

Politieke hoogmoed in het Nederlandse kunstbeleid

Over de preciaire verhouding tussen paternalisme en autonomie

Gerard Drosterij Het Nederlandse kunstbeleid gaat gebukt onder ongewenst paternalisme. Van der Ploegs opvattingen over democratie zijn aanvechtbaar. De autonomie van kunst en kunstenaars moet evenzeer worden beschermd als die van de burger.

Vanuit een cultuurpolitieke optiek is het ironisch dat de relativering van smaak en waarden aan het eind van deze eeuw tot bijna alle hoeken van de maatschappij is doorgedrongen, terwijl dezelfde maatschappij in toenemende mate wordt geconfronteerd met een staatsoptreden dat wordt gekenmerkt door paternalisme. Juist als een bescheiden houding van de staat mag worden verwacht, omdat het idealistische geloof in ‘het Schone’ heeft plaatsgemaakt voor het motto *anything goes*, verkondigt de staat het paradigma van de sociaal-culturele constructie van de werkelijkheid tot politiek uitgangspunt. Onder de sociaal-democratische staatssecretaris Van der Ploeg wordt deze ontwikkeling met vaste hand doorgezet, getuige zijn opmerking dat ‘de populaire cultuur niet meer — en zeker niet door mij — op voorhand als plat vermaak (wordt) gewaardeerd, waaruit de massa verheven dient te worden. (...) *Het zou goed zijn*

als de grenzen (tussen lage en hoge cultuur) verder zouden vervagen’ (OCenW 1998, 3; curs. GD).

In plaats van een stabiliserende publieke kracht is de staat verworden tot een grillige entrepreneur die voortdurend bezig is met het formuleren van beleidsvoorstellen ter sturing van sociale en culturele ontwikkelingen. Daarbij dicht de staat de kunst een politieke functie toe. Daarom is het op z’n minst ironisch dat het kunstenveld van de staatssecretaris de opdracht van het ‘culturele ondernemerschap’ heeft meegekregen. Van der Ploeg projecteert daarmee een onderbewuste ambitie van de staat — de staat als would-be cultureel ondernemer. Waarom bestaat er zo weinig vertrouwen in de ondernemingszin van kunstenaars? Denkt de staatssecretaris nu werkelijk dat hij door het afkondigen van allerhande staatsdirectieven op de juiste weg is, en dat kunstenaars daarmee worden bewogen naar die directieven te

handelen? De woorden van J.S. Mill hebben weinig van hun zeggingskracht verloren toen hij de vorige eeuw schreef dat ‘the strongest of all arguments against the interference of the public with purely *personal conduct*, is that when it does interfere, the odds are that it interferes wrongly, and in the wrong place’ (Mill 1993, 83, curs. GD). De woorden van Mill blijken in deze eeuw niet serieus te zijn genomen. Hoe is het zover gekomen?

De politieke betekenis van kunst

De kunst heeft tegenwoordig een politieke betekenis die associaties oproept met de Renaissance. In die tijd kon de staat zijn macht niet meer legitimeren door uitsluitend te verwijzen naar een vorstelijke of religieuze symboliek. De toestand van de maatschappij, waaronder kunst, moest hierin betrokken worden. De politieke betekenis van kunst beperkte zich niet tot pracht en praal, maar kwam eveneens tot uitdrukking in zaken als ruimtelijke ordening, architectuur en onderwijs (Kempers 1987, 19, 139-153, 342; Kempers 1990, 265).

Ook tegenwoordig wordt het politieke belang van de maatschappelijke kwaliteit van kunst geproclameerd. Alle moeite die politici zich getroosten om te benadrukken dat een beroep op de maatschappelijke relevantie van kunst tot een relikwie uit de jaren zeventig kan worden gerekend, wordt ontkracht door het regeerakkoord uit 1998. Daarin staat te lezen dat ‘een bloeiend cultureel leven en behoud van waardevol cultureel erfgoed krachtig (moeten) worden bevorderd. Dat is essentieel (...) voor integratie en cohesie in de samenleving.’

Voor de huidige regering is kunst belangrijk vanwege vermeende maatschappelijke kwaliteiten als het aanzetten tot integratie of cohesie. Het verschil tussen deze politieke opvatting van de betekenis van kunst en die van vier eeuwen geleden is dat ze niet meer naar het staatsbelang maar naar het maatschappelijke

belang verwijst. Als democratisch instituut moet de staat in het belang van de maatschappij handelen. Maar als de maatschappelijke kwaliteiten van kunst politieke betekenis hebben, dan betekent dat dat kunst daarmee onderdeel wordt van de democratische legitimiteit van het staatshandelen.

De politiek-filosoof Hans Blokland stelt zich ook op een dergelijk standpunt. Hij betoogt dat ‘de maatschappelijke (lees: democratische - GD) legitimiteit van kunstsubsidies uiteindelijk, in laatste instantie, afhankelijk (is) van de mate waarin de diverse kunstenaars en hun belangenverenigingen erin slagen om de burger ervan te overtuigen dat zij een waardevolle bijdrage aan de samenleving leveren’ (Blokland 1994, 59). Niet de staat, maar de kunst heeft als eerste de verantwoordelijkheid om zijn maatschappelijke belang aan te tonen. Hier doemt een beeld op waarin de kunst een taak krijgt toegeschreven die de burger oorspronkelijk aan de staat had toebedeeld; namelijk op te treden in zijn of haar belang. Democratische kunst, dat klinkt wellicht logisch, maar is het niet. Natuurlijk is het onbetwistbaar dat kunst van maatschappelijk belang is en om die reden ook voor de staat belangrijk. Maar het is onjuist dat de kunst daarom met een democratisch imperatief wordt opgezet. De kunst hoeft niet, zoals de staat, democratische rekenschap van haar handelen af te leggen. Net als Warna Oosterbaan in zijn discussie met Hans Blokland in het *Boekmancahier* (1994, nr. 19), meen ik evenzeer dat de kwestie van democratische legitimiteit exclusief aan de staat is voorbehouden. Kunstenaars laten in de *maatschappij* zien waarom kunst moet; zij hoeven niet de *staat* te tonen waarom kunst moet. Als kunst door de staat wordt ondersteund, impliceert dat niet dat kunst daarmee automatisch onderdeel is van het staatsgebouw. Een gesubsidieerde kunstenaar is geen ambtenaar.

