

Boekman *cahier*



kwartaalschrift
voor kunst,
onderzoek en
beleid

54

In dit nummer o.a.

▼ ***Culturele empowerment***
Culturele autonomie einddoel
ontwikkelingsproject Mali P433
Sociaal-artistieke projecten
beogen ***emancipatie*** P446
Cultuur, ontwikkeling en
diversiteit prijken op
internationale agenda's P457



Boekmancahier 54

veertiende jaargang

december 2002

*'Als kunstbeoordelaars zich
zouden begeven in een
scenario van sociale
belangenbehartiging van
hun sector, dan laat zich
aanzien dat een open
budgetregeling binnen de
kortste keren zou
exploderen.'*

Willem K.B. Hofstee,
geciteerd op p. 426



Op zoek naar de essentie

Fotograaf Xander van Ommen maakt portretten van mensen – in ruste of tijdens de uitoefening van hun beroep – van dieren, landschappen of objecten. Hij onderzoekt de mogelijkheden om de essentie van zijn onderwerp te vangen, zonder concessies aan kwaliteit of sfeer. Momenten van eeuwigheid in het heden.



CULTURELE EMANCIPATIE

In het afgelopen decennium waren de tekenen er al. Tekenende van een behoedzame, maar ook radicale omslag in het denken over kunst- en cultuurbeleid. Grenzen werden opengegooid; dwars door voordien gesloten beleidsafdelingen, departementen en ministeries heen wordt er nu samengewerkt.

Die bredere kijk op kunst en cultuur leidt ook tot het afstappen van beperkende ideeën over hoge kunst. Morie Von Looveren pleit er tegen die achtergrond voor niet alleen het gesubsidieerde aanbod voor iedereen toegankelijk te maken. Zij vindt dat cultureel achtergestelde groepen, zoals mensen met een lage opleiding en een laag inkomen – voor wie in Vlaanderen sociaal-artistieke projecten in het leven zijn geroepen – de mogelijkheid moeten krijgen eigen culturele smaaksymbolen te ontwikkelen. Nu worden zij steeds vaker gedwongen zich cultureel dominante symbolen eigen te maken. Paternalisme, in plaats van de beoogde emancipatie.

Eltje Bos wijst in de rubriek Congressen op een andere vorm van emancipatie. In de mondiale debatten over culturele diversiteit en cultuur en ontwikkeling wordt niet zelden eenzijdig de visie en het belang van de Noordelijke landen uitgedragen, ten koste van die van de Zuidelijke. Dankzij het verzet van vertegenwoordigers van de Zuidelijke landen, wordt nu ook hun stem gehoord en serieus genomen.

In de Nederlandse ontwikkelingssamenwerking speelt culturele emancipatie zelfs een centrale rol. In dit beleid wordt cultuur gezien als een toekomstige bron van inkomsten. Erfgoed neemt binnen de culturele sector een belangrijke plaats in vanwege de werkgelegenheid die het schept en als trekpleister van toerisme. Kees Epskamp schetst hoe duurzame omgang met het werelderfgoed in Mali alleen kan worden gerealiseerd in samenwerking met de lokale bevolking die zelf de verantwoordelijkheid voor het voortbestaan en onderhoud van dat erfgoed draagt.

Een nieuwe oepak, nieuwe koders, andere deelnemers, nieuwe spelregels: het nieuwe kunst- en cultuurbeleid dient zich aan, al heeft het zich nog niet volledig ontpopt. Het heeft alles in zich een broedplaats voor culturele ontwikkeling te worden. De vraag is alleen: in welke tempo gaan de ontwikkelingen voort? En blijft er, dankzij zal de toeneemende emancipatie van het privé domein voldoende speelruimte over voor het publieke domein?

IvH

Al vaker is er gepleit voor een regeling die **kunstaankopen van particulieren** fiscaal stimuleert. Sigrid Hemels gaat na aan welke voorwaarden zo'n fiscale regeling moet voldoen ➤➤➤p387.

Hoe jonger de leeftijd bij het eerste cultuurbezoek, hoe groter de latere **cultuurdeelname**, concludeert Ineke Nagel. Op een uitzondering na: het concertbezoek ➤➤➤p398.

In de **kunstbeoordeling** zijn artistiek-inhoudelijke criteria ten onrechte vervangen door marktgerichte en kunsthistorische criteria.

Dat brengt de vrijheid van de kunst, en dus haar eigenheid, in gevaar betoogt Paul Dikker ➤➤➤p409.

Beoordelingscommissies zijn het doorgaans eens over de vraag welke kunst kwaliteit bezit en welke niet. Frictie ontstaat pas als dat oordeel aan subsidieverlening en budgetten wordt gekoppeld. Willem Hofstee wil beide ontkoppelen ➤➤➤p422.

Om het **werelderfgoed in Mali** te ondersteunen, treedt Nederland op als donorland. Volgens Kees Epskamp past het ontstane samenwerkingsverband naadloos in het Nederlandse ontwikkelingsbeleid van de afgelopen jaren ➤➤➤p433.

Om de **cultuurparticipatie van lage inkomensgroepen** te vergroten, zijn in Vlaanderen sociaal-artistieke projecten in het leven geroepen. Marie Van Looveren pleit ervoor deze groepen hun eigen smaakculturen te laten ontwikkelen ➤➤➤p446.





Redactioneel

Artikelen

Een fiscale stimuleringsmaatregel voor kunstaankopen: een bouwtekening – *Sigrid Hemels* 387

Paplepel of lessenaar? Een vroege start bevordert latere cultuurdeelname – *Ineke Nagel* 398

Thorbecke revisited: Oordelen over kwaliteit: kunstsubsidies bezien vanaf de werkvloer – *Paul Dikker* 409

Thorbecke revisited: Kwaliteit van beoordelingen in de context van kunstbeleid – *Willem K.B. Hofstee* 422

Thema: culturele *empowerment*

▼ Werelderfgoed: bilaterale samenwerking Nederland-Mali – *Kees Epskamp* 433

▼ Emancipatie van de smaak: cultuurparticipatie via sociaal-artistische projecten – *Marie Van Loveren* 446

Congressen

▼ Culturele ongelijkheid en culturele diversiteit – *Eltje Bos* 457

Boeken

H. van den Braber. Geven om te krijgen: literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940 – *Sandra van Voorst* 463

Hans Abbing. Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts – *Nathalie Heinich* 467

Signalementen 473

Dossier

Thorbecke revisited: Het kwaliteitsoordeel van deskundigen: hoeder en zwakke schakel – *Pieter Ligthart en Jack van der Leden* 481

Jaarindex 497



Een fiscale stimuleringsmaatregel voor kunstaankopen

Een bouwtekening

Een fiscale aftrekpost voor kunstaankopen: het klinkt heel mooi, maar kan het ook? In dit artikel worden de fiscale randvoorwaarden besproken en wordt een schets van een fiscale kunstkoopregeling gemaakt.

Particuliere aankopen bij Nederlandse galleries van werken van levende Nederlandse kunstenaars aantrekkelijk maken door de aankoopkosten gedeeltelijk fiscaal aftrekbaar te maken. Cultureel ondernemerschap en de kunstmarkt zouden erdoor worden gestimuleerd en commissiesovereenkomst zou plaatsmaken voor meer consumentenovereenkomst. Ook zouden een groter draagvlak, meer diversiteit en meer kwaliteit in het kunstaanbod er een gevolg van zijn. Een voorstel voor een dergelijke fiscale regeling werd gedaan in het vorig jaar bij de Stichting Boekmanstudies verschenen *Kunst te koop!* (Gubbels en Janssen 2001, 25, 62 en 66). Sindsdien is deze gedachte vaker geuit in de beeldendekunstwereld, voorzover mij bekend voor het laatst in een eind mei verschenen interview met de directeur van de Mondriaan Stichting, Gitta Luiten (*de Volkskrant* 2002a).

Het idee is deels een oude bekende. De voorgestelde opzet van de regeling doet denken aan de Aankoopsubsidieregeling Kunstwerken (ASK) die van 1960 tot 1979 van kracht was.¹ Dit was een korting bij de aankoop van werken van Nederlandse levende kunstenaars bij door de Raad voor de Kunst goedgekeurde 'verkooptentoonstellingen', die konden worden georganiseerd door bijvoorbeeld kunstenaarsverenigingen, musea en galleries (Gubbels 1995, 12). Het doel van de regeling was het bevorderen van sociale en geografische kunstspreiding en het verbeteren van de sociaal-economische positie van beeldend kunstenaars. Door de prijs van een kunstwerk te verlagen verwachtte men dat bredere lagen van de bevolking kunst zouden gaan kopen. Aan de regeling was een groot aantal voorwaarden verbonden: zo dienden kopers en kunstenaars de Nederlandse nationaliteit te bezitten en moesten kopers verklaren de werken gedurende vijf jaar niet te zullen verkopen. Ook mochten kunstenaars de werken niet aan familieleden of mede-exposanten verkopen. De ASK is om een aantal uiteenlopende redenen afgeschaft: het budgettaire beslag werd door het alsmaar toenemende gebruik van de regeling steeds groter, het doel van sociale kunstspreiding werd niet bereikt (de regeling werd vooral gebruikt door beter gesitueerden die toch al kunst kochten), er was twijfel over de kwaliteit van de kunst waarvoor de regeling gold en bovendien was de regeling fraudegevoelig (Gubbels 1995, 16).

Nieuw aan het voorstel voor fiscale aftrekbaarheid van kunstaankopen² is dat het

1. Ook deze regeling kende een vergelijkbare voorloper in de vorm van subsidie bij aankopen van kunstwerken door particulieren op de jaarlijkse Contourtentoonstellingen in museum Het Prinsenhof in Delft (Gubbels 1999, 44).

2. De eerlijkheid gebiedt te erkennen dat de roep om fiscale aftrekmogelijkheden bij de aankoop van kunst niet geheel nieuw is: zo'n twintig jaar geleden pleitte de Vereniging van Galeriehouders en Handelaren in Hedendaagse Kunst hier ook al voor (Gubbels 1999, 115).

nu niet gaat om een directe subsidie, maar om een fiscale stimuleringsmaatregel. Ook 'nieuw', of in ieder geval anders, is het huidige tijdperk, waarin Europese regelgeving een veel grotere invloed heeft op nationale wetten.

Als fiscaal econoom heb ik het pleidooi voor een fiscale kunstkoopregeling belangstellend gevolgd. Het lijkt mij van belang om de discussie niet alleen over de wenselijkheid van een fiscale stimuleringsmaatregel te laten gaan, maar ook over de uitvoerbaarheid en de mogelijkheden tot inbedding in het fiscale stelsel. Met het nieuwe kabinet zijn er immers ook nieuwe ideeën gekomen over de financiering van kunstbeleid en het gebruik van de belastingwetten daarvoor. In tegenstelling tot de Cultuurnota, die voor vier jaar wordt vastgesteld, zijn fiscale wetsbepalingen wel direct aan te passen (hetgeen wordt geïllustreerd door de voorgenomen afschaffing van de heffingskorting voor cultureel beleggen per 1 januari 2003). Het blijft uiteraard van groot belang dat de wens om te komen tot een fiscale kunstkoopregeling met inhoudelijke argumenten wordt onderbouwd. Een pleidooi voor het fiscaal stimuleren van kunst aankopen wint echter aan kracht als er een regeling wordt gemaakt die fiscaal-technisch haalbaar is.

Hoe een dergelijke fiscale kunstkoopregeling eruit zou kunnen zien en met welke beperkingen rekening moet worden gehouden bij de vormgeving ervan, is onderwerp van dit artikel. De regeling moet overigens niet worden verward met de reeds bestaande KunstKoopregeling, die wordt uitgevoerd door de Mondriaan Stichting. Op grond van deze regeling kunnen particulieren bij geselecteerde galleries kunstwerken op afbetaling kopen, zonder dat zij rente hoeven te betalen. De Mondriaan Stichting neemt de rente voor haar rekening. De KunstKoopregeling is echter geen fiscale regeling, maar een 'gewone' subsidieregeling.

Ik begin mijn 'bouwtekening' met de fiscale omgeving waarin een kunstkoopregeling moet gedijen. Om fiscale weerstand te minimaliseren, moet de regeling toetsbaar zijn en niet te veel uitvoeringslasten met zich meebrengen. Zoveel mogelijk moet worden voorkomen dat de regeling een openeindekarakter krijgt en gevaar loopt evenals de ASK, aan haar eigen succes ten onder te gaan. Vervolgens ga ik in op de mogelijkheden voor de vormgeving van de regeling: een aftrek op het inkomen of een aftrek op de verschuldigde belasting. Tot slot komt de vraag aan de orde of een dergelijke faciliteit beperkt kan worden tot aankopen van kunstwerken van levende Nederlandse kunstenaars bij bepaalde Nederlandse galleries.

Inbedding in de inkomstenbelasting

Het ligt voor de hand een fiscale kunstkoopregeling op te nemen in de inkomstenbelasting. Een btw-verlaging zou uiteraard ook stimulerend kunnen werken, maar dat is geen haalbare kaart. Kunstwerken vallen al onder het zogenaamde verlaagde tarief van zes procent. Het is niet mogelijk dit tarief alleen voor kunstwerken te verlagen. De btw is een in Europees verband geharmoniseerde belasting, waarin individuele lidstaten niet zomaar veranderingen kunnen aanbrengen.

Als opname van een fiscale kunstkoopregeling in de inkomstenbelasting het uitgangspunt is, is het van belang wat het doel is van die belasting. Dit doel wordt ook wel de primaire structuur van een belastingwet genoemd. Als de maatregel past in de primaire structuur is deze eenvoudiger door te voeren dan wanneer dat niet het geval is. Een inbreuk op de primaire structuur eist namelijk van de voorstanders van een fiscale

kunstkoopregeling een sterkere motivering van de noodzaak van de maatregel.

Zoals de meeste belastingen heeft de inkomstenbelasting als primair doel het bijeenbrengen van middelen om overheidsuitgaven te kunnen financieren. In een rechtsstaat als Nederland wordt het van belang geacht deze overheidsfinanciën niet alleen op een doelmatige, maar ook op een rechtvaardige wijze bijeen te brengen. Voor de inkomstenbelasting is dit vertaald in het adagium dat de sterkste schouders de zwaarste lasten moeten dragen. Dit principe wordt aangeduid met het draagkrachtbeginsel.

Draagkracht is geen eenduidig meetbaar begrip. In vorige eeuwen werd draagkracht bijvoorbeeld gemeten aan de hand van het vermogen, luxe verteringen en uiterlijke tekenen van welstand (zoals het aantal dienstboden, ramen of haardsteden dat men had). De econoom Tinbergen heeft ooit geopperd om bij de meting van draagkracht aan te sluiten bij persoonlijke begaafdheden als talent en intelligentie, vanwege de daaruit volgende draagkrachtverwervende potentie (Grapperhaus 1997, 13). Omdat dit problemen zou geven bij de uitvoering is dit nooit in praktijk gebracht. Sinds de invoering van de eerste inkomstenbelasting in 1915 is het aanknopingspunt voor draagkracht het verworven inkomen van een persoon. De draagkrachtgedachte komt onder meer tot uitdrukking in de zogeheten progressieve tariefstructuur. Naarmate het inkomen uit werk en woning van een persoon hoger is, geldt een hoger belastingtarief.

Voor de inkomstenbelasting is de wijze waarop belastingplichtigen hun inkomen besteden in beginsel niet relevant. Als iemand kosten maakt, moet hij nagaan of deze kosten samenhangen met belastbare inkomsten. Als dat het geval is, verlagen de kosten zijn draagkracht en zijn ze aftrekbaar. Is dat niet het geval, dan vormen de kosten een inkomensbesteding die voor de draagkracht en daarmee voor de inkomstenbelasting niet relevant is.

Bij kunstaankopen kan dit beginsel als volgt worden vertaald. De fiscale kunstkoopregeling moet particulieren ertoe aanzetten kunst te kopen. Voor particulieren leidt de aankoop van een kunstwerk niet tot inkomensverwerving.³ Vanuit de primaire structuur van de inkomstenbelasting gezien, vormt een kunstaankoop een niet relevante inkomensbesteding. Het toch aftrekbaar maken van een deel van de aankoopkosten, is derhalve een inbreuk op de primaire structuur van de inkomstenbelasting.

Weerstand tegen instrumentalisme vereist onderbouwde regeling

Dat een fiscale kunstkoopregeling een inbreuk vormt op de primaire structuur van de inkomstenbelasting, heeft niet noodzakelijkerwijs tot gevolg dat een dergelijke regeling niet kan worden ingevoerd. De inkomstenbelasting kent meerdere inbreuken, ook wel 'belastinguitgaven' genoemd, die gebaseerd zijn op de politieke wens om bepaalde beleidsdoelstellingen te bereiken. De oudste inbreuk op cultureel gebied is de uit 1893 daterende vrijstelling van particulier kunstbezit. Andere inbreuken met een culturele doelstelling zijn de Monumentenregeling, die bepaalde uitgaven voor monumentenpanden in aftrek toelaat, de giftenaftrek en de vrijstelling van culturele beleggingen van de vermogensrendementsheffing.

Door de fiscale wereld worden deze inbreuken met groot wantrouwen bekeken. Het 'instrumentele' gebruik van de inkomstenbelasting maakt de wet er volgens fiscalisten niet eenvoudiger op. Belastinguitgaven zijn feitelijk niets anders dan een indirecte subsidie. Onder de Zalmnorm, die inhield dat de overheidsuitgaven niet boven een bepaald

3. De fiscaliteit denkt slechts in termen van geldelijk inkomen. Eventueel cultureel kapitaal dat de koper van het kunstwerk opbouwt door de aanschaf, is niet relevant.

4. De voorzitter van de Nederlandse Orde van Belastingadviseurs, Estourgie, spreekt in zijn jaarrede uit 2001 van ver doorgevoerd instrumentalisme (*Exposé* 2001, 25), hoogleraar belastingrecht Happé heeft het over te ver doorgeschoten instrumentalisering in een interview in *Fiscaal Advies* (2001, 16) en op 13 november 2001 gaf toenmalig staatssecretaris van Financiën Bos aan paal en perk te willen stellen aan de wildgroei van belastinguitgaven. Hij had in een nieuw regeerakkoord afspraken willen maken over de omvang van de belastinguitgaven (*NRC Handelsblad* 2001). Van Eijck sprak over de 'Vermeenditis' (naar voormalig PvdA-staatssecretaris Vermeend) van het fiscale stelsel, dat als een kerstboom is opgetuigd met allerlei voordeeltjes en dat moet worden opgeschoond ofwel 'hereijckt' (*de Volkskrant* 2002b).

5. Inmiddels is, met het vallen van het kabinet Balkenende, onzeker geworden of de genoemde belastinguitgaven ook daadwerkelijk zullen sneuvelen.

maximum mochten uitkomen, was het niet goed mogelijk om nieuwe directe subsidies te verstrekken. Veel departementen vluchtten daarom in belastinguitgaven om zo op indirecte wijze hun subsidiedoelen te bereiken. Er lijkt echter een verzadigingspunt te zijn bereikt voor invoering van nieuwe belastingsubsidies, zowel bij fiscalisten uit de beroepspraktijk en de wetenschap, als bij de staatssecretaris van Financiën in het vorige kabinet, de PvdA'er Wouter Bos en nog in sterkere mate bij de huidige LPF-staatssecretaris Steven van Eijck.⁴ Ook de nieuwe regeringspartijen CDA en VVD hebben zich geen voorstander getoond van belastinguitgaven, al dan niet op cultureel gebied (*de Telegraaf* 2002). De spaarloonregeling is de eerste (overigens niet culturele) belastinguitgave die is gesneuveld, op de voet gevolgd door de heffingskorting voor onder meer groene en culturele beleggingen.⁵

Met deze weerstand moet rekening worden gehouden bij de introductie van een fiscale kunstkoopregeling. De regeling moet een toetsbare doelstelling hebben, waarvan duidelijk is dat deze beter op fiscale wijze kan worden bereikt dan via een directe subsidie. Daarbij moet ook rekening worden gehouden met de in het verleden geuite kritiek op de Aankoopsubsidieregeling uit de jaren zestig en zeventig. Bovendien zal de regeling zo eenvoudig mogelijk moeten zijn. Een complexe samenleving leidt echter onvermijdelijk tot een complex belastingsysteem, waardoor er grenzen zijn aan het eenvoudigen van regelingen (Bindels en Klip 2002).

Het vermijden van openeinderegeling afgewogen tegen uitvoeringslasten

Een ander bezwaar tegen belastinguitgaven is dat deze vaak de vorm hebben van openeinderegelingen, waardoor de belastingderving onverwacht uit de hand kan lopen. De tot 2000 geldende filmfaciliteiten, waardoor beleggers in film-cv's die in de hoogste belastingschijf vielen, door gebruikmaking van een aantal ondernemersfaciliteiten op kosten van de schatkist een gegarandeerd rendement behaalden, zijn hiervan vanwege hun onverwacht grote succes een aansprekend (en voor fiscalisten afschrikwekkend) voorbeeld. Dit monster is te bezweren door aan een belastinguitgave een maximum te verbinden. Uitvoeringstechnisch is een maximum per belastingplichtige het eenvoudigst. Maar als onverwacht veel mensen van de regeling gebruikmaken, kan ook een dergelijke regeling tot een grote belastingderving leiden. Op macroniveau blijft er dan sprake van een soort van openeinderegeling met als natuurlijk maximum het aantal belastingplichtigen maal de maximale faciliteit.

In een gemaximeerde regeling is voor alle belastingplichtigen samen een bepaald bedrag beschikbaar (in de filminvesteringsaftrek bijvoorbeeld op jaarbasis 23 miljoen euro). Een gemaximeerde regeling brengt echter een grotere uitvoeringslast met zich mee. Uit het oogpunt van rechtszekerheid zal de belastingplichtige vooraf moeten weten of hij op tijd is om van de faciliteit gebruik te kunnen maken. In plaats van een toetsing achteraf – bij de aangifte – moet vooraf een verzoek worden ingediend, dat binnen een bepaalde termijn beoordeeld en beantwoord moet worden. Als aan de fiscale kunstkoopregeling kwalitatieve eisen worden verbonden, ligt het voor de hand dat deze beoordeling wordt gemandateerd aan de Mondriaan Stichting. Dit zal al gauw de vraag oproepen waarom niet een directe subsidie wordt ingevoerd. Het verschil met een gewone subsidie lijkt in dat geval immers gering.

Aftrek op het inkomen of op de te betalen belasting?

Zoals aangegeven past een kunstkoopregeling niet in de primaire structuur van de inkomstenbelasting. Aftrek in een van de drie inkomstenboxen die de inkomstenbelasting sinds 1 januari 2001 kent,⁶ is niet mogelijk. In de inkomstenbelasting zijn echter twee aanvullende aftrekcategorieën opgenomen op grond waarvan bepaalde belastinguitgaven toch in aftrek kunnen worden gebracht. De fiscale kunstkoopregeling zou in een van deze categorieën kunnen worden opgenomen.

De eerste mogelijkheid is dat (een gedeelte van) de aanschafprijs in mindering wordt gebracht op het inkomen. Hiermee zou de fiscale kunstkoopregeling de vorm krijgen van een zogeheten persoonsgebonden aftrek. Onder de persoonsgebonden aftrek vallen aftrekposten die geen inkomensverwerving, maar inkomensbesteding vormen, maar die de wetgever vanwege het bereiken van bepaalde beleidsdoelstellingen belangrijk vindt, waardoor ze toch in mindering kunnen worden gebracht op het inkomen. Op het gebied van cultuur zijn als voorbeelden van een persoonsgebonden aftrek te noemen de Monumentenregeling en de giftenaftrek. De persoonsgebonden aftrek wordt in eerste instantie in mindering gebracht op het progressief belaste inkomen uit werk en woning. Als dat inkomen onvoldoende is, komt het restant in mindering op het tegen een vast tarief belaste, forfaitair bepaalde inkomen uit sparen en beleggen. Als ook dat inkomen onvoldoende is kan aftrek plaatsvinden van het inkomen uit aanmerkelijk belang.

Doordat de kosten in eerste instantie mogen worden afgetrokken van het progressief belaste inkomen uit werk en woning, is het voordeel van een persoonsgebonden aftrek groter naarmate het inkomen van een belastingplichtige hoger is. Bij een inkomen dat in de eerste tariefschijf valt, neemt de fiscus immers slechts 32,35 procent van de kosten voor zijn rekening, terwijl dit bij een inkomen in de hoogste schijf 52 procent is. Een persoonsgebonden aftrek vormt daardoor met name voor mensen met een hoog inkomen een sterke stimulans. De keerzijde is echter dat bij een persoonsgebonden aftrek een dubbele inbreuk op de primaire structuur van de inkomstenbelasting wordt gemaakt. De eerste is dat inkomensbesteding in aanmerking wordt genomen en de tweede inbreuk is dat de sterkste schouders de grootste lastenverlichting krijgen. De fiscalist Van Dijk heeft de kritiek op deze laatste inbreuk als volgt verwoord: 'Het valt (...) niet in te zien waarom een belastingplichtige met een hoog IB-tarief een hoger belastingvoordeel moet krijgen dan een belastingplichtige met een laag IB-tarief' (Van Dijk 2000, 840). Dit maakt dat het draagvlak voor de invoering van persoonsgebonden aftrek aan het afnemen is. Bij de invoering van de aftrek voor cultureel beleggen heeft de Tweede Kamer via een amendement van Vendrik (GroenLinks) en Giskes (D66) ervoor gezorgd dat deze aftrek niet de vorm kreeg van een persoonsgebonden aftrek. In de toelichting op dit amendement werd vermeld dat nieuw in te voeren aftrekposten die bij een hoger inkomen een hoger geldelijk voordeel opleveren, dienen te worden vermeden (Kamerstukken II 2000). Het lijkt daarom uit het oogpunt van haalbaarheid niet verstandig om voor een fiscale kunstkoopregeling in de vorm van een persoonsgebonden aftrek op het inkomen te pleiten.

Het alternatief voor een aftrek op het inkomen is een aftrek op de verschuldigde belasting. Sinds 1 januari 2001 kent de Nederlandse inkomstenbelasting deze figuur en

De fiscale kunstkoopregeling zou de vorm kunnen krijgen van een zogeheten persoonsgebonden aftrek

6. Te weten Box I, waarin inkomen uit werk en woning wordt belast (en waarin de daarmee verband houdende kosten aftrekbaar zijn), Box II, waarin inkomen uit aanmerkelijk belang wordt belast en Box III, waarin het inkomen uit sparen en beleggen op forfaitaire wijze wordt belast en waarin geen kostenaftrek mogelijk is.

wel onder de naam heffingskorting. Het voordeel van een heffingskorting is dat deze in mindering komt op de verschuldigde belasting, dus nadat progressieve tariefstoepassing heeft plaatsgevonden. Doordat het nut van deze aftrekpost onafhankelijk is van het toepasselijke tarief, is het voordeel voor iedere belastingplichtige gelijk. Een heffingskorting heeft dus slechts een enkele inbreuk op de primaire structuur van de inkomstenbelasting tot gevolg: het in aanmerking nemen van een inkomensbesteding. Het ligt niet voor de hand dat het gehele aankoopbedrag zal mogen worden afgetrokken, omdat dan het budgettaire beslag de regeling op voorhand onmogelijk zou maken. Bovendien zou dit ook buiten alle proporties zijn. Zo krijgen ouders bijvoorbeeld een heffingskorting van 40 euro per jaar vanwege het feit dat zij kinderen hebben. Het is reëler uit te gaan van een percentage van het aankoopbedrag. De hoogte van dit percentage is geen fiscaal vraagpunt, maar een politiek discussiepunt. Ter vergelijking: de heffingskorting

Een kunstkoopregeling in de vorm van een heffingskorting lijkt meer kans te maken dan een faciliteit in de vorm van een persoonsgebonden aftrek

voor groene beleggingen bedraagt 1,3 procent van de waarde van die beleggingen. Een kunstkoopregeling in de vorm van een heffingskorting lijkt meer kans te maken dan een faciliteit in de vorm van een persoonsgebonden aftrek. Maar ook het invoeren van een heffingskorting zal zeker niet eenvoudig zijn. Voormalig staatssecretaris Bos heeft afgelopen jaar, niet lang voor de verkiezingen in mei, aangegeven afhoudend te staan tegenover invoering van nieuwe heffingskortingen: 'Sinds de introductie van de heffingskorting heeft de politiek dit als een nieuw speeltje ontdekt. Het is een soort magisch woord geworden. Als we niet oppassen loopt dit uit de hand' (Bindels en Klip 2002). Zijn opvolger Van Eijck heeft geen blijk gegeven van een posi-

tievere houding ten opzichte van het invoeren van nieuwe heffingskortingen. Er is eerder een tendens tot het afschaffen van de reeds bestaande, al blijkt er wel ruimte te zijn om de arbeidskorting evenals de kinderkorting te verhogen.

Beperkingen door gelijkheidsbeginsel en Europese regels

Ingrid Janssen vroeg in haar essay in *Kunst te koop!* om een onderzoek naar de mogelijkheid om specifiek aankopen van levende Nederlandse kunstenaars bij Nederlandse galeries te stimuleren (Gubbels en Janssen 2001, 25). Het is de vraag of dergelijke beperkingen aan een fiscale regeling mogen worden verbonden en het antwoord moet worden gegeven aan de hand van het gelijkheidsbeginsel en het Europese recht.

De KunstKoopregeling van de Mondriaan Stichting is beperkt tot aankopen bij bepaalde galeries. Het is zeer de vraag of een dergelijke beperking in een fiscale maatregel mogelijk is. Een van de zogenaamde beginselen van behoorlijke wetgeving is het gelijkheidsbeginsel. Dit beginsel wordt in artikel 1 van de Grondwet als volgt gedefinieerd: 'Allen die zich in Nederland bevinden worden in gelijke gevallen gelijk behandeld.' Gelijke gevallen mogen slechts ongelijk worden behandeld, als hiervoor een objectieve en redelijke rechtvaardiging bestaat. Dit is bij zakelijke onderscheidingen⁷ het geval als het maken van het onderscheid in het algemeen belang is, of, met andere woorden, als er sprake is van een legitieme doelstelling van overheidsbeleid (Happé 1996, 102). Een belastingplichtige die een kunstwerk van de onlangs overleden kunstenaar Mar koopt bij een niet-aangesloten galerie, bevindt zich in dezelfde omstandigheid als een belastingplichtige die een schilderij van Mar koopt bij een wel aangesloten gale-

7. Een zakelijk onderscheid staat tegenover een onderscheid op grond van persoonsgebonden kenmerken of grondrechten.

rie. Het slechts begunstigen van aankopen in bepaalde galleries, terwijl andere galleries dezelfde kunstwerken verkopen, lijkt geen objectieve en redelijke rechtvaardiging voor een ongelijke behandeling van beide kunstkopers. Op grond van het gelijkheidsbeginsel kan de koper bij de niet-aangesloten galerie naar mijn mening niet de fiscale kunstkoopfaciliteit worden ontzegd.

Overigens kan een belastingplichtige zich niet bij een rechter op de Grondwet beroepen, omdat artikel 120 van de Grondwet bepaalt dat de rechter de grondwettigheid van wetten en verdragen niet mag beoordelen. De rechter mag wetten wel toetsen aan door Nederland afgesloten verdragen. Dit geldt ook voor belastingwetten. Belastingplichtigen hebben in het verleden met succes een beroep gedaan op het Internationaal verdrag inzake burgerrechten en politieke rechten (BUPO). Artikel 26 van dit verdrag bevat de bepaling dat allen gelijk zijn voor de wet en zonder discriminatie aanspraak hebben op gelijke bescherming.⁸ Volgens de Hoge Raad is een wetsbepaling in strijd met dit gelijkheidsbeginsel als voor de geconstateerde ongelijkheid geen objectieve en redelijke rechtvaardiging valt aan te wijzen. Een fiscale kunst aankoopregeling in strijd met het gelijkheidsbeginsel is dus niet houdbaar. Een onderscheid tussen aangesloten en niet aangesloten galleries kan naar mijn mening daarom niet worden gemaakt.

De volgende vraag is, of, als geen onderscheid tussen galleries in Nederland mag worden gemaakt, de faciliteit mag worden beperkt tot aankopen bij Nederlandse galleries. Voor de beantwoording van deze vraag is het Europese verbod op het verlenen van staatssteun van belang (artikel 87 EG-verdrag). Dit verbod betreft ook fiscale steunmaatregelen die de mededinging op de gemeenschappelijke markt (dreigen te) vervalsen door begunstiging van bepaalde ondernemingen of producties. Steunmaatregelen om de cultuur en de instandhouding van het culturele erfgoed te bevorderen worden echter als verenigbaar met de gemeenschappelijke markt beschouwd, wanneer door deze maatregelen de voorwaarden inzake het handelsverkeer en de mededingingsvoorwaarden in de Gemeenschap niet zodanig worden veranderd dat het gemeenschappelijk belang wordt geschaad. Het voornemen tot invoering van een dergelijke steunmaatregel moet aan de Europese Commissie worden gemeld en zolang de Commissie geen goedkeuring verleent mag deze maatregel niet in werking treden. De grote vertraging bij de uiteindelijk op 16 juli 2002 van kracht geworden filmfaciliteiten is toe te rekenen aan dit artikel en de bijbehorende meldingsprocedure. Deze filmfaciliteiten, willekeurige afschrijving op filminvesteringen en de film investeringsaftrek, worden slechts verleend als minimaal de helft van de kosten voor de film in Nederland wordt besteed. De terughoudendheid van de Europese Commissie bij het verlenen van goedkeuring is terug te voeren op het feit dat voor het verkrijgen van deze filmfaciliteit aan geen enkel kwalitatief (cultureel) criterium behoefde te worden voldaan. Hierdoor laadde de faciliteit de verdenking op zich niet zozeer een cultuurstimulus te zijn, als wel een industriestimulus. Mogelijk zou een kunst aankoopregeling, als de aftrek slechts beperkt blijft tot aankopen in Nederlandse galleries, op deze grond niet goedgekeurd worden omdat dan in feite steun wordt verleend aan de Nederlandse galerie 'industrie'. Deze mogelijke afkeuring van de regeling door de Europese Commissie is een overweging om de regeling niet te beperken tot aankopen bij Nederlandse galleries. Daarbij moet echter worden onder-

Een fiscale kunst-aankoopregeling in strijd met het gelijkheidsbeginsel is niet houdbaar

8. In het verleden zijn onder meer de studeerkamer aftrek (Hoge Raad 17 november 1993, nr. 2587, BNB 1994/36), de auto-kostenfictie (Hoge Raad 15 juli 1998, nr. 31 922, BNB 1998/293) en het arbeidskostenforfait (Hoge Raad 2 mei 1999, nr. 33 320, BNB 1999/271) aan bovengenoemd BUPO-verdrag getoetst en als in strijd met het gelijkheidsbeginsel aangemerkt.

kend dat een uitbreiding van de regeling met aankopen bij buitenlandse galeries tot bewijsrechtelijke problemen kan leiden en wellicht misbruik van de regeling tot gevolg zou kunnen hebben. De oplossing hiervoor is misschien te vinden in het stellen van 'nationaliteits'criteria aan de kunstwerken die voor de regeling in aanmerking komen.

De laatste vraag is dan ook of de faciliteit kan worden beperkt tot het aankopen van werk van Nederlandse levende kunstenaars. Deze beperking lijkt mij niet in strijd met het gelijkheidsbeginsel of het Europese recht. De faciliteit behandelt een koper van Nederlandse kunst ontegenzeggelijk anders dan een koper van buitenlandse kunst, waarvoor een objectieve en redelijke rechtvaardiging aanwezig lijkt: het stimuleren van aankopen van levende Nederlandse kunstenaars zou als legitiem cultuurbeleid van de overheid aan te merken zijn. Overigens is het de vraag wie als Nederlands kunstenaar is aan te merken: iemand die in Nederland woont? Iemand die in Nederland werkt? (gedu-

rende welke periode?), iemand met de Nederlandse nationaliteit? Iemand die aan alle drie de voornoemde criteria voldoet? Om geschillen en misbruik te voorkomen is er niet aan te ontkomen om vast te leggen welke werken als kunstwerken in de zin van de kunstkoopregeling kunnen worden aangemerkt.

De beperking tot aankopen van duidelijk gedefinieerde Nederlandse kunstwerken lijkt onder de Europese regelgeving houdbaar

De beperking tot aankopen van duidelijk gedefinieerde Nederlandse kunstwerken lijkt mij ook onder de Europese regelgeving houdbaar. De faciliteit is onder te brengen bij de uitzondering voor steunmaatregelen die cultuurbesteding tot doel hebben. Voordat de fiscale kunstkoopregeling met een beperking tot werken van levende Nederlandse kunstenaars kan worden ingevoerd, zal deze echter moeten worden aangemeld bij en worden goedgekeurd door de Europese Commissie.

De in de ASK uit de jaren zestig en zeventig gehanteerde eis dat kunstkopers de Nederlandse nationaliteit moesten bezitten om voor de subsidie in aanmerking te komen, is anno 2002 op grond van Europese regelgeving niet meer te stellen. Ongeacht hun nationaliteit zullen minimaal personen die als binnenlands belastingplichtige worden aangemerkt, gebruik moeten kunnen maken van de fiscale kunstkoopregeling.

Conclusie

Nadat het gumsel van mijn fiscale schets is weggeveegd, blijft het volgende beeld van een fiscale kunstkoopregeling over. Het onderbrengen van de regeling in de inkomstenbelastingssfeer zou bij voorkeur de vorm moeten hebben van een aftrek op de te betalen inkomstenbelasting met een maximum per belastingplichtige: de heffingskorting voor kunstaankopen. Het is van belang dat de regeling een toetsbare doelstelling heeft. De kunstaankopen die in aanmerking komen voor de heffingskorting, zouden eenduidig moeten worden gedefinieerd, om misbruik van de regeling te voorkomen. Ik zie weinig mogelijkheden voor het beperken van de regeling tot bepaalde galeries, het onderscheid zou op grond van de kunstwerken of de kunstenaars zelf moeten worden gemaakt. Uit de kritiek op de toenmalige aankoopsubsidieregeling is te leren dat het vinden van een goed criterium voor dit onderscheid niet eenvoudig zal zijn.

Deze schets bevat uiteraard slechts de fiscale contouren van de regeling. Hij zal nog moeten worden ingekleurd, niet op grond van fiscale, maar op grond van inhoudelijke argumenten. Een goed uitgewerkt plan en daaraan gekoppelde doelstellingen voor een

fiscale kunstaankoopregeling zijn noodzakelijk in het huidige politieke klimaat. De lobby voor een dergelijke regeling kan veel tegenwind verwachten van tegenstanders van belastinguitgaven. Ik hoop in ieder geval de hulpmiddelen te hebben aangedragen om fiscaal-technische rukwinden te kunnen weerstaan.

Auteur

Sigrid Hemels is als universitair docent verbonden aan de afdeling belastingrecht van de Universiteit Leiden. Ze is bezig met een promotieonderzoek naar fiscale stimuleringsmaatregelen voor kunst en cultuur. Daarnaast is zij belastingadviseur bij KPMG Meijburg & Co.

Literatuur

- Bindels, G. en H. Klip (2002) 'Staatssecretaris Wouter Bos voorstander vereenvoudigingen: "Minder aftrekposten kan".' In: *Aanspraak* nr. 3, www.minfin.nl.
- Dijk, J.E.A.M. van (2000) 'De giftenregeling in de Wet inkomstenbelasting 2001'. In: *Weekblad Fiscaal recht*, nr. 6389, 839-841.
- Estourgie, C.E.M. (2001) 'De allround belastingadviseur moet blijven'. In: *Exposé*, september, 24-26.
- Grapperhaus, F.H.M. (1997) *Fiscaal beleid in Nederland van 1800 tot na 2000*. Deventer: Kluwer.
- Gubbels, T. (1995) 'Korting en krediet voor beelden-de kunst I'. In: *Baekmancahier*, jrg. 7, nr. 23, 8-22.
- Gubbels, T. (1999) *Possie of professie: geries en kunsthondel in Nederland*. Abcoude: Uitgeverij Uniepers.
- Gubbels, T. en I. Janssen (red.) (2001) *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel*. Amsterdam: Boekmanstudies/Mondriaan Stichting.
- Happé, R.H. (1996) *Drie beginselen van fiscale rechtsbescherming*. Deventer: Kluwer.
- Kamerstukken II (2000) Vergaderjaar 2000-2001, 27431, nr. 22.
- Ministerie van Financiën (2001) *Belastingen en premies: een verkenning naar nieuwe mogelijkheden vanuit het belastingstelsel 2001*. www.minfin.nl.
- NRC Handelsblad (2001) 13 november.
- Peperkamp, P. (2001) 'Wezensvreemde elementen moeten uit het belastingrecht'. In: *Fiscool Advies*, nr. 3, 16-17.
- de Telegraaf* (2002) 1 juni.
- Vermeend, W.A. en H.A. Kogels (1999) *Compendium Europees belastingrecht*. Deventer: Kluwer.
- de Volkskrant* (2002a) 28 mei.
- de Volkskrant* (2002b) 27 augustus.

Abstract

A fiscal incentive scheme for the acquisition of art: a model

On a number of occasions people have advocated the introduction of a fiscal incentive scheme for stimulating the acquisition of art by private persons, but up to now it is mainly the desirability of such a measure that has been discussed. This article will describe a possible fiscal art purchase scheme (*kunstaapregeling*) and, in particular, will examine the fiscal incorporation and the preconditions of such a scheme. The starting point is the taxable capacity principle on which the Dutch income tax system is based. An art purchase scheme would be an infringement of this principle, as a result of which such a scheme will be distrusted and received with little enthusiasm by opponents of so-called tax spending. To limit this infringement as far as possible, this facility should be offered in the form of a tax deduction for art purchases. A private person should be allowed to deduct a certain percentage of the purchase price from the amount of income tax due. A maximum deduction should apply per taxpayer. In this

respect, a clear definition of art works that qualify for the fiscal art purchase scheme will be required. Stimulating purchases from a range of selected Dutch galleries, as is currently done through the Mondrian Foundation's art purchase scheme, does not seem feasible from a fiscal point of view due to the equal treatment principle. From the viewpoint of feasibility it would be preferable not to link up with galleries, but rather to focus on the artists and on their works. However, it will not be easy to find a sound criterion. The tax incentive scheme set out above needs to be given a further spectrum of contextual arguments, it is an attempt at offering an initial basis for a tax-orientated discussion about a fiscal art purchase scheme.



Paplepel of lessenaar?

Een vroege start bevordert latere cultuurdeelname

Hoe jonger iemand kennismaakt met cultuur, hoe groter de cultuurparticipatie op latere leeftijd is. Alleen voor concertbezoek maakt de beginleeftijd niet uit. Bij beeldende kunst en klassieke muziek blijkt kunstonderwijs minstens zo belangrijk voor later museum- en concertbezoek als de invloed van de ouders. De Jagers ‘Cultuuroverdracht en concertbezoek’ revisited.¹

Samen met het bereikte opleidingsniveau behoort de culturele participatie van de ouders tot de belangrijkste voorspellers van cultuurparticipatie (De Jager 1967; Ganzeboom & De Graaf 1991; Ranshuysen & Ganzeboom 1993). Blijkbaar leggen vroege culturele ervaringen een belangrijke basis voor de latere deelname aan culturele activiteiten. Culturele ervaringen in de jeugd worden echter niet alleen in het ouderlijk milieu opgedaan: ook buiten het gezin en met name op scholen vindt cultuuroverdracht plaats. In tegenstelling tot culturele socialisatie in het ouderlijk milieu, waar slechts kinderen uit cultureel actieve gezinnen van profiteren, is culturele instructie in het onderwijs in principe toegankelijk voor alle leerlingen. Culturele instructie op school zou daarom een middel kunnen zijn om de bestaande ongelijkheden in de cultuurparticipatie te verminderen. Maar zijn culturele ervaringen op school net zo effectief als culturele ervaringen in het ouderlijk milieu?

De kwestie van de relatieve invloed van ouders en school op de latere cultuurdeelname is voor het eerst aan de orde gesteld door De Jager in zijn dissertatie over het publiek van klassieke concerten (De Jager 1967). Concertbezoek was traditioneel voorbehouden aan de hogere sociale milieus; leden van andere sociale lagen kwamen niet in contact met klassieke muziek. Omdat de muzikale socialisatie zich voornamelijk binnen het ouderlijk milieu voltrok, groeiden alleen kinderen in hogere sociale milieus op met de kennis van het muzikale idioom en met de normen en waarden rondom klassieke muziek, bijvoorbeeld met de traditionele norm dat luisteren naar muziek goed is voor de persoonlijkheidsvorming en voor de bereidheid zich ‘geestelijke inspanning te getroosten zonder dat dit direct “nuttig” of “profijtelijk” is’ (De Jager 1967, 110). Deze vorm van socialisatie, die plaatsvindt in het ouderlijk milieu vóór invloeden uit andere sociale omgevingen, noemt De Jager primaire socialisatie.

De Jager betoogt vervolgens dat in de jaren vijftig door de bredere toegankelijkheid van het onderwijs, door de verbreiding van muziek via massamedia en afspeelapparatuur, en door sociale en geografische mobiliteit een nieuw publiek is ontstaan dat niet met (klassieke) muziek is grootgebracht. Dit publiek is in een sociaal milieu opgegroeid waar (klassieke) muziek geen vanzelfsprekend onderdeel van de levensstijl vormde. Het

1. Met dank aan Harry Ganzeboom en Tom Snijders voor hun commentaar op eerdere versies van dit artikel. Ook bedank ik Jeroen Weesie voor zijn advies bij de keuze van de analysetechniek.

is later en op een andere manier met klassieke muziek in aanraking gekomen, bijvoorbeeld via school, vrienden of partner. Deze 'secundaire socialisatie' betekent volgens De Jager een overschakeling naar een ander begrippenkader en naar andere culturele normen en daardoor een breuk met het cultuurpatroon waar men van huis uit mee bekend is.

De Jager verwacht nu dat degenen die opgegroeid zijn in cultureel actieve gezinnen door de herhaalde contacten met klassieke muziek, de affectieve relatie met de ouders, en het vroege moment in de levensloop waarop de kennismaking met cultuur plaatsgevonden heeft, meer gekwalificeerd zijn om naar klassieke muziek te luisteren, en zich de normen met betrekking tot klassieke muziek meer eigen hebben gemaakt dan secundair gesocialiseerden. Deze laatsten zullen 'over het algemeen minder begrip voor muziek hebben en er met minder kennis van zaken naar luisteren' dan degenen die de klassieke muziek met de paplepel ingegoten hebben gekregen, hetgeen zal leiden tot verschillen tussen het 'oude' en het 'nieuwe' publiek in hun gedrag met betrekking tot muziek. De Jager formuleert zijn hypothese dan als volgt: 'Er zijn gedragsverschillen te constateren tussen "oud" en "nieuw" publiek, of anders geformuleerd: de wijze en het moment waarop men in aanraking is gekomen met muziek zijn van invloed op de manier waarop men naderhand met muziek omgaat'. Deze hypothese impliceert dat primaire socialisatie effectiever is voor de latere cultuurparticipatie dan secundaire socialisatie.

De wijze en het moment waarop men in aanraking is gekomen met muziek zijn van invloed op de manier waarop men naderhand met muziek omgaat

De empirische gegevens waarop De Jager zijn onderzoek baseert, betreffen bezoekers van het Utrechts Stedelijk Orkest (later: Utrechts Symfonie Orkest), die vijf jaar eerder voor het onderzoek *Het Gehoor Gehoord* (De Jager & Zweers 1962) waren onderzocht naar de smaak en het gedrag van het concertpubliek. Voor zijn secundaire analyses van deze gegevens operationaliseert De Jager primaire en secundaire socialisatie als volgt. Op grond van de vraag naar degene met wie het eerste concertbezoek was afgelegd en de vraag of er vroeger thuis muziek werd gemaakt, verdeelt De Jager de oorspronkelijke 509 concertbezoekers in primair gesocialiseerden en secundair gesocialiseerden. Deze groepen sluiten elkaar uit: degenen die wel via ouders tot concertbezoek waren gekomen maar bij wie vroeger thuis geen muziek werd gemaakt, en degenen die via anderen tot concertbezoek waren gekomen maar bij wie vroeger thuis wel muziek werd gemaakt, zijn door De Jager buiten de analyses gelaten. De resterende 117 primair gesocialiseerden en 102 secundair gesocialiseerden bracht hij vervolgens 'gemakshalve' terug tot 100 personen in elke groep (De Jager 1967, 145-146).

