

Allochtone kunstenaars en beleid

Ria Lavrijsen Tot voor kort was er bij het ministerie van WVC een apart potje met geld voor allochtone kunstenaars. Ook was er bij de Raad voor de Kunst een speciale Werkgroep Kunstuitingen Migranten, die de minister adviseerde. Aan die situatie is nu een eind gekomen. Is de allochtone kunstenaar nu 'geïntegreerd' en draait hij volledig en gelijkwaardig mee in het reguliere circuit? Kunnen we met zekerheid stellen dat de kunstensector en de budgetten even toegankelijk zijn voor allochtone als autochtone Nederlandse kunstenaars?

Achterstand

In Nederland en in Engeland werd het denken over kunst van migranten en allochtonen de afgelopen decennia beheerst door het idee dat allochtone kunstenaars hadden te kampen met een achterstand. De overheid stelde dat allochtone kunstenaars zich een tijdje extra zouden moeten inspannen om hun weg in de vreemde cultuur te vinden. Om de kwaliteit van de kunstuitingen van migranten te verhogen werd een stimuleringsbeleid gevoerd en werd een speciaal potje geld voor allochtone kunst gereserveerd. Dit 'categorale beleid' moest ervoor zorgen dat allochtone aankomende kunstenaars de achterstand op westerse kunstenaars in zouden lopen en dat de kwaliteit van hun werk verbeterde.

De Engels-Pakistaanse beeldende kunstenaar en publicist, Rasheed Araeen, is tegenstander van dit soort beleid dat naar zijn idee allochtone kunstenaars in een apart hokje

zet en daarmee tot slachtoffers maakt. 'Door aan de niet-Europese volkeren een geheel andere sociale en historische ruimte toe te schrijven, geworden zij tot "de anderen". Eerst wordt "de ander" gereduceerd tot het niveau van een slachtoffer, daarna probeert het westen in die "ander" een soort zuiverheid of authenticiteit te ontdekken; het resultaat is het stimuleren en legitimeren van exotische culturen of kunstzinnige activiteiten die pre-modern zijn of ver af staan van het modernisme.'¹

Wat de situatie in Nederland betreft moeten we ons afvragen: wát heeft de overheid de afgelopen jaren eigenlijk gestimuleerd? Is de kwaliteit van het werk van allochtone kunstenaars verhoogd of hebben we, zoals Rasheed Araeen zegt, een aantal kunstzinnige activiteiten gestimuleerd? In Nederland heeft in de jaren tachtig een aantal Turkse, Marokkaanse, Surinaamse en Antilliaanse

acteurs ervaring opgedaan in semi-professionele theatergroepen die subsidies kregen uit de pot voor de allochtone kunstbeoefening. Enkeligen hebben intussen een acteursopleiding achter de rug en kunnen zich nu als professioneel acteur manifesteren. Anderen blijken via tal van produkties hun talent zodanig ontwikkeld te hebben dat ze inmiddels een plaats op de professionele toneelmarkt hebben verworven. Dit is onmiskenbaar een positief resultaat van het stimuleringsbeleid. Toch zit er ook een keerzijde en een bevoogdende kant aan dit beleid. In de jaren zeventig en tachtig kwam het regelmatig voor dat semi-professionals of amateurs, op grond van hun allochtoon zijn, relatief grote budgetten kregen toegekend. De drempel om in aanmerking te komen voor een subsidie was voor allochtonen in feite heel laag.² Heel vaak kwam het er daardoor inderdaad op neer dat er 'kunstzinnige activiteiten' van allochtonen werden gestimuleerd.

Nu is het op zich heel aardig dat mensen kunstzinnig bezig zijn en daarvoor geld krijgen van de overheid. Maar had de overheid aan de allochtone amateurs mogen vragen de subsidieaanvragen te formuleren alsof het professionele produkties betrof?³ Presentaties die vaak het resultaat waren van een werkproces van amateurs werden en worden nog steeds als professionele voorstellingen gepresenteerd. Het ontkennen van verschillen tussen amateurs en professionals door overheidsinstanties en theatermakers heeft bijgedragen aan het slechte imago van het werk van allochtone theatermakers. Bovendien zijn er bij een aantal amateurs verwachtingen gecreëerd, die in de jaren negentig niet worden waargemaakt.

