

KATERNEN KUNSTEDUCATIE

**KUNST
EDUCATIE
OP DE DREMPEL VAN DE
21STE
EEUW**

Samenstelling

MICHIEL VAN 'T HOF

LOKV, Nederlands Instituut voor Kunsteducatie

Utrecht 1994

**CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE
BIBLIOTHEEK, DEN HAAG**

Kunsteducatie

Kunsteducatie op de drempel
van de 21ste eeuw / samenst.:
Michiel van 't Hof. - Utrecht :
LOKV, Nederlands Instituut
voor Kunsteducatie. -
(Katernen Kunsteducatie, ISSN
0927-1686 ; 6)
Trefw.: kunsteducatie /
Nederland ; cultuurbeleid.

ISBN 90 6997 064 3

© LOKV, Nederlands Instituut
voor Kunsteducatie, Utrecht
1994

Niets uit deze uitgave mag
worden verveelvoudigd en/of
openbaar gemaakt door middel
van druk, fotocopie, microfilm
of anderszins, of worden opge-
slagen in een elektronisch
bestand, zonder voorafgaande
schriftelijke toestemming van
de uitgever.

05

Redactioneel

09 Michiel van 't Hof

KUNSTEDUCATIE EN OVERHEIDSBELEID

Een paradox tussen inhoud en strategie

25 S.J. Doorman

WAT IS KUNSTEDUCATIE WAARD?

32 Theo Goemaat

SIGNATUUR EN PLAATS VAN DE KUNSTEDUCATIE IN 2000

40 Henk Moes

HET CENTRUM VOOR KUNST EN CULTUUR IN DE 21STE EEUW

46 Leo van der Meer

KUNSTEDUCATIE ALS MIDDEL VOOR AMATEURKUNST

56 Clara Legêne

ARS LONGA, VITA BREVIS

Pleidooi voor een nieuw cultuurbeleid voor de amateurkunsten

66 Maarten Bertheux

HET TOEGANKELIJK MAKEN VAN BEELDENDE KUNST

74 Alex Manassen

DAT DE 19E EEUW IN 2000 EINDIGE!

Op weg naar de ideale muzikeducatie

80 Piet Geelhoed

HET KLOKHUIS EN DE KUNST

89 Giep Hagoort

CULTUUREDUCATIEF MANAGEMENT OVER DE DREMPEL VAN DE 21STE EEUW

99 Jaap van der Tas

HET KUNSTBELEID EN DE TAAK VAN DE KUNSTENAAR

REDACTIONEEL

Ruim tien jaar na de oprichting van het LOKV en nog enige jaren verwijderd van de eeuwwisseling leek het de redactie een geschikt moment om de stand van zaken in *kunsteducatie* eens op afstand in ogenschouw te nemen. Wat zijn de ontwikkelingen in de afgelopen jaren, in welke positie bevindt kunsteducatie zich momenteel en welke kant moet het op? Dat zijn de belangrijkste vragen die de redactie heeft gesteld aan betrokkenen uit de praktijk- en beleidsvelden, uit de amateurkunst, de professionele kunsten, de universitaire wereld, de politiek en de massamedia. De oogst is het voorliggend katern met een rijk geschakeerd scala van invalshoeken en visies.

Van 't Hof brengt het kunsteducatiebeleid van de rijksoverheid in de afgelopen decennia in kaart en werkt de daarin geconstateerde hoofdlijnen - die zeer consistent blijken te zijn - uit naar een toekomstscenario.

Doorman verzet zich in zijn bijdrage tegen de toenemende druk om economisch rendement te zoeken in kunst en kunsteducatie. Kunst is door de eeuwen heen een krachtige drager van maatschappelijke normen en waarden gebleken; een dergelijke legitimatie is moeilijker meetbaar maar minstens zo waardevol.

Goemaat en *Moes* gaan in op de ontwikkelingen bij de gecombineerde instellingen voor kunstzinnige vorming. *Goemaat* schetst daarbij een meer extraverte signatuur, die niet alleen een nieuw elan en een sterkere legitimatie inhoudt, maar ook verplichtingen opwerpt. *Moes* tast af welke nieuwe eisen worden gesteld aan de centra voor kunstzinnige vorming en hoe het kader aan die eisen tegemoet kan komen. Hij acht een attitudeverandering bij instellingen voor kunsteducatie noodzakelijk.

Van der Meer en *Legêne* kijken vanuit de hoek van de amateurkunst naar de ontwikkelingen in kunsteducatie. Beide auteurs benadrukken in hun bijdrage dat de kunsteducatie niet te ver moet doorslaan en in balans moet blijven met de persoonlijke, recreatieve motieven van de amateur.

Bertheux en *Manassen* bezien de ontwikkelingen vanuit hun eigen domein: professionele kunsten. Zij onderkennen (de een vanuit het kunstmuseum, de ander vanuit de opleiding tot beroepsmusicus) de plicht en noodzaak tot een minder introverte opstelling en meer aandacht voor het educatieve aspect.

Geelhoed geeft in zijn artikel aan dat kunst niets bijzonders moet zijn. Hij behandelt als televisieprogrammamaker kunst hetzelfde als een willekeurig ander onderwerp. Op die manier gaan kinderen ook veel vanzelfsprekender om met kunst.

Hagoort maakt een toekomstverkenning in het perspectief van het management van kunsteducatie op acht relevante omgevingsvelden. In zes afsluitende stellingen illustreert hij het belang van kunsteducatie om dergelijke strategische analyses te doen.

Van der Tas sluit het katern af met een uitgebreide analyse van de bouwstenen voor het overheidsbeleid in kunst en kunsteducatie. Wat nu ontbreekt, is een expliciet mens- en maatschappijbeeld, waardoor de overheid ook niet toe komt aan een duidelijk concept voor kunst, kunstenaars en de kunstwereld, en haar takenpakket daarin. Pas als dat concept ingevuld is, acht Van der Tas een verankering van uitgangspunten en idealen in de kennis over het beleids-terrein en vaststelling van beleidsdoelen echt mogelijk.

Terminologie: kunsteducatie en kunstzinnige vorming

Kunsteducatie blijkt telkens weer een term te zijn die problemen oproept. Al in *Scholen in kunst*, een eerdere publikatie in de reeks *Katernen Kunsteducatie*, hebben wij in het redactioneel onze definitie gegeven: kunsteducatie is 'de verzamelnaam voor alle vormen van educatie waarbij kunst en/of kunstzinnige middelen en technieken als doel of als middel worden ingezet'. Feitelijk een vervangende term voor kunstzinnige vorming, waarbij beter tot uitdrukking komt dat kunstintrinsieke doelen meer accent hebben gekregen. In deze omschrijving omvat kunsteducatie wel degelijk óók vormende activiteiten met kunstzinnige middelen, net zoals kunstzinnige vorming museum- of concertbezoek niet uitsluit.

Toch wekken beide begrippen duidelijk andere associaties op. Hierin komt een inhoudelijke richtingstrijd tot uiting tussen de kunstgerichte en vormingsgerichte gedachte. Helaas leidt dit ook tot versimpeling van de visies tot twee uitersten: cognitief-affectief, elitair-democratisch, zaakgericht-mensgericht, receptief-actief. Ook al ligt er meer accent op kunstconfrontaties, kunsteducatie is zeker niet identiek aan receptieve kunsteducatie (als tegenpool van actieve kunstzinnige vorming).

Naast ideologische aspecten kleven aan het woordgebruik ook historische connotaties. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de volgende bewering: 'Kunstzinnige vorming is de kunsteducatie in de jaren zeventig en tachtig en kunsteducatie is de kunstzinnige vorming van de jaren negentig.' Zo kennen we ook esthetische opvoeding, expressie, Visuelle Kommunikation en vele andere begrippen die ideologisch, methodisch en historisch gekaderd zijn.

Een volgende complicatie met de termen kunstzinnige vorming en kunsteducatie is, dat ze eveneens worden gebruikt als aanduiding voor het domein of werkveld. Kunsteducatie kan gehanteerd worden in de betekenis van het 'glijmiddel' tussen de domeinen van de professionele kunsten en de amateurs: een functionele positionering van het werkveld. In andere gevallen geldt 'de kunsteducatie' als term voor de infrastructuur van instellingen en organisaties. De kwestie wordt nog complexer doordat de term cultuureducatie eveneens ingang vindt. Het ministerie van WVC geeft hier de voorkeur aan omdat cultuur een bredere betekenis heeft dan kunst. Het beleid is echter wel sterk op de kunsten gericht. Een analoge onenigheid doet zich voor wat de vervanging betreft van 'amateuristische kunstbeoefening' door 'amateurkunst', maar daar is toch veel minder discussie over.

Inhoudelijke discussie

Theorie, visie en praktijk, wens en herkenning botsen hier. De redactie heeft zoveel mogelijk de teksten geredigeerd op een eenduidige toepassing van het begrip *kunsteducatie* en andere varianten, in de betekenis die hiervoor is aangegeven. Wij volgen dan de formulering die het LOKV in zijn *Beleidsplan 1993-1996* geeft voor kunsteducatie: '...alle educatieve activiteiten - binnenschools en buitenschools, actief en receptief - die de kunstdeelnemers stimuleren in kwantitatieve en kwalitatieve zin. (...) Kunsteducatie ontleent haar inspiratie aan ontwikkelingen in de professionele kunsten, draagt bij tot kwaliteitsverbetering van de amateurkunst en geeft invulling aan culturele vorming in onderwijs'.

Maar om de inhoudelijke discussie niet voor de voeten te lopen, heeft de redactie zich terughoudend opgesteld: schrijvers die een eigen invulling van kunsteducatie of kunstzinnige vorming wilden hanteren, zijn daarin vrij gelaten. Omdat in deze publikatie niet alleen naar de toekomst wordt gekeken, maar ook wordt teruggeblikt op de ontwikkelingen in 'kunsteducatie' in de laatste decennia, is het historische element intact gelaten door kunstzinnige vorming in die terugblikken niet consequent te vervangen door kunsteducatie. Taalgebruik kan niet ogenblikkelijk worden veranderd door een nieuwe term te introduceren, hoewel kunsteducatie en amateurkunst als vervanging voor kunstzinnige vorming en amateuristische kunstbeoefening langzamerhand toch ingeburgerd raken.

Met deze toelichting hoopt de redactie in ieder geval helderheid te hebben

verschafft over haar definiëring en gebruik (analoog aan die van het LOKV) van de term *kunsteducatie*. Ook dit biedt niet zozeer een pasklare oplossing, maar meer een ontrafeling van de discussie. En hopelijk dragen de hier gebundelde artikelen bij aan een goede discussie over de betekenis van kunsteducatie: niet als woordenstrijd maar als beleidsdiscussie.

Jan Ensink, hoofdredacteur

KUNSTEDUCATIE EN OVERHEIDSBELEID

EEN PARADOX TUSSEN INHOUD EN STRATEGIE

MICHEL VAN 'T HOF

Het lijkt droevig gesteld met de aandacht van de overheid voor kunsteducatie, zowel kwantitatief als kwalitatief. Is dat een terechte inschatting? In dit artikel* neemt Van 't Hof drie grote landelijke kunstnota's en twee ministeriële notities kunsteducatie onder de loep die de afgelopen vijftientig jaar zijn verschenen. Zijn conclusie: er is sprake van een redelijk consequente evolutie in cultuur-, kunst- en kunsteducatiebeleid, zeker ten aanzien van het spreidingsbeleid dat vanaf de Tweede Wereldoorlog tot heden de centrale positie heeft ingenomen. Dit uit zich zowel in regelgeving en ordening als in inhoudelijke verdieping.

Overheidsaandacht In de afgelopen vijftientig jaar zijn slechts drie grote ministeriële nota's verschenen waar kunsteducatie onderdeel van uitmaakt: *Kunst en kunstbeleid* (CRM, 1976); *Notitie cultuurbeleid* (WVC, 1985) en *Investeren in cultuur, nota cultuurbeleid 1993-1996* (WVC, 1992). In alle drie is de aandacht voor kunsteducatie bescheiden, en ondergeschikt aan de aandacht voor kunst en cultuur. Daarnaast zijn in die periode twee notities over kunsteducatie geproduceerd: *Verzorgingsstructuur*

* Dit artikel is deels gebaseerd op de toespraak die Herman Tjeenk Willink als scheidend voorzitter van het LOKV hield tijdens het LOKV-congres *Kunsteducatie: investeren in cultuur* op 13 december 1993 in Arnhem. Ook is gebruik gemaakt van zijn commentaar, alsmede dat van Baukje Colpaart, directeur van het LOKV.

Kunstzinnige vorming (CRM, 1979) en *Kunstzinnige vorming, Amateuristische kunstbeoefening en Kunstbeleid* (WVC, 1985).

De uitgaven van de rijksoverheid voor kunsteducatie en amateurkunst zijn verhoudingsgewijs ook niet hoog. Tussen 1980 en 1991 wordt gemiddeld zo'n zes à zeven procent ervan door de landelijke overheid betaald.¹ De provinciale overheid neemt met circa zeven procent eveneens een bescheiden deel voor haar rekening. De grote bulk, gemiddeld zo'n vijftig procent, komt van de gemeentelijke overheid. In het algemeen is de aandacht voor kunsteducatie en amateurkunst verhoudingsgewijs zelfs minder dan het aandeel dat de landelijke overheid heeft in bestede financiën aan kunsteducatie en amateurkunst. Een telling van de berichtgeving in de Boekmanuitgaven *Kunst, Kroniek en parlement* over de parlementaire jaren 1986-1993 geeft een indicatie dat in die jaren nog geen vier procent van de ruim elfhonderd berichten over kunst kunsteducatie betroffen.²

Kunstlobby Aan kunst en cultuur wordt ook in de parlementaire behandeling meer aandacht besteed dan aan kunsteducatie. De bespreking van de nota *Investeren in cultuur* nam twee dagen in de vaste kamercommissie voor Welzijn en Cultuur in beslag, en een plenaire vergadering van de Tweede Kamer.³ Het betrof vooral vragen en opmerkingen over professionele kunst. Illustratief is ook de publieke polemiek over kunst(beleid) die van december 1993 tot februari 1994 op de opiniepagina van het NRC Handelsblad werd gevoerd. Een aantal betrokkenen en experts uit kunst-, kunstbeleid en kunstwetenschaps-wereld droeg middels een serie artikelen hun mening uit over een lezing voor de Raad voor de Kunst van minister d'Ancona over de legitimatie van kunst en cultuur.⁴ Alleen in de bijdrage van Van der Tas wordt één passage aan de rol van kunsteducatie besteedt.

Ten aanzien van kunst is er sprake van een geanimeerd maatschappelijk debat, of beter nog: van een debat met veel animositeit. Er zit dan ook meer achter dan academische of filosofische interesse: er spelen grote belangen, ter verdediging waarvan zelfs verenigingen zijn opgericht, zoals *Kunsten '92*, waarin de lobby van belangen op kunstgebied zich heeft gebundeld. Tijdens het debat in de Tweede Kamer met minister d'Ancona in 1992 werden de gevolgen van haar voorgenomen beleid voor de orkestformaties van het noorden, zuiden en oosten bijna per orkestlid beredeneerd. Dat is bepaald niet het geval bij de behandeling van de persoonlijke gevolgen van het beleid van de minister voor de landelijke voorzieningen voor kunsteducatie (en amateurkunst).

Instrumenteel handelen Dat de kunstsector zich in het debat alleen bezighoudt met de (her)verdeling van overheidsbestedingen en nauwelijks met de inhoudelijke ontwikkeling of betekenis van kunst, is overigens een veel gehoord verwijt van politici en bestuurders. De kunstsector pareert het verwijt met de vaststelling dat de overheid in het cultuurbeleid ook niets anders doet dan de vinger op de knip houden. Volgens J.A.A. van Doorn is de pluralisering van ons waardensysteem ofwel het verlies aan culturele consensus daarvan de oorzaak.⁵ De overheid ziet zich gedwongen inhoudelijke discussies te vermijden en zich te beperken tot instrumenteel en strategisch handelen, omdat zij niet meer kan terugvallen op een algemeen aanvaarde waardenhiërarchie. De overheid wordt daarentegen juist geconfronteerd met uiteenlopende en telkens veranderende expressievormen. Organisatorische en bestuurlijke problemen dringen zich dan op. De besluitvorming, het debat en beleidsonderzoek gaan vooral over typische interventieprocessen als herschikken en overhevelen, enzovoort, of de tegenovergestelde interventieprocessen als decen-

traliseren en dereguleren als die organisatorische en bestuurlijke regulering te veel wordt.

Kunst en kunstbeleid Het overzicht van het kunstbeleid van de rijksoverheid in de afgelopen twee decennia begint met de verschijning van de *Discussienota Kunstbeleid* in 1972. De toen demissionaire minister dr. M.A.M. Klompé geeft daarin een voorlopige standpuntbepaling over het kunstbeleid.

Deze nota brengt een stevige discussie op gang, die vier jaar later haar weerslag krijgt in de nota *Kunst en kunstbeleid*. Deze nota kan als fundament voor het huidige kunst- en cultuurbeleid worden beschouwd.

In die nota stelt mr. H.W. van Doorn als de dan verantwoordelijke minister van CRM dat kunstbeleid niet los te zien is van overheidsbeleid op andere terreinen en dat het streven naar democratisering van gebruik, aantal en aard van voorzieningen ook het kunstbeleid beïnvloedt. De vergroting van de mogelijkheden tot ontwikkeling en productie van kunst hebben volgens deze regering niet tot een grotere publieke betrokkenheid bij kunst geleid. Daarom wil Van Doorn zijn beleid sterker richten op de wisselwerking tussen kunst en maatschappij, onder andere door verbetering en verruiming van amateurkunst.⁶ Daarnaast noemt hij kunstzinnige vorming als meer indirecte manier om vooral jonge mensen de kans te geven zich sociaal en cultureel te ontplooiën.

Kunstzinnige vorming krijgt zo een belangrijke rol in de bevordering van de kunstdeelname. Oorspronkelijk was de kunstzinnige vorming uitsluitend gericht op vorming tot kunstbeoefening en kunstbeleving, meestal amateuristisch, soms ook professioneel. Door ontwikkelingen in en buiten de kunst waren echter de doelstellingen van de kunstzinnige vorming verschoven. Naast de inleiding tot de beoefening van kunst zijn allereerst de ontplooiing van de persoonlijkheid (vrije expressie), het leren gebruiken

van de kunstzinnige middelen in de eigen leefsituatie (vormgeving en inrichting), en vervolgens ook de bewustwording van de eigen leefsituatie het doel geworden. Bij deze laatste vormingsdoelen is de kunst veeleer middel. Vanuit de sfeer van de kunst wordt het materiaal aangereikt voor vormings- en ontwikkelingsprocessen. Sommigen gaan zover dat zij het oorspronkelijke doel sterk ondergeschikt achten aan de beide andere vormingsdoelen.

Kunstzinnige vorming moet, aldus Van Doorn, zowel inleiden tot kunstverschijnselen en het beleven en hanteren van kunstzinnige middelen als bijdragen tot de ontwikkeling van de persoonlijkheid en tot het vermogen om bewust en kritisch vorm te geven aan eigen omgeving en leefpatroon door het beleven en hanteren van kunstzinnige middelen.

Hij onderscheidt daarbij vier publieksgroepen met daarop gewenste inzet: voor het basisonderwijs inzet op algemene oriëntatie, voor het sociaal cultureel werk inzet op begeleiding en dienstverlening, voor de amateuristische kunstbeoefening bevordering van de deskundigheid en gespecialiseerde training en voor de individuele gebruiker inzet op het ontwikkelen van algemene en meer gespecialiseerde vaardigheden.

Radio en televisie Minister Van Doorn kent ook radio en televisie een belangrijke rol toe voor kunst en cultuur. Hij vat de media zowel als gebruikers, producenten en informanten van kunst op. In elk van deze drie rollen ziet hij gevaren (zoals vervlakking door het kiezen van het bekende, het risicooloze en het toegankelijke) en voordelen (zoals de grote hoeveelheid mensen die de massamedia bereikt). Maar elke poging om in het kunstbeleid een nauwere samenwerking tussen kunstleven en de media tot stand te brengen, kan naar zijn mening op dat moment niet meer zijn dan een intentieverklaring. Hij geeft anno 1976 alleen een

aanzet tot gedachtenbepaling over de betekenis van radio en televisie voor kunst en cultuur.

Verzorgingsstructuur kunstzinnige vorming De notitie *Verzorgingsstructuur Kunstzinnige vorming* uit 1979 van minister Gardeniers van CRM, is de culminatie van de gedachtenvorming over de voorzieningen voor kunstzinnige vorming die de overheid voor haar rekening wil nemen. In het toelichtend deel van de nota worden doel en plaats van kunstzinnige vorming, en de motieven voor samenhang in de verzorging van de kunstzinnige vorming uiteengezet. Met deze argumentatie plaatst de overheid de noodzaak tot instrumentele beheersing en controle in de inhoudelijke, namelijk kunsteducatieve, doelstellingen die ze nastreeft.

Door een historisch gegroeide versnippering in organisatie dreigde een inefficiënt gebruik van beschikbare deskundigheid en middelen. Drie kleine organisaties bemoeiden zich met audiovisuele vorming, film en fotografie: de Stichting Audiovisuele Vorming, de Federatie Katholieke Film Aktie en Christelijke Film Aktie. De ondersteuning van de binnenschoolse beeldende vorming werd verzorgd door de Landelijke Stichting Beeldende Vorming, waar tevens een landelijk coördinatiepunt voor interculturele projecten was ondergebracht. De Nederlandse Stichting voor Kunstzinnige Vorming, veruit de grootste, bezat vooral deskundigheid op het terrein van onderwijs en sociaal-cultureel werk. Bovendien kregen niet alle disciplines evenveel aandacht.

De onevenwichtigheid in de landelijke voorziening voor kunstzinnige vorming uitte zich sterk op de terreinen van dans, drama en muziek. Het Dans Pedagogisch Centrum en de Stichting Onderzoek- en Documentatiecentrum voor Muziek hadden geen uitvoerend bureau en konden slechts als pleitbezorger voor dans en muziek fungeren. Het

Nederlands Centrum voor Amateurtoneel vervulde die rol voor drama.

Het nieuw in te richten Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming zou zich moeten richten op ontwikkeling, begeleiding, kadervorming, informatie, documentatie, studie en onderzoek in alle disciplines voor het basis- en voortgezet onderwijs, centra voor kunstzinnige vorming, verenigingen voor amateurkunst, het sociaal-cultureel werk en volwasseneneducatie. Sinds 1983 functioneert het LOKV inderdaad als centrale voorziening voor de inhoud van kunstzinnige vorming.

De Notitie cultuurbeleid In 1985 verschijnt de *Notitie cultuurbeleid*. Minister Brinkman van WVC omschrijft zijn notitie als een tussenbalans. Hij constateert dat er groeiende politieke bereidheid is om tijd vrij te maken voor culturele vraagstukken. Hij vindt dat de nota *Kunst en kunstbeleid* uit 1976 daartoe de aanzet heeft gegeven en meent dat ook zijn eigen notitie als een aanzet gezien moet worden.⁷

Toch geeft Brinkman een nieuwe impuls aan het kunstdebat. Zijn stellingname betreft voornamelijk de interpretatie van aanbod, distributie en participatie bij kunst. Hij wil meer gegevens over de publieke belangstelling, gerelateerd aan verschillende soorten aanbod, om in de toekomst scherpere voorwaarden over publieksbereik te kunnen stellen aan voorzieningen of initiatieven. Vergroting van het publieksbereik is daarbij het streven.⁸

Hij vindt het tevens belangrijk dat cultuurbeleid bijdraagt aan het op peil houden van de artistieke en culturele competentie van de bevolking en aan de culturele pluriformiteit. Hij hecht daarom expliciet belang aan amateurkunst en kunstzinnige vorming in en buiten het reguliere onderwijs. Deelname aan activiteiten op deze terreinen kan naar zijn mening veel mensen aanzetten tot actieve deelname aan kunst en cultuur. De

pluriformiteit moet tot uitdrukking komen in de verscheidenheid binnen de amateurkunst, kunst- en cultuuruitingen van minderheden, uitingen die gericht zijn op de emancipatie van bepaalde groepen in de samenleving en in andere vormen van artistieke en culturele expressie. Wel houdt hij vast aan het kwaliteitsbeginsel: alleen als sprake is van kwaliteit, is aanspraak op subsidie mogelijk.⁹ In het algemeen wijst hij ook op de functie van de media. Gezien hun lage drempel en grote bereik acht hij ze van belang voor de distributie van kunst: sombere opvattingen over cultuurspreiding zouden minder somber kunnen zijn wanneer meer rekening wordt gehouden met de rol van de moderne media daarbij.

Particulier initiatief Brinkman vat geducht de heilige kunstkoel bij de horens door in een apart hoofdstuk economische aspecten van het cultuurbeleid te bespreken.¹⁰ Hij erkent de verantwoordelijkheid van de rijksoverheid, maar stelt tegelijkertijd dat de overheid terughoudend moet zijn bij het op zich nemen van taken. Een conclusie van het toenmalige kabinet was immers dat het regulerend vermogen van de overheid minder groot was als wel eens was aangenomen. De samenleving bleek weerbarstiger en minder maakbaar dan de overheid lange tijd had verondersteld.

Dit hield in dat het begrip *markt* in zijn economische betekenis ook bij kunst- en cultuurbeleid mee ging spelen. Het zou een goede zaak zijn om met het oog op een zo groot mogelijke schakering en diversiteit van het aanbod, verantwoordelijkheden te spreiden en particulier initiatief te stimuleren. Een vergroting van de bijdrage uit de particuliere sector zou bij een gelijkblijvend overheidsaandeel onmiddellijk een verbreding van de mogelijkheden betekenen, is de redenering van Brinkman. Dit sturingsmechanisme zal de doelmatigheid van de bedrijfsvoering ten goede komen. Als beleidsinstrument

denkt hij aan vormen van budgetfinanciering waarbij de overheid eisen stelt aan de prestaties van instellingen.

Voortgang decentralisatie Ten aanzien van de bestuurlijke verhoudingen zoals die in de nota *Kunst en kunstbeleid* van Van Doorn in aanzet worden geschetst heeft de discussie volgens Brinkman ook niet stilgestaan. Hij constateert dat de ontwikkelingen per discipline verschillend zijn. In het algemeen geldt dat de verantwoordelijkheid van de rijksoverheid is versterkt, vooral om de nodige samenhang in het beleid te kunnen brengen, onder andere bij de podiumkunsten en het orkestbestel. Daarvoor doet Brinkman pogingen om meerjarenafspraken met de grote gemeenten Amsterdam, Rotterdam en Den Haag te krijgen. Bij de beeldende kunst is de overheid echter bezig verantwoordelijkheid op afstand waar te maken. En in het proces van herstructurering van de monumentenzorg wordt ernaar gestreefd de drie overheidsniveaus ten aanzien van bescherming van monumenten eigen verantwoordelijkheid te laten dragen. Over kunstzinnige vorming wordt niets gezegd, want daar zou een aparte nota over verschijnen.

De notitie Kunstzinnige vorming Die notitie *Kunstzinnige vorming, Amateuristische kunstbeoefening en Kunstbeleid* verschijnt eveneens in 1985 onder verantwoordelijkheid van Brinkman. Het is het enige landelijke beleidsstuk in de afgelopen vijftwintig jaar waarin wordt ingegaan op inhoud, omvang en betekenis van kunsteducatie en amateurkunst en het daartoe gekozen beleid. Ook deze notitie, waarin een schets wordt gegeven van de ontwikkeling in beleidsdenken, is bedoeld als 'tussenbalans'. Maar omdat in de notitie een ommekeer in de betekenis die de overheid aan kunstzinnige vorming toekent, wordt verwoord en vastgelegd voor beleidsmatige uit-

werking, stijgt het document boven zijn bescheiden pretenties uit en doet het de discussie (en het protest) weer opleven.

Oriëntatie op kunst Brinkman constateert dat de verdergaande oriëntatie van de kunstzinnige vorming en de amateuristische kunstbeoefening op de professionele kunsten een van de belangrijkste ontwikkelingen is. De kunstzinnige vorming en de amateuristische kunstbeoefening hebben zich toegelegd op het ontwikkelen van werkwijzen gericht op de bevordering van kwaliteit van de kunstbeoefening en het bereiken van een zo breed mogelijke laag van de bevolking.

De kunstzinnige vorming (en de amateuristische kunstbeoefening) ontleent haar maatschappelijke en sociale betekenis weer mede aan de analogieën met de kunstscheppende en herscheppende processen, en functioneert niet meer voornamelijk als instrument van welzijnsbeleid ter correctie voor scheefgroei in de maatschappij, gericht op het scheppen van zoveel mogelijk kansen voor iedereen, een rechtvaardige spreiding van macht, kennis en inkomen en het delen van verantwoordelijkheden. Een opvatting die met name door Den Uyl werd aangehangen. Brinkman acht het dan ook gewenst dat de relatie van de kunstzinnige vorming en de amateuristische kunstbeoefening met het kunstbeleid wordt bevestigd. Dat kan alleen wanneer er samenhang bestaat tussen wat er gebeurt op de verschillende niveaus van de overheid en in de diverse beleidsterreinen. Hij is dan ook voornemens zijn beleid vooral te richten op die samenhang.

Eigen dynamiek Opmerkelijk genoeg waarschuwt Brinkman tegelijkertijd voor overaccentuering van de betrokkenheid van kunstzinnige vorming op kunsten. Kunstzinnige vorming kent een eigen dynamiek, die het gevolg is van zowel educatieve doelen als van autonome ontwikkelingen in

de kunstdisciplines. Hij vindt dat de kwaliteit van de kunstzinnige vorming bepaald wordt door de mate waarin een vruchtbare wisselwerking tussen beide gerealiseerd wordt. Ontwikkelingen in de kunstdisciplines moeten hun weg vinden naar de kunstzinnige vorming, wat hoge eisen stelt aan de vakbekwaamheid van de docenten. Deze eisen worden nog verzaamd door de educatieve doelen, waarbij het gaat om overdracht van, de bezinning op en de deelname aan culturele verworvenheden.

Brinkman kent hiermee kunstzinnige vorming een specifieke plek toe in het kunstenveld, vooral in de relatie met professionele kunsten. Hij heeft dan ook bijzondere aandacht voor receptieve kunstzinnige vorming, want daar is die relatie met de professionele kunst vaak zeer direct. Zijn beleidsaanbeveling is om te zoeken naar evenwicht en samenhang tussen receptieve en actieve kunstzinnige vorming. Brinkmans uitgangspunten en argumenten vormen tot op heden het kader voor het kunsteducatiebeleid.

Investeren in cultuur Want in 1992 verschijnt *Investeren in cultuur, nota cultuurbeleid 1993-1996*, onder verantwoordelijkheid van minister d'Ancona van WVC. Deze nota bevat een inleidend deel over cultuurbeleid en drie sectornota's over media, letteren en bibliotheken, cultuurbeheer en kunsten. Kunstzinnige vorming maakt (evenals amateuristische kunstbeoefening) onderdeel uit van de sectornota kunsten. Hiermee wordt alle twijfel weggehaald of kunstzinnige vorming en amateuristische kunstbeoefening nu deel uitmaken van het kunst- of het welzijnsbeleid.

In *Investeren in cultuur* worden algemene uitgangspunten gerelateerd aan beleidsmatige consequenties voor de drie terreinen in de sectornota's. Bij d'Ancona komen visie en praktische uitwerking dus voor het eerst bij elkaar. Maar anders dan Brinkman - die zich in 1985 nog op cultuur in haar brede, meer

antropologische betekenis richtte - beperkt d'Ancona zich tot specifiek cultuurbeleid. Wel staat zij stil bij de maatschappelijke ontwikkelingen.

Inhoudelijk bouwt zij voort op de notitie van haar voorganger. Kwaliteit, verscheidenheid en de participatiegedachte blijven leidende beginselen voor het cultuurbeleid voor het ondersteunen van voorzieningen en initiatieven. Tevens houdt zij aandacht voor culturele identiteit en het internationale aspect van het cultuurbeleid, thema's die ook Brinkman onderkende.

Cultuurdeelname Het door Brinkman aangehaalde belang van de relatie tussen actieve en receptieve deelname kan d'Ancona vooral ook op basis van wetenschappelijk onderzoek verder invullen.¹¹ Daaruit blijkt dat circa zes miljoen mensen, van wie twee miljoen in georganiseerd verband, actief of receptief bezig is met cultuur. De categorie mensen die actief als amateur aan cultuur deelneemt, blijkt minder ongelijk van samenstelling dan bezoekers aan culturele manifestaties. Bij amateurkunstbeoefenaars blijkt de invloed van opleiding vergeleken met receptieve cultuurdeelnemers half zo groot. En inkomen blijkt geen invloed te hebben op de cultuurbeoefening door amateurs. Bovendien hebben opleiding of inkomen nauwelijks invloed op de deelname aan lessen en cursussen of het actief zijn in een vereniging. Dit geldt zowel voor de jeugd als voor de oudere amateurs. Met andere woorden, zowel de groep die als amateur aan cultuurbeoefening doet, als het deel daaruit dat gebruik maakt van muziekscholen en creativiteitscentra, vormt een redelijke afspiegeling van de inkomensverhoudingen onder de bevolking als geheel.

Dat stemt d'Ancona tot tevredenheid. Hiermee is het belang van amateuristische kunstbeoefening en kunstzinnige vorming aangetoond voor het realiseren van een van de belangrijkste doelstellingen van haar

beleid: het vergroten van de cultuurdeelname in actieve en receptieve zin. Zij concludeert dan ook dat de effectiviteit van het beleid bevorderd wordt, wanneer meer rekening wordt gehouden met de omvang en de vitaliteit van de kunstbeoefening door amateurs en het belang ervan voor de cultuurdeelname.

Deze gewijzigde inzichten ten opzichte van amateuristische kunstbeoefening en kunstzinnige vorming vinden ook uitdrukking in de nieuwe termen amateurkunst en kunsteducatie.¹²

Inzet middelen In het verlengde van de onderzoeksbevindingen neemt d'Ancona als beleidsuitgangspunt voor de komende jaren het verbeteren van de relatie tussen de amateurkunst, de kunsteducatie en de professionele kunsten. De professionele kunsten hebben een voorbeeldfunctie voor de amateurs. De samenhang tussen amateurkunst en kunsteducatie is vooral gelegen in de functie die de centra voor kunstzinnige vorming met hun hoogwaardige, vaak door professionele kunstenaars verzorgde aanbod, als scholings- en begeleidingsinstituut kunnen vervullen voor het bevorderen van de kwaliteit van de kunstbeoefening door amateurs. Cursussen die kunstzinnige vaardigheden en kennis over kunst vergroten, bevorderen tevens de waardering voor kunst. De relatie met de professionele kunsten en het onderwijs krijgt volgens d'Ancona vooral gestalte via de bemiddeling van kunstprodukten voor het onderwijs.

Dit uitgangspunt leidt tot een andere inzet van middelen. Van 1993 tot 1996 wordt het budget voor de landelijke voorzieningen en projecten voor amateurkunst groter, zij het helaas ten koste van het budget voor kunsteducatie. Voor het landelijke beleid impliceert dat het tot stand laten komen van krachtige instituten voor de amateurkunst als gevolg - en eigenlijk ook ten koste - van het herinrichten van één instituut voor de

kunsteducatie. Zij voorziet met haar beleidsvoornemens tevens in mogelijkheden tot incidentele subsidies voor bevordering van cultuurdeelname en het internationale (cultuur)beleid.

De kunsteducatie in het onderwijs is de verantwoordelijkheid van de minister van O&W, aldus d'Ancona. Het herin te richten landelijk instituut voor de kunsteducatie moet kostendekkend gaan werken en zijn dienstverlening aan het onderwijs doorberekenen. Dit moet leiden tot een substantiële verhoging van de inkomsten via de derde geldstroom. Daarom vindt zij een stapsgewijze reductie van het budget voor het instituut, dat ook aan kunsteducatie in het onderwijs wordt besteed, met twee miljoen gulden gerechtvaardigd. De door het LOKV - als al functionerend centraal instituut voor de kunsteducatie - uitgezette koers bevat naar haar mening voldoende aanzetten tot een dergelijk centraal instituut 'nieuwe stijl' voor de kunsteducatie en kunstbemiddeling. Wel geeft zij aan dat deze ontwikkeling verder geconcretiseerd moet worden.

Podiumkunsten via de media De audiovisuele media zijn volgens d'Ancona een belangrijk middel bij de verspreiding van cultuuruitingen. Onderzoek in opdracht van WVC toont aan dat de televisie erin is geslaagd een groter en breder samengesteld publiek te trekken dan de podia.¹³ Daarin baseert zij zich vooral op de conclusie van de onderzoekers dat met name de lager opgeleiden en degenen die door gezins- of werkomstandigheden niet uit huis kunnen, het publiek van de podiumkunsten via de media vormen.¹⁴ Wel erkent zij dat de televisie de amuserende functie heeft overgenomen van traditionele cultuuruitingen als het gesubsidieerde toneel en het lezen. Hedendaags toneel bestaat uit 'kunst-toneel', waarin vernieuwing en experiment belangrijke kenmerken zijn; en hoewel nog steeds niet veel in absolute zin, is de tijd die

besteed wordt aan het lezen van romans en gedichten een groter deel gaan uitmaken van de totale tijd die besteed wordt aan het lezen. Dit geeft aan dat bij de meer traditionele cultuuruitingen zich als het ware een 'cultivering' heeft voltrokken. d'Ancona concludeert dat bij deze disciplines het traditionele lekenpubliek heeft plaatsgemaakt voor een kleine groep goed geïnformeerde liefhebbers en dat het grote publiek via de televisie consumeert.

Aan de andere kant lijkt echter juist het domein van de cultuurbeoefening door amateurs, dat bij uitstek om geduld, oefening en concentratie vraagt, geen hinder te ondervinden van deze trend tot cultivering en selectivering. Mede als gevolg hiervan kunnen amateurkunst en de media zich in het kader van cultuurspreiding in nieuwe aandacht van de landelijke overheid verheugen.

Conclusie: verdieping Het beeld dat te voorschijn komt uit de overheidsnota's sinds 1976 is er een van een toenemend strategische beleidsvisie op kunst en educatie, gepaard aan en zelfs gebaseerd op een inhoudelijke verdieping op die terreinen. Vanaf de nota van Klompé uit 1972 tot aan de nota van d'Ancona in 1992 is een verdere inhoudelijke invulling te zien van vrijwel dezelfde onderwerpen en uitgangspunten van beleid. Er wordt wel een steeds stringenter invulling aan gegeven. Een voorbeeld daarvan is het koppelen van sancties aan de verantwoordelijkheid van kunstenaars en kunstinstituten voor de bevordering van publieksdeelname. Deze verantwoordelijkheid was al verwoord in de beleidsvoornemens van Brinkman (en in intentie bij Van Doorn aanwezig), maar daar werden toen nog geen sancties aan verbonden.

Vanaf 1976 groeit ook de aandacht voor het vanuit het juiste niveau kunnen sturen van instellingen en voorzieningen. Deze sturing uit zich eerst in het decentraliseren van lan-

delijke functies en bezuinigingen, voornamelijk door middel van fusies tussen landelijke instellingen en voorzieningen en het afstand nemen van bepaalde taken. In de recente beleidsdoelstelling van de rijksoverheid is die aanzet tot distantie genuanceerder. Nu is het voornemen convenanten te gaan sluiten met lagere overheden en zo greep te krijgen op beleidsuitgangspunten en taaktoedeling per overheidsniveau. De argumentatie is ook sympathieker verwoord. Uitgangspunt is dat de overheid wil komen tot een constructieve afbakening van verantwoordelijkheden in dienst van het belang van de cultuur en dat er ruimte moet blijven voor een gezamenlijke bestuurlijke verantwoordelijkheid. De betekenis van beleid van lagere overheden voor het landelijke beleid wordt hiermee benadrukt.

Synchronisatie Middels de wet op specifiek cultuurbeleid, die in 1993 stilletjes in werking is getreden als opvolger van de kaderwet specifiek welzijn, wordt bovendien een vierjarencyclus vastgelegd voor landelijke beleidsevaluatie en beleidsvoornemens op gebied van cultuur. Synchronisatie met de begrotingsbehandeling van de overheid - jaarlijks in november of december - wordt nagestreefd, door de cultuurnota een keer per vier jaar ook op de derde dinsdag in september te willen gaan aanbieden. Hierdoor is een regelmatige controle en bijsturing van cultuur- en kunstbeleid gegarandeerd. Ook het overheidsbeleid voor kunsteducatie en amateurkunst zal aldus minimaal elke vier jaar worden gewogen. Nu al is te merken dat een aantal gemeenten meerjarige beleidsvoornemens formuleert. De verwachting is dat synchronisatie met de landelijke beleidscyclus daar zal toenemen. Bijkomend gevolg van de wet specifiek cultuurbeleid is dat kunsteducatie en amateurkunst wettig geregelde onderdelen van cultuur- en kunstbeleid zijn. Kunsteducatie heeft aldus haar plek tussen andere vormen

van kunst- of cultuuruitingen veroverd en zal bij beleid voor kunst- en cultuurdeelname in de toekomst ook de rol kunnen krijgen die zij volgens betrokkenen verdient. Hiermee is het principebesluit definitie geworden om de zorg voor de amateurkunst en de kunsteducatie onder te brengen bij de directie Kunsten in het directoraat-generaal Culturele Zaken.¹⁵

Inhoud versus strategie De noodzaak en wenselijkheid, de mogelijkheden en beperkingen van investeren in cultuurdeelname zijn afhankelijk van de maatschappelijke ontwikkelingen. Kunst mag haar 'eigen spreidingsmotief' dragen, de vraag of die spreading lukt, wordt vooral bepaald door de maatschappelijke omgeving waarin burgers, kunstenaars, kunsteducatie en overheid hun inspanningen leveren. Deze volgorde is niet willekeurig, keuzen zijn noodzakelijk. De kunsteducatie en de financierende overheid staan voor de vraag of zij de heersende modes moeten volgen of ook, zelfs juist, tegenbewegingen moeten steunen. Kunst is toch ook het doorbreken van het bestaande, de confrontatie? Juist in dat bestaande zijn echter paradoxen te onderkennen. De grote paradox die valt af te leiden uit de beleidsnotities van de overheid en het debat tussen de overheid en de cultuur-, kunst- en kunsteducatiesector, is de paradox van inhoud versus strategie. De vraag is: kan strategie zonder inhoud en omgekeerd? Hoewel het vanzelfsprekend lijkt om deze vraag negatief te beantwoorden, is in de praktijk toch een zwart-wit rolverdeling ontstaan tussen overheid en cultuur-, kunst- en kunsteducatiesector als representanten van respectievelijk de strategische en de inhoudelijke benadering. De relatie tussen overheid en beleidsterrein zou erbij gebaat zijn wanneer beide strategische en inhoudelijke argumenten gebruiken die elkaar bij beleidsvorming en besluitvorming aanvullen.

Kunstsectoren versus overheid De overheid beargumenteert in ieder geval haar cultuurbeleid wel degelijk ook op grond van inhoudelijke argumenten. Daarbij benut zij steeds nadrukkelijker feiten, gegevens en onderzoeksresultaten als ondersteuning. Hierdoor ontstaat een groeiend inhoudelijk besef en inzicht in de maatschappelijke betekenis van kunst en cultuur en de plek en functie van kunsteducatie daarin.

Onderwerpen van beleid blijven over die lange periode vrijwel gelijk: kwaliteit, verscheidenheid (pluriformiteit bij Brinkman) en deelname of spreiding van kunst. Dit ondanks accentverschuivingen in terminologie en onderlinge samenhang, mede vanwege op dat moment overheersende conjuncturele omstandigheden. Blijkbaar gaat de gedachtenontwikkeling over overheidsbeleid niet alleen in theorie een autonome richting uit, verheven boven partijpolitiek en conjuncturele omstandigheden. Dit moet mensen die de kunst verheven achten boven het alledaagse tevreden stemmen.

Het is de vraag of de vertegenwoordigers van de kunstsectoren zoals *Kunsten '92*, en van kunsteducatie zelf wel genoeg aandacht geven aan de strategische kant. Wellicht dat daardoor de ook strategische besluitvorming van de overheid over toedeling van geld en middelen hen scherper in het oog springt en ervaren wordt als alleen instrumenteel of strategisch handelen dat beheerst wordt door de (financieel-economische) toestand van de maatschappij op dat moment. Op deze wijze houdt het beleidsterrein zelf de tegenstelling in stand.

Daarnaast komt - door de doorgevoerde territoriale en functionele decentralisatie, als uitkomst van dat instrumentele en strategische beleid - de zorg voor de (praktische) invulling steeds meer te liggen op de schouders van de gemeentelijke overheden. En daar heeft tot nu toe een weinig inhoudelijke discussie over kunsteducatie plaatsgevonden. De tendens bestaat zelfs dat gemeente-

lijke overheden ook voornamelijk vanuit instrumentele en strategische optiek kunst- en cultuurbeleid gaan voeren. Op het gebied van de kunsteducatie heeft dit geleid tot een discussie over een *ondernemersmodel* voor muziekscholen en centra voor kunstzinnige vorming. Ontwikkelingen die vooral door directies en docenten van lokale instellingen voor kunsteducatie met argusogen worden gevolgd.

Verzet Ten slotte kan een verklaring voor het in stand houden van de paradox 'strategie versus inhoud' worden gezocht in het nog steeds voortdurende verzet tegen de beleidsrichting die de overheid heeft ingezet. Dat nu de legitimering van overheidsbemoeienis bij kunst, cultuur en kunsteducatie voornamelijk vanuit economische optiek wordt beargumenteerd, is het gevolg van de stellingname van Brinkman in 1985. Het beleid van d'Ancona bouwt verder op zijn stellingname. Ook hier is dus een bovenpartijpolitieke belangen aanwezige consensus waar te nemen. De cultuur-, kunst- en kunsteducatiesector stemmen echter nog steeds niet in met de door Brinkman ingezette koers. Ook al heeft dat beleid zich ondertussen ook bij het eerste en tweede kunstenplan voortgezet. Ze happen als het ware nog steeds naar adem.

Een discussie over maatschappelijke relevantie van kunst omvat natuurlijk meer dan de kosten van kunst voor de gemeenschap. Maar de sector is niet in staat die andere argumenten te formuleren. Meer dan tot een stringent 'Kunst Moet' komen opposanten nauwelijks. Daarom blijft de marktoptiek in het overheidsbeleid voorlopig onaangetaast.

De tijd moet leren of dit een momentopname is in de gewenning aan de nieuwe visie op de rol van de overheid bij kunst: het realiseren van beleidsvoornemens van de overheid op het gebied van kunst en cultuur blijkt immers zeker vijftien tot twintig jaar

te duren. Het debat over de maatschappelijke betekenis van kunst en kunsteducatie lijkt op dit moment voorlopig wel door de overheid op punten gewonnen. En dat vooral op basis van interpretatie van veel onderzoeksgegevens.