De Jager vergelijkt de twee groepen (afzonderlijk voor hoger en lager opgeleiden) op een aantal uiteenlopende gedragingen en voorkeuren die direct of indirect betrekking hebben op muziek, zoals het bespelen van muziekinstrumenten, bezoek aan andere uitvoeringen, voorkeur voor componisten, houding tegenover 'moderne' muziek, sociaal contact tijdens de pauze van een concert, mening over hoe men mensen zou kunnen aantrekken en wat mensen afhoudt van concertbezoek. In de resultaten van de analyses vindt De Jager ondersteuning voor zijn hypothese. Hij beweert dat 'behalve opleidings- en statusniveau ook de wijze waarop men met muziek in aanraking is gekomen, van invloed is op de wijze waarop men met muziek omgaat: "oud" en "nieuw" publiek zijn blijkaar verschillend naar aard, gedrag en instelling.'

Oriënterende hypothese

Bij het onderzoek van De Jager zijn wel enige kritische kanttekeningen te plaatsen. Zo is de te toetsen hypothese niet scherp geformuleerd. De Jager impliceert er wel mee dat primaire socialisatie effectiever is dan secundaire socialisatie, maar dit effect noemt hij niet in de hypothese zelf. De Jager beweert bovendien dat primaire socialisatie langer zal beklijven dan secundaire socialisatie, maar in de hypothese zelf ontbreekt deze veronderstelling. In feite is er eerder sprake van een oriënterende uitspraak, die aangeeft waar de oplossing voor het probleem gezocht moet worden, maar die nog aangevuld moet worden met informatievere uitspraken over de relatie tussen socialisatie en cultuurparticipatie (Ultee, Arts & Flap 1992).

Ook op het empirisch onderzoek van De Jager is het een en ander aan te merken. De Jager toetste zijn hypothese alleen op bezoekers van concerten. Het nadeel daarvan is volgens hemzelf dat dit een groot aantal muzikliefhebbers uitsluit. Problematischer is het echter dat de selectie op bezoekers al een aanwijzing is voor een geslaagde socialisatie, waardoor verschillen tussen primair en secundair gesocialiseerden wellicht onderbelicht blijven. De Jager voert hiervoor de kleine aantallen als verdediging aan, maar die zijn gedeeltelijk door hemzelf veroorzaakt doordat hij meer dan de helft van de respondenten buiten de analyses heeft gelaten.

Verder meet De Jager alleen de 'wijze' van socialisatie. Het 'moment' van socialisatie is ook een onderdeel van de hypothese, maar dit is door De Jager niet in de meting betrokken. De leeftijd waarop men voor het eerst een concert bezocht, is hem echter wel bekend. In de eerste analyse laat De Jager zien dat het eerste concertbezoek van primair

De selectie op primair gesocialiseerden enerzijds en secundair gesocialiseerden anderzijds sluit de mogelijkheid uit van een gelijktijdige invloed van ouders en school

gesocialiseerden op jongere leeftijd had plaatsgevonden dan dat van secundair gesocialiseerden. De selectie op primair gesocialiseerden enerzijds en secundair gesocialiseerden anderzijds sluit bovendien de mogelijkheid uit van een gelijktijdige invloed van ouders en school. Het blijft daarmee onduidelijk hoe de effecten van culturele socialisatie in het ouderlijk milieu zich verhouden tot die van socialisatievormen buiten het gezin. Doordat primair gesocialiseerden ook op school met cultuur in aanraking kunnen komen, bestaat het risico dat effecten van school op het conto van de ouders worden geschreven. Ten slotte houden primaire en secundaire socialisatie meer in dan het eerste bezoek aan cultuur in combinatie met de vraag of er vroeger thuis werd gemusiceerd. Dit erkent De Jager zelf ook: 'Feite-

lijk loopt er dus door de categorieën P en S nog een andere scheidslijn, met intensief gesocialiseerden enerzijds en oppervlakkig gesocialiseerden anderzijds' (De Jager 1967, 177).

Moderne onderzoekstechnieken

De ideeën van De Jager zijn nog steeds actueel. Nog steeds is het een belangrijke vraag in hoeverre ongelijkheden in cultuurparticipatie van generatie op generatie worden overgedragen en in hoeverre ook nieuwe groepen bijvoorbeeld via het onderwijs toegang hebben tot deze gedragsvormen. Waar de theoretische inzichten zich in de afgelopen dertig jaar niet veel ontwikkeld hebben, geldt dat wel voor de manier waarop deze aan de werkelijkheid getoetst worden. Dertig jaar geleden stond de onderzoeks-

methodologie nog in de kinderschoenen, en hier ligt dan ook de voornaamste zwakheid van het onderzoek van De Jager.

Het is daarom niet vruchtbaar om dat onderzoek exact te repliceren.² Meer vooruitgang is te verwachten wanneer de theoretische inzichten van De Jager worden uitgewerkt tot concrete hypothesen en deze vervolgens worden getoetst met behulp van moderne onderzoekstechnieken. Hoewel dit in een aantal onderzoeken is gebeurd (Ganzeboom & De Graaf 1991; Ranshuysen & Ganzeboom 1993; Spierings 1994), is de vraag naar de relatieve effecten van culturele socialisatie via ouderlijk milieu en school tot nu toe niet bevredigend beantwoord. Dit wordt mede veroorzaakt doordat de oriënterende hypothese van De Jager diverse interpretaties toelaat. Daardoor zijn verschillende aspecten van primaire en secundaire socialisatie onderzocht en kunnen de resultaten moeilijk met elkaar vergeleken worden.

Om wel een bevredigend antwoord te vinden vergelijk ik primair en secundair gesocialiseerden via meting van drie kenmerken: degene met wie respondenten hun eerste cultuurbezoek aflegden (hun ouders of anderen); de leeftijd waarop de kennismaking met cultuur plaatsvond; en de hoeveelheid opgedane culturele ervaringen in respectievelijk het ouderlijk milieu en op school. Omdat concertbezoek vaak samengaat met andere vormen van cultuurdeelname en het culturele klimaat in het ouderlijk milieu steeds een grote rol speelt (Ganzeboom 1989), onderzoek ik ook vier andere cultuurvormen: bezoek aan bioscoop, cultuurhistorisch museum, museum voor beeldende kunst en theater. Bij deze vergelijking heb ik mij laten leiden door de vraag of primaire socialisatie de latere cultuurparticipatie sterker bevordert dan secundaire socialisatie, en of zich daarbij verschillen voordoen tussen de drie gemeten kenmerken van primaire en secundaire socialisatie, en tussen de vijf verschillende cultuurvormen.

Selectie

Om de hypothese te toetsen maak ik gebruik van het databestand *KUNST94* (Nagel e.a. 1997), dat destijds is aangelegd om de effecten van eindexamens in de kunstzinnige vakken in het voortgezet onderwijs te onderzoeken (Nagel e.a. 1996). Daarvoor zijn 1028 oud-leerlingen van 31 scholen voor voortgezet onderwijs telefonisch ondervraagd over hun participatie in culturele activiteiten, zowel op het moment van het interview in 1994, als in de jaren daarvóór vanaf het verlaten van het ouderlijk huis. De oud-leerlingen hadden eindexamen³ gedaan in de periode van 1976 tot 1985 en varieerden in 1994 in leeftijd van 25 tot 38 jaar. Van ongeveer 80 procent van de respondenten is bovendien een van de ouders ondervraagd over de cultuurparticipatie van beide ouders in de tijd dat de respondent nog thuis woonde. Selectie op dat criterium levert een bestand op van 824 personen.⁴

De 31 scholen zijn geselecteerd op grond van hun aanbod van eindexamens in één of meer kunstzinnige vakken (tekenen, handenarbeid, textiele werkvormen en muziek) in de periode van 1976 tot 1985. Niet alle oud-leerlingen hebben examen gedaan in een of meer kunstzinnige vakken, en dus ook niet het examenprogramma van deze vakken gevolgd. In de steekproef is deze groep even groot als de groep die wel eindexamen in een kunstzinnig vak heeft gedaan, waardoor de laatste vele malen groter is dan een landelijk representatieve steekproef in die periode zou hebben opgeleverd (in 1985 ongeveer 7 procent op mavo, havo, vwo [Erkelens & Schönau 1985]).

2. Dit is overigens recentelijk nog gedaan (Smithuysen 1997). Maar hier worden ook de zwakke plekken uit De Jagers onderzoek herhaald: de vage formulering van de hypothese en het gebrekkige empirisch onderzoek.

3. Op vbo-, mavo-, havo- of vwo-niveau. Dit is het niveau waarop de respondenten in de steekproef terecht zijn gekomen; daarna kunnen ze uiteraard nog een hoger niveau van voortgezet onderwijs hebben behaald.

4. Respondenten met geïnterviewde ouders rapporteren alleen bij musea voor beeldende kunst een hogere deelname dan respondenten van wie de ouders niet geïnterviewd zijn. Na constant houden van controlevariabelen en de verschillende indicatoren voor primaire en secundaire socialisatie verdwijnen deze verschillen.

Ik bestudeer de gemiddelde cultuurparticipatie in de jaren waarover de respondent gerapporteerd heeft vanaf het verlaten van het ouderlijk huis.⁵ In de analyses zijn alleen de respondenten betrokken die de betreffende cultuurvorm in de eerste achttien jaar van hun levensloop hadden bezocht. Het gaat immers over de effectiviteit van socialisatie – gegeven dat men die socialisatie ondergaan heeft!⁶

Met wie?

Aan de respondenten is gevraagd met wie het eerste bezoek aan elke cultuurvorm had plaatsgevonden. Degenen die met de ouders of andere familie kennismaakten beschouwen we als primair gesocialiseerden; secundair gesocialiseerd zijn voor het eerst gegaan ‘met school’ of ‘anders’, in de meeste gevallen met vrienden of partner. Op het eerste gezicht lijkt het alsof kennismaking met cultuur via school een lager participatieniveau in de vroege volwassenheid tot gevolg heeft dan kennismaking via de ouders. Wordt echter rekening gehouden met de beginleeftijd en de hoeveelheid culturele ervaringen in het ouderlijk milieu en in het onderwijs, dan blijken de verschillen op grond van degene met wie het eerste bezoek plaatsvond, bijna allemaal te verdwijnen. Ouders, school en vrienden zijn even effectief in het laten kennismaken met cultuur, zolang dat maar op dezelfde leeftijd gebeurt en bij gelijke culturele socialisatie thuis of op school. Een opmerkelijke uitzondering hierop vormt concertbezoek. Uitgerekend bij de cultuurvorm die onderwerp was van De Jagers dissertatie, blijven de verschillen in bezoekfrequentie tussen degenen die kennismaakten via ouders en degenen die dat deden via school, wél bestaan. Dus ook al vindt het eerste concertbezoek met school op jonge leeftijd plaats, en ook al volgt men het vak muziek, het is minder effectief om via school kennis te maken met klassieke muziek dan in gezelschap van de ouders. Een andere uitzondering is het cultuurhistorisch museum: de loopbaan van degenen die hun eerste museumbezoek met vrienden aflegden, ligt wat de latere bezoekfrequentie betreft op een lager niveau dan bij degenen die dat met hun ouders deden.

5. Bij respondenten die het ouderlijk huis voor negentienjarige leeftijd hadden verlaten, en bij respondenten die op het moment van interview nog thuis woonden, is de cultuurparticipatie bestudeerd vanaf negentienjarige leeftijd.

6. De gebruikte analysetechniek is *interval censored regression* in het programma STATA, met correctie van standaardfouten voor de geclusterde waarnemingen. De analyses zijn naast kenmerken van primaire en secundaire socialisatie de volgende controlevariabelen opgenomen: sekse, leeftijd, niveau van voortgezet onderwijs, opleidingsniveau ouders, fase van gezinsvorming en arbeidsmarktsituatie, leeftijd van verlaten ouderlijk huis.

Beginleeftijd

Ook de leeftijd waarop respondenten in aanraking zijn gekomen met cultuur kan beschouwd worden als een indicator voor (de mate van) primaire dan wel secundaire socialisatie. Voor elke cultuurvorm hebben respondenten aangegeven in welk jaar zij deze voor het eerst bezochten.

Het blijkt dat bezoek aan bioscoop, theater, cultuurhistorisch museum en museum voor beeldende kunst hoger uitvalt naarmate de kennismaking vroeger heeft plaatsgevonden. Tien jaar eerder kennismaken met theater blijkt bijvoorbeeld de latere deelname aan deze cultuurvorm met 77 procent te bevorderen. Bij musea voor beeldende kunst verhoogt een vroegere beginleeftijd het latere bezoek wel, maar in afnemende mate. Met andere woorden, een jaar eerder beginnen in de jeugd leidt tot grotere verschillen in het latere bezoek dan een jaar eerder beginnen in de adolescentie. Opvallend is dat het effect van beginleeftijd juist bij concertbezoek, de door De Jager onderzochte cultuurvorm, het zwakst is en zelfs niet significant van nul afwijkt. De afwijkende resultaten voor concertbezoek worden mogelijk veroorzaakt doordat de socialisatieperiode voor concertbezoek op een latere leeftijd ligt dan die voor de overige cultuurvormen. In deze analyses vallen veel respondenten buiten de analyse die pas na hun achttiende

hun eerste concert hebben bijgewoond. Een eerste bezoek in de tienerjaren is voor deze cultuurvorm juist vroeg. Wellicht treden wel effecten op wanneer ook beginleeftijden boven de achttien meegerekend zouden worden.

Cultuur thuis en op school

Informatie over culturele socialisatie in het ouderlijk milieu is afkomstig van de ouders zelf. Daarbij werd niet alleen gevraagd naar cultuurparticipatie buiten de deur, maar ook naar de frequentie waarmee thuis naar klassieke muziek werd geluisterd en naar het gezamenlijk bezit van platen/cd's met klassieke muziek en boeken over kunst. De gegevens over culturele instructie op school zijn afkomstig van de scholen voor voortgezet onderwijs. Culturele instructie op school wordt gerepresenteerd door de variabelen 'deelname aan een beeldend vak' en 'deelname aan het vak muziek'. Deze zijn nul wanneer de respondent geen examen had gedaan in een kunstzinnig vak en hebben een waarde groter dan nul wanneer de respondent een beeldend vak respectievelijk het vak muziek in zijn eindexamenpakket had. Deze waarde loopt op met het schoolniveau waarop het vak gevolgd werd.

Uit eerdere analyse van deze data is gebleken dat kunstvakken een disciplinespecifieke werking hebben. Beeldende vakken hebben uitsluitend effect op gedrag met betrekking tot beeldende kunst; het vak muziek alleen op muzikaal gedrag (Nagel e.a. 1996). Helaas zijn er geen vergelijkbare metingen van kunstlessen in de andere disciplines beschikbaar. Filmeducatie en het vak drama werden (tussen 1976 en 1985) niet of nauwelijks aangeboden in het voortgezet onderwijs. Informatie over het al of niet gevolgd hebben van het vak geschiedenis – met een te verwachten invloed op het bezoek van cultuurhistorische musea – ontbreekt voor te veel respondenten. Andere metingen van culturele instructie, zoals de aanpak van de kunstlessen, culturele activiteiten die met school ondernomen werden, culturele voorzieningen op school, bleken er – althans tussen scholen van hetzelfde niveau – in eerder onderzoek niet toe te doen (Nagel e.a. 1996). Ook Damen (2000) vond in recentere gegevens geen effecten van culturele voorzieningen op school op de cultuurparticipatie van scholieren. Culturele instructie op school heeft slechts bij twee cultuurvormen effect: bij musea voor beeldende kunst bevordert een beeldend vak en bij concerten voor klassieke muziek het vak muziek de latere bezoekfrequentie (hoewel het effect van het vak muziek op concertbezoek net niet significant is). Culturele instructie werkt zoals verwacht alleen binnen de discipline waarin de instructie werd ontvangen (zie ook Nagel e.a. 1996).

***Beeldende vakken
hebben uitsluitend
effect op gedrag
met betrekking tot
beeldende kunst;
het vak muziek
alleen op muzikaal
gedrag***

De culturele socialisatie in het ouderlijk milieu lijkt in eerste instantie bij alle cultuurvormen een sterkere invloed te hebben op de bezoekfrequentie dan culturele instructie op school. Dit geldt ook voor musea voor beeldende kunst en klassieke concerten, de beide cultuurvormen waar de disciplinegebonden werking van culturele instructie naar voren komt. Cultuuroverdracht via de ouders blijkt niet erg disciplinegebonden te zijn. Alleen bij musea voor beeldende kunst staat de participatie uitsluitend onder invloed van het specifieke voorbeeld van de ouders. Bij de overige cultuurvormen zijn juist de niet-disciplinegebonden effecten groter dan het specifieke voorbeeld. Door-

dat de werking van culturele socialisatie in het ouderlijk milieu niet erg disciplinegebonden is en de participatie van de ouders in de verschillende cultuurvormen onderling sterk samenhangt, levert de totale ouderlijke cultuurparticipatie een betrouwbaardere meting op dan cultuurparticipatie van de ouders binnen dezelfde cultuurvorm.

Wanneer echter rekening gehouden wordt met de twee andere aspecten van socialisatie – met wie het eerste bezoek werd afgelegd en op welke leeftijd dat gebeurde – zijn de effecten van culturele socialisatie in het ouderlijk milieu nog slechts aanwezig bij

*Voor later concert-
bezoek is kennis-
making via school
de minst effectieve
manier om te
beginnen, maar
muzieklessen op
school bevorderen
toch het latere
participatieniveau*

bioscoop- en concertbezoek; bij musea voor beeldende kunst is alleen het disciplinespecifieke effect nog significant. Het effect van beeldende vakken op het bezoek aan musea voor beeldende kunst blijft daarentegen groot, terwijl het effect van het vak muziek op het latere concertbezoek zelfs sterker naar voren komt. Bij musea voor beeldende kunst is het effect van culturele instructie ten minste even groot als het effect van culturele socialisatie in het ouderlijk milieu. Bij klassieke concerten lijkt een cultureel actief ouderlijk milieu wel tot een grotere deelname te leiden dan het vak muziek, maar het verschil is niet significant. Opmerkelijk is ten slotte dat voor het latere concertbezoek kennismaking via school de minst effectieve manier is om te beginnen, maar dat muzieklessen op school het latere participatieniveau toch bevorderen. Dit doet in eerste instantie vermoeden

dat leerlingen die in het ouderlijk milieu al vertrouwd zijn geraakt met klassieke concerten, het meest geprofitteerd hebben van de muzieklessen. Nadere analyse leert echter dat dit niet het geval is.

Appels en peren

Hoe sterk zijn nu de gevonden uitkomsten? Bij de vraag naar de relatieve invloed van culturele socialisatie in het ouderlijk milieu en culturele instructie op school is het de vraag of er geen appels met peren worden vergeleken. Deze invloeden vinden in zo'n verschillende context plaats en zijn zo anders van inhoud, dat ze zich moeilijk inhoudelijk laten vergelijken (hoewel de metingen in statistische zin vergelijkbaar gemaakt zijn). Daar komt nog bij dat de metingen niet eens gelijk zijn, want de culturele socialisatie in het ouderlijk milieu wordt afgemeten aan het cultuurbezoek van de ouders binnen vijf kunstdisciplines, terwijl culturele instructie op school gerepresenteerd wordt door deelname aan een kunstzinnig vak in het voortgezet onderwijs binnen twee kunstdisciplines (ongeacht de hoeveelheid cultuurbezoek binnen dat vak of op school). We moeten dan ook voorzichtig zijn met uitspraken over het relatieve belang van beide kenmerken. Toch zijn deze metingen opgenomen in de analyses omdat ze de beste representatie vormen van wat men zich bij het begrip socialisatie voorstelt, namelijk de hoeveelheid culturele ervaringen waaraan men is blootgesteld.

Degene met wie het eerste cultuurbezoek plaatsvond en de leeftijd waarop dat gebeurde, leveren beter vergelijkbare metingen van primaire en secundaire socialisatie, maar deze zijn weer minder betrouwbaar doordat ze op slechts een enkele vraag zijn gebaseerd en niet onafhankelijk van de respondent gemeten zijn. Een ander nadeel van de metingen is dat ze de invloed van primaire socialisatie overschatten en die van secundaire socialisatie onderschatten. Een eerste bezoek dat met ouders is afgelegd, maar

gevolgd is door vele malen schoolbezoek, rekent de respondent tot de primair gesocialiseerden. Omdat een eerste bezoek met school waarschijnlijk wel duidt op het ondergaan van alléén secundaire socialisatie, valt een vergelijking wellicht ten onrechte in het nadeel uit van school. Een soortgelijke redenering is op te voeren voor de effecten van beginleeftijd.

Bij de beginleeftijd is nog een andere belangrijke kanttekening te plaatsen. De sterke effecten van beginleeftijd zijn tot nu toe opgevat als een kenmerk van primaire socialisatie: degenen die vroeg beginnen, participeren later het meest in cultuur. Maar een omgekeerde redenering is ook mogelijk. De beginleeftijd kan dan beschouwd worden als een uitkomst: degenen met een grote (potentiële) culturele interesse beginnen hun loopbaan vroeg. Hun belangstelling voor cultuur is al aanwezig en is niet het gevolg van hun vroege kennismaking. We moeten daarom voorzichtig zijn met te concluderen dat het effectief is om kinderen al op jonge leeftijd kennis te laten maken met cultuur.

De beginleeftijd kan ook beschouwd worden als een uitkomst: degenen met een grote (potentiële) culturele interesse beginnen hun loopbaan vroeg

Al met al is er op de verschillende metingen van primaire en secundaire socialisatie wel wat aan te merken. Juist daarom is het goed om de conclusies over de effecten van primaire en secundaire socialisatie niet op te hangen aan een enkele meting, maar, zoals gedaan is, te baseren op verschillende metingen gezamenlijk.

Nog niet uitgedoofd

In tegenstelling tot uitkomsten van ander onderzoek op het gebied van cultuurdeelname (Ganzeboom & De Graaf 1991; Ranshuysen & Ganzeboom 1993) zijn de effecten van cultuurparticipatie van de ouders gering, zeker als men bedenkt dat de onderzochten relatief jong zijn. Dat een deel van de invloed van de ouders verloopt via de leeftijd waarop zij hun kinderen laten kennismaken met cultuur, vormt geen afdoende verklaring. Ook ongecontroleerd voor beide andere aspecten van primaire en secundaire socialisatie heeft het ouderlijk milieu niet de sterke effecten die bij andere onderzoeken aan het licht kwamen. Een mogelijke oorzaak is dat cultuurparticipatie binnen elke discipline afzonderlijk minder betrouwbare metingen oplevert dan een samengestelde index, zoals meestal het geval is. Een andere verklaring is dat in tegenstelling tot ander onderzoek degenen die nooit of pas relatief laat in hun leven cultureel actief zijn geweest, buiten beschouwing blijven. De hier geselecteerde personen hebben gemeen dat ze allen voor hun negentiende al eens met cultuur in aanraking zijn gekomen. De bij deze groep geringe effecten van ouderlijk milieu zijn mogelijk een aanwijzing dat ouders, behalve hun kinderen (vroeg) laten beginnen met cultuur (Nagel 2001), niet veel meer bijdragen aan de latere cultuurdeelname.

Daarentegen zijn de effecten van culturele instructie in het onderwijs behoorlijk groot als we ze vergelijken met ander onderzoek (Ganzeboom & De Graaf 1991; Ranshuysen & Ganzeboom 1993). School verhoogt de latere participatie blijkbaar wel onder degenen die vóór hun negentiende kennisgemaakt hebben met cultuur (en dat hoeft niet op school gebeurd te zijn). Deels zijn de relatief grote schooleffecten het gevolg van de samenstelling van de steekproef, waarin de variatie aan gevolgde kunstlessen groot is. De helft van de leerlingen in de steekproef heeft in het voortgezet onderwijs examen

gedaan in een kunstzinnig vak, hetgeen een veel groter percentage is dan in een landelijk representatieve steekproef aangetroffen zou zijn. De verschillen in cultuurparticipatie als gevolg van secundaire socialisatie – via school – worden daarmee als het ware uitvergroot. Overigens geldt dit in mindere mate voor (sterke) effecten van het vak muziek, dat slechts door zeven procent van de geselecteerde personen gevolgd werd. Een andere mogelijke oorzaak van de relatief grote effecten van kunstonderwijs is dat de ondervraagden nog niet zo lang van school zijn, waardoor de effecten wellicht nog niet ‘uitgedoofd’ zijn.

Ouders en school hebben ook een ongemeten invloed op de latere cultuurparticipatie. Wanneer de invloed van het ouderlijk milieu afgemeten wordt aan de overeenkomst in cultuurparticipatie tussen kinderen uit hetzelfde gezin (in *sibling*-analyses), dan blijkt dat het effect van het ouderlijk milieu gewoonlijk onderschat wordt (Ganzeboom & De Graaf 1991; Van Eijck 1996). In hoeverre de effecten van kunsteducatie onderschat worden, blijft vooralsnog een open vraag.

Auteur

Ineke Nagel is als junior onderzoeker verbonden aan de vakgroep Sociologie van de Universiteit Utrecht.

Literatuur

- Damen, M. (2000) *Cultuurdeelname en schaal: een onderzoek naar de effecten van de schaal op de cultuurdeelname van leerlingen*. Utrecht: doctoraalscriptie Universiteit Utrecht.
- Eijck, K. van (1996) *Family and Opportunity: A Sibling Analysis of the Impact of Family Background and Education, Occupation and Consumption*. Tilburg: Tilburg University Press.
- Erkelens, P., D. Schönau (1985) *Momentopnamen van kunstzinnige vorming in Nederland*. Bulletin. CITO/LOKV i.s.m. O&W en WVC.
- Ganzeboom, H. (1989) *Cultuurdeelname in Nederland*. Assen: Van Gorcum.
- Ganzeboom, H., P. de Graaf (1991) 'Culturele socialisatie en culturele participatie: over de invloed van het ouderlijk milieu'. In: R. Verhoeff en H. Ganzeboom, *Cultuur en publiek*. Amsterdam: Siswo, 133-157.
- Jager, H. de, en W. Zweers (1962) *Het gehoor gehoord*. Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht.
- Jager, H. de (1967) *Cultuuroverdracht en concertbezoek*. Leiden: Stenfert Kroese.
- Nagel, I., H. Ganzeboom, F. Haanstra en W. Oud (1996) *Effecten van kunsteducatie in het voortgezet onderwijs*. Amsterdam: SCO-Kohnstamm Instituut.
- Nagel, I., H. Ganzeboom, F. Haanstra, W. Oud (1997) *DatASET: effecten van kunsteducatie in het voortgezet onderwijs 1994*. ICS Code books -31 [KUNST94].
- Nagel, I. (2001) 'De kennismaking met cultuur: het eerste bezoek aan biascaop, musea, theater en concert'. In: A.E. Bronner, P. Dekker, J.C. Haekstra, E. de Leeuw, W.F. van Raaij, K. de Ruyter en A. Smidts, *Ontwikkelingen in het marktonderzoek*. Jaarboek 2001 Marktonderzoekassociatie. Haarlem: De Vriesebarch.
- Ranshuysen, L. en H. Ganzeboom (1993) *Cultuureducatie en cultuurparticipatie: opzet en effecten van de Kunstbijkuren en Muziekluisterlessen in het Amsterdamse primair onderwijs*. Rijswijk: Ministerie van WVC.
- Smithuisen, C. (1997) *Het luisterpeloton: twee generaties concertgangers vergeleken aan de hand van onderzoek naar Utrechtse abbonement-houders in 1961 en 1993*. Amsterdam: Boekmanstudies.
- Spierings, M. (1994) *Cultuurdeelname en levensloop: een stotische en dynamische analyse*. Nijmegen: doctoraalscriptie Katholieke Universiteit Nijmegen.
- Ultee, W., W. Arts en H. Flap (1992) *Sociologie: vragen, uitspraken, bevindingen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Abstract

Mother's knee or school? An early start improves cultural participation in later life

In his thesis *Cultuuroverdracht en concertbezoek* (Transference of culture and concert attendance) of 1967, De Jager studied the relative influence of primary and secondary cultural socialisation on concert attendance. Primary socialisation takes place in the parental environment, prior to any other form of socialisation, while secondary socialisation happens later and outside the parental range of influence. De Jager argued that during the nineteen fifties – as a result of social and geographical mobility, the emergence of mass media, and the propagation of education – a new type of audience gradually started to attend classical concerts, who were originally not brought up with classical music. He expected this new audience to be different from the former one, as it would be less familiar with classical music or music in general and therefore less able to enjoy it to the full.

De Jager's study gave rise to some critical comments with regard to how the hypothesis had been formulated and to the methodology as such, so that a new study was conducted into the influence of socialisation on cultural participation in early adulthood. There were three evaluation criteria for primary and secondary socialisation, namely: with whom the first cultural visit took place, at what age the first cultural visit took place, and the amount of cultural socialisation in the parental environment and cultural education at school. The cultural component being studied (concert attendance) was expanded with other forms of culture such as visits to the cinema, cultural-historical museums, visual arts museums, and the theatre. The resulting data refers to over 800 people in the 25-35 age bracket who were interviewed retrospectively about their pattern of cultural participation. Furthermore, data about primary and secondary socialisation was obtained without needing to interview the parents and by checking the school records.

The hypothesis that primary socialisation results in greater differences in future cultural participation is only valid for a single aspect of primary and secondary socialisation, namely the starting age. The younger a person is when attending the first cultural event, the higher the level of cultural attendance in later life, regardless of whether it was the parents or the school that arranged the introduction, and irrespective of any other cultural experience gained in the parental environment or at school. A striking exception was concert attendance, the only cultural component studied by De Jager. This is the only cultural component for which the age at which introduction takes place does not actually matter but, unlike the other four cultural components, it is important with whom it happened. If the initial attendance of a classical concert took place in the company of parents or friends, people will attend concerts more frequently in later life than if the first introduction to concerts was arranged by school. With regard to visual arts museums and classical concerts, which involve the discipline-specific impact of cultural education, cultural education at school proves just as important for future cultural participation as cultural socialisation in the parental environment.



THORBECKE REVISITED

Op 11 juni 2002 vond in de Voordrachtzaal van de Boekmanstichting een discussie plaats over de beoordeling van kunst tegen de achtergrond van subsidieverdeling. De bijeenkomst was georganiseerd

door de Werkgroep Cultuurbeleid van de Partij van de Arbeid afdeling Amsterdam en de Boekmanstichting, en gefinancierd door het Ministerie van ocnw.

De thematiek van de discussie sloot aan op eerdere verhandelingen die in Boekmancahier 50 en 51 zijn gepubliceerd over het Thorbecke-adagium 'De regering is geen oordeelaar van wetenschap en kunst'. Gingen de bijdragen tot op heden vooral over de rol en positie van de Raad voor Cultuur, met de bijdragen van Paul Dikker en Willem Hofstee verlegt de discussie zich. Centraal staat nu de wijze waarop over kunst wordt geoordeeld door deskundigen die aan kunstfondsen zijn verbonden.

Paul Dikker

Oordelen over kwaliteit

Kunstsubsidies bezien vanaf de werkvloer

De overheid rekent het tot haar taak de kunst te stimuleren en te financieren. Daar zijn in de loop der jaren allerlei legitimaties voor in stelling gebracht. Volksverheffing, emancipatie, democratisering, culturele integratie, economische investering, steeds vond men weer een andere reden om een kunst- en cultuurbeleid te ontwikkelen. Welke argumenten men ook aanvoerde, slechts weinigen betwistten in het openbare debat het nut van een kunstbeleid.

Los van de argumenten lijkt het niet meer dan vanzelfsprekend dat de overheidssteun ten goede komt aan *kwalitatief hoogwaardige* kunst en de bevordering daarvan. Niet alleen dat daarmee een plausibele rechtvaardigingsgrond is gegeven, door de overheid gefaciliteerde topkunst verhoogt ook het aanzien van die overheid. Het ontwerpen en uitvoeren van een verantwoord overheidsbeleid gaat evenwel gepaard met het maken van keuzes. Daarbij zijn valide en algemeen geaccepteerde beoordelingscriteria nodig om willekeur en sturing uit te sluiten. De overheid wordt immers verondersteld niet over de inhoud van de kunst te oordelen.

Toch klinken er af en toe kritische geluiden. Soms betreffen zij opvattingen en analyses over het functioneren van de kunstwereld in brede zin, zoals in de boeken van onder meer Kraaijpoel (1989), Simons (1998) en Abbing (1989). Op andere momenten heeft de kritiek betrekking op concrete instellingen. Recentelijk heeft Janneke Wesseling in *NRC Handelsblad* het functioneren van de kunstmusea aan de orde gesteld. Zij verwijt ze een gebrek aan een consistente inhoudelijke visie op de ontwikkeling van de kunst. 'De musea laten zich wat dit aangaat voor een groot deel leiden door marktwerking en door *hypes*' (Wesseling 2002, 18). Ook de kunstproductiefondsen, belangrijk in de toewijzing van middelen, moeten het zo nu en dan ontgelden. De kritiek richt zich dan niet zelden op de resultaten van het beoordelingsproces. Zo werd in 1997 maar rond de 30 procent van de aanvragen bij het Fonds voor de Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst, het Fonds voor de Scheppende Toonkunst en het Fonds voor de Podiumkunsten gehonoreerd. Van de geschatte populatie beeldende kunstenaars is dat zo'n 6,6 procent. Volgens het onderzoek *De culturele fondsen in de ogen van hun doelgroepen* is er binnen de groep aanvragers een tweedeling in toe- en afwijzingen ontstaan, waarbij zelfs gesuggereerd wordt dat beoordelaars zich laten beïnvloeden door de uitspraken van adviseurs in het verleden, de zogenaamde *track-record*. In het rapport wordt gesproken van 'matig positieve oordelen' over de fondsen en geconstateerd dat 'de algemene tevredenheid over de fondsen niet overhoudt' (Bureau Driessen 2001, 20, 55, 56, 59).

Hoe is het nu gesteld met die criteria die commissieleden hanteren? Liggen aan het kunstbeleid eenduidige maatstaven ten grondslag? En heerst daarover consensus in het veld? Deze vragen zijn alleen goed te behandelen in relatie met het meer omvattende scheppingsproces van de kunst die ter beoordeling voorligt. Hebben kunstenaars wel de intentie om kunst te maken die beoordeelbaar is? En zo ja, legt het oordeel dat kunstenaars hebben over hun eigen kunstenaarschap en hun eigen scheppingsproces gewicht in de schaal? En spelen dan alleen artistieke factoren een rol, of ook niet-artistieke factoren? En ten slotte, wanneer is een kunstwerk eigenlijk klaar? En hoe weet je dat?

In deze bijdrage tracht ik bovenstaande vragen te beantwoorden vanuit mijn eigen artistieke beroepspraktijk: ik maak mijzelf tot geval. Daaraan kleef uiteraard het gevaar dat mijn zienswijze een te particuliere aangelegenheid vormt. Niet alleen dat andere beeldend kunstenaars andere ideeën hebben, ook heeft een invalshoek louter en alleen uit de beeldende sector zijn beperkingen. In andere disciplines gaat het er weer anders aan toe en spelen vakspecifieke problemen. Daar komt nog bij dat veel afwegingen en ingrepen goeddeels intuïtief plaats hebben en zich dus op het eerste gezicht onttrekken aan de waarneming.

Daar staat tegenover dat het scheppingsproces als zodanig een eigen aard heeft en dat kunstenaars wat dat betreft in elke discipline voor dezelfde keuzes en problemen zijn geplaagd. Bovendien kan juist enige reflectie vanuit het kunstenaarschap een frisse en ter zake doende bijdrage leveren aan het debat, dat over het algemeen voornamelijk gedomineerd wordt door kunsthistorici, politici en beleidsmakers.

***De ontwikkeling
van fotografie heeft
tot gevolg dat de
stringente band van
beeldende kunst en
natuur wordt
doorbroken***

Gekoloniseerde kunst

Sinds de tweede helft van de negentiende eeuw doet zich in de kunsten een enorme ontwikkeling voor. Door de industriële revolutie en de daaraan gepaard gaande ontwikkeling in de wetenschap verandert de omgeving in rap tempo.

In de beeldende kunsten heeft vooral de ontwikkeling van de fotografie tot gevolg dat de stringente band van beeldende kunst en natuur wordt doorbroken. Daar de fotografie voortaan zorg draagt voor de afbeelding van de werkelijkheid ziet de beeldende kunst zich geplaagd voor een herbezinning op haar uitgangspunten. Dit leidt tot een onderzoek naar de eigen aard van de schilderkunst en resulteert in talrijke stromingen met elk een eigen idioom en filosofie. Met de experimentele avant-gardekunst ontstaat een grotere afstand tussen kunstenaars en het publiek, dat niet meer weet hoe de nieuwe kunst te beoordelen. Om de afstand te overbruggen zijn bemiddelaars nodig om de kunst uit te leggen en de veranderingen als vooruitgang te classificeren. Tegelijkertijd manifesteert het kunstwerk zich door de groei van de vrijemarkteconomie en de emancipatie van de burgerij steeds meer als economisch product en sociaal onderscheidingsmechanisme.¹ Net als elders in de economie veroorzaakt het concurrentieprincipe ook hier een voortdurende noodzaak tot product vernieuwing en de inzet van publicitaire strategieën, waardoor het gebied van de kunst zich hoe langer hoe meer tot een cultuur van deskundigen ontwikkelt. Modes volgen elkaar in snel tempo op, breed uitgemeten en dus ook geconstitueerd door de moderne massamedia die vanuit dezelfde op winst gerichte motieven gebrand zijn op het laatste nieuws en de nieuwste trends. Een groot aantal doorgaans academisch geschoilde kunsthistorici en kunstcritici wordt ingezet bij het maken van tentoonstellingen (als conservator en museumdirecteur) en de beoordeling van kunst (als journalist en beoordelaar van aankopen en subsidieaanvragen). In plaats van de artistieke ontwikkelingen op afstand te volgen hebben deze deskundigen maar al te vaak een initiërende functie en bepalen ze op basis van zelfgeproduceerde theoretische legitimaties in sterke mate *zelf* de ontwikkelingen in het veld.² Nog onlangs schijnt een scheidend conservator zijn ergernis uit te hebben gesproken over enkele collega's die zichzelf als kunstenaar plegen te beschouwen.

Een dergelijk proces van economisering en professionalisering vindt overigens in de hele samenleving plaats. Zo kenschetst de Duitse sociaal-filosoof Jürgen Habermas deze maatschappelijke ontwikkeling als een eenzijdig rationaliseringsproces, waarin economisering en bureaucratisering (gemedieerd door geld en macht) doordringen in de leefwereld en haar *koloniseren* en fragmenteren (Habermas 1981).

Belangrijk gevolg van deze kolonisering is dat de aan de kunstwereld inherente *artistiek-inhoudelijke* kwaliteitscriteria worden vervangen door *marktgerichte* en *kunst-historische* criteria, waarin aan kwalificaties als *vernieuwend*, *grensverleggend*, *eigen-tijds*, *actueel* en *conceptueel* een cruciale betekenis wordt toegekend. Begrippen die niet alleen in een inmiddels bijna ouderwetse zin de ideologische uitdrukking van de kapitalistische productiewijze vormen, maar ook nog eens niets bijdragen aan de beschouwing van het kunstwerk als zodanig. Dergelijke criteria zeggen alleen iets over de veronderstelde plaats van het kunstwerk in relatie tot andere kunstwerken in een specifieke culturele context. Een kunstwerk dat zijn betekenis moet ontleen aan de

***Aan de kunstwereld
inherente artistiek-
inhoudelijke
kwaliteitscriteria
worden vervangen
door marktgerichte
en kunsthistorische
criteria***

mate waarin het vernieuwend en grensverleggend is, verliest snel zijn houdbaarheid. Wat vandaag nieuw is, is morgen oud. En het is ook nog maar helemaal de vraag of iedere vernieuwing ook een verbetering is.

Deze hegemonie van het marktgerichte en kunsthistorische begrippenapparaat heeft vanzelfsprekend gevolgen voor de kunstenaars en hun productie. Wil een kunstenaar een kans hebben serieus te worden genomen dan moet hij of zij zich schikken naar de geldende kwaliteitscriteria en de heersende trends. Buiten de trends is er niet of nauwelijks media-aandacht of subsidie. Wordt zoals in de jaren zeventig de figuratieve kunst door de ingewijden als behoudend en *niet-eigentijds* beschouwd, kom dan niet met een figuurstuk aan. Lig er enkele jaren later evenwel een 'After nature' *concept* aan ten grondslag, dan mag het opeens wel en is de groep verzekerd van de nodige aandacht, hoe traditioneel maar onbeholpen hun stilleven en portretten ook geschilderd zijn. Wordt de schilderkunst voor de zoveelste keer doodverklaard, richt je als kunstenaar dan op *eigen-tijdse* media als de fotografie, liefst bewerkt met behulp van *grensverleggende* computertechnologie al dan niet in combinatie met de schilderkunst. Daarmee kun je je als kunstenaar ook mooi de vraag stellen naar de aard van de werkelijkheid, de verhouding tussen feit en fictie, waarheid en waarneming, object en subject. Vragen die getuigen van een ontstellende onbenulligheid en onwetendheid ten opzichte van datgene wat in de filosofie als gemeengoed wordt beschouwd. In het kader van de *actualiteit* krijgt ook 'het thema' enorm veel aandacht. Nu eens moet het over onschuld gaan, dan weer over geweld, religie, multiculturaliteit, beeldinflatie en zo meer. Veel kunstuitingen gaan zo op elkaar lijken omdat de vrije ruimte van de kunstenaar in het gedrang komt en zijn uniciteit tot pseudo authenticiteit verwordt.³ En dat terwijl toch precies de onafhankelijke geest van de kunstenaar en zijn vermogen tot kritische reflectie op de schijnbare normaliteiten de voorwaarden zijn voor werkelijk authentieke kunst.

Vrije kunst

Waarin schuilt nu de essentie van een kunstwerk? Waaraan ontleent het zijn kwaliteit? En hoe kan kwaliteit vertaald worden in beoordelingscriteria? Inmiddels zijn er zó veel mogelijkheden voorhanden op het gebied van media, stijlen en kunststopvattingen en heeft de recente geschiedenis een dermate verscheidenheid aan kunstwerken en interpretatiekaders opgeleverd dat het niet altijd even gemakkelijk is zelfstandig een richting te bepalen.

Juist daarom is een min of meer overwogen oordeel onontbeerlijk in het kader van het proces van creatie en reflectie. In dat proces moet trefzeker komen vast te staan waarin de essentie van een kunstwerk schuilt, waaraan het zijn kwaliteit ontleent en hoe deze kwaliteit vertaald kan worden in beoordelingscriteria.

In mijn beroepspraktijk zijn er drie cruciale momenten of fasen waarin ik te maken heb met beoordeling. Eerst is er het moment van meer algemene *plaatsbepaling*, waarin ik als kunstenaar mijn vorm moet vinden, liefst op basis van een programmatisch inzicht. Dan komt de fase van *ontwikkeling*, waarin ik mijn eigen creatie in wording actief moet beoordelen. Tot slot noem ik de *receptie*, het moment wanneer het werk – nadat het is voltooid – naar buiten wordt gebracht, waar het door anderen wordt beoordeeld. De oordeelsvorming binnen deze drie momenten is onderling sterk verweven en vindt permanent plaats.

Plaatsbepaling

Tijdens mijn opleiding aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten vroeg ik mij regelmatig af waar het in de kunst eigenlijk om ging. De maatschappelijke relevantie die in mijn studie politicologie zo voor het grijpen lag, zag ik niet in de beeldende kunst. Hoe konden kunstenaars zich de godganse dag met schilderen bezighouden, week in week uit, maanden, nee, jaren achtereen? En dan ook nog dikwijls met hetzelfde onderwerp. Zo'n Cézanne die steeds opnieuw dezelfde berg schilderde, wat bewoog die man? Een ander vraagstuk betrof de vergelijkbaarheid van in ieder geval op het oog geheel andersoortige schilders. Hoe bijvoorbeeld Rembrandt met Mondriaan te vergelijken? Beiden waren opgenomen in de canon van de kunstgeschiedenis maar wat hadden ze gemeen?

Uiteindelijk kwam ik een lucide onderscheid tegen dat mij nu, vele jaren later, nog altijd als onomstotelijke waarheid voorkomt. Ik vond het bij Theo van Doesburg, de voorname theoreticus van de Stijlbeweging. Hij maakte een verschil tussen het *optische* en het *beeldende* kijken. Het optische kijken is het gewone, op herkenning gerichte alledaagse kijken, terwijl het beeldende kijken de dingen beschouwt zoals ze gemaakt zijn. 'Want, zoals het bij een muziekstuk nodig is dat men, wil men de betekenis van het muziekstuk begrijpen, *muzikaal* moet horen, zo is het bij de schilderkunst als beeldende kunst nodig dat men *beeldend* ziet. Muzikaal horen is geestelijk horen, beeldend zien is geestelijk zien.' En iets verder: 'Een schilderij is een verbeelding van de geest in vorm en kleur en als zodanig een zelfstandig organisme' (Van Doesburg 1983, 8).⁴

Zonder nu verder op Van Doesburg in te gaan is dit natuurlijk precies het wezen van iedere kunst. Een kunstwerk is een uitdrukking van de geest volgens specifiek aan die kunstvorm toebehorende begrippen. Daarbij betreft de kunst zich in eerste instantie op het esthetische. Zoals in de wetenschap de aanspraak op waarheid tot gelding wordt gebracht, in het recht de moraal centraal staat, zo gaat het in de kunst vóór alles om de aanspraak op schoonheid.

Het gaat hier voor de beeldende kunst, voorzover het tenminste geen zich in de tijd afspelende vormen betreft als film en video, om de volgende specifiek beeldende begrippen: een schilderij is een *compositie* van een *vlak* door middel van *vorm*, *kleur*, *toon* en *textuur*. Dit zijn de beeldelementen waaruit een schilderij is opgebouwd. Deze zes elementen bieden alle afzonderlijk en in hun onderlinge samenhang een oneindig aantal mogelijkheden. Zo kan men een statische compositie maken, juist een heel dynamische, of een samenstelling van rustige en beweeglijke gebieden. Men kan de drager als plat vlak benadrukken en een meer decoratieve, tweedimensionale ruimte creëren of daartegenover juist de suggestie wekken van een illusoire, driedimensionale ruimte. Er zijn platte en volumineuze vormen, kleine en grote, ronde en hoekige. Qua kleur zijn er rood-, bruin-, blauw-, geel- en groenachtigen in vele varianten en gradaties, hard en fel, zacht en pastel, die op vele manieren kunnen worden gebruikt. Men kan donkere of lichte schilderijen maken, met veel of weinig tooncontrast. Met betrekking tot de textuur kan de verf glad worden gestreken of juist pasteus worden opgebracht, schraal of vet, nat of droog.

Een kunstwerk is een uitdrukking van de geest volgens specifiek aan die kunstvorm toebehorende begrippen

Deze schilderkunstige elementen zijn *intrinsiek*, in die zin dat je als schilder niet kunt afzien van één van deze elementen, zonder eenzijdig te worden. Men zegt wel eens dat zich in de beperking de meester toont, maar ik werp graag tegen dat zich in de eenzijdigheid toch ook de leugenaar toont. Zodra je een druppel verf op het doek laat vallen, heb je onmiddellijk een compositorische ordening met een bepaalde ruimtelijkheid, vorm, kleur, toon en textuur. Voor de schilder is het zaak *al* deze elementen te *thematiseren*. Dat is zijn onuitputtelijke werkterrein, dat hem een leven lang kan bezighouden, telkens weer nieuwe mogelijkheden ontdekkend en problemen ontmoetend. Dat is ook wat Rembrandt en Mondriaan vergelijkbaar maakt: hun aandacht voor het schilderij als *formele totaliteit*.

