

# De opvoedende waarde van kunst

Ido de Haan

Review Roel Pots (2000) *Cultuur, koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland*. Nijmegen, SUN; Jozef Vos (1999) *Democratisering van de schoonheid. Twee eeuwen scholing in de kunsten*. Nijmegen, SUN.

Enige jaren geleden ontstond in de redactie van *Krisis* het plan om een themanummer te maken over 'kunst met een boodschap'. Zelden werd een voorstel met meer hoon onthaald. Alle auteurs die werden benaderd om een bijdrage te leveren, voelden zich geroepen om zich nadrukkelijk te distantiëren van de gedachte die zij achter dit voorstel vermoedden: 'We gaan het toch niet weer over sociaal-realisme hebben, hè?!' De suggestie alleen al dat kunst een opvoedende waarde zou hebben, stuitte op grote weerstand. In alle artikelen die de redactie ontving werd omstandig duidelijk gemaakt dat kunst hoogstens een boodschap is, maar kunst die een boodschap heeft diskwalificeerde zich onmiddellijk als kunst.

In het licht van de geschiedenis is die opvatting opmerkelijk. Zoals blijkt uit de boeken van Roel Pots over het Nederlandse cultuurbeleid en van Vos over het Nederlandse kunstonderwijs in de negentiende en twintigste eeuw, gingen de Nederlandse staat, maar ook de burgerij en zelfs de kunstenaars er vanuit dat kunst wel degelijk een opvoedende waarde heeft. Zelfs als kunst alleen maar om zichzelf gemaakt werd, dan nog was het van belang de consumptie ervan te bevorderen en het aantal mensen dat in staat was tot kunstzinnige schepping te vergroten. Kunst, zo meende men in de negentiende en het grootste deel van de twintigste eeuw, was een essentieel bestanddeel van de democratisering van de samenleving en van de bevordering van nationale eenheid. Hoe kan het dan dat aan het eind van de afgelopen eeuw die gedachte als onzin wordt afgewezen? Pots en Vos bieden misschien een antwoord.

## **Volkso pvoeding**

Zoals blijkt uit Pots' lange historische aanloop, werd aan kunst voorafgaand aan de negentiende eeuw al een politieke betekenis toegekend. Gezagsdragers in de Nederlandse Republiek koesterden een groot wantrouwen tegen kunstenaars. Met name toneelspelers werden verdacht van subversieve bedoelingen; er werden dan ook vaak repressieve maatregelen getroffen tegen 'schandaleuse comediespeelders' en ander

‘sulck gespuis van menschen’. De producten die de kunstenaars afleverden, werden echter gezien als een belangrijk middel voor de vorming van de politieke gemeenschap en dienden derhalve een opbouwend karakter te hebben. De kunstcollecties en architectonische opdrachten die vanaf het midden van de zeventiende eeuw werden aangelegd door stadhouder Frederik Hendrik en stadhouder-koning Willem III, waren onderdeel van de ontwikkeling van een Nederlandse hofcultuur, maar moesten ook bijdragen aan nationale grandeur. Die opvatting werd gedeeld door de burgers die in de loop van de achttiende eeuw in opstand kwamen tegen het stadhouderslijk gezag. In de genootschappen waarin zij zich in de loop van die eeuw organiseerden om de nieuwe idealen van de Verlichting uit te dragen, werd kunst nadrukkelijk beschouwd als een belangrijk onderdeel in de vorming van een nieuw burgerlijk bewustzijn. Kunst was een Leerzaam Vermaak, zoals een Haarlemse toneelsociëteit zich in 1784 noemde.

Die opvatting lag ook ten grondslag aan de cultuurpolitiek van de Bataafse Republiek en gedurende de Franse tijd. Er kwam een Agent van Nationale Opvoeding, die van kunst een staatszaak maakte. Uit deze tijd stamt een groot deel van de instellingen die nu tot de centrale bestanddelen van de nationale culturele infrastructuur worden gerekend, zoals de Koninklijke Schouwburg (opgericht in 1807, nu de Amsterdamse Stadsschouwburg) en de Nationale Konstgallerij. Die werd in 1800 opgericht en onder Lodewijk Napoleon ingericht als Koninklijk Museum, met nationale pronkstukken als Rembrandts Nachtwacht en De Staalmeesters. Na de machtsovername door Willem I werd de instelling omgedoopt in het Rijksmuseum. Uit dezelfde periode stammen de Koninklijke Bibliotheek en het Algemeen Rijksarchief.

