

Alles is in beginsel overal (maar de Mosselman is nergens meer)

over het internationaal cultuurstelsel
en het nationaal cultuurbeleid*

Abram de Swaan Wie de concertagenda inkijkt of de uitkrant opslaat, de tv-bode naloopt of de voorkeuzetoetsen van de autoradio aftast, wie de bioscooppladder doorloopt of in de platenzaak de cd's in hun rekken aftelt, die treft daar vrijwel alles wat in New York, Frankfurt, Parijs, Milaan en Londen ook geboden wordt; wij komen zelden iets te kort uit het wereldrepertoire. Maar wie hier iets zou willen treffen dat nergens anders is te vinden, moet lang zoeken: wij hebben ook niets extra's, nauwelijks iets eigens.

Op de schappen in de supermarkt liggen de delicatessen uitgestald, vers aangevlogen uit de verste streken; in de kledingwinkels worden, begeleid door passende muziek, de modetrends getoond die het net een jaargetij uithouden maar in dat seizoen dan ook voor alle landen gelden; de menu's van de stadse restaurants vormen te zamen een wereldkaart waarop geen buitenissigheid ontbreekt. Maar er is ook nauwelijks iets te krijgen dat niet net zo beschikbaar is in andere steden in andere landen.

In kunst en cultuur, net als in kleding en voeding, is in ieder centrum de variatie van het aanbod onbegrensd, maar dat onbeperkte aanbod is overal nagenoeg hetzelfde: de variatie is de universele constante.

Het wereldcultuurstelsel

Wat omgaat in de Nederlandse kunstwereld, het uitgaansleven en de vermaaksindustrie dat circuleert ook daarbuiten. Dat geldt voor

beeldende kunst en de ernstige muziek net zo goed als voor de mode en de architectuur of voor popmuziek en tv-series. Die cultuurprodukten percoleren over de gehele aarde, net zoals geld of goederen en langs overeenkomstige kanalen. Bijna alles: want buiten Nederland vind je haast nergens Nederlandse literatuur en in het oorspronkelijk Nederlands alleen bij allerhoogste uitzondering. Toneel, poëzie, literatuur, opstellerij, liedkunst en cabaret nemen dus een aparte positie in, ze gaan niet over de taalgrens heen. Misschien wordt in het Nederlands wel eens iets typisch Nederlands gezegd of geschreven, iets eigens dus, dat zelfs in vertaling uniek zou blijken voor dit land.¹ Maar alle cultuur die niet door de taal aan het land gebonden is kan vrij reizen, en moet dan ook wedijveren met alles wat elders in hetzelfde genre wordt geboden.

De cultuurvormen die niet aan taal zijn gebonden, zijn vaderlandsloos geworden. Ze

} *'Alles is in principe overal
maar het milieu selecteert'*
Wet van Beyerinck

reizen zover als de media reiken, op korte of lange golf, met gemoduleerde frequentie, per kabel en satelliet, of met geluids- en beeld dragers als daar zijn de langspeelplaat, de cassette, de compact disc, de videoband, en niet te vergeten, de kleurenillustratie. Behalve de kleurendruk bestaan al die media nog maar pas, hooguit een mensenleven, sommige zijn splinternieuw. Daar komt nog bij dat de mensen zelf, de cultuurgenieters, de kunstminnaars, de liefhebbers van oudheden, steeds vlugger, vaker en verder reizen en zo ter plaatse kennis kunnen nemen van de kunst, de antiquiteiten, de kledij, de keuken van andere volkeren. Zelfs beelden en schilderijen blijven niet meer op hun plaats maar reizen verzekerd en gekist van hot naar her om in musea de menigte te worden getoond. Alles is in beginsel overal. En op den duur komt iedereen daar ook.

Er bestaat dus een wereldcultuurstelsel, zoals er een wereldeconomie bestaat en ook een politiek wereldsysteem.

In het mondiaal economisch stelsel is de produktie verspreid over tal van regio's. De produkten die her en der worden voortgebracht gaan de hele wereld over. Een vernieuwing of een terugslag in een streek werkt tot in alle windstreken door. De prijzen, de koersen en de rentevoet worden vastgesteld in een paar financiële centra: New York, Tokio, Frankfurt, Chicago, Londen, Milaan, Parijs, Hongkong, Amsterdam ... Kortom, er is een wereldwijde economische samenhang en dus is er een systeem.

In de wereldpolitiek opereren meer dan honderdvijftig tamelijk soevereine staten; een regionaal conflict heeft onmiddellijk gevolgen in de rest van de wereld. De doorslaggevende beslissingen worden op slechts enkele plaatsen genomen, in Washington en Moskou, in het Navo-hoofdkwartier, soms in Parijs en Londen, in het New York van de VN en het Brussel van de

EG, in Peking en Tokio. Aan die op elkaar reagerende machtscentra ontleent het stelsel zijn samenhang.

Ook de culturele produktie is her en der over de wereld verspreid, op Broadway en in Cinecittà, in Hollywood en Bombay, in Hilversum, op het Leidseplein en in Bergen NH, in mansardes, éénmansateliers, concertzalen en reuzenstudio's. Maar de culturele standaarden, de artistieke smaak en de populaire trends worden in enkele toonaangevende centra bepaald.

Het mondiale cultuurstelsel valt bij nadere beschouwing uiteen in tamelijk zelfstandige subsystemen voor de afzonderlijke vormen van kunst en vermaak: het concertleven, de filmindustrie, de kunstwereld, de antiekhandel, het danswezen, de populaire muziek enzovoort. Daarbinnen gelden verdere onderverdelingen naar genres, en daartussen bestaan allerlei dwarsverbindingen.

De filmindustrie, bijvoorbeeld, heeft maar weinig contacten met de kunstwereld, maar wel zijdelingse betrekkingen met de wereld van het theater: sommige toneelstukken worden verfilmd, toneelspelers vertolken filmrollen en filmsterren spelen soms in de schouwburg.

Er bestaan ook regionale subsystemen van massacultuur: India houdt er een eigen filmindustrie op na en produceert een eigen amusementsmuziek die tot ver in Zuidoost-Azië verbreed worden maar nauwelijks doordringen tot Europa en Amerika. Dat is niet alleen een kwestie van taal, maar ook van stijl en conventies. In de Sovjet-Unie en China zijn kunst en amusement nu nog staatsbedrijf en is het eigen territorium afzetgebied. Maar in al die landen is de intellectuele bovenlaag geïnteresseerd in westerse cultuur en de jonge generatie gefascineerd door populaire muziek, films en kledij uit het Westen.

Uiteraard reist het amusement mee met het handelsverkeer, het is een produkt als andere

consumptiegoederen en wordt langs dezelfde lijnen afgezet. De verspreiding van de hoge kunsten loopt ook parallel met economische betrekkingen: kunstwerken zijn waren die meegaan in de markt van luxe-goederen; en soms worden ze per cultureel akkoord tussen staten uitgewisseld als diplomatiek gebaar. Maar het wereldcultuurstelsel oefent ook een eigen fascinatie uit, nog los van economie en politiek: eenvoudig omdat het wereldwijd is en werelds, mensen een mogelijkheid biedt om deel te nemen aan iets dat hun eigen omgeving en achtergrond ver ontstijgt en dat iets van mondiaal prestige – ‘internationaal!’ - ook op hen afstraalt.

Het wereldcultuurstelsel wordt het verst en fijnst vertakt verbreed via de bioscoop, de transistor-radio en de cassetterecorder. Ook wie vrijwel niets bezit, haast niets geleerd heeft, en niet eens kans ziet om het dorp uit te komen kan naar een zakradio of een walkman luisteren en af en toe een rondtrekkende filmvertoning gaan zien. In meer welvarende streken wordt de wereldcultuur per televisie verspreid en waar de mensen meer geletterd zijn brengen kranten en geïllustreerde tijdschriften de boodschap over.