Kwaliteit

Inmiddels hoeft de allochtone kunstenaar niet langer als gemankeerd wezen door het leven te gaan. Zijn of haar werk wordt voortaan net als dat van autochtone kunstenaars op kwaliteit

beoordeeld. Maar welke noties van kwaliteit liggen in het Westen ten grondslag aan het kunstbegrip? De Raad voor de Kunst onderkent dat er van kwaliteit niet een definitie te geven is waar iedereen het mee eens is. In het in juli 1991 gepubliceerde vooradvies ten behoeve van het tweede Kunstenplan (1993 - 1996) stelt de Raad voor de Kunst dat er bij de beoordeling van activiteiten vooral gekeken wordt naar facetten als zeggingskracht, overtuigingskracht, verbeelding, oorspronkelijkheid, esthetiek, ambachtelijkheid, professionaliteit, inspiratie en ideeënrijkdom. Bovendien wil de Raad het hele kunstaanbod beoordelen op diversiteit. De Raad streeft naar een pluriform kunstaanbod en integratie van kunstuitingen van migranten is daar onderdeel van. 'Een bloeiend kunstleven wordt in de eerste plaats gekenmerkt door een pluriform aanbod van hoge kwaliteit.'⁴

In discussies over de kwaliteit van kunst komt je naast de door de Raad voor de Kunst gehanteerde criteria altijd weer termen tegen als uniciteit, individualiteit, grensverleggend en vernieuwing. Bij het woord 'oorspronkelijk' staan in de Van Dale termen als: origineel, fris en nieuw. Maar je kunt alleen iets nieuw, origineel of oorspronkelijk noemen als je het afzet tegen de kunst die er in de perioden daarvoor was in bepaalde afgebakende geografische gebieden of culturen. Iemand met culturele wortels in niet-westerse culturen zal onder 'fris en nieuw' mogelijk iets anders verstaan dan iemand uit de Euro-Amerikaanse culturen.

In Europa en Amerika kijken wij nauwelijks buiten onze westerse grenzen als het om hedendaagse kunst gaat. Zo besteden Hugh Honour en John Fleming in hun inmiddels befaamde standaardwerk *A world history of art* aandacht aan de geschiedenis van de kunst van de hele wereld, maar laten ze de hedendaagse niet-westerse kunst volledig buiten beschouwing. De Afrikaanse kunst wordt in relatie

gebracht met het kubisme en met Picasso maar daar blijft het bij. De centra van de twintigste-eeuwse kunst blijven Europa en Amerika. Ook Janson besteedt in zijn *Wereldgeschiedenis van de kunst* geen aandacht aan twintigste-eeuwse niet-westerse kunst en in de *Schauspielführer* van RoRoRo uit 1985 kom je Derek Walcott, Wole Soyinka en Athol Fugard niet tegen. Als kunstbeoordelaars in Nederland werken met begrippen als vernieuwend of oorspronkelijk gaan ze uit van de hun bekende Euro-Amerikaanse kunstgeschiedenis en zullen ze nieuwe ontwikkelingen ook vanuit dat perspectief bekijken. De vraag is of dit perspectief voldoet bij een toenemende culturele diversiteit in de jaren negentig.

Smaakspecialisten

Volgens Abram de Swaan bestaat er een elite van hooggeleide en goed geïnformeerde kunstkenner met een grote beslissingsvrijheid en autonomie die naar eigen goeddunken kan beschikken over middelen en faciliteiten die zij van de staat verworven heeft op grond van een universalistische conceptie van de kunstzin als een algemeen overdraagbare vaardigheid.⁵ Kwaliteit is dus in wezen niets anders dan een geheel van voorkeuren van een maatschappelijke elite van ‘moderne smaakspecialisten’ die erin slaagt haar persoonlijke smaak tot de officiële te maken. Hoewel De Swaans opvatting een zekere geldigheid heeft, is het de vraag of deze volledig recht doet aan de praktijk van de kunstbeoordeling. Binnen de Raad voor de Kunst zijn de meningen over de kwaliteit van kunst verdeeld en wordt door experts gedebatteerd. Smaakspecialisten als critici, kunsthistorici, kunstenaars enzovoort zijn het bovendien vaak hartgrondig oneens over elkaars opvattingen. Er bestaat daardoor niet zoiets als een duister genootschap van samenzwerende smaakspecialisten dat bijvoorbeeld alle kunstenaars met een niet-