Willem I zette derhalve de cultuurpolitiek van de Bataafse en Franse tijd voort. Hij had daarmee een bijkomende bedoeling, om de noordelijke en zuidelijke Nederlanden die hij in zijn koninkrijk verenigde tot een nationale eenheid te smeden. Door zijn dwingende optreden, met name met zijn taalpolitiek in het zuiden en door zijn bestuursstijl, gedragen door persoonlijke financiering van kunstenaars, mislukte dat al gauw. Maar dat deed niet af aan de daaraan ten grondslag liggende idee dat cultuur bijdraagt tot de integratie van de burgers in de natie. Zoals Vos in zijn beschouwing over het kunstonderwijs laat zien, kwam er zo een nauwe band tot stand tussen cultuurpolitiek en onderwijsbeleid. Op de lagere scholen in de eerste helft van de negentiende eeuw nam kunstzinnige vorming een belangrijke plaats in. Daarbij ging het, naast tekenonderricht, vooral om zingen. De schoolinspecteurs die het hele land rondreisden om de kwaliteit van het lager onderwijs te controleren, beklagden zich uitgebreid over het ‘oorverdoovend geschreeuw’ en het ‘slingerend psalmgezang’. Onderricht in zacht en harmonieus zingen ‘verwekt gevoel voor regel en harmonie, en afkeer en verachting omtrent het slechte, wanordelijke en hatelijke’, zo heette het in de *Grondbeginselen van opvoeding en onderwijs* uit 1828. Bovendien leerden de kinderen zo stichtelijke deuntjes, in plaats van scabreuze straatliederen.

## Staatszaak of particulier initiatief?

Pots besteedt in zijn boek veel aandacht aan de verhouding tussen staat en particulier initiatief. Met name in de tweede helft van de negentiende eeuw namen de activiteiten van burgers buiten de staat om een hoge vlucht. Zij richtten nieuwe genootschappen op, voor de letterkunde, de toonkunst en de schilderkunst en beijerden zich voor het oprichten van standbeelden en kunstaankopen. Ook Vos wijst op de letterlijk duizenden zangverenigingen voor de beschaafde stand en de zangscholen van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen. Opvallend aan al deze initiatieven is dat zij niet zozeer tegenover de cultuurpolitiek van de overheid staan, maar daar eerder complementair aan zijn. Zij droegen dezelfde vaderlandslievende gedachten uit en beoogden vooral een praktische vorming in kwaliteiten die in de eerste plaats nuttig dienden te zijn voor de bevordering van de nationale welvaart. Opvoedende kunst en kunstnijverheid gingen dan ook hand in hand, zoals blijkt uit de kroon op het werk van burgerlijk cultureel initiatief, het Amsterdamse Paleis voor Volksvlucht, geopend in 1864. Bovendien namen de uitgaven van de rijksoverheid in de tweede helft van de negentiende eeuw toe en werd bijvoorbeeld het plan ontwikkeld voor nieuwbouw van het Rijksmuseum. Ten slotte was er vaak sprake van samenwerking tussen staat en particulier initiatief, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de overheidssteun voor het plan van de Maatschappij voor Nederlandse Letterkunde om een Woordenboek der Nederlandse Taal op te stellen.

