een baan die de meeste hoogleraren ook wel zouden willen hebben: een onderzoeksbaan aan de Europese Universiteit. Je hebt alle vrijheid die je maar wilt, maar je moet wel je best doen om overeind te blijven. Tien jaar geleden was ik een 'leading figure' in de wetenschappelijke wereld. Nu ben ik een 'old man' met een goed cv, al bouw ik die wetenschappelijke reputatie nu weer geleidelijk op. Maar dit zijn toch belangrijke afwegingen om in de politiek als bewindspersoon wel of niet actief te zijn. Ik heb mijzelf in 2002 ook niet meer kandidaat gesteld.

Tussen kabinet, ambtelijk apparaat en het culturele veld
Als staatssecretaris opereer je in je dagelijkse werk vooral in de driehoek tussen kabinet, ministerie en het 'veld'. PVDA'ers zijn op bewindsposities in het algemeen dossiervreters. Ik was op die regel geen uitzondering. PVDA'ers besturen vaak 'hands-on', liberalen 'hands-off'. Die kijken wat er komt opborrelen en doen er dan een strikje omheen. Er ging nooit een stuk uit dat ik niet grondig had gelezen en waar mijn eigen mening niet in terugkwam. Daardoor was ik voor mijn ambtenaren vaak veeleisend. Dat werd wel gewaardeerd. De kunst is om je eigen ambtenaren niet van je te vervreemden, hen op pad te sturen met missies die ze graag helpen voltooien, hun een agenda te geven waarmee ze kunnen lobbyen.

In het kabinet stond cultuur niet vaak op de agenda. Veel bewindspersonen interesseerde het helemaal niet. De overheersende houding is: zolang ik mijn eigen tent maar goed voor elkaar heb. De meeste ministers krijgen bovendien instructies mee van ambtenaren. De basishouding van de gemiddelde ambtenaar is om tegen zijn minister te zeggen: nee, u kunt dat niet doen, want dat is ten nadele van het ministerie. Er zijn weinig bewindslieden die daarboven uit stijgen. Ik was het niet altijd met Jan Pronk eens, maar hij was wel een van de goede uitzonderingen.

Een vooroordeel dat in de praktijk waar bleek, is dat van de hiërarchie van de beleidsterreinen. In zo'n kabinet is Cultuur natuurlijk niet zo hoog in de hiërarchie.

Je zit hoog in de hiërarchie als je Financiën doet of Sociale Zaken, los van het feit of je staatssecretaris of minister bent. Eigenlijk ben je als staatssecretaris van Cultuur een soort super-directeur-generaal, die volstrekt zijn eigen gang kan gaan. Dit gold ook in de verhouding tot de andere bewindslieden op het ministerie van OCW, minister Loek Hermans en staatssecretaris van Onderwijs Karin Adelmund. Ik heb vanaf het begin af aan tegen Loek gezegd: jij doet jouw ding, ik doe mijn ding. Dat is in het algemeen anders bij de andere ministeries, waar de staatssecretaris echt afhankelijk is van de goedkeuring van de minister. Zoniet bij Cultuur. Loek heeft een paar keer wel iets geprobeerd in de trant van: kun je niet die-en-die vvd'er daar-endaar benoemen? 'Nee Loek, daar ga ik over en aan politieke benoemingen doe ik niet' was dan stevast het antwoord.

In de relatie met het culturele veld kwam vaker weerstand voor dan in de relatie met collega-bewindslieden of ambtenaren. In het algemeen was er sprake van constructieve samenwerking. Waar men in de praktijk echter moeilijk aan kon wennen, is dat ik niet een veredelde subsidiegever wilde zijn – een soort culturele flappentap – maar inhoudelijk richting wilde geven aan ontwikkelingen op cultuurgebied. Het verwachtingspatroon in het veld was dat de staatssecretaris zijn mond moest houden en gewoon geld moest geven. Maar zo werkt dat niet bij mij. Het was en is mijn rotsvaste overtuiging dat als je in het kabinet duidelijk

kon maken en geaccepteerd krijgen dat door cultuur de economie steviger wordt, net als de ruimtelijke ordening en zelfs het milieu, je je veel breder moet bewegen dan alleen in de buurt van de subsidiekraan van je eigen departement. Daar gaat de cultuur eigenlijk over. Cultuur met een grote C en niet met een kleine. Het veld ziet echter vooral de kleine c – en de subsidiestromen die wel of niet in het verschiep liggen.

Loek, Karin en ik hebben wat dat betreft ook altijd één lijn getrokken. Ik heb het cultuurbudget geleidelijk kunnen verhogen, mede op grond van een afspraak die we met ons drieën in de eerste week maakten: meer geld voor onderwijs is goed voor cultuur en meer geld voor cultuur is goed voor onderwijs. We gaan met zijn allen omlaag of met zijn allen omhoog. Van die afspraak hebben de cultuursector en ik vier jaar lang profijt gehad.

De paarse bestuurscultuur

De later veel bekritiseerde paarse bestuurscultuur heb ik aan den lijve meegemaakt. Ik kan die alleen moeilijk vergelijken met eerdere kabinetten, want daar ben ik geen onderdeel van geweest. Ik denk dat het grootste probleem van veel bewindslieden in het tweede paarse kabinet was dat ze te weinig oprecht en geloofwaardig waren, of althans overkwamen. Bij Jan Peter Balkenende is dat anders. Hij is hopeloos qua charisma en inspirerend vermogen, maar hij is wel oprecht en authentiek. Je hebt het gevoel: hier staat een man met over-

tuiging, ook al vind je het een beetje een sukkelig figuur. Hij ziet er raar uit, hij stuntelt, maar hij heeft wel twee keer de verkiezingen gewonnen en nog steeds onderschatten we hem. Dat was destijds in de paarse periode ook al zo. Ik herinner me dat ik in een bewindspersonenoverleg tegen fractieleider Ad Melkert zei: 'Ja maar Ad, onderschat Balkenende niet, die kan best de verkiezingen gaan winnen.' Dat werd toen als een volkomen belachelijke opmerking neergesabeld.

Bij Paars waren er te veel technocratische mensen zonder veel geloofwaardigheid aan het roer. Neem Gerrit Zalm. Als hij zegt: 'Wij moeten niet al die buitenlanders in Nederland hebben', komt dat niet geloofwaardig over. Je weet dat hij iets zegt wat hij niet meent. Als Ad Melkert de waarheid vertelt, dan geloofde je hem toentertijd nog steeds niet. Het blijft jammer dat de Haagse politiek in het algemeen en de PVDA in het bijzonder hem kwijt zijn geraakt, want het was een heel goede tweede man geweest. Een heel goede minister. Maar om het vertrouwen te vragen heb je iemand nodig die vooral authentiek is. Wouter Bos heeft dat meer, maar hij is nog bezig om te investeren in de zes of acht jaar die nodig zijn om dat op te bouwen.

Een voorbeeld om aan te geven hoe de PVDA-bestuurscultuur onder Paars was. Ik had een boekje gemaakt samen met Jet Bussemaker, *Leven na Paars*. Dat was in feite een aanval op het egocentrisme van de jaren negentig. De strekking was: we moeten weer terug naar

een 'community spirit'. We hebben 'communities' nodig waar mensen zich verbonden voelen met elkaar. Dat altruïsme dat we daarvoor nodig hebben, zit eigenlijk in de genen van mensen. Al die stukken in dat boek hadden daar iets mee te maken. Ik dacht in mijn naïviteit: vrijheid, blijheid, het was een boek van Jet en mij met de auteurs, en we hoefden aan niemand verantwoording af te leggen. Ik was inmiddels uit de fractie, maar het bleek later dat Jet een enorm lange discussie gehad heeft met Ad Melkert over de vraag of dat wel of niet gepubliceerd mocht worden. Vervolgens ging het over of er nou wel of niet een vraagteken achter de titel *Leven na Paars* moest staan. Het mocht namelijk vooral niet de indruk geven dat het misschien wel eens goed zou zijn dat de PVDA met de linkervleugel van het CDA zou regeren, iets waarvan ik toen zelf vond dat we die weg bespreekbaar moesten maken.

Heel kenmerkend voor de cultuur waar Melkert zijn stempel op drukte, maar zeker niet als enige, was het krampachtige, het angstige waarmee gereageerd werd op niet-welgevallige ideeën die potentiële electorale risico's hadden. Zelfs iemand als Dick Benschop heeft op het laatste moment een stuk teruggetrokken voor dat boek, onder druk van de partijleiding. Ook Eveline Herfkens werd belobbyd door de toekomstige partijleider. 'Dat kunnen we er nog niet eens een keer bij hebben', dat soort opmerkingen krijg je dan.

Een ander, inhoudelijker voorbeeld was hoe het ging met mijn streven om op omroepgebied een soort

bestel naar BBC-model te ontwikkelen. Ad voelde er niets voor. Hij was doodsbenuwd dat de Vara iedereen tegen ons zou opzetten en dat ons dat kiezers zou gaan kosten. Het ging niet eens om de dossiers zelf, denk ik.

Toen kwam het allerergste: die radiofrequenties. Als het gewoon ongespecificeerde frequenties zijn, waar geen cultuur- of nieuwsaspecten aan zitten, kun je die veilen aan de hoogste bidder. Uitgerekend mijn eigen partij had daar het grootste verzet tegen. Een schurk als Erik de Zwart parkeerde zijn Jaguar bij wijze van spreken gewoon bij de toenmalige woordvoerder thuis en de fractieleider zei weer: 'Ja, dat kunnen we er niet ook bij hebben.' Want die goedgebeluisterde commerciële stations slingerden om het halfuur scherpe boodschappen de ether in tegen de plannen voor het veilen van frequenties.

Resultaten

Als ik de balans opmaak van vier jaar op deze post, wat zijn dan de voornaamste resultaten geweest, en waar is het allemaal wat tegengevallen? Laat ik met het eerste beginnen. Ik denk dat er daadwerkelijk vernieuwing heeft plaatsgevonden van het cultuurbeleid en dat de effecten daarvan in de samenleving zichtbaar zijn. Nu is die ambitie er niet meer zo. Normaal in de cultuursector is eigenlijk zoals het nu gebeurt: staatssecretaris Medy van der Laan krijgt extra geld, en wat doet ze? Ze laat het verdelen door de Tweede Kamer. Het wordt

in de praktijk in belangrijke mate verdeeld door Boris Dittrich. Eigenlijk is dat schandalig. Als ik voorzitter van de Raad voor Cultuur was, zou ik aftreden. Over de 10 tot 15 miljoen euro extra is niet eens advies gegeven door de raad: de Kamer maakt haar eigen verdeling. Dat komt in de praktijk vaak neer op vriendjespolitiek. Dat vind ik echt het slechtste wat je kunt doen op cultuurpolitiek gebied. Ook als ik extra geld kreeg, heb ik de verdeling altijd via de lijnen van de Raad voor Cultuur laten lopen, en dat kan wel eens minder overeenkomen met de opvattingen van de Tweede-Kamerleden.

Een belangrijk doelgebied van beleid, ondersteund door meer financiële middelen, was cultuurbeleving door schoolkinderen. Daarbij vond een verschuiving plaats van aanbod naar vraag. Schoolkinderen kregen de kunst niet meer door de strot geduwd, zij mochten zelf kiezen ze waar ze naartoe gingen. Er is een enorme impuls geweest voor de jeugd. Er is bijvoorbeeld een grote hoeveelheid jeugdtheatergezelschappen bij gekomen. Belangrijk vond ik bovendien dat je ervoor moest waken dat de kunsten er zijn voor een witte oudere elite in de Randstad. De grote steden verkleuren snel, dus ik heb geprobeerd aansluiting te vinden bij de grote allochtone groepen. Daar heb ik dus mogelijkheden voor gemaakt. Ik noemde het culturele diversiteit. Cruciaal was ook niet-westerse cultuuruitingen een kans te geven.

Een ander succes is de koppeling van het cultuurbe-

leid aan andere beleidsterreinen en -doelstellingen geweest. Een van de redenen waarom ik ook relatief veel geld kreeg was dat ik cultuur heb gekoppeld aan Economische Zaken, aan Landbouw, Natuur en Visserij, aan Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieu, aan Buitenlandse Zaken. Dat betekent bijvoorbeeld dat je met EZ dingen doet over design, samen met 'cultural industries'. Voor de kracht van de Nederlandse economie is design ontzettend belangrijk. Niet alleen design van een mooi keukenvoorwerp of een mooie stoel, maar ook van producten die door bedrijven worden gebruikt.

Ook op regionaal gebied zijn er successen geweest. Ik heb veel met de regio gedaan, want ik heb in mijn Actieplan Cultuurbereik bepaald dat elke euro die ik in cultuurbereik stopte, verdubbeld werd door de gemeente of de provincie. Dat ging naar de bejaardenhuizen, verpleeghuizen, scholen, parken, winkelcentra, bibliotheken. Amsterdam doet dat niet zo goed, moet ik zeggen. Dat is mijn enige mislukte stad. Amsterdam ging gewoon geld uitdelen aan instellingen als Cosmic, als deel van de subsidie. Ik had ze eigenlijk voor de rechter moeten slepen of gewoon moeten zeggen: u krijgt het niet. Maar toen was het net voor de verkiezingen en dat is dus niet gelukt. 'Dat kunnen we er niet bij hebben' was het inmiddels welbekende argument. Amsterdam heeft er een potje van gemaakt. Maar andere steden, zoals Maastricht of Groningen, hebben het fantastisch gedaan. Het succes van cul-

turbereik in de regio wordt momenteel onderzocht door het Sociaal en Cultureel Planbureau, maar het zou me niet verbazen als daaruit komt dat de effecten enorm verschillen per stad of regio.

Punten van kritiek

Ontevreden ben ik met name over de resultaten op drie terreinen: de culturele dimensie met een grote C, de milieukant van cultuur en de ruimtelijke dimensie. Zeker als sociaal-democraat moet je je in feite schamen dat op deze gebieden zo weinig bereikt is en zaken vaak alleen maar slechter zijn geworden. Ik laat ze alle drie de revue passeren.

Een hoofdpunt van mijn cultuurbeleid was de cultuur met een grote C: de uitwisseling van culturele ideeën in een steeds multiculturelere samenleving. Die uitwisseling is cruciaal om botsingen en conflicten te vermijden. Dat vind ik een belangrijke kant van cultuurbeleid. Ik merkte dat ik onder groeperingen van verschillende minderheden heel veel steun had, met name van Marokkanen, Turken en Antillianen. Vanuit de culturele hoek kun je altijd meer de positieve kant van de multiculturele samenleving benadrukken. Tegen de stroom in, want in de politiek en in de publiciteit gaat de multiculturele samenleving veel vaker over criminaliteit, moeizame omgang met elkaar en stereotiepe beeldvorming.

Ik woon nu in Florence, maar af en toe terug in Nederland merk ik dat die positieve kanten veel te wei-

nig uit de verf zijn gekomen. Ik merk nu dat ze ook op het *Journal* al spreken van Marokkanen als ze Nederlanders van Marokkaanse komaf bedoelen. Die ‘Marokkanen’ spreken niet eens Marokkaans. Ze spreken geen Arabisch, ze spreken geen Frans. Ik heb vaker het voorbeeld genoemd van Abdelkader Benali, die ik mee heb genomen naar Marokko. Hij voelde zich daar meer buitenlander dan Adriaan van Dis. Van Dis moest voor hem tolken. Ik ben een Hollander van Britse afkomst. Eigenlijk ben ik Britser dan Benali Marokkaans is. Ik heb in ieder geval nog zestien jaar van mijn leven in het Verenigd Koninkrijk gewoond, maar de meeste allochtone mensen hebben nooit gewoond in het land van oorspronkelijke herkomst. Ik word toch nooit een Brit genoemd? Ik vind dat juist een staatssecretaris van Cultuur dit debat over minderheden op die manier moet voeren. Ik heb het geprobeerd te doen. Het was een moeilijk tijdperk, maar je probeerde het. Nu blijft het angstvallig stil op OCW op dit vlak.

Een tweede thema – dat Paars verslonsd heeft – is het milieu. Dit heeft ook betrekking op het gebied waar milieu en cultuur elkaar ontmoeten. Bij de discussie over de boringen in de Waddenzee stelde ik bijvoorbeeld dat het toch niet zou moeten kunnen dat er door een wrak van een schip uit de Gouden Eeuw heen wordt geboord. Als beeldend voorbeeld van de intrinsieke band tussen cultureel erfgoed en milieu. Dat soort argumenten werd echter totaal onbelangrijk gevonden.

De PVDA had een milieuminister in het tweede paarse kabinet: Tineke Netelenbos. Ik denk dat zij af had moeten treden na een jaar, toen ze keer op keer door Kok en Melkert niet werd gesteund om rekeningrijden door te voeren. De VVD in de persoon van Hofstra nam telkens weer afstand van wat in het regeerakkoord was afgesproken. Terecht dus dat Tineke voet bij stuk wilde houden. Hogere politieke partijbelangen leidden echter tot andere prioriteiten. Maar Tineke was wel erg gehecht aan het pluche en bleef dus zitten. Ik vind dat als je aangesteld bent voor een klus en vervolgens niet gesteund wordt door je eigen partij, je de eer aan jezelf moet houden. Dat gebeurde niet: Tineke zat de rit uit. Op milieugebied – ik vind dat een belangrijk links thema – heeft Paars echt een steek laten vallen.

Het derde thema: ruimte. Daar gaat het in Nederland dus echt heel slecht mee. De kabinetten na Paars maken het op dit gebied overigens alleen maar erger. Een samenhangend beleid ontbreekt nu, maar ten tijde van Paars ook. We hadden maar liefst vijf bewindspersonen op de ruimte-portefeuilles. Ik was verantwoordelijk voor architectuur, Tineke Netelenbos voor Verkeer en Waterstaat, Jan Pronk voor Ruimtelijke Ordening, Geke Faber voor Landschap en Wim Kok was premier. Vijf mensen, nog nooit eerder vertoond. Maar vijf jaar lang is ruimte níét het hoofdthema van het beleid geweest. De maakbaarheid van de samenleving hadden we afgeschud, misschien nog wel terecht ook, maar op één punt toch zeker niet en dat is de

openbare ruimte. Dat hebben we gewoon weggegooid. Gevolg is dat Nederland er lelijker en lelijker op wordt. Dat hebben we echt verzaakt als Paars.

Op dat gebied lieten Wim Kok en Ad Melkert de vvd rustig over Jan Pronk en mij heen lopen. Er waren volgens hen andere dossiers die belangrijker waren, vrijwel altijd sociaal-economische dossiers. Op dit soort dossiers kwam de worteling van de sociaal-democratie in de tegenstelling tussen kapitaal en arbeid, zoals met name door Wim Kok beleefd, mij wel eens minder van pas. Ik vind juist dat milieu en ruimte thema's zijn voor linkse politiek. Dat is mede een reden voor mijn lidmaatschap van de PVDA.

Een laatste punt van vaker gehoorde kritiek op mijn beleid, waar ik het echter niet mee eens ben, is de afschaffing van de omroepbijdrage. De kritiek luidt: Van der Ploeg heeft dat afgeschafte en daarmee voor volgende kabinetten de weg vrij gemaakt om ook de subsidiëring van de publieke omroep te beknotten. Immers, met het wegvallen van de vrijwel automatische subsidiëring van de publieke omroep middels de omroepbijdrage, werd de financiering van de publieke omroep meer afhankelijk van politieke besluitvorming. Die laatste redenering klopt. Daar is op zich niets tegen in te brengen. De vraag is echter of instandhouding van een volstrekt archaisch instituut beter was geweest. Het argument was heel simpel. De omroepbijdrage is een doelheffing waar de omroepen aan hechten, omdat er een soort automatische garantie aan vastzit.

Haast alle brieven met klachten die op mijn bureau terecht kwamen gingen over de omroepbijdragen. Elke week tientallen brieven. Ik ben doof, ik ben blind, dus waarom moet ik betalen... etcetera. Er waren aan de ene kant enorme uitvoeringskosten, terwijl aan de andere kant toenemende digitalisering optrad, waardoor de omroep als drager steeds minder belangrijk werd. Dat is een technische reden. De tweede reden is politiek van aard. Ik vind het niet uit te leggen als je bij de verzorgingstehuizen zegt: er komt een verzorgingstehuizentoeslag. Idem voor het onderwijs, waar we geen onderwijsbelasting hebben.

Overigens is er in de hele operatie van afschaffing van de omroepbijdrage heel veel geld vrijgekomen, zo'n 60 miljoen euro. Er wordt nu wel gekort door een rechtse regering, maar ja, dat behoort nu eenmaal tot de speelruimte van een kabinet.

Als ik nu opnieuw staatssecretaris van Cultuur zou zijn, zou ik allereerst het interdisciplinaire karakter van cultuurpolitiek benadrukken. Cultuur is geen afgeschermd beleidsterrein, maar helpt veel beleidsdoelstellingen op andere gebieden realiseren. Dat geldt in het bijzonder voor de multiculturele uitwisseling, maar ook voor de 'creative industries' natuurlijk. Daar heeft zeker een rechts kabinet weinig oog voor.

Dan de thema's milieu en openbare ruimte. Hier is absoluut nieuw cultuurpolitiek elan nodig. Dit hangt mede samen met het vorige punt. Mijn oproep aan

Den Haag is dus ook: zie cultuur niet als een beleids-
terrein waar in goede tijden geld bij kan en in slechte
tijden geld moet worden weggehaald. Zie het daaren-

tegen als een platform om wat je politiek bereiken wil
te verwezenlijken.

Fotografie en cultuurpolitiek

De betekenis van lokaal opdrachtgeverschap

Simon B. Kool

In de 19de eeuw gestart als luxe hobby van een nieuwsgierige bovenlaag – die eerder geïnteresseerd was in de chemische magie van het bevroren beeld dan in het ontwikkelen van de artistieke mogelijkheden – is de fotografie tot een mondiaal massacommunicatiemiddel geworden. En een ordinair bewijs van existentie. Op de meest gestelde vraag van de mobiele beller: waar ben je?, wordt het antwoord in beeld geleverd: kijk maar, ik ben in de Linnaeusstraat en ik was erbij toen het gebeurde. Zelfs het weerbericht op televisie wordt al geruime tijd geïllustreerd door de digitale amateur met netverbinding, een staalkaart van lokale identiteit onder elke weersgesteldheid. Iedereen kan beeld vangen en doorzenden. Overall is beeld: in de bladen, op televisie, op straat, op je eigen computer thuis en je telefoon onderweg. Nu iedereen de camera kan bedienen, het beeld kan bewaren en bewerken tot ware kunstwerken, doemt de vraag op wie zich nog fotograaf mag noemen. Zij die haar geld er mee verdient, hij die lid is van een vereniging of bond? De beeldend kunstenaar die van de camera gebruik maakt? De journalist die de tijdgeest vastlegt? Alles is beeld, dus alles valt – meer dan ooit – onder ‘fotografie’.

Ondertussen heeft de fotografie zich in de afgelopen vijftientig jaar als serieus onderdeel van de Nederlandse cultuur gevestigd. Na een langdurige strijd zijn er in de drie grote steden en een enkele provincieplaats prestigieuze podia voor de fotografie verschenen: de ‘huizen van de fotografie’, die ieder met een eigen segment succesvol een breed publiek bedienen.

De tevredenheid over deze recente waardering voor de fotografie wordt inmiddels verstoord door een gevoel van onbehagen. Immers, de belangstelling voor de fotografie van de afgelopen decennia berustte in sterke mate op de opdrachten die lokale overheden aan fotografen verstrekten. Sinds enkele jaren zijn veel fotografietaken van de lokale overheid geschrapt en daarmee is een belangrijke bron van succes voor de Nederlandse fotografie weggevallen. Een merkwaardige paradox. Terwijl jarenlang misplaatst chauvinisme een soepele vestiging van een nationaal instituut in de weg heeft gestaan, zijn bijna alle lokale fotografie-initiatieven die gericht zijn op het vastleggen van een regionale identiteit inmiddels verdwenen.

Naast het slinkend publiek opdrachtgeverschap vormt ook een onzorgvuldige conservering en archive-

ring op korte termijn een bedreiging voor de fotografie als lokaal en nationaal erfgoed. Het lijkt erop dat zowel lokale als nationale beleidsmakers het hier af laten weten. Waarom zou je opdracht geven iets te laten maken wat al in grote hoeveelheden in de huiskamer oproepbaar is? En waarom zou je al die beelden nog eens lokaal georganiseerd bewaren?

De fotografie krijgt een plaats

Voor na de Tweede Wereldoorlog is er in ons land een sterke fotografische traditie ontstaan. Bedrijven zoals de PTT, de suikerproducent CSM, Philips, De Ploeg en de Rotterdamse Lloyd hadden oog voor fotografen met visie en fungeerden – vrijwel als enige – als opdrachtgevers. In combinatie met vernieuwende vormgevers werden vele, inmiddels vermaarde fotoboeken geproduceerd. In meer algemene zin waren vooral de gedrukte media het podium van de fotograaf. Zelden werd een galerie bereikt. Hoogstens werd eens in de zoveel jaren door een selecte groep een museumzaal gevuld. Het merendeel van de fotografen ging op pad voor de ‘foto in de krant’ of voor de populaire geïllustreerde pers. Slechts een enkeling zocht het kunstcircuit op.

De rol van de overheid was tot halverwege de jaren tachtig uiterst beperkt. De beroepsverenigingen pleitten bij de overheid jarenlang voor een eigen specifieke positie binnen de kunsten. Het heeft lang geduurd voor de erkenning van die positie werd omgezet in da-

den. Dat fotografen bijvoorbeeld geen beroep konden doen op de toenmalige BKR-regeling is kenmerkend.¹ In twee nota's, beide verschenen in oktober 1984, van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen en van de Landelijke Initiatiegroep Fotografiebeleid, was duidelijk de toenmalige onvrede te proeven en er heerste eenzelfde nerveuze houding waar het om de status van de fotografie gaat. De beroepsgroep bedelde om erkenning en om een eigen kader binnen het beeldende kunstbeleid.

De fotografie nam inderdaad een problematische positie in. Aan de ene kant werd zij beschouwd als beeldende kunst, aan de andere kant werd zij opgevat als onderdeel van de toegepaste beeldende kunsten, naast grafische vormgeving, industrieel ontwerpen, mode enzovoort. ‘De conclusie’, aldus de eerste nota, ‘kan dan ook niet anders zijn dan dat de positie van fotografie in het beeldende kunstbeleid onduidelijk en onuitgewerkt is.’² Het is daarom begrijpelijk dat beeldmakers die zich toch al meer met het kunstcircuit verbonden voelden, het bordje ‘Fotograaf’ inmiddels van de deur hadden gesloopt en vervangen door ‘Beeldend Kunstenaar’.

De tweede nota concludeerde: ‘Tegemoetkomend aan het eigen karakter, de eigen beeldtaal en de eigen kwaliteit van de fotografie enerzijds en inspeland op de achterstand in de ontwikkeling daarvan door het ontbreken van een substantiële beleidsmatige steun van de overheid anderzijds, pleit de initiatiegroep voor een

“zichtbaarmaking” van de fotografie binnen het beeldende kunstbeleid. Een aparte post voor de fotografie op het gebied van de individuele subsidies [...] dient hiertoe binnen het budget voor beeldende kunst te worden gecreëerd.³

Kort na deze noodkreten verbeterde het klimaat voor de fotografen, de fotografie, de expositiemogelijkheden en de archivering, zowel landelijk als lokaal. Het beleid van het toenmalige ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur onderging vanaf dat jaar een aantal belangrijke wijzigingen. Er werd binnen de beleidsmatige onderverdeling in vrije beeldende kunst en toegepaste kunst voor het eerst gesproken over fotografie. Na 1987, met de komst van het Fonds voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst, verschaften stipendia en subsidies de fotograaf meer mogelijkheden en ook rechtspersonen als de fotografie-instellingen konden sindsdien op meer begrip rekenen.

De lokale overheid

De belangrijkste impuls voor de Nederlandse fotografie kwam echter van lokale opdrachtgevers. Op het moment dat de eerdergenoemde nota's verschenen, was er één plaats in Nederland waar toen al zo'n tien jaar landelijke en lokale documentaire opdrachten aan fotografen werden verleend – het gevolg van het enthousiasme en de daadkracht van enkelen binnen de fotografie.

De gemeente Amsterdam startte in de jaren zeventig een – vrij spoedig door het Amsterdams Fonds voor

de Kunst voorgezet – opdrachtenbeleid 'dat op termijn een overzicht door de tijd zou tonen van de veranderingen in samenleving, landschap én de fotografie'. Het Rijksmuseum volgde met een dergelijke opdracht op landelijk niveau. In Amsterdam hebben het Gemeentearchief en het Prentenkabinet van het Rijksmuseum zich jarenlang ingezet voor het zorgvuldig conserveren en beschrijven van die verzamelingen als onderdeel van het beleid. Ook in de bovengenoemde nota van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen werd de Amsterdamse situatie al geroemd.

