

LB-KUN = DEC 35

.....

Schoonheid, smaak en welbehagen

Opstellen over kunst en culturele politiek

Samenstelling
Dirk Diels

Hans Blokland
Rudi Laermans
Ton Bevers
Koen Raes
Renaat Roels
Hans Abbing

Rijksuniversiteit te Utrecht

DEDALUS

LEZERS-
BIBLIOTHEEK



INLEIDING

«De tegenspraak tussen doel en middel is inherent aan het project van de verzorgingsstaat als zodanig. Zijn doel is de stichting van egalitair gestructureerde levensvormen die tegelijkertijd speelruimten zouden moeten creëren voor individuele zelfverwerkelijking en spontaniteit. Maar blijkbaar kan dit doel niet worden bereikt via de directe weg van een bestuurlijk-juridische realisatie van politieke programma's. Met het scheppen van levensvormen wordt te veel geleverd van het medium macht.»

Jürgen Habermas, in: *Die Neue Unübersichtlichkeit*, 1985.

De moderne verzorgingsstaat wordt gekenmerkt door een degelijk uitgebouwd stelsel van sociale voorzieningen en een reeks van collectieve sociale goederen en diensten (onderwijs, gezondheidszorg, huisvesting, cultuur,...) die gratis of tegen een lage prijs ter beschikking van recht-hebbers worden gesteld. Toch zijn er groepen en personen die tendentieel en verhoudingsgewijze meer profiteren van de sociale over-heidsuitgaven (Deleek, 1991, p. 155). Dit algemeen verschijnsel mani-festeert zich vrij frappant wanneer de cultuurpolitiek van de na-oorlogse overheid ter sprake komt. Haar goedbedoelde pogingen om meer mensen te laten deelnemen aan de cultuur en de bestaande socio-economische ongelijkheden te verminderen door vooral arbeiders en mensen uit de lagere sociale strata tot participatie te bewegen lijken mislukt. Het zijn voornamelijk de hoger opgeleiden, veelal behorend tot de betere socio-economische lagen, die met enige regelmaat naar de opera, een toneelvoorstelling of een museum gaan.

In zijn recente studie over cultuurdeelname in Nederland schrijft de Ne-derlandse socioloog Ganzeboom: '...deelname aan culturele activi-teiten in onze samenleving (is) één van de meest ongelijk verdeelde kenmerken van sociale groepen. De correlatie van cultuurdeelname met sociale achtergrond- variabelen als beroepsstatus, opleiding en zelfs met veel eerder in de levensloop stammende kenmerken als de opleiding van de ouders van de onderzochten en de in het ouderlijk milieu genoten opvoeding op dit gebied is uitzonderlijk hoog.' (Gan-zeboom, 1989, p. 2) Cultuurdeelname is in hoofdzaak ongelijk ver-deeld door het gemis aan een culturele competentie. Of in de woor-den van Ganzeboom: 'Vrijwel alle vormen van cultuur zijn (...) zo complex dat zij een beroep doen op informatiecapaciteit die boven het gemiddelde van de bevolking ligt' (Ganzeboom, 1989, p. 177) Tendentieel wijst het beschikbare onderzoeksmateriaal alleszins op een toenemende exclusivering van publieksgroepen. Zelfs de over-heid schat tegenwoordig het publieksbereik belangrijker dan de socia-le cultuurspreiding. De kunstsocioloog Ton Bevers wijt deze ont-wikkeling aan de differentiatie en professionalisering van de kunsten die op hun beurt hebben geleid tot een complex netwerk van deskun-digen (Bevers, 1988, p. 87). Tot dit netwerk (van hoger geschoolden) behoren uiteenlopende groepen zoals kunst- producenten, kunstcritici en culturele functionarissen.

Zij hebben allen belang bij overheidssteun voor kunstvormen die zij hogelijk waarderen en die op de markt onvoldoende aan bod zouden komen. En vermits de overheid de kunsten wel betaalt, maar niet be-heert, zijn het vooral de kunstenaars en de kunstkenner die richting geven aan het kunstbeleid. Zij produceren een soort 'kunst-kunst' (de Swaan) dat een onervaren publiek al te vaak niet kan bekoren. Het kunstbeleid kampt dus met twee soorten problemen. Men kan men een bestaand beleid niet blijven legitimeren met het democrati-seringsargument wanneer blijkt dat de subsidies vooral ten goede komen aan de beter opgeleiden en de hogere inkomensgroepen. Daarnaast blijft er een legitimeringsparadox: wat is immers de ratio om kunstenaars te subsidiëren, wanneer het publiek daar toch geen boodschap aan heeft? (Oosterbaan, 1990, p. 34) Of anders geformuleerd: kunnen we billijken dat de overheid, op advies van 'smaak-specialisten' (Oosterbaan) een deel van de belasting- opbrengsten naar kunstenaars kanaliseert, die daarmee dingen doen en maken die bij het grote publiek nauwelijks enige appreciatie kunnen opwek-ken? De overheid wordt dus gevraagd om een kwaliteits oordeel. Op termijn kan het gebrek aan belangstelling van de bevolking zelfs een bedreiging vormen voor alles wat onder de noemer van het kunstbeleid wordt gefinancierd. Zo heeft de markt van de elektro-nische media en de technische reproductie (C.D., cassette, ...) wel de-

gelijk brede lagen van de bevolking in de gelegenheid gesteld om op een goedkope manier van allerlei kunstuitingen te genieten. Maar de participatie aan opera, klassiek concert of toneel gebeurt nog voor een groot deel uit distinctiedrang, of de wil om zich uit statusover-weging van anderen te onderscheiden. Waarom zou de overheid dan nog een hoop gemeenschapsgeld ter beschikking moeten stel-len voor de vrijetijdsbesteding van een op distinctie gerichte elite? Neo-liberale economen zoals Paul De Grauwe haken daar gretig op in (De Grauwe, 1990). Zij stellen — niet ten onrechte — de effectiviteit van de kunstsubsidies ter discussie, maar vallen dan merkwaardig genoeg elke vorm van politieke interveniëring aan. Alsof de kunsten enkel in termen van economische wetten kunnen worden begrepen. Alsof kunstuitingen en het maatschappelijk functioneren van de kunsten enkel maar uit zichzelf bestaan en voor zichzelf moeten zor-gen.

De Nederlandse econoom Pen heeft er herhaaldelijk op gewezen dat de politieke economie van de cultuur gedreven wordt door een nor-matief uitgangspunt, namelijk de verwachting en het geloof dat de maatschappij beter wordt dankzij overheidssteun voor de kunsten (Pen, 1982). Het neo-liberale discours van de jaren tachtig heeft daar echter uitdrukkelijk het geloof in de markteconomie tegenover ge-plaatst. Markt-exegeten zoals De Grauwe trachten bijgevolg het ab-stracte denkmodel van de economie toe te passen op de sociale werkelijkheid, maar miskennen hierbij een aantal essentiële inzich-ten inzake mens en maatschappij die de cultuurpsychologie, de so-ciologie en de politieke filosofie heeft aangereikt. Zo heeft De Grauwe in zijn boek 'De Nachtwacht in het donker. Over kunst en economie' met geen woord gerept over het machtsprobleem, over de verzuiling, over een verantwoordingsbeleid of over de oorzaken van maatschap-pelijke ongelijkheden die ten grondslag liggen aan de ongelijke cultu-rele participatie. Die veronachtzaming noopt tot weerwerk.