Voortdurende bezinning Maar daar kan zo verandering in komen. Al in 1976 stelde minister H.W. van Doorn vast dat een proces van bezinning op kunstbeleid nooit afgerond zal kunnen worden, mede door de verschuivende opvattingen over kunst, cultuur en maatschappij.¹⁶ De veranderde maatschappij dwingt tot een voortdurende verwerking van steeds weer nieuwe feiten, nieuwe inzichten en interpretaties. Dat is de les die de sector van de overheid kan leren. Die andere Van Doorn (J.A.A.) heeft aldus ten dele gelijk met zijn redenering dat de besluitvorming, het debat en ook beleidsonderzoek vooral typische interventieprocessen als herschikken en overhevelen betreft. Veel overheidsbeleid voor kunst en kunsteducatie is inderdaad instrumenteel en strategisch.

Beleidsvorming en aandacht van de overheid voor kunst, cultuur en kunsteducatie zijn echter in belangrijke mate wel degelijk van inhoudelijke aard en daarin ook nog van behoorlijke kwaliteit. Maar instellingen die slechts op korte termijn (kunnen) vooruitdenken vanwege de jaarlijkse begroting- en afrekeningsoperatie met de subsidiënt, worden wel het nadrukkelijkst geconfronteerd met het instrumentele en strategische beleid. Dit kan op korte termijn hun voortbestaan bedreigen.

Ontwikkeling van inhoudelijk beleid gaat geleidelijker en heeft een langere termijn betekenis. Het lijkt ook minder van doorslaggevende betekenis bij de besluitvorming over wel of geen subsidie, wel of niet voortbestaan. In het inhoudelijke beleid treden op korte en zelfs middellange termijn, in perioden van decennia, slechts accentverschillen op. Daarmee is niet gezegd dat de

landelijke overheid in die tussentijd niet met inhoudelijk beleid bezig is. Uit de overheidsnota's blijkt dat een inhoudelijke verdieping heeft plaatsgevonden, zelfs een die boven partijpolitieke filosofieën en levensbeschouwingen uitstijgt. Er wordt voor formulering en fundering van beleid in toenemende mate van onafhankelijk onderzoek gebruik gemaakt. Hiermee wordt de veronderstelling bevestigd dat de waarde en het cultuurhistorische belang van cultuuruitingen niet bepaald mogen worden aan de hand van (partij)politieke, religieuze of levensbeschouwelijke overwegingen.¹⁷ Daarmee is ook het intrinsiek eigene van kunst en kunsteducatie gediend.

Onderzoekresultaten De constatering dat onderzoekresultaten steeds nadrukkelijker gebruikt worden bij formulering van beleid is ook niet zonder betekenis.

Instellingen die de overheid adviseren, spelen een steeds nadrukkelijker rol. Zo worden beleidswijzigingen beargumenteerd onder andere op basis van interpretaties door het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP).

De kunstsector, met inbegrip van de kunsteducatie en de amateurkunst, zal zelf tegenwicht moeten gaan zoeken in een doorwrochte eigen interpretatie van ervarings- en onderzoeksgegevens. Eigen analyses van CBS-cijfers en -onderzoek en de SCP-interpretatie daarvan liggen voor de hand. Maar ook het initiëren van onderzoek naar uitgangspunten van kunsteducatie, verloop van individuele culturele loopbanen, de samenhang tussen professionele kunst, amateurkunst en kunsteducatie is van belang.

Cultuur-, kunst- en kunsteducatie-instellingen zullen ook onderzoekdeskundigheid of deskundigheid op het vlak van interpretatie van onderzoek en beleid moeten verwerven. Taken die het management extra zullen belasten en wellicht de verzuchting nog paradoxaal doen toenemen nauwelijks meer aan de inhoud toe te komen.

Vooruitgangsgeloof Uit de overheidsnota's van de afgelopen twintig jaar kan een positieve - namelijk vrij constante en kwalitatief groeiende - lijn in beleid voor kunst en cultuur worden afgeleid. Ondanks verschillen in de wacht en verschillende soorten initiatieven blijkt er toch een zekere consensus te zijn over de waarde van en richting waarin kunsteducatie kan gaan. Men kan er vanuit een soort vooruitgangsgeloof op blijven vertrouwen dat strategische en inhoudelijke ontwikkelingen elkaar zullen blijven aanvullen en versterken. De lijn die dan kan worden voorzien is dat de overheid in de toekomst nog meer greep krijgt op en begrip voor de betekenis van het maatschappelijke verschijnsel kunsteducatie. Met als resultaat dat weliswaar langzaam (tergend langzaam voor de geëngageerde betrokkenen) de wijze waarop kunsteducatie kan en moet worden ingezet in de maatschappij in een beter perspectief komt. Dergelijke bestuurlijke processen nemen nu eenmaal tijd.

Maar er zijn ook signalen dat een constant groeiende lijn in de toekomst niet meer vanzelfsprekend is. Deze signalen zijn te lezen in de brede maatschappelijke ontwikkeling naar een multiculturele samenleving. Deze ontwikkeling is in feite vanzelfsprekend, maar geeft aanleiding tot moeilijke discussies, waar niet meer omheen gegaan kan worden. Blijft bijvoorbeeld de consensusdemocratie of de overlegeconomie waarop nu besluitvorming is gebaseerd, nog wel mogelijk: kan de toenemende veelkleurigheid binnen een steeds groter wordende bevolking nog recht worden gedaan? En wordt het niet nodig om diep ingrijpende maatregelen te nemen om zaken, die nu onbeheersbaar lijken te zijn geworden, echt beter te regelen?

Nog meer paradoxen In de ontwikkelingen op het vlak van cultuur-, kunst- en kunsteducatie vertalen die signalen zich nog in een aantal andere paradoxen. Op dit mo-

ment zijn er vijf die in de nabije toekomst een rol spelen.

Allereerst is er een internationalisering van kunstuitingen gaande, met name in de muziek en de beeldende kunsten.

Tegelijkertijd wordt een regionalisering zichtbaar; een grotere nadruk op het eigen. Nu de politiek-ideologische tegenstellingen vervagen, krijgen de culturele tegenstellingen een groter gewicht. Die schijnbare ongerijmdheid (internationalisering en regionalisering) zien we ook in de multiculturele samenleving binnen onze nationale grenzen. De vraag rijst hoe kunst uit verschillende culturen toegankelijk kan worden gemaakt. Die vraag wordt alleen maar groter.

Er is een tweede schijnbare ongerijmdheid. Burgers willen steeds meer individueel worden aangesproken; ze zijn beter opgeleid en zelfbewuster. Tegelijkertijd reageren ze vaak collectief; ze blijken door hetzelfde te worden geraakt. Voor kunsteducatie houdt dat de spanning in tussen individueel toegesneden cursussen aan de ene kant en op het collectief gericht aanbod in het kader van participatiebevordering aan de andere kant. Een derde schijnbare ongerijmdheid zit in de nadruk op cijfers en kwantitatieve effecten. Daarop worden overheden en instellingen afgerekend. Tegelijkertijd groeit de vraag bij de burgers naar kwaliteit en duurzaamheid. Dat geldt voor gebruiksvoorwerpen, voor design en ook voor kunstuitingen.

Een schijnbare ongerijmdheid bestaat vervolgens tussen de beleidsmatige aandacht voor topkunst (en de conservering daarvan) en de groeiende belangstelling voor de volkscultuur; de fanfare om de hoek, de streekmuur, het was- en strijkmuseum.

De vijfde en laatste paradox ligt in de nadruk op de eigen waarde van de kunst en tegelijkertijd de ontwikkeling van kunst als economisch goed. Kunst kent haar eigen legitimatie maar is ook een produkt op een zeer onvolmaakte markt. Kunst wordt ingezet als instrument in de concurrentie tussen

steden en tussen bedrijven. Daarop is sponsoring gebaseerd.

Scenario A De genoemde paradoxen en andere maatschappelijke signalen kunnen aldus aanleiding zijn een toekomstverwachting te hebben waarin een constant groeiende lijn in de toekomst niet meer vanzelfsprekend is en wellicht zelfs niet te handhaven blijft. Anderzijds kan men zich toch blijven baseren op dat vooruitgangsgeloof, gesteund door de ontwikkelingen in de afgelopen decennia, en een toekomstverwachting hebben waarin strategische en inhoudelijke ontwikkelingen elkaar zullen blijven aanvullen en versterken. Dit geeft aanleiding tot twee toekomstscenario's. *Scenario A* wordt gebaseerd op de veronderstelling dat de paradoxen geen voldoende consensus meer kunnen opleveren. Dan renderen overlegsituaties en structuren niet meer en kan er niet meer creatief en flexibel in het kader van een constante lijn met de paradoxen worden omgegaan. Er zal dan een spel van vrije krachten gaan plaatsvinden, waarin geen de overhand kan krijgen. Marktgedomineerde dan wel anarchistische ontwikkelingen liggen in de lijn der verwachting. In dat geval heeft overheidsbemoeienis, op welk niveau dan ook, weinig mogelijkheid tot regulering. Betekenis van kunsteducatie voor welk maatschappelijk doel dan ook is derhalve geheel toeval.

Scenario B In *Scenario B* wordt ervan uitgegaan dat de overheid zich zinvol kan blijven bezighouden met de kaders van het beleid voor kunsteducatie. De herverdeling van taken over de (drie) overheidsniveaus zal tot een steeds herkenbaarder betekenis van die niveaus voor kunsteducatie leiden. Dit zal zeker druk veroorzaken op instrumentele en strategische aspecten van beleid. Daarin zal de aandacht voor inhoudelijke aspecten echter nadrukkelijk tot de te verdelen taken moeten behoren. De sector kunsteducatie

moet daar zelf in goede dialoog met de overheid op toezien.

De discussie over inhoud en betekenis van kunsteducatie zal vooral op het niveau van de gemeentelijke overheid gevoerd moeten worden. In convenanten met de andere twee overheden, die immers voornamelijk kaders aangeven, zal de praktische invulling en inhoudelijke beargumentering van kunsteducatie zeker een gemeentelijke zaak worden. Gevolg is steeds meer diversiteit in de wijze waarop kunsteducatie plaatsvindt. De landelijke overheid moet erop toezien dat die diversiteit blijft passen in het landelijke kader van betekenis, omvang en kwaliteit van kunsteducatie.

Gezien de traagheid waarmee overheidsbeleid doorwerkt in de maatschappij, zal er sprake zijn van een naijlende ontwikkeling. Dit houdt in dat het huidige beleid zoals geformuleerd in *Investeren in cultuur*, met al zijn praktische afwijkingen en verschuivingen tussentijds, zo rond 2010 echt zijn beslag kan krijgen als daar ondertussen niet te veel aan wordt gemorreld. De nota *Investeren in cultuur* geeft immers, net als de *Notitie cultuurbeleid* (1985) en de nota *Kunst en kunstbeleid* (1976) voorgenomen beleid aan. Waren in 1985 de beleidsvoorstellen uit 1976 nauwelijks volledig gerealiseerd en in 1992 die van 1985 nog aan grote discussie en weerstand onderhevig, zo zal het voorgenomen beleid uit 1992 zeker niet in tien jaar uitgekristalliseerd kunnen zijn.

Tenzij er een grote maatschappelijke en culturele tegenbeweging ontstaat, zal in scenario B kunsteducatie zich in 2010 moeten waarmaken als een belangrijke - zo niet de belangrijkste - factor bij het op peil houden van culturele competentie en bevordering van deelname aan cultuur. Dit moet gebeuren in samenwerking met de amateurkunst, wier belang ook is gediend bij een goed functionerende kunsteducatie. Beide moeten vanzelfsprekend georiënteerd zijn op de

professionele kunst als maatgever voor inhoudelijke ontwikkeling. Het is te hopen dat de vierjarige cyclus van evaluatie van en voornemens voor kunst- en cultuurbeleid de kunsteducatie tot 2010 voldoende ruimte laat en niet tussentijds door instrumenteel en strategisch ingrijpen de mogelijkheden verstoort.

Audiovisuele media Belangrijke concurrent voor de kunsteducatie in scenario B blijven de audiovisuele media, die steeds geavanceerder mogelijkheden voor steeds individuelere toegang tot kennisname van en misschien ook wel deelname aan kunst en cultuur bieden. Want bij de Nederlandse culturele identiteit horen ontegenzeggelijk ook massamediale producten van Nederlandse makelij, waarin sprake is van Nederlandse thematiek. Deze thematiek of het 'nationale identiteitsgehalte' is namelijk de maatstaf waarmee volgens minister d'Ancona cultuuruitingen via de publieke omroep kunnen worden aangegeven die bijdragen aan de culturele identiteit van Nederland.¹⁸

In het aanbod van de Nederlandse zenders zitten zeker veel kwalitatieve kunst- en cultuurprogramma's. Maar in die omschrijving vallen ook andere producten, zoals programma's van Endemol. Medisch Centrum West heeft zelfs als inhoudelijke formule het aansnijden van specifiek Nederlandse thematiek. Gezien de waardering van het tv-publiek niet voor niets. En mocht de kwaliteit van kunstwerken - waaronder vanuit Nederlandse thematiek ontstane televisieprogramma's - niet voldoende worden bevonden door de kunsteducatie, dan ligt het eerder op haar weg die kwaliteit te helpen bevorderen dan te verwerpen. Toenadering tussen kunsteducatie en audiovisuele media behoort dan ook zeker tot een na te streven inzet voor kunsteducatie. De discussie over diepgang versus massaliteit, of kwaliteit versus kwantiteit of informatie

versus entertainment moet constructief worden afgerond. Uitkomst zal moeten zijn dat kunstpleiders niet hooghartig blijven neerkijken op het 'platte' imago van deze media in hun streven de massa te behagen. De voordelen die de audiovisuele media bieden vanuit bereik en directheid moeten ook benut gaan worden voor educatieve doelstellingen.

Evenwicht en tegenwicht in scenario B

De paradoxen op het gebied van cultuur, kunst en kunsteducatie zullen met de sneller veranderende maatschappij talrijker worden en nadrukkelijker aanleiding geven tot multi-interpretabele situaties en gebeurtenissen. De kracht van de cultuur en de kunst zal in scenario B moeten liggen in het creatief en flexibel kunnen blijven omgaan met deze paradoxen, waarbij kunsteducatie een van de wegen is om die flexibiliteit en creativiteit te ondersteunen. Anders dreigt alsnog scenario A. De kunsteducatie zal in ieder geval tussen de vijf genoemde schijnbare ongerijmdheden een evenwicht moeten vinden dan wel een tegenwicht moeten bieden als de balans te veel naar één kant uitslaat. Dat wil zeggen dat kunsteducatie een open oog moet hebben voor zowel de ontwikkelingen in de kunst als de bewegingen in de samenleving.

Het zoeken van een evenwicht tussen beweeglijkheid en continuïteit is eigenlijk het zoeken van een evenwicht tussen kunst en educatie. Kunst is eigenzinnig, wisselend, moet nieuwe sporen trekken. Educatie is begrensd, geprogrammeerd, moet vastigheid bieden. Door het bieden van evenwicht en tegenwicht wil kunsteducatie opvoeden en begeleiden, leren en verleiden. Ze is gericht op het vergroten van het vermogen tot waarnemen, oordelen, handelen.

Het actiever gaan benutten van onderzoeksgegevens, door eigen onderzoek te starten en analyse van CBS-cijfers en SCP-gegevens vanuit een eigen vraagstelling toe te passen,

kan daarbij een belangrijke rol vervullen voor de kunsteducatie. Naast marketingtechnieken draagt dit bij tot inzicht in bewegingen in de samenleving en ontwikkelingen in de kunsteducatie. Instellingen voor kunsteducatie die de toekomst willen halen, moeten op onderzoeks- en marketinggebied faciliteiten verwerven.

Een eigen plek voor kunsteducatie

Samengevat moet kunsteducatie volgens scenario B er in zien te slagen om de discussie over inhoud en betekenis van kunsteducatie op het niveau van de lagere overheden aan te gaan en vooral in samenwerking met gemeenten praktische invulling te geven. Daarnaast moet kunsteducatie er op toezien dat het structurele en inhoudelijke beleid op gemeentelijk niveau niet verstoord wordt door tussentijds instrumenteel en strategisch landelijk overheidsingrijpen, door als volwaardige partner in de convenantendans mee te draaien. Ten slotte moet kunsteducatie samenwerken met de publieke omroep en andere audiovisuele media producenten en beheerders en onderzoeksgegevens benutten. Als dit lukt, zullen overheden kunsteducatie een steeds voornamer plek moeten geven in toekomstig beleid voor kunst en cultuur en zal kunsteducatie dat ook steeds vanzelfsprekender kunnen.

Noten

¹ Tegen constante prijzen, dat wil zeggen met doorberekening van inflatie, tussen 16,3 en 23,1 miljoen gulden van in totaal tussen 266,9 en 299,3 miljoen gulden. Bron: Centraal Bureau voor de Statistiek, overgenomen uit *Cultuurbeleid in Nederland : nationaal rapport Europees programma voor de evaluatie van nationaal cultuurbeleid*. - Rijswijk : WVC, 1993, pag. 177, tabel 39.

² Kunst, Kroniek en parlement

86-89, Kunst, Kroniek en parlement 89-91 en Kunst, Kroniek en parlement 91-93, respectievelijk Boekmanstichting 1990, 1992 en 1993.

³ Vaste Commissie voor Welzijn en Cultuur, Uitgebreide Commissie Vergadering van 15 en 22 juni 1992 en plenaire vergadering Tweede Kamer van 25 juni 1992, resp. UCV 43, UCV 48 en Handelingen 33, Kamerstukken 22602.

⁴ Het betrof bijdragen van: Frans de Ruiter, *Kijk en luister, zie ons werk in de musea en op de podia*, NRC Handelsblad 16-11-1993; Warna Oosterbaan, *Vertellen waarom kunst moet is taak van de minister*, NRC Handelsblad 22-11-1993; Pim van Klink, *Aanslag op de podiumkunsten gaat gewoon door*, NRC Handelsblad 20-12-1993; Hans Blokland, *Kunstenaars moeten overtuigen door hun waardevolle bijdragen*, NRC Handelsblad 4-12-1993; Atzo Nicolai, *Laat toch kunstenaars kunst maken*, NRC Handelsblad 11-12-1993; Hedy d'Ancona, *Laat kunst en samenleving niet uit elkaar groeien*, NRC Handelsblad 11-1-1994; Jaap van der Tas, *Kunstbeleid zwalkt tussen kwaliteit en het grote publiek*, NRC Handelsblad 14-1-1994.

⁵ Doorn, J.A.A. van. *Rede en Macht : een inleiding tot beleidswetenschappelijk inzicht*. - Den Haag : Vuga, 1988 - geciteerd uit: Bevers, A.M. *Georganiseerde cultuur : de rol van overheid en markt in de kunstwereld*. - Bussum : Coutinho, 1993, pag. 27 en 28.

⁶ Samenvatting nota *Kunst en kunstbeleid*, pag.16.

⁷ Het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) deed op dat moment nog onderzoek naar de wenselijkheid en mogelijkheid van wetgeving op cultuur-

terrein. De resultaten werden pas eind 1985 verwacht. Bovendien zouden in dat jaar nog een aantal andere notities aan de kamer worden voorgelegd, waaronder die over kunstzinnige vorming en amateuristische kunstbeoefening. Brinkman meende dat zijn notitie dan ook niet meer kon zijn dan een positiebepaling van de overheid over het cultuurbeleid.

⁸ *Notitie cultuurbeleid*, pag. 28.

⁹ *Ibid*, pag. 6.

¹⁰ *Ibid*, pag. 41-45.

¹¹ Beek, P. van, en W. Knulst. *De kunstzinnige burger : onderzoek naar amateuristische kunstbeoefening en culturele interesses onder de bevolking vanaf 6 jaar*. - Rijswijk [etc.] : SCP [etc.], 1991. - (SCP-Cahier ; 86).

¹² In de nota *Investeren in cultuur* wordt hier niet specifiek op ingegaan. Op pag. 179 onder het kopje 'Amateurkunst en kunsteducatie' staat: "Datgene wat zich afspeelt in de sector amateurkunst en kunsteducatie, voorheen aangeduid als 'amateuristische kunstbeoefening en kunstzinnige vorming', biedt goede mogelijkheden voor het realiseren van een van de belangrijkste doestellingen van mijn beleid: het vergroten - zowel kwalitatief als kwantitatief - van de cultuurparticipatie in actieve en receptieve zin." Het LOKV geeft wel een toelichting op de nieuwe terminologie in zijn *Beleidsplan 1993-1996*. In het redactioneel van dit katern komt de begripkwestie nader aan de orde; zie pag. 6, 7 en 8.

¹³ Maas, I., R. Verhoef, en H. Ganzeboom. *Podiumkunsten & Publiek : een empirisch-theoretisch onderzoek naar omvang en samenstelling van het*

publiek van de podiumkunsten. - Rijswijk : WVC, 1990.

¹⁴ *Ibid*, pag. 156.

¹⁵ Dit principe is vastgelegd in de nota *Kunst en kunstbeleid* uit 1976, pag. 51.

¹⁶ *Kunst en kunstbeleid*, 1976.

¹⁷ *Investeren in cultuur, nota cultuurbeleid 1993-1996*, pag. 36.

¹⁸ *Ibid*, pag. 44.

DRS. MICHEL VAN 'T HOF *is socioloog en stafmedewerker Onderzoek en Ontwikkeling van het LOKV.*

MR. HERMAN TJEENK WILLINK *is voorzitter van de Eerste Kamer der Staten Generaal. Van 1986 tot 1994 was hij voorzitter van het bestuur van het LOKV.*

WAT IS KUNSTEDUCATIE WAARD?

S.J. DOORMAN

De vraag naar de legitimatie van kunst-educatie dwingt ons na te denken over wat voor mensen wij willen worden en wat voor samenleving wij willen ontwerpen. Kunst en kunsteducatie kunnen een belangrijke rol spelen in de morele ontwikkeling van mensen. Het is bovendien geen toeval dat esthetische ervaringen in de beschavingsgeschiedenis tot nog toe zo'n grote overlevingswaarde blijken te hebben. Zij vervullen vele, vaak moeilijk meetbare functies. Om deze redenen moet omzichtig worden omgesprongen met de rendementsvraag, die de laatste jaren wordt opgeworpen ten aanzien van kunsteducatie, zo stelt Doorman in dit artikel.

De waarde van kunst Is kunsteducatie gelegitimeerd? Die vraag kan met verschillende bedoelingen worden gesteld. Iemand voelt bijvoorbeeld de dwingende behoefte om ervaringen van kunstzinnige aard (het zien van Giotto's fresco's in de Scrovegni-kapel in Padua, het horen van de achtste symfonie van Bruckner, het lezen van de Boeken der kleine Zielen van Couperus) aan anderen mee te delen, om vervolgens te constateren dat daarbij curieuze blokkades een rol kunnen spelen, die kennelijk met een gebrek aan kijk-, luister- of leeservaringen te maken hebben. Is deze constatering juist, en wat is de aard van die behoefte om anderen in de liefde voor kunstervaringen te laten delen?

Een andere reden om de vraag te stellen kan gelegen zijn in de behoefte om meer inzicht te krijgen in de verschillende doelstellingen die wij met kunsteducatie proberen te realiseren, om de inrichting daarvan zo nodig te verbeteren. Moet kunsteducatie de nadruk leggen op de eigen (amateuristische) beoefening van kunstzinnige activiteiten, of kan het leren waarnemen via inzicht in histori-

sche en hedendaagse ontwikkelingen op het gebied van kunst en cultuur ook bijdragen aan cultuurdeelname? En wat moeten wij onder dat laatste verstaan?

De vraag wordt de laatste jaren echter meestal in een andere context gesteld. Men wil het rendement van financiële investeringen in kunsteducatie vergelijken met het rendement van andere investeringen (een crèche, beter openbaar vervoer) om tot een rationele besteding van schaarse beschikbare middelen te komen.

Ik wil de vraag naar de legitimiteit van kunsteducatie verduidelijken door het volgende onderscheid te maken:

- a. Wat is de waarde van het leren omgaan met en waarderen van kunst?¹
- b. En als die waarde wordt erkend, hoe efficiënt is dan kunsteducatie zoals die zich in de laatste decennia heeft ontwikkeld?

Morele betekenis? Hebben esthetische ervaringen die wij kunnen opdoen bij het waarnemen van kunstobjecten (schilderijen, theatervoorstellingen, gedichten) morele betekenis? Een van de merkwaardigste filosofische verhandelingen van deze eeuw, de *Tractatus Logico-Philosophicus* van Ludwig Wittgenstein (1921), bevat een even kort als bars antwoord op deze vraag. In sectie 6.421 komt de volgende tussen haakjes geplaatste bewering voor:

(Ethik und Aesthetik sind Eins).

Het leggen van een verband tussen esthetische ervaringen en morele training heeft een lange geschiedenis. Daarbij wisselen beduchtheid voor de morele gevaren van (slechte) kunst (Plato) en hooggestemde verwachtingen over de werking van (goede) kunst in het vormen van morele noties en houdingen (Schopenhauer, Tolstoi) elkaar af. Laten wij enkele opvattingen over dit verband wat nader beschouwen.

De negentiende eeuw was niet zonder over-

spannen verwachtingen over de mate waarin kunst kan bijdragen aan de moraliteit van mensen. John Ruskin beschrijft in *The Stones of Venice* (1851-1853) de middeleeuwse samenleving als een hoogtepunt in onze beschavingsgeschiedenis. De grote waarde van die cultuurperiode ziet hij in het niet toevallige samengaan van een uitzonderlijk krachtige en omvangrijke creativiteit (denk bijvoorbeeld aan de kathedralen) en een grote mate van door hem veronderstelde sociale harmonie.

Ruskins overtuiging dat kunst zelfs voorwaarde is voor het ontstaan en in stand houden van een harmonische samenleving, wordt treffend verbeeld door zijn tijdgenoot Richard Wagner. Robinson heeft er op gewezen dat Wagners *Meistersinger* Ruskins these muzikaal-dramatisch vorm geeft door in de tweede akte met Beckmessers 'lelijke' lied de basis te leggen voor de polyfone fuga, die tevens als nachtelijke vechtpartij van iedereen met iedereen de akte besluit, om vervolgens in de derde akte het 'mooie' lied van de ridder alle mensen weer bijeen te laten brengen in het harmonische koraal *Wach' auf*.²

Waarnemingsvermogen Wij doen er goed aan dergelijke simplistische ideeën over het mogelijke verband tussen esthetische en ethische ervaringen te vermijden. Maar het is misschien niet toevallig dat steeds opnieuw gespeculeerd wordt over de vraag of esthetische ervaringen niet de meest makkelijke en natuurlijke aanleidingen zijn voor het ontwikkelen van morele inzichten. Zou het niet mogelijk zijn dat esthetische ervaringen juist die vermogens stimuleren die ons met andere mensen verbinden, zoals waarnemingsvermogen (waarnemen wordt óók sociaal gevormd), vermogen voor compassie en oordeelsvermogen?³ Kunst wordt zo gezien als onmisbaar voor morele training in een humane beschaving.⁴ Ik zal aan elk van deze vermogens aandacht schenken,

waarbij ik het oordeelsvermogen wat uitvoeriger bespreek.

Ons waarnemingsvermogen is (mede) afhankelijk van de verwachtingen die wij hebben: zonder verwachtingen nemen wij niets waar. Hoe rijker het repertoire van verwachtingen is, des te rijker is de waarneming.⁵ Inzicht in de kunst van ons eigen verleden en van andere culturen leert ons iets over de veelvormigheid van menselijke verwachtingen en draagt op die manier ook bij aan het eigen repertoire. Het belang ervan ligt hierin: een rijk en gelaagd waarnemingsvermogen kan onze blik openen op morele problemen die zich in wisselwerking met andere culturen kunnen voordoen.

Inlevingsvermogen De wijze waarop literaire en dramatische werken ons inlevingsvermogen kunnen stimuleren, komt uitvoerig aan de orde in de in noot 3 genoemde verhandeling van Murdoch. Zij legt er overigens terecht de nadruk op dat het hier niet gaat om een eenvoudige vorm van causaliteit: het zien van Shakespeares *King Lear* of de hoofdzakelijk in een Japans krijgsgevangenkamp spelende film *Merry Christmas Mr. Lawrence* levert niet automatisch een verdieping op van ons vermogen tot compassie voor een dwaze oude koning respectievelijk een vroegere vijand. Daarvoor zijn onze narcistische neigingen in het algemeen te sterk. 'Goede' kunst kan zelfs tot een (sentimentele) versterking van zelfmedelijden als typisch voorbeeld van een narcistisch gevoel leiden. Juist daarom is vorming en ontwikkeling van esthetische ervaringen in een sociale context onder inspirerende leiding zo belangrijk.

Oordeelsvermogen Het gebied van esthetische ervaringen is bij uitstek het gebied waar ons oordeelsvermogen wordt geoefend in kwesties die gekenmerkt zijn door een verstrengeling van waarden en beschrijvingen. Bovendien gaat het hier om oordelen waarin eenheid kan bestaan (en zelfs wordt

nagestreefd) tussen gevoel en intellect. Juist in het leren om tot een esthetisch oordeel te komen ('Dit is mooi' - 'Maar ik vind er juist niets aan!'), worden wij gedwongen om ons rekenschap te geven van subjectieve en objectieve aspecten in de ervaring die in ons waarderend oordeel een rol spelen. Goede kunsteducatie zou ertoe moeten bijdragen om het actieve waarnemen en oordelen te bevorderen; oordelen betekent hier steeds: zich zo goed mogelijk tegenover andere mensen verantwoorden, en dat zonder over een pasklaar, normatief begrippenapparaat te beschikken.⁶

Ik denk hierbij aan de treffende beschrijving van het zoeken naar zo'n oordeel in de *Meistersinger*. Wagners held Hans Sachs denkt na over een nieuwe compositie die hij heeft gehoord en waarover een esthetisch meningsverschil ontstond. Peinzend zegt hij:

***Ich fühl's und kann's nicht
verstehen,
kann's nicht behalten, - doch
auch nicht vergessen;
und fass ich es ganz, kann
ich's nicht messen!***

***Kein' Regel wollte da
passen,
und war doch kein Fehler
drin.***

(Akte II, scène 3)

Voorals die laatste regel is van belang in deze geconcentreerde beschrijving van de delicate mentale toestand waarin een ieder zich bevindt die geraakt is door een krachtige esthetische ervaring, over die ervaring nadenkt, en dus zoekt te oordelen. Hij drukt de opgave uit die in een diepe esthetische ervaring ligt: haar toegankelijk te maken voor anderen, zonder daarbij het contact tussen gevoel en intellect verloren te laten gaan. Actief waarnemen en oordelen in het esthetische domein houdt in: het zoeken naar de constructie van 'nieuwe' regels en noties, met behulp waarvan het waarderend

oordeel over deze particuliere ervaring mededeelbaar wordt aan derden.

Beoordelingskenmerken Het is uiteraard de vraag of esthetisch oordelen in de geschetste zin wel te leren valt. De praktijk van de kunsteducatie lijkt immers op dit gebied de meest uiteenlopende opvattingen over methodieken en hun mogelijkheden te vertonen. Een goed aangrijpingspunt om over deze vraag na te denken is te vinden in een artikel van De Mul over esthetische vorming.⁷ De Mul legt een verband tussen vier beoordelingskenmerken die in de traditie van de esthetica een belangrijke rol speelden en vier ontwikkelingsstadia van het esthetische oordelen die bij menselijke individuen kunnen worden waargenomen. In de esthetica gaat het om het nabootsende aspect (wat stelt het schilderij voor?), de expressieve kracht (welke stemmingen, gevoelens worden uitgedrukt?), het formeel-stilistische karakter (wat zijn de formele kenmerken?) en de mate waarin de interpretatieve vermogens van de toeschouwer worden geactiveerd (welke betekenisniveau's laat het werk toe?).

De Mul wijst vervolgens op onderzoek van Michael Parsons naar de ontwikkeling van het esthetisch oordeelsvermogen van jonge individuen, die bijvoorbeeld leren om schilderijen te beoordelen. Blijkens dit onderzoek doen zich in deze ontwikkeling vergelijkbare stadia voor, waarbij eerdere stadia een steeds rijkere betekenis in de latere stadia krijgen. Dit onderzoek wijst derhalve op het belang van een systematische ontwikkeling van het esthetisch oordeelsvermogen, waarbij een zekere mate van doorleefde (!) kennis van de kunstgeschiedenis een stimulerende rol kan spelen.

Samenvattend: er zijn redenen om aan te nemen dat esthetische ervaringen onder passende omstandigheden toegang kunnen verschaffen tot het oefenen van menselijke vermogens die van belang geacht moeten

worden voor ons omgaan met (morele) normen en waarden.

Informatieverwerking Maar er is meer. In de Amerikaanse psychologie doen zich ontwikkelingen voor die van belang zijn voor ons legitimatieprobleem.⁸ Van veel kanten wordt er nu immers op aangedrongen dat in het (middelbaar en hoger) onderwijs een plaats wordt ingeruimd voor 'het leren herkennen van en omgaan met normen en waarden'. Nu kun je je bij dergelijk onderwijs van alles voorstellen. Het is in onze tijd gebruikelijk om morele kwesties te vervatten in al of niet gewenste regels voor het sociale verkeer. Onderwijs op het gebied van normen en waarden zou je dan kunnen zien als het leren herkennen van morele dilemma's en het leren denken over die dilemma's met behulp van regels om tot oplossingen te komen.

Maar er is ook een andere benaderingswijze van dit onderwijsprobleem. Er is psychologische evidentie voor de veronderstelling dat wij ten minste op twee manieren informatie verwerken en memorabel maken. Enerzijds is er de propositionele informatieverwerking en -opslag: de informatie zit in de vorm van reeksen van algemene proposities in ons brein opgeslagen (bijvoorbeeld algemene ervaringswetten). Deze kennis is weinig contextgebonden en kan daarom in een systeem van beweringen en redeneerregels worden vastgelegd. Anderzijds is er sprake van narratieve, verhalende informatieverwerking. In dit geval betreft het informatie die sterk contextgevoelig is en waarin wijzelf als potentiële actoren een rol spelen. De informatie bevindt zich in ons brein in de vorm van verhalen, waarin specifieke episodes en handelingen zijn gedramatiseerd.

Vitz verdedigt de these dat op grond van deze 'cognitieve eigenschappen' van ons brein verhalen een fundamentele rol spelen in de morele ontwikkeling van mensen. Morele kennis wordt herkenbaar en memo-

abel als zij wordt 'verteld' in de vorm van mooie (!), stimulerende verhalen. Die verhalen, die toch slechts concrete situaties, handelingen en intenties weergeven, maken complexe sociale informatie, met èn een beschrijvend èn een waarderend karakter, toegankelijk.

Opvoeding Dat is precies de reden waarom Vitz in de titel van zijn artikel spreekt van *an old educational method*. Was het immers niet juist een grote verscheidenheid van tragische, spannende en vanwege hun details vaak complexe verhalen, waarmee vroegere beschavingen hun jongeren probeerden te onderwijzen in het omgaan met normen en waarden? Indiërs zijn eeuwenlang gevormd door *Mahabharata* en *Ramayana*; jonge Grieken leerden de belangrijkste waarden uit het Homerisch epos. De gebeeldhoude epiek van de Borobudur en de kathedraal van Chartres belichamen belangwekkende leerboeken over de waarden van vroegere beschavingen.

Aristoteles wees daarom achteraf gezien terecht op het grote belang van poëzie, die bij hem een hogere wetenschap belichaamt dan de geschiedenis: kennis van de geschiedenis beperkt zich immers tot feiten; poëzie (literatuur, theater) heeft betrekking op *mogelijke* gebeurtenissen en handelingen, die ons dwingen om die aan een waardering te onderwerpen.

Ik ben niet competent om een oordeel te geven over de vraag hoe sterk deze theorie gesteund wordt door de nu beschikbare empirische evidenties. Waarschijnlijk zal nog veel meer onderzoek verricht moeten worden om de veronderstelling te bevestigen dat grote kunstwerken een vruchtbare basis vormen voor het oefenen van ons waarderend oordeelsvermogen. En wat zou 'onderwijs' op het gebied van normen en waarden anders zijn dan het oefenen van dat vermogen.

Maatschappelijke context Kunsteducatie is geen contextvrije activiteit. Wie zich professioneel daarmee bezighoudt, doet er goed aan om zich rekenschap te geven van de maatschappelijke context waarin die vorming plaatsvindt. In deze tijd zal het daarbij in toenemende mate gaan om maatschappelijke ontwikkelingen die samenhangen met een evolutie naar een multiculturele samenleving. Wij kunnen niet volstaan met de vaststelling dat zo'n veelkleurige cultuur een grote positieve waarde kan hebben; wij zullen zo'n cultuur mogelijk moeten maken. Steeds opnieuw in de geschiedenis blijkt pijnlijk dat een open omgang met andere levensvormen en waardensystemen voor mensen een van de moeilijkste opgaven is. De 'eigen' cultuur functioneert immers primair als een harnas dat bescherming biedt tegen alles wat vreemd, en dus kennelijk enigszins bedreigend is. Onder een 'open omgang' zou echter juist méér moeten worden verstaan dan alleen maar sektarische tolerantie (dit is tolerantie door het zorgvuldig vermijden van werkelijke wisselwerking); een *echte* multiculturele samenleving zou gekenmerkt moeten zijn door een wederzijds waarderende (en dus óók kritische) omgang tussen de verschillende (sub)culturen, die zich ook uitstrekt tot alledaagse leefsituaties.

Kunsteducatie zou hier een *tweezijdige* taak kunnen vervullen. Iedereen moet immers in een multiculturele samenleving zowel de eigen cultuur als de andere culturen leren waarderen. Anders gezegd: het integratieprobleem is niet alleen het probleem hoe 'zij' zullen integreren in 'onze' cultuur maar ook hoe 'wij' ons moeten verhouden ten aanzien van 'hun' cultuur. Een multiculturele samenleving eist integratie van allen in een aanzienlijk complexere cultuur, die lastige eisen stelt aan ons waarderend oordeelsvermogen. Tegen die achtergrond is het van belang de grote verhalen, de retorische stijlen en 'beeldverhalen' van andere culturen

te kennen. De grote betekenis van de esthetische component mag daarbij om de hierboven aangegeven redenen niet worden verwaarloosd.

Rendement Ten slotte wil ik een opmerking maken over de vraag naar de efficiëntie van kunsteducatie. In het voorgaande heb ik geprobeerd aannemelijk te maken dat het geen toeval is dat esthetische ervaringen in de beschavingsgeschiedenis tot nog toe zo'n grote overlevingswaarde blijken te hebben. Zij vervullen vele functies; theorievorming over de samenhang van emotionele en cognitieve vermogens is een recente aangelegenheid (zie het pionierswerk op dat gebied van de Nederlandse psycholoog N. Frijda). Juist daarom moet omzichtig worden omgesprongen met de rendementsvraag, die de laatste jaren door beleidsmanagers wordt opgeworpen ten aanzien van kunsteducatie-activiteiten. Om zinvol te kunnen spreken over het rendement van activiteit A zal ik moeten beschikken over een ondubbelzinnige omschrijving van het doel D dat ik met A hoop te realiseren, en over een helder inzicht in alternatieve activiteiten die eveneens, met overigens verschillende waarschijnlijkheden, pretenderen D te realiseren. Ten slotte moet het tijdsverloop tussen het inzetten van de activiteit en de realisering van het beoogde effect niet te groot zijn: de betrouwbaarheid van mijn geschatte waarschijnlijkheden neemt immers af naarmate het tijdsverloop groter is.

Bij een activiteit als kunsteducatie is nauwelijks aan deze voorwaarden te voldoen. Zij is vermoedelijk in hoge mate multifunctioneel, nauwelijks te vergelijken met alternatieve vormingsactiviteiten, en slechts werkzaam over lange tijdsperioden (dit geldt overigens voor veel vormings- en opvoedingsactiviteiten). Daarom moeten pogingen om *kwalitatieve* discussies over kunsteducatie (die sterk aangemoedigd moeten worden) te reduceren tot eenvoudige kwantitatieve rende-

mentsbeoordelingen, als gevaarlijk naïef worden gekwalificeerd.

Is kunsteducatie nog wel te legitimeren? Deze vraag moet ons wél blijven achtervolgen. Zij dwingt ons om na te denken over wat voor mensen wij willen worden en wat voor toekomstige samenleving wij willen ontwerpen. Iedere poging tot beantwoording is uitdrukking van de mate waarin ons eigen waarderend oordeelsvermogen is ontwikkeld.

Noten

¹ Ik beperk mij in deze bijdrage tot *receptieve kunsteducatie*, die zich richt op het waarnemen (kijken, luisteren, lezen) van kunst. Amateurstische kunstbeoefening draagt immers, mits zij wordt beoefend met de noodzakelijke ambitie en onder stimulerende, deskundige leiding, bij aan het leren waarden van kunstuitingen.

² Robinson, P. *Opera and Ideas*. - Cornell University Press, 1985.

³ Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*. - London, 1992.

⁴ Nadenken over de morele vorming van onszelf involveert ons in het ontwerpen van zowel een beeld van onze huidige conditie als een beeld van wat wij willen dat wij in de toekomst zijn. Mijn uiteenzetting moet dan ook gelezen worden als een explorerende speculatie.

⁵ Het was de grote verdienste van de Engelse kunsthistoricus E.H. Gombrich om moderne waarnemingstheorieën in verband te brengen met zowel het scheppen als het waarnemen van kunst. Vergelijk: E.H. Gombrich. *Art and Illusion*. - London : Phaidon Press, 1983 (oorspr. 1960).

⁶ Deze Kantiaanse benadering van het esthetische oordeelsvermogen heb ik eerder uitvoerig uiteengezet in: Doorman, S.J. 'Losse gedachten over Cultuurspreiding'. In: *In ons diaconale land*. - Amsterdam : Boekmanstichting [etc.], 1988, pag. 27-52.

⁷ Mul, J. de. 'Grondslagen van de Aesthetische Opvoeding'. In: *Nederlands Tijdschrift voor Opvoeding, Vorming en Onderwijs* 4 (1988) 3, pag. 126-141.

⁸ Ik dank deze overwegingen aan prof. dr. H.J.M. Hermans (Universiteit van Nijmegen), die tevens mijn aandacht vestigde op een belangwekkend artikel van P.C. Vitz. 'The Use of Stories in Moral Development' : New psychological reasons for an old educational method'. In: *American Psychologist* 45 (1990) 6, pag. 709-720.

PROF. DR. S.J. DOORMAN is emeritus hoogleraar *Algemene Wijsbegeerte van de TU Delft, hoogleraar Methodologie en Wetenschapsfilosofie aan de Erasmus Universiteit Rotterdam en voorzitter van het bestuur van de Vereniging voor Kunstzinnige Vorming (VKV) in Utrecht.*

SIGNATUUR EN PLAATS VAN DE KUNSTEDUCATIE IN 2000

THEO GOEMAAT

De kunsteducatie is aan de ene kant gegroeid uit de wortels van de vorming met een groot engagement maar te idealistische doelstellingen. Aan de andere kant uit de historisch veel diepere wortels van een afgesloten wereld van muziek- en dansonderwijs met een grote mate van vakmatigheid en artistieke oriëntatie. De vraag naar de positie van kunsteducatie in 2000 is een vraag naar de signatuur en de maatschappelijke positionering van kunsteducatie tegen die tijd. Deze beïnvloeden elkaar in hoge mate, maar niet zonder extra inspanningen. De nieuwe signatuur die Theo Goemaat, beleidsadviseur van de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam, in dit artikel schetst, verschaft niet alleen een legitimatiebasis maar brengt ook verplichtingen met zich mee.

Balans opmaken Ongetwijfeld zal het jaar 2000 een echte drempel vormen. Een scheur in de tijd. Niet in de laatste plaats doordat we er met zijn allen een drempel van *maken*. Wanneer we daar precies mee zijn begonnen is niet goed te traceren, maar naarmate het tijdstip nadert, stoppen we er steeds meer energie in. Het aftellen is inmiddels luid hoorbaar.

Los van de psychologische hobbel in het asfalt van de tijd, zijn er enkele ontwikkelingen in de samenleving waarvan de consequenties voor de kunsteducatie helder zullen zijn op het moment dat we de schok voelen. Of de kunsteducatie die consequenties in de tussentijd voldoende heeft kunnen beïnvloeden, is de grote vraag. Zes jaren zijn voorbij voor je het weet.

Zo vlak voor de drempel houden we even de pas in, kijken nog eens achterom en meten snel de laatste stappen uit. Hoe ziet de balans voor de kunsteducatie er dan uit en hoe ontwikkelt de kunsteducatie zich tot het

jaar 2000? Waar hangt dit van af en hoe kunnen we daar in sturen?

Het vormingsideaal Wie in de jaren zeventig onvoorbereid het land van de kunstzinnige vorming binnenliep, kwam voor verrassingen te staan. Hij ontdekte een gedachtengoed dat hij uit zichzelf niet met de kunstwereld geassocieerd zou hebben: vorming. Typerend voor de afgelopen tien jaar is juist dat men zich tot op de dag van vandaag blijft distantiëren van dit gedachtengoed.

Een soort smetvrees met terugwerkende kracht die inmiddels vreemder aandoet dan de meest exotische varianten van de toenmalige vormingsidee zelf.

In creativiteitscentra, vrije academies en werkschuiten stond het wezen van het werk voortdurend ter discussie en lag de beroepsidentiteit van de docenten niet vast. Als we kritisch terugblikken op de ideeën van de vormingsideologie, zien we respectabele idealen naast misverstanden over de maakbaarheid van de samenleving en de vormbaarheid van de mens. Met misverstanden doel ik op veronderstellingen over relaties tussen handelen en effect of tussen oorzaak en gevolg die later onjuist bleken.

Maar veronderstellingen zijn altijd pas achteraf als misverstanden te herkennen en deels waren het vruchtbare misverstanden. Ze zijn ongetwijfeld een positieve factor geweest in de opbouw van het netwerk van instituten voor kunstzinnige vorming dat Nederland nu rijk is. Ook leidden ze tot discussies die het pedagogisch en vakdidactisch denken verdiepten. Ze lieten ons in ieder geval een traditie en vaardigheid in discussie na.

Het belangrijkste is onmiskenbaar dat het vormingsideaal de instellingen en docenten in contact bracht met bevolkingsgroepen en maatschappelijke instellingen waar andere kunstinstellingen nooit aan zouden denken. Een oriëntatie op de samenleving die met het gedateerde begrip 'maatschappelijk

engagement' goed getypeerd is. Anderzijds waren er ook misverstanden die uitermate beknottend werkten, zoals de doctrine van het primaat van 'het proces'.

Beslispunten Zonder overtuigingen zou er echter weinig uit onze handen komen en zeker geen vernieuwing. Het risico dat overtuigingen soms misverstanden blijken, moeten we op de koop toe nemen. Ook nu. Tevens zijn de pragmatische functies van ideeën niet altijd even sterk als de intellectuele. Ze moeten niet onderschat worden maar ook niet overschat.

Zo heeft het werk zelf, ook in de jaren zeventig, zich meer onttrokken aan de invloed van de vormingsideologie dan meestal gedacht wordt. Deze heeft vaak meer het discours beïnvloed dan de praktijk van het leslokaal. Tenslotte had dit gedachtengoed niet geleid tot een toetsbare, laat staan getoetste theorie. De opvattingen waren niet makkelijk in een werkwijze te vertalen. Wel hadden zij soms invloed op het nadrukkelijk niet doen van dingen, zoals het werken met leerlingen aan een produkt of produktie, het binden van leerdoelen aan een termijn of het aanmoedigen van kwaliteit en prestatie.

