

: 067.231: 7.071: 7/10: (091): (067.75): 257.054: (492): = 10:

97-400

**Kunstenars en kunstbeleid - een langdurige relatie
opnieuw bekeken**

Verslag van het vijftigjarig jubileum van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen

Boekmanstichting - Bibliotheek
Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
Tel. 6243739

0996 2004 1 1

Herber van Minkelis 3

Kunstenars en kunstbeleid -
een langdurige relatie opnieuw bekeken

Paul Kuypers 17

Een paar stellingen over het verenigings-
leven

Paul van Oort 21

Jack Verduyn Lunel 23

Donald Bleijleve 26

René Boomkens 27

Echt Kunst

Ritsaert ten Cate 32

Patricia de Martelaere 37

De horzel op het paard

Mr. H.D. Tjeenk Willink 41

De kracht van kunst;
de kunst van de politiek

Digna Sinke 45

Jan Riezenkamp 48

Fenna van den Burg 50

Kunstenaars en kunstbeleid - een langdurige relatie opnieuw bekeken

Verslag van het vijftigjarig jubileum van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen

Vijftig jaar Federatie

Op 26 april 1996 vierde de Federatie van Kunstenaarsverenigingen haar vijftigjarig bestaan. Ontstaan vanuit het kunstenaarsverzet tijdens de tweede wereldoorlog beijvert de Federatie zich voor een goed kunst- en kunstenaarsbeleid. Mede door haar inspanningen werden in 1947 de voorloper van de Raad voor Cultuur, de Voorlopige Raad voor de Kunst, als adviesorgaan voor de minister, en in 1963 de Boekmanstichting, het wetenschappelijk studie- en onderzoekscentrum op het gebied van kunst- en cultuurbeleid, opgericht. De Federatie vertegenwoordigt thans bijna alle artistieke disciplines en geldt politiek als erkende spreekbuis voor de zelfstandige kunstenaars en ontwerpers in Nederland.

Het jubileum werd evenwel niet aangegrepen om uitgebreid terug te kijken op wat er in die vijftig jaar is gebeurd en tot stand is gebracht, maar juist als een aanleiding om de aandacht te richten op de toekomst van de kunst, de kunstenaars en de organisatie zelf. De kracht van kunst en de politieke functie van kunstenaarsverenigingen vormden dan ook het algemene gespreksthema tijdens de jubileumviering in multimediacentrum De Melkweg in Amsterdam.

Het volle dagprogramma bestond 's ochtends uit een werkconferentie voor circa honderd kunstenaars en andere culturele professionals over de politieke functie van de bij de Federatie aangesloten kunstenaarsverenigingen en 's middags een symposium voor circa driehonderd genodigden over het thema De Kracht van Kunst. Vier sprekers gaven op dit thema hun visie: René Boomkens, filosoof en auteur van onder andere *Kritische Massa: over massa, moderne ervaring en popcultuur (1994)*, Patricia de Martelaere, schrijfster van onder andere de essaybundel *Het verlangen naar ontroostbaarheid (1993)* en hoogleraar wijsbegeerte aan de Universiteit van Brussel, Mr. H.D. Tjeenk Willink, voorzitter van de Eerste Kamer en voorzitter van het Holland Festival, en Ritsaert ten Cate, oprichter en artistiek directeur van theater Mickery (1965-1991) en thans artistiek directeur van de tweede-fase-theateropleiding DasArts (De Amsterdamse School Advanced Research in Theatre and Dance Studies).

Er werd niet alleen gesproken over kunst. Studenten van de Rietveld-academie zorgden als levende sculpturen voor een veertigtal imponerende tableau's en na het symposium was er de première van de in opdracht van de Federatie vervaardigde cantate *Aan Dovemansoren* van componist Misha Mengelberg op tekst van J. Bernlef en in regie van Adri Boon.

Verder werden er ter gelegenheid van het jubileum twee boeken gepresenteerd. De op initiatief van de Boekmanstichting samengestelde bundel *Jan Kassies 1920-1995, Tussen politiek en cultuur*, over de inspirerende rol van Jan Kassies bij de totstandkoming van het Nederlandse kunst- en cultuurbeleid, en *Kunst en Beweging*, over de vijftigjarige geschiedenis van de Federatie van Kunstenaars-

verenigingen, dat in opdracht van de onlangs opgerichte Jan Kassies Stichting - de organisator van de jubileumdag - werd vervaardigd.

De werkconferentie *Voor de goede zaak*

Met het welkomstwoord door Jack Verduyn Lunel, directeur van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen, werd in de filmzaal van de Melkweg al snel duidelijk dat er naast alle feestelijkheden door de ruim 100 aanwezigen ook serieus nagedacht moest worden. De werkconferentie, voorgezeten door Rinus Haks, oud-voorzitter van de Federatie, had als thema de actieve rol van kunstenaars, ontwerpers en aanverwante professies bij de totstandkoming van het kunstbeleid. Na drie inleidingen werd er in vier werkgroepen gediscussieerd en tot slot werden plenair de bevindingen gepresenteerd. De discussiethema's betroffen de beroepsvereniging als organisatievorm, kunstenaars en bestuurlijke kwaliteit, de inhoudsbepaling van het kunstbeleid en de doelstellingen van de Federatie.

Voor het debat waren kunstenaars, bestuurs- en kaderleden van kunstenaarsorganisaties en beleidsmedewerkers van instellingen en overheden uitgenodigd zich in te schrijven op een van de vier gespreksthema's. Op grond hiervan discussieerden de gespreksgroepen over de wijze waarop kunstenaars naast hun beroepspraktijk invloed kunnen uitoefenen op het kunstbeleid. De conferentie had dan ook als titel *Voor de goede zaak*. De positie van kunstenaarsorganisaties, hun aantrekkingskracht op kunstenaars, hun huidige functioneren en toekomstperspectief stonden hierin vanzelfsprekend centraal.

Traditioneel verenigingsmodel is achterhaald

Eerste inleider Paul Kuypers, publicist en voormalig directeur van theater De Balie, wond er geen doekjes om. Voor de Federatie is het hoog tijd voor bezinning op de organisatiestructuur en voor bezinning op de taakopvatting.

Volgens Kuypers is er alle reden om het verenigingsmodel aan een kritische blik te onderwerpen binnen de context van een complexe samenleving waarin individualisering domineert en de representatiegedachte die aan het verenigingsmodel ten grondslag ligt aan erosie onderhevig is. De behoefte om zich op grond van een gemeenschappelijke geschiedenis, lot of achtergrond in een min of meer permanent verband te verenigen verdwijnt volgens hem steeds meer. Afhankelijk van het belang wat op enig moment door het individu belangrijk wordt gevonden, hebben tijdelijke en wisselende samenwerkingsverbanden steeds vaker de voorkeur.

Kuypers vraagt zich bovendien af of de oorspronkelijke doelstelling van de Federatie, dat kunstenaars zich niet alleen moeten bekommeren om hun eigen bestaansmogelijkheden, maar ook om het belang van de kunst voor de samenleving, in de huidige maatschappij nog wel kan bestaan. Een bijzondere bedreiging voor kunstenaars vormt naar zijn inzicht de huidige kunstbureaucratie. In zijn visie kapselt deze de kunstenaars en hun werk steeds meer in binnen beleidsmatige kaders van plansystematiek, organisatie, management en marketing. Die beleidsmatige regie laat steeds minder ruimte voor directheid, oorspronkelijkheid, eigenzinnigheid en oppositie. Hij constateert dan ook dat de maatschappelijke ruimte voor kunst tamelijk smal is; kunst wordt niet algemeen als een dringende levensbehoefte ervaren. Op de vraag of de huidige positie behouden kan worden en of de Federatie in haar huidige vorm daartoe geschikt is, is Kuypers - ondanks zijn kanttekeningen - gematigd optimistisch. Er moet immers een plaats zijn, zo stelt hij, waar de kunstenaar zich kan laten horen en waar de orthodoxe taal van bestuur en management niet wordt gehoord.

Gedeelde verantwoordelijkheid

Paul van Oort verving Jan Knopper, directeur van de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouw Directies. In zijn voordracht relateerde Van Oort, directeur ad interim van Theater De Uitstek te Zwijndrecht, de behartiging van gemeenschappelijke belangen binnen de kunsten en benadrukte hij verscheidenheid en individuele verantwoordelijkheid. Bij de schouwburgers, aldus Van Oort, zijn net als bij kunstenaars de individuele belangen en meningen vaak zodanig tegengesteld dat gemeenschappelijke doelstellingen niet te formuleren zijn, behalve de clichématige roep om voldoende geld voor programmering of voor het maken van kunst. Bij de theaters worden de kleinere podia bijvoorbeeld met sluiting bedreigd terwijl de grotere podia verbouwen om nog groter te worden; commerciële zaalverhuringen worden door de één enthousiast binnengehaald, maar door de ander verhuisd. De individuele belangen bij de podia lopen dus sterk uiteen en zijn niet zelden met elkaar in concurrentie.

Bij de kunstenaars is volgens hem vooral sprake van conflicterende beroepsbelangen. Choreograaf en componist bijvoorbeeld twisten bij een productie om de inbreng van ieders eigenheid, musici klagen meestal over de slechte akoestiek van de podia en acteurs bekritisieren veelal de door architecten ontworpen schouwburgen.

Samenvattend concludeert Van Oort dat in de onderlinge verdeeldheid weliswaar grote gemeenschappelijke belangen te vinden zijn, maar dat het behartigen van alle belangen ondoenlijk is. Hij bepleit vervolgens dat het gemeenschappelijke belang door individuen meer onderkend moet worden in het eigen functioneren. Van Oort ziet een individuele verantwoordelijkheid voor verbeteringen op het gebied van effectiviteit, efficiency, kwaliteit, het benutten van successen, samenwerking en het nemen van risico's. Met het individueel aanwenden van de schaarse middelen om een optimaal resultaat te bereiken ziet hij, naast het particulier belang van de kunstenaar, het gemeenschappelijk belang van de kunstensector eveneens gediend. Zijn standpunt luidt dan ook dat de kunstenaarsverenigingen uitsluitend die gemeenschappelijke belangen dienen te behartigen waar de individuele kunstenaar niet aan toekomt.

Individualistisch en generalistisch

Jack Verduyn Lunel tenslotte, directeur van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen, verving Carel Weeber, voorzitter van de Bond van Nederlandse Architecten. Hij schetste eveneens de spanning tussen individuele en gemeenschappelijke belangen, maar dan vooral vanuit maatschappelijk perspectief.

Bij de oprichting van de Federatie, aldus Verduyn Lunel, heerste de overtuiging dat kunstenaars, hoezeer ze ook in hun werk tot individualisme geneigd zijn, voor het winnen en handhaven van hun plaats in de samenleving en voor de beste bestaans- en werkmoogelijkheden, aangewezen waren op een hechte onderlinge samenwerking en eenheid.

Weliswaar, aldus Verduyn Lunel, moet onderkend worden dat het individualisme van kunstenaars organisatie en samenwerking bemoeilijkt, maar ook dat er niettemin sprake is van een absolute groei bij beroepsverenigingen. Hieruit vloeit de conclusie voort dat het individuele kunstenaarschap blijkbaar niet de wens wegneemt om zich als kunstenaar of onwerper herkenbaar te organiseren en zodoende de gezamenlijke belangen beter te behartigen. Verduyn Lunel stelt dat het bij die belangenbehartiging zowel gaat om het belang van kunst in een samenleving als om de materiële belangen van de diverse beroepsgroepen. Voor beide wordt opgekomen. Ervan overtuigd dat een vrije en ruimhartige ontwikkeling van de kunst een voorwaarde is voor een kwalitatieve ontwikkeling binnen een vrije samenleving, ziet hij het opkomen voor dat belang als de kerntaak van kunstenaarsorga-

nisaties. Daarbij is het een gegeven dat de maatschappelijke vraag naar en noodzaak tot kunst weliswaar aanwezig is, maar dat de markt-vraag niet bepalend is voor het maken van kunst. Kunst wordt bepaald door de individuele artistieke drijfveer van de kunstenaar; een kenmerk dat - tot zijn ongenoegen - in het kunstbeleid steeds vaker over het hoofd wordt gezien. Kunstenaars zijn in zijn visie specifiek genoeg om hun specialisaties, hun artistiek werk, gemeenschappelijk beleefbaar en overdraagbaar te maken en tevens generalistisch genoeg om daadwerkelijk te kunnen bijdragen aan de verdere ontwikkeling van het kunstbeleid.

Plenaire bijeenkomst: kunstenaars en hun organisatievorm

Nadat het gehoor volgend op de inleidingen in vier werkgroepen afzonderlijk één specifiek gesprekstema had bediscussieerd, werd plenair verslag gedaan van de bevindingen, waarbij vaak gerefereerd werd aan de inleidingen.

Over het gesprekstema 'Is de beroepsvereniging de enige organisatievorm om als kunstenaar invloed te kunnen uitoefenen op het kunstbeleid. Of zijn er meer mogelijkheden?' was binnen de eerste werkgroep de eindindruk, volgens gespreksleider Alex Reinders, voorzitter van de Vereniging van Letterkundigen, dat men 'still confused' was, maar wel 'on a higher level'. De veelheid aan meningen had weliswaar het ontwikkelen van alternatieven belemmerd, maar niet het benoemen van belangrijke sociale, individuele en collectieve functies van beroepsverenigingen. Bij sociaal wordt gedacht aan die waarden die herinneren aan de functies van sociëteiten (samenspraak met vakbroeders, onderlinge toetsing, het uitwisselen van ervaringen en het ervaren van stimulansen). De individuele dienstverlening door beroepsverenigingen wordt daarnaast als belangrijk ervaren en bovendien vaak beschouwd als een aanzet tot verdere professionalisering. De collectieve functie ervan wordt primair gezien in het behartigen van generale en collectieve deelbelangen op politiek en ambtelijk beleidsniveau. In het bijzonder wordt het kunnen leveren van pressie en rugdekking tegenover lagere overheden gewaardeerd. Men was tot de slotsom gekomen dat de algemene waardering voor de beroepsvereniging als organisatievorm behoorlijk hoog is. Verbeteringen werden vooral mogelijk geacht ten aanzien van de relatie landelijk niveau - lokaal/regionaal niveau. In die lijn werden voorbeelden aangehaald van beleidsontwikkelingen op landelijk niveau (zoals de ontwikkelingen rondom de WIK) die aanleiding kunnen zijn om ook op lokaal beleidsniveau initiatief te nemen. Ook vond men dat de situatie van het werken in opdracht meer aandacht verdient binnen de belangenbehartiging voor kunstenaars. Verder werd het risico onderkend dat de verscheidenheid aan beroepsverenigingen op inhoudelijke gronden weliswaar logisch is, maar dat die diversiteit er tevens aan bijdraagt dat men politiek tegen elkaar kan worden uitgespeeld. De Federatie werd in dat licht als een nuttig instrument gezien voor het kunnen overstijgen van deelbelangen.

Kunstenaars en bestuurlijke kwaliteit

Wat betreft het organiseren van bestuurlijke kwaliteiten in een kunstenaarsorganisatie, waren de bevindingen, verwoord door mevrouw Jeanette Hoek, zakelijk leider van Theatergroep Tender, dat het efficiënt en gedisciplineerd een scheiding kunnen aanbrengen tussen beide soorten activiteiten, de kunstenaarspraktijk en de bestuurlijke activiteiten, een noodzakelijke voorwaarde blijkt te zijn. De praktijk is echter dat menig bestuurder na een tijdje afhaakt omdat de beroepspraktijk beknelde raakt, waardoor er veel verloop is. Het hebben van bestuurlijke kwaliteiten blijkt als een magneet tijdrovende taken aan te trekken. Een complicerende factor is dat de kunstenaar als bestuurder het hoofd moet zien te bieden aan bestuurlijk geschool-

de ambtenaren. De eisen die aan hem of haar worden gesteld worden in dat opzicht steeds hoger. Scholing voor aspirantbestuurders lijkt steeds meer een noodzakelijke voorwaarde te worden. Meer begeleiding en financiële ondersteuning kan de werkdruk mogelijk verlichten.

Verder blijkt er een groot verschil te bestaan tussen de relatief stabiele bestuurlijke structuur van de beeldende kunstsector en de relatief flexibele bestuursstructuur van de podiumkunsten, met name die binnen de dans. Bij de eerste is men grosso modo tevreden met de huidige structuren en is het recruterende van bestuurders in spe via advertenties in eigen nieuwsorganen relatief eenvoudig. Bij de podiumkunsten daarentegen tendert men meer naar diverse platforms en overleggen die ook als functie hebben de opgebouwde kennis en ervaring niet verloren te laten gaan. Via deze platforms kunnen organisaties die zich rondom een knelpunt hebben geformeerd de benodigde informatie verzamelen. Het recruterende van aspirant-bestuurders is door deze losere structuur problematischer dan in de beeldende kunstsector. Tenslotte was gebleken dat wanneer er publiekelijk standpunten over het voetlicht gebracht moeten worden, een sterke voorkeur uitgaat naar bekende kunstenaars die als woordvoerder kunnen optreden. Deze zouden in dat opzicht hun verantwoordelijkheid moeten nemen; organisaties zouden zich daarmee duidelijker moeten profileren.

Wie betaalt, bepaalt?

Over de stelling 'Vorm en inhoud van het kunstbeleid is steeds meer een zaak van beleidsmakers en steeds minder van kunstenaars', met als gespreksleider Jan Lonink, vice-voorzitter van de Kunstenbond FNV, heerste binnen de werkgroep sterk de opvatting dat het kunstbeleid politiek en ambtelijk gereduceerd werd tot primair een financieel beleid.

De kritiek is dat aan de inhoudelijke kant van het beleid zelden wordt toegekomen.

De rolverdeling tussen kunstenaars en ambtenaren (als begeleiders van het beleidsproces) wordt in zijn algemeenheid als redelijk ervaren, maar de invloed van fondsen daarentegen wordt kwalijk bevonden vanwege de dominantie van het management. Het besef dat daarin bijgestuurd moet worden is groot. Een initiërende en stimulerende inbreng in plaats van een controlerende inbreng heeft daarbij de voorkeur. Binnen de werkgroep heerste de overtuiging dat de ontwikkeling van een goed kunstbeleid gebaat is bij een goede samenwerking tussen kunstenaars, ambtenaren en politici. Benadrukt werd dat het nadenken over kunstbeleid ook een zaak van kunstenaars is.

Kunstenaars moeten een tegenwicht kunnen bieden aan de ideeën en opvattingen van politici en ambtenaren. Dat vereist echter een goede organisatie en coördinatie. De wens om het organisatorisch vermogen van beroepsverenigingen te verbeteren, opdat er goede informatie gegeven kan worden en het beleid efficiënt en doelmatig beïnvloed kan worden, is sterk aanwezig.

Ook in deze werkgroep werd in bestuurlijke zin onderscheid gemaakt tussen de beeldende kunsten en de podiumkunsten. De eerste wordt verondersteld radicaler en op meer structurele wijze beleid te voeren. Binnen de podiumkunsten zou de individuele persoonlijkheid domineren, die sterk gericht is op de individuele kwaliteit en ten aanzien van de diverse overheden slechts 'een diffuus vijandbeeld' heeft. Een apart aandachtspunt vormden de ongeorganiseerde kunstenaars. Zij worden verondersteld de beleidstructuur als tamelijk ondoorzichtig, als dichtgeslibt te zien. Het gegeven van niet bij een beroepsvereniging aangesloten kunstenaars wordt bij de vertegenwoordiging van kunstenaars vaak aangegrepen om de legitimiteit van de inbreng ter discussie te stellen (namens wie spreek je eigenlijk?).

Geconstateerd werd dat beroepsverenigingen het bij de belangen-

behartiging ook wel eens laten afweten door onderlinge verdeeldheid, tijdgebrek, onvoldoende kennis van zaken en onvoldoende bestuurlijke capaciteit. De decentralisatie van overheidstaken naar fondsen en gemeenten maakt het bestuurlijk werk er ook niet eenvoudiger op. De ambitie tot meedenken is er wel, maar stuit in de praktijk nog te vaak op beperkingen. De eigen beroepspraktijk drukt bij velen ook zwaar op de schouders.

Een versterking van de organisatie wordt dan ook belangrijk geacht. Het standpunt dat kunstenaars deel moeten hebben aan de inhoudsbepaling en vormgeving van het kunstbeleid blijft namelijk onverminderd van kracht. Vanuit hun praktijkervaring kunnen zij immers een waardevolle bijdrage leveren aan de verdere ontwikkeling van het kunstbeleid.

Doelstellingen van de Federatie

De vierde werkgroep, met als gespreksleider mevrouw Wilja van Os, voorzitter van de Nederlandse Beroepsvereniging van Danskunstenaars, reflecteerde op de actualiteit van de vijftig jaar oude doelstellingen van de Federatie: 'Bevordering van de kunst, verzorging van de ideële en materiële belangen van kunstenaars en versterking van de relatie tussen kunst en samenleving door de overheid'.

Het gespreksresultaat was dat de ideële en materiële belangen nog steeds als onlosmakelijk met elkaar verbonden worden beschouwd en het opkomen ervoor nog immer als belangrijkste taak van de Federatie wordt gezien. De indruk is dat door de overheid wordt geprobeerd om het kunstbeleid los te koppelen van het kunstenaarsbeleid. De rol van de Federatie wordt in dat opzicht vooral gezien als waakhond voor de belangen van kunstenaars en als stem van de kunstenaars. Daarnaast is men van mening dat niet alle verantwoordelijkheid voor een kunstbeleid bij de overheid kan worden gelegd. Er heeft namelijk tussentijds een decentralisatie van taken plaatsgevonden van landelijke overheid naar provincies, gemeenten en fondsen. Het 'door de overheid' zou veranderd moeten worden in 'door middel van de overheid'.