Wanneer al de beeldelementen worden gethematiseerd komt vanzelf een vorm van *figuratie* tot stand. Een non-figuratief beeld ontstaat pas bij een dusdanig beperkt gebruik van mogelijkheden dat zich een eenzijdig en ontoegankelijk werk vormt. Vanuit het gezichtspunt van de kunstenaar gaat het om de vorm als zodanig en is elke vorm slechts interessant als abstracte, formele vorm. In de *totale formele figuratie* is de figuratie in deze formele zin altijd abstract. In het kunstwerk dat doorgaans als abstract wordt betiteld, wordt in plaats van een abstrahering van de vorm, een abstrahering van de figuratieve betekenis toegepast. Dat is dus bij uitstek een staaltje van *figuratief* denken, hetgeen de ware kunstenaar een gruwel is.

Dát kunstwerken in de vorm van elkaar verschillen wordt veroorzaakt door de verschillende persoonlijkheden van de makers

Dát kunstwerken in de vorm van elkaar verschillen wordt veroorzaakt door de verschillende persoonlijkheden van de makers. In alles wat mensen doen komen hun persoonlijkheid en eigenheid als vanzelf tot uiting. Ieder doet de dingen op zijn of haar manier. Als een schilderij een verbeelding van de geest is, dan is dat een verbeelding van de geest van de kunstenaar. De kunstenaar drukt zichzelf, zijn *totale persoonlijkheid* en levensvisie, in het kunstwerk uit. Anders geformuleerd: de eigenlijke inhoud van het kunstwerk is de kunstenaar zelf, die zich in zijn geheel naar zijn inhoud uitdrukt. Dankzij, maar ook ondanks zichzelf. Zijn persoonlijkheid, zijn bepaaldheid, verschijnt vanzelf als het resultaat van de bijzondere wijze waarop hij de exclusief aan zijn discipline toebehorende begrippen thematiseert.

Aangezien de concrete mens altijd zowel individueel als maatschappelijk is, manifesteert zich in en door zijn individualiteit tegelijkertijd zijn maatschappelijkheid. De kunstenaar die zijn individualiteit in zijn werk realiseert, brengt metterdaad de maatschappelijke verhoudingen tot uitdrukking. In die zin kan een kunstenaar noch zijn tijd vooruit zijn, noch niet-actueel zijn. Iedere kunstuiting is tijd- en plaatsgebonden en representeert altijd een *bepaalde* stellingname ten aanzien van de maatschappelijke constellatie.

Naarmate de kunstenaar meer autonomie bezit, is hij vrijer en onafhankelijker in zijn afwegingen en beter in staat zijn *uniciteit* op *authentieke* wijze in een kunstwerk tot uitdrukking te brengen. Deze vrijheid die, zodra zij genomen wordt, tegelijkertijd een opdracht wordt, impliceert een moment van reflectie. Immers, zonder reflectie heeft de kunstenaar geen bewustzijn van zichzelf, geen zelfbewustzijn, en kan derhalve niet vrij zijn. De mogelijkheid tot reflectie vereist een *kritische* faculteit. De kunstenaar verhoudt

zich in en door zijn kritische instelling tot de traditie, tot de hem omringende wereld en tot zichzelf als eindig wezen. Daarmee is zijn betrekking tot een betekenisvolle inhoud gegeven. Dit betrekkingproces speelt zich in de tijd af als een voortdurende *bezinning* die leidt tot *verdieping* en de groei van een *authentieke* uitdrukkingsvorm. Kunst gaat over het leven zelf, voorzover dat weerspiegeld is in de persoonlijkheid van de kunstenaar. Hoe onafhankelijker en eigenzinniger hij zijn formele (de vorm betreffende) afwegingen en beoordelingen maakt, des te oorspronkelijker is het kunstwerk.

Het *onderwerp* van een kunstwerk zegt niets over de kwaliteit ervan. Of een componist nu een symfonie schrijft als lofzang op de natuur of over de Russische Revolutie, het doet er niet toe. Net zo min het iets uitmaakt of een schilder stillevens, landschappen, metafysische voorstellingen of oorlogstaferelen voortbrengt. Het gaat er niet om *wat* er wordt uitgedrukt maar *hoe* het wordt uitgedrukt. De wenende vrouw van Picasso onderscheidt zich qua onderwerp niet van het zigeunermeisje met de traan. *Het is de vorm als zodanig die hier het kwalitatieve verschil maakt.*

Andere criteria dan die de vorm betreffen, zijn projecties van particuliere interpretatiekaders en monden uit in smaakoordelen waarmee de beoordeelaar zichzelf tot uitdrukking brengt. Het kunstwerk als vorm is het enige dat er is. De *intentie* van de kunstenaar, zijn bedoelingen en overwegingen, zijn niet van belang voor de beoordeling. Of een kunstenaar zijn afwegingen maakt op basis van de I-Ching, van zijn emoties, van zijn avontuurlijke behoefte aan experiment, van zijn politieke engagement of van zijn filosofische inzichten, wat telt is het resultaat in termen van het kunstwerk als formele totaliteit.

Criteria die de vorm betreffen, zijn projecties van particuliere interpretatiekaders

Er is een zekere spanning tussen het kunstwerk dat voor zichzelf spreekt enerzijds en het belang van informatie over de achtergrond en ontstaansperikelen van het te beoordelen kunstwerk anderzijds. Natuurlijk is het waar dat kunst altijd valt binnen een culturele context die de communicatieve achtergrond vormt voor de interpretatie van dat kunstwerk. In die zin kan additionele informatie bijdragen aan een beter begrip van het kunstwerk. Maar wanneer de toelichting de rechtvaardiging van het kunstwerk wordt en wanneer het kunstwerk zonder explicatie niet genoeg formele kwaliteiten heeft om genietbaar te zijn, wordt het kunstwerk gereduceerd tot een illustratie van een gedachte, een argument in een discussie en houdt daarmee op kunst te zijn.⁵ Ditzelfde geldt voor kunst die een boodschap wil uitdragen of een discussie wil entameren. Niet alleen dat het alledaagse taalgebruik (in tegenstelling tot proza en poëzie) veel geschikter is om een adequate, precieze en genuanceerde communicatie tot stand te brengen, ook wordt afbreuk gedaan aan de breedte en diepte die de kunst ons biedt.⁶

Ontwikkeling

Mijn eigen uitgangspunten zijn in de loop der jaren uitgekristalliseerd in samenhang met de ontwikkeling van mijn werk. Mijn plaatsbepaling heeft vooral het programma opgeleverd dat in de loop der jaren als leidraad voor mijn werk heeft gefungeerd. Naar aanleiding van gemaakte schilderijen, de reacties van anderen daarop en het zien van werk van collega's overdenk ik met enige regelmaat opnieuw mijn eigen uitgangspunten. Andersom beoordeel ik mijn schilderijen aan de hand van mijn uitgangs-

punten. Terugkijkend zie ik dat mijn schilderijen de laatste tien jaar veranderd zijn. Met het oog op de toekomst zie ik dat er nog veel meer formele mogelijkheden zijn dan ik tot nu toe heb toegepast. Uiteindelijk ben ik op zoek naar het ideale schilderij, overweldigend in zijn noodzaak, radicaal in zijn authentieke vorm. Natuurlijk is dat streven in werkelijkheid tevergeefs: na ieder voltooid schilderij moet er weer een volgend komen en het kan altijd anders.

Mijn ontwikkeling is evenwel niet uitsluitend een rationeel proces, in termen van beheersbaarheid en planning. Uiteindelijk ben ik het als concreet persoon die de verantwoording voor mijn afwegingen moet nemen: ik heb aan mijn identiteit gebonden mogelijkheden en beperkingen, ingegeven door mijn geschiedenis, karaktereigenschappen, leeftijd, positie, gevoelens en intellectuele bagage. Als persoon ben ik dus zeker niet alleen maar rationeel en ook allerminst eenduidig. Zo kan ik er bijvoorbeeld behoefte aan hebben om de verf uit de losse hand lekker dik en pasteus op te brengen; als ik dat doe kan ik het resultaat op dit moment eenvoudigweg *gevoelsmatig* niet verdragen. Ik houd nou eenmaal van netjes. In de periode dat ik met een werk bezig ben, schilder ik het als het ware naar me toe. Mijn experimenten blijven zichtbaar voorzover ik ze kan accepteren. Ik werk net zo lang aan een schilderij totdat het voldoet aan mijn verwachtingen en ik mij nergens meer aan erger. Ik weet meestal precies wanneer het klaar is: vermoedelijk herken ik mijzelf er dan in.

In de poging mijn grenzen te verleggen probeer ik voortdurend mijn vakmanschap te vergroten, mijn beeldend acceptatievermogen bij wijze van zeggen op te rekken en mijn levenservaring te verbreden en verdiepen. In dat proces word ik gesterkt door het besef dat het juist in dit *gevecht* met mijn bepaaldheden is dat mijn oorspronkelijkheid aan het licht komt. Juist hier, waar de strijd op het scherp van de snede wordt gevoerd, verkrijgt het kunstwerk zijn *noodzakelijke* vorm. Zo moet het zijn en niet anders. In deze zin herkent men de kunstenaar aan zijn beperkingen en obsessies. James Lord, die door Giacometti is geportretteerd, geeft in zijn verslag van de poseersessies het voortdurende geptoeter van de wereldberoemde beeldhouwer en schilder weer: 'Wat later leek het weer wat slechter te gaan met het werk. "Ik weet helemaal niet hoe ik iets moet doen", zei hij. "Als Cézanne hier maar was, die zou alles met twee penseelstreken recht zetten." "Daar ben ik niet zo zeker van," zei ik. "Alles wel beschouwd had Cézanne ook problemen genoeg bij het schilderen. Hij klaagde daar altijd steen en been over." "Dat is waar," zei hij. "Zelfs hij had problemen"' (Lord 1987, 82-83).

Wanneer de vorm niet voortkomt uit dergelijke problemen blijft het kunstwerk, hoe oorspronkelijk het ook mag lijken, hol, ijdel en vrijblijvend. Het ware kunstenaarschap heeft niets vrijblijvends, het vereist grote inspanning en volstrekte integriteit.⁷

Receptie

Nadat een werk voltooid is moet het naar buiten worden gebracht, waar het beoordeeld wordt. Aangezien een kunstenaar zich in het kunstwerk naar zijn inhoud uitdrukt is er een nauwe verwevenheid van de kunstenaar met zijn product. Een kritische beschouwing van een kunstwerk is in die zin ook een kritische evaluatie van de maker. Zo bezien is het gevoel van kwetsbaarheid van kunstenaars begrijpelijk wanneer hun werk wordt beoordeeld. Een kunstenaar moet stoïcijns zijn: bij succes niet ten onder gaan aan hoogmoed, in geval van teleurstelling niet vervallen in depressie en zwaarmoedigheid.

Datgene wat ter beoordeling staat is resultaat van mijn plaatsbepaling en ontwikkeling. Zoals reeds aangevoerd is het onvermijdelijk dat omgevingsfactoren als cultuur en traditie in indirecte zin een rol spelen in de totstandkoming van mijn werk. Bij het maken van mijn schilderijen denk ik echter niet aan het publiek. Ik ben ervan overtuigd dat in de mate waarin ikzelf geworteld ben in de maatschappij, mijn werk toegankelijk is voor het publiek. Anders geformuleerd: dat de uniciteit die ik in en door mijn schilderijen uitdruk ook een moment van algemeenheid in zich draagt. Kunstenaars die zich conformeren aan de smaak van het publiek dienen een ander doel dan dat van de kunst.

Kunstenaars die zich conformeren aan de smaak van het publiek dienen een ander doel dan dat van de kunst

Ofschoon enige terughoudendheid gepast is (ik weet niet hoe het zou zijn om nooit positieve reacties te krijgen of om daarentegen juist wereldberoemd te zijn; de mate van succes zal zeker van invloed zijn op het zelfbewustzijn van de kunstenaar) geloof ik niet dat de reactie van het publiek doorgaans van veel belang is voor mijn *artistieke* ontwikkeling. Het komt wel eens voor dat iemand een opmerking maakt die aanleiding geeft tot reflectie op mijn algemene uitgangspunten of de uitvoering van een bepaald schilderij. Wel maak ik me soms zorgen over de verkoop waarmee ik in mijn levensonderhoud voorzie. Ik richt mij met name tot een publiek op de vrije markt dat ikzelf tracht aan te boren en te creëren. Wat te doen op het moment dat ik geen aansluiting meer vind bij een koopkrachtig publiek? Waar kan ik dan op terugvallen? Voor alles tracht ik toch mijn eigen plan te trekken. Uiteindelijk ben ik zelf de enige die mijn eigen richting *kan en moet* bepalen. Deze vrijheid van het kunnen geeft een enorm plezier, deze verantwoordelijkheid van het moeten maakt het kunstenaarschap tot een eenzame aangelegenheid.

Daarmee is niet gezegd dat ik onverschillig sta tegenover mensen die mijn werk waarderen, het mooi vinden of er iets van zichzelf in herkennen. Per slot van rekening maak ik met mijn werk aanspraak op schoonheid en het is altijd prettig om daarin bevestigd te worden. Ook laat een negatieve beoordeling mij niet altijd onberoerd. In beide gevallen gaat het echter om de *redenen* die worden aangevoerd. Zo verkoop ik niet graag een schilderij omdat er een dier op staat dat de klant aan zijn eigen zojuist overleden hondje doet denken. En ben ik ook niet uit mijn evenwicht als de Mondriaan Stichting een subsidieaanvraag voor een groot project afwijst omdat mijn werk niet zou bijdragen aan de ontwikkeling van de beeldende kunst in Nederland. Ik wil uitsluitend beoordeeld worden aan de hand van relevante criteria, dat wil zeggen op de beeldende, artistiek-inhoudelijke normen die ten grondslag liggen aan mijn werk. En eigenlijk wil ik helemaal niet beoordeeld worden, ik wil er simpelweg zijn.

Van vermeende kwaliteit naar artistiek-inhoudelijke professionaliteit

Terug naar mijn oorspronkelijke vraag of er consensus bestaat over eenduidige beoordelingscriteria. Het antwoord daarop luidt ondubbelzinnig: neen. Enerzijds is er het dominante marktgerichte en kunsthistorische perspectief waarbij een kunstwerk als een economisch en cultureel goed wordt opgevat. Anderzijds is er het artistiek-inhoudelijke perspectief waarin een kunstwerk wordt beschouwd als de oorspronkelijke uitdrukking van een vrije persoonlijkheid. Aan het eerste ligt een nutsoriëntatie ten grondslag, aan het tweede een esthetische gerichtheid.

Een door de overheid te voeren kunstbeleid maakt gebruik van schaarse, alternatief aanwendbare middelen. Sectoren, gezelschappen of individuen die subsidie ontvangen krijgen de ruimte zich verder te ontwikkelen. Blijft men daarentegen van middelen verstoken dan is dit niet of niet gemakkelijk mogelijk. Overheidsbemoeienis impliceert altijd sturing.

Het is te billijken dat de overheid haar middelen nuttig wil aanwenden. Alleen laat zich in de kunstensector niet van tevoren bepalen wat uiteindelijk economisch of cultureel relevant zal blijken te zijn. Het kunstwerk dat werkelijk nieuw en betekenisvol is, dat een paradigmatische omwenteling teweegbrengt in de betekenis van Thomas Kuhn (Kuhn 1962), zo'n kunstwerk is in de eigen tijd als zodanig waarschijnlijk niet zo gemakkelijk herkenbaar. Integendeel, paradigmawisselingen stuiten meestal op veel weerstand en het is misschien wel een beetje aanmatigend om te denken dat dit in de kunst niet zo is.

***Een kunstwerk dat
vanuit zichzelf een
esthetische waarde
heeft blijft altijd
genietbaar***

Kunstenaars die in het hier en nu van grote betekenis lijken te zijn, kunnen door toekomstige generaties worden gediskwalificeerd. Hoe meer een kunstwerk zijn waarde moet ontleen aan de theoretische rechtvaardiging, des te groter de kans dat het uiteindelijk van nul en generlei nut zal blijken te zijn. Een kunstwerk dat vanuit zichzelf een esthetische waarde heeft blijft evenwel altijd genietbaar, ook als het in de voortgang van de geschiedenis geen voortrekkersfunctie blijkt te vervullen. Om die reden kan de overheid beter een artistiek-inhoudelijk kwaliteitscriterium hanteren. Zelfs dan zal het nog moeilijk genoeg zijn om op kwaliteit te selecteren. Een oordeel is altijd afhankelijk van de vooronderstellingen van de beoordelaar. Dat is inmiddels wel duidelijk geworden uit allerlei ontwikkelingen in verschillende wetenschappen. Zelfs de waarneming is cultureel bepaald.⁸ Een andere theorie met andere begrippen leidt tot een andere beschouwing. Denkend aan de afbeelding die óf als eendje óf als konijntje waargenomen kan worden, maar nooit als allebei tegelijkertijd, is het ook nog eens zo dat de verschillende benaderingen elkaar uitsluiten. Een reden temeer om bescheidenheid en distantie in acht te nemen.

Het verdient derhalve aanbeveling dat de bemoeienis van de overheid zich beperkt tot het scheppen van voorwaarden op basis waarvan de kunsten zich autonoom kunnen ontwikkelen. Daarbij hanteert zij een artistiek-inhoudelijk beoordelingscriterium. Om tot een verantwoorde, zo breed mogelijk gedragen subsidieverstrekking te komen kijkt zij hoofdzakelijk naar de volgende op *professionaliteit* betrokken ijkpunten:

- het kunstwerk heeft de vorm van de discipline waarin het beoordeeld wil worden;
- de vorm is op een toereikend en gepast technisch vakbekwaam niveau uitgevoerd;
- de authenticiteit van de vorm komt voort uit een vakgerelateerde persoonsgebonden probleemstelling;
- de persoon is in staat zijn probleemstelling in de tijd daadwerkelijk vorm te geven in een oeuvre.

Beoordeling vindt plaats aan de hand van getoond werk en een op het derde punt gerichte argumentatie. Dit laatste maakt het mogelijk bij de artistiek-inhoudelijke beoordeling van het materiaal ook de overwegingen en bedoelingen van de kunstenaar

zelf te betrekken. Enerzijds geeft dit extra inzicht in de noodzakelijkheid en het ontwikkelingsperspectief van het werk, anderzijds voorkomt dit dat beoordelaars vanuit verkeerde, dat wil zeggen niet van toepassing zijnde vooronderstellingen te werk gaan. Een mondelinge toelichting bij de aanvraag door de kunstenaar moet niet op voorhand worden uitgesloten. Van professionele beoordelaars vraagt een dergelijke beoordeling op maat naast een open instelling ook een kritische attitude. Beoordelingscommissies moeten derhalve breed worden samengesteld uit hooggekwalficeerde beoordelaars. Commissieleden dienen zich bewust te zijn van een mogelijk vertroebelende invloed van sociaal-psychologische en groepsdynamische processen. (Meertens en Von Grumbkow 1988, 301-325).

Niet artistiek-inhoudelijke gegevens als de mate en aard van exposities, opdrachten en verkopen zijn geen relevante indicatoren en mogen geen rol spelen bij de beoordeling.

Met de op professionaliteit betrokken ijkpunten vervalt de ratio van de scheiding tussen kunst- en kunstenaarsbeleid, tussen subsidieverstrekking door middel van de fondsen en inkomensregelingen (wvk) via Kunstenaars & Co. Er moet een nieuw, op de artistieke levensloop gebaseerd scenario worden ontworpen, uitgaande van langere aanloopsubsidies voor academieverlaters, de mogelijkheid tot incidentele ondersteuning in de mid-dencategorie en extra hulp voor de behoeftige oudere kunstenaar. Kortom: redelijk, rechtvaardig en recht doend aan de praktijk van het kunstenaarschap.

Auteur

Paul Dikker is beeldend kunstenaar en politicoloog.

Dit artikel is een bewerking van de lezing, gehouden op 11 juni 2002 in de Voordrachtzaal van de Boekmanstichting, gewijd aan de beoordeling van kunst. Het integrale verslag van die bijeenkomst wordt samengesteld door de Wiardi Beckmanstichting en is daar te bestellen (020-5512155).

Literatuur

- Abbing, H. (1989) *Een Economie van de Kunsten, Beschouwingen over kunst en kunstbeleid*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Blok, C. (1992) *Over de veroordeling van werken van beeldende kunst*. Amsterdam: Stichting Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst.
- Bureau Driessen (2001) *De culturele fondsen in de ogen van hun doelgroepen*. Utrecht.
- Doesburg, Th. van (1983) *De nieuwe beweging in de schilderkunst (en andere opstellen)*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshof.
- Feenstra, L., et. al. (1989) *Woornemen*. Meppel: Boom Meppel.
- Habermas, J. (1981) *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kraaijpoel, D. (1989) *De nieuwe salon: officiële beeldende kunst no 1945*. Groningen: Academie Minerva Groningen.
- Kuhn, Th. (1962) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University Press.
- Lord, J. (1987) *Giacometti, Een portret*. Zeist: Uitgeverij Vrij Geestesleven.
- Meertens, R.W. en J. Von Grumbkow (red.) (1988) *Sociale psychologie*. Groningen: Wolters-Noordhoff, Heerlen: Open Universiteit.
- Simons, R. (1998) *De gijzeling van de beeldende kunst*. Amsterdam: Meulenhoff/Kritak.
- Smets-Vormleer, G. (1986) *De paradox van de vorm*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Swaan, A. de (1985) *Kwaliteit is klosse. De sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Tarkovski, A. (1986) *De verzegelde tijd. Beschouwingen over de filmkunst*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Visscher, J. de (1990) *Het verhaal van de kunst*. Meppel: Boom.
- Wesseling, J. (2002) 'Weg met de curatoren'. In: *NRC Handelsblad* 10 mei.

Noten

1. Vgl. Hans Abbing (1989: 102): 'Juist de handel in moderne beeldende kunst, de veronderstelde favoriet van de nieuwe culturele elite, en de handel in oude beeldende kunst zijn uiterst commercieel georganiseerd. Deze handel is ook in historisch opzicht koploper. Toen men in de jaren dertig een nieuw type fiets nog zonder veel gekochte publiciteit op de markt bracht, werden er al enorme bedragen in de verkooptechniek bij de moderne beeldende kunst geïnvesteerd, en gebruikte men uitgekende verkoop-strategieën.' Vgl. ook Abram de Swaan (1985). Met sociaal onderscheidingsmechanisme wordt bedoeld dat een beperkte groep van hogeschoolde welgestelden haar esthetische voorkeuren gebruikt om zich maatschappelijk te profileren.
2. Vgl. Riki Simons (1998: 76): 'De moderne kunstwetenschap speelt daarmee een corrumperende rol: ze maakt de geschiedenis die ze beschrijft, en beschrijft de geschiedenis die ze maakt.' En op p. 80: 'De kunstwetenschapper en de conservator hebben zichzelf laten uitroepen tot profeet onder de profeten. Zo werd de wetenschapper ten slotte zelf een nieuw soort kunstenaar, en promoveerde van bewaarder van nationale schatten en hun geschiedenis tot de spil van de hedendaagse geschiedenis van de eigentijdse kunst.'
3. Vgl. Cor Blok (1992: 51): 'Hij heeft zijn handelsmerk', wordt wel gezegd van het 'eigen gezicht' van een succesvol kunstenaar, en niet voor niets: wat oorspronkelijk een garantie moest zijn voor het waarheidsgehalte van een kunstwerk, krijgt bedenkkelijk veel weg van de distinctiedrang onder producenten van consumptiegoederen, die immers overtuigd zijn dat een eigen gezicht op de markt meer uithaalt dan de kwaliteit van het produkt dat men daarmee hoopt te slijten.'
4. Het betreft hier een ongedateerde beschouwing, afgedrukt in een brochure voor de vorming van de vereniging van beeldend kunstenaars 'De Anderen', opgericht in 1916.

5. Vgl. De Visscher (1990: 158, 159): 'Dit betekent dat de beleving van het kunstwerk op de eerste plaats komt en dat alles wat met actieve kennis over het werk en zijn maker te maken heeft, van secundair belang is. In concreto betekent dit dat ik niet eerst een vraaggesprek met Francis Bacon zal lezen om als 'un homme averti' naar zijn werk te kijken. (...) Neen, ik hoef niet eerst iets over het te beschouwen kunstwerk te weten, omdat mijn uitgangspunt in de omgang met kunst van zintuiglijke aard is. (...) En de basis van mijn oordeel over een kunstwerk ligt niet in een specifieke kennis, maar in mijn schouwend vermogen, in mijn vaardigheid esthetisch met dit werk om te gaan.'
6. Vgl. Tarkovski (1986: 45, 46): 'Het schone is het evenwicht der delen. De paradox doet zich voor dat men de afwezigheid van associaties steeds duidelijker beseft naarmate een kunstwerk een hogere graad van perfectie bezit. Het volmaakte is uniek of in staat een oneindig aantal associaties op te roepen, wat uiteindelijk op hetzelfde neer komt.'
7. Vgl. Tarkovski (1987: 175): 'Ik begrijp niet dat kunstenaars kunnen spreken over absolute creatieve vrijheid. De kunstenaar die eenmaal de keuze heeft gemaakt om zijn leven volledig aan zijn werk te wijden bindt zich aan een oneindige keten van noodzakelijkheden, die hem kluistert aan zijn zelf opgelegde taak en zijn persoonlijke artistieke lot.' En op p. 166: 'Want de meest uitputtende en moeilijke opgave voor de kunstenaar is van zuiver morele aard. Van hem wordt een grenzeloze eerlijkheid en oprechtheid tegenover zichzelf verlangd, en dit betekent oprechtheid en verantwoordelijkheid ten opzichte van de toeschouwers. Zo niet, dan verzaakt hij zijn roeping en vervreemdt hij van zijn oorspronkelijke intenties.'
8. Vgl. bijvoorbeeld Feenstra et. al (1989: 15): 'De conclusie lijkt gerechtvaardigd dat de cultuur en het taalgebied waarin het individu is ingebed zijn waarnemen bepalen. Zie ook Smets-Vormleer (1986).

Abstract

Judging quality: art subsidies considered from the shop floor

The Dutch government supports the arts but does not assess content. Nevertheless, government intervention does have a directing impact. The inevitable choices are based on assessment criteria.

A lot can be said about such criteria. For example, the way people perceive works of art is culturally determined and the criteria for assessment are subject to change over the course of time. It can be concluded that the artistic content-related quality criteria have gradually been replaced by market-orientated and art-historical criteria. Furthermore, it is becoming increasingly common to assess the work of art separately from its creator.

This last aspect is not a positive development. People tend to forget that the evolution of an artist's work is strongly interwoven with the development of the artist's personality. Consequently, critical assessment of a piece of art is also a critical evaluation of its creator. It would therefore be better to assess art works by means of a number of criteria based on professionalism.



Kwaliteit van beoordelingen in de context van kunstbeleid

Wat mooi en lelijk is is niet alleen een kwestie van individuele smaak. Artistieke kwaliteit heeft een intersubjectieve kern, en dat maakt het zinvol door te gaan met beoordelingsprocessen waaraan liefst een behoorlijk aantal gekwalificeerde deskundigen meedoen. Maar dat betekent niet dat het beoordelingsproces zonder moeilijkheden verloopt.

Beoordeling en beleid zijn zusje en broertje. Hun moeder is *kwaliteit*: 'beoordelen op kwaliteit' en 'kwaliteitsbeleid' zijn pleonasmen. Ze suggereren dat beoordeling en beleid ook uit een andere schoot zouden kunnen zijn geboren. Minder duidelijk is hun vaderschap (mama's baby, daddy's maybe): die komt uit het milieu van de kosten, de afwegingen en de randvoorwaarden. Zusje Beoordeling aardt nog het meest naar moeder Kwaliteit en heeft soms wat weinig oog voor de noemer van de baten/kostenverhouding; broertje Beleid daarentegen deelt met pa de neiging vreemd te gaan in puur politieke richting, en die noemer te verheffen tot wat telt: verdeling van fondsen onder electoraal interessante bevolkingsgroepen. Subsidiëring van low culture, liefst gepaard aan woorden van huwelijkse trouw aan moeder Kwaliteit, is een voorbeeld. Het gezinnetje kent aldus zijn spanningen en problemen.

Deze bijdrage is bewust eenzijdig. Zij is geschreven vanuit het perspectief van wat hier wordt gezien als de zwakste partij, de beoordelaar. Die zwakte is gelegen in het kwaliteitsbegrip zelf, en komt tot uiting in bevindingen omtrent (gebrek aan) overeenstemming tussen beoordelaars. Aan de orde komen vervolgens de beleidsconsequenties die men mede daaruit zou kunnen trekken, de onafhankelijkheid van het beoordelingsproces die nodig is voor dergelijk beleid, en tot slot dingen die de beleidsmaker beter achterwege kan laten, in het belang van die onafhankelijkheid. De bijdrage kan worden gelezen als een onderbouwing van een door de tijd gelouterde praktijk, waarin commissies van professionele beoordelaars aanvragen beoordelen op kwaliteit.

In het navolgende gaat het alleen over het toekennen van subsidies, beurzen, plaatsen en dergelijke, en niet zozeer over prijzen en onderscheidingen. Dat zijn namelijk als het goed is geen beleidsinstrumenten maar feestelijke rituelen. Het beleid bewaart er een gepaste afstand toe. Keuzes die bij particuliere kunstfondsen worden gemaakt, liggen eveneens buiten het bereik van dit betoog, om vergelijkbare redenen.

(Gebrek aan) overeenstemming

In 1990 voerde de Groningse psychologe Titia Top, met subsidie van het toenmalige ministerie van wvc, een exemplarisch onderzoek uit naar beoordelen in de kunst.¹ Van 149 studenten in de autonome richtingen (schilderen, beeldhouwen etc.)

1. Het onderzoek waaraan in dit artikel wordt gerefereerd, is onderdeel van Titia Tops bredere studie naar loopbanen van vrouwelijke en mannelijke kunstenaars (Top 1993).

aan Nederlandse kunstacademies werd het eindexamenwerk beoordeeld door twaalf professionele beoordelaars: galeriehouders, kunstrecensenten, kunsthistorici en kunstenaars, die veelal zitting hadden in kunstcommissies. Ze reisden de eindexamenexposities van de zeven deelnemende kunstacademies af en beoordeelden onafhankelijk van elkaar het eindexamenwerk op kwaliteit, techniek, originaliteit en artistieke toekomst van de maker.

Deze bijdrage richt zich op een zijaspect van het onderzoek van Top, namelijk de mate van overeenstemming tussen twee beoordelaars – of zo men wil, het gebrek daaraan. Die overeenstemming varieerde van 15 procent (voor artistieke toekomst) tot 21 procent (voor techniek). Voor de onderzoekster was die geringe overeenstemming geen verrassing; juist omdat ze die verwachtte had ze een dozijn beoordelaars ingeschakeld, zodat de gemiddelde beoordeling een redelijke mate van betrouwbaarheid zou hebben. Door beoordelaars zelf, door beoordeelden, en door iedereen die geen systematisch onderzoek naar beoordelingen heeft gedaan, plegen zulke getallen wel als onthutsend te worden ervaren.

Laten we eerst nagaan wat de uitkomst precies betekent. Twee beoordelaars kunnen het volledig met elkaar oneens zijn: de een geeft de toekomstige Rembrandt een 0 en Jansen een 10, de ander respectievelijk een 10 en een 0. De overeenstemming tussen deze twee beoordelaars is hier dus perfect negatief: -100 procent. Tegen die achtergrond is +15 procent tot +21 procent nog niet eens zo laag. Maar drie beoordelaars kunnen het met elkaar al niet meer volledig oneens zijn. Naarmate het aantal beoordelaars groter wordt, nadert de minimale gemiddelde overeenstemming van beneden af tot 0, in plaats van -100 procent. Voor de praktijk: in een meerhoofdige jury is er altijd wel iemand het een beetje met je eens. De beoordelaar, ook maar een mens, ontleent daaraan een gevoel van overeenstemming. Maar dat gevoel is grotendeels illusoir: als een jury zou worden samengesteld uit zuivere dobbelstenen, zou er ook een mate van overeenstemming zijn tussen sommige paren daarvan.

Als een jury zou worden samengesteld uit zuivere dobbelstenen, zou er ook een mate van overeenstemming zijn

Als beoordelaars maar wat zouden doen, zou men 0 procent overeenstemming moeten verwachten; als ze het volledig met elkaar eens zouden zijn, 100 procent. Hoe tussenliggende getallen zoals 15 procent en 21 procent precies moeten worden geïnterpreteerd, hangt af van de beoordelingsschaal en van de gekozen index: bij gebruik van schoolcijfers bijvoorbeeld kan niet meer letterlijk van een percentage overeenstemming worden gesproken. Maar ruwweg geldt dat de beoordelaars voor een klein deel gemeenschappelijk oordeelden, en voor het overgrote deel ieder hun eigen weg gingen. Pas bij middeling van beoordelingen wordt het resultaat enigszins acceptabel: de stokpaardjes van de individuele beoordelaars vallen dan tegen elkaar weg. Top berekende dat het gemiddelde oordeel van de twaalf beoordelaars voor 64 procent (artistieke toekomst) tot 76 procent (techniek) zou overeenstemmen met het gemiddelde oordeel van een andere jury van twaalf leden.

Tot troost moge strekken dat beoordelaars op andere terreinen het er niet betervan afbrengen. Men zou kunnen veronderstellen dat het bij beoordelingen van manuscripten of subsidieaanvragen in de exacte wetenschappen ook exacter zou toegaan. Maar die wetenschappen mogen dan exact zijn, de beoordeling ervan is het niet. Bij nader

inzien bestaat er in dit verband natuurlijk ook geen exacte wetenschap: de beoordeling ervan heeft primair betrekking op het creatieve gehalte, net als in de kunst, en daar zijn per definitie geen regels voor.

Betekent dit nu dat er in jury's en commissies net zo goed met dobbelstenen kan worden gegooid? Men hoort dat de 'slachtoffers' vaak zeggen, maar kwaliteit bestaat wel degelijk – al geldt dat met allerlei slagen om de arm. De afgewezen kandidaat heeft weliswaar het volste recht te denken dat de beoordelaar zich schromelijk heeft vergist, want zelfs bij een twaalfkoppige jury is de kans daarop nog steeds aanzienlijk. Maar wie zegt dat kwaliteit niet bestaat, dat beoordelen louter een kwestie is van persoonlijke smaak, en dat mooi en lelijk puur subjectief zijn, heeft ongelijk. Kwaliteit heeft wel degelijk een *intersubjectieve* kern. Die valt nooit helemaal te pakken te krijgen, maar wel te benaderen. Het nuchtere feit dat menselijke beoordelaars meer met elkaar overeenstemmen dan dobbelstenen, geeft aan dat beoordelen meer is dan louter een ritueel. De benadering is beter naarmate het aantal (gekwificeerde) beoordelaars hoger is.

Men kan vervolgens tegenwerpen dat beoordelaars zich collectief kunnen vergissen, en ook dat komt zeker voor. Maar die vergissing kan alleen worden afgemeten aan het oordeel der geschiedenis, dat wil zeggen het oordeel van latere generaties. Idealiter zou men dus de mensen van alle tijden bij de beoordeling betrekken. In de praktijk moet worden volstaan met de vraag of een kunstwerk toekomst heeft, dat wil zeggen met een poging zich in die toekomst te verplaatsen. Maar in geen geval is er een beter criterium voor kwaliteit voorhanden dan het intersubjectieve.

Bij de bescheiden mate van overeenstemming moet nog worden bedacht dat een deel van de consensus onder de tafel blijft. Dat deel heeft betrekking op aperte wan-kwaliteit. Die doet zich namelijk zelden voor. Dat komt doordat er voorafgaand aan de beoordeling allerlei voorselectieprocessen hebben plaatsgevonden. De eindexam-nandi bijvoorbeeld vormden een selectie uit degenen die ooit met de studie waren begonnen, en die hadden zichzelf van tevoren al geselecteerd. Zo gaat dat in het algemeen: voorselectie- en zelfselectiemechanismen zorgen dat kandidaten niet al te zeer uit de toon vallen. Enerzijds verlicht dat de taak van de beoordelaars, maar anderzijds verkleint het hun onderlinge overeenstemming. Als er een enkele keer toch een onzin-nige aanvraag of kandidatuur is binnengeslopen, maken beoordelaars daar vrij unaniem korte metten mee. Als het er veel zouden zijn – wat zelden of nooit voorkomt – dan zouden de beoordelingen een grotere mate van unanimiteit weerspiegelen. Maar die overeenstemming komt dus in de praktijk niet aan de oppervlakte.

Enkele beleidsconsequenties

In een beleidscontext vallen uit het bovenstaande twee conclusies te trekken. De ene is dat beoordelingsprocedures het voornamelijk van hun vooruitwerkende kracht moeten hebben. Ze slagen er niet erg goed in een betrouwbare rangordening aan te brengen, maar het *feit* dat er beoordeeld wordt, roept voor- en zelfselectieprocessen in het leven die een zekere kwaliteitsgarantie bewerkstelligen. Beoordelingen hebben aldus 'afschrikkingspotentieel' (zij het niet op iedereen). Als er niet zou worden beoor-deeld, zou naar verwachting het aantal gegadigden hoger en de gemiddelde kwaliteit lager zijn. Daar staat natuurlijk tegenover dat een enkele briljante gegadigde walgt van elke beoordeling, en zich dus alleen meldt als er *niet* wordt beoordeeld. Maar doorgaans

zal dat aantal niet groot genoeg zijn om het kwaliteitsverlagende effect te compenseren.

De tweede conclusie is van heel andere aard. Ruwweg gezegd: beoordelaars zijn betrekkelijk goed in het scheiden van evident kaf van het koren. Ze blijken nogal slecht in het maken van gradueel onderscheid boven die drempel. Zo gezien is de meest aanvaardbare beoordeling een *marginale*. Die stelling heeft vérstrekkende beleidsconsequenties. Het bijpassende systeem zou namelijk een openeindbestel zijn in plaats van een vast budget of een numerus fixus: iedere als serieus beoordeelde aanmelding voor een plaats, subsidie, beurs en dergelijke zou moeten worden gehonoreerd. Aan dit 'technische' argument kan iets principiëlers worden toegevoegd, namelijk dat iemand die zich kwalificeert, recht kan doen gelden op een voorziening. Dat recht is geen kwestie van meer of minder, maar van al dan niet.

***Beoordelaars zijn
betrekkelijk goed in
het scheiden van
evident kaf van het
koren***

Aan de orde is hier het fundamentele onderscheid tussen systemen van vergelijkende selectie en die van honorering. Selectie doet zich bijvoorbeeld voor bij vervulling van een vacature: de best beoordeelde kandidaat krijgt de baan, ongeacht het feit dat ook anderen geschikt waren. Het achterliggende principe ligt in de bedrijfseconomische sfeer: de selecterende instantie maximaliseert via de selectie een bepaald nut. Honorering daarentegen heeft betrekking op verworven rechten van het individu, dat zich heeft gekwalificeerd voor bijvoorbeeld een opleiding. In de praktijk lopen zulke principes natuurlijk vaak door elkaar. Bij de toelating tot de medicijnenstudie bijvoorbeeld kan men redeneren dat de bv Nederland (of de ondernemende universiteit) maximaal rendement uit haar plaatsen moet halen, wat neerkomt op vergelijkende selectie; of men kan vinden dat alle gekwalificeerden gelijke rechten hebben, zodat de eventuele inperking daarvan moet geschieden zonder aanzien des persoons, dus via wachtlijst of loting. De verschillende varianten van gewogen loting vormen praktisch-politieke compromissen tussen de twee principes.

In het verband van kunstbeleid valt te overwegen dat de bedrijfseconomische invalshoek voornamelijk als een tang op een varken slaat. Uiteraard blijft het mogelijk alles op die noemer te brengen: hoe mooier de kunst, des te hoger het bruto nationaal product. Maar zelfs in deze commerciële tijd zal die vorm van beleidsdenken door de meeste mensen als barbarij worden beschouwd. De logische consequentie trouwens, die hier en daar ook wordt getrokken, zou eerder liggen in de afschaffing van subsidies, beurzen en dergelijke. Gegeven echter het voortbestaan daarvan, ligt de andere interpretatie meer voor de hand: de overheid stelt talent in staat zich verder te ontplooien, uit overwegingen van beschaving. Bij die honoreringsgedachte past marginale beoordeling en een flexibel budget.

Ter voorkoming van misverstanden: ook bij marginale beoordeling worden fouten gemaakt, namelijk iets niet honoreren dat wel kwaliteit heeft en iets honoreren dat onvoldoende kwaliteit heeft. Ook daar blijft het nodig met een voldoende aantal beoordelaars te werken om een redelijke mate van intersubjectiviteit te bereiken. Maar marginale beoordeling levert in totaal minder fouten op dan vergelijkende selectie.²

Een aantal kanttekeningen hierbij. De eerste is dat marginale beoordeling niet tot een overvloedig beroep op belastinggeldten hoeft te leiden: dat hangt af van de onafhankelijkheid van het beoordelingsproces. De juryleden in het onderzoek van Top kenden gemiddeld een 6+ toe aan de eindexaminandi, dus daar moeten nogal wat onvoldoenden tussen hebben gezeten.

2. Zie bijvoorbeeld Hofstee (1999) pp. 36 e.v.; dit leerstuk uit de beoordelingstheorie kent zijn nuances en vertakkingen, maar is robuust genoeg om op te varen.

De tweede kanttekening heeft betrekking op de situatie waarin moet worden gewerkt met een vast budget dat niet toereikend is om alle serieuze claims te honoreren. In zo'n geval is het ongepast zulke gegadigden te berichten dat hun claim is 'afgewezen', of in het algemeen, dezelfde terminologie te gebruiken als bij ongerechtvaardigde claims. De bedoeling van beoordelingen is onder andere dat de beoordeelde er wijzer van wordt, al was het maar omdat de beoordeelde van vandaag de beoordelaar van morgen is; denigrerende feedback is in dat opzicht niet passend. Men zou, naar waarheid, kunnen berichten dat de fondsen niet toereikend waren en dat de commissie, in het besef van haar feilbaarheid, een prioritering heeft moeten aanbrengen in de aanvragen die in beginsel voor honorering in aanmerking kwamen. (Het alternatief van zuivere loting tussen de positief beoordeelde aanvragen is weliswaar in abstracto verdedigbaar, maar is voor weinig betrokkenen aanvaardbaar.)

Mijn betoog levert geen legitimering voor een rangordening van positief beoordeelde claims, en geen aanwijzingen voor het opstellen van zo'n rangorde. In de praktijk levert het middelen van de oordelen van de commissieleden vanzelf een rangorde op, die vervolgens in de discussie kan worden bijgesteld. De nadruk ligt hier op de feilbaarheid, en zelfs de oneigenlijkheid van rangordening.

Onafhankelijk beoordelen

Hierboven werd gerefereerd aan de onafhankelijkheid van het beoordelingsproces. De vraag dient zich aan hoe ver die onafhankelijkheid binnen het vigerende kunstbeleid reikt: als kunstbeoordelaars zich zouden begeven in een scenario van sociale belangenbehartiging van hun sector, dan laat zich aanzien dat een open budgetregeling binnen de kortste keren zou exploderen. 'Beoordeling' is vast gekoppeld aan 'onafhankelijkheid', maar die onafhankelijkheid moet vooral begrepen worden als een pantser tegen belangen en voorkeuren. En dat zijn er nogal wat.

***'Beoordeling' is
vast gekoppeld aan
'onafhankelijkheid',
een pantser tegen
belangen en
voorkeuren***

In de eerste plaats heeft de gegadigde een persoonlijk belang bij een positieve beoordeling. Gegadigden kunnen hun belang bepleiten, al dan niet letterlijk proberen de beoordelaar om te kopen, en dergelijke. In de tweede plaats kunnen derden proberen invloed op de beoordelaar uit te oefenen. Zo kan een overheid een emancipatiebeleid ten gunste van bepaalde groepen gegadigden voeren dat alleszins legitiem kan zijn maar niet met beoordeling moet worden verward. (Het argument is natuurlijk ingewikkelder, want de beoordelaars kunnen zelf tot de conclusie komen dat hun maatstaven aan seksisme of etnocentrisme onderhevig waren.) In de derde plaats dient de beoordelaar zich onafhankelijk ten opzichte van medebeoordelaars op te stellen: men mag zich wel door elkaar laten overtuigen, maar niet laten beïnvloeden. Last but not least dient de beoordelaar te abstraheren van persoonlijke belangen én voorkeuren. Vooral dat laatste is subtiel, want enerzijds kan de beoordelaar moeilijk ergens anders op varen dan op de eigen ontwikkelde smaak, maar anderzijds is beoordelen een 'ambt', hetgeen refereert aan algemene maatstaven. Ervaren beoordelaars hebben er trouwens in de praktijk niet veel moeite mee een hoog kwaliteitsoordeel toe te kennen aan iets wat ze zelf verfoeien.

In de tweede plaats is er de koppeling tussen 'beoordeling' en 'in commissie', misschien wel de belangrijkste garantie voor onafhankelijkheid. Functioneren in een com-

missie belichaamt 'commitment' aan het vinden van intersubjectieve maatstaven. Commissies worden ingesteld in het vertrouwen dat hun oordelen kunnen worden verantwoord, aangezien die tot stand zijn gekomen in 'herrschaftsfreie Dialog': argumenten die daarin houdbaar zijn bevonden, vormen een geschikte basis voor zo'n verantwoording. Uiteraard kan het instrument van de commissie worden misbruikt, en kan een commissie intern slecht functioneren. Maar deelname aan commissiewerk betekent normaliter dat men zich voegt naar het appèl dat daarvan uitgaat. Beoordelen is in veel opzichten een paradoxale en onmogelijke opdracht, maar in de commissie steunt de lamme de blinde.

Voor een goed begrip moet worden aangetekend dat de winst van de onderlinge discussie vrijwel uitsluitend procedureel is; de beoordelingen zelf worden er inhoudelijk niet beter door. Als men van twee jury's de individuele oordelen-zonder-discussie zou middelen, zou men tussen die gemiddelde oordelen meer overeenstemming vinden dan tussen de eindoordelen-na-discussie. Dit komt doordat in de discussie de beoordelingen onderling gecontamineerd raken, zodat de wet van de grote aantallen (waardoor stokpaardjes tegen elkaar worden uitgespeeld) zijn werk niet meer volledig kan doen. De tevredenheid van de commissieleden met een bereikte consensus wordt dus in het algemeen niet gerechtvaardigd door verbetering van het oordeel: die verbetering is illusoir. De discussie heeft een heel andere, meer preventieve functie: ze houdt de beoordelaars bij de les en bij het beoordelingsscript. Het is een gezamenlijke investering in de onafhankelijkheid van de beoordeling.

De derde begripkoppeling bestaat tussen 'beoordelen' en 'op eigen merites': men zou dat als onafhankelijkheid ten opzichte van maatstaven in het verleden kunnen beschouwen. Een beoordeling is geen meting, al willen omringende bureaucraten en autoritaire beoordelaars zelf dat nogal eens zo doen voorkomen. De maatstaven waartegen wordt beoordeeld zijn 'dynamisch': ze staan onder invloed van hetgeen de beoordeelde ter tafel brengt. Dat houdt niet in dat iedere gegadigde een eigen recht zou hebben om bijpassende maatstaven te kiezen (waar dat toe zou leiden, wordt geïllustreerd door de eindexaminandi in het onderzoek van Top, die hun eigen werk gemiddeld zo'n anderhalve punt hoger waardeerden dan de jury). Het houdt wel in dat beoordelen onvermijdelijk een creatief aspect heeft. De beoordeelde hebben de toekomst, althans in beginsel. Ze zullen de grenzen van het vak verleggen, en daarmee de maatstaven. In veel gevallen komt daar weliswaar niets van terecht; net als vorige generaties zullen ze voornamelijk doodlopende wegen inslaan, oude wijn in nieuwe zakken gieten, en meedrijven op de golven van kortstondige modes. Maar een enkeling, in een begenadigd moment, zal tot dan toe onzichtbare barrières doorbreken en iets regelrecht uit de hemel plukken dat het hele ondermaanse circus van scholing en beoordeling de moeite waard maakt. Die mogelijkheid verlangt een open geest van de beoordelaar.