In het tijdperk van snelle technische verandering raakt een cultuursoort soms verbreed met de invoering van nieuwe media: toen in de jaren veertig in de Verenigde Staten plaatselijke radiostations hun eigen programma's konden gaan verzorgen kwamen er ook zenders die zich speciaal richtten op de zwarte bevolking; zij speelden dan ook vooral ‘race music’, of ‘rhythm ‘n blues’. Ook blanke tieners wisten, zelfs in het gesegregeerde zuiden, tegen de zin van hun ouders in, die stations te vinden, want de gezinsradio werd vervangen door de transistor met oorknop.² Maar waarom vonden ze die ‘verboden’ muziek mooi?³ En zij niet alleen, maar sindsdien ook de jeugd in de rest van het Westen, en in de

communistiche landen en in de derde wereld.⁴

In zijn begintijd bracht de radio muziek bij mensen die voordien maar zelden zo iets te horen kregen. Eén zendstation bediende met een enkel programma een groot gebied. Zo'n radio-omroep had een eigen ‘radiophilharmonisch’ orkest, dansorkest en hoorspelkern. Naarmate de geluidsopnamen geperfectioneerd werden, kreeg elke zender de keus uit het complete arsenaal aan grammofonplaten en geluidsbanden die overal elders geproduceerd waren, de eigen artisten en huisorkesten werden afgedankt. Zo kwam er per zender meer variatie in het programma, terwijl toch de verscheidenheid van het aanbod in zijn geheel verminderde en door een afnemend aantal artisten werd verzorgd voor een steeds groter publiek.

Die geschiedenis heeft zich met de televisie herhaald. Producties uit het buitenland konden op film en beeldband worden ingekocht en de eigen documentaires en inheemse drama's moesten het opnemen tegen een internationaal aanbod. De televisie confronteerde nu een groot publiek met cultuurvormen die veel kijkers nooit eerder gezien hadden; de variatie in de programmering van elke zender werd groter door de beschikbaarheid van buitenlandse produkten; er kwam zelfs een hele reeks stations beschikbaar, ieder gespecialiseerd in een eigen genre maar te zamen veel rijker geschakeerd dan ooit had gekund toen de productie nog in eigen studio's moest geschieden. Maar al die verscheidenheid waaruit het publiek kan kiezen wordt geproduceerd door een in verhouding kleiner aantal artiesten en dat in slechts enkele productiecentra voor de wereldmarkt.

Kortom, radio, televisie, cassettes, platen en cd's, videocassettes en tijdschriften in kleurendruk brengen het artistieke aanbod uit de hele wereld onder de aandacht van een publiek in alle landen. Voor elk publiek neemt de variatie

toe, maar het aanbod wordt verzorgd door een relatief slinkend aantal artisten waarvan het werk circuleert in een nog steeds uitdijend circuit.

Overeenkomstige ontwikkelingen doen zich voor in de concertpraktijk: musici, en ook lichte muzikanten, krijgen hun reputatie door radio en televisie, door cassette, plaat en cd. Een veel groter publiek dan tevoren kan nu thuis muziek van eigen keuze spelen op elk willekeurig moment, in elke winkel en in elk huis neemt het beschikbaar repertoire toe, terwijl maar een beperkt aantal artiesten zo wereldwijd wordt gedistribueerd.⁵ En dat zijn ook weer degenen die voldoende publiek kunnen trekken voor een internationale tournee. Hoe wordt nu dit internationale aanbod geselecteerd? In de muziekwereld spelen de producers en managers van platenfirma's de centrale rol. Uit hun aanbod selecteren de programmamakers van radio en televisie, de impresario's en zaaleigenaars. De keuze van disc jockeys en het oordeel van besprekers in dagblad, vakpers en jeugdbladen beïnvloeden de waardering onder het publiek en de verkoopcijfers fungeren weer als leidraad voor de beslissingen van de ondernemers in de muziekindustrie. Er zijn gescheiden circuits voor populaire muziek en kunstmuziek, maar de dynamiek is in beide sferen dezelfde, de reputationele economie van het sterrenstelsel werkt voor pop en klassiek. In laatste instantie stemt het publiek met afstemknop en betaalkaart, maar aan de kandidaatstelling komt het nauwelijks te pas. Die voltrekt zich in slechts enkele centra ter wereld.

Ook in de wereld van de beeldende kunsten werkt een sterrenstelsel, maar daar komt de massafabricage niet voor (behalve bij ‘posters’ en kunstboeken) en beslissen niet de industriëlen, maar de directeurs van musea met een groot aankoopbudget, geflankeerd door kunsthistorici, gesouffleerd door galerie-

houders en collectioneers, en van commentaar voorzien door de kunstrecensenten. De gunst van een groot publiek speelt hier nauwelijks een rol, kijkcijfers en oplagen zijn niet terzake (al worden de bezoekerijfers voor de musea een steeds belangrijker overweging). Maar de inkopers van de musea anticiperen op de reputatievorming en de prijsvorming in de kleine kring van *cognoscenti* en vinden daarin achteraf ook een rechtvaardiging.

Voor de klassieke en de gevestigde moderne kunst domineren sinds enige jaren enkele internationale veilinghuizen, Sotheby's en Christie's, met filialen in de voornaamste hoofdsteden, de wereldmarkt.

De prijzen, de kijkcijfers, de oplagen en de reputatiekoersen worden in afzonderlijke landen bijgehouden in de kunst- en uitgaansrubrieken van de kranten en in gespecialiseerde ‘publieksbladen’, de internationale ontwikkelingen voor de verschillende takken van kunst en vermaak worden gerapporteerd in tijdschriften zoals *Rolling Stone*, *Vogue*, *Art International*, *Variety* of de *New York Review of Books*.⁶ De *International Herald Tribune*⁷ doet - incompleet - verslag van de koersontwikkeling en de reputatievorming in alle sectoren van de internationale cultuurmarkt met dezelfde benadering als in de beursberichten die de rest van het blad domineren. Maar een meer uitvoerige en diepgaande beschrijving van het internationaal cultuurstelsel heb ik niet kunnen vinden.

Het wereldcultuurstelsel zou als elke andere tak van nijverheid economisch beschreven kunnen worden. Belangwekkender nog zou de analyse van de machtsverhoudingen zijn van het web van eigenaars en makelaars die beslissen wie wordt aangekocht en wie wordt afgeschaft, wat wordt vertoond, uitgegeven of uitgevoerd en wat ongehoord en ongezien zal blijven. Wie de toon zetten en de smaak maken is niet goed bekend. Daar wordt veel over

geroddeld, maar zelden iets van uitgezocht.⁸ Die machthebbers laten zich in hun beslissingen weer leiden door wat zij van het publiek verwachten. En dus is ook van belang de studie van smaak- en reputatievorming: hoe en waarom deze kunstvorm en gene school, het ene genre of de andere stijl door een publiek geaccepteerd wordt of afgewezen, vergeten wordt en soms herontdekt.

Nederland ligt in het wereldcultuurstelsel niet centraal, en ook niet aan de rand, maar ergens in de semi-periferie. Binnen het mondiale economische stelsel neemt Nederland als handelsland een strategische plaats in, maar die positie wordt in de wereldpolitiek niet geëvenaard, daarin is Nederland een tweederangsmogendheid. En ook in cultureel opzicht is de Nederlandse positie secundair. Die discrepantie tussen economische positie, politieke macht en culturele betekenis maakt de Nederlanders ongemakkelijk als het over de plaats van hun land in de wereld gaat. Het is een onderwerp dat liefst vermeden wordt en als het toch ter sprake komt maken ze zich graag klein, kleiner nog dan ze toch al zijn, liever dan de kans te lopen een figuur te slaan. Dat gebrek aan besef van eigenwaarde hangt samen met de relatief marginale positie, en karakteristiek voor die randpositie zijn ook het ressentiment en het ontzag jegens meer centraal gesitueerde kringen, een gesteldheid die net zo op één niveau lager, in de Nederlandse provincie, leeft tegenover het Amsterdamse wereldje. New York : Amsterdam = Amsterdam : Groningen.

De betrekkelijke onbeduidendheid in cultureel opzicht van Nederland buiten de grenzen is een direct gevolg van de mindere politieke positie en van de eigen taal die nu eenmaal vrijwel nergens buiten de lage landen wordt verstaan.⁹

In die semi-perifere positie is Nederland een actief en gretig consument van buitenlandse

kunst en vermaak: veel import en nauwelijks export van cultuur.¹⁰ Kijkgewoonten, muzikale voorkeuren en artistieke standaarden worden overwegend ontleend aan het buitenland en dat betekent in de eerste plaats aan de Verenigde Staten. Internationale cultuur is vooral Amerikaanse cultuur; zij het niet meer zo sterk als in de eerste dertig jaar na de Tweede Wereldoorlog toen de Amerikaanse smaak geheel domineerde.