Het wegvallen van deze verboden bracht de ruimte die nodig was voor de vernieuwingen in de jaren tachtig. Ze werden evenwel niet omgedraaid tot categorische geboden. Bij het ontwerpen van elk lesprogramma hoorde voortaan het bepalen in welke mate de niet meer verboden elementen er een plaats in kregen tot de normale beslispunten.

Muziek- en dansonderwijs In het land van muziek- en dansonderwijs heeft het discours van de vorming geen rol van betekenis gespeeld. Dat is waarschijnlijk meer een symptoom van een langere traditie en wat meer maatschappelijke geslotenheid dan van een grotere vooruitziende blik. Traditie en vaardigheden op het vlak van discussie en

overleg waren sowieso niet sterk ontwikkeld. Een achterstand die nog steeds merkbaar is maar inmiddels snel wordt ingelopen. Overigens hebben de in de jaren zeventig heersende opvattingen in de samenleving, zeker in de grote steden, ook deze instituten niet onberoerd gelaten. Zo sneuvelde in de muziekschool het hechte en streng gehanteerde bouwwerk van de graden en de bijbehorende examens. Dat met dit badwater ook tevens een kind werd weggegooid, is een constatering achteraf waar we vooral de afgelopen jaren de consequenties uit hebben moeten trekken. Toen was het een modernisering.

In muziek- en dansscholen lag de beroepsidentiteit van de docent wel vast. Zó vast dat vooral muziekdocenten het moeilijk hadden toen tegen de jaren tachtig een andere beroepsrol van ze verwacht werd. Dat muziekscholen slecht ingespeeld hebben op sociale en culturele veranderingen is waar. Het imago van conservatisme dat hen daarvoor ten deel viel is naar mijn mening echter onverdiend. Ze hadden de pech dat hun organisatie niet geschikt was om flexibel op veranderingen in te kunnen spelen. En juist deze organisatie zou, terwijl het dagelijkse werk gewoon doorging, moeten veranderen. De wil was er wel, maar veel dappere pogingen zijn op een teleurstelling uitgelopen. Buitendien is het niet fair een instelling te blijven beoordelen op een korte periode uit een lange en eervolle geschiedenis.

Verhelderde signatuur Ik beschouw het afgelopen decennium als vruchtbare jaren. In die tijd hebben instellingen voor kunst-educatie hun signatuur drastisch kunnen verhelderen: zij zijn kunstinstellingen in hart en nieren, hun produkt is kunstonderwijs en hun missie is dit produkt aan alle bevolkingscategorieën ter beschikking te stellen. Een heldere missie, een slagvaardig bedrijf! De verregaande ont-ideologisering die hun werk had doorgemaakt, leidde tot een ver-

simpeling en zelfs overbodigheid van legitimeringsdoctrines.

Dit maakte energie vrij voor harder werken en nam barrières weg voor tal van vroeger 'verboden' aanvullende of aansluitende activiteiten bij de kerntaak van kunstonderwijs. Hierdoor kon de artistieke uitstraling van de instelling versterkt worden en werd ook intern de toon gezet voor kwaliteit georiënteerd op de kunsten zelf. De banden met andere kunstinstellingen werden daardoor hechter aangehaald dan ooit tevoren. Een maatschappelijk engagement bleef, maar kreeg de vorm van een streven naar sociale spreiding, primair van het eigen scholingsaanbod en secundair van kunstdeelname in algemenere zin. De oprichting van de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR) in 1984, het resultaat van een fusie van Rotterdamse Muziek- en Dansschool en de Stichting Musische Vorming Rotterdam, is wat dit betreft voor Rotterdam een keerpunt.

Afkeer van vrijblijvendheid De *no nonsense*-wind van de jaren tachtig nam in de sector de vorm aan van een toenemende afkeer van vrijblijvendheid, zowel in het gegeven onderwijs als in de bedrijfscultuur. De betrokken partijen gingen meer eisen aan elkaar stellen: de overheid aan de uitvoerende instellingen, de instellingen aan de medewerkers, de docenten aan hun cursisten of leerlingen en deze weer aan de instelling en hun docenten. De bedrijfscultuur won aan duidelijkheid en de bedrijfsvoering aan efficiency. Het aantal deelnemers bleef groeien, waarbij de veranderingen in de samenstelling van de bevolking in redelijke mate in die van het publiek tot uiting kwamen.

In de jaren negentig neemt het *discours* weer een prominentere plaats in. Kernbegrippen zijn nu de kunstzinnige burger, amateurkunst en kunstspreiding. Het onderzoek *De kunstzinnige burger*¹ gaf daarbij de

doorslag. Te meer wellicht, daar het op een goed tijdstip kwam en de aandacht kreeg die het verdiende. Sindsdien is algemeen bekend dat: amateurkunst omvangrijker is dan deelname aan het receptieve professionele aanbod; wat tijdsbesteding betreft vrij stabiel bleef ondanks het groeiende aanbod van concurrerende vrijetijdsactiviteiten; beter gespreid is over de verschillende opleidingsniveaus.

Voltrokken kunstspreiding In het onderzoek komt de amateurkunst naar voren als een al voltrokken kunstspreiding waarvan de omvang en vitaliteit niet gezien kunnen worden als het resultaat van bewust kunstspreidingsbeleid. Amateurkunst is spontaan cultureel gedrag van een zeer aanzienlijk deel van onze bevolking en is kennelijk een markant en stabiel kenmerk van onze cultuur.

Er wordt grofweg van twee kanten naar gekeken.

Ten *eerste* vanuit de kunstspreiding gericht op deelname aan de professionele kunstwereld. Dit komt, doordat uit het onderzoek tevens blijkt, dat er enig verband bestaat tussen amateurisme en sociale spreiding van deelname aan professionele kunst. De amateurkunst zou dan als nieuw instrument gezien kunnen worden van kunstspreidingsbeleid dat inmiddels door gebrek aan overtuigende resultaten hard toe was aan een nieuw perspectief. Toch biedt het onderzoek aan dit perspectief helaas onvoldoende steun.

Ten *tweede* vanuit de kunsteducatie, die zichzelf ziet als een belangrijke ingang tot het domein van de amateurkunst. Deze leidt tenslotte op tot amateurkunstenaar. Hoe dit ook zij, de omvang van amateurkunst geeft op z'n minst een indicatie van de behoefte aan scholing.

De vraag of dit onderzoek kunsteducatie nu tot een instrument van kunstspreiding bestempelt, leidt tot de vraag of het beoefe-

nen van amateurkunst een volwaardige vorm van kunstdeelname is. De instellingen bevestigen dit zonder meer, maar vinden eveneens dat de factor kwaliteit in het geding moet worden gebracht. In die visie is amateurkunst geen instrument, maar een uitkomst van kunstspreiding. Spreiding die voor een deel vanzelf gaat maar waarbij het reguliere onderwijs en de kunsteducatie op het vlak van predispositie en competentie naar alle waarschijnlijkheid een belangrijke rol spelen.

Kwaliteitsverbeteraar Ten aanzien van de amateurkunst stelt de kunsteducatie zich op als kwaliteitsverbeteraar via onderwijsprogramma's en als toegangsverschaffer via wervings- en spreidingsbeleid. Tevens richten instellingen voor kunsteducatie zich rechtstreeks tot de georganiseerde amateurkunst en in toenemende mate ook tot individuele amateurkunstenaars. De inhoud van de steun die wordt geboden is even divers als de verschijningsvorm van de amateurkunst zelf. Altijd gaat het evenwel om stimulering, zichtbaar maken en kwaliteitsverbetering.

Ten aanzien van de sociale spreiding van deelname aan de professionele kunst stelt de kunsteducatie zich niet onverschillig op maar heeft zich er juist mee geëngageerd. Zo is de aandacht voor de professionele kunsten in de lesprogramma's versterkt. Daarnaast wordt in een bemiddelaarsrol of anderszins samengewerkt met kunstinstellingen. Van centraal belang hierbij is de steunfunctie in het onderwijs, met name in het basisonderwijs. Het heeft zich in Rotterdam (en elders ook) geëvolueerd tot een uitgebreid pakket van 'kunstconfrontatie-plus'. Met 'plus' vat ik de hele educatieve inbedding van evenementen, schoolexposities, toneelvoorstellingen, concerten, lessen in de klas, enzovoort, samen. Maar om misverstanden te voorkomen: dit pakket betitelen we niet als kunstonderwijs. Zoals u weet

zouden de scholen dit zelf moeten doen en is de steunfunctie er om ze ertoe in staat te stellen: het adoptiemodel. Het idee is uitstekend maar bleek in Rotterdam slechts in uitzonderlijke gevallen te werken. Het voert hier te ver om toe te lichten hoe dit komt.

Haalbare doelen Ik breng het hier aan de orde om te illustreren hoe moeilijk het is afscheid te nemen van doelstellingen die niet realiseerbaar blijken maar waar wel veel in geïnvesteerd is. We hebben echt lang geloofd en graag willen geloven dat met onze hulp het kunstonderwijs op de scholen uit het slop kon raken. Het was pijnlijk dit ideaal bij te moeten zetten in het mausoleum van eens gekoesterde idealen en we hebben daar eigenlijk nog veel te lang mee gewacht. Hoewel voor de uitzonderlijke gevallen de deur openblijft, is het noodgedwongen niet meer de kern van ons steunfunctiebeleid. Pas de volledige erkenning van dit feit heeft de weg vrijgemaakt om het genoemde pakket voor het basisonderwijs te ontwikkelen dat kinderen ervaringen met kunst laat opdoen die hen lang bijblijven. Ik maak mij wel eens zorgen als ik de, in mijn oren, orthodoxe adoptieleer hoor belijden in provincies waarin het hele scholenbestand tot die gunstige uitzonderlijke categorie schijnt te behoren. Ik vraag me af of scholen rond de Euromast echt zo anders zijn? De schooljeugd blijft voor ons hoe dan ook een belangrijke groep. Nieuwe aanpakken als 'de verlengde schooldag' verdienen dan ook een gepaste aandacht en inzet. De school is een goede plaats om de jeugd te bereiken mits we ons haalbare doelen stellen. In de voorliggende jaren zullen we deze haalbaarheid wel tegen een scherper licht houden dan we in de jaren tachtig gewoon waren.

Kunstspreider In de scholen tref je automatisch kinderen uit alle bevolkingsgroepen. Dat is ongetwijfeld een groot voordeel. Met

werk op de scholen investeer je in kunstspreiding.

Maar in het open aanbod tref je de groepen die zelfstandig de weg naar je instituut vonden en zelfstandig hun keuzen maakten. Er is pas sprake van voltrokken spreiding wanneer deze op zelfstandige beslissingen stoelt. Ik bedoel hier ook beslissingen op gezinsniveau. Een cruciale vraag voor een instelling voor kunsteducatie in haar rol van kunstspreider is dus: welke bevolkingscategorieën komen bij ons over de vloer en voor welk aanbod?

Er mag op dit vlak meer van ons verwacht worden dan van andere kunstinstellingen. Geen andere kunstinstelling heeft zo'n fijnmazig, rechtstreeks en persoonlijk contact met de bevolking. Zo'n instelling heeft maximale mogelijkheden de bevolking te leren kennen. De categorieën die wegblijven leer je natuurlijk niet kennen. Maar de aard van de drempel voor verschillende bevolkingsgroepen is te verkennen door de contacten met de net-wel deelnemers daaruit. Ze leren je veel over de net-niet deelnemers.

Vak, stijl en repertoire zijn object van voorkeuren en zelfs soms afkeer. Dit geldt evenzeer voor het soort sociale contacten dat iemand wel of niet wil of durft aan te gaan. Zo zijn er mensen die je met wervingsmateriaal niet bereikt, maar die alleen komen als ze iemand kennen die al les heeft. Anderen komen omdat zij zich, anders dan bij professionele uitvoeringen, niet in een anonieme situatie hoeven te begeven maar persoonlijk worden ontvangen door een docent. Door dit soort verschillen krijgen we mensen binnen uit groepen die door de traditionele kunstspreiding allang zijn opgegeven.

De deelname van allochtonen is een apart maar analoog vraagstuk. We treffen representanten aan van praktisch alle bekende categorieën daaruit. Maar ze verschillen onderling in de mate van deelname en, in vergelijking met de autochtonen, in hun keuze uit het totale aanbod. Ik kom daar op terug.

Kunstonderwijs Nu de kunsteducatie zich bekend tot kunstonderwijs, zal zij zich moeten legitimeren door de mate waarin zij dat met succes doet. Dat zij mensen iets leert die daarmee geen beroepsintenties hebben, is niet van invloed. Zij investeren tijd, geld en energie in het leren van iets om er hun leven mee te verrijken. De overheden zien het bovendien als hun taak de middelen hiervoor te verschaffen.

Strikt genomen bestaat er geen amateurkunst. Niet zoals volkskunst met een eigen traditie in overdracht en verschijningsvorm. Het amateurisme in de kunst is geen folklore. Het kan moeilijk met andere ogen bekeken of met andere oren beluisterd worden dan kunst gemaakt door beroeps. Het wordt beoordeeld naar artistieke maatstaven. Een vals gespeelde noot klinkt niet minder vals door het feit dat de voortbrenger ervan geen beroeps is. Ook niet in de oren van de voortbrenger zelf. Een compositie of choreografie maakt op zich ook niet meer indruk en wordt ook niet milder beoordeeld puur door de wetenschap dat het amateurs zijn die haar representeren.

Er is in de instellingen een toenemende neiging, in alle kunstvakken, het pakket op te bouwen uit op elkaar aansluitende in niveau opklimmende programma's. Er is meer kwaliteitsbewaking. Vorderingen van leerlingen en cursisten worden beter gevolgd en er wordt meer mee naar buiten getreden. In het algemeen worden lesprogramma's beter beschreven zowel voor intern gebruik als voor de deelnemers. Zo ontstaat er een transparant aanbod en duidelijkheid over de gevraagde inspanningen, het te bereiken niveau, de te kiezen stijlen, enzovoort.

Met betere programmabeschrijvingen bleek in Rotterdam op dit vlak vooral in het muziekonderwijs veel winst te behalen. De grootste winst lag waarschijnlijk in het feit dat hiermee zichtbaar gemaakt werd hoe groot de *range* aan specifieke scholingsmogelijkheden was. Een muziekschool die bij

voorbeeld opleidingen verzorgt als latin percussion, vibrafoon jazz, drums pop/rock, klassiek slagwerk, zet haar licht onder de korenmaat wanneer simpelweg aangegeven wordt dat de school ook 'slagwerk biedt in diverse stijlen'.

Sociale spreiding De verplichtingen die de kunsteducatie heeft ten aanzien van de sociale spreiding van haar werk zijn niet nieuw maar vertonen wel veranderende prioriteiten. Dit is geen gevolg van een andere signatuur van haar werk, maar van veranderingen in de samenstelling van de bevolking. In een grote stad speelt hier in sterke mate de deelname van allochtonen een rol. Op deze deelname moet natuurlijk de gehele kunstensector beoordeeld worden, hoewel de kunsteducatie hier bijzondere potenties toegedacht krijgt, en voor een groot deel terecht, naar het zich laat aanzien.

Wat integratie van allochtonen betreft liggen er ingewikkelde vraagstukken. Vooral over de manier waarop deelname en integratie met elkaar verstrengeld zijn heerst onduidelijkheid. De situatie in Rotterdam is als volgt: alle etnische groepen, alle leeftijdscategorieën bijeen genomen, omvatten ongeveer twintig procent van de bevolking. Bij de SKVR ligt de deelname van allochtonen aan het open aanbod van het hele instituut hier niet ver bij achter en groeit nog. Maar de verschillende groepen zijn niet proportioneel vertegenwoordigd en evenmin evenredig verdeeld over de verschillende afdelingen. De dansschool en de muziekschool laten de hoogste percentages zien. Anders dan vaak gedacht wordt, is het niet zo dat het aanbod dat geënt is op de cultuur van herkomst gezocht wordt. Een breed multicultureel aanbod is, zeker ook uit artistiek oogpunt, een aantrekkelijk perspectief. Toch is het te betwijfelen of dit in kwantitatieve zin het antwoord op het participatievraagstuk is. De kunsteducatie kan integra-

tie niet bespoedigen. Deelname is juist afhankelijk van de mate waarin de allochtone bevolkingsgroepen zich integreren. Wel kan een instelling bij een gegeven graad van integratie deelname van bepaalde groepen zoveel mogelijk bespoedigen. Evenredige deelname is een ideaal dat moet worden nagestreefd al ligt het realiseren ervan in het beste geval in de toekomst. Instellingen voor kunsteducatie zijn hier natuurlijk allang mee bezig.

Positionering Bij het subsidiëren van nieuwe voorzieningen voor de professionele kunst is dikwijls het naakte feit 'dat we het nog niet hadden' het probleem dat om een oplossing vroeg.

De neiging bij subsidiërende overheden om kunsteducatie en amateurkunst aan maatschappelijke problemen te koppelen, wijst erop dat ze nog niet worden ervaren als vanzelfsprekende verschijningsvormen van het kunstleven.

Het maatschappelijke probleem waar kunsteducatie nu aan gekoppeld is, is kunstspreiding. Dat is bepaald niet slecht, want het is een maatschappelijk probleem waar vanuit die hoek aan gewerkt wordt. Toch zou een meer vanzelfsprekende plaats nodig en ook terecht zijn.

Belangrijk voor de positionering van de kunsteducatie is het voortgaande proces van minimalisering van de verzorgingsstaat. Blijft de overheid het als een taak zien en in welke mate? De subsidiëring van het kunstleven zal waarschijnlijk zo lang mogelijk in stand gehouden worden. Kunsteducatie zal pas in gevaar komen wanneer de overheid gedwongen is op de kunstensector als geheel te korten. Omdat een flink deel van het subsidie bestemd is voor spreiding en de kunsteducatie daar goed in slaagt, zal deze haar werk kunnen blijven doen zolang de overheid zich kunstspreiding kan veroorloven.

Profijtbeginsel Vooral in het licht van verdere minimalisering van de verzorgingsstaat is halfslachtigheid van de kunsteducatie bij het versterken en duidelijk maken van haar huidige signatuur riskant. De kunsteducatie loopt zo een grotere kans door overheden aan maatschappelijke problemen gekoppeld te worden waar zij met de beste wil van de wereld niets aan kan doen. Het werken aan onhaalbare doelen, hoe nobel die ook zijn, betekent op termijn toch altijd de dood in de pot.

De kunsteducatie moet zelf goed weten wat zij kan en vooral ook wat zij niet kan. Het eerste zal zij ook feitelijk aantoonbaar goed moeten doen. Aan de aantoonbaarheid en zichtbaarheid moet nog het een en ander gebeuren en ik denk dat daar haast bij is. We moeten er rekening mee houden dat het profijtbeginsel aan belang zal toenemen. Recent marktonderzoek in Rotterdam wijst erop dat de deelnemers het huidige gesubsidieerde tarief toch nog aan de hoge kant vinden. Dat is gedeeltelijk te verklaren uit de relatief grote omvang van lagere inkomensgroepen in het bestand. Voor een ander deel wellicht ook door de gewenning die er in onze verzorgingsstaat nu eenmaal is aan lage eigen bijdragen als het om scholing gaat. Het tempo en het niveau waarin deze gewenning zich aan nieuwe omstandigheden kan aanpassen zijn beperkt. Zijn we niet in staat de kunsteducatie op tijd te positioneren, dan is de kans groot dat we worden ingehaald door het profijtbeginsel. Er zou dan een overlevingsstrategie voor de kern van het produkt resten, waarbij afstand moet worden gedaan van een aantal maatschappelijke doelstellingen. De marktverhoudingen die dan gelden laten dit niet meer toe.

Wat nog te doen voor 2000? Kunsteducatie is aldus aan de ene kant gegroeid uit de wortels van de vorming met een groot engagement met te idealistische doelstellin-

gen. Aan de andere kant bestaan er veel diepere historische wortels van een, op den duur nogal afgesloten en zichzelf isolerende, wereld van muziek- en dansonderwijs met een grote traditie van vakmatigheid en artistieke oriëntatie.

Inmiddels heeft kunsteducatie de signatuur van kwalitatief goed kunstonderwijs voor iedereen met een scherp oog voor het culturele en maatschappelijke landschap zoals dit zich om ons heen bevindt en zich ontwikkelt. Zij moet die signatuur nog wel versterken en duidelijk naar buiten brengen. Ook de verplichtingen die dit met zich meebrengt, moet zij beter nakomen en aantoonbaar maken.

Kunsteducatie verdient een gelijkwaardige plaats tussen andere vormen van kunstdeelname maar het is wel zaak deze nog voor de eeuwdrempel te veroveren. Het gaat hier om het publieke imago maar vooral ook om het beeld bij de plaatselijke overheden. Lukt dit niet, dan ligt het gevaar van de heropgedrongen irreële instrumentaliteit op de loer of zelfs verlies van steun van met name die van plaatselijke overheden. Bij de praktische aanpak van al deze taken moet grote voorrang gegeven worden aan herhaald en onvermoeibaar naar buiten treden met goede artistieke produkten uit eigen huis.

Noot

¹ Beek, P. van, en W. Knulst.
*De kunstzinnige burger :
onderzoek naar amateuristische kunstbeoefening en culturele interesses onder de bevolking vanaf 6 jaar.* - Rijswijk [etc.] : SCP [etc.], 1991. - (SCP-Cahier ; 86).

DRS. THEO GOEMAAT *is als beleidsadviseur werkzaam bij de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR).*

HET CENTRUM VOOR KUNST EN CULTUUR IN DE 21STE EEUW

HENK MOES

Het Centrum voor Kunst en Cultuur in de 21ste eeuw is een 'op maat gesneden' centrum, schrijft Moes in dit artikel. Het staat midden in de samenleving van dorp, stad of streek en heeft een eigen identiteit vanuit een groot maatschappelijk draagvlak, met een brede doelstelling van cultuureducatie. Het werkt samen en heeft zich tot dienstverlenend en facilitair bedrijf ontwikkeld.

Instituut van de toekomst Ik wil u meevoeren in de ontwikkeling van een bloeiend centrum voor kunstzinnige vorming. Waar een visie op kunsteducatie is ontwikkeld vanuit de dagelijkse praktijk in een instituut waar eerste- en tweedelijnswork in alle disciplines van de kunsten worden uitgevoerd, en waar een uitgebreid netwerk van relaties is opgebouwd. Een instituut waar tientallen provinciale en stedelijke activiteiten zijn ontwikkeld die bedoeld zijn als aanzet voor *Het Instituut Van De Eenentwintigste Eeuw*. Ook in dit instituut blijven de dagelijkse zorgen over de toekomst een rol spelen: het nemen van de juiste beslissingen in veranderingsprocessen; het inzetten van subsidiestromen voor de juiste activiteiten en doelgroepen; het behoud van traditionele waarden en het uitbouwen van gewenste ontwikkelingen. En niet in de laatste plaats de dagelijkse zorg voor medewerkers die zich ten volle willen inzetten voor het instituut van de toekomst, maar die evenmin als de beleidmakers in de glazen bol van de toekomst kunnen kijken.

Noodzakelijke verandering Als het mogelijk was ver in de tijd vooruit te kijken, zou de discussie over de toekomst van de kunsteducatie eenvoudig te voeren zijn. Beleid en organisatie zouden op verantwoorde wijze op het tijdsbeeld afgestemd kunnen worden; tradities en werkwijzen konden zo

nodig rigoureuus overboord worden gezet om de juiste besluiten ten aanzien van de toekomst te nemen.

Maar misschien is het maar goed dat het zo niet werkt. Als ik mij in het jaar 2050 probeer te verplaatsen, verschijnen er visioenen over technologische ontwikkelingen, automatisering, communicatie en technische 'vooruitgang' in woon- en leefomgeving. In deze technocratische omgeving rijden we rond in auto's met uitgebreide boordcommunicatie en flitst via 'de schotel' de hele wereld voorbij en worden we geïnformeerd over de culturen in andere werelddelen.

Maar hoe ziet onze samenleving er dan echt uit? Welke belangstelling zal er nog zijn voor elkaar? Hoe gaan we om met emoties, tradities, het (cultuur)onderwijs, onze en andere culturen en de cultuur- en kunstomgeving? Hoe zal de multi-rationale samenleving zich ontplooiën en zullen de dreigende splittingsen in de samenleving tussen rijk en arm, wit en zwart worden tegengegaan? Allemaal vragen waarop we de antwoorden niet weten.

De toekomstige instituten voor de cultuur-educatie zullen zich echter dringend moeten beraden over de bovenstaande problematiek. Te lang zijn de huidige maatschappelijke ontwikkelingen voorbijgegaan aan muziekscholen en creativiteitscentra. Er zal een grondige attitudeverandering moeten plaatsvinden bij medewerkers en leidinggevenden in de instituten voor de kunsteducatie. Niet alleen de kunst met de grote 'K' zal een rol moeten spelen in de activiteiten, ook 'vergeten' groepen als bejaarden, allochtonen, bewoners van achterstandswijken en jongeren die geen modeltekenen of dwarsfluitles aan de reguliere instituten volgen, zullen een belangrijke doelgroep worden.

Noodzakelijke veranderingsprocessen moeten in gang gezet worden, waarbij de traditie en het hier en nu uitgangspunt moeten zijn voor het beleid naar het jaar 2050.

Gecombineerde instellingen Traditioneel zijn de instituten voor kunstzinnige vorming ontstaan uit de gegoede burgerij. Waar dochters en zonen in het kader van opvoeding piano, harp en viool leerden spelen en waar amateurkunstenaars werden geïnstrueerd in modeltekenen en boetseren. Kunstenaars verzorgden naast het uitvoerende eigen werk deze opleiding, die altijd werd gerelateerd aan eigen ervaring en praktijk. Onderwijsgevenden in het reguliere onderwijs gaven teken- en zangonderwijs afgestemd op de signatuur van de school en beperkten zich meestal tot het klassikale onderwijs. In de laatste decennia ontstonden de huidige muziek- en dansscholen, creativiteitscentra en later tweedelijnsinstellingen die vrij autonoom hun lesprogramma's uitvoerden en financieel meestal werden gesubsidieerd door de diverse overheden.

In de afgelopen tien jaar ontwikkelen zich steeds meer gecombineerde instellingen voor kunstzinnige vorming, waar de diverse disciplines ondergebracht zijn in één organisatie. Een, overigens landelijk, beeld van fuserende instellingen waar organisatie, inhoud en werkwijze op elkaar afgestemd worden. Een relatief overzichtelijke opbouw van op elkaar lijkende instellingen die educatie in de kunstvakken verzorgen.

En dan verschijnen in de welzijnswereld de bezuinigingsopdrachten. Berichten van verhoogde tarieven, reorganisaties, afslankingen en overspannen directeuren en medewerkers zijn aan de orde van de dag. Er ontstaat een race tegen de klok om instituten te behouden. Groepsonderwijs, kostendekkende cursussen, het oprichten van maatschappen van docenten in het muziekonderwijs, opdrachten van subsidiënten om activiteiten af te stemmen op grotere groepen uit de samenleving, cursussen van en met allochtonen en samenwerking met het reguliere onderwijs. Het zijn allemaal ontwikkelingen en werkwijzen om instituten in deze

tijd te behouden en liefst vernieuwing te initiëren.

Vernieuwde centra En hier start het verhaal over het vernieuwde centrum voor kunstzinnige vorming, beter genaamd *Het Centrum voor Kunst en Cultuur*. Een Centrum dat midden in de samenleving van dorp, stad of streek zal liggen en een eigen identiteit ontwikkelt vanuit een groot maatschappelijk draagvlak, en met een brede doelstelling van cultuureducatie, gericht op grotere groepen van de samenleving. Dit op maat gesneden centrum gaat samenwerkingsverbanden aan met het reguliere onderwijs, verenigingen, reisbureaus, privédocenten en maatschappen, allochtonenorganisaties en wijkcentra. Het zoekt sponsors, fondsen en winstgevendende activiteiten en ontwikkelt zich behalve als onderwijsinstelling veel meer dan nu tot dienstverlenend en facilitair bedrijf. Het centrum stelt ondernemers- of bedrijfsplannen op en breidt zijn doelgroepen aanzienlijk uit. Concerten, tentoonstellingen, lezingenreeksen en museumbezoek worden onderdeel van het activiteitenprogramma. Kort lopende projecten en activiteiten worden ontwikkeld in de diverse disciplines van de kunsten en verregaande samenwerking met derden waaronder de schouwburgen, musea, kunstuitleen, filmhuizen en andere instellingen wordt niet geschuwd. Tradities worden niet zo maar over boord gegooid, maar gebruikt om een nieuwe identiteit te ontwikkelen.

Het veranderingsproces Hoe moet ik deze nieuwe aanpak in een klein instituut realiseren? Hoe kan ik de medewerkers motiveren en bijscholen? Hoe moet het nieuwe centrum betaald worden? Wie gaat dit proces uitvoeren? Waar moeten we de tijd vandaan halen voor al deze nieuwe activiteiten?

Er zal in de grote en kleinere instituten een veranderingsproces op gang moeten worden

gebracht waarbij doelstellingen, tradities en attitudes onder de loep worden genomen. Dit veranderingsproces kan naast de noodzakelijke veranderingen ook veel onrust veroorzaken. Toch is het volgens mij de enige manier om te overleven. Verkrampst vasthouden aan de gangbare organisatievorm en werkwijze zal uiteindelijk het einde betekenen van muziekschool en creativiteitscentrum. De subsidiegever zal (terecht) het maatschappelijk rendement van kunsteducatie meer en meer gaan afwegen tegen de financiële middelen die worden toegewezen. Er zal hierop een adequaat antwoord moeten worden geformuleerd.

Rol van conservatoria en academies

De kranten staan er vol van. Op termijn zullen er nog maar enkele 'volwaardige' conservatoria in ons kleine landje overblijven. Dit heeft geleid tot gekrakeel over de positie van de 'toppers' in ons land. Volgens mij is dit een onjuiste inschatting van het belang van de opleidingen in de eerstefasestructuur. Er ontstaat door deze herstructurering een geweldige kans om te komen tot belangrijke instituten voor de kunsteducatie. Veel mogelijkheden op het gebied van de educatie zijn tot nu toe onvoldoende benut en kunnen eindelijk volwaardig worden uitgebouwd. Enkele suggesties:

- Onderwijsprogramma's worden ontwikkeld in samenwerking met het LOKV en de Vereniging voor Kunstzinnige Vorming (VKV).
- Jeugd muziektheater wordt een officieel vakgebied.
- Docenten worden opgeleid tot breed inzetbare medewerkers voor de centra op het gebied van de kunsteducatie.
- Nieuwe bijvakken als projectmanagement, organisatiekunde en bedrijfskennis worden in het onderwijsprogramma ingevoerd.
- Multidisciplinaire ontwikkelingen worden geïnitieerd en gestimuleerd.
- De opleidingen leiden de studenten op tot

een bredere kennis van de amateurkunst, haar structuur, traditie, werkwijze, financiering en attitudes.

- De opleidingen leiden kunstenaars op die hun brood willen en kunnen verdienen in de begeleiding van amateurverenigingen.

Beroepsopleiding docenten Het is van belang dat toekomstige docenten, afgestudeerd aan docentenopleidingen van conservatoria en academies, geschoold worden in het werken met groepen uit basis- en voortgezet onderwijs. In de diverse disciplines van de kunstvakken moeten er onderwijsvormen worden ontwikkeld gericht op zowel buitenschoolse als binnenschoolse cursussen en projecten, die uitgevoerd kunnen worden door (vak)docenten. Ondersteund door consultants kunnen deze vakdocenten dan naast hun taken in het buitenschoolse onderwijs worden ingezet in projecten en culturele activiteiten in het reguliere onderwijs.

Gelijkwaardig aan vaardigheden op instrument of met penseel, wordt een grote kennis van methodiek en didactiek vereist.

Het bemiddelingscircuit van educatieve voorstellingen en projecten is een uitstekend uitgangspunt om vakdocenten te laten kennismaken met het reguliere onderwijs.

Muziek-, dans- en beeldende docenten kunnen op de plaatselijke situatie gerichte activiteiten ontwikkelen en samen met consultants de culturele educatie de plaats geven die zij verdient.

Hiertoe moet een serieus samenwerkingsverband worden gestart tussen vertegenwoordigers van de kunsteducatie en de opleidingen van de kunstvakinstellingen. Ook de conservatoria en academies moeten zich ontwikkelen naar de eenentwintigste eeuw. Vergelijkbaar met universiteit en hogeschool moet er wetenschappelijk onderzoek worden ontwikkeld. Cultuureducatie zal een belangrijker aandachtsveld in de beroepsopleiding

moeten worden om de toekomstige medewerkers aan de centra voor kunst en cultuur op een goede manier te laten functioneren.

Facilitair bedrijf De verandering naar een Centrum voor Kunst en Cultuur wordt mede bepaald door de dienstverlenende instelling en door het opbouwen van een netwerk. Het facilitair bedrijf kan en moet uitgangspunt worden, inclusief de kennis en traditie die de huidige instituten kenmerken.

Daarbij moet goed onderwijs uiteraard hoog in het vaandel blijven staan. Professionaliteit en kwaliteit zijn en blijven het uitgangspunt. En natuurlijk is individuele aandacht voor mensen van belang, maar dat wil niet zeggen dat sommige vormen van onderwijs niet dringend aan revisie toe zijn.

Er moeten facilitaire 'bedrijven' ontwikkeld worden in de zin van dienstbare instellingen aan de samenleving.

Het moet duidelijk zijn dat deze ontwikkeling zich alleen maar in samenwerking kan ontwikkelen. Iedere streek, stad of dorp heeft zijn eigen tradities, cultuur en gewoonten. Daar moet in hoge mate gebruik van worden gemaakt. Een pasklaar model voor het opbouwen van een netwerk is er niet, maar wel is duidelijk dat een andere attitude van de centra noodzakelijk is. Een houding van deskundigheid en superioriteit is ongewenst. Maak gebruik van elkaars deskundigheid. Vorm samen een 'cultureel machtsblok' in de omgeving. Zorg dat kunst en educatie niet weg te denken speerpunten worden in politiek en ambtenarij. Zo moet het mogelijk zijn goede samenwerkingsverbanden aan te gaan met schouwburgen, bibliotheken, verenigingen, het reguliere onderwijs en stichtingen voor onderwijsvoorrang.

De samenwerking met concurrerende instellingen als dansscholen, maatschappen van privé-docenten en volksuniversiteiten wordt niet meer geschuwd. Waarom subsidiegelden gebruiken waar al goede voorzieningen

voor de burger zijn? Natuurlijk zal de kwaliteitsdiscussie meteen in de strijd worden geworpen om de samenwerking te frustreren of te blokkeren.

Maar zijn wij de laatste decennia ten aanzien van bijvoorbeeld privé-onderwijs niet wat al te puriteins geweest? Wie gaf er het meeste af op de privé-docent en had vervolgens thuis toch ook een kleine privé-praktijk? Juist ja. Die gesubsidieerde docent aan muziekschool of creativiteitscentrum.

Financiën En hoe dit alles te betalen? Een van de ontwikkelingen waar directeuren en financieel medewerkers van centra voor kunstzinnige vorming momenteel mee te maken krijgen, is een verhoogde druk op beter financieel management.

Produktbegrotingen, budgetfinanciering, projectbegrotingen automatisering en financieel management zijn belangrijke instrumenten voor het beheer en de verantwoording naar bestuur en politiek en markeren een goede ontwikkeling naar een beter en commerciëler financieel beheer van instellingen.

Toch zullen we ons ook nog veel meer moeten gaan verdiepen in de financiële structuren in onze omgeving. Hoe wordt sociale vernieuwing gefinancierd en welke producten lever ik, die voor financiering in aanmerking komen? Hoe werkt het systeem van bijvoorbeeld de LONDO-gelden in het basisonderwijs? De vraag doet zich voor of niet samen met het reguliere onderwijs tot een betere besteding voor cultuureducatie gekomen kan worden.

Instellingen zullen offertes moeten uitbrengen om tot gewenste samenwerking te komen en moeten gebruik maken van projectfinanciering door fondsen, sponsoring en de beroemde 'verborgen' potjes. Het inspringen op vragen van overheden op het gebied van cultuureducatie moet een tweede natuur van de instellingen worden. Zorg voor een netwerk van informanten die het

management tippen over financiële mogelijkheden. Op deze wijze kan de financiële positie van een instituut worden verstevigd en uitgebreid.

Besteding van de middelen Natuurlijk zal ook intern gekeken moeten worden hoe de middelen te besteden. Van oudsher is gepoogd om cursisten en leerlingen zo lang mogelijk in het instituut te houden.

Subsidieperioden van acht tot tien jaren zijn nog altijd heel gebruikelijk en worden door velen als gewenst beschouwd. Naast zwaar gesubsidieerd individueel onderwijs (of in kleine groepen), ontvangen de cursisten ook vaak nog gratis of tegen gereduceerde tarieven allerlei faciliteiten. De vraag of niet drastisch aan dit beleid moet worden gesleuteld is evident. Waar al jaren kritisch tegen de cultuureducatie van het reguliere onderwijs wordt aangekeken, is het veld niet echt bereid aan kwaliteitsverbetering te doen.

Vooralsnog is het adagium van centra voor kunstzinnige vorming nog te veel het hoog gekwalificeerde vakonderwijs: de doorstroom naar academie en conservatorium; de individuele leerlingen die preludes van Bach en Chopin vertolken. Natuurlijk moeten deze leerlingen ook kansen krijgen. Maar cultuureducatie begint bij de basis en daar komt in de praktijk veel te weinig van terecht. Het is mijns inziens dan ook noodzakelijk subsidiestromen veel meer te richten naar buurtprojecten, verlengde schooldagen, cultuuroriëntatie voor jongeren in basisschool, theaterprojecten voor jongeren, cultuurwedstrijden zoals de stichting De Kunstbende uitvoert, popcollectieven en andere op jongeren gerichte activiteiten.

Ondernemerszin 'Winstgevend' activiteiten vormen een beperkte mogelijkheid om voor de totale exploitatie extra middelen te verwerven. Zo kan er een horecafunctie worden ontwikkeld, waar de cursisten en bezoe-

kers van voorstellingen, tentoonstellingen en andere activiteiten een hapje en een drankje kunnen nuttigen. Vergelijkbaar met schouwburgen en musea geeft dat tevens een heel ander beeld van het instituut. Het moet er gewoon gezelliger en sfeervoller worden. Ook zijn er veel mogelijkheden om in de facilitaire zin activiteiten te ontwikkelen. Leegstaande ruimten kunnen incidenteel worden verhuurd; cursusgroepen op het gebied van video en geluid kunnen voor verenigingen, overheid en derden semi-professionele producties maken en verkopen om apparatuur te kunnen aanschaffen en onderhouden. Zo moet er intern worden nagegaan waar de noodzakelijke extra financiële middelen vandaan kunnen worden gehaald. De instituten zullen kortom veel meer ondernemerszin moeten gaan ontwikkelen.

Attitudeverandering Al deze nieuwe ontwikkelingen veroorzaken veel 'ruis' in een instituut. Er moet een totale attitudeverandering plaatsvinden en de instelling, denken en werkwijze van conciërges, docenten, stafleden en directiemedewerkers moeten worden aangepast. De in een snel tempo uit de grond gestampte management- en opleidingsinstellingen en andere consultants zullen als bijen op de honing op de komende situatie afkomen. Toch denk ik dat in de eerste plaats een dosis gezond verstand de basis moet zijn om dit veranderingsproces uit te voeren.

Allereerst zal er landelijk en regionaal consensus moeten ontstaan over het te voeren beleid. Zoveel mogelijk belanghebbenden en belangstellenden zullen hierbij betrokken moeten raken. Inhoudelijke medewerkers zullen hun werkwijzen en onderwijsmethoden moeten herzien en zonodig aanpassen. Administrateurs en directies zullen bedrijfsplannen gaan ontwikkelen en de logistiek van hun instelling aanpassen. Er moeten medewerkers worden geschoold in projectmanagement en public relations activiteiten

en docenten moeten uit hun leskamers komen en de *know how* die zij hebben beter en vooral meer gaan gebruiken.

Natuurlijk is dit artikel niet het enige en zaligmakende antwoord op de toekomstontwikkeling van cultuureducatie. Er worden momenteel vele creatieve en belangrijke projecten en activiteiten in de kunsteducatie ontwikkeld. Het pleit zal mijns inziens alleen definitief worden geslecht als we serieus willen werken aan de aanpassing en attitudeverandering van het totale werkveld naar *Het Centrum voor Kunst en Cultuur in de 21ste eeuw*.

HENK MOES is directeur van het Centrum voor Kunstzinnige Vorming De Kubus in Lelystad.

KUNSTEDUCATIE ALS MIDDEL VOOR AMATEURKUNST

LEO VAN DER MEER

In een geprofessionaliseerde wereld kun je los van de persoonlijke context praten over de activiteiten die het beroep met zich meebrengt. Maar bij activiteiten in de vrije tijd weegt de persoonlijke context even zwaar als de activiteit of het produkt zelf. De beleidmakende overheid moet doordrongen zijn van deze essentiële combinatie. De belangrijkste doelstelling van een amateurkunstbeleid, stelt Van der Meer in dit artikel, kan niet zijn dat er duizenden produkten gerealiseerd worden, wel dat een paar miljoen mensen zich actief of passief met kunst bezighoudt.

Professional en amateur Ieder mens heeft behoefte om zich uit te drukken, ieder mens heeft iets te vertellen. Als daarbij ook de drang bestaat om daar op een kwalitatieve manier vorm aan te geven, dan is het beoefenen van kunst een voor de hand liggende bezigheid. Zo verwonderlijk is het dan ook niet dat bijna vijftig procent van de Nederlandse volwassenen zich op enigerlei wijze bezighoudt met actieve kunstbeoefening. Evenals in de sport kennen we in de kunstbeoefening het onderscheid tussen amateur en professional - zij het dat in de kunstbeoefening het begrip amateur een pejoratieve waarde heeft die er in de sportbeoefening niet aan verbonden wordt. De professionele kunstenaar wordt wel gedefinieerd als iemand die door middel van opleiding of ervaring een zeker niveau heeft bereikt, waarmee hij poogt in zijn levensonderhoud te voorzien. Even eenvoudig kan de amateur gedefinieerd worden als iemand die in zijn vrije tijd, los van winstoogmerk of beroep, activiteiten ontplooit op het gebied van de kunsten. Wat kunst is laat zich minder eenduidig omschrijven. Ontegengesteld wordt het bepaald door de kwaliteit van de creatie zelf, maar evenzeer

door de culturele omgeving waarin het object ervaren wordt.

Het verschil tussen amateurkunst en professionele kunst is in feite oneigenlijk. Er is kunst of geen kunst, afhankelijk van de bevindingen van de goegemeente. En of het produkt in vrije tijd of in beroepsuitoefening tot stand gekomen is, doet niet terzake. Of het resultaat tot de kunsten wordt gerekend, hangt af van een groot aantal factoren maar wordt niet bepaald door de status van de maker.

Wat de professionele en amateurkunstbeoefenaar voorts gemeenschappelijk hebben, is het streven naar kwaliteit. Als dat streven ontbreekt, heeft men het in feite niet over kunstbeoefening en dus ook niet over kunst of amateurkunst. Ook is het niet goed in te zien waarom de creatieve drang bij de professional groter zou zijn dan bij de amateur. Toch heeft men het vaak over de roeping van de kunstenaar en over het gezellig bezig zijn van de amateur. Beide kwalificaties doen onrecht aan de betrokkenen. De professionele kunstbeoefening moet gedemantiseerd en de amateuristische kunstbeoefening gerehabiliteerd worden. Dat is belangrijk, omdat het een voorwaarde is om beide circuits weer met elkaar in contact te brengen.

Stereotypen Waar de kunstenaar veelal wordt omhangen met een waas van romantiek, daar wordt de amateurkunstenaar vaak, en even onterecht, verbonden met de sfeer van stoffigheid en knulligheid. Beide stereotypen bestaan niet voor niets en zullen zeker voorbeelden vinden in de dagelijkse praktijk. Maar het blijven stereotypen die het zicht op de veelvormige werkelijkheid belemmeren.

Knulst stelt terecht in *De vergeten participant* dat 'het zicht van het beleid op de kunstminnende burger en amateur vaak verloren gaat achter hoog opgetrokken maatschappelijke en kunstzinnige idealen. Die

idealen vertegenwoordigen vaak een attitude die kenmerkend is voor mensen die hele dagen met kunst bezig zijn'.¹ Met als gevolg dat onder cultuurparticipatie feitelijk enkel wordt verstaan de consumptie van de gerespecteerde cultuuruitingen en nauwelijks wordt gedacht aan het zelf beoefenen van kunst. 'Gangbare theoretische uitgangspunten zijn gericht op het receptieve en schieten tekort voor de verklaring van de amateuristische kunstbeoefening.'² Ook hier zou de deromantisering van de kunst een weldadige uitwerking kunnen hebben.

Amateurkunst en kunsteducatie Terminologie is vaak een heikel iets. Zeker wanneer het begrippen betreft waarvan de inhoud en het beleid aan veranderingen onderhevig zijn. Toch is het belangrijk om zaken duidelijk af te bakenen en precies te formuleren. Zeker als men zich als theoreticus, ondersteuner of beleidsmaker met het bepaalde gebied bezighoudt.

Ik heb onder kunstzinnige vorming altijd verstaan het zich op actieve en/of receptieve wijze bezighouden met het terrein van de kunsten. De laatste tijd merk ik steeds vaker dat met het verschijnen van de term kunsteducatie de duidelijkheid van weleer nogal eens onder druk komt te staan. Zo stelt Doorman, onder meer voorzitter van de Vereniging voor Kunstzinnige Vorming: 'Kunstzinnige vorming is in eerste instantie gericht op het leren waarderen van kunst (...): het leren hoe kunstuitingen kunnen worden geëvalueerd in debat (twist!) met anderen.' Daarnaast definieert hij amateuristische kunstbeoefening als 'gericht op het maken van iets dat met kunst in verband gebracht kan worden'.³ Op zich kan een dergelijke definiëring wel helderheid verschaffen: kunsteducatie is receptief en amateurkunst is actief.

Een andere invalshoek kon men beluisteren op het LOKV-congres in december 1993 waar Van Ruyven drie werkvelden onder-

scheidde: professionele kunsten, amateurkunst en kunsteducatie die in een onderlinge cyclus elkaar van inhoudelijke impulsen voorzien.⁴ En verder: 'We kunnen amateurkunst, kunsteducatie en professionele kunst duiden als intenties waarmee mensen zich verhouden tot kunst.' Eenzelfde opvatting komt men tegen bij Kooyman en Disch in *Amateurkunst, sleutel voor lokaal kunstbeleid*: 'Hoe groot de feitelijke samenhang is tussen de professionele sector, het amateuristische werkveld en de binnen- en buitenschoolse kunsteducatie is niet bekend. In enkele gevallen zijn de grenzen tussen de drie werkvelden vaag.'⁵

Doel en middel Met een dergelijke voorstelling van zaken, alsof het drie gelijksoortige gebieden betreft, heb ik moeite omdat het over twee wezenlijk verschillende zaken gaat. Er is professionele kunst en amateurkunst. En dan is er de kunsteducatie die met beide sectoren wat wil, doet, moet. Kunsteducatie is een functie, een middelaar, een leraar, maar niet het vak of het veld zelf waar het zich mee bezighoudt, het is geen kunst. Kunsteducatie is wellicht het broertje van de kunstopleidingen waar men naartoe gaat als men van kunst zijn vak wil maken. Tot de kunsteducatie richt men zich, als men zich in vrije tijd of in opvoeding met kunst wil bezighouden. De kunsteducatie is een middel, is vorming tot; amateurkunst is een doel, het als liefhebber bezig zijn met kunst. Ik ben het dan ook volledig eens met de woorden van Zijderveld in zijn artikel *Amateurkunst en cultuureducatie*: 'Amateurkunst is het doel, kunsteducatie is het middel. (...) Ik denk dat dat een heel belangrijk punt is waarover veel meer gedebatteerd moet worden. Het wordt nu wat onderhands gedaan naar mijn gevoel, en dat lijkt me niet goed'.⁶ Mij ook niet.

