

# **BEOORDELING IN HET KUNSTBELEID**

Verslag van de gelijknamige conferentie op 11 juni 2002 in  
Amsterdam

**Werkgroep Cultuurbeleid van de PvdA-Amsterdam  
in samenwerking met Boekmanstichting en Wiardi Beckman Stichting**

**Amsterdam, 2003**

03  
228



03-228

## Inhoud

### Inleiding

Kees Kolthoff 5

### Panorama Amsterdam – kunstbeleid, een kwestie van niveau

Bram Kempers 8

### Kwaliteit van beoordelingen in de context van kunstbeleid

Willem K.B. Hofstee 17

### Beoordelingen van kwaliteit

Paul Dikker 26

### Coreferaten

Hans Abbing/Cox Habbema/Peter Nicolai 36

### Beoordeling in het kunstbeleid

Samenvattend verslag discussie naar aanleiding van de bijdragen  
van inleiders en coreferenten, thematisch geordend 40

Over de auteurs 45

## BOEKMANstichting

*Studiecentrum voor kunst, cultuur en beleid*



Herengracht 415  
1017 BP Amsterdam  
telefoon bibliotheek 020-624 37 39  
fax 020-638 52 39  
e-mail bibliotheek@boekman.nl  
internet www.boekman.nl

De uitleentermijn bedraagt 4 weken. Verlenging met 4 weken  
is mogelijk, tenzij de publicatie inmiddels is gereserveerd.

De uitleentermijn is verstreken op:

1/7/03  
23/09/03  
24 JUL 2006

## Inleiding

### Overheidsbeleid en de beoordeling van kunst

**Kees Kolthoff**

Op 11 juni 2002 vond in Amsterdam een conferentie plaats over 'Beoordeling in het Kunstbeleid', georganiseerd door de Werkgroep Cultuurbeleid van de PvdA-Amsterdam, met medewerking van de Boekmanstichting en de Wiardi Beckman Stichting.

Naar aanleiding van een nota van de fractie van de Partij van de Arbeid in de Tweede Kamer over het kunstbeleid (1) richtte de werkgroep zijn aandacht op één aspect van dat beleid: de beoordeling. In de nota wordt voor het doorluchtige uitgangspunt gekozen dat kunst als 'waarde en waardesysteem in zichzelf' moet worden beschouwd, met als gevolgtrekking, dat 'de overheid zich niet bemoeit met de kwestie wat die waarde is' (p. 4). Die opvatting lijkt wel erg afstandelijk om een beleid op te funderen, d.w.z. prioriteiten stellen, keuzen maken, stimuleren, voorwaarden scheppen en in laatste instantie vooral: betalen. Zij is niettemin de laatste 140 jaar in toenemende mate gemeengoed geworden en sluit naadloos aan bij het credo van (vrijwel) alle weldenkende mensen, hun politici en bestuurders: kunst is mooi, goed, interessant, de moeite waard, kortom belangrijk – en dat niet alleen voor een klein aantal ingevoerde en uitverkoren individuen maar voor de maatschappij als geheel.

En men is het blijkbaar zozeer over dat belang eens, dat er weinig vragen meer worden gesteld over de aard en de inhoud ervan en men aan weinig antwoorden al genoeg (b)lijkt te hebben voor vergaande politieke en beleidsconclusies. Bijvoorbeeld dat er veel, meer, ja 1% aan de kunst moet worden geofferd. Dat was, indertijd, met de 1% voor ontwikkelingshulp wel anders; en dat is het nog steeds met de uitgaven voor de WAO, de JSF, verpleging en verzorging, of het onderwijs. Blijkbaar is behoefte aan of noodzaak van een nadere fundering en verantwoording op het ene beleidsterrein sterker dan op het andere en hangt deze niet altijd af van de hoogte van de bedragen die ermee gemoeid zijn.

#### **De beoordeling**

Nu is kunst niet alleen mooi, goed, interessant, de moeite waard en belangrijk. De ene kunstenaar, kunstuiting, kunstinstelling is dat in (nog) sterkere mate dan de andere. Of wordt zo gevonden - dat wil zeggen: beoordeeld. En het is de beoordeling die de basis vormt voor de beslissingen zoals ze op verschillende niveaus - individueel, door instellingen, in het overheidsbeleid - worden genomen.

Nu moet iedereen zelf weten wat hij/zij vindt van die muziek, dat boek of dit schilderij; en wat voor gevolgen zij/hij daaraan verbindt. Bij tal van instellingen ligt dat anders. Die hebben meestal te maken met méér dan persoonlijke smaak en dito beslissingen en kennen uiteenlopende gebruiken, regels en voorschriften, verantwoordelijkheden en randvoorwaarden, die het moeilijk maken zich op eenduidige wijze over beoordelings- en besluitvormingsvarianten uit te spreken. Bij de overheid dienen daarentegen, volgens algemene opvattingen, andere, striktere maatstaven te worden aangelegd.

In de beoordeling komt de aard van de relatie van de overheid tot de deskundigen-adviseurs en de uitvoerders-uitdelers samen. De overheid heeft inzake de beoordeling tenminste een tweeledige verantwoordelijkheid: het aangeven van de brede doelstelling(en) van het beleid dat met de beoordeling is gemoeid en te waken over deugdelijke procedures om

die te bereiken. Willen de beoordelaars hun werk onafhankelijk – maar in de geest van de opdracht – kunnen doen, dan dient de overheid haar doelstellingen en criteria expliciet en duidelijk te omschrijven. De beoordelaars zijn gehouden hun deskundigheid op deugdelijke en rechtvaardige wijze aan te wenden. Daarmee worden dus maatstaven aangelegd, die we voor andere taken van overheidsbeleid heel gewoon vinden.

### **Thorbecke achterhaald**

De verantwoordelijkheid van de overheid zoals wij die hier omschrijven, gaat wel even verder dan de uit den treure, ook in de politiek, van links tot rechts gretig geciteerde uitspraak van Thorbecke uit 1862 dat ‘de regering geen oordelaar van kunst’ is. Ik durf de uitspraak aan dat dit standpunt achterhaald is. Het liberalisme van Thorbecke is voor het hedendaags liberalisme (in het bijzonder de huidige luidruchtige, triomfalistische variant) even problematisch geworden als voor de zoekende sociaal-democratie van nu, zowel voor de theorie als in de praktijk. (Voor de vraag of Thorbecke het heeft gezegd of geschreven, of hij het zó heeft gezegd, of hij het zo heeft bedoeld als hem thans veelal wordt toegeschreven, etc., zie een recent themanummer van het *Boekmancahier*.(2)

Maar het valt moeilijk te ontkennen, dat de overheid maatstaven aanlegt en keuzen doet bij het verlenen van opdrachten, het vaststellen van subsidies, het creëren en onderhouden van een infrastructuur, van onderwijsinstellingen tot gebouwen, het vaststellen van wetten en regels, het opzetten en uitbaten van adviesorganen en -procedures. En daarmee geeft zij uitdrukking aan een oordeel, hoe ruimhartig, afstandelijk of ‘liberaal’ zij zich ook opstelt.

### **De preadviezen en coreferaten**

Geen beleid - ook niet het kunstbeleid - ontkomt er dus aan zijn uitgangspunten te formuleren op een manier die achtergrond en houvast biedt voor beoordeling in het kader van dat beleid. Want ‘kwaliteit is de mate waarin wordt voldaan aan de bedoeling (...). De vraag wordt daarmee: wiens of wier bedoeling(en)...’ schreef een onzer preadviseurs, W.K.B. Hofstee in 1999. (3) De vraag: wiens of wier bedoelingen wordt daar door hem beantwoord met: ‘een open verzameling, die valt aan te duiden als het publiek (...), de burger (...), of de belastingbetaler, de mensheid’ en zelfs ‘de toekomst’ (p. 48). Binnen onze context zal het antwoord o.i. eenvoudig moeten luiden: de politiek of de overheid, die daartoe toch gelegitimeerd, ja zelfs verplicht is.

We hebben het hier over ‘de Moeder aller Beoordelingen’ die we op uiteenlopende wijze terugvinden in de preadviezen. ‘Ik wil uitsluitend beoordeeld worden aan de hand van relevante criteria, dat wil zeggen op de beeldende, artistiek-inhoudelijke normen die ten grondslag liggen aan mijn werk’ schrijft Paul Dikker. Zijn de criteria, die Dikker de enig relevante acht, dat ook voor de overheid als opdrachtgever van de beoordelaars? We weten het niet – niet zeker. Bram Kempers wel. Aan de hand van de casus Amsterdam wijst hij op het ontbreken van centrale doelstellingen en criteria en de zichtbare gevolgen. Hij pleit voor ‘(niet) meer dan een bescheiden regie’ en het kiezen van ‘het juiste niveau ... om op een verantwoorde manier het juiste oordeel te vellen’. Toch concludeert hij, in alle bescheidenheid: ‘Het is de hoogste tijd voor een groot gebaar in een kleine stad’.

Wim Hofstee meent dat ‘Kwaliteit’ de moeder is van de Beoordeling. Hij neemt het op voor de ‘zwakste partij’, de beoordelaars, en hij is mild in zijn oordeel over het ‘familiegebeuren’: beoordelaars zijn goed in het schiften van het kaf van het koren en voor het overige feilbaar. ‘De meest prudente inschakeling van beoordelaars’, mits professioneel en onafhankelijk, ‘is marginale beoordeling, gericht op het weren van wankwaliteit.’ De coreferaten van H. Abbing, P. Nicolaï en C. Habbema verlenen aan deze bijdragen verder reliëf.

De conferentie op 11 juni 2002, voorgezeten door Herman Marres (net als ondergetekende lid van de werkgroep cultuurbeleid van de PvdA-Amsterdam) vond plaats bij de Boekmanstichting en werd financieel mogelijk gemaakt door het Ministerie van OCW en het SNS Reaalfonds. De Wiardi Beckman Stichting droeg zorg voor de reproductie van inleidingen en verslag.

#### Noten

1. J. Belinfante/A. Duivesteijn, *Logica brengt je van A naar B, verbeelding brengt je overal. Een voorzet van de PvdA voor een nieuwe coalitie tussen politiek en kunst*, PvdA, Den Haag, januari 2001.
2. 'Thorbecke Revisited'. Themanummer *Boekmancahier* 50, 13<sup>e</sup> jaargang, december 2001.
3. W.K.B. Hofstee, *Principes van Beoordeling*. Lisse: Swets & Zeitlinger, 1999.

## Panorama Amsterdam Kunstbeleid, een kwestie van niveau

**Bram Kempers**

### Oordeel en regie

Bijna iedereen heeft wel een mening over kunst. En bij de beoordeling in het kunstbeleid zijn veel mensen in velerlei verhoudingen betrokken. Weinig sectoren kennen zo'n brede laag van bemiddelaars tussen de partij die financiert en degenen die produceren als de wereld van kunst en cultuur. Er bestaat een fijnmazig netwerk van Rijksoverheid, provincies, gemeenten, culturele instellingen, fondsen, talrijke typen van particulier initiatief, velerlei mengvormen en allerlei vertakkingen. Een lange en soms lastig te achterhalen geschiedenis heeft geleid tot een onoverzichtelijk weefsel van instellingen dat het zicht vertroebelt op het geheel, waardoor het nemen van weloverwogen beslissingen een hachelijke zaak is. Daarom is het niet toereikend om de manieren waarop beoordeling in haar werk gaat te bekijken op het niveau van afzonderlijke commissies.

Om greep te krijgen op de netelige kwestie van de regie is het goed om de blik te richten op een stad als visuele eenheid. Zo krijgt men zicht op het probleem van de coördinatie, die richtinggevend moet zijn voor de besluitvorming over afzonderlijke onderdelen van het kunstbeleid. Voor velen is Amsterdam de enige echte stad in Nederland. Amsterdam leent zich daarom goed als casus die de dynamiek in de oordeelsvorming kan verhelderen. Ik zal dat doen aan de hand van drie duidelijk zichtbare fenomenen: cultureel erfgoed, nieuwbouw en collecties. Tezamen bepalen ze in hoge mate de ruimtelijke ordening. Precair in deze historische stad is de omgang met het verleden, die permanent vragen oproept: wat moeten we bewaren, hoe dienen we monumenten te conserveren en te restaureren en wat doen we met opgeknapte gebouwen? Amsterdam biedt echter meer dan haar rijke historie. De stad bestaat uit een voortdurend veranderend amalgaam van oud en nieuw. Historische monumenten krijgen gezelschap van moderne architectuur. Er is volop leven in de brouwerij, van de Westergasfabriek en de IJ-oeveren via het Museumplein tot de Zuidas, de Westas en Schiphol. Ambitieuze projecten staan op stapel voor diverse culturele instellingen. Naast het erfgoed en de nieuwbouw geven de roerende cultuurgoederen de stad aanzien: de werken van Rembrandt en Van Gogh, Karel Appel en Carel Willink.

Slechts een beperkt deel van dit ensemble is onderwerp van gemeentelijk beleid, dat wel het Stedelijk Museum onder zijn hoede heeft maar niet het Rijksmuseum. Beide zijn aangewezen op sponsors en particuliere fondsen. Zo nu en dan is er wel eens een vrijblijvend gesprek tussen de directeuren maar tot een visie op een gezamenlijke taak komt het niet, zodat een beoordeling van wat tot stand komt en wat wenselijk is nauwelijks mogelijk is. Waar je ook kijkt, steeds opnieuw blijkt zeggenschap over vele schijven verdeeld te zijn. De ruimtelijke ordening van de stad vaart daar niet wel bij. Zonder regisseur en dramaturg verwordt Amsterdam tot een armetierig toneelstuk.

Regie is een kwestie geworden, inherent aan het kunstbeleid zelf. In de tijd van het mecenaat waren mensen meestal heer en meester op hun eigen terrein. Regenten van liefdadigheids-instellingen, schutterijen en stedelijke instellingen bestelden bij kunstenaars van hun keuze, voor zover die voor hen betaalbaar waren, het kunstwerk dat ze wensten. Voorbeelden zijn de Nachtwacht, die met andere schutterstukken is gemaakt voor de Kloveniersdoelen, en de decoraties van Bol voor het stadhuis op de Dam. De relaties tussen

opdrachtgevers en kunstenaars waren betrekkelijk eenvoudig. Opdrachtgevers hadden het laatste woord en bepaalden de eisen waaraan kunstenaars moesten voldoen. Ze beheersten het beoordelingsproces en waren in staat werk dat niet beviel af te keuren. Vooraf gaven ze mondeling of schriftelijk aan wat ze uitgebeeld wilden zien, welke kosten daaraan verbonden mochten zijn en wat de levertijd was. Van hun kant leverden kunstenaars de gewenste professionele expertise. Kunstenaars met een hoge status konden zich soms aan de eisen van opdrachtgevers onttrekken, maar ook dat schiep duidelijkheid. Tot een opdrachtrelatie kwam het dan niet. De beroemde kunstenaar koesterde zijn autonomie.

Een tweede modus, naast die van het mecenaat, was de markt. Burgers kochten al naar gelang hun draagkracht wat ze in huis wilden hebben. Aan de koop ging geen overleg vooraf, zoals bij de opdrachtverlening wel het geval was. Zo kwamen de Amsterdamse huizen vol te hangen met schilderijen en prenten van Rembrandt en zijn tijdgenoten. Tussen kopers, bemiddelaars en kunstenaars bestond soms een grotere sociale afstand dan tussen opdrachtgevers, bemiddelaars en kunstenaars, maar in het algemeen zorgde de markt, net als het mecenaat, niet voor structurele problemen bij de beoordeling van kunst.

Bij het kunstbeleid staken die problemen wel de kop op en werden doelstellingen, criteria en procedures kwesties van openbaar debat. Ambtenaren, politici en adviseurs pretendeerden de kunst als zodanig te dienen. Cultuurbehoud, kwaliteit, vernieuwing en spreiding gingen gelden als criteria van beoordeling, waarvan de formuleringen echter steeds werden bediscussieerd en bijgesteld. Met de introductie van algemene artistieke oogmerken, gericht op behoud van wat markt en mecenaat hadden voortgebracht en op wat het beleid tot stand zou moeten brengen als waardige erfgenaam van mecenaat en markt, kwamen de beoordelaars in een lastiger positie te verkeren dan de opdrachtgevers en kopers van weleer. Complicaties trachtte men het hoofd te bieden door wetten, regels, nota's, rapporten, budgetten, ambtenaren en adviseurs die de artistieke doelen moesten dienen. Gaandeweg werd de situatie echter steeds ingewikkelder. De sociale afstand tussen beleidsmakers en kunstenaars nam toe en de invloed van bemiddelaars groeide fors. Met de opmars van professionele bemiddelaars en de proliferatie van adviescommissies is stap voor stap het zicht op het geheel verloren geraakt.

Voor de integriteit van het kunstbeleid is het veel genoemde Thorbecke-principe nauwelijks een oplossing. Oorspronkelijk probeerde de liberale staatsman in 1862 alleen maar overheidsbemoediging in te dammen; daarom was hij tegen uitgaven op het terrein van de kunst, een opinie ingegeven door een op handen zijnde aankoop van een schilderij. Een eeuw later is zijn standpunt, verkort en in andere bewoordingen weergegeven, een legitimering geworden van verhoudingen die hij zelf wilde voorkomen, namelijk verantwoordelijkheid van de overheid voor de kunsten. Zijn interventie in de Tweede Kamer is een adagium geworden om een bestel van adviescommissies en bemiddelende instanties te rechtvaardigen waar Thorbecke zelf mordicus tegen was. De overheid moet de besluitvorming delegeren aan speciaal daarvoor in het leven geroepen raden, waarvan de leden zich beroepen op Thorbecke. Zijn woorden, weergegeven in gemutileerde vorm, ordenen de relaties tussen politiek en advieswezen. Maar deze oplossing is tegelijk een probleem omdat de beoordeling van kunst een omslachtige aangelegenheid is geworden met steeds meer onbeheersbare neveneffecten. De juridisering van de reacties op de adviezen van de Raad voor Cultuur is hiervan een voorbeeld. Het Thorbecke-adagium kan zijn eigen problemen niet oplossen, maar het annuleren van dit adagium biedt evenmin een panacee voor alle kwalen.