Nederlandse artiesten en met hen het Nederlands publiek volgen de internationale stijl en maken een eigen selectie uit het buitenlandse aanbod, al dan niet in inheemse bewerking.¹¹ Een Nederlands cultuurbeleid heeft die dominantie van het wereldcultuurstelsel als gegeven aan te nemen. Sterker nog, dat cultuurbeleid is alleen maar te begrijpen in deze context van de internationalisering van de cultuur en de opkomst van een wereldcultuurstelsel.

De twee culturele revoluties

Sinds de middeleeuwen zijn de hoven over heel Europa dynastieke en diplomatieke verbindingen met elkaar aangegaan en sindsdien ook voltrok zich een uitwisseling van luxe-goederen en van hoofse kunsten, van hofschilders, zangers, dansers en musici. De 'hoge kunst' was dus al zo'n zeven eeuwen internationaal, of beter, want er waren helemaal geen 'naties' in de moderne zin, continentaal en Europees. Ook al sinds de middeleeuwen was een kerkelijke kunst in zwang en bestond een letterkunde in het vulgair Latijn, in de marge van theologische en stichtelijke literatuur. Er bestaat een traditie van Europese schilderkunst, van Europese kunstmuziek en later ook in de danskunst. Toen het Latijn wegviel als Europese cultuur- en verkeerstaal kwam daar niet een enkele andere taal voor in de plaats; wel raakte het Frans in zwang aan alle Europese hoven, in de diplomatie

en ook in de hoofse conversatie. Ook Duits en Engels fungeerden als 'languages of wider communication', vooral in handel en techniek. Vandaar dat de Franse letterkunst, en wat later en in mindere mate ook de Duitse en Engelse literatuur, als taalgebonden kunsten buiten de grenzen van het eigenlijke taalgebied toch gelezen en aangehoord werden.

Tot in de negentiende eeuw heerste in geheel Europa onder kunstenaars en kunstliefhebbers grote overeenstemming over de standaarden die aan een kunstwerk moesten worden aangelegd. *High culture*, hoge kunst, vormde in Europa dus van oudsher een continentaal stelsel. Maar echt kosmopolitisch was ze niet, want pas in de loop van de negentiende eeuw ontstond ook in Azië brede belangstelling voor Europese kunst (in Japan al eerder) en omgekeerd in Europa ook een fascinatie met de klassieke culturen van Egypte, Perzië, India, China, Java, Bali en Japan.

Het was juist de volkskunst die streekgebonden was. De cultuur van boerenmensen en van stedelijke werklieden verschilde van gebied tot gebied en reisde daar niet buiten. Of nu ook in kunsthistorisch en musicologisch opzicht die regionale kunstvormen zoveel van elkaar verschilden, of dat schilders, muzikanten, dansers en vertellers in alle landen van dezelfde 'naïeve' middelen gebruik maakten blijft in het midden. Waar het om gaat is dat de mensen uit het volk zich hielden aan wat zij beschouwden als hun eigen uitingvormen en zich niet interesseerden voor uitingen uit andere streken als die al ooit tot hen doordrongen. De volkscultuur bleef regionaal en reisde ongeveer zover als rondtrekkende musici en kermisgasten konden gaan.

Er hebben zich in deze eeuw twee culturele revoluties voltrokken: de eerste speelde zich af in de hoge kunst, en het ging daarbij om de

omverwerping van de representatieve, tonale, poëtische en narratieve conventies die in Europa waren gegroeid in zevenhonderd jaar van hoofse, kerkelijke en later ook burgerlijke cultuur: de afschaffing van alle regels die voorschreven hoe bijvoorbeeld diepte of beweging te verbeelden waren, welke akkoorden in welke volgorde hoorden te klinken, hoe rijm en metrum gekozen dienden te worden of hoe een aantal personages in een reeks gebeurtenissen moest worden opgevoerd. Die omwenteling verbreedde zich het heftigste in de schilderkunst, hevig ook in de kunstmuziek en het minst van al in de literatuur. Die beweging was van meet af aan internationaal, want de gevestigde kunstwereld ging de landsgrenzen te boven en dus ook de avant-garde die zich daartegen keerde. Dat was de revolutie van het modernisme en driekwart eeuw later is men daar nog niet over uitgepraat.¹²

Ongeveer tezelfdertijd voltrok zich in de laatste honderd jaar en over de hele wereld een tweede 'culturele revolutie': de transformatie van regionale volksculturen (*folk cultures*) tot mondiale massacultuur¹³ (*popular culture*). Werd de eerste omwenteling, die van het modernisme, vooral aangedreven door interne artistieke ontwikkelingen, deze tweede transformatie is niet los te denken van een externe, technologische vernieuwingsgolf, de opkomst van de elektronische media.¹⁴

De overwoekering van de traditionele volkskunsten door het mediamieke massavermaak is in alle toonaarden betreurd, en daarom is het proces vaak niet goed doorzien. Wat zich in werkelijkheid afspeelde was niet enkel een afsterven van overgeleverde vormen, waarvoor dan, zonder rest of residu, vreemde, commerciële uitingen in de plaats kwamen. Zo lijkt het, maar in feite ging het vaak anders, juist in die landen waar een vitale volkscultuur bestond. In Frankrijk, Duitsland, Nederland, Engeland is daar eigenlijk al sinds anderhalve

eeuw geen sprake meer van. Naast de gecomponeerde muziek bestaat daar ternauwernood nog een volksmuziek of een volksdans die meer is dan een aftreksel van de hoofse en hoogburgerlijke cultuur. Het was vooral ‘minder van hetzelfde’. Hoe komt dat nu? Misschien door de overheersende aanwezigheid van de hoge kunsten waarvan de standaarden al snel werden overgenomen door gewone mensen zonder dat zij daar zelf deel aan hadden of er iets tegenin konden brengen en zonder dat zij daarnaast iets eigens overhielden. De volksmuziek overleefde vooral in een wijde boog rond de grote Europese cultuurcentra, in de marge van geïndustrialiseerd Europa, in buitengewesten als Ierland, Portugal, Spanje, Zuid-Italië, Joegoslavië, Griekenland, Hongarije...

Buiten Europa hebben volksculturen zich veel hardnekkiger weten te handhaven. En de populaire muziek die nu massaal over de wereld gaat, verdringt niet simpelweg de traditionele plaatselijke volksmuziek, maar vormt daarmee nieuwe amalgamen.¹⁵ Dat begon met de volksmuziek van de zuidelijke Verenigde Staten, met blues en spirituals en jazz (en met blanke boerenmuziek, ‘country’ en ‘hillbilly’). En die vermenging is nooit meer opgehouden. De Caribische volksmuziek fuseerde met Amerikaanse amusementsmuziek en Latijns-Amerikaanse folk genres gingen daar op hun beurt in op. Nu speelt zich die wederzijdse doordringing van volkscultuur en massacultuur in Afrika af, als ‘jazz’, ‘juju’ en, heel toepasselijk, ‘world music’. In het koloniale tijdperk werd de volksmuziek ofwel genegeerd, ofwel gecultiveerd als ‘authentiek’ en werd alle vernieuwing afgewezen, in het postkoloniale tijdperk werd die bevriezing vaak om nationalistische redenen voortgezet. Pas sinds kort komt er erkenning voor de nieuwe muziekgenres die ontstaan op het snijvlak van volksmuziek en internationale

amusementsmuziek. Met de verschijning van de cassetterecorder zijn de muzikanten in de stad niet langer aangewezen op opnamestudio’s, en kunnen hun eigen muziek in eigen beheer vastleggen, kopiëren en verspreiden.¹⁶ In dit geval heeft technische innovatie juist de verscheidenheid van het totale aanbod vergroot. Het koloniaal en postkoloniaal dictaat van de authenticiteit had als tegenhanger de opvatting dat de verbreiding van de massacultuur niets betekende dan destructie van inheemse cultuurvormen. Maar wat zich afspeelt is iets anders, kosmopolitische promiscuïteit, of met Hannertz’ toepasselijke taalkundige metafoor, ‘creolisering’.¹⁷

