

Boeken



Helleke van den Braber

Amerongen, V. van (2022)
Vrouwelijke muziekmeccenassen in de Republiek der Nederlanden.

Amsterdam: Amsterdam

University Press, 352 p.

Prijs: € 34,99

‘Daadwerkelijk MADAME, niemand heeft ooit de schoonheden van deze kunst beter gekend dan U, en is in staat zich er met meer volmaaktheid van te bedienen (...). Sta mij toe MADAME U te smeken om mijn eerste werk te vereren met uw bescherming en het toe te wijden aan UWE KONINKLIJKE HOOGHEID.’

Aldus de Groningse componist Jacob Wilhelm Lustig in het voorwoord van zijn opus 1 uit 1734. De MADAME die hij hier om bescherming vraagt is vorstin Anna van Hannover. Lustig kan verschillende redenen voor zijn smeekbede hebben gehad, stelt onderzoeker Veronica van Amerongen. Ten eerste: een direct financieel motief. Componisten hoopten door hun partituren aan iemand op te dragen (dedicaties) achteraf – maar het liefste vooraf – een financiële bijdrage te krijgen. Ook kon de opdracht aan een hoogwaardigheidsbekleeder als Van Hannover Lustig aan nieuwe opdrachtgevers helpen of een aanbeveling zijn voor toekomstige kopers van de partituur. Van Amerongen legt ons in *Vrouwelijke muziekmeccenassen in de Republiek der Nederlanden* een overzicht voor van niet minder dan 82 musici die hun werk opdroegen aan 7 echtgenotes van stadhouders of vorsten en 45 adellijke vrouwen. Ze laat zien wie deze vrouwen waren, waar ze woonden (vooral in West- en Noord-Nederland) en welke componisten bij hen in het gevlij probeerden te komen. Daar was noest speurwerk voor nodig.

Voor mecenaatsonderzoekers als Van Amerongen zijn voorwoorden bij partituren een gods-

geschenk. Ze helpen hen de vinger te leggen op een culturele praktijk die zich grotendeels in de coulissen van het muziekbedrijf afspeelde en die weinig tastbare sporen achterliet. Muziek is een vluchtig medium. Anders dan bij de ondersteuning of bescherming van schilders of schrijvers laat het muzikale kunstwerk dat de weldoener ondersteunt zich niet aan de muur hangen of op tafel leggen. De eventuele sporen die mecenaat achterlaat in het werk, het oeuvre of de carrière van een componist zijn daarom lastiger bloot te leggen. Ook de motieven van de weldoener laten zich om die reden bij muziekmecenaat maar moeilijk achterhalen.

Van Amerongen, niet voor één gat te vangen, gebruikt daarom verschillende typen bronnen en bestudeert niet alleen dedicaties van partituren (hoofdstuk 5), maar ook inscripties op orgels (hoofdstuk 3) en opschriften op luidklokken (hoofdstuk 4). Dat is inventief, maar levert haar wel een duidelijk definitieprobleem op. De schenking van orgels door vrouwen is weliswaar goed onderzoekbaar, maar valt niet per se in de definitie van mecenaat die Van Amerongen in haar studie hanteert. Dat geldt in nog sterkere mate voor de schenkingen van luidklokken. Een schenking van een weldoener mag mecenaat heten, stelt Van Amerongen, als de gevers 'muziek liefhebbers waren en vanuit die gedachte geld en/of protectie schonken', en als hun doel was 'de muziek te bevorderen of de persoon die muziek maakte te ondersteunen' (p. 17). Ook haalt ze een definitie van kunsthistoricus Bram Kempers aan, die stelt dat bij de relatie tussen kunstenaar en gever ook 'persoonlijk contact' en 'onderling overleg over inhoud, stijl en genre van het kunstwerk' (p. 17) komt kijken.

Van Amerongen geeft ruiterlijk toe dat de schenkingen van orgels 'niet altijd volledig' (p. 101) en die van luidklokken zelfs 'strikt genomen niet' (p. 105) aan de

definitie voldoen die zij zelf hanteert. Uit haar onderzoek blijkt dat het merendeel van deze schenkingen niet uit liefde voor muziek werd gedaan, maar om (bijvoorbeeld) de eigen naam in het kerkgebouw te laten voortleven, om de gemeenschap een dienst te bewijzen, of omdat schenkingen nu eenmaal bij de maatschappelijke positie of functie van de schenker hoorden. Aan componisten of musici kwam deze vorm van schenken niet rechtstreeks ten goede, waardoor van 'persoonlijke contact' of 'onderling overleg' geen sprake was.