Geen beoordelaar van vlees en bloed kan pretenderen een helder zicht te hebben op zulke toekomstige transformaties. Maar zoals het de kunst van de rij-instructeur is *niet* in te grijpen, bestaat de missie van de beoordelaar uit het openhouden van de toekomst. Beoordelen op eigen merites is aldus meer een attitude dan een techniek. Het is de volgehouden poging zich te verplaatsen in wat de nieuwkomer bezielt, en alleen af te haken als die speurtocht louter leegte oplevert. Zoals Wim Kans militaire medewerker iemand is die militair niet tegenwerkt, jaagt de beoordelaar op een bescheiden resultaat: het ware talent althans geen strobreed in de weg te hebben gelegd.

Beoordelen gebeurt idealiter onafhankelijk, in commissie en op eigen merites. Een samenvattend begrip is 'professionaliteit'. Die term herbergt accenten op streven naar objectiviteit, collegiale verantwoording, en een oriëntatie op het unieke en individuele. Hij sluit belangenbehartiging, eigengereidheid en bureaucratie uit. Bovendien heeft een professional een cliënt; de professional is er zelfs primair voor de cliënt. Misschien is dat wel een behartigenswaardige implicatie: de beoordelaar is er voor de beoordeelde (al voelt die dat niet altijd zo aan).

Beleid en beoordeling: structurele spanning

Zijn er manieren om beoordelaars in hun schier onmogelijke taak te ondersteunen, anders dan via de koninklijke weg, namelijk het opereren in commissieverband? Het antwoord is zo iets als ja, maar niet dan na lange aarzeling. Aan de orde zijn beoordelingsformulieren, objectieve indicatoren voor kwaliteit, en weging van beoordelaars. In alle drie gevallen moet men ermee oppassen.

Beoordelingsondersteuning is in de praktijk een eufemisme voor bemoeienis van de beleidsmaker waaraan de beoordelingscommissie rapporteert en die de uiteindelijke beslissing neemt. Tussen beleid en beoordelaar bestaat structureel een spanningsverhouding. De beleidsmaker heeft geen verstand van kwaliteit, en is dus voor de beoordeling daarvan aangewezen op de professionele beoordelaar. Diens beoordelingen hebben de status van advies. Het beleid kan die adviezen naast zich neerleggen uit overwegingen van bestuurlijke of politieke aard; men kan bijvoorbeeld een contingeren hanteren die de kwaliteitsrangorde doorbreekt. Maar zulke ingrepen zijn riskant, zowel uit het oogpunt van externe legitimering van de uitkomst als met het oog op handhaving van goede betrekkingen met de beoordelaars. De beleidsmaker zal er dus de voorkeur aan geven het beoordelingsproces zelf te reguleren, zodat aan haar randvoorwaarden tegemoet wordt gekomen maar de uitkomst niettemin in termen van kwaliteit kan worden gelegitimeerd.

Er kunnen ook andere motieven spelen. Beleidsmakers zijn gewend hun handelen in bureaucratische termen te verantwoorden. Beoordelingen geven hun in dat opzicht weinig houvast; vanuit hun denkwijze hebben ze geen weerwoord als gegadigden of derden zich beklagen over de ondoorzichtigheid van het beoordelingsproces. Dat lukt beter wanneer ze erin slagen dat proces zo veel mogelijk te protocolleren. Zelfs wanneer die protocollering van louter rituele aard is en geen enkele invloed op de beoordeling (of in andere contexten, de behandeling) uitoefent, kan de beleidsmaker er een zaak bij de bestuursrechter mee winnen. Daar moeten beoordelaars en behandelaars dan maar het uitvoeren van wat danspassen, meestal bestaande uit het invullen van lijvige formulieren, voor over hebben. Het ritueel kost tijd en leidt tot lichte gevoelens van vervreemding, maar het is in zoverre onschuldig dat de beoordeling of behandeling er niet in de kern door wordt aangetast.

Beoordelingsformulieren bestaan uit opsommingen van onderscheiden aspecten van kwaliteit. In het onderzoek van Top waren dat er maar twee, namelijk originaliteit en techniek (naast kwaliteit in het algemeen); uit haar resultaten blijkt dat de beoordelaars daar ook inderdaad een onderscheid tussen maakten.³ Vaak bestaat de neiging de formulieren veel verder te specificeren. Dat heeft als voordeel dat beoordelaars worden

3. Voor de liefhebbers: de correlatie tussen Originaliteit en Techniek was .54. Met Kwaliteit correleerde Originaliteit .74, en Techniek .85.

geconfronteerd met mogelijke aspecten van kwaliteit die ze anders misschien over het hoofd zouden hebben gezien. De risico's zijn gelegen in de suggestie die van protocollering uitgaat: in de eerste plaats dat 'this is all there is', hetgeen strijdt met het beginsel van beoordeling op eigen merites; in de tweede plaats dat alle aspecten bij elke beoordeelde van belang zouden zijn; in de derde plaats dat getrouwe invulling van het formulier tot een objectief oordeel zou leiden. Doorgewinterde beoordelaars plegen korte metten met formulieren te maken: ze nemen er kennis van, gebruiken ze als geheugensteun, en geven vervolgens een globaal en ongespecificeerd kwaliteitsoordeel.

Indicatoren zijn veel gevaarlijker dan formulieren. Het zijn kwantiteiten met betrekking tot de aanvrager of diens werk; van die kwantiteiten is aangetoond (of wordt berekend) dat ze in het algemene geval voorspellende waarde hebben voor toekomstige kwaliteit. Zoals er in de wetenschap een – weliswaar geenszins perfect, maar wel positief – verband bestaat tussen het aantal geschreven pagina's en de kwaliteit ervan, zal datzelfde gelden voor het aantal doeken of composities van een scheppend kunstenaar, aangezien de mechanismen die aan dat verband ten grondslag liggen vergelijkbaar zijn. De waarde die een indicator aanneemt in een individueel geval kan objectief worden vastgesteld. Door combinatie van een aantal indicatoren kan men achteraf vaak een – nog steeds geenszins perfecte, maar wel redelijk goede – voorspelling leveren van de later gebleken kwaliteit. Vervolgens heeft de toepassing van zulke formules bij nieuwe gevallen twee verleidelijke voordelen: ze geven de beoordelaars een zeker houvast bij hun hachelijke taak en ze vergroten de transparantie van het oordeel tegenover de gegadigden, en daarmee hun rechtszekerheid. Dat laatste is de reden waarom beleidsmakers houden van indicatoren.

Maar intussen zijn de gevaren van indicatoren levensgroot. Het eerste gevaar is dat de beoordelaar erdoor in slaap wordt gesust. Indicatoren zijn per definitie deficiënt: ze zijn niet dekkend en ze zijn niet toegesneden op individuele merites. Ze meten geen kwaliteit, maar iets wat er naast heeft gelegen. Beoordelen is een actief zoekproces dat grote alertheid vraagt; overgave aan indicatorwaarden maakt de beoordeling zelf deficiënt. Nu is dit nog de minste van de twee gevaren, want professionele beoordelaars plegen indicatoren met gepaste achterdocht tegemoet te treden. Men hoort hen wel zeggen dat ze er alleen aandacht aan schenken voorzover ze hun oordeel bevestigen, en beredeneerd kan worden dat dit precies de juiste attitude is (Hofstee 1999, 166ff). Maar dat alles neemt niet weg dat de afbreukrisico's voor de oordeelsvorming levensgroot zijn. Men kan indicatoren eventueel hanteren bij wijze van randconditie, bijvoorbeeld: het bezit van een relevant diploma als voorwaarde voor ontvankelijkheid van een beursaanvraag. Dat is weliswaar arbitrair, maar bestuurlijk eventueel verdedigbaar, en de indicator wordt aldus buiten de lijnen van het beoordelingsproces geparkeerd.

***Indicatoren meten
geen kwaliteit,
maar iets wat er
naast heeft gelegen***

Nog bedreigender voor de kwaliteit is de '*incompatibiliteit*' van bepaalde indicatoren, namelijk die waarvan de gegadigden de waarde zonder veel moeite naar hun hand kunnen zetten. Incompatibiliteit betekent in dit verband onverenigbaarheid van de doelstelling van de beoordeling (stimuleren van kwaliteit) en de uitnodigende werking die de indicator heeft voor het strategische gedrag van de gegadigde. Aansluitend bij het eerder gegeven voorbeeld: als retrospectief zou zijn geconstateerd dat de aantallen com-

posities indicatief zijn voor de kwaliteit ervan, en vervolgens die indicator in het beoordelingssysteem wordt opgenomen, kunnen beginnende componisten hun kansen op honorering van een aanvraag vergroten door, al dan niet met behulp van een computerprogramma, hun 'productie' op te voeren. Niet alleen wordt aldus de beoordeling gecorrumpeerd, maar het creatieve proces zelf raakt aan perversivering onderhevig. Niet zelden vindt een dergelijke verloederende plaats tot innige tevredenheid van de beleidsmaker in kwestie; immers, die constateert dat in reactie op het 'beleid' de 'productie' is toegenomen, en 'dus' de kwaliteit. Bij degenen die aan zo'n regiem onderhevig zijn, is het voorstelbare effect een houding van cynisme. In sectoren zoals hoger onderwijs en gezondheidszorg kunnen de daarmee gepaard gaande burn-outeffecten, veroorzaakt door toepassing van prestatie-indicatoren en benchmarking, ook inderdaad ruimschoots worden aangetroffen.

Weging van beoordelaars, ten slotte, is eerder een hobby van methodologen zoals schrijver dezes (Hofstee 1999, 73ff). In rudimentaire vorm vindt weging plaats bij bijvoorbeeld atletiekjury's, door het schrappen van de twee meest extreme ratings. Dat systeem kan zodanig worden verfijnd dat weging de gemeenschappelijke component in de oordelen, en daarmee de betrouwbaarheid maximaliseert. Het algemene resultaat is dat beoordelaars meer gewicht krijgen naarmate ze meer met de anderen overeenstemmen. Het voor de hand liggende risico is dat de beoordelaar in conformerende zin gaat anticiperen op andermans beoordelingen. In hoeverre dat effect optreedt, hangt overigens af van de overeenstemmingsmaat die men kiest, en van andere procedurele details. Het mechanisme is ook niet bij voorbaat verwerpelijk, aangezien de beoordelaars best mogen worden uitgenodigd zich op een intersubjectief standpunt te stellen. In hoeverre de kwaliteit van de beoordeling erdoor verbetert (of verslechtert) is echter nog onvoldoende onderzocht.

Besluit

Beoordelaars zijn feilbaar, vaak meer dan ze zelf denken. Professionele beoordelaars zijn niettemin onmisbaar: pogingen om de beoordelaar te vervangen of zelfs maar te ondersteunen door objectieve procedures zullen doorgaans averechtse effecten sorteren. De meest prudente vorm van inschakeling van beoordelaars is marginale beoordeling, gericht op het weren van wankwaliteit. De bijpassende vorm van beleid bestaat uit openeindregelingen. Een vooronderstelling daarbij is dat het beoordelingsproces aan eisen van onafhankelijkheid voldoet. Garanties daarvoor, en voor een mate van beoordelingsbetrouwbaarheid, moeten worden gezocht in het beoordelen in commissie.

Naschrift

Impliciet in dit betoog is de stelling dat beoordelen van kunst en van wetenschap niet wezenlijk verschillen (al heb ik niet de behoefte om die twee in algemene zin over een kam te scheren). Op die basis zou men zich kunnen verbazen over de samenstelling van panels in de wereld van de kunsten. In de zuivere wetenschap ontlenen beoordelaars hun gezag aan het feit dat ze zelf gevestigde en erkende wetenschapsbeoefenaars zijn; wetenschapshistorici, -filosofen of -journalisten zijn in zulke panels zelden welkom (tenzij het natuurlijk hun eigen discipline betreft). De vraag dringt zich op of

kunsthistorici en -critici, galeriehouders en anderen die zelf geen kunstenaar, schrijver, componist en dergelijke zijn, geroepen zijn scheppende kunstenaars te beoordelen. Uitgaande van het beginsel dat de beoordelaar zich dient te verplaatsen in de gegadigde, op basis van een verwantschap die berust op eigen ervaring, en daaraan het gezag ontleent waarop het vertrouwen van die gegadigde moet berusten, lijkt het antwoord ontkennend te moeten luiden.

Auteur

Willem Hofstee is emeritus hoogleraar psychologie aan de Rijksuniversiteit Groningen. Hij heeft zich gespecialiseerd in beoordelingsprocessen.

Dit artikel is een bewerking van de lezing, gehouden op 11 juni 2002 in de Voordrachtzaal van de Boekmanstichting, gewijd aan de beoordeling van kunst. Het integrale verslag van die bijeenkomst wordt samengesteld door de Wiardi Beckmanstichting en is daar te bestellen (020-5512155).

Literatuur

Hofstee, W.K.B. (1999) *Principes van beoordeling: methodiek en ethiek van selectie, examinering en evaluatie*. Lisse: Swets.

Top, T.J. (1993) *Art and Gender: Creative Achievement in the Visual Arts*. Dissertatie, Rijksuniversiteit Groningen.

Abstract

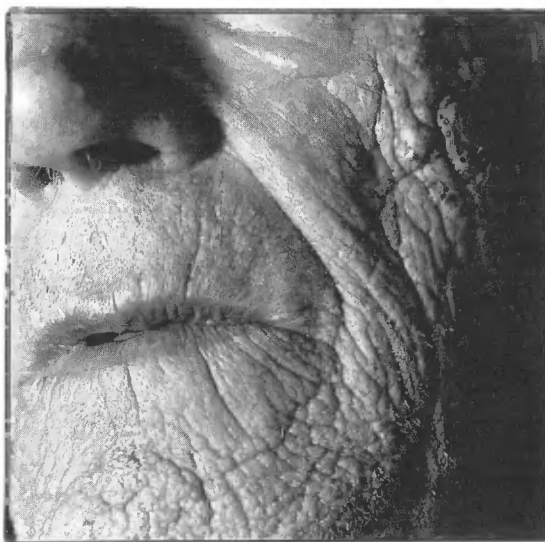
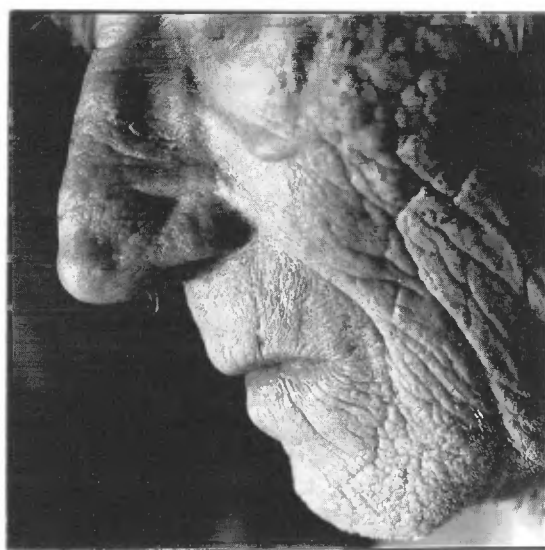
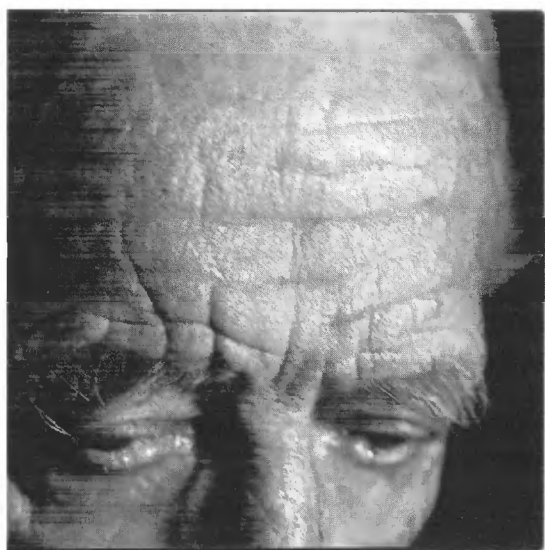
The quality of assessments within the context of cultural policy

Assessors who work with the funding institutions play an important role in current art policy. This justifies the extra attention being paid to how such evaluations are arrived at. Previous studies (Top 1993) have shown that there is little consensus on quality between the experts who are declared as being authorised to assess. However, wherever there is a lack of consensus, this usually involves minor differences, which people try to classify.

Generally, assessment committees strongly agree about quality and non-quality. Consequently, their primary task is to separate the wheat from the chaff. Furthermore, their presence has a purely preventive effect: assessment committees initiate the processes of pre-selection and self-selection even before the first opinion is given.

The fact that assessors need to work within bureaucratic policy frameworks may give rise to tension. Policy officials try to assist the assessors in any way they can: with forms, indicators, and by assessing the assessors. Such assistance does not always have a favourable outcome.

It can be concluded that assessors are the most effective way of avoiding poor quality. This means that they should do no more than the marginal testing of quality and professionalism. This, however, would imply the introduction of an open-ended scheme, i.e. a budget that is not limited beforehand.



Kees Epskamp

Werelderfgoed: bilaterale samenwerking Nederland-Mali

In de afgelopen decennia is de visie op cultuur binnen ontwikkelingssamenwerking drastisch veranderd. Van cultuur als middel tot bewustwording naar culturele autonomie als einddoel van alle ontwikkelingsbeleid. Kees Epskamp beschrijft deze verandering aan de hand van het voorbeeld Mali.

In juni 2002 kwam in concept een evaluatie uit, uitgevoerd door de Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleidsevaluatie van het beleidsthema 'cultuur en ontwikkeling' voor de periode 1981–2001. Twintig jaar beleidsgeschiedenis wordt behandeld in vier achtereenvolgende periodes, waarbij elke periode haar eigen logica in de ontwikkelingsinterventie op het gebied van cultuur en ontwikkeling laat zien. Het rapport geeft weer hoe een thema als cultuur en ontwikkeling zich in twee decennia heeft ontwikkeld van een generiek concept naar een meer specifiek beleid. Elk hoofdstuk wordt afgesloten met de ontwikkelde instrumenten voor die periode. Ook geeft het rapport aan uit welke Nederlandse fondsen er gedurende die twintig jaar geput is om projecten of programma's op het gebied van cultuur en ontwikkeling te financieren (BuZa 2002). Wat ontbreekt zijn uitgebreide *case studies* van concrete voorbeelden van samenwerkingsverbanden op het gebied van cultuur en ontwikkeling. Dit artikel zou als zo'n *case study* gezien kunnen worden.

De culturele dimensie in ontwikkelingsprocessen

De evaluatie begint met de periode 1981–1989. In april 1981 bracht de onafhankelijke Nationale Advies Raad (NAR) voor Ontwikkelingssamenwerking op eigen initiatief een rapport uit, getiteld *Culturele aspecten van ontwikkelingssamenwerking*. Volgens dit rapport was er in de jaren daarvoor te veel gekeken naar de technisch-economische aspecten van ontwikkeling. De NAR pleitte ervoor dat donorlanden het streven van ontwikkelingslanden te zoeken naar een passend socio-cultureel systeem zouden ondersteunen (BuZa 1981). In feite dus een pleidooi voor culturele autonomie. Een andere pleitbezorger in Nederland voor het belang van de culturele dimensie van ontwikkelingsprocessen was wijlen prins Claus.

Ook internationaal groeide de aandacht voor dit onderwerp. Tijdens de mondiale conferentie over cultuur en ontwikkeling (MONDIACULT) in 1982 in Mexico werd in de slotverklaring gesteld dat cultuur niet alleen een middel tot, maar ook een einddoel van ontwikkeling is (Unesco 1982). Voor menig donorland bleef het echter een moeizame taak om dit principe in praktijk te brengen. Wereldwijd werd de

Een pleitbezorger voor het belang van de culturele dimensie van ontwikkelingsprocessen was prins Claus.

sociaal-economische ontwikkeling beschouwd als middel bij uitstek voor de duurzame bestrijding van armoede, dus was deze het hoofddoel van ieder beleid van ontwikkelingssamenwerking. De VN gaven de donoren een extra impuls in hun langetermijndenken over cultuur en ontwikkeling door de periode 1988–1997 uit te roepen tot Werelddecennium voor Culturele Ontwikkeling. De Unesco kreeg binnen het VN-apparaat een leidende rol om hier vorm aan te geven (Unesco 1990).¹

Nederland ging midden jaren tachtig bilateraal culturele akkoorden aan met een aantal landen. Deze akkoorden gaven vorm aan de culturele dimensie van ontwikkelingssamenwerking. Ook was er het Doelbijdragenprogramma, dat gericht was op het steunen van kleine, eenmalige activiteiten die een belangrijke en vernieuwende of ondersteunende bijdrage aan het Nederlandse ontwikkelingsbeleid konden leveren. Het ging op cultureel gebied om activiteiten die dienden bij te dragen aan de versterking van de 'culturele identiteit', bijvoorbeeld ondersteuning van musea en theaters en restauratie van monumenten in ontwikkelingslanden. Dit algemene Nederlandse ontwikkelingsbeleid op het gebied van cultuur en ontwikkeling werd uitgevoerd in projecten.

In de nota *Een wereld van verschil* uit 1990 schetste de toenmalige minister voor Ontwikkelingssamenwerking Jan Pronk een dynamisch cultuurconcept. In de beschrijving, definitie en analyse van cultuur legde deze nota de nadruk op het belang van cultuur als een proces dat voortdurend in verandering is. Culturele uitwisseling en samenwerking speelden in die dynamiek een belangrijke rol (BuZa 1990). In 1991 werd er bij het toenmalige Directoraat Generaal Internationale Samenwerking (DGIS) een Cultuurprogramma gelanceerd met een budget van een miljoen gulden, te besteden aan culturele uitwisseling en samenwerking en ter bevordering van de culturele dimensie van ontwikkelingsamenwerking. In feite betrof het hier een overheveling van fondsen van het Doelbijdragenprogramma naar het Cultuurprogramma. Ook dit beleid werd voornamelijk in projecten vormgegeven.

Ondertussen ontwikkelden zich binnen het raamwerk van het Werelddecennium voor Culturele Ontwikkeling allerlei gedachten en activiteiten. Zo werd erop aangedrongen om in samenwerkingsverbanden uit te gaan van gelijkwaardigheid tussen de partners, gebruik te maken van de lokaal aanwezige kennis (inheemse kennis) en vaardigheden, te zoeken naar wegen om de lokale bevolking zich de problematiek eigen te laten maken en betrokkenheid op locatie te stimuleren (BuZa 1990, 203-206).

Vanuit Unesco werkte een speciale denktank aan het systematiseren van tien jaar gedachtegoed die het decennium had opgeleverd over cultuur en ontwikkeling. Dit werd bijeengebracht in het boek *Our Creative Diversity* (Unesco 1996), waarvan de Nederlandse vertaling grootschalig werd gepresenteerd in de Beurs van Berlage in 1996 (Koninklijk Instituut voor de Tropen 1996). Het klimaat in Nederland was rijp voor het lanceren van een aantal structurele fondsen ter financiering van projecten dan wel programma's in de culturele sector. Nog in datzelfde jaar werd het Prins Claus Fonds in het leven geroepen.

In 1996 zet ook de herijking van het buitenlandse beleid in, met als gevolg een reorganisatie waardoor de functie van medewerker voor cultuur en ontwikkeling bij dat ministerie verdween. De herijking zou uiteindelijk ook gaan leiden tot een samenwerkingsverband met een kleiner aantal ontwikkelingslanden en met een concentratiegebied op een klein aantal sectoren, waarvan cultuur geen deel uitmaakte (BuZa 2000).

1. Dit blijkt uit de aanbevelingen 26 en 27 van de wereldconferentie 'World Conference on Cultural Policies – Mondiacult', gehouden in Mexico City, van 26 juli-6 augustus 1982, en het Unesco-actieplan voor de World Decade for Cultural Development 1988-1997.

Ten slotte werd er een proces van ontschotting ingezet, die leidde tot een nauwere samenwerking tussen het Ministerie van Buitenlandse Zaken, het departement Ontwikkelingssamenwerking, en het Ministerie van Oec en W, departement Cultuur, op het gebied van internationale culturele samenwerking. Dit resulteerde uiteindelijk in het leven roepen van de HGIS-fondsen, ten dele beheerd door de Directie Culturele Samenwerking, Onderwijs en Onderzoek/Internationaal Cultuurbeleid (Dco/IC) ten dele door een aantal Nederlandse fondsen op het gebied van de kunsten. Vanaf het jaar 2000 werd dit gekoppeld aan een nieuw cultureel profiel van Nederland met de nadruk op Nederland als vrijhaven en de bescherming van het gemeenschappelijke culturele erfgoed, zoals het behoud van erfgoed uit het voc-tijdperk.

Erfgoed als potentiële inkomstenbron

Inhoudelijk wijkt het rapport nauwelijks af van de beleidslijnen die in diezelfde periode zijn gevolgd door de regeringen van andere grote donorlanden, waaronder de Scandinavische landen, Duitsland, het Verenigd Koninkrijk, maar ook Canada en Japan. Bovendien blijkt dat Nederland als donorland de ontwikkeling van het gedachtegoed van de multilaterale organisaties van de Verenigde Naties (VN) volgde, waaronder de Unesco, de organisatie op het gebied van wetenschap, onderwijs en cultuur. Ten slotte komen de beleidsontwikkelingen overeen met die van het gedachtegoed van de Wereldbank en van de regionale ontwikkelingsbanken in Azië, Afrika en Latijns Amerika. Met name bij de banken groeide in de jaren negentig van de vorige eeuw de belangstelling voor de sector cultuur als een toekomstige duurzame bron van inkomsten. Het is zelfs niet ongewoon om in regionale en nationale ontwikkelingsplannen de exploitatie van de culturele sector expliciet op te nemen. Erfgoed, en daaronder verstaan de meeste nationale regeringen monumenten, archieven en musea, neemt binnen de culturele sector een belangrijke plaats in als bron van werkgelegenheid, maar ook om inkomsten via duurzaam toerisme te genereren.

Nederland volgde als donorland de ontwikkeling van het gedachtegoed van de multilaterale organisaties van de Verenigde Naties

Voorwaarden en randvoorwaarden

Voorwaarde is wel dat het erfgoed dan op zijn minst de kans moet krijgen zich goed te organiseren op het gebied van onderhoud, beheer, beveiliging en *site management*. En aan die kansen ontbrak het in menig ontwikkelingsland, maar ook in de landen die een overgangperiode doormaken, de zogenaamde transitielanden, zoals die in Oost-Europa. Vandaar dat de economisch meer bevoorrechte landen hun hulp aanboden. Aanvankelijk was die hulp spontaan en incidenteel, waarbij een Europees land op projectmatige basis een samenwerkingsverband aanging met een ontwikkelingsland of een land in Oost-Europa. Allengs werd deze hulp meer programmatisch opgezet, zoals het samenwerkingsverband tussen Nederland en het West-Afrikaanse land Mali. En voor de toekomst geven de Europese donoren en de Wereldbank de voorkeur aan een sectorale benadering, ook voor cultuur, waarbij cultuur en ontwikkeling integraal deel gaan uitmaken van meerjarige ontwikkelingsplannen. Deze benadering speelt op het ogenblik een belangrijke rol voor de culturele sector in de ontwikkelingsplanning van het Indonesische eiland Bali.

Voor een geslaagde ontwikkeling in de culturele sector gelden dezelfde randvoorwaarden als voor alle andere sectoren in nationale ontwikkelingsplannen: *good governance*, een duidelijke structuur in af te leggen verantwoordelijkheden (*accountability*), decentraal bestuur, ontwikkeling van *civil society*, en vooral duurzaamheid. In landen waar deze instrumenten van een democratisch staatsbestel ontbreken, ligt het gevaar van plundering, vernietiging, kunstroof en illegale handel in erfgoed op de loer. Dat staat een duurzame ontwikkeling op dit gebied structureel in de weg. Een goede controle op het erfgoed is niet mogelijk als er aan deze randvoorwaarden niet wordt voldaan. Maar over het algemeen zijn deze voorwaarden reeds onderzocht en goed bevonden alvorens ontwikkelingssamenwerking wordt opgestart.

Het omgaan met erfgoed vereist beleid waarvan de uitvoering gesteund wordt door adequate wet- en regelgeving

Ook een democratisch bestel garandeert niet vanzelfsprekend een gedegen institutionele ontwikkeling van de betrokken partijen bij erfgoedzaken. Het omgaan met erfgoed vereist beleid waarvan de uitvoering gesteund wordt door adequate wet- en regelgeving, concreet gemaakt in procedurele maatregelen, maar ook door een beschikbaar budget. Menig ontwikkelingsland kampt met een structureel tekort aan fondsen om erfgoedzaken en monumentenzorg te financieren en beschikt over een minder uitgewerkte wet- en regelgeving op dit gebied. Ook de juridische kennis is vaak niet in huis, noch de benodigde instrumenten om bijvoorbeeld eigendomsrechten vast te leggen. Voor de oude binnenstad van Djenné in Mali bestond aanvankelijk geen kadaster. Hierdoor ontbraken er niet alleen kadastrale, maar ook bouwtechnische en eigendomsrechtelijke gegevens over de monumentale panden in deze stad. Dat is lastig als je bij een renovatieproject de bewoners of de eigenaren van panden wenst aan te spreken.

Dit gebrek aan deskundigheid geldt voor veel ontwikkelingslanden, op nationaal, gemeentelijk en districtsniveau. Niet alleen op juridisch en beleidsmatig gebied, maar ook inhoudelijk en op managementniveau. In kwalitatieve zin, omdat men niet op de hoogte is van de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van restauratie of beheer, maar ook in kwantitatieve zin: het gebrek aan goed getrainde menskracht voor beveiliging en controle.

Donoren steunen erfgoed

Een goede manier om landen bij te staan in hun culturele ontwikkeling is het bieden van financiële steun en technische assistentie bij renovatiewerkzaamheden op het gebied van erfgoed. Met name renovatieprojecten van monumenten of monumentale complexen komen hiervoor in aanmerking. Ze bieden een concreet stuk werk, de kosten en baten zijn relatief eenvoudig uit te rekenen en je kunt mensen opleiden om de monumenten na de renovatie te onderhouden en te beheren. Diplomatiek maak je er als donorland een mooi gebaar mee zonder je te mengen in culturele kwesties die intern gevoelig liggen. En bovendien worden dit soort initiatieven internationaal gestimuleerd,

zie bijvoorbeeld hoofdstuk 2.

Het Werelderfgoedverdrag van Unesco (1972) beoogt immers de internationale samenwerking op het gebied van monumentenbescherming te verbeteren door institutionele versterking, technische assistentie, deskundigheidsbevordering en capaciteits-

opbouw in landen die deze hulp goed kunnen gebruiken, zoals Oost-Europese landen of ontwikkelingslanden. Er worden dus niet alleen plannen gemaakt om erfgoed voor de toekomst te behouden, maar ook wordt gekeken op welke manier duurzame exploitatie die dat behoud op een realistische manier garandeert, haalbaar is. Bijvoorbeeld door het erfgoed tot toeristische trekpleister te maken, door op lokaal niveau mensen op te leiden die het onderhoud en management van het erfgoed kunnen garanderen en tot slot door landen te stimuleren samen te werken en gezamenlijk verantwoordelijkheid te laten nemen om gedeeld erfgoed te onderhouden (Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, <http://whc.unesco.org/world-he.htm>).

En ook het Wereld Erfgoed Centrum (WHC), het uitvoerend orgaan van het Werelderfgoedverdrag (1972), is er een voorstander van beter samen te werken met en technische assistentie te verlenen aan ontwikkelings- en transitielanden bij het volledige proces van voorbereiding en implementatie. Dat wil zeggen vanaf het opstellen van nominatierapporten tot en met daadwerkelijke samenwerking en deskundigheidsbevordering, bijvoorbeeld op het gebied van restauratiewerkzaamheden. Vaak ontbreken de infrastructuur en deskundigheid in een ontwikkelings- dan wel transitieland om een 'doortimmerd' nominatierapport te schrijven of de praktische (restauratie)werkzaamheden ter bescherming van een Werelderfgoed site uit te kunnen voeren. Dit soort activiteiten binnen een Noord-Zuidsamenwerkingsverband zou kunnen bijdragen aan een wat meer evenwichtige Unesco-lijst van het Werelderfgoed.

Om enkele voorbeelden te geven. Noorwegen ging een samenwerkingsverband aan met Mozambique voor het restaureren van de Werelderfgoed site Ilha do Moçambique, het eiland voor de kust van Mozambique waar de Portugezen hun eerste vestiging stichtten. Finland en Ethiopië werkten samen ten behoeve van de elf uitgehakte rotskerken van Lalibella, eveneens een Werelderfgoed site. Zweden was betrokken bij de nominatie van Robbeneiland (Zuid-Afrika). Nederland werkt al vanaf de jaren zestig via de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (RDMZ) samen met Ghanese partners aan de renovatie van de oude Nederlandse forten langs de kust van Ghana. En in 1994 raakte Nederland betrokken bij een programmatisch op te zetten samenwerkingsverband met Mali, om het Werelderfgoed in dat land op een duurzame manier te ontwikkelen.

RMV als cultureel makelaar

De bilaterale samenwerking tussen Nederland en Mali kwam stapsgewijs tot stand, waarbij het Rijksmuseum voor Volkenkunde (RMV) te Leiden fungeerde als cultureel makelaar. In 1994 ging de tentoonstelling *Langs de Niger* van start, een samenwerkingsverband van het Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie uit Parijs, het RMV en zes Afrikaanse landen langs de Niger, over het cultureel erfgoed van alle volken die wonen langs deze rivier. Parallel aan de opening van de tentoonstelling hield de International Council of Museums (ICOM) een congres over dit onderwerp in Bamako in Mali. De Nederlandse ambassade in Bamako maakte een klein budget vrij om ter onderbouwing van een volgende tentoonstelling over de stad Djenné een bescheiden vooronderzoek te doen naar de stand van zaken van de panden die tezamen de historische binnenstad uitmaken, in 1988 uitgeroepen tot Werelderfgoed.

De resultaten van dat vooronderzoek waren schrikbarend. Al in de jaren tachtig had de faculteit Bouwkunde van de Technische Universiteit Eindhoven een inventarisatie

***30 tot 40 procent
van de huizen die in
de jaren tachtig nog
overeind stonden,
waren vervallen,
platgegooid en
vervangen door
nieuwbouw***

gemaakt van de binnenstad van Djenné. De herziene inventarisatie van 1995 door het team van het RMV, onder leiding van professor Rogier Bedaux, toonde aan dat 30 tot 40 procent van de huizen die in de jaren tachtig nog overeind stonden, midden jaren negentig tot ruïnes waren vervallen, platgegooid en vervangen door nieuwbouw, of gewoon verdwenen. Door de aanhoudende droogte eind jaren tachtig hadden de mensen geen geld meer om de leembouw van de historische panden te onderhouden. Van de 134 historische Werelderfgoedpanden die het team uit Eindhoven telde, waren er zes volledig verdwenen en vierendertig als nieuwbouw opgetrokken (mondelinge informatie verkregen tijdens twee interviews met professor Bedaux, op 30 november 2001 en 17 oktober 2002). Deze alarmerende berichten uit het RMV-rapport waren een signaal dat het niet goed ging met het Werelderfgoed van Djenné. Het rapport werd neergelegd bij het departement Ontwikkelingssamenwerking van het Ministerie van Buitenlandse Zaken in Den Haag, die besloot tot financiering van de renovatie van de historische binnenstad van Djenné. En daarmee was de rol van cultureel makelaar voor het RMV uitgespeeld. Nu brak de fase van technische assistentie aan.

Geen beton maar leem

De renovatie belooft een langdurige aangelegenheid te worden. Temeer omdat het van Nederlandse zijde niet de bedoeling was om alle deskundigheid voor renovatie vanuit Nederland in te vliegen, maar juist om in een samenwerkingsverband tussen Nederland en Mali het meeste werk door de Malinezen zelf te laten doen, met gebruikmaking van hun eigen deskundigheid en inheemse kennis op het gebied van leembouw. Het RMV ontwikkelde samen met de Malinezen een ontwikkelingsplan, richtte voor de uitvoering een bescheiden bureau in Djenné op ten behoeve van de projectontwikkeling en droeg zorg voor de opleiding van lokale mensen. Het RMV legde uiteindelijk verantwoordelijkheid af aan het departement voor Ontwikkelingssamenwerking in Nederland.

In 2003 loopt het samenwerkingsverband af en het ziet er naar uit dat zowel financieel als institutioneel het werk kan doorgaan zonder hulp van buitenaf. Het was aanvankelijk de bedoeling dat in de toekomst de huiseigenaren zelf het onderhoud van hun gerenoveerde huis moesten gaan betalen. Maar in onderling overleg werd besloten dat het een tripartite onderhoudscontract wordt tussen de gemeente Djenné, de huiseigenaren en de Malinese staat. Hiermee is het onderhoud voor nu en in de toekomst gegarandeerd. Ook institutioneel is er sprake van duurzaamheid. Het projectbureau heeft voldoende opgeleid personeel en capaciteit om het blijvende onderhoudswerk van de gerenoveerde historische panden uit te kunnen voeren. Het ziet er naar uit dat het bureau ook na 2003 voldoende kansen heeft om voort te bestaan en garant kan staan voor de nodige kwaliteitsbewaking.

De controle die de Malinese overheden uitoefenen op het gebouwde cultureel erfgoed, weerhoudt de omwonenden er niet van toch onderhoud te blijven plegen. Er zijn duidelijke afspraken gemaakt en ondersteunende faciliteiten aangebracht zodat de gerenoveerde panden die in de afgelopen jaren volgens de principes van leembouw zijn opgeknapt, blijven behoren tot het beschermd stadsgezicht. De families die eigenaar

zijn van deze panden mogen niets aan het uiterlijk ervan veranderen. De omwonenden die niet in een van de gerenoveerde panden wonen, mogen in het onderhoud van hun huizen binnen bepaalde grenzen experimenteren. Dit sluit bijvoorbeeld het bouwen met beton uit. Ze zijn gehouden aan onderhoud met leem. Bijna iedere bewoner in Djenné is gebaat bij het nieuwe beschermde stadsaanzicht. Door de Werelderfgoedstatus van de oude binnenstad is duurzaam toerisme immers de grootste bron van inkomen. Daarmee is een beschermd stadsaanzicht net als het onderhoud van de wereldberoemde lemen moskee een gezamenlijke verantwoordelijkheid die ook als zodanig wordt gevoeld.

Bewaren en herstellen

Zowel bij de renovatie van de binnenstad van Djenné als bij de organisatie en het beheer van Djenné als Werelderfgoedsite deed de Malinese bevolking kennis en vaardigheden op. Bij de restauratie van de huizen werd er niet alleen gebruikgemaakt van de lokale kennis die er over het bouwen met leem beschikbaar was, maar ook van de lokaal aanwezige opleidingsstructuur en de manier waarop ambachtslieden in Djenné waren georganiseerd. Iedere familie die een van de geselecteerde panden bezit, heeft al generaties lang een cliënt-patroonrelatie met een metselaarsfamilie die zorg draagt voor het onderhoud van het huis. Lokale metselaars zijn zeer goed in staat om lemen gebouwen te onderhouden, zoals de beroemde moskee in Djenné, die elke twee tot drie jaar opnieuw wordt gepleisterd, laat zien. Ze moesten wel leren te werk te gaan volgens de eigentijdse opvattingen die er bestaan over restauratie, dat wil zeggen dat ze zoveel mogelijk zaken die ze bij het renovatiewerk aantreffen, bewaren en in oude staat herstellen. Dus een oude, beschadigde deur niet vervangen door een deur van golfplaat. Ook hebben ze geleerd bestek en begrotingen op te maken en te rekenen in benodigde menskracht, tijdsbesteding en materiaalkosten. En in plaats van uitleg aan de hand van een schetsje in het zand kunnen de metselaars nu ook een bouwtekening lezen.

Ook in de toekomst worden deze kennis en vaardigheden duurzaam geëxploiteerd. Dat doen de metselaars zelf, omdat de relatie tussen huis, huiseigenaar en metselaar blijft voortbestaan en ook omdat de metselaars in gilden zijn georganiseerd en een eigen opleidingssysteem hebben. Niet alleen de oude kennis over het bouwen met leem wordt hierbij overgedragen, maar ook de nieuw verworven kennis die nodig is voor restauratiewerk volgens Werelderfgoedrichtlijnen. Het projectbureau dat ten behoeve van het samenwerkingsverband is opgezet, heeft in de afgelopen jaren op locatie geleerd wat het belang is van kwaliteitscontrole als onderdeel van het beheer van de erfgoedsite en welke organisatie en planning vereist zijn om de bebouwde omgeving te onderhouden die samen met de historische panden het werelderfgoed bepaalt.

Duurzame werkgelegenheid

Er is ook sprake van *spin-off* naar ondersteunende branches die de werkgelegenheid in en rondom Djenné een nieuwe impuls heeft gegeven. Voor verschillende beroepsgroepen zijn er nieuwe mogelijkheden voor duurzaam werk gevonden: timmerlieden en houtbewerkers, pottenbaksters, vrouwen die tegels en aardewerken kozijnen maken, stenenmakers en ezeldrijvers.

Een andere vorm van *spin-off*, ook van belang voor de werkgelegenheid, is de aanleg van riolering. Het gaat hier om een voorbeeldproject dat samen met de Universiteit

van Delft is ontworpen. Omdat de open riolen de muren van de panden ondermijnden, is er gezocht naar een manier om een *low-budget* rioleringssysteem te ontwikkelen dat de mensen uiteindelijk zelf kunnen aanleggen en onderhouden. Dat is nu bij een klein aantal huizen uitgetoetst. Indien het succesvol is, en daar ziet het wel naar uit, zal het in 2003 worden aangelegd bij alle honderd gerenoveerde panden.

Maar er zijn ook zaken die bij het oude blijven. Er is nog steeds geen kadaster in Djenné. Het is moeizaam om van een grotendeels analfabete bevolking eigendomsrechten vast te leggen. De mensen weten van elkaar wat van wie is. En ook autoriteitsfiguren zoals de *marabout* (schriftgeleerde), het lokale hoofd van de bevolking en de sinds kort aangestelde ambtelijke burgemeester weten hoe de eigendomsverhoudingen liggen. De schriftelijke neerslag daarvan is geen traditie.

Faalfactoren en *good practices*

Met de andere twee werelderfgoedsites in Mali gaat het niet zo goed als in Djenné. Timboektoe is zo'n site. Net als Djenné is dit een historische (woestijn)stad, een vroegere doorvoerplaats voor het karavaanverkeer door de Sahara van noord naar zuid. Voor het *site management* van Timboektoe is Djenné een voorbeeld van een aantal *good practices* op het gebied van organisatie, capaciteitsopbouw, training en institutionele versterking om de stad in zijn geheel als werelderfgoed *site* te kunnen onderhouden. Ook in Timboektoe wordt gebruikgemaakt van lokale kennis, ambachtslieden en trainingsinfrastructuur. Het beheer van de site is echter niet goed (genoeg) georganiseerd en het ontbreekt er aan goed management, niet alleen op het gemeentelijke overheidsniveau, maar ook op het uitvoerende vlak: het van dag- tot dagmanagement.

Met het Dogongebied in Mali, dat in zijn geheel is uitgeroepen tot Werelderfgoed-site, gaat het ook niet zo goed. Het gebied is te groot om duurzaam te onderhouden, laat staan te beveiligen tegen plundering en kunstroof. Er zullen dus op den duur keuzes gemaakt moeten worden welke dorpen men echt wenst te behouden. Een extra probleem is dat het Dogongebied niet bepaald een streek is waar iemand uit de stad zich graag ophoudt. In de ogen van een opgeleide Malinees is het wildernis (*brousse*), zonder voorzieningen. Niemand wil daar graag werken. En dat is voor de duurzame erfgoedontwikkeling een probleem. Zelfs het opleiden van mensen uit het Dogongebied zelf wordt eerder gezien als een 'straf' dan als een 'missie' door de potentiële opleiders die afkomstig zijn uit grote steden als Bamako. Hier kan Mali nog wel een extra stimulans vanuit het buitenland gebruiken.

Met het Dogongebied, dat in zijn geheel is uitgeroepen tot Werelderfgoed-site, gaat het niet zo goed

Gedurende het samenwerkingsverband zijn er allerlei middelen ingezet om de bevolking van Mali voor de ontwikkeling van het Werelderfgoed te interesseren. Het Nederlandse team van het RMV heeft bij een aantal erfgoedactiviteiten nauw samengewerkt met het Nationaal Museum in Bamako. Samen hebben ze een documentatieproject opgezet op het gebied van architectuur en materiële cultuur in het Dogongebied, zodat het Nationaal Museum in staat was om gericht museumstukken uit het gebied aan te kopen. De collectie over het Dogongebied in dit museum stelde Malinezen in staat kennis te nemen van de cultuur in een regio in hun land waar ze niet snel zullen komen.

Samen met het Nationaal Museum en de universiteit in Bamako is er gewerkt aan

capaciteitsopbouw op academisch niveau. Studenten archeologie en geschiedenis kregen de kans om in de omgeving van de plaats Dia deel te nemen aan archeologische opgravingen. Nuttig veldwerk voor Malinese studenten die zich later inhoudelijk of beleidsmatig voor erfgoedzaken in hun land zullen gaan inzetten. Omdat de archeologische sites in de omgeving van Dia regelmatig werden omgeploegd door plunderaars op zoek naar stukjes erfgoed, werd ter plaatse geëxperimenteerd met erfgoededucatie. Rondreizende theatervoorstellingen, open forumdiscussies, pamfletten en eenvoudig leeswerk maakten de lokale bevolking erop attent dat dit soort illegale schatgraverij moest worden voorkomen. Niet alleen omdat het erfgoed verloren zou gaan, maar vooral ook de bronnen die een beter inzicht kunnen geven in de archeologie en geschiedenis van het land. De informatieverschaffing en educatie sloegen zo goed aan dat het Nationaal Museum doorgaat met het organiseren van reizende tentoonstellingen en eenvoudig geschreven en geïllustreerde boekjes over het erfgoed in Mali.

Voorlichting over en bewustmaking van de gevolgen van kunstroof en plundering zijn echter niet genoeg. Er moest ook iets aan beveiliging worden gedaan. Menig museum in Nigeria en Zaïre is in de loop der tijd leeggeplunderd. Binnen het samenwerkingsverband tussen Nederland en Mali is een systeem bedacht dat kunstroof op zijn minst minder lucratief of misschien wel helemaal onaantrekkelijk maakt: het digitaliseren van de volledige collectie van het Nationaal Museum. Nu het digitale archief overal ter wereld is te raadplegen en de gegevens over gestolen museumstukken als beschrijving en visueel elektronisch kunnen worden doorgegeven naar bijvoorbeeld Interpol, zijn roof en illegale handel veel minder aantrekkelijk geworden. Ook de buurlanden in West-Afrika hebben er belangstelling voor en collega-musea in de regio hebben het inmiddels ingevoerd. Een voorbeeld van een zelfwerkzame en zelfredzame Zuid-Zuidsamenwerking.

*Menig museum in
Nigeria en Zaïre is in
de loop der tijd
leeggeplunderd*

Twee geldstromen

Financieel is dit samenwerkingsverband mogelijk gemaakt uit fondsen vrijgemaakt door het Nederlandse departement voor Ontwikkelingssamenwerking. Als de samenwerking eind 2003 afloopt, is er ongeveer zeven jaar lang subsidie naartoe gegaan. Alle betrokken partijen, inclusief de financiers, waren ervan overtuigd dat de geconstateerde problemen met het Werelderfgoed in Mali niet in drie jaar opgelost konden worden. Een langdurige en programmatische aanpak was vereist.

