

Klik hier voor een overzicht van publicaties en teksten van Hans Abbing. De meeste kunnen worden gedownload.

VERHULD VERTOON

Het HollandFestival als Overheidsgeschenk

Hans Abbing

(Versie: 30 januari 1997)

Zolang het Holland Festival bestaat kampt het met financiële problemen. Kennelijk zijn deze problemen zo bepalend in de beleving van de betrokkenen, dat Blokker (1987) de ondertitel van zijn beschrijving van de eerste veertig jaar van het festival juist daarop laat slaan: 'Wij zullen dan maar hopen dat we er met een kleiner bedrag afkomen.' De voortdurende ervaring van een gebrek aan financiële middelen en het gevoel van onrechtvaardigheid daarover is bij de andere culturele instellingen nauwelijks minder groot. Ze lijkt eigen te zijn aan de cultuursector. Ze is evenzeer van toepassing op de eerste veertig jaar die Blokker beschrijft - de uitgaven voor de kunsten stijgen dan in feite snel - als voor het laatste decennium waarin de culturele uitgaven niet zozeer teruglopen maar wel gelijk blijven.

De legitimering van de overheidsuitgaven aan het eerste Holland Festival is tweeslachtig. Ze typeert de motivatie van de culturele subsidiëring tot de dag van vandaag. Een verongelukt gevoel bij de gesubsidieerde wordt er door versterkt. Men hoopte de subsidie aan het eerste Holland Festival terug te verdienen door meer toerisme. Het Holland Festival werd geacht een trekpleister te vormen voor buitenlandse toeristen. Het is dat ook geweest, zij het wel in steeds mindere mate. Het festival is hier middel voor het bereiken van doelen die losstaan van de kunsten. Het doel is *extrinsiek*. Met sport-subsidies had men hetzelfde kunnen bereiken. Maar er is ook een andere motivatie. In de visie van na de oorlog moest niet alleen de economische infrastructuur, maar ook de culturele infrastructuur hersteld worden. Dat was geen zaak van de markt: de overheid had een belangrijke taak. Zo werd er gedacht in termen van een Marshall-plan voor de cultuur. Het Holland Festival paste daar bij uitstek in. Het uiteindelijke doel van de operatie, de culturele opvoeding van de bevolking, was wellicht niet artistiek van aard, maar het middel, de kunsten, was onvervangbaar. In die zin waren de kunsten doel op zich. Het doel is *intrinsiek*. Deze dualiteit in de subsidiëring, onderschikking van de kunst aan wel haast commerciële doelen danwel een zo goed als l'art pour l'art, blijft tot de dag van vandaag aanwezig in het kunstbeleid.

Na de uitzonderlijke begin jaren van het festival raakte het geleidelijk opgenomen in het culturele bestel, dat in die jaren ontstond. Net als de andere culturele instellingen kreeg men te maken met het wel en wee van het bestel, maar gaf men ook mede vorm aan het bestel. Oosterbaan (1990) onderscheidt een drietal fasen in het cultuurbeleid. En de beschrijving die Blokker (1987) geeft van de geschiedenis van

het festival, sluit daar goed bij aan. In het begin volgde het Holland Festival het ideaal van opvoeding door *schoonheid* door met een deel van de voorstellingen het land door te trekken om zo een bijdrage te leveren aan de cultuurspreiding. Rond 1970 krijgt het festival onder druk van kunstenaars maar ook van de overheden geleidelijk maatschappijkritische kanten en sluit daarmee verdraagd aan bij de 'maatschappelijk relevante kunst', die binnen het bestel in het kader van het *welzijn* wordt bevorderd. Met de nadruk op *kwaliteit* en topkunst, die het beleid in de tachtiger jaren domineert, heeft het Holland Festival geen probleem. Het experiment neemt relatief snel de plaats in van maatschappij-kritische kunst. In de tweede helft van de tachtiger jaren gaan relatieve publiekstrekkingen het experiment aanvullen, en dat sluit aan bij de aandacht voor *cultuurparticipatie*, die geleidelijk een vierde, nog niet door Oosterbaan geanalyseerde fase in het cultuurbeleid inluidt.

Zo te zien heeft het Holland Festival niet nagelaten om prestaties te leveren die ook bij de subsidiegevers in de smaak vallen. Ze heeft die prestaties daarom ook van tijd tot tijd gewijzigd. Vaak valt een verandering samen met de komst van een nieuwe directeur. In feite is het dan het bestuur, dat door de benoeming de verandering in gang zet. Maar niettegenstaande gedachten over artistieke autonomie blijken ook de directeuren zelf zich er goed van bewust te zijn, dat ze zich aanpassen aan de wensen van de subsidiegever.¹

Kennelijk doet het Festival 'haar best', maar ontvangt ze niettemin telkens weer minder inkomen van de overheden, dan ze zou willen. Is dat niet gewoon pech hebben? Hetzelfde geldt immers voor iedere andere fabrikant. Elke producent wil door meer inkomsten in staat gesteld worden nog meer en nog mooiere producten te maken. Zo heeft ook de fabrikant van tandpasta een financieel probleem, als zijn inkomen achterblijft bij zijn verwachting, hoewel hij toch zijn uiterste best deed door met allerlei nieuwe soorten tandpasta op de markt te komen. Maar zijn beleving zal minder moreel gekleurd zijn. De fabrikant van tandpasta heeft te maken met het regime van de markt, en hij heeft geleerd dat regime als min of meer rechtvaardig te ervaren. Het Holland Festival en veel grote culturele instellingen hebben evenwel bovenal met het regime van de overheid te maken. De financiële betekenis van de markt voor het product zelf is gering. De markt van sponsoring is weliswaar groter geworden, maar ze is relatief onbelangrijk en zal dat ook blijven. Het doorslaggevende regime is dat van de overheden. Die nemen het grootste deel van de kosten van opera, dans, klassieke muziek en theater voor hun rekening. Een verongelukt gevoel heeft betrekking op dit regime. Daarbij gaat het vermoedelijk niet zozeer om de bedragen zelf die de overheid op tafel legt, maar om het recht op overheidsfinanciering als zodanig. Lijkt daar aan getornd te worden, dan wordt dit als uitermate onrechtvaardig ervaren.