Op zichzelf is het aanschuren tegen de grenzen van een zelf gestelde definitie niet erg. Sterker nog, het geeft onderzoekers een prachtige kans om die definitie uit te breiden, bij te stellen of te nuanceren. Het is jammer dat Van Amerongen aan die stap niet toekomt. Noch in haar hoofdstukken, noch in haar conclusie overdenkt ze op systematische wijze wat haar onderzoek ons leert over wat mecenaat in deze periode is en wat niet, en hoe het, haar werk overziend, eventueel ge(her-)definieerd kan worden. Ook komt ze niet toe aan heldere gevolgtrekkingen over het gender-aspect van haar werk. Wat Van Amerongen de lezer heeft laten zien is hoe vrouwelijke weldoeners door componisten werden aangesproken in dedicaties, en hoe ze hun naam vereeuwigden in orgelinscripties of klokwapens. Maar onduidelijk blijft hoe hun mecenaatspraktijk zich onderscheidt van wat al bekend is over mannelijke weldoeners in dezelfde periode – reflectie op deze vraag ontbreekt in het conclusiehoofdstuk.

Toch zet haar werk voldoende feiten op een rijtje om een aanwinst te zijn voor de mecenaatstudies, en voor iedereen die geïnteresseerd is in het muzikale leven in de Republiek – en in de wonderlijke, luisterrijke taal waarvan componisten als Lustig zich moesten bedienen om een

vrouw als Anna van Hannover aan hun kant te krijgen. 'Met de meest mogelijke onderdanigheid/MADAME Uwe Koninklijke Hoogheid/ de nederigste, meest/ gehoorzame, zeer onderworpen/dienaar/ Lustig.'

Helleke van den Braber

is hoogleraar Mecenaatstudies aan de Universiteit Utrecht en hoofddocent Algemene Cultuurwetenschappen aan de Radboud Universiteit

Sandra Trienekens

Boersma, S. (2023)

The aftermaths of participation: outcomes and consequences of participatory work with forced migrants in museums.

Bielefeld: Transcript Verlag, 272 p.

Prijs: € 30 (www.transcript-verlag.de/media/pdf/78/3d/23/oa9783839464113.pdf)

De Britse cultuurbeleids- onderzoekers Leila Jancovich en David Stevenson constateerden in een tweejarig onderzoek naar cultuurparticipatiebeleid en -praktijken een 'failure to learn from failure in the arts sector' (Jancovich et al. 2020). Gezien al het participatieve-outreachwerk dat maar geen significant verschil in cultuurparticipatiestatistieken oplevert, leek hen de conclusie geoorloofd dat veel publiek-gesubsidieerde cultuurinstellingen er niet in slagen om hun doelgroep te diversifiëren, én niet leren van de tekortkomingen van eerdere cultuurparticipatie-initiatieven. In de studie gaven respondenten aan hun evaluatieverslagen zo positief mogelijk te presenteren, om maar niet als 'mislukking' te boek te komen te staan in de cultuursector en het uitblijven van toekomstige subsidie te riskeren. Dit 'falen om te leren van falen' doet zich voor in meerdere (Noord-Europese) landen.

Wat een verademing is dan Susanne Boersma's studie waarin ze voor vier participatieve museumprojecten met 'onvrijwillige migranten', die in 2015 hun toevlucht in Europa zochten, de smalle lijn verkennt tussen 'goed doen' en 'schade aanrichten'. Respect ook voor de Duitse, Nederlandse en Britse musea die Boersma, en daarmee ons als lezer, een kijkje in hun keuken gunden, ook als het er minder 'hygiënisch' (lees: ethisch verantwoord) aan toeging. In deze museumprojecten was een actieve rol voor onvrijwillige migranten belegd. Voorbeelden zijn de artistieke 'takeover' van het Museum Europäischer Kulturen (MEK, Berlijn) door onvrijwillige migranten en stichting KUNST-ASYL en de *Aleppo* tentoonstelling (Tropenmuseum, Amsterdam) met onvrijwillige migranten als rondleiders. Boersma belicht aspecten als communities, beoogde doelen (netwerken, empowerment), *safe spaces*, en de productie van offline en online discoursen. Ze neemt daarbij het museum als infrastructuur onder de loep, en daarbinnen het handelen van de museumprofessionals, evenals de rollen, ervaringen en verwachtingen van de deelnemers.

