9 DE STRIJD OM HET BEELD
Over de behoefte aan censuur

Er is een groeiende onvrede in de maatschappij, een toenemende behoefte bevrijd te worden van andermans vrijheid, een allengs luider klinkende roep om censuur. Het zichtbaarst is deze onvrede op straat, in graffiti en racistische leuzen, in vernieling van door de overheid geplaatste objecten van kunst en cultuur, en in het inschakelen van de rechter om allerhande voorgenomen of geuite creativiteit te verbieden. Door het afbrokkelen van een dominante cultuur en moraal wordt de strijd om wat wel en niet geaccepteerd kan worden allengs harder. Er is een belangrijk verschil met vroeger: het is niet langer de overheid die toneelvoorstellingen of andere kunstuitingen verbiedt omwille van 'de goede zeden' of wat voor argument ook. Het zijn de burgers die in actie komen tegen hen onwelgevallige uitingen, woorden en beelden.

Sluimert ook in Nederland een 'culturele burgeroorlog', waarvan in het altijd opgewonden regelmatig Amerika sprake is? Laten we ons hoeden voor overdrijving. Toch kan het geen kwaad eens te proberen in ons land de temperatuur op te nemen en enige bespiegelingen te wijden aan de controverses over kunst en cultuur. Het accent zal hierbij meer liggen op de politiek-maatschappelijke aspecten dan op de kunsthistorische stromingen en theorieën. Het huis van de kunst biedt zoveel kamers, nissen en geheime vertrekken dat ik daar als gewoon historicus snel in zou verdwalen. Misschien wordt er toch af en toe een te grove kam gebruikt bij het beschrijven van de artistieke en culturele ontwikkelingen, de grenzen van de artistieke vrijheid in de multiculturele democratie. De kernvraag is hoe we deze vrijheid zo groot mogelijk kunnen houden zonder te vervallen in een politiek-cultureel catch-as-catch-can.

De Noordoostpolder (NOP) neem ik hierbij als vertrekpunt. Ik ben er geboren en getogen, weet dus enigszins hoe het daar was in de jaren vijftig en zestig, en weet ook dat dit verhaal duidelijk kan maken hoezeer de maatschappij, en de functie van de kunst daarin, is veranderd. De kernwoorden in deze parabel zijn selectie, functionalisme en behoedzaamheid. De hoofdpersoon is H.N. ter Veen naar wie het lyceum in Emmeloord was vernoemd dat ik bezocht. Deze Amsterdamse hoogleraar sociografie pro-

moveerde in 1925 op de kolonisatie van de Haarlemmermeer in de vorige eeuw. Daar was sprake geweest van een ongereguleerde instroom van migranten. Het gevolg was een darwininistische *struggle for life* waarna de fitsten overbleven. Die beoordeelde Ter Veen zeer positief: verdraagzaam, vooruitstrevend, kosmopolitisch. De verklaring lag zijns inziens in de psychische trekken van de kolonisten, in de natuurlijke selectie die deze accentueerde en in de erfelijkheid die de resultaten van dit alles in stand had gehouden.

Na de afsluiting van de Zuiderzee in 1932 begon men met de inpoldering van de Wieringermeer. Moest men ook hier op een uur U de slagboom ophalen en iedereen die maar wilde, zijn gang laten gaan? Kon men die 'struggle'-fase niet beter overslaan en alvast een voorselectie maken? Men besloot tot het laatste. De voorselectie verliep echter nogal gebrekkig want de theorievorming was nog in volle gang. De kolonisatie van de NOP zou de eerste, en tevens de laatste, poging in Nederland worden om van achter het professorale bureau een – voor dit gebied althans – ideale samenleving te maken. Ter Veen was voor individuele kolonisatie. In reactie op de Blut und Boden-theorie van de nazi's verzette hij zich fel tegen het binnenlaten van groepen en het selecteren op biologische of etnische gronden. Bij de keuze van boeren, arbeiders en andere noodzakelijke beroepskrachten dienden de volgende criteria te gelden: 'Naast vakbekwaamheid beslisse algemene geschiktheid, gezondheid en karakter.'[1] Deze selectiecriteria werden overgenomen, maar pas nadat wel degelijk een keuze op andere grondslag was gemaakt. Op last van de verzuilde nationale politiek werd de NOP gekoloniseerd volgens het principe van de verdelende rechtvaardigheid: elke gezindheid, elke provincie, elke sociale laag, diende procentueel dezelfde hoeveelheid polderbewoners te leveren. Pas daarna kwamen Ter Veens criteria om de hoek kijken.

Deze aanpak van de honderd procent politiek correct geplande multiculturele samenleving beviel sommige politici niet, zoals Anne Vondeling, toen woordvoerder der Friezen. Hij noemde de selectie in strijd met de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens die iedereen het recht gaf op vrije beweging binnen de staat. Tegelijkertijd bepleitte hij evenwel de Friezen te concentreren in het noorden van de polder, zodat zij daar, aanschurkend tegen Friesland, hun culturele eigenheid konden bewaren. De overige dorpen zouden het beste homogeen katholiek of homogeen hervormd gemaakt kunnen worden, hetgeen dure culturele versnippering tegen zou gaan.[2]

Dit voorstel werd als een testimonium paupertatis gezien voor 'het verwezenlijken van een nationale eenheid'.[3] Omdat eenheid, via assimilatie en integratie, het doel was, paste men aanvankelijk een bijna totaal spreidingsbeleid toe op het gebied van de huisvesting. In elke straat, langs elke buitenweg, kreeg bijvoorbeeld een katholiek gezin uit Twente links hervormde buren uit Gelderland en rechts gereformeerden uit Friesland. Daarnaast woonde dan een gezin dat 'niks' was. Enzovoort.

Dit smeltkroesplan moest 'een krachtige geest van gemeenschap' creëren, 'opdat deze mag leiden tot verheugende prestaties op allerlei terrein'. Zo zou er wellicht op den duur zoiets als een Homo zuiderzeelandicus ontstaan. Die ontstond er niet echt. Men ging weleens bij de buren op de koffie, maar als men behoefte had aan een gezellige avond, zocht men elkaar op: de katholieken de katholieken, de protestanten de protestanten en de 'niks-mensen' de 'niks-mensen'. De conclusie moet zijn dat integratie bevorderd kan worden, maar niet afgedwongen vanachter een bureau.

Toch bestond er in die polder een vreedzaamheid die groter lijkt te zijn geweest dan in de rest van Nederland. Niet door de herinnering aan die spreuk op een pionierskeet: 'Wie hier niet als vriend binnenhuppelt, wordt er een twee drie weer uitgeknuppeld.' Wel omdat bijna iedereen haast vanzelf begreep dat 'aanpassing' onvermijdelijk was. De meesten ging deze houding ook tamelijk gemakkelijk af. Men had zelf een toekomst te winnen, en in de toenmalige fase van economische groei en sociale mobiliteit was dat mogelijk zonder dat dit ten koste hoefde te gaan van de ander. Als er problemen ontstonden, over bijzonder onderwijs of de dominantie van de grote boeren in de coöperaties, werden die snel opgelost. Eén ding bestond er tot in de jaren zestig in die poldergemeenschap van circa twintigduizend mensen namelijk niet: democratie.

Twee organen oefenden de macht uit: de Rijksdienst voor de IJsselmeerpolders die de gronden in cultuur bracht, en het Openbaar Lichaam voor de bestuurlijk-politieke zaken. Om lastige discussies te vermijden waren beide functies verenigd in één en dezelfde persoon: landdrost dr ir S. Smeding. Deze Dreesachtige figuur heerste als een 'verlicht despoot' over zijn polderrijk, niet lastig gevallen door een gemeenteraad, laat staan door actiegroepen. De leidraad voor zijn optreden in deze multiculturele gemeenschap was 'behoedzaamheid'. Als de katholieken vroegen waarom de kermis op zondag niet open mocht, luidde het antwoord dat de gereformeerden hier aanstoot aan zouden nemen. Dit gold ook voor de kunst en cultuur. Nu waren deze begrippen voornamelijk in hun archaïsche be-

tekenis waar te nemen: *cultura* als bewerking van de akker, kunst als ingenieurwerk. Zo gezien was de polder barstensvol kunst en cultuur: overal akkers, wegen, dijken en bruggen. Wie langs een van de kaarsrechte, louter door populieren omzoomde wegen fietste en niet permanent verblijd werd door al die kunst en cultuur om zich heen, had één overlevingsspreuk: 'Blik op oneindig, verstand op nul.'

Dat een nieuwe gemeenschap ook symbolen nodig had, en kunst en cultuur in de moderne zin van het woord, besefte men. Zo moest er in die polder een centraal herkenningspunt komen. Een kerk kon dat natuurlijk niet zijn. Dus werd er, onder strikte voorwaarden, een prijsvraag voor een watertoren uitgeschreven: die toren moest de eenheid van de polder symboliseren, moest een carillon bevatten en een platform van waaraf de bewoners bij helder weer de omdijkte grenzen van de eigen gemeenschap konden zien. Die toren kwam er zonder problemen.

Aan de beelden die bij scholen en instellingen werden geplaatst, waren eveneens voorwaarden gesteld. Ze moesten de elementen symboliseren die de polder tot polder maakten: water, grond, zee, lucht, arbeid, oogst. Voor de uitvoering koos men meestal voor de abstracte kunst. Deze nieuwe kunst paste bij het nieuwe land, maar men besefte ook dat het link was om in deze gemengde bevolking iets neer te zetten dat iets specifieks voorstelde, zoals een madonna of een dominee. Zo verrees voor het Ter Veenlyceum een Zadkine-achtig paard. Zo schonk de Directie, de landdrost zelf dus, aan het centrale plein, symbolisch De Deel genoemd, een kunstwerk van betonstaken waarin men van alles kon zien, van een wat zwaar uitgevallen fruitmand tot het restant van een drooggevallen kotter.