Centra voor kunstzinnige vorming In de afgelopen vijftig jaar heeft de steunfunctie kunstzinnige vorming gestalte gekregen, en is een landelijk netwerk van centra voor kunstzinnige vorming gerealiseerd. Daarnaast is het ongetwijfeld zo dat de ideologie van de meer procesgerichte dan produktgerichte aanpak die tot halverwege de jaren tachtig in de centra een grote rol heeft gespeeld, indirect een belangrijke en positieve invloed heeft gehad op het niveau van de hele amateurkunst.

De amateurkunst heeft in veel gevallen aan de wieg van de centra voor kunstzinnige vorming gestaan. Veel creativiteitscentra, zoals ze toen genoemd werden, zijn eind jaren zestig, begin jaren zeventig ontstaan als gevolg van een fusie van amateurclubs. Die fusies werden ingegeven door het feit dat het toenmalige ministerie van CRM een dergelijk samenwerkingsverband honoreerde met een aantrekkelijke koppelsubsidie. De voorwaarden die de overheid verbond aan subsidiëring zorgde echter voor een scheiding tussen degenen die wel en niet bevoegd waren om les te geven; tussen professionals en amateurs.

De geschiedenis van de kunstzinnige vorming valt verder min of meer eenduidig te benoemen. Ieder centrum is ontstaan in zijn toevallige historische context, maar vanaf 1970 in een gezamenlijke ontwikkeling meegenomen die af te lezen is aan ontwikkelingen op landelijk niveau. Voor de amateuristische kunstbeoefening geldt dat niet. Iedere discipline kent een eigen historie, direct gerelateerd aan de mensen die er zich mee bezighouden. Er zijn net zoveel amateurs als er individuen zijn. Waar de geschiedenis van de kunstzinnige vorming is af te meten aan het overheidsoptreden, moet die van de amateurkunst gedestilleerd worden uit sociologische en maatschappelijke factoren. De kunstzinnige vorming kent een geschiedenis van centraal aanbod; de amateuristische kunstbeoefening heeft een historie van individuele

vragen en is per discipline dan ook divers. Beide circuits worden nu weer met elkaar geconfronteerd. In de centra begint men zich meer bezig te houden met het produkt, en in de amateurkunst begint men nadrukkelijk meer pretenties te krijgen dan 'alleen maar' gezellig bezig zijn. De centra bieden cursussen voor individuele amateurs en in toenemende mate faciliteiten voor amateurverenigingen. Toch verloopt een en ander vaak minder eenvoudig dan men zou denken. De afgelopen vijftig jaar hebben een kloof geslagen tussen beide amateurcircuits, die ook nu nog bestaat.

Kunstenaar-docent Vanaf het begin hebben de creativiteitscentra, en later samen met de muziekscholen, een lans gebroken voor de kunstenaar-docent: de docent die lessen verzorgt, maar daarnaast ook een actief bestaan vindt in zijn eigen kunstpraktijk. In de werkelijkheid van alledag bleek dit streven niet altijd haalbaar, maar zorgde het wel voor een nauwe relatie met de professionele kunsten en een garantie voor een hoog kunstgehalte in de cursussen. De kunsten vormen het begin- en eindpunt van de cursussen en geven veel ruimte aan de autonomie van de kunstenaar en de artistieke identiteit van het centrum. Het is mijn overtuiging dat deze 'aanbod-filosofie' een grote invloed heeft gehad op het gehalte van de amateurkunst in Nederland. Meestal vindt een centrum zijn artistieke identiteit in het formuleren van een goed kwalitatief aanbod. Als amateurs zich niet kunnen herkennen in de identiteit van het centrum, komt het contact niet tot stand of ontstaat er zelfs animositeit of verwijdering. Iemand functioneert het best als hij invulling kan geven aan zijn eigen drijfveren. Dit geldt zeker voor kunstbeoefenaars, of ze nu professioneel of amateur zijn. De beste kunstenaar-docent is dan ook degene die in zijn cursussen zijn eigen ei kwijt kan, en dat moet zo blijven. Hoe meer een centrum zich

echter opstelt als dienstverlenend kunstencentrum, hoe meer het zich zal moeten realiseren dat het ei niet zozeer gelegd zal moeten worden als aanbod vanuit de eigen deskundigheid, maar veel meer als een deskundig antwoord op de vraag van de amateurkunstenaar.⁷

Drempels Bij de organisatie van *Het Talens Palet*, een project waarbij het onder meer de bedoeling is om contacten te leggen tussen beeldende amateurverenigingen en centra, blijkt een groot deel van de centra huiverig, zo niet afwijzend tegenover een dergelijke samenwerking te staan. Men is bang voor kwaliteitsverlies als men samenwerkt met amateurs. De producten van amateurs zouden niet passen in het beeld van het centrum dat zich profileert als professionele kunstinstelling. Omgekeerd kennen ook amateurs drempels om samen te werken met professioneel geoutilleerde centra. Daarbij gaat het vooral om verlies van de bestaande autonomie en identiteit. De door professionele managers gerunde en door de overheid gesubsidieerde centra worden eerder gezien als een bedreiging dan als een welkome ondersteuning.

Veel amateurs hebben de ramen en deuren opengezet en willen ook van buitenaf impulsen en kwaliteit binnenhalen (accentverschuiving van welzijn naar kunst). Veel centra ontwikkelen zich, zij het nog aarzelend, meer en meer tot facilitaire voorzieningen voor de amateurkunst (accentverschuiving van vorming naar kunst). Toch tieren vooroordelen nog welig en worden nog veel achterhaalde stokpaardjes bereden.

Politieke verantwoordelijkheid In het programma waarmee de PvdA de verkiezingen is ingegaan, wordt over cultuurpolitiek gezegd dat deze er is 'om een hoogwaardige culturele infrastructuur te scheppen, als tegenwicht tegen verschraling en commerciële eenheidsworst'. En: 'Keuzevrijheid en

pluralisme vormen in Nederland geen onomstotelijk gegeven. Ze moeten in het domein van de cultuur vaak worden veroverd en verdedigd.' In het D66-programma werd gesteld dat 'kunst (...) een machtig middel is voor het vinden van nieuwe vormen van verstandhouding'. Voorts haalt men een citaat van Rudi Fuchs aan, waarin hij stelt dat 'de ervaring van kunst, de mensen kan helpen hun identiteit te ontdekken. Kunst dwingt mensen hun vooroordelen te toetsen'.

Terecht stelt Michaël Zeeman in een artikel in De Volkskrant dat de politiek de legitimatie van de kunst kennelijk vooral zoekt in een instrumentele visie onder de noemer van identiteit en vooroordelen.*

Een goed cultuurbeleid zal ongetwijfeld genoemde positieve effecten hebben, en ook daarom is het zinvol zo'n cultuurbeleid te voeren. Maar een cultuurbeleid is natuurlijk niet alleen een middel om andere doelen te bereiken. Het vindt zijn voornaamste legitimatie in de cultuur zelf. Een basisgegeven voor alle mensen is het bezit van lichaam, geest en spiritualiteit. Als ik mijn overheid serieus neem, dan verwacht ik dat zij verantwoordelijkheid neemt voor een hoogwaardige infrastructuur voor sport, onderwijs en kunst. Ieder mens moet in de gelegenheid zijn om zich op deze gebieden te ontplooiën. Beleidsdoelen die de overheid zich daarbij moet stellen zijn de bekende trits: spreiding, kwaliteitsbevordering en diversiteit. Ook op kwantitatieve en economische gronden zijn er redenen voor de overheid om de amateurkunst serieus te nemen. Hoeveel mensen vinden hun werk in de enorme omzet aan materialen en apparatuur die kunstbeoefening door zo'n zes miljoen mensen jaarlijks met zich meebrengt? Hoeveel mensen verdienen hun brood met het lesgeven aan amateurs, zowel in de gesubsidieerde als in de privé-sector? Hoeveel mensen genieten jaarlijks van de produkten door het bijwonen van voorstellingen, tentoonstellingen, enzovoort?

Wat betekent de amateurkunst voor de zogenoemde topkunst in Nederland? De amateurkunst vormt de basis van de piramide. Hoe breder die is en hoe meer kwaliteit die bezit, des te meer kwaliteit valt te verwachten ten aanzien van de professionele kunsten.

Maar voor alles gaat het natuurlijk om de amateurkunstenaars zelf: de mensen die naast hun werk tijd en ruimte vrijmaken om aan de slag te gaan met hun ideeën, mogelijkheden zoeken om die zo goed mogelijk vorm te geven, met vallen en opstaan steeds meer ervaring opdoen en er telkens weer in slagen om iets van zichzelf weer te geven in een voorstelling, schilderij of toneelstuk.

Politieke terughoudendheid Op het terrein van de professionele kunsten neemt de overheid veruit het grootste deel van de kosten voor haar rekening. De afnemer betaalt slechts een fractie van de werkelijke produktiekosten. Voor de amateurkunst geldt precies het omgekeerde; het merendeel van de amateurs voorziet zelfs volledig in de eigen behoeften.

Het is niet boud te veronderstellen dat de reden waarom de amateurkunst nog niets van haar aantrekkingskracht verloren heeft, anders dan bijvoorbeeld het bezoek aan de meeste professionele podiumkunsten, gelegen is in het feit dat haar 'zelfbeschikkingsrecht' onaangetast is gebleven. Niet in de laatste plaats doordat ze nauwelijks afhankelijk was van overheidsbemoediging. Alle reden dus voor de overheid om zich prudent en terughoudend op te stellen en zich te richten op de algemene randvoorwaarden en de infrastructuur. Alleen door de autonomie van de amateurkunst te waarborgen, kan de overheid zinvol iets voor de amateurkunst betekenen.

In een interview in *Kunst & Educatie* geeft Knulst aan dat het misschien wel goed is dat de overheid zich lange tijd van al te grote bemoeienis met de amateurkunst heeft ont-

houden.⁹ Want bij beleid worden deskundigen ingezet, die de norm aangeven voor het waarderen van cultuuruitingen en de overheden adviseren over subsidies. Resultaat hiervan is dat met name het aanbod van vernieuwende cultuuruitingen wordt gestimuleerd. Een aanbod dat de kloof tussen aan de ene kant de geïnteresseerde leek of liefhebber en aan de andere kant de kunstenaar en ingewijde alleen nog maar groter maakt.

Dynamisch kwaliteitsbegrip In geval van het stimuleren van enkel vernieuwende activiteiten in de amateurkunst loopt de overheid het risico haar doel - het ondersteunen van de amateurkunst - voorbij te schieten, door via een elite van deskundigen haar normen en waarden op te leggen aan de amateurkunstenaars. Het actieve cultuurbeleid van de overheid richt zich met name op de professionele kunst. Dit heeft gevolgen voor de manier waarop men het begrip kwaliteit hanteert. Bij de amateurkunst moet het accent meer gelegd worden op de kwaliteit van het beoefenen van kunst.

Het doet wereldvreemd, zelfs arrogant aan om aan projectsubsidies voor amateurkunst de norm van vernieuwende kwaliteit op te leggen. Op de eerste plaats moet kwaliteit een dynamisch begrip zijn als we het over zes miljoen amateurs hebben. Het gaat er niet om hoe hoog de kwaliteit is, het gaat er om of het kwaliteitsverbeterend is, op welk niveau dan ook. Op de tweede plaats zijn spreiding en diversiteit minstens even belangrijk ter ondersteuning van de amateurkunst. Het gaat niet alleen om de waarde van het produkt, maar meer nog om de waarde die het produkt heeft voor zijn omgeving. Dat is belangrijker voor de amateurkunst dan het feit of deskundigen het al dan niet vernieuwende kwaliteiten toedichten.

Amateurkunst als sector Als men het bij het formuleren van beleid heeft over 'de sector amateurkunst', heeft men het over

een fictie. Als we inderdaad zo'n zes miljoen Nederlanders van zes jaar of ouder tot de amateurs kunnen rekenen, bestaat Nederland uit twee ongeveer even grote sectoren: de amateurkunstenaars en de niet-amateurkunstenaars. Op zo'n sectorindeling valt geen beleid te formuleren. En ook als die getallen meer suggereren dan ze betekenen, dan nog gaat het over een paar miljoen individuen, die met totaal verschillende activiteiten bezig zijn.

De verschillen tussen de ene en de andere tak van de amateurkunst betekenen ook andere organisatievormen dan wel het ontbreken daarvan. Ook de overheidsbemoediging is divers. In de vele provinciale en gemeentelijke cultuurnota's die de laatste tijd verschenen zijn, wordt wat de amateurkunst betreft de aandacht voornamelijk gericht op muziek en toneel, in mindere mate op dans en nauwelijks op beeldend, audiovisueel of taal. Dat laatste zal ongetwijfeld te maken hebben met de organisatiegraad die bij groepsgebonden activiteiten hoger ligt dan bij de individueel gerichte uitingen van amateurkunst. Toneelspelen doe je met meer mensen, schilderen vaak alleen.

Ondersteuningsinstituten Het zijn ook de groepsgebonden deelgebieden die al vroeg een landelijke ondersteuningsstructuur ontwikkeld hebben, terwijl de individualistisch ingestelde disciplines daar nooit aan toegekomen zijn. De afgelopen periode zijn er vier ondersteuningsinstituten bij gekomen: het Nederlands Instituut voor Blaasmuziek (NIB), de Stichting Landelijk Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Textiele Amateurkunst (SBA), het Landelijk Overleg Amateur Muziek (LOAM) en het ondersteuningsinstituut voor amateurschrijvers LIFT. Het NIB en het LOAM zijn, even alle nuances daargelaten, gefuseerde voortzettingen van bestaande situaties, LIFT en SBA zijn nieuwe instituten, zodat nu iedere discipline in 'de

sector amateurkunst' beschikt over een eigen ondersteuningsinstituut. Tegelijkertijd heeft ook het LOKV uitdrukkelijke functies voor de amateurkunst.

Mij is niet duidelijk wat de formele verschillen in taakopdracht zijn tussen het LOKV en bijvoorbeeld de SBA. Ik had het logischer gevonden dat alle functies voor de beeldende en audiovisuele amateurkunst òf bij het nieuwe instituut ondergebracht waren, òf bij bestaande faciliteiten in het LOKV. Nu bestaan er twee afdelingen beeldend, twee afdelingen audiovisueel, twee afdelingen taal. Ik kan het niet anders zien dan beleid dat voortkomt uit een strategisch evenwichtsdenken over 'de sector amateurkunst', waarin iedere discipline recht heeft op een ondersteuningsinstituut. Recht op ondersteuning: natuurlijk. Maar de invulling ervan zou per discipline best verschillend kunnen zijn. Of zoals Kooyman al eens verwoord heeft: 'Een essentieel punt bij het maken van kunstbeleid is de erkenning dat het culturele palet bestaat uit een schakering van subculturen, die gezamenlijk de totale culturele staalkaart vormen. Differentiatie naar culturele eigenheid is soms een essentiële voorwaarde voor optimaal beleid.'¹⁰

Amateurkunst als een verzameling van activiteiten Als men zich bezighoudt met het terrein van de amateurkunst dan kan men het niet alleen hebben over activiteiten of producties. Maar dan moet het evenzeer gaan over mensen, geschiedenissen, sociale structuren.

In een geprofessionaliseerde wereld kun je praten over de activiteiten die het beroep met zich meebrengt, de output, min of meer los van de persoonlijke context. Maar bij activiteiten in de vrije tijd weegt de persoonlijke context even zwaar als de activiteit of het produkt zelf. En de beleidmakende overheid, de deskundigen, moeten dit niet als een eigen aardigheid van de sector zien, maar ze zullen doordrongen moeten zijn van

deze essentiële combinatie. In de tijd dat de beleidsambtenaar zijn werk doet, zijn de meeste amateurs geen amateurs maar eveneens ambtenaar, bankdirecteur, monteur, of iets anders.

Er wordt wel gesteld dat met de Wet op het specifiek cultuurbeleid, waaronder ook de amateurkunst ressorteert, de relatie tussen welzijnsbeleid en de amateurkunst definitief is doorgesneden. Toch zal men zich zeer goed moeten blijven realiseren dat er andere beleidsopties gelden voor de professionele kunsten, waar het in eerste instantie om het kunstprodukt gaat, dan voor de amateurkunst, waar het met name gaat om de kwaliteit van het met kunst bezig zijn.

De belangrijkste doelstelling van een amateurkunstbeleid kan niet zijn dat er duizenden amateurkunstprodukten gerealiseerd worden, wel dat een paar miljoen mensen zich actief of passief met enigerlei vorm van kunst kan bezighouden.

Dynamisch kwaliteitsbegrip Ik heb al eerder gezegd dat het streven naar kwaliteit, evenals voor de professionele kunst een kenmerk is voor de amateurkunst. Bij amateurkunst gaat het echter niet om absolute kwaliteit, maar om een dynamisch kwaliteitsbegrip. De inspiratie, de richting van dit streven naar kwaliteit en het referentiekader waarbinnen het zich afspeelt, worden geleverd door de professionele kunsten. In die zin is het juist dat amateurkunst tot kunstbeleid behoort en niet tot het meer instrumentele welzijnsbeleid. Maar het blijft beleid voor mensen, voor die zes miljoen amateurs die alleen of samen met anderen, al dan niet in verenigingsverband bezig zijn met de kunsten.

Tijdens het in december 1993 gehouden congres van het LOKV, dat onder meer diende als een visitekaartje van het instituut met de nieuwe taken voor de toekomst, viel het me op dat de amateurs, de amateurkoepels, de ondersteuningsinstituten nauwelijks te

bekennen waren.¹¹ Ik geloof ook niet dat veel amateurs en bestuurders van koepelorganisaties zich er thuis gevoeld zouden hebben. Dat geeft te denken.

Het is geen onbekend verschijnsel dat deskundigen over de hoofden van de betrokkenen heen hun activiteiten ontplooiën en weten wat goed is voor het veld. In de kunstzinnige vorming heeft men dan nog te doen met beroepsmatige 'tegenspelers'. Bij de amateurs werkt men met vrijwilligers, die al jaren zo hun eigen opvattingen, werkwijzen en wensen hebben. Wil men voor de amateur werkelijk een functie uitoefenen, dan zal men niet alleen produktvriendelijk, maar vooral ook klantvriendelijk moeten opereren. Dat wil zeggen dat de inbreng van de amateurkunstbestuurder gelijkwaardig moet zijn aan die van de deskundige ondersteuner. Ik ken koepelbestuurders die zich vermalen voelen door het deskundig en goedbedoeld enthousiasme van consulenten. Consulenten die met het produkt aan de haal gaan en de amateur verontwaardigd aan de zijlijn achterlaten.

Een belangrijk onderdeel van het ondersteuningswerk van een instituut als de SBA is het optreden als tolk tussen bestuurders van amateurverenigingen en deskundigen en beleidsmakers. Het vertalen van inhoud en vorm, van emoties en beleidsopties, het verduidelijken van bedoelingen, het bemiddelen tussen gevoeligheden. Dat zou niet zo moeten zijn. De deskundigen en de beleidsmakers zijn er voor de amateurkunst. Willen zij hun werk kunnen doen, dan zullen zij zich moeten verdiepen in het wezen van de amateurkunst en van daaruit hun taken invullen. Niet omgekeerd: de amateurkunstenaar moet zich niet hoeven verdiepen in het wezen van de ambtenaar of de deskundige.

Landelijke manifestaties Een ander voorbeeld van het denken in activiteiten zie ik in de waardering die de centrale overheid toont voor manifestaties van landelijke ama-

teurverenigingen. Voor de meeste verenigingen vormen deze manifestaties de ruggraat van de vereniging. Zo'n manifestatie geeft vorm en identiteit aan de vereniging; vormt een belangrijk vehikel voor communicatie met de achterban en is de apotheose van een voortraject waarin inhoudelijke activiteiten plaatsvinden om een zo goed mogelijke prestatie te leveren. Vaak vormt de manifestatie tevens de internationale *gateway* met zusterorganisaties in het buitenland. Daarnaast vormt een manifestatie, als ultieme uiting van de kwaliteit van een landelijke koepel, ook het aanspreekpunt bij uitstek met de omgeving.

Een ondersteunende instelling als de SBA maakt in alle disciplines waarmee zij te maken heeft intensief en dankbaar gebruik van die manifestaties: voor het eigen netwerk in het werkveld, om kennis en informatie te vergaren, en niet in de laatste plaats om haar kwaliteitsverbeterende opdracht een effectieve plaats te geven. De manifestatie creëert de omgeving en voorwaarden om daaraan toe te komen.

Maar o ironie. Het geld waarmee de manifestaties in het verleden gesubsidieerd werden, is nu gestoken in het oprichten van de SBA, in de deskundige consulenten. En als de koepel zich tot de projectenpot van WVC richt, stelt de Raad voor de Kunst in zijn advies dat de manifestatie geen kwaliteitsvernieuwing biedt en dus niet gesubsidieerd moet worden. WVC heeft gelijk: een ondersteuningsinstituut voor de beeldende en audiovisuele amateurkunst, samen goed voor zo'n zestig procent van de totale amateurkunst is bepaald geen luxe.¹² De Raad voor de Kunst heeft gelijk: de manifestatie biedt niet per se vernieuwende kwaliteiten. En de amateur zit met de zwarte piet. Het is goed overheidsbeleid om te investeren in kwaliteitsverbetering in plaats van in het verenigingsleven van de amateurkunst. Daarom is het belangrijk om na te gaan hoe die verbetering efficiënt bereikt kan worden.

Het is mijn overtuiging dat een koepelmanifestatie een aanzienlijk krachtiger motor tot kwaliteitsverbetering kan zijn dan een op zichzelf staande, vernieuwende activiteit zoals de Raad voor de Kunst die voor ogen heeft.

Herschikking van taken De totale amateurkunstondersteuning zou in één instituut ondergebracht kunnen worden. Het LOKV, Nederlands Instituut voor Kunsteducatie ligt dan voor de hand. Een verdeling over 'eigen' instituten, zoals nu het geval is, sluit echter meer aan bij de historische ontwikkelingen en de bestaande behoefte. Eigenheid, vertrouwdheid en emotionele betrokkenheid zijn sleutelwoorden die pleiten voor een herkenbaar, eigen ondersteuningsinstituut. Die instituten zullen beleidsmatig opgetuigd moeten worden. Aangezien de activiteiten in principe op regionaal niveau plaatsvinden, hoeven ze niet omvangrijk te zijn.

Ik heb al gezegd dat ik geen reden kan verzinnen voor het feit dat ondersteuningstaken voor de amateurkunst zowel bij het LOKV als bij andere instellingen zijn ondergebracht. Ik pleit voor een herschikking van taken, waarbij de faciliteiten worden ondergebracht bij het LOKV en de consulentenondersteuning disciplinegewijs bij de ondersteuningsinstituten. Het LOKV moet zich profileren als een landelijk instituut voor de amateurkunst met een coördinerende rol voor landelijke ontwikkelingen, onderzoek en ontwikkeling, centrale dienstverlening, bibliotheekbeheer, verzorging van faciliteiten, contacten met de centra, en daarnaast natuurlijk de huidige functies ten aanzien van de steunfunctie onderwijs.

In nagenoeg alle provincies vinden verschuivingen van ondersteunende functies plaats, vaak in combinatie met de veranderende inhoud van culturele raden. Bestaande voorbeelden zoals in Brabant en Limburg laten zien dat er op provinciaal niveau behoefte is aan uitvoerende ondersteuning van de ama-

teurkunst. Beter dan vanuit landelijk niveau omdat de afstand dan snel te groot wordt. Zeker voor de niet georganiseerde amateurs is de provincie de juiste maat vanwege het rechtstreekse contact met het amateurleven.

Bakens verzetten De Werkschuit-ideologie heeft een belangrijke functie gehad, de oogst is binnengehaald in de vorm van een enorme kwalitatieve impuls voor de amateurkunst en de ontwikkeling van de steunfunctie voor het onderwijs. Het wordt nu tijd om de bakens te verzetten. De doelstelling van de centra moet niet meer creativiteitsontwikkeling op zichzelf zijn, maar dienstverlening aan de georganiseerde en ongeorganiseerde amateurkunst. Het centrum staat garant voor kwaliteit in op maat toegesneden, op de vraag aangepaste ondersteuning voor kunstamateurs. De centra moeten niet meer normatief oordelen of interveniëren in doelstellingen vanuit hun eigen ideologie of identiteit. Hun werkelijke functie moet zijn: kwalitatieve ondersteuning van de amateurkunst, waarbij het niet gaat om de ideologie van het centrum, maar om de opvattingen van de amateurkunstenaar. Iedereen die iets met kunst wil, moet er terecht kunnen, georganiseerd of niet georganiseerd en op ieder niveau.

Daarmee bedoel ik dat het erom gaat behoeften boven tafel te krijgen, na te gaan hoe die wensen zo goed mogelijk ingevuld kunnen worden, mogelijkheden en ideeën aan te reiken voor ontwikkelingen, groeperingen met elkaar in contact te brengen, clubs inhoudelijk of organisatorisch te begeleiden. Met een dergelijke opstelling en taakinvulling verliest het centrum weliswaar de tamelijk autonome positie die het tot nu toe had, maar daarmee ook het elitaire karakter dat een drempel vormt voor grote groepen amateurs. In plaats daarvan ontwikkelt het centrum zich tot aanjager en begeleider van een vruchtbaar en uitdagend amateurklimaat in de regio.

Noten

¹ Kooyman, R.A.M. (red.). *De vergeten participant : amateurkunst, kunsteducatie en kunstparticipatie*. - Utrecht [etc.] : LOKV [etc.], 1992, pag. 19.

² Ibid, pag. 20.

³ In: *Kunsten & Educatie 3* (1990) 1 (apr.), pag. 20-26.

⁴ Congres LOKV: *Kunsteducatie: investeren in cultuur*, Arnhem, 13 december 1993.

⁵ Kooyman, R., en F. Disch. *Amateurkunst, sleutel voor lokaal kunstbeleid*. - Utrecht : LOKV [etc.], 1991.

⁶ Ibid noot 1, pag. 32.

⁷ Het verschil tussen het doen van een aanbod vanuit de eigen deskundigheid en het deskundig antwoorden geven op de vraag van de consument, loopt parallel met het onderscheid tussen het distinctiebeginsel en het afspiegelingsbeginsel. In de nota *Cultuurbeleid in Nederland* (Rijswijk : WVC, 1993, pag. 213) wordt daar over gezegd: 'Het distinctiebeginsel met zijn connotatie van professionaliteit, kwaliteit, vernieuwing en internationale oriëntatie heeft daarbij op een gegeven ogenblik zelfs een progressief imago gekregen, terwijl het afspiegelingsbeginsel eerder wordt geassocieerd met behoudzucht en particularisme. Deze tegenstelling is (...) onderhuids, op een wijze die tot voor kort niet altijd werd doorzien, nog steeds van directe betekenis voor een goed begrip van actuele vraagstukken op het gebied van cultuurbeleid.'

⁸ *De Volkskrant*, 1-11-1993.

⁹ 'Knulst over de macht van professionals'. In: *Kunst & Educatie 1* (1992) 4 (dec.), pag. 11-14.

¹⁰ Ibid noot 5, pag. 42.

¹¹ Ibid noot 4.

¹² WVC heeft rond 1990 besloten het tot dan toe aan de amateurkunst-koepels verstrekte subsidie, dat met name voor manifestaties werd aangewend, in te trekken en te gebruiken voor oprichting van een ondersteuningsinstituut voor de gehele beeldende amateurkunst, in casu de SBA.

LEO VAN DER MEER is directeur van de *Stichting Landelijk Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Textiele Amateurkunst (SBA) in Utrecht*.

PLEIDOOI VOOR EEN NIEUW CULTUURBELEID VOOR DE AMATEURKUNSTEN

CLARA LEGÈNE

Heeft de kunst kwaliteit en heeft de kunst een publieke functie? Sinds toenmalig minister van WVC Brinkman, gedwongen door de noodzaak tot bezuinigen, deze typisch economische vragen stelde, dreigt ook in de amateurkunst de balans door te slaan naar de produktgerichte amateurkunst, en verdwijnt de procesgerichte amateurkunst langzaam uit het zicht. In dit artikel pleit Legène voor een balans tussen reflectie en rendement, proces en produkt, bepalen en betalen in de wereld van de amateurkunsten.

Muziek en tijd Keats zegt het zo mooi: 'Alleen de kunst is in staat het vluchtige moment vast te leggen en eeuwig te maken.' Muziek en tijd hebben een wonderlijke relatie. Muziek bestaat slechts in de tijd en heeft de kracht om, terwijl ze klinkt, voor de luisteraar zijn vertrouwde tijdsbeleving te vervormen. Dit staat in contrast met onze klokgebonden dagindeling. Muziek speelt zich af in een andere realiteit, lijkt het. Ook de ontwikkeling die iemand doormaakt voordat hij musicus van niveau is, vraagt tijd en lange adem. Kees Fens zegt daarover: 'Die duur die gevegd wordt is in strijd met de visie van rendement, waarin alles meetbaar moet zijn en wel binnen de kortste keren. En het is waanzin geworden als iemand zich, binnen de huidige mediacultuur waarin van dag tot dag en hooguit van week tot week wordt gerekend, jarenlang met één literair historisch probleem bezighoudt.'¹ Wat Fens hier zegt over letteren geldt ook voor muziek. Het ambachtelijke van het leren bespelen van een instrument, de lange weg die je al zwerfend door de muziek aflegt, vormt een contrast met het dagelijks leven dat langs je heen raast.

Soorten tijdsbeleving De mens krijgt de factor tijd steeds meer in zijn macht als het gaat om communiceren, afstanden overbruggen, produceren, resultaten bereiken. Dit noem ik de economische tijdsbeleving, die je meet in geld. Hoe minder tijd iets kost, des te hoger het rendement. Toch domineert de westerse mens de factor tijd niet op elk terrein, hoe graag hij dat misschien ook zou willen. Ons lichaam stelt zijn eigen grenzen: het lichaam trainen, ziek en beter worden, kennis verwerven, vragen hun eigen tijd, en de tijdsduur daarvan is minder makkelijk te beïnvloeden. Dit noem ik de fysieke tijdsbeleving.

Het aardige van mensen is dat zij in staat zijn na te denken. Dat zij ook in een niet-materiële wereld leven. Ik vat dat samen in het begrip reflectie. Fysieke tijdsbeleving en reflectie staan dicht bij elkaar dan economische tijdsbeleving en reflectie. Bezigt zijn met muziek en andere vormen van kunst nodigt uit tot reflectie. Middels muziek (of kunstbeoefening) voert de mens een dialoog met zichzelf.

Het vermogen en de behoefte van mensen tot reflectie, tot innerlijk op avontuur gaan, wordt onder druk van de economische tijdsbeleving steeds meer bedreigd. Als de noodzaak tot reflectie en het belang van fysieke tijdsbeleving onvoldoende worden erkend, zullen ook de kunsten onvoldoende worden beschermd en gewaardeerd.

Reflectie We delen onze beschikbare tijd in 'gevangen' tijd (werktijd) en vrije tijd in. Werktijd wordt vooral geacht productief te zijn. Werktijd is economische tijd, gemeten in geld. Maar het evenwicht tussen werk- en vrije tijd raakt steeds meer zoek, de invloed van de economische tijd op de vrije tijd is toegenomen. Er bestaat meer en meer de neiging om ook de vrije tijd productief te laten zijn en de producten van die vrije tijd te meten naar de maatstaven van de werktijd. Presteren en competitie, belangrijke

factoren in de economische tijd, spelen een steeds grotere rol in de vrije tijd. Aan de andere kant is binnen werktijd steeds minder ruimte voor reflectie. Studieprogramma's worden ingekort. Scholieren, die toch ook 'geestelijk in de groei' zijn, mogen niet naar buiten staren maar moeten opletten en punten scoren. Reflectie en verdieping zijn verbannen naar speciale lessen. De weer oploeiende discussie over het rendement van de leervakken in het basisonderwijs is een teken aan de wand.

Ik zie een grote pendelbeweging in het denken over onszelf. Zo'n vijftien jaar geleden spraken we vooral over persoonlijkheidsontplooiing, bewustwording, creativiteitsontwikkeling. Nu het denken over onszelf en over kunsten meer verzakelijkt, slaat de pendel teveel door naar de andere kant. De waarheid ligt voor mij in het midden. Wat de komende tijd allereerst nodig is, is een groeiend inzicht dat we aan de verworvenheden van de economische tijd veel minder plezier beleven, als niet tegelijk de waardering voor de verworvenheden van de fysieke tijdsbeleving toeneemt. Economische en fysieke tijdsbeleving moeten geen gescheiden werelden blijven. Kunstzinnige vorming speelt bij die integratie een belangrijke rol. Voor mij is het sleutelwoord daarbij: reflectie. Ik ben er zeker van dat waar de nadruk te veel wordt gelegd op rendement en verzakelijking, de kunst opdroogt en de samenleving zelf haar vermogen tot reflectie en zelfanalyse verliest.

Nu wordt het begrip kunstzinnige vorming tegenwoordig vervangen door kunsteducatie. Naar mijn beleving zijn dat echter twee verschillende begrippen. Bij kunsteducatie wordt de kunst als produkt centraal gesteld en niet de mens zelf en zijn vorming, persoonlijkheidsontplooiing en creativiteitsontwikkeling. Dat laatste verstond ik wel onder kunstzinnige vorming. Daarom vind ik dat kunsteducatie zich richt op kunst en het verleden en het nu, terwijl kunstzinnige vor-

ming zich richt op de mens, het nu en de toekomst. Zo simpel zie ik dat.

Kentering Een aantal jaren terug is onder minister Brinkman een kentering gekomen in het kunstenbeleid, die voor de amateurkunsten grote gevolgen heeft gekregen. De lijn die de cultuurpolitiek in de na-oorlogse jaren volgde, werd gekenmerkt door spreiding van kennis, macht en inkomen, democratisering en denken in termen van welzijn. Tot Brinkman, gedwongen door de noodzaak tot bezuinigen, twee primaire vragen stelde: heeft de kunst kwaliteit en heeft de kunst een publieke functie? Dit zijn typisch economische vragen, gericht op het rendement van activiteiten.

Arme amateurs! Vanaf dat moment splitsten zich de wegen van de professionele en de amateurkunsten. De vraag naar kwaliteit richtte zich in de praktijk vooral op het produkt kunst. Die vraag dwong de amateurkunstenaar in een concurrentiepositie die hem in feite wezensvreemd was. Hij moest bovendien gaan denken in termen waaraan hij niet gewend was. De amateurs verdwenen langzaam uit het zicht.

In de cultuurpolitiek en de amateurwereld is men zich deze omslag onvoldoende bewust geweest. Dat is nog steeds zo.

Cultuurpolitiek vertaalt zich hoofdzakelijk in subsidiebeleid. In onderling gevecht stellen de ministers de beschikbare bedragen vast. Vervolgens wordt gekeken wat haalbaar is met dat bedrag. Het denken over subsidie heeft door de jaren heen een eigen ontwikkeling doorgemaakt. Maar daarover straks meer.

Piramide Op aandringen van WVC is de laatste jaren een aantal overkoepelende organisaties gevormd in de wereld van de amateurkunsten. Dit is op zich een logische stap, die echter gevolgen kan hebben voor de binding die individuele amateurs met hun kunstbeoefening hebben. Nadat eerst de

meest overzichtelijke sectoren onder een eigen ondersteunende koepel waren gebracht, bleef op de tafel van de minister het restant achter, bestaande uit enkele organisaties voor amateurmuziek en een grote groep niet georganiseerde amateurs. Samen goed voor een bestand van zo'n twaalf procent van de bevolking.

In het onderzoek *De kunstzinnige burger* wordt deze wereld beschreven als een piramide.² Onderaan de basis bevinden zich de mensen die voor hun genoegen muziek maken 'zonder kunstzinnige pretenties'. Bovenin bevindt zich de smalle top van beroepsmusici. De grote verdienste van dit onderzoek was, dat het de amateurkunsten weer helder voor het voetlicht bracht. Het was dan ook jammer dat daarna de relatie tussen de professionele en de amateurkunsten als onderwerp eruit werd gelicht. De smalle top werd namelijk als meetbare norm genomen voor het functioneren van de brede basis.

Signalen Ook minister d'Ancona stelt de vragen naar kwaliteit en publieke functie. Wat zij daarbij nog voor ogen heeft, is een vitale wisselwerking tussen de gesubsidieerde professionele kunst en het brede amateurisme. Bij de vorming van de koepel Landelijk Overleg Amateur Muziek (LOAM) zijn in 1992 zes grote en kleinere amateurorganisaties onder één stichting gebracht. Samen omvatten zij twintigduizend amateurmusici die buiten hun eigen organisatie weinig tot geen onderlinge binding hebben. In haar openingsrede voor LOAM liet de minister haar licht schijnen over het verschijnsel amateurkunsten. Haar woorden waren, dat amateurisme weinig tot de verbeelding *lijkt* te spreken en haaks *lijkt* te staan op de aandacht voor kwaliteit, voor het benadrukken van het uitzonderlijke en specifieke, voor het streven naar distinctie dat de professionele kunsten kenmerkt. Ik beluisterde in haar woorden, dat in het

beleidsdenken het produkt muziek voorop staat, waarbij de kunst met de grote K als toetssteen dient. De wisselwerking tussen top en basis werd door de minister beschreven als het willen vergroten van het publiek voor de professionele kunsten. Daarnaast sprak de minister de hoop uit, dat de professionele muziekwereld zich meer zou gaan bekommeren om het amateurisme, bijvoorbeeld door het verschaffen van leer- en oefenmateriaal.

De signalen die ik beluister maken me bezorgd. De meeste amateurs zijn mensen zonder kunstzinnige pretenties. De wisselwerking tussen de professionele kunst en het amateurisme lijkt die tussen goden en stervelingen. Spoot de realiteit van de amateursector met de visie van de cultuurpolitiek? Is het verwijt dat de minister de amateurkunsten doet, als zouden zij zich te weinig hebben beraden op hun positie en uitgangspunten, terecht? Of wordt er langs elkaar heen gepraat?

Klinkende resultaten 'Zonder kunstzinnige pretenties muziek maken' leg ik uit als: de muziek die jullie maken stelt niet veel voor, maar als je maar plezier hebt. Gelukkig is de werkelijkheid genuanceerder en boeiender. Een groot deel van de muziekamateurs werkt inderdaad naar een produkt toe. Het klinkend resultaat van hun inspanningen wordt op zeker ogenblik feestelijk gepresenteerd en is dus het doel van het musiceren. De musici maken zich aan dat doel ondergeschikt. Aardiger gezegd (want er is niks mis mee): ze stellen zich naar beste kunnen in dienst van de muziek. Amateurs die hard werken aan hun concerten zijn er op alle niveaus. En voor elk niveau bestaat een zo goed mogelijk resultaat. Er zijn dus ook talloze amateurs die zelfs uitstijgen boven het gemiddelde professionele niveau. Waar het om gaat, is dat duizenden mensen kiezen voor een manier van musiceren, waarbij eisen worden gesteld

aan de maximale tijd die beschikbaar is en aan het niveau van de musici. Daar beleven zij veel plezier aan en dat hoor je. Deze amateurs maken zich wel kwetsbaar als ze in het openbaar hun muziek laten horen. Het publiek is verwend door geavanceerde geluidsapparatuur en opnametechnieken en vaak eerst geneigd om kritisch naar het produkt muziek te luisteren, in plaats van geïnteresseerd te luisteren naar musicerende mensen op een podium. Op die manier zijn al heel wat amateurs, na hun toch geslaagde en bevredigende concert, in de plaatselijke krant daags erna genadeloos afgemaakt door de muziekrecensent, die weer niet had gehoord wat hij had willen horen. Amateurconcerten beoordelen roept dilemma's op. Amateurkunsten zoeken ook zelf te weinig de publiciteit. Dit geldt overigens voor de hele amateursector. De organisaties voor amateurmuziek zouden er verstandig aan doen, om gezamenlijk naar buiten te treden en vooral te laten zien op welke manier zij met muziek bezig zijn. Zien eten doet eten, tenslotte. Opvallend is trouwens dat concerten die in muziekschoolverband worden gegeven veel milder beoordeeld worden. Blijkbaar wordt het leerproces buiten de muren van zo'n school onvoldoende herkend en begrepen.

Niveauperbetering Maar niet alle amateurmusici willen op het podium. Velen musiceren om het musiceren zelf. Dit wil niet zeggen dat het klinkend resultaat er niet toe doet, integendeel zelfs. Maar men kiest voor een andere manier van met tijd omgaan, waarin al musicerend meer ruimte is voor reflectie, interactie, vergelijken en onderzoeken van verschillende interpretaties, voor belichten van de achtergronden van de muziek. Waar bovendien spanning minder meespeelt. Deze groep amateurs vind je niet alleen in lessituaties, maar ook - en veelvuldig - 'in het wild'. Deze manier van musiceren is democratischer van struc-

tuur en lijkt minder kwetsbaar. Ook hier geldt dat deze manier van musiceren op alle niveaus voorkomt.

Voor beide groepen amateurmusici, die elkaar natuurlijk deels overlappen, geldt dat mensen voortdurend werken aan niveauverbetering, meer inzicht in de te spelen muziek, betere instrumentbeheersing en beter samenspel. Dit af te doen als musiceren zonder kunstzinnige pretenties klinkt denigrerend en is onwaar.

Procesgerichte amateurkunst In de literatuur beschrijft men de eerste groep als kunstgerichte amateurs. In de beleidsplannen en -visies nemen zij de grootste plaats in beslag. De tweede groep wordt beschreven als amateurs voor wie musiceren kunstzinnige vorming is, een middel tot. Aan deze groep wordt aanzienlijk minder aandacht geschonken en dat maakt ze uiteindelijk tot een heel kwetsbare groep. Het is voor de toekomst van de amateurmuziek dan ook van groot belang, dat beide vormen van musiceren worden erkend, gerespecteerd en ondersteund. Hier ligt enerzijds een belangrijke taak voor de Stichting LOAM. Weliswaar zijn in deze koepel (nog) maar twintigduizend amateurs georganiseerd, maar beide vormen van muziek maken zijn overduidelijk vertegenwoordigd door grote organisaties als FASO en Huismuziek. Anderzijds ligt hier ook een belangrijke taak voor lokale overheden. Te vaak worden muziekscholen beschouwd in de nota's als traditionele lesinstituten, waar de rendementsgedachte vraagt om concrete resultaten en produkten binnen een vastgesteld traject. Te weinig wordt onderkend dat muziekscholen of instituten voor kunstzinnige vorming juist de plaatsen zijn waar ruimte is voor reflectie. Waar de samenleving investeert in welzijn en niet alleen in meer, groter, mooier, uitzonderlijker of specifieker. Elke overheid vraagt natuurlijk om legitimering van de uitgaven. De vereiste kwaliteit is

echter gemakkelijker te beoordelen bij 'produktgerichte' kunst, dan bij 'procesgerichte' kunst. Produktgerichte kunst is dus ook eenvoudiger te legitimeren. Al in 1988 schreven Lily van Oyen en Folkert Haanstra in *Kunsten & Educatie* dat er voldoende onderzoek voorhanden is naar kunstgerichte vorming, maar dat er betrekkelijk weinig onderzoek bestaat naar kunstzinnige vorming als middel tot.³ Bij mijn weten is deze situatie nog steeds zo. Ik pleit dan ook voor meer onderzoek naar en aandacht voor procesgerichte amateurkunst, omdat ook hier de balans dreigt door te slaan naar één kant, de kant van de produktgerichte amateurkunst.

Ontwikkeling overheid Onze samenleving heeft in de na-oorlogse jaren onder invloed van de roep om democratisering en in tijden van groeiende welvaart vorm gekregen. Tekenend vind ik de namen die men aan de samenleving gaf: waar eerst werd gesproken over welzijnsstaat en welvaartsstaat, spreekt men nu over verzorgingsstaat. De samenleving heeft zich ontwikkeld tot een systeem waarin zonder ondersteuning met gemeenschapsgelden nauwelijks (nieuwe) particuliere initiatieven voor een brede doelgroep in stand gehouden kunnen worden. Zelfs particuliere middelen als sponsorgelden schieten nu al tekort voor een breed aanbod aan een brede doelgroep. Financiële ondersteuning vraagt om zichtbare en concrete tegenprestaties, ook als het gaat om ondersteuning van de kunsten. De overheid ontwikkelde zich, als beheerder van de pot met gemeenschapsgelden, gaandeweg tot de centrale overheid die geloofde in de veelbesproken maakbaarheid van de samenleving. Toen dat niet de gewenste resultaten bleek te hebben, trok de overheid zich meer en meer terug door de initiatieven daar te leggen, waar voldoende binding met de doelgroepen bestaat. Dit is op zich een gezonde ontwikkeling.

Ontwikkeling burgers Maar niet alleen de overheid maakte een ontwikkeling door, ook de burgers in de samenleving. Waar eerst werd gesproken over samen delen en solidariteit, gelijke kansen voor iedereen, meer mensen mondig maken en medezeggenschap, wordt nu gesproken over toenemende individualisering, de calculerende burger, recht hebben op. De overheid, die als beheerder van de collectieve middelen lange tijd geloofde in haar eigen rol en daarbij riep: 'wie betaalt, die bepaalt!', nam ten slotte bij groepen mensen de behoefte en noodzaak weg om mee verantwoordelijk te zijn en mee vorm te geven.

Dit leidde bij het gros van de mensen tot de verwachting: voor mij en ons wordt wel geregeld waar behoefte aan bestaat. De pendel sloeg dus weer eens door naar de tegenovergestelde zijde. De verzorgingsstaat, met zijn warwinkel aan paperassen, was een feit. 'Niets aan de hand', zolang de middelen toereikend waren.

Maar in feite was er wel iets aan de hand: de verwijdering tussen overheid en burgers werd steeds meer een feit. De burgers werden meer en meer tot consumerend lid van de verzorgingsstaat. Nu de overheid de weg kiest van decentralisatie van middelen en diensten, moeten de mensen zich eerst nog aanpassen aan de gewijzigde opstelling. En zoiets kost gewoon tijd.

Wat mijns inziens hersteld moet worden, is de balans tussen collectieve en individuele verantwoordelijkheid, tussen wederzijdse visies op rechten en plichten, tussen kleinschalige initiatieven en overheidssteun, tussen bepalen en betalen. De keuze die de overheid maakte voor decentralisatie werd voor een groot deel ingegeven door de wens om te bezuinigen. Natuurlijk. Door in het geval van de amateurkunsten bepaalde diensten onder één koepel te brengen, kan inderdaad rendabeler worden gewerkt.