De kunsten wijzen het regime van de markt af. Niet omdat ze daar kansloos zouden zijn, maar

¹ Dit blijkt uit een tweetal citaten in Blokker, 1987, p.127 en p.157.

omdat de afhankelijkheid van een commerciële markt, zoals bij de tandpsta fabrikant, de kunst zou verlagen. Maar tegelijk is de gift van de eigentijdse mecenas, de overheid, minder onbaatzuchtig dan men zou wensen. Ze wordt bovendien voortdurend bedreigd. Het lijkt daarom zinvol de relatie tussen overheid en kunst nader te beschouwen. Dat is eerder gebeurd. Door deze relatie mede te bekijken vanuit het gezichtspunt van de gift, hoop ik er een nieuw licht op te werpen.

De gift als uitweg uit het conflict tussen kunst en markt

Klamer (1996) stelt: 1. Een commerciële transactie devalueert een goed waarvan de waarde zich onttrekt aan meting. En: 2. Als directe betalingen een goed devalueren, hebben partijen de neiging indirecte wegen te ontwikkelen voor de financiering van de kosten gemoeid met de productie van het goed. Ik voeg daar een drietal stellingen aan toe en volg daarmee Bourdieu (1977): 3. Een commerciële transactie devalueert een goed dat geacht wordt belangeloos en autonoom te zijn. 4. Dit leidt tot een openlijke afwijzing van de commercie. En: 5. Als commerciële transacties niettemin onvermijdelijk zijn, worden ze binnen een dubbele moraal toegedekt. Deze vijf stellingen zijn bij uitstek van toepassing op de kunsten. Voor velen heeft kunst een onmeetbare waarde die door de waardering in geld alleen maar gedevalueerd wordt - stelling één. Maar er is meer aan de hand. Ook de vermeend onbaatzuchtige praktijk in de kunsten verhoudt zich slecht tot de markttransactie - stelling drie. En het gedrag waarbij er in de vorm van subsidies, donaties en sponsoring een vervanging wordt gezocht voor de markttransactie - stelling twee - gaat gepaard met een houding waarbij de commercie sterk wordt afgewezen - stelling vier. Zijn markttransacties niettemin onvermijdelijk voor het voortbestaan of krijgen bepaalde subsidies een wel erg weinig onbaatzuchtig karakter, waardoor ze op markttransacties gaan lijken, dan moet dat, om devaluatie te voorkomen, verborgen blijven - stelling vijf.

De producenten in de cultuursector nemen weliswaar deel aan het ruilverkeer, maar tegelijk wordt dit toegedekt en ontkent. Zelf is men nooit commercieel. Dat wordt alleen van collega's in de cultuursector beweerd, en dat kan dodelijk zijn voor een collega. Ook het publiek wil het zo. *Daarom is het commercieel om niet commercieel te zijn.* Juist in die sectoren van de kunst die grotendeels afhankelijk zijn van de markt, zoals de beeldende kunst met zijn galeriewezen, wordt bij voortduring getuigd van de onmeetbare waarde en de belangeloosheid van de kunst en wordt er afgegeven op de markt, terwijl er tegelijk handig binnen die markt wordt geopereerd. Ook valt het op dat veel transacties worden verpakt als gift. Een galeriehouder verpakt zijn betalingen aan een kunstenaar als geschenk en verwacht dankbaarheid.² En generositeit omgeeft evenzeer de verhouding tussen kunstenaar en afnemer,

² Dit voorbeeld wordt uitgewerkt in Abbing 1996.

van museumdirecteur tot verzamelaar.

Zoals Klamer aangeeft, kan de afwijzing van de commerciële transactie in de kunsten ook werkelijk leiden tot een financiering door middel van giften. In het verlengde daarvan formuleer ik de volgende hypothese. *De omvangrijke subsidiëring van de gevestigde kunsten wordt niet veroorzaakt door een tekortschietende vraag op de markt voor kunstproducten, maar door een voorkeur voor de subsidie bij zowel de kunsten als de overheid.* Die voorkeur hangt samen met de devaluerende werking van de markt, maar ze zal ook anderszins verklaard moeten worden. (Vaak wordt gesteld dat de podiumkunsten zonder financiering door de overheid zouden ophouden te bestaan. Maar voor de popmuziek geldt dit duidelijk niet, en het is daarom onwaarschijnlijk in het geval van de andere podiumkunsten.)

Waarom is de afwijzing van de commerciële transactie zo belangrijk voor de kunsten? Zoals Klamer aangeeft speelt devaluatie door prijsvorming een rol. Maar deze hangt op haar beurt af van een sterke voorkeur voor onbaatzuchtigheid en autonomie. En de laatste rijmt niet met de werking van de markt. Vanwaar deze voorkeur? Autonomie brengt prestige met zich mee en daarmee psychisch en materieel inkomen. En de kunsten hebben een hoog prestige. De oorsprong van dit prestige valt terug te voeren op de Renaissance. Voordien ging de mens bovenal op in een gemeenschap met duidelijke richtlijnen voor goed en kwaad. Vanaf die tijd werd binnen een proces van individualisering geleidelijk van de mensen eigen individualiteit en een eigen geweten verlangd. Zoals het verlies van een ouder moet het verlies van de gemeenschap pijnlijk zijn geweest. Dit werd gecompenseerd door trots over de eigen onafhankelijkheid.

Tot op heden symboliseren kunstenaars bovenal deze geest van onafhankelijkheid. Hun werk is authentiek. Als de directeur van Philips vandaag overlijdt, neemt morgen een ander zijn plaats. Hij is vervangbaar. Maar als Appel sterft, is het afgelopen met de 'appels'. Vanuit dit gezichtspunt zijn kunstenaars de enige echt onafhankelijke individuen. Ze staan model voor een beschavings-ideaal dat in de Renaissance begon. Een diepliggende wens in onze maatschappij om onafhankelijk, authentiek en onvervangbaar te zijn, komt daar uit voort. Niet voor niets kijken we tegen de kunstenaar op. Dit verklaart voor een belangrijk deel de hoge waarde van veel kunst.