Zo raakte het kunstbeleid verstrikt in problemen die bedoeld waren als oplossingen. De kwadratuur van het beleid was een feit. Het bevorderen van marktwerking in de kunst en het stimuleren van opdrachten aan kunstenaars werden beleidskwesties. Vervolgens kwam het tot nieuw beleid om het bestaande te corrigeren. Kunstbeleid werd een zaak voor specialisten

die expertise ontwikkelden op een afgebakend terrein. Onbedoelde neveneffecten van beleidsmaatregelen zorgden voor nieuwe problemen

Onvermijdelijk is de complexiteit van deze problemen vergroot door het nieuwe fenomeen van het cultureel erfgoed. Zodra overheden het tot hun taak rekenen om de kunstzinnige vruchten van mecenaat, markt en beleid te hoeden, komen ze voor allerlei dilemma's te staan die voorheen nauwelijks bestonden. Inmiddels is er zoveel beleid dat het fenomeen als zodanig aan een revisie toe is. De geschiedenis van het kunstbeleid is een specialisme geworden. Kunstbeleid behoort inmiddels zelf tot het cultureel erfgoed. Het huidige conglomeraat van mecenaat, markt en beleid is met al zijn mengvormen een nauwelijks te ontwarren kluwen geworden waarin het lastig is tot verstandige beoordelingen te komen die recht doen aan het geheel. Daarom is het goed om vanuit een iets ander perspectief te kijken naar het beleid, niet vanuit de criteria, procedures, adagia en conventies die er gelden maar panoramisch, als het ware zwevend boven de ruimtelijke ordening die mensen met vallen en opstaan hebben voortgebracht. Voor een moment is het goed te kiezen voor de illusie van het vergezicht, een voorrecht en een plicht van de wetenschappelijke beschouwer.

### **Creatief hergebruik van cultureel erfgoed**

Voor een stad met een grootse geschiedenis zijn *lieux de mémoire* van vitaal belang voor haar identiteit. Zowel bewoners als passanten zoeken de identiteit van een stad in plekken met een symbolische waarde. Hoe rijker de geschiedenis, des te belangrijker zijn de plaatsen waaraan herinneringen kleven. Deze herinneringsplekken kunnen een motief zijn om in een stad te blijven wonen of er een bedrijf te vestigen. Ze vormen een vitale beweegreden Amsterdam te bezoeken en er geld uit te geven. Voor haar economie is dit van aanzienlijke waarde geworden, vooral sinds het afgenomen rendement van haven en industrie. Monumenten vormen het cultureel kapitaal van Amsterdam.

Toeristen, die de stedelijke dienstensector schragen, komen voor de cultuur, die vervolgens een alibi kan vormen voor ander vermaak. Het beschermen van monumenten is een zorg voor diverse instellingen die daarvoor in de bres springen. In hun ijver voor conservering en restauratie vinden ze partijen tegenover zich die andere criteria prioriteit geven. Monumenten mogen mooi zijn, maar ze staan in de weg, zijn te kostbaar of ontberen een functie in de moderne maatschappij. Vaak komen de monumentenlobby, het bedrijfsleven, bewoners en overheden met nieuwbouwplannen dan ook tegenover elkaar te staan.

Wanneer de collectieve afweging uiteindelijk is afgerond met een besluit tot conservering, doet zich een volgend probleem voor. Gerestaureerde monumenten behoeven bijna altijd een nieuwe functie. De Nieuwe Kerk en de Beurs van Berlage hebben beide hun oorspronkelijke functies verloren, maar weten met een gewijzigde bestemming een breed publiek te trekken. Mensen komen er niet meer voor het woord van God en voor de handel in granen, goederen en aandelen, maar ze bezoeken er tentoonstellingen. De organisaties die beide gebouwen bestieren beheren geen eigen collecties maar zorgden ervoor dat in kerk en beurs exposities te zien zijn. Als kunsthall krijgen deze oude gebouwen een nieuw leven.

Musealisering kent ook varianten waarbij het eigen bezit centraal staat. Het Paleis op de Dam, met zijn spectaculaire resultaten van het stedelijk mecenaat, opent in de zomer zijn deuren als museum. Verscheidene grachtenpanden zijn getransformeerd tot musea. De voormalige huizen van Rembrandt en Anne Frank zijn meerdere keren ingrijpend verbouwd om als musea te kunnen dienen. In het Vondelpark floreert het Filmmuseum. Huis Marseille aan de Keizersgracht biedt een podium aan de fotografie, terwijl de nieuwe media een plek hebben gevonden in de oude Waag. Dit netwerk van monumenten met museale functies ondergaat een permanente uitbreiding, getuige de Hermitage aan de Amstel. In de boezem van



al deze musea bevinden zich horecagelegenheden en winkels waar boeken, affiches, reproducties en andere voorwerpen te koop zijn die iets, en soms weinig, met het museum te maken hebben. Ze gelden als profit-centres van de culturele instellingen en manifesteren zich steeds duidelijker in het stadsbeeld.

Toch kent de musealisering haar grenzen. Verscheidene monumenten doen dienst als cultureel kantoor. Grote fondsen hebben hun domicilie in Amsterdam. Het Prins Bernhard Cultuurfonds zetelt in enkele fraaie panden in de bocht van de Herengracht, iets verder, richting Amstel, heeft het Amsterdamse Fonds voor de Kunst een onderkomen gevonden, terwijl de Mondriaanstichting in Oud Zuid resideert. Ter vervanging van de bilocatie aan de Keizersgracht en in Oud Zuid werkt het Instituut Collectie Nederland aan plannen voor nieuwbouw bij het Rijksmuseum. Naast de museale bestemming blijkt de culturele kantoorfunctie een geliefde herbestemming van monumenten te zijn.

Een derde optie is hergebruik als gehoorzaal. Een opgeknapt gebouw kan dienst doen als podium voor openbaar debat, als congrescentrum of als concertzaal. Als kerken in Amsterdam geen concerten organiseren, dan zijn te huur voor discussies, congressen en lezingen, van de Noorderkerk tot de Singelkerk. In die rij van zalen voegen zich ook gebouwen met een seculier verleden: het Trippenhuys, waar de Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen zijn intrek heeft genomen, en Felix Meritis schuin tegenover Huis Marseille.

Meer omstreden is een herbestemming als partycentrum. Het verzet richt zich vooral tegen het exploiteren van zwaar gesubsidieerde instellingen met publieke functies ten behoeve van particuliere ontvangsten. Diners en recepties in het Concertgebouw of het Rijksmuseum geven niettemin een vitale impuls aan het sociale leven in deze gebouwen. Gebruik van de culturele ruimte als feestzaal schept voor de culturele instellingen een profit-centre waarmee bijzondere artistieke activiteiten bekostigd kunnen worden.

Al deze vormen van hergebruik als expositieruimte, kantoor, gehoorzaal en ontvangstruimte, of een combinatie daarvan, vloeien doorgaans voort uit een beoordeling per instelling. Bij hoge uitzondering komt het tot een breder debat over samenhang en differentiatie. Serieuze bespreking van kwesties rond verbouwing, herinrichting en hergebruik blijft uit op het niveau van de stad als geheel. Tussen de instellingen bestaan nauwelijks een expliciete taakverdeling en ernstig overleg inzake gemeenschappelijke ervaringen met het tot leven wekken van oude gebouwen. De communicatie over de programmering van exposities en debatten is weliswaar verbeterd, mede door de nieuwe media, maar het culturele aanbod van de stad als geheel blijft een labyrint.

### **Moderne architectuur en de balans van oud en nieuw**

Eigentijdse gebouwen drukken evenzeer hun stempel op de oude stad als gerestaureerde monumenten. Elke vitale stad blijft gebaat bij nieuwbouw. In weinig steden is moderne hoogbouw uit het historische centrum verbannen; Rome is een van de schaarse, en in dit opzicht geslaagde voorbeelden; flats staan er in groten getale maar aan de gedurig uitdijende randen, niet binnen de ooit ontstane keizerlijke kern. In Amsterdam is gekozen voor een gematigde aanpak, maar ook daar gelden verregaande restricties voor de hoogte van gebouwen, de rooilijnen en het aanzien van gevels. Oude gevels worden keer op keer gerestaureerd en nieuwe gebouwen moeten passen in het ensemble van gerestaureerde monumenten. Liefhebbers van moderne architectuur vinden dit maar weinig avontuurlijk, de hoeders van het erfgoed zijn er blij mee. Het oude centrum is een niche in de moderne maatschappij waar vernieuwing al snel geldt als achteruitgang. In grote lijnen bestaat er consensus over deze terughoudende vormgeving. Oude vormen en materialen worden in ere gehouden, al mag de onzichtbare binnenkant gebouwd worden met eigentijdse materialen en moderne constructies.

Het vraagstuk van de nieuwbouw is het waagstuk van de oude stad. Revitalisering van het historische centrum is essentieel voor zijn voortbestaan. Daarom luistert nieuwbouw zo nauw. Dat geldt ook voor de architectuur van de culturele instellingen. Een afgewogen combinatie van voorzieningen voor het toerisme, exploitatie van culturele instellingen en woningbouw biedt voor Amsterdam betere perspectieven dan de bouw van grote kantoren in het centrum, laat staan de aanleg van industrieterreinen en brede wegen. Wie universiteiten, musea en theaters bezoekt, komt te voet of op de fiets. Auto's zijn niet het favoriete vervoermiddel van studenten, hoogleraren, museumbezoekers en het theaterpubliek. Over het geheel genomen geven de gebruikers van culturele instellingen weinig overlast in de oude stad. Ze hoeven niet per se met de auto te komen, zijn zelden gewelddadig, laten niet veel vuil achter, slaan geen ruiten in en onthouden zich van geschreeuw. Daarom verdienen deze groepen het om gekoesterd te worden. Amsterdam moet de cultuur de ruimte geven, juist in het centrum. Daar moeten niet alleen buitenlandse toeristen maar vooral ook studenten royaal worden ontvangen in een aantrekkelijke combinatie van getransformeerde monumenten, zoals de Oude Manhuis Poort, en nieuwe scholen, waaronder de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten aan de Jodenbreestraat, opgeleverd in 1996, de Film- en Televisieacademie die op een steenworp afstand twee jaar later gereed kwam en het nog te bouwen Conservatorium van Amsterdam.

In de planontwikkeling bestaat weinig oog voor samenhang. In klein comité let men overwegend op afzonderlijke projecten met elk een eigen bestuurlijke dynamiek en soms een eigen plek in het openbare debat. Zelfs de discussies zijn verkokerd. Er ontstaan vrijwel gesloten circuits waarin gedurende enige tijd bijvoorbeeld de renovatie van het Rijksmuseum of de nieuwbouw van de Universiteitsbibliotheek van de Universiteit van Amsterdam onderwerp van discussie zijn, zonder dat de verbanden tussen dergelijke projecten aandacht krijgen. Het concept 'Bibliotheek Amsterdam' wordt helaas over het hoofd gezien. De Universiteitsbibliotheek en de Openbare Bibliotheek ondernemen beide een ambitieus bouwproject, maar slaan weinig acht op elkaar, terwijl het Binnengasthuisterrein en het Oosterdokseiland nauwelijks meer dan een kwartier van elkaar verwijderd zijn. Het Rijksmuseum, het Stedelijk Museum, het Amsterdam Historisch Museum en de Kunsthistorische Instituten van de Vrije Universiteit en van de Universiteit van Amsterdam beschikken elk over goede bibliotheken, bedoeld voor min of meer dezelfde groep wetenschappers, maar ze gaan elk hun eigen weg. Het beleid voorziet niet in één plek waar wordt nagedacht over optimale allocatie van middelen: geld, ruimte, personeel, onvervangbare historische waarde.

Voor 'Muziekzaal Amsterdam' geldt het regieprobleem evenzeer als voor de bibliotheken. Na de opening van het Muziektheater in 1986 en de renovatie van het Concertgebouw is een begin gemaakt met de bouw van een Muziekgebouw aan de Oostelijke Handelskade ten behoeve van de IJsbreker (gevestigd in een te klein gebouw aan de Amstel, ontworpen door Van Gendt die de architect was van het Concertgebouw), het BIM-huis (dat onder meer wegens geluidsoverlast de Oude Schans moet verlaten) en andere instellingen. Dit project, waarvoor de directeur van de IJsbreker zich met grote volharding heeft ingezet, is het resultaat van een zestienjarige zwerftocht door de stad. Soms werd het te kostbaar en vaak verzetten omwonenden, krakers en andere belangengroepen zich tegen een muziekcentrum in hun nabijheid. Voor het grootse project Waterfront Amsterdam achter het Centraal Station, waar het muziekcentrum een plek zou krijgen, kwam de financiering niet rond omdat bedrijven en investeerders aan de Zuidas de voorkeur gaven boven de IJ-oever. De odyssee van dit muziekgebouw is niet ingegeven door een visie op het geheel maar werd bepaald door een tamelijk willekeurig krachtenveld dat per locatie de kop op stak.

Met de coördinatie zijn op een nadere manier wel vorderingen gemaakt door het programma-aanbod via het net toegankelijk te maken. Programmering en communicatie blijven voor verbetering vatbaar, juist waar het totale aanbod in het geding is. Affiches,

advertenties, flyers en Uitkrant wijzen weliswaar de weg, maar het blijft lastig te weten te komen waar wat te horen valt in de Rode Hoed en de Balie, de Doopsgezinde kerk of de Academische Club. Renovaties, nieuwbouw, exploitatie, programmering en publiciteit voltrekken zich grotendeels langs gescheiden wegen, waardoor het ijverige en kapitaalkrachtige publiek voor lezingen, debatten, cursussen en complete studies niet optimaal wordt bereikt. Juist dit publiek kan vitaliteit aan het stedelijk leven geven, zonder dat Amsterdam zich hoeft uit te leveren aan buitenlandse toeristen en congresgangers.

Juist omdat verwante culturele functies verkaveld zijn over zoveel instellingen blijkt onderlinge afstemming nauwelijks tot stand te komen. Alleen al bezuinigingsangst is vaak voldoende reden om overleg met argusogen te bekijken. Prestigekwesties dienen zich al snel aan: wie bepaalt de agenda en wie zal het meeste moeten inleveren? Gevolg van deze versnippering is dat een weloverwogen beoordeling niet goed mogelijk is. Er is geen plek waar nagedacht wordt over het bibliotheekwezen in Amsterdam, het Amsterdamse muziekleven of het openbare debat in de hoofdstad. Zo is het niet goed mogelijk om goede procedures te ontwerpen waarmee de afzonderlijke commissies en instellingen goed aan de slag kunnen gaan en in het licht waarvan hun beleid beoordeeld kan worden. De enorme expansie van het kunstbeleid vraagt om een heroverweging op centraal niveau.

### **De Collectie Amsterdam**

Er valt nog veel te verbeteren aan een visie op de Amsterdamse verzamelingen van foto's, films, oude kaarten, handschriften, opgezette dieren, wetenschappelijke instrumenten, schilderijen, beelden en andere bijzondere voorwerpen. Aan onderlinge afstemming op het terrein van conservering, presentatie en wetenschappelijke bewerking van verzamelingen komen de deskundigen zelden toe. Een keuze die zich aandient is bijvoorbeeld: waar kan de modernste kunst het best tot zijn recht komen, in een gerenoveerd Stedelijk Museum, of zou die instelling zich moeten richten op de moderne klassieken, de kunst tot en met La Grande Parade? Horen de vroegste moderne klassieken daar thuis of moeten die vooral hun domicilie vinden in het belendende Rijksmuseum Vincent van Gogh, daterend uit 1973 en in 1999 voorzien van een nieuwe vleugel? En waar moet het Rijksmuseum in de negentiende eeuw zijn grenzen trekken, of moet het ook Mondriaan omarmen? Verdient de kunst van de eenentwintigste eeuw een plaats aan de Paulus Potterstraat en moet de Gouden Eeuw naar een dépendance in de vertrekhal van Schiphol?

Feitelijk bestaat er reeds een virtueel museum Amsterdam: al wandelend, op de fiets, per watertaxi, in de fantasie, op papier, in het geheugen en op het web. De verzameling van verzamelingen is al werkelijkheid, maar niet in de besluitvorming en de beoordeling. Juist omdat de Collectie Amsterdam altijd in beweging blijft en voor zo velen aantrekkelijk is, valt het te betreuren dat niemand er echt voor zorgt. Gelukkig heeft het Amsterdams Historisch Museum initiatieven ontplooid om de verspreide stedelijke collecties via internet te ontsluiten, maar dit is slechts het begin. Er is wel een Instituut Collectie Nederland maar de Collectie Amsterdam is verweesd. Stap voor stap is op landelijk niveau een visie ontwikkeld over de samenhang tussen natuurhistorische, volkenkundige, oudheidkundige en universitaire collecties, maar Amsterdam ontbeert een creatieve visie op het geheel van AMC tot Artis en van het Gemeente Archief tot het in 1997 geopende wetenschapsmuseum NEMO.

Gebrek aan inbedding in een groter geheel maakt afzonderlijke verzamelingen kwetsbaar. Beheer en behoud vergen grote investeringen, evenals ontsluiting, publiciteit en presentatie. Voor allerlei partijen wordt het in stand houden van de eigen verzameling daarom onaantrekkelijk. Universitaire collecties hebben zelden voldoende museale allure om zelfstandig te bestaan, maar vernietiging van dit cultureel erfgoed gaat velen terecht te ver. In een groter geheel zijn er, ondersteund door weloverwogen ruilverkeer, volop mogelijkheden collecties te behouden die, aan zichzelf overgelaten, voorgoed zouden verdwijnen.

In een breder verband kan ook de monumentale kunst van de moderne tijd een goede functie krijgen. Voor de Universiteit van Amsterdam was het een hele uitgave om de in 1951 onthulde wandschilderingen van Peter Alma te laten restaureren, een project waarvoor steun is verkregen van de Mondriaanstichting. Het trappenhuis nabij de Kloveniersburgwal, waar de schilderingen zich bevinden, was het centrum van dit complex, maar sinds de renovaties van de jaren zestig kwam deze vleugel terecht in de marge. Ze trekken echter weinig publiek. Dit geldt ook voor de wandschilderingen die Alma in 1939 in het Amstelstation maakte en waarover de Nederlandse Spoorwegen zich heeft ontfemd. Het rendement van beide initiatieven kan aanzienlijk vergroot worden wanneer deze kunstwerken een plaats krijgen in een virtueel museum waarin ook allerlei andere voorbeelden van moderne monumentale kunst tot hun recht kunnen komen die nu, de één na de ander, verloren dreigen te gaan. Een brede blik biedt allerlei kunstwerken overlevingskansen die ze afzonderlijk nauwelijks hebben. In rap tempo sneuvelt de moderne monumentale kunst, vaak zonder enige sporen na te laten. Sloophamer en witkwast doen hun werk. Voor organisaties die hun pand willen verbouwen is het allemaal te veel gedoe om de kunst van weleer te behouden. Expertise ontbreekt evenzeer als geld en interesse. Zo worden onvermijdelijk op het niveau van afzonderlijke organisaties keer op keer de verkeerde beslissingen genomen en blijft een correctie op deze beoordelingen uit.