Kunstenaars en hun organisaties dienen van de diverse overheden gebruik te maken om hun ideële en materiële doelen te bereiken. Die houding past ook meer bij de huidige marktideologie. Voor de Federatie impliceert deze visie een herbezinning op de taken. Naar de diverse overheden en landelijke fondsen zal de stem van de zelfstandige kunstenaars duidelijk moeten klinken en zal de rol van waakhond voor de kunstenaarsbelangen sterk moeten zijn. In dat opzicht verdienen de doelstellingen een aanpassing.

Ook binnen deze werkgroep werd geconstateerd dat de podiumsector weliswaar een relatief lage organisatiegraad heeft, maar dat men voor specifieke kwesties elkaar wel weet te vinden, zoals de Associatie van Theaterinitiatieven illustreert. Een belemmering tot deelname aan het beleidsproces is dat de afstand tussen kunstbeleid en kunstenaarschap veelal als groot wordt ervaren. Bijdragen worden niet zelden als uiteindelijk weinig effectief beschouwd en bemoeienis met het beleid wordt gemakkelijk als een inkapseling in de bureaucratie gezien en als tegengesteld aan het bevorderen van de eigen artistieke vermogens. Niettemin wordt bij de verenigingen een ledengroei geconstateerd en blijkt krachtenbundeling rond actuele thema's en knelpunten de saamhorigheid tussen de verenigingen sterk te bevorderen. De beroepsverenigingen zelf lijken overigens steeds verder uit te groeien tot facilitaire voorzieningen voor kunstenaars.

Wat de taakinvulling van de Federatie betreft wordt tot slot een onderscheid gemaakt tussen de zakelijke, bureaucratische en facilitaire bezigheden en de inhoudelijke kant van het beleid. De Federatie wordt verondersteld zich door middel van een scherper geprofileerde taakafbakening en lange-termijn-visies sterker te kunnen ontwikkelen in relatie tot het overheidsbeleid.

Verschil in dynamiek tussen kunst en overheid

Omdat met de verslaggeving vrijwel alle beschikbare tijd verstreken was, verviel het geplande plenaire debat. Het laatste woord werd gegund aan Paul Kuypers. Deze signaleerde de spanning, de polariteit tussen de dynamiek van de kunst aan de ene kant en het procesmatige van beleid en de structuur van beleidsinstituten aan de andere kant. De legitimatie van belangenbehartiging en interventie, zo stelde hij, is geworteld in de democratische structuur die gebaseerd is op de representatiegedachte. Dat model blijkt zijn gebreken te hebben en staat dan ook op velerlei terreinen ter discussie, ook op het gebied van de politiek. Het loslaten van het representatiemodel maakt het denken inhoudelijker, vloeiender en flexibeler. Representatie is in Kuypers' visie een statische manier van denken, omdat ze uitgaat van de smalle relatie tussen vertegenwoordigden en vertegenwoordigers en omdat ze alleen die standpunten laat passeren die passen in het bestuurlijk verkeer tussen vertegenwoordigden en vertegenwoordigers, terwijl ze alles wat zich daarbuiten afspeelt buiten beschouwing laat. Deze kritiek betekent overigens niet dat het verenigingsmodel niet meer bruikbaar is. Het moet echter wel aangepast en vernieuwd worden. Dat gebeurt ook in andere sectoren, bijvoorbeeld in de wereld van de coöperaties. Als voorbeeld verwijst Kuypers naar de organisatie van de coöperatieve Rabo Bank. Daar worden nieuwe verbindingen tot stand gebracht tussen lokale banken en de centrale organisatie. Dat leidt in die lokale vestigingen tot flexibiliteit en aanpassing aan veranderde lokale omstandigheden, terwijl er tevens sprake is van verbondenheid met (inter)nationale structuren of netwerken. Volgens Kuypers is het essentieel voor het opkomen van gezamenlijke belangen om lokale betrokkenheid te laten bestaan binnen de context van een ingewikkelde beleidsstructuur.

Het kunstenplan, stelt hij verder, als organisatieplan voor de kunst, is een voorbeeld van de dynamiek van de overheid. Niet van die van de kunstenaars. Hun dynamiek is er een van onderzoek en ontwikkeling. Het is een dynamiek die inspeelt op complexiteit en daardoor flexibiliteit nodig heeft. Hij beschouwt het daarom als bijzonder belangrijk voor het beleidsdebat tussen Federatie en overheid om beide soorten dynamiek van elkaar te kunnen onderscheiden en daartussen een aansluiting te ontwikkelen.

Conclusie en samenvatting

Voorzitter Rinus Haks beschouwde in zijn slotwoord de conferentie als een geslaagde aanzet voor een vervolg. Het debatteren tussen mensen van verschillende artistieke disciplines, toegespitst op discipline-overstijgende aandachtspunten, kan worden beschouwd als een belangrijk middel in de onderlinge samenwerking. In zijn samenvatting benadrukte Haks verder nog dat de afstand tussen kunstbeleid en kunstenaars nog steeds als groot wordt ervaren en dat de Federatie weliswaar als waakhond en als spreekbuis van de kunstenaars wordt gezien, maar dat haar functioneren verondersteld wordt nog sterker en nog veelzijdiger te kunnen zijn. De organisatie heeft als landelijke vertegenwoordiger van de kunstenaars niet alleen met de landelijke overheid te maken, maar in toenemende mate ook met provincies, gemeenten en fondsen. De oorspronkelijke doelstellingen behoeven bijstelling en de organisatievorm wellicht ook. Het streven blijft evenwel om de Federatie van Kunstenaarsverenigingen een breed samengesteld, goed geïnformeerd en deskundig contragewicht te laten zijn. Zowel in het belang van de kunst als van de kunstenaars.

Vervolgens nodigde de voorzitter een ieder uit om gezamenlijk de lunch te gebruiken in de daartoe sfeervol ingerichte en uitgelichte Oude Zaal van de Melkweg.

Het symposium *De kracht van kunst*

Het middagprogramma dat, in aanwezigheid van Hare Majesteit Koningin Beatrix, Directeur Generaal voor Culturele Zaken Jan Riezenkamp, Commissaris der Koningin van Noord-Holland Jos Van Kemenade en Burgemeester van Amsterdam Schelto Patijn, plaats vond in de nieuwe Maxzaal van de Melkweg, bestond uit vier voordrachten en - na de pauze - uit de première van de cantate *Aan Dovemansoren*, gevolgd door een feestelijke receptie.

Donald Bleijleve, bestuurslid van de Federatie en voorzitter van de Jan Kassies Stichting, heette in het bijzonder de koningin welkom. Hij was verheugd dat zij de traditie van haar grootmoeder heeft willen voortzetten, die bijna een halve eeuw geleden als lid van een van de aangesloten kunstenaarsverenigingen al kunstenaarscongressen in Arnhem en Den Haag bijwoonde.

Bijzondere aandacht ging ook uit naar de in 1995 overleden Jan Kassies die altijd sterk betrokken is geweest bij de Federatie en bij de totstandkoming van het huidige kunstbeleid. De onlangs opgerichte Jan Kassies Stichting is voornemens om geheel in zijn geest activiteiten te ontwikkelen die de rol van de kunstenaar in de samenleving willen accentueren. Met de organisatie van deze jubileumviering treedt de stichting voor het eerst naar buiten.

Met het symposium *De Kracht van Kunst* werd vooral het ideële karakter van de kunst belicht. Vier sprekers gaven hun visie op de rol van kunst binnen een democratische samenleving: René Boomkens, mevrouw Patricia de Martelaere, Herman Tjeenk Willink en Ritsaert ten Cate. Mevrouw Alida Neslo, actrice en artistiek leider van theatergroep De Nieuw Amsterdam (DNA), trad tijdens het middagprogramma op als gastvrouw. Zij introduceerde de sprekers, musici en zangers op innemende wijze bij het publiek.

Echt? Onecht? Net echt!

René Boomkens presenteerde met zijn voordracht een filosofisch-historisch hinkelspel tussen de termen echt, onecht en net echt. Volgens Boomkens gaat het tegenwoordig bij kunst niet zozeer om de ervaring van echt of niet echt, maar vooral om die van het net echt: het publiek begrijpt dat het spel gespeeld wordt en geeft zich eraan over. De Romantische vraagstelling echt-of-onecht is volgens Boomkens voor de kunstenaar - en de kunst - indertijd actueel geworden door de neerwaartse spiraal in status en legitimatie tengevolge van de ontwikkeling van het traditionele ambacht in technische beroepen enerzijds en vrij kunstenaarschap anderzijds. De vanzelfsprekende dienstbaarheid van de ambachtsman en de daaraan ontleende maatschappelijke status ging in rook op met de opkomende industrialisatie en verdween geheel met de groter wordende afstand tussen techniek en kunst. Door zich in toenemende mate te beroepen op de oorspronkelijkheid van zijn natuurlijke produktiewijze, zich daarbij afzettend tegen die van de industriële vooruitgang, legitimeerde de kunstenaar zijn bestaansrecht. Binnen een door de toenemende techniek steeds meer als onwerkelijk ervaren wereld pretendeerde en symboliseerde de kunstenaar met zijn oorspronkelijk werk de zoektocht naar de ware ervaring, naar de echtheid in het bestaan. In de postmoderne tijd is volgens Boomkens die hooggestemde artistieke queste evenwel niet meer bepalend voor de kunst. Grenzen tussen hoge en lage kunst lijken uitgewist, en ook die tussen kunst en kitsch. Kunst, camp en kitsch, het lijkt allemaal om het even. De kunst is volgens hem daarmee echter niet van haar voetstuk gevallen, maar wel het idee van de Romantische werkelijkheid. Tegenover de ook nu nog vaak als 'onwerkelijk' bestempelde alledaagse ervaringen met bijvoorbeeld techniek (automatisering) en informatie, wordt met de contemporaine kunstproductie geen blik op de 'echte werkelijkheid' meer gepretendeerd. De alle-

daagse realiteit wordt als onontkoombaar ervaren; kunst en kunstenaar hebben geen andere keuze dan daar 'gewoon' deel van uit te maken. Sterker nog: in hun werk spelen kunstenaars veelal met die banale realiteit.

Die verandering in kunstopvatting heeft volgens Boomkens geleid tot een belangrijke culturele horizonverbreding. Het zicht op de gegroeide massacultuur - eerder afgedaan als niet tot het domein van de cultuur behorend - is opgelegd. En wat blijkt? De populaire cultuur heeft in haar expressie een sterk vermogen ontwikkeld emoties op te roepen en te verbeelden. Het verdriet, het verlangen, de woede, de vreugde, goed gespeeld is het allemaal zeer geloofwaardig. De populaire cultuur - met name de popmuziek - schaart zich wat dat betreft bij de kunsten omdat deze eveneens door haar suggestieve kracht in staat is om voor momenten de ban van de normaliteit te doorbreken en om voor even een uitzondering te scheppen voor ervaringsmomenten die 'net echt' zijn temidden van de alledaagse realiteit.

De horzel op het paard

Particia de Martelaere reflecteerde in haar lezing *De horzel op het paard* op de gedachte of kunst kan bijdragen aan het moreel bewustzijn.

Na enkele algemene bedenkingen over ethiek en kunst concludeert zij dat in het alledaagse leven slechts dan sprake is van ethisch handelen, wanneer het gedrag bijdraagt tot een voor alle mensen waardiger bestaan. Waar het dus op aankomt, aldus De Martelaere, is mensen ertoe te brengen vooral 'het goede' te doen. In dit proces van het zich eigen maken van de juiste gevoeligheden en het zich inzetten voor de juiste zaak acht zij een belangrijke rol weggelegd voor de kunst. Naar haar mening maken de directe emotionele impact, de suggestieve inwerking van kunst op de menselijke verbeelding en de schijn van belangeloosheid, kunst bijzonder geschikt voor een manipulatie voor het goede doel. Echter, zo onderkent zij, kunst kan natuurlijk op diezelfde gronden ook aangewend worden voor minder fraaie doeleinden. In dat perspectief geplaatst kan ethisch geëngageerde kunst gemakkelijk omslaan in propaganda en leiding in misleiding. De Martelaere pleit er dan ook voor om, naast de opvoedkundige en maatschappelijke betekenis van kunst, vooral het gedachtegoed van kunst om de kunst in ere te houden. Slechts op die basis, zo stelt zij, kan de kunst een prikkelende functie vervullen en, zoals een horzel ogenschijnlijk functieloos, overbodig en vervelend een indommelend paard verhindert in slaap te sukkelen, de samenleving wakker houden.

De kunst van de politiek

Herman Tjeenk Willink hield met zijn toespraak *De kracht van de kunst; de kunst van de politiek* een krachtig pleidooi voor het politieke debat over de waarde van kunst binnen een democratische samenleving.

Binnen het huidige kunstbeleid onderscheidt hij twee dominante ordeningsprincipes: de op vraag en aanbod gerichte marktregulering en de bureaucratische regulering. Zijn standpunt is dat de ontwikkeling van kunst noch aan de markt noch aan de bureaucratie met haar procedures, instrumenten en financiële modellen kan worden overgelaten. Het voor de ontwikkeling van de kunst noodzakelijk corrigerend tegenwicht aan beide ordeningsprincipes, dient volgens hem te worden geboden door kunstenaars en politici.

Maar past die rol wel bij een overheid op afstand? Tjeenk Willink relateert die distantie. De overheid, zo meent hij, voert via de voorwaarden die zij stelt eigenlijk al een inhoudelijk kunstbeleid.

Hij vindt dan ook dat die plaatsbepaling niet langer verborgen onder het etiket van formele neutraliteit, maar daarentegen openlijk dient te gebeuren. Het artistiek-inhoudelijk debat mag naar

zijn mening niet langer aan de politieke discussie onttrokken worden. De kunst van de politiek ziet hij als het stellen van beleidsvoorwaarden aan marktregulering en bureaucratische behoeftebepaling - ook aan gaande het kunstbeleid. Zonder een publiek debat over de waarde-oriëntatie die aan kunstbeleid verbonden is - hoe abstract wellicht ook geformuleerd - zal volgens hem het kunstbeleid altijd een relatief onbetekenende sector blijven. Zowel de Federatie, zo waarschuwt hij, als de politiek dient zich dat te realiseren.

De waarde van kunst

De bijdrage van Ritsaert ten Cate was een veelzijdige en fascinerende getuigenis van zijn vertrouwen in de maatschappelijke waarde van kunst. In een reeks van herinneringen hield hij de aanwezigheid van dat de daadkracht van de verbeelding in de kunst zich ongevraagd en gevraagd, onverwachts en verwacht in talloze gedaanten en op evenzevele momenten kan manifesteren. Van terloops gehoord pianospel en tot het interieur behorende schilderijen tot concerten, voorstellingen en tentoonstellingen. Essentieel aan kunst is volgens Ten Cate de uitwerking ervan op het geestelijk leven van de mens. In de voetsporen van psycho-analyticus Bettelheim stelt hij expliciet dat het aan de kunst is voorbehouden het individu te geleiden naar een persoonlijke visie op de wereld en op zijn eigen positie.

Dat die visie op de kracht van kunst niet van de laatste tijd is, is bekend, aldus Ten Cate. Bij de oprichting van de Federatie, zo haalt hij aan, werd dit belang van kunst voor de geestelijke groei ook beleefd. Het voorlopig Federatiebestuur was tijdens de oorlogsjaren tot het inzicht gekomen 'dat zij de belangen van de geest ten onrechte hebben verwaarloosd'. Hun toekomstplannen betreffen dan ook zowel een betere werkzaamheid van kunst en kunstenaars, als een inniger samenwerking tussen overheid, het kunstleven en het algemene geestelijke leven. Een gezond kunstleven behoorde in die visie voorwerp van regeringszorg te zijn.

De afwezigheid van kunst, en daarmee het gemis van de kracht ervan in de samenleving, is voor Ten Cate onvoorstelbaar. Hij is ervan overtuigd dat er altijd kunstenaars zullen zijn die strikt hun eigen weg zoeken, die niet zwichten voor gebaande paden. Kunst, die niet praktisch, rationeel of comfortabel is, zal naar zijn mening altijd aanwezig zijn omdat de roeping van de kunstenaar zijn drijfveer naar oorspronkelijkheid is.

Daarnaast ziet hij dat de belangen van de geest nog steeds worden verwaarloosd. Dat kunst door de integere zoektocht naar oorspronkelijkheid in essentie het eigenbelang van de samenleving dient, wordt volgens Ten Cate door velen niet beseft. Zodra dat besef er is, profeteert hij tot slot, en het besef dat daar een rekening bijhoort, acht hij ook het vanzelfsprekende van kunst in de samenleving verzekerd.

Boekpresentaties

Na het symposium werd door de Boekmanstichting ter gelegenheid van het jubileum het boek *Jan Kassies 1920-1995, tussen politiek en cultuur* gepresenteerd en aangeboden aan de Federatie. De bundel opstellen over de activiteiten en instituties waarvoor Jan Kassies zich heeft ingezet en waarin het accent ligt op de historische en op de actuele ontwikkelingen, reflecteert impliciet en in een enkel geval expliciet zijn voortdurend sterk pleidooi voor de scheppingskracht. In haar toespraak duidde mevrouw Fenna van den Burg, mede-auteur van de bundel en auteur van het samen met Jan Kassies geschreven *Kunstenaars van Nederland! Om eenheid en zeggenschap. Het ontstaan van de federatie van Kunstenaarsverenigingen en de Raad voor de Kunst 1942-1959 (Amsterdam, 1987)*, de bepalende rol die Kassies heeft gespeeld bij de totstandkoming van het Nederlandse kunst- en cultuurbeleid. Dat zijn bijdrage niet gering was, wordt ook weerspie-

geld door het grote aantal functies in de wereld van cultuur, beleid en politiek die hij gedurende zijn leven heeft vervuld. Kassies was onder andere algemeen secretaris van de Raad voor de Kunst, directeur van de Theaterschool, directeur van het Instituut voor Theateronderzoek, voorzitter van de VPRO, voorzitter van het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties, voorzitter van het Bedrijfsfonds voor de Pers en lid van de Eerste Kamer. Daarnaast was zijn persoon zowel met de Federatie als met de Boekmanstichting sterk verbonden. Hij was vrijwel vanaf het begin betrokken bij de Federatie, eerst als bureaumedewerker, later als directeur en nog weer later als voorzitter. Ook behoorde hij tot de initiatiefnemers tot de oprichting in 1963 van de Dr. E. Boekmanstichting, het wetenschappelijk studien- en onderzoekcentrum op het gebied van kunst- en cultuurbeleid, en was hij er van 1979 tot 1988 voorzitter van. Voor beide organisaties is hij altijd een belangrijk inspirator en raadsman gebleven.

Een geschiedenis van mensen

Cineaste en Federatievoorzitter Digna Sinke beschreef in haar dankwoord op de overhandiging van *Jan Kassies 1920-1995, tussen politiek en cultuur*, de vijftig jaar geschiedenis van de Federatie niet alleen als een aaneenschakeling van activiteiten, maar ook als zesenvertig en een halve meter archief in het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis. Wie dat archief door zou bladeren, zo gaf zij aan, komt ongelooflijk vaak de naam Jan Kassies tegen, als deelnemer aan vergaderingen, als schrijver van stukken of als ondertekenaar van brieven. Kortom; de Federatie is ondenkbaar zonder Jan Kassies.

Dat archief, zo vervolgde zij, gaat niet alleen over beleid. Het gaat vooral over de talloze mensen die tijd en energie gestoken hebben in zoiets abstracts als een kunst- of cultuurbeleid. In haar woorden: 'die zesenvertig en een halve meter staat voor pure energie. Het is buiten alle ruzies, misverstanden, miscommunicatie, financiële en organisatorische problemen om vooral de geschiedenis van hoe kunstenaars en vormgevers zelf proberen invloed uit te oefenen op de totstandkoming van cultuurbeleid. Het weerspiegelt de vaak onstuimige vergaderingen, de confrontaties met ministers, de acties die gevoerd zijn en het vele lobbywerk dat voor en achter de schermen werd verricht. Die bijdrage door kunstenaars bleek en blijkt voorts effectief om de eenvoudige reden dat de makers zelf over de meeste kennis beschikken. Omdat alleen zij weten hoe ingewikkeld het proces van creatieve arbeid is en weten wat daarvoor nodig is.'

Een belangrijke functie van de Federatie is dan ook, stelt Sinke, om die meningen van kunstenaars te verzamelen, om die kennis te organiseren, en om vervolgens een visie, een opvatting over beleid te formuleren.

Een tweede onmisbare functie van de Federatie, aldus Sinke, is dat deze zich ook heeft ontwikkeld tot controleur van het cultuurbeleid. Ook het kritisch volgen van iedere stap die de overheid zet op cultureel terrein blijkt essentieel. In de afgelopen vijftig jaar is immers veel op dat terrein tot stand gekomen en veel ook weer veranderd. Wat in al die jaren niet is veranderd, zo benadrukt zij, is dat 'wanneer je als kunstenaar wil dat je mening gehoord wordt, je daar zelf voor moet zorgen door je te organiseren en door te zorgen dat die organisatie kracht heeft'.

Ter gelegenheid van het jubileum heeft de Federatie, op verzoek van en mogelijk gemaakt door de Jan Kassies Stichting, een poging gewaagd om haar vijftigjarige geschiedenis van 46 en een halve meter papier terug te brengen tot een boekje ter dikte van een halve centimeter. Het eerste exemplaar van *Kunst en Beweging, 50 jaar Federatie van Kunstenaarsverenigingen*, dat bij deze gelegenheid omschreven werd als een getuigenis van de energie om bij te dragen

aan een optimaal cultuurbeleid, werd daarop door Sinke aangeboden aan Jan Riezenkamp, Directeur Generaal voor Culturele Zaken van het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, die als plaatsvervanger optrad voor staatssecretaris Aad Nuis.

