

DE ARTISTIEKE STATUS QUO

Nelle Boer

Inleiding

Bij de start van mijn studie aan de kunstacademie in 2002 was ik meer dan idealistisch. Beter gezegd naïef. Ik geloofde nog in de mythe van de kunstwereld als de ultieme vrijplaats. Een wereld waarin kunstenaars die bewijzen impact te kunnen uitoefenen met hun kunst belangeloos een platform geboden wordt. Daarbij ging ik uit van het romantische idee dat kunst vanwege de intrinsieke kracht ervan positief afstraalt op iedereen die ermee van doen heeft, wat niet in geld uit te drukken is. Ik was mij nog niet bewust van de commerciële belangen die een rol spelen tussen de verschillende partijen binnen de kunstwereld, of tussen de kunstwereld en de overheid. En ik herkende al helemaal geen systeem in al die belangen. Daarom geloofde ik ook dat als ik zelf kunst zou maken waarmee ik de nodige discussie opwierp, mij door de kunstwereld vanzelfsprekend een podium geboden werd.

Nu, zestien jaar later, denk ik nog steeds dat kunstenaars ertoe in staat zijn grote, zelfs maatschappijbrede impact te maken met kunst. Maar ik spreek inmiddels uit ervaring als ik beweer dat er een groot verschil is tussen het gekunstelde succes van kunst binnen de kunstwereld enerzijds, naast het echte succes van kunst dat ontstaat uit de directe interactie tussen kunstenaar en publiek.

I. Eigen ervaringen als beeldend kunstenaar

Als kunstenaar die werkt met alter ego's nam ik in de zomer van 2014 de identiteit aan van een Marokkaans-Nederlandse politicoloog en columnist, die ik Nizar Mourabit noemde¹. Door dit pseudoniem te presenteren op sociale media wilde ik onderzoeken hoe je als Marokkaanse Nederlander in de regel door anderen bejegend wordt. Daarbij ging ik ervan uit dat Mourabit binnen de kortste keren te maken zou krijgen met discriminerende aantijgingen aangaande zijn culturele achtergrond. En hoewel dit inderdaad gebeurde, merkte ik ook al snel dat verschillende online en offline media de columns die Mourabit schreef graag plaatsten. Behalve JOOP.nl, de opiniesite van de VARA en Frontaal Naakt, het opinieplatform van de notoire Peter Breedveld, Sargasso, het eerste weblog van Nederland, publiceerden ook de kranten Trouw, Het Parool en de Volkskrant Mourabit's opinies. GeenStijl maakte een zogenaamde close-read van de column van Mourabit in de Volkskrant. En De

¹ Nizar Mourabit – politicoloog en columnist. Website Nelle Boer, 2014.

Telegraaf benaderde Mourabit voor een bevestiging van een Facebookbericht dat een journalist onder ogen was gekomen.

Als Mourabit werd ik uitgenodigd door de beheerder van de Facebookpagina ‘*Wij steunen ambtenaar Yasmina Haifi*’, om deze pagina te liken². Haifi was werkzaam bij de Nederlandse veiligheidsdiensten en had in een tweet beweerd dat terreurgroep Islamitische Staat een zionistisch complot was. Mourabit reageerde dan ook met een berichtje op de Facebookpagina dat hij die lezing niet deelde, waarop de moderator dit bericht verwijderde met de mededeling dat de pagina uitsluitend bedoeld was voor mensen die deze duiding van de terreurgroep door Haifi deelden. Op de vraag van De Telegraaf-journalist in een privébericht op Twitter of deze interactie daadwerkelijk had plaatsgevonden, als vooronderzoek voor een artikel in deze krant, reageerde Mourabit dan ook bevestigend. Dit was immers ook werkelijk zo gebeurd. Het online voorval zou later nog terugkeren in een column van auteur Timon Dias³ op de website van de rechtse Amerikaanse denktank Gatestone Institute. Met daarin als voorbeeld Mourabit’s interactie met de moderator van de Facebookpagina en als link naar zijn profiel de columns van Mourabit op de VARA-opiniesite JOOP.