westerse achtergrond buitensluit. Toch is het van belang te erkennen dat kunst en kunstbeoordeling wel degelijk met machtsverhoudingen te maken heeft. Hoewel Bourdieu erop wijst dat intellectuelen, wetenschappers en kunstenaars zich niet direct laten leiden door economische belangen, zijn hun activiteiten niet zo onbaatzuchtig als men vaak doet voorkomen.⁶ Er is in de kunsten net als in andere maatschappelijke sectoren sprake van concurrentie, prestigeslagen, immateriële en materiële belangen.

De macht en de beslissingsbevoegdheid in de kunstensector is op dit moment voor het overgrote deel in handen van blanke, goed opgeleide, westerse mannen die uitmaken hoe het machtsspel gespeeld wordt. Om het spel mee te kunnen spelen moet de allochtone kunstenaar of kunstbeoordelaar in de ogen van de autochtone smaakspecialisten een hoogwaardig artistiek produkt afleveren. Bovendien moet de allochtone kunstenaar de in de kunsten werkzame machtsmechanismen leren doorgronden om even ‘baatzuchtig’ als autochtone kunstenaars op te kunnen komen voor de belangen van de ‘andere’ kunstenaars en voor ‘andere’ esthetieken. Geen geringe opgave.

Gemengde ervaring

Migrantkunstenaars die zich in het Westen willen manifesteren, hebben drie mogelijkheden. Ten eerste kan de migrant de westerse kunst gaan imiteren. Ten tweede kan hij, als hij dat niet wil, vasthouden aan oorspronkelijke tradities uit het land van herkomst of aan een geconstrueerde culturele groepsidentiteit die hij ontleent aan een gedeelde geschiedenis van onderdrukking en lijden, zoals kolonialisme en slavernij. Als derde keus heeft hij de mogelijkheid om uit de gemengde ervaring van westerse en niet-westerse culturen tot een vernieuwend modernisme in de diaspora te komen. Die laatste

keuze stelt naar mijn mening niet alleen uitdagingen aan de kunstenaars zelf, maar aan de hele kunstensector. Musea, theaters, critici en andere smaakspecialisten kunnen er niet omheen dat dit ‘diasporamodernisme van de gemengde ervaring’ onderdeel is in de naoorlogse ontwikkelingen in de westerse kunsten.

Universele waarden

In het debat over kwaliteit en oorspronkelijkheid kunnen in een multicultureel en multiraciaal Europa naast de Euro-Amerikaanse kunstgeschiedenis ook de niet-westerse kunstgeschiedenis en de actuele ontwikkelingen op het gebied van de *cultural diverse arts* een rol spelen: het syncretische en hybridische modernisme, waarbij elementen uit westerse en niet-westerse culturen samensmelten of confrontaties aangaan. Het is een typisch westers uitgangspunt te geloven dat er universele waarden zijn die voor kunst uit alle uithoeken van de wereld gelden. De westerse norm wordt dan tot universele norm verheven. De Europese beschaving heeft altijd twee gezichten gehad: het dominante, heerszuchtige en gewelddadige, maar ook het wetenschappelijke, kritische en humanistische gezicht.⁷ Het Nederlandse kunstbeleid toont beide gezichten. Het legt de westerse, ‘universele’ normen aan anderen op. Maar juist dankzij de democratische traditie is voortdurend kritiek mogelijk op die zogenaamde universele normen. Volgens de Franse filosoof Alain Finkielkraut is juist de kritische houding tegenover tradities de geestelijke basis van Europa: ‘De weigering om wat van onze voorouders komt, gelijk te stellen met wat goed is, werd een cultuurkenmerk, en verzet tegen tradities een Europese gewoonte.’⁸ In het debat over kwaliteit zouden dus de dominantie en de kritische traditie van de Europese cultuur in samenhang benaderd dienen te worden. Kunst-

beoordelaars kunnen zich niet permitteren de koloniale en postkoloniale geschiedenis te negeren en zich slechts met apolitieke en ahistorische esthetische principes bezighouden. Het vraagstuk van het universalisme hangt nauw samen met de dominante verhouding van de westerse wereld tot de ‘ander’ binnen Europa en Amerika en de ‘ander’ in de niet-westerse wereld.