Een stem die niet mag verstommen

In de toespraak van staatssecretaris Nuis werd, bij monde van Riezenkamp, de Federatie gelukgewens met het vijftig jarig bestaan. Het jubileum werd zelfs een wonder genoemd. Want, aldus de staatssecretaris, het is eenvoudiger om alcohol in Teheran te verkopen dan kunstenaars in Nederland te organiseren.

Terugkijkend naar de beginperiode van de Federatie blijkt dat er indertijd nauwelijks iets was dat op een kunstbeleid leek. Het was duidelijk dat op cultureel terrein de regeringsbemoediging van de grond af moest worden georganiseerd. Het 'kunst is geen regeringszaak' van Thorbecke echoede weliswaar nog na, maar steeds krachtiger klonk het standpunt dat kunst een regeringszaak bij uitnemendheid is, in het bijzonder door toenmalig minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen Van der Leeuw. Het ideaal van een actieve cultuurpolitiek, zoals door Emmanuel Boekman in 1939 was geformuleerd in zijn proefschrift *Overheid en kunst in Nederland*, leidde daarbij tot een beginnend besef dat alleen door een vereniging van alle kunstenaars cultuurbeleid tot stand gebracht kan worden. De Federatie van Kunstenaarsverenigingen en later ook de Raad voor de Kunst groeiden vervolgens uit tot die instituties die een belangrijke rol in het Nederlandse kunstleven vervullen.

Illustratief voor die beginperiode, zo werd gememoreerd, is dat lange tijd één vraag steeds terug kwam, namelijk of kunst en organisatie wel samengaan. Het werd als vrijwel tegennatuurlijk gezien dat een kunstenaar, als schepper van een eigen wereld in zijn atelier, in het gareel van een organisatie zou kunnen lopen. Het ondergeschikt maken van eigen dromen aan collectieve belangen achtte men nauwelijks mogelijk. Niettemin constateert de staatssecretaris dat de Federatie er vervolgens in is geslaagd om via aangesloten verenigingen duizenden kunstenaars zoals beeldende kunstenaars, componisten, schrijvers, filmmakers, kortom de kleine zelfstandigen, te verenigen binnen één verband. Juist de zelfstandige kunstenaars is met de Federatie een krachtige stem gegeven. Deze stem, zo stelt de staatssecretaris, mag niet verstommen. Hij is nog steeds de moeite waard om gehoord te worden. Temidden van alle wapenfeiten vindt hij juist die spreekbuisfunctie de grootste verdienste, waarmee hij de organisatie tot besluit van zijn referaat van harte gelukwens.

Na de theepauze, waarin de koningin zich temidden van de aanwezigen onderhield met diverse genodigden en waarbij levende sculpturen en acts voor onderbrekingen van gesprekken zorgden en bewondering oogstten, vond in de Maxzaal van de Melkweg de première plaats van de cantate *Aan Dovemansoren*.

Aan Dovemansoren

Op tekst van J. Bernlef en muziek van Misha Mengelberg werd de ruim twintig minuten durende cantate *Aan Dovemansoren* gepresenteerd. Het muzikale gezelschap dat voor deze gelegenheid was samengesteld bestond uit: Pedro Andarraga (Ko Klopstok), Ilena Melita (Mia Klopstok), Claudia Trajano (Gloria Klopstok), Rein Kolpa (Cornelius Dobber), Gabrielle Mouhlen (Thea Dobber), Chaim Levano (verteller) Ric Sims (dirigent), Misha Mengelberg (piano), Thomas Herberer (trompet), Wolter Wierbos (trombone), Ernst Reijseger (cello), Tristan Honsinger (cello), Ernst Glerum (contrabas) en Han Bennink (drums).

De eigentijdse cantate, in opdracht van de Federatie voor dit jubileum geschreven, verbeeldde in de regie van Adri Boon de verjaardag van de oude, geniale, maar dove componist Ko Klopstok.

Deze zit thuis in gezelschap van zijn vrouw en dochter wanneer onverwachts een verjaardagsvisite zich aandient in de gestalte van zijn oudleerling componist Dobber en diens gedichten schrijvende vrouw. Zij hebben samen een opera over Klopstok gemaakt. Deze wil echter niets van Dobber en zijn eerbetoon weten ('Eeuwige leerling. Gruizige puist. Wandelende tak zonder blad. Zompige noten zonder onderdak!') en hij hult zich al snel in de muziek die hij in zijn hoofd hoort. Het bezoek bezingt bij wijze van conversatie hun huidige staat: de stipendia, de adviescommissies, de publieksgerichtheid, het dansen naar de pijpen van de straat. Dan ziet het zijn kans schoon om een deel van de opera voor te zingen: 'Hij verdween in Hollands duinenhoven, zonder haar iets anders te beloven dan, de kristallijne klankstructuren, die ons en het heelal besturen. Zo verdween hij in Hollands duinenhoven, en wij terneergeslagen, compleet ondersteboven'. Terwijl mevrouw Klopstok daarop de visite de deur uitwerkt, noteert Klopstok in razend tempo en luid zingend zijn eigen muzikale vondsten. Een stroom aan notensoorten krijgt zijn vorm: olienoten, pepernoten, pinolinenoten en vele, vele andere. Wanneer de dochter des huizes dan ook een schaal noten met notenkraker brengt, wordt Klopstoks tragiek nog duidelijker. Luid zingend vat Klopstok zijn muzikale carrière samen 'Vijftig jaar aan een stuk door, sprak ik tegen dovemansoor. Krak, zo sprak de kraker en vermorzelde zijn maker'. Er vallen dan ook steeds meer gaten in muziek en tekst, totdat uiteindelijk mimende zangers te zien zijn en musici die hun instrumenten onhoorbaar 'bespelen', en slechts het nauwelijks hoorbare geluid te beluisteren valt van kleine vliegtuigjes die op serene wijze boven de hoofden van het publiek vliegen, met op hun vleugels getekend een meer dan levensgroot oor.

Het publiek reageerde op de uitvoering met een enthousiast applaus.

Gouden Borrel

Na de cantate was het dan tijd voor de Gouden Borrel. In de fraai aangeklede Oude Zaal en foyer van de Melkweg werd in een ontspannen sfeer goed verzorgd en aangenaam gereciperd temidden van ruim 400 genodigden. Geflankeerd door de inmiddels onvermijdelijke levende sculpturen kon dan eindelijk uitvoerig worden bijgepraat, herinneringen worden opgehaald, laatste informatie worden uitgewisseld en nieuwe kennissen gemaakt.

De Federatie kan, dankzij de inzet en ondersteuning van velen, met veel genoegen terugzien op een geslaagde dag. Een stimulerende conferentie, een boeiend symposium, vele bekende en onbekende gezichten, een fraaie cantate, bewonderenswaardige sculpturen en verrassende acts; een mooier jubileum lijkt haast niet mogelijk!

Epiloog

Terugkijkend op het vijftigjarig bestaan van de Federatie blijkt het jubileum eigenlijk een bijzonder fenomeen en mag het - in woorden van staatsecretaris Nuis - eigenlijk een wonder heten dat het zover heeft kunnen komen. Want wat is de context ervan?

Gedurende het bestaan van de Federatie is het kunstbeleid mede door haar toedoen van vrijwel niets uitgegroeid tot een op zich relatief imposante beleidssector. De toenemende staatsbemoedienissen met kunst is in verschillende perioden steeds anders gelegitimeerd, waarvan het bevorderen van schoonheid, later dat van maatschappelijk welzijn en uiteindelijk de kwaliteit van kunst zelf, tot de belangrijkste uitgangspunten behoren!). Allengs trad echter ook het beheersmatig karakter ervan op de voorgrond. De toenemende verstatelijking van de kunstensector resulteerde in de jaren tachtig, op basis van de begrip-

¹ W. Oosterbaan Martinus. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945*. 's-Gravenhage: Schwartz/SDU, 1990

pen productie, distributie en afzet, in een taakafbakening tussen de bestuurslagen rijk, provincies en gemeenten. Tevens werden stapsgewijs fondsen ingezet als beleidsinstrumenten om de beschikbaar gestelde subsidiegelden te verdelen en werd op rijksniveau een vierjaarlijkse kunstenplansystematiek ingesteld. De structurering van het kunstbeleid kan dan ook beschouwd worden als een toenemende verzakelijking, waarbij het kunstbeleid lijkt te worden gereduceerd tot primair een financieel beleid. Het deed Verduyn Lunel die dag dan ook verzuchten dat de Federatie heeft meegewerkt aan een kunstbeleid waarin de kunstenaars uiteindelijk nagenoeg zijn 'weggeprogrammeerd'. Ook de adviserende rol van de Raad voor de Kunst, thans opgenomen in de Raad voor Cultuur, lijkt met de toename van de beleidsstructuur aan belang in te moeten boeten voor wat de inhoudsbepaling van het beleid betreft. Met de versterking van de beleidstructuur is het politieke debat over kunstbeleid bovendien steeds verder naar de achtergrond geschoven.

Binnen die aan grote veranderingen onderhevige omgeving heeft de Federatie van Kunstenaarsverenigingen zich staande weten te houden. De maatschappelijke transformatie van een verzuilde tot een pluriforme maatschappij waar Kuypers op duidt, noch de marginalisering van het politieke debat over kunstbeleid waar Tjeenk Willink naar verwijst, hebben er toe geleid dat de Federatie de strijd voor gemeenschappelijke belangen heeft opgegeven. Haar standpunt is dat de overheid inzake het kunstbeleid een sterke tegenspeler behoeft. Het belangrijkste argument dat daarvoor gehanteerd wordt is dat een actieve kunstpolitiek ook de Nederlandse samenleving ten goede zal komen. Kunst wordt verondersteld a priori geen politieke of maatschappelijke aanspraken te behartigen, maar los van een maatschappelijke context het andere, het verrassende tot uitdrukking te brengen en door confrontatie met kunst bij mensen persoonlijke ontwikkeling te stimuleren. In haar rol als spreekbuis voor kunstenaarsbelangen en als vertaalinstituut van die belangen in een beleidsterminologie (en vice versa) overheerst in die zin bij de Federatie het praktisch idealisme. De door staatssecretaris Nuis geprezen standvastige houding van de Federatie illustreert daarentegen eens te meer dat de relatie overheid - Federatie gebaseerd is op een wederzijdse afhankelijkheid vanwege het gezamenlijk belang om continu een goed kunstbeleid te realiseren.

Amsterdam, 1996 **Herber van de Minkelis**

Paul Kuypers Een paar stellingen over het verenigingsleven

Stand van zaken

- 1 Verenigingen hebben iets oubolligs; iets uit de tijd van de verzui-ling, toen het leven nog goed en overzichtelijk was. Ze horen bij het dorp, bij het organische van de besloten traditionele samenleving. Twintig, dertig jaar geleden was het verenigingsleven nog een vast chapter in de sociologie. Nu praat niemand er meer over (over de sociologie trouwens ook niet meer). Het hoofdstuk 'verenigings-leven' is in de leerboeken vervangen door beschouwingen over instituties, coalities, netwerken.
- 2 Waar komen deze veranderingen vandaan? Wat is er gebeurd? In de eerste plaats is de behoefte bij mensen afgenomen om zich op grond van een gemeenschappelijke geschiedenis, los of achtergrond in een min of meer permanent verband te verenigen. Men kiest voor tijdelijke, wisselende, punctuele formaties, waarbij het commitment in sociaal-psychologisch opzicht beperkt is. In de tweede plaats zijn de behoeften van de mensen zo gedifferen-tieerd geworden, dat de gemakkelijke combinatie tussen zakelijke en sociale belangen verloren is gegaan. De vroegere, ongedifferen-tieerde relatie tussen deze belangen is vervangen door veel specifieke betrekkingen, die zich minder dan eertijds laten vangen in algemene, vaste structuren, zoals verenigingen. In de derde plaats is het territoriale, dat het grondmodel voor het verenigingsleven was, vervluchtigd en verdund. Mensen wonen nog wel op een bepaald territoir, maar zij hechten daar een andere, beperktere betekenis aan. Het territoir is niet langer een exclusieve binding, maar een binding naast andere bindingen.
- 3 Het wegvallen van de relatie tussen materiële en immateriële belan-gen maakt het moeilijk om mensen op algemene formules te organiseren. Men kiest voor verbanden met andere op grond van een bepaald belang, waarvan men veronderstelt dat het door anderen gedeeld wordt en men sluit zich daarnaast aan bij groepen, die politieke of ideële belangen nastreven. Die aansluiting heeft veel van zijn vroegere integrale trekken ver-loren en is vaak veel meer een sympathie-betuiging (Artsen zonder Grenzen, Greenpeace) dan daadwerkelijk participatie. Het doel van verenigingen reikt in het algemeen veel verder. Zij eisen meer van de leden en zij zijn altijd gebaseerd op een combinatie van geeste-lijke en materiële overwegingen (dat geldt zelfs voor religieuze genootschappen).
- 4 Verenigingen vinden hun basis nooit alleen in de wereld van leden of betrokkenen; er is altijd een verbinding met de bredere samen-leving. Verenigingen kunnen alleen bestaan in de context met andere, soortgelijke verbanden. De Federatie is een illustratie van deze stelling. Zij werd opgericht in een klimaat, waar de bundeling van kunstenaars paste in een patroon, waarin vormen van solidari-teit de uitdrukking waren van een naar herstel strevende nationale gemeenschap.

Het model van de representatie

Verenigingen berusten op het beginsel van de representatie; zij zijn de uitdrukking van de gemeenschappelijke wil van de leden. Die leden kiezen een bestuur, dat hen vertegenwoordigt. Die vorm van getrapte belangenbehartiging geldt voor allerlei sectoren in het maatschappelijk leven; in de politiek, in de cultuur, in de sociale zekerheid en in de gezondheidszorg. De laatste jaren is er een erosie van het representatie-model aan de gang. Politieke partijen en vakbonden en andere onderlinge associaties verliezen hun aantrekkingskracht. Men spreekt over een achteruitgang van de solidariteit, die mensen ertoe drijft om hun belangen niet langer in collectieve verbanden onder te brengen, maar ze zoveel mogelijk op eigen kracht te regelen. Het is de vraag of die diagnose juist is, maar vast staat wel, dat mensen huiver hebben om hun belangen aan anderen over te dragen, dat zij weinig heil zien in de traditionele vormen van solidariteit. De belangen zijn meestal ook te specifiek en te gevarieerd om ze door anderen te laten representeren. Voorzover men dat wel doet trekt men de kring van belanghebbenden zo nauw mogelijk en zoekt men ijkpunten, die duidelijk en onmiskenbaar zijn. De gemeenschappelijkheid, die vroeger de basis vormde om zich met anderen te verenigen is te onbepaald en te diffuus geworden om nu nog als ijkpunt te kunnen dienen.

- Er is geen gemeenschappelijk geloof of ideologie meer, waarop mensen elkaar vinden. En voor zover een dergelijk geloof nog bestaat biedt het te weinig houvast voor gemeenschappelijke ondernemingen.
- Mensen hebben geen gemeenschappelijke geschiedenis meer als maatschappelijke klasse of als territoriale groep.
- De sociale en economische omstandigheden zijn òf te verschillend òf te algemeen om als basis voor solidariteit te kunnen dienen.
- Élites zijn 'freischwebend' of onherkenbaar geworden; zijn niet meer de vanzelfsprekende mandatarissen van vroeger.
- Beroepspraktijken zijn zo gedifferentieerd, dat een globale gemeenschappelijkheid (bijvoorbeeld kunstenaarsschap) onvoldoende aanhechtingspunten voor gemeenschappelijk optreden geeft.
- De vijanden zijn ook niet herkenbaar meer. Zij zijn in ieder geval niet langer voor ieder gelijk zoals in de tijd van de klassestrijd of van de culturele revolutie in de 60-er jaren.
- Bij mensen en organisaties bestaat twijfel (soms gêne) over het vervullen van een maatschappelijke opdracht. Voor sommigen is er nog wel behoefte aan een gezamenlijke oriëntatie met betrekking tot een maatschappelijke opdracht, maar die behoefte neemt zelden de vorm aan van een institutionele binding.

Op het eerste gezicht

Wat zijn de gevolgen van deze analyse? Wat voor consequenties heeft zij voor de toekomst van het verenigingsleven? Wat betekent zij voor de Federatie?

- 1 Op het eerste gezicht lijkt er weinig toekomst voor het verenigingsmodel te zijn. Wat er nog over is van dit model is een residu van het verleden of een kwestie van een hardnekkig, maar overleefd idealisme.
- 2 Het beeld wordt bepaald door kortstondige belangengroepen, kleine associaties van mensen, die werkelijk iets met elkaar gemeen hebben en vluchtige, wisselende netwerken van mensen die in de opzet en de uitvoering van bepaalde projecten een gemeenschappelijk belang ontdekken.
- 3 Op macro-niveau vinden we grote organisaties, die een appèl doen op duidelijke, beleefbare noden en die mensen op bepaalde voorwaarden een commitment bieden, dat hun individuele krachten te boven gaat, maar dat niet een vergaande vorm van collectieve solidariteit vereist. Amnesty International, Greenpeace, Natuur-

monumenten, Foster Parents zijn voorbeelden van dit type organisaties. Het meest opvallende kenmerk van deze organisaties is dat zij zich op een moderne manier presenteren en dat zij een scherp, maar smal beroep op mensen doen, dat dwars door alle maatschappelijke geleidingen heen gaat en dat genoeg neemt met een enkelvoudig cliëntencollegium.

Op het tweede gezicht

Wat is de toekomst van de Federatie, wanneer men deze weinig rooskleurige beelden over het verenigingsleven tot zich door laat dringen? Licht de toekomst in de lijn van de moderne 'single-issue'-bewegingen? Is de toekomst van de Federatie een greenpeace-voor-de-kunst? Ik geloof het niet. Kunst wordt niet gezien als een onderdrukte of bedreigde dimensie van het leven zoals bijvoorbeeld het milieu of de natuur. Kunst is eerder een interessant produkt, waarvan de markt bezig is zich meester te maken. De kritische functie van kunst neemt af; ze wordt althans steeds minder ervaren. Kunst schokt niet meer. Kunstenaars verliezen hun exclusieve positie. Ze worden als normale werknemers of als normale uitkeringstrekkers beschouwd (zie de WIK). Voor zover kunstenaars belangen hebben wijken die niet zoveel meer af van de belangen van andere (vrije) beroepsbeoefenaren. Het enige (overigens niet onbelangrijke verschil) is dat kunstenaars in het algemeen veel minder verdienen dan hun soortgenoten in andere beroepen. De vroegere homogeniteit van de groep kunstenaars wat geld en inkomen betreft is ook aan het verdwijnen. De verschillen tussen arm en rijk onder kunstenaars vertonen steeds meer gelijkenis met de verschillen in ander segmenten van de samenleving. Kunstenaarschap wordt daardoor steeds minder een noemer voor kunstenaars om zich als groep onder te organiseren. En voor zover zij dat wel doen, zal er vanuit de samenleving verbazing maar ook achterdocht zijn over de bedoelingen van kunstenaars. Wanneer zij met de gezamenlijke organisatie meer beogen dan het dienen van hun (materiële) belangen zullen er groepen in de samenleving zijn, die hun het recht betwisten om het belang van de kunst te representeren.

Afgezien van dit legitimatieprobleem is het de vraag of er vanuit de kunst gezien nog behoefte is aan platform, zoals dat destijds met de oprichting van de Federatie werd gecreëerd. Het is moeilijk om een ondubbelzinnig antwoord op die vraag te geven. Er zijn wel een paar overwegingen te formuleren, die de betekenis van een kunstenaarsplatform ook in de huidige omstandigheden en in een andere context dan eertijds kunnen adstrueren. Laat ik beginnen met de opmerking, dat het verdwijnen van het vanzelfsprekende collectivisme en de brede solidariteit van kunstenaars niet alleen een verlies is of een prijs, die voor een verkeerd soort individualisme moet worden betaald. Kunstenaars delen, net als andere beroepsgroepen, in het proces van individualisering, waarin de oude homogeniteit van beroepen en sociale posities wordt open gebroken. Overal in de maatschappij zijn de traditionele groeps- en samenlevingsverbanden aan het verdwijnen. Ook in de kunstwereld is dat het geval, de organische volksgemeenschap uit 1946 met zijn gesloten kunstenaars front bestaat niet meer. Zij is uit elkaar gevallen en versplinterd over allerlei nieuwe groepen en verbanden.

Het sociale model, dat aan de vorming van de Federatie ten grondslag lag en dat het lange jaren 'gehouden' heeft, is door de ontwikkeling achterhaald. Dat betekent, dat we na moeten denken over een nieuwe structuur. Dat is niet simpel. We weten niet zo erg goed, hoe we een wereld moeten organiseren, die zijn overzichtelijkheid heeft verloren. In het spoor van de organisatiespecialisten verlaten we ons in dit geval op termen als proces en communicatie. Maar dat zijn lege begrippen, die ons niet veel verder helpen. Organisaties, die hun structuren inruil-

len voor de dynamiek van het proces raken meestal van de wal in de sloot. Ik zou de Federatie niet aanraden om zich op dit pad te begeven. Het lijkt me beter om zorgvuldig na te gaan of de Federatie zich kan transformeren tot een organisatie, die zonder de last van het oude verenigingsmodel haar opdracht kan blijven vervullen. Het lijkt me niet uitgesloten, dat het bij dat onderzoek niet alleen zal gaan om de (organisatie)vorm maar ook om de inhoud van die opdracht.