Het idealiseren van individualiteit verbonden met openbare authenticiteit is daarom verantwoordelijk voor het verzet in de kunsten tegen het onthullen van de verbondenheid met geld en belang. We willen dat ons model-individu, de kunstenaar, waarachtig onafhankelijk is, belangeloos, iemand die alleen om authenticiteit geeft en niet om geld-inkomen. Zij dient elke afhankelijkheid van belangen te ontkennen - bovenal van het geld en de markt die immers belang in het algemeen symboliseren. Maar de kunstenaar moet wel leven. Daarom is de indirecte betaling en in het bijzonder de gift met zijn connotatie van belangeloosheid de perfecte beloningsvorm in de kunsten.

We willen dat de kunstenaar autonoom is, en dat is ze in een geleidelijk proces van tenminste drie eeuwen, met een versnelling in onze eeuw, ook inderdaad geworden. Er is geen hof meer of een burgerlijke elite die bepaalt welke kunst goed en welke slecht is. Individuele kunstenaars worden geacht dit zelf te bepalen. Ze zijn autonoom - daar lijkt het in ieder geval op. De winst voor de kunstenaar is niet de autonomie, maar het prestige dat daarmee gepaard gaat. Het prestige van de kunsten is zeer hoog. Alleen zo vallen de extreem hoge geld-inkomens van enkele kunstenaars en het enorm groot aantal jongeren, dat kunstenaar wil worden, te verklaren. - Het laatste heeft een permanente overproductie van kunst en een laag gemiddeld inkomen tot gevolg.³ - Zij die erin slagen werk en inkomen te vinden in de kunstsector, profiteren. Eens te meer geldt voor hen dat het commercieel is om niet commercieel te zijn.

Kunstinstellingen zoals het Holland Festival mogen zich dan bijna continu tekort gedaan voelen door hun grootste leverancier van indirecte betalingen, de overheden, ze hebben ook belang bij de situatie.

Een groot deel van de kunsten wordt vooral door indirecte betalingen gefinancierd. We kunnen ook van giften spreken en daarbij sluit ik de subsidies niet uit.⁴ De *gift* is verbonden met de *ceremonie* of *plechtigheid*, en haar symboliek is die van de *onbaatzuchtigheid*. Het ceremonieel beantwoordt aan het prestige van de hoge kunst en, belangrijker, de onbaatzuchtigheid doet recht aan haar autonome status. De gift is de ideale vervanger van de commerciële transactie. Maar in de praktijk gaat het veeleer om toedekking dan vervanging. De toedekking van de commerciële transactie die we al signaleerden in de beeldende kunst, vindt ook plaats bij subsidies en andere indirecte betalingen.

Giften zijn immers zelden onbaatzuchtig. Zo wordt er in de literatuur van de giften gesproken van ruil door giften en van reciproque giften.⁵ Bij het overgrote deel van de giften wordt er een tegenprestatie verwacht. Ouders verwachten op hun oude dag zorg en aandacht van de kinderen die zij nu zelf verzorgen. Wat de gift onderscheidt van de commerciële transactie is niet zozeer de verwachting

³ Abbing 1989.

⁴ Het gaat om de doorsnee culturele subsidies. Subsidies naar rato van prestaties, zoals in de landbouw, en inkomensoverdrachten waar aantoonbare rechten op bestaan, zoals veel uitkeringen, zijn ofwel transacties ofwel overdrachten. Mauss (1925) maakt onderscheid tussen ruil door a. transacties b. giften en c. herverdeling. Vanwege de lange en ondoorzichtige weg van belastingbetaler via herverdelende instantie naar ontvanger, bekijk ik de culturele subsidies liever in het kader van een gifrelatie tussen overheden en kunsten dan in een herverdelingsrelatie tussen één deel van de bevolking en een ander deel. Ook vanwege het eigen 'karakter' van overheden, zoals dat nog aan de orde zal komen, is deze benadering gewenst. In het algemeen sluit ze goed aan bij de literatuur over de gift. Vgl. Komter, 1996. Ze past minder goed binnen de benadering van Klamer (1996).

⁵ Komter 1996.

van een tegenprestatie, maar de mate waarin deze wettelijk afgedwongen kan worden. Bij de gift zijn de legale middelen beperkt, al kunnen er wel andere drukmiddelen zijn. Zo kan de overheid de eenmaal gegeven subsidie meestal niet terugvorderen, maar ze kan een gezelschap wel dreigen met een toekomstige subsidiestop.

Dat er wel degelijk tegenprestaties geleverd worden door de ontvangers van de gift, bleek al in de inleiding, toen we de geschiedenis van het Holland Festival bekeken aan de hand van Oosterbaans indeling. Toch hoeft deze praktijk van aanpassing geen afbreuk te doen aan de symboliek van de onbaatzuchtige gift en de zogenaamde autonomie van de kunst. Er moet dan wel aan twee voorwaarden zijn voldaan: 1. Het belang dat gemoeid is met de tegenprestatie, dient zo goed mogelijk toegedekt te worden. De schijn van onbaatzuchtigheid moet blijven bestaan. Bij giften lijkt dit eerder dan bij transacties. En: 2. De prestatie dient in het belang van de kunst te zijn of uitsluitend door middel van kunst gerealiseerd te kunnen worden. Het doel moet intrinsiek zijn in plaats van extrinsiek. De mate waarin de door de overheden gesubsidieerde instellingen zich tekort gedaan voelen - boven een gemiddeld niveau dat bij het beroep hoort - kan direct verband houden met deze twee voorwaarden. Wordt de kunst ondergeschikt gemaakt aan buitenlandse handel of toerisme (1) en wordt dat ook nog openlijk beleden (2), dan gaat de subsidie wel erg op een commerciële transactie lijken. De kunst wordt gedevalueerd. Die situatie wordt als uitermate onrechtvaardig beleefd. De kunst verdient beter.