Particuliere verzamelingen kunnen ook toetreden tot het virtueel museum, doordat ze zich op gezette tijden openstellen voor publiek, thuis of in musea. Kunsthandels en galeries voegen het hunne toe, evenals de artotheken en andere vormen van kunstuitlen, de portrettengalerijen in het Concertgebouw en de Stadsschouwburg, of de hagedissen van Van Houwelingen op het Kleine-Gartmanplantsoen en de kunstwerken in Amsterdam Zuidoost. De Collectie Amsterdam met zijn flexibele en federatieve karakter past in de Nederlandse cultuur, in de pregnante woorden van Piet de Rooy een republiek van rivaliteiten. Meer dan een bescheiden regie over dit bloemrijke en dynamische netwerk van culturele initiatieven is niet nodig. Een goede gids kan wonderen verrichten, op papier en op het net. Gezamenlijk nadenken over zo'n gids werkt alleen al heilzaam. Hierbij is uiteraard een rol weggelegd voor de universiteiten van Amsterdam en zijn instellingen voor Hoger Beroeps Onderwijs. Hun nieuwe en vernieuwde gebouwen hebben elk een eigen uitstraling, zoals die in de wijde omgeving geldt voor de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, de Rijksacademie en de Rietveld Academie.

Virtuele en architectonische realiteit kunnen elkaar versterken. Op een website zijn sinds 2002 de Amsterdamse kunstopleidingen toegankelijk gemaakt via een plattegrond die verwijst naar afbeeldingen van de gebouwen, die vervolgens de weg wijzen naar studieprogramma's. De mensen die er doceren en studeren - oud en jong, allochtoon en Amsterdammer, vermogend en gesubsidieerd - geven vitaliteit aan de monumenten, de nieuwbouw en de collecties.

### **Een groot gebaar, verlicht cultureel beraad**

Om een goed oordeel te vellen moet men het juiste niveau weten te kiezen: de stad als visuele eenheid. Al kan Amsterdam met zoveel mooie plekken wel enige vergissingen, her en der wat verwaarlozing en zelfs onachtzaamheid verdragen, op den duur is gebrek aan bestuurlijke en inhoudelijke visie fnuikend. Amsterdam is uniek in de wereld. Haar uniciteit schuilt in het samengaan van drie eigenschappen die afzonderlijk elders ook voorkomen, maar in deze combinatie nergens. Ze vormen de *selling proposition* van Amsterdam.

Eenzijdige aandacht voor monumenten maakt van de stad een openluchtmuseum met een monocultuur. Opgespoetste en tot souvenirs getransformeerde rudimenten uit een ooit dynamisch verleden bepalen dan het straatbeeld. Het oude centrum wordt een bijna dode stad, waaraan hordes passanten bij tijd en wijle een forse, voor bewoners soms bijna onhanteerbare

impuls geven. De historische stad is de speeltuin van toeristen, die in andere jaargetijden de straten leeg achterlaten. Eenzijdig restauratiestreven en koudwatervrees over moderne architectuur houden het risico in, dat het oude centrum een pretpark wordt voor toeristen die eenmaal weer thuis een spookstad vol helverlichte trapgeveltjes achterlaten, waar geen bewoner zich meer op zijn gemak voelt. Gebroken rooilijnen, kantelen en torentjes, speelse daklijsten en gevarieerde dakkapellen zijn evenzeer een schrikbeeld als ellenlange wanden van spiegeland glas.

Daarom is het voor Amsterdam zo belangrijk dat er een balans gevonden wordt tussen de zorg voor het verleden en haar vitaliteit als modern centrum. Twee universiteiten en meerdere hogescholen geven dynamiek aan het leven in de oude en de nieuwe stad, terwijl bedrijven en banken het hunne bijdragen aan de stedelijke dynamiek, juist omdat hoogopgeleide mensen er graag wonen en werken. Tot de charme van Amsterdam behoort bovendien de menselijke maat. Daarvoor bestaat geen absolute maatstaf, maar de schaal die bij Amsterdam hoort ligt tussen die van Madurodam en Manhattan. Maar wie werpt zich op voor de balans tussen de mooie monumenten, de moderne metropool en de menselijke maat?

Deelbelangen genieten de bescherming van pressiegroepen, geobsedeerd door specifieke facetten en afzonderlijke criteria. Besluitvorming is verkaveld over veel partijen, verenigd in meestal willekeurig tot stand gekomen gelegenheidscoalities. Naarmate er meer mensen betrokken raken bij besluitvorming wordt de uitkomst ervan minder goed voorspelbaar. En naarmate er meer partijen komen, groeit deze onvoorspelbaarheid. Waar de machtsbalans tussen de partijen minder voorziet in de vorming van dominante coalities, neemt de onberekenbaarheid van het overleg nog verder toe. Bij het hanteren van verscheidene criteria en bij tussentijdse wijzigingen in criteria groeit de onvoorspelbaarheid nog meer. En wanneer de schade van een bepaalde uitkomst minder meetbaar is, kan de onbeheersbaarheid van de oordeelsvorming nog verder toenemen.

Transformaties van mecenaat en markt naar beleid maken op dit moment een bezinning over de regie gewenst. Gevestigde ambtenaren en adviseurs kunnen hun inzet nog meer rendabel maken door over de grenzen van hun eigen domeinen te kijken. Bij de uitvoering van het kunstbeleid is de versnippering vrij eenvoudig te beteugelen. Met deze sector is een relatief bescheiden budget gemoeid maar hij geniet een zeer grote aandacht in de media, die zich als partijen met eigen normen en inbreng hebben geëmancipeerd. Niet de afzonderlijke beoordelingsprocedures, criteria en legitimeringen verdienen revisie, maar het gehele bestel van commissies, instellingen, fondsen en organisaties vraagt om visie. Er zijn volop deskundigen die kunnen helpen bij het ontwikkelen van zo'n visie op grond waarvan de regie met elan ter hand genomen kan worden. Honderden bemiddelaars buigen zich dagelijks over benoemingen, toekenning van prijzen en onderscheidingen, het toedelen van subsidies, verdeling van sponsorgelden, verlening van opdrachten, het doen van aankopen, het vaststellen van regels, het opstellen van procedures, inrichting van infrastructuur en evaluatie van beleid. Met hun rijke ervaring zijn ze zonder twijfel in staat schering en inslag van het kunstbestel tegen het licht te houden. Met steun van deskundigen uit de particuliere sector is het goed mogelijk verder te kijken dan de wereld van het overheidsbeleid van gemeente of Rijk, gelegitimeerd met het Thorbecke-principe.

Amsterdam kan aldus andere centra ten voorbeeld zijn, eerlijk over de missers in de ruimtelijke ordening en trots op wat allemaal goed is gekomen, dankzij langdurig overleg of een geniale ingeving. Wat een kansen liggen hier in het verschiert voor de in Amsterdam gevestigde fondsen, de podia voor publiek debat, de instellingen voor hoger onderwijs en de burgemeester met zijn nieuwe wethouder van cultuur. In een verlicht cultureel beraad kunnen ze tot iets moois komen, zonder nog een permanente bestuurslaag of een nieuwe wet te hoeven voortbrengen. Slechts door even op een iets hoger niveau van beoordeling te kijken naar de stad als geheel kan een enorme hoeveelheid creatieve energie vrijkomen. Weg is voor

dat moment de dwang van het vierjarige kunstenplan, de verkaveling van portefeuilles, de verdeling over raden en deelraden en de versplintering van sectoren. Het is tijd voor een groot gebaar in een bijzondere stad.

## Kwaliteit van beoordelingen in de context van kunstbeleid

Willem K.B. Hofstee

Beoordeling en beleid zijn zusje en broertje. Hun moeder is *kwaliteit*: 'beoordelen op kwaliteit' en 'kwaliteitsbeleid' zijn pleonasmen. Zoals dat gaat met pleonasmen, zijn ze taalkundig van bedenkelijk allooi omdat ze suggereren dat beoordeling en beleid ook uit een andere schoot zouden kunnen zijn geboren. Minder duidelijk is hun vaderschap (mama's baby, daddy's maybe): dat ligt in de sfeer van de kosten, de afwegingen en de randcondities. Zusje Beoordeling aardt nog het meest naar moeder Kwaliteit en heeft soms wat weinig oog voor de noemer van de baten/kostenverhouding; broertje Beleid daarentegen deelt met pa de neiging vreemd te gaan in puur politieke richting, en die noemer te verheffen tot wat telt: verdeling van fondsen onder electoraal interessante bevolkingsgroepen. Subsidiëring van *low culture*, liefst gepaard aan woorden van huwelijksse trouw aan moeder Kwaliteit, is een voorbeeld. Het gezinnetje kent aldus zijn spanningen en problemen.

Dit betoog is bewust eenzijdig. Het stelt zich op het gezichtspunt van de zwakste partij, de beoordelaar. Die zwakte is gelegen in het kwaliteitsbegrip zelf, en komt tot uiting in bevindingen omtrent (gebrek aan) overeenstemming tussen beoordelaars. Aan de orde komen vervolgens de beleidsconsequenties die men mede daaruit zou kunnen trekken, de onafhankelijkheid van het beoordelingsproces die nodig is voor dergelijk beleid, en tot slot dingen die de beleidsmaker beter achterwege kan laten, in het belang van die onafhankelijkheid. Het betoog kan worden gelezen als een onderbouwing van een door de tijd gelouterde praktijk, waarin commissies van professionele beoordelaars aanvragen beoordelen op kwaliteit.

Een beperking van andere aard is dat het hier gaat over toekennen van subsidies, beurzen, plaatsen en dergelijke, en niet zozeer over prijzen en onderscheidingen. Dat zijn namelijk als het goed is geen beleidsinstrumenten maar feestelijke rituelen. Het beleid bewaart er een gepaste afstand toe. Private keuzes liggen eveneens buiten het bereik van dit betoog, om vergelijkbare redenen.

### 1. Overeenstemming tussen beoordelaars

In 1990 voerde de Groningse psychologe Titia Top, met subsidie van het toenmalige Ministerie van WVC, een exemplarisch onderzoek (1) uit naar beoordelen in de kunst. Van 149 studenten in de autonome richtingen (schilderen, beeldhouwen etc.) aan Nederlandse kunstacademies werd het eindexamenwerk beoordeeld door 12 professionele beoordelaars: galeriehouders, kunstrecensenten, kunsthistorici en kunstenaars, die veelal zitting hadden in kunstcommissies. Ze reisden de eindexamenexposities van de 7 deelnemende kunstacademies af en beoordeelden onafhankelijk van elkaar het eindexamenwerk op kwaliteit, techniek, originaliteit en artistieke toekomst van de maker.

Van belang in de huidige context is een bijproduct van het Top-onderzoek, namelijk de mate van overeenstemming tussen twee beoordelaars – of zo men wil, het gebrek daaraan. Die overeenstemming varieerde van 15% (voor artistieke toekomst) tot 21% (voor techniek). Voor de onderzoekster was die lage overeenstemming geen verrassing; ze verwachtte die, en dat was voor haar een reden om een dozijn beoordelaars in te schakelen, zodat de gemiddelde beoordeling een redelijke mate van betrouwbaarheid zou hebben. Door beoordelaars zelf,

door beoordeelden, en door iedereen die geen systematisch onderzoek naar beoordelingen heeft gedaan, plegen zulke getallen wel als onthutsend te worden ervaren.

Laten we eerst nagaan wat de uitkomst precies betekent. Twee beoordelaars kunnen het volledig met elkaar oneens zijn: de een geeft de toekomstige Rembrandt een 0 en Jansen een 10, de ander respectievelijk een 10 en een 0. De overeenstemming tussen deze twee beoordelaars is hier dus perfect negatief, zeg maar  $-100\%$ . Tegen die achtergrond is  $+15\%$  tot  $+21\%$  nog niet eens zo laag. Maar drie beoordelaars kunnen het met elkaar al niet meer volledig oneens zijn. Naarmate het aantal beoordelaars groter wordt, nadert de minimale gemiddelde overeenstemming van beneden af tot 0, in plaats van  $-100\%$ . Voor de praktijk: in een meerhoofdige jury is er altijd wel iemand het een beetje met je eens. De beoordelaar, ook maar een mens, ontleent daaraan een gevoel van overeenstemming. Maar dat gevoel is grotendeels illusoir: als een jury zou worden samengesteld uit zuivere dobbelstenen, zou er ook een mate van overeenstemming zijn tussen sommige paren daarvan.

Als beoordelaars maar wat zouden doen, zou men  $0\%$  overeenstemming moeten verwachten; als ze het volledig met elkaar eens zouden zijn,  $100\%$ . Hoe tussenliggende getallen zoals  $15\%$  tot  $21\%$  precies moeten worden geïnterpreteerd, hangt af van de beoordelingsschaal en van de gekozen index: bij gebruik van schoolcijfers bijvoorbeeld kan niet meer letterlijk van een percentage overeenstemming worden gesproken. Maar ruwweg geldt dat de beoordelaars voor een klein deel gemeenschappelijk oordeelden, en voor het overgrote deel ieder hun eigen weg gingen. Pas bij middeling van beoordelingen wordt het resultaat enigszins acceptabel: de stokpaardjes van de individuele beoordelaars vallen dan tegen elkaar weg. Top berekende dat het gemiddelde oordeel van de 12 beoordelaars voor  $64\%$  (artistieke toekomst) tot  $76\%$  (techniek) zou overeenstemmen met het gemiddelde oordeel van een andere jury van 12 leden.

Tot troost moge strekken dat beoordelaars op andere terreinen het er niet beter van af plegen te brengen.<sup>(2)</sup> Men zou kunnen veronderstellen dat het bij beoordelingen van manuscripten of subsidieaanvragen in de exacte wetenschappen ook exacter zou toegaan. Maar die wetenschappen mogen dan exact zijn, de beoordeling ervan is het niet. Bij nader inzien bestaat er in dit verband natuurlijk ook geen exacte wetenschap: de beoordeling ervan heeft primair betrekking op het creatief gehalte, net als in de kunst, en daar zijn per definitie geen regels voor.

Betekent een en ander dat er in jury's en commissies net zo goed met dobbelstenen kan worden gegooid? Men hoort dat de 'slachtoffers' vaak zeggen, maar kwaliteit bestaat wel degelijk – al is het slechts een beetje, en met allerlei slagen om de arm. De afgewezen kandidaat heeft weliswaar het volste recht te denken dat de beoordelaar zich schromelijk heeft vergist, want zelfs bij een twaalfkoppige jury is de kans daarop nog steeds aanzienlijk. Maar wie zegt dat kwaliteit niet bestaat, dat beoordelen louter een kwestie is van persoonlijke smaak, en dat mooi en lelijk puur subjectief zijn, heeft ongelijk. Kwaliteit heeft wel degelijk een *intersubjectieve* kern. Die valt nooit helemaal te pakken te krijgen, maar wel te benaderen. Het nuchtere feit dat menselijke beoordelaars meer met elkaar plegen overeen te stemmen dan dobbelstenen, geeft aan dat beoordelen meer is dan louter een ritueel. De benadering is beter naarmate het aantal (gekwificeerde) beoordelaars hoger is.

Men kan vervolgens tegenwerpen dat beoordelaars zich collectief kunnen vergissen, en ook dat komt zeker voor. Maar die vergissing kan alleen worden afgemeten aan het oordeel der geschiedenis, dat wil zeggen het oordeel van latere generaties. Idealiter zou men dus de mensen van alle tijden bij de beoordeling betrekken. In de praktijk moet worden volstaan met de vraag of een kunstwerk toekomst heeft, dat wil zeggen met een poging zich in die toekomst te verplaatsen. Maar in geen geval is er een beter criterium voor kwaliteit voorhanden dan het intersubjectieve.



Bij de bescheiden mate van overeenstemming moet nog worden bedacht dat een deel van de consensus onder de tafel pleegt te blijven. Dat deel heeft betrekking op aperte wankwaliteit. Die doet zich namelijk zelden voor. Dat komt doordat er voorafgaand aan de beoordeling allerlei voorselectieprocessen hebben plaatsgevonden. De eindexaminandi bijvoorbeeld vormden een selectie uit degenen die ooit met de studie waren begonnen, en die hadden zichzelf van tevoren al geselecteerd. Zo gaat dat in het algemeen: voorselectie- en zelfselectiemechanismen zorgen ervoor dat kandidaten niet al te zeer uit de toon vallen. Enerzijds verlicht dat de taak van de beoordelaars, maar anderzijds verlaagt het hun onderlinge overeenstemming. Als er een enkele keer toch een onzinnige aanvraag of kandidatuur is binnengeslopen, plegen beoordelaars daar vrij unaniem korte metten mee te maken. Als het er veel zouden zijn – wat zelden of nooit voorkomt – dan zouden de beoordelingen een grotere mate van unanimiteit weerspiegelen. Maar die overeenstemming komt dus in de praktijk niet aan de oppervlakte.

## 2. Enkele beleidsconsequenties

In een beleidscontext vallen uit het bovenstaande twee conclusies te trekken. De ene is dat beoordelingsprocedures het voornamelijk van hun vooruitwerkende kracht moeten hebben. Ze slagen er niet erg goed in een betrouwbare rangordening aan te brengen, maar het *feit* dat er beoordeeld wordt, roept voor- en zelfselectieprocessen in het leven die een zekere kwaliteitsgarantie bewerkstelligen. Beoordelingen hebben aldus ‘afschrikingspotentieel’ (zij het niet op iedereen). Als er niet zou worden beoordeeld, zou naar verwachting het aantal gegadigden hoger en de gemiddelde kwaliteit lager zijn. Daar speelt natuurlijk tegen in dat een enkele briljante gegadigde walgt van elke beoordeling, en zich dus alleen meldt als er *niet* wordt beoordeeld. Maar doorgaans zal dat aantal niet groot genoeg zijn om het kwaliteitsverlagend effect te compenseren.

De tweede conclusie is van heel andere aard. Ruwweg gezegd: beoordelaars zijn betrekkelijk goed in het scheiden van evident kaf van het koren. Ze blijken nogal slecht in het maken van gradueel onderscheid boven die drempel. Zo gezien is de meest aanvaardbare beoordeling een *marginale*. Die stelling heeft verstrekkende beleidsconsequenties. Het bijpassende systeem zou namelijk een openeindbestel zijn in plaats van een vast budget of een numerus fixus: iedere als serieus beoordeelde aanmelding voor een plaats, subsidie, beurs en dergelijke zou moeten worden gehonoreerd. Aan dit ‘technische’ argument kan iets principiëlers worden toegevoegd, namelijk dat iemand die zich kwalificeert, recht kan doen gelden op een voorziening. Dat recht is geen kwestie van meer of minder, maar van al dan niet.

Aan de orde is hier het fundamenteel onderscheid tussen systemen van vergelijkende selectie en van honorering. Selectie doet zich bijvoorbeeld voor bij vervulling van een vacature: de best beoordeelde kandidaat krijgt de baan, ongeacht het feit dat ook anderen geschikt waren. Het achterliggende principe ligt in de bedrijfseconomische sfeer: de selecterende instantie maximaliseert via de selectie een bepaald nut. Honorering daarentegen heeft betrekking op verworven rechten van het individu, dat zich heeft gekwalificeerd voor bijvoorbeeld een opleiding. In de praktijk lopen zulke principes natuurlijk vaak door elkaar. Bij de toelating tot de medicijnenstudie bijvoorbeeld kan men redeneren dat de BV Nederland (of de ondernemende universiteit) maximaal rendement uit haar plaatsen moet halen, wat neerkomt op vergelijkende selectie; of men kan vinden dat alle gekwalificeerden gelijke rechten hebben, zodat de eventuele inperking daarvan moet geschieden zonder aanzien des persoons, dus via wachtlijst of loting. De verschillende varianten van gewogen loting vormen praktisch-politieke compromissen tussen de twee principes.