De vanzelfsprekende relatie tussen de

maatschappelijke kwaliteit van kunst en haar democratische gehalte stamt uit de jaren zestig. Als Blokland betoogt dat het nou eenmaal zo werkt in een democratie, dat vertegenwoordigers uit de kunstenwereld argumenten moeten geven waarom kunst van politiek belang is, dan hanteert hij een opvatting over democratie die teruggaat naar het *Bildungsideaal* van de vorige eeuw en die werd gepopulariseerd in de jaren zestig (Blokland 1994, 60). Een dergelijke opvatting heeft schadelijke consequenties voor de autonomie van de burger.

Het ontstaan van het democratische imperatief

Tijdens de Verlichting doet de democratische legitimering van de staat haar intrede. Niet meer het belang van de staat, maar van de burgerlijke maatschappij wordt doel van het staatshandelen. Anders gezegd: de burger kent de staat een democratisch imperatief toe waarmee de verantwoordelijkheden tussen staat en maatschappij worden omgedraaid. Het is niet langer de maatschappij die wordt beoordeeld naar haar betekenis voor het belang van de staat, maar het is de staat die wordt beoordeeld naar zijn betekenis voor het belang van de maatschappij.

Binnen de democratische legitimering van de staat vormt de idee van autonomie de spilfiguur. Autonomie leert dat elk mens een uniek persoon is met een eigen conceptie van, wat wordt genoemd: het goede leven. Alleen het individu zelf weet uiteindelijk wat goed voor hem of haar is. Omdat de mensen hierin aan elkaar gelijk zijn, volgt dat een ieder het recht heeft op zijn eigen levensontwerp (Kant 1991, 74-75; Locke 1994, 65-67). De democratische implicatie van autonomie is dat, wil de burger over zichzelf kunnen beschikken, de oorsprong van de staatsmacht bij de burger ligt. Daarom mag de staat alleen maar macht uitoefenen als

dat geschiedt in het algemene belang van de burgermaatschappij. En dat algemene belang bestaat weer uit de bescherming van de autonomie van de burger. Praktisch gezien betekent dit dat de staat een maatschappelijke ruimte moet creëren waarin de burger in vrijheid zijn opvatting over het goede leven kan invullen.

Door de introductie van een democratische staatslegitimatie verandert tijdens de Verlichting ook de relatie tussen kunst en staat. Kunst wordt onderdeel van het algemene maatschappelijke belang en daarmee van het democratische imperatief van de staat. Dit komt tot uitdrukking in het politieke streven naar *Bildung*: de bevordering van een burgerlijke beschaving. De manier waarop de staat zijn *Bildungstaak* vervult, vertoont evenwel nog overeenkomsten met de traditie van het staatsabsolutisme uit de Renaissance. Het politieke belang van kunst heeft wel betrekking op de maatschappij, maar blijft grotendeels instrumenteel. Kunst is middel ten dienste van een welomschreven politiek ideaal (zie: Hoogenboom 1985, 19). Tegen deze opvatting wordt geageerd door de kunst- en geleerdengenootschappen. Volgens hen handelt de staat *ondemocratisch*, omdat hij de autonomie van hun kunst niet respecteert maar bepaalt op grond van het *Bildungsideaal*. De leden van de genootschappen willen zelf bepalen hoe zij hun kunst vorm en inhoud geven (ibidem, 30-34).¹

Het formele en het materiële democratische imperatief

In de negentiende eeuw is het de liberale voorman Thorbecke die de gespannen relatie tussen staatspaternalisme en burgerlijke autonomie tracht op te heffen. In zijn opvatting ligt de essentie van het democratische imperatief niet in zijn scheppende maar in een *beschermende* betekenis. Hoe de burger aan zijn

autonomie vorm geeft, is niet aan de staat. De staat miskent de autonomie van de kunst wanneer hij kunst als onderdeel van het *Bildungsideaal* een politieke gewenste richting en betekenis geeft. Want, zegt Thorbecke, 'het zijn in wezen, bestemming en middelen andere levensmagten dan de Staatsmagt, welke (...) kunst, maatschappelijk te vormen en te besturen hebben; magten in wier sfeer burgerlijk overheidsgebod of dwang niet te pas komt' (Thorbecke 1982, 412). De verantwoordelijkheid hoe kunst haar autonomie gestalte geeft, is een persoonlijke en geen publieke zaak. Politieke mogelijkhedenvoorwaarden ten behoeve van de uitoefening of genieting van kunst kunnen daarom alleen maar besloten liggen in een *formeel* (grond)wettelijk kader, zoals in het recht op onderwijs en de vrijheid van meningsuiting.