Een paar jaar nadat in 1962 een gemeenteraad was ingesteld, en de democratie een feit was, werd op datzelfde plein weer een kunstwerk neergezet. Het beeld had als titel *Vruchtbaarheidssymbool* en viel daarmee ruim binnen de opdracht. De marktbezoekers noemden het al snel 'De Gerstekorrel'. De lerares Nederlands wist wel beter. Bijna fluisterend vertelde zij dat het hier een fallussymbool betrof. De onthulling maakte weinig indruk. De interesse ging meer uit naar films als *Easy rider* en lp's als *Sticky Fingers* en andere vormen van 'lage cultuur' dan naar dit stenen staaltje van kunst met een grote K. En als de bevolking had vernomen dat in het centrum van hun 'gemeenschap' een stijf overeind staand mannelijk geslachtsdeel stond te pronken, klaar om te ejaculeren, dan nog vraag ik me af of zij zich er druk om had gemaakt. Men had wel wat anders aan zijn hoofd dan kunst.

Kunst werd voor lief genomen, of er werd 'ludiek' mee omgesprongen. Het eerder genoemde paard bij de school werd bij een eindexamenfeest eens voorzien van roze manen, een ander kunstwerk werd tijdens een Europees kampioenschap voetbal oranje geschilderd. In 1993 onthulde men langs de A6 een elegant kunstwerk van Ruud van de Wint, het resultaat van de opdracht om een markeringspunt aan te brengen tussen de twee laatste polders. Hij doopte het *De tong van Lucifer* (wat bij een enkele christenen tot de morrende vraag leidde wat een gevallen engel in het nieuwe land moest); men noemde het al snel 'Het Ei'. Met Pasen van het jaar erop had het kunstwerk een fraaie strik om. Toch is er nog steeds weinig graffiti in de polder en kunst wordt er nauwelijks vernield.

Eind 1991 kreeg ik, al twintig jaar wonend in de stad die multicultureel is in de huidige zin van het woord, Amsterdam, een fraaie map toegestuurd. Afzender: Stichting Cargo te Alkmaar. Er zat een begeleidende brief bij. Of ik wilde toetreden tot het comité van aanbeveling voor het kunstproject *Nationaal Geschenk aan de Zee*. De map bevatte wat zweverig proza en fraaie schetsen van de diverse fasen van de bouw van het komende kunstwerk: een met twintigduizend broden dichtgemetselde hoogspanningsmast. Dit 'broodbeeld' zou in september 1992 tijdens springtij ten westen van Texel worden afgezonken, 'geofferd' als dank voor wat de zee ons land allemaal had geschonken zoals scheepvaart, handel, vis en land. Het plan stond bol van symboliek, ceremonieel vertoon en nieuwe folklore. De zakken meel, de opbrengst van één hectare polderland, zouden door honderden boeren, ongetwijfeld op klompen, vanuit Friesland en Noord-Holland naar het midden van de Afsluitdijk worden gedragen. Daar zou gebakken en gebouwd worden, onder het oog van een naar verwachting grote schare belangstellenden, waarna de tocht naar open zee zou worden ondernomen. Het offer zelf zou op video worden vastgelegd.

Na het dichtslaan van de map, dacht ik: volslagen maf. Net zo onzinnig als die twee eerdere projecten van kunstenaars in Noord-Holland. In 1989 liet men, met subsidie van WVC, een oud schip bij Camperduin stranden, demonteerde het, sleepte het over land naar het IJsselmeer, laste het hier onder grote publieke belangstelling weer in elkaar en liet het te water. Houzee! Het protest van de schippersbond tegen deze 'algehele verloedering waaraan de kunst en subsidieverlening ten prooi' was gevallen, had niet mogen baten. Een jaar later wilde een kunstenaar in Westkoggeland in het openbaar een koe slachten en de staart, poten en ingewanden in een

vitrine zetten om 'dood en verderf in onze cultuur zichtbaar te maken'. De Stichting Lekker Dier had een verbod op de koeslachting weten af te dwingen, maar volgens juristen had de burgemeester dit niet mogen doen omdat hier geen gevaar was van ordeverstoring.[4] Het 'broodoffer' leek me bovenal een buitengewoon lélijk kunstwerk te worden, in tegenstelling tot de land-art zoals het *Observatorium* van Robert Morris in Flevoland of de spektakelkunst van Christo elders in de wereld.

Beleefd liet ik weten niet toe te treden tot het comité. Waarom niet? Ik gaf twee argumenten. Geboren in een van die polders, leed ik ongetwijfeld nog te veel aan polderblindheid om de betekenis en de schoonheid van dit kunstproject in te zien. En voorzover ik wel iets van kunst wist, leek me hier de aloude theorie van Benedetto Croce en Robin George Collingwood van het conceptualisme wel van toepassing. Simpel gezegd komt die er op neer dat een kunstwerk zich in het brein van de kunstenaar bevindt, dat het wezen van de kunst de 'innerlijke' expressie van intuïtie of verbeelding is. En, belangrijker, dat deze expressie zich niet noodzakelijkerwijs hoeft te veruitwendigen in een kunstproduct omdat het publiek het 'ware kunstwerk' toch slechts kan vatten als het de oorspronkelijke expressie van de kunstenaar opnieuw beleeft.[5] Het leek me dus kunsttheoretisch geheel verantwoord om dit plan in het hoofd van de stichting te houden. Gelukkig was die stichting zo naïef om dit 'broodoffer' een 'nationaal geschenk' te noemen. Dit leek de zekerste garantie voor gedonder. Sinds de stichting van het koninkrijk was dit immers bij elk kunstwerk dat als nationaal was bedoeld, het geval geweest.

Er stak inderdaad een nationale storm van verontwaardiging op. Milieubewegingen noemden het 'verspilling van voedsel' en 'vervuiling van de zee'. De Nederlandse Bakkerij Stichting en de Stichting Voorlichting Brood adviseerden boeren, molenaars en bakkers geen medewerking te verlenen, 'verbijsterd' als zij waren over dit 'maatschappelijk onverantwoorde' plan om de dagconsumptie aan brood voor honderdduizend mensen in zee te dumpen. Bij het ministerie van Verkeer en Waterstaat kwamen twaalfhonderd bezwaarschriften binnen, plus een protestpetitie met 33 000 handtekeningen, georganiseerd door een meisje van tien uit Apeldoorn. Het einde van het liedje was dat de twaalf meter hoge mast op last van de overheid moest worden afgebroken. Tijdens de septemberspringvloed werd het afgevoerd naar België. Later spoelden er tientallen broden aan op de Nederlandse kust. Niet een artistiek oordeel had het kunstproject onderuit gehaald, maar de maatschappelijke argumenten van allerhande actiegroepen.

H.J.A. Hofland vroeg zich in november 1993 in *NRC Handelsblad* af of er in Nederland, net als in Amerika, sprake was van *political correctness*. Daarmee wordt het verschijnsel aangeduid dat maatschappelijke groeperingen met kracht hun eigen visie en gedragscodes aan de samenleving willen opleggen, en de publieke beeldvorming van de eigen groep wensen te bepalen. Hofland dacht van niet.[6] Ik denk van wel. Controverses in Amerika, waar zich alles extremer uit, vallen meer en meestal eerder op dan de vaak zwakkere echo's ervan in ons land. De meeste kernwoorden uit de 'polderparabel' – aanpassing en behoedzaamheid, welomschreven kunstopdracht, kwaliteit en selectie – hoort men in de huidige multiculturele samenleving niet graag meer, ook niet in die polder zelf.

De kranten besteedden eind 1994 uitvoerig aandacht aan de controverse in Amerika over de publicatie van wetenschappelijke hypotheses over de relatie tussen ras, erfelijkheid en intelligentie.[7] Hier heeft de Directie IJsselmeerpolders evenwel de archieven met de selectierapporten van destijds vernietigd om te voorkomen dat dit thema überhaupt kan worden bestudeerd. Een voorstel van het Sociaal Historisch Centrum in Lelystad om een onderzoek te doen naar de tweede generatie polderbewoners om de zin of onzin van Ter Veens erfelijkheidstheorie te toetsen, is met groot stilzwijgen beantwoord. Er zijn geen fondsen voor te vinden.

Heel politiek correct heeft het H.N. ter Veenlyceum inmiddels dezelfde naam gekregen als vele andere schooltypes in Emmeloord: Zuyderzee College. Zo is in elk geval 'het beeld' van de Homo zuiderzeelandicus gecreëerd. (Als we, bij wijze van uitzondering, gehoorzamen aan de 'decenniadwang' en de jaren vijftig het decennium van 'tucht en ascese' noemen, de jaren zestig van 'vrijheid en blijheid' en de jaren zeventig van 'maatschappelijke relevantie', dan waren de jaren tachtig het 'ik-tijdperk') De slogan van de jaren negentig lijkt immers deze te zijn: 'Give us our own image.' Beeldvorming is de voornaamste preoccupatie in de huidige maatschappij, met als strijdperk de media en de kunst.

Nu aard en effect van het politieke en economische bestel, helaas, nauwelijks meer worden aangevochten, is de cultuur het belangrijkste wapen geworden in de niet-aflatende strijd om de hegemonie, in gezin, buurt, stad en land. Over de redenen later meer. Zoals de verhinderde kunstprojecten in Noord-Holland al lieten zien, komt het verzet tegen bepaalde uitingen van kunst en cultuur uit alle hoeken en gaten van de Nederlandse samenleving. Er is een aantal opvallende categorieën demonstranten: de anonieme vandalen en omwonenden, de kunstenaars, en de politieke actievoerders.