De legitimering van de gift

Het Holland Festival heeft gedurende haar vijftigjarig bestaan te maken gehad met een zich ontwikkelend kunstbeleid samen met veranderende legitimeringen voor dat beleid. Voorzover het festival al niet zelf vorm gaf aan een veranderende tijdgeest, paste ze haar prestaties goed bij de ontwikkelingen in maatschappij en beleid aan. Toch zullen niet alle vormen van beleid even aantrekkelijk zijn geweest voor het Holland Festival en voor de andere culturele instellingen. Om dat te onderzoeken bekijken we de legitimering van het beleid mede vanuit de optiek van de gift. De aard van de legitimering maakt uit voor de mate waarin de overheidsgift ook werkelijk als gift wordt ervaren. Dat blijkt als we de economische legitimering toepassen op het overzicht van Oosterbaan dat in de inleiding al aan de orde kwam.

Oosterbaan (1990) onderscheidt drie perioden in het naoorlogse kunstbeleid. De steekwoorden zijn: 1. schoonheid 2. welzijn 3. kwaliteit. Inmiddels kan daar een periode aan toegevoegd worden: 4. marktgerichtheid. Deze vierde periode begon met een vergrote aandacht voor cultuurparticipatie, maar geleidelijk typeert het woord marktgerichtheid deze meest recente periode beter.

In de eerste periode tot circa 1960 bestaat er een sterk geloof in de heilzame werking van schoonheid. Met cultuurspreiding wordt volksverheffing nagestreefd. Het volk heeft daar niet om

gevraagd. Kunst is daarom een *meritgoed*, een goed waarvan mensen onvoldoende door hebben hoe belangrijk het voor henzelf is. Hiermee is kunst ook doel op zichzelf. De gift aan het volk is tegelijk een gift aan de kunsten, een gift zonder bijbedoelingen. Deze gift verheft bovenal de kunst. Het meritgoed devalueert het overheidsgeschenk niet. Integendeel de waarde ervan voor de kunst wordt alleen maar verhoogd.⁶ De legitimering op basis van het meritgoed heeft sedert 1960 aan betekenis ingeboet, maar blijft tot op de dag van vandaag van belang. Dat blijkt uit de huidige herwaardering van het begrip educatie in het cultuurbeleid.

Een merit-redenering is zeker nog doorslaggevend in de periode tussen 1960 en 1980, waarin de aandacht vooral uitgaat naar het welzijn. Aan het meritgoed ligt immers het belang van de burger ten grondslag, dat zij zelf onvoldoende onderkent. Maar bij welzijn kan kunst wel eerder instrumenteel worden: de maatschappij profiteert mee van cultureel beter onderlegde burgers. Dit is een *extern effect* dat een *marktimperfectie* tot gevolg heeft. Anderen worden geacht belang te hebben bij iemands kunstconsumptie. Niet alle kunst hoeft evenzeer bij te dragen aan een dergelijk publiek voordeel. Selectie op basis van niet-artistieke motieven, bijvoorbeeld in het kader van maatschappelijke relevantie, dreigt. Door een beginnend instrumenteel en extrinsiek karakter boet de overheidsgift iets aan aantrekkingskracht in.

Oosterbaan benadrukt dat koerswijzigingen in het beleid eerder met falend beleid dan met verbeelding te maken hebben. Zo heeft het falen van de cultuurspreiding, die in de eerste twee perioden werd nagejaagd, zeker ruimte gemaakt voor de doelstelling van de tachtiger jaren: de bevordering van kunst van hoge kwaliteit. In het kader van de legitimering is dit een merkwaardige periode. Het komt er op neer dat subsidies voor topkunst geen legitimering behoeven. Deze opvatting hangt ongetwijfeld samen met het proces van autonomisering in de kunst, zoals Oosterbaan dat ook signaleert. Binnen dit proces hadden de kunsten zich geleidelijk bevrijd uit de restrictieve banden van hun voormalige patrons, bovenal de kerk en de hoven. De beperkingen die de moderne markt oplegt, zijn minder restrictief. Maar als in de subsidiëring de kunst doel op zichzelf is, wordt pas een zo goed als onbeperkte staat van autonomie bereikt.

Het geloof in het belang van de autonomie van de kunst heeft haar hoogtepunt bereikt en wordt nu kennelijk door bijna iedereen gedeeld. Alleen zo valt te verklaren dat een legitimering die geen legitimering is, een tijd lang de grondslag voor het beleid kan zijn.

Subsidies worden nu zuivere giften: een tegenprestatie, anders dan het belang van de kunst zelf,

⁶ De verhoging wordt nog sterker als het beleid van bijvoorbeeld cultuurspreiding niet werkt. De kunsten blijken dan toch niet voor iedereen te zijn. De Swaan (1986) geeft aan hoe een dubbele moraal in het beleid distinctiewinst tot gevolg heeft.

wordt niet verwacht. Wat zich nog niet eerder had voorgedaan in de lange geschiedenis van het patronaat, wordt werkelijkheid. Eindelijk is een patroon opgestaan die een waarachtige onbaatzuchtigheid ten toon spreidt. De onbaatzuchtigheid van de kunsten wordt er door aangevuld en versterkt.

Deze perfecte vorm van geven vertegenwoordigde vermoedelijk een anomalie, die niet lang kan duren. De situatie is erg aantrekkelijk voor de kunsten, maar zonder een behoorlijke fundering op basis van algemeen belang, zijn de kunstsubsidies kwetsbaar. Geleidelijk worden politici zich beter bewust van de magere fundering van het kunstbeleid. Als kunst ondersteund moet worden, dient er een merit aspect te bestaan of moeten de kunsten publieke voordelen leveren in de vorm van externe effecten.

Zo worden er in deze periode ook intrinsieke voordelen van kunst genoemd, die voor de econoom in de sfeer van de externe effecten liggen. Soms wordt er gewezen op het bestaan van een cultureel klimaat, waar veel meer mensen van profiteren dan degenen die voor kunst betalen. Ook het maatschappelijk belang van innovatie komt aan de orde. De externe effecten van de innovatie in de kunst lenen zich niet voor patentering en zijn daarmee vrij. Overheidsfinanciering kan daarom net als bij het wetenschappelijk onderzoek gewenst zijn. Ik denk dat deze argumenten geldigheid hebben.⁷ Het grootste probleem is de vaagheid. Het bestaan en de omvang van deze effecten valt moeilijk hard te maken. Toch mag dat niemand ervan weerhouden er een verdediging van kunstsubsidies op te bouwen.⁸ Voor de kunsten zijn deze effecten aantrekkelijk. Omdat ze intrinsiek zijn, sluiten ze goed aan bij de moraal van de gift.

