

Vanderbeeken, R. (2016). *Buy Buy Art. De vermarkting van kunst en cultuur*. Berchem: EPO

Julia Peters*¹

Laatst was ik in het Bimhuis te Amsterdam waar een prijsuitreiking plaatsvond voor jazzmuzikanten vanuit de stichting *Keep an Eye*. De ceremoniemeester drukte het publiek - veelal muzikanten - op het hart dat jezelf als ondernemer opstellen heel belangrijk is in 'deze tijd'. Hij presenteerde dit op een manier waaruit sprak: "Het is natuurlijk irritant, dat manager-toontje, maar ja, de wereld is nu eenmaal zo." Het kapitalisme wordt dan als natuurlijk of in ieder geval onvermijdelijk voorgesteld. Dit is de ziekte waar de kunst aan lijdt, schrijft filosoof Robrecht Vanderbeeken (2015) in zijn boek *Buy Buy Art. De vermarkting van kunst en cultuur*. Hij toont dat het markt-denken, in de traditie van Milton Friedman, als neutraal wordt voorgesteld: financiële middelen zijn beperkt en uiteindelijk zorgt de 'onzichtbare hand' via het publiek voor de juiste allocatie. Cultuurminister Gatz (Open Vld) verschuilt zich bijvoorbeeld achter deze '*don't shoot the messenger*'-retoriek tijdens bezuinigingen. Maar, stelt Vanderbeeken, neoliberalisme is een ideologie waarvan het hoogste doel economisch succes is en waarvoor alle middelen geoorloofd zijn - bijvoorbeeld de integriteit van de kunst.

Buy Buy Art betreft een ferme kritiek op het neoliberalisme en stelt hoe dit wereldbeeld eerder als een kanker zijn entree heeft gemaakt binnen een sfeer die er op zijn minst los van hoort te staan en, liever nog, het zou bestrijden. De verontwaardiging van de auteur over het denken vanuit winstbejag druipt van de pagina's af, waardoor het boek bij vlagen veeleer dichtertlijk dan academisch is. Het moge duidelijk zijn dat *Buy Buy Art* geen claim legt op objectiviteit: het boek wil veranderen, aanzetten tot actie. Dat is al duidelijk bij de opdracht vooraan: "Voor iedereen die er wat mee doet!" Toch maakt dit dichtertlijke engagement de aangedragen argumenten bepaald niet wollig of ambigu. Zo behandelt Vanderbeeken de gekende kritieken op subsidiëring van de kunst, bijvoorbeeld dat ze elitair zou zijn en daarom de belastingbetaler niet moet lastigvallen, en sabelt die vakkundig neer aan de hand van praktijkvoorbeelden en sociologisch onderzoek.

Vanderbeeken hanteert een benadering van cultuur die sterke gelijkenissen vertoont met Horkheimers en Adorno's essaybundel *Dialectiek van de Verlichting* (2007 [1947]). Daarin wordt gesteld dat de cultuurindustrie consumenten vermaak aanbiedt, dat als opium werkt tegen de pijn die ze anders zouden ondervinden als gevolg van het misbruik dat zij ondergaan, eigen aan de kapitalistische productiewijze. De cul-

* j.peters@ugent.be

¹ Universiteit Gent

tuurconsument komt dan niet in opstand tegen haar onderdrukker en zodoende kan het misbruik doorgaan. Door kleine verschillen in de homogene producten te verwerken, wordt de indruk gewekt dat deze uniek zijn: pseudo-individualiteit. Vanderbeeken benadrukt hoe dit bedrog vandaag *full circle* is gekomen: ook de antikapitalistische systeemkritiek zelf wordt hoe langer hoe meer ingezet door de cultuurindustrie: “Zo kan het consumeren ongehinderd voortgaan, terwijl je je als passieve toeschouwer toch een rebels gevoel koopt” (p. 144). Rebelle wordt een sluis voor uitbuiting. Zoals Postman (1985, p. 162) voorspelde in zijn boek *Amusing Ourselves to Death: “The act of criticism itself would, in the end, be co-opted by television.”* Kritiek kan dus alleen bestaan buiten de cultuurindustrie, bijvoorbeeld binnen de ‘autonome’ kunstwereld, want die eerste kan niet anders dan redeneren vanuit financieel gewin en daarmee het neoliberale systeem bevestigen.