Die synergie tussen staat en particulier initiatief werpt een ander licht op het beroemde credo van Thorbecke: kunst 'is geene zaak van de regering. De regering is geen oordelaar van wetenschap en kunst'. Die uitspraak wordt tot op heden aangehaald als onderdeel in een pleidooi voor de autonomie van de kunstenaar, maar Pots laat zien dat Thorbeckes *one-liner* altijd slecht begrepen is. Hij maakte zijn opmerking in 1862 in een debat over de troonrede, waarin melding was gemaakt van de 'vooruitgang in vele takken onzer industrie, nog onlangs gebleken op de algemeene tentoonstelling van nijverheid en kunst te Londen'. Een kamerlid betreurde het dat Thorbecke geen oog bleek te hebben voor de kunstzinnige artikelen die daar tentoongesteld werden, waarop hij met zijn befaamde stelling repliceerde. Uit het verloop van het debat bleek evenwel dat Thorbecke daarmee niet bedoelde dat de staat zich nooit over de kunst mocht ontfermen. De staat mocht geen mecenas zijn, die een officiële staatskunst sponsorde. Materiële steun aan kunstenaars diende een zaak te zijn van het particulier initiatief. Maar de staat kon wel degelijk de voorwaarden scheppen voor de ontwikkeling van de kunsten, door kunstzinnige vorming aan te bieden, door openbaarmaking van kunstuitingen en zelfs door een gericht aankoopbeleid van 'levende meesters'. Kortom: het ging Thorbecke helemaal niet om de autonomie van de kunstenaar, maar om de verhouding tussen staat en particulier initiatief, waarbij hij de grootste verantwoordelijkheid legde bij de laatste partij.

Over die verhouding ontstond in het laatste kwart van de negentiende eeuw steeds meer onvrede. Die werd volgens Pots sterk gevoed door een artikel in *De Gids* van 1873, Holland op z'n smalst. De auteur, Victor de Stuers, betreurde dat 'de liefde en de eerbied voor de kunst bij de meeste onzer besturen zoo goed als geheel (zijn) uitgedoofd'. Kunst was volgens hem te belangrijk om aan het particulier initiatief over te laten. De Stuers kreeg de kans aan die gedachte verder vorm te geven, toen hij in 1874 voorzitter werd van het nieuwe College van Rijksadviseurs voor Monumenten van Geschiedenis en Kunst, en een jaar later de afdeling voor Kunsten en Wetenschappen op het ministerie van Binnenlandse Zaken ging leiden. In die hoedanigheid gaf hij zesentwintig jaar vorm aan het Nederlandse cultuurbeleid. Dat resulteerde bijvoorbeeld in de bouw van het nieuwe Rijksmuseum, geopend in 1885, en in een sterke stimulans voor het kunstonderwijs. Zoals Vos laat zien, droeg dat bij aan de professionalisering van de kunstenaar en aan de ontwikkeling van de gedachte dat kunst op zichzelf staat en niet gereduceerd kan worden tot volksnijverheid of opvoedkunde. De paradox is evenwel dat juist de ontwikkeling van dit van overheidswege gestimuleerde *art pour l'art* de voorwaarde vormde voor verdere cultuurspreiding. Juist toen kunst als een goed werd gepresenteerd dat om zichzelf begerlijk was, kon de spreiding ervan over een zo groot mogelijk deel van de bevolking als een wenselijk doel worden gezien.

Het nieuwe activisme van de overheid werd niet overal met even groot enthousiasme ontvangen. Het gemanipuleer van De Stuers om zijn vriend Cuypers als architect van het nieuwe Rijksmuseum aan te wijzen, werd gezien als een poging de nationale trots in een rooms jasje te kleden. Bovendien hadden liberalen, antirevolutionairen en sociaal-democraten om zeer uiteenlopende redenen een groot wantrouwen tegen de groeiende invloed van de staat. Maar of het nu ging om *laissez faire*, soevereiniteit in eigen kring, of de gedachte dat 'de staat verdrukt', toch hadden al deze groeperingen ook cultuurpolitieke pretenties, waarvoor uiteindelijk de staat het krachtigste instrument bood. Een groot deel van de spanning tussen De Stuers en zijn critici was dan ook te herleiden tot een meningsverschil over welke idealen via de kunsten bevorderd moesten worden. Met name de nieuwe gemeenschapszin die socialistische kunstenaars wilden uitdragen, vond geen gehoor bij het ministerie. De ontwikkeling daarvan vond voornamelijk plaats op gemeentelijk niveau, waar wel bestuurders te vinden waren die warm liepen voor Kunst aan het Volk, zoals de in 1903 opgerichte socialistische kunstvereniging heette.