Tot voor kort kwam de westerse cultuur vrijwel altijd in contact met andere culturen op basis van dominantie en superioriteit. De Franse filosoof Paul Ricoeur vroeg zich af wat er terecht zou komen van onze beschaving als er in het contact met andere culturen geen sprake meer zou zijn van dominantie of onderwerping. ‘We moeten toegeven dat deze confrontatie nog niet heeft plaatsgevonden op het niveau van een echte dialoog. Daarom zou je kunnen zeggen dat er een soort stilte voor de storm heerst of dat er sprake is van een soort interimperiode, waarin we niet langer het dogma van “één waarheid” overeind kunnen houden maar waarin we evenmin in staat zijn de confrontatie aan te gaan met onze eigen twijfels.’⁹

Culturele en historische verschillen

In de jaren negentig moeten artistieke prestaties van mensen uit de meest uiteenlopende culturen op hun merites beoordeeld worden. Leden van adviescommissies, critici en andere smaakspecialisten, of ze nu van allochtone of autochtone afkomst zijn, zullen zich steeds opnieuw moeten afvragen op welke gronden ze kwalitatieve uitspraken kunnen doen over de cultureel zeer diverse kunstuitingen van de jaren negentig en daarna. Een cultuurrelativistische houding die tot gevolg heeft dat autochtonen en allochtonen geen uitspraken doen over elkaars artistieke kwaliteiten biedt geen oplossing. Een houding die uitgaat van de universele geldigheid van westerse normen is evenmin bevorderlijk voor

een dialoog. Zij die zich bezighouden met advisering zullen open moeten staan voor kwaliteitscriteria waarin niet langer strikt westerse normen dominant zijn. Dat betekent echter niet dat die westerse normen verlaten moeten worden en het betekent zeker niet dat de normen verlaagd moeten worden als het om kunst van allochtonen gaat. Het enige dat in Europa wezenlijk perspectief biedt is een dynamische, creatieve en onbevooroordeelde open houding tegenover culturele verschillen en het syncretische en hybridische modernisme in de kunst.

De kosmopolitische intellectueel

Volgens Michael Ignatieff, die een tijdje geleden in Rotterdam de tweede Pierre Bayle-lezing gaf, moeten intellectuelen geloven dat het mogelijk is om door te dringen tot de mentale wereld van overtuigingen die strijdig zijn met hun eigen vooronderstellingen. De intellectueel moet het kosmisch geweten zijn en moet kunnen uitstijgen boven vaderland, religie, klasse en ras om ideeën en gevoelens te vertolken die 'van buitenaf' komen.¹⁰ Ignatieffs visie kan voor allochtonen én autochtonen die zich bezighouden met het beoordelen van kunst, een interessant uitgangspunt opleveren. Een dialoog in de kunsten kan alleen tot stand komen als noch autochtone, noch allochtone kunstenaars en beoordelaars absolute stellingen betrekken, maar er van uitgaan dat hun inhoudelijke bijdragen aan het debat wederzijdse overtuigingskracht hebben. Van beide kanten zal steeds opnieuw gepoogd moeten worden, zoals Ignatieff stelt, elkaars wereld te begrijpen. Vooringenomenheid op basis van ras, etniciteit en sekse van autochtone én allochtone zijde kan slechts contra-productief werken.

De Engelse literatuurwetenschapper Homi Bhabha wijst er op dat de Europese samenleving niet langer kan vertrouwen op een

vanzelfsprekende voortzetting van oude tradities.¹¹ Maar voor migranten geldt evengoed dat ook zij in hun nieuwe woon- en leefomgeving niet slechts kunnen vasthouden aan tradities uit het land van herkomst. In de Europese kunstensector moet een balans gevonden worden tussen het wederzijds respecteren én het kritisch benaderen van elkaars artistieke waarden en normen. De Amerikaanse cultuursocioloog Cornel West pleit voor een *politics of difference* waarbij critici een gevoeligheid ontwikkelen die uitstijgt boven opportunisme en gemakzuchtig eclecticisme.¹² Enerzijds is het erkennen van verschillen tussen kunstenaars uit uiteenlopende culturen van essentiële betekenis, anderzijds is het van belang te zien dat de culturele identiteit van de allochtone kunstenaar niet begrensd wordt door de cultuur van het land van herkomst, door ras, door nationaliteit of door sekse.