Met dit boek willen we alvast een bijdrage leveren tot een theoretische fundering van een kunst- en cultuur-beleid. We kozen als in-valshoek de legitimering van de overheidssteun voor de kunsten en zochten een aantal auteurs en schrijvers aan met een verschillende wetenschappelijke achtergrond. Cultuurpolitiek hopen we dat dit boek kan bijdragen tot minder 'incrementalisme' (Lindblom) in de politiek, meer multidisciplinair onderzoek inzake kunst en cultuur en meer beleidsverantwoording.

In het eerste opstel van deze bundel gaat de politiek filosoof Hans

Blokland nader in op het mens- en maatschappijbeeld van Paul De Grauwe en het neo-liberalisme. Hij beargunteert dat De Grauwe's mensbeeld en dus ook zijn vrijheidsbegrip, te beperkt is. Daarnaast stelt hij dat de samenleving niet alleen een economische markt vormt, maar ook een cultuur, d.w.z. een waarde-rationeel stelsel van weder-zijdse rechten en plichten. Blokland baseert zich o.m. op het vrijheidsbegrip van de Britse politoloog Isaiah Berlin en legt een relatie tussen cultuur-spreiding en individuele vrijheid: mensen die in bezit zijn van meer 'cultuur' en geleerd hebben om te gaan met alternatieve ideeën waarden, smaken normen, opvattingen, stijlen,... zijn beter in staat om in hun leven reële keuzen te maken, die niet langer bepaald worden door onwetendheid, gewoonte of vooroordeel. Zij hebben daarom meer mogelijkheden zelfstandig richting te geven aan het eigen bestaan, en genieten derhalve een grotere (positieve) vrijheid.

Vervolgens plaatst de cultuursocioloog Rudi Laermans enige kante-neningen bij een boek 'dat het debat over kunst zonder debat wil voe-ren'. Hij bekritiseert De Grauwe die een algemene theorie over mate-riële goederen wil toepassen op symbolische goederen en die kunst-produkten als betekenis- en waarderingsvrij beschouwt. Elke argu-mentatie over wat kunst tot kunst maakt en wat goede of slechte kunst is wordt daarmee overbodig. 'Aristiek' heeft dan slechts bete-kenis als 'de smaak van de meerderheid'. Laermans onderbouwt zijn redenering met een verwijzing naar Habermas' *Strukturwandel der Of-fentlichkeit* (1962). In dit werk, dat enigszins in de vergetelheid is ge-raakt en buiten Duitsland weinig weerklank heeft gevonden, heeft Habermas aan de hand van de opkomst en het verval van de 'burger-lijke openbaarheid' een kunst- en cultuurtheorie ontwikkeld waarin de openbare, machtvrije en kritische discussie centraal staat. Volgens Laermans houdt elk cultuurbeleid politieke keuzen in en moet de 'dwangloze dwang van het betere argument' ernstig worden genom-



DE VERGETEN OPENBAARHEID VAN DE CULTUUR

Kanttekeningen bij een boek dat het debat over kunst zonder debat wil voeren.

Rudi Laermans

«Van het praktische belang van de begeerte onderscheidt de interesse voor de kunst zich, doordat het zijn voorwerp vrij voor zichzelf laat bestaan, terwijl de begeerte er ten eigen nutte een vernietigend gebruik van maakt» (G.W.F. Hegel)

1. De onontkoombaarheid van het oordeel?

I

De voorbije jaren heeft het bepaald niet ontbroken aan argumenten tegen het ooit quasi-sacrale ideaal van de cultuurspreiding. Overeenkomstig dit ideaal moet de overheid er naar streven om, zoals het gemeenlijk heet, 'de (hoge) cultuur dichterbij het volk te brengen'. Tijdens de naoorlogse periode werd het verlangen naar cultuurspreiding meestal gemotiveerd door de democratische wens om zo weinig mogelijk mensen de genietingen van 'het schone' te onthouden. Meer bepaald leek het de voorstanders van een op cultuurspreiding gericht beleid hoogst ondemocratisch dat om louter socio-culturele redenen welbepaalde groepen — zeg maar: de onderste sociale rangen — «het belangeloze welbehagen» (Kant) van de kunstbeleving ontzegd bleef. Uiteraard zaten er nogal wat haken en ogen aan en nog meer veronderstellingen achter het ideaal van de cultuurspreiding. Een daarop gestoeld beleid stelt immers impliciet of expliciet het begrip 'cultuur' gelijk met 'kunst', zodat cultuurbeleving synoniem is met het lezen van 'betere boeken', het bezoeken van musea, het bekijken van theatervoorstellingen, en het beluisteren van uitvoeringen van voor 'klassiek' doorgaande muziekcomposities. Dit humanistisch cultuurbe-

grip gold lange tijd als quasi-vanzelfsprekend, vooral in kringen van mensen die daadwerkelijk waren begaan met het cultuurbeleid. Cultuur was 'natuurlijk' synoniem met 'de letteren en schone kunsten', en de laatste belichaamden 'uiteraard' «het beste dat werd gedacht en gezegd in de wereldgeschiedenis» (dixit de befaamde Engelse cultuurcriticus Matthew Arnold). Deze ooit vanzelfsprekende evidentie werd ondertussen luidop aan het spreken gebracht. De massale doorbraak van de sociale wetenschappen vanaf het einde van de jaren vijftig zit daar voor iets, de sociaal-culturele sector voor veel tussen. Binnen sociale wetenschappen als de antropologie, de sociologie en de pedagogie doen vele, vaak onderling tegenstrijdige omschrijvingen van het woord 'cultuur' de ronde. Toch valt binnen dit bonte geheel een zekere harde kern te onderkennen. Cultuur is volgens de meeste toonaangevende menswetenschappers synoniem met de mentaliteit of 'het collectieve bewustzijn' (dixit E. Durkheim) van een sociale groep, het wezen de kleinburgerlijke bewoners van een Westeuropese voorstad of een Amerikaanse suburb, de negerstammen levend in een Centraal-Afrikaanse regio, of de regelmatige bezoekers van de Antwerpse Singel of het Amsterdamse Muziektheater. Daarmee is meteen ook gezegd dat het sociaal-wetenschappelijke cultuurbegrip louter descriptief is. Het wil niet normeren maar behulpzaam zijn bij onderzoek, wat noodzakelijk in een strikt-cognitief relativisme uitmondt. Oordelen over het 'beter-' of 'slechter-zijn' van deze cultuur of gene levenswijze stelt de socioloog of de antropoloog om strikt-wetenschappelijke redenen tussen haakjes. Meestal heeft hij of zij wel degelijk een morele mening over de geobserveerde stam of de bestudeerde groep concertgangers. Die blijft echter gewoonlijk binnenskamers, want wetenschap vereist waarderingvrijheid. Einde de jaren zestig, begin de jaren zeventig ventileerde in diverse Westeuropese landen een niet onbelangrijke groep van menswetenschappers wél publiek zijn mening. Sociologen stelden op grond van empirisch onderzoek naar de feitelijke deelname aan 'de letteren en schone kunsten' dat de hoge cultuur vooral een zaak van de hogere sociale rangen was. Hoe hoger de sport op de maatschappelijke ladder, zo bleek, hoe hoger de kans om een met de hoge cultuur begaan iemand te ontmoeten. De kunsten mochten er dus in principe wel voor iedereen wezen, in werkelijkheid waren (en zijn) ze ook de specifieke groepscultuur van een relatief kleine bevolkingslaag. Juist dat gegeven wilde het op cultuurspreiding gerichte beleid veranderen. Vanaf de tweede helft van de jaren zestig trokken vele sociologen echter een andere beleidsgerichte conclusie, en wel op grond van een meestal stilzwijgende 'normativering' van het sociaal-wetenschap-