Ze onderscheidt meerdere gerelateerde probleemvelden. Eén ervan was een sterke focus van musea op outputgerichte uitkomsten, zoals een tentoonstelling of museumcatalogus. Die boden geen duurzaam (lange-termijn) antwoord op doelen die deelnemers zelf het belangrijkste vonden, zoals blijvende netwerken en samenwerking. Hieraan was ook de vaste tijdslijn debet. Na afronding van de tentoonstelling waren de middelen op en gingen de museumprofessionals door naar het volgende project. Verder beperkte het participatieve proces zich tot projectuitvoering: de projectdoelen waren reeds vóór aanvang, zonder input van de deelnemers, opgesteld, gebaseerd



op aannames over wat voor hen belangrijk zou zijn en afgestemd op potentiële bijdragen aan het museum en het publiek. Bovendien hield participatie voortijdig op. Niet de deelnemers, maar de museumprofessionals zelf selecteerden projectresultaten (objecten, verhalen) voor de museumcollectie. Problematisch was ook het gebrek aan inclusieve projectdiscoursen. Meestal bleven de deelnemers hierin uiteindelijk slechts 'migranten'; ze werden geen 'mensen' zoals jij en ik. Daardoor representeren de discoursen voornamelijk de migratiecrisis en de reactie van het museum daarop, maar doorbreken zij niet de dominante, stereotiepe beeldvorming over onvrijwillige migranten zoals vooraf beoogd. Tot slot was volgens Boersma sprake van onvoldoende bewustzijn en aandacht voor ethiek onder museumprofessionals. Zij stelde vast dat transparante processen voorwaarde zijn voor een positief effect op empowerment (een frequent projectdoel), en dat goede relaties tussen projectuitvoerders zorgen voor vertrouwen tussen deelnemers en museumprofessionals (basis

voor 'veilige ruimtes'). Maar in de praktijk was er niet altijd sprake van transparantie, waren de relaties niet altijd positief (maar hiërarchisch), of ging de veilige ruimte verloren zodra het project openbaar werd en bezoekers of journalisten impertinente vragen stelden. Doordat bovendien een gedegen projectevaluatie uitbleef, ontstonden er gevoelens van frustratie en miskenning onder deelnemers, en bleef participatie beperkt tot 'bijdragen aan algemene museumdoelen'. Leunend op zo'n *logic of contribution*, aldus Boersma, zullen musea de politiek-maatschappelijke beeldvorming rond onvrijwillige migranten niet veranderen, langetermijndoelen niet bereiken en de interne organisatiestructuur niet effectief uitdagen.

Als alternatief schetst zij een geïntegreerde participatieve praktijk die professionals uit de hele instelling betreft (niet alleen educatie- en participatiemedewerkers) rondom een ethische uitkomst en mensgerichte aanpak. Deze aanpak anticipeert op veranderingen, kijkt naar heden én toekomst en zet in op duurzame output. Bij de mensgerichte aanpak leunt Boersma sterk op de *logic of care* van Nuala Morse (Morse 2021). Betrokkenheid krijgt daarin vorm door projectdoelen die deelnemers dienen én mede bepalen; door deelnemers als individuen (niet als 'gemeenschappen') en musea als 'verzamelingen mensen die de instelling en museumpraktijk vormen' (niet als 'mechanisch werkende instellingen') te begrijpen.

Bij deze aanpak vraagt Boersma veel toewijding van museummedewerkers aan deelnemers en hun doelen. Zelf had ik zwaarder ingezet op wederkerigheid tussen deelnemers en museumprofessionals, die zich tenslotte ook 'veilig' moeten voelen om te (durven) bevragen en veranderen. Maar

het boek is een absolute aanrader voor alle cultuurprofessionals die participatieve trajecten ontwikkelen in de publiek-gefinancierde cultuursector én hun leidinggevenden. Het feit dat Boersma's conclusies veel lezers bekend in de oren zullen klinken, en dat we alsmat dezelfde conclusies blijven trekken, illustreert dat verandering (te) traag is en dat het 'falen om te leren van falen' zich zeker niet tot etnografische of migratiemusea beperkt.

Sandra Trienekens

is cultuursocioloog (PhD) en sociaal geograaf (MA). Ze is oprichter van Urban Paradoxes dat onderzoek verricht op het snijvlak van kunst en samenleving

Literatuur

- Jancovich, L. en D. Stevenson (2020) 'Editorial: cultural participation: stories of success, histories of failure'. In: *Conjunctions: trans-disciplinary journal of cultural participation*, jrg. 7, nr. 2, 1-8.
- Morse, N. (2021) *The museum as a space of social care*. Abingdon: Routledge.