In het verband van kunstbeleid valt te overwegen dat de bedrijfseconomische invalshoek voornamelijk als een tang op een varken slaat. Uiteraard blijft het mogelijk alles

op die noemer te brengen: hoe mooier de kunst, des te hoger het bruto nationaal product. Maar zelfs in deze commerciële tijd zal die vorm van beleidsdenken door de meeste mensen als barbarij worden beschouwd. De logische consequentie trouwens, die hier en daar ook wordt getrokken, zou eerder liggen in de afschaffing van subsidies, beurzen en dergelijke. Gegeven echter het voortbestaan daarvan, ligt de andere interpretatie meer voor de hand: de overheid stelt talent in staat zich verder te ontplooien, uit overwegingen van beschaving. Bij die honoreringsgedachte past marginale beoordeling en een flexibel budget.

Ter voorkoming van misverstand: ook bij marginale beoordeling worden fouten gemaakt, namelijk iets niet honoreren dat wel kwaliteit heeft en iets honoreren dat onvoldoende kwaliteit heeft. Ook daar blijft het nodig met een voldoende aantal beoordelaars te werken om een redelijke mate van intersubjectiviteit te bereiken. Maar marginale beoordeling levert in totaal minder fouten op dan vergelijkende selectie. (3)

Een aantal kanttekeningen hierbij. De eerste is dat marginale beoordeling niet tot overvloedig beroep op belastinggelden hoeft te leiden: dat hangt af van de onafhankelijkheid van het beoordelingsproces. De juryleden in het onderzoek van Top kenden gemiddeld een 6+ toe aan de eindexaminandi, en daar moeten dus nogal wat onvoldoenden tussen hebben gezeten.

De tweede serie kanttekeningen heeft betrekking op de situatie waarin moet worden gewerkt met een vast budget dat niet toereikend is om alle serieuze claims te honoreren. In zo'n geval is het ongepast zulke gegadigden te berichten dat hun claim is 'afgewezen', of in het algemeen, dezelfde terminologie te gebruiken als bij ongerechtvaardigde claims. De bedoeling van beoordelingen is onder andere dat de beoordeelde er wijzer van wordt, al was het maar omdat de beoordeelde van vandaag de beoordelaar van morgen is; denigrerende feedback is in dat opzicht niet passend. Men zou, naar waarheid, kunnen berichten dat de fondsen niet toereikend waren en dat de commissie, in het besef van haar feilbaarheid, een prioritering heeft moeten aanbrengen in de aanvragen die in beginsel voor honorering in aanmerking kwamen. (Het alternatief van zuivere loting tussen de positief beoordeelde aanvragen is weliswaar in abstracto verdedigbaar, maar pleegt voor weinig betrokkenen aanvaardbaar te zijn.)

Mijn betoog levert geen legitimering voor een rangordening van positief beoordeelde claims, en geen aanwijzingen voor het opstellen van zo'n rangorde. In de praktijk levert het middelen van de oordelen van de commissieleden vanzelf een rangorde op, die vervolgens in de discussie kan worden bijgesteld. De nadruk ligt hier op de feilbaarheid, en zelfs de oneigenlijkheid van rangordening.

### **3. Onafhankelijk beoordelen**

Hierboven werd gerefereerd aan de onafhankelijkheid van het beoordelingsproces. In het huidige verband: als kunstbeoordelaars zich bijvoorbeeld zouden begeven in een scenario van sociale belangenbehartiging van hun sector, dan laat zich aanzien dat een openbudgetregeling binnen de kortste keer zou exploderen. 'Beoordeling' is vast gekoppeld aan 'onafhankelijkheid', en wel onafhankelijkheid ten opzichte van belangen en voorkeuren. Dat zijn er nogal wat.

In de eerste plaats heeft de gegadigde een persoonlijk belang bij een positieve beoordeling. Gegadigden kunnen hun belang bepleiten, meer en minder letterlijk proberen de beoordelaar om te kopen, en dergelijke. In de tweede plaats kunnen allerlei derden proberen invloed op de beoordelaar uit te oefenen. Zo kan een overheid een emancipatiebeleid ten gunste van bepaalde groepen gegadigden voeren dat alleszins legitiem kan zijn maar niet met beoordeling moet worden verward. (Het argument is natuurlijk ingewikkelder, want de beoordelaars kunnen zelf tot de conclusie komen dat hun maatstaven aan seksisme of ethnocentrisme onderhevig waren). In de derde plaats dient de beoordelaar zich onafhankelijk

ten opzichte van medebeoordelaars op te stellen: men mag zich wel door elkaar laten overtuigen, maar niet laten beïnvloeden. Last but not least dient de beoordelaar te abstraheren van persoonlijke belangen en voorkeuren. Vooral dat laatste is subtiel, want enerzijds kan de beoordelaar moeilijk ergens anders op varen dan op de eigen ontwikkelde smaak, maar anderzijds is beoordelen een 'ambt', hetgeen refereert aan algemene maatstaven. Ervaren beoordelaars hebben er trouwens in de praktijk niet veel moeite mee, een hoog kwaliteitsoordeel toe te kennen aan iets wat ze zelf verfoeien.

Misschien de belangrijkste garantie voor onafhankelijkheid is de koppeling tussen 'beoordeling' en 'in commissie'. Functioneren in een commissie belichaamt *commitment* aan het vinden van intersubjectieve maatstaven. Commissies worden ingesteld in het vertrouwen dat hun oordelen kunnen worden verantwoord, aangezien die tot stand zijn gekomen in *herrschaftsfreie Dialog*: argumenten die daarin houdbaar zijn bevonden, vormen een geschikte basis voor zo'n verantwoording. Uiteraard kan het instrument van de commissie worden misbruikt, en kan een commissie intern slecht functioneren. Maar deelname aan commissiewerk betekent normaliter dat men zich voegt naar het appèl dat daar van uit gaat. Beoordelen is in veel opzichten een paradoxale en onmogelijke opdracht, maar in de commissie steunt de lamme de blinde.

Voor een goed begrip moet worden aangetekend dat de winst van de onderlinge discussie vrijwel uitsluitend procedureel is; de beoordelingen zelf worden er inhoudelijk niet beter door. Als men van twee jury's de individuele oordelen-zonder-discussie zou middelen, zou men tussen die gemiddelde oordelen een wat hogere overeenstemming vinden dan tussen de eindoordelen-na-discussie. Dit komt doordat in de discussie de beoordelingen onderling gecontamineerd raken, zodat de wet van de grote aantallen (waardoor stokpaardjes tegen elkaar worden uitgespeeld) zijn werk niet meer volledig kan doen. De tevredenheid van de commissieleden met een bereikte consensus wordt dus in het algemeen niet gerechtvaardigd door verbetering van het oordeel: die verbetering is illusoir. De discussie heeft een heel andere, meer preventieve functie: ze houdt de beoordelaars bij de les en bij het beoordelingsscript. Het is een gezamenlijke investering in de onafhankelijkheid van de beoordeling.

Een derde begripkoppeling bestaat tussen 'beoordelen' en 'op eigen merites': men zou dat als onafhankelijkheid ten opzichte van maatstaven in het verleden kunnen beschouwen. Een beoordeling is geen meting, al willen omringende bureaucraten en autoritaire beoordelaars zelf dat nogal eens zo doen voorkomen. De maatstaven waartegen wordt beoordeeld zijn 'dynamisch': ze staan onder invloed van hetgeen de beoordeelde ter tafel brengt. Dat houdt niet in dat iedere gegadigde een eigen recht zou hebben om bijpassende maatstaven te kiezen (waar dat toe zou leiden, wordt geïllustreerd door de eindexaminandi in het onderzoek van Top, die hun eigen werk gemiddeld zo'n anderhalve punt hoger waardeerden dan de jury). Het houdt wel in dat beoordelen onvermijdelijk een creatief aspect heeft. De beoordeelde hebben de toekomst, althans in beginsel. Ze zullen de grenzen van het vak verleggen, en daarmee de maatstaven. In veel gevallen komt daar weliswaar niets van terecht; net als vorige generaties zullen ze voornamelijk doodlopende wegen inslaan, oude wijn in nieuwe zakken gieten, en meedrijven op de golven van kortstondige modes. Maar een enkeling, in een begenadigd moment, zal tot dan toe onzichtbare barrières doorbreken en iets regelrecht uit de hemel plukken dat het hele ondermaanse circus van scholing en beoordeling de moeite waard maakt. Die mogelijkheid verlangt een open geest van de beoordelaar.

Geen beoordelaar van vlees en bloed kan pretenderen een helder zicht te hebben op zulke toekomstige transformaties. Maar zoals het de kunst van de rij-instructeur is *niet* in te grijpen, bestaat de missie van de beoordelaar uit het openhouden van de toekomst. Beoordelen op eigen merites is aldus meer een attitude dan een techniek. Het is de volgehouden poging

zich te verplaatsen in wat de nieuwkomer bezielt, en alleen af te haken als die speurtocht louter leegte oplevert. Zoals Wim Kans militaire medewerker, die iemand is die militair niet tegenwerkt, jaagt de beoordelaar op een bescheiden resultaat: het ware talent althans geen strobreed in de weg te hebben gelegd.

Beoordelen gebeurt idealiter onafhankelijk, in commissie en op eigen merites. Een samenvattend begrip is 'professionaliteit'. Die term herbergt accenten op streven naar objectiviteit, collegiale verantwoording, en een oriëntatie op het unieke en individuele. Hij sluit belangenbehartiging, eigengereidheid en bureaucratie uit. Bovendien heeft een professional een cliënt; de professional is er zelfs primair voor de cliënt. Misschien is dat wel een behartigenswaardige implicatie: de beoordelaar is er voor de beoordeelde (al voelt die dat niet altijd zo aan).

#### **4. Beoordelingsondersteuning**

Zijn er manieren om beoordelaars in hun schier onmogelijke taak te ondersteunen, anders dan via de koninklijke weg, namelijk het opereren in commissieverband? Het antwoord is zoiets als ja, maar niet dan na lange aarzeling. Aan de orde zijn beoordelingsformulieren, objectieve indicatoren voor kwaliteit, en weging van beoordelaars. In alle drie gevallen moet men ermee oppassen.

Beoordelingsondersteuning is in de praktijk een eufemisme voor bemoeienis van de beleidsmaker waaraan de beoordelingscommissie rapporteert en die de uiteindelijke beslissing neemt. Tussen beleid en beoordelaar bestaat structureel een spanningsverhouding. De beleidsmaker heeft geen verstand van kwaliteit, en is dus voor de beoordeling daarvan aangewezen op de professionele beoordelaar. Diens beoordelingen hebben de status van advies. Het beleid kan die adviezen naast zich neerleggen uit overwegingen van bestuurlijke of politieke aard; men kan bijvoorbeeld een contingentering hanteren die de kwaliteitsrangorde doorbreekt. Maar zulke ingrepen zijn riskant, zowel uit oogpunt van externe legitimering van de uitkomst als met het oog op handhaving van goede betrekkingen met de beoordelaars. Beleidsmakers zullen er dus de voorkeur aan geven het beoordelingsproces zelf te reguleren, zodat aan hun randvoorwaarden tegemoet wordt gekomen maar de uitkomst niettemin in termen van kwaliteit kan worden gelegitimeerd.

Er kunnen ook andere motieven spelen. Beleidsmakers zijn gewend hun handelen in bureaucratische termen te verantwoorden. Beoordelingen geven hen in dat opzicht weinig houvast; vanuit hun denkwijze hebben ze geen weerwoord als gegadigden of derden zich beklagen over de ondoorzichtigheid van het beoordelingsproces. Dat lukt beter wanneer ze erin slagen dat proces zoveel mogelijk te protocolleren. Zelfs wanneer die protocollering van louter rituele aard is en geen enkele invloed op de beoordeling (of in andere contexten, de behandeling) uitoefent, kan de beleidsmaker er een zaak bij de bestuursrechter mee winnen. Daar moeten beoordelaars en behandelaars dan maar het uitvoeren van wat danspassen, meestal bestaande uit het invullen van lijvige formulieren, voor over hebben. Het ritueel kost tijd en leidt tot lichte gevoelens van vervreemding, maar het is in zoverre onschuldig dat de beoordeling of behandeling er in de kern niet door wordt aangetast.

In zijn helder bestuursrechtelijk commentaar op dit stuk signaleert Nicolaï dat in mijn gedachtegang het gebrek aan materiële toetsbaarheid van de beoordeling voor lief wordt genomen en de beoordeling zelf tot 'kunst' wordt verheven. Dat vergt, aldus Nicolaï, een bijzondere attitude van de kunstenaar die op die beoordeling is aangewezen. De gevolgtrekking lijkt mij juist; de attitude in kwestie heet 'vertrouwen'. Dat vertrouwen kan worden gevegd op basis van de gekwalificeerdheid van de beoordelaars (zie naschrift bij dit stuk) en van procedures die de integriteit van de beoordelaars moeten waarborgen; over de noodzaak daarvan bestaat geen meningsverschil. Waar de jurist het moeilijk mee zal blijven

hebben, is de stelling dat een professioneel kwaliteitsoordeel-in-commissie, in zijn feilbaarheid, niettemin een onherleidbare grootheid is. Die stelling lijkt mij in beoordelingstheoretisch opzicht onontkoombaar. In de praktijk hebben bezwaren tegen beoordelingen in de kunst – en in de wetenschap – trouwens vrijwel onveranderlijk betrekking op de kwalificaties van de beoordelaars, hun aantal, hun betrokkenheid, vooringenomenheid, onzorgvuldigheid en dergelijke, dus op de vertrouwensbasis. Inhoudelijk heeft de aanvrager geen andere keus dan zich – voor het moment – neer te leggen bij de uitkomst van de *peer review*; een betere definitie van kwaliteit is niet voorhanden.

Beoordelingsformulieren bestaan uit opsommingen van onderscheiden aspecten van kwaliteit. In het onderzoek van Top waren dat er maar twee, namelijk originaliteit en techniek (naast kwaliteit in het algemeen); uit haar resultaten blijkt dat de beoordelaars daar ook inderdaad onderscheid tussen maakten. (4) Vaak bestaat de neiging de formulieren veel verder te specificeren. Dat heeft als voordeel dat beoordelaars worden geconfronteerd met mogelijke aspecten van kwaliteit die ze anders misschien over het hoofd zouden hebben gezien. De risico's zijn gelegen in de suggestie die van protocollering uitgaat: in de eerste plaats dat *this is all there is*, hetgeen strijdt met het beginsel van beoordeling op eigen merites; in de tweede plaats dat alle aspecten bij elke beoordeelde van belang zouden zijn; in de derde plaats dat getrouwe invulling van het formulier tot een objectief oordeel zou leiden. Doorgewinterde beoordelaars plegen korte metten met formulieren te maken: ze nemen er kennis van, gebruiken ze als geheugensteun, en geven vervolgens een globaal en ongespecificeerd kwaliteitsoordeel.

*Indicatoren* zijn veel gevaarlijker dan formulieren. Het zijn kwantiteiten met betrekking tot de gegadigde of diens werk; van die kwantiteiten is aangetoond (of wordt beredeneerd) dat ze in het algemene geval voorspellende waarde hebben voor toekomstige kwaliteit. Zoals er bijvoorbeeld in de wetenschap een – weliswaar geenszins perfect, maar wel positief – verband bestaat tussen het aantal geschreven pagina's en de kwaliteit ervan, zal datzelfde gelden voor het aantal doeken of composities van een scheppend kunstenaar, aangezien de mechanismen die aan dat verband ten grondslag liggen vergelijkbaar zijn. De waarde die een indicator aanneemt in een individueel geval kan objectief worden vastgesteld. Door combinatie van een aantal indicatoren kan men achteraf vaak een – nog steeds geenszins perfecte, maar wel redelijk goede – voorspelling leveren van later gebleken kwaliteit. Vervolgens is het voordeel, of althans de verleiding, van de toepassing van zulke formules bij nieuwe gevallen tweërlei: ze geven de beoordelaars een zeker houvast bij hun hachelijke taak en ze verhogen de transparantie van het oordeel tegenover de gegadigden, en daarmee hun rechtszekerheid. Dat laatste is de reden waarom beleidsmakers houden van indicatoren.

Maar intussen zijn de gevaren van indicatoren levensgroot. Het eerste is dat de beoordelaar erdoor in slaap wordt gesust. Indicatoren zijn per definitie deficiënt: ze zijn niet dekkend en ze zijn niet toegesneden op individuele merites. Ze meten geen kwaliteit, maar iets dat er naast heeft gelegen. Beoordelen is een actief zoekproces dat grote alertheid vraagt; overgave aan indicatorwaarden maakt de beoordeling zelf deficiënt. Nu is dit nog de minste van de twee gevaren, want professionele beoordelaars plegen indicatoren met gepaste achterdocht tegemoet te treden. Men hoort hen wel zeggen dat ze er alleen aandacht aan schenken voor zover ze hun oordeel bevestigen, en beredeneerd kan worden (5) dat dit precies de juiste attitude is. Maar dat alles neemt niet weg dat de afbreukrisico's voor de oordeelsvorming levensgroot zijn. Men kan indicatoren eventueel hanteren bij wijze van randconditie, bijvoorbeeld: het bezit van een relevant diploma als voorwaarde voor ontvankelijkheid van een beursaanvraag. Dat is weliswaar arbitrair, maar bestuurlijk eventueel verdedigbaar, en de indicator wordt aldus buiten de lijnen van het beoordelingsproces gearpeerd.

Nog bedreigender voor de kwaliteit is de *'incompatibiliteit'* van bepaalde indicatoren, namelijk die waarvan de gegadigden de waarde zonder veel moeite naar hun hand kunnen zetten. Incompatibiliteit betekent in dit verband onverenigbaarheid van de doelstelling van de beoordeling (stimuleren van kwaliteit) met de uitnodiging die uitgaat van de indicator op het strategisch gedrag van de gegadigde. Aansluitend bij het eerder gegeven voorbeeld: als retrospectief zou zijn geconstateerd dat aantallen composities indicatief zijn voor de kwaliteit ervan, en vervolgens die indicator in het beoordelingssysteem wordt opgenomen, kunnen beginnende componisten hun kansen op honorering van een aanvraag vergroten door, al dan niet met behulp van een computerprogramma, hun 'productie' op te voeren. Niet alleen wordt aldus de beoordeling gecorrumpeerd, maar het creatief proces zelf raakt aan pervertering onderhevig. Niet zelden vindt een dergelijke verloedering plaats tot innige tevredenheid van de beleidsmaker in kwestie; immers, die constateert dat in reactie op het 'beleid' de 'productie' is toegenomen, en 'dus' de kwaliteit. Bij degenen die aan zo'n regiem onderhevig zijn, is het voorspelbare effect een houding van cynisme. In sectoren zoals hoger onderwijs en gezondheidszorg kunnen de daarmee gepaard gaande burnout-effecten, veroorzaakt door toepassing van prestatie-indicatoren en benchmarking, ook inderdaad ruimschoots worden aangetroffen.