Opmerkelijk genoeg zijn de traditionele tonale, narratieve, poëtische en representatieve conventies in de massacultuur juist gehandhaafd. De uitingen van de massacultuur zijn conventioneel van opbouw, maar revolutionair in de toepassing van materiaal, instrumentarium en verspreidingsmedia. De hoge kunstuitingen daarentegen hebben in deze eeuw een revolutie doorgemaakt in hun structuur, maar zijn behoudend gebleven in de toepassing van nieuwe instrumenten, materialen en media. De hoge artistieke uitingsvormen die zich geheel oriënteerden op de nieuwe media zijn het experimentele stadium niet te boven gekomen: videokunst, computer art, musique concrète zijn esoterisch gebleven en hebben zich ook onder de elite geen vast publiek verworven. De videoteknik werd pas interessant met de toepassing in videoclip op de muziektelevisie. De elektronische muziek kwam pas tot bloei met elektronische orgels, elektrische gitaren en synthesizers, niet in de kunstmuziek maar in populaire genres. De computerkunst is veel verder en sneller ontwikkeld als animatie in de publieksfilm en op de televisie dan in de beeldende kunst. Met andere woorden: de hoge kunst gaat conservatief om met de media maar

niet met de structuur; de massacultuur is conventioneel van structuur maar radicaal in het gebruik van de media. In de populaire kunsten komt de verandering meer van buitenaf, van technische innovatie. In de hoge kunsten komt de ontwikkeling meer van binnenuit, van artistieke vernieuwing. Maar ondertussen ontwikkelen hoge en lage genres zich in dit spanningsveld niet gescheiden van elkaar; ze zijn steeds meer naar elkaar gaan verwijzen tot ze nu alleen nog in onderlinge samenhang te begrijpen zijn.

Hegemonie en distinctie

Interne artistieke ontwikkelingen en externe technisch-commerciële ontwikkelingen hebben een wereldomvattend cultuurstelsel voortgebracht, gedifferentieerd naar kunstvormen en gelaagd in meer elitaire en meer populaire genres. Dat mondiale proces werkt door in de culturele verhoudingen binnen afzonderlijke landen en bepaalt de mogelijkheden van elk nationaal cultuurbeleid.

De eerste culturele revolutie heeft de betrekkelijke eensgezindheid over artistieke standaarden die tot de Eerste Wereldoorlog in Europa had geheerst, vergruisd. Die schokgolf werd aanvankelijk nog effectief gedempt, in de Sovjet-Unie en later nazi-Duitsland met censuur en geweld, in de kapitalistische democratieën met gezag en geduld. Maar de tamelijk vanzelfsprekende consensus die nog tekenend was voor het culturele leven tot de Eerste Wereldoorlog en die in de jaren tussen de oorlogen nog juist kon worden opgehouden, was na 1945 voorgoed verdwenen. Zo stonden in Nederland bijvoorbeeld in de rellen rond Appels *Vragende Kinderen* en rond de bekroning van de Vijftigers niet de culturele *cognoscenti* tegenover de artistieke oningewijden, maar botsten al twee elites met elkaar, de behoudende met aan haar kant het volksoordeel en de vooruitstrevende met als bondgenoot de

avant-garde. Niet langer werd een front gemaakt voor hoge cultuur tegen het massavermaak, op hoog terrein werden de stellingen betrokken tussen de verdedigers van de culturele continuïteit en de voorstanders van artistieke vernieuwing. Onmiskenbaar bleek dat de culturele voorgangers onverzoenlijk van smaak verschilden: de stijlverscheidenheid was niet te keren en de smaakonzekerheid kon niet langer verheeld worden.¹⁸

Tegelijkertijd voltrok zich de tweede culturele revolutie, de opkomst van de massamedia en de verbreiding van de commerciële massacultuur. Deze - technologische en organisatorische - omwenteling ontnam de culturele elites de mogelijkheid het cultuuraanbod in eigen land te beheersen. In de eerste fase, tussen de oorlogen, kon het nog lijken of de greep van de gevestigde groepen op informatie, cultuur en amusement juist werd versterkt: de filmcensuur werd ingesteld (als ‘filmkeuring’ analoog aan de ‘keuringsdienst van waren’, maar nu in het belang van de zedelijke volksgezondheid); de radio werd in een groot convenant geheel volgens het stramien dat was beproefd in de pacificatie van de schoolstrijd onder beheer gesteld van de respectieve levensbeschouwelijke elites, onder het mom van de eerlijke verdeling van ‘radiotechnisch’ beperkte golf lengten en zendtijd.¹⁹ Even zag het er naar uit dat de commerciële en buitenlandse aanslag op de volksgeest gekeerd was door een machtige samenballing van de confessionele vingers tot een nationale vuist: de verzuiling als reactie niet alleen tegen de deconfessionalisering (de non-confessionele liberalen en socialen lieten zich immers als tegenzuilen meeverzuilen) maar ook tegen commercialisering en vulgarisering (tegen het ‘amerikanisme’).

In de jaren vijftig is dezelfde heers- en verdeelsleutel gebruikt om het omroepbestel te

handhaven op de televisie. Voor de radio was er ondertussen al geen houden meer aan: buitenlandse zenders, de Amerikaanse legeromroep, en later commerciële stations stuurden hun programma's het Hilversumse zenderbereik binnen. Maar vreemde tv-signalen konden aanvankelijk het Nederlands cultuurterritoire niet penetreren. Toen de satellieten hun grensoverschrijdend werk begonnen en van alle daken de antennes gulzig omhoogreikten, werd Nederland bekabeld in de vergeefse hoop dat een verrijkt maar gecontroleerd aanbod de commercie en het plat vermaak nog konden tegenhouden. Er kwam zelfs een verbod op eigen antennes. Maar het was alles weer vergeefs.

Grammofoonplaten, videobanden en satellieten hebben in de laatste decennia alle weerstand ondermijnd. De commerciële, kosmopolitische massacultuur bleek opnieuw niet te stuiten. Alle stoorzenders van Vladivostok tot Berlijn, alle KGB'ers van Sofia tot Magadan konden de signalen uit het Westen niet smoren; de functionarissen van het Haags, Bussums en Hilversums bestel konden de ether al helemaal niet monopoliseren. En wat hadden ze ervoor in de plaats willen stellen?

Het mediabeleid is in Nederland en ook elders de wederhelft van het cultuurbeleid, waar het een tegenhoudt, beperkt en verbiedt, moet het ander stimuleren, verbreiden en bevorderen; het een is gericht tegen de verloedering, het ander op de verheffing. Het een wil de massacultuur breidelen, het ander de hoge cultuur spreiden. Maar de omroep politiek en de kunst politiek komen voort uit een en dezelfde zorg onder de elites om de zedelijke volksgezondheid, en die bezorgdheid naderde bij tijden de paniek met de verschijning van radio, grammofoon en bioscoop. Het thema van het 'smaakbederf' is de esthetische variant van de meer algemene preoccupatie met de zedenverruwing of de

obsessies met hetzij de deconfessionalisering van het gewone volk, hetzij de verburgerlijking van de arbeidende klasse. Het gaat om versies van een culturele klassenstrijd van bovenaf.