Jan Jaap Knol

O'Connor, J. (2023)

Reset: een nieuw begin voor kunst en cultuur.

S.l.: Starfish books, 196 p.
Prijs: € 20,-

Dit jaar buigt de Raad voor Cultuur zich over een grondige vernieuwing van het cultuurbestel. Biedt Justin O'Connor inspiratie voor zo'n fundamentele herbezinning op het cultuurbeleid? Als hoogleraar Culturele Economie aan de University of South Australia heeft O'Connor een lange staat van dienst in het internationale cultuurpolitieke onderzoek. Zo werkte hij al eind jaren negentig als *chair* van de Creative Industries Development Service in Manchester, adviseerde hij later talloze andere grote steden en droeg hij bij aan de ontwikkeling van de bekende Unesco Conventie voor de bescherming en bevordering van culturele diversiteit uit 2005.



In de openingszin valt hij met de deur in huis: 'De positie van kunst en cultuur in het overheidsbeleid verkeert in een diepe crisis.'¹ Volgens O'Connor heeft het domein in politiek opzicht geen enkele status meer en – erger nog – dat heeft de sector in hoge mate aan zichzelf te wijten: door de legitimatie van overheidsbemoediging de afgelopen jaren steeds meer te zoeken in de veronderstelde economische waarde van kunst en cultuur.

Het fenomeen is herkenbaar. Ook door de culturele lobby in Nederland wordt graag geschermd met cijfers over economische impact². Vooral de *Satellietrekening cultuur en media* van het CBS is daarbij een populaire bron (CBS 2019). Deze publicatie, voor het eerst verschenen in 2019, liet zien dat de bijdrage van de culturele en creatieve sector 3,7 procent van het Bruto Binnenlands Product uitmaakt, iets minder dan de bouw maar twee keer zoveel als de landbouw. Verder blijkt de sector goed voor 320.000 arbeidsjaren oftewel 4,5 procent van de werkgelegenheid.

Vaak wordt bij het aanhalen van de cijfers niet expliciet gemeld dat een flink deel van de economische impact op het conto komt van de media- en reclamesector.

Een andere weg

Als je O'Connor mag geloven, is het hoe dan ook een heilloze weg om met dit soort getallen indruk te willen maken op de politiek. Het zicht op de échte waarde van kunst en cultuur raakt erdoor vertroebeld. Hoog tijd dus om een andere weg in te slaan: 'Het herstel van de ruimte voor een radicale en democratische verbeelding van kunst en cultuur is van cruciaal belang voor onze zoektocht naar de toekomst, in een interregnum waarin het oude sterft en het nieuwe nog geboren moet worden.' (p. 24)

Dit door O'Connor vurig bepleite herstel begint ermee dat kunst en cultuur onderdeel worden van een bredere 'transformatieve' agenda die het menselijk welzijn weer centraal stelt. Essentieel is dat hij cultuur niet naast maar binnen de economie plaatst en daarbij gebruik maakt van de 'foundational economy' waarin economische groei dienstbaar wordt gesteld aan sociale behoeften³.

In dit model gaat veel aandacht uit naar de collectieve zorg voor basisvoorzieningen die voor iedereen toegankelijk dienen te zijn. Maar waar binnen deze economische visie cultuur meestal nog buiten beschouwing wordt gelaten, rekent O'Connor dit terrein nadrukkelijk ook tot de collectieve voorzieningen. Cultuur ziet hij als zo fundamenteel voor de menselijke conditie dat het domein niet ná materiële basisbehoeften als voeding en huisvesting hoort te volgen, maar als immateriële noodzaak evengoed deel uitmaakt van de sociale fundering van onze samenleving. Daarbij trekt hij steeds weer van leer tegen de in zijn ogen 'rampzalige' retoriek van de creatieve industrie. Waar →

heeft die toe geleid? Precaire arbeidsomstandigheden, gebrek aan betaalbare werk- en woonruimte in gegentrificeerde steden, en monopolies voor de digitale platforms vanuit de VS.

O'Connor is overtuigend in zijn kritische analyse van de economisering van de waarde van cultuur, maar komt uiteindelijk niet met verrassende handelingsperspectieven voor toekomstig beleid. De 'reset' leest in de kern als een tamelijk vertrouwd verlangen naar brede toegang tot cultuur en een sterke overheidsbemoeyenis met de zorg voor culturele voorzieningen.