*Weging* tenslotte van beoordelaars is eerder een hobby van methodologen zoals schrijver dezes. (6) In rudimentaire vorm vindt weging plaats bij bijvoorbeeld atletiekjury's, door het schrappen van de twee meest extreme ratings. Dat systeem kan zodanig worden verfijnd dat weging de gemeenschappelijke component is in de oordelen, en daarmee de betrouwbaarheid maximaliseert. Het algemene resultaat is dat beoordelaars een hoger gewicht krijgen naarmate ze meer met de anderen overeenstemmen. Het voor de hand liggende risico is dat de beoordelaar in conformerende zin gaat anticiperen op andermans beoordelingen. In hoeverre dat effect optreedt, hangt overigens af van de overeenstemmingsmaat die men kiest, en van andere procedurele details. Het mechanisme is ook niet bij voorbaat verwerpelijk, aangezien de beoordelaars best mogen worden uitgenodigd zich op een intersubjectief standpunt te stellen. In hoeverre de kwaliteit van de beoordeling erdoor verbetert (of verslechtert) is echter nog onvoldoende onderzocht.

## 5. Tot slot

Beoordelaars zijn feilbaar, vaak meer dan ze zelf denken. Professionele beoordelaars zijn niettemin onmisbaar: pogingen om de beoordelaar te vervangen of zelfs maar te ondersteunen door objectieve procedures zullen doorgaans averechtse effecten sorteren. De meest prudente vorm van inschakeling van beoordelaars is marginale beoordeling, gericht op het weren van wankwaliteit. De bijpassende vorm van beleid bestaat uit openeindregelingen. Een vooronderstelling daarbij is dat het beoordelingsproces aan eisen van onafhankelijkheid voldoet. Garanties daarvoor, en voor een mate van beoordelingsbetrouwbaarheid, moeten worden gezocht in het beoordelen in commissie.

Impliciet in dit betoog, zo voeg ik daaraan toe, is de stelling dat beoordelen van kunst en van wetenschap niet wezenlijk verschillen (al heb ik niet de behoefte om die twee in algemene zin over één kam te scheren). Op die basis zou men zich kunnen verbazen over de samenstelling van panels in de wereld van de kunsten. In de zuivere wetenschap ontlene beoordelaars hun gezag aan het feit dat ze zelf gevestigde en erkende wetenschapsbeoefenaars zijn; wetenschapshistorici, -filosofen of -journalisten zijn in zulke panels zelden welkom (tenzij het natuurlijk hun eigen discipline betreft). De vraag dringt zich op of kunsthistorici en -critici, galeriehouders en anderen die zelf geen kunstenaar, schrijver, componist en dergelijke zijn, geroepen zijn scheppende kunstenaars te beoordelen. Uitgaande van het beginsel dat de beoordelaar zich dient te verplaatsen in de gegadigde, op basis van een verwantschap

berustend op eigen ervaring, en daaraan het gezag ontleent waarop het vertrouwen van die gegadigde moet berusten, lijkt het antwoord ontkennend te moeten luiden.

### Noten

1. Zie T.J. Top, *Art and Gender: Creative Achievement in the Visual Arts*. Dissertatie, Rijksuniversiteit Groningen, 1993. Het onderzoek waaraan in dit artikel wordt gerefereerd, is onderdeel van Tops bredere studie naar loopbanen van vrouwelijke en mannelijke kunstenaars.
2. Als bron voor deze beschouwing dient W.K.B. Hofstee, *Principes van beoordeling: methodiek en ethiek van selectie, examinering en evaluatie*. Lisse: Swets, 1999.
3. Zie bijv. Hofstee, *ibid.*, p. 36ff: dit leerstuk uit de beoordelingstheorie kent zijn nuances en vertakkingen, naar is robuust genoeg om op te varen.
4. De correlatie tussen Originaliteit en Techniek was .54. Met Kwaliteit correleerde Originaliteit .74 en Techniek .85.
5. Hofstee, *ibid.*, p. 166ff.
6. Hofstee, *ibid.*, p. 73ff.

## Beoordelingen van kwaliteit

Paul Dikker

### 1. Inleiding

De overheid rekent het tot haar taak de kunst te stimuleren en te financieren. Daar zijn in de loop der jaren allerlei legitimaties voor in stelling gebracht. Volksverheffing, emancipatie, democra-tisering, culturele integratie, economische investering, steeds vond men weer een andere reden om een kunst- en cultuurbeleid te ontwikkelen. Welke argumenten men ook aanvoerde, slechts weinigen betwistten in het openbare debat de zin daarvan.

Het lijkt daarbij niet meer dan vanzelfsprekend dat de overheidssteun ten goede komt aan kwalitatief hoogwaardige kunst en de bevordering daarvan. Niet alleen dat daarmee een plausibele rechtvaardigingsgrond is gegeven, door de overheid gefaciliteerde topkunst verhoogt ook het aanzien van die overheid. Het ontwerpen en uitvoeren van een verantwoord overheidsbeleid gaat evenwel gepaard met het maken van keuzes. Daarbij zijn valide en algemeen geaccepteerde beoordelingscriteria nodig om willekeur en sturing uit te sluiten. Immers: 'De Regering is geen oordeelaar van wetenschap en kunst,' aldus Thorbecke in 1862.

Toch vallen er af en toe kritische geluiden te beluisteren. Soms betreft het opvattingen en analyses over het functioneren van de kunstwereld in brede zin, zoals onder meer in de boeken van Diederik Kraaijpoel, Riki Simons en Hans Abbing. Op andere momenten heeft de kritiek betrekking op concrete instellingen in het bijzonder. Janneke Wesseling heeft in *NRC Handelsblad* bijvoorbeeld recentelijk het functioneren van de kunstmusea aan de orde gesteld, die zij een gebrek aan een consistente inhoudelijke visie op de ontwikkeling van de kunst verwijt. 'De musea laten zich wat dit aangaat voor een groot deel leiden door marktwerking en door *hypes*.' (1) Ook de Fondsen, zo belangrijk in de toewijzing van middelen, moeten het nu en dan ontgelden. Zo werd in 1997 maar rond de 30 % van de aanvragen bij het Fonds voor de Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst, het Fonds voor de Scheppende Toonkunst en het Fonds voor de Podiumkunsten gehonoreerd. Van de geschatte populatie beeldende kunstenaars is dat zo'n 6.6%. Volgens het onderzoek 'De culturele fondsen in de ogen van hun doelgroepen' is er binnen de groep aanvragers een tweedeling in toe- en afwijzingen ontstaan, waarbij zelfs gesuggereerd wordt dat beoordelaars zich laten beïnvloeden door de uitspraken van adviseurs in het verleden, de zogenaamde *track-record*. In het rapport wordt gesproken van 'matig positieve oordelen' over de fondsen en wordt geconstateerd dat 'de algemene tevredenheid over de fondsen niet overhoudt'. (2)

Hoe is het nu gesteld met de criteria die worden gehanteerd? Liggen aan het kunstbeleid eenduidige maatstaven ten grondslag? En bestaat daar in het veld consensus over?

In het kader van de conferentie over 'Beoordeling in het kunstbeleid' is mij gevraagd aandacht te schenken aan de wijze waarop ik *als scheppend beeldend kunstenaar* tegen het begrip beoordeling aankijk. Een aantal vragen werd mij voorgelegd met betrekking tot het maken van kunst als beoordeelbaar product, uitdrukkelijk gezien vanuit het standpunt van mijn eigen kunstenaarschap. Hoe beoordeel je je eigen scheppingsproces, wat zijn je doelstellingen, welke de criteria die je hanteert en spelen niet-artistieke factoren een rol in het proces van beoordelen? Wanneer is een kunstwerk klaar? En hoe weet je dat?

Om dergelijke vragen te beantwoorden vanuit mijn eigen beroepspraktijk moet ik mijzelf enigszins tot geval maken. Nu is dat op zichzelf niet zo erg, ware het niet dat het



gevaar bestaat dat mijn zienswijze een te particuliere aangelegenheid vormt. Niet alleen dat andere beeldende kunstenaars andere ideeën hebben, ook heeft een invalshoek louter en alleen uit de beeldende sector zijn beperkingen. In andere disciplines gaat het er weer anders aan toe en spelen andere problemen een rol. Daar komt nog bij dat veel afwegingen en ingrepen goeddeels intuïtief plaats hebben en zich dus op het eerste gezicht onttrekken aan de waarneming.

Niettemin zal ik een poging wagen vanuit mijn eigen opvattingen en ervaringen het proces van oordeelsvorming nader te bezien. Uiteindelijk heeft het scheppingsproces als zodanig een eigen aard en staan kunstenaars wat dat betreft in elke discipline voor dezelfde keuzes en problemen. Bovendien kan juist enige reflectie vanuit het kunstenaarschap een frisse en terzake doende bijdrage leveren aan het debat, dat over het algemeen voornamelijk gedomineerd wordt door kunsthistorici, politici en beleidsmakers.

## 2. Gekoloniseerde kunst

Sinds de tweede helft van de 19<sup>de</sup> eeuw doet er zich in de kunsten een enorme ontwikkeling voor. Door toedoen van de industriële revolutie en de daaraan gepaard gaande ontwikkeling in de wetenschap verandert de omgeving in rap tempo.

In de beeldende kunsten heeft met name de ontwikkeling van de fotografie tot gevolg dat de stringente band van beeldende kunst en natuur wordt doorbroken. Daar de fotografie voortaan zorg draagt voor de afbeelding van de werkelijkheid, ziet de beeldende kunst zich geplaatst voor een herbezinning op haar eigen uitgangspunten. Dit leidt tot een onderzoek naar de eigen aard van de schilderkunst en resulteert in talrijke stromingen die elk op hun eigen manier de werkelijkheid verbeelden. Met de experimentele avant-garde kunst ontstaat een grote afstand tussen kunstenaars en het publiek, dat niet meer weet hoe de nieuwe kunst te beoordelen. Om de afstand te overbruggen zijn bemiddelaars nodig om de kunst uit te leggen en de veranderingen als vooruitgang te classificeren. Tegelijkertijd manifesteert het kunstwerk zich door de groei van de vrijemarkteconomie en de emancipatie van de burgerij meer en meer als economisch product en sociaal onderscheidingsmechanisme. (3) Net als elders in de economie veroorzaakt het concurrentieprincipe ook hier een voortdurende noodzaak tot productvernieuwing en de inzet van publicitaire strategieën, waardoor het gebied van de kunst zich hoe langer hoe meer tot expertencultuur ontwikkelt. Modes volgen elkaar in snel tempo op, breed uitgemeten en dus ook geconstitueerd door de moderne massamedia die vanuit dezelfde op winst gerichte motieven gebrand zijn op het laatste nieuws en de nieuwste trends. Een groot aantal doorgaans academisch geschoolde kunsthistorici en kunstcritici wordt ingezet bij het maken van tentoonstellingen (als curator, conservator en museumdirecteur) en de beoordeling van kunst (als journalist en beoordelaar van aankopen en subsidieaanvragen). In plaats van een volgende rol hebben deze deskundigen maar al te vaak een initiërende functie en bepalen zo op basis van zelfgeproduceerde theoretische legitimaties in sterke mate *zelf* de ontwikkelingen in het veld. (4) Nog onlangs sprak een scheidend conservator zijn ergernis uit over enkele collega's die zichzelf als kunstenaars plegen te beschouwen.

Een dergelijk proces van economisering en professionalisering vindt overigens in de hele samenleving plaats. Zo kenschetst de Duitse sociaal-filosoof Jürgen Habermas deze maatschappelijke ontwikkeling als een eenzijdig rationaliseringsproces, waarin economisering en bureaucratisering ('de media' geld en macht) doordringen in de leefwereld en haar *koloniseren* en fragmenteren.

Belangrijk gevolg van deze kolonisering is dat de aan de kunstwereld inherente *artistiek-inhoudelijke* kwaliteitscriteria worden vervangen door *marktgerichte* en *kunsthistorische* criteria, waarin aan kwalificaties als *vernieuwend*, *grensverleggend*, *eigentijds*, *actueel* en *conceptueel* een cruciale betekenis wordt toegekend. Begrippen die niet alleen in een inmiddels bijna ouderwetse zin de ideologische uitdrukking van de

kapitalistische productiewijze vormen, maar ook nog eens niets bijdragen aan de beschouwing van het kunstwerk als zodanig. Dergelijke criteria zeggen alleen iets over de veronderstelde plaats van het kunstwerk in relatie tot andere kunstwerken in een specifieke culturele context. Een kunstwerk dat zijn betekenis moet ontleen aan de mate waarin het vernieuwend en grensverleggend is, verliest snel zijn houdbaarheid. Wat vandaag nieuw is, is morgen oud. En het is ook nog maar helemaal de vraag of iedere vernieuwing ook een verbetering impliceert.

Deze hegemonie van het marktgerichte en kunsthistorische begrippenapparaat heeft vanzelfsprekend gevolgen voor de kunstenaars en hun productie. Wil een kunstenaar een kans hebben serieus te worden genomen, dan moet hij of zij zich schikken naar de geldende kwaliteitscriteria en de heersende trends. Buiten de trends is er niet of nauwelijks media-aandacht of subsidie. Wordt zoals in de jaren zeventig de figuratieve kunst door de ingewijden als behoudend en *niet-eigentijds* beschouwd, kom dan niet met een figuurstuk aan. Ligt er enkele jaren later evenwel een *After nature*-concept aan ten grondslag, dan mag het opeens wel en is de groep verzekerd van de nodige aandacht, hoe traditioneel maar onbeholpen hun stillevens en portretten ook geschilderd zijn. Wordt de schilderkunst voor de zoveelste keer dood verklaard, richt je als kunstenaar dan op *eigentijdse* media als de fotografie, liefst bewerkt met behulp van *grensverleggende* computertechnologie en/of in combinatie met de schilderkunst. Daarmee kan je ook mooi de vraag stellen naar de aard van de werkelijkheid, de verhouding tussen feit en fictie, waarheid en waarneming, object en subject. Vragen die getuigen van een ontstellende onbenulligheid en onwetendheid ten aanzien van datgene wat inmiddels in de filosofie al vele jaren als gemeengoed wordt beschouwd. In het kader van de *actualiteit* krijgt ook het thema enorm veel aandacht. Dan weer moet het over onschuld gaan, dan weer over geweld, religie, multiculturaliteit, beeldinflatie en zo meer.

Veel kunstuitingen gaan zo op elkaar lijken omdat de vrije ruimte van de kunstenaar in het gedrang komt en zijn uniciteit tot pseudo-authenticiteit verwordt. (5) Maar is het juist niet de onafhankelijke geest van de kunstenaar, zijn dispositie tot kritische reflectie op de schijnbare normaliteit, die de voorwaarde is voor werkelijk authentieke kunst?

### 3. Vrije kunst

Waarin schuilt nu de essentie van een kunstwerk? Waaraan ontleent het zijn kwaliteit? En hoe kan kwaliteit vertaald worden in beoordelingscriteria? Er zijn zoveel mogelijkheden op het gebied van media, stijlen en kunstopvattingen en de recente geschiedenis heeft zo een enorme verscheidenheid aan kunstwerken en interpretatiekaders opgeleverd dat het niet altijd even makkelijk is zelfstandig een richting te bepalen. Juist daarom is een min of meer overwogen oordeel onontbeerlijk in het kader van het proces van creatie en reflectie.

In mijn beroepspraktijk zijn er drie cruciale momenten of fasen waarin ik te maken heb met beoordeling. Eerst is daar het moment van meer algemene *plaatsbepaling*, waarin ik als kunstenaar mijn vorm moet vinden, liefst op basis van een programmatisch inzicht. Vervolgens is er de fase van *ontwikkeling*, waarin ik mijn eigen creatie in wording actief moet beoordelen. Tot slot noem ik de *receptie*, het moment wanneer het werk - nadat het is voltooid - naar buiten wordt gebracht, waar het door anderen wordt beoordeeld. De oordeelsvorming binnen deze drie momenten is onderling sterk verweven en vindt permanent plaats.

#### *Plaatsbepaling*

Tijdens mijn opleiding aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten vroeg ik mij regelmatig af waar het in de kunst nou eigenlijk om ging. De maatschappelijke relevantie die in mijn studie politicologie zo voor het grijpen lag, zag ik niet met betrekking tot de beeldende kunst. Hoe konden kunstenaars zich de godganse dag met schilderen bezighouden, week in week uit, maanden, nee, jaren achtereen? En dan ook nog dikwijls met hetzelfde onderwerp. Zo'n Cézanne die steeds opnieuw dezelfde berg schilderde, wat bewoog die man? Een ander

vraagstuk betref de vergelijkbaarheid van in ieder geval op het oog geheel andersoortige schilders. Hoe bijvoorbeeld Rembrandt met Mondriaan te vergelijken? Beiden waren opgenomen in de canon van de kunstgeschiedenis, maar wat hadden ze gemeen?

Uiteindelijk kwam ik bij Theo van Doesburg, de voornaamste theoreticus van de Stijl-beweging, een lucide onderscheid tegen dat mij nu, vele jaren later, nog altijd als onomstotelijke waarheid voorkomt. Het gaat hier om het verschil tussen het *optische* en het *beeldende* kijken. Het optische kijken is het gewone, op herkenning gerichte alledaagse kijken, terwijl het beeldende kijken de dingen beschouwt zoals ze gemaakt zijn. 'Want, zoals het bij een muziekstuk nodig is dat men, wil men de betekenis van het muziekstuk begrijpen, *muzikaal* moet horen, zo is het bij de schilderkunst als beeldende kunst nodig dat men *beeldend* ziet. Muzikaal horen is geestelijk horen, beeldend zien is geestelijk zien.' En iets verder: 'Een schilderij is een verbeelding van de geest in vorm en kleur en als zodanig een zelfstandig organisme.' (6)

Zonder nu verder op Van Doesburg in te gaan is dit natuurlijk precies het wezen van iedere kunst. Een kunstwerk is een uitdrukking van de geest volgens specifiek aan die kunstvorm toebehorende begrippen. Daarbij betreft de kunst zich in eerste instantie op het esthetische. Zoals in de wetenschap de aanspraak op waarheid tot gelding wordt gebracht, het in het recht om moraal gaat, zo gaat het in de kunst vóór alles om de aanspraak op schoonheid.