II. Het brede spectrum dat dit kunstproject besloeg

Van de kranten die ik benaderde als Mourabit weigerde alleen NRC Handelsblad zijn columns, maar deze plaatste wel een lovende column over Mourabit van Stephan Sanders⁴. Mourabit ontving dus naast hatelijkheden ook overdreven veel lof, beide gebaseerd op zijn culturele achtergrond. Iets dat ik als beeldend kunstenaar bij voorbaat niet kon vermoeden, maar wat gebleken was uit de verrassend grote interesse voor Mourabit en zijn mening vanuit de media.

Al met al had ik onder het pseudoniem Nizar Mourabit vrijwel het gehele mediaspectrum, van links tot rechts en zowel online als offline, in binnen- en buitenland kunnen beïnvloeden met uitzondering van journalist Karel Smouter, toenmalig adjunct-hoofdredacteur van De Correspondent. Smouter was de enige die bleef aandringen op meer informatie over de persoon Mourabit, voor hij iets van of over deze figuur wilde publiceren. Om die reden benaderde ik Smouter dan ook voor de onthulling van mijzelf achter de figuur Mourabit, dat zou leiden tot een spraakmakend interview op De Correspondent⁵. Er zouden in de dagen die volgden op de publicatie meer dan vijftig columns en artikelen over dit kunstproject verschijnen in de meeste Nederlandse kranten, tijdschriften en op online media, evenals enkele buitenlandse media.

² Nedermoslims: ‘Yasmina Haifi heeft gelijk’. GeenStijl, 2014.

³ Dutch Security Official Haifi Champions Libelous "Protocols of Zion". Gatestone Institute, 2014.

⁴ Gedwongen Marokkaans. NRC Handelsblad, 2014.

⁵ Zo word je een veelgevraagde media-Marokkaan. De Correspondent, 2014.

III. De kunstwereld en de individuele kunstenaar

Zo had ik als kunstenaar bereikt wat ik bij aanvang van mijn studie aan de kunstacademie al ambieerde en waarvan ik dacht dat kunst hier om draaide: de impact ervan bij een groter publiek, wat bewees dat het kunstproject geslaagd was⁶. Naïef als ik nog steeds was verwachtte ik een stroom aan uitnodigingen door prestigieuze galerieën en musea. Maar de tijd verstreek en vanuit de kunstwereld bleef het oorverdovend stil.

Het zou zelfs nog enige tijd duren voor ik wat betreft de interactie tussen de kunstwereld en mijzelf, of eerder het gebrek eraan, pas goed in de gaten kreeg waar ik mij in vergist had. Ik had mijzelf namelijk met het kunstproject *Nizar Mourabit* op eigen kracht, onafhankelijk en zonder een cent subsidie stevig weten te positioneren als beeldend kunstenaar. Door daarin zelfstandig te opereren vervulde ik de rol die de kunstwereld aan zichzelf toeschrijft en waar het haar bestaansrecht aan ontleent. Invloedrijke figuren binnen de kunstwereld maken of breken immers de kunstenaar. Met mijn solistische aanpak had ik mijzelf als kunstenaar dan wel helder kunnen profileren, maar tegelijk als een die door voorbij te gaan aan de hiërarchie binnen de kunstwereld er meteen ook volledig buiten stond.

Pas in de nasleep van mijn project *Nizar Mourabit* ben ik me voor het eerst grondig gaan verdiepen in hoe het wat kunst aangaat in Nederland werkt. Door het gesprek aan te gaan met bekende en minder bekende kunstenaars. Binnen en buiten mijn eigen vakgebied beeldende kunst. Door veel te lezen over kunst, zowel in kranten als online en wat kunstenaars zelf aangeven, wat gaandeweg de discrepantie tussen die twee voor mij steeds meer helder maakte. Door te toetsen wat toonaangevende kunstinstellingen en de overheid over hun eigen rol aangaande kunst beweren en door de interactie aan te gaan met de directeur van het overheidsfonds voor beeldende kunst⁷. Dit alles resulteerde in een conclusie die ik niet graag had getrokken, maar waar ik nu niet langer omheen kan. Namelijk dat kunst in Nederland georganiseerd wordt door de overheid en wel vanuit een commercieel perspectief.