pelijke cultuurbegrip. Te samen met een snel aanwassend aantal (ped)agogen en vormings- of sociaal-cultureel werkers wezen zij het in het kunstspreidingsbeleid veronderstelde cultuurbegrip als 'elitair' van de hand. Nodig was naar hun mening een verruimd cultuurbegrip en dito beleid. Want als cultuur, zoals de sociale wetenschappen leerden, synoniem was met de 'way of life' van een groep, dan mocht de subsidiërende overheid gewoonweg niet langer één enkele vorm van groepsleven bevoordelen. De betoelagende minister moest voortaan zoals de waarnemende sociale wetenschapper een blinddoek opzetten. Het sociaal-wetenschappelijke cultuurbegrip werd kortom tot een cultuurpolitiek wapen omgemuut. Een strikt-cognitief relativisme veranderde aldus in een moreel-cultureel relativisme, dat ook van de kant van overheid werd geëist. Maar kan men beleid maken zonder te oordelen, dus zonder normerende regels?

Overeenkomstig het nieuwe cultuurbegrip diende de culturele overheid voortaan in principe ook fanfares, schaakclubs, popgroepen, dancings of gezelligheidsverenigingen te subsidiëren. In de praktijk werd echter vooral meer geld geëist voor de welzijnssector en het sociaal-cultureel vormingswerk. Dat kwam er vaak ook volop, zeker in Nederland en Vlaanderen. In feite werd zo het cultuurspreidingsbeleid op een andere basis gewoonweg verder gezet. De vormingssector wilde immers ook iedereen zijn idealen van 'persoonsontplooiing' of 'welzijn' bijbrengen. De betrokken professionals wensten van zowat elke burger een beter mens te maken omdat zij meenden dat hun cultuur van zachte waarden het beste in elke mens alsnog tot 'zelfrealisering' zou aanzetten. Daarvoor was echter wel veel vorming vereist — versta: meer financiële middelen voor beroepskrachten, vaste wettelijke regelingen voor in het sociaal-culturele of het welzijnsveld opererende organisaties en instellingen, enz.

Wat veranderde er eigenlijk bij de overgang van een 'eng' naar een 'verruimd' cultuurbeleid (dat feitelijk eveneens op een beperkt cultuurbegrip stelde: cultuur = welzijn)? Het beleid van cultuurspreiding beoogde meer kunst voor iedereen omdat de literatuur, het theater, het ballet, enz. de mens méér mens zouden maken; het in woorden verruimde maar in werkelijkheid nog steeds smalle cultuurbeleid van einde de jaren zestig, begin de jaren zeventig erkende de waarde van gespreksgroepen, bezinningsweekends, debatavonden, studieringen e.a. sociaal-culturele activiteiten omdat «het bieden van vormingsmogelijkheden (vormingsprogramma's)...de veelzijdige persoonsontwikkeling van volwassenen met het oog op een beter begrip van zichzelf en van hun situatie in de maatschappij en hun volwaardige participatie aan het maatschappelijk leven» vermocht te bevor-

deren (de geciteerde zin stamt uit de door de Vlaamse wetgever gebruikte omschrijving van het sociaal-cultureel werk in de decreten van 4 juli 1975 en 3 maart 1978). In beide gevallen stond het bekende ideaal van *Bildung* voorop, ook al liepen de gebezigde maatstaven voor het optrekken van een als een Persoonlijkheid ogende individualiteit sterk uiteen. Kortom, zowel het oude als het nieuwe cultuurbeleid beruisten op een imperatief oordeel over wat (ver)spreidenswaard zou wezen: kunst of welzijn, esthetisch genot of persoonsontplooiing.

II

De reeds eerder gemunte kritiek van de kant van de sociaal-culturele sector en het welzijnsbedrijf weerklinkt ook in de meer recente oprispingen over het gevoerde cultuurbeleid van de zijde van neoliberale economen als P. De Grauwe. Ook hij gispt in zijn boek *De nachtwacht in het donker* onder de titel «kunst voor universitair» (pp. 145-159) de sociaal hoogst ongelijke samenstelling van het publiek van de door de overheid gesubsidieerde musea, theaters, enz.¹ En ook hij kapt het «paternalisme» van een kunst(ver)spreidende overheid die «beter (meent te) weten waar het individu echt behoefte aan heeft», zodat «als het individu beslist om zijn inkomen te gebruiken om naar de voetbal te gaan in plaats van naar het toneel of naar andere kunstinstanties, deze instantie zal stellen dat het individu zijn ware behoeften niet kent» (p. 108). Zo'n «paternalistisch wereldbeeld» is op grond van de door De Grauwe gegeven omschrijving overigens ook terug te vinden in de sociaal-culturele sector. De Grauwe rept daar zelf vreemd genoeg met geen woord over. Hij doet het integendeel voorkomen alsof het in Vlaanderen gevoerde cultuurbeleid nog steeds synoniem zou wezen met alleenlijk kunst(spreidings)beleid. De Grauwe gebruikt in *De nachtwacht in het donker* de woorden 'cultuur' en 'kunst' gedurig als homoniemen, alsof er in de loop van de jaren zestig en zeventig géén ingrijpende herijking van het cultuurbegrip én -beleid zou zijn gebeurd. Zo'n omissie mag op z'n minst merkwaardig heten.

Tegenover de «paternalistische visie» stelt De Grauwe «een democratische opvatting. Deze gaat er vanuit dat ook in de kunst de mensen vrij gelaten moeten worden om te bepalen wat ze goed en mooi vinden» (p. 109). De meest democratische instantie, zo betoogt hij, is de markt. Want op de markt komt misschien niet iedereen maar toch de meerderheid aan haar trekken. Ze oordeelt niet over esthetische

voor- of afkeuren, maar bedient het publiek gewoon op haar wenken. De klant is immers koning of koningin (althans voor zover hij of zij de nodige centen bezit...). Daarom «blijft het marktmodel neutraal over smaak in de kunst...Er bestaat in de markt geen hiërarchie van artistieke smaken. Rockmuziek wordt in het marktmodel niet als inferieur beschouwd ten opzichte van de opera. Het criterium van succes in de markt ligt in het feit dat mensen een bepaalde kunstvorm mooi vinden en bereid zijn een deel van hun inkomen voor deze kunst af te staan...Dus kan het zijn dat in een marktsysteem kunstenaars inspelen op de artistieke smaak van lagere sociale klassen en hiermee grote successen boeken» (p. 73-74).