Om een dialoog in de jaren negentig mogelijk te maken zal de allochtone kunstenaar moeten weigeren dat hem een slachtofferrol wordt opgedrongen en zullen Nederlandse kunstpausen en smaakspecialisten hun zelfgenoegzame claim op superioriteit af moeten werpen. Waarom zouden allochtone en autochtone kunstenaars en smaakspecialisten in de jaren negentig niet samen hun schouders zetten onder een pluriform kunst- en cultuurbeleid waarin culturele diversiteit en kwaliteit hand in hand gaan en bovendien elk eng nationalisme of etnocentrisme (van welke etnische groep dan ook!) buiten de deur wordt gehouden?

Ria Lavrijsen

werkte in 1992 aan de voorbereiding van een in 1993 te houden internationaal colloquium genaamd *Cultural diversity in the arts*.

Noten

1. *Het Klimaat: buitenlandse beeldend kunstenaars in Nederland*. Den Haag: Culturele Raad Zuid-Holland, 1991.
2. W. Reijnierse. *Etnische theatermakers op de toneelmarkt*. Rotterdam: Stichting Buitenlandse Werknemers Rijnmond, mei 1989.
3. Door theatergroep Umut werd dat in 1986 als volgt omschreven: 'Het merkwaardige bij W.V.C. is dat we, als semi-professionele groep, dus in de ogen van de overheid min of meer amateuristisch, ons aan de regels voor professioneel theater moesten houden.' M. Bierenbroodspot. 'Je wordt er wel eens opstandig van.' In: *Kunstbeleid ten aanzien van allochtonen*, verslag van het gelijknamige symposium gehouden op 31 oktober 1986 in het Bibliotheektheater te Rotterdam, pp. 14-15.
4. *Om het bestaan van kwaliteit; vooradvies ten behoeve van het tweede Kunstenplan* Den Haag: Raad voor de Kunst, juli 1991.
5. A. de Swaan. 'Kwaliteit is klasse'. In: *Perron Nederland*, Amsterdam: Meulenhoff, 1991, p. 86.
6. P. Bourdieu. *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Genneep, 1989, pp. 34-37.
7. Uitspraak van Ton Lemaire, zie: J. Eijssvogel. 'Een beetje indiaan in Europa.' In: *NRC Handelsblad*, 23 november 1991.
8. A. Finkielkraut. *De ondergang van het denken*. Amsterdam: Contact, 1988, p. 102.
9. P. Ricoeur. 'Civilisation universelle et cultures nationales.' In: *Esprit* 29 (1961), nr. 10, oktober, pp. 439-453.
10. M. Ignatieff. 'De republiek der letteren.' In: *De Groene Amsterdammer*. 25 september 1991.
11. 'Where once we could believe in the comfort and continuities of tradition, today we must face the responsibilities of cultural translation. In the attempts to mediate between different cultures, languages and societies, there is always the threat of mistranslation, confusion and fear.' H.K. Bhabha. 'At the limits.' In: *Artforum*, 9 (1989) p. 12.
12. 'The new kind of critic and artist associated with the new cultural politics of difference consists of an energetic breed of New World bricolours with improvisational and flexible sensibilities that sidestep mere opportunism and mindless eclecticism; persons from all countries, cultures, genders, sexual orientation, ages and regions with protean identities who avoid ethnic chauvinism and faceless universalism.' C. West. 'The new cultural politics of difference.' In: *Out there; marginalisation and contemporary cultures*. Ed. by R. Ferguson, M. Gever, T.T. Minh-ha, C. West. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1990, p. 36.

Bibliografische gegevens

Lavrijsen, R. (1992) 'Allochtone kunstenaars en beleid'. In: *Boekmancahier*, jrg. 4, nr. 13, 349-353.