Met deze controle op de organisatie van kunst gijzelt de overheid de kunstenaar, want binnen dit systeem moeten kunstenaars passen in het profiel van ondernemer dat de overheid tegenwoordig promoot. Dit heeft tot gevolg dat het merendeel van de kunstenaars geweerd wordt uit de door de overheid gesubsidieerde kunstinstellingen en uit de kunstrubrieken van de grotere kranten, die beide het commerciële kunstbeleid van de overheid kritiekloos uitdragen. Zo faciliteert de algemene pers invloedrijke figuren binnen de kunstwereld door ze de gelegenheid te bieden het kunstbeleid te promoten, maar berichten zij niet over de kritiek die leeft onder kunstenaars⁸.

⁶ Kunstenaar onthult verzonnen Marokkaanse politicoloog. NU.nl, 2014.

⁷ Benno, Birgit en Beatrix. Website Nelle Boer, 2017.

⁸ Oproep kunstwereld: Haal Beatrix Ruf terug naar het Stedelijk. Het Parool, 2018.

IV. *Overheidsbemoeienis tot in het atelier*

De overheid die een deel van het kunstaanbod negeert, omdat het niet binnen de eigen agenda past en zo de mogelijkheden van de meeste kunstenaars inperkt. En dat terwijl die overheid juist altijd zoveel geïnvesteerd heeft in kunst? Een overheid die heeft laten blijken zich te bekommeren om het lot van kunstenaars en al decennialang met alle mogelijke regelingen probeert hen te helpen bij het voorzien in levensbehoeften? Ja, het is juist die paternalistische houding van de overheid ten opzichte van kunstenaars die door diezelfde overheid uitgebuit wordt voor commercieel gewin. De inzet vanuit de overheid om een vrij beroep, waarin het gaat om het maken van onafhankelijke kunst, te vatten in regelingen kan alleen maar het bewaken van het winst oogmerk van de overheid zelf zijn. Door een systeem te ontwerpen waarin kunstenaars afhankelijk blijven van de door de overheid gesubsidieerde kunstwereld, cultureel ondernemer of niet, kunnen die kunstwereld en de overheid samen de eigen investeringen zeker stellen. Alle mooie woorden over het versterken van de sociaaleconomische positie van de beeldend kunstenaar zijn al sinds de jaren '50 van de vorige eeuw nooit meer dan dat gebleken: loze woorden.

V. *Subsidie als smeermiddel*

Het systeem dat de overheid voor kunst hanteert is nog steeds voornamelijk gebaseerd op het principe van subsidieverlening aan de kunstinstellingen en fondsen binnen de kunstwereld, niet aan individuele kunstenaars. De kunstwereld kost de overheid daardoor vanzelfsprekend geld, wat natuurlijk geen pure verspilling moet zijn. De steun die aan de kunstwereld geboden wordt moet zichzelf dus op de een of andere manier terugverdienen, rendement hebben.

Het gevolg daarvan is dat van het vrije werk dat gemaakt wordt door kunstenaars van tevoren zeker gesteld moet kunnen worden dat het rendement zal hebben. Alleen dan bouw je financiële zekerheid in en voorkom je dat kunst alleen een kostenpost wordt. En als van kunst een verdienmodel gemaakt moet worden zal er aan kunst een aantal criteria toegekend moeten worden. Daarom zorgt de overheid ervoor dat het alle grote kunstopodia voor een aanzienlijk deel financiert, zodat het die criteria kan opleggen. En daar slaagt de overheid ook in, afgaand op het feit dat deze opodia altijd de richtlijnen die de overheid in het kunstbeleid uitstippelt volgen en nooit publiekelijk bekritisieren.

Als de overheid van de organisatie van kunst ook nog een duurzaam systeem wil maken, moet het verdienmodel overeind blijven staan. Dan moet er niet continu aan dat model gesleuteld worden, maar voor langere tijd vastgehouden worden aan de bestaande criteria. Daarom is de overheid gebaat bij een *artistieke status quo*, oftewel

een situatie waarin kunst een vaststaand begrip is en niet beschouwd wordt als iets dat constant verandert.

Dit raakt de kern van de problematische verhouding tussen de overheid en de kunstwereld versus de kunstenaar, want kunst is nu juist bij uitstek iets dat wél constant aan allerlei veranderingen onderhevig is. Of het nu gaat om vorm, dragers van kunst en kunstopvattingen, altijd blijven er kunstenaars opstaan die daar nieuwe invulling aan geven. Of de overheid het nu probeert in te kaderen voor commercieel gewin of niet, kunst verandert ondertussen toch wel.