Maar de waarden die in de loop van de tachtiger jaren vooral naar voren worden gebracht, zijn niet eigen aan de kunst; ze zijn extrinsiek. Zo wijst men op bijdragen aan toerisme, buitenlandse handel, het functioneren van de economie in het algemeen, hulp bij de diplomatie, een aantrekkelijker investeringsklimaat voor buitenlandse bedrijven enzovoorts. Deze argumenten zijn niet nieuw. We zagen al dat ze aan de wieg van het Holland Festival stonden. En tot op dit moment spelen ze mee. In toegedekte vorm hebben ze altijd een rol gespeeld in de legitimering van de subsidiëring. Door hun toedekking deden ze geen afbreuk aan de symboliek rond de gift. Ook nu nog worden ze nauwelijks openlijk in de beleidsstukken genoemd. Maar hoewel er gêne blijft bestaan, is het klimaat toch veranderd. Zo hebben de overmoedige zegswijzen van twee opeenvolgende ministers indruk gemaakt. Brinkman noemde de kunsten een glijmiddel voor de economie, en D'Ancona sprak van een visitekaartje

⁷ Abbing 1992

⁸ In laatste instantie kan de omvang van deze effecten alleen 'gemeten' worden door middel van het politieke debat. Abbing 1992.

in het buitenland. Deze devaluatie van de gift waardoor ze bijna vergelijkbaar wordt met een commerciële transactie tussen overheid en kunst is hen kwalijk genomen. En vanwege het belang dat de kunsten bij een onbaatzuchtige gift hebben, is dat begrijpelijk.

Als extrinsieke doelen zo onverbloemd worden nagejaagd, leidt dit vaak tot ontkenning bij de direct betrokkenen. Kunstenaars en kunstambtenaren geven te kennen, dat deze argumenten onterecht zijn en er uitsluitend toe dienen een publiek, dat kritisch staat tegenover de kunstsubsiëring, gerust te stellen. Achter de schermen voegt de ambtenaar daar aan toe: 'Zelf denk ik er natuurlijk niet zo over, maar ...' De betrokken ambtenaren en politici behoren tot de wereld van de (hoge) kunst, maar kunnen dat niet langer onomwonden tonen. Zo voelen de kunsten en hun protagonisten zich veroordeeld tot het opvoeren van een opportunistisch en vooral vernederend spektakel. Maar, of men dat nu prettig vindt of niet, er bestaan wel bewijzen voor de veronderstelde 'commerciële' bijdragen.⁹

Het tekort aan legitimering dat ontstond door de kunst zelf tot doel te maken, is geleidelijk ook door een ander, voor de kunsten nog bedreigender, beleidsdoel opgevuld. Na een periode waarin de aandacht weer meer uitging naar participatie, zijn sinds het einde van de jaren tachtig subsidies gebruikt om de kunsten marktgericht te maken en daarmee minder afhankelijk van subsidies. Het doel is weliswaar participatie, maar indien het beleid echt succesvol is, leiden de subsidies ertoe, dat er niet meer gesubsidieerd hoeft te worden. Onlangs werd het een paradigma verandering genoemd, en terecht.¹⁰ Wat de overheid voor haar subsidies terugkrijgt, is dat ze te zijner tijd minder of niet meer hoeft te subsidiëren. In een extreme opvatting betekent het, dat alle eerdere beleidsdoelen niet meer gelden, wellicht zelfs nooit terecht zijn geweest. Voor giften is geen plaats meer. Het ideaal van de kunstsector moet de verfoeide, want devaluerende commerciële transactie worden. Voor de kunsten is dit shockerend. Men voelt zich verraden.

In symbolisch opzicht is er wellicht veel aan de hand, maar in de praktijk valt het mee. Overheidsdoelen zijn bijna altijd incrementeel. Het nieuwe doel wordt toegevoegd aan eerdere doelen en komt er niet voor in de plaats. Als de overheid haar bijdrage aan sommige podiumkunstinstanties kan terugbrengen van vijftig naar tachtig procent is ze vermoedelijk al tevreden. Toch is het marginale effect van dit soort beleid op de gesubsidieerde groot. Waar wordt men op afgerekend? En hoe zal het in de toekomst verder gaan?

Het geloof dat kunst heilzaam is of dat kunst zelf goed is en daarom geen legitimering behoeft, ook niet bij subsidiëring, is stevig verankerd in onze cultuur en daarmee in het naoorlogse kunstbeleid. Toch

⁹ Een aantal studies wordt doorgelicht in Van Puffelen 1992.

¹⁰ H.M. van den Brink in de Volkskrant van 21 september 1996.

zijn er ontwikkelingen gaande, die aangeven dat deze periode van 'kunst om de kunst' in het beleid niet onverminderd zal voortduren. Het is nog te vroeg om vast te stellen of de verantwoording van de overheidsgift ook steeds minder toegedeekt zal gaan plaats vinden. In dat geval verliest de gift in symbolische zin haar gift karakter en gaat ze steeds meer op een transactie lijken. Wellicht zullen de kunsten geleidelijk iets meer op eigen benen moeten staan en zich openlijker via een soort commerciële transacties met de overheden moeten verbinden. Toch is er een grens aan een dergelijke ontwikkeling. Die grens blijkt als we het eigenbelang van de overheden bij de gift aan de kunsten bekijken.

De verklaring van de gift

In het geval van de overheid worden legitimering en verklaring vaak aan elkaar gelijk gesteld. Dat is niet terecht. Het overheidshandelen zou per definitie in het algemeen belang zijn. Maar het algemeen belang is zelden eenduidig. Of het feitelijk gevoerde beleid wijkt ervan af. Willen we het overheidshandelen en in het bijzonder de kunstsubsiëring verklaren, dan ontkomen we er niet aan naast een algemeen belang, ook groepsbelangen en het eigenbelang van de overheid in de beschouwing te betrekken.