In 1946 ging men er van uit, dat 'materieel en geestelijk eigen belang' een eenheid vormden en dat kunstenaars in de Federatie zich niet alleen zouden bekommeren om hun eigen bestaansmogelijkheden, maar ook om het belang van de kunst voor de samenleving en om wat toen werd aangeduid als een 'bloeiend cultuurleven'. Die ambities zijn te ruim geworden. Kunstenaars moeten ze blijven koesteren, maar ze doen dat in een volstrekt andere context dan in de jaren na 1945. Kunstenaars moeten een weg zoeken in een beleidsstructuur, waarin niet zij de dienst uitmaken, maar ambtenaren, adviseurs en managers. Die structuur is bovendien ongemeen veel gecompliceerder dan de simpele overheidsorganisatie uit het eind van de veertiger jaren. En 'het volk' waarvan in 1946 verwacht werd dat het 'zijn kansen tot vergroting van het levensgeluk' in handen van de kunstenaars zou leggen, heeft allang ontdekt, dat de profeten van de markt en van de media interessantere voorgangers zijn. Kunstenaars raken geïsoleerd in de publieke ruimte. Aanzien genieten zij alleen, wanneer zij zich een positie in de markt weten te verwerven. Naast de markt is ook de moderne kunstbureaucratie een bedreiging voor de kunstenaars. Over een breed front vindt er op dit moment een insluiting van kunst en kunstenaars plaats. Plansystematiek, beleid en organisatie, management en marketing, het zijn de coördinaten van een regie die steeds minder ruimte laat voor directheid en oorspronkelijkheid en voor eigenzinnigheid en oppositie.

Terugkijkend naar het begin van een verleden van vijftig jaar is er heimwee naar het optimisme, waarmee de kunst werd gedefinieerd als 'een stuk van ons dagelijks brood'. Wij zouden niet meer weten hoe we een dergelijke metafoor zouden moeten begrijpen. Zorg om het dagelijks brood hebben de meesten van ons ook niet meer. De kunst hoort niet meer bij de eerste levensbehoeften van 'het volk'. Zij is opgelost in de verdunde vorm van de vrije tijd en het televisie-amusement. De marges voor kunst en kunstenaars zijn smal geworden; de plek van de kunst in de maatschappij is leeg, of in ieder geval heel smal geworden. Kan die plek nog bezet worden door kunstenaars, die zich vanuit de verbondenheid van hun beroep sterk willen maken voor het belang van de kunst in de maatschappij? Ik denk het wel, maar ik weet niet of de Federatie in haar huidige vorm kunstenaars daartoe de gelegenheid biedt. Misschien gaat het ook niet om één plek, maar om meerdere plekken. Ik hoop, dat met het onderzoek naar deze vragen vanochtend een begin kan worden gemaakt. Er is ruimte nodig voor het 'andere', voor een andere taal, voor andere ervaringen en voor andere praktijken; voor al die facetten, die in de officiële systematiek van plannen en documenten niet aan bod komen. Een ruimte, misschien voorlopig een reservaat, waar de orthodoxe taal van het bestuur en het management niet wordt gehoord.

Jan Knopper is te druk om vandaag hier aanwezig te zijn. Hij moet vanmiddag voor 17.00 uur nog met twee ministeries de BTW-verlaging voor de theaters regelen; een nationaal onderzoek met de VNG uitvoeren naar de verschillen tussen de programmering van grote en kleine theaters, een nieuwe landelijke theater-reserveringslijn opzetten en een VSCD-congres in juni organiseren. Dus vroeg Jan me gistermiddag om 15.00 uur of ik zijn plaats wilde innemen: 'Dat lukt je wel op deze korte termijn'. 'Tuurlijk, tussen een bezuiniging van 100.000 gulden en de aanvraag voor ontslagvergunningen voor drie medewerk(st)ers door; een seizoenbrochure die al drie dagen geleden bij de drukker moest liggen; een afspraak met de agendacommissie van de VSCD-Regio Zuid-Holland om dringend te bespreken wat we moeten doen aan de sluiting van Theater de Bonkelaar in Sliedrecht; het maken van de notulen van de Klankbordcommissie van de VSCD die al verstuurd hadden moeten zijn; en de 50 kandidaten die naar mijn functie hebben gesolliciteerd, die ik nu toch echt een briefje moet sturen dat hun sollicitatie in goede orde is ontvangen. Maar gelukkig had ik gisteravond toevallig vrij.

Op mijn vraag wat hij vandaag had willen zeggen, zei Jan: 'Het nut van een belangenvereniging is het nastreven van de gemeenschappelijke belangen van individuele leden'.

Ik moest hardop lachen, want zelfs binnen de belangenvereniging VSCD is het begrip 'gemeenschappelijk' soms nauwelijks te bespeuren. De theaters zijn verdeeld over vele onderwerpen. Kleinere theaters worden gesloten terwijl de grote podia verbouwen om nog groter te worden. De Randstad kijkt neer op de commerciële zaalverhuringen in de plattelandstheaters: 'Dat zijn geen kunstliefhebbers, dat zijn zalenboeren'. De podia waar het gesubsidieerde aanbod plaatsvindt, kijken op de cabaretvoorstellingen in de randgemeenten neer: 'Dat is geen cultuur, dat is stoelen vullen'. De individuele belangen zijn vaak zodanig tegengesteld, dat de belangenvereniging geen gemeenschappelijk doel meer kan vinden. Maar toch hebben de theaters twee gemeenschappelijke belangen: Voldoende geld voor programmering en voldoende interessant aanbod van theatervoorstellingen.

Dit gemeenschappelijk belang doet ons echter vaak gemakshalve uitroepen: 'Meer geld naar de theaters, dan komt het allemaal in orde'. Alsof hiermede alle individuele belangen van leden gediend zouden zijn.

Kijken we naar het veld van de kunstenaars. Een veld dat me na aan het hart ligt. Ik heb een aantal jaren op de planken gestaan en een opleiding Grafische Vormgeving achter de rug. Alle acteurs, musici, fotografen, dansers, vormgevers, toneelschrijvers, choreografen, componisten, architecten, dramadocenten, regisseurs, instrumentenbouwers, poppenspelers hebben hun eigen, vaak tegengestelde

beroepsbelangen. De choreograaf roept dat de componist te eigenwijs is; componist klaagt dat de choreograaf te weinig rekening houdt met de eigenheid van zijn compositie. De acteurs klagen over door architecten slecht ontworpen schouwburgen, de musici vinden de akoestiek van de podia altijd onder de maat. En alle kunstenaars mopperen per definitie op het ondermaatse beleid van de directies van de schouwburgen. Het behartigen van al deze tegengestelde belangen is ondoenlijk. Maar ook de diverse kunstenaarsgroepen kennen een gemeenschappelijk belang: Het creëren van voldoende geld om alle kunstproducties mogelijk te maken. Vanuit dit belang roepen ook de kunstenaars gemakkelijk: 'Meer geld naar de kunstenaars, dan komt het allemaal in orde'.

In de onderlinge verdeeldheid zijn dus grote gemeenschappelijke belangen te vinden:

Er moeten goede podia, affiches en seizoenbrochures zijn waarop en waarin de in voldoende mate geproduceerde theaterproducties getoond kunnen worden aan degenen voor wie we het allemaal doen: 'Het Hooggeëerd Publiek'.

Vanuit deze gemeenschappelijke belangen kunnen we onze doelstellingen formuleren. Niet meer roepen 'Er moet meer geld komen'. Die fase is voorbij en afgelopen. Suikeroompje Het Rijk zet nu de tering naar de nering. Papa Gemeente is bijna failliet. Grootvader Provincie weet niet of hij volgend jaar nog bestaat of dat hij opgesplitst gaat worden in stadsprovincies. De kunstbudgetten zijn en blijven voorlopig schaars.

Zelf kunnen we veel doen. Effectiviteit van opleidingen verbeteren. Ateliers inrichten en beheren. Arbeidsvoorwaarden verbeteren door efficiency-verhoging. Standaardiseren waar mogelijk. Kwaliteit van de kunstproducties verhogen - niet iedere productie is ook werkelijk de moeite waard om het land in geslingerd te worden. Het aanbod meer aanpassen aan de vraag - hiermee bedoel ik het uitnutten van successen om daarmee kwetsbaar nieuw aanbod mogelijk te maken. Samenwerkingen aangaan - Waarom in Amsterdam dure repetitieruimten huren terwijl er binnen een straal van 50 kilometer 80 theaters 's zomers wekenlang leeg staan? Risico's nemen: langer op één plaats durven werken om het publiek de kans te geven kennis te maken met de kunstproductie. En zo zou ik nog even door kunnen gaan. Ook moeten we niet proberen ieder individueel belang van iedere individuele beroepsgroep te behartigen. Dat is zinloos en bovendien overbodig.

De kwetsbare kunstenaar die 'kunst om de kunst produceert' zal vastlopen. Natuurlijk, de hongerende kluisenaar met zijn zolder vol onontdekte meesterwerken, komt ook na het jaar 2000 nog voor. Maar in het jaar 2000 zal de kunstenaar die weet wat hij of zij wil, en die tevens weet hoe dit uit te nutten, de toon aangeven binnen de kunstenaarsverenigingen. En op de podia. En tevens zal deze kunstenaar toonaangevend zijn in ogen van het publiek.

De doelstellingen tussen nu en 2000 zullen zijn:

- Hoe wenden we ieder individueel de schaarse middelen aan om een optimaal resultaat te bereiken? en:
- De kunstenaarsverenigingen behartigen uitsluitend die gemeenschappelijke belangen waar de individuele kunstenaar geen tijd voor heeft.

Kortom: 'Het nut van een belangenvereniging is het nastreven van de gemeenschappelijke belangen van individuele leden'.
En zo krijgt Jan Knopper toch gelijk.

Ongeveer vijftig jaar geleden ontvouwden de leden van het Voorbereidend Comité der Federatie, als voorlopig bestuur van de Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, een aantal grondgedachten in hun oproep aan de kunstenaars in Nederland. Een even heldere als nooit verwezenlijkte structuur met voor elke tak van kunst één erkende beroepsvereniging, in een federatief verband verenigd ter verwezenlijking van een aantal doelstellingen zoals het bevorderen van de ontwikkeling van de kunst in volle omvang, het verzorgen van de ideële en stoffelijke belangen der kunstenaars en het versterken van het verband tussen kunst en samenleving, ook door en vanwege de overheid. De Federatie zag zo'n eenheid totstandkomen omdat kunstenaars daar nu, althans in 1945, anders dan in de vooroorlogse periode, toe bereid zouden zijn 'omdat zij in dezelfde harde leerschool ervaren hebben, dat kunstenaars, hoezeer in hun werk tot individualisme geneigd, voor het winnen en handhaven van hun plaats in de samenleving en van de beste bestaans- en werkmogelijkheden, zijn aangewezen op een hechte onderlinge samenwerking en eenheid.'

Die neiging tot individualisme, misschien ook wel die behoefte aan uniciteit, blijkt in de praktijk wel een stevige beperking in de behoefte tot organisatie en samenwerking. We weten niets over de 'organisatiegraad' in de kunstensector, omdat we weinig tot niets weten over het aantal kunstenaars. We spreken weliswaar al een groot aantal jaren over een toegenomen individualisering in de samenleving en baseren mede daarop de verwachting dat de aantrekkingskracht om zich in beroepsvereniging en anderszins te organiseren zal afnemen, maar in het algemeen is die leegloop niet te signaleren. In tegendeel, we zien de meeste beroepsverenigingen geleidelijk, maar voortdurend iets groeien. In welke mate dit het gevolg is van, een, misschien wel nog grotere, groei van het aantal beroepsbeoefenaren is, vanwege het gebrek aan gegevens, niet te beoordelen.

Er is echter geen enkele aanwijzing dat de organisaties van kunstenaars anno 1996 minder versnipperd zijn dan in de periode voor 1940. En dat lijkt af te wijken van vele andere sectoren in de samenleving. Hoewel ik, in de ene dag mij gegeven om, uiteraard tevergeefs, te pogen Carel Weber te vervangen, niet in staat ben geweest hiervoor bewijsmateriaal te vergaren durf ik de veronderstelling aan dat de verscheidenheid in organisaties van kunstenaars, anders dan bij vele of de meeste andere beroepsgroepen in onze samenleving, gehandhaafd is gebleven. Dat heeft nadelen, want het lijkt er toch op dat sectoren waarin een enkele beroepsvereniging de sector bestrijkt het meer vanzelfsprekend is voor de beroepsbeoefenaren daar lid van te worden en bijvoorbeeld de criteria voor beroepsmatigheid van die organisatie en hun modelcontracten een gemakkelijker maatschappelijke acceptatie te verkrijgen. Daarmee organiseren die beroepsverenigingen zowel de verbinding tussen beroepsbeoefenaren onderling, zo mogelijk niet

alleen praktisch maar ook inhoudelijk, maar ook die tussen de beroepsbeoefenaren en de samenleving in de volle breedte. Mijs inziens zijn dat ook kenmerken van een beroepsvereniging als zodanig. Dat oorspronkelijke ideaal, van één beroepsvereniging per kunstsoort, was dus eigenlijk zo gek nog niet.

Dat neemt niet weg dat beroepsverenigingen uiteraard alles te maken hebben met de beroepsuitoefening zelf. Kenmerkende overeenkomsten in de beroepsuitoefening zullen dan ook bepalend zijn. En ook daarbij excelleert de kunstsector in verscheidenheid. Men lijkt gespecialiseerd in het aangeven van de specialisaties en verschillen, ook tussen wat voor buitenstaanders niet wezenlijk te onderscheiden is.

Het zal dan ook wel geen toeval zijn dat allerlei ontwikkelingen van fusies en schaalvergrotingen in de kunstensector zelf, ik heb het nu dus even niet over de beroepsorganisaties, zo vaak mislukken. Zo hebben vele gemeenten, die het liefst al hun kunstbedrijven over een grote kam scheren en dat zo mogelijk nog met vele andere, niet kunstbedrijven, tot hun schade en schande kunnen ondervinden dat kunst toch iets anders is. En anders zullen zij dat nog ervaren.

Binnen kunstenaarsorganisaties moet dat kenmerkende dan ook te vinden zijn. Het mag dan wel over het gemeenschappelijke gaan van ervaringen in de beroepspraktijk, maar het moet dan ook wel echt gaan om wat gemeenschappelijk is. Dus eerder de overeenkomsten tussen illustratoren of beeldhouwers, of poppenspelers of mimografen of scenarioschrijvers onderling, dan tussen hen gezamenlijk. De vraag of dit persé georganiseerd moet worden in aparte beroepsorganisaties, die federatief samenwerken of als herkenbare deel-organisaties van een grotere eenheid is daarmee niet beantwoord. Ik voel ook geen enkele behoefte die te beantwoorden, maar signaleer wel de behoefte dat kenmerkende overeenkomsten herkenbaar te organiseren.

Dit heeft ook alles te maken met de essentie van de kunst. Het gaat er niet zonder meer om de inbreng en belangen van een willekeurige groep beroepsbeoefenaren in een willekeurige sector te verzekeren. Kunst heeft minder te maken met vraag en aanbod dan vele hedendaagse politici zouden willen doen geloven. Het is niet bepalend voor het maken van kunst of er een vraag naar is, hoewel er zonder meer een maatschappelijk vraag naar en noodzaak tot kunst is. Het totstandkomen van kunstproducties heeft veel meer te maken met de behoefte van de kunstenaars om kunst te scheppen of uit te voeren. De drijfveer van de maker en uitvoerder, de kunstenaars dus, is bepalend.

Dat is een wezenlijk onderscheid met veel andere beroepen in de samenleving. Dat maakt de inbreng van kunstenaars ook zo anders. Maar uitgerekend in deze sector, waar de invloed van de daarin werkenden om veel meer gaat dat invloed in de arbeids- en werkomstandigheden of de hoogte van de betalingen, wordt deze inbreng steeds nadrukkelijker over het hoofd gezien. Vijftig jaren geleden gingen pleidooien voor het ontwikkelen van kunstbeleid, het bestond immers nog amper, en de invloed van kunstenaars daarin hand in hand. Zoals Jan Kassies mij enige jaren geleden uiteen zette: er was amper beleid, er waren amper beleidsambtenaren en er was amper een infrastructuur. De relatie tussen kunstenaar en beleid was, zo die er al was, een rechtstreekse. Kunstenaars en kunstenaarsorganisaties hadden het rijkje alleen. Nu zijn er zoveel meer mensen actief in de kunstensector dat de kunstenaars daarin, zo niet in aantal dan toch zeker in inbreng, tot een minderheid geworden lijken. Er is een omvangrijke infrastructuur in de kunstensector ontstaan, waarbij de beroepsorganisaties zelf een verwaarloosbare factor lijken te zijn. Nog erger is het dat het management van deze infrastructuur, zowel het voortdurend uitdeinen de kunstmanagement zelf als de niet geringe groep beleidsambtena-

ren bij de diverse overheden, zich zoveel kunstbeleid kunnen voorstellen waarin kunstenaarsbeleid geen rol kan of mag spelen dat daaruit steeds sterker naar voren komt dat deze betrokkenen de illusie hebben dat er kunst zonder kunstenaars kan bestaan. Maar als er al geen gezondheidszorg zonder artsen en verpleegkundigen is of geen onderwijs zonder onderwijzers, en het dus ook vanzelfsprekend is binnen die beleidsterreinen ook met die belangen rekeningen te houden, hoe kan dan volgehouden worden dat kunstenaarsbeleid uit den boze zou moeten zijn. Uitgerekend in een van de weinige sectoren in onze samenleving waarin juist de drijfveer van de beroepsuitoefenaren bepalend is voor het produkt, omdat alleen vanuit de inspiratie, creativiteit, integriteit en zeggingskracht van de kunstenaars kunst is.

Het paradoxale van dit alles is dat de kunstenaars, via hun organisaties en de Federatie, er vooral in geslaagd zijn kunstbeleid en kunstinfrastructuur te ontwikkelen, maar dat zij zichzelf daarmee mee hebben weggeprogrammeerd. Kunstenaars lijken wel een hinderlijke bijkomstigheden in het beleid, die zich bovendien niet persé uit hun beroep in leven hoeven te onderhouden maar hun kunstenaarschap, anders dan hun managers en beleidsambtenaren, als bijbaan, in een zogenaamde gemengde beroepsuitoefening, kunnen uitoefenen. Ik zou u het aantal kunstmanagers en kunstambtenaren niet de kost willen geven dat zo denkt. U hoeft overigens nu niet af te wegen of u ze de kost wil geven, want u heeft ze al in de kost. Veelal ook nog uit het kunstbudget zelf. Dat geldt, althans voor wat betreft dat budget, ten dele ook de Federatie zelf. Er zijn overigens wel meer terreinen, ik denk aan pleidooien vanuit de sector zelf om in het kunstbeleid de vraag meer centraal te stellen boven het aanbod, waarin ik mij afvraag of elke instroom van beleid zo goed is voor de kunst en kunstenaar zelf.

Ik behoor overigens niet tot diegenen, zo die al bestaan, die menen dat kunstenaars tot dat betere slag mensen behoren, zo die al bestaan, aan wie we de betere ordening van de samenleving, zo die al bestaat, beter kunnen overlaten. Wel ben ik er van overtuigd dat een vrije en ruimhartige ontwikkeling van de kunst een betere waarborg is voor een kwalitatieve ontwikkeling in een vrije samenleving. Daarvoor staat een organisatie als de Federatie. Daarvoor staan ook kunstenaars en hun organisaties, enerzijds specifiek genoeg om hun specialisaties gemeenschappelijk beleefbaar, overdraagbaar en verbeterbaar te maken, maar breed genoeg om daadwerkelijk kenbaar te zijn en invloed uit te oefenen. En om, helaas, sorry, maar het is niet anders, dit enerzijds-anderzijds door te zetten, bepleit ik een verandering binnen de kunstenaarsorganisaties die een nuchtere aanpak, krachten bundeling, gemeenschappelijkheid, argumentatievermogen, feitelijke kennis koppelt aan bevlogenheid, maar anderzijds bepleit ik die verandering naar de authentieke inbreng van de kunstenaar, de taal en expressie van de kunst, het on-orthodoxe, verrassende, brutale en, desnoods ten onrechte, gelijkhebbende dat kunst, kunstenaar en kunstenaarsorganisatie kenmerkt..... althans, zou moeten kenmerken.

Majesteit, mijnheer de Commissaris, mijnheer de Burgemeester, mijnheer de Staatssecretaris, dames en heren,

Graag heet ik u welkom op deze door de Jan Kassies Stichting georganiseerde middag ter gelegenheid van het 50-jarig jubileum van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen.

Het doet ons veel plezier, dat u, majesteit de traditie van uw grootmoeder heeft willen voortzetten, die bijna een halve eeuw geleden als lid van een van de aangesloten verenigingen al kunstenaarscongressen in Arnhem en Den Haag bijwoonde. Het verheugt ons trouwens ook dat er vanmiddag nog mensen aanwezig zijn, die er toen ook al bij waren.

Misschien vraagt u zich af wat nu die Jan Kassies Stichting eigenlijk is; u had er nog niet eerder van gehoord. Welnu, dat kan kloppen. Eind vorig jaar is deze stichting in het leven geroepen door de Federatie, eigenlijk omdat we meenden toch niet zo goed zonder Jan te kunnen. Op deze wijze is hij, die een soort rode draad vormt in de geschiedenis van de Federatie, - ondanks zijn overlijden vorig najaar -, tóch betrokken bij dit jubileum.