Toch is de houding die volgens Vanderbeeken vandaag veel voorkomt in de kunstwereld - in tegenstelling tot het ‘oude avant-gardistische discours’ (p. 49) - problematisch, namelijk dat kunst per definitie ‘goed’ zou zijn. Zo’n benadering neemt precies de belangrijkste rol van kunst weg, namelijk: tot kritiek oproepen. De auteur neemt een anti-cultuurrelativistische houding aan en stelt dat men juist weer lijnen moet trekken: kunst is immers de plek waar men het oneens mag zijn met elkaar (p. 63). Deze benadering lijkt op Mouffes (2013) gebruik van het concept ‘agonisme’ met betrekking tot de kunstwereld: de idee dat politiek conflict vruchtbaar kan zijn, zolang er met respect wordt geluisterd naar de ‘Ander’. Mouffe ziet de kunstwereld als de ideale plek voor het naast elkaar laten bestaan van verschillende wereldbeelden, zonder dat er consensus over moet worden bereikt. Maar dat wordt volgens Vanderbeeken helemaal onmogelijk wanneer de waarden van de markt binnendringen in de politiek en, uiteindelijk, de kunst.

En dat is precies wat er gaande is volgens Vanderbeeken: waar oorspronkelijk de overheid de kunst (en de burger) voor de markt beschermde, beschermt deze de afgelopen dertig jaar steeds meer de markt voor de kunst (en de burger). De politiek komt in dienst te staan van de markt en verwacht dat kunstenaars zich opstellen als ‘zelfstandige ondernemers’. Het principe van de kunstenaar als ondernemer wordt dan voorgesteld als een ‘bevrijding’. Beter dan zo’n ‘bemoederende’ overheid. Maar, zo laat Vanderbeeken zien, de kunstenaar wordt daarmee alleen maar meer onvrij: deze moet zich constant flexibel opstellen, verschillende baantjes aannemen, meer kunst in opdracht maken en zich schikken (ook inhoudelijk) naar de wensen van de sponsors. “Wie niet kan leven van zijn werk, is geen muzikant”, zei Nederlands VVD-kamerlid Rutte laatst in die geest (Kieft, 2017). Dat vliegvelden en banken flink worden gesubsidieerd, is een terzijde. Ook initiatieven die op het eerste (en tweede) gezicht zo democratisch en gemoedelijk lijken, zoals *crowdfunding* en *tax shelters*, worden door Vanderbeeken ontmaskerd als strategische verplaatsingen van verantwoordelijkheid vanuit de politieke gemeenschap naar het individu, waardoor het vrijplaatsen worden voor de *captains of industry*. Goochelarij van politici met woorden en cijfers doet het lijken alsof zij het beste voorhebben met kunstenaars, maar in de praktijk gaat subsidiegeld steeds minder direct naar hen.

De integriteit van de kunst wordt dus niet alleen gekweld door het marktdenken *an sich*, ook diegenen die haar zou moeten beschermen (de overheid) en het kunstsysteem zelf zijn erdoor aangetast. Hoop bevindt zich volgens Vanderbeeken in het werken aan een ‘tegen-hegemonie’ (p. 254). En die strijd moet volgens hem worden gestreden vanuit de kunst: “Tegenover de visie die de kritische kracht van kunst onschadelijk maakt... staat een humanistische visie op de samenleving waarbij de emancipatie van de hele bevolking het uitgangspunt is. Kunst en cultuur moeten daar een onmisbaar deel van uitmaken” (p. 257). Het is dan ook niet verwonderlijk dat de kunstenaars die door het boek heen positief worden aangehaald, vaak evident politiek werk maken. Terwijl de last van de wereld zeker niet op de schouders van kunstenaars moet komen (p. 70), kan hun publieke functie een podium bieden aan hun (kritische) visies, waarop deze kunnen worden verspreid (p. 71).