Elders is het opdrachtenbeleid voor – in eerste instantie – documentaire fotografie vervolgens opgepikt. Er ontstonden initiatieven in o.a. Utrecht, Zaandam, Amersfoort, Den Bosch, Rotterdam, Eindhoven en Groningen. Ook de provincies Noord-Holland, Groningen, Friesland en Gelderland schreven opdrachten uit. Zo is er gedurende drie decennia een bescheiden opdrachtenbeleid ontstaan, aanvankelijk als onderdeel van de zogenoemde percentageregeling, waarbij rijks-, provinciale en gemeentelijke overheden een percentage van de bouwsom besteedden aan kunstwerken, waaronder fotografie.

Nadat de fotografie zich los van de beeldende kunsten een eigen status had weten te verwerven, zijn er in enkele steden en provincies serieuze collecties fotografie gevormd, waaronder de bovengenoemde documentaire opdrachten. Voor de financiering werd uit verschillende bronnen geput. Het geld

was niet uitsluitend afkomstig uit cultuurfondsen, maar ook uit het budget voor economische zaken of publiciteit. Op vrijwel alle plaatsen zijn deze initiatieven nu in het slop geraakt. Een reconstructie en een paar voorbeelden, beginnend met Amsterdam.

Voorbeeld Amsterdam

Vanaf het moment dat Oscar van Alphen en Jan Versnel in 1969 uit naam van de Gkf, de beroepsvereniging van fotografen, de Kunstraad van de gemeente Amsterdam verzochten om eens een serieus fotografiebeleid te ontwikkelen, heeft Amsterdam een unieke verzameling met internationaal aanzien weten op te bouwen. Han Lammers, wethouder van Kunstzaken in 1971, verstrekke, na opnieuw aandringen van fotograaf Dolf Toussaint, de eerste opdrachten om 'zowel een goed beeld te geven van het leven in de stad en de menselijke aspecten daarvan, als van de eigentijdse visie daarop van de Amsterdamse fotografen'.⁴

Bij de start van de Amsterdamse opdrachten in 1972 werden deze nog door de opdrachtgever geformuleerd. Dat eerste jaar gingen vijf fotografen onder het motto *Amsterdam voor het te laat is* – overduidelijk een inhaalslag – aan het werk: Oscar van Alphen, Willem Diepraam, Maya Pejic, Dolf Toussaint en Koen Wessing.

De thematiek werd vanaf de daaropvolgende jaren door de aanvragers zelf voorgedragen. Deze verried van fotografenzijde vooral een voorkeur voor *De rafel-*

rand van de stad (titel opdracht Koen Wessing) in vele verschijningen: *Stadsprofielen* van Aart Klein, *Ruig-oord* van Gerda van der Veen, maar ook de *Huizen van bewaring I en II* van Ad van Denderen en de *Sociale zorg* van Kors van Bennekom. De *Collages Straatvuil* van Jos van Houweling probeerden nog een vrolijke draai aan het zwaarmoedige tijdperk te geven, maar de meeste beelden bleven even grof zwart-wit in die jaren zeventig, een opmerkelijke kleurige serie van Eva Besnyö over *Woonboten* en het werk van Ed van der Elsken uitgezonderd.

In de dertig jaar Documentaire opdrachten in Amsterdam zijn er voorts veel *Bekende Amsterdammers* (Wubbo de Jong) geportretteerd, maar ook *Archetypen mannen* (Michelle Talens), *Russinnen in Amsterdam* (Adrienne van Eckelen), *Kinderen* (Esther Kroon), *Dertigers* (Koos Breukel) en *Bejaarden* (Alex ten Napel).

Ata Kando was in 1975 de eerste die zich in de Surinaamse gemeenschap bewoog, vijf jaar later volgde de Turkse gemeenschap (Ad van Denderen) en de Chinese (Milly Low). Kadir van Lohuizen volgde een Amsterdams gezin naar zijn roots in Marokko. Teake Zuidema bracht de *Allochtone religies* in Amsterdam in kaart. Amsterdam bezit inmiddels een archief dat in beeld getuigt van de veranderingen in de maatschappij van het laatste kwart van de vorige eeuw. Straatbeeld, mode, bevolkingssamenstelling, subcultuur en gewoonten, alles is vastgelegd voor later.

Zowel in fotografische aanpak als in de onderwerpkeuze was door de jaren heen een verandering te merken. De geëngageerde onderwerpen uit de beginperiode maakten plaats voor meer persoonlijke verslagen uit de directe belevingswereld. Kleur heeft na dertig jaar het zwart-witwerk bijna volledig verdrongen. De opdrachten van Jacqui Marie Wessels (*Eten in openbare ruimte*) of Dominique Panhuysen (*Paden en Paaltjes en Interieurbeelden*) in de jaren negentig zijn kenmerkend voor het gewijzigde blikveld van de fotograaf. De eerste doet een uitbundig kleurig verslag van de overdadige genotscultuur in de Amsterdamse openbare ruimte, van de Kalverstraat tot aan de Parade. Panhuysen dringt binnen in de intimiteit van een straat, laat plaatsen in huis en buiten zien die niet eerder zo in beeld werden gebracht. Beiden hebben niet langer de behoefte verslag te doen van veranderingen of misstanden, zij tonen hun werkelijkheid van Amsterdam.

Voor het Amsterdams Fonds voor de Kunst, dat de organisatie rond de opdrachtverlening verzorgde, speelde een rol dat de fotograaf zelf vrij was een idee – zijn of haar opdracht – te formuleren. Een commissie van drie deskundigen koos uit het grote aantal inzendingen een vijftal opdrachten. Het geheim van de hoge kwaliteit van deze collectie ligt in de voortdurende begeleiding tijdens de productieperiode van gemiddeld een jaar. Het Gemeentearchief Amsterdam, de uiteindelijke ontvanger van de resultaten, belegde bij aanvang, halverwege en na afsluiting van de op-

dracht een bijeenkomst waar de voorwaarden werden geformuleerd en ervaringen uitgewisseld. Na beëindiging van de opdracht leverde men een expositiedruk en een selectiedruk op klein formaat in. Inmiddels is het grootste deel – 3500 foto's – van de collectie ook toegankelijk op de site van het archief.⁵

Al snel na aanvang van de opdrachten van de stad Amsterdam werd op initiatief van Wim Vroom, directeur van de afdeling Nederlandse Geschiedenis bij het Rijksmuseum, een vergelijkbare maar dan landelijke opdracht geformuleerd. Ook die zegt veel over de tijdgeest. De eerste opdracht in 1975 had als titel *Werkloosheid in Nederland nu*, uitgevoerd door Bert Nienhuis en Eddy Posthuma de Boer, een jaar later gevolgd door *Andere Culturen in Nederland* van Hans van den Bogaard en Koen Wessing. Wanneer in 1990 Luuk Kramer en Reinier Gerritsen *De Bedrijfscultuur in Nederland* in beeld brengen en een jaar later Werry Crone zichtbaar kind aan huis is bij *Het Koninklijk Huis*, is het duidelijk dat de tijden, thema's én de fotografie zijn veranderd. Sinds 1997 worden de opdrachten na een kortstondige onderbreking jaarlijks verleend in samenwerking met *NRC Handelsblad*, dat het resultaat in zijn bijlage toont.

Onder de titel *Document Nederland* zijn ook deze beelden van meer dan dertig jaar opdrachten op het internet te zien. De fotografie wordt bewaard door het Rijksprentenkabinet als onderdeel van de Nationale Fotocollectie.⁶

Andere lokale initiatieven

Na het succes van de Amsterdamse fotografieopdrachten in de jaren zeventig werden ook elders initiatieven ondernomen, meestal door particuliere stichtingen, verenigingen of centra voor beeldende kunst, gesteund door de plaatselijke 'kunstzaken'. Ook een enkele provincie heeft een poging gedaan een traditie te starten. Nooit was er een eenduidige motivatie. De ene gemeente vond, net als de hoofdstad, dat de stadsarchieven met hoogstaande actuele fotografie moesten worden gevuld. De andere vond het tijd voor een jubileumboek of expositie met een speciaal thema, waar een opdracht voor werd uitgeschreven. Een derde wilde wel eens een beroemdheid over de vloer. Exposities of publicaties toonden van tijd tot tijd de resultaten.

De beste resultaten werden daar behaald waar een visie of plaatselijke identiteit werd gezocht. Een voorbeeld daarvan is in de stad Utrecht te vinden. De Stichting Stedelijke Fotografie Utrecht verleent al sinds 1987 jaarlijks aan twee fotografen een opdracht. Utrecht kent geen open inschrijving. Fotografen worden door een commissie gevraagd voor bepaalde thema's of onderwerpen een voorstel in te dienen, waarna uit een aantal kandidaten in de tweede ronde twee worden gekozen. Bij aanvang van de Utrechtse reeks was de invloed van de 'sociale fotografie' van de jaren tachtig merkbaar. Die reeks startte met o.a. Michiel de Ruijters *Kraakbeweging*. Een jaar later werden het *Wilhelmina Kinderziekenhuis* van Hapé Smeele en het *Mi-*

litair Hospitaal van Ton Hendriks uitgebreid in beeld gebracht, gevolgd door onderwerpen als *Vreemdelingenopvang* (opnieuw Michiel de Ruijter), *Gevangenen* (Gerard van Wingerde), *Diakonessenhuis* (Rob Huijbers) en *Leger des Heils* van Willem Mes. De katholieke identiteit van de bisschopsstad Utrecht kwam tot uiting in series als *De Zeven Werken van Barmhartigheid* en Frederike Eckharts *Profane mythen en sagen van Utrecht*.

Hoe belangrijk de continuïteit in de opdrachten is, toont de reeks over de Rijksuniversiteit Utrecht van Werry Crone in 1987 en de resultaten van 2000 door Hans Aarsman en Andrea Stultiëns met hetzelfde onderwerp. Het degelijke betrokken documentaire zwart-witwerk heeft plaats gemaakt voor een meer persoonlijke versie van de werkelijkheid, nu in kleur. Er ontstaat reliëf in de collectie.

Een op dat moment zeer opvallende presentatie was het resultaat van de stedelijke opdracht over het Kromhoutkazerneterrein in 1995. De fotograaf Theo Bos produceerde *The Perfect Picture*, een fotografisch experiment op cd-rom, een virtuele tocht door de gebouwen en over het inmiddels flink veranderde terrein. Sinds 2002 poogt Utrecht met een opdrachtenreeks onder de titel *Het Geheim van Utrecht* (o.a. Misha de Ridder, Hans van der Meer, Holger Niehaus en Leo Divendal) aansluiting te vinden bij de surrealistische traditie van die stad, vertegenwoordigd door schilders als Pyke Koch en Henrik Moesman.

De kracht van de Utrechtse opdrachten is gelegen in de sterke betrokkenheid van het bestuur van genoemde stichting, dat inhoudelijk scherp bij de les blijft en achteraf de resultaten verantwoordt door middel van exposities en publicaties. De fotografie van de opdrachten wordt in Utrecht door het gemeentearchief bewaard en ook hier is een selectie van de resultaten op het internet terug te vinden.⁷

Vanaf 1991 gaf de gemeente Groningen jaarlijks beurtelings via het Centrum voor Architectuur en Stedebouw en via het Centrum voor Beeldende Kunst een reeks opdrachten aan fotografen. Groningen neemt een bijzondere positie in: niet alleen de stad verstrekke fotografieopdrachten, ook de provincie. De tweejaarlijkse provinciale opdracht van Groningen, de Post-Middendorp-opdracht, wordt nog wel verstrekt, de gemeentelijke opdrachten zijn om begrijpelijke redenen inmiddels gestopt. In een recent beleidsvoornemen van de gemeente wordt met tevredenheid vastgesteld dat het Groninger Museum en vooral het in de stad Groningen gevestigde Noorderlicht, dat beurtelings in deze stad en in Leeuwarden een fotomanifestatie organiseert, de taken hebben overgenomen.

Noorderlicht, dat in de stad Groningen ook over een galerie beschikt, verleende vanaf 2001 opdrachten aan vijf internationaal beroemde fotografen: Anders Petersen, Antoine d'Agata, Adrienne van Eekelen, John Davies en Ken Schles. Zij kregen de vrije hand

om binnen het centrale thema *De onderstroom van Groningen* op zoek te gaan naar 'dat wat het karakter van de stad vormt maar tegelijkertijd zo alledaags is dat het zelfs de Groningers nauwelijks nog opvalt'. De reeks namen bewijst het ambitieniveau van de organisatoren. Groningen kan zich met Noorderlicht inmiddels internationaal meten.

De publicatie *Groningen in Foto's A-Z* (1997) toont in het bijzonder waartoe lokaal opdrachtbeleid kan leiden. Het fotoboek was een geschenk aan de stad van het Academisch Ziekenhuis Groningen, dat hiermee de opening van zijn nieuwe gebouw vierde. Het boekwerk is voor een groot deel samengesteld uit de verschillende opdrachten, eerder verstrekt door o.a. de provincie, Noorderlicht, het Centrum voor Architectuur en Stedebouw en het Centrum Beeldende Kunst. Het werd vervolmaakt met speciaal voor het boek geproduceerd beeldmateriaal.⁸

De provinciale opdrachten benadrukken de lokale identiteit door fotografen te selecteren die een relatie met de streek hebben. Zo zal in 2005 de beeldend kunstenaar Hans Scholten de opdracht *De invloed van de scheepvaart op leven en industrie in Groningen* uitvoeren. Uiteindelijk worden de fotografische resultaten van de provinciale opdrachten opgenomen in de verzameling van de Groninger Archieven.

Om de toekomst van een jonge traditie

Momenteel worden de meeste foto-opdrachten be-

dreigd. Amersfoort publiceerde een kloek overzicht van de stedelijke opdrachten, *Document van een stad*, maar de expositie ervan in De Zonnehof bleek een laatste teken van leven.⁹ De provincie Noord-Holland organiseerde zomer 2002 in het Spaarnestadarchief een overzichtstentoonstelling onder de titel *...en zij schiepen het landschap*, geopend door commissaris van de koningin Harry Borghouts. Na enige lovende woorden over de nieuw geschapen werkelijkheid vervolgde hij: ‘Overigens passen de documentaireseries ook goed binnen de aandachtspunten van de provinciale cultuurnota. Deze zijn o.a. gebiedsgericht beleid en versterking van de regionale identiteit. [...] De series laten zien hoe pluriform de Noord-Hollandse samenleving is.’¹⁰ Nadat Rachel Corner vanaf 2003 Amsterdamse boeren heeft gefotografeerd, is er ook van de Noord-Hollandse opdrachten niets meer vernomen.

De provincie Gelderland heeft haar sinds 1996 opgebouwde collectie in museum Het Valkhof in Nijmegen getoond. Na de zorgvuldig verzorgde tentoonstelling *Document van het Moment* die in de zomer van 2003 de Gelderse resultaten liet zien, zijn ook deze provinciale fotografieopdrachten in schoonheid gestorven. De publicatie, inclusief dvd met gefilmde interviews met de fotografen, luidde een diepe stilte in.¹¹ Hoewel de Amsterdamse opdrachten flink zijn uitgekleeft zullen deze waarschijnlijk wel doorgang vinden in een nieuwe vorm. Toch is ook hier de grote overzichtstentoonstelling uit 2003, *Zwart wit Kleur*,

1000 foto’s van Amsterdam, in het Amsterdams Historisch Museum, te beschouwen als de afsluiting van een tijdperk. Dat de – ook al afgeslankte – Rijksmuseumopdrachten nog voortgang vinden is te danken aan de gevonden commerciële partner *NRC Handelsblad*.

De afnemende populariteit van de fotografieopdrachten is niet uitsluitend te wijten aan de roekeloze bezuiniging van een ongeïnteresseerde overheid. De fotografie is na anderhalve eeuw blijkbaar nog steeds te zwak georganiseerd en nauwelijks gegrondvest. Zij zit voortdurend op de schopstoel. Het enthousiasme en doorzettingsvermogen van slechts enkele personen blijkt doorslaggevend voor het voortbestaan van de opdrachten. Ook de status van de opdrachten is er de oorzaak van. Waar de aandacht bij de opdrachtgever verslapt, neemt de interesse van de fotograaf evenzeer af. Het verlenen van opdrachten zonder georganiseerde openbaarmaking en archivering in het verschiep doet het animo afnemen, zeker waar er ook nog eens op budgetten wordt gekort.

Opmerkelijk zijn de overeenkomsten bij de inmiddels gestaakte opdrachten: juist de publicatie of de overzichtsexpositie, overladen met lovende woorden, zijn blijkbaar aanleiding geweest om de handelingen terstond te staken. Alsof men in tevredenheid omkeek en in diepe slaap raakte. Het lijkt er ook op dat de oorspronkelijke initiatiefnemers of ondersteuners op beleidsniveau overgeplaatst werden of zich hebben teruggetrokken. Het is onbegrijpelijk dat de vele mogelijk-

heden die de lokale fotografieopdrachten bieden, onbenut blijven. Juist de langdurige brede opbouw van lokaal gebonden fotografie levert op termijn een hoogwaardige collectie op, die een veranderend beeld van het onderwerp, de ingrijpende wijzigingen in de bebouwde omgeving, zowel in de stad als op het platteland, de veranderende samenstelling van de bevolking, maar ook van de fotografie zelf toont. Zeker op termijn zullen zij een verslag vormen van een plaatselijke identiteit en samenleving met grote invloed op de beeldvorming van onze leefomgeving in ons toekomstig verleden. Niet in nostalgische zin of als troetelkind van de heemschut. Op deze wijze zal een collectie beelden ontstaan met een historische, sociaal-geografische en artistieke betekenis.

Bij een weloverwogen selectie van fotografen ontstaat een waardevolle verzameling fotografie, die het lokale karakter visueel vastlegt en mede de ontwikkeling van het individueel kunstenaarschap toont. De eerder genoemde verzamelingen zijn daarom juist op termijn van onschatbare waarde. In het bijzonder de collectie documentaire fotografie van het Amsterdamse Gemeentearchief wordt inmiddels – ook internationaal – hoog gewaardeerd. Bovendien dienen zich nog enige praktische mogelijkheden aan. Als zelfstandig boekwerk of als expositie kunnen zij dienen als geschenk voor relaties of zustersteden. Ook als jaarlijks terugkerende publicatie in het jaarverslag misstaat de opdracht niet.

Het verdwijnen van de lokale opdrachten is slecht voor de Nederlandse fotografie. De dag- en weekbladen hebben in ons land al lang geleden de opdrachten die te veel verdieping van de maker vragen wegbezuinigd. De nog gepubliceerde reportages, vooral de buitenlandse, zijn vaak betaald door niet-gouvernementele organisaties. De fotograaf heeft behoefte aan goed begeleide langlopende opdrachten met inhoud. Zoals Linda Roodenburg in *Fotowerk. Fotografie in opdracht* stelt: 'De opdracht is bij uitstek de situatie waarin fotografie in een maatschappelijke context functioneert. De opdrachtgever heeft met de opdracht een zekere bestemming voor ogen, die in overeenstemming is met zijn eigen doelstellingen op cultureel, ideëel en/of commercieel gebied. [...] De resultaten krijgen een functie in het maatschappelijk verkeer. Het kader van de opdracht is geen hinderlijke bijkomstigheid, maar een gegeven dat de fotograaf in staat stelt om zijn werk een functie te geven. De beperkingen kunnen inspirerend zijn en ook de wetenschap dat het werk wordt gebruikt, gepubliceerd en niet te vergeten betaald, betekent een stimulans voor de fotograaf.'¹² Het zijn verstandige aanbevelingen, maar vooral de doelstellingen van de opdrachtgever moeten helder zijn. Bij een juiste aansturing kunnen de lokale opdrachten een reeks bijzondere foto-essays opleveren.

En dan is er nog de opdracht van het conserveren van het erfgoed. Het verdwijnen van een structurele lokale opdrachtsituatie zou te maken kunnen hebben

met de verleidingen van het wereldwijde web, waar iedereen zijn aandacht naar heeft verplaatst en een plaats probeert te veroveren. Terecht mag men kraaien van plezier dat fotografielcollecties nu wereldwijd via het web te bewonderen zijn, maar men mag de aandacht voor het negatief, de print en tegenwoordig de harde schijf nooit verwaarlozen. Nu de fotografie is veranderd van ambachtelijk nat procédé naar digitaal snel medium, dreigt het belang van het bewaren te worden

onderschat. Het misverstand dat een digitaal beschikbare foto gelijkstaat aan een met zorg gedrukte foto op een hoogwaardige drager moet uit de wereld. Het web toont de foto zoals de Wehkampcatalogus de kleding toont: het is slechts een afbeelding van het origineel.

‘Zonder kast om het resultaat in op te bergen, valt er geen collectie op te bouwen,’ heeft de Groningse Noorderlicht-directeur Ton Broekhuis al eens opgemerkt.

NOTEN

- 1 BKR staat voor Beeldende Kunstenaars Regeling, een inkomensregeling van het rijk voor kunstenaars, die van 1945 tot 1986 door middel van de contraprestatie (tegenprestatie bestaande uit het inleveren van een kunstwerk) kunstenaars van een inkomen voorzag. In 1987 vervangen door het Fonds voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst, dat vanaf dat moment de individuele subsidies en vergoedingen voor beroepskosten zou gaan uitkeren.
- 2 Willem Woudenberg, *ZWART OP WIT. Naar een fotografiebeleid in Nederland*, in samenwerking met de projectgroep en het bestuur van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen, Amsterdam 1984.
- 3 *Fotografie Belicht*, Nota van de Landelijke Initiatiefgroep Fotografiebeleid 1984, Rotterdam, oktober 1984.
- 4 Maartje van den Heuvel, ‘Zeven-en-negentig visies op Amsterdam’ en Anneke van Veen, ‘Foto’s voor de stad’, in: *Foto’s voor de stad*, Amsterdamse documentaire opdrachten 1972-1991, Gemeentearchief Amsterdam, Amsterdam 1992.
- 5 www.gemeentearchief.amsterdam.nl/archieven/beeldbank, onder ‘zoeken’, bij ‘namen collecties’, onder de ‘D’ ‘Documentaire foto-opdrachten’.
- 6 www.rijksmuseum.nl/collectie/rijksprentenkabinet, onder ‘Foto-opdrachten’.
- 7 www.stedelijkefotografie.nl.
- 8 Bas Vroege, Deanna Herst, Henrik Barends, *Groningen in Foto’s A-Z.*, Uitgeverij Paradox, Edam 1997.
- 9 Carolien de Boer, Gerda Brethouwer en Marga Rotteveel (red.), *Document van een stad. Stedelijke fotografie-opdrachten gemeente Amersfoort*, Uitgave De Zonnehof, in samenwerking met de Grafische Cultuurstichting, 1999.
- 10 Toespraak van mr. H.C.J.L. Borghouts, commissaris van de koningin in Noord-Holland, op 26 juli 2002 bij de opening van de expositie ... *en zij schiepen het landschap*. Een selectie uit de fotodocumentaire opdrachten met als thema ‘het gecreerde landschap’, Spaarnestad Archief.
- 11 Anouk van Heesch en Bart Sorgedrager, *Document van het Moment, Gelderland gefotografeerd*, Museum Het Valkhof, Nijmegen 2003.
- 12 Linda Roodenburg, *Fotowerk. Fotografie in opdracht 1986-1992*, Uitgeverij 010, Stichting Perspectief, Rotterdam 1992.

De reproductie van kleurenfotografie in zwart-wit doet veel van de kwaliteiten van deze werken verloren gaan. Onder andere op de bovengenoemde sites zijn de kleurenbeelden te zien.



1972. In opdracht
van het Amsterdams
Fonds voor de Kunst
(AFK).
Koen Wessing.
*Amsterdam voor het
voorbij is.*
Prinseneiland.



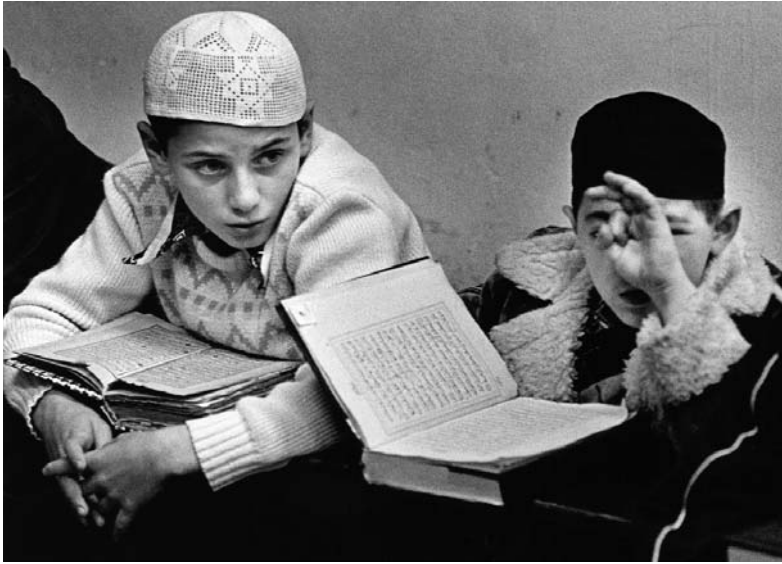
1972. AFK.
Koen Wessing.
*Amsterdam voor het
voorbij is.*
Rozengracht.



1974. AFK.
Hans van den Bogaard. *Spaarndammerbuurt*. Polanenstraat, Amsterdam.



1974. AFK.
Hans van den Bogaard. *Spaarndammerbuurt*. Houtrijkstraat, Amsterdam.



1980. AFK.
Ad van Denderen. *De Turkse gemeenschap
in Amsterdam*. ADM Scheepsreparatiewerf.



1980. AFK.
Ad van Denderen. *De Turkse gemeenschap
in Amsterdam*. Koranles op de Selimmoskee
aan de Gerard Doustraat.



1982. AFK.

Ad van Denderen. *De Turkse gemeenschap in Amsterdam*. Sportfondsenbad aan de C. Dirkszstraat.



1984. AFK.
Hans Aarsman.
Openbare rituelen.
Benefietveiling ten
bate van het
Concertgebouw
(foto uit 1985).



1984. AFK.
Hans Aarsman.
Openbare rituelen.
Anti-racistische
demonstratie na de
moord op Kerwin
Duinmeijer
(foto uit 1983).



1994. AFK.

Hans van der Meer. *Amsterdams verkeer*. Amstel bij Blauwbrug (foto boven), Damstraat.



1994. AFK.

Hans van der Meer. *Amsterdams verkeer*. Herengracht hoek Spiegelstraat (foto boven), Rokin bij het Muntplein.



1996. AFK.
Nicole Segers.
De verborgen stad.
Bullebakbrug
in de Marnix-
straat over de
Brouwersgracht.



1996. AFK.
Nicole Segers.
*De verborgen
stad.* Bankje op
Claes
Claeszhofje.



1996.
Stichting
Stedelijke
Fotografie
Utrecht.
Paul
Bogaers.
*Schuldige
Locaties.*



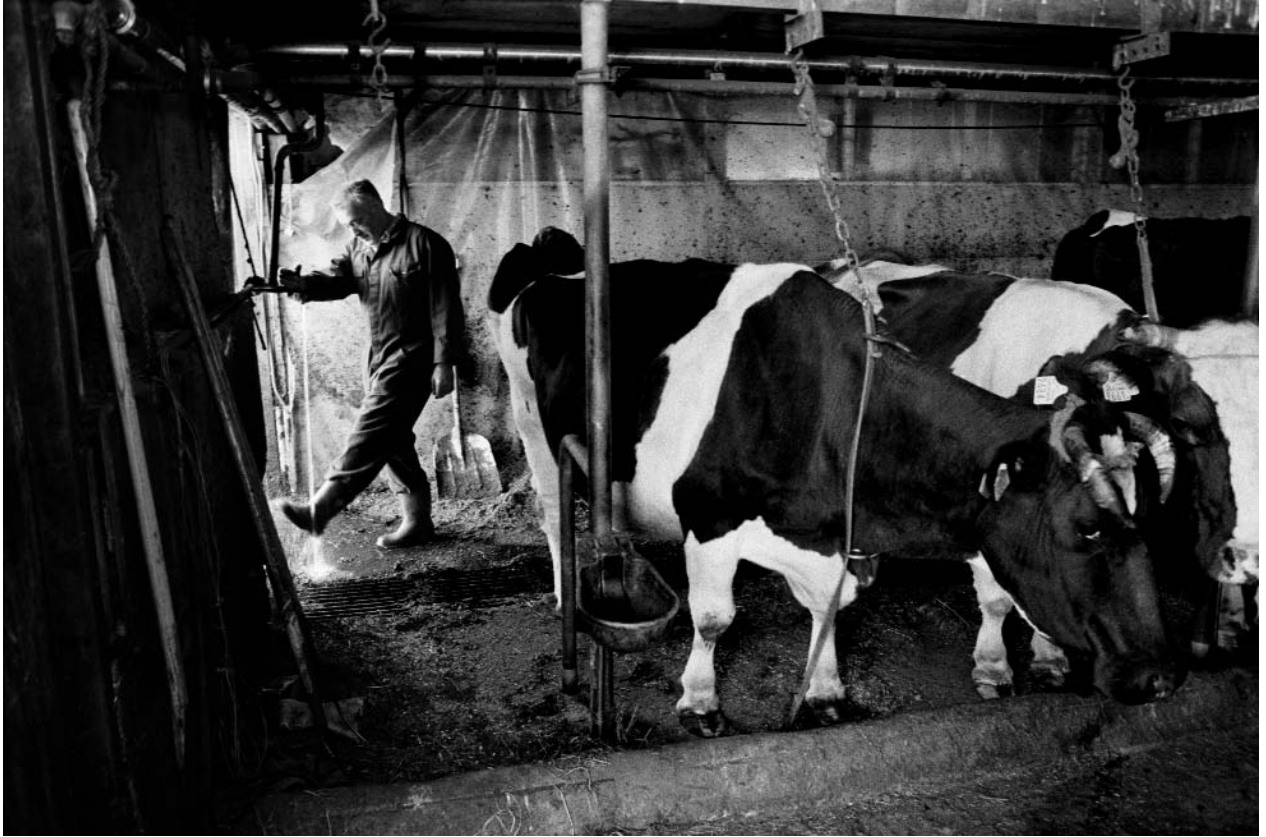
1996. Stichting
Stedelijke
Fotografie
Utrecht.
Paul Bogaers.
Schuldige Locaties.