In 1991 besteedde koningin Beatrix haar hele kerstrede aan de kunst. Zij zei onder meer: 'In kritiek op de massaliteit loopt kunst voorop, is zij onontkoombaar elitair, exclusief en soms wat moeilijk te volgen. Maar dat wat eerst slechts voor enkelingen toegankelijk was, kan later voor velen een aanknopingspunt vormen voor een nieuwe beleving en zingeving van het leven.' Van de samenleving vroeg zij 'ruimhartig te tolereren wat niet onmiddellijk wordt begrepen, wat zelfs provoceert en kwetst'.[8] Misschien voorvoelde de koningin reeds de opwinding die in mei 1994 zou ontstaan over het kunstwerk *Nederland, land aan zee* van Auke de Vries dat in de nieuwe Tweede Kamer werd geplaatst. Het kunstwerk – een oranje wimpel, een opgerolde vlag en een 'gebogen spel van metaal en draad' – werd zo lelijk gevonden dat Hans Dijkstal hoopte dat het niet goed vastgemaakt zat aan het plafond. 'Dan lost het probleem zich vanzelf op.'[9]

De kersttoespraak was de klassieke verdediging van de avant-gardekunst. De tijd lijkt echter voorbij dat mensen bij het zien van een voor hen onbegrijpelijk kunstwerk zeggen wat commissaris van de koningin in Gelderland Jan Terlouw in zo'n geval altijd mompelde: 'Heel apart.'[10] Deze 'smaakonzekerheid' kwam voort uit de afkeer van de vernietiging van de *entartete Kunst* in nazi-Duitsland en de angst voor conservatief te worden uitgemaakt. Hadden we destijds Van Gogh ook niet als groot kunstenaar miskend?

De minister en de commissaris durfden gewoon te zeggen dat ze sommige kunst niet mooi vinden. Het gewone volk durfde dat altijd al. Maar waar Dijkstal slechts op hoopte, bewerkstelligt het volk steeds vaker zelf: er wordt wat kunst vernield vandaag de dag. Het Voorzieningsfonds voor Kunstenaars (VvK) spreekt van een duidelijke toename van geweld tegen kunstwerken. Jaarlijks is er sprake van duizenden gevallen van 'klein vandalisme', zo'n dertig keer wordt een kunstwerk zo goed als vernietigd. Het vreemde is evenwel dat er bij het 'meldpunt kunstvernieling' dat de VvK in mei 1993 instelde, anderhalf jaar later nog niet één melding was binnengekomen. Waar duidt dit op? Kan het publiek zich er niet meer over opwinden? Stemt het er zelfs mee in? Dat nog geen enkele kunstenaar vernieling van het eigen kunstwerk heeft gemeld, is nog opmerkelijker. Zien de makers er het nut niet van in? Of vrezen zij niet (meer) in staat te zijn om waarde en noodzaak van hun werk uit te leggen? Na mei 1993 kwam immers de tentoonstelling Sonsbeek 93 op allerlei plekken in Arnhem te zien want het ging hier om kunst die 'in dialoog met de omgeving' was ontstaan. Daar is meer vernield dan ooit tevoren, ondanks de extra bevei-

liging, en ondanks het feit dat sommige kunstenaars maandenlang naas hun kunstwerk kampeerden om vernieling te voorkomen.

Maar had de samenstelster, Valerie Smith, er ook niet een beetje om ge vraagd? Schreef zij in de catalogus niet dat haar streven was 'opwinding er discussie uit te lokken' over het thema van 'individuele, multiculturele er openbare kunst'? En dat het doel 'provocerend en raadselachtig' moes zijn?[11] Die opwinding is er gekomen. Op een enorme rode schutting die een plein tot een kijkdoos maakte, werd met een spuitbus onder andere de leus aangebracht: 'Geef ons plein terug.'

De directeur van het Arnhemse Gemeentemuseum, Liesbeth Brand Corstius, sprak over de wens van de organisatoren en de kunstenaars om kunst in de maatschappij te brengen van 'een soort innerlijke tragiek' om dat de reactie van de maatschappij deze was: 'Ik heb je niet nodig, ga weg ik vind het niet mooi.'[12] Een conclusie verbond zij er helaas niet aan, er die zou interessant zijn geweest daar de protestacties in sommige gevallen gevoed werden door hetzelfde politiek correcte denken dat haar ertoe hac gebracht te besluiten dat de helft van de kunst die haar museum aanschaft van vrouwen dient te zijn. Een voorbeeld vormde het werk dat de meeste commotie veroorzaakte, het kunstwerk van Marc Quinn tegenover de Koepelkerk. Het betrof het beeld van een naakte man met een ferme erectie in een als telefooncel vorm gegeven douchecabine. Uit alle lichaamsopeningen spoot periodiek rode vloeistof tegen de ruiten van de cabine. Een vrouw protesteerde bij de gemeente Arnhem dat haar dochters al jarenlang tegen zo'n vader hadden moeten aankijken. De klagende kerkenraadsleden kregen iets over die 'interessante dialoog met de omgeving' te horen. De douchecel werd door onbekenden zwaar beschadigd. Op de ruit werd het woord 'goddeloos' gespoten. Geschrokken verklaarde Sonsbeek dat *De Pisser*, net als de opgezette koe in het raam van een bordeel in het Spijkerkwartier, niet de bedoeling had om kerkgangers en hoeren te provoceren. 'Dat had er nog bij moeten komen!' reageerde een ingezonden-briefschrijfster in *de Volkskrant*. 'Het kwetsen van andersdenkenden tot kunst verheffen: walgelijk en fundamenteel slecht in een wereld die zich multiraciaal, multi-nationaal, multi-etnisch, multi-religieus enzovoort zal moeten ontwikkelen om leefbaar te blijven.'[13]

In al deze reacties is weinig te bespeuren van de ruimhartige tolerantie waartoe de koningin opriep. Het dilemma van de 'multisamenleving' treedt hier ongewild scherp aan het licht: hoever moet de tolerantie gaan? Opmerkelijk in dit verband is de bijdrage die de koningin zelf leverde aan

De Vries' kunstwerk in de Tweede Kamer. Deze bestaat uit twee teksten op de wimpel, een regel uit het *Wilhelmus* en een persoonlijke tekst: 'In de gelijkwaardigheid van mensen ligt de grondslag voor een vreedzame samenleving.'[14] Deze uitspraak is even verheven als vaag, want waaruit bestaat die gelijkwaardigheid – afgezien van de gelijkheid voor God en de wet en de gelijkheid in het stemlokaal – in de praktijk dan precies? Als het om publieke kunst gaat, blijkt de vernielzucht – de gevallen van stompzinnige agressie buiten beschouwing gelaten – vaak voort te komen uit het gevoel van de buurt 'ongelijkwaardig' te zijn behandeld door de lokale overheid: zonder inspraak is er een kunstwerk geplaatst dat men als een inbreuk beschouwt op de vertrouwde omgeving, of als een regelrechte belediging. Het kunstwerk van Evert Strobos dat in 1984 in Apeldoorn met de grond gelijk werd gemaakt, is hier een klassiek voorbeeld van.

Een overzicht geven van de verzetsacties van omwonenden en betrokkenen tegen kunst zou een boek apart vergen. Daarom slechts enkele voorbeelden. Bewoners van de Rotterdamse wijk Katendrecht dreigden jaren geleden een kunstgeschenk, een robuuste vrouwenfiguur zonder hoofd, bij plaatsing 'in de Maas te pleuren'. De afwijzing door de Tweede Kamer van het beeld van Kounellis, eveneens een geschenk, werd in 1991 in iets diplomatieker termen verwoord, maar kwam op hetzelfde neer: men vond het eenvoudig niet mooi, een belediging zelfs. (De afwijzing door de orthodoxe christelijke partijen wegens de uitleg van minister van WVC Hedy d'Ancona dat dit beeld symboliseerde dat 'democratie mensenwerk is', valt in de categorie religieuze actiegroep.) In Tilburg wensten in 1989 omwonenden van het Koggeplein, die jarenlang tegen een fabrieksmuur hadden aangekeken en net een nieuwbouwwoning 'met vrij uitzicht' hadden gekocht, geen kunstwerk van metershoog plaatwerk in hùn plantsoen. In Meerssen was de bevolking in 1987 bijna unaniem tegen twaalf tijdelijke mergelsculpturen, waaronder een treintje van roestend staal, mergel en olievaten: 'Wij willen die rommel niet voor onze deur. Worden hiervoor onze belastingcenten gebruikt?'[15] De kunstwerken werden door onbekenden onherstelbaar vernield.

De kern van zulke conflicten zit hem in de 'onbegrijpelijkheid' dan wel 'lelijkheid' van veel moderne kunst, maar ook in de vraag hoe democratisch een kunstwerk in de openbare ruimte tot stand moet komen. Hier wreekt zich de nog altijd dominerende modernistische opvatting dat – in tegenstelling tot veel 'klassieke kunst' die alleen werd geaccepteerd als het resultaat naar de zin was van de betalende opdrachtgever – de kunstenaar

zelf bepaalt wat kunst is, en niet de opdrachtgevers, laat staan het publiek. Sommige kunstenaars verdedigen deze opvatting met verve, zoals Peter Struycken. Zijn kunstwerk in het ministerie van Verkeer en Waterstaat laat het licht in de gangen voortdurend van kleur veranderen, tot verdriet van sommige ambtenaren. Die hebben inmiddels de geheime knop gevonden en draaien deze om zodra ze kunnen.[16] Struycken protesteert fel tegen dit soort acties, op basis van het auteursrecht, maar vooral op basis van de autonomie van de kunstenaar. 'Dat is het verlicht despotisme, waar je je bij moet neerleggen.' Een reeks van democratisch gekozen beelden lijkt hem 'het slechtste alternatief'.[17]

Journalist Marc Chavannes noemde de afwijzing van Kounellis een onderdeel van het wakker worden van de publieke smaak in Nederland, maar tegelijk vroeg hij zich af: 'Waar klinkt de stem des volks zuiver en met mate?'[18] Misschien een terechte vraag. Maar moet de eerste vraag niet luiden waarom de openbare kunst uitgezonderd zou moeten zijn van de grondslag van de democratie: 'No taxation without representation'? Er zijn immers allerlei oplossingen te bedenken om de kloof tussen kunst en publiek te dichten: makelaars aanstellen tussen opdrachtgevers, kunstenaar en publiek, beelden op proef neerzetten, sokkelvitrines met het beoogde kunstwerk op maquetteschaal ter beoordeling en gewenning voorleggen, of de kunstenaar vooraf met de 'doelgroep' laten kennisnemen, eventueel als 'artist in residence'.[19]

Vanaf het begin van deze eeuw is de avant-gardekunst zelf vol iconoclasme geweest, zeker als het ging om museumkunst. Marcel Duchamp, die als eerste daad van anti-kunst een gesigneerde pispot in een museum plaatste, stelde voor om een Rembrandt als strijkplank te gebruiken. Jean Tinguely bouwde kunstmachines die zichzelf vernietigden. In de jaren zestig wilden sommige kunstenaars de brand steken in de musea zelf omdat deze de doodskisten van de kunst zouden zijn. De kunst moest worden gedemocratiseerd, dus de straat op gebracht. Het doel van deze kunst was verfraaiing en 'zingeving van de leefomgeving', de wijze waarop deze tot stand kwam, bleef tamelijk paternalistisch. Al die sociaal-realistische muurschilderingen en al die 'kletsmuurtjes, basaltmozaïeken en betonnen driehoeken' zijn door Dirk van Weelden scherp de 'monumentale uitdrukking van de Nederlandse staatsideologie' genoemd.[20] Die ideologie is de verzorgingsstaat.