VI. De fundamenteën van het systeem

Niet alleen de uitwerking, maar ook de oorsprong van het systeem dat de overheid sinds de vroege jaren '50 van de vorige eeuw voor kunst hanteert is ongelukkig. Het is namelijk gebouwd op de fundamenteën van het systeem dat in de jaren ervoor ontworpen en ingesteld werd door de Duitse bezetter. Voor de Tweede Wereldoorlog bemoeide de overheid zich nauwelijks met kunst. Er was nog geen systeem waarin kunst gestimuleerd werd door de overheid door middel van subsidies en kunstprijzen. Natuurlijk bestonden er voor die tijd ook al kunstprijzen en andere initiatieven om kunst te ondersteunen, maar die werden nog niet georganiseerd door de overheid. Het zou pas met het instellen van de Kultuurkamer zijn dat er voor het eerst een systeem in werking trad waarmee kunst op nationaal niveau georganiseerd werd door de politieke macht. Alleen kunstenaars die bij de Kultuurkamer waren aangesloten mochten 'artistieke arbeid' verrichten en Joden mochten geen lid worden. Het was dus een systeem dat werkte op basis van selectie, dat voor een tweedeling zorgde onder kunstenaars. Namelijk het kamp van de kunstenaars die wel en die niet in het profiel van de nazi's pasten.

Een systeem dat ontworpen is door een regime met uiterst kwalijke ideeën over machtsverhoudingen, kun je onmogelijk ombuigen naar een systeem waarin de macht ineens wel eerlijk verdeeld zal worden. Het systeem van de Kultuurkamer werd door de naoorlogse regering in de Kunstnota 1950 wel gestript van alle nationaalsocialistische elementen en hoefde dan niet meer het Germaanse ideaal uit te dragen, andere idealen kwamen ervoor in de plaats met behoud van de opzet van het oude systeem. Zo moest kunst de zogenaamde 'heersende zedelijke moraal' en een 'positief moreel karakter' uitdragen⁹. Begrijpelijk na zoveel oorlogsleed was er behoefte aan schoonheid, maar kunst kreeg daardoor wel alsnog vanuit de politieke macht criteria opgelegd om het volk te 'verheffen' met allerlei moois. Het politiek-ideologische karakter werd dan wel aangepast, maar de organisatie van kunst bleef gestoeld op de fundamenteën van een kwaadaardig systeem. Als het gaat om de

⁹ Grenzeloos gelegitimeerd: De geschiedenis van het Nederlands Internationaal Cultuurbeleid als ideologisch proces. J. Verhoef, 2015.

manier waarop kunst georganiseerd werd en de tweedeling die dit veroorzaakte onder kunstenaars veranderde er na de oorlog voor hen dus niet zoveel. In sommige opzichten zelfs op uiterst pijnlijke wijze. Zo zouden enkele kunstenaars die actief propaganda hadden gemaakt voor de nazi's door Willem Sandberg, directeur van het Stedelijk te Amsterdam van 1945 tot 1963, een podium geboden worden en ontzegde hij kunstenaars als De Realisten, die pertinent geweigerd hadden lid te worden van de Kultuurkamer, toegang tot het Stedelijk¹⁰.

VII. Het disfunctioneren en instorten van het systeem

Je zou denken dat door zoveel overheidsbemoeienis met kunst de situatie van kunstenaars sterk verbeterd is in de loop der jaren. Maar niets is minder waar. Na meer dan zeventig jaar kunstbeleid moeten we vaststellen dat de sociaaleconomische positie van de kunstenaar in Nederland nog altijd miserabel is. Zo valt de meerderheid van de kunstenaars in Nederland, hoewel hoger opgeleid, nog steeds in de laagste inkomensklasse en halen zij dat inkomen meestal ook nog uit een bijbaan naast het werk als beeldend kunstenaar¹¹. Ook zijn kunstenaars vaker dan gemiddeld afhankelijk van een uitkering¹². Dat ligt niet alleen aan het systeem, maar vooral aan de verkeerde benadering van kunst die eraan ten grondslag ligt. Niet verkeerd op moreel vlak, maar domweg strijdig met de feiten.