Van alle noordelijke donorlanden is Nederland op dit moment het enige land dat investeert in de ondersteuning van herstel- en onderhoudswerkzaamheden van het Werelderfgoed in Mali. Die financiering komt in twee geldstromen. Enerzijds rechtstreeks van de cultuursectie van de Directie Culturele Samenwerking, Onderwijs en Onderzoek/Internationaal Cultuurbeleid (dco/ic) van het departement Ontwikkelingssamenwerking van het Ministerie van Buitenlandse Zaken (BuZa). Anderzijds via de Nederlandse ambassade in Bamako. Voor de periode 1997–2003 is het in totaal te besteden bedrag circa 1,3 miljoen euro (zie het diagram).

Tabel 1 Gealloceerde fondsen (1997-2003)

Financieringsbron	Projecten	Gealloceerde fondsen
Rechtstreekse financiering dco	Opgraving in Dia & de sensibiliseringscampagne & materiële cultuur Dogon	624.000
Ambassade gedelegeerd	Verschillende ondersteunende projecten	347.859
	Restauratie Djenné	572.000
Totaal in euro's		1.543.859

Behalve het meerjarige samenwerkingsprogramma in Djenné en het pilotproject in het Dogongebied besloot de ambassade in Bamako samen met het Ministerie van Buitenlandse Zaken in Den Haag om ook drie andere projecten in Mali te financieren, te weten de opgravingen in Dia, de geautomatiseerde collectieregistratie in het Nationaal Museum, de sensibiliseringscampagne en andere activiteiten op het gebied van controle en bewustmaking. Deze laatste twee activiteiten werden door Buitenlandse Zaken betaald. Het gaat hier om projecten van minder dan drie jaar, waarvan er inmiddels enkele zijn afgerond.

Conclusies

Terugblikkend in de tijd past het samenwerkingsverband tussen Mali en Nederland op het gebied van erfgoedzaken erg goed binnen het Nederlandse beleid ten aanzien van cultuur en ontwikkeling omdat het voldoet aan een aantal criteria die in de loop der tijd als indicatoren voor welslagen zijn gelanceerd. Op het moment dat het samenwerkingsverband werd aangegaan liet het zich aanzien dat Mali zich de komende jaren zou inzetten voor democratische structuren, *good governance*, het stimuleren van een burgersamenleving, decentralisatie van diensten en duidelijke lijnen van verantwoordelijkheid (*accountability*).

Het samenwerkingsverband beloofde gebruik te maken van de reeds lokaal aanwezige kennis, vaardigheden en trainingsinfrastructuur en hielp mee deskundigheid en capaciteit op te bouwen. En de samenwerking streefde ernaar zichzelf overbodig te maken door uit te gaan van reële kansen op duurzame erfgoedontwikkeling, die een bijdrage zou leveren aan de lokale werkgelegenheid door een reanimatie van lokale ambachten en de stimulans tot duurzaam toerisme.

Het is een langdurig samenwerkingsverband dat werkt volgens een programma dat zich in de loop der tijd stap voor stap ontwikkelde. Het begon met een vooronderzoek naar de stand van zaken van het erfgoed in Mali, gevolgd door een eenvoudige maar doeltreffende probleemanalyse. Ook vond er een gedegen vooroverleg tussen beide partnerlanden plaats over het oplossen van het probleem, werd een plan ontworpen tot behoud van een beschermd stadsaanzicht en werden er honderd panden die voor reno-

vatie in aanmerking kwamen geselecteerd. In een projectbureau werd de organisatie-structuur vastgelegd.

Met deze aanpak werd vermeden dat de projecten incidenteel en los van elkaar werden uitgevoerd. Vanaf het begin werd uitgegaan van een structureel en meerjarig samenwerkingsverband, waarbinnen projecten mogelijk waren die eventueel toekomstige innovaties aangepast aan de eisen van Mali uitvoerden. Projecten zoals die met het Nationaal Museum in Bamako werden binnen de context van een langdurig en samenhangend programma gebruikt als pilot. Maar boven alles toont de samenwerking aan dat het steun ontvangende land in staat is richting en vorm te geven aan het verwoorden van de eigen behoeften met betrekking tot cultuur en ontwikkeling. In alles ademt dit samenwerkingsverband een participatorische aanpak tussen gelijkwaardige partners aan.

Auteur

Kees Epskamp is coördinator Werelderfgoed bij de Nationale Unesco Commissie in Den Haag.

Literatuur

- Beurden, J. van (2001) *Goden, groven en grenzen; over kunstroof uit Afrika, Azië en Lotijns-Ameriko*. Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen.
- BuZa (1981) *Culturele opsecten van ontwikkelingssamenwerking*. Den Haag: Ministerie van Buitenlandse Zaken, Nationale Adviesraad voor Ontwikkelingssamenwerking.
- BuZa (1990) *Een wereld van verschil: nieuwe koders voor ontwikkelingssamenwerking in de jaren negentig*. Den Haag: Ministerie van Buitenlandse Zaken, Departement Ontwikkelingssamenwerking.
- BuZa (2000) *De sectorale benoeding*. Den Haag: Ministerie van Buitenlandse Zaken.
- BuZa (2002) *Cultuur en ontwikkeling; de evolutie van een beleidsthema (1981-2001)*. Den Haag: Ministerie van Buitenlandse Zaken, Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleids-evaluatie, juni. (Concept.)
- Epskamp, K. (1985) 'The impossible love-affair: popular culture grows at the fringe of urban areas'. In: *The Netherlands Commission for UNESCO: the Cultural Dimension of Development; Proceedings of the International Symposium on the Cultural Dimension of Development*. Den Haag, 146-154.
- Epskamp, K. (2000) 'Capacity-building within the context of the Sector-Wide Approach (SWAP) to development'. In: K. Epskamp (ed.) *Education in the South: Modalities of International Support Revisited* (Nuffic paperback no. 3).
- Epskamp, K. and H. Gould (2000) *Culture and Development vs. Cultural Development*. Zagreb: IMO. (Special Issue *Culturelink*.)
- Klamer, A. en P.W. Zuidhof (1999) 'The value of cultural heritage: merging economic and cultural appraisals'. In: R. Mason (ed.) *Economics and Heritage Conservation: a Meeting Organized By the Getty Conservation Institute*. Los Angeles: Getty Foundation Conservation Institute, 23-61.
- Koninklijk Instituut voor de Tropen (1996) *De krocht van cultuur: onze creatieve verscheidenheid*; rapport van de Wereldcommissie voor Cultuur en Ontwikkeling/Unesco. Amsterdam.
- Seppälä, P. and A. Vainio-Mattila (2000) *Novigating culture: a Roadmap to Culture and Development*. Helsinki: Ministry for Foreign Affairs, Department for International Development Cooperation.
- Serageldin, I., E. Shluger and J. Martin-Brown (eds.) (2001) *Historic Cities and Sacred Sites: Cultural Roots for Urban Futures*. Washington: The World Bank.
- Unesco (1982) *Final Report of the World Conference on Cultural Policies (MONDIALECT)*. Mexico City.
- Unesco (1990) *World Decade for Cultural Development 1988-1997: Plan of Action*. Paris.
- Unesco (1996) *Our Creative Diversity: Report of the World Commission on Culture and Development*; 2nd. rev. ed. Paris.
- World Bank (2001) *Cultural Heritage and Development; a Framework for Action in the Middle East and North Africa*. Washington: The World Bank/Middle East and North African Regions (Orientations in Development Series).

Abstract

World heritage: bilateral co-operation between the Netherlands and Mali

The collaborative relations between the Netherlands and Mali (1996-2003), focused on supporting Mali's world heritage, link up perfectly with Dutch development policy of the past 20 years. This policy has developed from a generic concept into a policy that regards the cultural sector as a future sustainable source of income. Heritage occupies an important position in the cultural sector because of the jobs it generates and because it is a draw for tourism. One condition, however, is that the heritage site should be given the opportunity of becoming well-organised in terms of maintenance and management, security and site management. Unfortunately, very few developing countries have the capacity to achieve this. The co-operative network between the Netherlands and Mali has therefore focused on capacity building at local and international level through in-service training courses in simple constructional skills and restoration work for craftsmen, by offering students at the University of Bamako – the future policy officials and subject specialists in the field of heritage-related matters – the opportunity of doing fieldwork, and by offering the staff of the project agency in Djenné, consisting of architects, master builders and architectural draughtsmen, further training on location in the field of planning techniques, management, and quality control with regard to the renovation of mud brick constructions.



Emancipatie van de smaak

Cultuurparticipatie via sociaal-artistieke projecten

Als onderdeel van armoedebestrijding worden in Vlaanderen sinds 1996 sociaal-artistieke projecten opgezet. Inmiddels ligt het gevaar op de loer dat wat bedoeld is als emancipatie, ontaardt in paternalisme. Om cultuurparticipatie te bevorderen en cultuur te democratiseren moeten andere smaakculturen dan de dominante worden geherwaardeerd.

Dat cultuurparticipatie kan worden gebruikt als middel om de situatie van mensen die in armoede leven te verbeteren, is een van de nieuwe inzichten die het in 1994 verschenen *Algemeen Verslag over de Armoede (AVA)* opleverde. Het AVA leidde in heel Vlaanderen tot het opzetten van sociaal-artistieke projecten: projecten waarbij er een intense samenwerking bestaat tussen de sociale en de artistieke sector, om mensen die in een achterstandssituatie leven, een mogelijkheid te bieden deel te nemen aan het culturele leven van de maatschappij. Zowel uit internationaal (Matarasso 1997) als uit nationaal onderzoek (Demeyer en Van Regenmortel 1998) blijkt dat deelnemers aan de projecten heel wat positieve effecten melden, die door Matarasso zijn opgedeeld in zes gebieden: persoonlijke ontwikkeling, sociale cohesie, empowerment van de gemeenschap en van zelfbeschikkingsrecht, beeldvorming (van de buurt) en identiteit, verbeelding en visie en gezondheid en welzijn. Generaliserend kan men stellen dat deelname aan de projecten een positieve impact heeft op het welbevinden van het individu en van de gemeenschap waarin het project zich afspeelt.

Het succes van de projecten is mede te danken aan het feit dat ze zich vrij snel hebben kunnen legitimeren en plaatsen binnen een armoedebestrijdingskader. Het gaat met name om het kader dat geboden wordt door de visie van Vranken e.a. van de Onderzoeksgroep Armoede, Sociale uitsluiting en de Stad (OASeS) van de Universiteit Antwerpen. Deze benadering wordt in Vlaanderen het meest gebruikt. Armoede wordt daarin beschouwd als een specifieke, namelijk meervoudige vorm van sociale uitsluiting. Het is 'een netwerk van sociale uitsluiting dat zich uitstrekt over meerdere gebieden van het individuele en collectieve bestaan. Het scheidt de armen van de algemeen aanvaarde leefpatronen van de samenleving. Deze kloof kunnen ze niet op eigen kracht overbruggen' (Vranken 2001, 43). Er wordt gesproken over armoede wanneer de uitsluiting zich in verschillende domeinen voordoet: uitsluiting van arbeid, van inkomen, van de huisvestingsmarkt, van sociale participatie en van het culturele leven. Focussen op één van deze aspecten zou betekenen dat de multi-aspectualiteit van armoede niet voldoende wordt erkend. Volgens Vranken moeten armoedebestrijding en bestrijding van sociale uitsluiting dan ook gelijktijdig gebeuren in verschillende domeinen. Het domein 'cultuur' wordt hier op basis van gelijkwaardigheid naast andere domeinen geplaatst. In

combinatie met het feit dat de armen in het AVA de wens hebben geuit deel te nemen aan het culturele leven van de samenleving, heeft dat geleid tot deze nieuwe manier van werken met achtergestelde en uitgesloten groepen.

In de loop van de jaren hebben zich in de sociaal-artistieke projecten enkele verschuivingen voorgedaan (onder meer in doelgroep, focus en kunstvorm) waaraan verschillende valkuilen verbonden zijn. De belangrijkste hangt samen met de discussie over emancipatie en paternalisme: de projecten zijn bedoeld om de doelgroep te emanciperen, maar door verschuivingen op het niveau van de initiatiefnemers bestaat de kans dat ze steeds vaker gedwongen worden de dominante culturele symbolen over te nemen. De sociaal-artistieke projecten zijn echter bij uitstek geschikt om mensen die daarvoor eerder de kans niet hebben gekregen, alsnog eigen culturele symbolen te laten ontwikkelen. Dit betekent dat ook smaakculturen buiten de dominante cultuur – en analoog daaraan – de kans krijgen zich te ontwikkelen. We zullen zien dat een niet-hiërarchische benadering van culturele systemen, zoals die past in het cultuurfilosofische kader van de Amerikaanse cultuursocioloog Gans, de mogelijkheid biedt om de spanning tussen emancipatie en paternalisme te omzeilen.

Culturele uitsluiting

Het hoofddoel van het AVA was 'het formuleren van concrete aanbevelingen en voorstellen (...) ten behoeve van het beleid inzake de armoedebestrijding'. Het AVA is totstandgekomen doordat mensen die in armoede leven en mensen die beroepsmatig met armoede en uitsluiting te maken hebben, een dialoog met elkaar aangingen. Het verslag is niet gebaseerd op cijfermateriaal dat door wetenschappelijk onderzoek werd vergaard, maar op materiaal dat in de loop der jaren verzameld werd door verenigingen waar armen het woord nemen, getuigenissen naar aanleiding van de onderzoeksoverdracht en getuigenissen opgetekend tijdens dialoogwerkgroepen, seminars en studiedagen. Volgens het AVA betekent culturele uitsluiting voor de armen een grotere uitsluiting dan de economische uitsluiting (AVA 1994, 295). Culturele uitsluiting raakt hen in hun wezen, in hun zijn, daar waar de economische uitsluiting enkel betrekking heeft op externe aspecten van het leven. Tot dan toe hadden de hogere lagen van de maatschappij, onderzoekers en beleidsactoren hier nauwelijks bij stilgestaan.

De Koning Boudewijnstichting, een onafhankelijke stichting die ernaar streeft de levenssituatie van de bevolking te helpen verbeteren via projecten in domeinen als huisvesting, samenlevingsopbouw, kinderrechten en cultuur, heeft naar aanleiding van het AVA het programma ART23¹ gelanceerd. Zowel in 1996 als in 1998 deed de stichting een oproep aan de culturele en de sociale sector om sociaal-artistieke projecten te organiseren. Aan de oproepen werd in zo grote mate gevolg gegeven dat in 2000 de toenmalige minister Bert Anciaux van Cultuur, die zich zorgen maakte om de cultuurparticipatiecijfers, een reglement opstelde voor de financiering van deze sociaal-artistieke projecten. Zo wilde hij meer groepen de mogelijkheid bieden deel te nemen aan het culturele leven van de samenleving. Het reglement heeft een experimenteel karakter: in de loop van de drie jaar waarin het van kracht is, kan het indien nodig worden bijgestuurd. Na drie jaar wordt geëvalueerd of het reglement in een nieuw decreet wordt gegoten dan wel wordt ingepast in bestaande decreten.

Culturele uitsluiting betekent voor de armen een grotere uitsluiting dan economische uitsluiting

1. De naam van het programma verwijst naar het grondwetsartikel waarin het recht op deelname aan cultuur voor elke burger wordt gegarandeerd.

*Heel wat projecten
die niet werden
gehonoreerd,
werden toch
uitgevoerd met
middelen uit andere
kanalen of met
eigen middelen*

Bij de eerste, nationale oproep van de Koning Boudewijnstichting in 1996 stelden 354 projecten zich kandidaat voor een financiële ondersteuning: 98 Nederlandstalige en 256 Franstalige. Dit grote aantal Franstalige projecten wordt verklaard door het feit dat vele projecten in het Brusselse hoofdstedelijke gewest het Frans als voertaal hanteren. In totaal genoten 92 projecten financiële ondersteuning. Bij de tweede oproep, die enkel gericht was op Vlaamse projecten, reageerden 72 projecten, waarvan er 18 financiële ondersteuning kregen. Bij de eerste financieringsronde (oktober 2000) van het experimentele reglement werden 22 projecten financieel ondersteund, van de andere financieringsronden bestaan geen gegevens. Heel wat projecten die niet gehonoreerd werden, werden nadien toch nog uitgevoerd met middelen uit andere kanalen of met eigen middelen. Uit onderzoek naar de eerste ART23-projecten blijkt dat één derde van de projecten met maximum 10 deelnemers werkt, ongeveer de helft tussen de 10 en de 30 deelnemers bereikt, en amper een vijfde met meer dan 30 deelnemers werkt (Demeyer en Van Regenmortel 1998, 21).

Diversiteit

De sociaal-artistieke projecten zijn inhoudelijk zeer gevarieerd. Het initiatief wordt genomen vanuit verschillende hoeken, gaande van de kunst- en culturele sector via de sociaal-culturele naar de sociale sector. Daarnaast gebruikt men verscheidene kunstvormen: de podiumkunsten komen het vaakst voor, maar men vindt ook projecten die werken via beeldende kunst, multimedia, literatuur, muziek, fotografie of een combinatie van twee of meer kunstvormen. De projecten variëren ook in de beoogde doelgroep. Vaak staan jongeren centraal binnen de projecten; daarnaast werkt men met kinderen, ouderen, allochtonen en gemengde doelgroepen door de geografische afbakening van een buurt of wijk. Diversiteit is er verder in de doelstellingen die via het project worden nagestreefd: enerzijds zijn er projecten die sterk naar een artistiek product toe werken, anderzijds streeft men vaak naar een mix van sociale en artistieke doelstellingen, en een aantal projecten focust zich voornamelijk op sociale doelstellingen, zoals het versterken van het individu en de groep.

Vanuit een kunsteducatief standpunt kunnen de projecten worden onderverdeeld in 'productieve' en 'receptief-reflexieve' projecten (Elias 2002, 320). Het verschil zit in de handelingsverhouding tot het object: bij de productieve projecten gaan de deelnemers zelf aan de slag met materiaal en komen tot een eigen artistieke creatie. Een vaak gebruikte vorm hierbij is het aan de hand van verhalen van de deelnemers bewerken van bekende theaterstukken of het zelf schrijven en op de planken brengen van een theaterstuk. De deelnemers aan de receptief-reflexieve of 'toeleidings'projecten zijn toeschouwers van culturele objecten die door anderen zijn gecreëerd; het gaat hier bijvoorbeeld om museum- en theaterbezoek. Ook zijn er projecten die deze twee manieren om met kunst en het artistieke om te gaan, combineren. Zo kan men bijvoorbeeld in eerste instantie zelf beeldend te werk gaan om vervolgens in een museum te kijken hoe bekende kunstenaars dat doen.

Volgens het Hoger Instituut voor de Arbeid (HIVA, een onderzoekscentrum verbonden aan de Katholieke Universiteit Leuven) moet aan vier voorwaarden worden voldaan,

wil men kunnen spreken van een sociaal-artistiek project. Er moet sprake zijn van een artistiek proces dat creativiteit, verbeelding en confrontatie genereert en dat verband houdt met cultuur in enge zin: kunst met een grote of kleine K. Ook moet er sprake zijn van een sociaal proces dat sociale en culturele ongelijkheden in de samenleving aan het licht brengt. Verder moeten sociale en culturele actoren op deskundige en grensoverschrijdende wijze samenwerken. Tot slot moeten de deelnemers, personen in een situatie van kansarmoede en sociale en/of culturele uitsluiting, op directe wijze bij de projecten worden betrokken (Demeyer en Doms 2001, 21).

De verhouding tussen sociaal-artistieke projecten en toeleidingsprojecten blijft een heikel punt. In de omschrijving van het HIVA worden toeleidingsprojecten niet eenduidig als 'sociaal-artistieke' projecten beschouwd. Daarin is immers het productieve element belangrijk, dat echter niet aanwezig is in de toeleidingsprojecten. Daartegenover staat de omschrijving die van de sociaal-artistieke projecten gegeven wordt in het reglement voor de financiële ondersteuning van sociaal-artistieke projecten: 'Sociaal-artistieke projecten zijn laagdrempelige werkingen waar collectieve processen opgezet worden met groepen en individuen die zich in een situatie van (sociaal-)culturele achterstelling bevinden met culturele ongelijkheid als gevolg; begeleid door deskundige kunstenaars en educatieve, culturele of sociale werkers met als doelstelling om via participatie en/of toeleiding naar de kunsten, de emancipatie en integratie van de doelgroepen te bevorderen, en hun culturele competentie te verhogen waarbij het artistieke werk zowel het middel als een element van het beoogde doel kan zijn.' In deze definitie wordt duidelijk gewag gemaakt van drie methoden waarop men sociaal-artistiek te werk kan gaan: 'via participatie en/of toeleiding naar de kunsten'.

Een eenduidig antwoord geven op de vraag wat de sociaal-artistieke projecten nu precies zijn, is onmogelijk, zeker gezien de experimentele fase waarin men zich nog steeds bevindt. Voorlopig nemen we de term sociaal-artistieke projecten als overkoepelende benaming voor zowel de projecten waarin men in een productieve verhouding tot het object kunst staat als de projecten die een receptief-reflexieve handelingsverhouding tot kunst hebben. Waarover men het in beide omschrijvingen wel eens is, is de samenwerking tussen sociale en culturele actoren. Om de kwaliteit van het eindproduct te bewaken is de begeleiding van een cultureel werker of een kunstenaar noodzakelijk; om het sociale proces te begeleiden doet men een beroep op een sociaal werker. Ook de intensieve betrokkenheid van mensen in een situatie van sociale en culturele achterstelling komt in beide omschrijvingen naar voren. In elke stap van het proces wordt intensief overleg gepleegd met de doelgroep, liefst vanaf het moment dat het project uitgedacht wordt, vaak vanaf het moment dat de financiële middelen voorhanden zijn.

De samenwerking die binnen de sociaal-artistieke projecten ontstaat tussen verschillende sectoren, is een voortdurend zoeken naar een broos evenwicht. De sociale sector staat vaak argwanend tegenover een samenwerking met de culturele sector uit angst dat er te weinig rekening wordt gehouden met de deelnemers en dat de artistieke benadering de overhand krijgt. De culturele sector ziet er met argusogen op toe dat het artistieke niet onderdoet voor een sociale benadering. Wanneer het echter tot een constructieve samenwerking komt, ontstaat er een nieuwe dynamiek waarbij via het medium kunst sociale en culturele problematieken overwonnen kunnen worden.

Cultuurparticipatie in Vlaanderen

In 1998 hebben Jacobs en Stoffelen onderzoek gedaan naar cultuurparticipatie in Vlaanderen in 1994-1995. Het begrip cultuur vatten zij ruim op. In hun studie vallen niet alleen de traditionele culturele activiteiten, oftewel de schone kunsten, onder het begrip 'cultuurdeelname'. De culturele activiteiten delen zij op in drie categorieën: kunstzinnige activiteiten, sportactiviteiten en het commerciële uitgaansleven. Binnen de verschillende categorieën van culturele activiteiten wordt niet gedifferentieerd naar de aard van de activiteit. Onder theaterbezoek vallen zowel amateurtheater als professioneel theater, bij de bioscoopfilms zowel commerciële als vernieuwende films, en bij concertbezoek is er geen onderscheid tussen klassieke muziek en populaire muziekgenres. Dit maakt het wat lastig om per activiteit gedifferentieerde conclusies te trekken. Maar grosso modo blijkt uit de onderzoeksresultaten van Jacobs en Stoffelen dat hoe hoger de opleiding en daaruit volgend de beroepsstatus en het inkomen zijn, hoe hoger de deelname aan culturele activiteiten is. Mensen met een lager opleidingsniveau nemen aan verschillende soorten culturele activiteiten niet of nauwelijks deel. Voor dit artikel is uitsluitend gekeken naar de categorie 'kunstzinnige activiteiten'.

Bioscoopbezoek heeft een hoge participatiegraad: 42,5 procent van de Vlamingen is in 1994-1995 naar de bioscoop geweest. Voor bioscoopbezoek zijn de verschillen tussen sociaal-economische klassen minder extreem dan bij andere kunstzinnige activiteiten. Bovendien is het aanbod van films zeer groot, waardoor iedereen wel iets van zijn gading vindt. Wellicht zijn het toegenomen aanbod en de vernieuwing van het filmzalenbestand een verklaring voor de sinds 1983 flink gestegen algemene participatiegraad voor bioscoopbezoek: van 32 naar 52,3 procent (Jacobs en Stoffelen 1998, 39-40). Toch zijn er nog grote verschillen in participatiegraad als wordt gekeken naar het opleidingsniveau. Hoewel de auteurs de drempel naar de bioscoop vrij laag noemen, ging 89,2 procent van de mensen met een zeer laag opleidingsniveau (geen of alleen lager onderwijs) niet naar de bioscoop in 1994-1995. Naarmate het opleidingsniveau stijgt, daalt de niet-participatiegraad. De cijfers met betrekking tot de beroepscategorie² geven een minder duidelijk beeld: van de arbeiders ging 46 procent minstens eenmaal naar de bioscoop, van de bedienden 59,9 procent en van de zelfstandigen 49,6 procent. Wel bleek er duidelijk een verband tussen het gezinsinkomen en bioscoopbezoek: hoe hoger het gezinsinkomen, hoe hoger het deelnemingspercentage. Bij de laagste-inkomensgroep ligt dat op 16,8 procent.

Voor theater- en balletvoorstellingen ligt de participatiegraad duidelijk lager: slechts een kwart van de Vlamingen woonde in het onderzochte jaar een theater- of balletvoorstelling bij. De invloed van het opleidingsniveau doet zich sterk gelden: de kloof tussen hoog- en laagopgeleiden doet zich voor in alle leeftijdscategorieën. Ook binnen beroepscategorieën zijn er significante verschillen te zien: hoogopgeleide arbeiders en bedienden gaan vaker naar het theater dan mensen uit dezelfde categorieën met een lage opleiding. Bij het laagste opleidingsniveau heeft slechts 8,7 procent van de respondenten minstens één keer in 1994-1995 een theater- of balletvoorstelling bezocht, bij het hoogste opleidingsniveau is dat 45,5 procent. Het zijn voornamelijk bedienden die theater- en balletvoorstellingen bezoeken (41,9 procent). De participatie onder zelfstandigen en arbeiders bedraagt respectievelijk 34,2 en 14 procent. Wanneer we naar het inkomen kijken, zien we opnieuw grote verschillen: van de laagste inkomensgroepen

2. De officiële Vlaamse beroepscategorieën zijn de arbeiders, de bedienden (hoofd-arbeiders) en de zelfstandigen.

(minder dan 40.000 frank – 1000 euro – per maand is 12,7 procent naar een theater- of balletvoorstelling geweest, van de hoogste inkomensgroepen (meer dan 120.000 frank – 3000 euro) 45,7 procent.

Hoewel het begrip ‘concertbezoek’ ruim kan worden ingevuld, blijkt slechts ruim 36 procent van de Vlaamse bevolking minstens eenmaal per jaar aan deze activiteit deel te nemen. Naarmate men jonger is en een hoger opleidingsniveau heeft, stijgt de deelname aan concerten. Bij het laagste opleidingsniveau geeft slechts 13,4 procent van de respondenten aan minstens eenmaal een concert te hebben bezocht. Bij de hoogst opgeleiden is dat 59,6 procent. Wat beroepscategorie betreft zijn bedienden met 53,6 procent de meest frequente deelnemers, gevolgd door zelfstandigen (43,1) en arbeiders (30,3). Het inkomen heeft ook een grote invloed op de deelname aan concertbezoek. In de laagste inkomensklasse is de niet-participatiegraad 82,8 procent, bij de hoogste inkomensklasse is deze gedaald naar 35,4 procent.

Ten slotte het museum- en tentoonstellingsbezoek. Bijna 43 procent van de Vlamingen heeft in de onderzoeksperiode minstens eenmaal een tentoonstelling of museum bezocht. Ook hier speelt de opleiding een belangrijke rol. Van het laagste naar het hoogste opleidingsniveau stijgt het bezoek van 18,5 naar 67,2 procent. Ook hier zijn de bedienden met een participatiegraad van 59,2 procent weer het sterkst vertegenwoordigd van alle beroepscategorieën. Zelfstandigen en arbeiders komen tot een deelnamepercentage van respectievelijk 45,4 en 30,1. Verder zien we met betrekking tot het gezinsinkomen een gelijksoortige trend als bij de andere culturele activiteiten: hoe hoger het inkomen, hoe groter het percentage deelnemers. Van de hoogste inkomensgroep bezocht 70,8 procent minstens eenmaal een museum of tentoonstelling, van de laagste inkomensgroep 22,1 procent.

Deze cijfers illustreren de theorie die de Nederlandse socioloog Ganzeboom heeft ontwikkeld mede aan de hand van surveyonderzoek, waarbij opleiding als belangrijkste factor geldt voor cultuurdeelname en geld pas als vierde factor.³ Een nadeel van surveyonderzoek is dat bepaalde groepen in de samenleving, met name mensen die in armoede leven, meestal niet worden bereikt, omdat ze vaak ontbreken in de administratieve bestanden die gebruikt worden om steekproeven te trekken of omdat gegevens over hen niet juist zijn (Vranken e.a. 1996, 19). Ganzebooms conclusie dat de financiële factor het minst belangrijk is, geldt waarschijnlijk niet voor deze groep. We kunnen veronderstellen dat het geldbudget inderdaad niet zo belangrijk is tot een bepaald minimum en dat dit belang toeneemt wanneer men onder dit minimum zit. Onder deze groep zou nader onderzoek moeten worden uitgevoerd om deze hypothese te toetsen. De cijfers van Jacobs en Stoffelen laten zien dat de mensen met het laagste opleidings- en inkomensniveau nauwelijks deelnemen aan verschillende culturele activiteiten. De sociaal-artistieke projecten zijn een middel om deze mensen alsnog te betrekken bij het culturele leven van de samenleving.

Valkuilen

We zagen al dat de ART23-projecten uit 1996 en 1998 zeer succesvol zijn gebleven. Maar een analyse van de goedgekeurde projecten van de eerste subsidiëring-

Volgens Ganzeboom geldt opleiding als belangrijkste factor voor cultuurdeelname en geld pas als vierde factor

3. Volgens Ganzeboom kunnen verschillen in cultuurdeelname worden verklaard uit vier variabelen. In volgorde van belangrijkheid zijn dat: 1. informatieverwerkingscapaciteit (vrijwel uitsluitend terug te voeren op opleiding); 2. statusverwerving; 3. beschikbaarheid van tijd; 4. beschikbaarheid van geld (Ganzeboom 1989).

ronde (2000) op basis van het nieuwe reglement dat minister Anciaux in 2000 opstelde, en een vergelijking van deze resultaten met de analyse van de ART23-projecten (Demeyer en Van Regenmortel 1998), laten zien dat er in de loop van de jaren verschuivingen zijn opgetreden (Van Looveren 2002). Aan die verschuivingen zijn verschillende valkuilen verbonden, waarop het praktijkveld alert moet zijn, wil de nieuwe werksort niet vroegtijdig ten onder gaan.

Zo is in de eerste plaats de diversiteit van de bereikte doelgroep verschaald ten opzichte van de ART23-projecten; waar voorheen vaak een gediversifieerde doelgroep werd bereikt met een geografische afbakening (bijvoorbeeld een wijk of stadsdeel), richten de meeste projecten zich nu op jongeren. In de tweede plaats werden de ART23-projecten voornamelijk ingericht door sociale organisaties die het artistieke als een interessant middel zagen; de nieuwe projecten worden vaker geïnitieerd vanuit de culturele sector, die sterker gericht is op het artistieke eindproduct, waardoor het gevaar bestaat dat het sociale proces naar de achtergrond verdwijnt en dat de positieve effecten van het sociale proces teniet worden gedaan. Bovendien bestaat het gevaar dat de organisaties in kwestie niet langer openstaan voor een ruime doelgroep maar alleen voor diegenen die artistiek talent hebben. De positieve effecten zouden zich dan voordoen bij een selecte groep en niet bij de gehele doelgroep. Een derde verschuiving heeft

*Het in de etalage
zetten van de
achtergestelde
groepen ter
meerdere eer en
glorie van de
culturele sector
moet tot elke prijs
vermeden worden*

te maken met het voortbestaan van organisaties die projecten initiëren. De doelstellingen bij de ART23-projecten waren zeer divers, en zowel cultureel als sociaal van aard. Bij de nieuwe sociaal-artistieke projecten stellen veel initiërende organisaties ook doelen die verbonden zijn aan de eigen organisatie, los van de deelnemers. Zij willen bijvoorbeeld een ankerpunt zijn voor sociaal-artistieke projecten of een voorbeeldfunctie hebben voor andere sociaal-artistieke projecten. Ten slotte zien we een verschuiving van de beeldende kunst als meest gehanteerde kunstvorm naar theater en andere podiumkunsten. Een eenduidige verklaring hiervoor is niet meteen voorhanden. Het kan komen door de grotere toegankelijkheid van het medium, het kan toeval zijn of het kan te maken hebben met de selectieprocedure. Hoe

dan ook, het is zaak ervoor te waken dat de sociaal-artistieke projecten niet in één artistiek medium gedwongen worden.

De combinatie van deze verschuivingen maakt ons erop attent dat we moeten blijven toezien op de gedachte die ten grondslag ligt aan de sociaal-artistieke projecten. Karikaturaal gesteld kunnen we zeggen dat het kiezen voor een gemakkelijk bereikbare doelgroep vanuit de culturele sector die de doelstellingen eerder bij zichzelf legt dan bij de verbetering van de levensvoorwaarden van de deelnemers, ertoe kan leiden dat de doelgroep tot instrument verwordt. Het in de etalage zetten van de achtergestelde groepen ter meerdere eer en glorie van de culturele sector moet dan ook tot elke prijs vermeden worden.

Emancipatie versus paternalisme

Het belangrijkste gevaar van de verschuivingen hangt samen met de binnen de agogische wetenschap telkens weer opduikende discussie omtrent emancipatie en paternalisme. Volgens de Nederlandse politiek filosoof Blokland, die veel heeft geschre-

ven over de spanning tussen paternalisme en emancipatie op het vlak van cultuurparticipatie, dient het individu op de hoogte te zijn van de verschillende symbooltalen om een geëmancipeerde keuze te kunnen maken (Blokland 1992). Het door hem vaak gehanteerde voorbeeld is dat men niet geëmancipeerd voor Madonna kan kiezen als men Bach niet kent. Hij gaat er vervolgens ook van uit dat wanneer men beiden kent, men uiteindelijk voor Bach zal kiezen. Deze stelling, die wordt overgenomen door de overheid en andere discours makers omtrent sociaal-artistieke projecten, gaat uit van een hiërarchie van culturele symbolen, waarbij de symbolen van de dominante cultuur superieur worden geacht aan die uit de populaire cultuur, zonder rekening te houden met de keuze van het publiek. De cultuurparticipatiecijfers wijzen echter uit dat slechts een gedeelte van de bevolking regelmatig deelneemt aan een culturele activiteit. Men is er dan ook van overtuigd dat deze participatiecijfers moeten worden verhoogd en dat dit het best gebeurt via het verhogen van het publieksbereik van de bestaande culturele instellingen. Er wordt zelfs geopperd dat de kunstenaar zijn kunstwerk moet aanpassen aan het publiek zodat meer mensen ervan kunnen genieten.⁴

***Er wordt zelfs
geopperd dat de
kunstenaar zijn
kunstwerk moet
aanpassen aan het
publiek zodat meer
mensen ervan
kunnen genieten***

Een andere aanpak is echter ook mogelijk. Uitgangspunt hierbij is dat de culturele sector werkt met bepaalde culturele symbolen die niet per se overeenkomen met de symbolen die de doelgroep eigen zijn. Zo is het hedendaagse theater vaak moeilijk te volgen voor iemand die zelden of nooit een theaterstuk heeft gezien. De gehanteerde symbooltaal verwijst nogal eens naar zichzelf en is moeilijk te begrijpen als men de context van het theaterlandschap niet kent. Dus waarom zou men de toegang tot een waardesysteem met zijn producten, dat maatschappelijk als een selectie- en distinctiemechanisme functioneert, democratiseren? En wat zou andere sociale klassen kunnen bezielen om die cultuur van de hogere klasse als 'hun' cultuur te erkennen terwijl ze tegelijkertijd het sociaal-economisch kapitaal ontberen dat er de sociale grondslag van vormt (Raes 1992, 105)? Wanneer een bepaalde culturele symbooltaal wordt opgelegd aan de doelgroep, wordt deze gedwongen symbolen over te nemen die ver van haar bed staan, wat als paternalisme kan worden beschouwd. Een meer emanciperende aanpak zou impliceren dat de doelgroep de mogelijkheid wordt geboden de eigen culturele symbolen te ontwikkelen, te exploreren en uit te diepen. Wanneer men een theaterstuk maakt binnen een sociaal-artistiek project waarin de verhalen van deelnemers centraal staan, gebruikt men hun eigen taal, hun eigen symbolen. De levenservaringen van een uitgesloten groep in de maatschappij worden op deze manier gedocumenteerd. Men hanteert andere referentiekaders die een nieuw publiek kunnen aanspreken (Corijn 2002, 13).

De Amerikaanse socioloog Gans bedeeft het publiek eveneens een centrale rol toe binnen zijn benadering van smaakculturen. Gans onderscheidt vijf smaakculturen die elk over eigen symbolen beschikken. De keuze voor de ene of de andere smaakcultuur hangt voornamelijk samen met het niveau van de genoten opleiding. Elke smaakcultuur heeft voor het betrokken smaakpubliek een gelijke waarde. Objectief kan men vaststellen dat de symbolen van de smaakcultuur van hoger opgeleiden complexer zijn dan die van lager opgeleiden, maar wanneer de factor 'publiek' wordt meegerekend, moet men vaststellen dat de subjectieve waarde van de culturele symbolen voor dat publiek gelijk

4. Stelling geponeerd door P. Janssens (voorzitter van de Vlaamse socialistische partij SPA) in het culturele discussieprogramma *De nacht-wacht* op Canvas, zaterdag 28 september 2002.

is aan die van de symbolen van andere smaakculturen voor het daarbij horende publiek (Gans 1999). Zo bezien verliest de stelling van Blokland grond: hij vergeet het onderscheid te maken tussen een objectieve en een subjectieve benadering van culturele symbolen. Dit overkomt ook aanhangers van het sociaal-artistieke discours die de achtergestelde groepen in de samenleving in contact proberen te brengen met culturele symbolen die eigenlijk gecreëerd zijn voor en door mensen met een andere sociaal-economische achtergrond.

***De verschillende
smaakculturen
hebben evenveel
recht op ontwik-
keling en onder-
steuning***

Op het eerste gezicht kan dit een pleidooi lijken voor een doorgedreven elitisme van de culturele en artistieke sector. Maar dat is het juist niet. Wat ik hier beargumenteer, is dat verschillende smaakculturen voor de verschillende smaakpublieken waar ze bij horen, gelijkwaardig zijn en dat de verschillende smaakculturen, gezien hun waarde voor het betrokken publiek, evenveel recht hebben op ontwikkeling en ondersteuning. Hoewel de sociaal-artistieke projecten bij uitstek een mogelijkheid lijken te zijn voor bepaalde groepen in de samenleving om culturele symbolen te ontwikkelen die hun eigen zijn, mag men de projecten niet gebruiken om de doelgroep in de dominante culturele symbolen in te passen of haar eraan aan te passen. Het is een unieke kans om verschillende groepen in de samenleving, met verschillende subculturen en levensstijlen, de mogelijkheid te bieden hun leven te documenteren om op deze manier tot een uitwisseling te komen met andere subculturen.

Binnen het empirisch onderzoek van Ganzeboom is ondersteuning te vinden voor de theorie van Gans. Ganzeboom stelt dat de opleiding een belangrijke variabele is om al dan niet deelname aan het culturele leven te voorspellen. Het gaat hem echter, zoals in de meeste onderzoeken naar cultuurdeelname, om deelname aan de voorzieningen van de dominante gesubsidieerde cultuur.

We zien, vanuit de theorie van Gans, in de sociaal-artistieke projecten een instrument om de ongelijkheid op het vlak van cultuurparticipatie te verminderen. Dat gebeurt dan niet zozeer door de mensen naar het museum of theater te sturen, maar door ze de mogelijkheid te bieden een andere dan de dominante smaakcultuur te herwaarderen en ook deze expressiecultuur die deel uitmaakt van onze samenleving de kans te geven zich te ontwikkelen analoog aan de dominante cultuur. Naast de gekende cultuurinstellingen kan dan een alternatief circuit ontstaan waar andere mensen iets van hun gading vinden en waarbinnen een eigen dynamiek kan ontstaan. Tussen dat alternatieve circuit en de culturele actoren uit het traditionele circuit vindt continu uitwisseling plaats. Cultuur democratiseren betekent dan niet enkel het gesubsidieerde culturele aanbod voor iedereen toegankelijk maken, maar vooral andere smaakculturen dan de dominante herwaarderen en ze de kans geven zich te ontplooiën en aldus volwaardig deel uit te maken van de culturele diversiteit van onze samenleving.

Auteur

Marie Von Looveren is onderzoeksassistent aan de vakgroep Sociale en Culturele Agogiek van de Vrije Universiteit Brussel.

Literatuur

- Algemeen Verslag over de Armaede (1994) Brussel: Kaning Baudewijnstichting.
- Blakland, H. (1992) *Wegen naar vrijheid: autanomie, emancipatie en cultuur in de Westerse wereld*. Meppel: Baam.
- Carijn, E. (2002) 'Cultuur als stem'. In: *Terzake Cahier*, oktober 2002, 10-16.
- Demeyer, B. en T. Van Regenmortel (1998) *Cultuurparticipatie: een vergeten recht en bindende kracht in de armaedebestrijding. Een kijk op de art 23-projecten: kunstprojecten als hefboom tegen sociale uitsluiting*. Brussel: Kaning Baudewijnstichting.
- Demeyer, B. en K. Dams (2001) *De sociaal-artistieke praktijk in Vlaanderen en Brussel*. Leuven: HIVA.
- Elias, W. (2002) 'Kunst als kaevael, aspecten van de relatie tussen kunsteducatie en agagiek'. In: W. Elias en T. Vanwing (red.) *Vizier op Agagiek*. Leuven: Garant.
- Gans, H.J. (1999) *Popular culture & High Culture, an analysis and evaluation af taste* (herziene en bijgewerkte versie). New York: Basic Books.
- Ganzebaam, H. (1989) *Cultuurdeelname in Nederland. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten*. Assen/Maastricht: Van Garcum.
- Jacobs, T. en D. Staffelen (1998) *Cultuurdeelname in Vlaanderen in 1994-1995*. Cultuurstudies 3. Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.
- Matarassa, F. (1997) *Use ar amaments? The Social Impact of Participation in the Arts*. Landen: Camedia.
- Raes, K. (1992) 'De herregulering van het cultuurpolitieke veld'. In: D. Diels, *Schaanheid, smaak en welbehagen. Opstellen over kunst en culturele politiek*. Antwerpen: Dedalus, 98-137.
- Van Laaveren, M. (1999) *Kunstbeaefening daar kansarmen: een luxe? Een explatief anderzaak naar de magelijkheden voor een (gecaërdineerd) beleid t.a.v. kunstzinnige projecten met kansarmen vanuit de administratie cultuur en de administratie gezin en maatschappelijk welzijn*. Brussel: Vrije Universiteit (aanultgegeven licentiaatsverhandeling).
- Van Laaveren, M. (2002) 'Sociaal-artistieke projecten, genese van een nieuwsaartig werk'. In: W. Elias en T. Vanwing (red.) *Vizier op agagiek*. Leuven: Garant, 205-225.
- Vranken, J., K. Steenssens en W. Pulteau (1996) *Naar het middelpunt der armaede? Een anderzaak naar de structuren van het dagelijkse leven van generatie-armen in een urbane omgeving*. Leuven: Acca.
- Vranken, J. (2001) 'Geen samenleving zander uitsluiting?' In: J. Vranken, D. Geldaf, G. Van Menxel en J. Van Ouytsel, *Armaede en sociale uitsluiting jaarbaek 2001*. Leuven: Acca, 39-50.

Abstract

Emancipation of taste: cultural participation through socio-artistic projects

People with a low level of education – and a low income – do not participate in cultural events as frequently as more well-educated people from the high income brackets do. In 1996, in Flanders the socio-artistic projects were created with the idea of increasing cultural participation by the low-income groups and thus improving their standard of living. These projects with a wide range of initiators, target groups, art forms and objectives have in common that co-operation between social and cultural actors is required.

Over the years, however, there have been shifts that went hand in hand with several pitfalls. The diversity of the target group, for example, has decreased, projects are increasingly initiated from the cultural sector, as a result of which the social process fades into the background, and a shift can be observed from the visual arts to the performing arts. The main danger, however, is closely connected with the discussions about emancipation and paternalism: the projects are intended to emancipate the target group but, instead of developing cultural symbols itself, the target group is increasingly forced to adopt dominant cultural symbols.

A more emancipatory approach would imply that the target group is offered the possibility of developing its own cultural symbols, to explore and to develop them. The various cultural tastes are intended for the various audiences to which such tastes belong, equally matched and equally entitled to development and support. From this point of view the democratisation of culture does not mean that only the subsidised cultural activities are made accessible for everybody.



Congressen

Op binnen- en buitenlandse congressen zijn kunstonderzoek en kunstbeleid geregeld onderwerp van discussie. Wetenschappers, beleidmakers, politici en vertegenwoordigers van kunstinstituten debatteren over actuele cultuurpolitieke of kunstwetenschappelijke vraagstukken. Waarvan akte.

Culturele ongelijkheid en culturele diversiteit

Verslag van de conferentie *Fostering Cultural Diversity and Development: Local, National and Global Strategies*, van 11-13 oktober 2002, gehouden in het Centre for the Book in Kaapstad, tegenover de tuinen van de voc, en georganiseerd door het International Network for Cultural Diversity.

De conferentie ging over het verkennen en verdiepen van de verhouding tussen cultuur en ontwikkeling. Daarnaast stond de behandeling van een concepttekst van een verdrag over culturele diversiteit op de agenda. De conferentie diende tevens als inhoudelijke voorbereiding op de bijeenkomst van 14-15 oktober 2002 van het International Network on Cultural Policy, een informeel netwerk van cultuurministers.

Negatieve gevolgen van mondialisering en vrijhandel

Het International Network for Cultural Diversity (INCO), opgericht in 1998, is een netwerk van niet-goevernemente culturele organisaties, culturele bedrijven en kunstenaars van alle continenten en disciplines. De participanten komen uit meer dan vijftig landen. Het INCO beoogt twee dingen: ervoor te zorgen dat staten de culturele productie en daarmee ook de diversiteit van culturen kunnen bevorderen en de stimulering van de internationale uitwisseling van culturele producten.

Een belangrijk punt van aandacht voor het netwerk is het homogeniserende effect dat uitgaat van de internationaal opererende *entertainment indus-*

trie. Handelsverdragen en organisaties als de GATT (General Agreement on Tariffs and Trade) en de WTO (World Trade Organisation) verslechteren de situatie, omdat zij staten beperkingen opleggen in de ondersteuning van kunstenaars en culturele instituten. En ook de voorwaarden die het IMF (Internationale Monetaire Fonds) aan het verstrekken van leningen stelt, kunnen een beperkende werking hebben op het cultuurbeleid van staten. Door de ondertekening van dit soort verdragen of lidmaatschap van dergelijke organisaties binden staten zich aan voorwaarden die het subsidiëren of ondersteunen van nationale cultuur met bijvoorbeeld belastingmaatregelen beperken of zelfs onmogelijk maken. Om die reden probeert het INCO staten aan te zetten tot ondersteuning van diversiteit in de cultuur, en de culturele sector uit te zonderen van de werking van genoemde internationale instrumenten.

Om dat doel te bereiken werkt het INCO al enige tijd aan de voorbereiding van een conventie – een verdrag tussen staten – over culturele diversiteit. Dat verdrag moet voorzien in een internationaal-juridische basis voor nationale overheden om maatregelen te nemen die culturele productie en culturele

diversiteit blijvend ondersteunen. Met de verdrags-tekst wil het INCO 'de destructieve effecten' van mondialisering en vrijhandel op culturele diversiteit tegengaan.