Nadelen Er kleven echter enkele mogelijke nadelen aan, die niet veronachtzaamd mogen worden. Al genoemd is het feit dat een samenleving die kunst beschouwt als luxe, mogelijk minder bereid is te investeren in kunsteducatie en kunstzinnige vorming. Een koepelorganisatie vormt een feller verlicht doelwit voor bezuinigingen dan losse, verspreide organisaties. Een koepel die hoofdzakelijk investeert in amateurpodiumkunsten, zet alle kaarten op één doelstelling. Het is onder meer om die reden belangrijk dat de koepelorganisatie ook de procesgerichte amateurs respecteert en aandacht geeft.

Daarnaast is een amateurkunst die zich te eenzijdig moet spiegelen aan de professionele kunsten fnuikend voor de groei en ontwikkeling van die kunst op langere termijn. Juist de amateurkunsten zijn humus voor de gevestigde kunsten. De professionele kunsten, waaraan meer en meer eisen van productiviteit en distinctie worden gesteld, zijn in de klauwen van het economisch denken terechtgekomen. In de wereld van de amateurkunsten, waarin duizenden jongeren en kinderen actief betrokken zijn, wordt niet gevraagd naar verkoopwaarde, zelfstandige inkomensverwerving of contraprestatie. Daar is plaats voor experimenteren, nieuwe wegen en vormen zoeken en dat wordt ook druk gedaan op allerlei terreinen.

Het is belangrijk, dat de amateurs zich niet alleen spiegelen aan de professionele kunsten, maar ook andersom. Dus niet alleen vanaf de Olympus leer- en oefenmateriaal aanbieden, maar mee experimenteren en meeleven. Het is de taak van de overheid en zo'n koepelorganisatie om daarvoor de voorwaarden te scheppen: kunsteducatie en kunstzinnige vorming voor amateurs, waarbij professionele kunstenaars worden uitgenodigd om met de amateurs de dialoog aan te gaan.

Marktgericht De overheid brengt de diensten en middelen weer dichterbij de doelgroepen. De middelen blijven echter overheidsuitgaven, die voor de gemeenschap verantwoord moeten worden. De koepelorganisatie neemt de financiële verantwoording naar de overheid over van de afzonderlijke organisaties. De overheid heeft voor de besteding een aantal wensen geformuleerd en daarbij de dringende suggestie gedaan om zakelijker te denken in aanbod en afname, in producten en klanten. De overheids-subsidies hebben jarenlang vooral de aanbodzijde ondersteund. Het is dan ook te rechtvaardigen dat nu meer aandacht wordt gevraagd voor de afnamekant. Maar naar mijn mening moet ook hier de balans ergens in het midden worden gezocht en wordt nu het denken over de afnamekant teveel benadrukt. Daarbij moet de vraag gesteld worden, of de wereld van de amateurkunsten al voldoende is toegerust voor een marktgericht denken over haar activiteiten.

De amateurmusici zelf willen maar één ding: muziek maken. De organisaties en verenigingen waarvan zij lid zijn en die samen de Stichting LOAM vormen, worden uitstekend draaiend gehouden door vrijwillige bestuurders en door mensen met een kunstvakdiploma op zak. Mensen die een sologerichte opleiding volgden, waarin weinig tot geen aandacht was voor zaken als management, organisatie, pr, klantgericht denken, tweede-lijnsdenken. Ditzelfde geldt ook voor andere amateurkunsten. Een overheid die van deze organisaties vraagt meer marktgericht te gaan denken, hen tegelijkertijd in koepelorganisaties onderbrengt, en aan die koepels vraagt om in overleg met de aangesloten organisaties te gaan praten over deels gezamenlijke besteding en verantwoording van subsidies, zo'n overheid wil gewoon te veel tegelijk in te korte tijd. Mensen zijn daar nog niet klaar voor, al zijn ze van goede wil. Waarom niet?

Overleg Om te beginnen is de theorievorming over kunst en kunstzinnige vorming de laatste tien jaar steeds meer het heiligdom geworden van deskundigen, die overheid en geïnteresseerden adviseerden inzake kunstenbeleid. Er werden onderzoeken verricht en een heel nieuwe taal werd ontwikkeld. Daarin is de kunstenwereld overigens niet uniek; de hele maatschappij is inmiddels vergeven van specialisten en deskundigen op elk denkbaar gebied. Dat dit leidt tot een zekere, onterechte, hulpeloosheid bij het publiek, illustreert bijvoorbeeld de Oprah Winfrey show, waar geen enkel probleem meer opgelost kan worden zonder de bijbehorende deskundige of therapie.

Op het gebied van de kunstenpolitiek werd een taalgebruik geboren dat steeds minder mensen konden of wilden volgen. De belangrijke discussies worden op abstract niveau in steeds kleinere kring gevoerd. Een van de eerste taken van de koepels voor amateurkunsten zal dan ook moeten zijn, dat de discussie die de afgelopen jaren is gevoerd, in verstaanbare taal wordt gevoerd met en door de mensen om wie het allemaal gaat, de amateurkunstbeoefenaars. Een taal die uitdaagt en prikkelt, dat is hard nodig. Alleen dan worden mensen uitgenodigd zich niet langer op te stellen als onmondige consumenten, maar als deskundige medebedenkers van het activiteitenaanbod. Een koepelorganisatie die zich gedraagt als een nieuw overheidje, de abstracte beleids taal blijft spreken en op haar beurt gelooft in de maakbaarheid van de muziekwereld, schiet haar doel vreselijk voorbij. Daar schiet dus niemand iets mee op. Er zal een gezonde vorm van overleg moeten komen en daarna overeenstemming en afstemming worden gezocht. Dat is nog een hele klus.

Groter bereik In haar openingsrede voor de koepel LOAM gaf minister d'Ancona ook aan dat zij, op basis van het onderzoek van het Planbureau, had besloten het budget

van de amateurmuzieksector 'met bescheiden middelen te verruimen'. Een van de redenen daarvoor was, dat door middel van het aanbod van de amateurwereld veel mensen de mogelijkheid krijgen met muziek in aanraking te komen. Zoals bekend is dit een oud streven en een oude wens van de overheid.

Nu kunnen de organisaties voor amateurmuziek aan die wens een heel eind tegemoet komen. Binnen de Stichting LOAM kunnen veel wensen op het gebied van de amateurmuziek vervuld worden. Toch kan LOAM niet als enige ervoor zorgen dat meer mensen met muziek in aanraking gebracht worden. Ook de organisaties binnen LOAM zijn voor hun ledenaantal, hun groei en bloei afhankelijk van de manier waarop in deze samenleving wordt aangekeken tegen kunst. Pas als bij mensen belangstelling is gewekt voor een vorm van kunst, zullen zij aansluiting zoeken bij bestaande organisaties.

Veranderingen in het onderwijs Bekend is dat de kiem voor die kunstzinnige belangstelling thuis en op de scholen wordt gelegd, waarbij vooral jonge kinderen het meest ontvankelijk zijn. Ik vind het dan ook ronduit ontmoedigend dat ongeveer gelijktijdig met de reorganisatie van de amateurkunsten veranderingen worden doorgevoerd in het onderwijs. De positie van de kunstvakken in het basisonderwijs is verre van stabiel. Aarzelend komt op sommige plaatsen een levensvatbare samenwerking op gang tussen muziekscholen en basisscholen, consulenten doen goed werk, maar op nog te veel scholen is kennismaking met de wereld van de kunst afhankelijk van de capaciteiten en interesse van de juf of meester.

Daarbij worden de scholen omgevormd tot 'ondernemende' scholen. Zij worden geacht om produkten af te nemen van ondersteunende instellingen. Hoewel de scholen, die nog geen geld daarvoor hebben, ter over-

brugging een extra budget krijgen, zijn ze helemaal nog niet klaar om ondernemende school te zijn. Ze zijn het nog aan het worden.

In het voortgezet onderwijs is intussen - ondanks de invoering van de basisvorming - ook een vakkenstrijd gaande, waartegen de veelal ondergewaardeerde en dus kwetsbare kunstvakken niet opgewassen zijn. Dat een muziekkuitvoering door leerlingen een mooi visitekaartje is voor de school, wil nog niet zeggen dat het vak muziek overal in den lande de plaats heeft gekregen die het nodig heeft om jonge mensen in aanraking te brengen met muziek. Als het vak zelf nog aan het knokken is voor een plaats in de urentabel, hoe kan een school dan al klaar zijn voor 'marktoriëntatie', voor shoppen in ondersteuningsland?

Contractpartners Tot overmaat van ramp besloot WVC de diensten voor het onderwijs te korten op het budget van het LOKV. De achterliggende filosofie is dat het LOKV, door zich te verzekeren van voldoende afname, die diensten zelf moet kunnen financieren. Weer blijkt dat de overheid te veel tegelijk wil en mensen te weinig tijd gunt voor aanpassing, overleg, taakverdeling en gefaseerde invoering. De scholen en ondersteunende instellingen - straks en zelfs nu al contractpartners - kunnen elkaar nog niet bereiken omdat ze daar niet klaar voor zijn. Te vrezen valt, dat de kwetsbare kunstvakken daarvan de meeste klappen krijgen. Het is nog maar de vraag of dit alles zal leiden tot de verwachte verbetering van de kwaliteit van diensten. Ik heb bovendien ernstige bezwaren tegen een cultuurbeleid waarin kunst en cultuur afhankelijk zijn gemaakt van marktmechanismen en concurrentie.

'Vereniging Akkoord' Laat ik terugkeren naar de amateurkunsten. Ik zette al een aantal voorwaarden op een rij voor het goed

functioneren van de overkoepelende organisaties: maatschappelijk draagvlak en erkenning; aandacht voor produktgerichte en procesgerichte kunstbeoefening; niet alleen een nieuw blik publiek zijn voor de professionele kunsten, maar deze ook uitdagen tot dialoog; evenwicht vinden tussen aanbod en afname van activiteiten; het vertalen van beleidstaal in taal die mensen uitdaagt en laat meedenken; een overlegplatform zijn. Het is een vol maar spannend programma. Is dat programma ook aantrekkelijk voor de amateurorganisaties zelf? In feite bevinden zij zich in een lastig parket: het niet meer deelnemen aan de koepel sluit de organisaties uit van gemeenschapsgelden. Dit afzien van subsidies is echter geen alternatief. Mede dank zij de ondersteuning in het verleden hebben de organisaties immers hun huidige grootte en sterkte opgebouwd. Afzien van subsidies plaatst organisaties twintig jaar terug in de tijd en laat een hoop aanwezige deskundigheid verloren gaan. Deskundigheid die een overkoepelende stichting, waarvan men immers geen lid kan zijn, niet zelfstandig zal kunnen opbouwen. De koepelorganisatie zal daarom de autonomie en deskundigheid van de aangesloten organisaties zorgvuldig moeten respecteren en beschermen. Zij zijn veel meer dan 'een organisatie voor amateurmuziek'. Zij vormen een sociaal netwerk, wortelend in een vaak jarenlange traditie. Deze culturen zijn onderling zo verschillend als wat. Een federatie van amateurorkesten en een bond van citherspel hebben nou eenmaal niet wat je noemt een 'wij-gevoel'. Het onvoldoende erkennen daarvan heeft al geleid tot desintegratie van het veld. Deze desintegratie kan opgeheven worden als de overkoepelende stichting gaat steunen op een overlegplatform, waar de aangesloten organisaties met respect voor elkaars verschillende cultuur zoeken naar samenwerking en gezamenlijke belangen. *Vereniging Akkoord* zou een passende naam

zijn. Het stichtingsbureau zou dan ondersteuning kunnen verlenen aan gezamenlijke initiatieven uit die vereniging. Waar mensen elkaar vinden in vrijwillige samenwerking en investeren in diversiteit, kan zo'n overkoepeling niet meer stuk. Alleen zo kan de overkoepelende stichting meer worden dan de som van de delen, of meer dan een stichting die overheidsuitgaven bewaakt en verantwoordt. En alleen dan zullen ook andere organisaties zich (willen) aansluiten.

Balans herstellen We moeten toe naar een cultuurbeleid waardoor kinderen van jongs af worden aangemoedigd om met open ogen en oren te kijken en luisteren, zodat ze in staat zijn om zelf te oordelen en passende keuzen te maken. Dat veronderstelt het in stand houden van een brede keuzemogelijkheid. In het cultuurbeleid moet bovendien aandacht zijn voor het herstellen van de balans tussen kunst-om-de-kunst en innerlijk avontuur, tussen rendementsdenken en investeren in welzijn. Want elke eenzijdigheid betekent verarming. Een cultuurbeleid waarbij de arrogantie van 'wie betaalt, die bepaalt' eindelijk zal plaats maken voor het samen kunnen betalen en bepalen. Ik wens dat dit artikel daaraan heeft kunnen bijdragen.

Noten

¹ *De Bazuin* 77, nr.1.

² Beek, P. van, en W. Knulst. *De kunstzinnige burger : onderzoek naar amateuristische kunstbeoefening en culturele interesses onder de bevolking vanaf 6 jaar.* - Rijswijk [etc.] : SCP [etc.], 1991. - (SPC-Cahier ; 86).

³ Oyen, L. van, en F. Haanstra. 'Onderzoek naar leereffecten van kunstzinnige vorming'. In: *Kunsten & Educatie* 1 (1988) 2 (juni), pag. 4-9.

CLARA LEGÈNE is docent muziek aan het Oelbert gymnasium in Oosterhout en dirigent van twee koren en een heterogeen muzikensemble. Daarnaast is zij bestuurslid en beleidsadviseur van de Vereniging voor amateurmuziek (huismuziek) en instrumentbouw.

HET TOEGANKELIJK MAKEN VAN BEELDENDE KUNST

MAARTEN BERTHEUX

Door velen wordt kunst opgevat als elitair en vooral de moderne kunst als onbegrijpelijk en daarmee van weinig waarde voor het persoonlijke leven. Blijkbaar is de taal waarin gesproken wordt te complex geworden en is het kunstwerk niet meer een 'venster' op de werkelijkheid. Een museum dat zijn publieke functie serieus neemt, stelt Bertheux in dit artikel, moet zich voortdurend afvragen hoe het kennis over de kunstwerken aan het publiek weet over te dragen. Het moet zich verplaatsen in de manier waarop het individuele kunstwerk en de werken in samenhang met elkaar op het publiek overkomen en hoe de informatie wordt gedoseerd en inhoud en vorm krijgt.

Originaliteit De huidige kunstspecialisten verwachten van een eigentijdse kunstenaar een oorspronkelijke visie en de artistieke kwaliteit wordt vooral beoordeeld op de mate waarin de kunstenaar radicaal of op evolutionaire wijze vernieuwingen tot stand brengt. Originaliteit is daarbij een belangrijk kwaliteitscriterium dat het mogelijk maakt creaties met nooit eerder vertoonde of beschreven zaken te legitimeren en accepteren.

Van de 'moderne' kunstenaar wordt verwacht dat hij inzicht geeft in onze situatie en nieuwe visies scheidt. In de negentiende eeuw vat de dichter Charles Baudelaire de functie van de moderne kunstenaar samen onder het adagium *il faut d'être de son temps*. De kunstenaar moet direct reageren op het dagelijks leven, inclusief het leven aan de zelfkant van de maatschappij. Maar Baudelaire ziet de ideale kunstenaar ook vrij associëren in klanken, geuren of kleuren. Aan het begin van deze eeuw ontwikkelt de kunst zich tot een vergeestelijkte 'abstracte' kunst. Beeld, klank en woord breken met de

zichtbare werkelijkheid en de kunstzinnige uitingen die zich hieruit ontwikkelen zijn voor een steeds kleinere groep te begrijpen. Rond 1915 introduceert Marcel Duchamp, uit onvrede met een esthetische en navelstaarderige schilder- en beeldhouwkunst, het conceptuele handelen en denken. Voor hem is het idee of concept dat aan het kunstwerk ten grondslag ligt belangrijker dan de materialisering.

Om de abstracte en conceptuele kunst te kunnen waarderen, wordt een beroep gedaan op kennis van en ervaring met de taal waarin de kunstenaar met het publiek communiceert. Dat vraagt van de beschouwer kennis van wat geweest is en inlevingsvermogen voor het nieuwe. Zelfs wanneer de kunstenaar gebruik maakt van concrete beelden met een reële of vertellende betekenis, kan het moeilijk zijn om de werkelijke betekenis of samenhang te begrijpen. Zonder begrip voor de spelregels van het spel kan de beschouwer dus moeilijk meespelen en genieten.

Publieke instelling De musea zijn een belangrijk instrument om culturele voorwerpen van waarde te behouden en toegankelijk te maken voor het publiek. In Nederland is de overheid pas in de tweede helft van de negentiende eeuw begonnen met het verzamelen van ons nationale erfgoed. Naast het Rijk zagen vooral de plaatselijke overheden het als hun taak kunstcollecties aan te leggen. Vaak werden particuliere verzamelingen geschonken onder de voorwaarde dat hiervoor een museum gebouwd zou worden. De overheid heeft zich ten aanzien van het beleid van de musea altijd vrij liberaal opgesteld. Het belangrijkste doel van overheidsbemoediging is de bijdrage aan het scheppen van randvoorwaarden ter bevordering van museumbezoek. Besteding van overheids-geld moet gericht zijn op het zoveel mogelijk mensen in staat stellen gebruik te maken van musea, theaters en concertgebouwen.

Op dit moment zien we bij de overheid de neiging om zich beleidsmatig terug te trekken en de kunstinstituten een grotere mate van bestuurlijke en budgettaire zelfstandigheid te geven.

Het gevaar van een terugtrekkende overheid en een grotere autonomie van het management van een instelling zou kunnen liggen in een verdergaande commercialisering en popularisering. Het beleid zou dan nog meer gericht worden op het halen van goede publiekscijfers door tentoonstellingen te organiseren die inspelen op de smaak van het grote publiek. Daardoor blijft minder tijd over voor conservering en wetenschappelijke begeleiding.

Ordering en presentatie Musea hebben tot taak te collectioneren, te presenteren en wetenschappelijk te documenteren. Over de invulling van deze taken wordt al sinds de negentiende eeuw gediscussieerd. In een rapport uit 1921 van de *Rijkscommissie van advies inzake de reorganisatie van het museumwezen hier te lande* wordt de chaos in de collecties van de verschillende musea aan de kaak gesteld. De commissie stelt voor de voorwerpen te ordenen in kunstvoorwerpen, kunsthistorische voorwerpen en historische voorwerpen. De eerste categorie moet uiteraard ondergebracht worden in een kunstmuseum, maar ook een samengaan van een historische collectie en een kunstverzameling, zoals in het Rijksmuseum, behoort tot de mogelijkheden.

Wat de presentatie betreft pleit de Rijkscommissie ervoor de collectie toegankelijk te maken voor een breed publiek en niet uitsluitend voor de vakman of kunstgeleerde. Daarom moet het museum er niet 'wetenschappelijk' uitzien, maar als een 'openliggend prachtwerk'. De beleving van het kunstwerk wordt daarmee belangrijker dan het begrip voor de historische context. In deze esthetische visie staat het individuele object centraal en moet een sobere entou-

rage de aandacht op het voorwerp richten. De praktische invulling van deze ideeën is terug te vinden in de manier waarop Enno van Gelder in 1935 het nieuwe Haagse Gemeentemuseum inricht. Hij brengt objecten bijeen die de 'geest' van een bepaalde periode uit de geschiedenis van de kunst aangeven en combineert bovendien schilderijen met kunstnijverheidsvoorwerpen. Hij wil dat de bezoeker op affectieve wijze geraakt wordt door de rijkdom en de schoonheid van de kunst. Het reliëf in de hal van het Haags Gemeentemuseum heeft als motto: *eer het god'lijk licht in d'openbaringen van de kunst*. De met het socialisme sympathiserende Van Gelder vindt dat het museum de opvoedende taak heeft het volk cultureel te 'verheffen'. Hij organiseert rondleidingen en geeft gidsen uit waarin eerder sprake is van een kunstbeschouwelijke dan van een kunsthistorische benadering.

Publieksdeelname De invloed van Van Gelder is in Nederland groot geweest. Nog steeds wordt bij de inrichting van een museum grote aandacht geschonken aan het individuele kunstvoorwerp. Men is ervan doordrongen dat het kunstwerk zo'n grote kracht van zichzelf heeft dat die werking in optimale omstandigheden moet worden gepresenteerd. 'Het kunstwerk spreekt voor zich.' Van deze stelling is men niet meer zo overtuigd als toen. Maar meteen dringt zich dan de vraag op: hoe dan wel? De context, de opstelling die wordt gekozen, is zeer bepalend voor de indruk die het publiek van het kunstwerk krijgt.

Bij alle varianten wil iedere museumdirecteur een zo groot mogelijke deelname van het publiek.

Volgens informatici kunnen straks met behulp van digitale technieken de collecties van alle musea ter wereld toegankelijk gemaakt worden. We kunnen dan in 3-D de kunstvoorwerpen op ons beeldscherm oproepen en alle wetenschappelijke infor-

matie over het kunstwerk vinden die we nodig hebben. We zullen zelfs dank zij de interactieve mogelijkheden in staat zijn om onze eigen virtuele inrichtingen samen te stellen.

Maar het gaat dan in alle gevallen om de reproductie van het kunstwerk en de fascinatie van het publiek voor het originele kunstwerk zal altijd blijven bestaan. Ook zal de context waarin het kunstwerk geëxposeerd wordt interessant blijven, want onze culturele omstandigheden veranderen voortdurend en daarmee verandert ook ons perspectief op het verleden.

De pionier Sandberg Voor de Tweede Wereldoorlog waren er maar weinig museumdirecteuren die inzicht hadden in wat zich bij de vernieuwers voordeed, laat staan dat zij in staat waren de hedendaagse uitingen op hun waarde te schatten.

Sommigen waren ervan overtuigd dat men een kunstwerk pas kon beoordelen als het de tand des tijds had doorstaan. Eigenlijk is de waardering voor hedendaagse uitingen pas na de Tweede Wereldoorlog goed op gang gekomen.

Willem Sandberg, directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam van 1945 tot 1963, is daarbij de grote pionier. Hij introduceert een nieuwe manier van kijken naar het verleden en brengt die tot uitdrukking in zijn beleid en de inrichting van het museum. In zijn ogen kan het museumpubliek pas begrip krijgen van eigentijdse kunst als het de mogelijkheid krijgt in direct contact te treden met waar kunstenaars en vormgevers zich nú mee bezighouden.

Vanuit deze optiek laat hij het museum een verlengstuk zijn van het dagelijks leven, en betreft hij het publiek zonder barrières bij de levendige en vitale kunst van de eigen tijd (en voor Sandberg was dat kunst van Cobra). Sandberg onderhoudt veel contacten met kunstenaars en het Stedelijk wordt in Europa een van de weinige plekken waar

het werk van de avant-garde getoond wordt. Voordat het Stedelijk echt het imago van museum voor moderne kunst krijgt, 'zuivert' Sandberg het museum door een aantal historische verzamelingen die er sinds 1895 door de Gemeente Amsterdam in waren ondergebracht, elders onder te brengen. In zijn biografische notities uit 1952 schrijft hij hierover: 'Het kostte ontzettend veel tijd en moeite om voor al deze collecties nieuwe behuizingen te vinden. Toen dat eindelijk na vele jaren lukte kwam er een stroom van protest - de voorwerpen en rariteiten waren tenslotte voor veel oudere bezoekers een dierbaar kijkspel geworden: ik was een ongevoelige radiaal met een volkomen gemis aan eerbied voor de traditie!'

Combinatie In de programmering van tentoonstellingen zoekt Sandberg naar een balans tussen de gerenommeerde kunstenaars van deze eeuw en de nieuwe garde. Hij weet het grote publiek te bereiken met spraakmakende tentoonstellingen als *Bewogen beweging* en *Nul*, of met de presentatie van de *Guernica* van Picasso; met de tentoonstelling van de werken uit de collectie van Peggy Guggenheim of de fototentoonstelling *The Family of man*. Maar er is ook een structurele groei in de belangstelling voor het Stedelijk Museum, wat te maken zal hebben met de uitbreiding van de collectie en de grote zorg die aan de inrichting wordt besteed.

Het karakter van de opstellingen is zelden historisch. Er worden verschillende combinaties van werken uitgetoond. De beroemde collectie-opstelling onder de titel *Het Apollinische en het Dionysische in de kunst* verradt een belangstelling voor een zekere dialectiek tussen de op het kubisme gerichte kunst en de meer expressionistische kunst. Om het publiek te informeren produceert Sandberg met zijn staf een groot aantal verzorgde, maar ook goedkope en daarmee laagdrempelige catalogi. De teksten zijn

bondig en toegankelijk, zonder wetenschappelijke pretentie.

Sandbergs model van een combinatie van contemporaine en klassieke moderne kunst vinden we nu heel gewoon. Het Stedelijk is, zeker voor Nederland, lange tijd voorloper geweest met dit model, dat ook door zijn opvolgers De Wilde en Beeren is voortgezet. Inmiddels is de collectie gegroeid maar het gebouw niet. In de periode van september tot mei eisen de tentoonstellingen de meeste ruimte en aandacht op en komt de collectie alleen in de zomerperiode ruim aan bod. De tentoonstellingen zijn noodzakelijk om geen statisch museum te worden. Maar het is natuurlijk schrijnend dat het publiek zo weinig van de collectie, een van de belangrijkste van de wereld, te zien krijgt. Ook uit educatief oogpunt is het een probleem om het onderwijs te garanderen welke werken op welk moment zijn opgesteld. Zolang het Stedelijk niet voldoende ruimte heeft, blijft het met deze problemen kampen.

Totaalaanpak Nadat Beeren al politieke steun kreeg voor zijn pleidooi voor een uitbreiding, ontwikkelt zijn opvolger Fuchs een beleid dat vooruitloopt op die mogelijke nieuwbouw. Hij wil de tentoonstellingen thematisch of kunsthistorisch integreren met werken uit de collectie, zodat er voor de bezoeker geen abrupte scheidingen bestaan tussen tentoonstelling en collectie of tussen tentoonstellingen onderling.

Deze totaalaanpak is in feite een reactie op het model dat gehanteerd wordt in de kunsthalle (in Duitsland de bekende *Kunsthalle*), waar uitsluitend tentoonstellingen worden georganiseerd die gericht zijn op het tonen van de actualiteit. Het idee daarachter is dat slechts door het tonen van het allernieuwste aansluiting wordt gevonden met het *discours* over de kunst. Deze signalerende functie geldt voor de kunsthalle en galerieën, maar wordt ook van het museum verwacht. Toch rijst de vraag of een museum

voor moderne kunst door een voortdurende uitbreiding van het tijdsgebied waarmee het zich verhoudt, niet evengoed opinies over het jonge verleden kan bijsturen en inzicht kan geven in de invloed van ontwikkelingen op de hedendaagse situatie.

De huidige situatie in de beeldende kunst is er overigens niet overzichtelijker op geworden. De verscheidenheid in stijlen, disciplines en concepten wordt alleen maar groter. De toenemende belangstelling voor niet-westerse culturen leidt mede door de grote migratie tot kruisbestuivingen van culturen. Hoe het westen omgaat met hedendaagse kunstuitingen uit andere cultuurgebieden is een van de *hot issues* voor de komende decennia. Wie nu een tentoonstelling over het heden wil maken, kan dat eigenlijk alleen doen door die verscheidenheid te benadrukken en iedere kunstenaar afzonderlijk te presenteren.

Dwarsverbanden In de tentoonstellingen onder de titel *Couplet* legt Fuchs bewust relaties tussen jonge kunstenaars en kunstenaars van een oudere generatie. Hij scheidt zo dwarsverbanden tussen het werk van kunstenaars en laat zowel formele en esthetische overeenkomsten als inhoudelijke parallellen zien. Hij laat zich hierbij leiden door de kunstenaars, die interesses en fascinaties hebben voor het werk van anderen die je in eerste instantie niet verwacht. Daarnaast legt Fuchs verbanden door formele en stilistisch overeenkomsten in het werk van kunstenaars aan te tonen. Ten slotte werkt hij met parallellen die bekend zijn in de kunstgeschiedenis. De moderne kunst blijft spannend omdat overeenkomsten of verschillen nog voortdurend ter discussie staan.

Het is natuurlijk een vraag hoe het publiek op deze *Coupletten* reageert. Kan de bezoeker voldoende genieten en begrijpen van deze integrale opstellingen? Hoeveel moet hij weten om de tentoonstellingen te kun-

nen waarderen, en hoe wordt in het museum informatie verstrekt?

De 'modale' bezoeker Aan elke manier van museaal opstellen is een ideologisch doel verbonden. De tijd dringt het museum bepaalde politieke of filosofische ideeën op en daarnaast gaan individuele kunstwerken bij een inrichting een samenhang met elkaar aan die een nieuw verhaal vertellen met een nieuwe betekenis. Wat een museum wil overdragen kan het publiek vermaken, onderwijzen of roeren, maar telkens zal hier op verschillende wijze invulling aan worden gegeven.

De afdelingen Communicatie of Educatie zijn in de musea de eersten die zich telkens moeten afvragen hoe het museale beleid overkomt op het publiek. Zij horen de verschillende publieksgroepen te kennen en moeten zich afvragen of de activiteiten hun doel bereiken en de juiste methoden worden gebruikt. Zij moeten zich afvragen hoe het publiek geïnteresseerd raakt en naar het museum getrokken kan worden. Wanneer de afdeling Communicatie van het Stedelijk Museum Amsterdam haar brede en gevarieerde publiek informatie wil geven, richt zij zich tot de imaginaire 'modale' bezoeker en benadert hem met informatie die in de meeste gevallen enige kennis van kunst vooronderstelt. De informatieve teksten in bulletins of zaalteksten zijn te vergelijken met krante-artikelen over kunst, maar meestal minder opiniërend van karakter. Wanneer de communicatie zich bewust richt op een laag niveau, kan het vervallen in simplificaties die veraf liggen van het meestal gecompliceerde en gelaagde kunstwerk dat het eindproduct is van een specialistisch onderzoek en dat is opgebouwd met zijn eigen communicatieve codes.

Ook bestaan er beschrijvingen van afzonderlijke kunstwerken in de uitgaven *Op het tweede gezicht*. In deze teksten wordt een beschrijving gegeven van het werk, de uit-

gangspunten van de kunstenaar, en eventueel de context waarin het werk past. Deze teksten zijn zowel bedoeld voor een geïnteresseerd lekenpubliek als voor de leerlingen van het middelbaar onderwijs.

Voor jonge kinderen van het basisonderwijs is de geschreven tekst meestal een minder geschikt informatiemiddel. Hier dreigt al te gemakkelijk een te grote simplificatie en moet voorkomen worden dat de kinderen zich op een te cognitieve en daarmee eenzijdige manier met het kunstwerk moeten verhouden. Voor deze leeftijdscategorie lijkt de dialoogvorm in de vorm van een rondleiding de meest geschikte methode. De *Kunstkijkuren* voor kinderen in het Stedelijk zijn voor de Amsterdamse jeugd tenminste een uitkomst.

Publieksinformatie De ideale situatie is wanneer het kunstwerk voor elke bezoeker voldoende aanknopingspunten heeft. Maar een kunstwerk heeft lang niet voor iedereen een duidelijke betekenis. Dus gaat de bezoeker op zoek naar informatie. Soms zijn er in een zaal of bij de entree van een expositie tekstborden. Soms ook kan de bezoeker tijdens zijn rondgang een informatieve tekst meenemen of achteraf lezen.

Bij de tekstborden bestaat er een zekere terughoudendheid om de visuele werking van een kunstwerk te veel te verstoren met een overdaad aan tekst. Het gevaar is dat de bezoeker zich in zijn waarneming laat sturen door de tekst en niet eerst zelf probeert zich te verplaatsen in het kunstwerk. Te lange teksten kunnen bovendien de wil wegnemen om meer informatie op te nemen en het bezoek tot een ergernis maken.

Een leestafel, documentaires of diaprogramma's kunnen eveneens een handreiking aan het publiek zijn, net als *walkman*-rondleidingen. Deze hebben echter als nadeel dat zij de bezoeker een looproute opleggen en de manier van kijken sturen. Dat laatste is natuurlijk ook het geval bij een rondleiding,

maar hier kan een discussie ontstaan waardoor verschillende visies ter sprake kunnen worden gebracht.

Kijkgedrag activeren Bij al deze middelen moet telkens de vraag worden gesteld: hoe activeer je het kijkgedrag en voorkom je dat een bezoeker een te eenzijdig beeld krijgt van het kunstwerk? En hoe informeer je over soms zeer complexe zaken? In een tekst is altijd sprake van een visie op het kunstwerk; hij gaat in op de formele zaken, geeft een verklaring van het concept en de uitvoering die gebaseerd is op de mening van de kunstenaar of van andere kunstcritici. In alle gevallen gaat het om een interpretatie en in de meeste gevallen bestaat er voor een kunstwerk geen ultieme explicatie. Gelukkig bestaan er veel benaderingen die kunnen leiden tot de kern van het kunstwerk. Steeds zullen die interpretaties worden herzien, mede door de invloed van de tijd waarin een visie ontstaat. Net voltooide kunstwerken kunnen beoordeeld worden in hun kunsthistorische context, maar een andere benadering is om te kijken op welke manier het kunstwerk taboes doorbreekt of een nieuwe visie op de toekomst geeft.

Wil het museum meer zijn dan een wetenschappelijk ordenend en beschrijvend instituut en neemt het zijn publieke functie serieus, dan moet het zich constant afvragen hoe het de kennis over de kunstwerken aan de publiek weet over te dragen. Het moet een grote variëteit aan middelen ontwikkelen waaruit de verschillende publieksgroepen een keuze kunnen maken. Het moet zich telkens verplaatsen in de manier waarop het individuele kunstwerk en de werken in samenhang met elkaar op het publiek overkomen en hoe de additionele informatie wordt gedoseerd en inhoud en vorm krijgt. De publieksbegeleiding in het Stedelijk Museum wordt geïllustreerd aan de hand van twee praktijkvoorbeelden.

Energieën In 1990 werd de tentoonstelling *Energieën* georganiseerd. In deze groepstentoonstelling kregen zestien kunstenaars, onder wie Rem Koolhaas, Anselm Kiefer, Cindy Sherman, Peter Struycken, Jeff Koons en Jenny Holzer een zaal toegewezen. De tentoonstelling was een poging van Wim Beeren en zijn conservatoren om kunstenaars en vormgevers bijeen te brengen die onophoudelijk vernieuwingen in hun eigen werk, maar ook in de ontwikkeling van de kunst nastreven. Het concept was een reactie op de ontwikkelingen in de kunst van de jaren tachtig die zichzelf leek te gaan herhalen en haar bestaansrecht dacht te moeten ontlenen aan een *discours* met zichzelf. Maar een tentoonstelling is vooral een visuele affaire en geen illustratie van een formule. Elke zaal kreeg door de afgewogen inrichting van de kunstenaars een eigen atmosfeer. Hierin met teksten te werken werd door de kunstenaars en conservatoren als onwenselijk beschouwd. In plaats daarvan werd een *Bulletin* gemaakt met teksten over het werk van de kunstenaars en hun specifieke installaties op de tentoonstelling. In de eerste zaal hing een introducerende tekst van Wim Beeren en was er een permanent filmprogramma met recente documentaires over iedere deelnemende kunstenaar. Daarnaast werd een videofilm gemaakt over het tot stand komen van de tentoonstelling. Deze video bevatte beelden van de voorbereidingen, interviews met de kunstenaars en Wim Beeren en de verschillende installaties. De documentaire werd tijdens de duur van de tentoonstelling permanent vertoond, maar ook door Kunstkanaal Amsterdam en Rotterdam op de televisie uitgezonden. Pas na de opening, toen de werken klaar waren, kon een begin worden gemaakt met het fotograferen van de zalen en het schrijven van de teksten voor de catalogus. Helaas kon het publiek door deze late productie de catalogus pas na afloop van de tentoonstelling aanschaffen.

Couplet 1 Een tweede voorbeeld is de begeleiding bij de tentoonstelling *Couplet 1* van Rudi Fuchs. Mario Merz, Maria Lassnig en Berend Strik richtten ieder een zaal in met hun werk, de overige zalen werden aangevuld met werken uit de collectie en enkele bruiklenen. Ook voor deze tentoonstelling werd gewerkt met bulletins, waarin de motieven achter dit concept werden toegelicht en artikelen over deelnemende kunstenaars te lezen waren. In de centrale hal hingen tekstborden en de bezoekers kreeg een plattegrond uitgereikt met een tekst (Nederlands/Engels) die overeenkwam met de tekst op de borden. Ten slotte was er een leestafel met catalogi over het werk van de deelnemende kunstenaars. Ondanks deze informatie werd er veel verlangd van het publiek. Het publiek had hier niet alleen te maken met de uitgangspunten van de kunstenaar, maar ook met het concept van de tentoonstellingsmaker.

Een opzet als deze biedt de bezoeker de mogelijkheid de relaties tussen kunstenaars uit verschillende generaties te ervaren. Maar in de informatieverstrekking moeten dergelijke relaties ook uitgelegd worden.

Waarschijnlijk moet de bezoeker tegelijk met het entreekaartje een introductie van ten hoogste één velletje tekst krijgen met voldoende informatie om vol overgave de tocht in het onbekende te willen maken, met verwijzingen naar andere informatiebronnen die zich in of terzijde van de tentoonstelling bevinden.

Showhall en Lernort Een ideale aanvulling zou een groot informatiecentrum zijn waar het publiek die informatie kan vinden en bestuderen. Desnoods worden daar met behulp van interactieve media eigen alternatieve opstellingen gemaakt (eventueel gebruikmakend van werken uit andere collecties). Zo'n informatiecentrum wordt dan een werkplaats voor alle geïnteresseerden, zeker als het gekoppeld is aan de biblio-

theek en de videotheek. Het museum wordt dan *showhall*, *Lernort* en ontmoetingsplaats tegelijk. Dit laatste zou gestimuleerd kunnen worden door het organiseren van lezingen en discussies waar de kunst en de relevantie van de kunst in een veranderende cultuur aan de orde worden gesteld.

Andere partijen zouden zich hierbij moeten aansluiten. Allereerst het onderwijs. Niet alleen de universiteiten en de kunstacademies, maar ook het voortgezet onderwijs. De contacten moeten gelegd worden door de leraren in het museum te ontvangen en met hen te praten over het gebruik van het museum. Het is duidelijk dat als de scholing in kunstonderwijs op de scholen voor basisen voortgezet onderwijs zou verdwijnen, het museum steeds geïsoleerder komt te staan en de kans groot is dat het steeds meer een hermetisch en onbegrijpelijk verhaal vertelt. Het is ondoenlijk voor het museum elke jonge bezoeker basiskennis over kunst bij te brengen. Dit moet in samenwerking met het onderwijs en de instanties die leerplannen en curricula voor het kunstonderwijs helpen ontwikkelen en in praktijk brengen.

Ook journalisten en critici hebben hierin een verantwoordelijkheid. Naast de dagbladen en de kunsttijdschriften zou ook de televisie een veel grotere bijdrage moeten leveren aan dit proces. In Nederland worden maar weinig kunstprogramma's voor televisie geproduceerd. Het lijkt er zelfs op dat er onder druk van de gewenste kijkcijfers steeds minder programma's worden gemaakt of dat de popularisering groteske vormen gaat aannemen. Het zou een ideale situatie zijn wanneer deze groepen elkaar zouden aanvullen en samenwerken. Wil het museum contact houden met de samenleving dan zal het de contacten met die groepen moeten onderhouden.

Het bestaan van het museum is geen vanzelfsprekendheid, maar moet telkens opnieuw bewezen worden. Die betekenis ligt in de publieke functie van het museum.

Die betekenis ligt natuurlijk ook in het verzamelen van het culturele erfgoed. En ten slotte is het museum een podium waar de kunst gepresenteerd wordt. Als dat het podium is voor de levende kunst van het heden, dan schrijft het museum 'historie' en is tegelijk 'van zijn tijd'.

DRS. MAARTEN BERTHEUX *was van 1972 tot 1982 leraar tekenen. Na het afronden van een studie kunstgeschiedenis werd hij in 1982 hoofd van de afdeling Communicatie van het Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. Sinds 1986 is hij hoofd van de afdeling Communicatie in het Stedelijk Museum Amsterdam.*

DAT DE 19E EEUW IN 2000 EIENDIGE!

OP WEG NAAR DE IDEALE MUZIEKEDUCATIE

ALEX MANASSEN

'Het ontwikkelingsdenken en het vooruitgangsenthouiasme zijn op hun retour. Hopelijk heeft dat zijn weerslag op de kunstbeleving en -esthetiek, en komen perfectiedwang en resultaatgerichtheid ook in het muziekvakonderwijs wat minder prominent op de voorgrond te staan. Waar het vooral op aankomt, is dat mensen niet gefrustreerd raken, van hun vak houden en met volle overtuiging anderen liefde voor muziek willen bijbrengen.' Manassen, directeur van het conservatorium in Zwolle, schetst in dit artikel zijn beeld van Het Ideale Conservatorium.

Muziekeducatie Ik ben componist en wanneer ik iets maak, wil ik dat mijn werk erkenning krijgt, op zijn minst doordat het wordt uitgevoerd. Maar ik heb liever vijftientwintig belangstellenden in de zaal dan honderd mensen van wie maar een kwart interesse heeft. Wanneer ik er echter als conservatoriumdirecteur - wat ik ook ben - voor kan zorgen dat die vijftientwintig er vijftig worden, zal ik dat zeker niet nalaten. Mensen die actief luisteren, betrokken zijn: welke componist wil dat niet. Om dat voor elkaar te krijgen bestaat er muziekeducatie in diverse vormen en maten, die ideaal gezien gericht is op brede lagen van de bevolking en liefst van jongs af met de paplepel wordt ingegoten. Bij muziekeducatie gaat het om de vorming van een ontvankelijk en actief publiek en om het begeleiden van mensen die zelf willen musiceren, alleen of in groepsverband. Dat vergt een brede aanpak, waarbij verworvenheden van westerse en niet-westerse culturen aan de orde komen en zowel het leren als minder op vooruitgang en ontwikkeling gerichte activiteiten een plek hebben.

Het basis- en voortgezet onderwijs, de muziekscholen, privé-praktijken, amateur-muziekverenigingen en muziekvakopleidingen hebben daarin ieder hun eigen taak. Zo brengen de conservatoria uitvoerende musici voort, die in hun podiumoptreden rekening willen houden met diverse publiekscategorieën, interessante programma's samenstellen en daar toelichtingen bij kunnen leveren. En ze leveren de muziekdocenten: mensen die van hun vak houden en goed zijn, die aanstekelijk, met hart en ziel lesgeven en zo het nodige bij hun leerlingen weten los te maken.

Vicieuze cirkel Niets aan de hand dus?

Helaas, de praktijk ziet er anders uit. In veel gevallen leidt het conservatorium niet op tot enthousiaste musici en docenten, maar tot gefrustreerde solisten. Welig tiert nog altijd het negentiende-eeuwse ideaal van de virtuoos, de notenvreter, de muziekacrobaat, die zich tussen het publiek en de componist en diens compositie in plaatst en musicert ter meerdere eer en glorie van zichzelf. Dat mist zijn uitwerking op de concert- en lespraktijk niet.

Wie het als solist niet weet te maken, komt bijvoorbeeld in een orkest terecht. En niets is vervelender dan in een orkest te spelen terwijl je er niet op je plaats bent, niet die ambitie hebt en er niet goed voor bent opgeleid. Te veel mensen die geen solist en evenmin orkestmusicus kunnen worden, gaan vervolgens 'in godsnaam maar lesgeven'. En wie als gefrustreerd docent gaat lesgeven, wil wellicht via zijn leerlingen alsnog bereiken wat hijzelf niet heeft bereikt. Zodat het virtuozen-ideaal voortwoekert bij volgende generaties leerlingen.

Conservatoria zijn de toeleveranciers voor muziekscholen en privé-praktijken. En ze krijgen terug wat ze niet goed doen. Als ze slechte docenten opleiden, leiden die op hun beurt hun leerlingen ook slecht op en een klein deel daarvan zal weer in het

muziekvakonderwijs terechtkomen. Daarbij is de relatie tussen de conservatoria en de muziekscholen tot nu toe niet al te best te noemen. Het hooghartige conservatorium weet het allemaal ontzettend veel beter en wat heeft het met die muziekschool te maken? Niets. Want het gaat op de conservatoria helemaal niet over lesgeven, dat is bijzaak. De muziekscholen hebben op hun beurt geen zin om zich door een conservatorium - als ze daar al zaken mee willen doen - de wet te laten voorschrijven.

Deze vicieuze cirkel moet hoognodig doorbroken worden. Ik vind het wreed om mensen op te leiden voor een verkeerde beroepspraktijk. De knip erin, zo snel mogelijk: dat is voor het muziekleven van groot belang. Laat in het jaar 2000 de negentiende eeuw eindelijk afgelopen zijn! Gelukkig blijkt op diverse conservatoria het tij al te keren.

Interne veranderingen Conservatoria blinken niet uit in vernieuwingsgezindheid. Maar twee factoren maken dat er nu intern veranderingen kunnen worden doorgevoerd. Allereerst hebben de opleidingen te maken met een verjonging van hun directies: er komen mensen binnen die niet louter vanuit de ivoren toren van het hoger muziekvakonderwijs denken en meer geneigd zijn te kijken naar de diverse aspecten van de arbeidsmarkt en de wensen die daar leven. Bovendien treedt vanaf 1 augustus 1994 de tweefasenstructuur in werking. Studenten die dan binnenkomen, moeten in vier jaar tijd afstuderen en kunnen daarna eventueel een tweede fase volgen. Dat betekent het schrijven van nieuwe leerplannen: een uitstekende aanleiding om de zaken eens anders aan te pakken.

Muziekvakopleidingen zijn er - cru gezegd - slechts in uiterst beperkte mate voor het opleiden van topsolisten. Neem musici als Wibi Soerjadi en Jaap van Zweden: die hebben eigenlijk geen instituut nodig. Zij volgden privé-les binnen de muren van een insti-

tuut, vaak uitsluitend de hoofdvakles. Vraag hun eens wat het conservatorium nog meer heeft betekend? Toch verdedigen enkele conservatoria hun kwaliteit door te wijzen op het afleveren van dergelijke talenten. Ze doen dat in het kader van de strijd die is ontbrand door de vraag welke conservatoria in aanmerking moeten komen voor een tweedefase-opleiding. Die strijd heeft een tweedeling tussen de conservatoria tot gevolg gehad, die zich onder meer vertaalt in uiteenlopende visies op de doelstelling van de opleiding en het te geven onderwijs.

Lesbevoegdheid In de Randstad, waar de conservatoria van Amsterdam, Den Haag en Rotterdam zich verenigd hebben, hoopt men alles zo'n beetje bij het oude te kunnen laten. Daar wordt de tweede fase beschouwd als twee jaar extra, bovenop de eerste vier jaar. Elders wil men nadenken over wat het inhoudt om een volwaardige opleiding van vier jaar te bieden. Want iedere student krijgt aan het eind van die vier jaar, waar hij ook studeert, een getuigschrift dat een civiel effect moet hebben. Het enige voorstelbare civiele effect is de bevoegdheid om les te geven.