Algemeen-, groeps- en eigenbelang kunnen samenvallen, maar ze doen dat zelden helemaal. Overheidsoptreden wordt in toenemende mate verklaard vanuit groepsbelangen. Dat geldt ook voor de kunstsubsiëring. In het geval van merit goederen zeggen mensen het belang van anderen op het oog te hebben. Maar als ze vervolgens alleen zelf van het gevoerde beleid blijken te profiteren, bijvoorbeeld in het geval van kunstspreading, dan lijkt het in ieder geval zinvol om na te gaan of het beleid mede vorm heeft gekregen door groepsbelangen. Hetzelfde geldt voor een gebrek aan legitimering in de tachtiger jaren met zijn nadruk op kwaliteit in de kunsten. De invloed van de kunsten op de verdeling van gelden was in die periode in ieder geval groter dan ooit. Toch hoeft beleidsbeïnvloeding in het geval van de kunsten niet het resultaat te zijn van een georganiseerde collectieve actie. De verklarende kracht van een habitus, een ongeorganiseerde overeenstemming in voorkeuren bij groepen kunstenaars, mensen in para-artistische beroepen, kunstambtenaren en kunstconsumenten, is wel zo groot. De habitus werkt door in het beleid. Maar het aspect van het groepsbelang bij de verklaring van de overheidsbemoëienis met de kunsten is al vaker aan de orde geweest.¹¹ Op deze plaats wil ik de aandacht op de overheid zelf richten en op de belangen van de overheid. Alleen dan wordt de volle omvang van de gift verklaarbaar.

Hebben overheden belangen, en zijn deze niet altijd synoniem met het algemeen belang? In het verleden was dit zeker niet zo. Door de bevolking zwaar te belasten verzamelden de voormalige hoven grote rijkdom. Die omvatte kunst die in uiteenlopende mate publiek werd gemaakt. Toch kan er moeilijk

¹¹ Onder meer Abbing 1992

van handelen in het algemeen belang worden gesproken - wel van uitbuiting. Onze moderne overheden worden democratisch gecontroleerd. Maar ze zijn wel groot en onoverzichtelijk. Daarbij bezitten ze een geweldsmonopolie. Het zou merkwaardig zijn, als niet een deel van de enorme marge van de hoven van weleer bij de moderne overheden voortbestaat. Ook een vergelijking met de grote bedrijven maakt dit aannemelijk. Hoewel deze worden gecontroleerd door aandeelhouders, zijn we het er over eens, dat directies aanzienlijke marges hebben, die ze naar eigen goedvinden kunnen invullen. In het geval van overheden kan dit niet heel anders zijn.

Tegenwoordig overlappen het eigenbelang van overheden, het algemeen belang en het groepsbelang elkaar soms. Zo ontlene ambtenaren prestige aan de architectuur van overheidsgebouwen, maar hetzelfde geldt voor de groep van architecten en voor het grote publiek. Dit is ook van toepassing op de indruk die onze kunst in het buitenland maakt. Overlappen is evenwel niet hetzelfde als samenvallen. Daarom is het nuttig om in termen van marges te denken. Zo worden de afwijkingen eerder zichtbaar.

We dienen er hierbij voor te waken, dat we de overheid niet als een persoon gaan zien, een organisme met een eigen wil. Soms kunnen we wijzen op één of meer personen binnen het overheidsapparaat. Zo staan de Franse presidenten bekend om de wijze waarop zij het eigenbelang van de staat gestalte geven door hun stempel op nieuwe, indrukwekkende overheidsgebouwen te drukken. Maar vaak is het wel zo vruchtbaar om een groep van personen binnen het apparaat te onderscheiden, die vergelijkbare belangen hebben. Er kunnen ook twee groepen zijn met tegengestelde belangen. In het laatste geval is het zelfs denkbaar, dat het resulterende beleid strijdig is met de belangen van beide groepen afzonderlijk. Alleen al daarom heeft het denken in termen van een overheidsvoorkeur zin. Bovendien is het soms wenselijk om onderscheid te maken tussen verschillende overheidsinstanties of overheden op verschillende niveaus met uiteenlopende doelen en beleid. Om die reden verdient het meervoud, overheden, de voorkeur. Zo wijkt de smaak van lokale overheden voor kunst over het algemeen af van die van centrale overheden.

Net als in de tijd van de hoven moeten overheden hun macht tonen. Ze doen dat door middel van vertoon. De kunsten blijken een zo goed als tijdloos voertuig te leveren voor vertoon. Dat geldt voor ieder van ons. En het geldt zeker voor de overheden en in het bijzonder de centrale overheid. Wellicht komt dit doordat de kunsten luxe goederen leveren, die geen duidelijk belang dienen en die door een sector worden geproduceerd, die het principe van de onbaatzuchtigheid in haar vaandel draagt. Ook het hoge prestige van de kunsten draagt bij aan het decorum van de gift.

In vertoon zijn kunstproducten weliswaar instrumenteel. De overheden willen in ruil voor hun gift aan de kunsten, niet zozeer kunst, maar mensen die onder de indruk zijn van kunst. Dat is bij uitstek het idee achter opvallende consumptie (conspicuous consumption). Maar dit werkt alleen als tenminste een

aantal mensen de betrokken kunst ook daadwerkelijk consumeert.¹² Vanwege dit kunst-om-de-kunst aspect is de gift aan de kunsten, die de overheid in staat stelt zich te tonen, uitermate aantrekkelijk voor de kunst.

De gift heeft een ceremonieel aspect. Dat is al heel duidelijk in primitieve maatschappijen. Niet zelden was een festival zelf een gift of bundelde een festival de uitwisseling van giften. Veel kunstsubsiëring heeft ook een ceremonieel aspect. Ze kan daarom worden gezien als een fraai verpakt cadeau van de overheid aan de bevolking. Anders dan brood heeft het geen direct nut voor de bevolking. Het is luxe en dat hoort ook zo bij een gift. Het is mogelijk dat, afgezien van een elite van ingewijden, veel mensen het cadeau niet eens zullen uitpakken, maar toch is iedereen onder de indruk. De overheidsgift kan protserig zijn, maar ze is in ieder geval genereus en groots. Met hun hoge status bieden de kunsten die grandeur.