Thorbeckes formele interpretatie van het democratische imperatief wordt voor de Tweede Wereldoorlog bekritiseerd door de Amsterdamse wethouder Emanuel Boekman. In zijn dissertatie *Overheid en kunst* (1939) stelt hij dat kunst wel degelijk tot het algemene belang gerekend moet worden. Kunst is onderdeel van de materiële voorwaarden voor autonomie. Boekman ziet een ontoelaatbare discrepantie tussen een *formele* staatsgarantie van autonomie en haar *feitelijke* realisatie door de burger. Afgezet tegen de maatschappelijke werkelijkheid stelt de formele waarde van autonomie maar weinig voor. In het dagelijks leven blijkt slechts een kleine minderheid van de bevolking in staat haar autonomie te realiseren, de meerderheid is vooral in de weer met de strijd om het bestaan. Deze tegenstelling strookt niet met de essentie van het democratische imperatief: de staat is immers verplicht het belang van *allen* te behartigen. Kortom: niet een formele, maar een *materiële* interpretatie van het democratische

imperatief is geboden, aldus Boekman. De staat dient de materiële ongelijkheden in de maatschappelijke context waarbinnen de burger zijn autonomie gestalte geeft, te bestrijden opdat een ieder het formele recht op autonomie ook daadwerkelijk kan realiseren.

Bij Boekman herleeft het *Bildungsideaal*, maar wel met het belangrijke verschil dat het niet meer berust op een paternalistische grondslag. Kunst behoort in zijn optiek niet tot het algemeen belang vanwege een politiek ideaal, maar als onmisbaar onderdeel van het scala aan materiële mogelijkhedenvoorwaarden om autonomie te realiseren. Thorbeckes adagium 'de regering is geen oordelaar van kunst en wetenschappen' is hem heilig (zie Boekman 1939). De staat heeft de plicht de materiële voorwaarden voor kunstbeoefening en -genieting te creëren, maar heeft niet het recht de inhoudelijke ontwikkeling van kunst te bepalen. Het materiële democratische imperatief gebiedt de staat alleen de *toegankelijkheid* tot en niet de *kwaliteit* van kunst te democratiseren. Anders dwingt de staat de kunst af te dalen naar de smaak van het volk, in plaats van het volk op te laten klimmen naar de kunst.

Het verschil tussen Thorbecke en Boekman ligt in het politieke moment waarop de burger door de staat aangesproken mag worden op de individuele verantwoordelijkheid. Voor Thorbecke is het de verantwoordelijkheid van de burger om een goede aansluiting van het formele recht op autonomie op zijn feitelijke realisatie van autonomie te vinden. Boekman verzet zich hier tegen en stelt dat de burger alleen iets heeft aan het recht op autonomie als het individu in staat is om dat recht te materialiseren.² Pas wanneer de staat hiervoor materiële garanties geeft, heeft de staat aan zijn democratische plicht voldaan. Hier stopt die plicht evenwel; *hoe* de burger zijn autonomie

realiseert is geen staatszaak. Door zich te bemoeien met de inhoudelijke invulling van autonomie zou de staat de normatieve oorsprong van democratie — het recht op een eigen levensontwerp — onherstelbare schade aandoen.

Het ethische democratische imperatief

In de jaren zestig wordt het klassiek sociaal-democratische gedachtegoed zoals door Boekman verwoord ter discussie gesteld. Door het materiële aspect van autonomie te benadrukken zag Boekman over het hoofd dat het essentiële aan autonomie het persoonlijke is. Hannah Arendt bijvoorbeeld stelt dat een materiële interpretatie van het democratische imperatief tekortschiet omdat daarin de wijze waarop de burger *als persoon* inhoud geeft aan zijn autonomie niet wordt betrokken. Het recht op autonomie stelt weinig voor wanneer de staat de burger geen *ethische* garanties geeft die ervoor zorgen dat de burger zijn autonomie als zinvol kan ervaren (Arendt 1994, 181-182).

Boekmans politieke pleidooi voor het steunen van kunst als onderdeel van de materiële voorwaarden ter realisatie van autonomie, schiet derhalve tekort. Want met een verlaging van de materiële drempels tot beoefening en genieting van kunst is niet gegarandeerd dat de burger daar ook daadwerkelijk gebruik van zal maken (Blokland 1995, 351). Dat hangt af van de inhoud of de kwaliteit van kunst. Wanneer Boekman sprak over de sociale betekenis van kunst, nam hij impliciet aan dat mensen vanzelf hun weg naar het Schone zouden vinden. Dat bleek een naïeve veronderstelling die was gebaseerd op een dominant sociaal-democratisch waardepatroon. Immers, of mensen aangetrokken worden tot kunst hangt er niet zozeer van af of ze daartoe de *materiële* mogelijkheid hebben, maar vooral of ze daartoe de *ethische* mogelijkheid hebben. Kunstenaars

moeten daarom ‘impulsen geven voor de noodzakelijke vernieuwingen in onze samenleving, voor de bewustwording van de mens over zijn situatie’, zal minister Van Doorn van het ministerie van CRM in het kabinet-Den Uyl in 1976 schrijven (geciteerd in: Oosterbaan Martinius 1990, 70).