Voor de beeldende kunst, voor zover het tenminste geen zich in de tijd afspelende vormen betreft als film en video, gaat het hier om de volgende specifiek beeldende begrippen: een schilderij is een *compositie* van een *vlak* door middel van *vorm*, *kleur*, *toon* en *textuur*. Dit zijn de beeldelementen waaruit een schilderij is opgebouwd. Deze zes elementen bieden alle afzonderlijk en in hun onderlinge samenhang een oneindig aantal mogelijkheden. Zo kan men een statische compositie maken, juist een heel dynamische, of een samenstelling van rustige en beweeglijke gebieden. Men kan de drager als plat vlak benadrukken en een meer decoratieve, tweedimensionale ruimte creëren of daartegenover juist de suggestie wekken van een illusoire, driedimensionale ruimte. Er zijn platte en volumineuze vormen, kleine en grote, ronde en hoekige. Qua kleur zijn er rood-, bruin-, blauw-, geel- en groenachtigen in vele varianten en gradaties, hard en fel, zacht en pastel, die op vele manieren kunnen worden gebruikt. Men kan donkere of lichte schilderijen maken, met veel of weinig tooncontrast. Met betrekking tot de textuur kan de verf glad worden gestreken of juist pasteus worden opgebracht, schraal of vet, nat of droog.

Deze schilderkunstige elementen zijn *intrinsiek*, in die zin dat je als schilder niet kan afzien van één van deze elementen, zonder eenzijdig te worden. Men zegt wel eens dat zich in de beperking de meester toont, maar ik werp graag tegen dat zich in de eenzijdigheid toch ook de leugenaar toont. Zodra je een druppel verf op het doek laat vallen, heb je onmiddellijk een compositorische ordening met een bepaalde ruimtelijkheid, vorm, kleur, toon en textuur. Voor de schilder is het zaak *al* deze elementen te *thematiseren*. Dat is zijn onuitputtelijke werkterrein, dat hem een leven lang kan bezighouden, telkens weer nieuwe mogelijkheden ontdekkend en problemen ontmoetend. Dat is ook wat Rembrandt en Mondriaan vergelijkbaar maakt: hun aandacht voor het schilderij als *formele totaliteit*.

Wanneer al de beeldelementen worden gethematiseerd komt vanzelf een vorm van *figuratie* tot stand. Een non-figuratief beeld ontstaat pas bij een dusdanig beperkt gebruik van mogelijkheden dat zich een eenzijdig en ontoegankelijk werk vormt. Vanuit het gezichtspunt van de kunstenaar gaat het om de vorm als zodanig en is elke vorm slechts interessant als abstracte, formele vorm. In de *totale formele figuratie* is de figuratie in deze formele zin altijd abstract. In het kunstwerk dat doorgaans als abstract wordt betiteld, wordt in plaats van een abstrahering van de vorm, een abstrahering van de figuratieve betekenis toegepast. Dat is dus bij uitstek een staaltje van *figuratief* denken, hetgeen de ware kunstenaar een gruwel is.

Dát kunstwerken in de vorm van elkaar verschillen wordt veroorzaakt door de verschillende persoonlijkheden van de makers. In alles wat mensen doen komen hun persoonlijkheid en eigenheid als vanzelf tot uiting. Ieder doet de dingen op zijn of haar manier. Als een schilderij een verbeelding van de geest is, dan is dat een verbeelding van de geest van de kunstenaar. De kunstenaar drukt zichzelf, zijn *totale persoonlijkheid* en levensvisie, in het kunstwerk uit. Anders geformuleerd: de eigenlijke inhoud van het kunstwerk is de kunstenaar zelf, die zich in zijn geheel naar zijn inhoud uitdrukt. Dankzij, maar ook ondanks zichzelf. Zijn persoonlijkheid, zijn bepaaldheid, verschijnt vanzelf als het resultaat van de bijzondere wijze waarop hij de exclusief aan zijn discipline toebehorende begrippen thematiseert.

Aangezien de concrete mens altijd zowel individueel als maatschappelijk is, manifesteert zich in en door zijn individualiteit tegelijkertijd zijn maatschappelijkheid. De kunstenaar die zijn individualiteit in zijn werk realiseert, brengt metterdaad de maatschappelijke verhoudingen tot uitdrukking. In die zin kan een kunstenaar noch zijn tijd vooruit zijn, noch niet-actueel zijn. Iedere kunstuiting is tijd- en plaatsgebonden en representeert altijd een *bepaalde* stellingname ten aanzien van de maatschappelijke constellatie.

Naarmate de kunstenaar meer autonomie bezit, is hij vrijer en onafhankelijker in zijn afwegingen en beter in staat zijn *uniciteit* op *authentieke* wijze in een kunstwerk tot uitdrukking te brengen. Deze vrijheid die, zodra zij genomen wordt, tegelijkertijd een opdracht wordt, impliceert een moment van reflectie. Immers, zonder reflectie heeft de kunstenaar geen bewustzijn van zichzelf, geen zelfbewustzijn, en kan derhalve niet vrij zijn. De mogelijkheid tot reflectie vereist een *kritische* faculteit. De kunstenaar verhoudt zich in en door zijn kritische instelling tot de traditie, tot de hem omringende wereld en tot zichzelf als eindig wezen. Daarmee is zijn betrekking tot een betekenisvolle inhoud gegeven. Dit betrekkingproces speelt zich in de tijd af als een voortdurende *bezinning* die leidt tot *verdieping* en de groei van een *authentieke* uitdrukkingsvorm. Kunst gaat over het leven zelf, voor zover dat weerspiegeld is in de persoonlijkheid van de kunstenaar.

Hoe onafhankelijker en eigenzinniger hij zijn formele (de vorm betreffende) afwegingen en beoordeling maakt, des te oorspronkelijker is het kunstwerk.

Het *onderwerp* van een kunstwerk zegt niets over de kwaliteit ervan. Of een componist nu een symfonie schrijft als lofzang op de natuur of over de Russische Revolutie, het doet er niet toe. Net zomin dat het iets uitmaakt of een schilder stilleven, landschappen, metafysische voorstellingen of oorlogstaferelen voortbrengt. Het gaat er niet om *wat* er wordt uitgedrukt maar *hoe* het wordt uitgedrukt. De wenende vrouw van Picasso onderscheidt zich qua onderwerp niet van het zigeunermeisje met de traan. *Het is de vorm als zodanig die hier het kwalitatieve verschil maakt.*

Andere criteria dan die de vorm betreffen, zijn projectie van particuliere interpretatiekaders en monden uit in smaakoordelen waarmee de beoordelaar zichzelf tot uitdrukking brengt. Het kunstwerk als vorm is het enige dat er is. De *intentie* van de kunstenaar, zijn bedoelingen en overwegingen, zijn niet van belang voor de beoordeling. Of een kunstenaar zijn afwegingen maakt op basis van de I Tjing, van zijn emoties, van zijn avontuurlijke behoefte aan experiment, van zijn politieke engagement of van zijn filosofische inzichten, wat telt is het resultaat in termen van het kunstwerk als formele totaliteit.

Er is een zekere spanning tussen het kunstwerk dat voor zichzelf spreekt enerzijds en het belang van informatie over de achtergrond en ontstaansperikelen van het te beoordelen kunstwerk anderzijds. Natuurlijk is het waar dat kunst altijd valt binnen een culturele context die de communicatieve achtergrond vormt voor de interpretatie van dat kunstwerk. In die zin

kan additionele informatie bijdragen aan een beter begrip van het kunstwerk. Maar wanneer de toelichting de rechtvaardiging van het kunstwerk wordt en wanneer het kunstwerk zonder explicatie niet genoeg formele kwaliteiten heeft om genietbaar te zijn, dan wordt het kunstwerk gereduceerd tot een illustratie van een gedachte, een argument in een discussie en houdt daarmee op kunst te zijn. (7) Ditzelfde geldt voor kunst die een boodschap wil uitdragen of een discussie wil entameren. Niet alleen dat het alledaagse taalgebruik (in tegenstelling tot proza en poëzie) veel geschikter is om een adequate, precieze en genuanceerde communicatie tot stand te brengen, ook wordt afbreuk gedaan aan de breedte en diepte die de kunst ons biedt. (8)

### *Ontwikkeling*

Mijn eigen uitgangspunten zijn in de loop der jaren gegroeid in samenhang met de ontwikkeling van mijn werk. Mijn plaatsbepaling heeft vooral het programma opgeleverd dat in de loop der jaren als leidraad voor mijn werk heeft gefungeerd. Naar aanleiding van gemaakte schilderijen, de reactie van anderen daarop en het zien van werk van collega's overdenk ik met enige regelmaat opnieuw mijn eigen uitgangspunten. Andersom beoordeel ik aan de hand van mijn uitgangspunten mijn schilderijen. Terugkijkend zie ik dat mijn schilderijen de laatste tien jaar veranderd zijn. Met het oog op de toekomst zie ik dat er nog veel meer formele mogelijkheden zijn dan ik tot nu toe heb toegepast. Uiteindelijk ben ik op zoek naar het ideale schilderij, overweldigend in zijn noodzaak, radicaal in zijn authentieke vorm. Natuurlijk is dat streven in werkelijkheid tevergeefs; na ieder voltooid schilderij moet er weer een volgend komen en het kan altijd anders.

Mijn ontwikkeling is evenwel geen uitsluitend rationeel proces, in termen van beheersbaarheid en planning. Uiteindelijk ben ik het als concreet persoon die de verantwoording voor mijn afwegingen moet nemen. En als zodanig heb ik mijn aan mijn identiteit gebonden mogelijkheden en beperkingen, ingegeven door mijn geschiedenis, karaktereigenschappen, leeftijd, positie, gevoelens en intellectuele bagage. Als persoon ben ik dus zeker niet alleen maar rationeel en ook allerm minst eenduidig. Zo kan ik er bijvoorbeeld behoefte aan hebben om de verf uit de losse hand lekker dik en pasteus op te brengen; als ik dat doe kan ik het resultaat op dit moment eenvoudigweg *gevoelsmatig* niet verdragen. Ik houd nou eenmaal van netjes. In de periode dat ik met een werk bezig ben, schilder ik het als het ware naar me toe. Mijn experimenten blijven zichtbaar voor zover ik ze kan accepteren. Ik werk net zo lang aan een schilderij totdat het voldoet aan mijn verwachtingen en ik mij nergens meer aan erger. Ik weet meestal precies wanneer het klaar is: vermoedelijk herken ik mijzelf er dan in.

In de poging mijn grenzen te verleggen probeer ik voortdurend mijn vakmanschap te vergroten, mijn beeldend acceptatievermogen bij wijze van zeggen op te rekken en mijn levenservaring te verbreden en verdiepen. In dat proces word ik gesterkt door het besef dat het juist in dit *gevecht* met mijn bepaaldheden is dat mijn oorspronkelijkheid aan het licht komt. Juist hier, waar de strijd op het scherpst van de snede wordt gevoerd, verkrijgt het kunstwerk zijn *noodzakelijke* vorm. Zo moet het zijn en niet anders. In deze zin herkent men de kunstenaar aan zijn beperkingen en obsessies. James Lord, die door Giacometti is geportretteerd, geeft in zijn in boekvorm verschenen verslag van de poseersessies het voortdurende geploeter van de wereldberoemde beeldhouwer en schilder weer: 'Wat later leek het weer wat slechter te gaan met het werk. 'Ik weet helemaal niet hoe ik iets moet doen', zei hij. 'Als Cézanne hier maar was, die zou alles met twee penseelstreken recht zetten.' 'Daar ben ik niet zo zeker van', zei ik. 'Alles wel beschouwd had Cézanne ook problemen genoeg bij het schilderen. Hij klaagde daar altijd steen en been over.' 'Dat is waar', zei hij. 'Zelfs hij had problemen.'" (9)

Wanneer de vorm niet voortkomt uit dergelijke problemen blijft het kunstwerk, hoe oorspronkelijk het ook mag lijken, hol, ijdel en vrijblijvend. Het ware kunstenaarschap heeft niets vrijblijvends, het vereist grote inspanning en volstrekte integriteit. (10)

### *Receptie*

Nadat een werk voltooid is moet het naar buiten worden gebracht waar het beoordeeld wordt. Aangezien een kunstenaar zich in het kunstwerk naar zijn inhoud uitdrukt is er een nauwe verwevenheid van de kunstenaar met zijn product. Een kritische beschouwing van een kunstwerk is in die zin ook een kritische evaluatie van de maker. Zo bezien is het gevoel van kwetsbaarheid van kunstenaars begrijpelijk wanneer hun werk wordt beoordeeld. Een kunstenaar moet stoïcijns zijn: bij succes niet ten onder gaan aan hoogmoed, in geval van teleurstelling niet vervallen in depressie en zwaarmoedigheid.

Datgene wat ter beoordeling staat is resultaat van mijn plaatsbepaling en ontwikkeling. Zoals reeds aangevoerd is het onvermijdelijk dat omgevingsfactoren als cultuur en traditie in indirecte zin, voor zover ik zelf maatschappelijk bemiddeld ben, een rol spelen in de totstandkoming van mijn werk. Bij het maken van mijn schilderijen denk ik echter niet aan het publiek. Ik ben ervan overtuigd dat in de mate waarin ikzelf geworteld ben in de maatschappij, mijn werk toegankelijk is voor het publiek. Anders geformuleerd: dat de uniciteit die ik in en door mijn schilderijen uitdruk ook een moment van algemeenheid in zich draagt. Kunstenaars die zich conformeren aan de smaak van het publiek dienen een ander doel dan dat van de kunst.

Ofschoon enige terughoudendheid gepast is (ik weet niet hoe het zou zijn om nooit positieve reacties te krijgen of om daarentegen juist wereldberoemd te zijn; de mate van succes zal zeker van invloed zijn op het zelfbewustzijn van de kunstenaar), geloof ik niet dat de reactie van het publiek doorgaans van veel belang is voor mijn *artistieke* ontwikkeling. Het komt wel eens voor dat iemand een opmerking maakt die aanleiding geeft tot reflectie op mijn algemene uitgangspunten of de uitvoering van een bepaald schilderij. Wel maak ik me soms zorgen over de verkoop waarmee ik in mijn levensonderhoud voorzie. Ik richt mij met name tot een publiek op de vrije markt dat ik zelf tracht aan te boren en te creëren. Wat te doen op het moment dat ik geen aansluiting meer vind bij een koopkrachtig publiek? Waar kan ik dan op terugvallen? Voor alles tracht ik toch mijn eigen plan te trekken. Uiteindelijk ben ik zelf de enige die mijn eigen richting *kan* en *moet* bepalen. Deze vrijheid van het kunnen geeft een enorm plezier, maar de verantwoordelijkheid van het moeten maakt het kunstenaarschap tot een eenzame aangelegenheid.

Daarmee is niet gezegd dat ik onverschillig sta tegenover mensen die mijn werk waarderen, het mooi vinden en/of er iets van zichzelf in herkennen. Per slot van rekening maak ik met mijn werk aanspraak op schoonheid en het is altijd prettig om bevestigd te worden. Anderzijds laat een negatieve beoordeling mij niet altijd onberoerd. In beide gevallen gaat het echter om de *redenen* die worden aangevoerd. Zo verkoop ik niet graag een schilderij omdat er een dier op staat dat de klant aan zijn eigen zojuist overleden hondje doet denken. En ben ik ook niet uit mijn evenwicht als de Mondriaanstichting een subsidieaanvraag voor een groot project afwijst omdat mijn werk niet zou bijdragen aan de ontwikkeling van de beeldende kunst in Nederland. Ik wil uitsluitend beoordeeld worden aan de hand van relevante criteria, dat wil zeggen op de beeldende, artistiek-inhoudelijke normen die ten grondslag liggen aan mijn werk. En eigenlijk wil ik helemaal niet beoordeeld worden, ik wil er simpelweg zijn.

#### 4. Van vermeende kwaliteit naar artistiek-inhoudelijke professionaliteit

Keren we nu terug naar onze oorspronkelijke vraag of er consensus bestaat over eenduidige beoordelingscriteria dan luidt het antwoord ondubbelzinnig: neen. Enerzijds is daar het dominante marktgerichte en kunsthistorische perspectief dat een kunstwerk als een economisch en cultureel goed ziet. Anderzijds is daar het artistiek-inhoudelijke perspectief waarin een kunstwerk wordt beschouwd als de oorspronkelijke uitdrukkingsvorm van een vrije persoonlijkheid. Aan het eerste ligt een nutsoriëntatie ten grondslag, aan het tweede een esthetische gerichtheid.

Een door de overheid te voeren kunstbeleid maakt gebruik van schaarse, alternatief aanwendbare middelen. Sectoren, gezelschappen of individuen die subsidie ontvangen krijgen de ruimte zich verder te ontwikkelen; blijft men van middelen verstoken dan is dit niet of niet gemakkelijk mogelijk. Overheidsbemoeienis impliceert altijd sturing. Het is te billijken dat de overheid haar middelen nuttig wil aanwenden. Alleen laat zich in de kunstensector niet van te voren bepalen wat uiteindelijk economisch of cultureel relevant zal blijken te zijn. Het kunstwerk dat werkelijk nieuw en betekenisvol is, in de zin dat het een paradigmatische omwenteling teweeg brengt (Kuhn), is in de eigen tijd als zodanig waarschijnlijk niet zo gemakkelijk herkenbaar. Integendeel, paradigmawisselingen stuiten meestal op veel weerstand en het is misschien wel een beetje aanmatigend om te denken dat dit niet zo is.

Kunstenaars die in het hier en nu van grote betekenis lijken te zijn, kunnen door toekomstige generaties worden gediskwalificeerd. Hoe meer een kunstwerk zijn waarde moet ontlenen aan de theoretische rechtvaardiging, des te groter de kans dat het uiteindelijk van nul en generlei nut zal blijken te zijn. Een kunstwerk dat als zodanig, dus vanuit zichzelf, een esthetische waarde heeft blijft evenwel altijd genietbaar, ook als het in de voortgang van de geschiedenis geen voortrekkersfunctie blijkt te vervullen. Om die reden kan de overheid beter een artistiek-inhoudelijk kwaliteitscriterium hanteren.

Zelfs dan zal het nog moeilijk genoeg zijn om op kwaliteit te selecteren. Een oordeel is altijd afhankelijk van de vooronderstellingen van de beoordelaar. Dat is inmiddels wel duidelijk geworden uit allerlei ontwikkelingen in verschillende wetenschappen. Zelfs de waarneming is cultureel bepaald. (11) Een andere theorie met andere begrippen leidt tot een andere beschouwing. Denkend aan de afbeelding die óf als eendje óf als konijntje waargenomen kan worden, maar nooit als allebei tegelijkertijd, is het ook nog eens zo dat de verschillende benaderingen elkaar uitsluiten. Een reden te meer om bescheidenheid en distantie in acht te nemen.