Die kunst staat er soms nog. Het kenmerk van veel andere democratische kunst was dat ze vluchtig bedoeld was: het ging om eenmalige optre-

dens of de kunst was het resultaat van interactie met het publiek: de happening, de art-performance. Maar ook tal van gevallen van body-art, object-art en land-art, zoals de genoemde projecten van de Noord-Hollandse kunstenaars, vallen hieronder. Zelfs *De tong van Lucifer* in Flevoland. Die tong likt, aldus de Helderse kunstenaar, 'sensueel de hemel'. Als de bliksem erin slaat, zal de tong net als Prometheus het vuur naar de aarde brengen. Dan zal er op die dijk niet meer dan een hoopje verwrongen koper over zijn, maar zal het kunstwerk zijn uiteindelijke symboliek bereikt hebben. Overigens heeft de opdrachtgever er voor de zekerheid een bliksemafleidertje opgezet.

Vaak wordt kunst vernield door andere kunstenaars of mensen met een artistieke missie. De man die in 1986 Barnett Newmans *Who's afraid of Red, Yellow and Blue?* vernielde in het Stedelijk Museum verklaarde naderhand dat hij met deze 'ode aan Willink' de 'dominantie van de abstracte kunst' wilde reduceren. Zijn advocaat voerde de aard en vooral de titel van het kunstwerk aan om Newman 'uitlokking' ten laste te leggen. Daarmee introduceerde hij wat Anna Tilroe noemde 'het verruimde kunstbegrip'.[21] Een kunstwerk is volgens dit begrip niet alleen het fysieke object, maar ook de reacties erop, en de filmische of fotografische vastlegging (en verkoop) ervan horen erbij.

Dit 'verruimde kunstbegrip' stond eveneens centraal in de rechtszaak in de zomer van 1994 in Engeland tegen de kunstenaar Mark Bridger. Hij had het kunstwerk van collega Damien Hirst – een in een glazen bak met formaldehyde zwevend wit schaap – zwart gemaakt door er inkt in te gieten omdat Hirst in een interview had gezegd dat het ergste wat kon gebeuren, was dat een bezoeker de tentoonstelling binnenliep en zonder reactie weer wegging. Bridger: 'Het werk is dus bedoeld om een reactie te ontlokken, daarom dacht ik niet dat dit tegen de wensen van de kunstenaar inging. Ik drukte mijzelf uit als kunstenaar.' Hirsts verdediging: 'Het was de bedoeling dat het kunstwerk een geestelijke reactie zou uitlokken, geen fysieke.'[22] En dat was ook het oordeel van de officier van justitie in de zaak-Newman. Kunst of geen kunst, mooi of lelijk, 'je blijft er met je poten van af', zo citeerde hij Pierre Janssen.[23]

Dit neemt niet weg dat sommige kunstenaars zelf impliciet of expliciet de toeschouwer, of in het geval van *De tong van Lucifer* de hemel, uitnodigen om 'te reageren' op hun kunstwerk. Gezien de iconoclastische avantgardekunst is het enige overtuigende argument voor de eis dat 'men met zijn poten van een kunstwerk afblijft', dat het andermans eigendom is.

Maar dat spoort weer niet met de in kunstkringen wel gehuldigde opvatting dat graffiti, die ongevraagde beschildering van andermans eigendom buiten het museum, toch eigenlijk een vorm van kunst is. Tenzij het politiek níet correcte graffiti, zoals neo-naziparolen, betreft.

Al deze uiteenlopende en soms tegenstrijdige verdedigingen van de autonomie van de kunst komen in feite neer op het geniale standpunt dat alleen de kunstenaars uitmaken wat kunst is en wat niet, en daarover tegenover niemand verantwoording hoeven af te leggen, ook niet als die kunst in de publieke ruimte staat. Protest tegen kunst en vernieling van kunst om religeuze of politieke redenen is een impuls die eigen is aan de geschiedenis en de aard van de kunst. In de Middeleeuwen lagen kunst en religie in elkaars verlengde. Steeds als religieuze afbeeldingen mimetisch werden, als zij bedrieglijk echt werden en de neiging kregen een bekende werkelijkheid te kopiëren in plaats van het onbekende zichtbaar te maken, sloegen de beeldenstormers toe.

In deze eeuw van politieke staatsgodsdiensten, zoals in Hitlers Duitsland en Stalins Rusland, moest de kunst juist 'bedrieglijk echt' zijn. En om dit bedrieglijke karakter hield ook deze kunst het niet lang uit. Na de ondergang van nazi-Duitsland en na de ondergang van het communisme in 1989 in Oost-Europa werden, zoals bij vroegere politieke revoluties, de standbeelden van het oude regime van de sokkels getrokken en het meeste overige artistieke beeldmateriaal vernietigd of opgeborgen.

In Nederland hebben in het recente verleden politieke activisten meermalen 'verkeerde' kunstwerken besmeurd of neergehaald: het Van Heutszmonument door 'anti-imperialisten', de bustes van Vondel en Wibaut door krakers. Ook de ontslagen metaalbewerker die in 1989 in het Dordrechts Museum met een stanleymes tien zeventiende-eeuwse schilderijen ernstig beschadigde, wilde met zijn 'racistische verzetsdaad' de staat en zijn symbolen treffen. 'Wij zijn Nederland aan het verkwanselen aan de buitenlanders. Dan hebben we oude schilderijen en het Wilhelmus ook niet meer nodig.'[24] Men vernietigt geen landschappen of stillevens, het is vooral de figuratieve kunst die het moet ontgelden. Het doel van dit type beeldenstormers is dus niet zozeer het schilderij zelf als wel het beeld, de gedachte, de boodschap die het uitstraalt.

Bij de acties van de moraalridders tegen bepaalde popmuziek (van Elvis, Stones en The Doors tot Madonna en 2 Live Crew) geldt het protest zowel de boodschap als de figuratieve uitbeelding ervan. Bij omstreden toneelvoorstellingen eind jaren zestig ging het ook om de combinatie van

vorm en boodschap: bij de 'burgerlijke' protesten tegen de 'immorele' paringsdansen in *Oh! Calcutta!* en bij de 'anti-burgerlijke' Aktie Tomaat tegen het 'ouderwets-hiërarchische' acteren van Albert van Dalsum. Over popmuziek en toneel is in Nederland weinig te doen geweest, op één grote en relevante uitzondering na: de rel in 1987 over het vermeend antisemitische toneelstuk van R.W. Fassbinder *Het vuil, de stad en de dood* dat in Amsterdam en Rotterdam zou worden opgevoerd. Uit joodse kring kwam luid protest, de minister van Justitie vroeg dringend van opvoering af te zien. Toen het Rotterdamse gemeentebestuur geen 'culturele censuur' wilde toepassen en als compromis aanbood het stuk achter gesloten deuren op te voeren, bezetten joodse activisten de speelvloer. Enkele argumenten voor de eis dit stuk te verbieden zijn interessant. Rabbijn L.B. van de Kamp schreef: 'In een periode van opkomend antisemitisme, racisme en discriminatie kan een samenleving zich niet permitteren om onder het mom van cultuur kunst te presenteren met zulk een verwerpelijke inhoud.' De voorzitter van het Centrum voor Informatie en Documentatie over Israel (CIDI), R.A. Levisson, meende dat de joodse hoofdrolspeler automatisch de functie van representant van de groep op zich nam. 'Dus moet hij zich afvragen: wenst de groep zó gerepresenteerd te zijn? Het antwoord is simpel: de groep wenst dat niet.' Richard Stein van de Stichting Bevrijding Antisemitisme (Stiba) was van oordeel dat joden zich niet voortdurend op eigen kosten teweer hoefden te stellen tegen dit soort grievende vertoningen 'waar deze moreel en financieel gesteund worden door een overheid die mede ook joods belastinggeld daarvoor inzet'. Rabbijn Avraham Soetendorp tenslotte stelde voor dat toneelgroepen in de toekomst in dit soort gevallen vooraf toestemming zouden vragen aan de joodse organisaties.[25]

Feministische actiegroepen voeren gelijksoortige argumenten aan in de poging om zelf het beeld van de eigen groep te bepalen. Dat is al zo geweest sinds de eerste feministische golf. Zo noemde in 1914 suffragette Mary Richardson haar vernieling met een mes van Velázquez' *Rokeby Venus* een politieke daad. 'Ik heb geprobeerd om de mooiste vrouw in de mythologische geschiedenis te vernietigen uit protest tegen de vernietiging door de regering van mevrouw Pankhurst, die het mooiste karakter is in de moderne geschiedenis.' Decennia later zei ze evenwel: 'Ik hield niet van de manier waarop de bezoekers haar de hele dag aangaapten.'[26]