Tangbeweging

Aan het einde van het boek signaleert de auteur nog een ánder probleem dan de economisering. Hij signaleert dat het cultuurbeleid klem zit in een tangbeweging. Aan de ene kant wordt de individuele keuzevrijheid gevierd en krijgt de markt alle ruimte. Aan de andere kant wordt de autoriteit van een kwaliteitsoordeel door de 'gevestigde orde' hevig betwist.

Deze tangbeweging is herkenbaar en wordt door O'Connor ten onrechte in de verleden tijd geplaatst. Hij kondigt aan dat de tangbeweging 'filosofisch, normatief en politiek' moet worden aangepakt maar zegt ook dat hij dit allemaal niet kan doen in dit boek. Dat is teleurstellend omdat de crisis in het cultuurbeleid veel dieper steekt dan alleen de 'rampzalige' effecten van de economisering. Denk aan het snel tanende gezag van de canonieke kunsten, de verdergaande sociaal-culturele segmentatie en polarisatie, de ongelijke toegang tot het aanbod en de gebrekkige representatie hierbinnen.

Om dit meer praktisch naar de Nederlandse context te vertalen: wat betekent de steeds bredere opvatting van cultuur voor de inrichting van het bestel? En hoe wordt omgegaan met botsende belangen daarbinnen?

Is het voldoende om via een deurtje af en toe een zogenaamd nieuw genre toe te laten tot de gesubsidieerde infrastructuur? Of is het tijd voor een ándere heroverweging van de inzet van overheidsmiddelen? Waarbij oud niet alleen wordt aangevuld met nieuw, maar vaker wijkt voor nieuw. Daar had ik wel meer over willen lezen aan de vooravond van een 'reset' van het cultuurbeleid.

Jan Jaap Knol

is directeur-bestuurder van de Boekmanstichting

Literatuur

CBS (2019) *Satellietrekening cultuur en media 2015: de bijdrage van cultuur en media aan de Nederlandse economie*. Den Haag: Centraal Bureau voor de Statistiek.

Noten

- 1 De originele Engelstalige versie van de tekst – *Working paper – reset: arts, culture and the foundational economy* – is te vinden op www.resetartsandculture.com.
- 2 Zie bijvoorbeeld *de New Creative Deal van Kunsten '92* (cultureelencreatief.nl/newcreativedeal/).
- 3 Zie foundationaleconomy.com, een internationaal netwerk van sociale wetenschappers die zich richten op het waarborgen van collectieve voorzieningen als toekomstalternatief voor de dominante focus op winst en individuele consumptie.

Inge van der Vlies en Cas Smithuijsen

Hardy, E. (2023)

De kunst van het financieren: financiering van de kunst: over juridische knelpunten bij overheidsfinanciering van kunst & cultuur.

Den Haag: Boom Juridisch, 307 p.
Prijs: € 52,50

'Meer oog voor het bestuursrecht komt de cultuursector beslist ten goede', zo luidt stelling twee bij het proefschrift van Ellen Hardy. Zij deed onderzoek naar ontwikkelingen in het bestuursrecht die steeds meer duiding bieden aan de financiële relatie tussen kunstinstellingen en de overheid. Het boek bevat meestendeels eerder

gepubliceerde artikelen over kunstprijzen, subsidieplafonds, tenderprocedures en de positie van kunstadviseurs.

De overheid steunt de kunsten met subsidies. Anders dan private giften vallen subsidies onder de Algemene wet bestuursrecht (Awb). Sinds de bestuursrechter de toekenning of weigering van subsidie als een besluit aanmerkt, is beroep daartegen mogelijk. Mede daardoor is dit rechtsgebied behoorlijk uitgebreid en geïntensiveerd. De auteur stelt de vraag of het huidige subsidierecht wel in voldoende mate bijdraagt aan de effectieve rechtsbescherming en het verdelingsrecht: de faire en transparante verdeling van het budget over de aanvragen. Rechtsbescherming dan vooral voor kunstenaars die subsidies missen. 'Kunstenaars roeren zich steeds meer als de procedure vragen oproept', aldus Hardy (p. 55).

Plafonds en tenderprocedures

Hardy constateert dat het bestuursrecht belangrijke stappen heeft gezet bij twee bijzondere besluitvormingsprocedures van de overheid: het plafond en de tenderprocedure. Op basis van een zogenoemd plafond kan de subsidiënt de overschrijding van het maximumbedrag dat hij per subsidiecategorie heeft vastgesteld sinds kort tegengaan. Bijgevolg krijgt niet elke instelling die een aanvraag heeft ingediend die aan de subsidievereisten voldoet daadwerkelijk subsidie, hoe goed de aanvraag ook is. Dit leidt soms tot moeilijkheden als de rechter fouten in het besluitvormingsproces constateert. Na de uitspraak van de rechter mag er extra geld boven het plafond worden toegekend, maar daar heeft de subsidiënt niet automatisch middelen voor beschikbaar.