Het ethisch-procedurele democratische imperatief

Aan het begin van de jaren tachtig krijgt de gevoelde noodzaak tot een democratisering van de kwaliteit van kunst een impuls wanneer blijkt dat kunst nog steeds door een kleine minderheid van de bevolking genoten wordt. De sociale cultuurspreiding is mislukt, luidt de algemene opvatting (Kassies 1983, 17). Probeerde de staat in de jaren zestig en zeventig nog met welzijn een moderne variatie op het thema van *Bildung* te geven, in de jaren tachtig wordt dit standpunt verlaten en dat weerspiegelt zich in de introductie van een procedureel criterium: publieksbereik (Bever 1993, 127-135). Hoewel de overschatting van de maakbaarheid van de samenleving officieel als oorzaak voor de mislukking van de cultuurspreiding wordt gegeven, wordt allengs duidelijk dat de schuld officieus bij de kunst wordt gelegd. Minister Brinkman (CDA, 1982-1989) meent dat het klassieke begrip van cultuurspreiding te beperkt is, een begrip ‘waarbij het er in feite bijna uitsluitend om gaat het publiek letterlijk en figuurlijk naar één bepaald punt te brengen’ (Brinkman 1988, 152-153). Volgens de minister mag de kunst zich niet meer blind staren op de intrinsieke kwaliteit van haar aanbod, maar moet ze zich gaan vergewissen van een maatschappelijke vraag (zie: WVC 1985, 17-18).

Met de introductie van het concept publieksbereik stelt Brinkman het vraagstuk naar de legitimiteit van de kunst aan de orde. Wil kunst gesubsidieerd worden, dan zal ze met

overtuigende argumenten dienen te komen waarom ze politieke steun verdient. Het proces wordt omgedraaid: vanaf dat moment ligt het democratisch imperatief niet langer bij de staat maar bij de kunst. Het imperatief moet procedureel zijn omdat de staat niet meer kan en mag formuleren welke inhoud kunst behoort te hebben. De staat kan alleen formuleren *hoe* kunst ervoor kan zorgen democratische legitimiteit te genereren. De staat geeft niet van bovenaf inhoudelijke richtlijnen aan de kunst, maar verwijst naar de maatschappelijke dynamiek die wordt beheerst door het marktmechanisme. Op de markt wordt de autonomie van de burger ten volle gerespecteerd, want daar is hij als klant koning. Ten tweede vormt de markt een goed meetinstrument naar de maatschappelijke vraag. De kunst kan daar goed bepalen hoe de burger te interesseren voor haar uitingen, en de staat in hoeverre kunst hiermee democratische legitimiteit verwerft.

De markt stimuleert daarmee de democratisering van de kwaliteit van kunst, want zoals de huidige staatssecretaris van Cultuur stelt: ‘Kwaliteit (...) is bij uitstek een ideologisch bepaalde term geworden. (...) Die onuitgesproken ideologie moet meer ter verantwoording worden geroepen’ (Van der Ploeg 1998, 6). Voor hem moet het verband tussen publieksbereik en democratische legitimiteit zo nauw mogelijk worden getrokken, opdat de ontwikkeling van een *aristocracy* naar een *democracy of culture* kracht wordt bijgezet. Met als uitgangspunt de legitimeringsparadox van Oosterbaan Martinius — waarom iets subsidiëren waarnaar zo weinig vraag is? — wijst hij stevast op de discrepantie tussen de monoculturele gesubsidieerde kunst en de multiculturele maatschappelijke werkelijkheid (OCenW 1999, 12). Hij meent dat deze discrepantie bewijst hoezeer de kwaliteit van kunst nog ideologisch

is bepaald en nauwelijks verbinding heeft met de publieke vraag. Conceptuele kunst kan voor de kunstkenner wel van hoge kwaliteit zijn, de modale burger ervaart die kunst doorgaans als heel vervelend en ontoegankelijk. Daarom geeft Van der Ploeg de kunst een ethisch-procedureel imperatief: bewijs op de markt dat er maatschappelijke vraag naar je is en verzeker je zodoende van subsidie.³

Politieke hybris

Het door Thorbecke en Boekman cruciaal geachte onderscheid tussen enerzijds de formele en materiële *mogelijkheden tot* het realiseren van autonomie en anderzijds de *ethische invulling van* het realiseren van autonomie is sinds de jaren zestig opgeheven. De staat heeft afscheid genomen van een democratisering van de toegankelijkheid van kunst zonder daarin de kwaliteit van kunst te betrekken. Omdat de kwaliteit van kunst ideologische trekken vertoont, dient ook zij gedemocratiseerd te worden. Dat daardoor de legitimatielast niet meer bij de staat maar bij de kunst is komen te liggen, is kwalijk. Dat de kunst weer politieke kenmerken heeft gekregen zoals ten tijde van het staatsabsolutisme, terwijl de staat stug blijft volhouden Thorbeckes adagium ‘de regering is geen oordelaar van kunst en wetenschap’ te respecteren, evenzeer. Kunst en publiek worden door de staat van elkaar gescheiden. Omdat kunst wordt geconfronteerd met een ethisch democratisch imperatief kan ze niet meer ongedwongen met haar publiek omgaan. Ze wordt gedwongen om voortdurend alert te zijn of ze voldoet aan de richtlijnen van de staat. In het kunstbeleid zoals Van der Ploeg zich dat voorstelt, maakt kunst geen neutraal onderdeel meer uit van het geheel van materiële voorwaarden ten behoeve van de realisatie van autonomie waarbij haar ethische invulling op een *maatschappelijk niveau* blijft liggen. De kwaliteit van kunst is onderdeel van het

staatsdomein geworden doordat de inhoudelijke interactie tussen kunst en burger is gepolitiseerd.