Uiteraard is dat niet de enige bestaansreden. De stichting zal, ook in de toekomst, in de geest van zijn naamgever activiteiten ontwikkelen die de rol van de kunstenaar in de samenleving willen accentueren. Wij zijn blij dat bij deze gelegenheid, waarbij de Jan Kassies Stichting voor het eerst naar buiten treedt, ook zijn vrouw Louki, zijn dochter Sophie en zijn broer Jaap, aanwezig konden zijn.

Wij zijn er trots op een telg te zijn uit het roemruchte geslacht van uit de Federatie ontstane instellingen, zoals de Raad voor de Kunst en de Boekmanstichting, waarvan de eerste onlangs, naar onze mening te vroeg, helaas alweer ten grave is gedragen.

Juist misschien in verband met dit laatste is het goed het vanmiddag over 'de kracht van kunst' te hebben. Toen ik er de afgelopen weken over nagedacht hoe ik dit thema bij u zou inleiden, merkte ik hoe moeilijk dat onder woorden valt te brengen. Misschien maar goed, want anders had ik mogelijk de sprekers van straks te veel voor de voeten gelopen. Maar dat kunstkracht heeft, ervoer ik onlangs nog weer eens sterk toen ik aanwezig was bij een uitvoering van de 7e symfonie van Dmitri Shostakóvich. De componist schreef het werk in 1941 tijdens het beleg van het toenmalige Leningrad door de binnengevallen Duitse troepen. Terwijl de stad aanhoudend werd beschoten en gebombardeerd, componeerde Shostakóvich temidden van de angstige bevolking, de muziek.

Toen het werk in maart 1942 voor het eerst in Moskou werd gespeeld, werd nog tijdens de uitvoering wegens luchtalarm het publiek verzocht zich naar de schuilkelders te begeven. Maar dat gebeurde niet.

De zaal bleef tot het eind ademloos luisteren naar de geëmotioneerde muziek en bracht daarna nog een minutenlange staande ovatie.

Zo ziet u dat kunst een kracht kan hebben die zelfs sterker is dan de drang tot levensbehoud! Of misschien is kunst wel levensbehoud.

Dames en heren, graag introduceer ik nu actrice en artistiek leidster van De Nieuw Amsterdam, Alida Neslo, bij u, die vanmiddag verder uw gastvrouw zal zijn.

René Boomkens (1954), onderzoeksmedewerker wijsbegeerte aan de Rijksuniversiteit Groningen, was medeoprichter en jarenlang redacteur van het filosofische tijdschrift *Krisis*. Hij publiceert regelmatig in *De Groene Amsterdammer*.

René Boomkens **Echt kunst**

1. Echt

Ik zou mijn bijdrage aan dit symposium over de kracht van kunst in de vorm willen gieten van een filosofisch-historisch hinkelspel tussen de termen echt, onecht en net echt. De verbaasde en soms ook angstige vraag van een kind: 'Dat is toch niet echt, hè?' bij het zien van haar eerste poppekastvoorstelling, of zijn eerste Tom and Jerry-comic, vormt daarbij het vertrekpunt. Die kinderlijke vraag beslaat denk ik het alpha en omega van alle kunstbeoefening. Niet echt, maar net echt. De Duitse toneelschrijver Kurt Tucholsky verwoordde iets dergelijks in zijn observatie over het vooroorlogse proletarische strijdtoneel: 'Revolutie schreeuwt en roept het volk. Vrijheid, dat is wat we nodig hebben! We verlangen daar al eeuwen naar, onze aderen bloeden. Het toneel schudt. Het publiek deint. En om negen uur is alles voorbij.' Kunst dient niet echt, maar net echt te zijn. Was het maar zo, dat we dit elfde van de tien geboden konden adopteren als afdoende definitie van de kracht van kunst, van haar essentie. Het mag zo zijn dat kinderen en gekken de waarheid spreken, ze hebben niks begrepen van de twintigste eeuwse kunst. Twintigste eeuwse kunst is in vele gevallen of heel echt of heel onecht. Ik kom daar nog op terug.

Op een sombere novemberavond in 1977 bezocht ik een concert in Paradiso van een mij geheel onbekende artiest: Graham Parker, een Brit die tezamen met zijn begeleidingsgroep The Rumour een toernee door Nederland maakte. Links op het podium een vier man sterke blazerssectie, op de achtergrond een alledaags drumstel op een eigen podium, een bassist, een sologitarist en een pianist en in het midden, met zonnebril, hand aan de microfoon, een kleine trol, een scharminkelig mannetje met een stem die met gemak boven de daverende en tetterende begeleiding uit kwam. Een stem die zong over de hitte in Harlem, zonder dat de drager ervan er ooit was geweest, een stem die The New York Shuffle tot leven bracht, terwijl de zanger aan Birmingham dacht. Ik had het gevoel getuige te zijn van een uniek muzikaal gebeuren, een louterend moment. En om met Tucholsky te spreken: na twaalfen was alles voorbij, en het publiek ging huiswaarts. Het is niet terug te halen, maar het was mijn moment van 'niet echt, maar net echt'. Ik zong mee met liederen die ik niet kende, ik deinde weg op de golven die het publiek voor en achter en naast me in gang zette. Ik was zelf niet helemaal echt meer. Ik voelde me net echt. Ik begreep het spel dat werd gespeeld, en ik gaf me eraan over.

Ook al is het onderscheid tussen echt en onecht zo oud als dat tussen waar en onwaar, en valt het er ten dele mee samen, zoals in het klassiek-Griekse onderscheid tussen kennis en meningen, de huidige obsessie met echtheid is betrekkelijk jong. Filosofisch gesproken begint zij ergens met de Cartesiaanse twijfel, die een ongekende zoektocht naar echte, zuivere en zekere fundamenteën van onze kennis in gang zette. Artistiek gezien heeft de moderne obsessie met echtheid veel te maken met grote veranderingen in de maatschappelijke status

en beroepsuitoefening van kunstenaars. Voor de Franse revolutie was er nauwelijks sprake van een autonome kunstbeoefening met een geheel eigen, zuiver immanente esthetica. Kunstenaars waren ambachtslieden die in de meeste gevallen afhankelijk waren van adellijke weldoeners en opdrachtgevers, zij werkten doorgaans in gilde- en schoolverband, en werkten vaak collectief aan één kunstwerk. De Meester uit de zeventiende eeuw was weliswaar niet langer de anonieme frescoschilder uit de Gotiek, maar was ook nog lang niet het personage van de moderne, autonome kunstenaar. De definitieve omslag vond plaats in de vorige eeuw en kende twee momenten. Allereerst is dat dat moment van veranderingen in status en beroep van de kunstenaar, maar beter is het te spreken van de tendentiële afschaffing van het oude ambacht en haar onderverdeling in technische beroepen enerzijds en het zuivere kunstenaarschap anderzijds. Die scheidslijn ontstaat vanzelfsprekend met de opmars van de machinercultuur, de industrialisatie, en vond zijn vroege bezegeling in de oprichting van de polytechnische scholen in het revolutionaire Frankrijk. Een eeuw lang zou de strijd duren tussen de *écoles des beaux-arts* en de *écoles polytechniques*, tussen kunstenaars en ingenieurs, tussen meesterschap en professionaliteit, tussen traditie en vernieuwing. Het was een strijd om het waarmark van echtheid, authenticiteit, originaliteit. Het tweede moment is dat van de omslag van een overwegend gesloten religieuze en feodale cultuur naar een meer positivistische en open marktcultuur. Status, identiteit en daarmee 'echtheid' werden meer en meer vlottende gegevens. Wat of wie iemand 'echt' was, stond niet langer 'van tevoren' vast, door religieuze beschikking of natuurlijke ordening, meer liet zich slechts 'achteraf' bepalen op grond van de feitelijke omstandigheden en de materiële dan wel zintuiglijk waarneembare kenmerken van iemands individuele gedrag. Echtheid liet zich pas vaststellen na een eindeloos zelfonderzoek of een gedetailleerde studie van iemands gedragingen. In de tweede helft van de vorige eeuw ontstonden heel uiteenlopende disciplines, die zich allemaal bekommerden om echtheid en ware identiteit: de detectiveroman, de psycho-analyse, de roddelpers, de criminologie en tenslotte ook het *connaissanceursschap*, de kunstkennerij, die aan de hand van onthullende details in staat diende te zijn een echte Titiaan te onderscheiden van een namaak of een werk van een leerling.

Ik keer nog eenmaal terug naar de verdwijning van het oude ambacht en de scheiding tussen techniek en kunst. Die scheiding verleende aan de techniek het embleem van de toekomst, maar stelde de kunstenaar voor ongekende problemen. Zijn maatschappelijke status was plotseling ambivalent, zijn vanzelfsprekende dienstbaarheid in rook opgegaan. Het mag niet vreemd heten dat diezelfde kunstenaar zijn eigen betekenis en rol in toenemende mate gaat verantwoorden middels een beroep op of de historie of de natuur. Als opponent of zelfs slachtoffer van de techniek en de industrialisatie moet hij wel een beroep doen op het verleden als bron van worteling of originaliteit, of op de natuur als de bron van authenticiteit, tegenover de industriële vooruitgang als de bron van vernietiging en van vervreemding, van namaak-natuur. De Romantiek met haar ideaal van natuurlijkheid, de Arts & Craft-beweging met haar herwaardering van het traditionele ambacht en de levensfilosofie met haar speurtocht naar de echte of ware menselijke ervaring zijn evenzovele expressies geweest van de negentiende eeuwse obsessie met echtheid, die vooral in de kunsten haar beslag kreeg.

2. Onecht

Tegen het einde van de twintigste eeuw lijkt er op het eerste gezicht sprake van een radicaal andere situatie. Het zo ongrijpbare postmodernisme staat immers in het teken van het 'ushering into banality' om met het varken van Koons te spreken. Niet alleen heten de grenzen

tussen hoge en lage kunst uitgewist, ook de aloude criteria om kunst van kitsch te onderscheiden zijn in onbruik geraakt. Kitsch, camp, kunst, het lijkt allemaal om het even. Schijn bedriegt hier echter. Het is niet de kunst die van haar voetstuk is gevallen, het is de werkelijkheid zelf. Beter gezegd: het is nog steeds, net als in de Romantiek, de werkelijkheid zelf die voor onecht wordt gehouden. Alleen slaagt de kunst er steeds minder in om tegenover die onechtheid haar speurtocht naar de ware ervaring, naar de echtheid, gestalte te geven. De kunst en de kunstenaar lijken steeds meer met de werkelijkheid te zijn gaan samenvallen. Of nog enger wellicht: de kunst is misschien wel normaal geworden, zo normaal als de alledaagse realiteit. De hele idee van een onechte werkelijkheid was zoals gezegd een produkt van de vorige eeuw; zij is echter in de loop van deze eeuw explosief verbreid. De toegenomen anonimiteit van het stedelijke bestaan, de mondiale standaardisering van de produktie en consumptie, de toegenomen simultaneïteit op het vlak van communicatie en verkeer, de automatisering van het bestaan: het zijn bij elkaar genomen stuk voor stuk factoren die het besef van de onwerkelijkheid van onze alledaagse ervaringen versterken. Een gevoel van 'vluchten kan niet meer' overheerst en het is vanuit een dergelijk besef van hulpeloosheid dat veel hedendaagse kunst werkt. Identificatie met die normaliteit, het spelen van een spel ermee, het uitvergrooten, ridiculiseren of pasticheren: dat lijken de wachtwoorden van de postmoderne kunstpraktijk. 'Surfen op de golven van de wereldeconomie', om te spreken met de Nederlandse bouwmeester Rem Koolhaas. De kunst als vals commentaar op de valsheid van de wereld, zoiets moet Jeff Koons voor ogen hebben gestaan met de expositie van zijn eigen lichaam met dat van Ilona Staller in de befaamde pornografische poses. Die performance volgde echter slechts enkele jaren na het werk van uiteenlopende, vooral Duitse en Oostenrijkse, performance-kunstenaars, die het eigen lichaam inzetten in installaties, waarin de uiterste pijngrens werd onderzocht, waarin lichamen in al hun naaktheid en lelijkheid werden getoond als sprake-loze laatste bewijsplaatsen van echtheid, of soms zwaarder nog: als laatste schreeuw om leven. Die performancekunst van de jaren zeventig en vroege jaren tachtig, waarvoor velen onder ons nu slechts een minzame glimlach over hebben, hoopte in een uiterste poging nog de naakte waarheid te kunnen raken, ergens diep onder de oppervlakte van de normaliteit. Ook voor deze kunstenaars was de alledaagse werkelijkheid vals, maar om een andere reden: zij was vals omdat zij achter haar masker van normaliteit de gruwelen van de abnormaliteit verhulde; deze kunstenaars leefden nog in de naweeën van de Wereldoorlog en van het nationaal-socialisme, van de schuldvraag ook. Zij vonden de naoorlogse normaliteit onverdraaglijk en zochten daarom de echtheid in de irrationaliteit en de lichamelijke, in de volle wetenschap dat dat tevens het domein van de oorlogsvoering en de vernietiging was. De huidige generatie kunstenaars heeft geen relatie meer met de gruwelijke echtheid van de oorlog. Zij is voor de volle honderd procent kind van de naoorlogse gewooneheid. De kracht van het postmodernisme bestond erin dat het ons wees op de onontkoombaarheid van die gewooneheid of normaliteit. Het sloopte de laatste resten romantiek uit de kunst en de kunsttheorie. Het trok de kunstenaar van zijn voetstuk zoals men in Oost Europa de duizenden bronzen en stenen Stalins en Lenins van hun sokkel haalde. De zwakte van het postmodernisme was zijn hulpeloosheid, zijn principe-loosheid ook, zijn machteloze affirmatie van de bestaande werkelijkheid in het volle besef van haar valsheid. Echt is onmogelijk geworden, en onecht banaal. Het post modernisme koos voor banaal.

3. Net echt!

Uit de poriën van het postmodernisme is inmiddels een opvallende artistieke gestalte tevoorschijn gekropen, die het me mogelijk maakt

de vraag te stellen of uit de aloude dialectiek van echt en onecht wellicht het ouderwetse en kinderlijke 'net echt' zou kunnen herrijzen. Ik doel op de gestalte van de populaire cultuur, die tot voor kort niet mocht hopen op het waarmerk van de artistieke. Anders dan de romantici of de moderne avantgarde vonden de postmodernisten wél aansluiting bij de alledaagse cultuur. Dankzij hen werd er iets zichtbaar van de veerkracht van de populaire cultuur, die tot dan toe simpelweg werd gerekend tot het domein van de vervreemding en de banaliteit. De populaire cultuur, de popmuziek in het bijzonder, heeft de laatste decennia het vermogen tot 'net echt' het sterkst levend gehouden. Net echte tranen, net echte sensualiteit, net echte woede, net echte gewelddadigheid, net echt verlangen, het vermogen de serieuze niet te offeren in het spel, de speelsheid niet te verliezen in de pretenties. Dat alles is hoorbaar van de eerste plaatopnames van Elvis Presley of The Dominoes via de blijmoedigheid van The Beatles, de opwindende van de Amsterdamse Outsiders, de melancholie van The Kinks, tot aan de woede van de punk en de coolness van de hiphop. Op voorbeeldige wijze werd de kunst in de popmuziek teruggeleid naar de wereld van het 'net echte'. Net echt is natuurlijk bijna echt - en loopt zo nu en dan over in echt, wat in de kunst al gauw al te echt is, van de zelfmoord van Nirvana-zanger Kurt Cobain vanuit gevoelens van onechtheid tot aan de aan echt geweld grenzende en ertoe uitdagerende raps van de gangstarap. Maar daartegenover staat de ontwapenende 'net-echtheid' van de Drentse popgroep Skik, die onlangs debuteerde met een cd vol in het Drents gezongen popsongs, zonder dat welk weldenkend mens ook maar een seconde zal denken aan provinciale bekrompenheid of etnische zuiveringen. Popmuziek kan 'net echt' zijn omdat ze op onproblematische wijze deel uitmaakt van het alledaagse bestaan - het is alledaagse cultuur. Popmusici hebben geen problemen met de markt of de muziekindustrie, ze hebben niets dan die markt en die industrie. Ze zijn in zekere zin hun stem. Commercialisering is het begin- en eindpunt van alle popmuziek. Juist omdat popmuziek zich in het hart van de normaliteit bevindt, hoeft zij de echtheid niet ergens aan gene zijde te zoeken, in de natuur of de historie. Zij maakt in haar eigen praktijken juist duidelijk hoezeer en in welke mate natuur en historie noch doorwerken in die zogeheten 'onechte' laatmoderne realiteit. De popmuziek wortelt in het samen-vloeien van collectieve muziek- en vrijetijd tradities met moderne opnametechnieken en distributievormen, van een globale cultuurmarkt met lokale artistieke conventies en tradities. En haar succes had veel te maken met haar vermogen een directe sensualiteit of erotiek in de menselijke stem te her- of veroveren op enkele eeuwen christelijke en burgerlijke beteugeling en zelfcontrole. De popmuziek maakte geen eind aan die beteugeling door te verwijzen naar een diepere waarheid of echtheid aan gene zijde van de burgerlijke cultuur - zij profileerde zich als een uitzonderingssituatie binnen de bestaande cultuur. Zij keerde zich niet tegen de normaliteit, maar transformeerde haar. Dat is de waarde en de kracht van het 'net echt', een waarde en kracht die de popmuziek zonder dat te hoeven weten gemeen heeft met zeer veel oudere vormen van populaire cultuur, van de vertellerscultuur tot aan het vaudeville, van het circus tot aan het religieuze lied. Vreemd genoeg leeft juist in de snelle en verregaand gedigitaliseerde wereld van de popmuziek een vanzelfsprekend geloof of vertrouwen in de traditie, beter: in tradities. Maar het is een allesbehalve zwaarwichtig vertrouwen. Er zijn overigens meer bijzondere eigenschappen in de popmuziek te onderscheiden die door velen over het hoofd wordt gezien, juist omdat pop zo gewoon en alledaags is. De apocalyptische brombeer en partizaan van de schriftcultuur George Steiner noemde pop een universeel dialect, en dat was niet gunstig bedoeld. Onbedoeld vestigde hij daarmee echter de aandacht op een belangrijk kenmerk van de popcultuur, dat in deze soms o zo politiek

correcte tijden best genoemd mag worden. De grensoverschrijdende kracht van de pop heeft haar tot het belangrijkste culturele expressiemiddel van multiculturaliteit gemaakt. Bovendien waren popsongs de meest wijd verbreide oncenureerbare artistieke uitingsvormen in de dictaturen van het Oostblok en onder het Apartheidsregime in Zuid-Afrika. Havel en Mandela hebben dat begrepen: de eerste nodigde na de democratisering van Tjecho-Slowakije de Rolling Stones op de thee, de tweede bezocht het beroemde popfestival tegen racisme, dat o.a. aan hem was opgedragen. Popmuziek is sowieso de enige kunstvorm die zonder reserves radicaal democratisch is, met een hang naar anti-ellitisme en soms ook naar anti-intellectualisme. Het is tenslotte ook één van de invloedrijkste expressievormen geworden, vooral ook in de wijze waarop zij andere kunstvormen, inclusief de vaak zo academische en gereserveerde 'serieuze' muziek (het woord alleen al), heeft beïnvloed en veranderd, van de literatuur tot de filmkunst. Het zou wel eens zo kunnen zijn dat de doorbraak van de pop allerlei andere kunstpraktijken uit een groeiend maatschappelijk isolement heeft bevrijd. Popmusici zijn bepaald niet heilig en hun produkten kunnen de meest wanstaltige vormen aannemen. Maar daarin schuilt ook een beetje de kracht van dit genre. In korte tijd zijn zowat alle klassieke rolmodellen in de kunst door popmusici in ere hersteld, geadopteerd en te gelde gemaakt, van de profeet tot de verteller, van de bohémien tot de avantgardist, van de rebel tot de romanticus. Velen menen dat de popmuziek die rolmodellen slechts heeft gekanaliseerd. In feite is ze er in vele gevallen eerder in geslaagd om die rolmodellen van hun onmaatschappelijke en pretentieuze 'echtheid' te ontdoen door ze in een speelser context te doen herleven, een context van het 'net echt', die bij tijd en wijle in staat is om de ban van de normaliteit te doorbreken, om voor even een uitzondering te scheppen. Het is er doorgaans slechts bij momenten, maar die zijn temidden van de overdaad aan onechte echtheid dan ook werkelijk 'net echt'.

Een maand of wat geleden, kom ik een monter bestuurslid van de Federatie, Donald Bleijleve tegen: 'Blij dat je die toespraak voor onze verjaardag wilt houden', zegt hij. We wandelen net uit de zoveelste kunstentplandiscussie die me juist hardop doet afvragen wat ook alweer de kracht van de kunsten was. Bleijleve vat het onderwerp als volgt samen: 'Met Mickery als achtergrond, en nu die school, kun je een heel persoonlijke getuigenis afleggen van je geloof in de kunsten.' Getuigenis. Geloof. Persoonlijk. Aan het begin beginnen dan maar, dan is kunst onvermijdelijk aanwezig.

1938 Almelo

Nog net voor de Tweede Wereldoorlog geboren, zal ik een vier jaar oudere broer blijken te hebben en wonen we in een kast van een herenhuis met veel gotisch antiek en een witte babyvleugel waarop mijn moeder Chopin speelt. Mijn eerste herinneringen gaan desondanks over Duitse marsliederen en een bom in de achtertuin. Mijn broer zal overlijden aan difterie door een tekort aan medicijnen en ik zal rond die tijd een tekening hebben gemaakt van een groot gebouw getooid met Rode Kruis vlag. Curieus, want uit het gebouw steekt ook een kanon dat vuurspuwt, ernaast een plat groen ding dat dito ontploffingen maakt. 'Plus minus vier jaar' staat er onder in mijn moeders handschrift.