Verzet uit het Zuiden

Het thema van de conferentie, cultuur en ontwikkeling, diende dan ook vooral om draagvlak te creëren voor de conceptversie van de Conventie voor Diversiteit. Het concept was het resultaat van veel en hard werk van een aantal leden van de Steering Committee en Canadese juristen. De Canadezen, naast de Zweden de belangrijkste financiers van het INCO, hadden haast. 'Ze wonen nu eenmaal vlak naast het kwaad', meende een afgevaardigde.

Hoewel het nut van een dergelijke conventie niet werd betwist, was lang niet iedereen in de zaal gelukkig met de verhoudingsgewijs grote nadruk op dit agendapunt. Het merendeel van de conferentiegangers – er waren 186 afgevaardigden uit 37 landen – was afkomstig uit het Zuiden. Veel mensen uit het Zuiden waren juist gekomen om te spreken over cultuuren ontwikkeling en diversiteit in (postkoloniale) ontwikkelingslanden, eerder dan om een conceptverdrag te bediscussiëren. Zij wilden liever de rechten van oorspronkelijke bewoners en hun talen bepleiten.

Een en ander leidde tot wrijving, overigens niet alleen het gevolg van de gekozen programmering. Een organisatie als het INCO probeert verschillende belangen en percepties in een programma onder te brengen en die verschillen komen onvermijdelijk naar voren.

Een van de inleiders uit het Zuiden wees erop dat de conceptconventie weliswaar gericht is tegen de producten van de Amerikaanse amusementsindustrie, maar ook op de bescherming van de culturele industrie in het Noorden. De cultuurproductie in het Zuiden is echter overwegend van een ander karakter – de kleinschalige productie van kunstnijverheid – en vraagt daarom een ander type stimulering- en beschermingsmaatregelen. Dat verwijt was niet onterecht. Voor het Zuiden is het bijvoorbeeld erg belangrijk om de eigendomsrechten van de lokale culturele producten (kunstnijverheid) te

beschermen tegen illegaal kopiëren en zonder toestemming produceren (in het Noorden). Daar is in het conceptverdrag weinig aandacht voor.

Uit het Zuiden kwam ook het protest tegen de beperkte aandacht voor cultuur en ontwikkeling in het conceptverdrag, en het feit dat over het verdrag, en speciaal over cultuur en ontwikkeling, onvoldoende consultatie had plaatsgevonden. Men vond dat daar als apart onderwerp, ook buiten het verdrag, meer aandacht aan zou moeten worden besteed door het INCO. De redenen om diversiteit te willen bevorderen zijn in het Noorden nu eenmaal niet dezelfde als in het Zuiden, evenmin als de effecten van de mondialisering.

Culturele diversiteit niet eenduidig

Naar aanleiding van de concepttekst van het verdrag laaide ook het debat over de inhoud van het begrip culturele diversiteit op. Daarover bleken, zoals te verwachten was, verschillende visies te circuleren, variërend van de gebruiken van etnische groepen, tot de rechten van etnische en minderheidsgroepen en de individuele vrijheid van kunstenaars. Ook de ongekwalficeerde positieve houding jegens diversiteit moest het ontgelden. Gesuggereerd werd om doelstellingen en begrippen te koppelen aan de geldende verdragen voor mensenrechten. Een ander onderwerp was het tandeloze karakter van de tekst; de Canadese juristen gaan dat verder bekijken.

Opvallend is het ontbreken van een duidelijke verwijzing in het conceptverdrag of in de preambule naar andere verklaringen en programma's over culturele diversiteit, zoals de *Universal Declaration on Cultural Diversity* (2001) van Unesco en het daaraan gekoppelde uitvoeringsprogramma *Global Alliance* (2002-2007), een partnership tussen niet-goevernementeel organisaties, kunstenaars, culturele bedrijven en overheden om diversiteit nationaal en internationaal te bevorderen. Ook de L'Organisation Internationale de la Francophonie heeft in de *Déclaration de Cotonou* (2001) het belang van culturele diversiteit en een actieplan geformuleerd om diversiteit te bevorderen en te beschermen. Tenslotte heeft ook de Raad van Europa in haar *Declaration on Cul-*

tural Diversity (2000) een verklaring over het belang van diversiteit afgelegd.

Voorzetten voor de cultuurministers

De conclusies van de conferentie zijn opgenomen in de *Declaratie van Capetown* die tevens diende als rapportage aan de cultuurministers van het International Network on Cultural Policy (INCP). Aan het INCP, opgericht in 1999, nemen bewindslieden uit ruim 40 landen deel, inclusief Nederland. Het INCP draagt de overtuiging uit dat mondialisering veel mogelijkheden biedt voor culturele expressie. De uitdaging is open te staan voor het beste dat de wereld te bieden heeft en de diversiteit van culturele uitingen ruim baan te geven. Ook voor dit netwerk is het beschermen van culturen van minderheden en van de oorspronkelijke bewoners (*indigenous people*) tegen het homogeniserende effect van de mondialisering van cultuurproducten een specifiek aandachtspunt. Het INCP beschikt over drie werkgroepen: culturele diversiteit en mondialisering, erfgoed, en media en omroep.

In de *Declaratie van Capetown* staat te lezen dat, zowel in de concepttekst van de Conventie voor Diversiteit, als binnen het INCD, expliciet aandacht aan cultuur en ontwikkeling zal worden besteed. Bovendien hebben de Zuidafrikanen zich sterk gemaakt voor een voorstel om een aparte werkgroep binnen de INCP in te stellen, over het effect van mondialisering op de culturele diversiteit in ontwikkelingslanden.

De discussie die op de conferentie losbarstte over de inhoud van het begrip culturele diversiteit, leidde in de rapportage aan de cultuurministers tot het opnemen van de bepaling dat de Conventie voor Diversiteit 'het debat over gevoelige onderwerpen die al in andere internationale documenten en verdragen zijn opgelost niet moet bevorderen'. De suggestie om begrippen en doelstellingen aan geldende verdragen voor mensenrechten te koppelen, is overgenomen in de *Declaratie van Capetown*. In de *Declaratie* wordt voorts gepleit voor een strategisch plan voor mogelijke acties van het INCO in de diverse regio's van de wereld. Tevens is het voornemen geuit

zich te bekommeren om meer aandacht in de media en de uitwisseling van kennis over en ervaring met *good practices*. De vertegenwoordigers uit de Zuidelijke staten tot slot, hebben meer zeggenschap gekregen, door verkiezing in het nieuwe bestuur.

De tekst van de *Declaratie van Capetown* werd door de vertegenwoordigers van het INCO goedgekeurd. Dat impliceerde dat de conceptversie van de Conventie voor Culturele Diversiteit, met de voorgestelde wijzigingen, aan de verzamelde cultuurministers in hun bijeenkomst van 14-15 oktober 2002 voorgelegd kon worden. De ministers hebben vervolgens de conclusies van de INCO-conferentie overgenomen en zullen die als bijlage aan hun eigen officiële verklaring toevoegen. Voor het INCO betekent dit het groene licht om verder te werken aan de conventie-tekst. Het betekent ook dat het onderwerp diversiteit, cultuur en ontwikkeling op de agenda van de cultuurministers van het INCP is opgenomen, een klein bewijs van concrete politieke invloed.

Betekenis voor Nederland

Indirect, maar ook direct speelt een niet-governementele organisatie als het INCO een rol in het landelijke cultuurbeleid. Zo is de organisatie bijvoorbeeld een geschikt platform om handen en voeten te geven aan een van de doelstellingen van het internationale beleid uit de notitie *Internationaal Cultuurbeleid en de besteding van de HGIS-cultuurmiddelen* van de ministeries van OCenW en Buitenlandse Zaken. Naast het streven de Nederlandse cultuur zichtbaar te maken in de relaties met een aantal landen en de bevordering van internationale culturele uitwisseling, is een doelstelling opgenomen die wordt aangeduid met de kop 'gemeenschappelijk beleid'. 'Internationale oriëntatie is van belang voor deze vorm van beleid; samenwerking wordt gezocht met landen die ervaring hebben opgedaan met een beleidsthema als Culturele Diversiteit'. Verder wordt uitwisseling van belang geacht '(...) voor het bevorderen van de dialoog tussen verschillende culturen en de overtuiging dat wij een gezamenlijke verantwoordelijkheid dragen voor culturele waarden en normen in de wereld' (OCenW/BuZa 1999, 5-7).

Het INCd is verder een interessant forum om een onderwerp als diversiteitsbeleid inhoudelijk te verdiepen, terwijl de werkgroep over diversiteit en mondialisering van het INCP een goede gelegenheid biedt om het concrete diversiteitsbeleid van een aantal staten te vergelijken. Zo is in opdracht van het INCP in 2001 door het European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts (ERIC-arts) vergelijkend onderzoek gedaan naar het culturele diversiteitsbeleid van Canada, Hongarije, Senegal, Zuid-Afrika en Zweden.

Tot slot bieden INCd en INCP de gelegenheid om een onderwerp als diversiteit, maar ook andere beleidsonderwerpen, te overdenken vanuit een internationaal perspectief en meer specifiek in het licht van de mondialisering. En dat biedt Nederlandse beleidsmakers de mogelijkheid om nader te formuleren of en hoe zij het Nederlandse cultuurbeleid willen positioneren binnen deze ontwikkelingen.

Het nut van een verdrag over diversiteit is voor de hand liggend, mits het verdrag in staat blijkt te bewerkstelligen wat het beoogt: te zorgen of eraan bij te dragen dat internationale handelsverdragen staten niet belemmeren om hun cultuur te ondersteunen. Dat principe is niet nieuw. Binnen de Europese Unie, die subsidies in principe beschouwt als ongeoorloofde interventies op de vrije markt, is dit inmiddels een erkend leerstuk, sinds in 1991 een culturele paragraaf aan het EEG-verdrag is toegevoegd. Daarnaast is artikel 92 van dit verdrag aangepast om

meer ruimte te scheppen voor subsidies als instrument van nationaal cultuurbeleid. De eigen verantwoordelijkheid van de lidstaten voor het voeren van cultuurbeleid is daarmee benadrukt.

In de cultuurnota 2001-2004 schrijft de toenmalige staatssecretaris Rick van der Ploeg het 'nauwlettend volgen van de ontwikkelingen op het gebied van de mededinging, marktintegratie en handelspolitiek' van belang te achten '(...) omdat ze op mondiale schaal bepalend zijn voor het voortbestaan van culturele diversiteit'. Behalve het INCd zijn ook de ontwikkelingen binnen Unesco, de Francofonie wereld en de Raad van Europa daarom de moeite van het volgen waard.

Versterking van de regio-organisatie van het INCd biedt Nederlandse kunstenaars en culturele organisaties de gelegenheid om met organisaties in vergelijkbare omstandigheden ervaringen uit te wisselen en expertise op te doen.

Eltje Bos is organisatieadviseur en journalist, en was voorheen werkzaam bij het ministerie van ocnw.

Literatuur en informatie

ocnw / BuZa (1999) *Internationaal cultuurbeleid en de besteding van de HGIS-cultuurmiddelen*.

Zoetermeer / Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen / Ministerie van Buitenlandse Zaken.

<http://www.inc-d.net>

<http://www.-incp-ripc.org>





Boeken

De bibliotheek van de Boekmanstichting verwerft elk kwartaal zo'n 550 nieuwe publicaties op het terrein van kunst, onderzoek en beleid.

Op verzoek van de redactie bespreken telkens andere deskundigen en kele van deze publicaties. Kritisch en aandachtig toetsen ze de boeken op wetenschappelijke en cultuurpolitieke waarde.

Voor wat hoort wat

H. van den Braber • Geven om te krijgen: literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940 •

Nijmegen: Vantilt, 2002 • ISBN 90-75697-77-5 • Prijs €25

In november 1914 schreef de dichter Jacques Bloem in een brief aan Aart van der Leeuw: Daarom moet ik maar volhouden, zonder de minste ambitie, zonder energiegevende hoop, maar met een doffe, stompzinnige, taaie en ook weer loome volharding, en alleen dit weten: dat er eens toch wel een eind aan komt (...). Verder zit ik in een financiële misère die meer dan erg is, en waaraan ik maar niet denk, omdat ik toch niet weet waar ik beginnen zal. Als jij soms mecenates weet, die fl. 3000 onbeheerd op hun nachtkastje laten slingeren, houd ik mij voor hun adres aanbevolen (p. 13).

Met dit hartverscheurende citaat opent de dissertatie van Helleke van den Braber en het maakt de lezer direct nieuwsgierig naar de omstandigheden waaronder auteurs aan het begin van deze eeuw leefden en werkten. Die nieuwsgierigheid wordt uitvoerig bevredigd: tot in de kleinste details kunnen we bijvoorbeeld lezen over de brieven die auteurs schreven aan het Ondersteuningsfonds, met de redenen waarom ze geld nodig hadden. Ook lezen we over de aanvankelijke aarzeling van de Utrechtse mecenas M.R. Rademacher Schorer om de dichter Bloem financieel te ondersteunen. Van den Braber schrijft hierover: 'Rademacher Schorer heeft in dit verband opgemerkt dat "een bodemloze put nu eenmaal niet te dempen is", en dat Bloem een "volkomen hopeeloos geval" was, die altijd "net teveel heeft om te sterven en te weinig om te leven".' 'Materieel gezien', haastte de mecenas zich aan het laatste toe te voegen, want voor de *dichter* Bloem had hij veel be-

wondering' (p. 325). En zijn geldelijke ondersteuning kwam er uiteindelijk natuurlijk ook.

Het mecenaat in historisch perspectief

Geven om te krijgen wemelt van dit soort *petites histoires*, alle goed gedocumenteerd en in het juiste verband gepresenteerd. Helleke van den Braber laat aan de uitkomsten van haar onderzoek een aantal hoofdstukken voorafgaan, waarin ze literair mecenaat in historisch perspectief beziet. Daarbij onderscheidt ze vier modellen van schrijverschap – de parttime schrijver, de broodschrijver, de beroepsschrijver en de autonome schrijver – en beschrijft hun kenmerken. Ook presenteert ze een overzicht van de mogelijke mecenaatvormen. Hierin vinden we materieel mecenaat; ondersteuning in de vorm

Veel weldoeners stonden hun protégés ook bij bij de oonschaf van een typemachine

van geld of goederen. Veel weldoeners gaven maandelijks of incidentele toelages, en stonden hun protégés ook bij bij de aanschaf van een typemachine of bemiddelden bij het zoeken van een baan. Hier- tegenover (en ook in het verlengde van materieel mecenaat) staat symbolisch mecenaat, waaronder Van den Braber de tijd en moeite verstaat die een mecenas besteedt aan het vestigen van de artistieke reputatie van een auteur. Dit kon variëren van het zenden van presentexemplaren van het werk van een protégé aan belangrijke relaties tot het organiseren van een diner ter ere van de desbetreffende auteur. Binnen de bovengenoemde indeling moet weer onderscheid gemaakt worden tussen productiegericht mecenaat en distributiegericht mecenaat. Productiegericht mecenaat is allereerst gericht op het scheppen van voorwaarden voor de productie van literatuur, terwijl distributiegericht mecenaat zowel materieel als symbolisch (en vaak ook organisatorisch en bestuurlijk) in distributiekanaal investeert als uitgeverijen en tijdschriften. Als laatste noemt de onderzoekster het collectiefmecenaat, de groepsgewijze ondersteuning van een aantal samenwerkende mecenasen. Dit kon op informele wijze plaatsvinden (informeel collectief mecenaat) of op geïnstitutionaliseerde wijze (geïnstitutionaliseerd collectief mecenaat). Bij de laatste mecenaatvorm kwam de ondersteuning vaak ten goede aan een groep auteurs. Deze vormen plaatst Van den Braber binnen het literaire veld met behulp van de begrippen economisch, sociaal en cultureel kapitaal in de traditie van Bourdieu – overigens met voorbijgaan aan het Nederlandse wetenschappelijk onderzoek en de academische discussie op dit terrein sindsdien. Eén onderdeel van de geuite kritiek betrof bijvoorbeeld de te weinig scherpe formulering van een aantal sleutelbegrippen (kapitaal, habitus, dispositie) waardoor het theoretisch fundament van zijn cultuurconsumptieanalyse verzwakt wordt (zie o.a. Munnichs/Van Rees, 1986, p. 331-335).

Het boek geeft een geschakeerd beeld van de praktijk van het mecenaat. Eerst wordt het ‘ondersteuningsdebat’ beschreven, een langlopende discussie (1905-1938) waaruit verschillende opvattingen over kunst en maatschappij en over de financië-

le en maatschappelijke positie van schrijvers naar voren komen. In de tijdschriften werd hierover gedebatteerd door jeugdige vernieuwingsgezinde schrijvers, die het opnamen tegen de traditionalistische ‘epigonen’ van Tachtig, terwijl bevlogen beroepsauteurs polemiseerden met bijschnabbende publicisten. Het debat nam soms de vorm aan van een polemiek, andere keren verschenen op zichzelf staande bijdragen.

Vervolgens beschrijft de onderzoekster de opkomst van de Vereniging van Letterkundigen en het daaraan gerelateerde Ondersteuningsfonds. Frans Mijnsen (1872-1954) behoorde samen met Jacobus van Looy en Ary Prins tot de drie langstzittende commissarissen van dit Ondersteuningsfonds. Hij is tegelijkertijd een van de mecenasen aan wie Helleke van den Braber een heel hoofdstuk wijdt. Met behulp van de gastenlijst van zijn vijftigste verjaardagsfeest slaagt de onderzoekster er in om de kring van protégé-auteurs rond Mijnsen te reconstrueren. Matthieu R. Rademacher Schorer (1888-1956) is de andere mecenas die uitgebreid belicht wordt. Bron voor de beschrijving van zijn netwerk wordt gevormd door een *Album amicorum* dat Rademacher van een groot aantal vrienden kreeg toen hij 60 jaar werd. De beide casussen zijn zeer de moeite van het lezen waard.

Het boek geeft een geschakeerd beeld van de praktijk van het mecenaat

De terugkeer van het mecenaat

Hoofdstuk 2, *De terugkeer van de mecenas: een hypothese*, vormt de kern van het boek. Ingeklemd tussen het hoofdstuk dat de onderzoeksvragen en het theoretisch kader bevat en de hoofdstukken met de resultaten van het onderzoek, fungeert het tegelijkertijd als de overgang van theorie naar werkelijkheid, een interessant punt om het betoog van de onderzoekster te volgen.

Eind achttiende eeuw lijkt het mecenaat uitgestorven te zijn. De behoefte aan de steun van een weldoener zou zijn verdwenen met de opkomst van de literaire markt en de toenemende autonomie van de schrijvers. Van den Braber ziet aan het einde van de negentiende eeuw wel weer mogelijkheden: ‘De

tegenstelling die in de loop van de eeuw tussen kunst en geld was ontstaan creëerde ruimte voor vormen van modern mecenaat. (...) Ook de toename van het aantal schrijvers dat van de pen probeerde te leven werkte de behoefte aan ondersteuning in de hand. Anders gezegd: de nieuwe ideologische en beroepsmatige omstandigheden stelden de Nederlandse auteur voor problemen die het beste door een mecenas konden worden opgelost' (p. 76).

De onderzoekster noemt drie redenen waarom de hulp van een mecenas voor laat-negentiende-eeuwse schrijvers, met name de Tachtigers, zo'n goede oplossing zou kunnen zijn. Ten eerste was er de al genoemde kloof tussen ideaal en werkelijkheid, tussen kunst en geld. In de termen van Bourdieu gold hierbij de wet van de 'omgekeerde economie'; het verwerven van cultureel kapitaal staat haaks op het verwerven van economisch kapitaal. De Tachtigers introduceerden het autonome auteurschap, waarbij het verdienen van economisch kapitaal in een – zeer – slechte reuk kwam te staan. Kunst scheppen hoorde zonder geldbejag te geschieden, je moest niet van de pen willen leven. Maar waarvan dan wel? Dat was in een notendop het lastige parket waarin de autonome schrijver zich bevond. Van den Braber meent dat de steun van een mecenas de arm-lastige autonome schrijver uit deze patstelling kon redden, 'omdat via mecenaat geld kon worden verkregen zonder dat het ten koste ging van artistiek prestige' (p. 76).

De tweede reden waarom laat-negentiende-eeuwse schrijvers een mecenas konden gebruiken is volgens Van den Braber dat in deze periode veel autonome schrijvers hun vaste plek en duidelijke functie in de samenleving kwijtraakten en daardoor in de marge van de maatschappij terechtkwamen: 'De afstand tussen auteurs en publiek betekende dat hun werk op maar weinig steun of begrip van een publiek kon rekenen. Hoezeer schrijvers ook overtuigd waren van de juistheid van hun literaire credo, de morele en materiële steun en aanmoediging zal hen in die situatie zeer welkom zijn geweest' (p. 77). In deze context lezen we bijvoorbeeld over Kloos het volgende: 'Als ze prijs stelden op zijn werk als secretaris en zijn medewerking aan *De nieuwe gids* zou-

den ze hem uit eigen zak moeten betalen. Liever dan door broodschrijven of schnabbelen ontving hij geld uit handen van vrienden en bewonderaars. Als een van de meest getalenteerde dichters van hun kring meende hij recht te hebben op een uitkering uit een gevuld mecenaatspotje' (p. 77).

Tot slot zou de financiële steun van een mecenas het oprichten van een eigen tijdschrift mogelijk maken, waarin de Tachtigers hun werk konden publiceren. Doordat de Tachtigers hun werk maar moeilijk gepubliceerd konden krijgen, vanwege hun vernieuwende literatuuropvattingen, hadden zij behoefte aan een eigen productie- en distributiekanaal (dat werd *De nieuwe gids*) om hun werk aan de lezer te presenteren. Bij de oprichting van *De nieuwe gids* waren volgens Van den Braber enkele tientallen geldschietters betrokken.

Een aantrekkelijk schrijversbeeld?

De vraag die zich daarna natuurlijk opdringt en die de onderzoekster ook probeert te beantwoorden is die naar het aanbod van mecenaat: 'Waarom zou de mecenas, die toch wordt verondersteld al decennia-lang niet meer actief te zijn, juist deze periode hebben uitgekozen om zijn comeback te maken?' (p. 77). Helleke van den Braber zoekt een verklaring in de nieuwe manier waarop schrijvers zich ten opzichte van de maatschappij positioneerden, namelijk als 'buitenissige bohémiens, maar ook als martelaars, priesters en zieners' (p. 78). De auteur als middelaar tussen de dagelijkse werkelijkheid en het hogere (de betekenisvollere wereld erachter) is een schrijversbeeld dat aantrekkelijk geweest kan zijn voor een mecenas: 'bovendien zorgt de ondersteuning van een zelfverklaard genie en martelaar ervoor dat de mecenas op een (bijna) even hoog voetstuk komt te staan als de schrijver zelf. De artistieke glorie van de schrijver straalt immers ook op de weldoener af. (...) Als hij in een vroeg stadium tot ondersteuning van onbegrepen talenten besluit, zal hij onder latere generaties bekend staan als de man (of vrouw) die een inmiddels befaamd schrijver van de ondergang heeft gered en die de maatschappij in

De artistieke glorie van de schrijver straalt op de weldoener af

heilzaam contact heeft gebracht met vernieuwende literatuur' (pp. 78-79).

Een tikje teleurstellend is het dan wel dat de onderzoeker in de volgende paragraaf weliswaar concludeert dat alles bij elkaar de omstandigheden voor een opbloei van literair mecenaat aan het einde van de negentiende eeuw welhaast ideaal waren, maar dat er weinig of niets bekend is over mecenasen die zich al in die tijd rond de Tachtigers geschaard zouden hebben. Daarom tracht ze redenen te bedenken waarom het mecenaat pas na 1900 actief is geworden. De auteur geeft dan als verklaring dat de beweging van Tachtig in 1885 wel een literaire 'bom' was, maar dat in de eerste jaren van *De nieuwe gids* deze jonge vernieuwende auteurs slechts een kleine kring bereikten. En dan redeneert Van den Braber tegenovergesteld aan wat hierboven geciteerd is: 'hoewel de steun aan jonge, vernieuwende auteurs vaak veel prestige opleverde, zal de ondersteuning van de excentrieke maar begaafde schrijvers rond *De nieuwe gids* voor een mecenas in de beginjaren van de beweging in dit opzicht wellicht minder aantrekkelijk zijn geweest. Publieke erkenning van het belang van het werk van zijn protégés liet immers lang op zich wachten. Pas een tiental jaren na hun debuut was er werkelijk eer te behalen aan de ondersteuning van de Tachtigers' (p. 82). Ze concludeert tot slot dat er dus een 'vertraging' van enkele decennia lijkt te zijn opgetreden tussen het tot stand komen van voor mecenaat gunstige omstandigheden en het daadwerkelijk op wat grotere schaal ontstaan van moderne mecenaats-verhoudingen.

Ik heb bij beide bovenstaande citaten over de motieven van een mecenas en bij de conclusie wel enkele kanttekeningen: ten eerste trakteert de onderzoeker de lezer op tegengestelde redeneringen die beide evenveel – of even weinig – waard lijken. Ten tweede spreekt ze eerst in beperkte zin over het risico van ondersteuning van de vernieuwende auteurs, in casu de Tachtigers, dus een specifieke groep. Haar conclusie laat ze echter gelden voor alle

auteurs, wanneer ze stelt dat in het algemeen een vertraging optreedt in de opkomst van het moderne mecenaat. Deze conclusie vloeit voort uit haar eerste aanname; dat een mecenas bij voorkeur een jonge, vernieuwende auteur onder zijn hoede neemt. Zou je deze eerste aanname weglaten of wijzigen, dan zou er ook ruimte komen voor andere perspectieven op – literair – mecenaat.

Mecenaatonderzoek

Daarmee blijft de grote verdienste van een boek als *Geven om te krijgen* wel onverminderd bestaan. De enorme hoeveelheid overzichtelijke geordende gegevens, de vlotte wijze waarop de onderzoeker de lezer door bijvoorbeeld het ondersteuningsdebat weet te loodsen, de ontginning van een bijzonder interessant onderzoeksterrein, het verdient allemaal zeker navolging. Dergelijk onderzoek zou bij voorkeur gesitueerd moeten worden in het tijdperk van de Tachtigers, aan het einde van de negentiende eeuw. Dat zou zowel aansluiten bij de bovenstaande kanttekeningen als bij de laatste zin van Helleke van den Brabers conclusie: 'Het is voorlopig nog de vraag of de mecenas inderdaad pas na de eeuwwisseling aan zijn comeback is begonnen, of wellicht toch al eerder zijn opwachting in literaire kringen heeft gemaakt' (p. 344).

Sandra van Voorst promoveerde in 1997 op institutioneel onderzoek naar de positie van de uitgeverij binnen internationale cultuurstromen, 1945-1970. Zij is als universitair docent verbonden aan de Rijksuniversiteit Groningen: sinds 1998 aan de opleiding Nederlands en sinds 2002 tevens aan de opleiding Kunst en Kunst Beleid.

Literatuur

Munnichs, M. en C.J. van Rees (1986) 'De cultuursociologie van Pierre Bourdieu: enkele kanttekeningen bij *La Distinction* van Bourdieu'. In: *TTT: Tijdschrift voor Taal- en Tekstwetenschap*, jrg. 6, nr. 3, 317-38.

The artist versus the economist

Hans Abbing: *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* • Amsterdam:

Amsterdam University Press, 2002 • ISBN 90-5356-565-5 • Prijs €24,95

'Why is the average income of artists low? Why do so many people still become artists despite the prospects of a low income? And why is it that the arts rely so heavily on gifts like subsidies and donations? Are these three phenomena related? Is it because most artists earn so little that the arts receive so many subsidies and donations? Or is the abundance of artists and their low incomes due to the fact that the arts receive donations and subsidies? Do artists who earn low incomes sacrifice themselves for their art, or are they being sacrificed by a system that pretends to support them?': this is how Hans Abbing opens his reflection on an 'exceptional economy: the economy of the arts' (p. 11).

A double competence

The questions Abbing puts forward are undoubtedly relevant questions, and his ability to answer them is outstanding. He possesses both the knowledge of an economist (as proved, among other things, by the very extensive and helpful bibliography) and the experience of an artist (as proved by the 'illustrations' introducing each chapter, taken from ordinary artistic life: for example, 'How to Make a Deal in a Chic Way'). This 'go-between' position gives him a very profitable distance (or, as he calls it, 'looking from the tenth floor'), which he perfectly exploits, for example in opening every chapter with a dual and - almost always contradictory - statement: 'as an artist, I think that...', 'as an economist, I think that...'. This double competence brings out a capacity to question issues that are so obvious, seen from the inside of the art world, that one would hardly think of considering them: for example, the reactions of envy surrounding artists, indicating their high status.

To this double competence, Hans Abbing adds knowledge of present time sociology, which allows him to avoid naive positions such as an attempt to

give his own definition of art, or an objective, ontological one. 'Because what is considered as art is relative, I prefer to follow the sociological approach: *art is what people call art*', he writes on p. 19, in chapter 1 (significantly entitled 'Sacred Art'). Here he tries to distance himself from a number of common-sense beliefs such as the sacredness of art, its authenticity, its superfluity, its magic. This is also why he refuses to impose any restriction on what is commonly called 'art', including in his reflection a wide range of practical applications - pop music as well as opera, dance, literature or the visual arts.

The power of money versus the power of words

The most striking outcome of this deep comparison between the world of economics and the world of the arts lies in the dramatic opposition between both. What is the virtue of one sphere is the vice of the other (p. 42). Thus, what seems obvious from one viewpoint may seem totally irrational from the other. Abbing points out that most of his [artist] colleagues are poor. Despite the fact that they hardly sell and have lousy second jobs, they still carry on. He doesn't understand why they just don't quit the profession (p. 11). So we have to deal with a 'double-edged situation'. While on the one hand money and commerce are rejected, trade on the other hand is very present in the art world. It even seems very commercial to be anti-commercial (p. 12). This issue is addressed in detail in the second chapter: 'As an artist (and an art lover) I believe that art is special. And therefore I am convinced that money should not interfere with art. (...) As an economist, I am not amazed to see that Mammon is pre-

The most striking outcome of this deep comparison between the world of economics and the world of the arts lies in the dramatic opposition between both

sent in the arts and that much art is traded, from theatre seats to paintings' (p. 37). The art market appears to be 'veiled'; it relies very much on gifts and subsidies, and art benefits from a very high status in spite of the fact that artists are often poor. Similarly, chapter 3 ('Economic value versus aesthetic value') explores this opposition: economic value is influenced by buyers in the private sphere ('the power of money'), whereas aesthetic value is influenced by experts in the public or governmental sphere ('the power of words'). Only in the longer term can there be some convergence between both values. 'Looking from the tenth floor' helps to relativize the situation: both values are interdependent, while the so-called opposition actually depends on the different kinds of markets. When it comes to analyzing 'deep-pocket' markets, the economist's view is more often right. When it comes to mass markets, the artist's view turns out to be right more often (p. 77).

A plea to decrease subsidies

Next, Abbing turns to another important point of view and poses the question of whether artists are reward-oriented. In other words, are monetary rewards the only or even the most important ones in the art world, as an economist might suppose? Obviously not: it is necessary to distinguish between 'ex-

trinsic' and 'intrinsic' motivation, outer and inner rewards. This allows the author to discuss the idea that artists are nothing but 'ill-informed gamblers'. They are fascinated by a few cases of high monetary

rewards and are thus persuaded that they too will become 'rich and famous'. They forget, however, that this is not a normal but an exceptional outcome of artistic activity - an activity that belongs to what economists call 'winner-takes-all markets'. Having demonstrated that incomes in the arts are exceptionally low, he puts forward five explanations for this phenomenon: the 'winner-takes-all principle' of the arts market, the unsuitability of most artists for non-artistic professions, their orientation towards non-monetary rewards, their inclination towards taking risks, their over-confidence and self-deceit

and, finally, wrong information.

All these reasons help the economist to characterize the world of art as suffering from 'structural poverty': a poverty maintained (rather than compensated) by extensive governmental subsidization and the various social benefits (such as a low-cost artistic education). This is perhaps the most provocative argument of the book: subsidization leads to a regular increase in the number of artists, thus bringing about increased poverty, even if it is partly compensated by second jobs. 'The signaling effect of generally known artists' subsidy programs just adds to the existing misinformation and in doing so, makes the arts seem even more attractive. Subsidies for artists lead to more artists, lower incomes, and more poverty (thesis 46) (...) If the sole aim is to reduce poverty in the arts then the best policy is to reduce overall subsidization of the arts (thesis 47)' (p. 139). This conclusion may appear somehow 'politically incorrect' inside the art world, but it certainly cannot be easily dismissed. Abbing still insists - following Baumol - on the steadily increasing costs of art. He states that it is a disease, because of the similarities to cancer that grows and threatens the infected (p. 156). Once more, the conclusion is tough: 'subsidization exacerbates the cost disease in the long run. Therefore, decreasing subsidies is the best remedy against the cost disease (thesis 69)' (p. 178).

Legitimization for subsidies

'Why give to the arts?', Abbing asks in chapter 8. Is giving really as selfless and spontaneous as art lovers might think, or is it as selfish and embedded in convention as economists tend to assert? Things are more subtle than these rough alternatives: of course, respect, influence and legitimization of power, are among the benefits that the social scientist discovers in giving to the arts. However, it also implies some constraints, such as a strong ritualization or the transformation of generosity into a duty. Moreover, artists also give to the arts, through second jobs - a kind of self-patronization - and the sacrifice of monetary gains. The same reflections apply to the government, as shown in chapter 9. Here Abbing looks for an answer to the question of whether art

*Artists are nothing
but 'ill-informed'
gamblers*

subsidies serve public interests or group interests. Common sense conceptions focus on the public interest, justifying subsidization by the risk of market failure, the need for social justice and economic welfare, or the necessity to have 'a high percentage of losers' in order to get a few 'artistic geniuses' (p. 219). Although these arguments appear to be false, they are nevertheless efficient. Moreover, it is not difficult to demonstrate the disadvantages (or the 'malice') of governmental subsidies: they distort competition, foster market failure and injustice, and forsake innovation in unsubsidized art forms. 'In this respect, subsidization is unnecessary, ineffective, or counter-productive in the long run' (p. 230). According to Abbing, the reason for such a bizarre situation lies in hidden interests: not only those of the art world (artists and their intermediaries in artistic institutions), but also those of the government, as he shows in the next chapter on the ways in which art serves the government.

Artistic barriers

Very interestingly, in chapter 11 Abbing examines the issue of artistic barriers, which do exist (contrary to what artists or art lovers may think) but in a very informal way (contrary to what economists usually expect). The most important barriers are, first, the control of the number of student artists entering the art schools and, second, the various processes of recognition. Thus reputations eventually resemble property rights: 'therefore, although artists cannot acquire patents to protect their work under the law, their innovations are nevertheless informally protected' (p. 278).

*The economy
of the arts is not
only 'exceptional',
it is 'cruel'*

The conclusion is straightforward: the economy of the arts is not only 'exceptional', it is 'cruel'. It may be reminiscent of the pre-capitalist economy, through the importance of the gift sphere and of personal relationships and dependences. Its participants are the first to expand the many myths that help maintain their own alienation. Why? Because, as Abbing suggests, society needs a sacred domain and to fulfill this need, art has partially replaced reli-

gion (p. 291). This conclusion may seem somehow short and unsatisfying, given the depth of the preceding analysis. Moreover, there are other causes of dissatisfaction for the reader: Abbing's approach is not without some faults. I will now try to indicate them: not because I would find it too provocative, nor because I would think it necessary to reset the common opinions he has tried to dismiss; but because there exist, I think, other visions on the specificity of the artistic world, through other sociological tools, that would give much more coherence to the phenomena he describes.

Diachronic perspectives

In spite of its undeniable interest, Abbing's book suffers, initially, from some approximations in its historical information. For example, the idea that Van Gogh encountered nothing but resistance (p. 29) is but a legend, as I demonstrated in the first chapter of my book *The Glory of Van Gogh* (Heinich, 1996). More importantly: the excessively wide use of the term 'art' ('I treat any object or activity that people in the West call art', p. 13) sometimes blurs the analysis, particularly in the epilogue. There the author asks whether this book's representation of the economy of the arts is outdated? Mixing up what Nelson Goodman called 'autographic' and 'allographic' arts (a fundamental distinction, that one could have expected to be mentioned and used more than in note 6 on p. 332), and also the visual arts and literature or music, pop and opera, dance and the applied arts, brings out too much heterogeneity for a clear view of the various situations. Similarly, summing under the same term of 'art' such different dimensions as works of art, artists and art consumers, may lead to some approximations (for example in table 2 p. 46: 'Signs of the high status of the arts').

A similar problem appears regarding the issue of time, which is not taken sufficiently into account. Thus, one cannot say (even if Goodman is cited here as a reference) that the specificity of art is that artists can alter the rules (p. 29). This is only the case with modern and contemporary art, whereas classical art relied on the application of collective rules. Art in general cannot be reduced to its recent or present

time definitions! This lack of diachronic perspective affects not only the past but also the future. One of the specificities of art in modern times is the extension of temporality, postponing the life and value of an artist's work long after the moment of its creation, and sometimes after his death: this is a basic outcome of a sociology of recognition applied to the arts. It is a pity to see it mentioned so late in the book, through a reference to Pierre Bourdieu's work (p. 75: 'In the long run, art works with a high aesthetic value can earn artists high symbolic rewards as well as market income'), and so infrequently in the course of the analysis, whereas it would have made it much clearer. For example, in the interesting discussion about the nature of artists' sacrifices to their art (gifts or investments? Compensated or non compensated?), the problem is not that the distinction between both is 'unclear' (p. 195). The problem is that the distinction only becomes clear through the passing of time. The same applies to the reasons for governmental subsidies. The author tends to analyze them mainly as a way of reducing artistic poverty ('The desire to raise the low incomes of artists partly explains the existence of a large gift sphere in the arts (thesis 43)' p. 129). This is a very individualistic and short-term perspective! Why not consider that the main justification is the public interest of society to get better art by letting innovative artists keep on creating without being recognized on the private market? Such a perspective needs a clear notion of the role of long-term proof in modern artistic life - a notion that the author obviously does not ignore, but that he tends to forget in some of his analyses.

Circles of recognition and the need to create

It seems as if the artist Abbing sometimes tends to fade behind the economist Abbing. The former knows very well what the latter forgets to take into account, probably because it is so strange to neo-classical economy. This is obvious as regards the spatial (but no longer the temporal) dimension, with the plurality of values and evaluators. Abbing mentions 'three or four successive circles of recognition' (p. 277) - a pity he has not read Alan Bowness's *The Conditions of Success* (1989), with its interest-

ing theory of the 'four circles of recognition' (peers, sellers and buyers, experts of all kinds, general public). If Abbing had taken into account this spatial and temporal structure of evaluation, this would have avoided a sterile discussion about the supposed opposition between aesthetic and economic values and their independence, non-reciprocity or hostility (p. 56). They just correspond to different moments and spheres of evaluation. The same is the case with the restriction of value judgement to the experts ('experts determine aesthetic value', p. 64). There are several types of values (what I called 'value realms'), and several ways to define what is artistic or not, even if the lay public opinion is less legitimate than that of the experts. Taking social hierarchies into account should not lead us to forget the existence of the lower strata of society! And forgetting common-sense values is all the more painful in relation to art, where the claim for universality is a basic characteristic.

Another bizarre absence in the analysis is something that the artist Abbing must know very well: the pleasure of creation, or even the need to create. Is this fact so difficult to deal with in the frame of classical economy? When, for example, Abbing gives six explanations for low incomes in the arts (table 3, p. 114), there is no mention at all of the pleasure of creation. It is striking that the creative impulse is never mentioned in this study, as it is probably the strongest motivation for becoming an artist in spite of poverty. Is it really because artists are ill-informed (a recurrent argument all through the book) that there are so many? Is the search for monetary rewards an essential scope in the choice of an artistic career? Here the economist seems to be much more naive (or ill-informed?) than the artist! The real issue here is to understand why so many people are eager to transform a vocation into a profession, a source of pleasure into a source of income. This historical phenomenon has much to do with the social status of artists and its steady rise since the Renaissance.

One reason for such a dramatic gap in the

*A bizarre absence
in the analysis is
the pleasure of
creation, or even
the need to create*

analysis is probably that the economic perspective more or less ignores the concept of vocation, which accounts for this pleasure, or need to create. The other reason is that the sociological perspective chosen by the author also ignores it, or, more precisely, reduces it to a mere 'illusion' to be 'demystified', according to the critical approach mostly borrowed from Bourdieu's work ('many insights in this book tend to demystify art', p. 24).

Confusion

Here lies true misinformation, since all sociology, fortunately, cannot be reduced to this very peculiar perspective. The word 'myth', meaning an illusion, is recurrent throughout the book, often associated with that of 'sacredness'. It is either used as one of those illusions to be dismissed, or as an explanation by the researcher himself. Although such an analysis sounds very familiar (it forms today's mainstream in worldly sociology), it suffers severely from a few sophistical twists. First, one cannot simultaneously dismiss a common-sense belief and use it as a rational explanation. Second, the notion of 'sacredness' does not explain anything, since nobody to date knows what it actually means, what functions it has. Using this word tends to arrest thinking rather than to foster it. And third, 'myth' is almost confused here with other concepts. It could either mean 'model' (the 'myth' of high incomes is not a mere fantasy but a rare or exceptional occurrence, seen as a normal one because of the high expectancies associated with artistic values), or common 'value', such as authenticity, talent or generosity (the 'myth' of selfless gift).

To avoid such confusion, one needs to consider values as an integral part of social life, and not as mere 'myths': in other words, as something to be explained and understood, not as something to be dismissed. This is a considerable turning point in the social sciences, which becomes unavoidable if one is investigating art in order to come to a real understanding of its specificity. Such a theory of values needs clear distinctions. First, one should not reduce 'values' to 'moral values', as the author does when he states that the gift sphere is associated with

high values, while the market stands for low values (p. 41). Monetary values are also full values. They tend to be 'high' in the market sphere, and 'low' in the modern artistic sphere - the reverse being true for gift values. In general, one should not confuse 'values' with 'facts', as when the author contrasts the sphere of the market with the sphere of gifts, as if they were on the same level. They are not: one is mainly used by the actors as relative to facts (the price of a work) and the other as relative to values (a work is supposed to be priceless because it belongs to a world in which monetary measurement is not the relevant criterion). Ironically enough, this confusion between a value and a fact occurs much more among the researchers (eager to dismiss the former in the name of the latter) than among the actors. The actors spontaneously know quite well that a work of art actually has a price, but that this 'fact' has no influence at all on the value they share with many others. In other words, they know very well that both spheres are heterogeneous, so that no one has ever convinced anybody that a value is wrong because it is not actually realized (fortunately enough, otherwise we would have no morals, no laws, and no politics - just the brutal power of physical strength). This is why referring to values as 'myths' demonstrates the actual naivety of the social scientist much more than the supposed naivety of those who 'believe in myths'. As the French historian Paul Veyne put it in a famous book, *Did the Greeks believe in their myths?* (Veyne, 1983), do artists and art lovers believe that the artistic values are real?

If one really took into account the specificity of values, one could understand most of the 'bizarre' specificities of the modern art world as the very coherent characteristics of what I have called the 'vocal realm', which is that of artistic activities since the romantic period. They are not illogical, nor irrational, nor even 'mythical' - except if one looks at them through the paradigm of neo-classical economy.

To avoid confusion, one needs to consider values as an integral part of social life, and not as mere 'myths'

Too much neo-classical paradigm

In his efforts to associate his competence as an artist with his skills as an economist, Hans Abbing took a great step into a better understanding of the art world. But his perspective is still too much loaded by the neo-classical economy paradigm, associated with the critical sociology paradigm, to allow him to reach the end of his intellectual journey into the art world. Had he completed it, he would certainly have avoided a lot of useless questions that tend to blur the coherence and simplicity of the art world once it is viewed with the proper lenses. Perhaps he would even agree to consider the fact that, viewed from the art world, what he believes to be the 'normal' monetary economy *is* the exception; and that if so many artists are poor, it is probably because wealth is a very secondary issue in this sphere. But such a conclusion, I fear, might give economists a headache or two...

Nathalie Heinrich is a researcher at the Centre National de la Recherche Scientifique (Centre de recherche sur les arts et le langage, Ecole des hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris). Since 1 January 2000 she has held the Boekman Chair in the Sociology of Arts at the University of Amsterdam.

Literature

- Bowness, A. (1989) *The Conditions of Success: How The Modern Artist Rises To Fame*. London: Thames and Hudson.
- Heinich, N. (1996) *The Glory of Van Gogh: on Anthropology Of Admiration*. Princeton (etc.): Princeton University Press.
- Veyne, P. (1983) *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*. Paris, Seuil.

Signalementen

Alle publicaties recenseren die op ons gebied verschijnen, is onmogelijk. Daarom bieden medewerkers van de bibliotheek van de Boekmanstichting (Roland Huguenin, Jack van der Leden, Saskia Leefsma, Marike Lindhout en Mieke Nooijen) de lezer een eerste handvat: *kopen dat boek, lenen bij de Boekmanstichting, of: goed te weten dat het er is.*

Cloe, C.H. de (et al.); Cap Gemini Ernst & Young (2002)

Arbeidsvoorwaarden in de kunstensector deel 2: aanvullend onderzoek; deel 3: een samenvattend beeld: van achtergrond naar professionalisering.
Utrecht: Cap Gemini Ernst & Young, 56 p., 517 kb;
74 p., 797 kb.
signatuur dl. 2: 02-715, E02-257; dl. 3: 02-716, E02-258

In 2001 verscheen het eerste deel van het onderzoek 'Arbeidsvoorwaarden in de kunstensector' (signatuur: 01-189, E01-087), waarin vooral problemen werden gesignaleerd en mogelijke oplossingen aangereikt. Naar aanleiding van dit rapport heeft het ministerie van ocnw besloten een extra bijdrage te leveren aan de verbetering van de arbeidsvoorwaarden. Hiertoe zijn de onderzoeksgegevens gecompleteerd: behalve de primaire arbeidsvoorwaarden zijn nu ook de secundaire nader onderzocht en is de mate van professionalisering ten aanzien van het personeelsbeleid beoordeeld. Ook sectoren (film, pop en jazz) en kunstproducerende instellingen die in het eerste rapport niet waren opgenomen, zijn nu onder de loep genomen. Deel 3 geeft een totaaloverzicht van de achterstanden en van de beoogde effecten van de voorgestelde maatregelen. Professionalisering, een zakelijkere bedrijfsvoering en een alert personeelsbeleid dat zich onder andere richt op aansluiting bij CAO's, functiewaardering, loopbaanbegeleiding, scholing et cetera zijn de belangrijkste onderdelen van de inhaalslag die gemaakt moet worden om aan de huidige eisen van goed werkgeverschap te voldoen. (ML)

De Kepper, M. en P. Stoop (red.) (2002)

Cultuurbeleidsplanning in de gemeente.
Brussel: Politeia, 142 p. (vvsG-pockets lokale besturen, cultuur/sport/toerisme/jeugd).
signatuur: 02-745

Sinds 1 januari 2002 is in Vlaanderen het decreet 'houdende het stimuleren van een kwalitatief en integraal lokaal cultuurbeleid' van kracht. Dit decreet verplicht gemeentes een of meerdere adviesorganen voor cultuur in het leven te roepen. Ook moet er in elke gemeente een openbare bibliotheek zijn. Daarnaast worden gemeentes door het toekennen van subsidies gestimuleerd een beleidsplan voor cultuur op te stellen, de werking van het cultuurcentrum uit te bouwen en de samenwerking tussen gemeentes te vergroten. Deze publicatie dient als een leidraad voor de Vlaamse gemeentes om een en ander op poten te zetten en bevat veel tips om tot goede plannen te komen. De handreikingen worden aangevuld met praktijkvoorbeelden. (MN)

Helmink, M. (2002)

Een kunstgreep om een imago?: over het gebruik van kunst in de (corporate) communication.
Afstudeerscriptie Hogeschool voor journalistiek, Fontys Hogescholen Tilburg, afstudeerrichting voorlichting, 56 p.
signatuur 02-626

Regelmatig wordt er gewezen op het verband tussen kunst en sociale status. Kunst zou dan voornamelijk worden gewaardeerd door hoogopgeleide blanke Nederlanders met een bovenmodaal inkomen. Op deze aanname baseert Helmink haar stelling dat het gebruik van kunst in corporate communication al-

leen een effectief middel is om een bepaalde doelgroep te bereiken, als het 'kunstminnende' ook terugkomt in de identiteit van de organisatie die gebruikmaakt van dit middel. Een aantal recente televisiereclames waarbij een auto- en een biermerk en een producent van audiovisuele apparatuur hun product trachten te promoten door een link met kunst te leggen, doet echter het tegendeel vermoeden.