Van der Ploeg wil de politieke vormgeving van het kunstbestel inrichten analoog aan de multiculturele werkelijkheid. Door zich te concentreren op de procedure meent hij dat dat neutraal kan. Hij benadrukt keer op keer dat hij zich niet bezighoudt met de inhoud van cultuuruitingen. Dit is een naïeve en bovenal gemakzuchtige politieke uitspraak.⁴ Door het verschil tussen het ‘wat’ en het ‘hoe’ van de kunst te benadrukken, staan Van der Ploegs voornemens geenszins buiten de discussie, integendeel. Door allerlei vage gedragsbepalingen aan kunstenaars voor te schrijven — met lemma’s als ‘ondernemend’, ‘ontmoetend’, ‘confronterend’ of ‘uitwisselend’ — beperkt hij het inhoudelijke aspect van de autonomie van kunst zelfs nog radicaler dan wanneer hij exact zou aangeven hoe die inhoud eruit moet zien. Dan zou de kunstenaar tenminste nog weten waar hij of zij aan toe is — en eventueel ondergronds kunnen gaan. De kunst wordt nu van staatswege gekoppeld aan de grillige dynamiek van de maatschappij. Kunst wordt in stelling gebracht tegen maatschappelijk leed. De ene keer moet kunst de vergrijzing tegengaan, de andere keer het esthetische elitisme, en een volgende keer het monoculturalisme.

In zijn beleidsplan *Cultuur als confrontatie* stelt Van der Ploeg voorwaarden aan kunst en kunstenaars die louter op een globale en statistische manier kunnen worden gecontroleerd.⁵ Het zijn richtlijnen die op geen enkele manier rekening houden met het bijzondere van kunst. Bovendien beledigt de staatssecretaris de burger, want hij veronderstelt dat het potentiële publiek dat de lege stoelen moet bezetten cultuurloos thuiszit. Daarmee etaleert Van der Ploeg een aanmatigende houding en geeft hij geen

rekenschap van wat de Amerikaanse politieke filosoof Ronald Dworkin het incoherentieprobleem noemt (Dworkin 1985, 226 e.v.). Dworkin stelt dat het voor het doen van politieke uitspraken over wat mensen met kunst willen, en daaraan gerelateerd, hoe de kunst die preferenties van mensen zich zou moeten aantrekken, de hele culturele context moet worden betrokken. Die context is immers bepalend hoe de kunst zich in relatie tot haar publiek en vice versa ontwikkelt. Hoe wil de staat hierover op een politiek niveau tot zinnige uitspraken komen? Dworkin stelt dat op dit punt een cruciaal verschil bestaat tussen goederen waarover de staat betrekkelijk eenvoudig algemene uitspraken kan doen, zoals brandstof en licht, en goederen waarbij dat nauwelijks kan, zoals kunst. Voor kunst is het persoonlijke gezichtspunt van fundamenteel belang voor de waardering. Van mensen die niet over elektrisch licht beschikken kunnen we zeggen dat zij licht missen. Maar bij kunst is dat minder voor de hand liggend. Dworkin: ‘We cannot make a parallel assumption about people whose culture is unlike ours: we cannot say their desires are otherwise like our own, because the desires now in question are those produced by and bound up in the culture we assume they do not have’ (ibidem, 227). Als de staatssecretaris stipuleert dat allochtonen en jongeren naar de klassieke muziek moeten worden getrokken, dan zegt hij niet alleen impliciet te weten in welke culturele context deze mensen zich nu bewegen, maar ook dat deze context voor hen onbevredigend is. Dit getuigt van paternalisme en politieke arrogantie. En nogmaals, kennis over dit soort zaken kan alleen maar statistisch zijn en zal dus op geen enkele manier het particuliere ervaringsmoment van de personen in kwestie raken.⁶

Staatshandelen en het belang van een culturele infrastructuur

Nog belangrijker is dat Van der Ploeg als vertegenwoordiger van het algemene belang zich niet met dit soort zaken mag bezighouden. De individuele ervaring is exclusief gereserveerd voor de burger, daar blijft de staat verre van. Dworkin stelt daarom dat dergelijke uitspraken eigenlijk niet zozeer *lastige*, maar veeleer *onzinnige* politieke exercities zijn. De staat maakt zich schuldig aan een kwalijke vorm van paternalisme: het is onwenselijk dat de staat in plaats van de personen in kwestie algemene uitspraken doet over de wederzijdse ervaringen tussen kunst en publiek. Dworkin formuleert het aldus: ‘How can we say that people whose culture has developed without opera, and is therefore different from ours in countless other ways, would have less pleasure from what their culture does provide than we have from our own?’ (idem). En Thorbecke had daar in de vorige eeuw al het een en ander over opgemerkt: ‘Het zijn andere levensmagten dan die van de staat die bevoegd zijn hierover uitspraken te doen.’

In een politiek-filosofische kritiek op het huidige staatspaternalisme — Van der Ploegs cultuurpolitiek is daarvan een exempel — zal daarom de bescherming van de autonomie van de burger centraal moeten staan. Het ethisch-procedurele democratische imperatief leidt tot een ongewenst staatspaternalisme, omdat de idee van autonomie verkeerd wordt doordacht. De principiële betekenis van autonomie bestaat eruit dat elk mens een unieke persoonlijkheid is, in zoverre hij een heel eigen opvatting van het goede leven heeft. In dit opzicht is de mens zowel particulier als universeel. Mensen hebben met elkaar gemeen dat zij verschillend zijn, om welke reden zij in vrijheid over zichzelf moeten kunnen beschikken en in principe door niemand gedwongen mogen worden anders te handelen dan hunzelf goeddunkt. Uit deze principiële

betekenis van individuele autonomie volgt dat de oorsprong van politieke macht bij de burger ligt. Problematisch is echter dat op een politiek niveau het gros van de particuliere opvattingen van mensen onvergelijkbaar en ook conflicterend is. Dat maakt een gemeenschappelijk normenkader wel degelijk noodzakelijk. De fundamentele vraag is derhalve welk politiek gewenste gevolgtrekking over een gemeenschappelijk normenkader moet worden gemaakt vanuit de idee van autonomie. Welk democratisch imperatief zal de burger de staat uit vrije wil geven vanuit deze idee, zonder dat dit imperatief op een ongewenst staatspaternalisme uitloopt?