1940 Dachau

Bruno Bettelheim, oorspronkelijk in Wenen wonend en werkend was, voor hij ook als psychoanalyticus actief werd, bezeten door en specialist in kunst en onderwijs. Na twee jaar gevangenschap in Dachau wordt hij miraculeus vrijgelaten en vlucht net op tijd naar Amerika. Hij zal daar onmiddellijk essays gaan schrijven over concentratiekampen en Holocaust om allengs weer, nu toekomstgericht, bij zijn liefde voor onderwijs en kunst te belanden en daarvan te getuigen. Bettelheim zegt in een in '62 gepubliceerd essay, waar ik nog veel uit zal citeren: 'The slogan that everybody can paint, which everybody certainly can, should never be taken to mean that everybody is an artist.'

1942 Arnhem

De uitoefening van het beroep van kunstenaar wordt afhankelijk van het lidmaatschap van de Kulturkamer en de ondertekening van een zogenoemde Ariërverklaring. Lang niet alle, maar wel zeer vele schrijvers, musici en toneelspelers gaan ondergronds. Er ontstaat een circuit van Zwarte Avonden waarop in het geheim bij particulieren thuis voorstellingen, voorlezingen en concerten worden gegeven. De kunstenaars kregen wat geld toegestopt, gastheren en vrouwen en wie maar aanwezig konden zijn beleefden moois in moeilijke tijden. Bettelheim: 'An experience that sheds new meaning on the tribulation of the daily round of existence. It binds the artist to his creation, and the person who experiences art to the very smae creation. An aesthetic

Ritsaert ten Cate, 1938, Almelo.

Genoot zijn vooropleiding op de internationale school de Ulenpas (NL), Odenwaldschule (D), Bristol University (GB), werkte als fotograaf, cameraman, art director, radio-, film- en show-producer voordat hij in '65 Mickery startte en rond de 700 internationale theater voorstellingen presenteerde en (co-)produceerde.

15 Projecten ontwierp, regiseerde hij zelf en in die periode beheerde hij acht jaar een galerie voor moderne kunst, was medeoprichter van Galerie Seriaal, startte een maandblad *Mickery Mouth* (dat samenging met *Toneel Theatraal*), en een kwartaal schrift *Two & Two*.

Hij ontving twee keer de prijs voor de kritiek (2e met Steve Austen), was recipiënt van de EEC prijs voor theater, was bestuurslid van o.a. Holland Festival, Raad van advies Museum Boymans, Amsterdams Fonds voor de Kunsten, Toneelgroep Amsterdam, Adviescommissies Premium Erasmianum en Museum Fodor en artistiek directeur en oprichter van DASARTS.

Na 25 jaar initieerde hij beëindiging van Mickery met het evenement *Touch Tim*, stond voor het eerst op het podium (in plaats van erachter een rol te spelen) in *Anthony & Cleopatra* in de regie van Jan Lauwerds met voorstellingen in Frankfurt, Brussel, Hamburg, Salzburg, Wenen en Berlijn. Het toenmalige Ministerie van WVC gaf hen opdracht een basis ontwerp te maken voor een zo te noemen Tweede fase opleiding voor theater, om vervolgens lopende dit Kunstenplan, zo'n studie programma in het werk verder te ontwikkelen, voor het Ministerie van OCW.

Ten Cate is getrouwd en woont en werkt in A'dam en St.Leger s/s Beuvray, Frankrijk

experience permits the spectator to participate vicariously in the awakening of what is very best in man.'

1944 Amsterdam en Den Haag

Leden van een voorlopig federatiebestuur, voortgekomen uit het kunstenaarsverzet, melden aan de Regering in Londen dat ze 'waarnemen, dat, in den nood der tijden, in de binnenkameren velen tot het inzicht zijn gekomen, dat zij de belangen van den geest ten onrechte hebben verwaarloosd' en dat het tijd is plannen te ontwerpen die 'na den oorlog grootere achting voor een betere werkzaamheid van kunst en kunstenaars, een inniger samenwerking tusschen de Overheid, het kunstleven en het algemene geestelijk leven, kunnen waarborgen.' Bettelheim: 'The calling of art: to create for each period a vision of higher integration to come.'

Culminatie van een en ander vindt z'n beslag in een manifest dat in 1946 als basis dient voor de oprichting van de Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, op zoek naar antwoord op de vraag hoe de herwonnen vrijheid te gebruiken.

Van de overheid wordt in ieder geval een andere houding verwacht dan voor 1940, 'waarbij niet langer de noodlijdende kunstenaar voorwerp van steun, maar een gezond kunstleven voorwerp van regeringszorg zal zijn'.

1949 Oldenzaal

Een plat gebombardeerd grootouderlijk huis is herbouwd en hangt weer vol schilderijen die mijn grootvader vanaf 1920 verzamelde: 17e, 18e, 19e eeuwse schilderijen en tekeningen, temidden waarvan veel klassieke muziek wordt gedraaid. In Almelo is het huis verstillid. Geen Chopin meer, mijn ouders zijn gescheiden; vader luistert naar Bach en laat een horoscoop trekken op de zoon waarvan hij niet weet wat hij ermee aan moet. In het handgeschreven twaalf pagina's dikke rapport valt te lezen dat ik het gevoel heb 'op geestelijk gebied een soort missie te hebben, een boodschap ./ die hij aan en in de wereld wil brengen.' Overigens, zo stelt de horoscoop, zal er vooral later sprake zijn van smart, omdat 'hem door de gemeenschap de boodschap of niet wordt toevertrouwd, of dat zij die van hem niet aanvaardden wil.' Al wil ik hier vandaag dus van harte het verhaal over de kracht van de kunst vertellen, drie jaar na oprichting had de Federatie al kunnen weten dat het met die getuigenis vandaag niets zou worden. Bettelheim weet beter: 'The value of teaching art to the child, and all creative activity, does not lie in a freedom of expression that is often little more than regression, but rather in the chance, through art, to integrate unconscious and preconscious material into ego-controlled, creative work.'

1955 Laag Keppel

Geen wonder dus dat ik op een kostschool beland waar ego-control hoog in het vaandel staat geschreven. Dit was overigens ook de tijd waarin de catalogus werd gepubliceerd van de kunstcollectie van mijn grootvader. Alles wat zo vanzelfsprekend in het grootouderlijk huis aanwezig leek, door de voormalige directeur Dirk Hannema van Museum Boymans in een kilo's wegend boekwerk gevat voordat de collectie, de oorlog overleefd hebbend, ten prooi valt aan een ander-soortige oorlog die vorm krijgt in een langdurige boedelverdeling. Over Doctor Hannema deden intussen vele verhalen de ronde niet óf, maar hóe 'fout' hij geweest was in de oorlog. Taak van de kunsten vindt Bettelheim ondertussen het best geformuleerd door Rilke: 'To prepare in men's hearts the way for those gentle, mysterious, trembling transformations, from which alone understanding and harmonies of a serener future will proceed.'

1962 Amsterdam

Behalve dat ik wegens wanbetaling werd geschorst als lid van de Nederlandse Beroepsvereniging van Filmers en dus van de Federatie, herinner ik me vooral dat ik me Kunstenaar voelde door het feit van mijn lidmaatschap. Alsof ik een soort Rijksdiploma op zak had. Ik was intussen in de weer met alle aspecten van commerciële mediaproducties. Kunst zelf kwam aan bod door bezoek aan theater, Concertgebouw, museum, bioscoop en galerie. Bettelheim: 'I believe art's unique role to be: that of guiding the individual to a personal vision of the world, and of his place in it.'

1965 Loenersloot

Een plek voor theatermaken, Mickery genaamd en in een verbouwde boerderij gehuisvest, opent met het eerste Europese concert van Nina Simone, een concert waar niemand met droge ogen uitkwam. Volgde 'Als er geen Zwarten bestonden moesten ze worden uitgevonden', een toneelvoorstelling, en toen een tijd niets. De Grote Boze Wereld had even toegeslagen met het faillissement van de Bank Texeira de Mattos, al m'n geld weg, waarna zaalverhuur voor bruiloften en partijen en alles wat maar geld opbracht aan nieuwe theateractiviteiten vooraf ging. Twee en half jaar en twaalf producties later ontvangt Mickery haar eerste subsidie. Bettelheim: 'It is not the outpouring of the unconscious but rather the mastery of unconscious tendencies, the subjection of creative ability to the greatest aesthetic discipline which alone makes for works of art.'

1980 Amsterdam

Mickery verhuisde naar Amsterdam en presenteert onder andere een eerste theater project (met film) van Mike Figgis uit Londen, na vorig jaar hoog te scoren met *Leaving Las Vegas*, maakt hij nu al zijn 10e speelfilm. In Amsterdam wordt december 1980 door de ME, verkleed als Sinterklazen, De Oude Wetering ontruimd, een gebeurtenis die tot mijn project *Beauty and the Beast* in het volgend jaar zou leiden. Bettelheim: 'Art should eternally pose new problems of freedom and higher integration. To these new problems of creative freedom each person can find his own unique solution, because no general answers are possible.'

1991 Los Angeles

In Mickery praten we al een jaar over een feestelijke sluiting als ik in het vroege najaar van 1990 het eerste door Peter Sellers gemaakte Festival in Los Angeles beleef: een maand waarin de inwoners hun stad wordt getoond, door het grootste deel van de meer dan honderd verschillende culturen die Los Angeles rijk is te confronteren met kunst uit hun land van herkomst. In januari volgt een congres als evaluatie, een congres dat plotseling stopt, want de Golfoorlog start en de tv staat aan. Moest ik het voor de herinnering aan 'mijn' Tweede Wereldoorlog nog doen met een kindertekening, en is veelvuldig betoogd over die 'andere' oorlog in Vietnam hoezeer deze op televisie werd uitgevochten, de Golfoorlog was de eerste try-out van een computergestuurde, schoon-gepoetste, Mega Media Hollywood productie waarin alles min of meer 'volgens plan' verloopt en de slachtingen nog slechts buiten beeld plaatsgrijpen. Bettelheim: 'The teaching of art is the only subject in educational experience where a member of the future generation can be offered a chance to truly find himself as a unique person; because only here are there no ready made answers telling him what he ought to see, feel ./.'. Duidelijk is dat het medium televisie er volstrekt andere en tegengestelde denkbeelden op nahoudt. De werkelijkheid van onze belevingswereld is voorgoed televisie geworden, met een rol voor computers daarin voor de beschrijving waarvan me de woorden ontbreken.

1991 Amsterdam

Met Touch Time - na zo'n zeshonderd theater en aanverwante projecten in eigen huis - tien dagen in alle theaters in het hartje van de stad, zet Mickery een punt achter haar activiteiten. Na een korte rust wordt ik gevraagd nu zelf te acteren in Anthony & Cleopatra, een Duits-Belgische co-productie van de Brusselse Needcompany. Bettelheim: 'Such efforts must be correctly viewed by the student as exercises, showing him the tremendous gap between creative art and the non-creative exercises in the same medium.'

1993 Venetië

Hans Haacke neemt deel aan de Biënnale, ruïneert met mokers de marmeren vloer in het Duitse paviljoen en zet daarboven de tekst: Germania. 'Elke generatie heeft haar eigen verantwoordelijkheid; de mijne moet het verleden levend houden' vindt Haacke, die als gastconservator in Boijmans - het museum waar in oorlogstijd Hannema de scepter zwaaide - een tentoonstelling inricht welke juni dit jaar zal openen. Terwijl Haacke het marmer in Venetië in puin slaat ontvang ik opdracht een post-academisch studieprogramma te ontwerpen voor podiumkunsten. Voor het laatst Bettelheim: 'If we are after practicality, rationality, and comfort, almost any human endeavour except art has a better claim to our attention.'

Tijd voor een tussenstand

Hoe zou ik anders dan met schroom durven getuigen over de Kracht van Kunst in de Samenleving? Hoe anders dan met ziel en zaligheid, met inzet van mijn leven. Niet mijn leven beoogt echter bewijslast te zijn, maar de complexe wijze waarop kunst ongevroegd en onverwacht, uit alle hoeken en gaten van dat leven tevoorschijn trad. Die rijkdom laat zich niet debiliseren. Noch overzichtelijk samenvatten in statistiek, effectenkoers of andersoortige administratieve rituelen.

Dit is, bij wijze van spreken, de verjaardagskalender die je op de deur van het toilet aantreft. De tikkeltje banale organisatie van herinnering, van leven en dood, van feiten die we ons veelal te laat, of misschien nog net op tijd, realiseren. We hebben ons al bijna te afhankelijk gemaakt van wat ik administratieve rituelen wilde noemen. Hoe vertel je immers het verhaal van 25 jaar avant-garde in Mickery nog met woorden in een tijd waarin we ons zoveel beter in kosten-baten analyses weten te verstaan?

Ook mijn vader begreep er pas wat van, nog vlak voor zijn dood, zich beter thuisvoelden met Bach en gepolychromeerde madonna's, toen ik geëerd werd met een lintje, want dat was taal die hij verstond.

Verheugd kan ik dus zijn de gelegenheid te hebben Uwe Majesteit hiervoor alsnog dank te zeggen. Al moet ik bekennen dat ik me op momenten van somberte ook heb laten ontvallen dat het de beloning was voor het stoppen van een activiteit in plaats van het starten ervan. De contouren van een post-academiale opleiding waren echter nog niet zichtbaar. Juist die activiteit gaat immers weer over daadkracht en verbeelding in de kunst van morgen. En zijn er de deelnemende studenten, te midden van de kunstenaars van gisteren, bewijslast voor het werk dat vandaag daartoe moet gebeuren.

Mijn probleem is waarschijnlijk dat ik me de afwezigheid van kunst, en daarmee de kracht ervan in de hedendaagse en toekomstige samenleving, niet eens kan voorstellen. Al moet ik het zeggen met het diep gevoelde besef van een geprivilegeerd verleden. Op dit moment van mijn leven zou het in mijn horoscoop voorspelde moment van smart goed herkenbaar zijn vertolkt in die daden die de kunst van vandaag tot zo'n rijk bezit maken. Al doende demonstrerend dat ze daarmee nog niet het snoepje van de week wil zijn, de kwalificatie die in onze

groeïende behoefte daaraan zo mooi zou voorzien. Zo zal kunst altijd aanwezig zijn, of we het lusten of niet. Alle goede bedoelingen van een samenleving die naar zelfdoding neigt ten spijt. Juist kunst kan en wil ons daarvoor behoeden en uitdagen en troost bieden dat niet te doen.

Finale: 1996 Amsterdam

De vijftigjarige Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars nodigt een spreker uit wiens boodschap, als in 1949 voorspeld, zij niet zal willen aanvaarden: we weten niet met onze vrijheid om te gaan, we verwaarlozen nog steeds 'de belangen van de geest'. De inniger samenwerking tussen overheid en het algemene geestelijke leven is sluikend, de samenleving vindt de rekening te duur.

Zo zijn de Zwarte Avonden weer bijna terug en krijgt de kunst onder couvert wat geld toegestopt. Het gaat niet meer over wie 'fout' was in de oorlog maar over wie 'fout' is op dit moment waarop 54 oorlogen op volle toeren draaien volgens de laatste telling. En de kunst? Marc Fumaroli, juist benoemd lid van de 'Académie Française', schrijft: 'If we are entirely prisoners of current trends - which suppress autonomy, integrity and turn you either into a merchant, a manager or a client of culture - there is no doubt that the redeeming vocation of the arts has ceased.'

1996 Antwerpen, Brussel, Wenen, Eindhoven

Panemarenko creëert de zoveelste verbeelding van een falende technologie, Jan Lauwers maakt Macbeth tot een gruwelijk zwart gat waarin de laatste menselijkheid dreigt te verdwijnen, Haneke toont zijn derde ijskoude cinematografische observatie van een wereld die haar werkelijkheid ervaart middels televisie en Ivo van Hove doet Caligula als de machinekamer van een CNN schakelprogramma. Marc Fumaroli: 'It is much more difficult today to attain wisdom, to invent beauty, with the interior research that requires, than it was in periods infinitely more destitute than today. By a kind of counterweight we are going to see appear exceptional personalities who will have found a way to overcome the terrifying pressure that means there are no artists, only purveyors of an art market, no more writers, but purveyors of a media market.'

Het jaar 1200 of daaromtrent, Perzië

Ik citeer Rumi, en eindig mijn verhaal: 'New organs of perception come into being as a result of necessity. Therefore increase your necessity so that you may increase your perception.' Kunst zal altijd krachtig zijn. Nu wijzelf nog. Kunst is eigenbelang. Zodra we dat doorkrijgen lijkt me, is ook het vanzelfsprekende van kunst in deze samenleving en daarmee onze toekomst verzekerd.

Patricia de Martelaere (Zottegem, 1957) is hoogleraar wijsbegeerte in Brussel.

Een verlangen naar ontroostbaarheid werd genomineerd voor de AKO Literatuurprijs.

Patricia de Martelaere **De horzel op het paard**

De gedachte van de kunst om de kunst doet het al geruime tijd niet zo goed meer - ze wordt een beetje beschouwd als en ouderwets overblijfsel uit de romantiek. Ook de titel van dit symposium is in dit verband veelbetekenend, het gaat hier om 'De kracht van de kunst in de hedendaagse en toekomstige samenleving', en bij de motivatie van de doelstellingen lezen we: 'Na de Tweede Wereldoorlog zagen kunstenaars het als hun opdracht om een bijdrage te leveren aan het moreel bewustzijn van mensen. Zij moesten een leidraad vormen voor de maatschappij, waardoor hun rol als kunstenaar gedefinieerd werd. 'De vraag die nu aan ons, gastsprekers op dit symposium, werd voorgelegd, is of de kunst, nu, vijftig jaar later, nog steeds deze morele taak tegenover de maatschappij op zich moet nemen, en op welke manier zij deze taak het best zou kunnen verwerkelijken. Omdat ik het bijzonder moeilijk vind een specifiek antwoord op deze vraag te bedenken zal ik mij, zoals filosofen immers betaamt, beperken tot een aantal algemene bedenkingen aangaande ethiek en kunst. Als titel van mijn korte uiteenzetting had ik bedacht: De horzel op het paard, al zult u pas op het einde begrijpen wat die horzel en dat paard ermee te maken hebben.

Wat is ethiek? Ethiek, zegt men, heeft te maken met waarden - in tegenstelling tot de wetenschap, zegt men, die het alleen over feiten heeft. Maar er zijn allerhande soorten waarden: er zijn waarden in de publieke sfeer en er zijn waarden in de persoonlijke, individuele sfeer, er zijn economische, politieke, culturele en intellectuele waarden - en wat maakt nu eigenlijk een waarde specifiek ethisch? In de praktijk van het menselijk leven zijn waarden nooit absoluut, het zijn slechts waarden in functie van bepaalde te realiseren doelstellingen, en deze doelstellingen worden op hun beurt weer ingegeven door een complex geheel van ambiguë, niet zelden tegenstrijdige, motivaties. Wanneer een politicus eerlijk is als goud, zich onthoudt van overspelen en van belastingfraude, zich wekelijks naar de kerk begeeft en maandelijks een niet onaanzienlijke geldelijke bijdrage levert tot de ontwikkelingshulp, is dat dan werkelijk louter en alleen uit ethisch engagement, of misschien ook wel een heel klein beetje omwille van zijn politieke geloofwaardigheid, en dus onrechtstreeks omwille van zijn persoonlijke carrière?

(Wanneer een land, in de wederopbouwjaren na een oorlog, ijvert voor een stimulerend kunstbeleid, is dat dan uit niets dan zuivere liefde voor de kunst, of misschien ook een heel klein beetje omdat de kunst, zoals bekend, een typisch prestigeproduct is van een welvaartsstaat, dat naar buiten toe moet aantonen dat er geld genoeg voorhanden is om ook andere dan louter materiële belangen te behartigen? Maar laten we de kunst voorlopig nog even voor wat ze is, om eerst te proberen te achterhalen waarin ethiek nu eigenlijk bestaat.)

Ethische waarden zijn er allerhande; ze worden beschreven in nobele

termen als eerlijkheid, trouw, naastenliefde, verantwoordelijkheid en rechtvaardigheid. Het probleem is echter dat al deze waarden kennelijk ook kunnen beoefend en verdedigd worden in het kader van doelstellingen die niets dan het eigenbelang dienen, zodat het geheel er weliswaar ethisch uitziet, maar alles welbeschouwd misschien even weinig met echte ethiek te maken heeft als het kweken van slachtvee met echte dierenliefde.