Dit laatste motief speelde een rol bij de vernieling van het kunstwerk van fotografe Inez van Lamsweerde dat in september 1993 werd aangebracht onder de Hortusbrug in Amsterdam. De fotocollage (10 bij 14 me-

ter) bestond uit twee wijdbeens zittende vrouwen. De kunstcommissie van de gemeente, bestaande uit drie kunstenaars, had de argumentatie voor de uitverkiezing van dit werk beperkt tot drie woorden: 'Van groot belang.' De fotografe zelf zei in een toelichting dat het om 'sterke vrouwen' ging. 'Het is een verheerlijking van de vrouw en haar schoonheid.' Het werk had volgens haar wel met seksualiteit te maken. 'De brug gaat langzaam open, dan zie je de vrouwen, daarna sluit de brug zich weer. Het beeld ligt dan in de diepte, net zoals de seksualiteit diep in ons bewustzijn ligt.'[27] In de nacht voor de onthulling bekladde de anoniem gebleven feministische actiegroep De Schone Waakster het werk met bruinrode verf. De volgende dag deelde de feministische actiegroep Spuugzat pamfletten op de brug uit met teksten als 'Sex sells, geen kunst aan' en 'Weg met de kutkunst'. Zij beschouwden dit kunstwerk, zo dicht bij het Vrouwenhuis, als een provocatie, het vooruitzicht mannen achter het stuur te zien masturberen eveneens. De groep vond het hypocriet dat de gemeente een emancipatiebeleid voert en geld uittrekt voor campagnes tegen geweld tegen vrouwen en hier dertigduizend gulden gemeentegeld besteedde aan 'een afbeelding van vrouwen als sex-object'.[28] Op dezelfde brug deelden christelijke actiegroepen pamfletten uit om te protesteren tegen het zedeloze en goddeloze kunstwerk. *Les extrêmes se touchent.*

Duidelijk was dat de fotocollage niet op zijn esthetische waarde werd beoordeeld, maar op de waarde als sociaal-politiek statement. Niet geheel ten onrechte. Een omstreden kunstwerk verdedigen op louter esthetische gronden is ridicuul. Net zo ridicuul als de Amerikaanse criticus die een omstreden foto van Robert Mapplethorpe – mannelijke vuist in anus van zijn partner – verdedigde door te wijzen op de esthetische schoonheid van 'the centrality of the forearm'. Robert Hughes vroeg zich af wat er was gebeurd als het museum een foto had getoond van een mannelijke vuist in de anus van een vrouw? Er zou een explosie van protest zijn ontstaan over seksisme, uitbuiting, vernedering enzovoort.[29]

Hetzelfde kan men zich afvragen bij Van Lamsweerdes 'sterke vrouwen'. De wethouder van Cultuur Ernst Bakker zei na de vernieling dat hij het Thorbecke-standpunt huldigde dat hij als overheid geen inhoudelijk oordeel over kunst hoorde te geven, al gaf hij tegelijkertijd het daarmee in strijd zijnde oordeel dat de foto 'niet seksistisch' was.[30] Hoe zou hij hebben gereageerd als deze vrouwen islamitische hoofddoekjes hadden gedragen? De vrouwen zouden er ongetwijfeld nog 'sterker' door zijn geworden. Zou de wethouder de volgende dag niet wegens 'racisme' zijn biezen hebben moeten pakken?

Over de Hortusdames merkte de columniste Pauline Terreehorst op dat dit soort verbeelding van opgewekte, assertieve seksualiteit niet zo bijzonder is, omdat dit overal in de media en op billboards te zien is. 'Zelfs de doe-het-zelf-firma Karwei brengt zijn drilboren en douchekoppen aan de man via een spot met strippende Chippendales.'[31]

De grenzen tussen kunst, reclame, politiek en media zijn inderdaad goeddeels verdwenen. Het visuele is gepolitiseerd en vereconomiseerd. De behoefte aan en de acceptatie van de esthetiek trekken als een gesel over het land. In huis moet elke pot en pan gestileerd worden en ontlenen mensen een welhaast even sterke quasi-religieuze emotie aan hun fluitketel van Alessi als vroeger aan een beeld van Maria of de banieren van de politieke partij. Buiten is het niet veel anders, maar daar bepalen anderen de beelden van de nieuwe afgoderij.

Wie nu een autoritje maakt van, zeg, Emmeloord via Lelystad en Almere naar Amsterdam, rijdt lange tijd door kunst en cultuur in de archaïsche zin van het woord. Wel doen ook de poldergemeenten inmiddels hun best om via billboards de voorbijganger ervan te overtuigen dat het er zeer goed toeven is. En inmiddels staan op de akkers reclameborden voor Jezus, trekker-trek, riante koophuizen, pretparken en nieuwe aardappelsoorten. De visuele overvloed begint bij Almere, dat voornamelijk uit reclame, pr en design lijkt te zijn opgetrokken. Daarna wordt de openbare ruimte meer en meer gereduceerd tot verkeersaders met als enige vaste punten de accessoires die daar zoal bij horen, de palen, borden, draden en drempels, en verder tot een permanent wisselende openluchttentoonstelling van reclamebeelden, die ook niet meer zoals vroeger aan een vaste plek zijn gebonden zoals een winkelpui, maar op tram en trein aan de ogen voorbijtrekken.

De openbare kunst wordt hierdoor steeds scherper beconcurreerd door verkeer en reclame, door de de 'keep-smiling-variant van het hedendaagse stadsdesign' (Cor Blok), en door de overvloed aan muzak en visuele flitsen in winkels, instellingen en openbare gebouwen. De vloedgolf van beelden die ons nu overspoelt, doet denken aan het sprookje van Grimm over de zoete gierstepap. Het pannetje dat op commando elke gewenste hoeveelheid pap kookt – een gave van een goede fee – doet eerst wat het moet doen, dan weet het echter niet meer van ophouden. Het drijft de pap 'over de rand, de keuken stroomt vol, het hele huis, dan de straat, als wilde het de hele wereld zat maken. De hoogste nood brak uit...'. Tot uiteindelijk het toverwoord was gevonden en het koken een halt werd toegeroepen.

Alle pogingen om de expansie van de visuele media te beteugelen leg-

gen het af tegen de economische en technologische ontwikkelingen. De beelden vliegen door de lucht, kruipen door de kabel, worden interactief en vermenigvuldigen zich met een 'grimmige' snelheid en intensiteit.

Er zijn twee manieren om gedachten en gevoelens tot uitdrukking te brengen: door woorden en door beelden. Hoezeer het visueel-esthetische het rationeel-filosofische dreigt te vervangen, laat zich vermoeden uit de opmerking van de Franse mediafilosoof Paul Virilio: 'Ik ben geen academisch mens meer. Als ik schrijf, visualiseer ik dat wat ik schrijf. En als ik niets zie, kan ik niet denken.'[32] Virilio ziet blijkbaar veel, want hij kan er intelligent over schrijven. Maar in tegenstelling tot de sprookjes van Grimm, waarbij het kind zelf de beelden moet oproepen, wordt bij visuele beelden alles voorgedacht. Dit is een van de redenen dat de talkshow, als middel om de overdosis beelden te kunnen verwerken, zo'n grote vlucht heeft genomen.

De kunst moet het meestal zonder talkshow stellen. Openbare kunst die een te expliciet geachte boodschap heeft, wordt dus minder met woorden begeleid en wordt minder geaccepteerd. Van kunst die alleen nog vorm is en geen inhoud of diepere betekenis meer nastreeft, kan men zich afvragen of zij nog zin heeft in de door flikkerende feestverlichting gedomineerde openbare ruimte. Moeten we ons met Cor Blok niet gaan afvragen wat kunst eigenlijk nog moet in een samenleving die haar hooguit als kortstondige, aangename tijdpassering wil gebruiken?[33]

Slechts een enkeling, zoals de Duitse toneelschrijver Botho Strauss, pleit ervoor dat de kunstenaar zich terugtrekt uit de wereld in de veilige beschutting van de afgesloten 'omheinde tuin' om zo de kunst terug te brengen in de wereld van de kunst, zo niet het sacrale.[34] Hij lijkt overigens niet geheel te willen terugkeren naar de opvatting van Kant en Aristoteles dat iets alleen kunst is als je er rustig en contemplatief van wordt, en dat alles wat je opwindt of in actie brengt in de categorie pornografie, propaganda of reclame valt.

De oude en nieuwe avant-garde heeft nog steeds een missie en behoefte aan veel publiek. Hoewel Joseph Beuys reeds lang geleden het requiem van het modernisme heeft gezongen met de uitroep dat ieder mens een kunstenaar is, is de avant-garde toch nog steeds bezig de laatste ademtocht uit te blazen. Maar als er niet een bepaalde 'identiteitsgroep' in de eigen samenleving gegriefd wordt, kan weinig meer indruk maken op het verwende publiek. Zelfs een kunstwerk als dat van de Amerikaanse Jenny Holzer, die in 1993 de voorpagina van het magazine van de *Süddeutsche*

Zeitung doordrenkte met het bloed van Bosnische vrouwen, lokte voornamelijk een geeuw van cynische verveling uit.

Al is er een kentering op gang, bij menig smaakbepaler in de visuele industrie – kunstenaars, art-directors, tv-makers, museumdirecteuren – gaat het slechts om trits publiciteit-publiek-geld. Zo is ook de kunst, zeker van de 'postmoderne' soort, besmet geraakt door de groeineurose van het kapitalisme, en dit heeft geleid tot de verdere verlaging van de kunst tot toeristisch amusement. Waarmee we terug zijn bij de uitspraak van Gotthold E. Lessing in 1775 dat het doel van de wetenschap de waarheid is, het einddoel van de kunst vermaak.