Van protestantse zijde over de danslokalen: 'Het is de tijd van brood en spelen (...), van oververzadiging. De "beschaving" is zover gevorderd, dat de dansen en de muziek van onbeschaafde heidensche negers worden geïmporteerd. En toen dat niet meer voldoende was, haalde men de negers en negerinnen zelf, die zo goed als naakt dansen op het toneel.'²⁰

Een katholiek over de bioscoop: '...het mislukte leven van zoo vele jongelieden, die tengevolge van slechts één enkele film ('t was een product van het nachtleven te Parijs) geloof en zeden verloren en hun leven uitleven als ... de film.'²¹

De socialisten spreken bij monde van K. Vorrink: 'Toen de ontwortelden eindelijk leerden de macht van de meester te weerstaan, toen stonden zij als massa kultuurloos en werden andermaal aan hun heerser onderworpen (...). Het is deze kultuurloosheid die de grondslag vormt voor de exploitanten van moderne dagbladen met hun massa-debiet, van het overweldigend meerendeel der filmproductie, die als volksvergift dient te worden gebrandmerkt en van radioprogramma's, die zich weinig bekommeren om wat waarachtige volksopvoeding zou betekenen. Vóór alles ingesteld op concurrentie en winstmaken, beschikken deze drie grote moderne vormen van beïnvloeding van het denken over de geraffineerdste technische en psychologische methoden tot prikkeling en bevrediging van de meest platvloerse instinkten en sentimenten dier massa. Zij houden de massa gevangen in de bekoring van hun lege sensatie en hun valse schijn en zij verhinderen daarmee de doorbraak van de in die massa eveneens aanwezige hogere behoeften en verlangens.'²²

Wilden de confessionelen hiertegenin vooral het geloof uitdragen, de socialen zochten het allereerst in materiële lotsverbetering. Naar het veelgeciteerde woord van Emanuel Boekman: 'Een kunstpolitiek van de overheid moet erop gericht zijn, de belangstelling voor kunst te vergroten en, waar zij niet bestaat, te trachten belangstelling voor kunst te wekken. Wil deze kunstpolitiek echter inderdaad gericht zijn op het volk als geheel, of, ten minste, op een zo groot mogelijk deel van het volk, dan kan zij niet anders zijn dan een deel van een sociale politiek in den ruimsten zin van het woord. Kunstpolitiek, los van sociale politiek, kan nimmer het volk als geheel ten goede komen (...). Belangstelling voor kunst kan bij de groote massa zoo min bestaan als vatbaarheid voor cultureel streven, wanneer het welvaartspeil laag, haar onderwijs onvoldoende, haar arbeidstijden te lang, haar woningen slecht zijn. Naar de mate, waarin dit alles verbetert, verheft zich ook haar geestelijk peil, neemt haar behoefte toe aan waarden, welke liggen buiten den strijd om het directe bestaan.'²³

Na de Tweede Wereldoorlog kreeg de cultuurpolitiek vorm in het streven naar cultuurspreiding, de actieve propagering met overheidsgelden van de kunsten onder de gehele bevolking. Maar de onderliggende motivering bleef in grote lijnen gelijk. De schone kunsten, de ernstige muziek, het serieuze toneel werden ingezet om de uitwassen van het moderne massavermaak te keren: 'The three confessional parties (Catholic, Protestant, and Calvinist) were worried that such coarse fare as the cinema and jazz would lead young people astray. The elite within those parties perceived a cultural threat, variously called "the film and cinema problem," "Americanization," and "the loss of moral standards." The Social Democrats worried about "cultural decay." Motivated by a somewhat paternalistic, Christian-inspired view of the working class, these groups took it

upon themselves to "edify".' En vlak daarvoor schrijft Fenger: 'Edification of the masses and the promotion of the higher arts in order to combat coarse entertainment and nihilism were the keynotes of this policy.'²⁴

Over die zorg om de vergroving van de volkszeden en de populaire smaak wordt meestal ironiserend geschreven, en bijna altijd als 'burgerlijke preoccupaties', de muizenissen van de gevestigden in hun bekommernis om de 'gevestigde orde' en de 'heersende traditie': de scribent zit daar helemaal niet meer en zijn lezers evenmin. De onrust van toentertijd is inmiddels immers achterhaald gebleken. Onze meisjes zijn niet met de Canadezen aan de haal gegaan en na de *jitterbug* zwanger geworden voor een paar nylons.²⁵ Maar toen liet het zich even aanzien dat een golf van zedenverwildering en smaakverruwing over het land sloeg. En vergelijkbare besognes leven ook vandaag de dag: de randgroepenjongeren die zich op geen school of kantoor laten inpassen en maar rondhosselen, de druggebruikers die hun medemens voor een geeltje van zijn fiets, zijn autoradio of misschien zijn leven beroven, de alloctonen die geen Nederlands zouden leren en steeds erger in de profeet geloven in plaats van algemeen beschaafd agnost te worden, ja zelfs hun geiten zelf willen kelen en dat niet machinaal willen laten doen bij de grootschalige dierendoder met overheidsonthaltingsbrevet.

De maatschappelijke samenhang is op elk moment problematisch en mensen, vooral oudere mensen, enigszins gevestigde mensen, signaleren allerlei aantastingen die zij als ondermijning ervaren. Soms blijken ze daar achteraf gelijk mee te hebben gekregen en soms is het vals alarm en loze zorg geweest. En de mensen die zich het meest bedreigd achten, zijn vaak niet degenen die de meest secure posities in de samenleving bezetten, maar zij die maar net een vaste baan, een eigen huis en een veilige

buurt voor hun kinderen hebben veroverd, die voor hun gevoel maar amper en maar pas tot de ‘nette mensen’ horen. In elk geval kan die zorg om de maatschappelijke cohesie vaak een sterke drijfkracht blijken voor maatschappelijke bewegingen. Daarom ook wordt die verontrusting zo gretig gemobiliseerd door politieke entrepreneurs die naar een nieuwe aanhang op zoek zijn. En daarom is het een reëel en relevant gegeven voor maatschappijbeschouwers. Moeder ga voor je kindje staan, want daar komt *Public Enemy* aan.

Het naoorlogs omroepbeleid, dat radio en televisie exclusief moest reserveren voor de verzuilde elites, en het naoorlogs cultuurbeleid, dat de hoge kunsten wilde uitdragen onder de mensen, ze zijn allebei faliekant mislukt.²⁶

Het ging van meet af aan om een defensieve manoeuvre, gericht tegen de verbreiding van de massacultuur die meekwam met de nieuwe elektronische media. Dat cultuurbeleid werd gedragen door een waardenhiërarchie van hoog tegenover laag, diep tegenover plat, schoon tegenover vuil, belangeloos tegenover commercieel, ambachtelijk tegenover fabrieksmatig, individueel tegenover massaal. De smaakmakende en toonaangevende kringen hadden de brede lagen des volks willen verheffen, niet helemaal tot op het eigen niveau, dat had maar vervlakking gegeven, maar halverwege: laag genoeg om de distinctie met de elites te bewaren, hoog genoeg om de massa's op te nemen als de minsten in een omvattende culturele hegemonie.

Maar dat waardenonderscheid tussen hoge en lage cultuur is zelf niet eens en voor al gegeven in het wezen der dingen, het is een gemaakt onderscheid, het historische resultaat van een voorafgaand cultuurstreven, van de burgerlijk pogingen om zich een eigen maatschappelijk aanzien te verwerven, zich bepaalde kunstvormen exclusief toe te eigenen.

Norbert Elias heeft in het eerste hoofdstuk van *Über den Prozess der Zivilisation*²⁷ getoond hoe al in het achttiende-eeuwse Duitsland ‘Kultur’ ging fungeren als onderscheidingsmiddel voor de bourgeoisie tegenover de ‘geciviliseerde’ adel enerzijds en het grove volk ter andere zijde.

Het burgerlijk cultuuroffensief is voor de Verenigde Staten het mooist beschreven door Lawrence Levine.²⁸ In de eerste helft van de negentiende eeuw hadden rondreizende muzikanten, toneelspelers en prentenverkopers nog de orkestmuziek, Shakespeare en de taferelen van de klassieke schilders verbasterd en gepopulariseerd. Allerlei brokken en flarden uit het klassieke repertoire werden onbezorgd en onbeschaamd verwerkt in populaire produkten en produkties. Maar rond het midden van de eeuw werd een grote zuiveringscampagne ontketend om het cultureel erfgoed te redden uit de vunzige greep van kroegstrijkjes, kermisgasten en plaatjesmakers. In de musea werden authentieke Europese kunstwerken tentoongesteld, in de gloednieuwe concertzalen klonk symfonische muziek in verantwoorde uitvoering en voor een select schouwburgpubliek werden de koningsdrama's in historisch correcte versie opgevoerd, de stedelijke burgerij kreeg in welige parken de natuur als te savoueren cultuurgoed geserveerd.²⁹ Er voltrok zich een onteigening van het volksvermaak, een volkomen ontwaarding van alle populair amusement. Cultuur, ware cultuur, hoge cultuur dus, was voortaan voorbehouden aan de ‘fijne’ lieden uit de stedelijke burgerklasse. Deze ‘sacralisering van de cultuur’, zoals Levine het noemt, heeft zich dus pas anderhalve eeuw geleden voltrokken, althans in de Verenigde Staten.³⁰

De burgerlijke culturele hegemonie van het *fin-de-siècle* heeft maar kort geduurd. Van binnen uit werd die overheersing aangetast door het verval van de artistieke consensus, van

buiten werd ze aangetast door de verbreiding van de massamedia en het commercieel vermaak. Tegen die achtergrond moeten in de twintigste eeuw de cultuurpolitiek en het mediabeleid begrepen worden: als een poging van smaakmakende en levensbeschouwelijke elites om het cultuuraanbod binnen de landsgrenzen te beheersen en hun hegemonie te verdedigen, terwijl de tweevoudige culturele revolutie om zich heen greep, de revolutie van het modernisme en die van de massacultuur.