De auteur ziet zich op basis van deze cases en nabestudering van de nodige vakliteratuur dan ook genooddakt een negatief antwoord op haar stelling te geven. De belangrijkste reden hiervoor is dat kunst en cultuur nog geen maatschappelijk issue zijn. (SL)

Jensen, J. (2002)

Is art good for us?: beliefs about high culture in American life.

Lanham: Bowman & Littlefield, 231 p.

ISBN 0-7425-1741-1 signatuur: 02-665

Is kunst goed voor ons? We gaan er altijd van uit dat dat vanzelfsprekend is, in tegenstelling tot onze opvatting over de 'media': die zijn slecht en hebben een kwalijke invloed, die enigszins gecompenseerd wordt door de weldadige effecten van onderdompeling in 'echte' kunst. De auteur verzet zich tegen deze clichés en gaat op zoek naar de achtergronden van deze opvatting. Er blijkt een instrumenteel cultuurbegrip aan ten grondslag te liggen: van goede dingen worden we betere mensen, van slechte slechter. Hoge cultuur is zo een verkwikkend bad, massacultuur een modderpoel waarin we verdrinken. Veel Amerikaanse wetenschappers zijn van deze instrumentele theorie uitgegaan. Aan de hand van de ideeën van John Dewey en Alexis de Tocqueville komt Jensen op andere gedachten: kunst is op zich goed, maar maakt ons niet tot betere mensen. Kunst krijgt een invloed toegewezen die zij helemaal niet heeft. Hierdoor ontstaat een vertekend beeld, aangezien sociale factoren de werkelijke oorzaak zijn van achterstand en ongelijkheid. (ML)

Keizer, A.-G. (2000)

'Ze liegen ook zo slecht': een discoursanalyse van de uitgangspuntennotities voor het Nederlandse cultuurbeleid.

Doctoraalscriptie Erasmus Universiteit Rotterdam, bestuurskunde, 173 p.

Begeleiding: A.C. Hemerijck en A.E. Edwards
signatuur 02-669

Hoe verhouden de uitgangspuntennotities van de staatssecretarissen Nuis en Van der Ploeg zich tot elkaar en tot de discursieve context van het Nederlands cultuurbeleid? Om deze vraag te beantwoorden heeft Keizer de uitgangspuntennotities 'Pantser of ruggegraat' van Nuis voor de beleidsperiode 1997-2000 en 'Cultuur als confrontatie' van Van der Ploeg voor de periode 2001-2004 naast elkaar gelegd en geanalyseerd. De auteur heeft niet alleen de inhoud van beide notities met elkaar vergeleken, maar heeft ook de behandeling door het parlement, de ontvangst door de media en de mate en oorzaken van commotie in haar analyse meegenomen. Daarnaast zijn ook de verschillende achtergronden van beide staatssecretarissen en de historische en constitutionele context bij het onderzoek betrokken.

In de historische ontwikkeling van het cultuurbeleid staat met name de legitimering van dit beleid centraal en de ontwikkelingen die zich in deze legitimering hebben voorgedaan. Uit bestudering van de context van de notities is gebleken dat de prominente positie van de Raad van Cultuur gezien kan worden als de institutionalisering van het Thorbecke-adagium dat kunst geen regeringszaak is. Aan ditzelfde adagium danken ook de begrippen 'autonomie' en 'kwaliteit' hun dominante rol in de discussies over en de verwoording van het Nederlandse cultuurbeleid. De auteur concludeert dat zolang er een brede steun voor dit adagium is, dit de mogelijkheden voor veranderingen en vernieuwingen in het cultuurbeleid zal beperken. (SL)

Ribbens, K. (2002)

Een eigentijds verleden: alledaagse historische cultuur in Nederland, 1945-2000.

Hilversum: Verloren, 381 p.

ISBN 90-6550-658-6 signatuur: 02-592

In kringen van historici wordt regelmatig geklaagd over het tekortschieten of ontbreken van het historisch besef van de Nederlanders. In zijn proefschrift probeert Ribbens het tegendeel te bewijzen door te onderzoeken hoe Nederlanders sinds 1945 omgaan met het verleden en hoe het is gesteld met het historisch besef van 'gewone' burgers. Hij belicht diverse deelterreinen van de naoorlogse historische cultuur, zoals het geschiedenisonderwijs, musea en monumentenzorg, stamboomonderzoek, amateur-archeologie en het verzamelen van oude objecten.

Aan de hand van drie nader uitgewerkte thema's (historisch toerisme; de herdenkingscultuur; geschiedenis op de Nederlandse televisie) schetst Ribbens een gedetailleerd beeld van enkele kenmerkende verschijningsvormen van historische belangstelling bij Nederlanders. De geschiedenis heeft echter zoveel sporen nagelaten dat het onmogelijk, zo niet onwenselijk, is om het gehele erfgoed uitsluitend toe te vertrouwen aan professionele historici. De meeste Nederlanders tonen hun belangstelling voor het verleden vooral in hun vrije tijd. Deze belangstelling blijkt niet zozeer verminderd als wel veranderd qua vorm en inhoud. De conclusie luidt dat de omgang met het verleden dan wat vrijblijvender mag zijn geworden, maar dat de alledaagse historische cultuur niettemin springlevend is. (RH)

Savelkoul, I. (et al.) (2001)

Kiss the future: rapport over een onderzoeks- en activiteitenproject naar de cultuurbeleving van jongeren in de provincie Noord-Brabant.
Utrecht : Cultuurnetwerk Nederland, 181 p.
signatuur: 02-474

'Die jeugd van tegenwoordig...', een tijdloos cliché als openingszin van een rapportage over beleidsvernieuwing ten aanzien van de jeugdcultuur in Noord-Brabant. De tegenstelling tussen jeugdcultuur en de gevestigde tradities van cultuur en kunst is heden ten dage echter groter dan ooit. Daarnaast ondervindt het cultureel erfgoed bovendien serieuze concurrentie vanuit de vermaaksindustrie. Omdat beleidsmakers cultuur van de Provincie Noord-Brabant ernstig aan deze beweringen twijfelden, gaven zij

opdracht tot een onorthodox onderzoek naar cultuurbeleving door jongeren in hun provincie.

Onder de noemer 'Kiss the future' werden verschillende projecten opgestart, waarbij de onderzoekers zich concentreerden op de eigen inbreng van jongeren. Op die manier wilden de onderzoekers de cultuurbeleving door jeugd en jongeren achterhalen. Uit de intensieve samenwerking tussen onderzoekers en jongeren, blijkt dat de doelgroep vooral bezig is met het heden en de daarbij behorende eigentijdse cultuurvormen. Dit vertaalt zich met name in beeld, taal, muziek en digitale technieken. De verschijningsvormen zijn divers en vluchtig, wat het overheidsbeleid een leidraad biedt om jongeren een vruchtbare invloed te geven op de cultuur als totaliteit maar ook als dynamisch proces. (RH)

McAndrew, C. en L. Dallas-Conte (2002)

Implementing droit de suite: (artists' resale right) in England.
London: Arts council of England, 84 p.
ISBN 0-7287-0860-4 signatuur 02-641

In het volgrecht is bepaald dat beeldend kunstenaars een percentage ontvangen van de koopsom bij doorverkoop van hun werk op de Europese kunstmarkt. Van de vijftien Europese lidstaten onthouden alleen Engeland, Ierland, Nederland en Oostenrijk zich nog van deze regeling. Engeland is echter van plan het volgrecht te gaan toepassen en ter voorbereiding heeft de Arts Council of England McAndrew en Dallas-Conte gevraagd een aantal zaken te onderzoeken. De auteurs hebben een aantal modellen bekeken en vergeleken, die in Engeland onder andere gebruikt worden bij het innen en distribueren van gelden voor het auteursrecht. Daarnaast is de blik ook over de grenzen gericht. Daarbij is een aantal succesformules voor inning en distributie van gelden voor het volgrecht in België, Denemarken, Finland, Frankrijk, Duitsland en de Amerikaanse staat Californië beschreven. Tot slot zijn de eisen voor implementatie van het volgrecht in Engeland op een rijtje gezet. De auteurs hebben hieraan een aantal modellen verbonden die wellicht toepasbaar zijn op de Engelse situatie. (SL)

Middendorp, J. (2002)

'Ho, door gaat er een van mij!' Kroniek van het grofisch ontwerpen in Den Haag 1945-2000.
Rotterdam: 010, 303 p.
ISBN 90-6450-436-9 signatuur: 02-185

In dit rijk geïllustreerde overzicht komen niet alleen de bekende en grote bureaus als Studio Dumbar en Tel Design komen aan bod. Ook het vroege en minder bekende reclame- en ontwerpwerk van Hermanus Berserik, Jan Kuiper, Max Velthuis en de nieuwe generatie ontwerpers wordt belicht. De kroniek is in drie tijdvakken verdeeld. Basis van deze verdeling vormen de technieken en procédés die in de verschillende periodes in gebruik waren. In de periode 1945-1965 werkten de meeste ontwerpers met potlood en penseel. De daaropvolgende periode, 1965-1980, werd gekenmerkt door knippen en plakken. Het meest recente tijdvak, 1985-2000, wordt overheerst door met de computer gemaakte ontwerpen en heet dan ook 'bits en bytes'. Het boek heeft als titel een veelgehoorde uitspraak van R.D.E. Oxenaar meegekregen. Hij was verantwoordelijk voor de ontwerpen van de Nederlandse bankbiljetten vanaf 1966 tot de komst van de euro. (JvdL)

Broekhuizen, J. en F. Huysmans (2002)

Cultuur op het web: het informatieaanbod op websites van musea en theaters.
Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 71 p.
(SCP-werkdocument; 84).
ISBN 90-377-0101-9 signatuur: 02-653

Eén van de speerpunten van het beleid van staatssecretaris Van der Ploeg was het vergroten van het cultuurbereik. Vooral jongeren en leden van etnische minderheidsgroepen moesten meer bij kunst betrokken worden. Om ze zover te krijgen zou het aanbod meer op deze groepen toegesneden moeten worden en moest het aanbod beter onder hun aandacht gebracht worden. Voor het laatste werden nieuwe kansen gezien in het internet.

In dit kader heeft het SCP het aanbod van musea en theaters op het internet laten onderzoeken. De auteurs geven een overzicht van de informatie op websites van genoemde instellingen in Neder-

land in de eerste maanden van 2002. Hieruit blijkt dat de bezoeker in twee hoedanigheden wordt aangesproken: als potentiële bezoeker van het museum of theater, en puur als virtuele bezoeker. Bij de websites van theaters komt deze laatste dimensie nog niet goed uit de verf. Bij musea valt op dat vooral de grootte van een museum en de financiële armslag bepalend zijn voor de hoeveelheid informatie op de websites. Dit ondergraaft de gedachte dat het internet tot een democratisering van het informatieaanbod zou leiden. Vervolgonderzoek zal moeten uitwijzen of een website bijdraagt aan het vergroten van het cultuurbereik. (MN)

Lopes, P.D. (2002)

The rise of a jazz art world.
Cambridge [etc.]: Cambridge university press, vii, 294 p.
ISBN 0-521-00039-4 signatuur: 02-664

Jazzmuziek is in vele opzichten verweven met de multiculturele Amerikaanse samenleving. 'The rise of a jazz art world' is een studie die een brede kijk geeft op de ontstaansgeschiedenis van het genre en haar sociaal-culturele betekenis, vanaf het einde van de negentiende eeuw tot nu toe. Lopes analyseert tendensen en organisatiestructuren in de Amerikaanse muziek en beschrijft hoe musici en hun omgeving de muziekpraktijk en de maatschappelijke betekenis van de jazz hebben beïnvloed. Doordat iedereen die de jazz geluid geeft (musici, publiek, producers, critici en verzamelaars) in het boek aan bod komt geeft de auteur ook een beeld van de sociale wordingsgeschiedenis van de Amerikaanse cultuur. De interdisciplinaire benadering van het onderwerp en de toegankelijke schrijfstijl van de auteur maken dit werk interessant voor vertegenwoordigers uit diverse onderzoeksgebieden en liefhebbers van deze wijdverbreide muziekstroming. (RH)

Stapele, S. van (2002)

Van Brooklyn naar Breukelen: 20 jaar hiphop in Nederland.
Amsterdam: Nationaal Pop Instituut, 192 p. + cd.
ISBN 90-74305-04-0 signatuur: 02-774

Hiphop vindt zijn oorsprong aan het einde van de jaren zeventig in de verpauperde achterbuurten van New York. Daar ontwikkelen jonge zwarte Amerikanen en Latino's hun eigen straatcultuur waarvan de rappers, dj's, graffiti en breakdance de basisexponenten zijn. Deze lokale subcultuur heeft zich in ruim twintig jaar ontwikkeld tot een belangrijk onderdeel van de internationale entertainmentindustrie. Ook in Nederland heeft hiphop zich opgewerkt van een subcultuur naar een dominante jongerencultuur.

In deze uitgave wordt voor het eerst de geschiedenis opgetekend van de hiphopcultuur in Nederland, aan de hand van sfeerverhalen, beschouwingen en portretten. Het boek is gebaseerd op interviews met sleutelfiguren uit de Nederlandse scene, met bijdragen van insiders en kenners, en vormgegeven in een magazinestijl die kenmerkend is voor de beeldcultuur die is verbonden met de muziekstroming. Uit het boek komt vooral naar voren dat hiphop, alhoewel het is opgenomen binnen de internationale entertainmentindustrie, nog steeds heel uiteenlopende groepen jongeren vertegenwoordigt. Deze groepen variëren van rauwe puristen, die keiharde kritiek geven op de maatschappij, tot feestgangers die dansen op gelikte 'poppy' hiphop. Hiphop blijkt bovenal een genre dat de emancipatie van de multiculturele samenleving enorm heeft voortgestuwd. (RH)

Zanden, J. van der (2002)

Componisten op bezoek in Nederland.

Baarn: De Prom, 224 p.

ISBN 90-6801-791-8 signatuur: 02-184

In de loop der geschiedenis hebben talloze componisten voet op Nederlandse bodem gezet. Musicoloog Van der Zanden beschrijft in chronologische volgorde hoe het een aantal van de bezoekers verging, wat ze er beleefden, wie ze ontmoetten en wat ze van het verblijf vonden. De verhalen gaan onder andere over Händel, betrokken bij een verkeersongeluk tussen Den Haag en Haarlem, over Mendelssohn en Verdi pootjebadend in Scheveningen, over Brahms op zoek naar paling op de Utrechtse vismarkt, over Mahler wandelend over de heide bij

Laren. De beschrijvingen bieden tegelijkertijd een overzicht van de ontwikkeling van het Nederlandse muziekleven, vanaf het begin van de zeventiende eeuw tot en met de twintigste eeuw. Het bezoek van John Cage aan Den Haag in 1988 sluit het overzicht af. (JvdL)

Siemonsma, N. (2001)

Het Leidseplein: vrije kunsten op straat.

Amsterdam: (s.n.), 33 p.

signatuur: 02-718

Dit rapport werd geschreven in het kader van een leeronderzoek tijdens de opleiding sociologie aan de Universiteit van Amsterdam. De centrale vraagstelling luidt: hoe organiseren 'ongeorganiseerde' groepen zich in de openbare ruimte van de stad? Als voorbeeld van een dergelijke 'vrije' groep heeft Siemonsma gekozen voor de straatartiesten op het Leidseplein in Amsterdam. De auteur begint met een korte geschiedenis van het straattheater in Nederland. Daarna beschrijft ze het beleid van de gemeente Amsterdam en van de politie op dit gebied. Vanzelfsprekend besteedt Siemonsma ook aandacht aan de onderlinge regels en afspraken van de artiesten. Zij hebben zich in 1995 verenigd in de organisatie Samenwerkende Amsterdamse straatartiesten (SAs). De directe aanleiding voor de oprichting van de SAs was het strikte vergunningstelsel, dat de gemeentelijke instanties in het leven riepen. Nu de conflicten tussen gemeente en straatartiesten zijn bedaard, lijkt de SAs niet langer actief. (MN)

Stefanova, K. (ed.) (2000)

Eastern European theater after the iron curtain.

Amsterdam (etc.): Harwood, 267 p.

ISBN 90-5755-054-7 signatuur: 02-650

Na de val van de communistische regimes is er veel veranderd in het theaterbedrijf in Oost-Europa. In deze publicatie wordt een overzicht gegeven van deze veranderingen in Albanië, Bulgarije, Tsjechië, Hongarije, Letland, Litouwen, Moldavië, Polen, Roemenië, Rusland, Slowakije en de Oekraïne. Alle aspecten van het theaterleven komen aan bod: het

schrijven van toneelstukken, regisseren, acteren, repertoirekeuze en management. De nieuwe sociale en politieke situatie heeft veel invloed op het theater. De nieuw verworven vrijheid staat lijnrecht tegenover de censuur van de vroegere regimes. Kunstenaars trachtten deze censuur op allerlei slinkse wegen te omzeilen door verborgen betekenissen achterogenschijnlijk realistische teksten.

De censuur heeft er ook voor gezorgd dat een aantal van de voormalige communistische landen de aansluiting bij het modernisme heeft gemist. Be-roemde stukken zoals die van Beckett, Ionesco en Pirandello kunnen inmiddels wel gespeeld worden. De ontwikkeling van nieuw repertoire, die na de Tweede Wereldoorlog in West-Europa in reactie op deze stukken plaatshad, is in de Oostbloklanden echter vertraagd. Zo kon in Tsjechië het verboden werk van Vaclav Havel pas na de val van het communistische regime gespeeld worden. Daarnaast had de omslag van staatsbedrijf naar geprivatiseerde theatergroepen en accommodaties, die in het kielzog van de veranderde staatssystemen plaatsvond, ook grote gevolgen voor de financiering en de bedrijfsvoering in de theatersector. (ML)

Baillieu, B. en J. Goodchild (2002)

The British film business.

Chichester: John Wiley, 194 p.

ISBN 0-471-49918-8 signatuur: 02-741

De laatste tachtig jaar is de Britse filmindustrie in een permanente concurrentiestrijd met Hollywood verwickeld. Door de invoering van een uitgebreid distributienetwerk in Engeland had de Amerikaanse filmindustrie al in de jaren twintig van de vorige eeuw veel invloed op de vertoning van films. Het lukte de Engelsen bovendien niet om voldoende financiering te vinden voor het opzetten van een concurrerende eigen filmindustrie, ondanks alle beschermende maatregelen die daarvoor door verschillende regeringen zijn getroffen.

De auteurs geven een overzicht van alle subsidiesystemen die sinds de Eerste Wereldoorlog werden ingesteld. Deze financiële hulp had vaak een

averechts effect, omdat de betrokken regeringen niet goed op de hoogte waren van het wezen van de filmindustrie. Baillieu en Goodchild proberen uit de in het verleden begane fouten lessen voor de toekomst te trekken. Veel hoop is momenteel gevestigd op de mogelijkheden die internet biedt als nieuw distributie- en marketingkanaal, om de Britse filmindustrie een internationale kans te geven. (ML)

Binnendijk, M. (2002)

De positie van de cinematografisch waardevolle film: een kwantitatief onderzoek naar de positie van de 'kwaliteitsfilm' in Nederland.

Amsterdam: Nederlandse federatie voor de cinematografie, 56 p.

signatuur 02-695

Na eerder onderzoek naar de subsidiëring van de filmindustrie (signatuur: 00-602) en een handreiking aan gemeente- en provinciebestuurders voor een film(theater)beleid (signatuur: 02-015), is bovenstaand onderzoek de meest recente in een reeks studies in opdracht van de Nederlandse federatie voor de cinematografie (NFC). In dit laatste rapport worden de kwantitatieve gegevens over de programmering van de cinematografische waardevolle film onderzocht. De auteur verdiepte zich daartoe in de subsidiëring van de filmtheaters in Nederland. Alle films die in 1999 en 2000 in première gingen werden door een panel van kenners beoordeeld op hun cinematografische en economische waarde. Vervolgens heeft Binnendijk de vertoningsgegevens van beide cinematografische categorieën naast elkaar gezet.

Deze studie is een welkome aanvulling op de kwalitatieve analyse in het onderzoek naar de subsidiëring van de filmindustrie. De resultaten van dit vervolgonderzoek zorgen voor een beter en concreter inzicht in de praktijk. Op basis hiervan kunnen betrokken organisaties als de Associatie van Nederlandse filmtheaters en de NFC samen met verhuurders, vertoners en overheden aanbevelingen doen voor verbeteringen van de positie van de cinematografisch waardevolle film. (SL)

Meerkerk, E. van (2001)

Achter de schermen van het boekbedrijf: Henri du Sauzet (1687-1754) in de wereld van de uitgeverij en boekhandel in de Republiek.

Amsterdam/Utrecht: APA-Holland Universiteits

Pers., 469 p. (Studies Pierre Bayle Instituut, Nijmegen/SIB 31).

ISBN 90-302-1041-9 signatuur: 02-544

Deze studie, eerder verschenen als proefschrift aan de Katholieke Universiteit Nijmegen, toont het achttiende-eeuwse Hollandse boekbedrijf vanuit het perspectief van de hugenoot Du Sauzet. Op basis van diens correspondentie, boedelbeschrijvingen, advertenties et cetera plaats de auteur de bedrijfsvoering van een doorsneeboekhandelaar en -uitgever in een culturele context. Du Sauzet was in veel opzichten een archetypische achttiende-eeuwse uitgever aan de vooravond van de verlichting. Hij bevond zich tussen 1715 en 1754 in Den Haag en Amsterdam en maakte deel uit van het milieu van 'libraires', de Franstalige uitgevers en boekhandelaars.

Op basis van genoemde bronnen gaat Meerkerk onder andere in op de praktische problemen die deze uitgever bij zijn dagelijkse werkzaamheden en beslommeringen tegenkwam. Het boek vult een leemte binnen de Nederlandse wetenschappelijke boekgeschiedenis, aangezien het beschikbare bronnenmateriaal voor de 18e eeuw uiterst beperkt is. Uiteraard bevat dit lijvige werk ook een complete geannoteerde fondslijst van uitgaven van Du Sauzet, naast een inboedelbeschrijving opgesteld na zijn overlijden in 1754. Hierin is onder meer een lijst van zijn voorraad boeken opgenomen met taxaties. (RH)

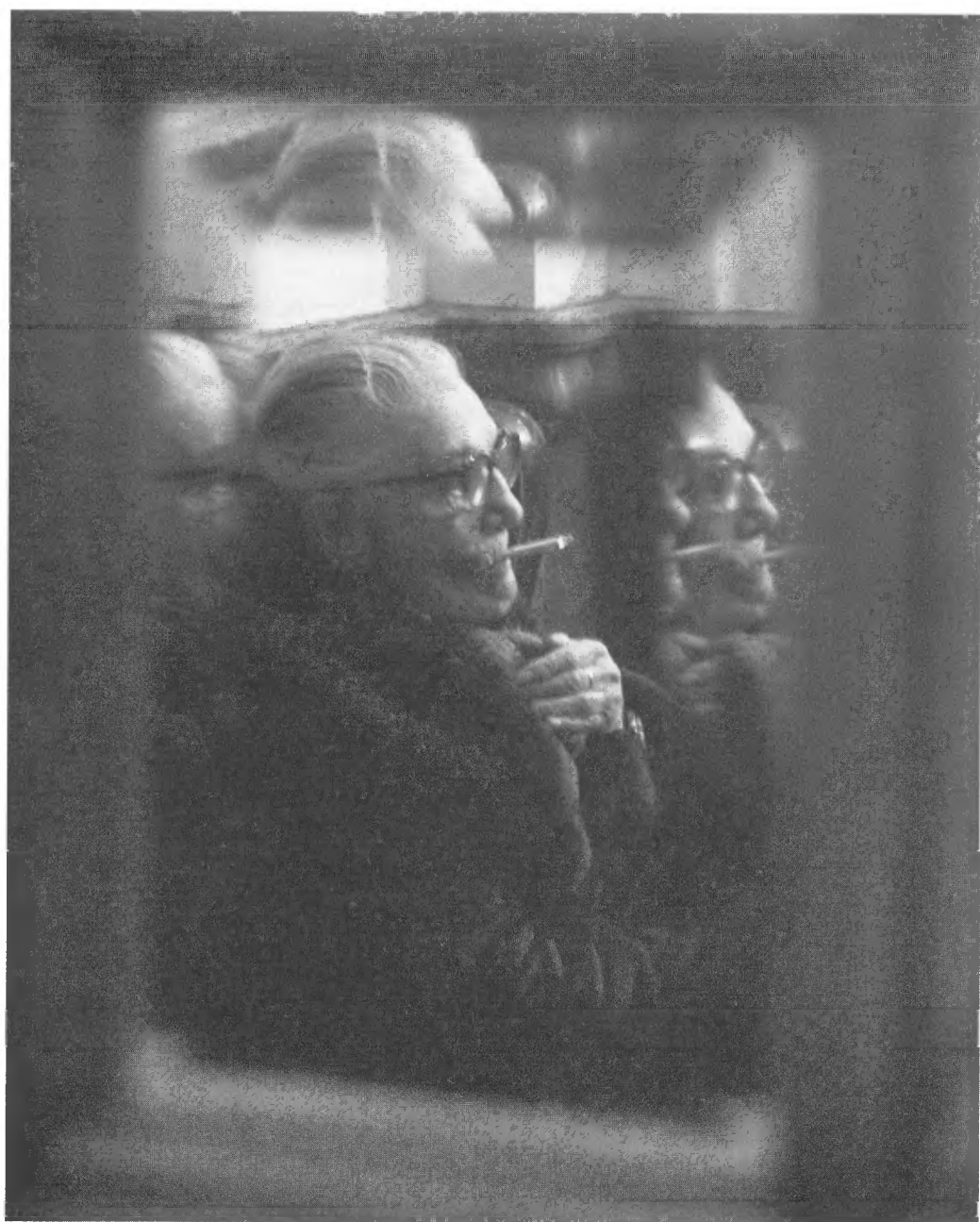
Peters, A. (2002)

De ongeneeslijke lezer: een werkboek.

Amsterdam [etc.]: Contact, 336 p.

ISBN 90-254-1370-6 signatuur: 02-183

In deze publicatie legt Arjan Peters, sinds 1992 literair recensent bij De Volkskrant, zijn credo over. Aan de hand van kritische teksten uit zijn eigen praktijk laat hij zien hoe een recensent leest en schrijft, en hoe je tot een kritisch oordeel over een schrijver en zijn oeuvre kunt komen. Het betoog laat zich lezen als een liefdesverklaring aan de literatuur, en biedt tegelijkertijd, in de vorm van een stappenplan, een kijkje in de keuken van een criticus. Eerst worden goede en minder goede schrijvers en hun boeken, verschenen in de jaren negentig van de vorige eeuw, beschreven. Stap twee bestaat uit stukken waarin het oeuvre van een aantal Nederlandse literaire grootheden aan de orde komt. Vervolgens gaat Peters in op het belang voor de criticus zich bezig te houden met andere beschouwende activiteiten, zoals lezingen en essays en zet hij uiteen waarom het noodzakelijk is voortdurend literatuur uit het verleden ter hand te nemen. (jvdL)



Dossier

Uitgaand van een thema, belicht de rubriek Dossier een scala van publicatie- en informatievormen, variërend van artikelen tot websites, van knipselmappen tot proefschriften. Gezamenlijk bieden zij een eerste oriëntatie op het thema. Alle titels zijn te vinden in de bibliotheek van de Boekmanstichting; de catalogus kan worden geraadpleegd via internet: www.boekman.nl. De inleiding is van Pieter Ligthart, aan de samenstelling van het dossier en de annotaties is gewerkt door Jack van der Leden. In het verlengde van het Dossier in *Boekmancahier* 50 over de positie van de Raad voor de Kunst en Cultuur, wordt deze keer de rol van het kwaliteitsoordeel van deskundigen bij de overheidsfondsen voor de kunsten belicht.

Het kwaliteitsoordeel van deskundigen

Hoeder en zwakke schakel

Waar blijft het debat?

Een publieke opinie geldt in het algemeen als een belangrijke voorwaarde voor een goed functionerende parlementaire democratie. In een open en dynamische maatschappij kan zonder forceren deze stelling op meerdere maatschappelijke sectoren van toepassing worden verklaard. Zo zou je mogen verwachten dat er een levendige, openbare discussie wordt gevoerd over het functioneren van kunst en cultuur in onze maatschappij. Communicatie is immers een bestaansvoorwaarde voor deze sectoren. Deste opmerkelijker is het vrijwel ontbreken van een openbare discussie naar aanleiding van actuele onderwerpen als de evaluatie van de cultuurnotatiesystematiek en het voorstel tot wijziging van de Wet op het specifiek cultuurbeleid (wsc).¹ Een belangwekkend artikel als dat van Paul Kuypers in *Boekmancahier* 50 (Kuypers 2001) leverde tot nu toe geen enkele reactie op.

Vroeger was het denken over kunst en cultuur volgens Paul Kuypers in handen van geïnspireerde enkelingen (Kuypers 2001, 500). Maar zij waren eerder

roependen in de woestijn dan dat zij wisten te inspireren tot een levendig openbaar debat. Tegenwoordig komt het eigenlijke denken over kunst en cultuur van de overheid, stelt Kuypers. De dialoog tussen de geïnspireerde enkelingen en de denkers van overheidswege ontbreekt nog steeds.

Twee functies

De thema's, die Paul Kuypers aansnijdt, liegen er niet om. Zo gaat hij onder meer in op de relatie van de Raad voor Cultuur met enerzijds de overheid en anderzijds de wereld van kunst en cultuur en de daarbij optredende dilemma's. Hij geeft aan waarom de combinatie van twee verschillende functies, beleidsadvisering en instellingsbeoordeling, ertoe leidt dat dit adviescollege van de regering altijd vanuit een ongemakkelijke spagaathouding opereert.² Deze combinatie van functies maakt de Raad voor Cultuur uniek, want de overige adviescolleges houden zich overeenkomstig de Kaderwet Adviescolleges alleen bezig met algemene beleidsadvisering.

Het kwaliteitsoordeel

Tegen de achtergrond van een aanstaande wijziging van de wsc lijkt een openbare discussie tussen de wereld van kunst en cultuur en de overheid over de bijzondere positie van de Raad opportuun. Van doorslaggevende betekenis voor deze bijzondere positie van de Raad voor Cultuur is het kwaliteitsoordeel van deskundigen, dat de basis vormt voor de adviezen op instellingsniveau. Het kwaliteitsoordeel maakt de adviezen op microniveau namelijk tot bindende adviezen. Zolang dat het geval blijft, lijkt de Raad meer op de zogenaamde cultuurfondsen en een 'arts council' dan op de andere adviescolleges van de rijksoverheid. Ook de cultuurfondsen beoordelen de kwaliteit van bepaalde onderdelen van kunst en cultuur. Door het kwaliteitsoordeel uit te besteden aan onafhankelijke deskundigen, blijft dat oordeel als het ware in de private sfeer en spreekt de regering zelf geen oordeel uit over kunst. Het kwaliteitsoordeel van deskundigen kan daarmee worden opgevat als een concrete uitwerking van Thorbeckes adagium. Het is opmerkelijk dat in de parlementaire stukken de advisering aan de overheid over het cultuurbeleid, de algemene functie van de Raad, juist mede wordt gebaseerd op – Thorbeckiaanse – terughoudendheid, terwijl met betrekking tot de instellingsbeoordeling, de bijzondere functie, de gewenste inhoudelijke distantie niet meer wordt genoemd.³ De motivering van de bijzondere functie wordt gebaseerd op de zogenaamde 'integrale afweging', een 'totaliserend' (Kuypers 2001, 499-500) maar weinig principieel uitgangspunt. Het principieële Thorbecke adagium, dat geldt voor kunst en wetenschap, is verdund tot een terughoudende opstelling van de overheid op het terrein van cultuur, terwijl de instellingsadvisering wordt gebaseerd op de logica van de weinig realistische integrale afweging.⁴

Terecht stelt Paul Kuypers aan het eind van zijn artikel dat een visie op de begrippen kunst en cultuur ontbreekt (Kuypers 2001, 508). De Raad voor Cultuur probeert de twee hoofdelementen in de taakopdracht van de Raad, kunst en cultuur, onder één noemer te brengen, waardoor het onderscheid tussen beide vervaagt en de relatie tussen beide wordt geneutraliseerd. Maar daarmee is de verhou-

ding tussen die twee niet tot klaarheid gebracht. Kunst valt niet samen met cultuur en kunstbeleid is niet hetzelfde als cultuurpolitiek. Het gaat erom het kunstbeleid een eigen plaats te geven in een nationale cultuurpolitiek.

Fondsen

Die eigen plaats kregen de scheppende kunsten onder meer dankzij hun fondsen (Cozijnsen 1999, 145-153). De fondsconstructie is de meest vergaande vorm waarin de overheid de uitvoering van het beleid uitbesteedt. In die zin kunnen de kunstenfondsen nog worden beschouwd als een traditionele toepassing van het Thorbecke adagium.

Een wettelijke grondslag kregen deze fondsen al in 1981 dankzij de Fondsenwet scheppende kunsten.⁵ Het is dus niet zo dat deze fondsen bestaan dankzij de Wet op het specifiek cultuurbeleid, die een machtiging bevat om voor incidentele subsidieverlening fondsen op te richten. Wel kon de Fondsenwet bij de inwerkingtreding van de wsc worden ingetrokken en werd de subsidiëring van de schepend kunstenaars gelijkgeschakeld aan incidentele subsidiëring op het terrein van de kunsten.⁶

De fondsen zijn organen met een privaatrechtelijke rechtspersoonlijkheid (stichtingen), die niettemin onder de Algemene wet bestuursrecht (AWB) vallen, omdat ze openbaar gezag uitoefenen. Daarmee onderscheiden ze zich van de vele andere particuliere fondsen, zoals het Prins Bernhard Fonds. Een fonds is een zelfstandig bestuursorgaan, dat onafhankelijk van de overheid bepaalde taken verricht. Een fonds is statutair belast met de uitvoering van één of meer subsidieregelingen op een bepaald deel terrein van de kunsten. De minister of staatssecretaris is verantwoordelijk voor de regelgeving en de vaststelling van het budget. Daarmee zijn de fondsen aan het overheidsbeleid gebonden. De besluiten van een fonds zijn tevens aan te merken als beschikkingen in de zin van de AWB. Fondsen behoren in die zin tot het openbaar bestuur.

Aan de andere kant worden de fondsen verondersteld de overheid te ontlasten van het inhoudelijk oordeel over kunst. Dit oordeel laten de fondsen weer over aan externe, onafhankelijke deskundi-

gen, waardoor wat dit onderdeel betreft de nadruk meer komt te liggen op het privaatrechtelijke karakter van de fondsen.

De fondsen nemen een voornaam deel van de subsidiëring op het terrein van de kunsten voor hun rekening en zijn op het terrein van de desbetreffende kunstdiscipline het belangrijkste beleidsinstrument. Daarmee onttrekken ze een flink onderdeel van het kunstbeleid aan de advisering van de Raad voor Cultuur. De Raad mag de minister adviseren over de subsidieregelingen en het budget, maar de beoordeling van de artistieke inhoud op het terrein van de scheppende kunsten behoort tot de bevoegdheid van de fondsscheppende kunsten. Door hun relatief sterke bureaus spelen de fondsen inmiddels ook een belangrijke rol bij de ontwikkeling van de subsidieregelingen en daarmee bij de beleidsvoorbereiding. Samen met de dominantie van de administratie van het departement op het terrein van de budgetten heeft dit ervoor gezorgd dat de Raad voor Cultuur op het terrein van de scheppende kunsten inmiddels een ondergeschikte rol speelt.

Kwaliteit

Nu schoonheid als criterium voor kunst heeft afgedaan en een postmodern waardenrelativisme elke rangorde van eventuele andere criteria discutabel maakt, is de vraag relevant waar de deskundigen hun artistiek-inhoudelijke oordeel op baseren. Ook dat oordeel is immers subjectief. Door het artistiek-inhoudelijke oordeel gelijk te stellen aan een oordeel over de kwaliteit van kunst en dat oordeel vervolgens te laten uitvoeren door deskundigen, zou dit subjectieve oordeel aanspraak kunnen maken op objectiviteit. Deze deskundigen worden voor het grootste deel gerekruteerd uit de kunstenaarspopulatie zelf en daarnaast uit de relatief kleine groep van kunstbeschouwers.

In hun onderzoek *Kwaliteit als selectie criterium* noemen Paul Hekkert en Piet van Wieringen naast kwaliteit nog twaalf andere criteria die een rol spelen bij de beoordeling (Hekkert en Van Wieringen 1992a). Deze criteria zijn ontleend aan de beoordelingspraktijk van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormge-

ving en Bouwkunst in de jaren 1988–1992 en aan ander psychologisch onderzoek naar het beoordelen van beeldende kunst. Van tien criteria werd nagegaan in hoeverre zij bijdragen aan de totstandkoming van het kwaliteitsoordeel. De andere twee criteria hebben, net als kwaliteit, betrekking op een globaal of totaaloordeel over een werk. Van deze twee criteria werd alleen nagegaan of ze in enigerlei opzicht onderscheidbaar zijn van kwaliteit.⁷

De betrouwbaarheid van het deskundigenoordeel

Het kwaliteitsoordeel, ook van deskundigen, blijkt uiterst complex van karakter. De vraag is of een betrouwbaar oordeel wel mogelijk is, zelfs als deskundigen het oordeel vellen. De bevoegdheid subsidies toe te kennen berust formeel bij het bestuur, dat deze bevoegdheid heeft gedelegeerd aan de fondsdirecteur. In de praktijk berust de subsidietoekenning in de kunstensector op adviezen van externe, onafhankelijke deskundigen. Dit advies kan als bindend worden beschouwd. Het komt zelden of nooit voor dat een bestuur het advies terzijde legt. Het ‘bindend’ kwaliteitsoordeel van de fondsdeskundigen is geheel onttrokken aan het oordeel van anderen, zelfs van andere deskundigen. De procedure is voor beroep ontvankelijk, het kwaliteitsoordeel van de deskundigen is dat niet. Bij de fondsen staat het deskundigheidsprincipe centraal, wat de besluitvorming zowel objectiveert als depolitiseert.

Hoewel subsidiëring op basis van het kwaliteitsoordeel van deskundigen de politiek ontlast van een oordeel over kunst, wil dat niet zeggen dat daarmee alle problemen van de overheid bij het voeren van een kunstbeleid zijn opgelost. Integendeel, de dienstverlening van de kunstexperts roept weer een scala van andere problemen op. Met name door de juridisering van het overheidsbeleid blijft de vraag naar de betrouwbaarheid van het deskundige kwaliteitsoordeel essentieel (zie: Cozijnsen 1999). De rechter zal zich weliswaar nooit bemoeien met de inhoud van het kwaliteitsoordeel, een onbetrouwbaar advies tast hoe dan ook de rechtszekerheid en de rechtsgelijkheid van de subsidieaanvragers aan.

Paul Hekkert en Piet van Wieringen tonen in hun eerdergenoemde onderzoek aan dat deskundigheid de subjectiviteit en inconsistentie van een kwaliteitsoordeel nooit volledig compenseert. De overeenstemming tussen deskundigen onderling blijkt op individueel niveau gering te zijn. De derde stelling bij het proefschrift *Artful Judgements* van Paul Hekkert (Hekkert 1995) luidt zelfs: 'Met een toename van expertise op het gebied van de kunst daalt de overeenstemming tussen beoordelaars.' Een zogenaamd intersubjectief commissieoordeel blijkt niet veel betrouwbaarder dan een subjectief individueel oordeel. De verwachte toename van de betrouwbaarheid van een commissieoordeel blijft nagenoeg uit, ofwel vanwege de heterogeniteit van de deskundigheid (wat inhoudt dat het kwaliteitsoordeel van ieder commissielid afzonderlijk te veel afwijkt van dat van de andere commissieleden), ofwel door sociale processen op commissieniveau. Zo kunnen de leden van een commissie hun oordelen tijdens of na de discussie aanpassen aan het oordeel van een dominant commissielid.

Ook de overeenstemming tussen de oordelen van verschillende commissies blijkt zeer matig. Dat betekent dat het voor een kunstenaar van belang kan zijn welke commissie zijn werk beoordeelt. Deze constatering zorgt ervoor dat het oordeel van kunstdeskundigen op gespannen voet staat met de rechtszekerheid en rechtsgelijkheid van de subsidieaanvragers. Het kan daarom voor de subsidieaanvrager zinvol zijn om bij afwijzing een contra-expertise aan te vragen.

Circuits van deskundigen

Tot nu toe wordt er nagenoeg geen expliciet beleid gevoerd met betrekking tot de kenmerken en achtergronden van de deskundigen die in adviescommissies opgenomen worden. Deskundigen nemen op persoonlijke titel zitting in een adviescommissie en in het algemeen op uitnodiging van een fondsdirecteur. Soms laat de discussie over de samenstelling en het functioneren van de commissies, die adviseren over de toekenning van subsidies, fel op. Daarbij schrikten er niet voor terug verwijten te bezigen in de sfeer van vriendjespolitiek en kongsies binnen het advieswezen.

Wouter de Nooy en Marianne Toussaint van het Erasmus Centrum voor Kunst- en Cultuurwetenschappen hebben de relaties onderzocht tussen de belangrijkste adviescommissies in de Nederlandse beeldende kunstwereld. Daarnaast onderzochten zij de manier waarop de adviescommissies via hun leden verbonden zijn met andere kunstinstellingen en de achtergronden van commissieleden (De Nooy en Toussaint 1999). Uit hun onderzoek blijkt dat er nauwelijks sprake is van cumulatieve functies. De kans is klein dat eenzelfde deskundige op verschillende plaatsen in de Nederlandse beeldende kunstwereld aangetroffen wordt. De spreiding van commissielidmaatschappen en andere institutionele bindingen geeft weinig aanleiding om een kongsie of enkele 'kunstpausen' aan te wijzen. Wel komen er interessante patronen naar voren. De doelstellingen van subsidieregelingen en hun geografische bereik blijken subtiel samen te hangen met de achtergrond en bindingen van hun commissieleden. De Nooy en Toussaint onderscheiden drie circuits, die elk worden gekenmerkt door een speciale deskundigheid.

Het eerste circuit is het regionale circuit, dat gekenmerkt wordt door regionale bindingen, dat wil zeggen personele relaties tussen commissies en kunstinstellingen in dezelfde regio. Het tweede circuit noemen zij het circuit van talentontdekkers en talentontwikkelaars. De regelingen waarover binnen dit circuit besloten wordt, betreffen de ontwikkeling van kunst. Voorbeelden hiervan zijn de Regeling individuele subsidies van het Fonds BKVB en de Regeling activiteitenprogramma's van kunstenaarsinitiatieven van de Mondriaan Stichting. De commissieleden bij deze regelingen hebben gemiddeld de meeste institutionele bindingen. Zij kenmerken zich vooral door activiteiten en functies bij postacademische opleidingen, toonaangevende musea of galeries, en, in mindere mate, kunsttijdschriften en prijzen. Het derde circuit overlapt gedeeltelijk het tweede, maar staat meer op zichzelf. Het bevat vrijwel uitsluitend commissieleden gelieerd aan gereputeerde musea en tentoonstellingsruimten, belangrijke prijzen en kunsttijdschriften. De deskundigen zijn veelal zelf geen kunstenaar, maar zijn vermoedelijk bedreven en geïnteresseerd in het kunsthistorisch en -filosofisch debat. Hier wordt geoordeeld

over de regelingen van de Mondriaan Stichting voor buitenlandse activiteiten, museumaankopen en publicaties. Dit circuit noemen de onderzoekers het circuit van discourspecialisten.

Consensus

Een van de conclusies in het onderzoek van Hekkert en Van Wieringen luidt dat een discussie op microniveau, dat wil zeggen tussen deskundigen binnen een commissie, de betrouwbaarheid van een kwaliteitsoordeel nadelig kan beïnvloeden. Als remedie stellen zij een andere beoordelingsprocedure voor, die is gebaseerd op het gemiddelde van de individuele oordelen. Zo wordt de wederzijdse beïnvloeding als gevolg van discussie geminimaliseerd en de betrouwbaarheid van het artistieke oordeel geoptimaliseerd. De zuiverheid van het artistieke oordeel staat hierbij voorop.

Bovenstaande procedure is tegengesteld aan de procedure die De Nooy en Toussaint voorstellen. Zij propageren het contact tussen deskundigen te stimuleren. Zij leggen de nadruk op de rol die het kwaliteitsoordeel op macroniveau speelt binnen zijn institutionele context. Kwaliteitsbeoordelingen worden eerder vrijblijvend dan zuiver wanneer er geen belangen en belangstelling van beoordelaars in het geding zijn, zo stellen zij. Meestal worden deskundigen gerekruteerd uit instellingen waar de doelgroep van de regeling ook een professionele binding mee heeft of zou willen hebben. Ogenschijnlijk vanzelf zijn de subsidieregelingen en de adviescommissies dubbel – via deskundigen en doelgroep – verbonden met de artistieke orde van de beeldenkunstwereld. Voor consensus over bijvoorbeeld de artistieke waarde van kunstwerken en van kunstenaars is discussie van groot belang.

Het belang van consensusvorming over artistieke waarden voor de consistentie van kwaliteitsoordelen op het terrein van de kunst wordt onderstreept door een onderzoek naar het verband tussen het talent van jonge beeldend kunstenaars en het succes van hun latere loopbaan (Ildens en Toussaint 1999). De auteurs onderzochten of winnaars van belangrijke prijzen zoals de Prix de Rome en de Koninklijke Prijs voor de Vrije Schilderkunst, kortom jonge

kunstenaars met onderkend en erkend talent, het verderop in hun loopbaan duidelijk beter doen dan hun leeftijdsgenoten die geen prijs wonnen. Het succes van de onderzoeksgroepen wordt gemeten aan de hand van de hoeveelheid institutionele erkenning die de kunstenaars genieten. Basis voor deze erkenning is het aantal keren dat een kunstenaar in aanmerking kwam voor een van de verschillende rijksregelingen van het beeldend kunstbeleid. Het onderzoek richtte zich op de periodes 1980–1983 en 1988–1991.

Uit het onderzoek komt naar voren dat de prijswinnaars iets succesvoller zijn dan de niet-winnaars, maar de samenhang is niet significant. Als echter naar de twee groepen afzonderlijk wordt gekeken, dan blijken de kunstenaars die eind jaren tachtig een prijs winnen het meest succesvol. Zij ontvangen gemiddeld de meeste erkenning, veel meer dan de niet-winnaars en ook meer dan de prijswinnaars begin jaren tachtig.

Op basis van de resultaten van dit onderzoek kan gesteld worden dat talent, voorzover erkend, van invloed is op het succes van een kunstenaar, mits aan een belangrijke voorwaarde wordt voldaan. Het verschil tussen de prijswinnaars begin en eind jaren tachtig geeft namelijk aan dat talent pas een wezenlijke bijdrage gaat leveren als meerdere partijen in de institutionele beeldendekunstwereld een overeenkomstige definitie van talent hanteren. De Koninklijke Subsidie en de Prix de Rome waren begin jaren tachtig geen belangrijke partij in die kunstwereld vanwege de ‘verouderde’ opvattingen en criteria. De beschikking over bijzonder talent volgens deze criteria blijkt in het nieuwe subsidiestelsel weinig op te leveren. Kunstenaars die blijkens het winnen van een prijs in de periode 1988–1991 over talent beschikken, worden wel en vaak al eerder erkend door de kunstexperts die de kunstenaars selecteren voor rijksregelingen. Blijkbaar hebben deze verschillende partijen een overeenkomstige opvatting van talent met als gevolg dat deze kunstenaars succesvol zijn binnen het institutionele circuit.