Voorlopig is Jeff Koons, die late epigoon van Duchamp, op dit gebied van het profijtelijke kunstamusement de ongekroonde koning, alleen geevenaard door Benetton. Deze Italiaanse truienfabrikant slaagde erin om met uit hun verband gerukte voorstellingen van menselijk lijden en afbeeldingen van potentieel racistische lading zichzelf reclame te bezorgen en via de discussie erover de naamsbekendheid gratis verder te vergroten. 'Mijn droom is,' aldus art-director Oliviero Toscani, 'dat er ooit een dag komt waarop Benetton geen cent meer aan advertenties in kranten en tijdschriften hoeft uit te geven.'[35] Dan heeft hij zijn doel – álle actualiteit wordt automatisch met Benetton in verband gebracht – bereikt.

Zo hebben reclame en televisie de rol van de avant-gardekunst overgenomen. Door het zappen ontstaat een willekeurig, maar zelden gewild programma. Met de video, waarmee men alle beelden kan versnellen, stilzetten of achteruit laten lopen, is de onwerkelijkheid binnen ieders handbereik. Daarmee is de droom van dada en zijn navolgers – het leven tot kunst verheffen, iedereen zijn eigen kunstwerk – in vervulling gebracht.[36]

Enkele 'postmodernistische' museumdirecteuren hebben, beseffend dat zij niet meer opkunnen tegen de macht van media en reclame, gekozen voor het aloude argument dat de capitulatie moet camoufleren: 'If you can't beat them, join them.' Zo was het Stedelijk Museum er snel bij om werk van Koons aan te schaffen, zo is het Louvre tot een warenhuis verbouwd en zo heeft Frans Haks zich bij de bouw van het nieuwe Groninger Museum sterk laten inspireren door Disneyland.[37]

'Opvallen' is de kern geworden van het visuele om ons heen, of dit nu reclame, media of kunst betreft. Dit heeft vergaande consequenties. Want als opvallen als zodanig goed is, maakt het niet uit waarmee dit gebeurt en verworden goed en slecht tot esthetische categorieën. Saul Friedländer waarschuwde begin jaren tachtig naar aanleiding van de films van Fassbin-

der en Sieberberg over het nationaal-socialisme dat deze exorcistische pogingen om via puur filmische esthetiek door te dringen tot 'de Hitler-in-onszelf' de 'fascinatie met het fascisme' juist kunnen vergroten en uiteindelijk het fascisme zelf weer salonfähig kunnen maken.[38] Dit geldt voor recente geweldfilms zoals Oliver Stones *Natural Born Killers* evenzeer. Alleen wordt er nu wél over censuur gesproken.

Elke uitleg van de omstreden kunstenaars – mijn werk is verkeerd geïnterpreteerd, het was juist bedoeld als satire, documentaire, verheerlijking, weerspiegeling enzovoort – verliest door de esthetisering zijn restant aan betekenis. We kunnen namelijk minder dan ooit precies weten wat het effect van kunst is.

De politiek correcte groeperingen vinden van wel. Zij menen dat in de huidige mediamaatschappij, waarin alle wasmiddelen, auto's en politici reclame voor zichzelf maken zodra ze in beeld komen, elk woord of beeld niets anders is dan reclame voor zichzelf. Daarom strijden zij ervoor dat alleen voor 'het juiste' reclame gemaakt mag worden, en dat 'het onjuiste' helemaal niet gehoord of gezien mag worden. Daarmee gaan ze er stilzwijgend van uit dat iets anders dan reclame sowieso niet meer te maken is. De reclame zelf echter wordt evenwel helemaal niet ter discussie gesteld. Net zomin als de drijvende kracht erachter, het kapitalisme, dat in bepaalde opzichten, net als vroeger de koloniale beeldvorming over 'de inheemsen', discriminatie en degradatie betekent. Volgens de Duitse filosoof Christoph Türke houden de politiek correcte acties daarom slechts een aanpassing aan het kapitalisme in.[39]

Deze opvatting lijkt mij te eenzijdig. De oplaaiende strijd over het al dan niet taboeïseren van bepaalde beelden is het gevolg van het samenklonteren van allerlei politieke, economische en sociale ontwikkelingen. Een taboe is iets dat vanzelf spreekt. Als een taboe beargumenteerd moet worden, is het zijn kracht kwijt. Daarom horen taboes vooral bij statische, sacrale samenlevingen waarin 'de waarheid' nog als enkelvoud wordt opgevat. Onze samenleving is niet statisch, veeleer goddeloos dynamisch. 'De waarheid' is versplinterd tot vele, ontelbare waarheden. Taboes zijn er dus nog maar weinig. De eis van de jaren zestig – gelijkheid en zelfverwerkelijking – is geaccepteerd. De slogan van de jaren zeventig dat over alles 'gepraat' moet kunnen worden is werkelijkheid geworden. En we zijn er doodmoe van, op het amechtige af, want de grens tussen eigen autonomie en dominantie over de ander is steeds moeilijker te onderscheiden.

Dit heeft veel te maken met een verkeerd begrip van tolerantie. Tole-

rantie betekent immers dat een dominante groep aan een niet-dominante groep toestaat meningen of bestaansvormen te hebben die van de gewone orde schijnen af te wijken. Dit houdt in dat er een hiërarchie is. Daarom is, aldus E.H. Kossmann, tolerantie in de strikte zin van het woord discriminerend.[40]

Omdat er minder en minder sprake is van een politieke of morele hiërarchie, neemt in het ene geval het gevoel van onmacht toe en trekt in het andere de geur van de overwinning de neusgaten binnen. Beide vergroten de behoefte aan taboes. Maar zonder hiërarchie is niets meer vanzelfsprekend en moet om de uitslag worden gestreden. Deze strijd uit zich in individueel of collectief geweld: 'vreemdelingen' worden gemolesteerd, 'vreemde' kunstwerken worden tot moes geslagen, een theatervoorstelling wordt verhinderd. Of, vreedzamer, in de roep om censuur: die niet-vanzelfsprekende maar afgedwongen maatregel om een einde te maken aan de discussie en de vrede of de machtsverhoudingen te bewaren of te herstellen.

Als we censuur breed definiëren als 'elke sociale kruistocht of activiteit die de inhoud van het publieke debat of de vorm van de visuele verbeelding wil beheersen', wordt één ding duidelijk: censuur is niet links of rechts. Er zit geen dwingende, samenhangende kracht achter censuur, er zijn historisch gesproken geen vaste groepen die voor dergelijke kruistochten verantwoordelijk zijn. En niet zelden weten groepen de eis van vrijheid van mening en/of gedrag op het ene terrein moeiteloos te combineren met de roep om censuur en straf op het andere terrein.[41]

Zo heeft 'reli-rechts' tegelijkertijd de vrijheid opgeëist om op school te vertellen dat God de wereld geschapen heeft en niemand anders, én om het verbod geroepen op allerhande 'seksueel expliciet materiaal'. Zo heeft het progressieve deel der natie in de afgelopen decennia tegelijkertijd de vrijheid genomen om in een monokini rond te lopen of 'Johnson moordenaar!' te roepen, én de onteigening te eisen van het 'mensvijandige' *Bild Zeitung* en een verbod van 'stereotyperende' reclame over huisvrouwen en waspoeder.

Zo is het in de jaren negentig niet langer in de eerste plaats de nationale overheid die uit eigen beweging de vrijheid beperkt. Er is geen hiërarchisch bestel meer dat het mogelijk maakt, geen Koude Oorlog meer die het noodzakelijk maakt. En op veel politiek-culturele posten zitten leden van de '68-generatie. Het is ook niet langer alleen het orthodox-protestantse deel van de bevolking dat om inperking vraagt. Het zijn veeleer de links-intellectuele vrijheidsstrijders van weleer die om bezinning, zelfbeperking en censuur vragen.

Freek de Jonge, bijvoorbeeld, vertelde in een show in San Francisco een verhaal van een meisje dat, heel politiek correct, een zwarte pop krijgt voor haar verjaardag. Komt haar oom binnen die zegt: 'Wat stinkt het hier.' Dat viel tot zijn verbazing niet goed. 'De luxe van wat wij dubbele bodems noemen, kunnen zij zich daar niet permitteren.' Zijn conclusie: 'Soms heb ik het gevoel dat het goed zou zijn als ons theater wat meer onder druk stond, druk van buitenaf, ja, censuur. Idioot, maar het probleem van de kunst is dat zij die druk nu zelf moet creëren. Theater dat onder druk staat, moet zorgvuldiger formuleren.'[42]

Umberto Eco ondertekende eind 1993 het appel *Oproep tot Waakzaamheid* tegen rechts-extremisme. Hij was een van de beoefenaars van de semiotiek die beweerden dat elke waarheid geconstrueerd is en dat er geen waarheden, alleen teksten bestaan. Pas nu de *Auschwitz-Lüge* weer populair wordt, ziet ook hij in dat er een waarheid bestaat buiten woord en beeld. 'Het is de taak van de intellectuelen om de grenzen te trekken tussen wat kan worden geduld, en wat niet.[..] De *Auschwitz-Lüge* kan niet worden getolereerd.'[43]

Hans-Peter Duerr, de Duitse etnoloog die het tot zijn taak heeft gemaakt om Elias' theorie van het civilisatieproces te weerleggen, betwijfelt nu of de vroeger ook door hem weggehoonde stelling 'porno is de theorie, verkrachting de praktijk' niet toch een kern van waarheid bevat. Zijn conclusie: 'Het gaat niet om de vraag: repressie ja of nee. De vraag is: welke vormen van repressie zijn maatschappelijk nodig en welke niet.'[44]

Anthony Burgess raakte er in 1993, vlak voor zijn dood, van overtuigd dat kunst wel degelijk gevaarlijk kan zijn omdat elk kunstwerk iets van gezag uitstraalt en het gedrag van de navolger als het ware rechtvaardigt. 'Ik heb er ruim vijftig jaar over gedaan om mijn principiële bezwaren tegen censuur op de televisie te laten varen.'[45]

Geldt voor hen het aloude gezegde 'niets conservatiever dan een bekeerde rebel'? Misschien. In de juridische praktijk van alledag is het belangrijker dat de roep om overheidsingrijpen nu vooral komt van de kant van lokale bestuurders, instellingen, bedrijven, emancipatiebewegingen, actiegroepen en alle mogelijke imagobewuste belangengroeperingen tot de reeds vermelde schippers- en bakkersbonden toe. Zij eisen een verbod van deze of gene culturele voorstelling in de media of de openbare ruimte wegens de 'ethische', 'maatschappelijke' of 'ecologische' onverantwoordelijkheid. En zij slagen met behulp van de rechter vaker dan vroeger in hun streven, zoals de bewoners van de Amsterdamse Spinozahof in de verwij-

dering van het kunstwerk in de vorm van 77 ton omgevallen schoorsteen en de politie van Heerlen in de verwijdering van een schilderij van een tentoonstelling waarop twee fouillerende collega-agenten te zien waren in een kring van davidsterren.