Maar zoals in alle klassentheorieën speelt ook hier de middenklasse een verstorende rol en gaat het om een tweefrontenstrijd. Want in de laatste honderd jaar hebben zich de klassenverhoudingen in moderne, industriële samenlevingen ingrijpend gewijzigd. De kleine zelfstandigen zijn niet opgegaan in het naamloos proletariaat, zoals hun van de ene zijde was voorspeld en ook niet opgestegen tot de ondernemersklasse zoals ze toch van de andere kant was beloofd, zij zijn grotendeels opgevolgd door een nieuwe middenklasse van geschoolde werknemers in grote ondernemingen en de overheidsbureaucratie. Het ondernemerskapitaal van de ouders werd omgezet in het culturele kapitaal van de gediplomeerde kinderen (en heel veel arbeiderskinderen leerden door tot in de rangen van de geschoolde middenklasse). Tegenover de beschikkingsmacht van het economisch kapitaal en het sociaal prestige van de goede afkomst kon de nieuwe middenklasse de beheersmogelijkheden stellen die het culturele kapitaal hun verschaften binnen de context van het bureacratistische apparaat. Om zich te onderscheiden van de oude middenklasse en de bestuurders oude stijl mat de nieuwe middenklasse zich een goede smaak in kunst, mode, en woninginrichting aan als distinctiemiddel.³¹

Een streven naar distinctie gaat altijd samen met een strijd om de hegemonie. Het gaat er niet alleen om dat men zich van anderen onderscheidt als ‘beter’, ‘hoger’, ‘fijner’; wil dat onderscheid ook werken in andermans ogen (en om die ogen gaat het), dan moeten ook de minderen doordrongen zijn van dezelfde waardenschaal waarop zij dan als minderen en lageren gelden. In die strijd om de culturele hegemonie staan oude en nieuwe cultuurelites zij aan zij, zijn de nieuwe elites vaak nog radicaler.

In de ene culturele revolutie, die van de massacultuur, maken oude en nieuwe elite gemene zaak tegen de commercialisering en de vulgarisering tot behoud van hun culturele hegemonie. Daarin is de nieuwe middenklasse nog strijdbaarder dan de oude elites, want zij heeft niet veel anders dan haar cultureel overwicht, terwijl de oude elites zich nog kunnen verlaten op de distinctie van de betere afkomst en de zekerheid van een eigen vermogen.³² Het eenheidsfront blijft gehandhaafd zolang het gaat om het behoud van een culturele waardenhiërarchie, dus als het aankomt op handhaving van de culturele hegemonie.

In de andere culturele revolutie, die van het modernisme, heeft de nieuwe middenklasse zich tegen de oude elite gekeerd en actief meegeholpen om de culturele consensus te ondermijnen, terwille van het onderscheid met de culturele minvermogenden aan de ene kant en de culturele achterblijvers, de oude elites, aan de andere kant. Hier heeft de middenklasse het front gespleten terwille van haar eigen culturele distinctie.

De beide omwentelingen te zamen hebben eerst de eenheid en de zekerheid van de culturele bovenlaag aangetast door ondermijning van de consensus over artistieke conventies en ook nog eens de feitelijke macht van de elites over het culturele aanbod

uitgehoud doordat de massamedia op den duur niet te beheersen bleken.

Dit verschijnsel heeft zich overal voorgedaan waar de moderne communicatietechnieken zijn doorgedrongen en een nieuwe, hoog geschoolde middenklasse kaderposities innam in de grote organisaties van overheid en bedrijfsleven. Maar niet in alle landen hebben modernisme en commercie de culturele consensus en de hegemonie van de elites kunnen aantasten; in totalitaire regiems werd de nieuwe middenklasse van experts en beheerders ingetoomd door staatsideologie en staatspolitie. In zulke landen werd en wordt een officiële en geselecteerde versie van de klassieke cultuur uitgedragen, een gekuiste en opgeschoonde editie van de traditionele volkscultuur en ook een gezocht en aangengd aftreksel van het massavermaak: de eendimensionale cultuur van de partijlijn. Al het andere blijft ondergronds en tiert daar des te levendiger. Dat duurt precies zo lang als de dictatuur bestaat en geen dag langer.

In de moderne, industriële, kapitalistische democratieën hebben zich de beide culturele omwentelingen te zamen doorgezet en doet zich de strijd om hegemonie en distinctie overal voor. De culturele kakofonie van het Westen gold ook als een contrapunt tegen de eenstemmigheid van het totalitarisme. En nu, net in de jaren dat het communisme instort, begint in het Westen het ‘geloof in de moderne kunst’ te tanen.³³ Een paradox: geen grotere tegenstelling dan het totalitaire traditionalisme en het democratische modernisme in de kunst. En desalniettemin ondergingen juist de meest verwoede aanhangers van de avant-garde keer op keer de verleiding van het totalitarisme, waar toch hun ‘ontaarde kunst’ of hun ‘burgerlijk kosmopolitisme’ zonder meer als misdrijf tegen

de staatsveiligheid zou zijn afgestraft.³⁴ Maar toch klopt het: de avant-garde was ‘anti-bourgeois’ en het totalitarisme ook, ieder op een eigen manier en op heel veilige afstand van elkaar.³⁵ De politieke voorhoede van het nationaal socialisme of het communisme was net als de artistieke avant-garde de voorbode van een nieuwe toekomst die zich ‘historisch onvermijdelijk’ aankondigde.

Het totalitair tijdperk is voorbij en het burgerlijk hoogtij verloopt. De avant-garde kunst is allang niet meer anti-bourgeois, maar reçu bij sponsors en collectioneurs. De tegenstelling tussen hoge en lage cultuur is aan het verwaaien en verwaaiert in een veelheid van genres die steeds minder te maken hebben met klasse en steeds meer met leefstijlen in eendeloze variatie en verandering. Nog steeds is opleidingsniveau het meest bepalend voor artistieke smaak en culturele praktijken. Maar daarnaast worden leeftijd en generatie belangrijker.³⁶ De culturele tegenstellingen lopen meer en meer langs lijnen van generatieconflict: elke opgroeiende generatie vereenzelvt zich met nieuwe stijlen in muziek, dans, film, drama, komedie en illustratie. En een deel van die leeftijdsvoorkeuren blijft de tijdgenoten een leven lang bij als de smaak van hun lichting.

Die generationele voorliefdes hebben hun functie in de strijd tussen opgroeiende kinderen en hun ouders of bevoogders. De adolescentencultuur is rebels en sensueel, moet ergeren en opwinden. De popmuziek kan uitdrukken wat pubers alleen kunnen uitschreeuwen. En ouders moeten daar dus overheen schreeuwen. Die leeftijdsgebonden genres zijn tijdsbepaald en functioneren als herkenningstekens en saamhorigheidssymbolen voor mensen uit dezelfde generatie: cohortkunst. Wat ooit stond

voor rebellie en sensualiteit is dan verfluet tot nostalgie en gedeelde smart. Adieu Lennon, Warhol, Brando, Bardot, Lennie Bruce, jullie schimmen reizen mee tot aan ons graf. Want ondertussen zijn alweer jongere mensen aan het muziekmaken, dansen, tekenen, toneelspelen, schilderen, filmen en schrijven voor een volgende generatie, nemen van hun voorgangers over wat ze gebruiken kunnen en onttrekken zich aan de greep van de reeds gevestigde cultuurdragers.

Naschrift: Kunst als riskant beroep

En toch. Moet alles dan maar overgelaten worden aan het vrije spel der maatschappelijke krachten? De formule is al suggestief. Alsof politieke pressie en overheidsinterventie niet ook maatschappelijke krachten zijn die evengoed in het vrije spel kunnen komen.