In tegenstelling tot het solistenvak is doceren tot nu toe een beroep zonder glamour. Erger nog: een tweederangs beroep - en ik heb nooit begrepen waarom. De studierichting docerend musicus (DM) heeft met flinke statusproblemen te kampen.

Muziekpedagogische academies hadden minder aanzien dan conservatoria, die zelf lang geneigd zijn geweest studenten maar meteen in te schrijven voor de richting uitvoerend musicus (UM). Vooral financiële motieven speelden daarbij een rol: conservatoria kregen meer subsidie van het ministerie van Onderwijs & Wetenschappen voor een UM-student dan voor een DM-student. Even tekenend voor het statusverschil tussen beide richtingen is het feit dat de pedagogisch-didactische aspecten in veel opleidin-

gen pas laat in de studie aan bod komen. Eerst leren spelen, het lesgeven komt vanzelf wel, luidt het devies.

Dat zie je terug in het benoemingsbeleid van conservatoria. Vanzelfsprekend wordt aangenomen dat wie een groot musicus is, ook didactische kwaliteiten bezit. Het is toch heel raar dat bij de opleiding tot muziekdocent aan de conservatoria nauwelijks docenten zijn betrokken die als (muziekschool)-docent een grote staat van dienst hebben. En dat tot voor kort, bij de aanstelling van docenten op de muziekscholen, iemands uitvoerende mogelijkheden en carrière zwaarder wogen dan didactische vaardigheden en uitstraling.

Beroepsprofiel De *Messiaen Academie*, een nieuw samenwerkingsverband van de conservatoria in Zwolle, Arnhem en Enschede, hanteert als uitgangspunt het beroepsprofiel van de musicus in de eenentwintigste eeuw. Die musicus heeft te maken met een gemengde beroepspraktijk. Het gaat om mensen die wel eens als solist zullen optreden, maar voornamelijk als kamermusicus aan de slag zullen gaan - want met alle reorganisaties in het orkestbestel biedt de volgende eeuw, zoals het zich nu laat aanzien, niet veel emplooi voor orkestmusici - of als docent werkzaam zullen zijn. Of die het beroep van uitvoerend en docerend musicus zullen combineren. Er is nu immers al nauwelijks een uitvoerend musicus te vinden die niet ook lessen geeft. In mijn visie kent de eerste fase van de muziekvakopleiding een geringe differentiatie. Je moet zorgen dat je in die vier jaar iemand zo voorbereidt, dat hij zich - als hij de kwaliteiten heeft - in een tweede fase op diverse manieren en in uiteenlopende beroepsprofielen verder kan ontwikkelen. Dit houdt automatisch in dat ook de pedagogisch-didactische vakken al in de propaedeutische thuishoren. Wie na vier jaar absoluut orkestmusicus wil worden, krijgt vervolgens

in twee jaar een toegespitste en betere training dan nu voorhanden is. Hetzelfde geldt voor kamermusici, samenspeldocenten, coördinatoren samenspel, leerplanontwikkelaars, operazangers en componisten.

Nieuwe studie-inrichting Conservatoria die de opleiding tot gefrustreerd solist achterwege laten, kunnen hun energie in andere, belangrijker zaken stoppen. Wat heeft het voor zin om als aankomend viooldocent het vioolconcert van Brahms te kunnen spelen? Is het niet verstandiger je te concentreren op andere stukken, misschien met een gelijke moeilijkheidsgraad, waar je in je lespraktijk mee te maken krijgt? Misschien is zelfs dat overbodig, misschien moeten conservatoria een ander niveau van uitvoerend musicusschap nastreven en de studie zo inrichten, dat er energie overblijft voor de kwaliteitsverbetering op het docerende vlak. Wat, naast gehoortraining, ensembleleiding, improvisatie en basisaspecten van compositie een verbreding van de pedagogisch-didactische afdeling betekent.

Ook die algemene vakken zijn aan verandering toe. Waarom moet iedere student weten hoe Palestrina componeerde en dat vervolgens ook zelf kunnen? Prachtig hoor, maar als je nou weinig tijd hebt, doe daar dan wat minder aan en wat meer aan Messiaen, Schönberg, John Cage of aan zelf componeren en arrangeren.

Improviseren zou niet als een apart vak, maar als integraal onderdeel van het hoofdvak van iedere student moeten worden ingevoerd. Improviseren gaat verder dan 'variëren op een thema', het is instant componeren. Daarom zit het nu nog niet in de curricula: die zijn nog een uitvloeisel van het negentiende-eeuwse denken, waarin het voldoende is te spelen en te interpreteren wat er staat. Terwijl - om de lijn naar de muziekeducatie door te trekken - in een bepaalde levensfase van kinderen improvisatie vanzelfsprekend is, op allerlei gebieden:

beweging, ruimte, geluid. Kinderen kennen geen taboeklanken.

Groepsonderwijs De een-op-een lessituatie: nog zo'n erfenis uit de negentiende eeuw, voortkomend uit de persoonlijkheids-cultus van die dagen. Deze manier van lesgeven is heel gebruikelijk in het muziekvakonderwijs, in de muziekschool en met name in de privé-lespraktijk. Een student zoekt een docent in de eerste plaats uit op grond van diens roem en carrière als musicus. Het omgekeerde komt ook voor en is even pijnlijk: studenten die breken met een docent omdat ze niet met hem overweg kunnen of omdat ze het stilistisch niet met hem eens zijn. Vlinderachtige studenten ondergaan iedere keer de invloed van een andere persoonlijkheid en vinden zo nooit hun eigen kern. In mijn ideale conservatorium krijgt een student te maken met groepsonderwijs en heeft hij in zijn hoofdvak les van twee docenten, liefst met verschillende visies. Als je een goede student bent en goed les neemt, wil je meer te weten komen over de standpunten van beiden en ook vernemen wat 'onwaar' is. Studenten dienen bovendien buiten de grenzen van hun eigen hoofdvak te kijken. Dwarsverbindingen leggen is belangrijk. Waarom zou je als strijker alleen maar van een strijker les hebben, en niet ook van een blazer of een zanger? Het spelen in heterogene ensembles onder afwisselende leiding bevordert de ontplooiing.

Concertprogramma's samenstellen Wat in de opleiding richting podium tot nu toe veel te weinig aan bod komt, is bronnenonderzoek en de ontwikkeling van het verbale uitdrukkingsvermogen, zodat een musicus een programmatoelichting kan geven en zich ook zakelijk kan verkopen. Daar wordt in ons nieuwe leerplan ruimte voor gemaakt. Of neem het verzinnen van concertprogramma's: het Zwolse conservatorium spant zich al jaren in om het belang daarvan via projecten te

benadrukken. Een goed programma samenstellen houdt in dat je ook in verschillende publiekscategorieën moet kunnen denken. Studenten zijn vooral bezig met de vraag hoe ze een stuk moeten spelen. Maar iedereen zal in de praktijk merken dat het ook uitmaakt hoe interessant je programma is en hoe goed je in staat bent om met andere mensen samen te werken, ideeën te ontwikkelen en geen ruzie te krijgen. Het gaat hier om de mentale en spirituele kant van het musicus zijn. Kunnen becommentariëren wat je zelf doet en wat anderen doen: dat is een van de doelstellingen in ons nieuwe leerplan die vanaf het eerste jaar aandacht krijgen. Een dergelijke vaardigheid komt ook weer van pas in de muziekeducatie. Leerlingen die op de muziekschool *reflectieve* en *receptieve* cursussen volgen, worden geconfronteerd met podiumkunstenaren die zich goed kunnen uitdrukken. De begrippen reflectie en receptie staan mij trouwens wel aan, want ze houden een activiteit in, een creatieve vorm van muziekbeleving. Het luisteren naar een concert kan een even actieve daad zijn als het zelf muziek maken. Hoe actiever het publiek luistert, hoe beter dat is voor de mensen op het podium.

Onorthodoxe en tegelijkertijd fantastische muziek spelen: dat is iets wat ik ook graag wil bevorderen. Een ander soort programma's dan de standaardconcertjes van drie stukjes in historische volgorde. Het hoeft heus niet allemaal stichtend of vormend te zijn. Je mag ook best, graag zelfs, met plezier naar muziek luisteren.

Eveneens onderbelicht in de opleiding tot uitvoerend musicus is de podiumpresentatie: hoe kom je op, hoe ga je zitten, hoe projecteer je geluid, wat is uitstraling, wat is charisma? Op dat punt kruisen de wegen van de uitvoerend en de docerend musicus elkaar. Beiden moeten immers een overdracht tot stand brengen. Als je je overdrachtstechnieken als docent goed beheerst, profiteer je daar ook als uitvoerend musicus van.

Beroepspraktijk Om studenten goed op hun toekomstige beroepspraktijk als docent voor te bereiden, moeten conservatoria die praktijk kennen en weten welke toekomstvisie daar leeft. Die praktijk biedt behalve werkgelegenheid ook de stageplaatsen waar studenten hun leservaring opdoen.

De opleidingen moeten goed in de gaten houden welke nieuwe beroepsprofielen er ontstaan, zodat ze wanneer nodig een nieuwe opleiding kunnen invoeren. Dat betekent een intensiever overleg dan nu het geval is tussen conservatoria en muziekscholen, maar ook tussen conservatoria en de amateurverenigingen: het conservatorium leidt onder andere HaFaBra-, koor- en orkestdirectanten, slagwerkers en accordeonisten op voor het begeleiden en leiden van grote groepen amateurs.

Het is niet de hoofdtaak van een docent op een muziekschool of in een privé-praktijk om mensen op te leiden tot toekomstige studenten voor het muziekvakonderwijs. De meeste leerlingen en cursisten willen worden bekwaamd in het ondergaan van muziek of in staat worden gesteld zelf te musiceren en daar plezier aan te beleven. Gelukkig wordt op muziekscholen tegenwoordig niet meer alleen gedacht in termen van 'zo snel mogelijk zoveel mogelijk noten leren spelen' of 'talentjes eruit pakken'. Niet alle muziek-schoolactiviteiten hoeven een te toetsen leeraspect te bezitten. Ook 'onderhoudslessen' - bijvoorbeeld aan volwassenen die niet veel kunnen of willen studeren, maar dank zij een wekelijkse les wel gemotiveerd blijven om te musiceren - hebben een maatschappelijke en culturele functie. Deelname aan en spreiding van kunstzinnig gedrag zijn belangrijk - wat overigens niet betekent dat dat ten koste moet gaan van de kwaliteit.

Kamermuziekcultuur Een dergelijke lespraktijk vraagt een andere instelling van de docent. Hij moet kunnen omgaan met diverse leeftijdsgroepen en sociale groeperingen.

Hij moet accepteren dat mensen niet door willen groeien zoals hij dat graag ziet, maar liever op het door henzelf gewenste niveau - hoe slecht hij dat ook vindt - begeleid willen worden en muziek willen maken. En hij moet er zelf nog lol in houden ook. Dat is des te moeilijker naarmate het doceren een lager gewaardeerde afgeleide is van het uitvoerend musiceren en niet als eervol, zelfstandig beroep wordt gezien.

Te veel afgestudeerden die gaan lesgeven zijn mentaal niet of onvoldoende ingesteld op deze beroepspraktijk. Om nog maar te zwijgen over de praktische bagage die ze hebben meegekregen ten dienste van het docentschap. Hoe is het bijvak piano bijvoorbeeld behandeld: moesten ze een 'mini-hoofdvak' piano volgen, een mogelijke bron van nieuwe frustraties? Of was het bijvak ingericht op het leren begeleiden van de leerlingen?

Zaken die ze als instrumentalist moeten beheersen - begeleiden, improviseren, op het gehoor naspelen - blijken dikwijls niet aanwezig. Hetzelfde geldt voor kennis van moderne media als synthesizers en muziekcomputers. Kinderen die daar meer over willen weten, kunnen meestal niet bij hen terecht. Docenten moeten bovendien overweg kunnen met groepslessen en met uiteenlopende instrumenten, bijvoorbeeld in ensembles. De conservatoria sluiten met hun ontwikkeling van nieuwe leerplannen daarbij aan. Op het moment dat de - tamelijk anonieme - orkestcultuur niet meer als alleenzalmakend wordt gezien en de kamermuziekcultuur uitgangspunt is, nemen mensen veel meer verantwoordelijkheid op zich. En dat heeft alleen maar een gunstig effect op het samenspielen, ook in de muziekschoolpraktijk.

Liefde voor muziek bijbrengen Muziek-
atletiek - steeds hoger, harder, sneller,
beter, perfecter - leidt uiteindelijk tot het
herkauwen van de muziekgeschiedenis. Het
resultaat: een volstrekt vastgelopen muse-

um, waarin muzikanten zich spiegelen aan
cd's en kopieën van kopieën maken.

Er zullen altijd talenten zijn die vergaande
perfectie nastreven en ook in een zaal kun-
nen waarmaken wat ze op cd presteren. Die
helpen de muziekatletiek verder. Maar de
kans op een reactie bij het publiek, een her-
waardering van het spontane karakter van
muziek maken, is groot. En dat vereist een
mentaliteit waarbij de musicus weer dienst-
baar wordt aan de muziek en aan zijn
publiek. Maatschappelijke ontwikkelingen
helpen daarbij een handje: het ontwikke-
lingsdenken en het vooruitgangsenthou-
siasme zijn duidelijk op hun retour. Hopelijk
heeft dat zijn weerslag op de kunstbeleving
en -esthetiek, en komen perfectiedwang en
resultaatgerichtheid ook in het muziekon-
derwijs wat minder prominent op de voor-
grond te staan.

Natuurlijk waren en zijn er altijd uitzonde-
ringen: de geboren pedagogen die goed en
leuk les geven, misschien ondanks de slech-
te lessen die ze zelf hebben gehad. Want
wat een conservatorium ook verkeerd doet,
er gaat ook een heleboel goed. Waar het
vooral op aankomt, is dat mensen niet
gefrustreerd raken, van hun vak houden en
met volle overtuiging anderen liefde voor
muziek willen bijbrengen. Dan kunnen ze
plezier beleven aan kinderen die vorderin-
gen maken en aan ouderen die misschien
niet meer zo snel vooruit gaan, maar wel vol
enthousiasme blijven musiceren.

ALEX MANASSEN *is componist en directeur
van en docent aan het Conservatorium
Zwolle (Constantijn Huygens, Christelijke
Hogeschool voor de Kunsten, faculteit
muziek).*

*Deze tekst is een bewerking
van een interview met Alex
Manassen.*

*Interview: Michiel van 't Hof
Bewerking: Renée Heijnen*

HET KLOKHUIS EN DE KUNST

PIET GEELHOED

Aan de hand van persoonlijke ervaringen en vanuit zijn opvatting als programmamaker stelt Geelhoed dat kunst niet als iets bijzonders moet worden gepresenteerd, maar juist als de normaalste zaak van de wereld.

Het Klokhuis Wat is er nou zo bijzonder aan *Het Klokhuis*? Niets. De programmaformule is simpel en helder. Vijftig procent informatieve documentaire en vijftig procent drama. In het reportagegedeelte wordt zo objectief en visueel mogelijk informatie gegeven over de meest uiteenlopende onderwerpen, variërend van technologie tot kunst. Het dramagedeelte speelt daarop in door die informatie in te leiden, te verbinden en uit te luiden; door de zogenaamde realiteit van het onderwerp op zijn kop te zetten en de emotionele en ethische aspecten van het onderwerp te belichten. Dat is alles. En dat vijf keer per week, tweeënveertig weken per jaar. Van de vijftig procent educatieve informatie gaat zeker veertig procent over cultuur in het algemeen en daarvan weer de helft over kunst. Een verdeling die ruimschoots voldoet aan de wettelijke normen die de overheid de publieke omroep voorschrijft, en die tevens het aanbod van de gemiddelde zendgemachtigde op het gebied van kunst ver overtreft.

De culturele elite En wat is het bijzondere van kunst? Naar mijn mening is het meest bijzondere van kunst dat kunst als iets bijzonders wordt gezien. In iets mindere mate geldt dit trouwens voor cultuur in het algemeen. En iets bijzonders, zowel in positieve als in negatieve zin, wordt in onze samenleving afgebakend; daar komt, soms letterlijk, een hekje omheen. Een hek geeft aan dat het gebied daarachter geen publiek terrein is, maar alleen door degene die bevoegd is of toestemming heeft betreden mag wor-

den. Een hek scheidt niet alleen van het openbare en algemeen toegankelijke, maar vervreemdt ook wat daarachter ligt van het gebied dat van en voor iedereen is. Vanuit verschillende disciplines wordt dat hek, en daarmee het isolement van kunst, nadrukkelijk in stand gehouden. In de eerste plaats zijn dat de kunstenaars zelf. Door zichzelf naar buiten toe te presenteren als *exclusief anders* dan wie dan ook in onze samenleving, door zichzelf te verheffen tot een culturele elite - waarbij het argument van het *kunstenaar zijn* vaak zwaarder lijkt te wegen dan wat dat kunstenaarschap voortbrengt - plaatsen veel kunstenaars zich min of meer bewust binnen de omheinde ruimte die alleen door geprivilegeerden betreden mag worden. Bij dat kiezen voor afzondering zal het zoeken naar veiligheid zeker ook een rol spelen. Want isolement biedt ook bescherming, maakt iemand in zekere zin onaantastbaar. Daarbij wil ik met nadruk stellen, en dat geldt ook voor de andere disciplines, dat het vaak niet de grootsten zijn die hun exclusiviteit het luidst verkondigen.

De journalistiek In de tweede plaats wordt het elitaire isolement van de kunst in stand gehouden door de journalistiek die zich met cultuur en kunst bezighoudt. In die journalistiek wordt het elitaire van kunst eerder benadrukt dan weggenomen. En in de gevallen waarin men kunst probeert te populariseren, gebeurt dat vaak op een zo nadrukkelijke, niet zelden neerbuigende en soms zelfs infantiele manier, dat de lezer, luisteraar of kijker wel het gevoel móet krijgen dat de bringer van de boodschap hem ziet als de eerste de beste cultuurbaarbaar die even door de tralies van het hek mag kijken naar al dat verhevene waar hij emotioneel nog lang niet aan toe is en wat zijn intellectuele bevatting ver te boven gaat. Een dergelijke benadering door (een deel van) die journalistiek is natuurlijk niet echt een stimulans

om lang voor het hek te blijven staan. Kennelijk is dat ook niet de bedoeling. Want het merkwaardige verschijnsel doet zich voor dat een grotere publieke belangstelling door sommige journalisten al gauw geïnterpreteerd wordt als een devaluatie van de kunstuiting. Ik ervaar dat in mijn eigen omgeving bij radio en televisie ook. Voor sommigen wordt een programma verdacht als de belangstelling van luisteraars of kijkers voor dat programma groeit. Toename van de belangstelling is huns inziens automatisch indicatief voor vervlakking en vermindering van de inhoudelijke kwaliteit van zo'n programma. Een opvatting die ik absoluut niet deel. Ik wil niet ontkennen dat elk interessegebied - en daarmee ook het programma dat zich op zo'n interessegebied richt - zijn eigen publieksvolume kent. Maar om te stellen dat het laagste aantal luisteraars of kijkers duidt op de hoogste kwaliteit van een programma, is arrogant en dom en getuigt van een grote minachting voor je publiek.

Het onderwijs Ten slotte wil ik bij degenen die dat hek in stand houden, om in die beeldspraak nog even te blijven, het onderwijs noemen. Overheid, politiek en cultuurbeleid sla ik over, hoewel die natuurlijk in belangrijke mate ook van invloed zijn op het onderwijs en de keuzen die daarin gemaakt worden. Die keuzen in het onderwijs en misschien wel in de hele opvoeding vallen zo goed als altijd uit ten gunste van het rationele, intellectuele aspect. Aan de ontplooiing en ontwikkeling van de emotionele kant van het kind wordt heel wat minder tijd en aandacht besteed. Sterker nog, de emotionele kant van een kind, die zich uit in fantasie en creativiteit, wordt in het onderwijs eerder de kop in gedrukt dan gestimuleerd. Daarmee bedoel ik niet eens de grotere aandacht die wordt besteed en de grotere waarde die wordt toegekend aan het behalen van resultaten in de vakken rekenen, taal, aard-

rijkskunde en geschiedenis ten opzichte van de meer muzische vakken muziek, tekenen, handenarbeid en dans.

Ik bedoel dat in al die aandachtsgebieden, ongeacht of het de exacte of de muzische vakken zijn, de nadruk op het intellectuele kennen en het technische kunnen ligt. Maar kennen en kunnen is nog geen begrijpen. Je begrijpt pas iets als je rationele kennen en je emotionele voelen met elkaar in evenwicht zijn en met elkaar resoneren. Het is niet het een of het ander, maar het een en het ander. Dat geldt zowel voor het begrijpen van de meer exacte vakken, als voor het begrijpen van de meer muzische vakken; dat geldt eigenlijk voor het begrijpen van alles in het leven. Zo ook voor het begrijpen van kunst. Begrijpen heeft te maken met integratie; als je iets begrijpt in de zin zoals ik hierboven heb aangeduid, wordt het iets van jezelf. En je zelf is een geheel; daarin is geen plaats voor hekjes.

Attitudevorming Kinderen zijn al vanaf heel jong uiterst gevoelig voor waardering en afwijzing. Begrijpelijk wanneer het waardering voor of afwijzing van het kind zelf betreft, want het een resulteert in beloning en het ander in straf. Als die waardering of afwijzing zich richt op iets buiten dat kind is dat ook van invloed op dat kind, met name op de vorming van diens normen- en waardenpatroon. In beide gevallen gaat het daarbij om min of meer concreet kenbaar gemaakte waardering of afwijzing. Onderschat wordt nog wel eens de invloed die de niet uitgesproken gevoelens, inclusief het daaruit voortvloeiende gedragspatroon, van ouderen op de attitudevorming van kinderen heeft.

Doen ouders geheimzinnig over seksualiteit, ontwijken ze het onderwerp als het toevallig toch ter sprake komt, of zeggen ze op een gegeven moment met een gewichtig gezicht: 'Je bent nu al zo oud. We moeten eens met je praten', dan wordt alles wat met seksuali-

teit te maken heeft plotseling iets bijzonders; iets waarvan het bestaan niet ontkend wordt, maar dat tegelijkertijd toch wordt voorgesteld als iets vreemds, als iets wat niet van nature bij je hoort en van jezelf is.

Kennen en kunnen Ook in het onderwijs heeft dat onderhuidse, niet uitgesproken maar wel degelijk voelbare inkaderen van wat tot de eigenlijke taken van de school behoort (waarmee je in je leven wat kunt) en het bijzondere wat de school je verder nog biedt (waarmee je in je leven niets hoeft) invloed op de attitudevorming van de leerlingen. Misschien geldt dit voor het voortgezet onderwijs nog sterker dan voor het basisonderwijs, maar ook in het basisonderwijs wegen de voor de kennismatregelen behaalde cijfers toch net even zwaarder dan de cijfers voor de muzische vakken.

In het voortgezet onderwijs is tekenen tegenwoordig ook een vak dat gekozen kan worden als examenvak. Ik ken een jongen die anderhalf jaar geleden die keuze gemaakt heeft. En terecht, want hij tekende eigenzinnig, wild en fantasievol. Aan zijn tekeningen zag je dat hij een scherp observatievermogen heeft, met oog voor het kenmerkende detail dat hij trefzeker en grotesk wist weer te geven. Dat het bij het vak tekenen niet om tekenen ging, had die jongen zich - terecht - niet gerealiseerd. Wie Dürer was en wanneer Michelangelo leefde interesseerde hem geen bliksem. Hij wilde tekenen en dat kon hij. Hij haalde dus dikke onvoldoendes, want hij wist niet eens hoe Rembrandt van achteren heette. Na dat jaar heeft die jongen een ander examenvak gekozen. Tekenend hebben ze hem op die school (naar ik hoop voorlopig) afgeleerd; dat heb ik hem sindsdien niet meer zien doen.

Zonder gevoel geen begrip Ik ben opgegroeid in een calvinistisch, dus cultureel gezien nogal pover milieu. Een milieu waarin

een aantal deugden zeer hoog en andere uiterst laag in het vaandel geschreven stonden. Arbeid adelt, bescheidenheid siert, maar emotie, zeker het tonen daarvan, ontluistert de mens. Gelukkig ontbrak in mijn ouderlijk huis de bijna spreekwoordelijke calvinistische strengheid en was het een oase van gastvrijheid en tolerantie. Vooral die geest van tolerantie heeft voor een groot deel de koers in mijn leven bepaald. Toen had ik net dat ene emotionele duwtje nog nodig om op eigen benen verder te kunnen gaan. En dat duwtje kreeg ik op de kweekschool van mijn leraar Nederlands, de heer Tak.

Het interesseerde hem niet of wij (tijdig) de boeken lazen die voor onze eindexamenlijst noodzakelijk waren. Tijdens zijn lessen vertelde hij gedreven over de boeken en schrijvers die hem bezighielden. Daarbij kon hij lyrisch, tot tranen toe bewogen en soms purperrood van verontwaardiging en woede zijn. Omdat ik nieuwsgierig was waarom iemand door een boek zo geëmotioneerd kon raken, ging ik die boeken ook lezen. Niet alleen om ze te lezen, maar ook om er daarna met hem over in discussie te gaan; om te zeggen of ik zijn emoties deelde of ze bespottelijk vond.

Van mijn leraar Tak heb ik geleerd - en ik weet niet eens of dat zijn bedoeling was - dat je zonder je gevoel te laten spreken niet tot begrijpen komt. De stem van je verstand en de stem van je gevoel moeten met elkaar in gesprek voor het begrip kan rijpen. Zo op papier lijkt het allemaal wat hoogdravend, maar in de praktijk is het zo simpel. En wat het belangrijkste is: het werkt.

Onderwijsloopbaan Vanaf mijn kweek-schooltijd heb ik geprobeerd de kinderen emotioneel te laten voelen wat ik wilde overbrengen. Dat stuitte nogal eens op weerstand van het wettige gezag dat boven die kinderen en in een aantal gevallen boven mij gesteld was. In mijn laatste kweek-

schooljaar liep ik stage op een dorpsschool ergens in Zeeland. De klasse-onderwijzer was ziek, had een studiedag of had die dag gewoon geen zin in de wetenschap dat zijn klas toch onder de pannen was met een stagiair. Voor de eerste les na de middagpauze stond er tekenen op het rooster. Ik had de kinderen gevraagd om van huis een oud overhemd of oude jurk mee te nemen. Tijdens de pauze had ik het schoolmeubilair opzij geschoven, een wand van het lokaal beplakt met behangrollen en potten vingerverf klaargezet. Ik liet de kinderen een verhaal bedenken. De een begon en het volgende kind moest dat met een zin aanvullen. Nadat iedereen zijn bijdrage had geleverd, vroeg ik de kinderen hun zin op de behangrollenwand te schilderen. (Wat een oubollige opdracht, zullen sommige lezers nu misschien denken, maar let wel, we schrijven de jaren zestig en ik was toen ook nog maar net begonnen.)

De kinderen moesten de nodige schroom overwinnen voor ze hun vingers in de verf stopten. Mijn aanbeveling om vooral met de eigen lievelingskleur te werken, gaf ook niet de stimulans die ik daarvan verwachtte. Toen vroeg ik hen de ogen te sluiten en heel diep te denken aan degene van wie ze het meeste hielden. Ze moesten zich voorstellen dat die een hele poos op reis was geweest en die avond weer terugkwam. En voor diegene moesten ze hun tekening maken. Toen lukte het wel. Sommige kinderen begonnen meteen, anderen volgden wat aarzelend. Al vlug ontdekte ik dat de meesten hun zin allang vergeten waren en spontaan schilderden wat in hen opkwam. Later heb ik begrepen dat al die poespas met rollen behang en vingerverf waarschijnlijk niet eens nodig was geweest. Dat ene emotionele duwtje was al voldoende. Of zouden het vertrouwde tekenvel en de bekende kleurpotloden toch net weer te remmend gewerkt hebben? Ik weet het niet.

Wat ik nog wel weet is dat de kinderen de

hele middag geconcentreerd bezig zijn geweest. En wat ik ook nog weet is dat op een gegeven moment het hoofd van de school het lokaal binnenkwam, met open-gesperde ogen het lokaal rondkeek, een keer moeilijk slikte en vervolgens zei: 'Wij moeten mekaar zo even spreken!' Dat was mijn laatste stagedag op die school. Op mijn eerste 'echte' school ging het niet veel beter. Na een vrolijke wandeling met mijn klas door de vrije natuur - er stond biologie op het rooster, dus ik vond dat dat wel kon - kreeg ik een stevige uitbrander van het hoofd. Nog geen week later kreeg ik de inspecteur op bezoek op het moment dat ik met mijn klas een toneelstuk instudeerde. Er stond taal op het rooster, dus ik vond dat dat wel kon. De inspecteur vond van niet. Al met al heeft mijn onderwijsloopbaan nog geen zes weken geduurd.

Programma's voor kinderen En toen kwam ik, na nog wat omzwervingen, min of meer toevallig bij de omroep terecht. Op de jeugdafdeling van AVRO-radio. In de programma's die ik in de loop der tijd gemaakt heb - de eerste veertien jaar vooral voor radio - stonden steeds twee begrippen centraal: kinderen en informatie-overdracht. De keuze om programma's voor kinderen te maken, lag misschien in de lijn van mijn opleiding. Maar het was niet alleen dat. Het was vooral dat kinderen me boeiden en dat doen ze nog steeds. Kinderen hebben iets direct, ze durven nog op te gaan in hun soms bizarre fantasie, ze hebben een onvoorstelbare mentale elasticiteit en op de een of andere manier altijd een positieve toekomstverwachting. En met al die elementen kun je als programmamaker heel wat. Zowel in positieve als in negatieve zin, daarvan ben ik me altijd nadrukkelijk bewust geweest en met die wetenschap in mijn achterhoofd heb ik altijd afgewogen wat wel en wat niet in een programma kon. Niet dat ik de directe invloed van radio en televisie op

kinderen nou zo groot acht, maar daar kom ik later op terug.

Informatie-overdracht Naast diverse schoolradioseries heb ik voor radio langlopende programmaserieën gemaakt als *Mikadoo*, *Gebakken vensterbanken*, *Op een klein stationnetje* en *Maak er maar een eind aan*. In al deze programma's was er sprake van informatie-overdracht. In mijn radiotijd heb ik ontzettend veel geleerd over wat de mogelijkheden en onmogelijkheden van informatie-overdracht via een massamedium zijn. En tussen radio en televisie liggen dan ook nog weer verschillen. De grote kracht van radio is de suggestie die je daarmee kunt wekken. Met relatief beperkte middelen kun je een sfeer creëren, een geluidsdecor opbouwen die de informatie een extra dimensie geeft, tot leven brengt. Als voorbeeld noem ik een serie die ik maakte over Nederlandse volksverhalen, over hoe ze ontstonden en voortleefden en over de daarin steeds terugkerende figuren zoals heksen, Witte Wieven, de duivel, enzovoort. Je kunt de informatie daarover overzichtelijk gerangschikt als presentatietekst voorlezen. Je kunt ook een marskramer opvoeren die vertelt welke verhalen hij tijdens zijn omzwervingen zoal van de mensen gehoord heeft. Daardoor krijgt de informatie al een dimensie meer. Je kunt die marskramer ook op een stormachtige herfst dag in zijn bescheiden huisje bij de open haard neerzetten. Je geeft hem een glas wijn en als hij dan begint te vertellen... dan ruik je het houtvuur, je voelt bij vlagen de tocht die door de kieren giert. En als hij het dan over de duivel heeft die op een dag zoals deze ineens..., dan lopen de rillingen over je rug en ruik je de sulfere die de Boze altijd omringt.

Informatie-overdracht op die manier is meer dan het overbrengen van intellectuele kennis, want het gaat niet alleen over feiten. Het gaat ook over gevoelens en emoties. Je

hebt even in de huid gezeten van de mensen die in vroeger tijden door duivels, heksen en nachtmerries werden belaagd.

Klassieke muziek *Op een klein stationnetje* was een radioprogramma dat gedurende vijf jaar wekelijks op Radio 4 werd uitgezonden. Een klassiek muziekprogramma voor kinderen. In dit programma lag de nadruk vooral op het overbrengen van emotionele, gevoelsmatige informatie. Feitelijke informatie over hoe een bepaald muziekstuk heette, wie de componist was, laat staan informatie van meer musicologische aard, werd niet of nauwelijks gegeven. Hooguit wanneer het toevallig zo uitkwam voor het verhaal. Het programma was een collage van (door de programmamakers zelf geschreven) korte verhalen waarin de sfeer van verhaal en muziek met elkaar verbonden werden.

Echte musicologen hebben ons wel eens verweten dat we van alle muziek programma-muziek maakten. Zij hadden van de intentie van het programma dus niets begrepen. Maar het was wel het enige programma op Radio 4 waarnaar kinderen luisterden. Omdat zij wel begrepen waarover het ging en dat schreven ze ons ook; dat ze bij die muziek het konijn tegen hun wang hadden gevoeld, dat ze hadden gehuild bij de geboorte van dat kalfje in die donkere dampige koeiestal en dat ze de bloemen bij de beek hadden geroken.

Beperkingen De grote beperking bij de informatie-overdracht via de massamedia is het ontbreken van de directe interactie tussen informatieverstrekker en informatie-ontvanger. Je zendt het in Hilversum uit, maar je weet niet hoe het bij de luisteraar of kijker overkomt; je kunt niet zien of de aandacht verslapt, of het te snel gaat en je kunt niet ingaan op vragen. Het ritme van een programma en de dosering van informatie moet je leren. Het is daarom heel goed voor een programmamaker om regelmatig aan de

kant van de ontvanger te gaan zitten en met de groep waarvoor je het programma gemaakt hebt naar dat programma te kijken. Dan merk je snel genoeg wat de sterke en zwakke kanten van het programma zijn. Dat ontbreken van interactie geeft trouwens nog een aantal beperkingen voor radio- en televisieprogramma's. Onderwerpen die op zichzelf een duidelijke interactie in zich bergen, lenen zich slecht voor uitzending via een massamedium. Jeugdtheater bijvoorbeeld, waarbij er een sterke wisselwerking is tussen acteurs en publiek. Het heeft weinig zin om een registratie daarvan via televisie uit te zenden. Want wat de kinderen in de zaal wel kunnen: reageren op de acteurs en hun spel - en dat maakt het nou juist zo leuk en spannend - dat kunnen kinderen thuis voor de televisie niet; die voelen zich dan toch een beetje buitengesloten en dan is de lol er gauw af.

Uit ervaring heb ik geleerd dat kinderen ook niet houden van discussies tussen kinderen onderling. Enerzijds ook vanwege de onmogelijkheid van interactie, maar misschien nog meer omdat kinderen thuis niet inzien waarom de kinderen die aan de discussie deelnemen naar de studio zijn gehaald om over dat bepaalde onderwerp te praten; de kinderen in de studio weten er immers niets meer van dan de kinderen thuis? En de wijsneuzige opmerkingen van kinderen in de studio irriteren meer dan dat ze informeren of interesseren. Daar ga je dus niet naar kijken. Waren volwassen luisteraars en kijkers ook maar zo kritisch.

Emotionele onderwerpen In *Het Klokhuis* dus geen discussies tussen kinderen en ook geen registraties van jeugdtheater. Er kan trouwens nog een heleboel meer niet in Het Klokhuis. Geen kinderen die als decorum door reportages lopen en daar verder geen functie hebben dan (door de makers) hooguit te laten zien: kijk, dit is een kinderprogramma. Verder is er een categorie onder-

werpen die om technische of inhoudelijke redenen niet in Het Klokhuis kunnen. Onderwerpen die om inhoudelijke redenen niet in Het Klokhuis kunnen, hebben te maken met de onmogelijkheid van interactie tussen zender en ontvanger. Emotionele onderwerpen als een ongeneeslijke ziekte, de dood van iemand in je naaste omgeving, incest, enzovoort, zijn voor ons een probleem. Niet vanwege de thematiek, want we vinden dat je in principe ieder onderwerp met kinderen moet kunnen bespreken. We vinden die onderwerpen een probleem omdat wij niet weten onder welke omstandigheden kinderen thuis naar ons programma kijken. Wanneer alle kinderen in hun buurt iemand zouden hebben waarmee ze over zo'n onderwerp verder zouden kunnen praten en waarbij ze met hun vragen terecht zouden kunnen, was er niets aan de hand. Maar kinderen die met een groot emotioneel probleem zitten, missen meestal zo iemand in hun omgeving. Bij die kinderen zouden we met bedoelde onderwerpen eerder het probleem, angsten en de hoeveelheid vragen vergroten, dan die wegnemen. En dat laatste is een van de dingen die we met ons programma willen.

Formule In de aanvang van dit artikel zei ik al dat de formule van Het Klokhuis simpel en helder is. Daar wil ik toch nog een paar woorden aan toevoegen. We willen met Het Klokhuis kinderen tussen de negen en twaalf jaar op een zo breed mogelijk gebied informeren over de wereld waarin zij opgroeien. In de reportages moet die informatie zo objectief en visueel mogelijk zijn en alles wat er in die reportages verteld en vooral getoond wordt, moet feitelijk juist zijn. Met die feiten moeten ze, om het zo maar eens te zeggen, hun onderwijzer kunnen verslaan. Daarbij is de presentatie, die op voet van gelijkwaardigheid met de kinderen moet staan, een soort intermediair tussen de specialisatie (van het onderwerp) en het kind.

Met op voet van gelijkwaardigheid bedoelen we niet dat de presentatie zich moet gedragen als een tien- of elfjarige en ook niet dat de presentatie de kinderen moet aanspreken alsof zij volwassenen zijn. Met op voet van gelijkwaardigheid bedoelen we dat de presentatie kinderen en vooral hun vragen serieus neemt. Daarbij vinden we de ene vraag niet belangrijker dan de andere. Dit geldt ook voor de onderwerpen die we behandelen. We praten in Het Klokhuis op dezelfde manier over het verschijnsel stofexplosie als over het verschijnsel aquarel. We praten met de stratemaker op dezelfde manier over zijn beroep en wat hij maakt als met de beeldhouwer. Om op de al gebruikte beeldspraak terug te komen; de een doet zijn werk niet vóór het hek en de ander daarachter. In Het Klokhuis bestaat dat hek niet. Daarom is (dat zal je in Het Klokhuis in ieder geval nooit horen) het werk van de beeldhouwer niet interessanter of hoogstaander dan dat van de stratemaker.

Het aardige is dan ook te constateren dat alle afleveringen, ongeacht wat het onderwerp is, gemiddeld even goed bekeken worden en inhoudelijk gelijk gewaardeerd worden. In het reportagegedeelte proberen we dus zo helder mogelijk te informeren waarbij we als regel niet of nauwelijks ingaan op de morele en emotionele aspecten van een onderwerp. Je zou kunnen zeggen dat we met de reportages uitroepetekens plaatsen. In het dramagedeelte gaat het juist niet over die feitelijke informatie. In het drama wordt de werkelijkheid op zijn kop gezet, gerelativeerd of juist grotesk uitvergroot. In het drama gaat het juist wel over de morele en emotionele kanten van een onderwerp en stellen we opportunisme en hypocrisie (van vooral volwassenen) aan de kaak. Met het drama plaatsen we geen uitroepetekens, maar vraagtekens. Dit in de hoop dat kinderen thuis daar met elkaar en met hun ouders nog eens over doorpraten en nadenken.

Invloed van televisie Ten slotte nog iets over de invloed van televisie op kinderen. De actieve invloed van televisie - zowel in negatieve als in positieve zin - wordt vaak zwaar overschat. Toegesplitst op kinderen zal er van een negatieve invloed van televisie kijken nauwelijks of geen sprake zijn, als dit kijken *samen* gebeurt met de voor die kinderen verantwoordelijke volwassene die kan ingaan op emoties en vragen die een programma bij een kind oproept. Anderzijds zal televisie kijken ook nauwelijks een positieve invloed kunnen hebben, ongeacht de kwaliteit van het programma en de intenties en inzet van de makers, als dat kijken in de opvoedingssituatie geen basis en geen follow-up heeft. Daarbij zal het duidelijk zijn dat de noodzaak en het positieve effect van het *samen kijken* toeneemt naarmate kinderen jonger zijn. Hierin is wat begeleiding betreft weinig verschil met het kinderen veilig en zelfstandig leren functioneren in het verkeer.

Televisie is slechts een medium. Een medium dat in de opvoeding gebruikt kan worden en daardoor een rol kan spelen. Maar de kwalitatieve invulling van die rol, de positieve of negatieve lading, bepaalt niet in de eerste plaats het medium televisie, maar vooral de opvoeder.

Versieren Ter illustratie geef ik graag een praktijkvoorbeeld. In Het Klokhuis zonden we in een aflevering over versieren een dramascène uit waarin de kok Alberdingk Thijm een recept geeft voor het koken van een missionaris. Tijdens de scène vertelt de kok dat je door iets te versieren een gerecht nog veel smakelijker kunt maken en belegt daarbij de acteur die in de kookpot zit rijkelijk met uitjes, schijfjes komkommer en tomaat. Kort na de uitzending kreeg ik twee brieven van kijkers over deze scène. De eerste brief was van een overtuigd katholiek die, mede namens het katholieke volksdeel, heftig protesteerde tegen de grievende wijze waarop

wij de christelijke waarden belachelijk hadden gemaakt door een missionaris in een kookpot te zetten. De tweede brief was van een vader die, mede namens zijn kinderen (briefschrijvers durven maar zelden echt namens zichzelf te spreken), zijn verontwaardiging kenbaar maakte over het feit dat wij kostbaar voedsel verkwanselden, terwijl miljoenen mensen honger lijdten.

Voor de eerste briefschrijver hadden de tomaten met kisten tegelijk de kookpot in gekund, als er maar geen missionaris in gezeten had. Voor de tweede briefschrijver hadden de missionarissen klem kunnen zitten in die kookpot, als we de tomaten en komkommers maar achterwege hadden gelaten. Wij wilden met deze scène alleen iets over versieren vertellen. De kwalitatieve invulling, de affectieve lading gaven de briefschrijvers eraan, en dat is hun goed recht.

PIET GEELHOED was onderwijzer en daarna jeugdprogrammamaker bij de AVRO. Hij maakte schoolradioprogramma's, zoals Mikadoo, Gebakken Vensterbanken, Op een klein stationnetje en Maak er maar een eind aan. Nu is hij eindredacteur van het NOS-televisieprogramma Het Klokhuis.

Indrukwekkende interactieve Othello ter gelegenheid van de beëindiging van WO III

Van onze correspondent

AMSTERDAM – Wereldwijd is enthousiast gereageerd op de interactieve uitvoering van Shakespeares Othello aan boord van een Russisch-Amerikaans ruimteschip. De uitvoering vond plaats ter gelegenheid van de beëindiging van de Derde Wereldoorlog in Afrika die alle continenten het afgelopen jaar in de ban hield. De uitvoering is een Nederlands-Chinees initiatief waarbij Rusland en Amerika zich spontaan hebben aangesloten.

Een speciale groep van genodigden kon zelf via een afstandsbediening richting geven aan de afloop van een van de meest populaire drama's van Shakespeare. Pleegde in de oorspronkelijke versie de moor Othello zelfmoord nadat hij zijn vrouw Desdemona om het leven had gebracht, in de uitvoering aan boord van het ruimteschip kozen de prominenten voor een homoseksuele relatie tussen Othello en zijn bedrieger, de vaandrig Jago. Na ont-

dekking van deze relatie doodde Desdemona eerst de bedrieger Jago en sloeg vervolgens de hand aan zichzelf.

De voorstelling opende met een straatscène die buiten het ruimteschip werd opgevoerd. Het ruimteschip vormde op deze wijze het unieke decor voor de dialoog tussen senator Brabantio, de vader van Desdemona, en Jago.

De uitvoering werd via satellietverbindingen in miljoenen leefeenheden gevolgd. Het was

voor het eerst dat op een dergelijke intercontinentale wijze ruimtetehnologie, media en cultuur werden samengebracht. Verantwoordelijk voor de produktie was het transnationale mediaconcern Endemol/Philips. De hele onderneming is particulier gefinancierd.

Inmiddels worden in Amerika nog steeds enkele vertegenwoordigers van de Cultfundi's door de politie vastgehouden. Deze Cultfundi's dreigden met geweld te zullen optreden tegen Endemol/Philips aangezien ze grote bezwaren hadden tegen de wat ze noemden 'anti-ecologische imperialisering van de kunst'. Ook in Nederland hebben Cultfundi's protestacties gevoerd waarbij verscheidene culturele Infopalen in de stedelijke gebieden vernield werden.

CULTUREDUCTIEF MANAGEMENT OVER DE DREMPEL VAN DE 21STE EEUW

GIEP HAGOORT

Achilles ging zitten en Calchas, de zoon van Thestor, stond op.

In heel het kamp was er geen waarzegger als hij. Verleden, heden en toekomst lagen voor hem open, als hij de vlucht van de vogels raadpleegde.

(...)

Calchas ging zitten, maar woedend sprong Agamemnon op.

(...)

'Ongeluksprofeet', riep hij, 'nooit nog hebt ge iets goeds voorspeld in mijn voordeel! Ge zwelgt in het verkondigen van komende rampen.

Iets goeds hebt ge nooit voorzegt of gedaan!'

Uit: de Ilias van Homerus

Lot of toeval De directeur van de muziekschool is waarschijnlijk door het lot aangewezen om deze managementfunctie te vervullen. Of misschien is de coördinator van de sectie beeldende vakken door toeval op zijn managementstoel beland. In ieder geval kan niet gesproken worden van een geplande actie, want er bestaan geen opleidingen die je voorbereiden op een managementfunctie aan een muziekschool, creativiteitscentrum of kunstencentrum.

Daarom worden nu in de post-academische kunstmanagementopleidingen onderwijsmodulen over managementfuncties aangeboden die aansluiten op het vakinhoudelijke lesaanbod. De hoger-onderwijsprogramma's rond kunst en management vormen een aanvulling op dit opleidingsbeeld: studenten uit het kunstonderwijs hoeven niet eerst een hele kunststudie te volgen om hun organisatietalent leerplanmatig te ontwikkelen. Na een propaedeutisch jaar kunnen zij een specifieke managementroute volgen. Op den duur zullen zeker kunstmanagers uit deze

route kunsteducatieve managementfuncties vervullen, maar al met al blijven zij een minderheid.

Scenario's Als je dus door lot of toeval - misschien wel door beide - in een managementfunctie verzeild bent geraakt, wat zegt dan een verhaal over het kunsteducatief management op de drempel van de 21ste eeuw? Ik wil de drempel wat ruimer nemen en me richten op het jaartal 2010. Het antwoord probeer ik te vinden door verslag te doen van een zoektocht naar ontwikkelingen die in dat jaar van betekenis kunnen zijn voor kunsteducatief management. De keuze voor 2010 is gelegen in het simpele feit dat rond dit jaartal redelijk veel informatie beschikbaar is: veel toekomstonderzoeken, scenario's en trendanalyses nemen de periode tussen 2005 en 2015 als een tijdvak waarin ideeën en ontwikkelingen kunnen worden verbeeld en verwoord. Zo neemt de voormalige senior planner bij Shell Peter Schwartz in zijn boek *Ondernemen is vooruitzien* het jaar 2005 om vanuit het hier en nu een aantal drijvende krachten te schetsen. Hetzelfde jaartal is ook gekozen door een groep reclamemakers en wetenschappers om scenario's voor de communicatiebranche te ontwikkelen. Deze scenario's zijn gebaseerd op scenario's die het Centraal Planbureau heeft ontwikkeld in het onderzoek *Scanning the future*, waarin (demografische) gegevens zijn opgenomen die het jaar 2010 zelfs overstijgen (over 'vergrijzing' en 'ontgroening' bijvoorbeeld). Naast deze 'harde' cijfers zijn ook relevante trends geformuleerd die van belang zijn voor een goed begrip van de gekozen periode. Zo zien John Naisbitt en Patricia Aburdene in hun boek *Mega Trends 2000* een renaissance in de kunst, wereldwijd verbreide levensstijlen en cultureel nationalisme opkomen.