Kunst kan namelijk niet georganiseerd worden, niet door een overheid en ook niet door kunstenaars zelf. Een vrijwel betekenisloos klein gedeelte van het totale kunstaanbod kan nog bijeen gebracht worden in een galerie of museum. Maar dat is altijd een selectie gebaseerd op criteria die voor slechts een handjevol kunstenaars en kunstorganisatoren betekenis hebben. Met het subsidiesysteem organiseert de overheid dus ook geen kunst, maar de eigen visie die het heeft op kunst. De kokervisie van de overheid, die voornamelijk gericht is op kunst die verkoopt en daarbij dus bepaald wordt door het vermijden van financieel risico. Een visie die resulteerde in een geoliede machine met subsidie als smeermiddel dat decennialang voordeel opleverde voor de overheid, maar niet zozeer voor kunstenaars. Sinds kort begint dit oude mechanisme echter steeds meer in het nadeel van de overheid te werken door een fascinerend technologisch fenomeen.

Zelfs de meest gewichtige kunstpodia in Nederland zijn gebonden aan vierkante meters en openings- en sluitingstijden. Oftewel, de manier waarop de overheid kunst organiseert is het exposeren van tastbaar werk in een fysieke ruimte en is daardoor gebonden aan ruimte en tijd.

Maar kunst en internet kennen deze begrenzingsen niet. Internet biedt kunstenaars de mogelijkheid om op een eigen manier en op het moment dat zij zelf kiezen een groot publiek te bereiken, zonder bemoeienis van derden zoals curatoren verbonden aan de

¹⁰ Kunstenaars van de Kultuurkamer. C. Wesselink, 2014.

¹¹ Beeldend kunstenaars: klem tussen twee banen. M. Lauwaert, 2015.

¹² Helft kunstenaars had inkomen onder de 30 duizend euro. Centraal Bureau voor de Statistiek, 2017.

kunstwereld en de overheid. Het zorgt ervoor dat zij de vrijheid op het wereldwijde online podium opzoeken en steeds vaker het systeem waarmee de overheid kunst probeert te organiseren links laten liggen. Internet is voor kunstenaars dus meer dan alleen een technologisch verschijnsel. Het maakt het voor ze mogelijk middels een website en sociale media op een directe manier contact te maken met een internationaal publiek, waardoor kunst zich terplekke bewijst als waardevol of niet. Zo heeft internet de manier waarop kunst al sinds de Tweede Wereldoorlog in Nederland georganiseerd wordt volledig op zijn kop gezet. Het oude systeem bestierd door de machthebbers van vroeger, de overheid, de kunstpodia en fondsen, is voor de nieuwste generatie kunstenaars geworden tot een stoffig en donker, ambtelijk doolhof. Zij weten inmiddels dat ze veel efficiënter gebruik kunnen maken van het gemakkelijk toegankelijke internet.

Conclusie

Uit de vrijheid op internet blijkt dat het pact dat de overheid al in de jaren '50 van de vorige eeuw sloot met de kunstwereld en de algemene pers om gezamenlijk een *artistieke status quo* te promoten weinig recht doet aan de werkelijkheid. Het kunstaanbod, de artistieke beweegredenen en de visie op kunst van kunstenaars worden online voor iedereen zichtbaar in hun totaliteit. Geen wonder dat de overheid de grip die het nog heeft op de kunstwereld nu juist probeert te vergroten. Alles om angstvallig het eigen verdienmodel te blijven bewaken. Door de kunstwereld uit te breiden en meer kunstinstellingen te subsidiëren die daardoor afhankelijk worden van de overheid, neemt de overheidsbemoeienis met kunst nu eerder toe dan af. Nu het tot de overheid doordringt dat de jongste generatie kunstenaars inziet hoe het oude systeem nooit voor ze heeft gefunctioneerd en internet hen veel meer mogelijkheden, macht en vrijheid biedt. Die noodzakelijke commercialisering van het kunstbeleid maakt de scheidslijn meteen ook beter zichtbaar tussen de twee belangrijkste kunststromingen van het moment. Kunst die op een kunstmatige manier wordt gepromoot door de overheid, naast onafhankelijke kunst die zichzelf bewijst als werkelijk waardevol door de directe interactie tussen kunstenaar en publiek op internet.