Binnen de socialistische beweging bestond een spanning tussen twee cultuurpolitieke idealen. Rondom Henri Polak verzamelde zich een groep die vooral de spreiding van de bestaande kunsten onder grotere delen van de bevolking beoogde. Daartegenover stonden mensen als Henriëtte Roland Holst, die een nieuwe kunst voor de nieuwe socialistische mens wilden ontwikkelen. Dat laatste streven sloot aan bij vernieuwingen in het kunstonderwijs, waarin onder anderen Kees Boeke en Willem Gehrels de exclusieve aandacht op kunstzinnige vaardigheden afwezen en in

plaats daarvan pleitten voor de creatieve ontplooiing van de persoonlijkheid. Dergelijke nieuwe inzichten werkten tot aan de Tweede Wereldoorlog evenwel niet door in het cultuurbeleid van de Rijksoverheid. Onder druk van bezuinigingen en desinteresse stagneerde daar de verdere ontwikkeling van de cultuurpolitiek.

## Cultuurspreiding

Dat veranderde tijdens en nog meer na de Tweede Wereldoorlog. Pots stapt nogal makkelijk heen over de betekenis van de cultuurpolitiek van de Duitse bezetter, met het argument dat het hier niet om Nederlands beleid ging. Dat is maar ten dele het geval. Zo vond er onder gezag van Nederlandse ambtenaren een ingrijpende herstructurering van het orkestenbestel plaats. Bovendien leidde de vraag of men al of niet moest toetreden tot de Kultuurkamer tot een scheiding der geesten, waardoor degenen die zich niet wensten te encaïlleren met de bezetter een hechte groep vormden. Na de bevrijding vormden met name de beeldhouwers, die zich *en groupe* van de Kultuurkamer hadden afgekeerd, een krachtig bolwerk met een grote invloed op de naoorlogse monumentenpolitiek. Belangrijker nog is dat de oorlogsjaren bijdroegen aan de gedachte dat de overheid niet alleen zorg had te dragen voor het materiële maar ook voor het morele volksherstel. Onder verantwoordelijkheid van de eerste naoorlogse minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, Gerard van der Leeuw, werd een krachtige cultuurpolitiek gepland, die aangevuld werd door initiatieven uit de kringen van het voormalig verzet, onder andere verenigd in het Nederlands Cultureel Contact. Onder Van der Leeuw leken de cultuurpolitieke gedachten die voor de oorlog waren ontwikkeld, eindelijk tot het regeringsbeleid door te dringen.

Van der Leeuws activisme liep evenwel al snel vast in de snelgroeïende weerzin tegen een te krachtige staat. Met name vanuit het op morele regeneratie gerichte Nationaal Instituut en het daaruit voortgekomen Prins Bernhard Fonds werd bevestigd dat 'culturele zelfwerkzaamheid' beschouwd moest worden als 'een der voorname wortels der levende democratie'. Onder de opvolger van Van der Leeuw, Jos Gielen, werd daarom de Raad voor de Kunst opgericht, die de overheid moest adviseren over haar samenwerking met kunstenaars en het particulier initiatief. Toch bleef de Nederlandse overheid ook na de *déconfiture* van Van der Leeuw uitgesproken cultuurpolitieke idealen koesteren. In de allereerste Kunstnota (er zouden er nog vele volgen), schreef minister Joseph Cals in 1950 aan de kunst een cruciale taak toe in 'de morele bewapening van de natie tegen het communisme'. Het budget van cultuur was in zijn ogen net zo belangrijk als dat van Defensie. Weliswaar mocht de overheid volgens hem geen uitspraak doen over de kwaliteit van kunst en moest het cultuurpolitieke primaat bij het particulier initiatief liggen, maar met subsidie moesten wel activiteiten met een 'positief-moreel karakter' worden ondersteund. Het budget steeg snel, van twaalf miljoen in 1952 tot zestig miljoen in 1963. Een groot deel daarvan ging op aan de orkesten. De bijdragen van het particulier initia-

tief staken daar steeds schraller bij af. Er waren weliswaar opmerkelijke initiatieven, zoals de Stichting Openbaar Kunstbezit, die via voorlichting op radio en televisie aan de verbreiding van de cultuur wenste bij te dragen. Maar het financiële aandeel van het particulier initiatief was marginaal in vergelijking met de overheids gelden. De bijdrage van het grootste particuliere fonds, het Prins Bernhard Fonds, kwam bijvoorbeeld nooit boven de een procent van het rijksbudget.