«De artistieke smaak van lagere sociale klassen» — zo'n uitspraak veronderstelt juist wat moet bewezen worden: dat de smaak van de bewoners van de laagste sporten op de maatschappelijke ladder om zekere redenen voor «artistiek» — of «mooi», «kunstzinnig», enz. — kan doorgaan. Uiteraard bezit ieder individu voor- en afkeuren. Dat de optelling van alle persoonlijke smaken, zoals De Grauwe expressis verbis aanneemt, ook noodzakelijk zoiets als «kunst» of «esthetiek» tot gevolg heeft, is minder evident. Optelsommen zijn immers behalve waarderings- ook betekenisvrij. Men kan bij voorbeeld vaststellen dat Madonna meer elpees en cd's verkoopt dan het Kronos Quartet. Daaruit concluderen dat de eerste een ruimer publiek aanspreekt dan het tweede is volstrekt legitiem. Er ook uit besluiten dat Madonna aan een bredere esthetische smaak appelleert, moet integendeel volkomen illegitiem heten. Want de smaak van de meerderheid zonder verdere argumentatie «artistiek» noemen, is een geheel onbegroot oordeel over het verschil tussen 'artistieke' en 'niet-artistieke' voorkeuren vellen. Misschien doet dat onderscheid er volgens De Grauwe niet toe en is het woord 'smaak' gewoonweg synoniem met 'esthetisch'. Maar ook die stelling houdt een per definitie omstrede — en a fortiori te beargumenteren — oordeel in over de juiste betekenis van uitdrukkingen als «artistiek» of «kunstzinnig».

In feite stelt De Grauwe zich het licht van zijn eigen uitgangspunten hoogst «paternalistisch» op. Iedereen moet naar zijn mening immers gewoonweg erkennen dat de som van alle individuele keuzen die zich om welke redenen dan ook op woorden als 'mooi' en 'schoon' beroepen te samen de Schoonheid van een schilderij, een choreografie of een compositie vastleggen. Men hoeft een produkt zelfs niet echt 'artistiek' te vinden: indien men het koopt is het volgens De Grauwe de facto kunstzinnig daar «de waarde van goederen en diensten wordt bepaald door de bereidheid van de mensen om een deel van hun inkomen af te staan om deze goederen en diensten te verwerven. Dit be-

tekent dat goederen of diensten waarvoor niemand interesse toont, en niemand dus iets wil betalen, waardeloos zijn, zelfs al heeft de produktie ervan veel moeite en energie gekost» (p. 19). Dat mag misschien allemaal waar zijn binnen de economische wetenschap, het zegt niet waarom de (samen)aankopen van Pol, Piet en Erna ook nog artistiek, dus esthetisch waardevol zouden moeten heten.

Het valt zonder verdere argumentatie ook niet meteen in te zien waarom de meerderheid het a priori bij het rechte eind heeft wanneer het over kunst gaat in de thans gangbare betekenis van het woord. Volgens De Grauwe is «het zo dat de Nachtwacht een groot kunstwerk wordt genoemd omdat tot op de dag van vandaag de mensen er naar blijven kijken. Indien dit niet het geval zou zijn, dan zou de Nachtwacht één van de vele vergeten werken zijn die een schilder uit het verleden heeft geproduceerd» (p. 26). Deze uitspraak postuleert niet enkel dat de artistieke waarde van Rembrandts 'De Nachtwacht' de facto is gebonden aan de mogelijkheid van publieke zichtbaarheid (wat indien het schilderij in één iemands bezit zou zijn?). Ze gaat er ook niet alleen vanuit dat niet het volk met de kunst maar de laatste met het eerste is gediend ('hoe meer volk, des te groter de esthetische waarde' — of het cultuurspreidingsideaal op z'n kop gezet). De kwestieuze uitspraak veronderstelt vooral dat de toevallige blik van een in het Rijksmuseum verdwaalde toerist even zwaar weegt als de vordende kennerskijk van Svetlana Alpers in publieke discussies over de kunstzinnige waarde van Rembrandts doek. Volgens De Grauwe zijn zulke debatten echter volstrekt overbodig: het kopen van een entreekaartje volstaat. Waarom ontwikkelt hij dan nog een betoog om anderen te overtuigen? Of zijn soms de verkoopcijfers van *De Nachtwacht in het donker* doorslaggevend in de discussies over de bepaling van wat wel en wat niet 'kunst', 'esthetisch' of 'mooi' dient te worden genoemd? Zo ja, dan hoeft men dat boek overeenkomstig de erin ontvouwde uitgangspunten eigenlijk niet te lezen. Het massaal kopen volstaat om het tot fundament van een toekomstig kunst- en cultuurbeleid te promoten. Maar dat weet men natuurlijk pas na de lectuur ervan.

III

Volgens De Grauwe moet er veel veranderen aan het vigerende kunst- en cultuurbeleid. De lezer(es) van *De Nachtwacht in het donker* tast echter volstrekt in het donker waarom een bepaald deel van het overheidsbeleid überhaupt nog 'kunstbeleid' zou kunnen of moeten he-

ten. De Grauwe veronderstelt hij voortdurend dat de inhoud van het begrip 'kunst' samenvalt met wat vandaag de dag is te zien in de musea, te beluisteren in de concertzalen, of te bekijken in de opera- en ballethuizen. Kunst is volgens De Grauwe kortom synoniem met hoge cultuur. Kunstbeleid betreft dan uiteraard alle regelingen en tussenkomsten, financiële of andere, van de kant van de overheid die daàr op betrekking hebben. Dat lijkt evident, maar juist deze evidentie kritiseert De Grauwe. Hij munt immers op grond van zijn marktmodel volstrekt andere maatstaven, die een soort van implosie van de gelijkstelling van 'cultuur' met 'kunst' beogen. Maar juist omdat de gebezigde marktcriteria geen meetlat leveren voor het onderscheiden van 'kunst' van 'niet-kunst', esthetische van niet-esthetische smaken, moet De Grauwe impliciet de expliciet bekritiseerde definities van kunst, esthetiek, enz. blijven gebruiken. Dat resulteert noodzakelijk in allerhande paradoxen en contradicties. Het in *De Nachtwacht in het donker* ontvouwde betoog ondergraaft dan ook zichzelf omdat de daarin luidop ontmaskerde omschrijvingen van 'het schone' stilzwijgend moeten worden gepostuleerd opdat De Grauwe überhaupt zou kunnen zeggen wat hij schrijft. Ik geef daar hierna een paar voorbeelden van.

Zoals gezegd is volgens De Grauwe «het publiek de uiteindelijke rechter...van wat de kunstenaar aanbiedt» (p. 25). Nochtans wemelt het in *De Nachtwacht in het donker* van uitspraken die, los van welk publiek oordeel dan ook, een voorafgaandelijke consensus over de kwaliteit van een kunstwerk of een artistiek oeuvre veronderstellen. Wanneer De Grauwe bij voorbeeld schrijft dat van «een Gabriel Garcia Marquez, Umberto Eco, Günter Grass» slechts «weinig het literaire belang zullen betwisten» (p. 63-64) is dat een veelzeggende verschrijving. Op grond van het criterium 'publiekssucces = kwaliteit' bezit een Kopsaluk immers een veel grotere esthetische waarde. En vooral maakt die maatstaf uitspraken als de geciteerde letterlijk onmogelijk. Ze zet immers een (ver)oordelende gemeenschap van lezers en lezeressen voorop, en niet een slechts consumerend of kopeend publiek. Want «literair belang» is een waarderende uitdrukking, geen louter descriptieve term, en al helemaal niet een beschrijvende samenvatting van het aantal kopers van de boeken van Marquez, Eco en Grass.