Censuur heeft dus niets te maken met principiële politieke opvattingen over etatisme, dan wel burgerlijke vrijheid, maar alles met de verlangens naar rechtvaardigheid, respect, zingeving, macht. En als de werkelijkheid zelf niet veranderd kan worden, dan maar de verandering van het beeld en het woord. Zoals Jean Jaurès begin deze eeuw voorspelde: 'Quand les hommes ne peuvent pas changer les choses, ils changent les mots.' Ofwel: de taal wordt steeds beter naarmate de werkelijkheid verslechtert. Moeten we politiek correcte taal en beeld dus zien als de airbag tegen de sociale *crash*? Dat is overdreven, maar met het woord *crash* komen we wel bij de kern van dit verhaal. In democratische maatschappijen komt censuur vooral op in tijden van onduidelijke machtsverhoudingen, onzekerheid, verandering en verwarring. In zo'n tijd leven we nu. Er is een zeurend chagrijn in de samenleving geslopen, een zenuwachtigheid ook. Samen leiden ze tot allengs frequenter wordende kwesties over de grenzen van de vrijheid. Niet slechts bij de spraakmakende gemeente die het moet hebben van debat en tegendraadse opinies en die het nu, na decennia van eerst optimistische 'maakbaarheid' en vervolgens 'anything goes'-mentaliteit, voor de verandering eens zoekt in somber cultuurpessimisme. De zorgen zijn in meer hoofden.

Natuurlijk, er heerst genoeg tevredenheid over eigen succes en situatie. Maar er is ook een sluimerend soort van wederzijdse afkeer op het niveau van dagelijkse onplezierigheden ontstaan. En er heerst angst en verontwaardiging over de wereld buiten. Over het groeiende vandalisme en geweld, over de steeds sneller veranderende fysieke omgeving, over de opdringerigheid van het andere en de ander, en over het verval der zeden en de gemeenschapszin in het algemeen. Het enige gemeenschappelijke lijkt het gebrek aan een oppeppend toekomstbeeld te zijn.

Is het resultaat van al deze zorg en chagrijn dat de westerse samenleving, net als in vrijwel elke maatschappij in het verleden om de zoveel tijd het geval was, onderhevig is aan een periode van wat Stanley Cohen heeft omschreven als 'morele paniek'?[46] Dit lijkt me overdreven, de meeste mensen leven hun leven gewoon verder. Maar het lijkt onmiskenbaar waar dat alleen de televisieshows nog overlopen van de humor en relaxte vlotheid. Op straat en in de serieus bedoelde talkshow heersen andere, zich in een steeds sneller tempo afwisselende gevoelens: van onverschilligheid en overgevoeligheid. Beide leiden tot uitbarstingen van verontwaardiging en actie.

'Woede heeft tegenwoordig verschrikkelijk veel aanzien. Het is een luxe, het is chic, het is nobele passie,' schreef Saul Bellow begin 1994 in een reactie op de beschuldiging van racisme omdat hij in een interview over schrift- en schriftloze culturen had gezegd dat Zoeloes en Papoea's geen Proust of Tolstoj hadden voortgebracht.[47]

Wellicht is deze 'nobele passie' van de woede, deze roep om nieuwe normen en censuur, deze algehele malaise te verklaren met een theoretische drietrapsraket. Daarin wordt dan het *countdown and zero* gevormd door de uitspraak van Nietzsche dat God dood is en zijn voorspelling dat dit de ineenstorting van het hele morele stelsel tot gevolg zou hebben, het eerst zichtbaar in het modernisme. De tweede trap vormen de naoorlogse welvaart en de Koude Oorlog met zijn misschien even noodzakelijke maar in elk geval verlammende zwart-wit-denken. Ten slotte is er de val van de Muur.

Gorbatsjovs adviseur Georgi Arbatov zei in 1989 tegen het Westen: 'Wij zullen jullie iets vreselijks aandoen. Wij zullen jullie de vijand ontnemen.'[48] Arbatov had gelijk. Het communisme fungeerde als een extern skelet bij een weekdier. Zodra de Muur gevallen was, zakte het Westen ineen als een vormeloos, richtingloos en machteloos weekdier, in arren moede op zoek naar een harde kern in zichzelf. Het heeft die kern niet gevonden, alleen onderlinge verschillen.

Terwijl de politieke elite de oude denkstructuren, oude begrippen en idealen onder zijn voeten ziet verbrokkelen, zijn intussen de onderdelen zelf op zoek gegaan naar nieuw houvast. Dat houvast wordt gevonden in de eigen groep, de eigen identiteit. Nu er geen externe dreiging meer is en de staat te veel aan moreel gezag heeft ingeboet en te veel aan zichzelf twijfelt om die nieuwe richting aan te duiden, is die identiteit tot een obsessie geworden. Nu het vrijwel alles dominerende en alle energie opvretende belang van het mondiale evenwicht tussen Oost en West is verdwenen, en de vrijgekomen energie zich richt op de nationale consensus op het gebied van centen en procenten, richt de aandacht van het publiek zich op het zoeken van een nieuw evenwicht tussen de diverse autonomer geworden onderdelen van de eigen maatschappij. Er is een proces van nieuwe machtsverdeling gaande.

In de huidige 'multiculturele' samenleving valt het evenwel niet mee om de oude idealen van zelfverwerkelijking en vrijheid, emancipatie en integratie te paren aan die van gelijkheid en differentiatie. Zo dreigen de vrijheid en de integratie het af te leggen tegen de behoefte aan zelfexpressie en 'soevereiniteit in eigen kring'. Die soevereiniteit noopt, net als tussen staten, tot

permanente waakzaamheid en reglementering van het onderlinge verkeer. Als men de politieke correctheid positief wil zien, kan men zeggen dat het een nieuwe vorm is van diplomatiek gedrag voor binnenlands gebruik en kan men er rechtvaardige elementen in ontdekken. De woorden 'nikker' en 'juffrouw' wáren discrimerend. Zo kan men er het ontstaan van een nieuwe civiliteit in zien, een multiculturele *updating* van de gedragscode van burgerlijk fatsoen uit de tijd van de oude verzuiling. Het objectiefste nadeel is dat elk nieuw eufemisme langer is dan het vorige: 'armen' heten nu 'minder betaalden'. Het objectiefste voordeel ervan is dat de vrede blijft bewaard: 'If you can't govern by force, you can do it by fraud.'

Maar komt dit alles niet vooral voort uit escapisme, uit wat Wout Woltz in zijn oratie over persvrijheid het 'verlangen naar onwetendheid' heeft genoemd?[49] En zal deze tendens, als de extremisten onder de gelovigen in politieke correctheid hun zin krijgen, niet ten koste gaan van de vrijheid en de waarheid?

Ik vrees dat het antwoord bevestigend moet zijn. Al deze taal-, beeld- en gedragsreglementen lijken immers een behoefte te bevredigen aan nieuwe waarheden en richtlijnen zoals het communisme die had geleverd, en nog verder terug de kerk. En die hebben de eenvoud van een spreuk op het bordje aan de muur. Doris Lessing was er in 1993 van overtuigd 'dat nu het tapijt van het communisme onder hun voeten is weggetrokken, miljoenen mensen, misschien zonder dat ze het zelf beseffen, hartstochtelijk op zoek zijn naar nieuwe dogma's'.[50]

De neergang van de ideologieën die een betere wereld beloofden, de visuele overvoering met flarden harde werkelijkheid en het besef dat er drastische veranderingen op til zijn, maken het inderdaad aantrekkelijk om zich van de politieke realiteit af te wenden. Sommigen geven de schuld aan de idealisten van weleer. Zij zouden inmiddels mateloos teleurgesteld zijn en zich beledigd voelen door de werkelijkheid, maar de wil tot veranderen hebben behouden. Daarom zouden voor hen de beelden en woorden die deze werkelijkheid weergeven, steeds belangrijker worden.[51]

Daar zit ongetwijfeld veel waars in. De desillusie van de '68-generatie is evenwel slechts één kant van de medaille. De linkse *pc*-activisten mogen inderdaad een soort 'linguïstisch Lourdes' willen creëren, waar het boze en onfortuinlijke verdreven worden door een onderdompeling in het water van het eufemisme.[52] Maar het is de staat die hiermee begonnen is, met als startpunt de omdoping van het ministerie van Oorlog in dat van Defensie, 'arme landen' in 'ontwikkelingslanden', 'bezuiniging' in 'ombuiging' en dergelijke.

Dat het communisme op de leugen gebaseerd was, behoeft geen uitleg. Ook in het Westen hebben de regeringen echter aanzienlijk bijgedragen aan de devaluatie van het begrip waarheid. De Koude Oorlog leidde tot grote geheimzinnigheid van de kant van CIA en BVD en tot gemanipuleerde waarheden. Het *Warren Report*, dat wilde aantonen dat Oswald de enige moordenaar van Kennedy was, werd niet geloofd. Tijdens de oorlog in Vietnam werden veel leugens verteld, en tijdens de Golfoorlog niet minder.