Negatief of positief paternalisme?

Het democratische imperatief zal voort moeten komen uit een zelf opgelegde vrijheidsbeperking van de burger zonder dat die vrijheidsbeperking een inbreuk maakt op zijn autonomie. Als de staat dan die vrijheidsbeperking in de wet vastlegt, handelt hij weliswaar paternalistisch, doch niet op een ongewenste manier omdat de vrijheidsbeperking van de vrije wil van de burger afkomstig is. Een eerste voorbeeld daarvan is een vrijheidsbeperking op basis van het schadebeginsel. Frans Jacobs noemt dit een vorm van *zacht negatief paternalisme* (Jacobs 1992, 225-228). Zacht, omdat de oorsprong van de beperking vrijwilligheid is. Negatief omdat de staat de burger een handeling verbiedt en niet voorschrijft, namelijk: geen schade toebrengen. Paternalisme op basis van het schadebeginsel is bijvoorbeeld het wettelijke verbod op moord en doodslag. Dit kan op de vrijwillige instemming van burgers rekenen omdat ‘niemand er bezwaar tegen (heeft) dat zijn mogelijkheid om anderen te doden beperkt wordt, als dat de kans verkleint dat hij door anderen gedood wordt’ (ibidem, 225). Jacobs stelt evenwel dat het

schadebeginsel zelfs kan leiden tot een toegestane vorm van *hard negatief paternalisme*. Zelfs wanneer iemand vrijwillig kiest om op gevaar voor eigen leven een duel met iemand aan te gaan, moet de staat hem dit wettelijk verbieden, want bepaalde zaken worden nou eenmaal als politiek slecht genormeerd (ibidem, 233). Hier wordt de vrijwilligheid van de handeling opzij gezet door een ethisch genormeerd schadebeginsel. Jacobs benadrukt dat deze politieke normering moeilijk te omlijnen is en continu aan veranderingen onderhevig. Dit verplicht de staat om zo voorzichtig en spaarzaam mogelijk om te gaan met het uitvaardigen van deze verboden. Hard negatief paternalisme moet zoveel mogelijk worden vermeden.

Aan de andere kant stelt Jacobs dat de staat zijn democratische legitimiteit te buiten gaat wanneer hij zich schuldig maakt aan een zogenaamd *hard positief paternalisme*. De staat treedt perfectionistisch op omdat hij vrijheidsbeperkingen oplegt aan bepaalde handelingen. Niet omdat zij per definitie schadelijk zijn, maar omdat zij niet overeenstemmen met de conceptie van het goede leven dat de staat nastreeft. Met andere woorden, de staat legt deze beperkingen op ter bevordering van *welzijn* en niet ter voorkoming van schade. In dat laatste geval toont de staat geen respect voor de autonomie van de burger omdat elk mens recht heeft op zijn eigen opvattingen van het goede leven en invulling van zijn autonomie.

Wanneer de burger een voorstelling maakt van wat autonomie behelst, zal hij dergelijke beperkingen van staatswege niet tolereren. De intrinsieke waarde van zijn steeds wisselende opvattingen over het goede leven verdwijnt wanneer het individu zelf niet meer kan bepalen hoe deze inhoud en vorm te geven. De staat zal zich moeten houden aan een zogenaamde *endorsement constraint* en zich onthouden van

uitspraken over zaken als schoonheid en zingeving. De Canadees Will Kymlicka zegt daarover: 'A perfectionist policy that violates (the) *endorsement constraint*, by trying to bypass or override people's beliefs about values, is self-defeating. It may succeed in getting people to pursue valuable activities, but it does so under conditions in which the activities cease to have value for the individuals involved' (Kymlicka 1992, 204)' Met andere woorden: de invulling van autonomie verliest zonder vrijheid haar waarde — en bovendien, autonomie betekent ook de keuzemogelijkheid bepaalde idealen níet na te streven (Van der Veen 1991, 200).

Volgens Jacobs kan de staat zich met betrekking tot autonomie in relatie tot welzijn alleen *zacht positief paternalistisch* opstellen (Jacobs 1992, 234-235). Politiek gezien betekent dit ten eerste dat een politieke vertaling van autonomie een algemeen karakter dient te krijgen, zodat geabstraheerd wordt van particuliere concepties van het goede leven. Alleen op deze wijze krijgt de idee van autonomie een politieke uitwerking die het verdient. Vanuit deze gedachtegang zullen dus de formele kwaliteiten van het democratische imperatief in ere moeten worden hersteld. Ten tweede impliceert het *zachte positieve paternalisme* van Jacobs dat de staat voor materiële garanties ten behoeve van de realisatie en invulling van autonomie moet zorgen. De staat schiet tekort in democratische legitimiteit wanneer hij slechts het formele recht op autonomie vastlegt. Hier komt de materiële kwaliteit van het democratische imperatief in het spel.