Omdat niet alle kunst even indrukwekkend en prestigieus is, zullen overheden selecteren: klassieke muziek is wel geschikt als gift, popmuziek vooralsnog niet. - Graag had ik het Holland Festival geadviseerd de betere popmuziek als één van de eigentijdse podiumkunsten in haar overlevingsstrategieën te betrekken. Een samenwerking met Paradiso zou mooi zijn. Maar vanwege dit gebrek aan geschiktheid realiseer ik me dat het zou neerkomen op zelfmoord. - De gift in het kader van vertoon is instrumenteel. Niet alle kunst is daarom even bruikbaar. Maar anders dan bij toerismebevordering wordt de geschiktheid of ongeschiktheid voor vertoon niet buiten de kunsten om bepaald. Het overheidsoordeel ontstaat in samenhang met een voortdurend intern dispuut binnen de kunstwereld. - Dit valt bijvoorbeeld nog steeds in het nadeel van de popmuziek uit. - Er bestaat daarom wel een overheidssmaak, maar die komt tot stand in een wisselwerking tussen overheidsbelang en de groepsbelangen binnen de kunsten zoals we die al bespraken. Het in Nederland aangehangen adagio, dat de overheid geen oordelaar van kunst behoort te zijn, is weliswaar strijdig met wat we waarnemen, maar het maakt een relatief grote invloed van de kunstwereld bij de selectie wel mogelijk.

Als we de overheidsbemoëienis met de kunst proberen te verklaren, voldoet een verklaring op basis van ofwel algemeen-, ofwel groeps- ofwel eigenbelang nooit helemaal. Er bestaat niet alleen overlapping, maar ook onderlinge verwevenheid. Bovenal mag het belang, dat de overheid zelf heeft bij de gift aan de kunsten, niet worden onderschat. De kunsten stellen de overheden in staat te schenken, een schenken met vertoon en generositeit. Ze leveren daarmee een essentiële prestatie. *In verdeckte vorm 'kopen' de overheden vertoon van de kunsten. Niet vanwege een tekortschietende markt maar*

¹² Dit geldt ook als de overheden niet alleen indruk willen maken, maar ook een meer specifieke boodschap willen overbrengen. Zo was propaganda door kerk en hof door middel van kunstproducten vroeger normaal. De huidige kunsten lenen zich hier minder goed voor. Toch is ook nu de grens tussen kunst en reclame niet altijd scherp.

vanwege dit vertoon subsidiëren ze de kunsten. Door de verdenking van eigenbelang is de subsidiëring altijd discutabel en voelen de kunsten zich bedreigd en onrechtvaardig behandeld. En als de gevestigde kunsten zich ooit minder goed zouden gaan lenen voor vertoon, ontstaat er ook echt een probleem. Maar zolang overheden, hoe indirect ook, vertoon zoeken met behulp van de gevestigde kunsten, hoeven deze niet echt bang te zijn dat ze hun gift van de overheid kwijtraken.

Verhuld vertoon

Het lijkt erop dat giften ten behoeve van vertoon in het centrum van de belangstelling moeten staan. Daartoe dienen ze in elk opzicht groots te zijn. Dit leidt tot de verwachting, dat de kunsten het beste af zijn in landen, waar de overheid relatief open is in haar vertoon, zoals Frankrijk met zijn langdurige hof-geschiedenis. Maar daar staat tegenover dat, als het vertoon erg openlijk plaats vindt, de dienstbaarheid van de kunsten en de wel haast commerciële transactie tussen kunsten en overheid ook algemeen gezien worden. Dit is niet in het belang van de kunsten en ook niet in dat van hun moderne mecenas. Het doet afbreuk aan de hoge status van de kunsten en daarmee ook aan die van hun weldoener, de overheid. Daarom leidt het verdeckte vertoon, zoals dat in Nederland met zijn nauwelijks aanwezige hoftraditie wordt gezocht, tot een minstens zo grote marge en dienovereenkomstig voordeel voor de kunsten. In Nederland bestaat een zekere dubbelhartigheid. Het vertoon moet weliswaar opvallend zijn - het is immers vertoon - maar tegelijk wordt het toegedekt. De herkomst mag er niet te dik bovenop liggen. Ik noem dit verhuld vertoon. Met verhuld vertoon ondergaat iedereen het prestige van de artistieke gift en retourneert het in de vorm van ontzag. Maar het terugkerend voordeel in de vorm van ontzag wordt vooral ervaren door de ingewijden en blijft voor anderen verborgen. Alleen zo blijft het uiterlijk van een zuivere, onbaatzuchtige gift gehandhaafd. Daarmee sluit de dubbele moraal ten aanzien van de markt, zoals we die beschreven, aan bij de dubbele moraal inherent aan de overheidsgift. Giften in het kader van een verhuld vertoon komen de kunsten goed uit, ze sluiten aan bij haar habitus.

Het Holland Festival is vergeleken met sommige van de meer traditionele en pompeuze festivals in het buitenland typisch Nederlands. Het heeft status, maar die ligt er niet al te dik boven op. Net als de Nederlanders zelf staat het festival open voor wat nieuw is. Het Holland Festival lijkt daarom eigenschappen te hebben, die haar bij uitstek geschikt maken als geschenk in het kader van verhuld vertoon. Naast de steeds wisselende prestaties, die het festival in het kader van een veranderend kunstbeleid bleek te leveren, is de grote constante het hoge geschenkgehalte van dit nog steeds prestigieuze festival. Toch lijkt het moeilijker te worden dit uit te buiten. Niet dat een dergelijke prestatie zich gemakkelijk en opzettelijk laat manipuleren. Maar al dan niet bewust gebeurt het wel.

Het is moeizaam opereren binnen een dubbele moraal. Het lijkt erop dat het Holland Festival

enerzijds te veel opvalt, anderzijds te weinig. De jaarlijkse plannen, begrotingen en subsidieverzoeken trekken meer aandacht dan elders. Maar de programmering is geleidelijk minder opvallend geworden in verhouding met die van de andere grote kunstinstituten in Nederland en van vergelijkbare festivals in het buitenland. Het evenwicht tussen opvallen en niet te veel opvallen is verstoord. Het is daarom moeilijker geworden voor het Holland Festival om aantrekkelijk te blijven als een vooraanstaand overheidsgeschenk.