«In het voorgaande hebben we artistieke waarde gelijkgesteld met erkenning door een bepaald publiek», zo merkt De Grauwe ergens op (p. 27). In de aan deze zin voorafgaande passage wordt echter iets heel anders beweerd, en wel dat er zoiets als «meer onderlegde kunstenaars» bestaan die het oordeel van het door De Grauwe gelau-

werde publiek wel degelijk vermogen te beïnvloeden (p. 25-26). Van tweeën een: ofwel doet dat oordeel er daadwerkelijk toe – en dan is de uitdrukking «onderlegde kunstkenners» legitiem; ofwel is het louter retoriek die, zoals de publiciteit en de reclame, slechts poogt te verleiden – en dan kan het aantal overtuigde consumenten inderdaad de graadmeter voor de marktwaarde van een produkt zijn (maar nogmaals: niet noodzakelijk voor de esthetische waarde). De Grauwe kiest expressis verbis voor de laatste mogelijkheid. Een «minderheid (kan) een poging ondernemen om de meerderheid ertoe te brengen het 'echt waardevolle' te erkennen. Heel dikwijls slaagt een minderheid hierin....Het gebeurt echter ook dat minderheden er niet in slagen de rest van de gemeenschap te overtuigen van het belang van hun artistieke daden. In dat geval moet deze minderheid zich daarbij neerleggen. Weinig elites kunnen dan echter aan de verleiding weerstaan om hun gebrek aan overtuigingskracht te maskeren achter de vermeende domheid van het grote publiek» (p. 27). Men kan de laatste instelling een «paternalistische houding» noemen. Dan moet men zich echter wel per definitie onthouden van uitspraken als «meer onderlegde kunstkenners», «literair belang» of «de beste kunstenaars» (p. 176).

De Grauwe laakt al degenen die het daadwerkelijke bestaan van zoiets als 'het echt waardevolle' aannemen. Maar hij behoort zelf tot die groep. Zo stelt hij meermaals nadrukkelijk dat kwaliteitskrachtige (kunst)produkten omwille van hun intrinsieke kwaliteiten ook kopers zullen vinden. Het publiekssucces van de Brusselse Munt-schouwburg bij voorbeeld verbindt hij expliciet met «de kwaliteit van de produkties (natuurlijk)» (p. 61). Meer algemeen affirmeert hij gedurig «dat de toeschouwer bereid is voor meer kwaliteit een hogere prijs te betalen dan voor minder kwaliteit» (p. 62). En heel even laat De Grauwe zich zelfs ontvallen dat «het schone dat de mensen beroert zeldzaam is en niet vanzelf herkend wordt wanneer het ontstaat» (p. 7). Deze en analoge uitspraken veronderstellen impliciet wat De Grauwe expliciet veroordeelt: het bestaan van kwaliteit en schoonheid *as such*, dus los van en vooral voorafgaandelijk aan de koopbeslissingen van het publiek. Alweer van tweeën één: ofwel tellen sommigen met plezier enkele briefjes van duizend neer voor een goede zitplaats in de Munt omdat aldaar kwaliteitsopera wordt gemaakt en getoond; ofwel is het aantal verkochte zitplaatsen zonder meer het belissende criterium voor de artistieke kwaliteit van een voorstelling en bezit die uit zichzelf dus geen enkele esthetische waarde. De Grauwe loopt nu eens op het eerste, dan weer op het tweede been, en bouwt zo al hinkelend een hoogst wankel betoog op.

In het licht van zijn publieksgerichte «waarde-leer» is het trouwens volstrekt onbegrijpelijk waarom hij zich zoveel moeite getroost om het door hem bepleite marktmodel af te schermten tegen de aantijging als zou vrije concurrentie binnen de kunstsector tot een radicale verflakking leiden. Indien «het publiek de uiteindelijke rechter is» en «ditzelfde publiek uiteindelijk zal beslissen wat grote kunst is, en wat niet» (p. 26), dan is het gewoonweg overbodig de publiekskeuzen te verdedigen tegen het verwijt van oppervlakkigheid. Het consumerende publiek heeft in het licht van de aangehangen waardetheorie immers per definitie gelijk. De Grauwe zet in zijn boek kortom een discussie voort die hij in de eerste bladzijden de facto voor gesloten heeft verklaard.

De Nachtwacht in het donker is volgens de ondertitel een boek «over economie en kunst». De gehanteerde economische uitgangspunten laten evenwel zoals gezegd geen duidelijke demarcatie toe van het esthetische domein tegenover alle andere terreinen. De Grauwe veronderstelt enerzijds gedurig dat er zoiets als 'de kunst(sector)' bestaat, maar zegt anderzijds voortdurend dat «in het marktsysteem in feite geen oordeel wordt geveld....Er bestaat in de markt geen hiërarchie van artistieke smaken» (p. 72-73). Een produkt 'esthetisch', 'kunstzinnig' of 'artistiek' noemen, houdt echter per definitie het vellen van een oordeel in (en wellicht is juist dat de les van de zgn. avantgarde-kunst: waarom de monochrome doeken van Klein of Newman, of de kakofonische knutselmachines van Tinguely, van het label 'kunst' voorzien?). Volgens De Grauwe komt in een democratisch bestel niemand het recht toe zich met zijn of haar oordeel boven de massa te verheffen. Het loutere gebruik van woorden als 'kunst' of 'artistiek' in relatie tot bepaalde genres (opera b.v.) of produkten (als die van Eco of Grass), impliceert echter per definitie het vellen van een oordeel. Ook het voorstellen van de smaak van de consumerende meerderheid als 'artistiek' is de facto oordelen, en wel over de betekenis van het woord 'artistiek'. De Grauwe begrondt die oordelen nimmer ofte nooit, zodat zijn boek aan contradicties ten gronde gaat. Want ofwel plaatst hij zich langs de kant van de kunst en gewaagt hij van «het kunstzinnige», «de literatuur», «kwaliteit», «het schone», etcetera; ofwel neemt hij de positie van neoliberaal econoom in, en benadrukt hij de neutraliteit – in alle betekenissen van het woord – van het marktsysteem. In het eerste geval weerlegt hij impliciet de gehanteerde economische uitgangspunten; in het tweede geval moet hij – alweer: impliciet – toegeven dat de marktlogica noch het publiekssucces enig criterium leveren om een zekere behoefte 'esthetisch' of een bepaald produkt 'kunstzinnig' te noemen. De gebezigde waardetheorie maakt

strikt genomen de specifieke aanwending ervan op zoiets als de kunstsector volstrekt onmogelijk: ze biedt uit zichzelf geen enkele maatstaf om kunst van niet-kunst te onderscheiden, ja mag die ook niet aanreiken. «Kunnen economen iets zinnigs vertellen over kunst? De meeste mensen zullen op deze vraag met een kordaat neen antwoorden», zo begint De Grauwe zijn boek (p. 11). Het daarin ontvouwde economische betoog beantwoordt de opgeworpen vraag echter zélf ontkennend. Dat De Grauwe desondanks het tegendeel beweert, is alleen maar mogelijk omdat hij impliciet gedurig maar onbegronnd oordelen velt over de betekenissen van woorden als 'kunst', 'esthetisch', enz.