Hoewel Vanderbeekens analyse de vermarkting van cultuur ontegenzeggelijk laat zien, voelde ik me regelmatig ongemakkelijk bij zijn inhoudelijke analyse van cultuur. Zo sprak er voor mij uit de voorbeelden die hij geeft van popcultuur (p. 58-67), een voorkeur voor ‘hoge’ cultuur. Als geroepen kwam dan ook de volgende voetnoot, die aangeeft dat hij dit sentiment voorspelde:

“Dit is geen pleidooi voor ‘hoge cultuur’. Uiteraard mag kunst populair en speels zijn, *poppy* en met de nieuwste gadgets. *Zolang ze maar ergens over gaat* en enige ambitie heeft om de *voorspelbare sensatie* en commerce te overstijgen. *Het probleem is de overdaad aan middelmaat.*” (p. 70, mijn nadruk)

Maar wat is ‘ergens’ over gaan? En wie bepaalt wat middelmaat is? Deze kwestie vraagt om meer dan een voetnoot. Uit alles spreekt dat Vanderbeeken niet wil neerkijken op ‘de gewone man’, maar toch zorgt zijn analyse - mede dankzij de Frankfurter-Schule-invloeden - ervoor dat de consument van ‘pulp’ wordt neergezet als *cultural dope*; de markt creëert haar, zij consumeert wat wordt aangeboden en wordt daarmee lamgeslagen. Via educatie zouden we er dan echter voor kunnen zorgen dat mensen *wel* de ‘juiste’ cultuur waarderen: “Talenten en cultuurparticipatie maken pas kans als de samenleving er de deur wagenwijd voor open zet.” (p. 243) Kunst moet niet ‘hoog’ zijn, maar juist van de ‘massa’ worden (p. 91). Zo schrijft Vanderbeeken tegen het einde van het boek (p. 243) vol lof over een groep van veertien bouwvakkers in opleiding die op initiatief van hun leraar Rimbauds werk las en daarna een gedichtenbundel schreef. Een voorbeeld van commerciële cultuur wordt later als volgt afgeschilderd:

“Gewenning voor bruutheid en ik-zucht palmt zo het alledaagse bewustzijn in, vooral bij pubers die zich naast de serie [Spartacus] verliezen in bijbehorende games. Veilig binnen spelen, alleen, beschermd tegen het gevaar van de boze buitenwereld. Opgesloten in een mindset van zelfobsessief consumptisme. Het is goed voor de motorische ontwikkeling en het ruimtelijk inzicht, toch?” (p. 248)

Deze typische ‘*media panic*’-representatie (Drotner, 1999) van jeugd en populaire cultuur gaat voorbij aan verschillende ‘*decodings*’ (Hall, 1973) en betekenisgeving door

consumenten zelf. Zoals Turkle (2010 [1984]), een sociologe die jarenlang *gamers* onderzocht, schreef: “*Using analogies with television or with drugs, the popular debate about video games is filled with images of game players caught in a ‘mindless addiction’.* Half of this description is certainly wrong.” (p. 67). Zo tonen onderzoekers bijvoorbeeld hoe *gamers* experimenteren met verschillende seksuele identiteiten (Turkle, 2010 [1984]) en betekenisvolle banden aangaan met andere spelers (Taylor, 2005). Sterker nog, niet heel anders dan hoe Vanderbeeken de kunstwereld voorstelt (p. 71), worden *games* vanuit Huizinga’s ‘*homo ludens*’-theorie vaak voorgesteld als ‘magische cirkels’ waarin vrij geëxperimenteerd kan worden met niet-gevestigde ordes (zie Pargman & Jakobsson, 2008). Als Vanderbeekens kritiek op *gaming* zou luiden dat het ‘verkeerde’ cultuur is doordat de bedrijven die deze vervaardigen miljardencorporaties zijn (zie Harambam et al., 2011) die enkel denken vanuit geld, was dat pertinenter geweest. En daar wringt het schoentje vaker in dit boek: Vanderbeekens analyse van de instrumentalisering van kunst door de markt en het besmet raken van de kunstwereld door het marktdenken is ijzersterk, maar zijn negatieve inhoudelijke uitlatingen over bepaalde cultuurvormen halen juist kracht weg. Zonder dat laatste te doen, zou zijn argument nog steeds als een huis staan. Ook het waarom van het feit dat er binnen de kunstwereld juist wel kritisch-inhoudelijk moet worden geoordeeld, blijft dan overeind, maar dit boek lijkt daar niet de juiste plaats voor.