Echt 'ethisch' zouden we een waarde dus pas kunnen noemen wanneer ze kadert in doelstellingen die geheel 'zuiver' zijn, dat wil zeggen geheel vrij van gecamoufleerde egoïstische of burgerlijke motieven. Maar hoe kunnen we ooit weten wanneer doelstellingen dat zijn? Het ligt voor de hand te suggereren dat we nooit kunnen zeker zijn van de zuiverheid van de bedoelingen van anderen, maar dat we dat wel kunnen zijn met betrekking tot onze eigen bedoelingen. Alleen door onszelf kunnen we niet bedrogen worden - zo heet het dan -, alleen van onszelf kunnen we de feilloze garantie bezitten volkomen te goeder trouw te zijn. Dat zou betekenen dat we in strikte zin alleen onszelf ethisch kunnen beoordelen, en nooit anderen. De terrorist die er niet voor terugschrikt onschuldige burgers te gijzelen, te folteren of zelfs te doden - waarbij hij ook bereid is zelf het leven in te schieten - handelt dan misschien naar eer en geweten volkomen ethisch. De voorbeeldige politicus daarentegen die ijvert voor sociale rechtvaardigheid, de bestrijding van prostitutie en van illegale drughandel, is dan misschien alleen maar een handig strateeg die heel goed weet welke snaren hij moet bespelen om de publieke opinie voor zich te winnen. Alleen wijzelf blijven zodoende over, als de enigen die voor onszelf absoluut betrouwbaar zijn. Maar is deze betrouwbaarheid, deze naïeve identificatie met onszelf, misschien bij nader inzien niet al even illussorisch? Wat wij uit zogenaamde genegenheid voor een ander doen vindt vaak zijn onbewuste oorsprong in onze eigen behoefte aan genegenheid, in het verlangen om geapprecieerd te worden om wat wij doen, in onze angst voor eenzaamheid, voor isolement.

De mens bedriegt zichzelf altijd nog veel beter dan hij anderen kan bedriegen: wanneer hij anderen bedriegt is hij er zich meestal wel van bewust, wanneer hij zichzelf bedriegt weet hij van niets en reageert hij zelfs met de grootste verontwaardiging wanneer hij wordt ontmaskerd. Meer zelfs: hij heeft een soort ingebouwde beveiliging tegen iedere ontmaskering. Het besef van de fundamentele onbetrouwbaarheid van de eigen motieven is voor de meeste mensen zo bedreigend dat ze eenieder die hen ermee confronteert gemakshalve bestempelen als een cynisch immoralist. Ik ben de eerste immoralist, zei Nietzsche daar dan maar meteen van zichzelf. Maar net zo goed zou je kunnen zeggen dat hij de eerste was - als het per se in termen van eerste moet gaan - die op zoek was naar een echte moraal, een moraal die zowel los zou zijn van sociale overwegingen als ook van psychologische drijfveren, een moraal die met andere woorden zo zuiver zou zijn dat ze geheel boven het menselijke - voor Nietzsche: het al te menselijke - zou uitstijgen.

De grote moeilijkheid met alle zogenaamde ethische waarden - naastenliefde, broederlijkheid, hulpverlening, eerlijkheid, verdraagzaamheid - is dat ze tegelijk ook sociale, burgerlijke waarden zijn, die dienst doen om het leven in een samenleving probleemloos en geordend te laten verlopen. Als zodanig ligt het gevaar van hypocrisie, van lafheid en van heimelijk eigenbelang onvermijdelijk op de loer voor al wie deze waarden, als waarden, wil verdedigen en beoefenen.

(Het aandeel van sociale angst, behoefteigheid en verborgen machtsontplooiing in iedere altruïstische moraal werd door Nietzsche, deze filosoof met de hamer zoals hij zich noemde, op een bijtend scherpe manier aan de kaak gesteld.)

De moraal van het altruïsme, zegt Nietzsche in misschien wel een tikeltje te extreme termen, is niets anders dan een soort sociale list,

bedacht door de zogenaamde zwakke naturen onder de mensen, de zogenaamde kuddenaturen, die zich bang en hulpeloos voelen wanneer ze alleen zijn en die vanuit hun persoonlijke behoefte de medemenselijkheid promoveren tot algemene waarde.

Maar bestaat er voor de mens dan wel een 'echte' moraal, die het ideaal van de zuiverheid ook maar enigszins kan benaderen? Is niet alles wat de mens doet alleen maar 'menselijk, al te menselijk', ingegeven door sociale behoeften en persoonlijke psychische noden?

Misschien wel - maar misschien ook niet, of niet altijd - en volgens Nietzsche is het precies de kunst die de mens kan brengen tot bij de rand van dit zuivere, haast boven menselijke, ethische besef. Het soort moraal dat Nietzsche hier bedoelt is niet de moraal van het altruïsme, maar integendeel de moraal van de autonomie, de onafhankelijkheid en de zelfbepaling - het is een moraal die op de eerste plaats de relatie van een mens tot zichzelf betreft, en slechts op de tweede plaats, en als een uitvloeisel daarvan, de relatie tot anderen. De ethische functie van kunst is in deze visie dus onverenigbaar met, of althans wezenlijk onafhankelijk van de belangen van de samenleving. De kunst inspannen voor de kar van de samenleving met haar feitelijke moraal zou voor Nietzsche even hypocriet zijn als het gebruiken van het ideaal van de dierenliefde voor het efficiënter kweken van nog meer, en nog vetter slachtvee.

Maar dat is uiteraard slechts één mogelijke visie op de verhouding tussen ethiek en kunst, die zoals gezegd wellicht te extreem en te elitair is. Je kunt de zaken ook wat bescheidener en - waarom ook niet - menselijker, aardser, pragmatischer bekijken. Al dat gefilosofeer over zuivere waarden brengt per slot van rekening weinig aarde aan de dijk; integendeel (om in Hollandse metaforen te blijven spreken): het doet bepaald de aarde van de dijk wegspoelen, tot de dijk het uiteindelijk begeeft en het hele land wordt overspoeld. Laten we daarom - zo zou men kunnen zeggen - ethiek beperkt houden tot de daadwerkelijke gedragingen van mensen: goed is gewoon wat, in objectieve zin, bijdraagt tot een beter, menswaardiger bestaan voor alle mensen. Waar het dan op aankomt is simpelweg mensen ertoe te brengen het 'goede' te doen, ook wanneer ze al eens een keer weerbarstig zijn. En wat je daarvoor nodig hebt is enerzijds een sociaal systeem van wetten en sancties die de boosdoener bestraffen en meteen ook dienen als afschrikking voor de anderen, en anderzijds, en bij voorkeur daaraan voorafgaand, een opvoedkundig systeem waarin mensen haast ongemerkt getraind worden in het volgen van de juiste voorbeelden, het zich eigen maken van de juiste gevoeligheden en het zich inzetten voor de juiste zaak. Lelijk uitgedrukt zou je dit een proces van morele conditionering en sensibilisering kunnen noemen, berustend op de psychologische mechanismen van identificatie en ideaalvorming. Het is duidelijk dat de kunst in dit proces een belangrijke rol kan spelen, omwille van haar directe emotionele impact, haar suggestieve inwerking op de menselijke verbeelding en, waarom het niet toegegeven, haar schijn van belangeloosheid.

(Het is bekend uit de algemene opvoedkunde: niets wekt zoveel weerstand op als een rechtstreekse morele instructie waarin iemand op de man af gezegd wordt wat hij moet doen. Veel beter is het een kind van jongsaf te omringen met aangrijpende verhalen, die als vanzelf de juiste emotionele respons oproepen.)

Nu is er op zichzelf natuurlijk niets op tegen dat de kunst zich in deze - al met al toch positief gerichte - onderneming zou inschakelen. Alleen lijkt het mij raadzaam te blijven beseffen dat in dat geval de werking van kunst in wezen toch beperkt blijft tot die van een soort veredelde emotionele manipulatie - een manipulatie die ten allen tijde ook kan ingezet worden voor minder nobele doeleinden en de ethisch geëngageerde kunst onbeperkt kan doen omslaan in een verdoken propagandakunst. Leiding en richtinggeving zijn goed, maar leiding kan ook

misleiding worden, en het argeloos volgen van een richting kan eindigen in totale ontsporing. Beter is het daarom de kunst, naast iedere opvoedkundige of maatschappelijke betekenis die haar uiteraard volkomen terecht kan toegekend worden, steeds ook nog de kleine, irritante functie voorbehouden te laten van venijnige verstoorder van de samenleving. Zoals Socrates het al beschreef, in zijn geval met betrekking tot de filosoof die door zijn lastige vragen ieder vast fundament onder de voeten van de burger vandaan haalt: een soort horzel op de rug van een indommelend paard, functieloos, overbodig en vervelend, maar die ervoor zorgt dat het paard - de samenleving - een beetje wakker blijft.

Mr. H.D. Tjeenk Willink **De kracht van kunst; de kunst van de politiek**

De afgelopen 50 jaar is er al zoveel gezegd over politiek en kunst dat er weinig nieuws aan is toe te voegen. Als dat al mogelijk zou zijn, zou dat ook door meer bevoegden dan ik moeten gebeuren; de staatssecretaris van Cultuur bijvoorbeeld. Laat ik daarom beginnen met enkele persoonlijke ervaringen en daaraan een paar beschouwingen vastknopen.

De eerste ervaring vormt een bezoek aan de 'Holland Art Fair' in het Congresgebouw in Den Haag; precies wat het zegt: een kunstmarkt waar galeriën tegen hoge prijzen niet erg interessante, wel kleurige, produkten verkopen. Ik ontmoette een kennis, opgetogen over zoveel moois: ik zoek nog iets voor de gang. Kunst als commodity, gebruiksartikel.

Tweede ervaring: de Hoge Veluwe en de collectie Kröller Müller. Tijdens een verblijf op de Hoge Veluwe realiseerde ik me dat zonder particulier initiatief dat enorme cultuurgoed niet tot stand was gekomen (over de wijze waarop zou veel te zeggen zijn). Het instandhouden was echter afhankelijk van een beslissing van een politicus, Marchant. In de cirsistijd maakte hij de overdracht aan de Staat mogelijk met medewerking van ambtelijk Financiën, overtuigd als hij was van de culturele betekenis van de collectie en landgoed.

Derde ervaring (als voorzitter van het Holland Festival): er moet een nieuwe directeur van het Holland Festival komen. Zoals steeds betekent dat, met behoud van de culturele erfenis van de afgelopen 50 jaar, nieuwe accenten leggen, een volgende generatie met nieuwe ideeën aan het woord laten. Maar die generatie blijkt zoek te zijn. De geëngageerde vernieuwers van de jaren '60 en '70 haken, met gebruik maken van de laatste regelingen van de verzorgingsstaat, vervroegd af. Opvolgers met nieuwe ideeën, eens de middelbare scholieren van dezelfde jaren '60 en '70, zijn in Nederland moeilijk te vinden. Dat geldt overigens niet alleen in deze sector.

Wat is er aan de hand?

Allereerst is er ook in de kunsten duidelijk sprake van een grotere invloed van de markt, het mechanisme van vraag en aanbod, met méér dan een aantal jaren geleden nadruk op de vraag. Op zichzelf is dat niets nieuws. In de zeventiende eeuw was de vraag bepalend voor veel werk van onze grootste schilders. Nicolaas Maes stapte over van genrestukken op portretten omdat daarnaar vraag was. Afstemming van het aanbod op de vraag kan ook voorkomen dat kunst zich met een beroep op een eigen, hogere inspiratie isoleert. Maar kan kunst, als 'public good', om in economische termen te blijven spreken, aan de markt worden overgelaten als die markt ook steeds meer als commerciële markt wordt opgevat; een markt waarin de financieel-draagkrachtige vraag het aanbod bepaalt? De vraag stellen is hem beantwoorden.

Juist daarom is na de oorlog door velen - de Federatie voorop - gepleit voor een actieve overheidsbemoeienis met de kunst. Die overheidsbemoeienis heeft steeds meer een planmatig en beheersmatig karakter gekregen. Daarin spelen ambtelijke functionarissen een belangrijke rol. Die ontwikkeling werd bevorderd door de opvatting dat de overheid zelf geen artistiek-inhoudelijke keuzen dient te maken. Dáárom een Raad voor de Kunst. Maar ook dát adviescollege is steeds meer verstrengeld geraakt met de bureaucratie, haar procedures, haar instrumenten, haar (financiële) modellen.

Het kunstenbeleid is daardoor in de afgelopen jaren afhankelijk geraakt van twee ordeningsprincipes, dat van de bureaucratische behoeftebepaling en dat van op vraag en aanbod gerichte marktregulering. De cumulatieve effecten van deze twee ordeningsprincipes worden langzamerhand duidelijk.

Er zijn kunstenaars en instellingen die ten behoeve van hun voortbestaan hun commerciële mogelijkheden uitbaten.

Er zijn kunstenaars en instellingen die zich richten naar de eisen die de overheid stelt; soms als opstap naar een betere marktpositie. Wie is bij zijn aanvraag voor de nieuwe kunstenplanperiode niet nauwkeurig nagegaan of aan alle aandachtspunten uit 'Pantser of Ruggegraat' de nota van staatssecretaris Nuis, was voldaan? Er zijn echter óók kunstenaars die niet door de markt worden ontdekt maar zich ook niet aan de overheid kunnen of willen conformeren. Zij hebben het vaak moeilijk in een kunstwereld die steeds meer uit individuele 'kunst-ondernemers' bestaat. De solidariteit van kunstenaars als beroepsgroep is wel eens groter geweest dan nu. Toch zijn juist deze kunstenaars voor een gevarieerd en zich vernieuwend kunstleven essentieel. Vernieuwingen komen immers eerder uit de marge dan uit de markt. Daarom behoren zij extra aandacht te krijgen. 'Alles van waarde is weerloos.' Het omgekeerde is niet automatisch waar. Het verplicht wel extra te letten op wat, op de markt of tegenover de bureaucratie, weerloos is. Een taak voor de politiek.

De ontwikkeling van de kunst kan niet aan de commerciële vraag worden overgelaten, zeker niet als er sprake is van monopolievorming. Kunst moet gezien, gelezen, beluisterd worden. Wie zorgen daarvoor in tijden van snelle technologische veranderingen en waarop selecteren zij, de uitgever, de platenmaatschappijen, de kabelexploitanten?

De ontwikkeling van de kunst kan echter evenmin alleen aan de bureaucratie worden overgelaten. Bureaucratiën zijn nu eenmaal gericht op continuïteit, voorspelbaarheid, betrouwbaarheid. Het uitgangspunt dat gelijke gevallen gelijke behandeling verdienen wordt daarom al gauw tot de praktijk dat gelijke behandeling gelijke gevallen vraagt. Maar kunst bestaat alleen bij de gratie van variëteit, onvoorspelbaarheid, protest.

'Kunst is essentieel omdat het een uitdaging is aan de verbeelding en de horizon van mensen kan verruimen' (Veling). Zonder kunst wordt de maatschappij, in de woorden van Galjaard, een maatschappij van reflexen in plaats van een maatschappij van reflectie. De behoefte aan en de noodzaak van reflectie groeit.

Als de ontwikkeling van de kunst noch aan de markt, noch aan de bureaucratie kan worden overgelaten dan zijn er twee groepen die moeten zorgen voor een tegenwicht; de kunstenaars en politici.

Waar het de politici betreft vallen een paar dingen op. Allereerst dat ook vanuit de kunstenaarswereld en aan politici inhoudelijk altijd een zeer beperkte rol is toegedacht. Een Raad voor de Kunst zou de belangrijkste beoordelaar van kunst moeten zijn op grond van artistiek-inhoudelijke criteria; niet de overheid. Dat was het

uitgangspunt 50 jaar geleden. Politici werden de afgelopen jaren vooral benaderd als het ging om concrete voorzieningen voor kunstenaars of kunstinstanties.

Omgekeerd vonden politici in het uitgangspunt van de nota Kunst en Kunstbeleid dat 'De Regering geen schepper van kunst kan en wil zijn' een gemakkelijk alibi om zich niet of nauwelijks inhoudelijk met het kunstbeleid te bemoeien of dat beleid *inhoudelijk* af te wegen tegen ander beleid.

De verzelfstandiging van kunstinstanties heeft aan die afstandelijke politieke houding nog bijgedragen. Verzelfstandigde instanties moeten hun eigen beleid ook artistiek-inhoudelijk, bepalen. Zij zijn echter meer nog dan vroeger gedwongen behalve met de voorwaarden van de overheid, rekening te houden met de wensen uit de markt.

De overheid voert via de voorwaarden die zij stelt een inhoudelijk kunstbeleid. Dat behoort openlijk te gebeuren en niet via het etiket van ambtelijke neutraliteit. Want ik zeg het Boekman en Kassies na: 'Geen cultuurpolitiek zonder cultuurspreiding, geen cultuurspreiding zonder sociale politiek' en heb ik daar op de 75ste verjaardag van Jan Kassies vorig jaar aan toegevoegd, 'geen sociale politiek zonder overheidsinterventie, geen overheidsinterventie zonder democratie'. Ook daarom kan het artistiek-inhoudelijke debat over het kunstbeleid niet uit de politieke discussie worden weggesneden. Dat hoeft ook niet omdat ook voor andere beleidsterreinen steeds duidelijker wordt dat de samenleving misschien wel - zij het beperkt - maakbaar is maar niet door de overheid wordt gemaakt.

Het pleidooi voor een sterke voorwaarden-scheppende rol van de overheid in de kunsten gecombineerd met het uitgangspunt dat het artistiek-inhoudelijke beleid elders werd bepaald, heeft de kunsten van een belangrijke bondgenoot beroofd: de politiek. Maar ook het omgekeerde geldt: het heeft politici afgeschermd van de kunst die ook hun verbeelding uitdaagt en ook hun horizon kan verruimen. Kunnen wij, politici, wel tegen kunst? Is de 'kunst van paars', de tentoonstelling in Nieuwpoort voldoende bewijs? Hier ligt een taak voor beiden, politici en kunstenaars; dus ook voor de Federatie.

De kunst van de politiek, ook in het kunstbeleid, is voorwaarden stellen aan het beleid dat via marktregulering en bureaucratische behoeftebepaling - die twee ordeningsprincipes - tot stand komt. Tot die voorwaarden behoort niet in de eerste plaats het creëren van voorzieningen. Het initiatief tot de bouw van een cultuurtempel aan de oostelijke IJ-oever maakt van de verantwoordelijke politicus nog geen Marchant. Evenmin is een kunstenaarsbeleid de garantie voor een kunstbeleid. Het gaat immers niet in de eerste plaats om een sociaal-economische maar om de artistiek-inhoudelijke oriëntatie. De politiek, politieke partijen en politici, kunnen niet zonder een waarde-oriëntatie, een notie - hoe vaag ook - van de maatschappij waarin wij (willen) leven. Kunst is één van die waarden, het recht een andere. In zijn Marga Klompé-lezing 1995 wijst Paul Kuypers erop dat die waarden nauwelijks nog het politieke debat bepalen. En wáár het wordt geprobeerd - ik denk bijvoorbeeld aan de bijdrage van mijn collega Veling bij het beleidsdebat van Cultuur in de Eerste Kamer - weten departementen er eigenlijk geen raad mee. Zonder een publiek debat echter over die waardenoriëntatie zal het kunstbeleid altijd een relatief onbetekenende sector blijven, randversterking. Ook de Federatie zou zich dat moeten realiseren.

Direct uitvloeisel van kunst als waarde in de maatschappij waarin ik althans wil leven is het belang van kunsteducatie, juist omdat die sec-

torgrenzen overschrijdt. In het kunstenboek 'Spelen met onzichtbare dingen', een uitgave van het Haagse Koorenhuis, staan twee stellingen.

De eerste stelling: 'Kunst maken kun je niet leren; het gaat uiteindelijk om talent'. Mijn antwoord daarop: zeker, maar gevoel kun je ontwikkelen en dat ontwikkelen is méér dan een techniek leren beheersen'.

De tweede stelling: 'Kunst kijken kun je niet leren; het gaat uiteindelijk om gevoel.' Mijn antwoord daarop: zeker, maar gevoel kun je ontwikkelen en dat is méér dan het kunstwerk verklaren.'

Voor beide ontwikkelingen zijn tenminste nodig:

- kansen op kennismaking of confrontatie met kunst;
- bewustwording van de betekenis van kunst;
- stimulering van het zelf-doen; daarom het belang van amateurkunst.

Stimulering, bewustwording, kansen; drie politieke voorwaarden voor een kunstbeleid. Hoe staat de Federatie daar tegenover?

Kunst is eigenzinnig, gevarieerd, onvoorspelbaar. Kunst behoort nieuwe sporen te trekken. Die kunst verdraagt zich niet automatisch met de markt of de bureaucratie. Daarom is een voorname taak van politici: ruimte scheppen, kansen bieden, risico durven nemen in het kunst-aanbod. Ook de Federatie zou daarvoor moeten pleiten.

Eén van de aardigste besturen waar ik ooit in heb gezeten, is het bestuur van het Nederlands Danstheater met Carel Birnie als zakelijk leider. Eén van de taken van dat bestuur was een buffer te zijn tussen deze zakelijk leider en de subsidiërende overheden. Toen dat niet meer lukte, ging *het bestuur* weg. Maar toen was inmiddels het Danstheater zonder financiële overschrijdingen voltooid en zelfs al uitgebreid.

In een brief ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag schreef Jan Kassies: 'De politiek bestaat niet. Er zijn politici wier ambacht het is om beslissingen te nemen over verdelingen. Zij doen dat noch in een luchtledig, noch zonder ruggespraak. Voor die laatste zijn wij allen verantwoordelijk.'

Die verantwoordelijkheid rust ook op de kunstenaars. Het valt mij op hoezeer die contacten in de kunsten-'sector' zich beperken tot de (sector-)politici, de bewindslieden voor Cultuur, de leden van de Cultuurcommissies in Kamers en gemeenteraden. Met de sector ambtenaren, de vertegenwoordigers van kunstinstellingen, de sponsors en een enkele kunstenaar zijn zij op culturele manifestaties aanwezig. Ons kent ons en vaak al heel lang.

Als kunst werkelijk belangrijk is zou dat drastisch moeten veranderen. Een gemeenschappelijke verantwoordelijkheid van kunstenaars en politici. Tenslotte was het niet de directeur-Kunsten maar ambtelijk Financiën dat in 1935 de oplossing aandroeg voor de aankoop van de Hoge Veluwe en de overdracht van de collectie Kröller Müller.