In zijn boek *The Culture of Narcissism* bespeurde Christopher Lasch eind jaren zeventig overal in het Westen in leidende kringen een groeiend pessimisme. De burgerlijke samenleving leek zijn reserves aan constructieve krachten te hebben verbruikt. Het liberalisme, de politieke theorie van de stijgende burgerij, was zijns inziens niet meer in staat de gebeurtenissen in de wereld te verklaren, laat staan deze een betekenis te geven. De moderne economie en sociale orde verloren hun transparantie en zin, terwijl de wrok over de inhoudsloze rollen die de moderne industrie voorschreef de mens steeds meer het gevoel gaven van 'non-authenticiteit'. Zo raakte het liberalisme beland bij zijn logische eindpunt, het totale individualisme, en verwerd het tot een legitimatie van een oorlog van allen tegen allen.[53]

Door het liberalisme, dada en de reclame werd 'de presentatie van jezelf in het dagelijks leven' de belangrijkste opgave. Sterker, de schepping van een eigen identiteit werd tot hoogste vorm van creativiteit verheven. Tegenwoordig lijken alle mensen permanent te oefenen voor een tv-optreden.

De verfraaiing van de werkelijkheid door eufemismen en leugens bereikte zijn voorlopige hoogtepunt met de komst van president Ronald Reagan, die een toptalent was in het laten samensmelten van politiek leiderschap met imago-management. Men kan de huidige strijd om het beeld, zeker in Amerika maar in mindere mate ook hier, dan ook zien als onderdeel van een reactie op twaalf jaar rechtse regering.[54]

Dat men hierbij van het ene uiterste in het andere vervalt, is, zeker in de VS, een gebruikelijk verschijnsel. Het 'multiculturalisme' is een ontsporing van de emancipatiebeweging omdat het een religie maakt van 'verschil'. Ras, etniciteit en sekse worden tot enige componenten van de identiteit verheven, terwijl de burgerlijke componenten zoals levensovertuiging en karakter bij het vuilnisvat zijn gezet.

Daarmee zijn we weer terug bij Jean-Jacques Rousseau die meende dat onze morele redding te verkrijgen is door het herstel van het 'authentieke morele contact met onszelf', en bij J.G. Herder, die hieraan toevoegde dat ieder mens (iedere groep, ieder volk) zijn eigen originele manier heeft om

menselijk te zijn. Het verschil is dat er nauwelijks nog een kerk, natie of politiek bestel meer is die de verantwoordelijkheid van de mens, althans gedeeltelijk, kan overnemen. Maar hoe meer verantwoordelijkheid de mens zelf moet dragen, hoe eerder hij zich negatief over zichzelf uit.

Bevrijd van het automatisme van de voortplanting is de seksualiteit intrinsiek verbonden geraakt met de identiteit. Deze 'plastic sexuality' (Anthony Giddens) heeft ook een eind gemaakt aan de dominante mannelijke ervaring, aan de heerschappij van de fallus. Zou het beeld op De Deel in Emmeloord, als het nu onthuld zou worden, nog worden getolereerd?

De seks is nu gedemocratiseerd, en is tegelijkertijd de enig overgebleven passie die het verloren gegane contact met het natuurlijke en bovennatuurlijke kan herstellen. Seks kan al deze functies en verlangens echter niet vervullen. Het resultaat is evenveel opwinding als frustratie. Al deze factoren spelen een rol bij de strijd over de vraag hoe de seksualiteit in het openbaar verbeeld mag of moet worden.[55]

Het probleem bij de verheffing van identiteit en emotie tot hoogste goed is immers dat er geen termen zijn om deze gevoelens te evalueren. Dat is ook precies de reden waarom zoveel onvrede zich richt op de publieke kunst en cultuur. Die onvrede is niet alleen het gemakkelijkst in daden om te zetten maar hoeft, nog minder dan politieke of economische kwesties, niet rationeel beredeneerd te worden.

Het zijn dus zowel korte- als langetermijnontwikkelingen die te zamen sommigen in het Westen tot de overtuiging hebben gebracht dat we aan het eind van de weg zijn aanbeland: bij het eind van de kunst (Arthur Danto), bij het eind van de geschiedenis (Francis Fukuyama) of zelfs bij het eind van de werkelijkheid (baas-boven-baas Jean Baudrillard). Al moeten zulke hyperventilerende theoretici niet al te serieus worden genomen, wel kunnen we constateren dat in onze maatschappij het goede, democratische en artistieke last heeft gekregen van zijn eigen succes. De maatschappij is geseculariseerd, gemoderniseerd, geëgaliseerd, gedemocratiseerd en overal van kunst voorzien. Door dit succes hebben de bestaande elites niet veel meer te bieden.

In de zomer van 1994 ontstond een lichte discussie in de pers over de vraag of het standpunt van Thorbecke, 'De kunst is geen regeringszaak', na 150 jaar niet aan herziening toe is, onder andere omdat de staat zo'n groot aandeel in de kunst heeft. De Raad voor de Kunst vond vanzelfsprekend van niet: de beoordeling van kunst en cultuur dient in handen te blijven van commissies van experts, en de raad legt wel aan de maatschappij uit waarom iets mooi en goed is.[56]

Is dit laatste standpunt nog te handhaven? Terwijl de overheid haar taak op het gebied van de openbare kunst beperkt tot het betalen ervan, slaagt de Raad voor de Kunst er steeds minder in om de openbare kunst uit te leggen en geaccepteerd te krijgen. Uit het voorafgaande relaas is één conclusie onvermijdelijk: als deze situatie zo blijft, zal de artistieke vrijheid meer en meer ingeperkt worden door de actievoerders met de dunste huid, de sterkste wil en de grootste mond. Daarom zou de overheid oplossingen moeten bedenken om deze tendens te keren. Welke? Laten we voor een mogelijk antwoord terugkeren naar de parabel van de polder.

De kernwoorden in het verhaal over de polder waren selectie, behoedzaamheid, verlicht despotisme en tamelijk scherp omschreven kunstopdrachten. Het woord erfelijkheid laten we maar buiten beschouwing.

Er is een strengere selectie op het terrein van de kunst en cultuur nodig. De gelijkheidsdrang en almaar stijgende populariteit van het beroep van kunstenaar hebben het woord 'kwaliteit' tot een verdacht begrip gemaakt, een complot van 'de elite' om aan de macht te blijven. Zo werd alles kunst en vielen de kunstenaars in feite onder het ministerie van Sociale Zaken. Het resultaat kan men zien in de gemeentelijke depots waar honderdduizenden kunstwerken liggen opgeslagen die men gratis en voor niks nog niet aan de man kan brengen, zelfs niet als strijkplank.

Ook in de publieke ruimte is er, uitgaande van het begrip kwaliteit, na ruim veertig jaar eenprocentsregeling, eerder sprake van te veel dan te weinig kunst. Maar als men strengere criteria zou willen hanteren, wie zou de selectie ter hand moeten nemen? Dat zal veel discussie losmaken. Daarom een suggestie. Waarom niet een artistieke 'landdrost' voor de openbare ruimte aangesteld?

De kans dat een nationale landdrost van de kunst zal leiden tot 'staatskunst' en 'staatscensuur' bestaat en dat zou funest zijn, want op artistiek terrein is het net als met monocultuur in de landbouw: die put de grond uit. Maar de vrees ervoor moet niet worden overdreven. Er is immers altijd ook een Rijksbouwmeester geweest? Het voordeel zou zijn dat deze landdrost als zichtbaar persoon meer aanspreekbaar is dan al die schimmige kunstcommissies van nu en, net zo belangrijk, ook te attaqueren valt om zijn of haar visie op 'artistieke kwaliteit'.

'Democracy's task in the field of art is to make the world safe for elitism,' concludeert Robert Hughes in zijn boek *The Culture of Complaint.*[57] Niet het elitaire dat is gebaseerd op ras, geslacht, geld of sociale positie, 'maar op vaardigheid en verbeelding. De belichaming van grote bekwaamheid en

intense visie is het enige dat kunst populair maakt.' Of openbare kunst populair wordt, hangt behalve van de kunstenaar af van de geloofwaardigheid van de opdracht. *De tong van Lucifer* is een markeringsteken geworden en stijgt daar tegelijkertijd ver bovenuit.

Als selectie, kwaliteit en geloofwaardige opdracht uitgangspunt worden, heeft de overheid meer gezag om de geplaatste kunst te verdedigen tegen alle aanvallen van vandalen en actievoerders. Nu laat zij de beoordeling over aan de rechter, die zelf echter ook vaak niet meer weet wat kunst of 'de goede zeden' eigenlijk is en daardoor meer geneigd raakt af te gaan op de publieke opinie. Als de staat wil blijven bestaan, zal hij een sociale, morele en intellectuele autoriteit over de maatschappij moeten uitoefenen. Nu is dat tegenwoordig gemakkelijker gezegd dan gedaan. De eerste stap zou kunnen zijn op artistiek gebied zelf meer politieke moed aan de dag leggen, al zullen kunstcontroverses ongetwijfeld blijven eindigen in ongemakkelijke allianties en onbevredigende compromissen.

De gemeente Arnhem heeft de moed gehad om ook na het publieke protest het reeds genomen besluit om de douchecel van Marc Quinn aan te kopen door te zetten. De gemeente Amsterdam heeft na de opwinding die moed niet gehad bij de 'sterke vrouwen' van Van Lamsweerde. Die hangen nog steeds besmeurd aan de onderkant van de brug. Deze 'behoedzaamheid-achteraf' is een veeg teken voor het lot van de artistieke en politieke vrijheid in de multiculturele samenleving die Nederland is geworden.

Een oplossing zou natuurlijk zijn om, net als in de polderparabel, kunst en cultuur niet meer zo serieus te nemen als nu het geval is. Er zijn weinig tekenen die daarop duiden.