2003. Stichting Stedelijke Fotografie Utrecht.
Leo Divendal. *Beelden langs het water*. Het Geheim van Utrecht.



2003. Stichting Stedelijke Fotografie Utrecht.
Leo Divendal. *Beelden langs het water*. Het Geheim van Utrecht.



2003. Provinciale opdrachten Noord-Holland.
Rachel Corner. *Boeren van Amsterdam*. Henk Worm, Osdorp.



2003. Provinciale opdrachten Noord-Holland.
Rachel Corner. *Boeren van Amsterdam*. Alex Kuiper, Ransdorp.

Het besturingsmodel als politiek strijdpunt

Pim van Klink en Jan Riezenkamp

In het land van het poldermodel, waar politieke tegenstellingen bij voorkeur worden gladgestreken, lijkt kunst een prominent voorbeeld van een gedepolitiiseerd beleidsterrein. Er zijn op het eerste gezicht geen onderwerpen die als principiële scheidslijn tussen partijen fungeren en ook in financieel opzicht is er nauwelijks verschil te ontdekken. Sinds de Tweede Wereldoorlog hebben slechts drie bewindspersonen bezuinigingen voorgesteld: de KVP'er F.J. Th. Rutten in 1950, de PVDA'er André van der Louw in 1982 en D66'er Medy van der Laan in 2004. Deze vertegenwoordigers van uiteenlopende politieke partijen stuiten ieder voor zich op een gesloten, kamerbreed front van volksvertegenwoordigers dat vervolgens op hoge toon stopzetting van het bezuinigingsbeleid eiste. Ook als er meer geld op de kunstbegroting wordt vrijgemaakt, zoals in het geval van D66'er Aad Nuis en PVDA'er Rick van der Ploeg, buitelen kamerleden van alle gezindten over elkaar heen om nog meer geld bij de kunst te amenderen. En of dat nog niet genoeg is, gaan met enige regelmaat stemmen op in de grote partijen om op wettelijke basis 1 procent van de rijksbegroting voor kunst te reserveren.¹

Ook op het gebied van inhoudelijke doelstellingen bestaan geen aanwijsbare verschillen. De participatiedoelstelling, van oudsher een sociaal-democratisch speerpunt, is voor het eerst door de christen-democraat Elco Brinkman in het epicentrum van het kunstbeleid geplaatst, alvorens de sociaal-democrate Hedy d'Ancona het tot hoofddoelstelling van haar beleid verklaarde. PVDA-staatssecretaris Van der Ploeg startte in 2001 een ambitieus Actieplan Cultuurbereik, maar de bouwstenen daarvoor waren aangedragen door zijn voorganger Nuis en die is van links-liberale signatuur. Kunst lijkt, vergelijkbaar met ontwikkelingssamenwerking, een soort graadmeter voor beschaving in de politieke arena te zijn geworden: niemand waagt het er een kritische beschouwing aan te wijden en iedereen is van mening dat er meer geld voor moet komen. Kwaliteit en richting van het kunstbeleid worden in hoge mate bepaald door de tijdelijke roerganger op dit gebied.

Alle ministers en staatssecretarissen hebben op hun eigen wijze een stempel gedrukt op de ontwikkeling van het kunstbeleid. Toch zijn er twee bewindslieden die het verdienen in dit verband extra belicht te wor-

den: Brinkman en d'Ancona, al dan niet toevallig ook de twee die het meest effectief met de ambtelijke organisatie samenwerkten. Brinkman is degene die na jaren waarin het kunstbeleid werd gedomineerd door beleidsfilosofieën, een moderne, oplossingsgerichte besturingsstijl heeft geïntroduceerd. Veel dossiers die het ministerie al geruime tijd in hun greep hadden, zijn door hem tot een goed einde gebracht, zoals een sanering van het orkestbestel, een nieuwe structuur voor de toneelsector, een centralisering van de financiering van de podiumkunsten en de beëindiging van de BKR om met het vrijkomende geld nieuw beleid voor de beeldende kunst te ontwikkelen. In het algemeen heeft Brinkman met de introductie van het begrip kwaliteit in het kunstbeleid voorkomen dat het kunstbeleid integraal onderdeel is geworden van het welzijnsbeleid.

D'Ancona springt eruit door haar vertaling van de aloude sociaal-democratische volksverheffingsdoelstelling naar de moderne, beleidsurgente participatiedoelstelling. Als uitvloeisel daarvan heeft zij de bevordering van die kunstuitingen die laagdrempelig zijn, zoals bouwkunst, vormgeving en fotografie, bewust gestimuleerd. Niet alleen heeft zij de doelstellingen gemoderniseerd en geactualiseerd, ook heeft zij zich ingezet om hetzelfde te doen met het besturingsinstrumentarium. Uit de weerstand die beiden ontmoetten, blijkt echter dat achter de schijnbare depolitisering van dit beleidsterrein serieuze meningsverschillen schuilgaan. De schijn van eensgezindheid is bedrieglijk.

Toch geen idyllisch landschap

Verondersteld zou mogen worden dat een beleidsterrein waar geen politieke meningsverschillen worden uitgevochten, een idyllisch landschap oplevert. Eenieder spant zich in een bijdrage te leveren aan de creatie van een kunstzinnig arcadia waarin iedere bloem tot volle bloei wordt gebracht. Toch blijkt ook in kunsteland het paradijs niet binnen handbereik te liggen, integendeel. Als eens in de vier jaar de subsidies worden verdeeld, is het gedonder niet van de lucht. De media staan vol met protesterende kunstenaars die in het algemeen een stijging van het kunstbudget bepleiten en in het bijzonder hun eigen activiteiten daarin aanprijzen.

Ogenschijnlijk lijkt het een eenvoudige geldkwestie: als er maar meer budget beschikbaar wordt gesteld, zal een grote tevredenheid zich meester maken van de kunstensector. De signalen uit de recente historie wijzen echter in tegenovergestelde richting. In de laatste twintig jaar is het kunstbudget van de rijksoverheid gestegen van 0,2 procent tot 0,3 procent van de totale rijksbegroting.² Dit mag op zich futiel lijken, maar hier is sprake van een stijging van de overheidspreferentie voor kunst van 50 procent. In weerwil van de gevleugelde uitspraak dat kunst weerloos zou zijn in het meedogenloze afwegingsproces van de overheid, blijkt de kunst structureel een bevoorrechte positie in te nemen bij de verdeling van de algemene middelen. Wie mocht denken dat deze relatieve toename in het

kunstubdjet heeft geleid tot toenemende tevredenheid onder kunstenaars, komt bedrogen uit. Alle bewindslieden die een cultuurnota hebben gepresenteerd, zijn om budgettaire redenen bekritiseerd: d'Ancona vanwege vermeende budgettaire neutraliteit, Nuis vanwege een te bescheiden stijging, Van der Ploeg omdat de door hem voorgestelde forse stijging niet direct de omvang van 1 procent van de rijksbegroting aannam en Van der Laan vanwege een eenvoudige bezuiniging. De kunstensector kenmerkt zich door een structurele budgettaire ontevredenheid. Er zijn zelfs aanwijzingen dat het protest het hevigst was bij Van der Ploeg, die de grootste stijging van het kunstbudget ooit op zijn naam mag schrijven.

Dat bewindslieden door kunstenaars onder vuur worden genomen, wekt geen verbazing. Brinkman, die in 1987 in de Nieuwe Kerk in Amsterdam een taart in het gezicht 'geserveerd' kreeg van een protesterend kunstenaar, sprak na contact met de taartgooier vergoelijkend dat 'er niet echt kwaad bij zat'. Veel meer onder de indruk was Brinkman van de weerstand die hij met regelmaat van collega-bestuurderen ondervond. Als hoogtepunt van regionaal bestuursoproer noemt hij de Friese protesten tegen de besluitvorming om het Frysk Orkest op te laten gaan in een fusie-orkest te Groningen. Ook Tweede-Kamerleden hebben het de minister nogal eens lastig gemaakt, in het bijzonder toen Brinkman geheel in lijn met een advies van de Raad voor de Kunst besloot subsidie te verstrekken ten behoeve van

een toneelstuk dat louter bevolkt werd met honden. *Going to the dogs* zou op één avond twee opvoeringen kennen in de Amsterdamse Stadsschouwburg, waarbij de zes honden ondanks een straffe training van negen maanden reeds na enkele minuten uit hun rol vielen. De Tweede Kamer was not amused en nam de minister kwalijk dat algemene middelen werden verspild en het kunstbeleid werd geridiculiseerd.

Zelfs in de ministerraad was Brinkman op zijn eigen beleidsterrein niet veilig, zoals bleek toen een jury Hugo Brandt Corstius voordroeg voor de hoogste staatsprijs, de P.C. Hooftprijs. Als columnist had hij minister van Financiën, Onno Ruding, vergeleken met Eichmann en dat was men in de ministerraad niet vergeten. Brinkman werd onder zware druk gezet om deze voordracht te negeren, hetgeen hoogst ongebruikelijk was. Het bracht hem in een heftig gewetensconflict, waar hij met zijn stuurmanskunst overigens goed uitgekomen is: de staatsprijs werd geprivatiseerd en buiten de rechtstreekse invloedssfeer van politici gebracht. Daardoor kon Brandt Corstius de prijs alsnog in ontvangst nemen.

Ook Hedy d'Ancona heeft haar portie bestuurlijke tegenwerking gehad. Zij werd in de formatie van het kabinet-Lubbers/Kok minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (wvc). Zij betrad het departement met structureel 40 miljoen gulden extra voor Cultuur, in de vaste overtuiging daar leuke dingen mee te gaan doen in de sfeer van de haar goed bekende sec-

tor van de podiumkunsten. Haar teleurstelling was dan ook groot toen zij op het departement werd geconfronteerd met de grote achterstanden in de conservering van de museale collecties. Het inlopen van deze achterstanden was urgent en zou zeker gedurende een lange reeks van jaren een aanzienlijk deel van de 40 miljoen gulden vergen. De feiten – zoals die ook in een rapport van de Algemene Rekenkamer waren verwoord – overtuigden haar echter en het Deltaplan Cultureel Erfgoed ging, mede door haar aldus gewijzigde inzichten, van start. Het zou, samen met de zelfstandiging van de rijksmusea, een van de belangrijkste naoorlogse beleidsdaden worden op het gebied van cultureel erfgoed, een term die toen overigens nog niet werd gebezigd vanwege de vermeende ultra-rechtse connotatie.

In het kabinet had Kok als minister van Financiën inmiddels hevige spijt gekregen van het extra geld voor Cultuur. Hij wilde die lichtzinnigheid terugdraaien. Hedy d'Ancona raakte ook tot haar verbazing – het regeerakkoord was toch duidelijk – in een hevige strijd verwickeld met haar politiek leider in zijn hoedanigheid van minister van Financiën.

Intussen werden de podiumkunstinstellingen door de bewindsvrouw geconfronteerd met een nieuwe subsidievoorwaarde: ten minste 15 procent van hun uitgaven zouden zij voortaan zelf moeten verdienen. In de praktijk 'verdienden' de meeste instellingen niet meer dan 5 à 10 procent. De opbrengst van de maatregel

werd op ongeveer 15 miljoen gulden geraamd. Dit nu werd als een onmogelijke en dus buitengewoon onrechtvaardige zo niet schandelijke inmenging in de autonomie van de instellingen ervaren. Uiteraard werd gewezen op de culturele kaalslag die hier zonder enige twijfel uit zou voortvloeien. Er ontstond grote, dus met veel publiciteit omgeven, opwinding over zoveel onredelijkheid: de actiegroep Kunsten '92, onder de bezielende leiding van Frans de Ruiters, werd opgericht.

De minister ervoer het wantrouwen en onbegrip als een bijna persoonlijke krenking. Zij was toch immers gewapend met goede bedoelingen en kennis van zaken toetreden tot het kabinet. Zij stond versteld over het onbegrip en de onredelijkheid waarmee de kritiek op haar tot uiting werd gebracht, zij voelde zich te kort gedaan en gekrenkt. Vanuit die gemoedstoestand slaagde ze erin om dit nadeel om te buigen tot een voordeel voor de sector Cultuur. Zij combineerde de discussie over de 40 miljoen gulden met de opwinding over de 15 procent-maatregel en confronteerde Kok daarmee. Het werd snel duidelijk dat als er opwinding over 15 miljoen gulden zou ontstaan, dat klein bier zou blijken indien de afgesproken 40 miljoen gulden alsnog zou worden gekort, laat staan indien dat bedrag helemaal zou verdwijnen. Zo zorgde opwinding in de sector podiumkunsten voor een structurele verhoging van het budget voor cultureel erfgoed. Een bewijs dat er uit de ontmoeting van 'strange bedfellows' toch nog mooie kinderen geboren kunnen worden.

Probleemanalyse 1

Ondanks de rituele opwindende en de structurele ontevredenheid over het kunstbeleid – en dan vooral de budgettaire kant ervan – is er nauwelijks onderzoek gedaan naar de oorzaken die hieraan ten grondslag liggen. De eerste indruk dat het probleem louter een kwestie van te beperkte middelen zou zijn, lijkt niet afdoende. De hardste protesten werden immers gehoord bij de grootste stijging van het kunstbudget onder Van der Ploeg. Een nadere analyse is nodig en wijst in de richting van een uiterst complexe relatie tussen overheid en kunstensector.

De eerste wrijvingsverschijnselen tussen kunst en overheid deden zich voor in de jaren zeventig, toen de overheid na de opbouw van een fijnmazige infrastructuur tot de conclusie kwam dat de effecten van het kunstbeleid niet in overeenstemming waren met de verwachtingen. In weerwil van stijgende subsidiebudgetten maakten steeds minder mensen gebruik van het gesubsidieerde kunstaanbod. Dat was een doorn in het oog van het kabinet-Den Uyl, dat het maatschappelijk welzijn hoog in het vaandel voerde. Kunst behoorde geen privilege voor welstandigen te zijn, maar een bijdrage te leveren aan het welzijn van zoveel mogelijk mensen. In deze geest verscheen in 1976 de eerste beleidsnota, *Kunst en Kunstbeleid*, die kunst tot instrument van welzijnsbeleid uitriep. In feite wilde de overheid, die zichzelf in rap tempo tot belangrijkste financier van de kunsten heeft ontwikkeld, maatschappelijk

rendement van haar investeringen zien. De kunstensector reageerde afwijzend en benadrukte het autonome karakter van kunstproductie. Men vond een willig oor bij christen-democratische en liberale volkswagen-vertegenwoordigers en het was dit pact dat een uitspraak van Thorbecke uit 1862 te voorschijn toverde om de overheid op inhoudelijke afstand te plaatsen.³

Niet alleen in de politieke arena leed het voornemen om kunst meer naar overheidsdoelstellingen te modeleren, schipbreuk. In de praktijk tekende zich juist in die periode een ontwikkeling in de kunsten af die steeds meer nadruk legde op vernieuwing en experiment, zodat de publieke belangstelling nog verder terugliep. Deze divergentie tussen overheidsdoelstelling en sectorontwikkeling werd versterkt door de uitbesteding van het artistiek oordeel aan de Raad voor de Kunst. De feitelijke oordeelsvorming vond plaats in commissies, samengesteld uit sectordeskundigen die, conform de mores in de sector, vernieuwing tot doorslaggevend criterium hadden verheven.

Zo was de overheid verstrikt geraakt in een constructie waarin ze wel geacht werd budget beschikbaar te stellen, maar zichzelf het recht ontzegd had over de verdeling te beslissen. De subsidiestromen vloeiden derhalve rijkelijk in een richting die haaks stond op de algemene doelstelling van participatie. Deze ontwikkeling kende eind jaren tachtig haar apotheose toen de bezoekcijfers een historisch dieptepunt bereikten. Toen in 1989 d'Ancona aantrad, vatte zij direct de koe

bij de hoorns. Als betrekkelijke ingewijde in de zeden van de kunstwereld hekelde zij in haar eerste grote kranteninterview de besluitvormingsstructuur, die anoniem en ontoegankelijk in besloten commissies van de Raad voor de Kunst plaatsvond. Kunstsubsidies werden verdeeld op basis van de opvatting van een kleine groep sectorspecialisten, die zich niets gelegen lieten liggen aan overheidsbeleid of consumenten-vraag. D'Ancona wilde de macht van dit geheime ge-nootschap doorbreken en opperde alternatieve besluit-vormingsmodellen, zoals de aanstelling van rijkskunst-meesters. Zij oogstte met dat idee vooral een storm aan protest van kunstenaars, kamerleden en de pers, zonder dat aandacht werd geschonken aan de onderlig-gende problematiek.

D'Ancona kwam tijdig tot het inzicht dat radicale veranderingen in de besluitvormingsstructuur niet haalbaar waren, maar liet zich niet voor dit ene gat vangen. Zij kondigde aan het fondsmodel een meer prominente plek in het kunstbestel te willen geven om de subsidieverdeling meer effectief en efficiënt te laten verlopen. Tijdens haar regeerperiode werden het Fonds voor de Podiumkunsten (voor projectsubsidies) en de Mondriaanstichting (ten behoeve van presenta-ties op het gebied van beeldende kunst) opgericht en werden de twee bestaande filmfondsen samengevoegd tot één efficiënt en slagvaardig Fonds voor de Neder-landse Film. De ambitie van d'Ancona om de besluit-vormingsprocessen op deze wijze te stroomlijnen werd

echter deels ondergraven, omdat ook de fondsen be-smet waren met het Thorbecke-virus en zich bedien-den van anonieme beoordelingscommissies van wisse-lende samenstelling. En zo heerst tot op de dag van vandaag in het Nederlandse kunstbestel de scheiding tussen de algemene beleidsontwikkeling en de concre-te subsidieverdeling.

Probleemanalyse II

Een ander specifiek Nederlands verschijnsel op het ge-bied van het kunstbeleid is het planmodel dat in 1988 werd ingevoerd, nog wel door de christen-democraat Brinkman. Belangrijke overweging daarbij was dat het de mogelijkheid bood om eens in de vier jaar een inte-grale afweging en herijking van subsidiestromen te maken. In principe is het planmodel een instrument dat de overheid beter in staat zou moeten stellen haar doelstellingen te realiseren. De neiging om bestaande subsidierelaties automatisch te continueren wordt doorbroken en vervangen door een integrale, groot-scheepse schouw van de sector. Deze vormt de basis van nieuw aan te gane subsidierelaties voor vier jaar. Dit plansysteem werd bij de introductie alom toege-juicht vanwege de toegenomen transparantie voor alle betrokkenen en de zekerheid van een vierjarige subsi-die voor de instellingen. Vier planperiodes verder is het aanvankelijke enthousiasme in zijn tegendeel om-geslagen. Een aantal niet-voorzien gevolgen van het planproces is daar verantwoordelijk voor.

Het allerbelangrijkste gevolg is misschien wel de enorm aanzuigende werking die van het planmodel is uitgegaan. In 1991 werden voor de eerste open cultuurnotaprocedure 316 verzoeken voor kunstsubsidie ingediend bij een bestaand subsidiebestand van 168 instellingen; twaalf jaar later was zowel het subsidiebestand verdubbeld naar 333 instellingen als ook het aantal verzoeken naar 633, terwijl de bevolking slechts met een kleine tien procent toenam van 15 naar 16,2 miljoen. De planprocedure heeft blijkbaar als een magneet gewerkt. Het effect ervan is versterkt door bewindslieden die, zoals Van der Ploeg, in hun beleid de nadruk legden op vernieuwende activiteiten en daardoor veel nieuwe aanvragen genereerden. Deze grote toename van subsidierelaties en subsidieverzoeken veroorzaakt uiteraard een navenante belasting van alle schakels in het beleidsproces.

Het planmodel heeft ook beleidsinflatie in de hand gewerkt. Iedere nieuwe bewindspersoon wordt geacht zijn eigen beleidsvisie met doelstellingen te presenteren. De eerste twee 'plan'-ministers, Brinkman en d'Ancona, vulden dit zakelijk en pragmatisch in met als hoofddoelstelling het versterken van de participatie. Na hen namen de doelstellingen een hoge vlucht. Nuis stelde zich ten doel 'de culturele ruggengraat' te versterken door kunstenaars 'in het eigen zadel te helpen'. Van der Ploeg wilde 'het beste populairder maken en het populaire beter'. Van der Laan ambieert versterking van het 'cultureel bewustzijn in de samen-

leving'. Deze doelstellingen hebben een hoog abstractiegehalte met nauwelijks enige betekenis voor de ontwikkeling van de kunsten.

Niet alleen deze beleidsinflatie leidt tot veel nutteloze inspanningen, daarnaast is ook sprake van procesinflatie. Het planproces is een doel op zichzelf geworden binnen het overheidsapparaat. Bij iedere cyclus wordt een verdere stroomlijning en perfectionering nagestreefd. Het proces wordt met telkens nieuwe stappen en onderdelen opgetuigd, die uiteraard een steeds groter beslag leggen op de bestuurlijke en ambtelijke capaciteit. Tegelijkertijd ontvangen instellingen van overheidswege een groeiende stroom voorschriften en regels om het proces beheersbaar te maken. Deze ontwikkeling wordt versterkt door de werking van de Algemene Wet Bestuursrecht, die instellingen de gelegenheid geeft tegen onvolkomenheden in het proces formeel protest aan te tekenen. Dit heeft een golf van juridisering veroorzaakt, die enerzijds veel directe werkzaamheden met zich meebrengt, maar daarnaast de overheid ook nog eens dwingt alle beleidsonderdelen goed te documenteren en te verantwoorden.

Alle signalen wijzen in de richting van een planingsproces dat de overheid in zijn greep heeft genomen in plaats van te dienen als een besturingsinstrument. Tot overmaat van ramp wordt sinds enige tijd een personeelsbeleid gevoerd waarbij voor belangrijke managementfuncties bij de overheid vaardigheden op het gebied van procesmanagement belangrijker wor-

den geacht dan inhoudelijke kennis van de sector. Inhoudelijke kennis, ervaring en daarop gebaseerd oordeelsvermogen hebben plaats gemaakt voor targets, service level agreements, balanced score cards en andere werktuigen uit de gereedheidskist van de mobiele manager. Dit beleid markeert het einde van een tijdperk waarin de rolverdeling op departementen inhield dat bewindslieden over algemene bestuurlijke kwaliteiten beschikten en de ambtelijke organisatie de sector kende. Hiermee wordt de cirkel gesloten van een overheid die zich in toenemende mate in zichzelf keert en geen kennis en inzicht meer heeft van en in de sector die bestuurd moet worden. De kloof tussen overheid en sector wordt aldus steeds groter.

De politieke reactie

Het uitbesteden van het artistiek oordeel aan sector-specialisten gecombineerd met de invoering van een planmodel heeft in Nederland een besturingsmodel opgeleverd dat zijn weerga niet kent. Op het Europese vasteland hanteert men een model waarbij de overheid het beleid bepaalt, de artistieke selectie uitvoert en per begroting de subsidie vaststelt. In Engeland beperkt de overheid zich tot algemene beleidsontwikkeling en heeft zij de gehele beleidsuitvoering, inclusief artistieke beoordeling, uitbesteed aan een fonds. Deze Arts Council werkt niet met commissies van sectorspecialisten maar met deskundige medewerkers die het fondsbestuur adviseren. Deze constructie kent men

ook bij de Nederlandse private kunstfondsen zoals de VandenEnde Foundation, het vsb Cultuurfonds en de Stichting Doen.

Het Nederlandse model heeft van meet af aan kritiek geoogst van parlementariërs zonder onderscheid van politieke kleur. Bij de bespreking van de eerste cultuurnota in 1992 spitste de kritiek zich nog toe op de eenzijdige aandacht voor de verdeling van subsidies, terwijl de beleidsuitgangspunten bijna achteloos passeerden. In reactie daarop werd in de volgende planprocedure eerst een uitgangspuntennota naar de Tweede Kamer gestuurd alvorens in de definitieve nota voorstellen tot subsidieverdeling werden gepresenteerd. Uiteindelijk bleek dit vooral een treffend voorbeeld van procesinflatie op te leveren, want ook bij volgende planbesprekingen in het parlement stond de verdeling van het geld centraal.

Tweede-Kamerleden zijn vervolgens in hun bijdragen steeds meer ingegaan op de werking van het planmodel zelf. Zij toonden zich steeds kritischer. Zij hoefden daarvoor geen veldwerk te verrichten maar konden zich baseren op hun eigen ervaringen met de zeer indringende lobby vanuit de kunstensector. Al bij het debat over de cultuurnota van Van der Ploeg in 2000 riepen kamerleden in koor dat wat hen betreft de maat vol was en dat ze dit nooit meer wilden meemaken.⁴ Ondanks deze ferme uitspraken speelde zich vier jaar later exact dezelfde procedure af met wederom een litanie aan klachten van vrijwel alle volksvertegenwoor-

digers. Zij beschouwden zich als het afvoerputje van het model omdat alle instellingen die niet tevreden zijn met de departementale plannen zich tot hen wenden. Dat leidt tot een zodanige lawine aan e-mails, brandbrieven, handtekeningenacties, protestbrieven en lobbybezoeken dat andere werkzaamheden volledig weggedrukt worden.

Ondanks de massale protesten werd het Nederlandse besturingsmodel niet fundamenteel ter discussie gesteld. Van der Ploeg waagde het zelfs te zeggen dat er in het buitenland met jaloezie naar dit model gekeken wordt. Hij baseerde die uitspraak op een rapport uit 1994 van een Europese onderzoekscommissie, waarin het Nederlandse model vooral als interessant werd gekwalificeerd en zeker niet als voorbeeld werd gesteld. Bovendien stamde het onderzoek uit 1994, toen de negatieve gevolgen zich nog niet in volle omvang gemanifesteerd hadden. In ieder geval heeft de door Van der Ploeg gemelde jaloezie in geen enkel land geleid tot het overnemen van het model.

Bij Van der Ploeg heeft zich ongetwijfeld een sterke identificatie met het eigen instrumentarium voorgedaan, waarbij de kritische zin enigszins op de achtergrond is geraakt. Dit fenomeen doet zich nog sterker voor bij zijn opvolger. Van der Laan sprak bij haar aantreden buitengewoon kritisch over het besturingsmodel waarin 'de zon nooit ondergaat', hetgeen een treffende metafoor is voor de nimmer aflatende bureaucratistische drukte die hiermee gepaard gaat. Op sterk

aandringen van de Kamer zegde zij toe om te komen tot verbetering van het systeem. Op voorhand verklaarde zij echter dat het systeem als zodanig niet ter discussie zou staan. In haar contourennota *Verschil maken* die op 16 september 2005 is gepresenteerd, doet zij niet veel meer dan het aangeven van een richting waardoor het systeem meer beheersbaar zou moeten worden. Aan de 'bovenkant' wordt het orkesten- en operabestel uit de plansystematiek getild; aan de 'onderkant' worden honderd à honderdvijftig instellingen naar de fondsen verwezen. Hoe de scheidslijn precies wordt getrokken en geëffectueerd, wordt er overigens niet bij vermeld, zodat gerede twijfel bestaat over de slaagkans van de voorstellen. Meest opvallend is dat Van der Laan haar aanvankelijk kritische houding ten opzichte van het plansysteem heeft laten varen en zich in haar nota opstelt als overtuigd protagonist. Met betrekking tot het besturingsmodel is derhalve sprake van een gapende kloof tussen de verenigde volksvertegenwoordigers, die bij herhaling hebben geroepen dat dit model op de helling moet, en de politiek verantwoordelijke bestuurders die, eenmaal in het zadel, soeverein verklaren dat er geen beter model is.