Alle tot nog toe gemaakte kanttekeningen bezitten éénzelfde pointe. De Grauwe wil een hoogst algemene theorie over materiële producten en hun distributie op symbolische goederen toepassen. De laatste vooronderstellen altijd het toekennen van een specifieke betekenis voor ze überhaupt bestaan. Zo onderscheiden kunstvoorwerpen zich van andere objecten in nuce alleen door het feit dat ze als zodanig worden benoemd. De uitspraak 'dit is kunst' is kortom letterlijk fundamenteel opdat een kunstobject zou kunnen wezen wat het verondersteld wordt te zijn. Pas na deze funderende uitspraak kan de smaakkwestie aan de orde komen: is dit kunstwerk ook 'mooi', 'goed gemaakt', 'interessant', etc. Kunst is dus in meer dan een opzicht synoniem met de kunst van het definiëren van voorwerpen als kunst(zinnig). Wie er zich mee inlaat, raakt dan ook meteen verstrikt in een web van talloze kunsten omdat de ene definitie de andere niet is. Men kan er eindeloos over twisten of Duchamps *ready-mades* of Warhols Brillo-boxen ja dan nee briljante kunstwerken zijn. Maar dan veronderstelt men hoe dan ook steeds dat deze discussie zinvol is en dat het debat over kunst en niet-kunst welbepaalde omschrijvingen of definities vereist. De Grauwe negeert dit alles. *De Nachtwacht in het donker* leert dat men zulks alleen kan doen op straffe van 'een terugkeer van het verdrongene' (de kwestie van de kwaliteit) én van het niet kunnen funderen van het eigen betoog aan de hand van de erin gehanteerde (markteconomische) uitgangspunten (de kwestie van kunst en niet-kunst).

2. De onontkoombaarheid van argumenten?

I

Ooit, in de 17de en de 18de eeuw, was de culturele markt daadwerkelijk 'emancipatoir' in West-Europa². De doorbraak van het marktprincipe in de bestaande kunsttakken ontnam de adel, deels ook de kerk, het monopolie op het produceren en het consumeren van door haar als esthetisch waardevol beschouwde voorwerpen. Boeken, theateervoorstellingen, composities, enz. werden met de introductie van het marktbeginsel niet langer gemaakt in opdracht van een rijke heer. Ze veranderden letterlijk in waren die zochten naar een publiek. Dat maakte de diverse kunsten in principe toegankelijk voor iedereen. In werkelijkheid was dat natuurlijk niet zo. De omgang met kunstwaren veronderstelde feitelijk een zeker scholingsniveau en het bezit van voldoende financiële middelen. Het marktbeginsel opende echter hoe dan ook de wereld van de kunsten voor (veel) meer mensen dan voorheen (zij het binnen de diverse genres op diverse tijdstippen; de muzieksector 'commercialiseerde' bij voorbeeld vrij laat). Men hoefde niet langer tot de betere kringen te behoren om überhaupt in een of ander besloten huis een opera-, ballet-, of theateervoorstelling te kunnen bijwonen. Het volstond over de nodige constanten te beschikken en zich een kaartje aan te schaffen. Kortom, met de intrede van het marktbeginsel veranderden de kunsten de facto in openbare goederen. Ze werden publiek toegankelijk, zij het op voorwaarde van betaling. De later geformuleerde eis van democratische toegankelijkheid vooronderstelde deze 'vermarkting' van het kunstbedrijf. Het streven naar lagere financiële drempels trachtte juist dat principe waar te maken dat pas met de komst van de kunstmarkt(en) kon doorbreken: kunst is er in principe voor iedere geïnteresseerde koper.

Te samen met de commercialisering van de verschillende kunsttakken ontstond ook een literaire openbaarheid, een geheel van instituties waarbinnen (een deel van) het voortaan anonieme publiek in het openbaar rekenschap aflegde van haar individuele beleving van boeken, muziekopvoeringen, dansvoorstellingen, enz. Dat gebeurde soms door mondelinge debatten, soms via schriftelijke discussies. De verbale steekgevechten grepen plaats in *coffee-houses* (Engeland), grootstedse *salons* (Frankrijk), of *Tischgesellschaften* (Duitsland). De schriftelijke debatten verliepen langs de vele nieuwe week- en maandbladen om. Daarbinnen tekende zich uiteraard al snel een groep van professionele kunstcritici af, meestal academici, leraren,

e.a. 'Bildungsbürgers'. De kunst werd dus bij wijze van spreken twee maal openbaar. Enerzijds bood ze voortaan als koopwaar 'kunstgegot' aan elke geïnteresseerde consument met voldoende geld. Anderzijds kwam juist de geïndividualiseerde kunstbeleving aan de openbare orde binnen de nieuwe literaire openbaarheid. Kortom, de kunst werd tegelijk koop- en bespreekbaar. Ze verwierf een publiek van kopers-consumenten én een publiek van publiek sprekende of schrijvende kijkers, luisteraars, of lezers. Dat was wellicht niet toevallig zo. Met de 'commercialisering' van het kunstbedrijf verloren de diverse kunsttakken immers hun vroegere aristocratische of religieuze symbolische inbedding. Ze drukten niet langer een zekere standsgewone levensstijl en het daarbij horende wereldbeeld uit, noch een van kerkswege voorgeschreven moraal of religiositeit. De kunsten – en a fortiori de kunstenaars – verwierven kortom autonomie. Ze dienden zich niet meer te bewegen binnen voorgegeven codes of betekenisvaarders. Meteen rees echter ook de vraag naar 'de juiste betekenis' van elk afzonderlijk kunstwerk, evenals van de kunst(beleving) in toto. Het *Bildungsideal* beantwoordde de laatste deelvraag, de literaire openbaarheid bakende daarentegen de arena af waarbinnen publiekelijk naar antwoorden op de eerste werd gezocht. Dat gebeurde echter op een welbepaalde wijze.

Binnen de literaire openbaarheid bleef het niet bij het losjes formuleren van persoonlijke meningen of hyperindividuele gedachten. Het debat over 'de juiste betekenis' van de bediscussieerde kunstwerken, of van kunst überhaupt, gehoorzaamde aan specifieke spelregels. Wie het strijdperk betrad, moest argumenteren én zich schikken naar de dwang van 'het beste argument'. Over smaken viel wel degelijk te twisten, maar dan enkel door privé-meningen te transformeren in publiek te weerleggen 'goede redenen'. Op de kunstmarkten was geld een voorwaarde tot toelating, zodat de rijkste consument soms alsnog de enige bezitter van het aangeboden kon worden (zo b.v. in de beeldende kunst). Op de markt(en) van individuele meningen over kunst(werken) gold de bereidheid tot publieke argumentatie als de meest fundamentele toelatingsvoorwaarde, zodat de best argumenterende in principe altijd zijn – of haar – gelijk kon afdwingen. Met dit verschil spoorde nog een ander, tevens cruciaal onderscheid. Voor het consumeren van kunst hoefde men zich niet te verantwoorden: geldbezit volstond. De literaire openbaarheid eiste daarentegen van haar deelnemers juist wel een redelijke, met argumenten onderbouwde mening over het geconsumeerde.