De overheidssteun voor de kunsten kan gegeven worden als een subsidie aan de consumenten, maar ook als een investeringspremie voor de kunstenaars.³⁷ Zulke toeslagen voor de producent kunnen een functie hebben als de investering bijzonder riskant is en bovendien moeilijk voorzienbare effecten heeft voor mensen die er niet direct bij betrokken zijn. Uitvinders en ‘innovatieve ondernemers’ lopen zulk risico en hun vernieuwingen strekken soms tot voordeel aan mensen die aan de kosten niets hebben bijgedragen. Vandaar dat allerlei onderzoek en experiment door de overheid wordt gesteund en dat er subsidie wordt gegeven voor riskante innovaties.

Uit de theorie van het collectiviseringsproces³⁸ zijn argumenten af te leiden voor de begunstiging van kunst en wetenschap. Die argumenten volgen niet rechtstreeks, want in het collectiviseringsproces gaat het om de bestrijding van tekort en tegenslag en onder die noemer zijn kunst en wetenschap niet zonder

meer te vatten. Maar indirect zijn parallellen aan te geven.

In de theorie zijn drie omstandigheden bevorderlijk voor het ontstaan van collectieve arrangementen, en alle drie hebben te maken met onzekerheid en onbepaaldheid. De eerste omstandigheid betreft de onzekerheid over het moment en de omvang van een tegenslag. Dat is in dit geval het minst relevant. De tweede omstandigheid betreft de onzekerheid over de effectiviteit van een remedie: het is onzeker of de maatregelen die men treft op termijn ook effectief zullen blijken. En dat raakt de kern van de kwestie.

De derde omstandigheid betreft het feit dat mensen die niet aan de maatregel hebben bijgedragen er op den duur toch gevolgen van ondervinden: die baten (en eventueel ook nadelen) staan bekend als ‘externe effecten’. En ook dat doet hier ter zake.

Kunst is, net als wetenschap, een riskant beroep, omdat er lange tijd verstrikt voordat de investeringen die kunstenaars en onderzoekers doen in hun leertijd en in hun onderzoek of in de ontwikkeling van een eigen stijl uiteindelijk maatschappelijke beloning krijgen in de vorm van erkenning en betaling. Het kost de miljardenconcerns al moeite om een produkt te ontwikkelen dat pas over vijf, zelfs tien jaar op de markt komt. Maar een kunststudent moet in zijn eentje werken aan een project dat pas na tien, twintig jaar tot een herkenbaar oeuvre leidt en afzet vindt. En op die lange termijn blijft het een gok, met onvoorspelbare winstkans. Nu het riskant ondernemen zo in de mode is, kunnen kunstenaars en onderzoekers nog tot voorbeeld strekken.

Wetenschapsmensen hebben het daarbij makkelijker, ze krijgen met een beetje geluk een vaste aanstelling en het risico van hun projectontwikkeling wordt voortaan gedragen

door de gemeenschap die universiteit en laboratoria bekostigt, of hun naspeuringen nu ten langen leste nut afwerpen of niet. Maar kunstenaars werken grotendeels voor eigen rekening en risico. Het is dus een kwestie van risicospreiding om daar gemeenschapsgeld in te investeren.

Aan de theorie van het collectiviseringsproces is nog een tweede argument voor kunstsubsidies te ontleen: wanneer eenmaal een wetenschappelijk of artistiek project geslaagd blijkt, aandacht, weerklink en navolging krijgt, dan hebben allerlei mensen daar baat bij die dan niet de kosten hoeven te betalen of maar voor een heel klein deel. Die medemensen zijn niet of nauwelijks van de voordelen die het geslaagde project hun biedt, uit te sluiten. In die zin hebben alle werken van kunst en wetenschap collectieve aspecten die door het auteursrecht maar heel ten dele worden opgevangen.

Voor zover de kunst een riskant beroep is, dat nog anderen dan de kunstenaar op onvoorspelbare wijze voordeel kan verschaffen, is daaraan een argument te ontleen om de kunst te steunen uit de collectieve middelen. Daarbij doet niet zoveel ter zake of die kunstvormen nu 'hoog' zijn of 'laag', maar wel dat het produkt niet meteen beschikbaar en toegankelijk is en dat pas op den duur kan blijken wie, zoal iemand, ermee gebaat zal zijn. Zolang kunst moeilijk blijft, is het een riskant bedrijf.

* Voordracht voor het symposium Kunst en staat, gehouden op 30 oktober 1990.

Noten

1. De Nederlandse humor werkt niet buitengaats: de mislukking van Nederlandse komieken in het buitenland kan door de vertaling komen, maar wie weet is het een aanwijzing voor een heel eigen inheemse lachlust. Wat een troost.
2. Robert C. Kloosterman en Chris Quispel (1990). 'Not just the same old show on my radio: an analysis of the role of radio in the diffusion of black music among whites in the South of the United States of America, 1920 to 1960'. In: *Popular music*, jrg. 9, nr. 2, pp. 151-164.
3. *Rhythm 'n blues* en de blanke versie daarvan, *Rock 'n roll*, verwijzen naar sex en rebellie. Nieuw lijkt me niet dat pubers zich door rebelse en sensuele muziek aangetrokken en begrepen voelden, maar wel dat ze de kans kregen er vrijuit naar te luisteren op hun eigen transistors en erop te dansen op tienerfeesten of in jeugd disco's waar ze de volwassenen van wisten uit te sluiten. Dat was ook in de 'roaring twenties' al eens gelukt, ook al met 'rebelse en sensuele' zwarte muziek, de charleston, maar toen was het alleen de jeugd uit een maatschappelijke bovenlaag gelukt, de 'jet set', om zich zoveel luister- en bewegingsvrijheid te verwerven.
4. Als de nazi's niet aan de macht gekomen waren, en Oost-Europa was niet door de Sovjets bezet, zou er dan nu naast de zwarte muziek ook een muziek van joden of zigeuners in de wereld verbreid geraakt zijn, 'sensueel' en zelfs 'rebels'?
5. 'En de straatmuzikanten verdwijnen allengs uit het straatbeeld ...' Maar nee hoor, er komen er steeds meer en ze opereren in de marge van het massale jeugdtoerisme: half toerist, half artist, dragen ze bij aan de tierigheid.
6. Over dalende reputaties, afgedankte modes en opgegeven trends, of getaande gezags- en machtsposities is het nog weer moeilijker iets te vernemen. Daar geldt: geen nieuws is slecht nieuws.
7. 'Published with the New York Times and the Washington Post; the global newspaper, edited and published in Paris, printed simultaneously in Paris, London, Zurich, Hong Kong, Singapore, The Hague, Marseille, New York, Rome, Tokyo, Frankfurt.'
8. Er zijn nu vele honderden, misschien duizenden biografieën van kunstenaars en artiesten verschenen en tienduizenden interviews. Daaruit moet te distilleren zijn hoe en van wie zij hun kansen kregen, op welke voorwaarden en met welk resultaat. Dat zijn dan alleen de succesverhalen en meestal hagiografisch getoonzet bovendien. Maar voor een eerste verkenning van de reëel existierende kunstwereld is er meer dan voldoende onderzoeksmateriaal.
9. Ook de overeenkomst tussen talen is een kwestie van perceptie en is sociaal gedetermineerd: in de nieuwe toenadering tot Zuid-Afrika zal tussen het Afrikaans en het Nederlands weer een nauwere verwantschap ervaren worden.