Al bij de parlementaire behandeling van de eerste cultuurnota in 1991 maakte Frits Niessen (PVDA) kritische opmerkingen over de werking van de plansystematiek. De hoge verwachtingen over de integrale afweging en de ontwikkelingsperspectieven voor de sector werden niet ingelost. Niessen sprak bij die gele-

genheid over 'een kleine tevredenheid bij begunstigen en een grote ontevredenheid bij de getroffen'. Ook minister d'Ancona betoonde zich kritisch over het plansysteem, omdat het naast de al eerder genoemde anonieme besluitvorming ook alle aandacht op de subsidieverdeling richtte in plaats van op de hoofdlijnen van beleid, waar het in een kamerdebat toch over zou moeten gaan. Deze fundamentele kritiek van weerszijden heeft toen niet geleid tot een fundamentele heroverweging van de cultuurnotasystematiek. Op het ministerie ging men aan de slag om het systeem te perfectioneren en bij iedere nieuwe cultuurnota was de systematiek meer opgetuigd. Dit leidde echter niet tot instemming en tevredenheid bij kamerleden, integendeel. De kritiek uit die hoek zwol eveneens per nota aan, omdat de Tweede-Kamerleden door steeds meer kunstinstellingen op steeds indringender wijze werden belobbyd. Het systeem is daardoor zelf hoofdonderwerp van debat in de Tweede Kamer geworden, maar aangezien haar leden niet in staat zijn gebleken een nieuw voorstel te ontwikkelen en de bewindspersonen zich in korte tijd identificeren met het eigen besturingsmodel, lijkt het een debat te zijn geworden van partijen die volledig langs elkaar heen praten.

Het Nederlands besturingsmodel is een CDA-model

Een blik op de ontstaansgeschiedenis leert dat het Nederlandse besturingsmodel vooral het product is van een christen-democratische bestuurscultuur. KVP-

minister Jos Gielen stond aan de wieg ervan. Toen hij in 1947 een Voorlopige Raad voor de Kunst in het leven riep, zei hij bij de installatie: 'Hoe zal ik beoordelen wat kunst is en welke kunstenaars zullen derhalve door de overheid moeten worden gesteund?' Gielen gaf de verantwoordelijkheid voor de verdeling van het kunstbudget hiermee aan genoemde raad, waardoor hijzelf schone handen kon houden, terwijl de budgettaire beslissingsbevoegdheid gewoon bij de bewindspersoon bleef. De minister bleef wel verantwoordelijk voor de personele samenstelling van het raadsbestuur. Gielen had voor de zekerheid een partijgenoot als voorzitter van de raad aangewezen, zodat hij niet voor onaangename verrassingen zou worden geplaatst. Deze meesterzet werd door zijn partijgenoot en opvolger Jo Cals in 1955 verder uitgewerkt en wettelijk verankerd. Sindsdien kent Nederland een bestuursconstructie waarin de minister de budgetbevoegdheid heeft en de Raad voor de Kunst, later Raad voor Cultuur, gevraagd en ongevraagd advies kan geven. In de wet staat niet nader gespecificeerd dat subsidieverdeling tot de kerntaken behoort. De conclusie is dan ook gerechtvaardigd dat de uitbesteding van dit 'vuile werk' vooral uit tactische overwegingen heeft plaatsgevonden. Het maakt de bewindspersoon minder kwetsbaar voor protesterende kunstenaars, terwijl hij wel aan de touwtjes kan blijven trekken.

Ook de andere pijler onder het Nederlandse bestuursmodel is aangebracht door een christen-demo-

crat. Brinkman, die zich erg heeft ingespannen voor een rationalisatie van het kunstbeleid, is de architect van het eerste Kunstenplan, dat de periode 1988 tot 1992 bestrijkt. Hij is tevens de laatste christen-democraat die deze portefeuille beheerde en sloot daarmee een tijdvak van ruim veertig jaar af waarin de kunsten vrijwel onafgebroken door christen-democraten zijn bestuurd.⁵ Het Nederlandse besturingsmodel kan daarom zonder meer de vrucht van de christen-democratische bestuurstraditie genoemd worden.

Het besturingsmodel als sociaal-democratisch strijdpunt
Opmerkelijk genoeg hebben de weinige sociaal-democraten die zich bestuurlijk over de kunsten mochten ontfermen, intensieve pogingen gedaan een ander besturingsmodel te bewerkstelligen. De basis daarvoor is gelegd in 1945 toen de illustere sociaal-democraat Gerardus van der Leeuw in het kabinet-Schermerhorn-Drees de taak kreeg het kunstbestel op te bouwen. Hij presenteerde in het voorjaar van 1946 een plan aan de ministerraad dat grote overeenkomst vertoonde met het model van de Britse Arts Council. Hij stelde voor een Nederlandse Kunststichting in het leven te roepen die bestuurd zou moeten worden door twaalf onafhankelijke deskundigen. Deze stichting zou de beschikking krijgen over een fors budget, dat naar eigen inzicht kon worden besteed aan de inrichting van een goed over het land gespreide, kunstzinnige infrastructuur. Zijn voorstel struikelde over de bezwaren van zijn partijgenoot

Piet Liefstinck, die moeite had met de voorgestelde enorme stijging van het kunstbudget van 2,5 miljoen naar 10 miljoen gulden, én over de principiële bezwaren van de KVP. De ministers van deze partij riepen dat met dit model de invloed van de staat te groot zou worden. Feitelijk gezien is dit argument een gotspe, omdat juist het fondsmodel de grootst mogelijke onafhankelijkheid van het kunstbeleid garandeert. Met deze kritiek van twee kanten was het pleit wel beslecht en verdween Van der Leeuw met medeneming van dit plan van het politieke toneel. Het was het sein voor de KVP om de kunstportefeuille naar zich toe te trekken om verder onheil af te wenden. De eigen achterban moest er immers wel op kunnen rekenen dat vergelijkbaar met het onderwijs een gestage subsidiestroom de eigen activiteiten zou blijven ondersteunen.

Het is Hedy d'Ancona die 45 jaar later in de voetsporen van Van der Leeuw trad. Zij stelde openlijk de introverte en anonieme besluitvormingsstructuur in de kunsten aan de kaak. De proefballon die zij oplet om rijkskunstmeesters aan te stellen, bleek echter een brug te ver te zijn en leidde de aandacht af van het onderliggende probleem van een slecht functionerend besturingsstelsel. Vandaag de dag heeft dit probleem de vorm aangenomen van een veelkoppig monster dat, in plaats van dienend, dominant is geworden in het kunstbestel. Dit besturingsmodel is de oorzaak van een groeiende kloof tussen overheid en kunstensector, waarbij steeds meer energie bij zowel de overheid als de

instellingen aangewend moet worden om het systeem te laten functioneren. Een gelijkenis dringt zich op met de planeconomie in de voormalige communistische landen, waarbij ook alles in het teken van het plan werd gesteld terwijl de economie verkommerde.

Om te voorkomen dat zich in het Nederlandse kunstbestel een vergelijkbare ineenstorting voordoet, zou de sociaal-democratie de hervorming van het besturingssysteem tot hoogste prioriteit moeten uitroepen. Daarbij zou in ieder geval in woord en daad afscheid genomen moeten worden van het idee dat de overheid niet inhoudelijk mag oordelen over kunst. Deze misinterpretatie van de woorden van Thorbecke legitimeert een besluitvormingscircus, waarin de inhoudelijke oordeelsvorming op anonieme groepsbasis is gefundeerd. Alle partijen zijn gebaat bij een besluit-

vormingsproces waarin taken en verantwoordelijkheden helder zijn gepositioneerd en waarin mensen ook verantwoording kunnen en durven afleggen voor de keuzes die zij maken. Voorts is het in het licht van de gesignaleerde kloof tussen overheid en kunstensector aan te raden zoveel mogelijk budgetten met de daarbij behorende mandaten aan fondsen over te dragen. Het Britse model van een grote, allesomvattende Arts Council zou daarbij een wenkend perspectief kunnen vormen, omdat dit model de meeste kansen biedt op een effectieve en efficiënte beleidsuitvoering. Een voorstel in deze richting past in ieder geval geheel in de sociaal-democratische traditie zoals deze zestig jaar geleden door Van der Leeuw in gang is gezet. Wellicht kan het scheepsrecht behulpzaam zijn om de ideeën van Van der Leeuw en d'Ancona alsnog te realiseren.

NOTEN

- 1 Als meest recente voorbeelden kunnen dienen Ad Melkert die in 2001 dit voornemen wereldkundig maakte, terwijl Geert Dales in 2005 voorstelde dit in het vvd-program op te nemen.
- 2 Cijfers zijn ontleend aan het proefschrift van Van Klink dat eind 2005 verschijnt.
- 3 Thorbecke sprak in 1862 dat de 'overheid geen oordelaar van wetenschap en kunst' behoorde te zijn. Hij bedoelde geheel in klassiek-liberale traditie dat de overheid geen geld aan kunst zou moeten besteden, maar zijn woorden worden ruim honderd jaar later vooral gebruikt om een overheid die de kunsten allang structureel subsidieert, het inhoudelijk oordeel te ontszeggen.
- 4 Met name Femke Halsema en Boris Dittrich onderscheidden zich met kritiek op het functioneren van de Raad voor Cultuur

- en de lobbydrift van instellingen. Halsema sprak letterlijk uit dat zij 'dit nooit meer hoopt mee te maken'. Vier jaar later maakte zij het wel degelijk weer mee, maar liet zich als enige niet meer verleiden om amendementen en/of moties ten gunste van instellingen te steunen.
- 5 Van 1946 tot 1989 zijn louter KVP-ministers verantwoordelijk geweest voor de kunsten met uitzondering van Maarten Vrolijk die namens de PVDa van 1965 tot 1966 de scepter zwaaide, Harry van Doorn die als geradicaliseerde katholiek voor de PPR minister was tussen 1973 en 1977 en Elco Brinkman die voor het CDA minister was van 1982 tot 1989.

De waarde van kunstzinnige vorming

S.J. Doorman

Als men mij de vraag zou stellen waarom ik geïnteresseerd ben in kunsteducatie¹ en cultuurspreiding, luidt mijn antwoord: ik heb een sterke missionaire drang om diepe schoonheidservaringen met anderen te delen. Het gaat daarbij niet alleen om het beter begrijpen en heugelijk maken van eigen ervaringen, maar ook om anderen ertoe te bewegen de bevrediging van soortgelijke ervaringen te hebben. Dit geldt ook voor het uitleggen van een mooi mathematisch-logisch bewijs aan studenten. Gemotiveerd door dit wellicht primitieve motief ben ik steeds meer belang gaan hechten aan het vraagstuk van de kunstzinnige vorming: hoe kun je anderen leren een schilderij te zien, muziek die je lief is te horen?² Kun je het waarnemingsvermogen en daarmee de verbeeldingskracht van jonge mensen zodanig vormen dat een grote diversiteit van artistieke uitingen voor hen erfahrbaar wordt?

Ik onderschrijf de vaak verdedigde these dat het waarden van kunst in hoge mate sociaal bepaald wordt.³ Ons esthetisch waarderingsvermogen is geen zuiver individuele verworvenheid, doch in de omgang met andere mensen geleerd. Levend op een onbewoond eiland heb ik géén esthetische ervaringen. Dit

lijkt wat bruusk geformuleerd, maar zelfs Hegel, een lange reeks van (vaak socialistische) auteurs en moderne perceptiepsychologen zijn mij voorgegaan. Een corollarium van deze opvatting: een belangrijk onderdeel van kunstzinnige vorming is het leren twisten met andere mensen over onze waarnemingen van kunst. Men zou kunnen tegenwerpen: maar over smaak valt toch niet te twisten? Ik zou dit willen omkeren: smaaktwisten zijn een onderdeel van esthetische ervaringen en dus ook van kunstzinnige vorming.⁴

Waarom moet bij het formuleren van onderwijs- en kunstbeleid intensieve aandacht worden besteed aan kunstzinnige vorming? Wat is de waarde van het ontwikkelen van het esthetische waarderingsvermogen van mensen? Veel mensen menen waarschijnlijk dat hier sprake is van een luxe die geen direct nut heeft. Eerder heb ik betoogd dat hier zelfs sprake is van een fundamenteel probleem: subsidiëren van kunst zou in een democratische samenleving kunnen betekenen dat je iets subsidieert wat door een meerderheid van mensen gezien wordt als het smijten van geld naar activiteiten waarvan slechts enkelen profiteren.⁵ Redenen genoeg dieper op beide vragen in te gaan.

Waarneming en verwachtingen

Waarnemingen veronderstellen het hebben van verwachtingen. Als ik op geen enkel gebied verwachtingen heb, dan neem ik niets waar. Wij worden geboren met een klein repertoire van verwachtingen (bijvoorbeeld de voor borstvoeding typische geuren). De overige verwachtingen, nodig om meer gecompliceerde percepties te hebben, worden geleerd, zowel door zelftraining als via sociale omgang met anderen; daarvoor zijn wij genetisch geprogrammeerd. Ruw geformuleerd: veel van de op een hoger niveau liggende waarnemingsactiviteiten involveren sociaal geleerde verwachtingen. Hierbij gaat het zowel om het gebruik van taal als om rekenen respectievelijk het kunnen herkennen van mensen en het kunnen inschatten van de gevoelens die andere mensen hebben mede op grond van hun lichaamstaal. Dit geldt derhalve ook voor zulke waarnemingen als het zien van een kunstwerk of het horen van muziek. Bij dit laatste valt te denken aan eenvoudige kinderliedjes (geleerd door imitatie) respectievelijk complexer gestructureerde muziek zoals bijvoorbeeld pop-, jazz- of meer traditionele vormen van muziek.

Een plausibele these is: hoe complexer de waarnemingen, des te groter de diversiteit van verwachtingen die daarbij een rol spelen. Ik kom met grote regelmaat mensen tegen die verklaren dat ze 'niets hebben met wiskunde'. Ik vraag in dat geval altijd of ze vroeger een stimulerende en spannend vertellende wiskundeleraar hebben gehad, zo'n leraar die steeds opnieuw met

amusante voorbeelden uit het dagelijks leven verwachtingen creëerde over de verrassende manieren waarop je vaak rare alledaagse ervaringen door een wiskundige beschouwingwijze begrijpelijk kan maken. Meestal luidt het antwoord ontkenkend. Het internationaal prominente Freudenthal Instituut van de Universiteit van Utrecht houdt zich, geïnspireerd door de ideeën van de vroegere wiskundige prof. H. Freudenthal, bezig met het ontwerpen van onderwijsvormen voor wiskunde die het onderwijs in deze zin kunnen ombuigen. 'Niets hebben met wiskunde' betekent in veel gevallen dat het aan zo'n leraar ontbroken heeft, met als gevolg dat de elementaire verwachtingen die het 'waarnemen' van opmerkelijke wiskundige structuren in de alledaagse werkelijkheid mogelijk moeten maken, niet zijn gevormd. Wiskunde ontaardt dan in formele kunstjes en draagt niet bij aan het rijker maken van alledaagse ervaringen.

Ook voor het waarnemen van kunst moeten verwachtingen worden aangeleerd. In een museum dat een collectie Aziatische kunst bevat, gaf ik onlangs toelichtingen aan kennissen over een aantal beelden en reliëfvoorstellingen uit de Indiase en de Hindoe-Javaanse traditie. Ik was hiertoe in staat omdat ik tijdens mijn studie in de wis- en natuurkunde intensief colleges liep over de Aziatische kunstgeschiedenis. Plotse-ling werd ik door een leerlinge van een plaatselijke school voor voorbereidend hoger onderwijs aan een mouw van mijn jasje getrokken. Zij behoorde tot een

groepje scholieren dat ik al eerder lichtelijk nerveus met potlood en notitieboek in de desbetreffende zaal had zien ronddwalen. Zij vroeg mij, wijzend op het vierarmige beeld van de god Shiva in zijn hoedanigheid van koning van de (kosmische) dans: ‘Kunt u ons iets over dat beeld vertellen, want wij weten niet goed wat wij ermee aan moeten.’ Met instemming van mijn gasten heb ik hun gevraagd op de grond voor het beeld te gaan zitten. Vervolgens heb ik hun verteld hoe een hindoe vanuit die positie naar het beeld kijkt en hoe hij het beeld zal lezen, kortom wat hij ziet. Tenslotte heb ik kort uiteengezet waarom dit beeld waarschijnlijk als een bijzonder mooie verbeelding van de god zal worden beschouwd.

Hierna vroeg ik hun wat zij hier eigenlijk moesten doen. Hun opdracht luidde deze kunstwerken te bekijken en op te schrijven wat zij ervan vonden. Op mijn vraag of de docent hen vooraf enigszins had voorbereid op wat zij zouden gaan zien, kreeg ik een ontkennend antwoord. Nu zijn er ten minste twee mogelijkheden. Of de docent heeft enige expertise op het gebied van Aziatische kunst en wilde de kinderen in hun onbevangenheid laten ervaren dat je zonder enige achtergrondkennis (verwachtingen) alleen iets raars ziet (‘Een mensachtig wezen hééft toch geen vier armen!’) en probeert vervolgens aan te geven wat je bij het kijken naar zo’n beeld moet verwachten. Of de docent beperkt zich ertoe na te gaan of de kinderen hebben geprobeerd om iets op te schrijven. In dit laatste

geval heeft er nauwelijks kunstzinnige vorming plaatsgevonden.

Moraal: kunstzinnige vorming involveert onder meer het aanleren van een diversiteit van verwachtingen. Dat geldt overigens ook voor creatieve artistieke activiteiten. Schönberg, bijvoorbeeld, achtte een goed gehoor voor de traditionele tonale muziek van groot belang voor studenten die de nieuwe atonale compositorie wensten te studeren. Hij meende terecht dat de nieuwe muziek dan pas als een alternatieve grammatica kan worden begrepen.

De waarde van kunstervaringen

Waarom zouden wij belang hechten aan culturele en kunstzinnige vorming (CKV)? Voor een plausibele beantwoording van deze vraag is het van belang om eerst te onderzoeken welke waarde kan worden toegekend aan esthetische ervaringen. Een antwoord hierop zal in belangrijke mate worden bepaald door de opvattingen die men koestert over de aard en de werking van zulke ervaringen. Ik wil kort twee zulke opvattingen noemen. Deze modellen moeten vooral als gedachte-experimenten beschouwd worden die wellicht aan het ontwikkelen van adequate inzichten met betrekking tot onze vraagstelling kunnen bijdragen.

In het semantische model is kunst een met taal vergelijkbaar middel om bepaalde aspecten van de natuurlijke of sociale werkelijkheid te representeren. Een voorbeeld: als de 15de-eeuwse humanist Cristoforo

Landini een terminologie zoekt om over de beoordeling van kunstwerken van gedachten te kunnen wisselen, ontleent hij de daarvoor benodigde beoordelingstermen en metaforen aan theorieën over de literaire stijl. Daarbij wordt imitatie van de waarheid genoemd als een belangrijke beoordelingsnorm.⁶ Kennelijk wordt kunst dus als een talig medium gezien. Problemen met dit model ontstaan onder meer bij de opkomst van de ‘absolute’ muziek in de 18de eeuw. Ook voor de moderne kunst heeft dit model veel van zijn verklarende kracht verloren.

In het sensibiliseringsmodel gaat het om de vraag wat specifiek is voor esthetische ervaringen; een vraag met een lange geschiedenis.⁷ In termen van dit model krijgt de vraag de volgende vorm: Heeft het genot dat ik ervaar bij het zien van een kunstwerk of bij het horen van muziek wellicht iets te maken met de wijze waarop mijn geest zich ontwikkelt?⁸ Voor het vinden van een antwoord op deze vraag is het vruchtbaar om te bekijken hoe sociale zoogdieren gecompliceerde taken zoals het jagen leren, die zij collectief moeten uitvoeren. Onze cognitieve vermogens moeten immers juist voor het verrichten van collectief uit te voeren taken worden gevormd. Typische voorbeelden zijn in dit verband een jagende groep leeuwen of wilde honden, wellicht bekend uit de schaarse goede natuurfilms. Uit vele waarnemingen blijkt dat het om vermogens gaat die een intensief vormingsproces vereisen. Bij dat proces is een belangrijke rol weggelegd voor

datgene wat wij in eerste instantie zien als het vrolijk spelen van de jonge dieren. Het ziet eruit alsof de jonge dieren veel emotioneel ‘genot’ beleven bij allerlei ‘spelletjes’, waarbij ze over elkaar heen buitelen of snelheidswedstrijden aangaan, terwijl in feite langs die weg complexe sociale gedragsvormen worden geleerd zoals het collectief vormen van configuraties waarbij de prooi in de val loopt.⁹

Wat wij wellicht zien als nutteloze activiteiten, heeft een belangrijke functie in de sociale vorming van de jonge dieren. Het is aannemelijk dat zulks ook het geval is met de homo sapiens. Bedenk wel dat daarbij sprake is van een belangrijk verschil: bij de overige zoogdieren moet ‘vorming’ steeds na een eindige tijd de gewenste gedragsvormen vastleggen. Bij ons is dat geenszins het geval, al is dat alleen al omdat wijzelf onze omgeving voortdurend beïnvloeden. Onze sociale vorming eindigt pas met onze dood. Sociale vorming heeft bij mensen bovendien een belangrijk moreel aspect, namelijk het ontwikkelen van inlevingsvermogen, dat immers de basis legt voor iedere vorm van compassie. Het behoeft geen betoog dat een adequate ontwikkeling van dat vermogen belangrijk is voor ons politiek-sociale functioneren. In dat verband wijst bijvoorbeeld de filosoof Aristoteles reeds op het grote belang van mooie verhalen over helden en hun vijanden voor jonge mensen, alsmede het belang van de grote tragedies voor volwassenen.¹⁰

Rationaliteit en emotie

Gedurende de 15de eeuw is er sprake van een belangrijke verbetering van de maatschappelijke positie van kunstschilders. Dankzij de theoretische verhandelingen van de vooraanstaande Renaissancekunstenaars Alberti en Ghiberti werden kunstschilders niet langer als gewone handwerkslieden beschouwd, maar qua maatschappelijke status op één lijn gesteld met wetenschapsbeoefenaars. En dat waren zij ook. Zo is de projectieve meetkunde in de 15de eeuw als theorie over het lineaire perspectief vooral door Piero Della Francesca in zijn speurtocht naar een realistische schildertechniek ontwikkeld.

Reeds tijdens de Verlichting nam het denken over de relatie tussen wiskunde en schilderkunst onder invloed van allerlei geharrewar in de Franse Academie een nieuwe wending. De grote wiskundige en encyclopedist d'Alembert stelt in een bijdrage aan de encyclopedie dat wiskundige regels niet beperkend hoeven te zijn voor de creatieve intenties van kunstschilders. Is dit bij hem nog een opvatting over schilderkunst, tijdens de Romantiek ontstaat het geloof in een scherpe tegenstelling tussen wetenschap en kunst die beide apart genomen volstrekt autonoom zijn. Kunst geeft uitdrukking aan de nobele emoties van mensen. Kunst is het medium bij uitstek waarin het subjectieve innerlijk van mensen op een zuivere manier kan worden gearticuleerd. In die zin staat zij tegenover kille en inhumane analytische wetenschappen zoals de wiskunde.¹¹

Romantici bevestigen daarmee het van Plato stammende beeld van de relatie tussen ons verstand en gevoel. Plato gebruikt ter verduidelijking van die relatie de metafoer van een tweespan paarden dat onder de leiding staat van een menner (dat wil zeggen ons 'Ik'). Het ene paard (het verstand) zoekt op beheerste wijze naar de zuiver redelijke en 'hogere' realiteit. Het andere paard (het gevoel) probeert daarentegen steeds weer op woeste wijze het span op de 'lagere' realiteit van onze passies te richten. In termen van deze metafoer betekent voor de menner 'humaniteit' het beteugelen van de neigingen van het tweede paard, opdat het hele span het hogere zal bereiken. Humaniteit betekent: de rede domineert in ethisch-politieke kwesties over onze passies. Dit antropologische beeld is sterk overheersend in onze intellectuele traditie.¹² In filosofische theorieën over (moreel) menselijk handelen worden emoties meestal negatief gewaardeerd: goed, dat wil zeggen zuiver redelijk, handelen vereist het onderdrukken van emoties. Ook wij zeggen vaak tijdens een verhit politiek debat: 'Probeer nu eerst niet emotioneel te zijn.' Kortom, de beste beslissingen zijn die waarbij het de actor lukt emoties uit te schakelen (vergelijk de uitdrukking 'het hoofd koel houden').

Het beeld is van grote invloed geweest op het romantische denken over kunst. Helaas voor de filosofische traditie blijkt gedurende de tweede helft van de 20ste eeuw dat het hier, zoals vaker in onze intellectuele geschiedenis, om een misleidend en niet realistisch

antropologisch beeld gaat. Ik heb zelf géén eigen expertise op het gebied van de hersenwetenschappen. Derhalve baseer ik me op publicaties van de in de kringen van de cognitieve wetenschap gerespecteerde Antonio R. Damasio.¹³

De mogelijkheden om in termen van de architectuur van onze hersenen meer te weten te komen over de functionele eigenschappen van onze hersenen hebben zich in de laatste vijftig jaar enorm uitgebreid. Resultaten, gebaseerd op de huidige verscheidenheid van geavanceerde onderzoekstechnieken, suggereren dat onze beslissingen het resultaat zijn van een gecompliceerde wisselwerking van subsystemen van onze hersenen die zowel met rationele als met emotieve hersenfuncties te maken hebben. Sommige van die systemen sturen in het proces dat ons tot het nemen van een beslissing op basis van de beschikbare informatie moet leiden, het 'berekenen' van de mogelijke winst en verlies van gegenereerde opties waaruit wij kunnen kiezen. Andere genereren emoties die onze hersenen als het ware richten op die beslissing die als optimaal wordt gevoeld.

Laat ik kort een voorbeeld schetsen van een dergelijk onderzoeksresultaat. Bij patient x is een deel van de hersenen dat nauw betrokken is bij de emotieve subsystemen vanwege een tumor verwijderd. Vervolgens deed zich een merkwaardige gedragsverandering voor. De IQ-test leverde na de ingreep dezelfde score op als daarvoor. Op basis van het traditionele filosofie-

sche beeld zou dat moeten betekenen dat het vermogen om redelijke beslissingen te nemen niet is aangetast. Vervolgens bleek na terugkeer van x in de kringen van zijn eigen familie veel mis te gaan, en ook op zijn werk liep veel totaal in het honderd. Vooral op het gebied van het nemen van beslissingen leek deze oorspronkelijk zeer intelligente en bedachtzame patiënt een ander mens te zijn. Zowel thuis als op zijn werk lukte het hem vaak niet om taken te voltooien. Bij nieuw onderzoek werd een slimme test ontworpen om te achterhalen wat er aan de hand was. In beginsel bestond de test uit een door de onderzoekers ontworpen spel waarvoor een winnende strategie bestond, die evenwel een tamelijk contra-intuïtieve speelwijze vereiste. De uitkomst was verrassend. In het begin verloor x in een groot aantal gevallen. Vervolgens werd hem gevraagd om na te denken over de vraag of er een winnende strategie bestond. Dit vraagstuk werd door x feilloos opgelost. Bij de hervatting van het spel bleef hij echter weer voortdurend verliezen. Op een of andere manier had het rationele inzicht in het karakter van het spel geen invloed op zijn keuzegedrag in de spelsituaties.

Damasio's onderzoeksteam nam een belangwekkende reeks van verschijnselen waar, die meestal strijdig waren met verwachtingen die men op grond van het traditionele beeld zou hebben. Op basis hiervan formuleerde Damasio de volgende veronderstelling: het beslissingsproces ten aanzien van sociaal risicovolle, bedreigende en conflictueuze situaties vereist afstem-

ming tussen wat ik verder ruw aanduid als het rationeel cognitieve en het emoties sturende subsysteem van onze hersenen. Kort en globaal gezegd: met name in dergelijke beslissingssituaties zijn wij sterk afhankelijk van een subtiele coöperatie van cognitieve en emotionele subsystemen van de hersenen. Het advies om in zulke gevallen maar eens te beginnen met het uitschakelen van onze emoties lijkt niet erg redelijk te zijn. Het is mijns inziens helemaal niet zo vergezocht om te veronderstellen dat ook die coöperatie spelenderwijs, dat wil zeggen door een aanvankelijk ongericht oefenen van de wisselwerking tot stand komt.