Het verdient derhalve aanbeveling dat de bemoeienis van de overheid zich beperkt tot het scheppen van voorwaarden op basis waarvan de kunsten zich autonoom kunnen ontwikkelen. Daarbij hanteert zij een artistiek-inhoudelijk beoordelingscriterium. Ten einde tot een verantwoorde, zo breed mogelijk gedragen subsidieverstrekking te komen kijkt zij hoofdzakelijk naar de volgende op professionaliteit betrokken ijkpunten:

- Het kunstwerk heeft de vorm van de discipline waarin het beoordeeld wil worden.
- De vorm is op een toereikend en gepast technisch vakbekwaam niveau uitgevoerd.
- De authenticiteit van de vorm komt voort uit een vakgerelateerde persoonsgebonden probleemstelling.
- De persoon is in staat zijn probleemstelling in de tijd daadwerkelijk vorm te geven in een oeuvre.

Beoordeling vindt plaats aan de hand van getoond werk en een op het derde punt gerichte argumentatie. Van professionele beoordelaars vraagt dat naast een open instelling ook een kritische attitude. Niet artistiek-inhoudelijke indicatoren als de mate en aard van exposities, opdrachten en verkopen spelen geen rol.

Met de op professionaliteit betrokken ijkpunten vervalt de ratio van de scheiding tussen kunst- en kunstenaarsbeleid, tussen subsidieverstrekking door middel van de Fondsen en inkomensregelingen (WIK) via Kunstenaars & Co. Er moet er een nieuw scenario worden ontworpen, uitgaande van langere aanloopsubsidies voor academieverlaters, de mogelijkheid tot incidentele ondersteuning in de middencategorie en extra hulp voor de behoeftige oudere kunstenaar. Kortom: redelijk, rechtvaardig en rechtdoend aan de praktijk van het kunstenaarschap. Dat is meer iets voor een volgende conferentie.

### Noten

1. Janneke Wesseling, 'Weg met de curatoren', in: *NRC Handelsblad*, 10 mei 2002, p. 18.
2. Bureau Driessen, *De culturele fondsen in de ogen van hun doelgroepen*, Utrecht, 2001, p. 20, 55, 56 en 59.
3. Vgl. Hans Abbing, *Een economie van de kunsten. Beschouwingen over kunst en kunstbeleid*, Historische Uitgeverij Groningen, 1989, p. 102: 'Juist de handel in moderne beeldende kunst, de veronderstelde favoriet van de nieuwe culturele elite, en de handel in oude beeldende kunst zijn uiterst commercieel georganiseerd. Deze handel is ook in historisch opzicht koploper. Toen men in de jaren dertig een nieuw type fiets nog zonder veel gekochte publiciteit op de markt bracht, werden er al enorme bedragen in de verkooptechniek bij de moderne beeldende kunst geïnvesteerd, en gebruikte men uitgekiende verkoopstrategieën.' Vgl. ook: Abram de Swaan, *Kwaliteit is klasse*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam 1986. Met sociaal onderscheidingsmechanisme wordt bedoeld dat een beperkte groep van hooggeschoolde welgestelden zijn esthetische voorkeuren gebruikt om zich maatschappelijk te profileren.
4. Vgl. ook Riki Simons, *De gijzeling van de beeldende kunst*, Meulenhoff/Kritak, Amsterdam, 1998, p. 76: 'De moderne kunstwetenschap speelt daarmee een corrumperende rol: ze maakt de geschiedenis die ze beschrijft, en beschrijft de geschiedenis die ze maakt.' En p. 80: 'De kunstwetenschapper en de conservator hebben zichzelf laten uitroepen tot profeet onder de profeten. Zo werd de wetenschapper ten slotte zelf een nieuw soort kunstenaar, en promoveerde van bewaarder van nationale schatten en hun geschiedenis tot de spil van de hedendaagse geschiedenis van de eigentijdse kunst.'
5. Vgl. Cor Blok, *Over de veroordeling van werken van beeldende kunst*, Stichting Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst, Amsterdam, 1992, p.51: 'Hij heeft zijn handelsmerk', wordt wel gezegd van het 'eigen gezicht' van een succesvol kunstenaar, en niet voor niets: wat oorspronkelijk een garantie moest zijn voor het waarheidsgehalte van een kunstwerk, krijgt bedenkelijk veel weg van de distinctiedrang onder producenten van consumptiegoederen, die immers overtuigd zijn dat een eigen gezicht op de markt meer uithaalt dan de kwaliteit van het produkt dat men daarmee hoopt te slijten.'
6. Theo van Doesburg, *De nieuwe beweging in de schilderkunst (en andere opstellen)*, Meulenhoff/Landshof, Amsterdam, 1983, p.8.
7. Vgl. Jacques De Visscher, *Het verhaal van de kunst*, Boom, Meppel, 1990, p.158,159: 'Dit betekent dat de beleving van het kunstwerk op de eerste plaats komt en dat alles wat met actieve kennis over het werk en zijn maker te maken heeft, van secundair belang is. In concreto betekent dit dat ik niet eerst een vraaggesprek met Francis Bacon zal lezen om als 'un homme averti' naar zijn werk te kijken. (...) Neen, ik hoef niet eerst iets over het te



beschouwen kunstwerk te weten, omdat mijn uitgangspunt in de omgang met kunst van zintuiglijke aard is. (...) En de basis van mijn oordeel over een kunstwerk ligt niet in een specifieke kennis, maar in mijn schouwend vermogen, in mijn vaardigheid esthetisch met dit werk om te gaan.'

8. Vgl. Andrei Tarkovski, *De verzegelde tijd. Beschouwingen over de filmkunst*, Historische Uitgeverij Groningen, 1986, p.45, 46: 'Het schone is het evenwicht der delen. De paradox doet zich voor dat men de afwezigheid van associaties steeds duidelijker beseft naarmate een kunstwerk een hogere graad van perfectie bezit. Het volmaakte is uniek of in staat een oneindig aantal associaties op te roepen, wat uiteindelijk op hetzelfde neerkomt.'

9. James Lord, *Giacometti. Een portret*, Uitgeverij Vrij Geestesleven, Zeist, 1987, p.82, 83.

10. Vgl. Andrei Tarkovski, *opus cit.*, p.175: 'Ik begrijp niet dat kunstenaars kunnen spreken over absolute creatieve vrijheid. De kunstenaar die eenmaal de keuze heeft gemaakt om zijn leven volledig aan zijn werk te wijden bindt zich aan een oneindige keten van noodzakelijkheden, die hem kluistert aan zijn zelf opgelegde taak en zijn persoonlijke artistieke lot.' En p.166: 'Want de meest uitputtende en moeilijke opgave voor de kunstenaar is van zuiver morele aard. Van hem wordt een grenzeloze eerlijkheid en oprechtheid tegenover zichzelf verlangd, en dit betekent oprechtheid en verantwoordelijkheid ten opzichte van de toeschouwers. Zo niet, dan verzaakt hij zijn roeping en vervreemdt hij van zijn oorspronkelijke intenties.'

11. Vgl. bijvoorbeeld Feenstra, Beyer en Fock (red.), *Waarnemen*, Boom, Meppel, 1989, p.15: 'De conclusie lijkt gerechtvaardigd dat de cultuur en het taalgebied waarin het individu is ingebed zijn waarnemen bepaalt.' Zie ook: Gerda Smets, *Vormleer. De paradox van de vorm*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 1986.

## Coreferaten

### Pleidooi voor een openlijke overheidssmaak

**Hans Abbing**

Het genuanceerde en afgewogen pleidooi van Bram Kempers voor iets meer regie in de omgang met de openbare ruimte in een stad als Amsterdam overtuigt me. Helaas voel ik me niet competent om er zwaarwegende kanttekeningen bij te plaatsen of er belangrijke overwegingen aan toe te voegen. Daarom haal ik één opmerking uit zijn betoog en pas die toe op de kunst in engere zin, zoals die tijdens deze conferentie toch in de eerste plaats aan de orde is.

Kempers stelt: het Thorbecke-principe, u allen bekend, kan zijn eigen problemen niet oplossen, maar het annuleren van dit adagium biedt ook geen panacee voor alle kwalen. Niet voor alle kwalen, maar misschien toch wel enkele. Ik lees hierin dat Kempers in de omgang met de openbare ruimte niet al te zeer zou willen vasthouden aan het genoemde principe. Maar hij heeft ook gelijk dat juist bij die openbare ruimte het absoluut on-Nederlands en onverstandig zou zijn de overheden een te grote stem te geven. De fouten van een te eigenzinnige regisseur kunnen immers vele decennia, zo niet eeuwen doorwerken.

Dat geldt niet of in veel mindere mate voor kunst in enge zin. Op deze plaats wil ik een pleidooi houden voor het resoluut loslaten van het Thorbecke-principe waar het de kunst in enge zin betreft. Concerten, dans, beeldende kunst, enz. Mijn inziens zouden de overheden die kunstproducten moeten inkopen (liever dan subsidiëren) waar ze denken belang bij te hebben. In dergelijke situatie blijven er adviescommissies, maar de overheden zouden verantwoordelijkheid nemen voor de keuzen en ze zouden daar op aangesproken kunnen worden.

Op dit moment bestaat het eindeloze misverstand dat de overheid kunst subsidieert die van hoge kwaliteit is en dat allerhande commissies en experts weten wat 'hoge kwaliteit' is. Ik moet zeggen dat ik niet weet wat kwaliteit is en ik ben zo eigenwijs om te zeggen dat zij dat dan ook niet weten. Ik weet wel welke kunst mij bevalt en welke niet, en dus weet ik ook bij welke kunst ik meer belang heb en bij welke minder. Dat heeft te maken met mijn sociale achtergrond, mijn ervaringen in het leven, mijn ervaringen met kunst enz. En bij die commissieleden is dat in laatste instantie niet anders.

In mijn visie hebben commissies een smaak met betrekking tot kunst en belangen in deze. Niet toevallig komen die belangen grotendeels overeen met de belangen en daarmee ook de smaak van de diverse overheden. Al dat gepraat over meer of minder kwaliteit dient er alleen maar toe om dat toe te dekken. Ik vind het van het grootste belang dat overheden laten merken dat ze een eigen stem hebben. Naarmate die stem meer eigen is, zullen afwijkende geluiden ook meer kans maken gehoord te worden. Er zal meer openlijke strijd zijn. Of het nu keurmeesters zijn (à la d'Ancona), of commissies, het is goed als er via openbare conflicten die uitdrukkelijk niet gaan over kwaliteit maar wel over stijlen en smaak, eens in de paar jaar andere oordelaars komen die gedeeltelijk andere kunst aankopen, en desnoods subsidiëren.

En mocht het loslaten van het Thorbecke principe ooit leiden tot Berlusconi-achtige toestanden - wat me bijna onmogelijk lijkt in Nederland, dan zou ik dat op de koop toe nemen.

## Laten we niet op een volgende gelegenheid wachten

Cox Habbema

‘Terugkijkend zie ik dat mijn schilderijen de laatste tien jaar veranderd zijn’ is voor mij de mooiste zin uit het beminlijke en persoonlijke betoog van Dikkers. Geen uitsluitend rationeel proces? Helemaal geen rationeel proces, ondanks het feit dat Dikkers ook in zijn jonge jaren al heeft nagedacht over zijn kunst en die van anderen. En dat tot op de huidige dag is blijven doen. Als kunst de individuele uiting van de persoonlijkheid van de kunstenaar is - en dat is denk ik waar - kun je Dikkers als kunstenaar misschien ‘afrekenen’ op zijn kunst. In zijn prachtige kwetsbaarheid is zijn betoog hoogstens te bespreken en te loven. Nauwelijks aan te vallen zonder de kunstenaar Dikkers aan te vallen. Mooi beschrijft hij hoe de na de komst van de fotografie ontstane experimentele avant-garde kunst een kwestie werd van ‘hoe vertel ik het mijn kinderen’ en hoe daarmee de kloof ontstond tussen kennerskijkers en amateurkijkers en daarmee de behoefte aan vertalers. Arme beeldende kunstenaar. Want wie gaat er nou in de mime als hij acteur wil worden en wie wordt er nou beeldend kunstenaar als hij over woorden kan beschikken.

Ikzelf kom uit de pratende groepskunst, voor zover je dat kunst kunt noemen en weinig van wat Dikkers zegt zie ik voor ons als beleidsinstrument bruikbaar. Zo moeilijk is dat met de beoordeling. Maar laten we hier vooral niet op een volgende gelegenheid wachten - en hier en nu praten over wat er gebeurt in de huidige praktijk. Over de toekenning van subsidies jaar in jaar uit zonder variatie in de argumenten en zonder evaluatie na afloop. Over de betekenis van de nominatie van 1 enkele Louis d’Or, over smokkelen met cijfers zonder dat iemand dat aankaart, over je laten overrulen door een bestuur, over hoe moeilijk het is kunstenaar te worden en te zijn zonder je te laten afleiden door beleidsmaatregelen, belastingwetgeving, hypes en media, over extra subsidietoekenning en achterstallig onderhoud. Over overheidsgeld als verworven recht of als cadeautje.

Laten we discussiëren over verantwoording en verantwoordelijkheid. Over de soms zeer oneigenlijke concurrentie van overheidssubsidie. Over de vraag of bezoekersaantallen als onderdeel van het beoordelingsbeleid gezien moeten worden. Over het gebrek aan achting voor de velen die het zonder moeten, kunnen, willen doen. En over de vraag of uitsluiten van wankwaliteit niet voldoende is. Als we kwaliteit niet kunnen benoemen en er dus pas achteraf op kwaliteit beoordeeld kan worden, lijkt mij dat als sturingselement niet erg waardevol, om niet te zeggen van nul en generlei waarde. ‘Ik ben een vrije kunstenaar’ zal altijd de vraag oproepen ‘op wiens kosten’.

Binnenkort hebben we een nieuwe regering waarvan een groot deel zonder cultuurparagraaf aantreedt - dus die discussie zal hoe dan ook gevoerd moeten worden. 1 %, 100 miljoen, ontbrekende pensioenen, subsidiecriteria (toekenning en beoordeling) - over dat alles zullen wij een bruikbare en zo mogelijk gelijklopende en consistente mening moeten hebben. En een mooi gesprek zal het ook worden. Zo mooi als het betoog van Dikkers.

## De prijs van de (on)toetsbaarheid

Peter Nicolai

Bij beoordeling van cultuuruitingen in het kader van subsidiëring zijn er twee beoordelaars: de deskundige en het bestuursorgaan dat over het subsidieverzoek moet beslissen. Indien subsidiëring afhankelijk is van de kwaliteit van de cultuuruiting, en daarover door de deskundige een oordeel is gegeven, blijft overigens de verantwoordelijkheid voor de beslissing omtrent de subsidie (en dan dus ook voor het gebruik van de beoordeling door de deskundige van de kwaliteit) bij het bestuursorgaan.

Dat is een belangrijk juridisch uitgangspunt: het bestuursorgaan is niet gebonden aan het deskundige oordeel en mag het ook niet klakkeloos overnemen. Anders verschuift materieel de beslissingsbevoegdheid omtrent de toekenning van de subsidie naar de deskundige, terwijl de wetgever de bevoegdheid in handen van het bestuursorgaan heeft gelegd. Dat mag niet. Dit uitgangspunt is al decennia vaste rechtspraak en komt tegenwoordig tot uitdrukking in artikel 3:9 van de Algemene wet bestuursrecht. Dat luidt: 'Indien een besluit berust op een onderzoek naar feiten en gedragingen dat door de adviseur is verricht, dient het bestuursorgaan zich ervan te vergewissen dat dit onderzoek op zorgvuldige wijze heeft plaatsgevonden.' Omdat niet de deskundige maar het bestuursorgaan zelf verantwoordelijk is voor het gebruik van het deskundige oordeel als grondslag voor een beslissing, mag het bestuursorgaan dat oordeel niet gebruiken als het inhoudelijk (niet) concludent is.

Ook dat is vaste rechtspraak en vloeit (blijkens de parlementaire geschiedenis) voort uit artikel 4:19 van de Algemene wet bestuursrecht. Op het gebied van subsidiëring moeten we dus eisen stellen aan de kwaliteit van de beoordeling (door het bestuursorgaan) van de beoordeling (door de deskundige). De kwaliteitseisen die bij de beoordeling door het bestuursorgaan in acht moeten worden genomen (op straffe van vernietiging door de rechter van zijn subsidiebesluit) zijn de volgende:

1. Het bestuursorgaan moet nagaan of de deskundige beoordelaar zonder vooringenomenheid en zonder (in)direct persoonlijk belang zijn beoordeling heeft voltrokken.
2. Het bestuursorgaan moet nagaan of de beoordeling op een juiste wijze tot stand is gekomen.
3. Het bestuursorgaan moet beoordelen of het deskundige oordeel begrijpelijk en deugdelijk is gemotiveerd.
4. Het bestuursorgaan moet beoordelen of de conclusie van de deskundige beoordelaar evident onjuist is (d.w.z. zonder dat daarover tussen redelijk oordelende mensen nog discussie denkbaar is).

In deze tot het bestuursorgaan gerichte eisen zijn de 'kwaliteitseisen' geïmpliceerd waaraan het oordeel van de deskundige moet voldoen: (a) hij mag niet vooringenomen of partijdig zijn, (b) moet zijn onderzoek zorgvuldig verrichten en (c) moet juiste en dragende argumenten ter onderbouwing van zijn conclusie hanteren. De onder (a) en (b) geformuleerde eisen lenen zich voor juridisering; ze kunnen worden neergelegd in wettelijke bepalingen en worden uitgewerkt in de rechtspraak over concrete gevallen.

Het grote probleem betreft de materiële kwaliteitseisen. Juist waar het politiek bestuur en de rechter 'ondeskundig' zijn, ontstaat er een merkwaardig spanningsveld. Enerzijds moet het bestuursorgaan verantwoordelijk worden gehouden voor het (gebruik van) een inhoudelijke conclusie van de deskundige, anderzijds heeft het de deskundige juist

ingeschakeld omdat het onvoldoende kennis en begrip heeft van de betreffende materie. Enerzijds wordt van de rechter verlangd dat hij de gesubsidieerde beschermt tegen onbehoorlijke bevoegdheidsuitoefening, anderzijds is er voor hem reden om 'dubbel' afstand te houden. Immers, het primaat met betrekking tot beoordeling ligt bij de deskundige en het primaat met betrekking tot subsidieverlening ligt bij het (politiek ter verantwoording te roepen) bestuursorgaan.

Dat spanningsveld brengt mede dat in eerste instantie de kwaliteit van de inhoudelijke beoordeling door de deskundige door het bestuursorgaan slechts marginaal getoetst wordt en dat in tweede instantie dat marginale oordeel door de rechter op zijn beurt weer slechts marginaal wordt getoetst. Als vervolgens het parlement, dat 'in theorie' het bestuursorgaan controleert en ter verantwoording kan roepen, zich daarvan verre houdt omdat het oordeel omtrent de juistheid van de subsidiebeslissing aan de rechter moet worden overgelaten, leiden de staatsrechtelijke verhoudingen ertoe dat een inhoudelijke kwaliteitstoetsing van een beoordeling die doorslaggevend is voor de subsidieaanvrager dreigt te 'verdampen'.