Doemdenken versus hoop Ten slotte zijn er nog de resultaten van futuroloog Alvin Toffler en *trendwatcher* Faith Popcorn. Toffler formuleert zes 'beginselen' die vanuit de media onze toekomstige, op informatie georiënteerde samenleving zullen beheersen: interactiviteit, mobiliteit, converteerbaarheid, onderlinge aansluitbaarheid, alomtegenwoordigheid en mondialisering. Popcorn maakte naam door de introductie van de trend *cocooning*, ofwel de 'nieuwe huiselijkheid'. Zij neemt het jaar 2010 om twee visies tegenover elkaar te plaatsen: doemdenken tegenover hoop. In 2010 is òf alles uitgekomen waarvoor wij in 1990 bang waren (het pessimistische scenario), òf is de cultuur weer in handen van mensen waar 'creatief talent bloeit' (het optimistische scenario).

Inspirerend èn hachelijk Toekomstgerichte denk arbeid is voor het management inspirerend èn hachelijk tegelijk. Het inspirerende hangt samen met de behoefte van leidinggevenden om de toekomst te begrijpen en daarop te anticiperen in het huidige beleid (aanbod van kunstzinnige producten en diensten, personeelsplanning, financiering van de organisatie, enzovoort). Het hachelijke ligt ook voor de hand: er valt weinig tot niets met zekerheid over de toekomst te zeggen. Verwachtingen over demografische en ecologische ontwikkelingen kunnen met cijfers onderbouwd worden, maar uitspraken over de vraag welke situaties op een bepaald moment in de omgeving van organisaties bestaan, blijven een sterk relatief karakter houden. Dat we ons toch bezighouden met toekomstgericht onderzoek wordt op een duidelijke wijze verwoord door Peter Schwartz: het gaat om het ontwikkelen van een vermogen om goed geïnformeerd rekening te houden met risico's en mogelijke opbrengsten. Een vermogen waarover noch de bureaucraat noch de gokker beschikt.

Toekomstonderzoek in organisaties is een specifiek onderdeel van het strategisch managementproces.¹ En of kunsteducatieve managers het plezierig vinden of niet: de toekomst dient zich ook bij hen vanzelf aan. Zij zullen een manier moeten vinden om met deze toekomst om te gaan en de verwachtingen daarover in te passen in hun culturele bedrijfsvoering.

Omgevingsvelden en dimensies De hier beschreven zoektocht is gericht op het strategisch beleidsproces voor de langere termijn, omdat die in kunsteducatieve organisaties vaak geheel onbesproken blijft. Daarbij heb ik de volgende methode gehanteerd. Eerst heb ik trends en ontwikkelingen uit acht omgevingsvelden in kaart gebracht: *cultuur, sociaal, media, economie, politiek, technologie, internationalisering* en *ecologie*. Zo ontstond een lijst van tweehonderdvijftig items. Per omgevingsveld heb ik kenmerken- de dimensies onderscheiden. Als bronnen (nationaal en internationaal) zijn gebruikt: toekomst- en trendonderzoeken, signalen uit vakliteratuur, tijdschriften, dag- en weekbladen en uitlatingen en opvattingen van artistiek leiders, managers en theoretici. Een beperkte weergave van deze *scanning* is op pagina 92 te zien in het schema *Omgevingsvelden en Dimensies Culturele Organisaties*, aangevuld met een beschrijving van deze ontwikkelingen en een concretisering voor de kunst- en cultuureducatie.²

Ter afsluiting poneer ik zes stellingen die een vertaalslag naar het hier en nu zijn. In deze vertaalslag is het motief van de zoektocht gelegen. Aan het slot op pagina 96 kan men ook een tekst over trends op het gebied van management lezen.

Cultuur In het jaar 2010 heeft het begrip *cultuur* geen specifieke inhoud meer. Cultuur in de betekenis van traditionele en interdisciplinaire kunst zal door elites gebruikt worden om zich af te zetten tegen

massa's. Vooral deze massa's hanteren een multifunctionele betekenis van cultuur: godsdienst, leefwijze, eten en drinken, consumptie- en vrijetijdsgedrag en met name etnische belevingen. Dit cultiveren van etnische ervaringen en emoties staat in contrast met de globalisering van de cultuur (mede versterkt door media en technologie). Elites bepalen de kwaliteitskeuren en geven sturing aan informatieprocessen, zelfs als deze betrekking hebben op de (sub)culturen van de massa's. De groei van elites en massa's is evolutionair, de massa's accepteren de kwaliteitsfunctie van de elites. Kunstenaars hebben werk op beide 'niveaus' en zijn multi-inzetbaar. Een alternatief woord voor het begrip 'kunstenaar' is 'creatief werker'.

Het begrip kunsteducatie is uiterst beperkt bruikbaar: toegang verschaffen tot de traditionele en interdisciplinaire kunst voor de elite. Het begrip kunsteducatie krijgt pas werkelijk betekenis als we uitgaan van het multifunctionele begrip cultuureducatie. In nauwe samenwerking met creatieve werkers wordt het consumeren van cultuur (religie, leefwijze, eten, etnische achtergronden, enzovoort) het belangrijkste werkterrein (goederen, diensten, onderzoek) van de cultuureducatie. Deze gerichtheid sluit een kunsteducatief werkterrein niet uit: mede ter beslechting van smaak- en cultuur-etnische conflicten ligt een nauwe relatie met culturele elites voor de hand.

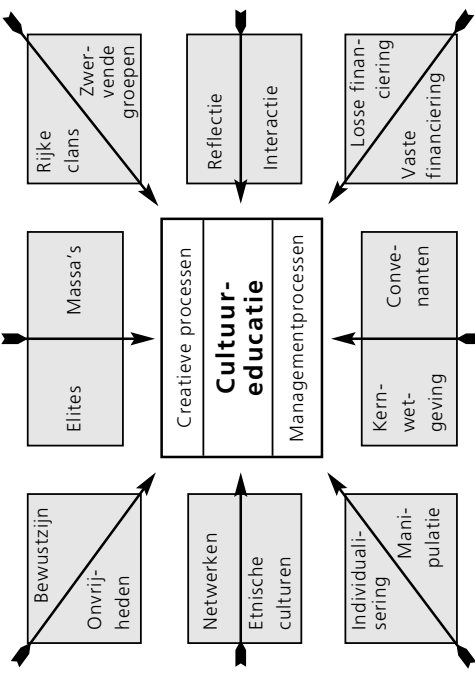
Sociaal Het spiegelbeeld van de elites in het sociale gebied zijn rijke clans, hoewel zij niet gelijk aan elkaar zijn. Rijke clans zijn ontstaan door het benutten van de kansen die een wereldsamenleving biedt, daarbij gesteund door media en technologie. Bestaan culturele elites en massa's vreedzaam naast elkaar, clans en nomadische klassen hebben voortdurend conflicten. Nomadische klassen zijn groepen van personen die vanwege economische of politieke

<ul style="list-style-type: none"> • Opkomst fundamentalistische etno eco cultuur • Expressie vrijheden beperkt • Doemdenken bij massa
Ecologie
Dwang versus inspiratie en verbeelding

<ul style="list-style-type: none"> • Elites richten zich op traditionele kunsten • Opkomst interdisciplinaire avant-garde kunst • Massa's consumeren multifunctionele cultuur, kunstenaars zijn multifunctioneel inzetbaar
Cultuur
Algemene culturele internationalisering versus culturele, etnisch-regionale identiteiten

<ul style="list-style-type: none"> • Kloof arm en rijk • Ouderen tegen jongeren • Grote stedelijke regio's • Culturele genemanipulatie
Sociaal
Veilige luxe getto's met traditionele kunst-circuits versus nomadische groepen met dynamische subculturen

<ul style="list-style-type: none"> • 'Mondialisering' als kwaliteitsnorm • Technologie maakt netwerken wereldwijd mogelijk • Sterke driehoek: Amerika, Europa, ZO-Azië
Internationalisering
Globale culturele netwerken versus etnische culturen



<ul style="list-style-type: none"> • Kabeltechnieken beheersen mediagebruik • Commercie = kwaliteit, publieke omroep = kwaliteit • Organisatie is wereldwijd
Media
Autonomie van het individu versus commerciële interactieve activiteiten

<ul style="list-style-type: none"> • Verwarring over zin technologie • Integraal gebruik van interactieve technologische mogelijkheden • Ruimte technologie en cultuur gaan samen
Technologie
De 'culturele ik' versus de 'technologische omgeving'

<ul style="list-style-type: none"> • Twijfel aan politiek als verdelingsmechanisme • Privatisering/zelfregulering • Cultuur geen kernvoorziening
Politiek
Globale cultuur wetgeving versus convenanten met specifieke belangengroepen

<ul style="list-style-type: none"> • Centrale vraag: levert cultuur rendement op • Speculatieve en kleinschalige financieringen/basisfinanciën • Cultuur zorgt voor economische groei
Economie
Grootschalig entertainment versus kleinschalig ondernemen

redenen geen vaste verblijfplaats hebben. Deze klassen kennen hun eigen subculturele belevingen en technologie speelt een centrale rol.

Een toenemend aantal ouderen gaat steeds meer zijn stempel op de samenleving drukken, wat grote spanningen met jongeren veroorzaakt. Deze spanning is vooral merkbaar in de wijze waarop in cultureel opzicht de openbare omgeving ingericht wordt. Grootschalige en multi-nationaal georiënteerde stedelijke regio's vervangen de tegenstelling stad en platteland, een typische tegenstelling uit het vorige millennium. In sociaal-cultureel opzicht zijn de rijke clans met name geïnteresseerd in de culturele genenindustrie: hoe met het oog op winstgevendende exploitaties nieuwe 'wonderkinderen' te scheppen?

Cultuureducatie betreft hier vooral onderzoek naar de nomadische subculturen zoals vroeger de culturen van Afrikaanse stammen onderzocht werden. Meer specifiek is cultuureducatie betrokken bij het profijtelijke genenonderzoek op het gebied van kunst. Meer en meer gaan creatief werkers zich met dit soort onderzoeken bezighouden. Voortdurend wordt het onderzoekswerk verstoord door sociale spanningen tussen rijk en arm.

Media De media voorzien elites en massa's van interactief ingerichte informatie. Om de informatie te kunnen verwerken is er behoefte aan reflectie. Deze behoefte is universeel: waarom wil ik iets weten en wat moet ik met die wetenschap doen. Om de commerciële, op doelgroepen gerichte functie te kunnen vervullen, richt de commerciële omroep zich op kwaliteit; de publieke omroep moet zich vanwege haar voortbestaan op massa's richten. Deze omroep moet de massa's vermaken en bezighouden. Kwantiteit (kijkcijfers) gaat hier boven kwaliteit (betekenisvolle inhoud van program-

ma's). De organisatie van de media is wereldwijd en in handen van een tiental *Global Players*. Op regionaal niveau dienen zich steeds nieuwkomers aan.

Het bieden van ruimte voor reflectie (in de luxe getto's en in de nomadische lokaties) is een bijzondere activiteit van de culturele sector. Cultuureducatie kan in deze sector van de media veel werk verrichten. Niet alleen moet de reflectieve behoefte 'begeleid' worden, ook de kwantitatieve vermaakprocessen leveren tal van activiteiten op: achtergronden schetsen, specifieke informatie verzamelen en ontwikkelingsimpulsen verschaffen aan programmamakers.

Economie De financiering van culturele activiteiten wordt primair beheerst door de vraag of een hoog financieel rendement verkregen kan worden. Deze vraag wordt veroorzaakt door een nauwe verstrengeling van cultuur (inclusief informatie en kennis), media en technologie: alles kan in beginsel overal verbeeld en verkocht worden. Zo komen beperkte basisfinancieringen van overheden, grote bedrijven en fondsen te staan tegenover grote sommen geld die speculatief worden ingezet. De culturele sector wordt daardoor een van de meest interessante economische terreinen. In de schaduw van grote geldstromen ontstaat een boeiende kleinschalige economie die samenhangt met het optreden van kleine, creatieve (regionale) collectieven die voor de realisatie van grootschalige verbanden producten en diensten aanbieden.

Cultuureducatie wordt langs de genoemde twee lijnen gefinancierd. Een beperkte, per definitie tekortschietende basisfinanciering van wat we nu 'overheid' noemen en een kleine basisfinanciering van de media-industrie. Deze industrie heeft er belang bij greep te hebben op de ontwikkelingen in de cultuureducatieve sector (richting onderzoek, inter-

venties bij conflicten). Kwantitatief zijn de speculatieve en kleinschalige financieringen van de multifunctionele activiteiten van belang, denk aan cultuurtoerisme en de op cultuur gerichte horeca.

Politiek De politiek is niet krachtig genoeg gebleken om tweedelingen in de maatschappij te voorkomen. Al in de negentiger jaren is daarom de pragmatische conclusie getrokken dat deze tweedelingen aangewend moeten worden om de noodzakelijke dynamiek op de gebieden cultuur, sociaal en media te verschaffen. Wat gebleven is, is een aantal wettelijk geregelde kernvoorzieningen die direct het voortbestaan van de samenleving garanderen: water (het meest schaarse product in de 21ste eeuw) en educatie (noodzakelijk voor de reproductie van kennis voor de verschillende massa's en nomadische klassen). Een speciale politieke elite is in staat de verschillende belangengroepen aan zich te binden door sectorale afspraken (convenanten) te maken. Al deze ontwikkelingen brengen met zich dat politiek vooral een zaak is van onderhandelen en het maken van specifieke regelingen (vandaar zelfregulering oftewel de privatisering van de politiek).

Cultuureducatie zal voor zover relevant voor het onderwijs globaal wettelijke erkenning behouden (deze wetgeving is tevens om 'zelfregulering' mogelijk te maken). Afdwingbare regels komen vooral via convenanten tot stand. Algemene regels over erkenning, arbeid en kwaliteit op het gebied van cultuureducatie zijn mede vanwege de ondefinieerbaarheid van het begrip cultuureducatie geschrapt, het accent ligt ook hier op zelfregulering.

Technologie De mondiale technologische race zet zich versterkt door in de 21ste eeuw. Op wereldniveau domineren ongeveer tien concerns als *Global Players* zowel

wereld- als lokale markten. Het accent ligt op commercialiteit waartoe de media en het beschikbare speculatieve geld bijdragen. In de technologie worden grote investeringen gedaan om de kunstmatige intelligentie (*Artificial Intelligence, AI*) onderdeel te laten zijn van het dagelijks leven. Deze AI gecombineerd met de verworvenheden op het gebied van interactieve multimedia (IMM) vervangt grote delen van het traditionele 'onderwijzersonderwijs' en is vooral populair omdat het in staat is verborgen talenten en mogelijkheden van kinderen op te sporen. Bij het omgevingsveld sociaal is reeds de genenindustrie genoemd, concreet is daar het scheppen van biotechnologische wonderkinderen gesuggereerd. AI-IMM zal een gewild substituuat zijn voor intermenselijke contacten omdat AI-IMM zonder protest de gewenste emoties veroorzaakt (bijvoorbeeld omgang hebben met meelopende of juist ruziezoekende types). *Virtual Reality (VR, beleefde droomwerkelijkheid)* zal onderdeel uitmaken van de AI-IMM. De 'eigen culturele ik' (opvattingen, visies, reflectie) en de 'eigen culturele groep' (betekenis, geschiedenis, missie) krijgen veel aandacht in de door technologie doordrenkte samenleving van de 21ste eeuw.

Gedreven door commercialiteit wordt de ruimte toegankelijk gemaakt voor elites en clans die hier een eigen cultuurtoeristische infrastructuur ontwikkelen. Het ruimtewandelen wordt de cultuursport van de 21ste eeuw. Op hetzelfde vlak liggen culturele 'overlevingstochten' op en onder de zeespiegel van de grote oceanen. Bijna iedereen slikt medicijnen tegen 'technologische verwarring', een ziekte die mede wordt veroorzaakt door sociale en ecologische misstanden op wereldschaal.

Cultuureducatie is geheel door technologie omgeven: niet alleen hanteert de cultuureducatie de nieuwste technieken om publieksgroepen te bereiken, ook worden de nieuwste vindingen 'vertaald'

naar groepen die commercieel interessant zijn. Cultuureducatie heeft ook een greep gekregen op de zoektochten van de 'culturele ik' en de 'culturele groep' met gebruikmaking van systemen als AL-IMM en VR. Centra voor geestelijke gezondheidszorg en centra voor cultuureducatie zijn voor een deel opgegaan in commerciële cultuurcentra voor fantasieontwikkeling.

Internationalisering De multifunctionele taal van de cultuur, gecombineerd met de mogelijkheden van media en technologie maakt dat 'internationalisering' een norm op zich wordt. Internationaal bekend zijn, internationale organisaties hebben, internationale producten maken en verspreiden, deelnemen aan internationale (festival)netwerken zijn allemaal kwaliteitskenmerken. De reactie is niet uitgebleven: kleine groepen weten bepaalde massa's te mobiliseren op basis van eigen etnisch-culturele identiteiten. Hebben deze groepen succes, dan ontstaat een eigen commercieel circuit dat vredelievend maar ook gewelddadig kan worden geëxploiteerd. Economisch en cultureel zijn de zwaartepunten te vinden in de VS, West Europa en Zuid-Oost Azië. In Afrika kampt men door het ontbreken van een economisch perspectief voortdurend met interne conflicten waardoor de eigen culturele identiteit voor een cultuurtoeristisch *unique selling point* niet kan worden uitgebuit.

Cultuureducatie is zowel internationaal (globale en technologische netwerken) als regionaal (etnisch) georiënteerd. In cultuureducatie ontstaan conflicten vanwege behoefte aan etnisch zuivere cultuur of het zuiver houden van kunstzinnige roots. Soms krijgen deze conflicten voor zover deze gepaard gaan met radicale ecologische opvattingen, fundamentalistische trekken.

Ecologie Ecologie wordt rond het jaar 2010 het terrein met de meeste spanningen. We worden geconfronteerd met gebieden die onleefbaar geworden zijn (maanlandschappen) en met een kunstzinnige beleving van deze situatie. Door strengere eisen op het gebied van milieu worden expressievrijheden getoetst op hun gevolgen voor materiaalgebruik, verspilling, enzovoort. Hier ontstaan ook spanningen tussen elites onderling: vooruitgang of teruggred. Rijke clans ondersteunen hier de vooruitgang-elites. Elites die een bescherming van de traditionele kunst voorstaan, worden in samenhang met de negatieve ecologische toestand fundamentalistisch van aard. Creatieve werkers putten uit deze conflictvolle situatie hun inspiratie. Zij richten dode ecologische gebieden (drooggevallen meren, gifgronden) opnieuw in tot artistieke kunstwerken. Bepaalde massa's vallen terug op een perspectiefloos doemdenken.

Cultuureducatie wordt in de 21ste eeuw geconfronteerd met fundamentalistische groepen (laten we ze *cultfundi's* noemen) die het voortbestaan van de breed georiënteerde cultuureducatie kunnen ondermijnen. Cultuureducatie kan worden betrokken bij creatieve processen van kunstenaars/creatieve werkers in ecologisch dode gebieden of bij het begeleiden van massa's die slachtoffer zijn van ecologisch doemdenken.

Toekomstgericht cultuureducatief management Het is aanlokkelijk om de hier aangeduide omgevingsvelden te vertalen in kansen en bedreigingen voor het hedendaags kunsteducatief management. Een dergelijke aanpak is zeer gewenst in het korte en middellange termijn beleidsproces maar niet zonder risico's als we het hebben over het beleidsproces dat zich richt op de langere termijn. Vooruitkijken is immers een hachelijke zaak en men zou aan verkeerd ingeschatte ontwikkelingen voor de langere

Over management

De actuele stroom van managementliteratuur doet vermoeden dat er een grote behoefte bestaat aan kennis en inzicht over de wijze waarop organisaties (zouden moeten) functioneren. Reorganisaties, inkrimpingen, strategische allianties en overnames veroorzaken in ieder geval in binnen- en buitenland een nieuwsgierigheid naar 'de juiste aanpak' of 'de nieuwe manier'.

In de culturele sector is het organisatieleven nog betrekkelijk eenvoudig. De meeste organisaties hebben hun eigen producten, zijn kleinschalig (tot honderd medewerkers) en kennen een sterke informele, anti-autoritaire sfeer. Organisatietradities spelen hier een belangrijke rol. De wijze waarop het werk verdeeld en de coördinatie geregeld wordt, is in orkesten, gezelschappen, schouwburgen, musea en kunsteducatieve instellingen de afgelopen vijftig jaar nauwelijks veranderd. Deze op tradities gestoelde structurering heeft de culturele sector de afgelopen jaren geen windeieren gelegd. Ondanks partiële bezuinigingen van de kant van de overheid, veranderingen in publieksvoorkeuren en de opkomst van de technologie konden de culturele organisaties redelijk blijven functioneren.

Recentelijk is evenwel een kentering merkbaar die twijfel doet ontstaan aan de duurzaamheid van de structurering van culturele organisaties. *Ten eerste* is de overheid niet meer de 'trouwe bondgenoot'.

Kunstenplannen, heroverwegingen, profijtbeginselen en privatiseringen veroorzaken een politieke turbulentie van de bovenste plank. *Ten tweede* laten publieksonderzoeken zien dat de kunstconsument grilliger is en ontrouw wordt waarbij deze zich meer en meer laat leiden door de (media-)actualiteit van de dag. *Ten derde* verliezen bestaande categorieën als toneel, muziek en beeldende kunst hun algemene geldigheid ten voordele van interdisciplinaire kunstuitingen, interactieve media en multiculturele samenwerkingsvormen.

De vraag is nu of de verschillende moderne denkrichtingen uit de managementliteratuur de kunstdirecties in deze veranderende situatie van dienst kunnen zijn. Wie het antwoord probeert te vinden komt van een koude kermis thuis. Niet alleen worden vooral concepten bedacht voor grootschalige organisaties ('het verplaten van uw divisies') maar daar waar oplossingen worden geboden voor meer kleinschalige organisaties worden recepten uit de hoed getoverd in de trant van 'werken in kleine teams' en 'sturing via projectgroepen'. Deze aanpak is in de culturele sector met zijn vele ad hoc producties, exposities, evenementen en festivals al gemeengoed en kan nauwelijks opzien baren.

Wat je dan ook ziet is dat in de algemene managementliteratuur veelal strategische problemen langs de vernieuwing van de organisatiestructuur lijken te worden 'opgelost'. Zo wil D. Quinn Mills via de 'clusterorganisatie' de bureaucratie en de hiërarchie uit organisaties verdrijven om deze organisaties flexibeler op de markt te laten opereren. Niet de inhoud van het beleid is hier aan de orde maar de manier waarop bedrijven omgaan met communicatie en produktiviteit. 'Strategie' is uit, 'structuur' is in.

De al flexibele, kleinschalige culturele sector inclusief de cultuureducatie zal niet zo veel hebben aan deze trend. Veeleer zal hij gedwongen zijn een tegendraadse, meer strategisch-inhoudelijke lijn te volgen. De kernvragen zijn hier welke culturele missie moet worden geformuleerd, welk cultureel profiel de eigen organisatie moet hebben en welke culturele functie moet worden uitgeoefend. Pas na het beantwoorden van deze vragen naar bestaansgrond, uitstraling en maatschappelijke betekenis zal de inrichting van de organisatie zelf weer ter discussie komen. Niet onlogisch is het te veronderstellen dat culturele organisaties elkaar (meer) gaan opzoeken en vergaande afspraken gaan maken over het gebruik van faciliteiten en technologie en het bewerken van nieuwe (media)markten. Ook op het gebied van marketing kunnen nieuwe organisatievormen ontstaan om het hoofd te kunnen bieden aan de verscherpte concurrentie op de vrijetijdsmarkt.

Om de nieuwe processen op het gebied van cultuur en management te kunnen begrijpen zal gebruik moeten worden gemaakt van literatuur die geen plaats heeft gekregen op de management-leesplank. Ik denk hierbij aan: 'Mefisto, De carrière van een kunstenaar' van Klaus Mann, 'De scheppende mens' van Daniel Boorstin, 'De creatieve factor' van Sybren Polet en 'The Creative Mind' van Margaret Boden. (En wie toch stiekem iets wil lezen over management leze het voortreffelijke strategie- en structuurboek van Mintzberg.)

termijn een schijnzekerheid ontlenu. Grote concerns als Shell en Philips zijn gedwongen vanwege de complexiteiten in hun omgeving hun kansen en mogelijkheden voor de langere termijn te onderzoeken om op deze manier hun toekomst veilig te stellen. Kleinschalige organisaties als een muziekschool of kunstencentrum kunnen zich veel sneller instellen op nieuwe ontwikkelingen en hoeven zich niet zo intensief met de kansen en bedreigingen op de langere termijn bezig te houden. Het ontbreekt hen trouwens ook aan uitgebreide staven en afdelingen om dit toekomstonderzoek uit te voeren.

Het belang van een kunsteducatieve toekomstverkenning is dan ook vooral gelegen in het zo praktisch mogelijk combineren van huidige managementproblemen met niet-realistische toekomstbeelden.

Zes stellingen Om dit belang tot de verbeelding te laten spreken, rond ik deze bijdrage af met enkele stellingen.

1. De huidige overheidsfinanciering voor kunsteducatie loopt terug, nieuwe financieringsmogelijkheden liggen in de combinatie van cultuureducatie, media en technologie met als uitgangspunt de multifunctionele cultuurbeleving van de massa's.
2. Een bijzondere toekomst hebben centra die zich richten op de traditionele kunsten. Deze toekomst is verzekerd als commerciële of elitaire belangen de gekozen richting daadwerkelijk ondersteunen.
3. Een cultuureducatief centrum zal in toenemende mate voorwerp van grote culturele en sociale spanningen zijn. Coördinerende niveaus en teams van creatieve werkers zullen meer en meer behoefte krijgen aan 'culturele conflict-hantering'. Deze conflict-hantering vereist een groot inzicht in ethische dilemma's die zich in de 21ste eeuw voortdurend aandienen.

4. In toenemende mate zullen de centra een regionaal-grootstedelijk karakter dragen en bestaande schouwburgen, muziekcentra, RIAGG's en onderzoekscentra in zich opnemen. Enkele centra die deze regionalisering afwijzen zullen zich ontwikkelen tot fundamentalistische cultureel-etnische centra. Bij beide wordt een hoogstaande technologie gebruikt die hen in staat stelt wereldwijd te communiceren.
5. Cultuureducatie wordt in de loop der jaren gekenmerkt door zelfregulering en nomadische, wijdvertakte organisatievormen. Een coördinerende elite zal in de kern van deze vormen de macht bezitten, wereldwijde culturele netwerken onderhouden en omvangrijke speculatieve financieringen realiseren. Aan de basis van de centra zijn autonome groepen van creatieve werkers actief die veel managementtaken zelf uitvoeren, soms in concurrentie met elkaar.
6. De coördinerende elites of kernen staan vanwege de culturele en sociale spanningen voortdurend onder druk; de meest succesvolle elites weten een 'harde' coördinatie-techniek (daarbij geholpen door de technologie) te combineren met een 'zachte' (globale en persoonsgerichte) cultuur-inhoudelijke aansturing van de semi-autonome teams van creatieve werkers. Coördinerende elites die zich in de cultuureducatie uitsluitend richten op randvoorwaarden en niet inhoudelijk georiënteerd zijn, zijn uitsluitend succesvol in crisisachtige interimperioden.

Noten

¹ Zie voor een uitgebreide beschrijving: Hagoort, Giep. *Cultureel Ondernemerschap : een inleiding in kunstmanagement*. - Culemborg : Phaedon, 1992.

² Het schema *Omgevingsvelden* en de in de tekst opgenomen

omschrijvingen zijn een eerste verkenning over een omvangrijk onderzoekstraject *Strategisch management van culturele organisaties* waarover de schrijver in 1996 een proefschrift hoopt te publiceren. Het onderzoek vindt plaats onder begeleiding van prof. dr. Annetta J.M. Roobeek (Universiteit van Amsterdam).

GIEP HAGOORT (1948) is mede-oprichter en directeur van het Centrum voor Kunst & Media Management van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. In zijn training en adviespraktijk concentreert hij zich op strategische veranderingsprocessen. In 1992 publiceerde hij *Cultureel ondernemerschap*, een inleiding in kunstmanagement.

Literatuur

- Adformatie en Genootschap voor reclame. *Scenario 2000*. - Amsterdam, 1994.
- Boden, Margaret. *The Creative Mind*. 1990.
- Boorstin, Daniel. *De schepende mens*. - Amsterdam, 1993.
- Centraal Planbureau. *Scanning the future*. - Den Haag, 1992.
- Galbraith, John Kenneth. *The Culture of Contentment*. 1992.
- Heilbrun, James en Charles M. Gray. *The Economics of Art and Culture*. - New York, 1993.
- Mann, Klaus. *Mefisto, De carrière van een kunstenaar*. - Bussum, 1993.
- Ministerie van WVC. *Investeren in cultuur*. - Den Haag, 1992.
- Mintzberg, Henry. *Mintzberg over Management*. - Amsterdam/Antwerpen, 1991.
- Naisbitt, John, en Aburdene, Patricia. *Mega Trends 2000*.
- Peters, Tom. *Liberation Management*. - New York, 1992.
- Polet, Sybren. *De creatieve factor*. - Amsterdam, 1993.
- Popcorn, Faith. *Trends van overmorgen*. - Amsterdam/Antwerpen, 1993.
- Quinn Mills, D. *De clusterorganisatie*. - Schiedam, 1993.
- Swaan, Abram de. *Perron Nederland*. - Amsterdam, 1991.
- Schwartz, Peter. *Ondernemen is vooruitzien*. - Amsterdam/Antwerpen, 1993.
- Theaterschrift 3 (Border Violations). *Truus Bronkhorst vertelt Bronkhorst Truus*. - Amsterdam, 1993.
- Toffler, Alvin. *De nieuwe machtselite*. - Utrecht/Antwerpen, 1990.

HET KUNSTBELEID EN DE TAAK VAN DE KUNSTENAAR

JAAP VAN DER TAS

Kunsteducatie, amateurkunst en professionele kunstbeoefening dragen elk bij aan de kwaliteit van het bestaan in een samenleving en horen daarom tot het takenpakket van een overheid die het ernstig meent met de kwaliteit van het bestaan van haar burgers. Dat betekent niet dat de overheid op elk onderdeel en tot in detail moet regelen hoe en wanneer mensen zich kunnen uitleven in kunstzinnige expressie, maar wel dat zij verantwoordelijk is voor een gedegen visie op kunst en cultuur, adequaat inspringt als zich leemten voordoen en stimuleert waar dit nodig is. Van der Tas vraagt in dit artikel aandacht voor verankering van uitgangspunten en idealen in kennis over de werkelijkheid en voor een adequate aansluiting ervan op beleidsdoelen.

De rol van de overheid In het huidige cultuurbeleid vinden we drie concepten over de rol van de overheid inzake de kunst: de overheid treedt niet sturend op maar schept voorwaarden en volgt de ontwikkelingen in de kunst; de overheid blijft op een afstand van inhoudelijke oordelen over kunst; het overheidsbeleid vult de markt aan en corrigeert zonodig de markt.¹ Kwaliteit, internationalisering en aansluiting van vraag en aanbod zijn dominante doelen geworden en toetsstenen van de kunstzinnige produktie.² De verschuiving van perspectief (van welzijn naar markt) en de bijbehorende rolverandering van de overheid hebben echter nauwelijks geleid tot een ander kunstbeleid (uitgezonderd het beleid voor beeldend kunstenaars en vormingstoneel).

Drie factoren dragen bij aan dit passieve cultuurbeleid. In de eerste plaats is er politieke eensgezindheid op het gebied van het kunstbeleid.³ In een politiek debat over kunstbeleid onder de pakkende titel *Kunst*

als *Abri? Tussen actieve cultuurpolitiek en laissez faire*, gehouden in Deventer op 30 oktober 1993, bleek eens te meer de overeenstemming in opvattingen tussen christen-democraten, socialisten en liberalen over het gevoerde en te voeren cultuurbeleid. Slechts door te verwijzen naar illustere personen uit de politieke geschiedenis van VVD (Thorbecke) en PvdA (Henriëtte Roland Holst, Gorter) wisten de sprekers zich van elkaar te onderscheiden.

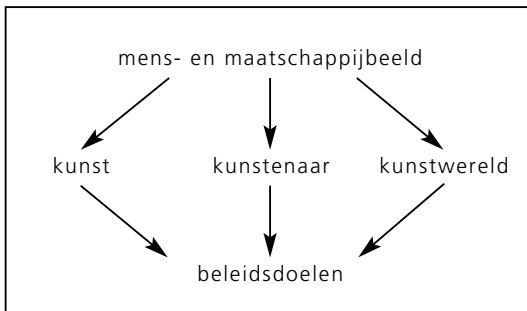
In de *tweede* plaats kan het gebrek aan visie bij politici op kunst en kunstbeleid worden toegeschreven aan het feit dat het om een begrotings-financieel marginaal beleidsterrein gaat, waarop bovendien de grootste geldstromen vastliggen, vooral voor de podiumkunsten. In de *derde* plaats wordt het de politici in hun standpuntbepaling gemakkelijk gemaakt omdat het adagium dat de overheid geen oordeel over kunst zal hebben, boven politieke discussie is verheven. Er bestaan dus nauwelijks politieke verschillen over de algemene doelstelling: het streven naar een 'bloeiend cultureel leven', dat wordt gekenmerkt door 'kwaliteit', 'verscheidenheid' en 'expressievrijheid'.⁴ Dit, en het delegeren van de verantwoordelijkheid voor inhoudelijke besluitvorming ('afstandelijkheid') hebben het kunstbeleid tot een neutraal-bestuurlijke zaak gemaakt die slechts in opspraak raakt als er met middelen wordt geschoven. De klacht dat kunstinstellingen vooral in het geweer komen tegen budgettaire maatregelen en voorbijgaan aan de inhoud van het beleid, is in dit licht bezien verbazingwekkend.⁵

Adequaat en betekenisvol Hoe oppervlakkig of impliciet de ideologische grondslag van overheidsbeleid ook is, toch gaat er invloed van uit, al was het maar in de vorm van een legitimering achteraf. Maar ideologieën zijn helaas niet erg bruikbaar als het gaat om het bepalen en bewerkstelligen van een door de overheid gewenste praktijk. Ze

ontberen vaak voldoende aansluiting bij wat er in de samenleving gebeurt. Dit kan ertoe leiden dat in de beleidspraktijk niets teruggevonden wordt van de ideologie.

Onder beleid wordt hier verstaan 'het streven naar het bereiken van bepaalde doeleinden met bepaalde middelen in een bepaalde tijdsvolgorde' en het beleid dat ik bepleit is adequaat en betekenisvol.⁶ Een *adequaat* kunstbeleid wordt gekenmerkt door algemene doelen die zijn afgeleid van een adequate visie op mens en samenleving. De concrete doelen en de middelen om deze te verwirkelijken zijn hier logisch en zinvol op afgestemd. Een adequaat beleid sluit aan bij gegevens uit de werkelijkheid waarop het beleid van toepassing is, in dit geval het scheppen, beleven en beoordelen van kunst. Een *betekenisvol* beleid wil zeggen dat de culturele waarde en de zinvolheid van de doelen aanwijsbaar zijn. Als de waarde ervan is aangetoond, moet de relatie tussen beleid en de bestaande praktijk worden onderzocht om na te gaan of de overheid een bijdrage kan leveren en zo ja, welke. Pas dan is er sprake van betekenisvol en adequaat beleid. De paragraaf in de cultuurnota over de Nederlandse culturele identiteit is een voorbeeld van inadequaat en betekenisloos beleid, omdat onduidelijk is op welk mens- en maatschappijbeeld het streven stoelt, welke concrete doelen hiervoor worden nagestreefd en wat de betekenis ervan is voor Nederlanders en hun cultuur. Behalve adequaat en betekenisvol moet beleid effectief zijn. Een *effectief* beleid is een beleid waarin de maatregelen leiden tot het halen van de doelen. Als we ervan uitgaan dat niet alleen de concrete doelen ('meer internationale optredens van Nederlandse kunstenaars'), maar juist de algemene ('bloeiend cultureel leven') behaald moeten worden, zijn adequatie en betekenis twee voorwaarden voor de effectiviteit van beleid.

Kunst- en cultuurconcept Voor een kunstbeleid dat aan deze eisen voldoet, moet de overheid een *kunst- en cultuurconcept* ontwikkelen, dat hecht verankerd is in kennis over het kunstzinnig handelen, denken en voelen van mensen en de sociaal-culturele context waarin dat gebeurt. Dat wil zeggen dat de overheid in staat is om kunst, het kunstenaarschap, de kunstwereld en de kunstbeleving te definiëren en de processen die zich afspelen op het terrein van de scheppende arbeid en de participatie te analyseren. Als het kunst- en cultuurconcept is geformuleerd, kunnen beleidsdoelen worden gesteld. Beleidsdoelen zijn afgeleid van, mogelijk impliciete, opvattingen over de plaats van kunst in de samenleving. Deze opvattingen hangen weer samen met een mens- en maatschappijbeeld. Het is voor de beleidsontwikkeling van belang dit fundament helder naar voren te brengen, omdat de ontwikkeling van doelen dan steeds kan worden teruggekoppeld naar uitgangspunten. In onderstaande figuur is deze gewenste samenhang weergegeven, waarbij de lijnen verbindingen aangeven en de pijlen beïnvloeding.



Een bruikbaar mens- en maatschappijbeeld is geen willekeurige greep uit mogelijke opvattingen (zoals de rationele mens, de gevoelsmens, de homo ludens, economicus of calculans; de samenleving als strijdtoneel, als sociale constructie of juist als 'sociaal feit', enzovoort) maar moet gebaseerd zijn op reële kennis van zaken over de mens en zijn functioneren in de samenleving.

Die werkelijkheid wordt enerzijds bepaald door kenmerken van de mens als biologisch en sociaal-psychologisch wezen, dat vanwege zijn leervermogen interacteert met zijn leefomgeving.⁷ Anderzijds wordt de werkelijkheid bepaald door de kenmerken van de samenleving die daar vormend op inwerken en die de context vormen van het kunstzinnig handelen, denken en voelen (bijvoorbeeld de waardering voor kunstzinnige expressie, de kwaliteit van de kunstzinnige voorzieningen en de institutionele mogelijkheden zich kunstzinnig te uiten).

Dilemma In de nota *Investeren in cultuur* wordt geen duidelijk mens- en maatschappijconcept gevonden, noch een algemene visie op kunst in de samenleving. Het functioneren van de kunst in de samenleving zoals dat wordt voorgesteld in de nota kan licht werpen op de gehanteerde maatschappijvisie. De kern daarvan wordt gevormd door het dilemma van de autonomie van de kunst versus haar maatschappelijke functies. Kunst wordt beschouwd als een institutie die primair sociale functies dient. Zelfs de publieksfunctie lijkt een afgeleide sociale functie, namelijk het ontwikkelen van autonomie, mondigheid en relativering van de eigen opvattingen van de burgers, die het functioneren van de democratie ten goede zullen komen.

Deze functies zijn echter niet gefundeerd op kennis over de sociale werkelijkheid, dat wil zeggen over wat autonomie is en hoe deze wordt ontwikkeld, over hoe mensen mondiger worden en hoe kunstbeleving daar in positieve zin op inspeelt. Ook het sociaal-psychologische proces waarin een relativering van de eigen opvattingen door kunstparticipatie zou plaatsvinden wordt niet duidelijk gemaakt. Omdat deze functies van cultuurparticipatie niet zijn uitgewerkt, kan men er weinig mee aanvangen.⁸

De maatschappelijke functies lijken op gespannen voet te staan met de autonomie

van de kunsten: deze autonomie zou de maatschappelijke functies verzwakken. En omdat deze functies belangrijker worden gevonden dan de autonomie van de kunsten, wordt de legitimiteit van die autonomie in bedekte termen in twijfel getrokken. In een recente toespraak beweerde de toenmalige minister van WVC d'Ancona dat de kunstproductie, mede als gevolg van die autonomie, 'losgezongen' zou zijn van de heterogeniteit van de samenleving en dat specialisatie zou hebben geleid tot 'kunst voor insiders', wat haaks staat op het streven naar een grotere en sociaal meer evenwichtig gespreide participatie.⁹ Maar omdat onduidelijk is waar die heterogeniteit op slaat en het verband tussen de mondigheid van de burgers en de autonomie van de kunstwereld evenzeer vaag blijft, biedt deze bewering nauwelijks handvatten om de autonome kunstproductie te corrigeren. Het kunstbeleid berust op een typering van mens en maatschappij zonder empirische verankering.

Internationalisering Ik beschouw de doelstellingen internationalisering, culturele identiteit, participatie, kwaliteit, verscheidenheid en het bevorderen van culturele integratie naar de mate waarin ze zijn gefundeerd op een adequaat inzicht in de sociale realiteit.

De doelstelling internationalisering kan men zien in het licht van de internationale kwaliteitstoetsing of van het brede marktperspectief. Van beide worden in de cultuurnota voor- en nadelen gegeven. Met het oog op de Europese markt zijn er wellicht goede argumenten te geven voor een beleid dat gericht is op het onderhouden en stimuleren van internationale culturele betrekkingen. Maar het staat geenszins vast dat 'geïnternationaliseerde kunst' meer bijdraagt aan een bloeiend kunstleven in Nederland dan 'nationale kunst'.

Het bevorderen van de culturele identiteit

van Nederland wordt gekoppeld aan de doelstelling internationalisering. Ondanks de vele woorden die eraan worden gewijd, wordt een weinig samenhangend doel geformuleerd. Het belangrijkste is wellicht het verlangen binnen de Europese gemeenschap over een eigen beleidsruimte te blijven beschikken, om zo het Nederlandse cultuurgoed in Europa veilig te stellen. Maar in de nota wordt culturele identiteit terecht een onbepaalde factor genoemd.

Kwaliteit De overheid beschouwt *kwaliteit* als een centraal doel waarop gesubsidieerde kunsten beoordeeld moeten worden. De kwaliteitsoordelen laat zij over aan de Raad voor de Kunst, die de overheid adviseert bij beleidsbeslissingen. Er bestaat onder deskundigen echter geen overeenstemming over kwaliteit en de interpretatie van beoordelingscriteria.¹⁰ Het risico bestaat dus dat beoordelingen niet belangeloos zijn, wat versterkt kan worden doordat beoordelaars en beoordeelde niet altijd vreemden voor elkaar zijn.

Bovendien impliceert deze beoordeling een zekere willekeur, omdat zij afhankelijk is van personen die op een zeker moment zitting hebben in een beoordelingscommissie. En omdat er geen heldere criteria zijn, kunnen deskundigen niet op hun oordeel worden aangesproken. De kwaliteitsdoelstelling kan dus pas worden gerealiseerd als een objectieve beoordeling op grond van objectieve criteria kan worden uitgevoerd. Als men dit onaanvaardbaar of onmogelijk acht, moet de kwaliteitsdoelstelling vervallen.

Verscheidenheid *Verscheidenheid* houdt in dat er gestreefd wordt naar een breed aanbod van kunst, zowel tussen als in disciplines. Op zich is het streven naar verscheidenheid een adequate doelstelling, maar dan moet wel worden aangesloten bij de diversiteit van de feitelijke behoeften in de samenleving. Deze overweging blijkt niet uit de

nota, en het is daarom niet denkbeeldig dat verscheidenheid zal leiden tot stimulering van het 'nieuwe' en modieuze, te meer omdat 'vernieuwing' een dominant streven is in de kunstwereld.

Zo wordt in de cultuurnota melding gemaakt van een snel veranderend patroon van voorkeuren en behoeften. Er wordt geld vrij gemaakt om snel te kunnen reageren op actuele ontwikkelingen, 'die te maken hebben met het veranderende karakter van onze cultuur'.¹¹ Hier worden persoonsgebonden voorkeuren en modieuze *schwärmereien* ten onrechte vereenzelvigd met fundamentele menselijke behoeften aan kunstzinnige expressie. Daarnaast worden actualiteiten en veranderingen in het kunst- en cultuuraanbod op één lijn gesteld met kenmerken van onze cultuur die uit hun aard veel minder aan verandering onderhevig zijn.

Bij gebrek aan een duidelijk beeld van het karakter van de cultuur, zal het beleid zich gemakkelijk lenen voor de ondersteuning van het toevallige en voorbijgaande en niet van het fundamentele en blijvende. Als men projecten wil stimuleren die zich bezighouden met de veronderstelde verandering van onze cultuur, dan is inzicht in die veranderingen (vooral ook omdat de 'aard van onze cultuur' in het geding is) een voorwaarde.

Sociale participatie De doelstelling *sociale participatie* houdt in 'het bevorderen dat ieder lid van de samenleving ongeacht zijn sociale afkomst of maatschappelijke positie, de mogelijkheid geboden wordt deel te nemen aan culturele activiteiten'. De uitwerking van dit doel is afhankelijk van de kunststopvatting die men hanteert. De doelstelling van kunstparticipatie is gericht op de 'kunst van de juiste middenweg', die zich het best leent voor spreiding doordat deze niet avantgardistisch is, noch breed gespreid. Wat is kunst van het 'juiste midden'? Het RO-Theater in Rotterdam bijvoorbeeld is met zijn programmering succesvol en met

familievoorstellingen zelfs zeer succesvol. Als dit kunst van het midden is, zou stimulering daarvan dus een groter aantal mensen naar de theaters moeten brengen. Het is de vraag of sociaal bredere participatie daarmee werkelijk is gediend.

De bezoekers van *Tea & Sympathy*, een door het RO-Theater bewerkt Broadway-toneelstuk, vertoonden dezelfde achtergrondkenmerken als het doorsnee toneelpubliek, dat wil zeggen een overwegend hoge opleiding en een tamelijk hoog beroep.¹² De kans is dus groot dat stimulering van deze kunst wel de zalen zal vullen, maar niet bijdraagt aan een sociaal evenwichtiger deelname. Bovendien is nog niet duidelijk wanneer deze kunst van het juiste midden overgaat in breed gespreide kunst. Zou *Tea & Sympathy* geproduceerd door Joop van den Ende in de categorie 'breed gespreid' vallen? Ook is het niet moeilijk voorbeelden te vinden van kunst die volgens deze typering nu eens avantgardistisch is en dan weer tot het juiste midden gerekend zou kunnen worden. De dansgroep *Rosas* van De Keersmaeker trad ooit op voor een klein publiek, maar speelt tegenwoordig voor uitverkochte zalen. Hoe plaatst men dit: als avant-garde, als 'kunst van het juiste midden', als beide tegelijk of nu eens als avantgardistisch en dan weer als kunst van het juiste midden?

