

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 kleeft 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 geplaatst 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 vrije-markteconomie 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 productvernieuwing 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 geschoolede 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 stillevens 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 kunstopvattingen 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 tematiseert.

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 geploeter 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 volstreekte 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.

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.

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

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 uitdrukkingsvorm 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. Overheidsbemoeyenis 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 bemoeyenis 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 hooggekwalificeerde 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 neerkomt.'

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.