Vanuit rechtsstatelijk oogpunt is dat zorgwekkend, maar blijkbaar ook onvermijdelijk. Dat vereist dan wel dat (1) waarborgen moeten worden gevonden in de structurering van de deskundige beoordeling en (2) meer uitwendige toetsingsmaatstaven moeten worden gezocht, bij de hantering waarvan niet het verwijt kan worden gemaakt dat plaats wordt genomen 'op de stoel' van de deskundige beoordelaar. Deze twee doelen komen samen waar, naast het vergroten van de intersubjectiviteit door toename van het aantal beoordelaars, van de beoordelaars wordt verlangd dat zij geformuleerde criteria en checklists hanteren. Wie de toetsbaarheid van het deskundige oordeel voorop stelt, ontkomt niet aan de eis tot 'protocollering'. Hofstee voelt daar kennelijk weinig voor. Het alternatief is dat de ontoetsbaarheid voor lief wordt genomen, en de beoordeling door de deskundige van de cultuuruiting zelf tot de sfeer van de 'kunst' wordt verheven.

Bij de subsidiëring komt het in de meeste gevallen niet aan op een (marginale) controle op wankwaliteit. Hofstee wijst er terecht op dat er al een zware autoselectie zal hebben plaatsgevonden. Juist het oordeel over 'voldoende' kwaliteit zal in het algemeen bepalend zijn voor de vraag of subsidie wordt toegekend of niet. Het is de vraag of het rechtsstatelijk en voor de aanvrager aanvaardbaar is, als we moeten leven met een 'ontoetsbaar' oordeel, al is dat dan onafhankelijk en in commissie geveld. Misschien moet de kunstenaar dat maar slikken ter wille van de Kunst.

## Beoordeling in het kunstbeleid

### Samenvattend verslag van de discussie naar aanleiding van de bijdragen van de inleiders en coreferenten, thematisch geordend

Cas Smithuijsen

#### Thema 1: problemen van beoordelen en toetsen

Dikker pleit voor ontmythologisering van het kwaliteitsbegrip waarmee kunst in het kader van een subsidiebeleid moet worden beoordeeld. Men moet uitgaan van het feit dat elke beoordeling een normale menselijke activiteit is, even feilbaar als in andere maatschappelijke sectoren, zoals gezondheidszorg, wetenschappelijk onderzoek, etc. Beoordelingen zijn per definitie tot op zekere hoogte willekeurig, ook als er sprake is van een intersubjectief oordeel, dwz. een oordeel dat door een collectief wordt geveld.

Een marginale toetsing kan worden bereikt als vooral wordt gekeken naar de professionaliteit van de aanvragende kunstenaar, niet naar de artistieke inhoud van dit of dat kunstwerk. Beoordelaren richten zich doorgaans op de inhoud van individuele kunstwerken. Het oordeel komt daarmee vergelijkenderwijze tot stand: dit kunstwerk is mooier dan dat. Dikker vindt dit een verkeerde beoordelingsgrondslag omdat kunst zich moeilijk laat vergelijken.

Dikker is voor een sterke vereenvoudiging van de methodiek die door de 'uitkerende instanties' wordt gehanteerd. Hij wijst op de perverterende werking van marktgerichte en kunsthistorische criteria. Als die in groepsprocessen de overhand krijgen kunnen de uitspraken verkeerd uitvallen. Fondsen zouden dan ook niet moeten toegeven aan de tendens om allerhande niet-artistieke criteria in te bouwen. Maak de beoordelingscommissies breder en maak tegelijkertijd de beoordelingsgrondslag smaller.

Hofstee pleit net als Dikker voor een zuivere *peer review*. Kunstenaars oordelen over kunstenaars. De huidige situatie waarin kunsthistorici en andere niet-artistieke professionals, zoals galeriehouders of journalisten, in de commissie domineren is verwerpelijk. De toetsing dient marginaal te zijn in de zin dat er uitsluitend op het materiële object wordt beoordeeld en niet op allerlei andere contextuele gegevens. Hofstee vindt dat het oordeel altijd onderhevig moet kunnen zijn aan beroepsprocedures.

Nicolaï benadrukt het belang van rechtszekerheid bij de beoordeling. Het gaat per slot om de boterham van de kunstenaar. Dus kan de overheid zich niet onttrekken aan haar verantwoordelijkheid ervoor te zorgen dat de beoordeling op een verantwoorde manier geschiedt, zeker wanneer een aanvraag wordt afgewezen wegens gebrek aan geld en niet bij gebrek aan kwaliteit. Een marginale toetsing biedt derhalve onvoldoende bescherming. Beter is het de beoordelaars goed voor hun werk toe te rusten en hen bijvoorbeeld te voorzien van beoordelingsprotocollen, van tevoren op formule gebrachte criteria en/of checklists. Het oordeel moet zodanig zijn geformuleerd dat de rechter in staat is de totstandkoming ervan te toetsen. Dit is des te belangrijker omdat de rechter het artistieke oordeel nooit inhoudelijk zal toetsen. Binnen de regels van de rechtstaat zal hij of zij kijken naar de regels die gelden bij subsidiëring en die voortvloeien uit de beginselen van rechtszekerheid en rechtsgelijkheid.

Wilbrink pleit voor een rol van mediator bij het beoordelings- en beslissingsproces. Beroepsprocedures die volgen op afwijzing van een verzoek kosten geld (juridische bijstand), tijd en energie, terwijl een alternatief traject denkbaar is waarin een mediator met partijen om de tafel gaat zitten en naar een voor allen aanvaardbare oplossing zoekt. In dergelijke gevallen

zou het kwaliteitsbeginsel niet als enige de doorslag mogen geven: denk aan een sociaal getinte oplossing waarbij recht wordt gedaan aan de situatie van de desbetreffende kunstenaar. De mogelijkheid een mediator in te schakelen zou standaard in het beoordelingstraject moeten zitten.

Dornseiffer wijst op de situatie bij het Fonds voor de Letteren, waar beroepsprocedures grotendeels ‘binnenshuis’ worden afgewikkeld, meestal naar tevredenheid van allen.

## **Thema 2: de rol van de overheid**

Waar staat de overheid in het beoordelingsproces? Habbema constateert het failliet van Thorbecke: op het moment dat de overheid geld in kunst steekt, is zij als partij op alle mogelijke manieren bij de kunstpraktijk betrokken en moet zij derhalve ook haar inhoudelijke verantwoordelijkheid nemen. Het maken van (inhoudelijke) keuzes is daarbij onvermijdelijk, waardoor de pretentie dat de overheid zich artistiek neutraal opstelt niet wordt waargemaakt. Kempers pleit voor een regisserende overheid. Hij richt zijn aandacht op de ‘casus Amsterdam’ en ziet daar een veelheid van disparate activiteiten en artistieke processen. Er zou veel aan maatschappelijke betekenis worden gewonnen als de losse aanzetten onderling zouden worden verbonden – ze maken immers allemaal deel uit van de (virtuele) collectie Amsterdam.

Het creëren van overzicht en verbindingen is een overheidstaak par excellence: zij kan de maatschappelijke meerwaarde van de diverse activiteiten beoordelen en heeft daarmee de kans in handen om deze meerwaarde ook te verzilveren. De regiefunctie impliceert derhalve een beoordeling op hoger niveau, en niet per geval. Wat betreft het huidige stelsel van fondsen en raden is Kempers van mening dat het gedachtegoed van Thorbecke, waaraan dit stelsel zou zijn ontsproten, wel nadelen heeft, maar ‘erger voorkomt’. De regiefunctie kan naar het oordeel van Abbing in beginsel ook regulerend werken op het marktbeginsel in die zin dat de overheid zwakke groepen beschermt die van artistiek belang zijn maar het in de vrije markt – waar het recht van de sterkste vaak geldt - niet redden.

Abbing pleit voor een zichtbare overheid. De overheid moet kunst niet subsidiëren, maar aan de hand van specifieke inzichten en programma’s inkopen. Een overheid die opdrachten geeft, keuzes maakt en de discussie over die keuzes niet uit de weg gaat. Ze mag zich ook niet verschuilen achter haar adviseurs, want daarmee krijgt de adviseur een oneigenlijke (en kwalijke) rol. De overheid zou kunnen toegeven dat artistieke kwaliteit eenvoudigweg niet is te peilen. Nu is het praktijk dat commissieleden zich via hun adviesopdracht vereenzelvigen met de overheid en met de overheidstaak die ze krijgen. Er is dus geen afstand tussen overheid en adviseur, en dat pleit er des te meer voor om de overheid een eigen stem te laten hebben en haar eigen voorkeuren kenbaar te maken. Laat de conflicten over stijlen en smaak die daarvan het gevolg kunnen zijn maar in het openbaar uitbreken.

Enige discussie ontstaat er over de aard en intensiteit van de beroepsprocedures. Het gegeven dat we bij kunstsubsidies te maken hebben met overheidsgeld betekent dat elke beslissing moet kunnen worden verantwoord tegenover de belastingbetaler. Dat onderscheidt de overheidsfondsen essentieel van de particuliere fondsen, die wel in dezelfde sectoren subsidiëren – en vaak ten gunste van dezelfde kunstenaars – maar die uit particuliere bronnen worden gevoed. Bij de oprichting van de overheidsfondsen heeft men ze in aanvang een particuliere status toebedacht, maar bij de eerste beroepsprocedure bleek dat fondsen volgens de rechter ‘arobabel’ waren, en dus tot het overheidsdomein moesten worden gerekend.

Van Heusden bepleit in dit verband duidelijke scheidslijnen tussen de betrokken partijen: (1) de kunstenaars die kunst maken (dat is volgens hem niemand anders gegeven); (2) de beoordelaars die in beeld komen inzake de subsidiabiliteit van kunst op inhoudelijke gronden en (3) de overheid die de kunst faciliteert en te maken heeft met beslissingen en verantwoordelijkheden die uit die faciliteringstaak voortvloeien.

### **Thema 3: het oordeel en zijn context**

Oordelen over kunst worden altijd in een maatschappelijke context geveld. Dat deed Dikker ervoor pleiten het oordeel zoveel mogelijk te richten op marginaal toetsbare kenmerken als professionaliteit. Hij en Hofstee zijn geporteerd voor *peer reviews*, en werden daarin bijgevallen door Bina. Boersma daarentegen wil de context verruimen. Hij wil het oordeel van de markt en het publiek zwaarder laten wegen, omdat hij bang is dat, wanneer het oordeel alleen wordt gegeven door directe vakbroeders, genegeerd wordt dat publiek ook deskundig kan zijn - en dat wellicht ook tot gelding wil laten komen.

Abbing voelt ook wel voor de gedachte van 'meer markt', maar ziet dat meer als een gegeven dat van tevoren in een artistiek project wordt ingebouwd, alvorens het aan de overheidsadviseurs voor te leggen. Zo kunnen nieuwe constructies ontstaan die een situatie verijdelen waarin markt en overheid in plaats van naast tegenover elkaar komen te staan. Verder blijkt dat 'de overheid' ook niet een enkele, ondubbelzinnige context is. Yocarini wijst erop dat verschillende overheden verschillende oordelen kunnen vellen, hetgeen mogelijk op gespannen voet staat met het idee van rechtsgelijkheid in Nederland.

Een groeiend aantal kunstenaars vindt de overheidscontext met de bijbehorende beoordelingsprocedures te benauwend worden. Janssen stelt vast dat men zijn heil elders zoekt en dat de kunstenaars in het algemeen zelfredzamer worden. Aldus ontwikkelen zij een kwaliteit buiten het door de overheid gemonopoliseerde kwaliteitsdomein om en kan de overheid geen algemeen kwaliteitsbeginsel meer claimen. Het is een illustratie van wat Houben noemt: het maatschappelijk effect van het beoordelen door de overheid. Dat proces gebeurt niet in een sociaal luchtledig. Het wordt gevolgd door een buitenwacht van critici, publiek en gebruikers. Zij kunnen in de oordelen die de overheid via haar adviseurs afgeeft een teken van artistieke degelijkheid zien.

Het verkrijgen van subsidie na toetsing is een teken dat je goede kwaliteit vertegenwoordigt. Het oordeel straalt daarmee niet alleen op de beoordeelde af, maar is tevens een breder signaal over kwaliteit. Omgekeerd kan bij een massale afwijzing een nieuw collectief kwaliteitsbesef buiten het overheidsdomein om ontstaan, bij jongeren, of bij kunstenaars die er bewust voor kiezen zonder subsidie te werken. Opgemerkt wordt overigens ook dat een positieve of negatieve beslissing van een particulier fonds kan leiden tot een soortgelijke beslissing bij de overheidsfondsen, en omgekeerd.

Jessurun d'Oliveira hecht veel belang aan de groepsdynamische processen bij de beoordeling van aanvragen bij het Fonds voor de Letteren. Er moet in commissies niet a priori naar consensus worden gestreefd, tegengestelde meningen mogen er ook zijn. In het uiteindelijke oordeel, te vellen door het bestuur, moeten de extremen worden gehonoreerd, niet geëcarteerd. Laat subsidie ook op riskante gronden vloeien, geef de individuele beoordelaars de ruimte voor eigenzinnige pleidooien pro en contra. Hofstee kan zich evenwel voorstellen dat een kunstenaar niet graag afhankelijk is van de mening van een enkele (autarkische) beoordelaar. Daarom pleit hij voor een panel waarbij uiteindelijk gemiddelden de doorslag geven.

Ligthart ziet in de door d'Oliveira bepleite diversiteit en subjectiviteit in het beoordelingsproces het gevaar dat afgewezenen zich beroepen op de beginselen van rechtsgelijkheid en rechtszekerheid. Hij wijst erop dat een subjectief kwaliteitsoordeel op



gespannen voet staat met de beginselen van behoorlijk bestuur. Derhalve zou meer nadruk moeten liggen op criteria die verband houden met professionaliteit. Maar hier zit nu precies het al gesignaleerde dilemma: een 'loopbaan'-benadering is bij beoordeling een zinnige, maar tegelijk in strijd met het pleidooi voor zuiver artistieke beoordelingscriteria.

### Concluderende opmerkingen

1. Van verschillende kanten werd aangedrongen op een goede rol- en verantwoordelijkheidsverdeling tussen de betrokken partijen. Ook in de overheidsadvisering zijn lagen te onderscheiden, met bijbehorende specifieke verantwoordelijkheden. De fondsen vervullen een andere functie dan de Raad voor Cultuur en de oplossingen die worden gezocht voor de adviesproblemen moeten op maat zijn. Met andere woorden: differentiatie in de benadering, gelet op verschillende niveaus van besluitvorming. Op het hoogste niveau, dat van de regie die de overheid dient te voeren over de kunst- en cultuurcollecties, is nog het een en ander in te vullen.

2. Er is een spanningsverhouding tussen de vrijheid die adviseurs en beoordelaars opeisen en de gebondenheid aan (juridische) regels. Het is zonneklaar dat niemand streeft naar rechtsongelijkheid of het ondermijnen van rechtszekerheid. Bovendien moeten de procedures zorgvuldig verlopen en ook toetsbaar blijven, omdat nu eenmaal sprake is van besteding van belastinggeld. Een en ander impliceert het terugdringen van het subjectieve kwaliteitsoordeel door zogenaamde objectieve deskundigen en het vervangen van het subjectieve kwaliteitsoordeel door objectieve en toetsbare criteria, bijvoorbeeld afgeleid van de (sociaal-economische) professionaliteit. Tegelijk was er een tendens te streven naar meer 'autonomie in eigen kring' bij de beoordelaars. In plaats van juridische beroepsprocedures die nu veelal extern verlopen zouden de fondsen/adviseurs zelf moeten zorgen voor een goede afhandeling van beroepsprocedures. Dat zou kunnen door (1) bij de fondsen 'wijze bemiddelaars' te situeren die trachten met de betrokkenen op snelle en efficiënte wijze tot overeenstemming te komen, en (2) de fondsen toe te rusten met een extra budget waarmee de gevolgen van een 'gerepareerd oordeel' bekostigd kunnen worden. Een en ander impliceert dat het oordeel van fondsadviseurs altijd toetsbaar moet zijn. Daarvoor kunnen hulpmiddelen worden overwogen, zoals checklists en 'harde' criteria.

3. Enkele aanbevelingen ten behoeve van de verdere gedachtenvorming werden meegegeven: (I) Ga bureaucrativering en de daarmee gepaard gaande juridisering van het kunstbeleid tegen door de overheidsrol zo simpel en transparant mogelijk te houden. (II) Verander niet te veel aan het huidige beoordelingsbeleid dat is gebaseerd op deskundigheid en hoedt u voor 'democratische' nieuwlichterij op dit gebied. (III) Houdt het beoordelingsspel altijd in de collectiviteit en laat de discussies in openheid plaatsvinden – extreme gedachten zijn nodig om de collectieve oordeelsvorming te verrijken. (IV) Streef naar breed samengestelde commissies waarbinnen ruimte is voor dergelijke 'extreme' oordelen. (V) Houdt de leden aan een beperkte zittingstermijn waardoor doorstroming wordt gegarandeerd. (VI) Oordeel alleen wat je kunt beoordelen, richt je op de kern en niet op bijkomende en soms wezensvreemde criteria en zoek de juiste context voor het beoordelingsproces. (VII) Probeer de oordeelsvorming niet te standaardiseren: een bonte schakering van verschillende fondsen en verschillende overheden is het beste voor gevarieerde oordelen en een pluriforme cultuur. (VIII) Houdt de lijnen tussen beoordelaar en beoordeelde zo kort mogelijk. (IX) En tenslotte: houdt het artistieke risico erin, anders wordt het de dood in de pot.

Afsluitend concludeert Kolthoff dat het tot zijn voldoening mogelijk is gebleken op zinvolle wijze een discussie te voeren over beoordeling van kunst zonder dat daarbij de figuur van Thorbecke automatisch een centrale plaats toegewezen krijgt.

## Over de auteurs

**Hans Abbing** is econoom en beeldend kunstenaar

**Paul Dikker** is beeldend kunstenaar en politicoloog

**Cox Habbema** is actrice en theaterintendant te Almere

**Willem K.B. Hofstee** is emeritus hoogleraar psychologie aan de Rijksuniversiteit Groningen

**Bram Kempers** is hoogleraar sociologie van de kunst aan de Universiteit van Amsterdam

**Kees Kolthoff** is psycholoog en lid van de Werkgroep Cultuurbeleid van de PvdA-Amsterdam

**Peter Nicolaï** is advocaat en hoogleraar bestuursrecht aan de Universiteit van Amsterdam

**Cas Smithuijsen** is directeur van de Boekmanstichting