10. Verg. A.M. Bevers (1988). 'Nationaal en internationaal cultuurbeleid tussen ideaal en handelen'. In: *Kunst en overheid: beleid en praktijk. Inleidende teksten*; Suzanna de Sitter (red.). Amsterdam: Boekmanstichting, pp. 67-82, i.h.b. pp. 75-6.
11. 'De Nederlandse kunstmarkt verkeert in de periferie van de internationale kunstmarkt.' Zie de belangwekkende beschouwing van Bram Kempers (1988). 'De macht van de markt: aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland'. In: *Kunst en beleid in Nederland*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, pp. 13-65.
12. Zie hierover ook het recente essay van D. Kraaijpoel (1989). *De nieuwe salon: officiële beeldende kunst na 1945*. Academie Minerva Pers, z.p.
13. Ik gebruik het woord 'massa' hier in dezelfde betekenis als in 'massaproductie' - in de zin van 'voor grote aantallen mensen' - en wil de associatie met 'massa's' in de zin van 'onbeschaafde of ordelose hordes' vermijden.
14. Een overzicht van de verbreiding van het bezit van audiovisuele apparatuur in Nederland, 1950-1985, is te vinden in: W.P. Knulst (1989). *Van vaudeville tot video: empirisch-theoretische studie naar verschuivingen in het uitgaan en gebruik van media sinds de jaren vijftig*. (dissertatie U. van Utrecht). Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau, p. 41: adembenemende snelheid van verspreiding. Voor de uitbreiding van ontvangstmogelijkheden van buitenlandse zenders door 'bekabeling' in Nederland 1975-1985, zie p. 163.
15. Hierover Peter Manuel (1988). *Popular musics of the non-Western world: an introductory essay*. New York/Oxford: Oxford U.P.
16. 'Cassette technology, in other terms, offers the potential for diversified, democratic control of the means of musical production, and has engendered many new forms of music which have arisen as pop stylizations of regional folk musics.' Manuel, op. cit., p. 6.
17. Verg. Ulf Hannertz (1987). 'The world in creolization'. In: *Africa*, jrg. 57, nr. 4, pp. 546-559.
18. Deze fraaie termen zijn ontleend aan Warna Oosterbaan Martinius (1985). *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: over legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid*. Amsterdam: Sociologisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam, 1985
19. 'The classic defense for the government's regulation of broadcasting - which at the same time explains why broadcasting is more regulated than other media - is based on the physical limitation of the spectrum (...) *First*, the premise that frequencies are scarce is not generally accepted (...) the paradoxical situation may arise that scarcity of frequencies is taken by the government as a justification for regulation while it is the government itself that creates and maintains the scarcity. *Second*, it is asserted that the scarcity as such is not a sufficient condition for the present mode of

- regulation.' Niko van Niekerk and Peter Wilms (1983). 'Technological development and its impact on government regulation of broadcasting'. In: *Markets for the arts*; James L. Shanahan a.o. (eds.). Amsterdam/Akron: Boekmanstichting/Association for Cultural Economics, pp. 47-57, p. 51.
20. Geciteerd bij Marijke Wunderink (1980). *Massacultuur en socialisme in Nederland, 1915-1940: een onderzoek naar socialistische reacties op de massacultuur*. (doctoraalscriptie). Amsterdam: Vakgroep Sociologie en Geschiedenis, Universiteit van Amsterdam, p. 16.
21. Ibidem.
22. Geciteerd bij Wunderink, op. cit. p. 43. Uit K. Vorrink (1933). *Om de vrije mens der nieuwe gemeenschap: opvoeding tot het democratisch socialisme*. Amsterdam.
23. Emanuel Boekman (1989). *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep (eerste druk: 1939), p. 187.
24. Pim Fenger (1987). 'Government and the arts: The Netherlands'. In: *The patron state: government and the arts in Europe, North America and Japan*; Milton C. Cummings, jr. and Richard S. Katz (eds.). New York/Oxford, Oxford University Press, pp. 105-135, p. 107.
25. Zie over die naoorlogse verontrusting ook Herman de Liagre Böhl en Guus Meershoek (1989). *De bevrijding van Amsterdam: een strijd om macht en moraal*. Zwolle/Amsterdam: Waanders/Gemeentearchief, Joost Smiers (1977). *Cultuur in Nederland, 1945-1955*. Nijmegen: Socialistische Uitgeverij, pp. 23 e.v.; en uit een andere hoek van de samenleving: Jolande Withuis (1990). *Opoffering en heroïek: de mentale wereld van een communistische vrouwenorganisatie in naoorlogs Nederland, 1946-1976* (dissertatie). Meppel/Amsterdam: Boom.
26. Zie bijvoorbeeld de opstellen van A.M. Bevers, A.A. Kooyman en H.D. Tjeenk Willink (1988). In: *In ons diaconale land: opstellen over cultuurspreiding*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep.
27. Nederlandse editie: Norbert Elias (1982). *Het civilisatieproces: sociogenetische en psychogenetische onderzoekingen*, 2 dln. Utrecht/Antwerpen, Aula/Het Spectrum.
28. Lawrence W. Levine (1988). *Highbrow and lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press. Voor een eerdere, sociologische relativering van het onderscheid tussen 'hoge' en 'lage' cultuur, zie: Herbert J. Gans (1974). *Popular culture and high culture: an analysis and evaluation of taste*. New York: Basic books.
29. Verg. Cas Smithuijsen (1989). 'Openbare cultuur en privatisering: de actualiteit van Boekmans proefschrift'. In: *Het leven als leerschool: portret van Emanuel Boekman, 1889-1940*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, pp. 77-96, p. 81; 'Culturele discipline, te weten stilzitten en zwijgen in de concertzaal, handen thuis in het museum, kan gezien worden als een aanvullend curriculum op een

Abram de Swaan

was in 1990 hoogleraar sociologie aan de Universiteit van Amsterdam en verbonden aan het Postdoctoraal Instituut voor de Sociale Wetenschap.

Bibliografische gegevens

Swaan, A. de (1990) 'Alles is in beginsel overal (maar de Mosselman is nergens meer): over het internationaal cultuurstelsel en het nationaal cultuurbeleid'. In: *Boekmancahier*, jrg. 2, nr. 6, 328-343.

meer algemeen gevoerd beschavingsoffensief waarbij "fabrieksdiscipline" en "schooldiscipline" al eerder tot de "tweede natuur" van de bevolking zijn gaan behoren.'

30. J.Th.M. Bank (1990). *Het roemrijk vaderland: cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* (oratie Rijksuniversiteit Leiden). 's-Gravenhage: Sdu. Bank beschrijft de cultuurverheerlijking in Nederland, maar concludeert (p. 42): 'Het cultureel nationalisme van burgerlijke oorsprong (...) was op een synthese gericht en niet in de eerste plaats op scheiding.'
31. Hier sluit het betoog rechtstreeks aan op mijn *Kwaliteit is klasse: de sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil*. Amsterdam: Bert Bakker, 1986.
32. Beide elites kennen hun overlopers: de reclamemakers en broodschrijvers maken hun cultureel krediet te gelde (en kopen er ter genoegdoening avant-garde kunst mee), de investeerders in de commerciële media opereren soms beneden hun stand, maar vaak gaat het om pas verworven kapitaal dat wordt ingezet met kleine kans op grote winst (waarvan ze oude meesters kopen, zodat alles toch nog goed komt).
33. Dit is de titel van de oratie van Evert van Uiter (Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1986). Zie ook het hierboven aangehaalde opstel van Kraaijpoel. Veelbetekenend is in dit verband niet zozeer de inhoud, als wel de receptie van: Tom Wolfe (1982). *From Bauhaus to our house*. London: Cape, een lange aanval op het modernisme in de architectuur.
34. Verg. Willemijn Stokvis (1990). 'Totalitair en revolutionair denken en de avant-garde in de kunst'. In: *De Gids*, jrg. 153, nr. 1, januari, pp. 3-16.
35. 'The legend of modernism is that of the free creative spirit at war with the bourgeoisie (...) Who in the world today, especially in the world of culture, defends the bourgeoisie?' Daniel Bell (1976). *The cultural contradictions of capitalism*. London: Heinemann, p. 40.
36. Zie in dit verband vooral de onderzoeken van: H. Ganzeboom (1988). *Leefstijlen in Nederland: een verkennende studie*. Alphen aan den Rijn: Samsom; en, idem (1989). *Cultuurdeelname in Nederland: een empirisch-theoretisch onderzoek naar deelname aan activiteiten*. Assen: Van Gorcum.
37. Dit is ook een uitgangspunt in het vindingrijke en doordachte, zij het soms wat onhandig gepresenteerde pleidooi van Dirk Ayelt Kooiman (1981). *Alles moet anders: op weg naar een rechtvaardig en doelmatig kunst- en kunstenaarsbeleid*. Amsterdam: De Harmonie.
38. Verg. de inleiding tot mijn *Zorg en de staat: welzijn, onderwijs en gezondheidszorg in Europa en de Verenigde Staten in de Nieuwe Tijd*. Amsterdam: Bert Bakker, 1989.