Nog volop in ontwikkeling is de bestuursrechtelijke omgeving van de tenderprocedure. Die houdt in dat de instellingen die voor over-



heidssteun in aanmerking willen komen met elkaar worden vergeleken en gerangschikt, zoals bijvoorbeeld bij de vierjaarlijkse subsidies voor BIS-instellingen. Wie eerst komt, eerst maalt is hierbij niet aan de orde. Alle vergelijkingen dienen op inhoudelijke grondslagen te zijn gefundeerd. En dat is niet eenvoudig, want hoe vergelijk je exposities die in de toekomst bij verschillende musea gaan plaatsvinden met elkaar? Of concerten? Of theatervoorstellingen? Dat keuze-probleem, gevoegd bij het onwrikbare plafond, zet enorme druk op de rechtsbescherming (p. 120). Om alles zo rechtvaardig mogelijk te laten verlopen moeten kunstadviseurs werken aan de hand van transparante criteria. Dat diezelfde transparantie ook elders vereist is, laat Hardy zien als ze het verdelingsprobleem bij kunstsubsidies verbindt met de bredere, nationale schaarse rechten-discussie. Op veel gebieden (denk aan etherfrequenties of marktstandplaatsen) is sprake van schaarse rechten tegenover een overschot aan gegadigden. De kern van de jurisprudentie daarover is dat alle belanghebbenden gelijke

kansen moeten krijgen. Daarom mag er niks mis zijn met de besluiten op basis waarvan de één subsidie krijgt en de ander niet (p. 151).

Inzagerecht

Om een afwijzing effectief te kunnen aanvechten, hebben de negatief beoordeelde instellingen inzage in de positieve adviezen aan succesvolle anderen nodig. De rechter deed in dit kader een belangrijke uitspraak over het inzagerecht in de kwestie Holland Opera. Het gezelschap verzette zich in 2015 met succes tegen de door het Fonds voor de Podiumkunsten vastgestelde rangorde van aanvragers. Hardy bespreekt de consequenties van gewonnen zaken voor de groep die al was gesubsidieerd en voor de subsidiërende overheid. Die consequenties zijn niet mals. Procedures bij de rechter leiden ertoe dat alle bij de tender betrokken partijen lang in onzekerheid verkeren. Daarmee dreigt het middel erger te worden dan de kwaal, concludeert Hardy.

Toetsing

Adviezen in subsidieprocedures worden opgesteld door deskundig geachte adviseurs. Bij tenderprocedures zijn zij in feite degenen die bepalen welke aanvragen onder het plafond passen, en welke niet. Vanwege die cruciale rol vindt Hardy dat het deskundigenoordeel in voorkomende gevallen eerder aan een rechterlijke toetsing moet worden onderworpen. Het komt voor dat niet aannemelijk kan worden gemaakt dat een adviseur niet vooringenomen is, of geen persoonlijk belang heeft. Denk bijvoorbeeld aan het advies waarbij de adviseur de aanvraag van haar eigen kind beoordeelde. In dergelijke gevallen is een advies niet integer. Om dit type ontsporingen te kunnen corrigeren heeft de subsidiërende overheid een vergewisplicht. Deze vergt dat de overheid van tevoren eisen stelt

inzake integriteit. Eisen vooraf maken een toetsing achteraf effectiever.

De slotbeschouwing vat samen wat het bestuursrecht de laatste tijd voor de kunsten is gaan betekenen. Formeel zijn grote stappen gezet, maar op veel punten ontbreekt het aan concreet resultaat omdat de gang naar de rechter nog weinig wordt gemaakt (p. 248). Het is nu aan de verschillende partijen die bij het subsidie-recht zijn betrokken de leemtes in de rechtsbescherming op te vullen. Of dat ook echt gaat gebeuren, daarover heeft Hardy haar twijfels. Overigens geldt haar twijfel niet de instrumenten voor een betere rechtsbescherming. Die liggen klaar voor gebruik. •

Inge van der Vlies

is emeritus hoogleraar Staats- en bestuursrecht en Kunst en recht aan de Universiteit van Amsterdam

Cas Smithuijsen

is oud-directeur van de Boekmanstichting