Maar wat speelt er dan met wat? Laten wij mede onder invloed van het advies van Aristoteles aannemen dat de vorming van een moreel-politiek karakter zowel het redeneervermogen als emotionele vermogens betreft. Mede in het licht van het voorafgaande lijkt het niet onredelijk om te veronderstellen dat het beschikken over een fijn ontwikkeld afstemmingsvermogen van de beide subsystemen van vitaal belang is voor het ontwikkelen van een sterk inlevingsvermogen. Het ontwikkelen van de beschreven coöperatie zou in dat geval beschouwd kunnen worden als *conditio sine qua non* voor het ontwikkelen van een moreel karakter. Zonder enige compassie geen moraliteit.¹⁴ Als deze vermoedens hout snijden, dan is daarmee niet alleen het fundamentele belang van culturele en kunstzinnige vorming aan de orde. Laten wij ook nagaan wat een en ander betekent voor het vormingsproces zelf.

De kunst van kunstzinnige vorming

Hierboven heb ik in verband met de wiskunde iets gezegd over het Freudenthal Instituut. Het ging daarbij over het belang van het creëren van steeds complexere verwachtingen in het wiskundeonderwijs. Als het om CKV gaat, wil ik eerst een algemene opmerking maken, die wat mij betreft voor alle kunst geldt. In de context van kunstzinnige vorming zijn sociologische ideeën over ‘hoge’ versus ‘lage’ kunst niet erg relevant. Voor dit essay acht ik alleen het verschil tussen eenvoudige en complexe kunst van belang. Daarbij gaat het uiteraard om een continue schaal.

Om mij voor te stellen wat eventuele gevolgen zijn van de beschreven aspecten van CKV stel ik me de volgende vraag. Stel dat men mij zou belasten met het doceren van CKV. Ook op dit gebied ontbeer ik expertise. Het enige dat ik kan doen, is me afvragen wat ik van mijzelf zou eisen als ik met deze vormingstaak zou worden belast.

Hoe kan ik het waarnemingsvermogen van (jonge en/of oudere) mensen zó stimuleren dat ik met hen zo ver mogelijk kan komen op de genoemde schaal van toenemende complexiteit? Daarbij ga ik ervan uit dat ‘lage’ kunst complex, ‘hoge’ kunst simpel kan zijn. Dus is eigenlijk de volgende vraag aan de orde: hoe zou ik mijzelf als CKV-docent proberen te ontwikkelen? Wie zou mijn voorbeeld zijn?

In de jaren dertig wijdde de ‘rooie’ hoogleraar Minnaert, gepassioneerd socialist en voortreffelijk natuur-

kundige, zich aan de belangrijke taak om voor zoveel mogelijk mensen de natuurkunde van zijn tijd toegankelijk te maken. Daartoe schreef hij zijn driedelige *De Natuurkunde van het Vrije Veld*. Heel wat niet-fysici die ik uit die jaren ken, leven alleen al bij het noemen van de titel van dat werk op. Het lezen van Minnaerts boeken tijdens hun jeugd gaf hun opwindende ideeën over de wijze waarop een fysicus naar de realiteit kijkt. Zoiets vereist het simpel kunnen spelen met de verwachtingen en ideeën die gevormd moeten worden. Dat vraagt niet alleen om een groot inlevingsvermogen ten aanzien van de alledaagse ideeën die mensen over de natuur hebben, doch ook om kennis van het ontstaan van de typisch fysieke beschouwingswijze die daaruit is gegroeid.

Uiteraard zou ik dus van mijzelf grondige kennis van een breed spectrum van kunstgenres eisen. Op basis van die kennis en Freudenthals aanbeveling zou ik zoeken naar voorbeelden van elementaire artistieke ervaringen die dicht genoeg bij die van de leerlingen liggen om met hen na te gaan welke verwachtingen eraan ten grondslag liggen. Ook zou ik zoeken naar mogelijkheden om leerlingen tot 'smaaktwisten' te brengen die, mits op een steeds systematischer wijze gevoerd, voor het creëren van diepere verwachtingen noodzakelijk zijn.

Vervolgens zou ik in ieder geval mogelijkheden zien te vinden om leerlingen iets te laten ervaren van de wijze waarop 'ogen' uit het verleden keken naar kunst-

werken uit de eigen tijd, teneinde het te vergelijken met de wijze waarop wij nu met onze, dus andere ogen, ernaar kijken.¹⁵ Dat is mijns inziens een belangrijk onderdeel van culturele vorming. Ik zou er bijvoorbeeld naar willen streven dat jonge mensen ook weer eens een recht voor zijn raap klassieke Shakespeare-uitvoering te zien krijgen, uiteraard in een van de mooie en zorgvuldige vertalingen die in het Nederlands beschikbaar zijn, zoals die van Gerrit Komrij, en in een vorm die ook de 'Engelse ogen' uit zijn tijd insluit. Er bestaat een juist voor culturele vorming belangrijke diepe verwantschap tussen historische en moderne kunstervaringen. Radicale culturele relativisten zullen dit ontkennen. Mijns inziens komen hun opvattingen voort uit typisch filosofische overdrijving.

Eén uiterst belangrijke kwestie kan niet onbesproken blijven. De wijze waarop de term 'multiculturaliteit' de laatste twintig jaar is gebruikt, heeft mij vaak verbaasd. Mijn probleem heeft niet zozeer betrekking op een zuiver beschrijvende betekenis van de term. Er werd evenwel weinig aandacht geschonken aan de sektarische onverschilligheid die wijd verspreid is overal daar waar verschillende culturele en artistieke tradities met elkaar in aanraking komen. Er werd veelvuldig gewezen op de grote satisfactie die een kleurrijke multiculturele samenleving ons zou schenken. Doch weinig meer systematische aandacht werd gewijd aan de vraag in hoeverre culturele onverschilligheid kan worden omgezet in een vruchtbare aandacht voor andere cul-

turele en artistieke tradities. Wellicht zou dat kunnen bijdragen aan het eerder beschreven inlevingsvermogen via de verdieping van onze sociale verwachtingen. Maar is dat mogelijk? Veel Arabische culturen hebben een rijke traditie op het gebied van muziek, die het hele scala van eenvoudige naar complexe muziek omvat. Dit geldt ook voor andere kunstgenres. Als docent op het gebied van CKV zou ik mij er derhalve op toe willen leggen om op grond van enige kennis of met behulp van deskundigen de interesse voor andere creatieve tradities aan te moedigen.

Suggestie: laten wij ernaar streven het bevorderen van interculturele aandacht en belangstelling in de context van CKV een duidelijk herkenbare plaats te geven.

Zou het mij lukken om aan al deze eisen te voldoen? Waarschijnlijk niet. Maar ik zou er wel naar streven zo ver mogelijk te komen. Dit met mijzelf uitgevoerde gedachtenexperiment poogt aan te geven hoe ideeën over de waarde van kunstzinnige vorming inzicht kunnen bieden in het bijzondere karakter van deze vorm van onderwijs. Waarom acht ik het van belang over dit probleem na te denken? Mijns inziens worden succes en prestige van culturele en kunstzinnige vorming in het onderwijs mede bepaald door de bereidheid om zich steeds opnieuw te bezinnen op de waarde van CKV. In dit verband zou het stichten van een soort Freudenthal Instituut voor het ontwerpen van CKV-projecten een belangrijke bijdrage kunnen leveren.

Socialisme als methode en moraliteit.

Wat is de relatie tussen socialisme en deze benadering van kunstzinnige vorming? Ik heb in het socialisme steeds een methodologie en een moraliteit menen te zien. Het methodologische aspect betreft het streven om opvattingen over maatschappelijke verschijnselen zoveel mogelijk te baseren op wetenschappelijke analyses van sociale processen. Daarnaast gaat het om de intellectuele bereidheid zich te blijven richten op de ontwikkeling van ideeën over de inrichting van een rechtvaardige samenleving, ook in die gevallen waarin dergelijke analyses nog ontbreken.

Het morele aspect heeft betrekking op de wil om extrinsieke ongelijkheden tussen mensen op te heffen, ook daar waar dat ongunstig is voor eigen belangen.¹⁶ Steeds opnieuw moeten wij zoeken naar een voor onze tijd passende betekenis van de drie termen waarmee in de Franse Revolutie een nieuwe opvatting over de inrichting van een humane samenleving vorm werd gegeven.

In dit essay heb ik gepoogd aan te geven in welke zin ik meen dat een sociale kijk op de samenleving consequenties kan hebben voor het denken over kunstzinnige vorming. Overigens is hiervoor meer intellectuele elitevorming nodig dan thans het geval is. Een elite die zich niet zozeer met 'kunstbeleid' bezighoudt maar met het (vaak gedwongen speculatieve) theoretiseren over de waarde van vorming op het gebied van kunst en cultuur, is geen luxe.

NOTEN

- 1 Mijn voorkeur heeft nog steeds de term ‘kunstzinnige vorming’.
- 2 Mijn opmerkingen beperken zich tot de vorming van aandacht voor kunst; beoefening van amateurkunst laat ik hier buiten beschouwing.
- 3 De term ‘kunst’ gebruik ik in het vervolg in de meest omvattende zin: de beeldende kunsten, muziek, theaterkunsten, literatuur.
- 4 Het wordt tijd om aan te geven dat de adjectieven ‘esthetisch’ en ‘kunstzinnig’ sterk verwant zijn.
- 5 S.J. Doorman, ‘Enkele speculaties over kunst en wetenschap’, in: *Tekens in de tijd. 65 jaar Joop den Uyl*, Amsterdam 1984, p. 213-238.
- 6 M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972. Landini e.a. ontlene hun opvattingen over goed taalgebruik vooral aan de grote Romeinse retorici.
- 7 U. Eco, *De geschiedenis van de schoonheid*, Amsterdam 2005.
- 8 Met ‘menselijke geest’ bedoel ik het hele complex van mentale structuren die onze cognitie en emotionele gedrag sturen.
- 9 Ik ben mij bewust van het feit dat ik met dit ruwe beeld geen enkel recht doe aan de wetenschappelijke prudentie waarmee een etholoog over dit fenomeen zal spreken.
- 10 Verbazend scherpzinnige, nuchtere en nog steeds toepasbare inzichten zijn te vinden bij Aristoteles in zijn Nicomacheïsche Ethiek, die handelt over morele vorming.
- 11 De Engelse dichter en kunstschilder William Blake, die in 1827 stierf, is een typische representant van deze opvatting.
- 12 Vgl. de Phaedrus-dialogoog van Plato. Twee uitzonderingen: Aristoteles meent dat moraliteit een goed ontwikkeld gevoel vereist; de 18de eeuwse Engelse filosoof David Hume stelt: ‘reason alone can never be a motive to any action of the will; and secondly, it can never oppose passion in the direction of the will’. Vgl. P. Churchland, ‘Feeling Reasons’, in: A.R. Damasio en Y. Christen (red.), *Decision-Making and the Brain*, Berlin 1995.
- 13 Vgl. A.R. Damasio, *The Feeling of What Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*, Londen 1999, vertaald onder de pikante titel *Ik voel dus ik ben. Hoe gevoel en lichaam ons bewustzijn vormen*, Amsterdam 2001. In dit essay gebruik ik de termen ‘emotie’ en ‘gevoel’ door elkaar. Voor een zorgvuldige behandeling: zie de in deze en de vorige noot geciteerde literatuur.
- 14 Het gaat hier om speculaties die lijken gesteund te worden door dit nieuwe antropologische beeld. Er zijn overigens nog meer motieven voor ckv. Een goede vorming op dat gebied vergroot het articuleringsvermogen, hetgeen voor een beschaafde en democratische cultuur van het grootst mogelijke belang is. In dit essay wil ik echter de aandacht vestigen op een aspect van ckv dat mijns inziens in discussies over de waarde ervan vaak onderbelicht blijft.
- 15 Vgl. J. Shearman, *Only Connect. Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton-Washington 1992.
- 16 Bedoeld zijn ongelijkheden die voortvloeiën uit onze inrichting van de samenleving.

Kunst tussen culturen

Els van der Plas

De meest populaire jongensnaam in het geboorteregister in Amsterdam is al ruim vijf jaar Mohammed. De naam Mohammed komt echter niet veel voor in de overzichten van Nederlandse kunstenaars, musici of toneelspelers. Het Stedelijk Museum wijdde nog geen solotentoonstelling aan zijn werk of aan dat van zijn Surinaamse, Turkse of Antilliaanse collega's. Museumconservatoren zijn nog steeds wit en Hollands, net als de directeuren van de fondsen of andere culturele bemiddelingsorganisaties. Het is duidelijk: het betrekken van de eerste tot zelfs de derde generatie migranten bij het cultuurbeleid is nog steeds geen makkelijke opgave.¹

Een van de eerste ministers voor cultuur die de deelname van allochtonen aan het Nederlandse culturele leven stimuleerde, was Hedy d'Ancona (1989-1994). In haar regeringsperiode schreef zij een brief aan kunstinstellingen waarin ze het management opriep allochtonen aan te nemen of een beleid op te stellen dat mede gericht was op migranten. Toch bleef de participatie van allochtonen gering. Ze bezochten nauwelijks tentoonstellingen, deden niet mee aan het creatieproces en namen zelden deel aan culturele debatten. Hoewel er wel een stijging is in de deelname van migranten

aan het Nederlandse culturele leven sinds d'Ancona's oproep, ging de culturele elite op eenzelfde manier als de politiek en de gemiddelde Nederlander om met migranten: negeren en/of segregeren.

Met de huidige felle en kritische discussies over deze Hollandse attitude, mede veroorzaakt en naar buiten gekomen door de recente turbulente geschiedenis van 9/11 (2001) en de moorden op Pim Fortuyn (2002) en Theo van Gogh (2004), veranderen ook de opvattingen over cultuur en cultuurbeleid. Je zou echter verwachten dat de culturele elite voorop zou hebben gelopen in het debat over de invloed van de multicultuur op de Nederlandse samenleving. Het tegenovergestelde is waar.

De ontwikkeling van de multiculturele samenleving

De Nederlandse samenleving is na de Tweede Wereldoorlog steeds diverser van samenstelling geworden. Nederland herbergt nu zo'n twee miljoen allochtonen die worden gerekend tot de zogeheten doelgroepen van het minderhedenbeleid. Dan hebben we het over mensen uit landen van herkomst als Turkije, Marokko, Suriname en de Antillen. De voorspelling van een rapport uitgebracht door het Sociaal en Cultureel

Planbureau (SCP) in 2000 luidde dat in 2015 twaalf procent van de bevolking uit deze groepen afkomstig zal zijn. In 2015 voorziet het SCP ook dat ongeveer de helft van de bevolking in de vier grote steden een niet-Nederlandse achtergrond zal hebben.

De eerste grote groep migranten bestond uit Indische Nederlanders. In Nederland wonen ruim een half miljoen mensen van (gemengd Nederlands-)Indische afkomst. De dekolonisatiepolitiek en de onafhankelijkheidsstrijd in Indonesië direct na het einde van de Tweede Wereldoorlog leidde tot een toestroom van Indische Nederlanders en later ook Molukkers (voornamelijk KNIL-militairen).

In de jaren zestig kwam een tweede migratiegolf op gang. Omdat er voor zwaar en ongeschoold werk onvoldoende arbeidskrachten in Nederland te vinden waren, gingen werkgevers op zoek naar ‘gastwerknemers’ uit het buitenland, in het bijzonder uit Marokko en Turkije. In het kielzog van deze eerste gastarbeiders kwamen familie, vrienden en dorpsgenoten.

De onafhankelijkheid in 1975 van Suriname bracht veel Surinamers naar Nederland. De meerderheid van deze immigranten, zo’n 300 000, heeft zich blijvend in Nederland gevestigd. De Nederlandse Antillen en Aruba maken nog deel uit van het Nederlandse koninkrijk. Vanaf het moment dat in het Koninkrijksstatuut (1954) het staatsburgerschap van Antillianen en Arubanen werd vastgelegd, zijn er ongeveer 117 000 Antillianen en Arubanen in Nederland komen wonen.

Naast de migranten uit de genoemde herkomstlanden zijn vluchtelingen van zeer uiteenlopende nationaliteit naar Nederland geëmigreerd. Zij kwamen óf op uitnodiging van de Nederlandse regering hier óf op eigen initiatief en hebben vervolgens na een asielaanvraag de status van vluchteling gekregen. De snelst groeiende groep asielzoekers, tot zo’n 60 procent, wordt gevormd door mensen uit Aziatische landen, met name Irak, Iran en Afghanistan.

Integratie en participatie van migranten in het culturele leven

De komst van migranten heeft de Nederlandse samenleving blijvend veranderd. Hun integratie in de Nederlandse samenleving en daarmee hun deelname aan het culturele leven kwamen langzaam of soms helemaal niet op gang. Dit heeft een aantal oorzaken. In Nederland ontbrak het lange tijd aan een culturele en politieke elite die de participatie van migranten stimuleerde. Migratie werd niet als serieus onderwerp geagendeerd voor de (culturele) ontwikkeling van Nederland, noch op politiek niveau, noch in het cultuurbeleid. In het kader van ‘Het Klimaat’, een project van de Culturele Raad Zuid-Holland met een dertigtal tentoonstellingen van zeventig buitenlandse kunstenaars in Nederland (1991),² werd directeuren van musea en galerieën de vraag gesteld hoeveel allochtonen deelnamen in hun tentoonstellingen en collecties. Het antwoord was veelal ontwijkend, in de trant van: ‘het gaat

om kwaliteit en niet om afkomst van de kunstenaar'. Het aantal migrantenkunstenaars in collecties of tentoonstellingen was erg laag.

Pas negen jaar later wist Paul Scheffer met zijn artikel 'Het multiculturele drama' een serieuze discussie over de relatie tussen de multiculturele samenleving en onderwerpen als taal, onderwijs en cultuur te stimuleren. Hij analyseerde de positie van de migrant in Nederland naar aanleiding van onder andere een onderzoek van het SCP en beschreef de ontstane situatie: 'Wie alle beschikbare gegevens overziet komt tot een ontnuchterende conclusie: werkloosheid, armoede, schooluitval en criminaliteit hopen zich op bij de etnische minderheden. En de vooruitzichten zijn over de gehele linie niet gunstig, in weerwil van individuele succesverhalen. Het gaat om enorme aantallen achterblijvers en kanslozen, die de Nederlandse samenleving in toenemende mate zullen belasten.'³

Als gevolg van de maatschappelijke en culturele achterstandspositie van migranten ontbreekt het aan een allochtone elite. Hierdoor hadden en kregen migranten weinig invloed op het culturele leven. Natuurlijk is er een aantal belangrijke intellectuelen die de maatschappij sinds lange tijd aanspreekt op het gebrek aan culturele kleur zoals Anil Ramdas (publicist), Stephan Sanders (schrijver), Rachid Ben Ali (beeldend kunstenaar) en Abdelkader Benali (schrijver, die in 2003 de Libris Literatuurprijs ontving voor zijn boek *De langverwachte*). Dit aantal is echter te gering om

een kritische massa te vormen die met gezag politiek en maatschappij kan aanspreken. Daardoor zijn ook weinig mensen van niet-Nederlandse afkomst werkzaam bij culturele organisaties en opleidingen. Dit betekent dat de creatieve nieuwe Nederlanders weinig herkenning vinden bij de culturele beleidsmakers en adviseurs. En geen herkenning betekent voor velen geen erkenning.

Multiculturele initiatieven

Toch werden vanaf begin jaren tachtig vanuit de samenleving belangrijke 'multiculturele' initiatieven genomen. Maar deze hebben uiteindelijk niet geleid tot de gehoopte culturele integratie en participatie. In 1981 startten twee Antillianen, Norman de Palm en Felix de Rooy, Cosmic Illusion, dat later werd opgevolgd door Cosmic Theater. Beide organisaties stimuleren interculturele podiumkunsten. Theatergroep De Nieuw Amsterdam (DNA) opgericht in 1986, is het oudste multiculturele theatergezelschap van Nederland. Rufus Collins, een zwarte Amerikaan, was de aanstichter en drijvende kracht van het gezelschap en later de opleiding. Binnen het gezelschap en repertoire inspireren verschillende culturen en theatervormen elkaar.

In 1987 werd de Gate Foundation opgericht (door ondergetekende), een organisatie die de interculturele uitwisseling van hedendaagse beeldende kunsten stimuleert. Samen met een aantal andere culturele orga-

nisaties toonde de Gate Foundation kunst van niet-westerse kunstenaars in en buiten Europa. In hetzelfde jaar ontstond El Hizra, een organisatie die een Europees-Arabisch dialoog stimuleert vanuit een kritische beschouwing van zowel Arabisch-islamitische als westerse cultuuropvattingen.

Deze organisaties werden na geruime tijd van experimenteren en balanceren in de marge vanaf het midden van de jaren negentig door de landelijke en gemeentelijke politiek bescheiden financieel gesteund. Zij konden zich echter, mede vanwege de gebrekkige financiële mogelijkheden, niet ontwikkelen tot invloedrijke instituten. Ze werden niet werkelijk serieus genomen door de grote culturele centra of door culturele adviseurs. Debatten en discussies over participatie van migranten bleven steken in onheldere kwaliteitsdiscussies en werden verder gekenmerkt door een gebrek aan kennis en informatie bij de belangrijke instituten en beleidsadviseurs over migratiegeschiedenissen van betrokken bevolkingsgroepen en door onwetendheid over het werk van de betreffende kunstenaars. Binnen de mainstream culturele instellingen werden migranten lange tijd evenmin als interessante publieksgroep gezien. ‘Toeristen zijn voor mij een veel belangrijkere publieksgroep dan migranten,’ zei de zakelijk directeur van het Stedelijk Museum tijdens een debat over de relatie tussen musea en maatschappij, georganiseerd door de Nederlandse Museumvereniging eind jaren negentig.

Als er al iets gedaan werd op het gebied van cultuur binnen de multicultuur – en de meeste staatssecretarissen en ministers voor cultuur agendeerden het onderwerp sinds d’Ancona – bestond dat uit het steunen en het creëren van gescheiden organisaties. Het Nederlandse hokjesdenken vond ook hier zijn weg. Genoemde initiatieven als Cosmic Illussion, de Gate Foundation en El Hizra werden vanuit politieke overwegingen gefinancierd, vaak tegen de zin in van de Raad voor Cultuur of gemeentelijke kunstraden in. Staatssecretaris voor Cultuur Rick van der Ploeg initieerde uiteindelijk, in 2001, zelf een aantal organisaties zoals stichting Atana (een inmiddels goed functionerend initiatief voor migranten die bestuurlijke ambities hebben) en de Phenix Foundation, een na twee jaar jammerlijk mislukte organisatie, die als doel had migranten de culturele hoofdstroom binnen te loodsen. Maar het oprichten van een speciale culturele organisatie voor de migrant geeft andere instituten een alibi aan dit beleid geen aandacht te besteden. Gevolg was weer het scheiden van de multiculturele organisaties van de mainstream instituten. Het is juist van belang bestaande instituten te bewegen tot insluiting, in plaats van uitsluiting. Van der Ploeg trachtte dit te bereiken door, geheel tegen de regels van Thorbecke in, bestaande instituten een bonus voor te houden bij grotere participatie van migranten. Het kwam hem dan ook op veel kritiek te staan. De culturele instituten riepen: ‘Het gaat toch om de kwaliteit!’

Complexe geschiedenis

Nederlanders reageerden traag op de ontwikkelingen van de multiculturele samenleving. Een belangrijke reden is de stroeve relatie die Nederlanders hebben met lastige (recente) historische periodes. Dat het kabinet acht jaar nodig had de – gedeelde – verantwoordelijkheid te erkennen voor de val van Srebrenica in 1995, kenschetst de trage verwerking van deze gebeurtenis. Het is niet voor het eerst dat Nederland zo moeizaam feiten uit het eigen verleden onder ogen ziet. Dat de Tweede Wereldoorlog meer een grijs verleden is dan een zwart-witte geschiedenis van goed en kwaad, was een van de inzichten die pas vijftig jaar na dato in de geschiedenisboeken terecht zijn gekomen.⁴

Paul Scheffer beschreef in zijn eerder aangehaalde artikel de ongemakkelijke omgang met de Indonesische onafhankelijkheidsstrijd: ‘Dat Nederland vijftig jaar na de oorlog in Indonesië nog steeds worstelt met excuses en doorgaat met spreken over “politioele acties” en “excessen”, is exemplarisch. Slechts wie een verhouding zoekt tot het eigen verleden zal spreken over de “zwarte bladzijden” en de “witte plekken” van het nationale geheugen.

Dat is ook om een andere reden wezenlijk, want wie zich afgesneden weet van de eigen geschiedenis kan ook niet doordringen in andere culturen.’ Minister Bot van Buitenlandse Zaken erkende bij de herdenking in Jakarta in 2005 voor het eerst de door de Indonesiërs aangehouden datum van onafhankelijkheid,

augustus 1947, in plaats van de door de Nederlanders aangehouden datum in 1949.

Dat wie zich afgesneden weet van de eigen geschiedenis, ook niet goed kan doordringen tot andere culturen, betreft ook de omgang van de Nederlanders met de nazaten van de slaven van Surinaamse en Antilliaanse afkomst. Nederland heeft in de internationale top vijf van de slavenhandelaren gestaan. Pas op 1 juli 1863 won de moraal het van de geldzucht en schafte Nederland als een van de laatste landen de slavernij af. Ketikoti, ‘het verbreken van de ketenen’, heet deze dag, die in Suriname en op de Antillen gevierd wordt en tegenwoordig ook in het Oosterpark in Amsterdam.

Toen in 1999 *Het verleden onder ogen* uitkwam, een boek over de herdenking van de slavernij, bleek de pocket een gat in de populaire geschiedschrijving op te vullen.⁵ Vele academische publicaties waren reeds verschenen over dit onderwerp, maar een toegankelijk en makkelijk geschreven boek bestond nog niet. Er vonden verhitte discussies plaats naar aanleiding van de publicatie en over de zin en onzin van een Nederlands slavernijmonument. Dit laatste kwam er uiteindelijk, gestuwd en gekleurd door frustraties over de langdurige ontkenning van Nederlanders, na politiek getouwtrek, onenigheid tussen verschillende minderheden en gestuntel bij de organisatie. De feestelijke onthulling in 2002 in het Amsterdamse Oosterpark in aanwezigheid van de koningin viel voor de vele nazaten letterlijk in

het water. Ze waren niet welkom bij de officiële plechtigheid en stonden achter zwart afgeplakte hekken in de druilerige regen. Het is tekenend voor Nederland dat pas 140 jaar na de afschaffing van de slavernij een officieel herdenkingsmonument werd opgericht. Enerzijds hebben veel Nederlanders geen weet van de koloniale geschiedenis en de slavernij, anderzijds voelen Surinamers en Antillianen zich onbegrepen en niet gerespecteerd. Het ontbreekt aan een maatschappelijk en historisch bewustzijn en aan een besef dat wij een gedeeld verleden, heden en toekomst hebben.

De neiging tot het ontkennen van wat er aan de hand is en was, heeft ook geleid tot het negeren van de problemen van de multiculturele samenleving, waar Pim Fortuyn ons zo indringend op wees. De problemen in de achterstandswijken in Rotterdam en Den Haag werden niet geïdentificeerd, want erkenning zou een vorm van discriminatie betekenen. Dat migranten ook de malaise van de eigen samenleving of ideeën die niet stroken met de Nederlandse moraal met zich mee kunnen brengen, was niet bespreekbaar.⁶ Het zwijgen hierover liep uit op frustratie en woede aan beide kanten. En uiteindelijk leidde de oorverdovende stilte tot erger, namelijk onwetendheid en onverschilligheid. Gebrek aan informatie heeft tot vooroordelen aanleiding gegeven, met scheve verhoudingen in de samenleving tot gevolg. Doekjes voor het bloeden lijken in het begin nog oplossingen te bieden, maar schieten uiteindelijk tekort.

De ongemakkelijke omgang met de eigen (ook recente) historie pleit voor een canon van de Nederlandse geschiedenis: dat wat iedereen zou moeten weten van het vaderlands verleden. Het is een onderwerp dat mede door het artikel van Scheffer weer op de politieke agenda kwam te staan, waarvoor aandacht is gevraagd door de Onderwijsraad en onder meer door de historici Piet de Rooy en Jan Bank een uitwerking kreeg in een in *NRC Handelsblad* verschenen korte geschiedenis van Nederland.