Pleidooi voor culturele infrastructuur

Robert-Jan van der Veen stelt — als variatie op Boekman — dat wanneer aan autonomie in een betoog over de democratische legitimiteit van de staat wordt gegeven, een dubbel perspectief moet worden gehanteerd (Van der Veen 1991 192-

194). Enerzijds zal de staat het recht op materiële voorwaarden — zoals het recht op huisvesting of inkomen — in wetgeving moeten vastleggen ten behoeve van de *externe dimensie* van autonomie. Anderzijds zal de staat ook materiële voorwaarden moeten garanderen die aan de *interne dimensie* van autonomie recht doen. De idee van autonomie verwijst namelijk ook naar een sociale en culturele context waarin haar realisatie en invulling tot uitdrukking komt. Bij een politieke verbeelding van zijn autonomie zal de burger dus een materiële staatsgarantie willen. Dit niet uitsluitend ter externe uitoefening, maar evenzeer ter interne uitoefening van zijn autonomie. De burger wenst niet alleen de fysieke mogelijkheid, maar ook de geestelijke capaciteit van zijn autonomie te realiseren. Dit dient de staat in de eerste plaats te realiseren door het onderwijs.

Een staatsgarantie van mogelijkheden ter ondersteuning van de interne dimensie van autonomie, de ethische invulling met andere woorden, mag echter niet resulteren in een hard positief staatspaternalisme. Voor zover het de relatie tussen staat en kunst betreft, zal de staat zich moeten inspannen voor de realisatie van een algemene culturele infrastructuur. Daarmee ondersteunt de staat de individuele realisatie en invulling van autonomie, want met een garantie van een culturele infrastructuur geschieden zij binnen een culturele context die rijker, complexer en diverser is dan zonder de politieke garantie van een dergelijke structuur (Dworkin 1985, 232). En met het garanderen van een culturele infrastructuur respecteert de staat de idee van autonomie, want hij maakt zich slechts schuldig aan een zachte vorm van positief paternalisme. Het is een paternalisme dat abstraheert van de inhoudelijke invulling van autonomie. De staat doet geen inhoudelijke uitspraken over particuliere concepties van het

goede leven, en hij creëert een openbare culturele context waarin een ieder altijd iets van zijn gading zal vinden en derhalve zal instemmen met een dergelijke gemeenschappelijke culturele infrastructuur.⁷

Op het eerste gezicht lijkt een politiek pleidooi voor een culturele infrastructuur op de politieke gevolgtrekking die in het ethisch-procedurele democratische imperatief wordt gedaan, namelijk dat de staat in het kunstbeleid een analogie van maatschappelijke multiculturaliteit dient te creëren. Echter, de kwestie van multiculturaliteit in de kunst speelt zich in een formeel-materiële interpretatie van het democratische imperatief niet meer op een politiek, maar op een maatschappelijk niveau af. De staat onthoudt zich van het opstellen van richtlijnen aan de kunst, die aangeven hoe de kunst moet bijdragen aan politieke ambities. De politieke gevolgtrekking uit de idee van autonomie, dat de burger het democratische recht heeft in materiële vrijheid zijn autonomie te realiseren en in te vullen behoort ook de kunst toe. Het democratische imperatief blijft bij de staat en wordt niet bij de kunst gelegd, in zoverre ze een politieke plicht zou hebben mee te werken aan een multicultureel kunstbestel. Zowel de burger als de kunst kunnen in vrijheid en binnen een rijke culturele infrastructuur hun autonomie realiseren en invullen.

Aletta Winsemius eindigt haar dissertatie met de volgende woorden: 'En Thorbecke? Thorbecke laten we eindelijk rusten in zijn graf. In de toekomst hebben we hem niet meer nodig. De legitimatie van het beleid kunnen we ontleneren aan andere waarden en normen, zoals een hoogstaand en gevarieerd kunstenaarsaanbod én een omvangrijk en breed samengesteld kunstpubliek' (Winsemius 1999, 244). Duidelijk mag zijn dat het tegenovergestelde het geval is. We zullen Thorbeckes gedachtegoed grondig

Gerard Drosterij**(politicaloog)**

was in 1999 werkzaam als wetenschappelijk onderzoeker bij de faculteit wijsbegeerte aan de Erasmusuniversiteit Rotterdam

moeten reanimeren wil de autonomie van kunst van ongewenst staatspaternalisme gevrijwaard blijven. Met de huidige staatssecretaris hebben we Thorbecke zelfs harder nodig dan ooit.