Naast de literaire openbaarheid ontstond in de loop van de zestiende en de zeventiende eeuw ook een politieke publieke sfeer. De grenzen

tussen beide vormen van openbaarheid waren bepaald onscherp. De discussies over te nemen of te laten overheidsmaatregelen speelden zich immers ook voornamelijk binnen de koffiehuisen, de salons, de week- en maandbladen af. Alleen de dagbladen bezaten doorgaans een overwegend politieke stempel. Beide vormen van openbaarheid overlaptten elkaar echter vooral in de zachte tirannie van de dwang van 'het beste argument'. Want ook politieke meningen behoefden 'goede redenen' om überhaupt geloofwaardigheid te kunnen verwerven in de ogen van de deelnemende debaters. Juist dit principe van publieke verantwoording doorheen wederzijdse argumentatie institutionaliseerden de latere parlementen. Het parlement moest de top van de politieke openbaarheid vormen. Zoals politiek geïnteresseerden zich publiekelijk met radde tong of scherpe pen voor hun opvattingen dienden te verantwoorden, zo zouden in de 'geparlementariseerde' politiek ook de regeringsleden met argumenten van hun beleidsdaden rekenschap moeten geven. Kortom, achter de bestaande *parlementaire* democratieën schuilt een welbepaald ideaal: langs de weg van de redelijke discussie ofwel overeenstemming bereiken, ofwel een onoverbrugbare dissensus vaststellen. 'Das Prinzip Verantwortung' (H. Joas) fundeerde eveneens de literaire tegenpool van de politieke openbaarheid. Het vereiste ook van iedere 'kunstprater', inclusief de beste *connaissanceur*, een met goede maar altijd weerlegbare redenen onderbouwd oordeel over de kwaliteit van deze muziekuivoering of gene theatervoortelling.

Wat is er van de beginselen geworden die onze politieke democratie in principe nog steeds schragen? Wat gebeurde er met de literaire openbaarheid? In de Westeuropese parlementen wordt ook vandaag de dag nog steeds veel gezegd en gepraat. Maar het discursief verantwoord van te nemen of genomen beslissingen is er hoogst zeldzaam geworden. Enerzijds groeide naast het parlement een ingewikkeld kluwen van soms officiële, soms niet-officiële overlegorganen waarbinnen de bestuurders van vakbonden, werkgeversorganisaties e.a. corporaties vele politieke beslissingen 'voorprogrammeren'. Dit ondoorzichtig corporatistisch netwerk onttrekt zich aan de grondprincipes van de politieke openbaarheid. Het gaat daarbinnen immers louter en alleen om het wederzijds afwegen, zo nodig ook het ruilen, van groepsbelangen. Argumenten doen er weinig of niets toe, loutere macht des te meer. Anderzijds nemen politici vaak niet langer beslissingen die ze met argumenten menen te kunnen verantwoorden. Ze regeren meestal met het oog op de kiezer – versta: op de door partijen en hun bevriende reclame-agentschappen gedomineerde politieke markt van individuele stemmen.

En de literaire openbaarheid? Van een 'kulturrådsonterend' publiek blijven hier en daar wat sporen over. Zo bestaan er ook in Vlaanderen nog steeds een paar tijdschriften die het beginsel van een door deugdelijke argumenten verantwoorde gedachte nog altijd onderschrijven. Daarnaast vindt men de *debating*-idee terug in sommige programma's van de openbare omroep, vooral dan van BRT3-radio. Maar ook bij ons domineert, net als elders in het Westen overigens, al lang het louter cultuurconsumerend publiek. Dat wenst de eigen smaken niet langer publiek te verantwoorden langs de weg – feitelijk een omweg, inderdaad – van de argumentatie. Het stelt evenmin nog veel belang in 'das Prinzip Verantwortung'. Het verlangt integendeel *entertainment, show, human interest*. Dichters en schrijvers moeten amuseren, beeldende kunstenaars zijn interessant indien ze een ontroerend levensverhaal kunnen opdissen, en meningen tellen alleen voor zover ze binnen het bestek van drie minuten in een vlotte talkshow ten beste worden gegeven, liefst met weglating van alle argumentatie. Want voor het louter cultuurconsumerend publiek doet het er gewoonweg niet langer toe of een oordeel ja dan nee met 'goede redenen' is omkleed. Wat telt is niet de argumentatieve maar alleenlijk de spannende waarde, het kunnen lachen, gegrepen of ontroerd worden. In dit klimaat gaat de letterlijk reden-loze maar pittig geschreven column voor een intellectueel hoogstandje door, en geldt het onthullen van privé-geheimen van bekende politici of beroemde kunstenaars als het summum van 'investigative journalism'. Slechts in het onderwijs vindt de dwang van 'het beste argument' nog een veralgemeende toepassing. Voor hoe lang nog?

II

De Grauwe afficheert zichzelf in *De Nachtwacht in het donker* gedurig als een democraat in hart en nieren. Hij gispt «het paternalistische wereldbeeld» waarin «er een instantie is buiten het individu, die in staat is om te bepalen wat goed en wat niet goed is voor dat individu» (p. 108). Hij kapittelt ook «het bureaucratisch model» van subsidiering omdat het steunt op «experts» die alleen «hun subjectieve voorkeuren bij de beoordeling laten prevaleren» (p. 136). Zijn «democratische opvatting» gaat er integendeel vanuit «dat ook in de kunst de mensen vrij gelaten moeten worden om te bepalen wat ze goed en mooi vinden» (p. 109). Dat beginsel wil De Grauwe tevens in het kunst- en cultuurbeleid gerespecteerd zien. «Het democratische standpunt», aldus De Grauwe, «zegt eigenlijk niet anders dan dat, als

we aan de belastingbetaler geld vragen voor een bepaald collectief doel, we het beste rekening kunnen houden met de opinie van diezelfde belastingbetaler. Als een meerderheid van de belastingbetalers geen interesse toont voor een collectief project (artistiek of anderssoortig), dan moet dit project er niet komen. Deze democratische visie houdt uiteraard niet in dat indien de belastingbetaler weigert te betalen voor kunst, de kunst dan maar moet verdwijnen. Wat het wel betekent is dat de voorstanders van een kunstvorm, die de meerderheid niet kunnen overtuigen van het collectieve belang ervan, zelf moeten instaan voor de financiering van hun geliefkoosde kunst» (p. 118).