De canon van de Nederlandse geschiedenis zou niet alleen betrekking moeten hebben op Rembrandt, de Oranjes en de Tweede Wereldoorlog, er zou ook voldoende en evenwichtige aandacht moeten worden gegeven aan de geschiedenis van de slavernij, het koloniaal verleden in Suriname, de Antillen en Indonesië, en de recente geschiedenis van de Marokkanen en Turken in Nederland. Aldus wordt niet alleen de traditionele Nederlandse geschiedenis en identiteit bevestigd en bestendigd, zoals Scheffer benadrukt, maar kan de aandacht ook worden gericht op de diversiteit van die identiteit, die de eigenheden maar ook de eigenaardigheden van ons volk incorporeert. Het aardige van de Nederlandse volksaard is tenslotte het openstaan voor andere culturen. De tolerantie, die in eerste instantie voortkomt uit het pragmatisch commercialisme van dit nieuwsgierig en reislustig volkje, heeft zijn uitdrukking gevonden in een culturele traditie van Erasmus tot de Wereldomroep en in een multiculturele samen-

leving die reikt van het Kwakoe Festival in de Bijlmer tot het Internationaal Film Festival in Rotterdam.⁷

Van intercultureel beleid tot internationaal beleid

Wat zouden de aanbevelingen kunnen zijn voor een interculturele politiek, die goede kunst binnen een multiculturele context stimuleert? En die nationale en internationale cultuurpolitiek met elkaar verbindt? In navolging van Van der Ploeg adviseer ik allereerst om meer gekleurde adviseurs bij culturele organisaties aan te stellen en om de multicultuur in de mainstream cultuur te integreren. Tegelijkertijd moet het curriculum op scholen, academies en universiteiten worden aangepast. Het academisch onderwijs zou een verbinding tussen de wetenschappelijke theorie en de multiculturele werkelijkheid tot stand moeten brengen. Dat houdt onder andere in het incorporeren van onderwijs over en onderzoek naar niet-westerse culturen, naar gedeelde geschiedenissen van het Westen en het niet-Westen en naar de effecten daarvan op de Europese cultuur. Deze ontwikkelingen in onderwijs en onderzoek zijn gedeeltelijk al ingezet, maar verdienen nog meer overtuigende steun en aandacht. Academics zouden zich vervolgens meer kunnen manifesteren in politieke, maatschappelijke en culturele debatten in de media en bij culturele evenementen. De samenwerking tussen de academische wereld, cultuur en politiek is essentieel voor de duurzaamheid van een (aangepast) curriculum in scholen, musea, archieven en bibliothe-

ken, en voor gedegen informatieoverdracht en gedeelde kennis.

De culturele verscheidenheid hoort bovendien zichtbaar te zijn op tentoonstellingen in musea en in culturele programmeringen. Er is weliswaar veel veranderd sinds de eerste multiculturele schreden in de jaren tachtig, maar er is nog steeds onvoldoende representatie van de huidige 'state of the arts and state of the world'. Het is immers niet alleen de multiculturele samenleving die ons leven verandert, ook de voortschrijdende internationalisering heeft een enorme invloed op ons bestaan. Deze twee ontwikkelingen zijn niet los van elkaar te zien. Migratiestromen worden bevorderd door de toenemende mobiliteit van de mens en de snelle informatievoorziening. Mensen zijn steeds beter geïnformeerd over het werelds wel en wee en moeten zich hiertoe ook verhouden. Nederlanders moeten leven met de militaire betrokkenheid in Irak, met de dreigende gevolgen hiervan én met de gevluchte Irakees, die deel is geworden van onze samenleving. In de kunstwereld leidt deze internationalisering van de context tot het bijstellen van de westerse canon van de cultuurgeschiedenis. Er ontstaan nieuwe culturele hoofdsteden met een eigen vocabulaire en hiërarchie. Een Nederlandse fotograaf kan nu kiezen tussen fotofestivals in Parijs, Bamako en Aleppo, en zal dat steeds meer willen doen op basis van kwaliteit en niet enkel vanuit economische of politieke motieven.

In de Nederlandse kunstwereld woedde geruime tijd een discussie over het wel of niet opnemen van de tentoonstelling *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* van de Nigeriaanse curator en voormalig directeur van Documenta II, Okwui Enwezor, in een vooraanstaand museum in Nederland (hetgeen uiteindelijk niet gebeurde).⁸ De tentoonstelling trachtte de internationale (kunst)geschiedenis te herschrijven. Afrikaanse kunstenaars, postkoloniale stromingen in Afrika en de geschiedenissen van de slavernij komen alle in beeld in een aansprekende selectie van kunstwerken, culturele producten (film, muziek, literatuur) en in een lijvig boek. Het niet-tonen van deze expositie was een gemis in het Nederlandse recente aanbod van internationale exposities en een gemis in de discussie over het Nederlandse aandeel in het Afrikaanse koloniaal verleden (slavernij en Zuid-Afrika). Het zou bovendien een interessante en gedegen aanvulling zijn geweest op het onderwijs in de kunstgeschiedenis.

Gelukkig werden en worden er andere exposities geprogrammeerd die zo'n rol vervullen. Zo waren de tentoonstellingen *Islam* (2003) en *Marokko* (2004-2005), beide in de altijd druk bezochte Nieuwe Kerk in Amsterdam, van belang voor de overdracht van informatie over en de nieuwe kijk op beide onderwerpen. De tentoonstelling *De Erfenis van de Slavernij* in het Wereldmuseum in Rotterdam in 2004 droeg bij aan de kennis over de geschiedenis van de slavernij en wat dit verleden nu betekent voor de betrokken samenlevingen.

Internationale cultuurpolitiek zou in Nederland meer moeten aansluiten op de eigen geschiedenis en bevolkingssamenstelling en het actuele wereldbeeld. Dit betekent niet dat er voor Marokkanen enkel Marokkaanse onderwerpen moeten worden gepresenteerd. Het gaat veel meer om het begrijpen en verbinden van verschillende culturen, godsdiensten en culturele producten. De noodzaak hiertoe dringt zich steeds meer op. Toneelstukken die onze westerse canon kunnen aanvullen, films die vertellen van eigen en gedeelde verleden en culturele programmeringen waar ook nieuwe Nederlanders zich aan kunnen spiegelen, zouden structureel moeten worden gesteund en dan niet op afgescheiden festivals en podia maar in mainstream locaties en media.

In de muziek is dit al eerder gebeurd aangezien de grote groepen Marokkaanse, Turkse en Chinese belangstellenden zorgden voor optredens van wereldster Cheb Khaled (Algerije) in Paradiso, zangeres Sezen Aksu (Turkije) en rockster Cui Jian (China) in de Melkweg. De combinatie van populariteit, laagdrempeligheid en commerciële belangen leidde hier al vroeg tot uitverkochte zalen.

De jeugdcultuur heeft, ondanks het subsidiebeleid, een eigen vermengingscultuur opgebouwd. Woorden uit het Engels, Berbers, Sranangtongo (Surinaams) en Arabisch vinden hun weg in rap-nummers. Hiphop en blingbling slaan aan bij jeugdige multiculturele gemeenschappen. De jeugd spiegelt zich even makkelijk

aan Youssou N'Dour uit Senegal en 50 Cent uit de Verenigde Staten als aan Ali B. en Marco Borsato. Internationale communicatie en de multiculturele samenleving is voor hen vanzelfsprekend. Beleidsmakers zouden voor hen culturele vooruitzichten moeten creëren die niet zo grauw zijn als Paul Scheffer zich in 2000 voorstelde.

Maatschappelijke en politieke maatregelen die niets met cultuur lijken te maken te hebben, storen soms het integratieproces. Naast het asiel- en integratiebeleid van minister Verdonk zal het plan van minister Dekker voor liberalisatie van de huurwet tot een grote scheiding van arm en rijk, en dus 'zwart' en 'wit' leiden. De kunst van het samenleven wordt bevorderd door een integrale politiek, die zowel sociaal als cultureel, nationaal als internationaal van aard is. Het helpt niet als aan de ene kant de zeer populaire film *Shouf Shouf Habibi* wordt gesubsidieerd maar aan de andere kant het plan van minister Dekker wordt uitgevoerd; als aan de ene kant Turkse kunstenaars worden ondersteund maar aan de andere kant universiteiten geen aandacht schenken aan de Turkse cultuurgeschiedenis; als aan de ene kant wordt gesproken over integratie maar aan de andere kant een in Nederland geboren

derde generatie Marokkaans meisje nog steeds allochtoon wordt genoemd.

In het kader van de uitreiking van de Prins Claus Prijs aan Youssou N'Dour in 2001 organiseerde het Prins Claus Fonds een concert op de Nederlandse ambassade in Dakar met de wereldster, een aantal Senegalese rappers en de groep Intersection. Intersection bestaat uit drie Marokkaans-Nederlandse rappers en een Braziliaans-Nederlandse zanger uit Haarlem. Zij werkten samen met rappers in Dakar en namen een cd op. De Nederlandse ambassadeur heette de jonge Nederlandse muzikanten bij aankomst officieel welkom op de ambassade. Een van de derde generatie Marokkaanse rappers fluisterde mij toen toe: 'Ik voel me nu voor het eerst echt een Nederlander.'

Erkenning, herkenning en respect zijn de sleutelwoorden tot een Nederlands kunstbeleid tussen culturen, dat een vreedzame en open samenleving kan bevorderen. Dat Mohammed straks de Nederlandse ambassadeur wordt op de ambassade in Dakar, is dichterbij dan we denken. Als we willen dat de culturele elite de voorhoede blijft van de samenleving, zou hij toch eerst een solo in het Stedelijk Museum moeten krijgen.

NOTEN

1 De termen allochtoon, migrant en nieuwe Nederlander worden door elkaar heen gebruikt en proberen niet een politiek correcte benaming te zijn. Integendeel, de meeste mensen die nu alloch-

toon en/of migrant worden genoemd, zijn tenslotte Nederlanders.

2 'Het Klimaat, buitenlands beeldend kunstenaars in Nederland',

- werd in 1991 door de auteur georganiseerd voor de Culturele Raad Zuid-Holland. Het evenement bestond uit dertig tentoonstellingen van zeventig kunstenaars en vond plaats van 3 mei tot 30 juni. Rashid Araeen, Jean Hubert Martin, Els van der Plas, Jan Wijle e.a., *Het Klimaat, buitenlands beeldend kunstenaars in Nederland*, Culturele Raad Zuid-Holland, 1991.
- 3 Paul Scheffer, 'Het multiculturele drama', in: *NRC Handelsblad*, 29 januari 2000; Paul Scheffer, 'Het multiculturele drama, een repliek', in: *NRC Handelsblad*, 25 maart 2000.
 - 4 Chris van der Heijden, *Grijs Verleden. Nederland en de Tweede Wereldoorlog*, Amsterdam & Antwerpen 2003.
 - 5 Gert Oostindie, *Het verleden onder ogen. Herdenking van de slavernij*, Uitgeverij Arena/Prins Claus Fonds, 1999.
 - 6 Paul Scheffer schreef op 6 november 2004 in *NRC Handelsblad* naar aanleiding van de moord op Theo van Gogh over deze problematiek: 'Tolerantie kan alleen overleven binnen grenzen: de kans voor een nieuw "wij"'.
 - 7 Deze onderwerpen kwamen alle aan bod in de door de historici Jan Bank en Piet de Rooy geschreven 'Een canon van het Nederlands verleden', in *NRC Handelsblad* van 30 oktober 2004.
 - 8 Okwui Enwezor, *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Prestel, 2001.

‘Bevorder de toegankelijkheid, maar populariseer de kunst niet’

Een gesprek met Hans van Beers

Hans van Beers is sinds 1 september 2005 directeur van het Amsterdamse Conservatorium. Het is niet zijn eerste functie in de culturele sfeer. Zijn loopbaan is een aaneenschakeling van bestuurlijke functies in kunst, cultuur en media in Nederland. Zo was Van Beers cultuurwethouder voor de PVDA in Den Bosch, directeur van de VPRO en van het Rotterdams Philharmonisch Orkest, lid van de Raad van Bestuur van de NOS, voorzitter van het Filmfestival Rotterdam en directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam. Hoe succesvol is het kunst- en cultuurbeleid volgens hem geweest? Hoe sterk was de invloed van de politiek, en van de PVDA in het bijzonder? Kunst en cultuur zijn volgens Van Beers de onderwerpen waar politici het minst warm voor lopen bij de verdeling van kabinetsposten, om over de toedeling van portefeuilles aan kamerleden maar te zwijgen: ‘Die zitten zo ongeveer in de bezemwagen.’

Waarom zitten kunst en cultuur ‘in de bezemwagen’? Is dit een terrein waar weinig politieke en publicitaire eermee te behalen valt?

Ten dele. Het heeft ook te maken met de successen die

al zijn geboekt in de laatste decennia. Althans, als je dat afmeet aan de ‘state of the art’ en de mate waarin steeds meer mensen deelnemen aan het culturele leven, actief of passief. De toegankelijkheid daarvoor is stevig vergroot. Het verschil in waardering van ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur zoals we dat ten tijde van de emanciperende arbeidersklasse kenden, is veel kleiner geworden. De participatie is heel behoorlijk, al blijft het een missie voor de politiek om die verder te verbeteren. Kortom, het spektakel speelt zich af op de podia en niet in de Tweede Kamer en dat levert inderdaad weinig op voor de carrière.

Wat betekent die ontwikkeling voor de kunst- en cultuurbranche in Nederland?

‘Dat de kunst het vooral moet hebben van haar reputatie, kracht en traditie en steeds minder vanzelfsprekend van politieke steun. Kort en goed: het gaat niet slecht, maar dat komt niet of nauwelijks door scherp aangezette politieke opvattingen en echt onderscheidend beleid.

De kunstbedrijvigheid staat er door de brede politieke steun in het verleden qua allure en financieel niet

echt slecht voor. Soms artistiek zelfs uitzonderlijk goed. In de kunstbedrijvigheid is wat betreft structuur, bestuur en financiële steun nooit zo heel veel veranderd bij politieke wisselingen van de wacht. Wel heeft het ene kabinet wat meer oog voor educatie dan het andere: daar heeft links wat meer belangstelling voor dan rechts. Terecht. Er is ook heel veel gebeurd aan marketing. Dat is echt van de laatste tien à vijftien jaar: publiciteit en nog eens publiciteit. Mensen binnen halen, proberen om een volle zaal te hebben. Dat laatste nu is aan het doorslaan, waardoor de kassa de maat der dingen wordt.

Dan is er de aanbodkant. Eigenlijk is het probleem, een beetje raar om te zeggen, dat er in Nederland misschien wel te veel voorzieningen zijn. Ik hoorde laatst dat er zo ongeveer elke paar dagen wel een dansvoorstelling in première gaat. De infrastructuur zit bij het kunstleven heel erg goed in elkaar, zowel wat voorzieningen als wat variëteit betreft. Daar mag je wel tevreden over zijn. Als je dat nou koestert, dat met trots uitdraagt en ervoor zorgt dat dit alles zo kan blijven en je daarnaast de toegankelijkheid vergroot, dan is volgens mij het werk voor het belangrijkste deel gebeurd. Het is vreemd dat de ambitie om dingen op de schop te nemen altijd meer adrenaline teweegbrengt dan de zorg die nodig is om iets van grote waarde gewoon in stand te houden.

Daarom is mijn verhaal ook geen aanklacht. Ik vind de kunstbedrijvigheid in Nederland van een zeer hoog niveau. Met zeer bescheiden middelen wordt kunst ge-

creëerd van zeer hoog tot het allerhoogste niveau. Dat vind ik nogal een prestatie. Maar wat me bezighoudt, is dat nooit eens iemand op sleutelfuncties dat uitdraagt. Dat je de Partij van de Arbeid er ook bijna nooit over hoort. Dat in de maatschappij een proces aan de gang is dat juist van de brille, het bijzondere en prestigieuze meer afraakt dan er waardering voor heeft. Dat is een ontwikkeling in de richting van de armoede, van de treurigheid. Het maakt extra droevig dat kunst en cultuur binnen de politiek geen echt begeerd domein is.

Je hebt het nu enerzijds over de spreiding van en toegang tot kunst, anderzijds over de kwaliteit. Die twee worden in de politiek wel eens als tegenpolen beschouwd. Je kiest óf voor het een, óf voor het ander.

Die tegenstelling is inderdaad vaak het politieke en beleidsmatige uitgangspunt geweest in het naoorlogse kunstbeleid. Ten onrechte, dunkt mij. Juist de PVDA zou de samenhang tussen spreiding en kwaliteit moeten benadrukken. Die twee sluiten elkaar helemaal niet uit. Het is binnen de sociaal-democratische beweging lang traditie geweest om voorhoede en achterhoede – in economische zin – bij elkaar te houden in een voortschrijdend continuüm. Het aloude ideaal van de verheffing van het volk, om het ouderwets te zeggen, heeft een heel andere gedaante gekregen. Maar het ideaal als zodanig is niet weg en is nog steeds het nastreven waard. Het is heel belangrijk om kunst en cultuur

onderdeel te laten zijn van onderwijsprogramma's. Hierbij gaat het dus om grotere deelname, kunsteducatie, participatie door groepen die van huis uit een zeer beperkte bagage meekrijgen.

En daar zit een spanning met de dominante culturele ontwikkelingen in de samenleving: de smaakverwarring, de hang naar publiciteit, het toenemende populisme, de platheid van veel media, de sterke neiging om complexe problemen tot soundbites te versimpelen en nog zo het een en ander. Die cultuur brengt ons veel entertainment, adrenaline en turbulentie, maar tamelijk weinig winst, in de betekenis van méér dan alleen maar verstrooiing. Je moet meer willen dan de mensen amuseren. Het moet ook gaan om de dingen waar je even stil voor moet zijn, of over moet nadenken. Of iets waarbij je je even moet voorbereiden, iets teruglezen of eens wat op moet zoeken. Je verwonderen, iets ontdekken waarvan je denkt: ik wist niet dat dat bestond. Ik vind dat bijna een opdracht. Daar moet het bij de opvoeding en in het onderwijs om gaan. Uitgerekend de kunst speelt daarin een grote rol. Ik heb Jeltje van Nieuwenhoven wel eens horen zeggen dat je van een boek lezen een beter mens wordt. De wereld van de kunst breed toegankelijk maken is wat mij betreft de missie van de politiek en zeker van de PVDA. En dat is heel wat anders dan de kunst naar een lager populair niveau brengen.

Dat is een politieke doelstelling?

Laat ik voorstellen dat kunst een autonome kracht is. Dat moet ook zo blijven. Veel mensen, vooral in de linkse politiek, hebben lang het idee gehad dat de kunst er eigenlijk was voor een politiek ideaal. Dat je daar toch de droom mee dichterbij bracht. Dat is een grote misvatting. Je moet meer benadrukken en duidelijk maken dat kunst bijzonder is. Met andere woorden: dat brillen gekoesterd moet worden, juist vanuit de oude sociaal-democratische beschavingsidealen. Kunst gaat over uitzonderlijkheid. Die is helaas niet iedereen gegeven. Maar we moeten wel zeker stellen dat iedereen eraan kan deelnemen en dat het een alternatief is voor de platte, voorspelbare en meestal armoedige waan van de dag. Kunst- en cultuurbeleid moeten dus de toegang tot het bijzondere en uitzonderlijke stimuleren en daarnaast waarborgen dat de kunsten zich kunnen ontwikkelen, als onverminderd autonoom proces, ver van de overheid.

Kijk dan eens kritisch naar de bewindslieden van de afgelopen decennia. Wie gaat er wat jou betreft de boeken in als belangrijkste, invloedrijkste minister of staatssecretaris op dit terrein?

Dan denk ik toch aan Elco Brinkman en niet een PVDA-minister. Brinkman is het ook acht jaar geweest. Hedy d'Ancona was een minister die prominent was en ook niet flets, maar toch ook niet echt overrompend in de betekenis van 'nou ik'.

De meest recente PVDA-bewindspersoon was Rick van der Ploeg.

Het kenmerkende voor Van der Ploeg was dat hij veel zendtijd had omdat hij jong was en nog al eens wat wilde roepen. Journalisten hebben het liefst politici die zorgen voor wat reuring, wat pregnante meningen en ondeugendheid en een beetje moderniteit en levendigheid en nog zo wat, en dus gaven zij die jongensachtige staatssecretaris de nodige aandacht. Aan dat profiel voldeed hij heel goed. Hij had een podium bij de media. Dat kun je van lang niet iedereen zeggen in regeringen uit het verleden. Hij heeft de fout gemaakt om het kunstleven als een soort lollige aangelegenheid te brengen. Ik ben niet tegen vrolijkheid, maar je moet ook niet de indruk wekken dat je een rollerskateclub in een galerie belangrijker vindt dan een of ander stoffig symfonieorkest, om in zijn termen te spreken. Van der Ploeg heeft veel losgemaakt. Dat was op zichzelf wel fris, maar daarmee werd de verwachting gewekt dat iedereen in de kunst met plannen kon komen. Ook het eerste het beste bandje uit de garage. Daar is natuurlijk helemaal niks van terechtgekomen. Aan het eind van de rit was het één grote teleurstelling. Volgens mij was Van der Ploeg ook niet echt van de kunst maar meer van de vlotte modieuze cultuur en nog meer van de economie.

Kun je daarvan een voorbeeld geven?

Zijn heldendaad om de omroepbijdrage af te schaffen.

Dat was een dramatisch slechte beslissing. Gesteund door Felix Rottenberg, die later heeft erkend dat dat een grote fout is geweest. De omroepbijdrage was destijds wat kinderlijk, om niet te zeggen archaisch georganiseerd via een aparte dienst met aanslagen en controleurs. Maar aan de andere kant had dat een grote symbolische betekenis. Net als in de ons omringende landen werd de publieke omroep gefinancierd door de bevolking en niet door de staat. De huidige bezuinigingen op de publieke omroep waren onmogelijk geweest. Men had de omroepbijdrage kunnen verlagen maar de opbrengst dan automatisch teruggegeven aan de bevolking.

Verder is Van der Ploeg vooral bekend geworden door zijn ideaal van spreiding van kunst, vooral voor allochtonen. Dat was heel goed als signaal, maar het heeft, vind ik, niet echt geleid tot substantiële veranderingen. Het is gebleven bij wat oproepen en wat ideeën. En wat ik heel slecht vind, hij heeft er nooit blijk van gegeven dat hij trots was op het Nederlandse kunstleven. De enige die dat in het verleden wel eens deed, was eigenlijk Brinkman. Die liet zich nog wel eens imponeren en verbazen. Van der Ploeg was meer geïnteresseerd in de goed ogende hippigheid dan in de verstilling. Dus inderdaad, Brinkman de beste minister van cultuur. Ik kan me tenminste niet voorstellen dat Medy van der Laan hem nog zal verdringen.

Vind je dat de PVDA het heeft laten afweten de afgelopen tien, vijftien jaar?

Er is een groot verschil tussen de landelijke en de plaatselijke politiek. Lokaal gebeurt er toch wel heel veel, waarbij de Partij van de Arbeid nog al eens stimulerende bestuurders wil leveren. Ik heb een jaar of vijf in Rotterdam gewerkt. Joop Linthorst was daar de wethouder van Kunstzaken. Dat was op zichzelf helemaal geen bevlogen man, maar die heeft gewoon zake-lijk heel erg goed voor de kunst gezorgd. Die deed het ook met een grote mate van trots en vanzelfsprekendheid. Hij had in de gemeenteraad wat te vertellen, letterlijk en figuurlijk. En dan merk je hoe zeer het van belang is dat een lokaal bestuur met een zekere trots de kunstbedrijvigheid stimuleert en koestert.

In Amsterdam is de zelfsturende kracht vanuit de sector veel groter. Je moet er als gemeentebestuur wel een enorm potje van maken voordat je echt negatieve invloed op de ontwikkelingen hebt. Toch kan PVDA-wethouder Hannah Belliot niet ontzegd worden dat ze, in haar woorden, een paar migrainedossiers oplost, waaronder het Stedelijk Museum. Chapeau dus, want het is meer dan tien jaar niet gelukt en nu wel. Maar wat ook daar ontbreekt, is de ambitie om er glans aan te geven. Het is meer een hoofdpijndossier oplossen dan glorieus een nieuwe toekomst presenteren. Het is dus meer een kwestie van politiek management dan brandende liefde. En in Amsterdam altijd op een bijna verontschuldigende in plaats van een vanzelfsprekende

manier. Binnen de partij is er meestal gêne om iets voor de gevestigde kunst te doen omdat die van en voor de elite is. Dat is dus echt totaal anders dan in de naoorlogse periode van de volksverheffing.

Daar ligt ook een parallel met de PVDA op landelijk niveau. De PVDA heeft onder leiding van Wim Kok wel goed meebewogen met de economie en bijtijds geanticipeerd op economische veranderingen, maar van culturele bevlogenheid was geen sprake. Kok was veel meer van de economie dan van de cultuur. Als je de kunst niet beschermt tegen economische veranderingen, gebeurt er wat nu in Duitsland aan de hand is. Daar wordt de kunst geweldig afgeknepen, terwijl er vroeger zo ongeveer alles mogelijk was. De musici van de Berliner Philharmoniker konden maandelijks het dubbele van die van het Concertgebouworkest tegemoet zien. Dat is daar nu pittig aan het veranderen.

Kok had in de periode van welvaart het belang van de kunst en de cultuur veel meer moeten articuleren, bijvoorbeeld in een soort compagnonschap met de wetenschap, als innoverende en excellente beweging. Maar uitgerekend in die periode is in de culturele wereld de hang naar spektakel en evenementen enorm toegenomen.

Wat zou jouw agenda zijn op het gebied van de kunst en cultuurpolitiek voor de komende tijd?

Om te beginnen: accepteren dat de kunst een autonome kracht is en geen onderdeel van een hogere politie-

ke doelstelling. De betekenis en rol van de politiek zullen een andere zijn dan dertig, veertig jaar geleden, toen de discussies en ambities veel ideologischer waren. Veel mensen in de politieke wereld hadden toen toch het idee dat het kunstleven de sociaal-democratie dichterbij bracht en daarbinnen de verbeelding op peil zou houden. Binnen dat huwelijk zouden onderkant en voorhoede een onlosmakelijk geheel zijn. Nu is het heel anders. De politiek distantieert zich van de moeilijke dingen van het leven. Echte ideologische uitgangspunten krijgen nauwelijks aandacht. In plaats daarvan is er veel scoringsdrift en mediagerichtheid. Snel thuis, niet te moeilijk, beetje anti-intellectueel, dat is de trend. Dat appelleert niet aan mensen met een groots en meeslepend wereldbeeld.

Voorts moeten op de agenda staan: het koesteren van het bijzondere, met grote trots dat ook uitdragen, zeer veel investeren in kunstzinnige vorming, de toegankelijkheid bevorderen maar vooral de kunst niet populariseren, integendeel, het bijzondere en het uitzonderlijke juist benadrukken, benadrukken dat cultuur van iedereen is en kunst van enkelen. Bovendien onbeschaamd benadrukken dat je door deelname aan het culturele leven een ander mens wordt. Niet in morele zin beter, maar in elk geval rijker. En vooral niet meegaan met de waan van de dag. Daarnaast moet je ervoor zorgen dat je het zakelijk goed voor elkaar hebt en beschermt, dat het bij de sociaal-democraten in veilige handen is. Iemand die daarvoor zorgt, die doet ei-

genlijk al genoeg. Het gaat niet zozeer om de ontwikkeling van de kunsten zelf maar om de ruimte en de politieke waardering en betrouwbaarheid eromheen.

Ik zou de toekomstige staatssecretaris adviseren om op dag één bijvoorbeeld te vertellen dat het Nederlandse muziekleven zich op het allerhoogste niveau kan meten met de rest van de wereld en dat daaraan dan ook niet te tornen valt. Dat is toch van een andere snit dan roepen dat hiphopbandjes ook het kunstplan in moeten. En op dag twee aankondigen dat er een nieuwe publieke omroep komt naar Vlaamse en Britse snit. Simpel en niet duurder dan nu. De Vlamingen hebben het reuze goed gedaan en onze verzuiling heeft het ellendige plan dat er nu ligt, over zichzelf afgeroepen. En de kijk- en luisterbijdrage terug. Daarmee geef je aan dat de publieke omroep van de burgers is en niet van de staat.

Meer centen om te beginnen?

Ach ja, om te beginnen, maar daar gaat het niet alleen om. Ik ben een tijd plaatsvervangend voorzitter geweest van de Raad voor de Kunst in de tijd dat de staatssecretaris Aitzo Nicolai secretaris daarvan was. Destijds hebben we berekend dat als er, toen nog in guldens, zestien miljoen bijkwam, we alle wensen die er waren hadden kunnen realiseren. Maar laat dat nu in euro's iets van twintig, dertig miljoen zijn geworden, dan zou de Partij van de Arbeid als regeringspartij dat snel moeten regelen en daarmee van de regering

een Kabinet voor de Cultuur maken. Dan committeer je je bovendien als beweging aan de culturele krachten in de wereld van de kunst, de journalistiek en de wetenschap, de kringen waarbinnen de sociaal-democratie altijd haar meest kritische maar ook trouwe supporters heeft gehad. Gezaghebbende mensen die uitdragen wat we met de maatschappij willen, wat we willen

bevorderen aan samenhang, uitstraling en beschavingsgevoel. Het scheelt toch een slok op een borrel als Remco Campert daar een aardiger stukje over schrijft dan wat hij zegt over het treurige vocabulaire van meneer Balkenende. Maar ja, je koopt geen publiciteitsmachine. Je moet het doen uit liefde en met overtuiging. Daar begint het allemaal.