Vijftig jaar geschiedenis van de Federatie in zesenvoertig en een halve meter archief in het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, hier in Amsterdam. Zesenvoertig en een halve meter is meer dan twee keer de lengte van deze zaal.

Ik zou liever niet de opdracht krijgen om te turven hoe vaak de naam 'Jan Kassies' in het archief voorkomt. Als ondertekening van een brief, op dat beroemde briefpapier met in geel bovenaan 'Federatie', of als aanwezige bij een vergadering, of als schrijver van een stuk in het Federatiebulletin. De Federatie is ondenkbaar zonder Jan Kassies.

Beste Fenna van den Burg, geacht bestuur van de Boekmanstichting, geachte betrokkenen en medewerkers aan het boek dat jullie ons als geschenk overhandigen:

we zijn heel blij met jullie kado. Gedrukte letters, woorden waardoor we Jan Kassies in onze buurt mogen houden als inspiratiebron en gids. Verder levend eigenlijk, om een nieuwe generatie wat te leren over integriteit, bezieling, vasthoudendheid en vechtlust. Allemaal voor de kunst of de cultuur en voor de mensen die daar vorm aangeven. Bedankt.

Zesenvoertig en een halve meter archief:

een brief van 8 januari 1946 op 4 velletjes doorslagpapier draagt daar met een dikte van nog geen 3 tiende millimeter nauwelijks toe bij. Het is een brief die secretaris Jaap Bot - Jac. Bot in de papieren - schreef aan medebestuurder Wegerif, twee dagen na de officiële oprichting van de Federatie. Ik geloof dat het lang genoeg geleden is om er nu openlijk over te praten.

Bot was zo ongelukkig met de toespraken van Sandberg en Nico Donkersloot tijdens de plechtigheid, dat hij nog op de allereerste vergadering van de Federatie - diezelfde dag - zich terugtrok als secretaris.

Een citaat uit deze brief:

'Begrijp mij goed! Ik heb er niets tegen als de dames en heren zichzelf en anderen, die zij daarvoor uitzoeken, pluimen op de hoed steken als zij daar lust toe gevoelen. Ik vind het prachtig als het steeds maar weer Mr. Reinink en Prof. Donkersloot, Jhr. Sandberg en Eibink, Erna van Osselen en Voskuil zijn die de federatie gemaakt hebben. Rangen en standen moeten er nu eenmaal zijn en ik wil graag bij het vulgus behoren. Ik ben er immers uit geboren! Ik begrijp best dat het niet erg staat de naam van een ongeletterde proletariër in een naam te noemen met die van hooggeleerde en hooggeboren heren. Maar ik heb nog wel zoveel gevoel voor historie, dat ik niet kan aanhoren dat men zelfs de jongste historie dusdanig verkracht.

(vervolg brief Bot)

Nu ja, misschien is het ook allemaal weer een beetje overdreven.

Ik heb pas gegeten nu ik met deze alinea weer verder ga en heb juist een sigaar opgestoken. De laatste van het rantsoentje, maar zo lang je

zo een ding in je mond hebt ben je heel wat vergevingsgezinder. U vindt het misschien een beetje raar dat ik hier wat groezelig was-good ophang, maar ik heb daar een paar redenen voor.' Het zijn deze momenten waardoor voor mij geschiedenis iets is wat ik kan begrijpen. Ik zie opeens Jac. Bot voor me - die ik niet gekend heb - die een velletje typepapier, met daarachter carbonpapier en daarna doorslagpapier in zijn typemachine draait en alle onvrede van zich afschrijft. (Er zitten al mensen in de zaal die nog nooit velletjes doorslagpapier in een typemachine gedraaid hebben.) Hij gaat eten, steekt een sigaar op en vervolgt de brief.

Dat velletje doorslagpapier bestaat nog steeds. Ik heb het in mijn handen gehad, een beetje verkreukeld langs de randen, hetzelfde velletje dat zo dicht bij de oprichting van de Federatie aanwezig is geweest. Vijftig jaar geschiedenis van de Federatie gaat niet alleen over beleid, het gaat ook over mensen. En inderdaad niet alleen over de grote namen, maar over al die mensen die energie en tijd geïnvesteerd hebben in zoiets abstracts als kunst- of cultuurbeleid. Zesenvestig en een halve meter archief is pure energie, die mij met respect en dankbaarheid vervult jegens al die mensen die zich ingezet hebben. Een aantal zijn hier aanwezig: dankzij u bestaat de Federatie.

De brief geeft ook aan wat we duizend keer in duizend variaties tegenkomen: het is ongelofelijk moeilijk om al die verschillende mensen met verschillende belangen en verschillende achtergronden samen te laten werken voor een nauwelijks helder te omschrijven doel. Dat was toen moeilijk, en dat is nu nog steeds moeilijk.

Voor de slordige beschouwers lijkt de geschiedenis van de Federatie een aaneenschakeling van geruzie en competentiestrijd, misverstanden en gebrek aan communicatie, financiële en organisatorische problemen.

Wie verder kijkt ziet iets totaal anders. Een essentiële constante, die in wezen niet veranderd is sinds 1945. Het is de geschiedenis van hoe de makers van kunst en cultuur - kunstenaars en vormgevers - *zelf* proberen invloed uit te oefenen op cultuurbeleid. Een beleid dat er in 1945 nog nauwelijks was, en dat nu misschien als een vanzelfsprekendheid gezien wordt, maar wat nooit iets definitiefs is: alles is altijd in beweging. Beleid is nooit af.

Een tijdje geleden zat ik met een groepje jonge documentairemakers te praten en die vroegen wat ik verder deed. Ik zei iets van 'Federatie van Kunstenaarsverenigingen'. Daar hadden ze nog nooit van gehoord. Ik uitleggen: 'het bundelen van visies van kunstenaars en vormgevers om zo invloed uit te oefenen op kunst- en cultuurbeleid'. Nou dat vonden ze heel raar: 'Waarom zou je je daarmee bemoeien, daar waren toch ambtenaren voor?'

Ik voelde me heel oud. Ik had gedacht dat ooit voorgoed bevochten was dat mensen iets te zeggen hebben - iets te zeggen *willen* hebben - over wat hen aangaat. Maar dat is dus niet zo.

Toch hoeft je maar even naar die vijftig jaar cultuurbeleid te kijken om met zekerheid te durven zeggen: dat was er allemaal niet geweest als de makers zelf daar niet een bijdrage aan geleverd hadden. Sterker nog: dan waren ook die ambtenaren er niet geweest. En waarom werkte het? Waardoor was die bijdrage effectief? Om de eenvoudige redenen dat de makers zelf over de meeste kennis beschikken. Ze zijn de enigen die echt weten hoe ingewikkeld dat proces van creatieve arbeid is. Wat daar voor nodig is, wanneer het fout gaat. En ik geeft toe: die kennis is niet altijd afgewogen en geordend.

Daarvoor moet er gepraat worden om te wikken en te wegen. Niet alleen in het café, of binnen de eigen groep, maar juist ook breder, met verschillende disciplines. Dat is een functie van de Federatie: het verzamelen van meningen, het organiseren van kennis, en dan een visie, een opvatting over beleid formuleren.

Die zesenvertig en een halve meter laat een tweede constante zien: de Federatie als een permanente controleur van het cultuurbeleid. De makers hebben wel wat anders te doen dan rijksbegrotingen uit te kammen, of de laatste wetsvoorstellen te lezen. Het is essentieel om ergens een plek te hebben waar dat werk wel gebeurt. Waar 50 jaar lang iedere stap van de overheid kritisch gevolgd wordt.

In 1962, drie jaar na het vertrek van Jan Kassies als directeur wist de Federatie even niet goed hoe ze verder moest. Het bestuur kwam bijeen in huize Randenbroek bij Amersfoort om over de toekomst te praten. In het voorbereidende overzicht staat: 'Het ontstaan van de Raad voor de Kunst heeft tot gevolg gehad dat de Federatie zich moest heroriënteren. Als de Raad voor de Kunst allerlei zaken doet, wat is er dan nog voor de Federatie te doen?'

De Raad voor de Kunst is inmiddels opgevolgd door de Raad voor Cultuur. En je zou je dus nu misschien het omgekeerde kunnen afvragen. Is de Federatie niet meer dan ooit nodig als plek waar in een behoorlijke breedte de discussie over kunst en cultuur door kunstenaars en vormgevers *zelf* gevoerd wordt?

Ik kan ook nog een ander verhaal vertellen, over een andere groep jonge kunstenaars. Omdat binnen het bestuur onze gemiddelde leeftijd boven de veertig ligt, kwamen we op het idee om een groepje makers van onder de dertig - tamelijk willekeurig samengesteld - te vragen wat zij nu de meest urgente punten voor een kunstbeleid vonden. Ter voorbereiding stuurden we ze het beroemde Manifest uit 1945 op. Ik dacht dat ik ze een beetje moest waarschuwen voor de taal uit die tijd en voor de bevlogen idealistische toon. Kunst werd toen gezien 'als tegenwicht, tot bezwering der tegen den geest gekante onheilsmachten, waaraan de wereld telkenmale ten prooi valt'. Maar de jongeren waren nogal onder de indruk van wat er vijftig jaar geleden geschreven was. 'Kunst als bron van volksgeluk en volksbeschaving' stond er ook. Dat vonden ze niet raar. Dat was eigenlijk nog steeds de kern. En die 'tegen den geest gekante onheilsmachten' bestonden nog steeds, maar nu in de vorm van een vercommercialisering die de essentie van kunst dreigt aan te tasten. Ik heb ze opgeroepen om mij van mijn stoel te gooien, maar dat was blijkbaar niet de juiste strategie. Waar ik me zorgen over maak is dat beleidsmaken en adviezen geven zo gecompliceerd is geworden, dat alleen speciale deskundigen - de professionals op dat terrein - alles kunnen overzien. De plekken waar je je als jong talent voorzichtig kan oefenen in zoiets als beleid zijn in fors tempo afgenomen. Het is nog steeds hetzelfde als in 1946: als je als kunstenaar wil dat je mening gehoord wordt, dat zal je daar zelf wat aan moeten doen. Door je te organiseren. Door te zorgen dat die organisatie kracht heeft.

Beste Jan Riezenkamp,

De Federatie heeft een poging gewaagd om zesenvertig en een halve meter in te dikken tot een halve centimeter en je begrijpt dat dat moeilijk is. Dit is een flard van vijftig jaar geschiedenis. Ik hoop dat ook hierin genoeg energie bewaard is gebleven. Ik wil het je graag als eerste overhandigen.

Dames en Heren,

Op 27 juni 1945 hield de eerste naoorlogse premier Schermerhorn een radiotoespraak, een soort regeringsverklaring - waarin hij onder meer zei: op het gebied der kunst zal de regeringsbemoeiing van de grond af moeten worden georganiseerd. Dat het kunstbeleid van de grond af moest worden opgebouwd, was niet omdat de bezetting het kunstleven in het ongereede had gebracht, maar vooral omdat er tot dan toe nauwelijks iets was wat je een echt kunstbeleid zou kunnen noemen. Het *kunst is geen regeringszaak* van Thorbecke galmde nog steeds na. Voor zover je in de continuïteit van de geschiedenis van een begin zou kunnen spreken, is deze radiotoespraak misschien wel het uur nul van het kunstbeleid. Hier werd de hoop gevestigd op zoïets als een actieve cultuurpolitiek; de verwachtingen waren des te hoger gespannen omdat Schermerhorn daarbij de steun had van de hoogleraar Van der Leeuw als minister van OK&W, die nota bene zelf had geschreven dat *kunst regeringszaak bij uitnemendheid is*. Het ideaal van een actieve cultuurpolitiek was niet nieuw - Boekman had er zijn proefschrift over geschreven - maar had in de bezettingsjaren een buitengewoon vruchtbare voedingsbodem gevonden. Dezelfde voedingsbodem waarin ook de verreikende plannen ontstonden voor een andere organisatie van het kunstleven en het kunstbeleid. Daaruit sproten een tweetal organisaties voort die na de oorlog zo'n belangrijke rol in het Nederlandse kunstleven zouden vervullen: de Federatie van Kunstenaarsverenigingen en de Raad voor de Kunst. De plannen daar toe waren zoals zo vaak ontstaan uit onbehagen, een onbehagen met het vooroorlogse cultuurbeleid, en dan vooral met het ontbreken daarvan. Het moest na de oorlog in ieder geval anders dan voor 1940. En dat meest in het besef dat alleen door een vereniging van alle kunstenaars dat cultuurbeleid tot stand gebracht kon worden. Dat het er ook inderdaad van gekomen is, is op zichzelf al een klein wonder. Want de eensgezindheid en de vastberadenheid die door de omstandigheden van zo'n bezetting zozeer werden bevorderd, bleken even gemakkelijk weer te verdwijnen toen men - eenmaal bevrijd - het liefst zo snel mogelijk de oude draad weer wilde oppakken. Veel maatschappelijke blauwdrukken die tijdens de bezettingsjaren binnen handbereik leken te liggen, stierven na de oorlog een zachte dood, omdat ze te utopisch waren. Maar zowel de Federatie als de Raad kwamen er, ook al zagen ze er een slag anders uit dan de pioniers hadden bedacht. Van der Leeuw was persoonlijk naar Amsterdam gekomen om de Federatie zijn zegen te geven. Behalve de Federatie en de Raad voor de Kunst zat er overigens nog een loot aan die stam, een eigen Directoraat Generaal voor Kunsten en Wetenschappen, want zo was de gedachte: maar al te vaak was gebleken, dat een grote belangstelling voor het onderwijs nog niet een grote liefde voor de kunst hoefde te betekenen. Ook dat Directoraat Generaal kwam er, als voorloper van het huidige Directoraat Generaal voor Culturele Zaken.

Dat de stoutmoedige plannen voor een Federatie daadwerkelijk gerealiseerd zijn, is dus al een klein wonder. Dat de Federatie na vijftig jaar nog steeds bestaat is zo mogelijk nog veel wonderlijker. Ik doel dan nog niet eens op al die maatschappelijke veranderingen waaraan de Federatie - in actieve of passieve zin - ook deel heeft gehad en waar ze zoals zo veel andere maatschappelijke instellingen gemakkelijk aan ten prooi had kunnen vallen. Over die turbulenties kunt u uitgebreid in dit boek lezen. Ik doel op iets anders, op iets dat Van der Leeuw in zijn toespraak bij de oprichting ook aanstipte, namelijk op de vraag of kunst en organisatie wel samengaan. Hoe organiseer je kunstenaars die in hun atelier bezig zijn hun eigen wereld te scheppen, een wereld waarin de kunstenaar zelf oppermachtig is, terwijl hij tegenover die andere wereld, de buitenwereld een gepaste afstand bewaard. Het is bijna tegen zijn natuur om in het gareel van een organisatie te lopen, om, op enig moment zijn individueelste dromen ondergeschikt te maken aan collectieve belangen. Wie zich realiseert dat het makkelijker is alcohol te verkopen in Teheran dan deze kunstenaars te organiseren, weet hoe gedenkwaardig dit jubileum is. Desondanks is de Federatie erin geslaagd vijftig jaar lang via de aangesloten verenigingen duizenden kunstenaars te verenigen, beeldende kunstenaars, componisten, schrijvers, filmmakers, kortom de kleine zelfstandigen, terwijl daarnaast de vakbeweging meer de loontrekkers verenigt, zoals de musici en de tonelisten en Kunsten '92 ten slotte meer de institutionele belangen verdedigt. De Federatie heeft vijftig jaar lang juist de zelfstandige kunstenaars een krachtige stem gegeven, een stem die niet mag verstommen en nog steeds de moeite waard is om gehoord te worden. Temidden van alle wapenfeiten vind ik dat de grootste verdienste, waarmee ik de Federatie gaarne van harte gelukwens.

Mevrouw de voorzitter, geachte aanwezigen, lieve Louki Kassies

De Federatie van Kunstenaarsverenigingen viert vandaag haar vijftigjarig bestaan en bij een verjaardag hoort een cadeau. Aan mij de taak om dit cadeau te mogen aanbieden. Het is afkomstig van een ver familielid van de Federatie, de Boekman Stichting. Die werd immers in 1963 op initiatief van de Federatie opgericht als kunstsociologisch centrum ter ondersteuning van het beleid van de Federatie. In een latere fase ging de Boekman Stichting haar eigen weg, met een bredere opdracht, als een studiecentrum voor kunst, cultuur en beleid in Nederland. Maar haar afkomst heeft zij nimmer verloochend.

De man die namens de Federatie in het bijzonder voor de oprichting van dit studiecentrum heeft geijverd, was de op 31 oktober vorig jaar overleden Jan Kassies. Bij een organisatie die zich bezig hield met een cultuurbeleid, zo was hij van mening, hoorde studie en wetenschappelijke begeleiding. Haast bij toeval was Jan, vlak na de oorlog, in augustus 1945, medewerker van de nog in oprichting verkerende Federatie geworden. Voor halve dagen en met een tijdelijke opdracht. Maar dat pakte iets anders uit. Goed drie jaar later was hij niet alleen in vaste dienst, maar tevens directeur van de Federatie, en het 'toeval' dat hem bij de Federatie deed belanden bleek het uitgangspunt te vormen voor een 50 jaar lang op de bres staan op vele fronten voor een actief cultuurbeleid in Nederland. Jan zou, als een van de weinig overgeblevenen uit de begintijd van de Federatie, dit vijftigjarig jubileum zeker hebben meegevierd. Dat heeft helaas niet zo mogen zijn.

Het hoeft tegen deze achtergrond niet te verbazen dat de Boekman Stichting, bij haar overwegingen welk cadeau aan te bieden aan de Federatie, aan Jan Kassies heeft gedacht en zich heeft afgevraagd hoe Jan, zij het helaas in de vorm van een nog zeer verse en pijnlijke herinnering, bij dit vijftigjarig bestaan kon worden betrokken. Hoe zijn nagedachtenis op dit vijftigjarig jubileum van een organisatie die hij mee had helpen oprichten het best kon worden geëerd. Het is een bundel artikelen geworden over instellingen waarvoor Jan zich in zijn beroepsleven heeft ingezet en over ontwikkelingen in het cultuurbeleid die zijn kritische belangstelling hadden. Zo zijn er artikelen over de omroep en de cultuur, het bedrijfsfonds voor de pers, het Instituut voor Theateronderzoek, het theateronderwijs, kunsteducatie, de Eerste Kamer, het cultuurbeleid van de PvdA, de verzakelijking en de bureaucratisering van het cultuurbeleid. We hebben aan de auteurs die bereid waren aan de bundel mee te werken gevraagd in hun artikelen in eerste instantie de aandacht te richten op de aard en het functioneren van de instellingen en verschijnselen zelf, en de rol van Jan daarbij slechts te berde te brengen als dat in het verhaal paste. Dat leek ons het meest in de geest van Jan gedacht. Ik denk niet dat hij behoefte aan een hagiografie zou hebben gehad. Als u de artikelen

leest zult u merken dat de auteurs met deze opdracht verschillend zijn omgegaan. Ook waren sommige instellingen zo nauw met het functioneren en met de figuur van Jan Kassies vergroeid, dat hij per definitie een centrale rol in het verhaal kreeg toebedeeld. Ik denk daarbij in het bijzonder aan het Instituut voor Theateronderzoek. U krijgt dus een aantal artikelen te lezen met zowel - om het zomaar eens uit te drukken - een laag als een hoog 'Jan Kassies gehalte'. Maar alle laten zien hoezeer zijn aanwezigheid, zijn visie, zijn ideeën gewicht in de schaal legden. De artikelen worden voorafgegaan door een korte biografische schets, die we de ondertitel 'Een levensbericht' hebben meegegeven. Deze oudhollandse term leek ons meer bij Jan te passen dan Biografische Notities of een In Memoriam.

We zijn de auteurs die aan de bundel hebben meegewerkt bijzonder dankbaar. Het zal in het leven van eindredacteuren niet vaak zijn voorgekomen dat allen die werden uitgenodigd, hun medewerking toezegden en wat meer is, hun beloften (zij het soms na enige zachte of harde pressie onzerzijds) ook gestand deden. We (dat wil zeggen eindredacteur Hans van Dulken en ikzelf) hebben moeten woekeren met de tijd. De samenstelling van de bundel was een constante race tegen de klok. Pas vanochtend arriveerden ze, tot mijn grote opluchting mag ik wel zeggen, van de drukker. Geachte aanwezigen. Er liggen hier twee exemplaren van de bundel voor mij. Het eerste exemplaar gaat uiteraard naar de jubilaris in de persoon van mevrouw Digna Sinke. Het tweede is bestemd voor Louki Kassies, Jans echtgenote, die hier aanwezig is en die wij graag in het cadeau willen laten delen. Het stemt niet vrolijk dat de aanleiding voor dit cadeau het overlijden van Jan is. Desalniettemin is het de Boekman Stichting een eer en een vol-doening het aan de Federatie van Kunstenaarsverenigingen en aan mevrouw Kassies te mogen aanbieden. Jan Kassies was een bijzondere man, een inspirerende en warme persoonlijkheid. Hij laat bij velen een grote leegte achter. Hij opereerde 50 jaar lang in een heel specifieke periode van het Nederlandse cultuurbeleid, waaraan hij als geen ander mede vorm heeft gegeven. De artikelen in deze bundel getuigen daarvan. Maar het leven gaat verder. Jan zou een van de eersten zijn geweest om dit te beamen.

Daarom mevrouw de voorzitter: de Boekman Stichting, waar Jan tot aan zijn dood mee verbonden is gebleven, wenst u van harte geluk met het vijftigjarig bestaan van uw organisatie en veel succes op haar verdere levenspad.