Afgaande op de laatst aangehaalde zin zou men kunnen menen dat De Grauwe alsnog een voorstander is van publiek debat. In zijn concrete beleidsvoorstellen wordt de mogelijkheid daartoe echter de facto onmogelijk gemaakt daar ze allen uitsluitend op het marktbeingsel stoen. Dat heeft zo zijn diepere redenen, die De Grauwe overigens zelf niet aangeeft, laat staan verantwoordt. Volgens De Grauwe is 'democratie' namelijk gewoonweg synoniem met 'markt'. De beide woorden fungeren in *De Nachtwacht in het donker* dan ook als equivalenten. De markt is volgens De Grauwe democratisch omdat ze «geen waarde-oordeel uitspreekt...In het marktsysteem wordt in feite geen oordeel geveld» (p. 72). Het laat integendeel «een brede waaier van preferenties toe» (p. 71). Ieder individu met enige en vooral voldoende contacten kan op de markt immers zijn of haar mening uiten door dit goed en niet dat produkt te kopen. Woorden hoeven daar niet aan te pas te komen, laat staan argumenten. Wie als beleidsmaker voor democraat wil doorgaan, kan volgens De Grauwe dan ook volstaan met het optellen van alle koopbeslissingen of, op de politieke markt, het sommeren van de getelde stemmen, om vervolgens daàrop zijn beleid te stoen. Dat het moderne democratie-begrip oorspronkelijk was verbonden met de idee van argumentatieve verantwoording, ontgaat de Grauwe blijkbaar.

De Grauwe heeft het trouwens niet zo begrepen op argumenten. Zijn hele boek ontvouwt een reeks 'goede redenen', zij het elkaar weersprekende of ondergravende (zie hoger), voor een neoliberaal kunst- en cultuurbeleid. Maar 'goede redenen' verbergen volgens De Grauwe altijd andere, minder mooie motieven. Schrijvend over de intellectuele pleidooien pro cultuurspreiding en overheidssubsidies voor 'de letteren en schone kunsten' merkt hij op dat de «intellectuele elite...belang (heeft) bij het verkrijgen van steun door de overheid» (p. 157). Zij houdt immers omwille van haar hoger opleidingsniveau van opera, 'moeilijk theater', of klassieke muziek; elke korting op de

toegangsprijzen dank zij overheidssubsidies is de «intellectuele elite» dan ook ten zeerste genegen. «De argumenten die ze zal gebruiken om de subsidies los te krijgen, zijn gebaseerd op de superieure kwaliteit van deze kunstvormen. Door velen zal zelfs gesteld worden dat het gaat om de enige echte kunst. De overtuigingskracht van deze argumenten bij de overheid wordt zeer sterk verhoogd door het feit dat de politici en de ambtenaren die de subsidies uitdelen tot dezelfde intellectuele elite behoren. (Ze hebben haast allemaal universitaire studies achter de rug)....Het is dan ook niet verwonderlijk dat het grootste deel van de subsidies aan de kunst naar de kunstvormen gaat waaraan de elite belang hecht» (p. 157). Kortom, 'goede redenen' verbergen volgens De Grauwe 'slechte motieven', het ideële 'sublimeert' het materiële, publiek verwoorde argumenten legitimeren steeds ongezegde privé-belangen. Maar waarom argumenteert De Grauwe dan nog? Waarom wil hij zijn lezers en, vooral, de beleidsmakers met argumenten overtuigen? Waarom doet hij zoveel moeite om zijn neoliberale visie op het kunstbedrijf alsnog van 'goede redenen' te voorzien? De Grauwe wil naar eigen zeggen het debat over het kunst- en cultuurbeleid heropenen. Maar zijn opstelling maakt in feite elk debat per definitie overbodig want ongelooftwaardig.

III

Eens bestond er in West-Europa een sociaal beperkt maar tegelijk daadkrachtig geloof in het beginsel van de argumentatieve redelijkheid. Dat geloof begronde toentertijd de uitbouw van een literaire en politieke openbaarheid. Het stond aan de wieg van de moderne parlementaire democratieën, en het motiveerde tevens de oprichting van kranten en week- of maandbladen. Als zodanig lag het ook aan de basis van de moderne media-revolutie. De resultaten van het openbaarheidsideaal staan er nog altijd. De oorspronkelijke motieven herinneren zich echter nog maar weinigen. Dát het democratisch ideaal in historisch perspectief alles te maken had met het argumentatief begronden van politieke opvattingen ontgaat de meeste der hedendaagse Westeuropese staatsburgers. Evenzeer herinnert zich nog slechts een minderheid van de huidige cultuurconsumenten, inclusief de bezoekers van 'hoge cultuurhuizen', dat de individuele kunstconsumptie ooit moest uitmonden in een collectieve zoektocht naar 'de juiste betekenis' van het geconsumeerde. Al dan niet belangeloos welbehagen lijkt vandaag de dag voor de meeste cultuurconsumenten te volstaan om het eigen doen of laten te legitimeren. Het discur-

sief verantwoord van de eigen 'smaak' of de persoonlijke voorkeur(en) schijnt een onmogelijke mogelijkheid geworden — want over smaken valt vanwege hun subjectiviteit toch niet te twisten. En bovendien verstoort de dwang van 'het beste argument' slechts node-loos de tegenwoordig dominante «cultuur van het welbehagen» (K. Raes): wat ooit voor bevrijdend doorging, wordt vandaag de dag als een heuse inbreuk op de eigen Persoonlijkheid ervaren. Het moge zo onderhand duidelijk wezen dat De Grauwe's cultuurpolitieke voorstellen in *De nachtwacht in het donker* een officiële erkenning van de thans dominante politieke en culturele werkelijkheid beogen. De markt heeft inderdaad gewonnen, en met haar ook de kiezer en de consument die aan niemand verantwoording zijn verschuldigd voor hun stemmen of aankopen. Men kan daarom De Grauwe's historisch onjuiste gebruik van het woord 'democratie' als een voorstel tot herijking op maat van het bestaande beschouwen. Het signaleert zo alvast ondubbelzinnig de inzet van het huidige debat over kunst, en a fortiori over cultuurbeleid: ofwel vasthouden aan de vroegere democratische identiteit en die blijven waarborgen door de nog bestaande culturele discussie-fora te beschermen, zo mogelijk ook te versterken; ofwel het democratisch principe van publieke verantwoording middels argumentatie definitief opgeven ten voordele van het marktbeginnsel. Daarmee is meteen ook gezegd dat elk kunst- en cultuurbeleid ook onontkoombaar politieke keuzes inhoudt. Wie de culturele openbaarheid ondersteunt, ijvert de facto eveneens voor een politieke openbaarheid die de 'dwang van het beste argument' ernstig neemt. Elke andere weg leidt wég van 'das Prinzip Verantwortung', richting — ja, waarheen eigenlijk? Kiezen voor het bewaren van een tanend, haast op sterven na dood verleden of voor een onzekere consumptieve toekomst — dát is de inzet van elk contemporain cultuur- en kunstbeleid. Aan de ministers van cultuur de keuze.

•
R U D I L A E R M A N S

Noten

1. De opgegeven pagina's bij elke aanhaling van uitspraken van De Grauwe hebben betrekking op diens boek *De nachtwacht in het donker. Over kunst en economie*, verschenen bij Lannoo, Tielt, 1990.

2. De in deze paragraaf ontvouwde redenering is in meer dan een opzicht debet aan een ondertussen enigszins in de vergetelheid geraakte publicatie van Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied, Luchterhand, 1962.