Kunst en nieuwe media

Marga van Mechelen in gesprek met Arjen Mulder, Heiner Holtappels en Arie Altena

Arjen Mulder is van oorsprong bioloog maar vooral bekend als mediatheoreticus. Hij heeft een groot aantal boeken over nieuwe media op zijn naam staan, waarvan een aantal is uitgegeven door v2 Publishing. Hij was uitgenodigd voor dit gesprek gezien zijn betrokkenheid bij dit Rotterdamse instituut, dat in 1981 als kunstenaarsinitiatief in 's-Hertogenbosch is ontstaan. Het werd opgericht door Alex Adriaansens en Joke Brouwer, die tot op de dag van vandaag voor de organisatie werken. v2 heeft zich ontwikkeld van een 'draufgängerisch' kunstenaarscollectief waarin persoonlijk leven, werk en publieksgerichte activiteiten min of meer samenvielen, naar een professionele instelling waar onderzoek en presentatie van projecten plaatsvindt rond een kunstvorm waarvoor elders in instituten, musea en galeries niet of nauwelijks plaats en expertise te vinden is. Bij v2 staat de technische – interactieve, elektronische en digitale – kunst centraal. Daarnaast geeft v2 boeken uit, organiseert het conferenties en studiedagen, workshops en festivals waar altijd wel een artistieke component in zit, maar ook een sociaal-politieke, economische of antropologische. v2 werkt met theoretici, wetenschappers en kunstenaars

die zich interesseren voor zelforganiserende processen, interactie (artistiek, politiek enz.) en mediatheorie. De aandacht is de afgelopen tien jaar verschoven van een meer kritisch-filosofische benadering (in de lijn van Deleuze en Guattari) naar een meer wetenschappelijke aanpak, gericht op globaliseringprocessen, neurologie en internet, hetgeen men samenvat onder de noemer 'netwerkdelen', de verbindende schakel tussen deze drie terreinen.

Heiner Holtappels is artistiek directeur van het Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIM) en daarnaast kunstenaar en docent op dit terrein. Tevens is hij lid van de Raad voor Cultuur. Het Nederlands Instituut voor Mediakunst, gehuisvest in een pand aan de Keizersgracht in Amsterdam, bestaat sinds 1993 en is een fusie van twee al wat oudere instellingen: MonteVideo, door René Coelho opgezet in 1978, en Time Based Arts, een initiatief van Stichting De Appel en de in 1983 opgerichte Vereniging van Videokunstenaars. Het instituut houdt zich nog steeds bezig met waar deze instellingen mee begonnen zijn: archivering, conservering, onderzoek, distributie, educatie, promotie, pre-

sentatie (nu veel grootschaliger dan toen) en productie. Het is voortgekomen uit een collectie door kunstenaars gemaakte videobanden die aan het publiek getoond werden. Momenteel omvat de collectie achttienhonderd originele kunstenaarsbanden en installaties. Distribueren werd al snel de tweede activiteit. De specialiteit van Coelho bestond uit het ondersteunen van de productie. Kunstenaars kwamen naar MonteVideo en komen nu nog naar het NIM om werk op het terrein van de nieuwe media te maken. Tot 1998 werd MonteVideo (de naam die het NIM nog steeds in de wandelgangen heeft) bij het Ministerie van OCW als een presentatie-instituut gezien, maar nu toch vooral als een sectorinstituut, hetgeen volgens Holtapels weer net té breed is. In de afgelopen tijd zijn veel kunstenaars met computers gaan werken en dit is terug te vinden in de collectie en presentatie van het instituut.

Arie Altena is kunstenaar, docent en publicist op het terrein van de nieuwe media. In die hoedanigheden is hij al gedurende een groot aantal jaren nauw betrokken bij Mediamatic, opgericht in 1985. Mediamatic organiseert tentoonstellingen, presentaties, workshops en salons. Het maakte een tijdschrift, dat sinds 1994 ook op het web verscheen. Die website (www.mediamatic.net) is nu het knooppunt van de activiteiten. De site draait op een contentmanagementsysteem (software om de website bij te houden) dat door Mediamatic is ontwikkeld en steeds verder wordt ontwikkeld.

Mediamatic is ook uitgever van cd-roms en dvd's. In Mediamatic LAB ligt de nadruk op onderzoek, met een wat ander karakter dan universitair onderzoek. Het gaat veelal om het uitproberen van dingen in combinatie met concrete – ook commerciële – projecten. Mediamatic is geïnteresseerd in de nieuwste ontwikkelingen en heeft zich nooit exclusief beperkt tot wat traditioneel tot de kunst behoort. Als er een duidelijke lijn is in de afgelopen tien jaar, dan is dat een diepgaande interesse in nieuwe (communicatie)technologieën en de artistieke mogelijkheden die ze opleveren. Daar worden internationaal workshops over gegeven. Tot in 2004 was Mediamatic naast een stichting ook een bedrijf dat websites voor grote bedrijven maakte. De stichting is toen verhuisd naar het oude TPG-gebouw in Amsterdam vlak bij het Centraal Station, waar ook het Stedelijk Museum tijdelijk onderdak heeft gevonden.

Op vrijdag 24 juni 2005 schoven deze drie specialisten op het gebied van de nieuwe media in het Nederlands Instituut voor Mediakunst aan tafel om antwoord te geven op de vragen die ik hun had voorgelegd. Tijdens het gesprek werd duidelijk dat de genodigden 'hun' instellingen niet als concurrenten van elkaar zien, ondanks het feit dat hun activiteiten elkaar soms lijken te overlappen. Ze dragen alle drie bij aan de ontwikkeling van de nieuwe media. Het NIM richt zich op facetten als presentatie, collectie, distributie en onderzoek –

met een 'artists in residence'-programma – en op de rol van de nieuwe media binnen de kunstpraktijk. Meer dan de andere instituten houdt het NIM zich bezig met conservering en de vraag hoe life performances en (multimedia-)installaties gedocumenteerd kunnen worden. Voor v2 zijn onderzoek en ontwikkeling kerntaken. In zijn grootschalige 'artists in residence'-programma's wordt veel technologisch onderzoek verricht, waarbij de artistieke betekenis doorgaans van secundaire betekenis is. Daarnaast organiseert v2 met zekere regelmaat een grote internationale publieksmanifestatie, DEAF geheten. Mediamatic, bij velen bekend als een tijdschrift, was vooral gericht op speculatieve (media)theorie met betrekking tot kunst, hetgeen langzaam maar zeker is verschoven naar digitale theorie of theorie over de digitaliteit. De educatieve en reflexieve kant van het nieuwe terrein is voor Mediamatic altijd van grote betekenis geweest. Meer dan v2 hecht men belang aan de beeldende aspecten van het gebruik van nieuwe media.

Verschillende onderwerpen kwamen in dit gesprek aan de orde. Ik vroeg mijn gesprekspartners allereerst naar de wijze waarop de nieuwe media door kunstenaars worden ingezet en welke bijdrage kunstenaars leveren aan de ontwikkeling van de nieuwe media. Is het nog wel mogelijk disciplinaire onderscheidingen te maken, zowel in theorie als in de praktijk? Vervolgens kwamen vragen aan de orde als: welke veranderingen heeft binnen het veld van kunst en nieuwe media het

kunstbegrip ondergaan? Wat wordt hier onder een kunstenaar verstaan?

Een tweede onderwerp betrof de rol van vrouwelijke kunstenaars binnen de nieuwe media. In het verleden hebben de nieuwe media een opvallende rol voor de emancipatie van de vrouwelijke kunstenaar gespeeld. Is dit nog steeds het geval of is hier het een en ander veranderd?

Het derde onderwerp lichtte de betekenis van het internet eruit. Het internet komt via een kastje binnen en boodschappen worden vervolgens weer verzonden via het internet naar willekeurige en onwillekeurige bestemmingen. Het gebruik van het internet door kunstenaars roept specifieke vragen op. Hoe verhouden de experimenten op dit terrein zich tot de beginperiode van de videokunst, die reageerde op de televisie als massamedium? Hoe sterk is het sociale gezicht van aan het internet gerelateerde projecten? Welke betekenissen hebben die al en welke kunnen ze in de toekomst mogelijk krijgen?

Het vierde thema stelde de markt en het publiek voor de nieuwe mediakunst centraal. Hier moest duidelijk worden hoe deze instellingen hun verantwoordelijkheid in deze zien, maar ook hoe de kunstenaars die binnen hun muren opereren, hun maatschappelijke rol definiëren. Deze instellingen richten zich voor een belangrijk deel op de productie en productiebegeleiding, maar betekent dit dat het publiek een ondergeschikte rol speelt?

Natuurlijk was ik ook nieuwsgierig naar hoe zij denken over een sociaal-democratisch cultuurbeleid, niet alleen wat de ideologische maar ook wat de praktische kant daarvan betreft. Dit vormde het vijfde thema van dit gesprek. Ik vroeg hun voorts naar hun mening over het Nederlandse model met een Raad voor Cultuur en het Nederlandse subsidiestelsel. Dit thema kreeg zoals ook al eerdere thema's een zekere toespitsing gezien de vragen die elders in dit jaarboek aan de orde komen. De laatste vraag heeft wellicht een niet al te realistische ondertoon: de hoop op verandering in de televisiecultuur. Daar komt evenwel een optimistisch antwoord op van de kant van Arjen Mulder.

Hoe worden de nieuwe media naar jullie mening door kunstenaars ingezet? Welke bijdrage leveren kunstenaars aan de ontwikkeling van de nieuwe media? Hoe denken jullie over de wijze waarop posities binnen het veld van de nieuwe media worden afgegrensd? Welke ontwikkelingen voltrekken zich momenteel, welke richting gaat het uit, wat zijn jullie verwachtingen ten aanzien van de rol van kunstenaars op het vlak van de nieuwe media?

Mulder: Het hangt ervan af wat je nieuwe media noemt en wat je ontwikkeling noemt. Technisch gesproken leveren kunstenaars nog maar een zeer bescheiden rol aan de ontwikkeling van hardware, maar op het gebied van film, games en internet is hun bijdrage ook weer niet helemaal uit te wissen. De artistie-

ke bijdrage aan de ontwikkeling van de mobiele telefonie in al haar stadia lijkt me gering. Dat geldt ook voor de ontwikkeling van geluidsdragers en geluidswaergave. Gaat het echter om de ontwikkeling van interacties en interfaces tussen mens en machine en mens en mens, dan zijn er telkens weer kunstenaars die interessante dingen doen en wie weet ook wel een bijdrage aan de ontwikkeling van de nieuwe media leveren. Maar die bijdrage leveren ze eerder als bedrijf dan als kunstenaar. In uithoeken van de wetenschappelijke research en development zitten ook interessante kunstenaars.

Anderzijds levert de industrie maar een zeer geringe bijdrage aan de ontwikkeling van de artistieke mogelijkheden van de nieuwe media. Daarop richt v2 zich nu juist. Een overzicht van wat er op dit gebied gebeurt, is net verschenen in ons boek *aRt&D: Research and Development in Art*. Het gaat daarin om vragen als: wat valt er met nieuwe media te doen en te veranderen bij interactieve dans, de opera, vr-installaties, communicatieve performances, architectuur, stedelijke identiteitsontwikkeling, geluidskunst, databanken, poëzie enzovoort.

De vraag wat kunstenaars kunnen bijdragen aan een ontwikkeling suggereert dat die ontwikkeling primair is en de kunst secundair. Zo zien wij dat niet. Bij elk medium is er voor kunstenaars een rol weggelegd, namelijk kunst maken, dat wil zeggen via het creëren van mediumspecifieke illusies het publiek dwingen tot re-



JODI (Joan Heemskerk en Dirk Paesmans), My%Desktop, 2002, te zien op de tentoonstelling 'World Wide Wrong' in het Nederlands Instituut voor Mediakunst Amsterdam in 2005.

© NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE, MONTEVIDEO/TIME BASED ARTS

flectie op de rol van de betreffende media en vandaar op de rol van waarneming en gedrag in het leven. Tegelijk gaat het erom met het nieuwe medium nieuw virtueel leven te creëren, nieuwe expressieve vormen te maken, wat bij interactieve kunst wil zeggen: interessant gedrag op te roepen.

Altena: Zodra het gaat om nieuwe media, wat voor soort dan ook, zijn er mensen die daar 'gekke' dingen mee gaan doen. Ze gaan kijken wat ze ermee kunnen, hoever ze de al dan niet technische grenzen kunnen oprekken, ze geven ermee uitdrukking aan de dingen die hen bezighouden, ze eigenen zich deze media toe, ze verdraaien ze, ze maken er mooie dingen mee. Soms zijn het kunstenaars die dat doen, soms leidt het tot

kunst. De mens wil zich uitdrukken, de ander vermaken, zijn woede uiten, anderen aan het denken zetten. Maar kunst moet je niet zien als breekijzer van de wetenschap of de politiek.

Niettemin leveren kunstenaars wel bijdragen in de laboratoria en werkplaatsen waar ze samenwerken met ingenieurs en technici. Op het Piet Zwart Instituut waar ik net ben geweest, was een student die een stukje software had ontwikkeld om op een nieuwe manier 'radio te maken'. Niets prototype, je zorgt nu dat zoiets daadwerkelijk werkt. De vraag is: wordt hier nu een kunstwerk gemaakt of een stukje commerciële software geprogrammeerd? Wanneer een mbo'er, die zelf ook wel eens wat 'speelt' met programma's, ziet

hoe een kunstenaar culturele betekenis voortbrengt door met software 'te freaken', dan is het denkbaar dat hij iets van zijn eigen bezigheden daarin herkent.

Hoe zien anderen die zich met de ontwikkeling en toepassing van nieuwe media bezighouden het terrein van de kunst? Wat biedt het hun, wat biedt het hun niet? Als ze de infrastructuur van de kunst gebruiken, waarom gebruiken ze die dan? En wat voor gevolgen heeft dit, voor hen zelf, voor wat er vervolgens met hun inbreng gebeurt binnen het veld van kunst en nieuwe media?

Altena: De kunstwereld is een infrastructuur die een platform, presentatieplekken en geld biedt. Hij biedt ook een discours, een debat, een vloed van ideeën en meningen. Daar kom je in terecht als je een werk in een galerie toont. De context bepaalt mede hoe een werk wordt beleefd, en welke betekenissen het krijgt. Natuurlijk, heel goede werken stijgen daarboven uit en dwingen hun eigen referenties af. Kunst stelt vragen, brengt een bepaalde problematiek en zienswijze onder de aandacht.

Holtappels: We moeten ons realiseren dat er ten opzichte van de jaren zestig wel het een en ander is veranderd. Maatschappelijke relevantie in de betekenis van die tijd speelt bij jonge kunstenaars niet meer. Kunstenaars nu willen überhaupt niet meer een kluizenaar in een atelier zijn. Zij willen met mensen werken, waar dan ook. Dat kan ook via het internet.

Aansluitend: wat hebben de nieuwe media ten aanzien van ons kunst- en kunstenaarsbegrip veranderd?

Holtappels: Ik denk dat inmiddels al duidelijk is geworden dat het kunstbegrip niet meer zoiets vanzelfsprekends is. Dat kun je concreter maken door de vraag te stellen: 'Wie zijn de helden van tegenwoordig in de schilderkunst?' Is dat Sigmar Polke? Als het daar al niet zo duidelijk is? Ik vind het een verademing dat die oude hiërarchieën niet meer mogelijk zijn. De diversiteit is toegenomen. Op het vlak van de inhoud zijn de thema's nu veel sterker door technologische ontwikkelingen bepaald en is de symbolische functie die kunst van oudsher had, verminderd. Er wordt een ander verhaal verteld. Hoewel... op een ander vlak, de literatuur en de schilderkunst, zie je oude thema's nog steeds terugkomen, al is het vanuit een ander tijdspectief. De kwaliteit van de nieuwe media zie ik toch vooral in de intensievere ervaring van de multimediaaliteit... als die goed gebruikt wordt, wel te verstaan.

Welke rol spelen vrouwelijke kunstenaars op het gebied van de nieuwe-mediakunst? Video als medium heeft voor de emancipatie van de vrouwelijke kunstenaar veel betekend, gezien zijn toegankelijkheid, het low-profile karakter, maar ook gezien het feit dat er op dat terrein nog nauwelijks een geschiedenis bestond of concurrentie van mannelijke kunstenaars. Op een inhoudelijk niveau maakte het mogelijk vragen naar identiteit te stellen. Dat speelt op dit moment niet meer zo'n overwegende rol. Is

daar iets voor in de plaats gekomen en hoe is het aandeel van de vrouwelijke kunstenaars op dit moment?

Mulder: Als je kijkt naar de kunsttentoonstellingen van de laatste vier of vijf jaar, dan overheersen de mannen. Mij heeft echter altijd verbaasd dat de kwalitatief beste kunstenaars toch vaak vrouwen zijn, zoals Ulrike Gabriel en Seiko Mikami. Die zitten als gekken te programmeren. En het ziet er ook het beste uit. Ik denk dat in die zin de rol van de vrouwen erg groot is.

Altena: In mijn lessen communicatie, media en design sta ik praktisch voor een klas met alleen maar jongens. In een zaal van honderd leerlingen zitten misschien maar zeven meisjes.

Was dat in het verleden anders?

Altena: Toen we bij Mediamatic begonnen met het leren wat HTML was, waren daar overwegend vrouwen in geïnteresseerd. Het ging vaak om mensen binnen een bedrijf die daar niet de hoogste posities hadden. Toen internet belangrijk werd, kreeg je mensen met een hogere positie, veelal de managers, en dat waren mannen. Die ontwikkeling heeft zich vaker voorgedaan. Dat zegt toch iets over sociale verschillen op de werkvloer.

Hoezo?

Altena: Als ik kijk naar de hogere beroepsopleidingen, dan blijkt het niet gemakkelijk om als meisje de hele dag tussen jongens te zitten. Ik ben daar niet blij mee. Wat ook opvalt, is dat de jongens veel meer bezig zijn

met games, terwijl de meisjes vooral graag chatten. Het sociale is kennelijk voor hen belangrijker.

Holtappels: In de videokunst zijn meer vrouwen dan mannen werkzaam, maar bij de interactieve media weer meer mannen. Hun aandeel is ook groter in de 'artists in residence'-programma's. En wat mijn grote frustratie in het begin was, was dat de mannen eigenlijk heel vaak een 'tool' wilden ontwikkelen. Mannen verzuipen in de techniek, terwijl vrouwen eerder al een idee hebben van het eindproduct, vaak weer zonder voldoende besef van de techniek die daarvoor nodig is.

Met nieuwe media is van oudsher het idee van democratisering verbonden. Dat gold al in de jaren zestig. De avant-garde richtte zich op nieuwe media onder het mom dat die toegankelijker zouden zijn, bereikbaarder in financieel opzicht. Daarmee zou men zich kunnen onttrekken aan de vercommercialisering van de kunst. Wat me is opgevallen, is dat het woord 'democratisering' de laatste jaren weer veel vaker valt. Wat voor rol speelt het internet naar jullie mening, een bij uitstek democratisch medium?

Altena: Het heeft te maken met het democratische deficit in de netwerkmaatschappij of de informatiemaatschappij en de zoektocht naar nieuwe middelen om de democratie vorm te geven. Daarin speelt natuurlijk het dominante communicatiemiddel, het internet, wel een belangrijke rol. Zowel utopisch als dystopisch gezien.



Interactieve filminstallatie *Run Motherfucker Run*, Marnix de Nijs, 2004

© RMR_org

Holtappels: Democratisering wordt vaak als iets negatiefs gezien omdat het in verband wordt gebracht met populisme. Let wel, echter, je kunt de wereld niet meer besturen zonder mensen gelijke condities te geven. Internet is een fantastisch middel om dat te bereiken.

Maar als we terugdenken aan de verwachtingen ten aanzien van videokunst, dan moeten we ook constateren dat die niet waar gemaakt zijn. Dat geldt ook voor wat Bertolt Brecht van de radio verwachtte. Maar het zender/ontvanger-idee werkt wel op internet, omdat

er geen gespecialiseerde kennis nodig is. Hier is informatieverstrekking gedemocratiseerd, veelal ook gratis. Dat lag bij de videokunst anders. Wat Gerri Schum [die in 1968 een Televisiegalerie startte en met Land Art, Video en Conceptuele Kunstenaars 'kunst' op de televisie produceerde, MvM] wilde, kunst op televisie of televisiekunst, is niet echt gelukt. Op het moment dat kunst op de buis kwam, sliep iedereen. Ik denk dat er nu toch veel meer mogelijk is. Als ik mijn hele gedigitaliseerde collectie op breedband kon tonen, dan zou ik de hele wereld onze kunstwerken op een kwalitatief goede manier kunnen laten zien.

Altena: Vanuit de kunst geredeneerd is het logisch om de vergelijking tussen video en internet te maken, maar we moeten wel bedenken dat de maatschappij als geheel door internet getransformeerd is.

Hoe sterk is het sociale gezicht van aan het internet gerelateerde projecten? Kunnen jullie aangeven welke betekenissen die projecten hebben of mogelijk in de toekomst zullen krijgen?

Altena: Vandaag de dag zie ik het internet als de belangrijkste publicatieruimte überhaupt, een dagelijkse en alledaagse communicatieruimte. Zoals er kunstenaars zijn die werk maakten voor de wereld van het drukwerk, zijn er nu kunstenaars die werk maken voor, met, op, tegen, onder het internet. Kunst die daarbij specifiek gericht is op het internet en het dus niet gebruikt als distributie- en publicatieruimte, is maar één

aspect. Slechts een klein deel van de internetkunst richt zich op de commerciële kant, msn, chatsites, zoals destijds een klein deel van de videokunst zich richtte op de tv als massamedium. Het gebied is zoveel groter: verhalennetwerken, culture jamming, databasekunst, activisme, alternative games, generative images...

Interessant is dat het internet niet een alternatieve tweede wereld heeft opgeleverd, maar dat het steeds meer verbonden, verstrikt en vermengd is geraakt met de dagelijkse realiteit en dat zal alleen maar toenemen. Het is razend interessant om daar kunst mee en over te maken. Daarnaast zie je ook dat de computer het gereedschap is geworden waarmee je dingen maakt. Je maakt er software mee, je bouwt je eigen microcontroller, je knoopt technologie aan elkaar. Dat is de cultuur van nu.

Op de vraag 'hoe sterk is het sociale gezicht van kunstprojecten in de wereld' is geen antwoord te geven. Ja, er zijn heel sociaal gerichte projecten, er zijn ook heel esthetische projecten. Het is veel interessanter om te kijken tot wat voor transformaties op sociaal en economisch gebied het internet leidt. Samenwerking, informatie delen volgens een open source-model, software ontwikkelen, file-sharing. Je bent continu een node in het netwerk, en daarin functioneer je alleen als je meedoet. Voor wie wil, is het internet nog altijd ook een publieke ruimte of als zodanig te claimen.

Internet speelt een belangrijke rol in ontwikkelingsorganisaties als Sarai in New Delhi. Binnen de kunst is

interesse voor hun projecten en dat is wederzijds. Ze zoeken daar naar nieuwe manieren om te communiceren. Men wil bepaalde denkpatronen doorbreken ten aanzien van de verhouding tot de moderne wereld of juist de derde wereld. Er zit zeker een cultuurkritische kant aan ten opzichte van het gewone denken over ontwikkeling van derdewereldlanden. Zijn dit soort projecten marginaal?

Altena: Nee, niet marginaal. Sarai is natuurlijk een denktank, daar worden ideeën ontwikkeld, ze gebruiken kunst daarvoor, ze gebruiken theorie daarvoor. Maar is dat kunst of is dat development?

Mulder: Maar als je het bijvoorbeeld hebt over de emancipatie van de Marokkaanse jongeren in Nederland, dan heb je het over internet.

Dit interview wordt gepubliceerd in een jaarboek dat een bijdrage wil leveren aan een sociaal-democratische visie op de cultuur, de cultuurpolitiek en het cultuurbeleid. Wat hieronder verstaan moet worden, is niet eenduidig, maar dat zal niet verbazen. Het jaarboek heeft echter als centrale vraag óf een sociaal-democratische cultuurpolitiek zelfs maar wel mogelijk is en hoe die eruit zou moeten zien. Staat de sociaal-democratische benadering haaks op het liberale uitgangspunt van marktwerking? Is de kwaliteitseis iets voor het andere politieke kamp? Moeten sociaal-democratische waarden als participatie, pluriformiteit en cultuurspreiding herkenbaar zijn en hoe zou een op die waarden georiënteerd beleid ten uitvoer gebracht

kunnen worden? We denken hierbij haast automatisch aan de communicatie met een doelgroep of een publiek, aan educatie en onderricht.

Mulder: v2-kunst kan niet beoordeeld worden op marktwerking, want die is nihil, niet omdat we de markt niet interessant vinden, want die interesseert ons wel degelijk als het om globaliseringsprocessen gaat, maar omdat het ons om kunst en reflectie gaat. Kwaliteit is een politiek begrip over de inhoud waarvan voortdurend gediscussieerd en gestreden dient te worden. Zeggen dat het een begrip van het andere kamp is, is de moed bij voorbaat opgeven. Kwaliteit is echter wel een begrip dat telkens weer een specifieke, op een bepaald medium en een bepaald mediumgebruik toepasbare betekenis moet worden gegeven.

Wat is het publiek van v2, het NIM en Mediamatic? Welke verantwoordelijkheid hebben deze instellingen volgens jullie ten opzichte van het publiek?

Mulder: v2 richt zich enerzijds op mensen binnen ons veld, die niet alleen op de hoogte moeten worden gehouden van de lopende ontwikkelingen, maar aan wie ook de kans moet worden geboden daar zelf een bijdrage aan te leveren. Anderzijds op een meer algemeen publiek dat zich bewust is van de doordringende rol van nieuwe media in hun leven en daarop wenst te reflecteren. Kunst is geen entertainment. Amusement is iets anders. Kunst is moeilijk, en dat moet zo blijven.

Altena: Het publiek van kunst is altijd iedereen en niemand. Daarmee bedoel ik dat kunstwerken in principe voor iedereen bedoeld zijn, niet voor een exclusief groepje. Kunst is niet elitair. Golfen in de Verenigde Emiraten is elitair. Tegelijk is kunst het gebied waarbij de makers zich nu eens niet laten leiden door markt-onderzoek, door de vraag of er wel een doelgroep is. Je maakt gewoon kunst. Je doet het ook als niemand komt kijken, maar je bent blij als de zaal vol zit. Daaraan ontleent kunst haar kracht.

Ik kom zelf uit de lagere middenklasse, ik ben niet opgevoed met kunst, maar mijn ouders gingen wel naar het Boijmans en het Kröller-Müller. Er is op zich niks moeilijks aan een doek van Fontana, een video van Bill Viola of een muziekstuk van Xenakis. Je kunt gewoon je oren en ogen openzetten. Het gaat fout als je denkt dat je van alles móét weten om ervan te kunnen genieten. Daarom is het ook zo belangrijk dat je met een schoolklas naar het museum gaat. Daarom moet je videokunst downloaden van het internet. Daarom word ik ook zo boos als er weer iemand beweert dat kunst elitair of exclusief is. Kunst is dat niet.

Dat is overigens iets heel anders dan zeggen dat kunst gemakkelijk is, of makkelijk verteerbaar, of automatisch op grote bezoekersaantallen kan rekenen. Je moet beseffen dat kunst belangrijk is voor een samenleving. Dat zoiets complex is, bijvoorbeeld dat je als sociaal-democraat ook kunst ondersteunt die qua inhoud tegengesteld is aan het sociaal-democratische

ideaal, of beledigend is voor sommige groeperingen, mag een politicus niet afschrikken om een dergelijke visie te verdedigen. Kunst is geen entertainment en zeker niet alleen bestemd voor de rijken en intellectuelen. Participatie en pluriformiteit horen bij een democratie, bij een bloeiende samenleving. Je moet stimuleren wat er uit de mensen zelf voortkomt, beginnend bij de basis: creatieve vakken op school, goedkope oefenruimte voor wie muziek wil maken, gratis of tenminste goedkope musea.

Ik ben het er overigens niet mee eens dat marktwerking en door de overheid ondersteunde kunst elkaar zouden uitsluiten. De vrije markt zou zonder overheidsregulering en ondersteuning niet werken.

Holtappels: Er is niet één markt, er zijn vele markten. Behalve de consumentenmarkt is er ook de kennismarkt of de researchmarkt. Het zou een waanzinnige verarming zijn als alleen dat wordt aangeboden waar publiek op afkomt.