Gaat het om de financiering, dan valt het festival teveel op. Dat geldt al zolang het festival bestaat. Juist doordat festivals er het grootste deel van het jaar niet zijn, trekken ze extra aandacht op het moment dat ze gehouden worden. Ongeacht een opvallende of juist onopvallende programmering is het vertoon van festivals daarom minder verhelderend dan dat van kunstinstituten, die het hele jaar door actief zijn. Door het periodieke karakter van het festival moet het zich daarom meer dan de andere kunstinstituten ieder jaar weer bewijzen. Bekijken we de geschiedenis van het Holland Festival, dan blijkt, dat bij de jaarlijkse begrotingsbehandelingen de verwachtingen veel eerder teleurgesteld werden en de eisen veel hoger gesteld werden, dan dat dit het geval was bij de gift van de overheid aan de permanent opererende kunstinstituten.

Ook het product leent zich minder voor verhulling dan dat van andere kunstinstituten. De productmix, nieuw - minder nieuw, bekend - onbekend, populair - alleen voor kenners, wisselt sterk van jaar tot jaar en daarmee wordt eveneens kritische aandacht op het overheidscadeau gevestigd. De grote permanente kunstinstituten hebben een afgewogen productmix die slechts langzaam in de tijd verandert. Niemand maakt zich er bijzonder druk over. Geschenken moeten opvallen, maar niet door hun afwijkende karakter. Bij geschenken gaat het om een symboliek, die bijna altijd verwijst naar traditie en continuïteit, niet naar experiment en avontuur. Het prestige van een Rijksmuseum of een Concertgebouw werd over vele decennia opgebouwd. Eens in de dertig jaar moet de bezem er doorheen, maar vooral niet vaker. Het geschenk van de overheid dient een solide geschenk te zijn.

De productmix van het Holland Festival is gevarieerder dan elders, maar er zijn wel enkele vaste componenten. Ik heb de indruk, dat ze zijn samen te vatten onder de noemer eigentijdse podiumkunst (met uitzondering van popmuziek) met een zekere nadruk op (nog) onbekend werk. Dit is een pakket dat duidelijk minder geschikt is als geschenk dan dat wat de meeste andere grote kunstinstituten aanbieden. Weliswaar is er na de oorlog een periode geweest, waarin een nieuwe culturele elite een zekere status kon ontleen aan belangstelling voor eigentijdse kunst en de centrale overheid sloot daarbij aan, maar anders dan bij de eigentijdse beeldende kunst bleef deze belangstelling bij de podiumkunst uiterst beperkt. Ze begon later en de restauratie zette weer eerder in dan bij de beeldende kunst. Vermoedelijk heeft het Holland Festival, zij het soms met hangen en wurgen, geprofiteerd van en vorm gegeven aan deze korte en nogal uitzonderlijke periode, waarin de overheid de goede sier kon

maken met een eigentijds podiumkunst-geschenk. In deze periode had ze de middelen om op te vallen en deed dat ook. Inmiddels begint het moeilijker te worden. Binnen de wereld van de podiumkunst heeft het vernieuwende product al weer veel aan waarde ingeboet, en het zou vreemd zijn, als de overheid deze trend niet zou volgen.

Gezien deze ontwikkeling zou het voor de hand liggen als het festival iets behoudender wordt in haar productkeuze - al dan niet met een grotere nadruk op het toneel, zoals dat nu de bedoeling is. Maar ze moet dan nog sterker concurreren met de gevestigde permanente instellingen die in toenemende mate het tussengebied tussen traditioneel en avant-garde hebben betreden. Vermoedelijk bevindt zich hier geen 'gat in de markt' meer. In feite is dat nu ook al het probleem van het Holland Festival. Te veel instellingen komen met primeurs op het terrein van de niet al te experimentele eigentijdse podiumkunst. Het valt niet mee voor het Holland Festival om nog op te vallen. Het festival valt daarom niet alleen te veel op, maar ook te weinig.

Wellicht is dat het grote probleem van het festival op dit moment. De dubbele moraal inherent aan het schijnbaar paradoxale verhuld vertoon geeft veel ruimte aan de gevestigde kunsten. Maar in specifieke gevallen wordt de dubbele moraal tot fuik. Zo ook voor het Holland Festival. Overleven wordt dan uiterst moeilijk. Moeilijk, maar niet noodzakelijk onmogelijk.

Literatuurverwijzingen

- Abbing, Hans (1989) *Een economie van de kunsten* Groningen: Historische Uitgeverij Groningen 1993²
- Abbing, Hans 'Externe effecten van kunst. Verklaring en legitimering van de overheidsbemoediging met kunst op lange termijn' In: Dirk Diels ed. *Schoonheid, smaak en welbehagen. Over Kunst en culturele politiek* Antwerpen: Dedalus, 1992 171-212
- Abbing, Hans 'The economics of the artistic conscience. A veiled economy.' In: A. Klamer ed. *The value of culture* Amsterdam: Amsterdam University Press 1996
- Blokker, Jan *Het holland festival en de hollandse samenleving* 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij 1987
- Bourdieu, Pierre (1977) 'De productie van geloof' In: P. Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip. Gekozen door Dick Pels.* Amsterdam: Van Gennep, 1989 222-235.
- Klamer, Arjo 'The value of culture' In: A. Klamer ed. *The value of culture* Amsterdam: Amsterdam University Press 1996
- Knulst, Wim 'Sociale cultuurspreiding, voorgeschiedenis, uitwerking en resultaten van een ideaal'. In: H. van Maanen, ed. *Kunstbeleid, een inleiding.* Groningen: Taakgroep Theaterwetenschap/Kunst en Kunstbeleid Rijksuniversiteit Groningen, 1985
- Komter, Aafke E. *The gift. An interdisciplinary perspective* Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996
- Mauss, Marcel (1925) *The gift: forms and functions of exchange in archaic societies* Glencoe, Ill.: Free Press, 1954
- Oosterbaan Martinius, W. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945.* Den Haag: Gary Schwartz / SDU, 1990
- Puffelen, Frank van 'De betekenis van impactstudies' *Boekmancahier* 12 1992 181-191
- Swaan, Abram de *Kwaliteit is klasse. De sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil.* Amsterdam, 1986
- Swaan, Abram de *Zorg en de staat* Amsterdam: Bert Bakker, 1990