Autonoom en gedetermineerd Een helder mens- en maatschappijbeeld ontbreekt dus in de cultuurnota, evenals een definitie van kunst. Toch wordt impliciet een kunstconcept gehanteerd, dat bovendien een aantal beleidsdoelen lijkt te sturen. Zo is het perspectief in het participatiebeleid verlegd van de deelname zelf naar de instellingen die kunst produceren. De opvatting dat mensen naar kunstvoorstellingen gaan die aansluiten bij hun sociaal-culturele achtergrond heeft geleid tot de overtuiging dat een actief participatiebeleid zin- en effect-

loos zou zijn. In het nieuwe beleid wordt daarom nadrukkelijk gewezen op de publieksfunctie en de regionale functie van kunstinstellingen, in de hoop zo via een andere route toch het participatiebeleid te kunnen sturen. Het impliciete kunstconcept waarop deze maatregelen zijn gebaseerd, kan worden teruggevoerd op ideeën over kunst en kunstdeelname die leven in de kunstwetenschappen. Om dit verborgen kunstconcept te verhelderen, besteed ik nu enige aandacht aan deze opvattingen.

In kunstbeschouwingen zijn twee tegengestelde opvattingen dominant: een *autonome* en *gedetermineerde* kunstopvatting. De *eerste* vinden we in de (neo-)Kantiaanse esthetica en kunstfilosofie en bedient vooral de kunstwereld. Ze gaat uit van de absolute autonomie van kunst, waarin kunstwerken slechts bestaan in de context van andere kunstwerken en beschouwd en bekritiseerd moeten worden in het idioom dat de kunst zelf aanreikt. Zij kan worden bekritiseerd vanwege de ontkenning van de sociale context van kunstbeleving en -beoordeling en van de afwijzing van niet-esthetische functies die door kunst kunnen worden vervuld. De zuivere esthetische ervaring wordt uitgetild boven de leefwereld van mensen en geplaatst in een idealistische, naar binnen gekeerde wereld.

De *tweede* opvatting plaatst kunst juist in een meer sociologische context, met sociale determinanten die verantwoordelijk worden gehouden voor de kunstproductie en -deelname, maar vaak ook voor het verschijnsel kunst zelf. Als dit laatste het geval is, wordt aangenomen dat kunst niet is te onderscheiden als een verschijnsel dat anders is dan andere verschijnselen. *Het proces van etikettering* is hier in de plaats gesteld van het *scheppingsproces* en als enig wezenlijk kenmerk van kunst naar voren geschoven.

Sociale constructie De aanname dat de kunstsector niet alleen objecten typeert als

kunst of niet-kunst, maar zodoende ook de definitie van kunst produceert, wordt onderbouwd met de veronderstelling dat de sociale werkelijkheid een 'sociale constructie' is. Ook kunst is dus een sociale constructie, die er evengoed heel anders uit had kunnen zien en er voor verschillende mensen ook verschillend uitziet (waaruit het arbitraire van het verschijnsel kunst wordt afgeleid).¹³ Het is de taak van de socioloog om de definities van kunst en de processen waarvan ze het resultaat zijn te deconstrueren. De gesubsidieerde kunsten vormen een vanzelfsprekend doelwit van deze werkwijze, omdat in de sociologische deconstructie de onderliggende belangen zouden worden blootgelegd van de dominante klasse, die op deze wijze misbruik maakt van publieke middelen. In deze visie subsidieert de overheid geen werkelijk gemeenschappelijk cultureel goed, maar slechts het belang van een (dominante) sociale categorie die cultureel (en economisch) in deze kunst heeft geïnvesteerd. De Grauwe trekt hieruit de conclusie dat het uit moet zijn met de steun aan deze vormen van kunstbeoefening.¹⁴

Er zijn algemene bezwaren aan te voeren tegen kunst als sociale constructie. Methodologisch is de gedachte dat kunst een sociale constructie is niet te funderen omdat het cultureel-relatieve van kunst (elke cultuur geeft een specifieke betekenis aan kunst) wordt verabsoluteerd tot een fundamenteel relativisme (kunst als zodanig bestaat niet). Dit type denken bijt zichzelf in de staart omdat het noodgedwongen vertrekt vanuit een absoluut 'soeverein' standpunt, het eigen standpunt wel te verstaan. Theoretisch berust het constructivistisch denkgoed op een gebrekkige en eenzijdige benadering van de functie die kunst heeft voor mensen en daarmee van het functioneren van burgers in de samenleving. De sociaal-deterministische en constructivistische benaderingen van kunst proberen niet alleen de autonome kunstopvatting te relativeren,

maar leggen bovendien de nadruk op de sociale functies van kunst: artistieke waarden zijn in deze opvatting middelen in dienst van iets anders, bijvoorbeeld van macht, belangen en status. Kunst als sociale constructie is echter geen dwingende conclusie die uit een logische argumentatie voortvloeit, of die empirisch aantoonbaar is.

Dimensies De tegenstelling tussen de autonome en de gedetermineerde kunstopvatting kan overwonnen worden door uit te gaan van de kenmerken van kunst en van de samenhang tussen kunst, artistieke waarden, de artistieke taak van de kunstenaar en de psychologische en culturele functies van kunst. Kunstwerken zijn objecten die doelbewust door mensen zijn gemaakt, een betekenis in zich dragen en artistieke kwaliteit bezitten. Men kan daarbij onderscheid maken tussen vormaspecten die aansluiten bij de *hedonistische dimensie* van de kunstbeleving (sensorisch genieten), inhoudelijke kenmerken die aansluiten bij de *existentiële dimensie* (samenhangen met de zingeving aan het bestaan) en de *identiteitsdimensie* (samenhangen met hechting en autonomie). Deze benadering maakt het mogelijk om het *scheppende proces* te onderscheiden van het *etiketteringsproces*. Beide kunnen afzonderlijk en in hun onderlinge dynamiek worden bestudeerd. In de ontwikkeling van een visie op kunst en samenleving kan men aldus werken met een kunstbegrip dat zoveel mogelijk vrij is gehouden van processen en belangen in de kunstwereld. Daardoor is men in beleid dat is gericht op de sturing van de kunstproductie niet al in een vroeg stadium overgeleverd aan een belangenspel in de kunstwereld.

Gefundeerde kwaliteitsdiscussie Met het kunstbegrip dat in de cultuurnota wordt gehanteerd, wordt niet alleen een bepaald terrein afgebakend, maar worden tevens kwalificaties aan bepaalde typen kunst en

publiek toegekend. In het bijzonder typeringen als 'kunst van de juiste middenweg' en 'insiderskunst' strekken verder dan de mate van spreiding. De kunst van het juiste midden is bijvoorbeeld minder 'moeilijk' dan avantgardistische kunst, maar moeilijker dan breed gespreide kunst. Het publiek van breed gespreide kunst heeft een lagere cognitieve en (dus) culturele competentie en zal daardoor de overstap naar de avant-garde niet maken. Men lijkt daardoor te zijn gevangen in een kunstconcept dat voortvloeit uit het gesociologiseerde mensbeeld en het functionalistische maatschappijbeeld, waarin het kunstwerk zelf nauwelijks nog een rol speelt. Als kunst zo wordt gekoppeld aan competentie wordt het geven van een definitie van kunst (het object van beleid), wel heel moeilijk.

Om deze lacune op te vullen wordt nu van de kunstinstellingen geëist dat ze hun kunstconcept, keuzen en oordelen beter onderbouwen, opdat de overheid een actieve kunstpolitiek kan ontwikkelen. Zou de overheid zelf met een gefundeerd kunst- en cultuurconcept komen, gebaseerd op een valide mens- en maatschappijbeeld, dan zou de discussie in de kunstwereld over kunst en de kwaliteit van kunst structuur kunnen krijgen. Zelfs zou men argumenten hebben om een gefundeerde kwaliteitsdiscussie tot de taken van de kunstwereld te rekenen. Gefundeerd wil zeggen dat deskundigen niet langer kunnen terugvallen op intuïtie, talent of 'erkende' classificaties, maar op algemene eisen die men aan kunst mag stellen.

Deze concretisering van het kunstbegrip is geen poging de kunstproductie in het gareel van een overheidsfinanciering te dwingen. De eisen die aan kunst kunnen worden gesteld, zijn algemeen en niet gerelateerd aan een specifiek publiek. De beoordeling kan net als nu worden uitbesteed, maar de beoordelaars moeten wel beschikken over meer gekwalificeerde en neutrale maatsta-

ven. Het beleidsvraagstuk kan bovendien verlegd worden van een betere aansluiting van vraag en aanbod naar een betere aansluiting van kunstwerken bij de eisen die de kunstbeleving stelt. Bij beslissingen over subsidiëring vervallen dan overwegingen van sociale aard die leiden tot een keuze voor 'middenkunst' of 'insiderskunst', omdat kenmerken van kunst centraal staan en de participatiegraad of de professionaliteit van de kunstenaar er niet langer toe doen.

Kunstenaarsrollen De opvatting over de kunstenaar en zijn plaats in de samenleving hangt samen met het kunstconcept dat men hanteert, maar niet eenduidig. Aan het kunstenaarsberoep worden eisen gesteld en kenmerken toegeschreven die een interpretatie geven van de taakuitvoering. Een belangrijk maatschappelijk gegeven daarbij is de mate waarin het kunstenaarsberoep is ingebed in de cultuur of juist naar de periferie is verwezen. In historisch perspectief kunnen we de kunstenaar onderscheiden als vakman, ondernemer, hofdienaar, profeet, bohémien, dandy en professional. Elk van deze rollen sloot aan bij een taakopvatting en vaak bij een positie die men als kunstenaar bekleedde. In de praktijk overlaptten kenmerken van deze kunstenaars elkaar.¹⁵ De typering van de kunstenaar, de rol die aan de beroepsuitoefening wordt toegeschreven en de eisen die aan zijn taakuitvoering worden gesteld, kunnen een belangrijk effect hebben op het beleid en een legitimeringsbron ervoor leveren. Het maakt een groot verschil of kunstenaars beschouwd worden als bohémiens, die ook onder de meest erbarmelijke omstandigheden hun creatieve arbeid verrichten, of als representanten van de nationale cultuur, die met hun werk een belangrijke bijdrage leveren aan het internationaal prestige van het land. Weer anders is het als de kunstenaar beschouwd wordt als een arbeidsplichtige, die in eigen onderhoud moet voorzien, in de

kunsten of daarbuiten. Visies waarin de kunstenaar wordt beschouwd als ondernemer, die zich moet oriënteren op de markt, of als professionele kunstenaar, die de samenleving moet voorzien van artistiek hoogwaardige en betekenisvolle kunstwerken sluiten aan bij weer andere uitgangspunten en andere legitimeringsgronden van beleid.

Waardetoekenning In plaats van een willekeurige greep te doen uit deze grabbelton van kunstenaarstyperingen kan men zich in de keuze voor een kunstenaarsrol ook laten leiden door een taakopvatting die voortvloeit uit de waarde die men hecht aan kunst voor het individu en voor de samenleving als geheel. Men kan daarbij denken aan de expressieve en de onderhoudende functies van kunst en aan het niveau van culturele voorzieningen. Deze waardetoekenning kan op haar beurt worden verankerd in inzichten over universele kunstbehoeften en expressieve vermogens van mensen en over de inrichting van een samenleving die hier optimaal aan tegemoet komt. Dit betekent niet dat in zo'n benaderingswijze uitspraken worden gedaan over concrete verschijningsvormen van kunstwerken, wel dat het kan dienen als leidend principe voor kunstbeleid. Een keuze voor een kunstenaarsrol is niet vrijblijvend en kan ook niet dienen om bestaand beleid achteraf te legitimeren. Als beleidsontwerpers/ontwikkelaars de ontwikkeling van emotionele vermogens in het algemeen en kunstzinnige in het bijzonder, en een productie van kunstwerken die aansluit bij een optimale kunstzinnige beleving als voorwaarden beschouwen voor een kwalitatief hoogwaardige cultuur, kan een keuze voor marktafhankelijke 'topkunstenaars' een risico inhouden. Het is immers niet vanzelfsprekend dat de eisen van de markt overeenkomen met deze voorwaarden. De kunstenaarsrol waarvoor de overheid opteert - die niet dezelfde hoeft te zijn als die waarvoor kunstenaars kiezen - moet

aansluiten bij de gekozen taakstelling en de wijze waarop deze het best kan worden vervuld.

Analyse kunstenaarsconcept Een specifieke kunstenaarsopvatting is in de cultuurnota niet te vinden, die is ook nu weer alleen af te leiden uit de beleidsvoornemens. Op het eerste gezicht lijkt men de kunstenaar als *professional* tot uitgangspunt te nemen, zoals blijkt uit de nadruk die wordt gelegd op de eigen professionele verantwoordelijkheid. In tweede instantie komt een ander beeld naar voren: de kunstenaar als *arbeidsplichtige*, die zich net als andere arbeidsplichtigen beschikbaar moet houden voor de arbeidsmarkt en zelfs moet omscholen als het kunstenaarschap onvoldoende inkomsten oplevert.

In budgettair gestuurd beleid, zoals in het geval van de maatregel waarin de ondersteuning van beeldend kunstenaars wordt beperkt tot twaalfhonderd die maximaal vier jaar subsidie kunnen ontvangen, telt daarentegen noch professionaliteit, noch arbeidsplichtigheid, maar wordt de kunstenaar als *creatief talent* gekoesterd. Deze tijdelijke ondersteuning is ingebed in het beroepsperspectief van de markt: kunstenaars kunnen voor de regeling in aanmerking komen als ze enkele jaren beroepsmatig hebben gewerkt, en worden geacht na de vier jaar op eigen benen verder te kunnen. Achter de opvatting van de kunstenaar als creatief talent gaat dus eigenlijk de *marktgerichte topkunstenaar* schuil.

In een interview op de tv waarin armlastige Franse kunstenaars hun beklag doen over de beroerde omstandigheden waaronder kunstenaars in Frankrijk moeten werken, stak d'Ancona de Nederlandse kunstenaars die niet tot de uitverkoren twaalfhonderd zullen behoren een hart onder de riem in een verwijzing naar deze Franse collega's. 'Je ziet toch aan deze kunstenaars dat de ware kunstenaar zich niet laat kisten en ondanks de

meest beroerde omstandigheden zijn kunstwerken schept', aldus mijn parafrase van d'Ancona's opmerking. Daarmee deed zij een wat cynisch aandoend beroep op de intrinsieke motivatie van kunstenaars, die past bij de kunstenaar als *bohémien*.

Dit beeld stamt uit de tijd van de geniale kunstenaar, van de romantische miskende zolderkamerschrijver en absint drinkende kunstenaar. Vroeger was dit een zelfgekozen beeld van kunstenaars om zich als kunstenaar onder moeilijke omstandigheden over-eind te kunnen houden. Nu wordt het beeld gehanteerd om een beleidsmaatregel te verdedigen die ten koste gaat van de beroepsuitoefening van vele kunstenaars. Het zou interessant zijn na te gaan welke kunstenaars zich in dit beeld nog herkennen.

Ook is het nuttig om deze houding te beschouwen vanuit het perspectief van vitale hoogwaardige kunst. De Fransen beklagden zich namelijk vooral over het feit dat het ondoenlijk is om zich als kunstenaar te ontwikkelen als zij alle energie overdag in een andere baan moeten steken. De betrokkenen zien de werksituatie dus als een aanslag op de kwaliteit van hun scheppende arbeid. Deze creativiteit blokkerende situatie verdedigen en tegelijkertijd kunstenaars die in aanmerking komen voor ondersteuning laten beoordelen op hun creatieve talent, getuigt van een dubbelhartige houding tegenover het kunstenaarschap.

Dynamiek van waarden en belangen In de sociologische kunstdiscussie heeft men geprobeerd ons ervan te overtuigen dat waarden geen eigen dynamiek hebben in de beleving van kunst, maar slechts een functie zijn van macht en machtstrategieën. In de sociaal-wetenschappelijke en kunstfilosofische discussie zijn waarden gerelativeerd als uitwisselbare, arbitraire gegevens en als culturele constructies die de belangen van bepaalde categorieën in de samenleving dienen.

De suggestie dat waarden 'toevallig' zijn of slechts middelen in een belangenspel, druist in tegen bestaande kennis over de betekenis van waarden voor het menselijk handelen. Veel van het gedrag dat samenhangt met de kunstbeleving, of het nu de scheppende taakuitvoering is of het idiosyncratisch bijeenbrengen van een kunstverzameling, is zonder waardendynamiek niet te verklaren.¹⁶ Waarden behoren tot het bouwwerk van de cultuur en sturen het menselijk handelen en de taakuitvoering. Naarmate die taak meer samenhangt met ethische of esthetische aspecten van het bestaan, zal de invloed van waarden daarop sterker zijn.

Het inzicht dat maatschappelijke en dus ook artistieke waarden het resultaat zijn van cultuurvorming is niet nieuw en kan beschouwd worden als een klassieke cultureel-antropologische verworvenheid. Juist dit cultuur-relativisme heeft bijgedragen aan het inzicht dat mensen - in welke cultuur dan ook - blijkbaar waardenoriëntatie behoeven om hun bestaan zinvol te maken en richting te geven aan hun handelen. Het gegeven dat maatstaven verschuiven en dat collectieve maatstaven plaatsmaken voor individuele afwegingen (maar ook het omgekeerde kan zich voordoen), doet niets af aan het feit dat deze waardenafwegingen altijd weer worden gemaakt en dat ze inherent zijn aan elk oordeel dat over kunst wordt geveld. De artistieke taak die de kunstenaar zich stelt, is primair het scheppen van kunstwerken die voor de kunstenaar zelf, maar ook voor de beschouwer in de kunstzinnige behoeften kan voorzien. Deze taak is geworteld in zijn behoefte een betekenisvol object te scheppen waarin vormaspecten zodanig zijn gearrangeerd dat die voldoen aan de maatstaven die hij aanlegt voor de kwaliteit van zijn werk.¹⁷ Deze dimensie van 'artistieke kwaliteit' vindt men terug in het beoordelingscriterium 'integriteit' dat door het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst wordt toegepast.

Dit betekent niet dat men de ogen moet sluiten voor de economische, sociale en psychologische belangen die bij kunst in het geding kunnen zijn. Men moet deze echter scheiden van de waarde-oordelen en de creatieve beslissingen die bepalend zijn voor de scheppende arbeid. Brunelleschi (1377-1446), de bouwmeester van de koepel op de Dom in Florence, was ongetwijfeld gemotiveerd door het sociaal aanzien dat een oplossing voor het architectonische probleem dat de Dom stelde, hem zou opleveren. De oplossing en vooral de schoonheid ervan kunnen echter niet anders worden beschouwd dan als een creatieve en aan artistieke waarden gebonden probleemoplossing, die de kern van zijn taakopvatting uitmaakten.¹⁸ Een kunstwereld waarin de *survival of the fittest* bepaalt wat als kunst wordt geëtiketteerd, verspeelt het recht op autonome zeggenschap.

Waarden en belangen in de kunstwereld De overheid geeft financiële ondersteuning aan kunst die het kwaliteitsmerk heeft gekregen, bijvoorbeeld van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst. De criteria daarvoor zijn deels terug te voeren op waarden, die subjectief worden geïnterpreteerd. De beoordeling van kunstwerken met behulp van concrete maatstaven lijkt echter zo samen te hangen met de persoonlijke beleving van het werk door de beoordelaars, dat van overeenstemming geen sprake is.¹⁹

Bovendien wordt de beoordeling in toeneemende mate niet gebaseerd op de artistieke kwaliteit van het werk maar op de positie van de kunstenaar in de kunstwereld. Daarmee komt een belangendynamiek in de plaats van de waardendynamiek waarop de taak van de kunstenaar is geënt. Kern van deze ontwikkeling is de impliciete aanname dat kunstenaars die het 'beter doen' ook betere kunst maken. Brinkmans idee van een topkunstproductie, maar dan gemeten naar

buiten-artistieke maatstaven, krijgt zo toch nog gestalte. Men kan hierbij denken aan meetbare kenmerken van de beroepsuitoefening, zoals wat men bij het Fonds 'het artistiek functioneren' noemt: tentoonstellingen, recensies, verkopen, prijzen, enzovoort.

Nieuwe erkenning vormt dan een schakel in de keten van toegevoegde erkenning.

Bedenk hierbij dat de prestigieuze *Prix de Rome* ooit is afgeschaft met het argument dat de kunstenaars die deze prijs wonnen in hun vak zelden nog iets van zich lieten horen. De les die men hieruit kan leren (en uit de lange reeks ontdekkingen van 'jong talent') is, dat erkenning op het moment van subsidiëring weinig zegt over de artistieke prestatie als zodanig, noch over de erkenning op langere termijn. Als men met 'erkenning' en 'reputatie' iets wil aanvangen in het kunstbeleid, moet eerst een gedegen studie uitgevoerd worden naar het verband tussen het proces van *scheppen* en dat van *etiketteren*.

Het verleggen van de beoordeling naar positionele kenmerken van kunstenaars en de onenigheid over de beoordeling op grond van gegeven criteria, zijn aanleiding voor een bezinning op de esthetische waarden die ten grondslag liggen of zouden moeten liggen aan de kunstproductie. Men streeft in het beleid immers naar een kwalitatief hoogwaardige kunstproductie zonder aan dat begrip inhoud te kunnen geven. Zolang men daar bij de ondersteuning van kunstenaars, maar ook van muziek- en toneelgezelschappen geen afdoende invulling aan kan geven - zodat de beroepsondersteuning als een tombola wordt beschouwd - zal de legitimiteit van het kunstbeleid verder afbrokkelen. Vier thema's kunnen in overweging worden genomen.

Vier thema's De eerste is een bezinning op de artistieke waarden, dat wil zeggen het streven naar een fundamenteel debat over kunst. De dimensies van kunstbeleving en de

betekenis van artistieke waarden (geobjectiverde of te objectiveren opvattingen, wat verder reikt dan vage noties over vernieuwing, verrassing en spanning tussen materialen), kunnen een begrenzing aan die discussie geven.

In de tweede plaats zou men bij de beoordeling moeten afzien van criteria die vooral slaan op de beroepsuitoefening en op de ontwikkeling daarin. Nu wordt erkenning in de beoordeling opgenomen en verdedigd met het argument dat daardoor een grotere groep kunstenaars wordt bereikt.²⁰ De niet beantwoorde vraag is, of erkende kunstenaars betere kunst maken dan niet erkende, en of deze 'marktaanvullende' taakopvatting niet leidt tot een overgave aan processen en belangen die spelen in de kunstwereld. Juist hier ligt een marktcorrigerende taak voor de overheid.²¹

In de derde plaats kan het betrekken van de kunstbeleving bij de beoordeling de professionele toetsing onderbouwen. De beoordeelaars zijn dan ook bij de *formele* beoordeling van kunstwerken beter toegerust, omdat dat wat nu veelal impliciet gebeurt concreet en bewust wordt gemaakt.

En in de vierde plaats kan de overheid zich losmaken van het vanzelfsprekende gezag van deskundigen in het veld. Esthetische oordelen zijn tenslotte net zomin het exclusieve terrein van kunstenaars en deskundigen als ethische oordelen uitsluitend tot de competentie van dominees zouden horen. De kunstproductie en kunstbeleving zijn ingebed in een context van waarden en waarderingen. Het kunstbeleid zou aan helderheid winnen als openlijker aansluiting wordt gezocht bij waardenopvattingen die leven bij kunstenaars en bij het publiek. De discussie die zo op gang gebracht kan worden, kan ook inzicht bieden in de relaties tussen esthetische waarden in de kunstproductie en de functies die kunst voor de beschouwer heeft. Ook kan er een koppeling worden gelegd met het kunstbegrip dat

wordt gehanteerd. Als bijvoorbeeld zou blijken dat kunstwerken in de kunstwereld overwegend de status krijgen van *statement*, dan kan de overheid op grond van onderbouwde beleidsdoelen daar tegenover een standpunt innemen, in plaats van te klagen over 'insiderskunst'.

Vanzelfsprekend onderdeel In kunstbeleid dat is gebaseerd op het eerder aangegeven mens- en maatschappijbeeld, zou kunsteducatie of kunstzinnige vorming als een vanzelfsprekend onderdeel zijn opgenomen, omdat een bepaalde vermogensontwikkeling een voorwaarde is voor een optimale kunstbeleving. Het zal de lezer niet verbazen dat kunsteducatie wel als beleidsdoel in de cultuurnota wordt behandeld, maar geen geïntegreerd en doordacht onderdeel van het beleid uitmaakt. Vanuit de gedachte dat kunsteducatie 'moet' en in de zekerheid dat de lagere overheden het belangrijkste deel van dit beleidsterrein voor hun rekening nemen, is de aandacht van de overheid overwegend gericht op organisatorische problemen op landelijk niveau. Het belang dat in het kunstbeleid wordt gehecht aan kunsteducatie wordt ontleend aan de onderlinge invloed die zou uitgaan van amateurkunst, professionele kunst, kunsteducatie en kunstdeelname. In het beleidsplan van het LOKV treft men dit verband ook aan, geïllustreerd in een figuur van elkaar overlappende cirkels. Deze figuur roept de vraag op of de drie velden van de kunstpraktijk ook meer analytisch met elkaar in verband kunnen worden gebracht en of kunsteducatie wel de juiste term is voor het veld dat ermee wordt aangeduid.

Kunstzinnige vorming en kunsteducatie
Men kan zich uiteenlopende doelstellingen voorstellen bij het streven burgers beter te equiperen voor confrontaties met kunstwerken. Vanuit de 'kennis is macht' gedachte en de aanname dat kunstparticipatie kennis

oplevert, zal men streven naar kunsteducatie en dit doen door bezoek aan bepaalde kunstvoorstellingen te stimuleren.²² Vanuit het eerder gegeven mens- en maatschappijbeeld zal men daarentegen streven naar optimalisering van de kunstbeleving. Kiest men voor vergroting van kennis en begrip, dan spreken we van educatie. Dit is echter wel een nogal eenzijdig en beperkt streven. Kennis en de toepassing daarvan zijn slechts een onderdeel van een optimale kunstbeschouwing, zoals kunsteducatie niet meer is dan één aspect van een optimale kunstzinnige vorming, die immers slaat op de ontwikkeling van het *geheel* aan vermogens. Zo beschouwd is kunstzinnige vorming eigenlijk een uitstekend begrip voor zowel ontplooiing als educatie.

Toch wordt in de beleidsnota van het LOKV een scheiding tussen beide aangebracht en gekozen voor kunsteducatie ten koste van ontplooiing. Het lijkt erop dat de ene eenzijdigheid (vooral ontplooiing doet ertoe) is vervangen door een andere (vooral educatie doet ertoe). De argumentatie waarmee deze keuze wordt verdedigd lijkt niet erg doordacht. In de beleidsnota van het LOKV wordt kunsteducatie beschouwd als: 'kinderen en volwassenen leren omgaan met kunst; ze tot een beter begrip van kunst brengen', terwijl bij kunstzinnige vorming 'het accent ligt op vorming met behulp van kunstzinnige middelen'. Kunstzinnige vorming is hier dus een middel om mensen te vormen tot beter functionerende mensen, terwijl de kunsteducatie beperkt blijft tot het omgaan met kunst als zodanig. Dit is een onzuivere redenering, omdat ook kunsteducatie als doelstelling verband houdt met de algemene doelstelling van kunstdeelname en de meerwaarde voor de beschouwer en de samenleving die deze deelname zou opleveren.

Onderdeel Het gebruik van de term kunsteducatie om de omgang met kunst als doel op zichzelf te benadrukken, schiet ook

tekort omdat educatie slaat op formele leerprocessen en kennisverwerving. Daardoor wordt in kunsteducatie het leren omgaan met kunst geassocieerd met een formeel leerproces in plaats van een vormingsproces en sluit in het onderwijs dan vanzelf aan bij de kennisgerichte benadering die daar zo dominant is. Vanuit de kunst- en onderwijs-sociologie krijgt deze benadering steun omdat ook daar de nadruk in onderzoek naar kunsteducatie wordt gelegd op de cognitieve kant van kunstdeelname: het gaat er vooral om in hoeverre mensen in staat zijn kunstwerken cognitief te verwerken, te plaatsen en te begrijpen. Culturele competentie als verklaring van de onevenredig grote deelname van hoger opgeleiden aan kunst stoelt op deze veronderstelling. Het verhogen van de culturele competentie van andere bevolkingsgroepen zou dan de kunstparticipatie kunnen bevorderen. Deze gedachte wordt niet alleen gevoed door de grote maatschappelijke waardering voor de cognitie, maar ook door de aanname dat psychologische verwerking van kunst een cognitieve aangelegenheid is. We vinden dit onder meer terug bij de kunstfilosoof Nelson Goodman en in het kunstsociologisch onderzoek in Nederland van Ganzeboom en Maas.²³

Kan kunsteducatie worden beschouwd als de logische pendant van culturele competentie, kunstzinnige vorming past meer bij emotionele, sensorische en cognitieve vermogensontwikkeling. In de ontwikkeling die een optimale kunstbeleving mogelijk maakt, of deze nu plaatsvindt in de huiselijke sfeer, in amateurkunstbeoefening of in de formele opleiding tot kunstenaar, zal de kunsteducatie altijd onderdeel zijn van de bredere ontwikkeling die kunstzinnige vorming heet.

Kunstbeleving als fundament Kunstbeleving is het proces waarin de beschouwer het kunstwerk actief ondergaat. Actief ondergaan wil zeggen dat er een interactie is tus-

sen psychologische kenmerken van de beschouwer en formele en inhoudelijke kenmerken van het kunstwerk. Deze interactie wordt nagestreefd vanwege het genoegen die deze oplevert.²⁴

In de kunstbeleving worden affectieve en cognitieve vermogens aangesproken. Bij affectieve vermogens kan men denken aan hechting, identificatie en inleving. Bij cognitieve vermogens gaat het vooral om de creatieve intelligentie. Men moet als beschouwer de expressiviteit van het werk kunnen ondergaan, interpreteren en (her)beleven. Gevoeligheid voor vorm en kleur en het speels kunnen omgaan met dubbelzinnigheden vergroten de beleving en de bevrediging die deze oplevert. Het spreekt vanzelf dat kunstwerken de mogelijkheid voor een dergelijke beleving moeten aanreiken. Beleving van overdreven cerebrale, conceptuele kunst ontbeert vaak het genoegen dat ontleend wordt aan de sensorische ervaring, terwijl clichématig voorgestelde emoties remmend kunnen werken op de inleving of de identificatie. Van de kant van die beschouwer kunnen emotionele blokkades en het overdreven scherp willen begrijpen en classificeren drempels opwerpen voor de kunstbeleving.

Intrinsieke behoeften Bij kleine kinderen kan men zien dat, mits zij niet worden gehinderd door een restrictieve opvoedingspraktijk, zij de creatieve intelligentie, het voorstellingsvermogen, de fantasie en de esthetisering innerlijk toepassen en vreugdevol uitleven in spel en muziek.²⁵ Kunstzinnige vorming die de kunstbeleving stimuleert, is allereerst gericht op het voorkómen dat de intrinsieke motivatie tot kunstbeleving en het verlangen naar vermogensontwikkeling en -uitleving al in een vroeg stadium worden geknakt, bijvoorbeeld door emotionele beschadiging en druk op cognitief presteren. Er zijn aanwijzingen dat ook de esthetische verwerking en beoordeling van objecten is gebonden aan ontwikkelings-

stadia, een reden te meer om kinderen niet lastig te vallen met betekenissen, verwijzingen en categorisering, die al bij volwassenen een optimale beleving kunnen hinderen.²⁶

Door actief met kunstbeoefening bezig te zijn, stimuleert deze vorming bovendien de ontwikkeling van vanzelfsprekende maar voor de beleving vaak onmisbare motorische en sensorische vaardigheden, zoals zingen en dansen. Ook aan deze intrinsieke behoefte geven kinderen vaak spontaan uiting.

Kunstzinnige vorming moet deze intrinsiek gemotiveerde kunstbeleving stimuleren door veel luisteren, kijken en voelen en door amateurkunstbeoefening, zodat de emotionele bevrediging de motor blijft van deze kunstdeelname.

Dit in ogenschouw genomen, is kunstzinnige vorming een proces waarin de cognitieve, affectieve en emotionele vermogensontwikkeling harmoniëren en waarin rekening wordt gehouden met universele menselijke behoeften. Zinvolheids-, hechtings- en hedonistische, esthetische behoeften kunnen bevredigd worden, juist omdat de cognitieve verwerking in de kunstbeleving niet slaat op kennistoepassing en het kunnen plaatsen van kunstwerken in stromingen en stijlen, maar om het creatief voorstellingsvermogen, waardoor men actief kan interacteren met de expressieve voorstelling van het kunstwerk. Emotioneel moet men toegerust zijn voor de verwerking van de expressieve lading van het kunstwerk, die ligt besloten in de thematiek en de esthetische vorm. Kunstzinnige vorming kan beide stimuleren door kinderen kunst actief te laten ondergaan, in te spelen op de natuurlijke nieuwsgierigheid en de fantasiewereld van kinderen en het voorstellingsvermogen en gevoel te benadrukken. Het type kunst doet er daarbij minder toe dan de verbinding met de belevingsdimensie en de kwaliteit ervan. Aansluiting bij de belevingswereld van kinderen is vanzelfsprekend een voorwaarde.

Samenhang Deze vorming kan resulteren in drie keuzen ten aanzien van kunstdeelname in het latere leven: consumptieve deelname, amateuristische kunstbeoefening en het kunstenaarschap. Kunstzinnige vorming heeft gevolgen voor elk van deze typen, die elkaar onderling ook weer beïnvloeden. De *consumptieve deelnemer* die zijn kunstzinnige vermogen beter heeft kunnen ontwikkelen stelt kwalitatief hogere eisen aan de prestaties van kunstenaars. Dit heeft gevolgen voor de eisen die professionele kunstenaars aan hun werk moeten stellen. Een kunstzinnig gevormd publiek zal zich immers niet laten verleiden door kunst die de nadruk legt 'vernieuwing', omdat dit op zichzelf geen bijdrage levert aan de kwaliteit en belevingswaarde van het werk. Het wegblijven van publiek kan dan veel beter dan nu worden beschouwd als een gevolg van ontbrekende kwaliteit of ontbrekend belevingspotentieel.

Een betere kunstzinnige vorming leidt tot een hoger niveau van *amateurkunst*, terwijl door amateurkunst het kunstzinnig vermogen van mensen vergroot en kwalitatief veranderd kan worden. Het zelf beoefenen van kunst brengt mensen in een direct fysiek contact met kunst en met de mogelijkheid zich expressief te uiten. Bovendien levert de beheersing van een muziekinstrument of een ander kunstmedium grote bevrediging op. Stimulering van amateurkunst verdient dus in het verlengde van een algemene kunstzinnige vorming extra aandacht in het kunstbeleid. Uit de achtergrond van het *Rosenberg trio* blijkt dat kunstzinnige vorming en actieve amateurkunst (samen met een dosis talent) kunnen leiden tot een intensieve kunstbeleving en grote artistieke expressiviteit. De intensieve en vanzelfsprekende omgang met muziek van jongs af heeft ertoe geleid dat de muziek deze mensen naar eigen zeggen 'in het bloed zit.'²⁷ Het effect van amateurkunst op deelname zal vooral een intensievere beleving zijn,

waardoor het genoeg daarvan wordt ver-groot en de amateur hogere eisen zal stellen aan de het werk van de beroepskunstenaar. Deze kwalitatieve samenhang, die op zijn merites onderzocht moet worden, kan een deugdelijker onderbouwing opleveren voor de plaats van amateurkunst in een geïntegreerd kunstbeleid dan een *freischwebend* statisch verband tussen amateurkunst en kunstdeelname dat nu een legitimerend argument is voor beleid inzake amateurkunst.²⁸

Eigen beleving Professionele kunstbeoefening is overwegend het resultaat van een opleiding aan de kunstacademie, dansacademie of het conservatorium. In de beroepsopleiding wordt de grondslag gelegd voor het kunstenaarsaanbod en dus voor een deel van de kunstzinnige belevingsmogelijkheden van het publiek. Als binnen de beroepsopleiding een academische, naar binnen gerichte en esthetiserende kunstopvatting domineert, waarin *statement* en idee in de plaats komen van kunstbeleving en de communicatieve functie van kunst, worden de belevingsmogelijkheden van het publiek ingeperkt. Als men de expressieve en communicatieve taakstelling ernstig neemt, moet men zich aan de academie niet alleen rekenschap geven van kundigheid en artistieke waarden, maar ook van de belevingsmogelijkheden van de kunst die men schept, en dus van *de eigen beleving in het scheppende proces*, omdat daarin het werk voor het eerst wordt beleefd. Kunstenaars hoeven zich daarbij geen rekenschap te geven van de heersende 'smaak' van het publiek, of van de 'kunst van het midden'. Integendeel, smaak is geen relevant gegeven, universele belevingsdimensies zijn dat des te meer. De keuze voor kunst van hoogwaardige kwaliteit veronderstelt een reflectie op deze dimensies, waarin artistieke kwaliteit, expressie en betekenis immers zijn verdisconteerd. Professionele kunstbeoefening kan op drie

manieren bijdragen aan de kunstbeleving van het publiek en aan de ontwikkeling daarvan. In de eerste plaats door kwalitatief hoogwaardige kunst te scheppen die zich intensief laat beleven en artistiek laat beoordelen. In de tweede plaats door bij te dragen aan de kunstzinnige vorming, hetzij in het onderwijs, hetzij via de amateurkunst. De bereidheid om een vormende taak op zich te nemen, zal onder andere afhangen van het beroepsethos dat de kunstenaar zich aanmeet. Een naar binnen gerichte houding kan een hindernis zijn om bij anderen expressiviteit en verbeeldingskracht te stimuleren. Een ander struikelblok op de weg naar een geïntegreerde professionele kunstbeoefening en kunstzinnige vorming en amateurkunst is de overheersende nadruk in het onderwijs op feitenkennis ten koste van ervaringskennis.

Geïntegreerde visie Het kunstbeleid blijkt te zijn gebaseerd op uitgangspunten en doelen waarvan de interne consistentie en de fundering in kennis over het menselijk functioneren in de samenleving tekortschieten. In een kunstbeleid dat wèl uitgaat van het menselijk functioneren en dat streeft naar optimalisering van de kunstbeleving, krijgt kunstzinnige vorming een prominente plaats omdat kunstzinnige vorming bedoeld is bij te dragen aan deze beleving, die aan de orde is op elk terrein waarop mensen met kunst in aanraking komen. In de kunstbeleving worden belangrijke psychologische functies vervuld, waardoor kunstzinnige vorming indirect bijdraagt aan de kwaliteit van het leven van de leden van onze samenleving en aan de kwaliteit van de samenleving zelf. Ook kan kunstzinnige vorming culturele functies dienen, omdat de kwaliteit van de kunstbeleving een onmisbare ondersteuning is van een bloeiend cultureel leven. Men kan daarbij denken aan de eisen die het publiek stelt aan de scheppende en uitvoerende kunstenaars.

Er is dus werk aan de winkel. De grote uitdaging is het ontwikkelen van een geïntegreerde visie op kunst en cultuur, waarin zowel het kunst- als het kunstenaarsbegrip aan bod komen en waarin de relatie tussen professionele kunst, amateurkunst en kunstzinnige vorming analytisch duidelijk wordt gemaakt. De mate waarin en wijze waarop kunst een bijdrage kan leveren aan een betere samenleving moeten nader worden onderzocht, terwijl ook de dynamiek tussen de hier genoemde velden en de interne dynamiek van de kunstwereld nader onderzoek vergen. Maar als het inzicht in deze dynamiek er is, kan betekenisvol en adequaat kunstbeleid worden ontwikkeld. Het streven om kunst meer in de samenleving te plaatsen zal dan ook geen holle leus meer zijn, omdat de mensen die met elkaar de samenleving uitmaken het uitgangspunt van beleid zullen zijn. Wat dan nog nodig is, zijn de wil en de middelen om een werkelijk bloeiend kunstleven te realiseren.

Ik heb de contouren geschetst van een betrokkenheid van professionele kunstenaars bij een beleid gericht op de ontwikkeling van kunstzinnige vermogens bij het publiek. Met beleving en artistieke kwaliteit als de centrale aspecten van dat beleid kunnen kunstenaars meer geïntegreerd raken in de samenleving, terwijl tegelijkertijd een nieuw, kunstzinnig sterker ontwikkeld publiek kan participeren in kunst. Daarmee kan langs twee routes een van de belangrijkste doelstellingen uit de cultuurnota worden verwezenlijkt.

Noten

¹ De termen *kunstbeleid* en *cultuurbeleid* worden hier door elkaar gebruikt, maar slaan steeds op beleid dat de kunsten betreft. Over cultuurbeleid wordt gesproken als het kunstbeleid wordt beschouwd als

onderdeel van het omvangrijker beleid, waaronder bijvoorbeeld ook het media- en het museumbeleid vallen.

² *Investeren in cultuur : nota cultuurbeleid 1993-1996*. - Den Haag : SDU, 1992.

³ *Cultuurbeleid in Nederland : nationaal rapport Europees programma voor de evaluatie van nationaal cultuurbeleid*. - Rijswijk : WVC, 1993, pag. 5.

⁴ *Ibid*, pag. 52.

⁵ Blokland, H. 'Planning in Dutch cultural policy : An attempt at mixing scanning'. In: *Between sociology and sociological practice : essays on social policy research*. Liber Amicorum dedicated to Marc van de Vall / K. Mesman, J.T.A. Koster, F.L. Leeuw en B.J.M. Wolters (red.). - Nijmegen, 1993, pag. 207-223.

⁶ Hoogerwerf, A. (red.). *Overheidsbeleid*. - Alphen a/d Rijn, 1978, pag. 22-24.

⁷ Dit biologisch adaptieve mensbeeld is in grondtrekken al te vinden in het werk van William James en John Dewey en is later op grond van toegevoegde sociaal-psychologische inzichten uitgewerkt door: Wentholt, R. *Map Motivatieleer*. - Rotterdam : Interne publikatie Erasmus Universiteit, 1982, en Tas, J.M. van der. *Een theorie van kunstbeoordeling* (manuscript onder beoordeling). 1993.

⁸ Een politiek normatief kader voor deze beleidsnotities vindt men bij: Blokland, H.T. *Vrijheid, autonomie, emancipatie : een politiekfilosofische en cultuurpolitieke beschouwing*. - Rotterdam, 1991.

⁹ *NRC Handelsblad*, 10-9-1993.

¹⁰ Hekkert, P., en P. van Wieringen. *Oordeel over kunst : kwaliteitsbeoordelingen in de beeldende kunst*. - Rijswijk : WVC, 1993.

¹¹ Ibid noot 3, pag. 50.

¹² Tas, J.M. van der. 'Kunstbeleving en kunstbeoordeling'. In: *De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur* / T. Bevers, A. Van den Braembussche en B.J. Langenberg (red.). - Hilversum : Verloren, 1993, pag. 304-335.

¹³ Zolberg, V.L. *Constructing a Sociology of the Arts*. - Cambridge, 1990.

¹⁴ Grauwe, P. de. *De Nachtwacht in het Donker. Over Kunst en Economie*. - Tielt, 1990.

¹⁵ Tas, J.M. van der. *Kunst als beroep en roeping*. - Zeist, 1990.

¹⁶ Bij idiosyncratisch verzamelen moet men denken aan mensen die kunstwerken kopen omdat deze hen aanspreken, en niet omdat het werken zijn van kunstenaars met een 'reputatie', of omdat men ernaar streeft om een artistieke samenhangende of financieel interessante collectie bijeen te brengen. Uit interviews met verzamelaars blijkt dat zij die eerste drijfveer de belangrijkste vinden. Het is aan de onderzoeker om het tegendeel aan te tonen als hij de respondent niet vertrouwt.

¹⁷ De statements in de kunst, die bestaan uit objecten die niet langer bedoeld zijn als kunstwerken met verschillende kenmerken, maar als visualisering van een standpunt over wat kunst is of zou moeten zijn, roepen dan ook sterke twijfels op over het artistieke karakter van deze objecten. Men kan daarbij ook denken aan het urinoir van Duchamp, dat niet bedoeld is een kunstwerk te zijn, maar een kritiek op het etiketteringsproces in de kunstwereld.

¹⁸ Vasari, G. *Lives of the*

Artists. - Harmondsworth, 1965 (oorspr. uitgave 1550).

¹⁹ Ibid noot 10.

²⁰ Jaarverslag 1992 van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst. - Amsterdam, 1993.

²¹ Zie ook: Tas, J.M. van der. 'De objectivering van de subjectiviteit: het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst'. In: *Boekmancahier 2 (1990) 5*, pag. 283-289.

²² Ibid noot 8.

²³ Goodman, N. *Languages of art : an approach to a theory of symbols*. - Indianapolis, 1968.

Ganzeboom, H.B.G. *Cultuurdeelname in Nederland : een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten*. - Assen : Van Gorcum, 1989.

Maas, I., R. Verhoeff, en H.B.G. Ganzeboom. *Podiumkunsten & Publiek : een empirisch-theoretische studie naar omvang en samenstelling van het publiek van de podiumkunsten*. - Rijswijk : WVC, 1990.

en: Tas, J.M. van der. *Een theorie van kunstbeoordeling* (manuscript onder beoordeling). 1993.

²⁴ Aan een kunstbeschouwing kunnen allerlei extrinsieke motieven ten grondslag liggen en de kunstbeleving die men heeft, kan ook aangezet zijn door extrinsieke motieven, bijvoorbeeld omdat men een bezoek beschouwt als een sociale verplichting. Als bij zo'n verplicht bezoek toch een werkelijke kunstbeleving optreedt, is dit echter altijd intrinsiek gemotiveerd.

²⁵ Bjorkvold, J.R. *De muzische mens : het kind en het lied, spelen en leren in alle levensfasen*. - Rotterdam, 1992.

²⁶ Parsons, M.J. *A cognitive developmental account of aesthetic experience*. - Cambridge, 1987.

²⁷ *NRC Handelsblad*, 29-10-1993.

²⁸ Beek, P. van, en W. Knulst. *De kunstzinnige burger : onderzoek naar amateuristische kunstbeoefening en culturele interesses onder de bevolking vanaf 6 jaar*. - Rijswijk [etc.] : SCP [etc.], 1991. - (SCP-Cahier; 86).

DR. JAAP VAN DER TAS is wetenschappelijk onderzoeker bij de vakgroep Kunst- en Cultuurwetenschappen van de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen van de Erasmus Universiteit Rotterdam. Hij publiceerde onder andere over de professionalisering van kunstenaars, de kunstwereld, de beoordeling van kunstwerken en over kunstbeleid.

Katernen Kunsteducatie zijn
een uitgave van het LOKV,
Nederlands Instituut voor
Kunsteducatie.

UITGEVER

Bob Malmberg

VORMGEVING

Mevis & Van Deursen
m.m.v. Jessica Ottersberg

ZETWERK

Studio Jos Velmans, Utrecht

DRUKWERK

Van Marken, Delft

Ganzenmarkt 6
Postbus 805
3500 AV Utrecht
Telefoon 030-33 23 28
Fax 030-33 40 18