Mulder: Je zou misschien de vraag anders moeten benaderen, politiek benaderen en zeggen: wat wil je dat kunst doet met het volk? Dat heb ik ook een beetje met mijn antwoord willen zeggen. Het is een uitdrukking van de tijd, zegt Holtappels, en dat klopt, maar het is ook een middel om over je eigen tijd te leren nadenken. Als je je daarvoor alleen van kranten en massamedia bedient, dan krijg je onvoldoende afstand om die reflectie mogelijk te maken. Als je op z'n liberale toer zou zeggen: de markt zal het wel uitwijzen, dan

betekent dit dat je alle kritische geluiden de kop indrukt. Want niemand wil kritiek horen. Horen dat het goed gaat met Nederland is prettiger.

Waar zou de sociaal-democratie zich hard voor moeten maken naar jullie mening? Willen we de twee socialistische bewindslieden van cultuur, Hedy d'Ancona en Rick van der Ploeg, terug, of zeggen jullie: geef mij maar een LPF'er als Van Leeuwen?

Altena: Liever iemand met een idee over waarom kunst belangrijk is voor de samenleving, meer is dan mooie plaatjes boven de bank, een gezellige avond of een goede belegging voor de toekomst.

Holtappels: Ik vind de ene partij niet per definitie beter dan de andere wat dit aangaat. Bij de PVDA was en is er altijd het risico dat men kunst wil gebruiken als voertuig waarvoor het bij voorbaat, denk ik, niet in eerste instantie bedoeld is. Kunst is geen instrument voor participatie en emancipatie, hoewel ze er natuurlijk wel toe kan bijdragen. Kunst is er evenmin voor om minderheden met de rest van de samenleving te laten participeren.

Zijn jullie het daarmee eens? Ik kan me voorstellen dat er voorbeelden te bedenken zijn waar kunst een heel goed middel is geweest.

Altena: Nee, wat Holtappels zegt, sluit niet uit dat kunst soms wel als een middel functioneert. Maar ervan uitgaan dat dát de functie van kunst zou zijn, is

een verkeerde denkwijze. Ik ben het met Mulder eens: kunst maakt de wereld juist complexer, of juist overzichtelijker. Kunst kan afstand tot de wereld creëren of een context scheppen waardoor je beter begrijpt wat je aan het doen bent of moet doen. Het gaat primair om de culturele betekenis.

Holtappels: Een voorbeeld van de instrumentele benadering van kunst is 'inclusion', het tegenovergestelde van 'exclusion'. Dat is het Angelsaksische of Amerikaanse model dat ervan uitgaat dat musea in achterbuurten een functie hebben. Het idee is dat burgers hierin participeren waardoor een nieuwe gemeenschap ontstaat, maar dat heeft niets met kunst van doen. Het heeft met aandacht te maken. Die rol kan een bedrijf ook spelen.

De drie instellingen worden gesubsidieerd door de overheid. Mediamatic wordt als een ondersteunende instelling aangemerkt, maar is voor een belangrijk deel een instelling met producerende taken. Mijn indruk is dat er bij de Raad voor Cultuur een uitgesproken positief oordeel is over de drie instellingen. Ten tijde van de vorige cultuurnota is de raad ten aanzien van V2 nogal sturend opgetreden, maar ook hier vanuit een positieve grondhouding. Wat mogen we concluderen? Nederlandse instellingen doen het goed op het gebied van de nieuwe media? (Ik zou dan ook nog de Waag moeten noemen en het instellen van een Virtueel Platform waarin de genoemde instellingen participeren.) Of stellen we vast dat de Raad er zeer van is

doordrongen dat de nieuwe media de volledige steun van de overheid behoeven?

Holtappels: Nadat Van der Ploeg staatssecretaris van Cultuur werd, kwamen er heel wat vragen van de kant van OCW in de zin van: we hebben geen verstand van nieuwe media, school ons bij. De Raad voor Cultuur is steeds meer de complexiteit van de nieuwe media en digitalisering gaan inzien. Men kwam ook tot het inzicht dat het terrein breder is dan het veld van de kunst.

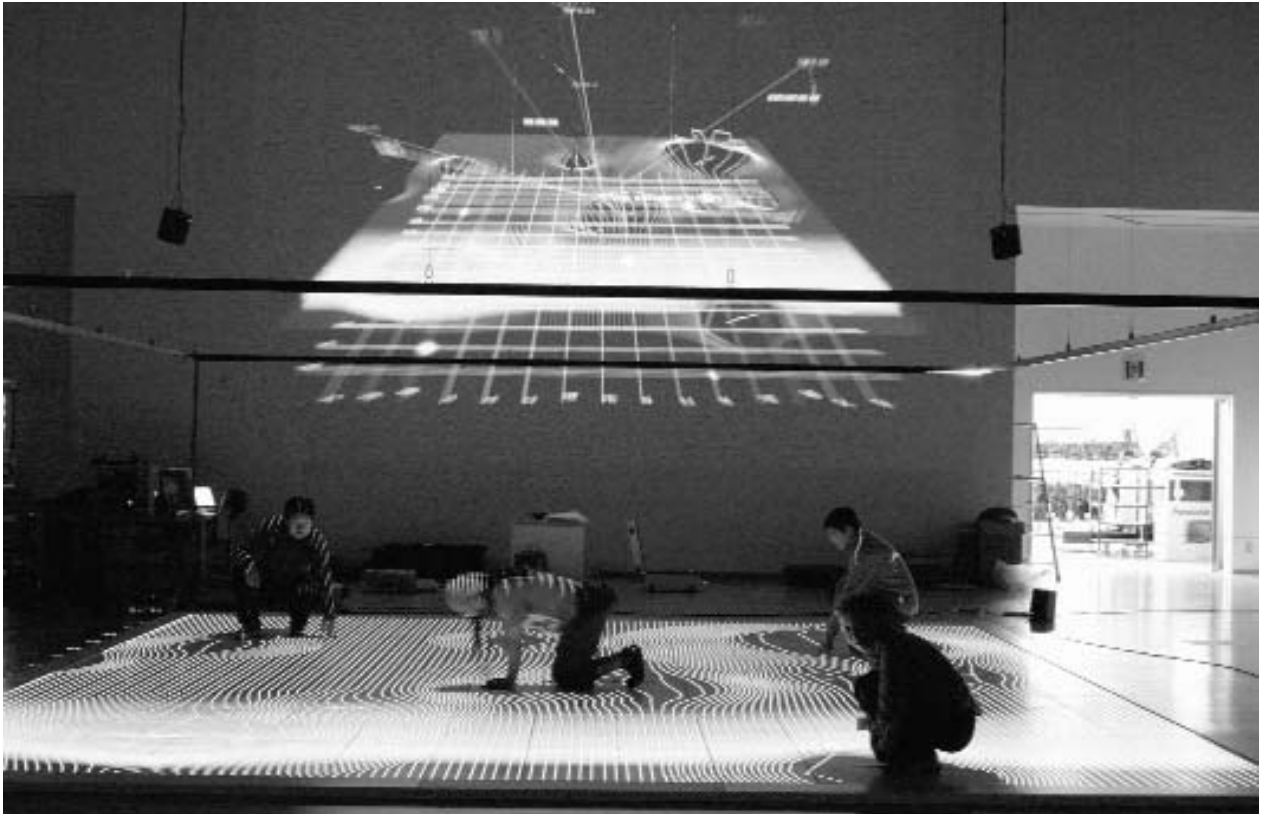
Men is dus overtuigd door wat jullie konden laten zien, jullie know how en visie.

Mulder: Over eCultuur bestonden veel misverstanden. Bij de vorige cultuurnota was er een speciale pot voor, die is nu afgeschaft. Michiel Schwartz heeft destijds een boekje over eCultuur geschreven en het ministerie heeft een studiedag georganiseerd, waarvoor v2 en de Waag aanvankelijk niet eens waren uitgenodigd. Op die dag bleek men over eCultuur te denken als iets facilitairs, websites maken bijvoorbeeld. Het Rijksmuseum moest nodig zijn collectie digitaliseren en ontsluiten, de Avro kon via websites luisteraars bij haar radioprogramma's betrekken. Het idee dat eCultuur iets met kunst te maken had, was niet aangekomen. Medy van der Laan meende dat v2 en de Waag de taak binnen eCultuur op zich konden nemen om de te subsidiëren websites er leuk uit te laten zien. Daarop heeft v2 zelf een studiedag georganiseerd om te laten zien wat voor kunst er gemaakt wordt binnen

eCultuur. Afsluitend kun je zeggen dat de Raad inderdaad doordrongen is van het belang van eCultuur, maar niet genoeg zicht heeft op de kunst daarbinnen.

Door meerdere personen, ook enkelen die aan dit jaarboek meewerken, wordt geconstateerd dat voor de legitimering van het kunstbeleid steeds vaker, of voor de zoveelste keer naar sociaal-politieke argumenten wordt gegrepen in plaats van naar inhoudelijk artistieke argumenten en dat publiekscijfers steeds belangrijker gevonden worden. Merken jullie dat ook of speelt dit niet zo op het terrein van eCultuur? Of zeggen jullie: we zijn te veel gefocust op experiment en ontwikkeling om ons over artistieke druk te moeten maken?

Altena: Volgens mij, maar nu spreek ik niet als vertegenwoordiger van Mediamatic maar voor mezelf, kun je sociaal-politieke argumenten en inhoudelijk artistieke nooit volledig loskoppelen. Iets alleen beoordelen op artistieke inhoud? Wat is dat dan, die puur artistieke inhoud? En als die bestaat, waarom is die dan zo belangrijk dat hij ondersteund moet worden? Ik vind kunst en cultuur een zeer waardevol gebied dat vanuit zichzelf openstaat voor iedereen, wat niet wil zeggen dat iedereen erin geïnteresseerd moet zijn. Wat ik jammer vind, is dat het stimuleren van kunst tegenwoordig alleen vertaald kan worden in publiekscijfers. Je moet kunnen aangeven waarom het belangrijk is dat er kunst is, zoals het ook belangrijk is dat mensen leren schrijven. Culturele waarde vertaalt zich niet alleen in



Gravicells, Seiko Mikami en Sota Ichikawap

© SEIKO MIKAMI EN SOTA ICHIKAWAP

publieksijfers, evenmin is een goed bezochte commerciële tentoonstelling per definitie een slechte tentoonstelling. Experiment of focussen op nieuwe dingen is ook helemaal niet het tegenovergestelde van publieksvriendelijkheid. Neem de Flickr-performances van onlangs, waarbij het publiek van Restaurant II in

het oude TPG-gebouw met sms keywords naar de website van Flickr stuurde, een website waarop honderduizenden hun foto's publiceren, en zo de keuze van de beelden bepaalde. Experimenteel? Misschien. Maar ook iets wat iedereen snapt, tenminste iedereen die zijn mobiele telefoon gebruikt en digitale foto's maakt.

Mulder: In de vorige cultuurnota-ronde heeft de Raad voor Cultuur gezegd dat v2 zich vooral op onderzoek dient te richten en niet op publiekspresentaties. v2 werd daarom ook niet beoordeeld op haar publieksbereik en het presentatiebudget werd wegbezuinigd.

Toch waren we het niet eens met de stelling dat publiek voor v2 niet belangrijk is. Omdat het bij ons om interactieve kunst gaat, is het publiek per definitie belangrijk, want zonder de interactie met het publiek bestaat ons soort kunst niet eens. Publiekspresentaties zijn nodig, niet alleen om de interactieve kunst die op het LAB wordt geproduceerd te testen, maar ook omdat wij graag goed interactief werk laten zien, als een van de weinige plekken waar dat kan gebeuren.

Daarbij heeft v2 twee soorten publiek: enerzijds een publiek van makers en professioneel betrokkenen, voor wie workshops en expertmeetings worden georganiseerd, anderzijds een breder publiek dat met een internationale manifestatie als DEAF en sommige publiekspresentaties wordt aangesproken. Eigenlijk moet v2 per activiteit naar het bijpassende publiek zoeken: soms zit de zaal vol met architecten, dan weer met kunststudenten, dan weer met interaction designers enzovoort.

Artisticiteit en artistieke argumenten zijn hoogst belangrijk voor v2. Goede interactieve kunst is zeldzaam en het is altijd weer schitterend als het iemand of een groep lukt om een goed werk neer te zetten. Wel is het de vraag of een algemener publiek, zoals op de DEAF-

tentoonstellingen, snapt welke werken goed zijn en welke minder. Daar ligt ook een educatieve taak, die we steeds meer aan het invullen zijn door het geven van rondleidingen en lessen aan leerlingen.

We hebben een Raad voor Cultuur en geen Raad voor de Kunst meer. Er is een eCultuurnota geschreven. Hoewel er nog steeds op tal van terreinen gesproken wordt over kunst én cultuur, schrijft de redactie van dit jaarboek in de inleiding dat 'de afbakening van kunst ten opzichte van andere uitingen van cultuur in een postmodernistisch wereldbeeld wordt losgelaten'. Toch zou ik de rol van kunstenaars er even uit willen uit lichten.

Holtappels: Ik vind dat onderscheid tussen kunst en cultuur lastig. De raad heeft daarover ook heel lang gezeurd. Voor mij is alleen een antropologisch cultuurbegrip relevant. Cultuur is de omgeving die door mensen is gemaakt. En daar hoort kunst bij. Een heel klein gebied in verhouding tot de rest. Interactie is fundamenteel, want anders beland je in een reservaat als de indianen. Sommigen mogen dan zeggen: 'Kunst is zo'n gesloten bolwerk', maar dat geldt evenzeer voor de wetenschap. Daar gaat het niet om. Waar het wel om gaat, is of ze een gezonde interactie met hun omgeving aangaan. Dat moet de overheid zeker in de gaten houden.

Werkt het huidige systeem nog wel met een Raad voor Cultuur die eens in de vier jaar met een nota komt,

waaraan de minister zich veel of weinig gelegen laat liggen en daarnaast een stelsel met fondsen die gezien hun complexe procedures hebben geleid tot veel bureaucratische rompslomp, vaak tot het aanstellen van medewerkers die zich uitsluitend met het aanvragen van subsidies bezighouden? Moet dit niet teruggedraaid worden? Zien jullie alternatieven, bijvoorbeeld modellen die in het buitenland gevolgd worden?

Holtappels: Ik weet niet of we beter af zouden zijn zonder een Raad voor Cultuur. Het probleem is eerder de onvoldoende betrokkenheid van de Tweede Kamer en de politiek in het algemeen. Er zouden van die kant best wat meer issues ingebracht mogen worden, zonder dat ze direct zelf kunstwerken gaan selecteren. Het is niet goed dat kunst zo in een vrije ruimte zweeft. Duitse of Engelse modellen zijn niet per se beter dan het onze. Het nadeel van het Duitse model, dat met veel particulier geld werkt, is dat je nooit een juridische procedure kunt voeren. Hier slaat het overigens weer naar de andere kant door: men dreigt al te snel naar een rechter te stappen.

Het Engelse voorbeeld wordt vaak een beter voorbeeld genoemd.

Holtappels: Tja, ik weet niet of dat veel beter is. Daar zitten ook commissies tussen en volgens mij wordt er ook heel veel geklaagd door mensen die geen financiering gekregen hebben. Nederland heeft, misschien om de consensus in de maatschappij te bewaren, altijd ge-

kozen voor transparantie en een democratische organisatie, dat lijkt me een pre. Ik ben ook blij met het fondsenstelsel. Dat maakt dat we heel wat vangnetten hebben.

Denken jullie dat via de nieuwe media en de kunstenaars die daarmee werken, onze massacultuur nog te beïnvloeden zal zijn? Mogen we ons nog illusies maken dat op de televisie in de toekomst iets anders te zien zal zijn dan tell-sales, weerberichten, postcodeloterijen en lingo's?

Mulder: Zolang het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties bestaat, zal er ongetwijfeld nog wel iets beters te zien zijn dan al die zich snel terugverdienende tv-formats, maar zoals ik eens iemand hoorde opmerken: vermoedelijk sterven de publieke omroepen tegelijk met hun doelgroep uit, te weten de babyboomgeneratie. Jongeren zitten liever op internet en gamen, zij houden kortom van interactieve media in plaats van eenrichtingsmedia. Op dit moment is video groot in de musea omdat de huidige generatie museumbezoekers is opgegroeid met film en tv en dus van harte bereid is tot enige reflectie op de media waardoor ze hun bewustzijn en wereldbeeld hebben laten vormen in een tijd dat ze daar nog helemaal open voor stonden. Over twintig jaar is de huidige generatie gamers toe aan museumbezoek voor de nodige reflectie over hoe zij hun bewustzijn hebben laten vormgeven, dus tegen die tijd is interactieve kunst

hot. Het is daarom een goed idee die kunst nu tot ontwikkeling te brengen. Videokunst had ook wat decennia nodig voordat ze museumfähig werd.

Je kunt ook denken dat het museum helemaal zal verdwijnen, maar dat geloof ik niet: er is al zo verschrikkelijk veel geld geïnvesteerd dat niemand bereid zal zijn tot een dergelijke kapitaalvernietiging. Het museum zal voor kunst een belangrijke rol blijven spelen, en dus ook voor de interactieve kunst. Je ziet nu jongere en soms ook oudere kunstenaars die in

staat zijn heel heldere interactieve werken te maken die de jeugd direct aanspreken en ook tot reflectie dwingen. Goede museumkunst doet altijd beide. Misschien is het niet zo erg als tv steeds dommer wordt, als het publiek dan maar wat tv-bestendiger wordt dan degenen die nu nog kijken (het instabiele electoraat en dergelijke). En als er niemand meer kijkt, is er weer tijd voor een goed boek, want dat is een medium dat nog eeuwen meegaat, al leert het je weinig over de interactieve ervaringen.

Personalia

Hans Blokland (1960) studeerde politieke wetenschappen en promoveerde in de sociale en politieke filosofie. Hij was fellow van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen en onder meer verbonden aan Yale University. Tot zijn recente publicaties behoren *Wegen naar vrijheid: Autonomie, emancipatie en cultuur in de westerse wereld* (1995), *Publiek gezocht* (1997), *De modernisering en haar politieke gevolgen* (2001) en *Pluralisme, democratie & politieke kennis* (2005). Hij leidt een teruggetrokken bestaan in Midden-Europa.

S.J. Doorman studeerde logica, grondslagenonderzoek van de wiskunde en natuurfilosofie. Hij was lector wetenschapsfilosofie aan de Technische Universiteit Eindhoven en hoogleraar algemene filosofie aan de Technische Universiteit Delft. Hij was regisseur van het studententoneel in Eindhoven, voorzitter van de stichtingen Eigentijdse Dans en Theater Terzijde, directeur van de vPRO, voorzitter van het Sweelinck Conservatorium en voorzitter van de Vereniging voor Kunstzinnige Vorming. Doorman is thans met emeritaat.

Edwin Jacobs (1960) studeerde aan de Academie voor Beeldende Vorming te Tilburg. In 2000 werd hij directeur van het Museum Jan Cunen in Oss waaraan hij vanaf 1994 verbonden was als conservator. In die periode ontwikkelde hij projecten en tentoonstellingen op het gebied van oude en nieuwe kunst, die vooral opvielen door hun educatieve benadering.

Pim van Klink (1952) studeerde af als algemeen econoom op de relatie tussen kunst en economie. Na enkele jaren op het ministerie van wvc gewerkt te hebben, werd hij directeur van de theaters te Groningen en vervolgens algemeen directeur kunst en cultuur in deze stad. Sinds 1998 werkt hij als zelfstandig interimmanager en adviseur in de kunstensector. Van Klink promoveerde in het najaar van 2005 op de kunsteconomie.

Simon B. Kool is tentoonstellingsmaker, part time-docent beroepspraktijk Post-St. Joost Fotografie, Breda en medestichter van Fotobureau Hollandse Hoogte.

Marga van Mechelen is verbonden aan de Universiteit van Amsterdam. Zij doet onderzoek naar ‘de oude nieuwe media’ (video, installatie en performance-kunst). Over een instelling die op dit terrein baanbrekend werk heeft verricht, Stichting De Appel, heeft zij een omvangrijke monografie geschreven die binnenkort zal verschijnen. Recentelijk is zij van start gegaan met een onderzoek naar de rol die netwerken als gevolg van globaliseringprocessen spelen in de contemporaine kunstpraktijk.

Jacqueline Oskamp (1964) studeerde politieke wetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam. Sinds 1989 is zij werkzaam als freelance muziekjournalist en schreef onder andere voor *De Groene Amsterdammer* en *de Volkskrant*. Tegenwoordig is zij vaste medewerker van *Vrij Nederland*. In 2003 publiceerde zij bij Mets & Schilt de interviewbundel *Radicaal gewoon – bestaat er zoiets als Nederlandse muziek?*

Els van der Plas (1960) is sinds 1997 directeur van het Prins Claus Fonds voor Cultuur en Ontwikkeling. Zij was oprichter en directeur van de Gate Foundation (1987-1997), een organisatie die de interculturele uitwisseling van niet-westerse hedendaagse kunsten stimuleert. Ze is curator, kunstcriticus en organisator van vele culturele evenementen.

Jan Riezenkamp (1944) studeerde af als fiscaal econoom op het onderwerp kunstsubsidies. Op 28-jarige leeftijd werd hij wethouder voor de PVDa in Rotterdam. Naast financiën en havenzaken beheerde hij ook gedurende een periode de kunstportefeuille. Na tien jaar maakte hij de overstap naar het Ministerie van CRM/WVC waar hij, na een periode als plaatsvervangend secretaris-generaal, van 1984 tot 2004 de functie van directeur-generaal culturele zaken vervulde. Sinds zijn vertrek op het Ministerie van OCW bekleedt hij enkele bestuursfuncties in de culturele sector, waaronder het voorzitterschap van de Amsterdamse Kunstraad.

Cas Smithuijsen (1949) studeerde sociologie aan de Universiteit van Amsterdam. Daarna was hij medewerker van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen en algemeen secretaris van de Amsterdamse Kunstraad. Thans is hij directeur van de Boekmanstichting, studiecentrum voor kunst, cultuur en beleid, alwaar hij het initiatief nam voor het *Boekmancahier*, tijdschrift voor kunst- en cultuurbeleid en voor de publicatiereeks Boekmanstudies. Hij heeft een groot aantal artikelen over kunst- en cultuurbeleid op zijn naam staan. Sinds 1994 is Smithuijsen ook op internationaal terrein actief en was hij betrokken bij de organisatie van een aantal conferenties, onder meer als bestuurslid van CIRCLE (Cultural Information and Research Centres Liaison in Europe). Ten behoeve van de CIRCLE-

conferentie in Helsinki (augustus 2006) bereidt hij momenteel met de Universiteit Maastricht een publicatie voor over de effecten van WTO-regelgeving op cultuur.

Personenregister

- Aarsman, H. 102, *112*, *113*
Adelmund, K. 88, 89
Adorno, Th. 78
Adriaansens, A. 165
Agata, A. d' 103
Aksu, S. 154
Alberti, Batista 141
Alembert, J. d' 141
Ali B. 155
Alphen, O. van 100
Altena, A. 6, 165- 177
Ancona, H. d' 9, 14, 25, 74, 125, 126-131, 134-136, 147, 150, 159, 176
Aristoteles 140, 143, 146

Balkenende, J.P. 17, 18, 30, 89, 90, 163
Bank, J. 10, 152
Belliot, H. 27, 161
Ben Ali, R. 149
Benali, A. 93, 149
Bennekom, K. van 100
Benschop, D. 90
Besnyö, E. 100
Bever, T. 52, 57, 84
Boekman, E. 9, 15, 23, 34
Borghouts, H. 104, 106
Borsato, M. 155
Bos, T. 102
Bos, W. 90
Bot, B. 151

Bourdieu, P. 52, 53, 57, 80
Brandt Corstius, H. 34, 127
Brecht, B. 172
Breukel, K. 100
Brinkman, E. 24, 34, 74, 125, 126, 127, 130, 131, 135, 136, 159, 160
Broek, A. van de 15, 34, 79
Broekhuis, T. 106
Brouwer, J. 165
Bussemaker, J. 90

Cals, J. 134
Campert, R. 163
Carmiggelt, S. 75
Coelho, R. 165, 166
Collins, R. 149
Corner, R. 104, *122*, *123*
Crone, W. 101, 102

Damasio, A. 142, 146
Davies, J. 103
Dekker, S. 155
Deleuze, G. 165
Denderen, A. van 100, *110*, *111*
Diepraam, W. 100
Dis, A. van 93
Dittrich, B. 91, 136
Divendal, L. 102, *120*, *121*
Donker, J. 81
Dworkin, R. 83

- Eckhart, F. 187
 Eekelen, A. van 100, 103
 Elskens, E. van der 100
 Enquist, A. 80
 Erasmus, D. 71, 152
- Faber, G. 93
 Fleming, D. 63, 70
 Fontana, L. 175
 Fortuyn, P. 12, 17, 30, 33, 147, 152
 Francesca, Piero della 141
 Franke, H. 78, 84
 Freudenthal, H. 138
 Fuchs, R. 11, 15
- Gabriel, U. 171
 Ganzeboom, H. 53, 57
 Gerritsen, R. 101
 Ghiberti, Lorenzo 141
 Gielen, J. 33, 134
 Gogh, T. van 147, 156
 Graevenitz, A. von 63, 70
 Grauw, P. de 155
 Guattari, F. 165
- Haan, J. de 34, 79
 Hazes, A. 79
 Hendriks, T. 102
 Herfkens, E. 90
 Hermans, L. 89
 Hofstra, P. 93
 Holtappels, H. 6, 165-180
 Houweling, J. van 100
 Huibers, R. 102
- Jian, C. 154
 Jong, W. de 100
 Jowell, T. 11
- Kalma, P. 11, 15, 33
- Kando, A. 100
 Kautsky, K. 9
 Khaled, C. 154
 Klein, A. 100
 Knoop, R. 60
 Koch, P. 102
 Kok, W. 93, 94, 128
 Komrij, G. 34, 144
 Kramer, L. 101
 Kroon, E. 100
- Laan, M. van der 7, 18, 25, 28, 59, 75, 91, 125, 127, 131, 133, 160, 177
 Laermans, R. 77
 Lammers, H. 100
 Landini, Christoforo 00
 Leerling, J. 61
 Leeuw, G. van der 14, 20, 135, 136
 Leeuwen, C. van 17, 18, 176
 Liefinck, P. 135
 Linthorst, J. 161
 Lohuizen, K. van 100
 Louw, A. van der 125
 Low, M. 100
- Mannheim, K. 56
 Maris, C.W. 82, 83, 84, 85
 Meer, H. van der 102, 114, 115
 Melkert, A. 90, 93, 94, 136
 Mes, W. 102
 Mikami, S. 171, 178
 Minnaert, M.J.G. 143
 Moesman, H. 102
 Mulder, A. 6, 165-180
- N'Dour, Y. 155
 Napel, A. ten 100
 Netelenbos, T. 93
 Nicolăi, A. 162
 Niehaus, H. 102

Nienhuis, B. 101
Niessen, F. 133
Nuis, A. 75, 125, 127, 131

Palm, N. de 149
Panhuysen, D. 101
Pejic, M. 100
Petersen, A. 103
Pfeiffer, I.L. 80
Platel, A. 79
Plato 37, 141, 146
Polke, S. 170
Posthuma de Boer, E. 101
Pronk, J. 88, 93, 94
Proust, M. 84, 85

Querido, E. 74

Racine, J. 82
Ramdas, A. 149
Rekvelt, K. 52, 53, 57
Rembrandt 152
Reve, G. 75
Ridder, M. de 102
Rijnders, G. 82
Roodenburg, L. 105, 106
Rooy, F. de 149
Rooy, P. de 10, 29, 34, 152, 156
Rottenberg, F. 87, 160
Ruding, O. 127
Ruiter, F. de 128
Ruiter, M. de 102
Rutten, F.J.Th. 125

Sanders, S. 149
Scheffer, P. 149, 151, 152, 155, 156
Schles, K. 103

Scholten, H. 103
Scholten van Aschat, G. 8, 15
Schönberg, A. 139
Schum, G. 173
Schwarz, M. 189
Scruton, R. 83, 85
Shakespeare, W. 144
Smeele, H. 102
Stultiëns, A. 102
Swaan, A. de 78, 84

Talens, M. 100
Thorbecke, J.R. 129, 130, 136, 150
Toussaint, D. 100

Uyl, J.M. den 21, 22, 33, 57, 129, 146

Veen, G. van der 100
Veld-Langeveld, H.M. in 't 73
Verdaasdonk, H. 52, 53, 57
Verdonk, R. 18, 155
Versnel, J. 100
Viola, B. 175
Vroom, W. 101

Wallage, J. 189
Weber, M. 56
Wessels, J.M. 101
Wessing, K. 100, 101, 107
Willis, P. 81
Wingerde, G. van 102

Xenakis, Y. 175

Zuidema, T. 100
Zwart, E. de 91

ISBN 90 5330 489 4
NUR 754

© 2005 Wiardi Beckman Stichting, Amsterdam

KOPIJREDACTIE
Sjoerd de Jong

BOEKVERZORGING
MMS Grafisch Werk, Amsterdam

DRUK
Haasbeek, Alphen aan den Rijn

www.metsenschilt.com
www.wbs.nl