De constatering van talent op zichzelf is, aldus Ildens en Toussaint, geen indicatie voor (later) succes. Minstens even belangrijk is volgens hen de

wijze waarop in de institutionele beeldende kunstwereld talent wordt gedefinieerd, geselecteerd en beloond en de mate waarin deze diverse vormen van erkenning op elkaar aansluiten.

De markt

Als er sprake is van een dominante kwaliteitsopvatting bij de kunstexperts van het institutionele kunstcircuit, zullen in dat circuit niet alleen kunstenaars met een afwijkende artistieke benadering worden benadeeld, maar zal dat circuit ook 'de smaak' van niet-experts systematisch veronachtzamen als de voorkeuren van experts en niet-experts van elkaar verschillen. Succes in het zogenaamde overheidscircuit garandeert dan geenszins succes op de markt.

In een onderzoek, dat deels een herhaling is van hun hiervoor aangehaalde onderzoek, gaan Hekkert en Van Wieringen na in hoeverre oordelen over beeldende kunst door geïnteresseerde leken overeenstemmen met die van experts (Hekkert en Van Wieringen 1992b). Onder geïnteresseerde leken werden in dit onderzoek amateurs verstaan die zich op actieve of passieve wijze met beeldende kunst bezighouden.

Een van de conclusies uit dit onderzoek luidt dat er geen overeenstemming bestaat tussen de oordelen van de leken en die van de experts. Het onderzoek bevestigt de veelgehoorde mening dat de voorkeuren van kunstexperts niet gedeeld worden door personen die de benodigde expertise niet bezitten. De verschillen zijn groot en in sommige gevallen zullen de leken zelfs goed vinden wat de experts slecht vinden en omgekeerd.

Bij de beoordeling van picturaal werk stemmen de beoordelingen van leken en experts meer overeen dan bij ruimtelijk werk. Blijkbaar zijn de geïnteresseerde leken meer op de hoogte van de ontwikkelingen op het eerstgenoemde terrein. Daarnaast is een oorzaak voor de verschillen te vinden in de aard van het werk. In tegenstelling tot het meeste picturale werk wordt bij het ruimtelijke werk een belangrijke plaats toegekend aan het onderliggende concept of idee. Hierdoor is dit werk voor de geïnteresseerde

leken waarschijnlijk te vernieuwend en onbekend, waardoor zij moeite hebben dit te plaatsen en te beoordelen. In tegenstelling tot de leken beoordelen de experts het ruimtelijke werk significant positiever dan het picturale werk. Het overheidscircuit onderscheidt zich dus met name van de markt omdat experts andere voorkeuren hebben dan leken.

Met behulp van subsidies – op het terrein van het kunstbeleid het beleidsinstrument bij uitstek – worden de voorkeuren van experts meer gestimuleerd dan de voorkeuren van de overgrote meerderheid van de niet-experts. Voorzover er sprake is van een zekere mate van consensus tussen de experts, zal het subsidiesysteem die consensus bevestigen en niet de eventuele consensus tussen de niet-experts. Deze laatste consensus zou dan domineren op de markt omdat de niet-experts veel groter in aantal zijn. In de praktijk heeft dit tot gevolg dat via de markt weinig kunstenaars veel verdienen en veel kunstenaars weinig. In het beleidssysteem echter blijkt de consensus van de experts geen belemmering voor een relatief gelijkmatige verdeling van de financiële middelen. Bovendien is het beleid artistiek gezien meer gericht op ontwikkeling en vernieuwing, terwijl de markt in dat opzicht als conservatief kan worden aangemerkt.

De kunstexpert als hoeder en zwakke schakel

De traditie om kunst als regeringszaak te legitimeren met behulp van cultuurpolitieke doelstellingen blijkt evenals het bekende adagium tot Thorbecke terug te voeren. Wessel Krul verhaalt hoe Thorbecke zich met de gedachte dat kunst een regeringszaak was, verzoende door het didactische aspect van de kunsten sterker naar voren te halen (Krul 2001, 453). Nadien heeft kunst het volk of bepaalde delen van het volk vaker mogen verheffen. Zolang echter kwaliteit als belangrijkste criterium blijft aangemerkt en het artistiek-inhoudelijke oordeel een kwaliteitsoordeel is, dat wordt geveld door onafhankelijke, externe experts op het terrein van de kunst zelf, zullen andere, cultuurpolitieke doelstellingen en criteria een ondergeschikte en in artistiek opzicht verwaarloosbare rol blijven spelen.

De kunstexperts blijken op het terrein van het kunstbeleid belangrijke sluiswachters te zijn. Zij leveren het politieke beleidssysteem de inhoudelijke oordelen over de kunst aan, zodat de regering over kunst niet hoeft te oordelen. Zolang hun kwaliteitsoordeel geldt als bindend advies voor de subsidieverstreking, wordt de kunst overeenkomstig hun preferenties gesteund. Aan de andere kant schermt deze experts de kunst inhoudelijk af van algemene cultuurpolitieke strevingen. Uitgangspuntenbrief en cultuurnota zijn voor hun artistieke deskundigheid irrelevant. Ze zijn in dat opzicht de hoeders van de artistieke autonomie en artistieke vrijheid.

Voorzover de beeldendekunstwereld in een bepaald tijdvak tendeert naar een zekere mate van consensus over artistieke waarden, zal er op macroniveau sprake zijn van een zekere systematische bevoordeling van daarmee samenhangende artistieke opvattingen. Een benadeling van afwijkende artistieke voorkeuren kan daarvan het gevolg zijn. Op microniveau blijkt de overeenstemming tussen de oordelen over eenzelfde kunstwerk door afzonderlijke experts gering en door verschillende commissies zeer matig. De betrouwbaarheid van de commissieoordelen is dus beperkt.

Het systeem van kwaliteitsbeoordeling door commissies is onderhevig aan de volgende paradox. Op macroniveau tendeert het systeem naar consensus, op microniveau is er sprake van een matige overeenstemming tussen de onderdelen van commissies van deskundigen. Gemeten naar de regels van behoorlijk bestuur, die door de juridisering van het overheidsbeleid steeds relevanter worden, scoort het kwaliteitsoordeel van deskundigen maar matig. In dat opzicht steunt het kunstbeleid op zijn zwakste schakel.

Pieter Ligthart is werkzaam op het Ministerie van ocnw, directie Kunsten als beleidsmedewerker op het terrein van het beeldende kunstbeleid. Momenteel doet hij onderzoek naar dit beleidsterrein.

Literatuur

- Cazijnsen, D.E. (1999) *In de ban van subsidie: een rechtstheoretische analyse van de verhouding tussen juridisering en subsidiëring*. Den Haag: Baam.
- Hekkert, P. (1995) *Artful Judgements: A Psychological Inquiry into Aesthetic Preference for Visual Patterns*. (S.l.): (s.n.).
- Hekkert, P. en P. van Wieringen (1992a) *Kwaliteit als selectiecriteria: een empirisch onderzoek naar kwaliteitsbeoordelingen in de beeldende kunst*. Rijswijk: Ministerie van wvc.
- Hekkert, P. en P. van Wieringen (1992b) *Geïnteresseerde leken versus experts: een vergelijkend empirisch onderzoek naar kwaliteitsbeoordelingen in de beeldende kunst*. Rijswijk: Ministerie van wvc.
- Krul, W. (2001) 'Opbouwende ascese: Tharbeckes adagium van staatsanthouding als zedelijk beginsel'. In: *Baekmancahier*, jrg. 13, nr. 50, 447-464.
- Kuypers, P. (2001) 'Onder de schutse van Tharbecke: het model en de systematiek van nationale cultuuradvisering in de knel'. In: *Baekmancahier*, jrg. 13, nr. 50, 491-511.
- Naay, W. de en M. Taussaint (1999) *Circuits van deskundigen: het netwerk van de adviescommissies in de Nederlandse beeldende kunstwereld*. Rotterdam: Erasmus Centrum voor Kunst- en Cultuurwetenschappen.
- Smithuijsen, C. (2001) 'Waar staat de Raad? Meningingen over de positie van de Raad voor de Kunst en Cultuur 1961-2001: entree in een dossier'. In: *Baekmancahier*, jrg. 13, nr. 50, 561-571.
- Sargdrager, W. (2002) 'Een vrije ruimte voor kunst in het cultuurbeleid'. In: *Boekmancahier*, jrg. 14, nr. 51, 83-86.
- Stoetsblad (2000) 'Wet van 22 december 1999 houdende inrichting van de wet van 26 mei 1870 tot regeling van het onderwijs van rijkswege in de beeldende kunsten (SPB 78)'. In: nr. 25.
- Tjeenk Willink, H. (2002) 'Bureaucratisch gestuurde kunst'. In: *Baekmancahier*, jrg. 14, nr. 51, 78-82.
- Tweede Kamer der Staten-Generaal (1994-1995) *Wijziging van de Wet op het specifiek cultuurbeleid in verband met de instelling van een adviesorgaan voor het beleid op het terrein van de cultuur*. (Raad voor cultuurbeleid) (Kamerstuk 24999a). 's-Gravenhage: Sou.
- Ildens, T. en M. Taussaint (1999) *Tolent en andere zaken: een onderzoek naar de loopbaan van getalenteerde beeldende kunstenaars*. Zaetermeer: Ministerie van ocnw.

Noten

1. Alleen Herman Tjeenk Willink en Winnie Sargdrager hebben hun visie op dit onderwerp gegeven (Tjeenk Willink 2002; Sargdrager 2002).
2. Cas Smithuijsen gaat in de rubriek Dossier van *Boekmancahier* 50 eveneens in op de positie van de Raad voor Cultuur tussen de kunst- en cultuursector en overheid. Smithuijsen spreekt van een chronische onzekerheid over deze positie (Smithuijsen 2001).
3. Paul Kuypers bestempelt dit laatste ook als merkwaardig (Kuypers 2001, 494).
4. De in de Wet op het specifiek cultuurbeleid vastgelegde

beleidssystematiek berust mede op een vierjaarlijkse afweging. 'Die afweging betreft niet alleen de algemene beleidsprioriteiten, maar heeft eveneens betrekking op de verschillende producenten van cultuuruitingen' (Tweede Kamer der Staten Generaal 1994–1995, nr. 3, 8). Nog een stapje verder en de Raad voor Cultuur onderscheidt zich in principe niet meer van de andere adviescolleges van de regering.

5. Het Fonds voor de Letteren, het Fonds voor de Scheppende Toonkunst, het Fonds voor de Nederlandse Film, het Fonds Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst en het Nederlands Literair Productie- en Vertalingen Fonds functioneerden reeds op basis van deze wet.

6. Bij wetswijziging werd in 1995 ook de Raad voor Cultuur

onder de wsc geplaatst. De derde en oudste wet op het terrein van de Kunsten, de Wet van 1870 op de Rijks-academie, is in 1999 ingetrokken, waardoor ook de Rijks-academie evenals de andere culturele instellingen onderhevig werd aan de cultuurnotasystematiek (*Staatsblad* 2000).

7. De in totaal dertien genoemde criteria zijn: vakmanschap; inhoud (in termen van betekenisvol); zeggingskracht; oorspronkelijkheid; coherentie van het cluster (dia's van het werk van de kunstenaar); de ontwikkeling die de kunstenaar doormaakt; zinvolheid (in hoeverre refereert het kunstwerk aan de werkelijkheid buiten het kunstwerk); complexiteit; dynamiek; integriteit; interessantheid; persoonlijke affiniteit met het werk; en kwaliteit (Hekkert en Van Wieringen 1993a, 18–19).

Wat is de rol van het kwaliteitsoordeel bij de toewijzing en verdeling van subsidies in de verschillende kunstsectoren? Hieronder een selectie uit de literatuur (boeken, rapporten, artikelen) die op dit onderwerp in de bibliotheek van de Boekmanstichting te vinden is.

Kunst en Cultuur Algemeen

Oosterbaan Martinius, W. (1990)

Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording no 1945.

's-Gravenhage: Schwartz/SBU, 213 p.

ISBN 90-6179-146-4 signatuur: 91-127

Onderzocht is hoe de overheid in Nederland omgaat met de legitimering van de overheidsuitgaven voor de kunst en de criteria volgens welke subsidies worden toegewezen. Het autonomiseringsproces in de kunst is daarbij een belangrijke factor. De daaruit voortkomende 'smaakonzekerheid' bemoeilijkt het voeren van een overtuigend kunstbeleid. Deze problemen worden toegelicht aan de hand van een overzicht van de redeneringen waarmee de overheid het kunstbeleid sinds 1945 heeft gelegitimeerd. Kenmerkende voorbeelden van de veranderde opvattingen zijn onder andere de P.C. Hooftaffaire, de geschiedenis van de Raad voor de Kunst, het monument voor koningin Wilhelmina en de meningen van de 'smaakspecialisten'. Vindplaats recensies: R97-001.

Berg, H.O. van der (1994)

De kwaliteit van kunst en de organisatie van het oordeel.

Groningen: Passage, 204 p.

ISBN 90-5452-017-5 signatuur: 94-119

Bundel opstellen, uitgegeven ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van de vakgroep kunst en kunstbeleid van de Rijksuniversiteit Groningen. De eerste drie bijdragen zijn algemeen van aard en worden gevolgd door vijf artikelen met een meer specifiek karakter. Annemieke Hoogenboom beschrijft het kwaliteitsoordeel met betrekking tot beeldende kunst in kunsthistorisch perspectief. Kees van der

Ploeg gaat in op het verschil tussen het kwaliteitsoordeel van leken en deskundigen van architectuur. De organisatie van kwaliteitskeuze en -bewaking in het noordelijke orkestwezen wordt beschreven door Paul van Reijen. Rudi de Vries belicht de praktijk van het Fonds voor de Letteren en het kwaliteitsoordeel. Tenslotte brengt Hein Leferink het denken over kwaliteit in verband met het kunstonderwijs.

Blok, C. (1994)

'Kwaliteit: een bedenkelijke maatstaf'.

In: *Boekmoncahier*, jrg. 6, nr. 19, 54-57.

Bewerking van een referaat gehouden op 22 november 1993 tijdens het symposium 'Kwaliteit & organisatie van het oordeel', ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van de studie Kunst en kunstbeleid van de Rijksuniversiteit Groningen. Bij de beoordeling van kunst gaat het niet om de vraag of het kunstwerk kwaliteit heeft, maar of we voor dat kunstwerk of die kunstenaar geld beschikbaar willen stellen.

Knulst, W.P. (1996)

De milde muze: een beschouwing over het telkens terugkerend pleidooi voor een tolerant kunstbegrip.

Utrecht: LOKV, 43 p.

ISBN 90-6997-076-7 signatuur: 96-628

Inaugurale rede waarin onder andere aandacht wordt besteed aan het begrip culturele erkenning, subsidiëring van de kunsten en het begin van de kunstzinnige vorming.

Fondsen (1998)

'Fondsen'.

In: *Advies Rood voor Cultuur*, 9 april, 1-12 + bijl.

Advies van 9 april 1998 over het functioneren van culturele fondsen. De Raad oordeelt over profilering, deskundigheid, flexibiliteit en transparantie. Een van de conclusies luidt dat de verdeling van subsidies voor individuele kunstenaars en incidentele projecten bij de bestaande culturele fondsen in goede handen is.

Vlies, I.C. van der (1998)

De rechter en het artistieke oordeel: een onderzoek naar de rechterlijke toetsing van cultuursubsidiebeschikkingen.

Zoetermeer: Ministerie van OCenW, 60 p.

ISBN 90-346-3552-x signatuur: 98-469

Onderzocht is wat de toetsingscriteria zijn die de rechter hanteert bij de beoordeling van subsidiebeschikkingen, wat de functie is van deskundigen en hun adviezen, en wat de betekenis is van de 'integrale heroverwegingen op basis van de grondslag van het bezwaar- of beroepsschrift' in de jurisprudentie op het terrein van de cultuur.

Cozijnsen, D.E. (1999)

In de bon van de subsidie: een rechtstheoretische analyse van de verhouding tussen juridisering en subsidiëring.

Den Haag: Boom, XII, 232 p.

ISBN 90-5454-037-0 signatuur: 02-161

De Nederlandse rechtsorde heeft de afgelopen decennia een sterke groei van het recht gekend; zowel in omvang als in betekenis is het recht toegenomen. Dit verschijnsel wordt juridisering genoemd. In dit proefschrift is de overheidssubsidie uitgangspunt voor een kritische reflectie op juridisering. Centraal staat de vraag naar de waarden en beperkingen van juridisering, toegespitst op de juridische uitwerking van het subsidiebeleid van de overheid. De analyse van het subsidiebeleid heeft betrekking op de economische sector en de kunstsector.

Kuypers, P. (1999)

In de schaduw van kunst: een kritische beschouwing van de Nederlandse cultuurpolitiek.

Amsterdam: Prometheus, 208 p.

ISBN 90-5333-873-x signatuur: 99-870

Kritische beschouwing van de cultuurpolitiek van de jaren negentig. De auteur plaatst vraagtekens bij de verstrengeling van overheid, markt en kunstwereld. Hij gaat in op het begrip kwaliteit als beoordelingscriterium, dat nergens in de cultuurnota's omschreven wordt. Hij bespreekt uitvoerig de commotie die de huidige staatssecretaris Van der Ploeg met zijn uitspraken over populaire cultuur en culturele diversiteit heeft opgeroepen. De vierjaarlijkse kunstplannen werken verstarrend voor de ontwikkeling van de kunst. De stedelijke ambities in het kunstbeleid zijn vaak meer uitgesproken dan die van de staat.

Film/Media**Lapinski, S. (1988)**

'De soep van artistieke en economische argumenten: het dilemma van het Productiefonds'.

In: *Film- en tv-maker*, nr. 281, 38-40.

Ingegaan wordt op de artistieke en economische argumenten die worden gehanteerd bij de beoordeling van speelfilms door het Productiefonds voor Nederlandse films. Beide soorten argumenten zijn onverenigbaar en kunnen niet leiden tot eenheid in de argumentatie.

Verstappen, W. (1988)

'Het gevaar van een aanval op de filmfondsen'.

In: *Film- en tv-maker*, nr. 287, 40-41, 43.

Kritische weergave van persoonlijke ervaringen met de twee filmfondsen (Productiefonds voor Nederlandse films en Fonds voor de Nederlandse film) ten aanzien van de samenstelling van de adviescommissies, de wijze van beoordeling van de ingediende aanvragen en de voorwaarden waaraan moet worden voldaan om voor een financiële bijdrage in aanmerking te komen.

Hengeveld, J. (1990)

'Een aspirientje tegen maanziekte'.

In: *Film*, nr. 7, 17-18.

De rijksoverheid heeft de subsidiëring van films ondergebracht bij het Productiefonds voor Nederlandse films en bij het Fonds voor de Nederlandse film. Beginselen als rechtszekerheid en rechtsgelijkheid komen bij de beoordeling van kunstproducten, in dit geval filmscenario's, in het gedrang. Het is gewenst dat de overheid de (beoordelings)structuur van de filmfondsen in heroverweging neemt.

Driessen, F.M.H.M. en H. Boon (1991)

De filmfondsen in de jaren tachtig: verslag van een evaluatieonderzoek van het Productiefonds voor Nederlandse Films en het Fonds voor de Nederlandse Film, uitgevoerd in opdracht van het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.

Utrecht: Bureau Driessen, 205 p.

Signatuur: 91-449

Er wordt aandacht besteed aan de organisatie van de twee fondsen en de rol van andere relevante organisaties en van de private sector, gevolgd door een overzicht van de gehonoreerde en afgewezen aanvragen, en een beoordeling van de geproduceerde films door publiek, critici en deskundigen. Tot slot wordt het overheidsbeleid met betrekking tot film kort behandeld en geven betrokkenen uit de filmwereld hun visie op het functioneren van de filmfondsen. Bevat ook veel statistische gegevens.

Burg, J. van der (1999)

'Filmfonds: zonder sympathieke personages geen subsidie'.

In: *De Filmkrant*, nr. 204, 13.

Signatuur: M99-456

De roep om herziening van filmsubsidiëring wordt groter. In dat kader aandacht voor het werk van de adviescommissies van het Nederlandse Fonds voor de Film. Het fonds had in 1998 bijna 12 miljoen gulden aan speelfilms te besteden. Hiermee kon nog

niet de helft van alle aanvragen worden gehonoreerd. Hoe vindt de verdeling plaats?

Kwaliteit (1999)

De kwaliteit van het Kwaliteitsdebot: Verslag adviseursbijeenkomst 1999.

Amsterdam: Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties, 6 kb.

Signatuur: E00-022

Kort verslag van de jaarlijkse bijeenkomst voor adviseurs van het Stimuleringsfonds over de kwaliteit van de eigen argumentatie. Niet het oordeel op zichzelf staat centraal, maar de wijze waarop dat oordeel tot stand komt, en de objectiviteit ervan.

Beeldende Kunst

Gubbels, T. (1990)

'Kwaliteit als credo'.

In: *Beroepskostenvergoedingen 1989.*

Amsterdam: Stichting Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, xiv-xvi

Signatuur: M90-292

Bijdrage over de toepassing van het kwaliteits- en professionaliteitsbeginsel bij het toekennen van beroepskostenvergoedingen aan beeldend kunstenaars door het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst. De auteur is commissielid beroepskostenvergoedingen van het fonds.

Tas, J.M. van der (1990)

'De objectivering van de subjectiviteit: het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst'.

In: *Boekmoncohier*, jrg. 2, nr. 5, 283-289.

Per 1 januari 1988 werd de stichting Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst opgericht. Op grond van zijn deskundigheid moet het fonds zorgdragen voor een kwalitatieve ondersteuning van onder andere de beeldende kunst. De vraag naar het effect van deze nieuwe structuur op de be-

oordeling van kunstwerken en de vraag naar de betekenis ervan voor Nederlandse beeldend kunstenaars, worden geplaatst binnen het bredere verband van de legitimering van beeldende kunst.

Poeijer, M. van (1992)

Erkend moakt beind: beoordeling van beeldende kunst op het begrip kwaliteit.

Utrecht: [s.n.], 68 p. Doctoraalscriptie

Rijksuniversiteit Utrecht.

Signatuur: 93-215

De probleemstelling luidt: hoe wordt kunst beoordeeld op het begrip kwaliteit? Daarbij komen aan de orde het begrip kwaliteit en beoordelings- en adviescommissies. Daarnaast gaan de auteurs in op de tweede vraag wat kunstenaars zelf vinden van de beoordeling op kwaliteit?

Hekkert, P. en P. van Wieringen (1993)

Oordeel over kunst: kwaliteitsbeoordelingen in de beeldende kunst.

Rijswijk: Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, 54 p.

Signatuur: 93-327

Beknopt verslag van twee eerdere onderzoeken: 'Kwaliteit als selectiecriteria: een empirische onderzoek naar kwaliteitsbeoordeling in de beeldende kunst' (92-004) en 'Geïnteresseerde leken versus experts: een vergelijkend empirisch onderzoek naar kwaliteitsbeoordelingen in de beeldende kunst' (92-431). Aan de hand van een vergelijking tussen de uitkomsten van onderzoek naar kwaliteitsbeoordeling door experts en geïnteresseerde leken worden aanbevelingen gedaan voor een optimalisering van de procedure in beoordelingscommissies van het Fonds voor de Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst.

Cornips, M.H. (1994)

'Individuele subsidies'.

In: *Bulletin Stichting Fonds voor Beeldende*

Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, nr. 3, 4-9.

Individuele subsidies zijn bestemd voor beeldend kunstenaars, vormgevers of architecten die met hun werk een bijdrage aan hun vakgebied leveren. Er zijn zeven soorten individuele subsidies: startstipendium; werkbeurs; projectsubsidie; studiebeurs; reisbeurs; publicatiesubsidie en presentatiesubsidie. Beschrijving van de diverse regelingen en van de criteria voor de beoordeling van aanvragen.

Hekkert, P. (1995)

'Het oordeel van de geïnteresseerde leek: onderzoek naar kwaliteitsbeoordelingen in de beeldende kunst'.

In: *Kunst & educatie*, jrg. 4, nr. 6, 25-29.

Verslag van een vervolgonderzoek naar de kwaliteit van de beoordeling van kunst. Kunnen mensen die niet beschikken over kennis en ervaring, maar wel geïnteresseerd zijn, kwaliteit van beeldende kunst herkennen en erover oordelen?

Verslag (1998)

Verslag van het symposium 'The way to go': over vormgevingskwaliteit in de 21e eeuw, gehouden op 25 november 1998 van 14 tot 17 uur in de Witte Dome te Eindhoven.

Eindhoven: Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, ongep.

Signatuur: M00-130

Een van de belangrijkste criteria bij de beoordeling van subsidieaanvragen door het Fonds BKVB is de vormgevingskwaliteit. Door nieuwe ontwikkelingen in de vormgeving dient dit criterium bijgesteld te worden. Vier deskundigen – Jan Lucassen, Servaes Spiekerman, Marvel Vroom en Philippe Wegner – discussiëren hierover onder leiding van J.W. Drukker.

Algera, K. (1999)

De toekomst die ons toekomt: 10 jaar Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst.

Amsterdam: Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, 16 p.

Signatuur: 99-390

Het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst bestaat sinds 1988 en vulde gedeeltelijk de leegte op die ontstond na de opheffing van de beeldendekunstenaarsregeling. Overzicht van de ontwikkelingen gedurende de laatste tien jaar en van de toekomstplannen; uitleg van de beoordelingsprocedures.

Ijdens, T. (1999)

Talent en andere zaken: een onderzoek naar de loopbanen van getalenteerde beeldend kunstenaars.

Zoetermeer: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, 101 p.

Signatuur: 02-856

In discussies over de herstructurering van het kunstonderwijs wordt geregeld beweerd dat een strengere selectie bij de toelating betere studenten oplevert, dat vervolgens het niveau van de opleiding omhoog kan en afgestudeerde kunstenaars succesvoller zijn in hun carrière. Onderzocht wordt het effect van talent op het succes van de beroepspraktijk van beeldend kunstenaars. De loopbaan van beeldend kunstenaars die in 1980-1983 en in 1988-1991 de Koninklijke Subsidie of de Prix de Rome ontvingen wordt vergeleken met die van leeftijdgenoten die geen prijs kregen. Een van de conclusies luidt dat de vroege constatering van talent op zichzelf geen indicatie is voor later succes.

Nooy, W. de (1999)

Circuits van deskundigen: een onderzoek naar het netwerk van adviescommissies in de Nederlandse beeldende kunstwereld.

Rotterdam: Erasmus Centrum voor Kunst- en cultuurwetenschappen, v, 116 p.

ISBN 90-76665-01-X signatuur: 00-312

Bij de uitvoering van subsidieregelingen voor beeldend kunstenaars wordt gebruikgemaakt van adviescommissies. In dit rapport wordt onderzocht welke gevolgen de invoering van nieuwe subsidieregelingen voor beeldend kunstenaars heeft gehad voor de samenstelling van de adviescommissies en

hun positie in de Nederlandse beeldendekunstwereld.

Nooy, W. de en M.A. Toussaint (1999)

‘Spelers of pionnen?: het netwerk van adviescommissies in de beeldende kunstwereld’.

In: *Raest*, nr. 1, 22-28.

De samenstelling en het functioneren van adviescommissies in de beeldendekunstwereld staan regelmatig ter discussie. De toekenning van subsidies zou niet eerlijk gebeuren, een klein aantal personen maakt de dienst uit en een bepaalde groep kunstenaars ontvangt alsmat de ondersteuning. Volgens de auteurs is de kritiek onterecht.

Baan, Chr. de (2001)

‘Subsidie van het fonds’.

In: *Vormberichten*, nr. 7/8, 18-20.

Hoe beoordeelt het Fonds voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst subsidieaanvragen?

Letteren

Verdaasdonk, H. (1983)

De subsidiëring van letterkundige baekuitgaven daar de rijkssoeverheid.

Tilburg: Katholieke Hogeschool Tilburg, 17 p.

Signatuur: 85-397

De bestaande praktijk inzake de subsidiëring van letterkundige boekuitgaven is niet bevorderlijk voor het totstandkomen en effectueren van een ter zake effectief beleid, omdat ieder ter beoordeling voorgelegd manuscript vrijwel uitsluitend op literaire kwaliteiten wordt beoordeeld. Aandacht voor de literatuurbeschouwing, die een fundamentele bijdrage zou kunnen leveren aan het inzicht in structurele kwesties betreffende de literaire boekenmarkt.

Verdaasdonk, H. (1996)

‘Het Fonds voor de letteren als beoordelaar en als beoordeelde’.

In: *Het Schrijvershuis*, nr. 1, 1-3.

Over de aard en totstandkoming van het kwaliteitsoordeel dat het fonds velt en de houding van de media ten opzichte van het fonds. Terugblik van scheidend bestuurslid Hugo Verdaasdonk.

Rapport (2002)

Rapport literaire tijdschriften (2002-2004).

Amsterdam: Nederlands Literair Productie- en

Vertalingenfonds, 14 p.

Signatuur: M02-340

Per drie jaar wordt beoordeeld welke literaire tijdschriften subsidie krijgen van het Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds. De beoordelingscriteria en de werkwijze worden beschreven. Bevat een lijst met de beoordelingen per tijdschrift. Ook het rapport over de periode 1999-2001 is aanwezig in de bibliotheek, M99-238.

Theater

Walraven, M. (1998)

'Je kunt nooit iets stimuleren wat er niet is'.

In: *Theotermoker*, jrg. 2, nr. 5, 22-23.

Verslag van een gesprek met H. Scholten, die afscheid neemt van het Fonds voor de Podiumkunsten, waarvan hij zes jaar directeur was. Over subsidiëring van theater.

Saraber, L. (2001)

Kiezen of delen: de toeposbaarheid van

inhoudelijke subsidiecriteria op niet-westerse dans en fusievormen.

Amsterdam: [s.n.], xvii, 94 p. Doctoraalscriptie

Universiteit van Amsterdam.

Signatuur: 02-046

Het onderzoek beoogt nader inzicht te verschaffen in verschillen tussen kwaliteitsmaatstaven van westerse en niet-westerse cultuuruitingen in Nederland. Daartoe worden opvattingen van deskundigen op het gebied van niet-westerse kunst vergeleken met

de heersende criteria in het gesubsidieerde kunstbestel, waarvan kwaliteit een van de fundamenteën is. Het onderzoek wordt toegespitst op de dans. Dans is een cultureel diverse kunstuiting: verschillende nationaliteiten werken samen in dansgezelschappen.

Muziek

Koppen, D. (1992)

De kwaliteit van smook: een onderzoek naar de begrippen kwaliteit, smook, en de rol van deskundigen in de hedendaagse Nederlandse muziekwereld.

Amsterdam: [s.n.], 73 p. Doctoraalscriptie

Universiteit van Amsterdam.

Signatuur: 93-244

Centraal staat de vraag in hoeverre de kwaliteitscriteria die de deskundigen en adviseurs hanteren, de scheiding tussen de door hen gecreëerde categorieën 'hoge' en 'lage' kunst rechtvaardigen en wat de ene muzieksoort in hun oordeel beter of slechter maakt dan de andere. Hierbij wordt gebruikgemaakt van de theorieën van Elias, Bourdieu en De Swaan. Over het algemeen krijgt muziek die voortkomt uit de westerse 'klassieke' traditie meer subsidie en waardering dan andere muzieksoorten, zoals pop en jazz.

Fonds (1995)

Fonds voor de Scheppende Toonkunst: rapport over het bestuur en de leden van het Genootschap van Nederlandse componisten van de Werkgroep Fonds voor de Scheppende Toonkunst.

Amstelveen: Werkgroep Fonds voor de

Scheppende Toonkunst, ongep.

Signatuur: 95-554

Analyse van de inhoudelijke aspecten van het fondsbeleid en de ideeën over het toekomstige beleid van het fonds. Aandachtspunten daarbij zijn bestuurlijke principes, verdeling van de gelden, criteria, beoordeling van aanvragen en communicatie.

Lelij, B. van der (et al.) (1996)

Componeren in Nederland: verslag van een evaluatie-onderzoek van het Fonds voor de Scheppende Toonkunst, uitgevoerd in opdracht van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen.

Utrecht: Bureau Driessen, 220 p.

Signatuur: 96-558

De besteding van de gelden van het fonds gedurende de periode 1987-1994 staat centraal in deze evaluatie. Onderzocht is onder andere hoe het fonds functioneert en wat het effect is van de toegekende subsidies op de artistieke en professionele ontwikkeling van de betrokken componisten, op de waardering van de hedendaagse muziek en op de ontwikkelingen in de muziekwereld. Aan de hand van recensies is de professionele beoordeling van hedendaagse muziek bekeken. Componisten vulden een enquête in over hun beroepsomstandigheden en hun financiële situatie.



Index Boekmancahler 51 t/m 54 2002

Jaargang 14

Artikelen

- Adang, Marc.** Gluren bij de bureu: het alledaagse wonen gemusealiseerd. Nr. 51, maart 2002, 23-35.
- Baeker, Greg.** 'A Distant Mirror': Canadian Perspectives on Cultural Policy, Cultural Diversity and Social Cohesion. Nr. 53, september 2002, 209-312.
- Dikker, Paul.** Oordelen over kwaliteit: kunstsubsidies bezien vanaf de werkvloer. Nr. 54, december 2002, 409-420.
- Epskamp, Kees.** Werelderfgoed: bilaterale samenwerking Nederland-Mali. Nr. 54, december 2002, 433-444.
- Gölpinar, Özkan.** Van 'etnische cultuur' naar 'culturele diversiteit': pleidooi voor een herkomst-culturenbeleid in Nederland. Nr. 53, september 2002, 259-265.
- Gras, Henk.** Souperminnende *NRC*-heren en andere bemoeials: de rol van de 'markt' in het negentiende-eeuwse theaterbestel. Nr. 51, maart 2002, 45-61.
- Heinich, Nathalie.** Let Us Try to Understand Each Other: Reply to Crane, Laermans, Marontate and Schinkel. Nr. 52, juni 2002, 200-207.
- Hemels, Sigrid.** Een fiscale stimuleringsmaatregel voor kunstaankopen: een bouwtekening. Nr. 54, december 2002, 387-396.
- Hofstee, Willem K.B.** Kwaliteit van beoordelingen in de context van kunstbeleid. Nr. 54, december 2002, 422-431.
- Loderus-van Gils, Carolien en Christel van der Velden.** 'Waarom sta jij zo te springen tijdens het dirigeren?' Kunsteducatie bij symfonieorkesten pas succesvol bij differentiatie van doelgroepen. Nr. 52, juni 2002, 189-199.
- Looveren, Marie Van.** Emancipatie van de smaak: cultuurparticipatie via sociaal-artistieke projecten. Nr. 54, december 2002, 446-455.
- Nagel, Ineke.** Paplepel of lessenaar? Een vroege start bevordert latere cultuurdeelname. Nr. 54, december 2002, 398-407.
- Puffelen, Frank van.** De worsteling van economen met de kunsten: een overzicht van de stand van zaken binnen de culturele economie. Nr. 52, juni 2002, 151-164.
- Rumms, Tom.** 'Prijzen en sabelen' na het einde van de kunst: hernieuwd pleidooi voor een legitimerende kunstkritiek. Nr. 51, maart 2002, 36-44.
- Siddiqui, Frank.** Een blinde vlek in het overheidsbeleid: de aanloop naar een internationaal cultuurbeleid. Nr. 53, september 2002, 273-283.
- Sorgdrager, Winnie.** Een vrije ruimte voor kunst in het cultuurbeleid. Nr. 51, maart 2002, 83-86.
- Strous, Tjeu.** Kind aan huis in Casablanca, schoorvoetend naar Istanbul: bijna 10 jaar Rotterdamse ervaring met herkomststeden. Nr. 53, september 2002, 287-295.
- Tjeenk Willink, Herman.** Bureaucratisch gestuurde kunst. Nr. 51, maart 2002, 78-82.
- Vels Heijn, Annemarie.** 'Eruit halen wat erin zit': in het museale veld is pragmatisch cultureel ondernemerschap gewenst. Nr. 52, juni 2002, 167-173.
- Wijn, Cor.** Stedelijk broedplaatsenbeleid: vertrekpunten, instrumenten en perspectieven voor het behoud van een culturele laboratoriumfunctie. Nr. 51, maart 2002, 7-20.

Tegendraads

Epskamp, Kees en Peter J.M. Nas. Sjamanen en slangenbezweerders: nieuw Unesco-programma biedt mondiale erkenning voor immateriële cultuuruitingen. Nr. 51, maart 2002, 63-74.

Hoogervorst, Sanne. De kunstensector moet inlopen: loopbaanbeleid in de kunsten. Nr. 52, juni 2002, 174-187.

Congressen

Bos, Eltje. Culturele ongelijkheid en culturele diversiteit: verslag van de conferentie 'Fostering Cultural Diversity and Development: Local, National and Global Strategies'. Nr. 54, december 2002, 457-460.

Hamersveld, Ineke van, en Jacqueline Oskamp. Het avontuur van kinder- en jongerenopera: verslag van vol, internationaal jeugdoperafestival. Nr. 51, maart 2002, 89-95.

Brieven

Mabrouk, Nadia. Zuilenmentaliteit staat de kunstsector in de weg. Nr. 53, september 2002, 296-298.

Marhé, Usha. *Keti koti*. Nr. 53, september 2002, 270-272.

Mijde, Funda. Chakra – 1: monoloog voor zeven vrouwen. Nr. 53, september 2002, 284-285.

Palm, Norman de. Professioneel ontheemd. Nr. 53, september 2002, 266-268.

Tuhuteru, Rocky. Enclaves. Nr. 53, september 2002, 314-316.

Interviews

Bloem, Marion. Geen gewoon Indisch meisje. Interview gehouden door Nynke Oele en Lieke van den Ouwelant. Nr. 53, september 2002, 317-320.

Hinte, Maarten van. Nederland is mijn thuisland. Interview gehouden door Nynke Oele en Lieke van den Ouwelant. Nr. 53, september 2002, 323-326.

Jellouli, Nadia. Ik ben geen Marokkaanse architect. Interview gehouden door Nynke Oele en Lieke van den Ouwelant. Nr. 53, september 2002, 326-329.

Ol, Saban. Ik ben ieder jaar in de mode. Interview gehouden door Nynke Oele en Lieke van den Ouwelant. Nr. 53, september 2002, 329-332.

Rooy, Felix de. De hele wereld als publiek. Interview gehouden door Nynke Oele en Lieke van den Ouwelant. Nr. 53, september 2002, 320-323.

Boeken

Abbing, Hans. *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Besproken door Nathalie Heinich. Nr. 54, december 2002, 467-472.

Baetens, J. en G. Verstraete (red.) *Cultural studies: een inleiding*. Besproken door Fabian Stolk. Nr. 52, juni 2002, 214-218.

- Boiten, Ina.** Publieke kunst: nieuwe dimensies in ruimte en tijd, voor kunstenaar en publiek. Besproken door Lut Pil. Nr. 51, maart 2002, 97-102.
- Braber, H. van den.** Geven om te krijgen: literair mecenaat in Nederland tussen 1900-1940. Besproken door Sandra van Voorst. Nr. 54, december 2002, 463-466.
- Elffers, A.** Culturele diversiteit in de podiumkunsten: een praktisch onderzoek naar initiatieven in Nederland en de Verenigde Staten. Besproken door Walther Tjon Pian Gi. Nr. 53, september 2002, 335-338.
- Evans, G.** Cultural Planning: an Urban Renaissance? Besproken door Hans Mommaas. Nr. 51, maart 2002, 107-109.
- Hassan, S. en I. Dadi (eds.)** Unpacking Europe: towards a Critical Reading. Besproken door Els van der Plas. Nr. 53, september 2002, 341-344.
- McCarthy, Kevin F., Arthur Brooks, Julia Lowell, Laura Zakaras.** The Performing Arts in a New Era. Besproken door Cas Smithuijsen. Nr. 52, juni 2002, 209-213.
- Meurs, Paul.** De moderne historische stad: ontwerpen voor vernieuwing en behoud, 1883-1940. Besproken door Rob Dettingmeijer. Nr. 51, maart 2002, 102-106.
- Plas, E. van der, M. Halasa en M. Willemsen (eds.)** Creating Spaces of Freedom: Culture in Defiance. Besproken door Valentijn Byvanck. Nr. 53, september 2002, 339-340.

Pas herlezen

- Bourdieu, P.** La distinction: critique sociale du jugement en Les règles de l'art: genèses et structures du champ littéraire. Besproken door Nico Wilterdink. Nr. 52, juni 2002, 219-223
- Wittkower, Rudolf and Margot Wittkower.** Born under Saturn: the Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution. Besproken door Nathalie Heinich. Nr. 52, juni 2002, 224-226.

Dossier

- Hoogervorst, Sanne.** Publieke kunst. Nr. 51, maart 2002, 121-127.
- Jacobs, Michèle.** Have the twain really met? Nr. 53, september 2002, 355-358.
- Ligthart, Pieter.** Het kwaliteitsoordeel van deskundigen. Nr. 54, december 2002, 481-488.

Het **Boekmancahier** is een Nederlands-Vlaams forum, met internationale dimensie, voor kunst, onderzoek en beleid. Het tijdschrift brengt wetenschap, openbaar bestuur en de diverse culturele sectoren met elkaar in contact. De bijdragen worden zo geschreven en geredigeerd dat ze toegankelijk zijn voor zowel onderzoekers, studenten en beleidsmakers als medewerkers van culturele instellingen. Bijdragen voor het Boekmancahier worden beoordeeld op basis van *blind review*. Het Boekmancahier is een uitgave van de Boekmanstichting. Het verschijnt vier keer per jaar.

Het Boekmancahier wordt geïndexeerd, gescanned of geëxcerpeerd in *de Bibliography of the history of art*, *de International Bibliography of the Social Sciences*, *Sociological abstracts* en *Social planning/policy & development abstracts* (SOPODA).

Redactie C. Brickwood, J.S. Cramer, I. Groothedde, T. Gubbels, I. van Hamersveld, B. Hofstede, S. Hoogervorst, H. Mommaas, A. Nuchelmans, F. van Puffelen, M. van Splunter (redactiesecretariaat), I. Steen (Vlaanderen).
Redactierood C. Serkei.

Redactieadres Boekmanstichting; t.a.v. redactie Boekmancahier

Herengracht 415, 1017 BP Amsterdam, telefoon 020 - 624 37 36, fax 020 - 638 52 39

e-mail secretariaat@boekman.nl, internet www.boekman.nl

Kopij: volgens de redactieaanwijzingen op diskette of via e-mail

Recensie-exemplaren: A. Nuchelmans, redacteur boeken

Redactieaanwijzingen en advertentievoorwaarden: verkrijgbaar bij M. van Splunter, redactiesecretariaat

Eindredactie en correctie Tekst/Support, Amsterdam

Tekstverwerking Elly Andrea, Marianne Barnier-Spee, Mies van Splunter

Vertolingen Nederlands-Engels Lia Fletcher-Pot, Utrecht

Beeldredactie Ineke van Hamersveld

Vormgeving Hannie Pijnappels, Amsterdam

Zetwerk binnenwerk Tekstueel, Alkmaar

Druk Krips, Meppel

Abonnementen

particulieren € 41/€ 48 (rest of Europe, the world)

instellingen € 57/€ 64 (rest of Europe, the world)

studenten, aio's en oio's € 27/€ 34 (rest of Europe, the world)

losse nummers € 10 exclusief porto/excluding postage

Abonnementen kunnen elk gewenst moment ingaan en worden aangegaan voor een jaar. Betaling na toezending van een acceptgirokaart. Indien drie maanden voor het verstrijken van de abonnementsperiode geen schriftelijk bericht van opzegging is ontvangen, wordt het abonnement verlengd.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (art.16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

© Beeldmateriaal: Xander van Ommen (www.xvo.nl; xvo@planet.nl)

ISSN 0925-0239

BOEKMAN*stichting*

Studiecentrum voor kunst, cultuur en beleid



Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
telefoon 020-624 37 36
bibliotheek 020-624 37 39
fax 020-638 52 39
e-mail secretariaat@boekman.nl
internet www.boekman.nl

De Boekmanstichting verzamelt en verspreidt kennis en informatie over kunst en cultuur in beleid en praktijk. Het werktein omvat het kunst- en cultuurbeleid van de overheden, particuliere financiering van kunst, de sociaal-economische en juridische aspecten van de kunsten en het kunstenaarsberoep, marketing en sponsoring, culturele organisaties en manifestaties, kunst in relatie tot (nieuwe) media, cultuurbehoud, kunsteducatie, amateurkunst en kunstvakonderwijs.

De Boekmanstichting is opgericht in 1963. Zij is genoemd naar de Amsterdamse wethouder van onderwijs en kunstzaken, Emanuel Boekman (1889-1940).

De Boekmanstichting

- beheert een bibliotheek met ruim 50.000 titels
- verzorgt actuele informatie en documentatie
- is initiator van RECAP, *Resources for Cultural Policy in Europe*, een samenwerkingsverband van documentatiecentra op het gebied van cultuurbeleid
- heeft een kleine wetenschappelijke staf die literatuuronderzoek verricht
- initieert, coördineert en organiseert debatten, *expertmeetings* en congressen
- beheert de Boekmanleerstoel voor kunstsociologisch onderzoek aan de Universiteit van Amsterdam
- looft jaarlijks een scriptieprijs uit
- beheert een database met nationaal en internationaal lopend kunst- en cultuuronderzoek. *Cultural Policy Research Online* (CPRO) is toegankelijk via de website: www.recap.nl
- is uitgever van boeken, van de serie *Rechtwijzers* en van het *Boekmancahier*



Volgens belastingadviseur Sigrid Hemels kan het particulier aankopen bij **Nederlandse galleries** van werken van Nederlandse, levende kunstenaars aantrekkelijker worden gemaakt. Dat kan door de inzet van een **fiscale stimuleringsmaatregel**, bij voorkeur ingebed in de inkomstenbelasting.

Hoe jonger het eerste bezoek aan bioscoop, theater, cultuurhistorisch of kunstmuseum, hoe groter de kans op latere **cultuurdeelname**. Met één uitzondering: concertbezoek. Daarvoor is bepalend met wie het eerste bezoek plaatsvindt, aldus onderzoeker Ineke Nagel.

Bij de **beoordeling van kunst** spelen marktgerichte en kunsthistorische criteria een steeds grotere rol, volgens kunstenaar en politicoloog Paul Dikker. Dit gaat ten koste van criteria als vakmanschap en authenticiteit.

Het huidige systeem van **kunstbeoordeling bij fondsen** is het meest probate middel tegen wankwaliteit, meent Willem Hofstee. Het werken binnen bureaucratische beleidskaders kan tot spanning leiden.

► In de **Nederlandse ontwikkelingssamenwerking** speelt cultuur een belangrijke rol. Erfgoed neemt daarbinnen een belangrijke plaats in vanwege de werkgelegenheid die het schept en als trekpleister van toerisme, zo blijkt uit de bijdrage van Kees Epskamp.

► Om de cultuurparticipatie van lage inkomensgroepen te vergroten en zo hun levenssituatie te verbeteren, zijn in Vlaanderen **sociaal-artistieke projecten** gestart. Marie Van Looveren analyseert de effecten: in plaats van zelf culturele symbolen te ontwikkelen, wordt de doelgroep steeds vaker gedwongen de dominante symbolen over te nemen.

► **Congressen**: cultuur, ontwikkeling en diversiteit in internationaal perspectief,
Boeken: literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940, vergelijking tussen de wereld van economie en kunst,
Signalementen,
Dossier over het kwaliteitsoordeel bij de kunstenfondsen.