Doordat Vanderbeekens inhoudelijke argumenten mij niet altijd wisten te overtuigen, bleef de vraag: waarom moet de oplossing voor de crisis van de (kunst)wereld per se gevonden worden in de kunst? Waarom moeten de kelen specifiek voor een dergelijke kunst worden gesmeerd? Onderzoek naar cultuurparticipatie toont trouwens dat onderwijs een zeer beperkte rol speelt in het wekken van interesse voor kunst: het gezin waaruit iemand komt, overtreft het onderwijs als voorspeller aanzienlijk (Nagel & Ganzeboom, 2008). Iemands gezin van herkomst is lastig te beïnvloeden. Zijn er geen andere ‘creatieve’ plekken waar kritiek mogelijk is, zoals bijvoorbeeld de onafhankelijke journalistiek (Vanderbeeken benadrukt sterk het belang van de rol van taal, p. 255), of hiphop, en, waarom niet, *games*? Zou dat niet gemakkelijker een divers publiek aan kunnen spreken? Of zou eerder een basisinkomen de kunstenaar (en de burger) kunnen bevrijden? Vanderbeeken ontkent ook niet dat andere plaatsen dan de kunstwereld belangrijk zijn voor verandering en ik volg zijn redenering waaruit geconcludeerd wordt dat kunst *een* goede plek is voor het bevragen van het systeem, maar waarom moet die er een ‘onmisbaar deel van uitmaken’? Tot slot kan Vanderbeekens argumentatie gelezen worden als oproep tot het maken van sociaalkritische kunst, die aanzet tot verandering en daarmee zichzelf bewijst als nuttig en legitiem. Is dit niet (onopzettelijk) een buiging naar critici die vinden dat kunst nuttig moet zijn om subsidie te mogen ontvangen? De kunst heeft simpelweg bestaansrecht, los van mogelijke maatschappelijke effecten, dus de kunstenaar *mag* het politieke debat ook aan haar laars lappen.

Desalniettemin doet mijn kritiek weinig af aan de kraakheldere boodschap van dit boek: zelfs de kunstwereld, een plek waarvan doorgaans wordt gesteld dat andere waarden dan geld tellen, wordt overgenomen door marktnormen. Maar men moet be-

seffen dat zulke normen contingentie ideologieën zijn, dat het niet ‘nu eenmaal zo is’. Hoewel zo’n uitspraak niet erg ‘objectief sociologisch’ klinkt, sluit ze nauw aan bij bijvoorbeeld Luhmanns definitie van contingentie: “*Kontingent ist etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist.*” (Luhmann, 1984, p. 152). Met andere woorden: niets is noodzakelijk, niets is onmogelijk, dus is alles mogelijk. Neoliberalisme is een contingent verschijnsel en daarom kan er ook een sociaal systeem gedacht worden waaronder ‘de 99%’ niet gebukt hoeft te gaan.

Bibliografie

- Drotner, K. (1999). Dangerous Media? Panic discourses and dilemmas of modernity. *Paedagogica Historica*, 35, 3, 593-619.
- Hall, S. (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Cultural Studies, University of Birmingham.
- Harambam, J., Aupers, S. & Houtman, D. (2011). Game over? Negotiating modern capitalism in virtual game worlds. *European Journal of Cultural Studies*, 14, 3, 299-319.
- Horkheimer, M., Adorno, T. W. & Nieuwstadt, M. (2007). *Dialectiek van de Verlichting: Filosofische fragmenten*. Amsterdam: Boom.
- Kieft, E. (17 november 2017). Popmuzikanten teren niet op subsidie. Schiphol daarentegen... *NRC Handelsblad*. Geraadpleegd op <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/11/17/schiphol-dat-is-pas-n-subsidieslurper-14075603-a1581601>.
- Luhmann, N. (1984). *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics: Thinking The World Politically*. Londen: Verso.
- Nagel, I. & Ganzeboom, H. B. G. (2008). Effecten van ouders en school op cultuurparticipatie in de periode van adolescentie tot jongvolwassenheid: Resultaten van een longitudinaal dubbel contextueel model. In M. Kalmijn & M. Wittenberg (Eds.), *Multi-actor data in survey onderzoek* (pp. 69-90). Amsterdam: Aksant.
- Pargman, D. & Jakobsson, P. (2008). Do you believe in magic? Computer games in everyday life. *European Journal of Cultural Studies*, 11, 2, 225-244.
- Postman, N. (1985). *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin books.
- Taylor, T. L. (2009). *Play between worlds: Exploring online game culture*. Cambridge: MIT Press.
- Turkle, S. (2010). *The Second Self: Computers and the Human Spirit*. Cambridge: MIT Press.
- Vanderbeeken, R. (2015). *Buy buy art. De vermarkting van kunst en cultuur*. Berchem: EPO.