Literatuur

- Arendt, H. (1994) *Vita Activa: de mens, bestaan en bestemming*; vert. C. Houwaard. Amsterdam: Boom. Oorspronkelijke titel: *The Human Condition*. (1958)
- Beyers, A.M. (1993) *Georganiseerde cultuur: de rol van de overheid en markt in de kunstwereld*. Bussum: Coutinho.
- Blokland, H.T. (1994) 'De democratische legitimiteit van kunstsubsidies'. In: *Boekmancahier*, jrg. 6, nr. 19, 58-65.
- Blokland, H.T. (1995) *Wegen naar vrijheid. Autonomie, emancipatie en cultuur in de westerse wereld*. Amsterdam/Meppel: Boom.
- Boekman, E. (1989) *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep. Dissertatie. Oorspronkelijke verschijning: 1939.
- Brinkman, L.C. (1988) 'Cultuurspreiding'. In: H. van Dulken e.a. (red.); *Kunst en beleid in Nederland*; dl. 3. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, 147-156.
- Drosterij, G. (1999) *Paternalisme en particulariteit: politieke beschouwingen over de relatie tussen staat en (beeldende) kunst in Nederland*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam. Doctoraalscriptie politicologie.
- Drosterij, G. en H. Ebersson (1999) 'Van der Ploeg verwacht de rol van kunst en staat'. In: *de Volkskrant*, 17 augustus, 9.
- Dworkin, R. (1985) *A matter of principle*. London: Harvard University Press.
- Habermas, J. (1996) *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*; vert. Th. Burger. Cambridge: Polity Press. Oorspronkelijke titel: *Struktur-wandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerliche Gesellschaft*. (1962)
- Hoogenboom, A. (1985) 'De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland 1795-1848'. In: H. van Dulken e.a. (red.) *Kunst en beleid in Nederland*; dl. 1. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, 13-79.
- Jacobs, F.C.L.M. (1992) 'Liberalisme en paternalisme'. In: A.W. Musschenga en F.C.L.M. Jacobs (red.) *De liberale moraal en haar grenzen: recht, ethiek en politiek in een democratische samenleving*. Kampen: Uitgeversmaatschappij J.H. Kok, 219-237.
- Kant, I. (1991) 'On the common saying: "This may be true in theory, but it does not apply in practice"'. In: *Kant's Political Writings*; transl. H. Reiss. Cambridge: Cambridge University Press. Oorspronkelijke titel: *Über der Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis*. (1792)
- Kassies, J. (1983) *Notities over een heroriëntatie van het kunstbeleid*. Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid. 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij.
- Kempers B. (1987) *Kunst, macht en mecenaat: het beroep van schilder in sociale verhoudingen 1250-1600*. Amsterdam: De Arbeiderspers. Dissertatie.
- Kempers B. (1990) 'Kunst en staat in Siena en 's-Gravenhage'. In: I. van den Berg en S. de Sitter (red.) *Kunst en overheid: beleid en praktijk*. Amsterdam: Boekmanstichting/Universiteit van Amsterdam, 253-272.
- Kris, J. van der (1999) 'Minderheden geven culturele meerwaarde: staatssecretaris Van der Ploeg wil zijn plannen doorzetten'. In: *NRC Handelsblad*, 26 mei, 13.
- Kymlicka, W. (1992) *Contemporary political philosophy: an introduction*. New York: Oxford University Press. Eerste druk: 1990.
- Locke, J. (1994) *Over het staatsbestuur: tweede verhandeling*. Inl. G.A. den Hartog; vert. F. van Zetten. Amsterdam: Boom. Oorspronkelijke titel: *Second treatise of government: an essay concerning the true original, extent, and end of civil government*. (1690)
- Mill, J.S. (1993) *On liberty*. Cambridge: Cambridge University Press. Oorspronkelijke verschijning: 1859.
- OCenW (1998) *Beleidsintensiveringen Cultuur 1999*. Zoetermeer: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen.
- OCenW (1999) *Ruim baan voor culturele diversiteit*. Zoetermeer: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen.
- Oosterbaan Martinius, W. (1990) *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*. 's-Gravenhage: Gary Schwartz/Sdu.
- Ploeg, R. van der (1998) 'Dansende overheid belooft de kunst een betere toekomst'. In: *NRC Handelsblad*, 3 september.
- Thorbecke, J.R. (1982) 'Narede'. In: *Recht en kritiek*, jrg. 8, nr. 4, 410-418. Oorspronkelijke verschijning: 1869.
- Veen, R.J. van der (1991) *Between exploitation and communism: explorations in the Marxian theory of justice and freedom*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen. Dissertatie.
- Winsemius, A. (1999) *De overheid in spagaat: theorie en praktijk van het Nederlandse kunstbeleid*. Amsterdam: Thela/Thesis. Dissertatie.
- WVC (1985) *Notitie Cultuurbeleid*. Rijswijk: Ministerie van Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.

Noten

1. Zie voor een interessante vergelijking met het buitenland: Habermas 1996, 40-41.
2. Thorbecke beaamt deze paradox wel, zag maar de realisatie van autonomie niettemin als de verantwoordelijkheid van het individu (Van Doorn 1988, 113-115).
3. 'Ik ga niks voorschrijven aan instellingen, maar ik vraag wel: kom met goeie ideeën en als je dat doet dan is je legitimatiegrond voor subsidie versterkt' (Van der Ploeg, geciteerd in Van der Kris 1999, 13).
4. Zoals Van der Ploeg stelde in een toespraak in de Balie, 25 mei 1999, parafraserend: 'De staat moet verschillen organiseren, gevoeligheid voor diversiteit creëren; dus niet "wat", maar "hoe".'
5. Vergelijk Blokland 1994, 65, noot 20.
6. E.A. Huppel-Cluysenaer zegt daarover: 'Doordat de persoonlijke ervaring niet in taal uitgedrukt kan worden, (...) kan hij alleen levend gehouden worden door aan de persoon vrijheid van handelen te geven en door aan dat handelen een waarheidsmoment toe te schrijven' (Huppel-Cluysenaer 1995, 232).
7. Concrete voorstellen voor de inrichting van zo'n culturele infrastructuur in het beeldend-kunstbeleid zijn gedaan in: Drosterij (1999, 65-75) en Drosterij en Ebersson (1999).

Bibliografische gegevens

Drosterij, G. (1999) 'Politieke hoogmoed in het Nederlandse kunstbeleid'. In: *Boekmancahier*, jrg. 11, nr. 42, 395-407.