De overheid nam dus het voortouw en bleek bovendien gaandeweg steeds gevoeliger voor de cultuurpolitieke idealen die na het verdwijnen van Van der Leeuw in politieke zin verweesd waren geraakt. Zij werden in leven gehouden door mensen uit het veld, zoals de directeur van het Amsterdamse Stedelijk Museum, Sandberg, die met het tentoonstellen van kindertekeningen uitdrukking gaf aan de gedachte dat het de expressie en niet de vaardigheid is die telt. Een cruciaal keerpunt is volgens Pots de oprichting van het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk (CRM). Het cultuurbeleid kwam toen rechtstreeks in verband te staan met welzijnsbeleid. Vos citeert bijvoorbeeld de discussienota Kunstbeleid van 1972, waarin werd gesteld dat er gestreefd moest worden naar een 'ontgrenzing tussen kunst en samenleving'. Kunst diende bij te dragen aan de vorming van de persoonlijkheid, aan educatie, recreatie en aan inniger sociale verhoudingen. Die opvatting ging gepaard met een door de Frankfurter Schule geïnspireerde kritiek op de technologische samenleving en het consumentisme, waartegenover de kunsten andere en rijkere verhoudingen tot het zelf, de ander en de wereld konden stellen. Dat gaf aan het idee van cultuurspreiding, dat al vanaf het begin van de eeuw werd uitgedragen, een nieuwe stimulans. De spreiding die CRM beoogde had twee dimensies. In geografische zin moesten over het hele land culturele voorzieningen opgezet worden en dat lukte met een stortvloed aan wijkcentra, orkesten, ballet- en toneelgezelschappen en andere instellingen heel redelijk. De sociale spreiding, naar lagere bevolkingsgroepen, bleek veel moeilijker – steeds meer gezelschappen speelden voor steeds meer en steeds legere zaaltjes. Andere voorzieningen, zoals bibliotheken, hadden meer succes.

### De rol van de kunstenaars

In de naoorlogse periode nam de rol van het particulier initiatief gestaag af. Steeds minder traden groepen burgers op als organisator en geldschieter van culturele activiteiten. Daarvoor in de plaats traden echter organisaties van kunstenaars zelf. Het cultuurbeleid verplaatste zich van het spanningsveld tussen staat en particulier initiatief, naar dat tussen staat en beroepsorganisaties. De eerste daarvan werd al gevormd in 1894 en in de jaren twintig en dertig volgden er meer, maar de kunstenaarsorganisaties zouden pas aan het eind van de Tweede Wereldoorlog een rol van betekenis gaan spelen. Uit kringen van het voormalig verzet kwam toen onder andere de Federatie van Kunstenaarsverenigingen voort. In eerste instantie was zij een belangenbehartiger, die al gauw succes had, onder andere met de Beeldend Kunste-

naars Regeling van 1949. Maar de Federatie wou daarnaast ook een grotere zeggenschap in het cultuurbeleid van de overheid en drong in de Raad voor de Kunst steeds aan op erkenning van de stem van de kunstenaar.

De koppeling van cultuurbeleid aan welzijnsbeleid gaf de kunstenaars een nieuwe mogelijkheid om te pleiten voor hun positie. Door de ‘ontgrenzing van kunst en samenleving’ werden zij gepromoveerd tot voorhoede van de maatschappelijke vernieuwing. Zoals Vos laat zien, werd ook kunstvorming steeds meer gezien als een bijdrage aan ‘daadwerkelijke sociale actie’. Die gedachte werd nog het krachtigst uitgedragen door de bij de Federatie aangesloten Beroepsvereniging van Beeldend Kunstenaars. De leden daarvan wensten ‘principiële erkenning van het recht op zelfbeheer van het cultuurbeleid door kunstenaars’.

Deze opstelling leidde tot een opvallende wisseling van politieke coalities. Tot dan toe hadden de kunstenaars nog de meeste aansluiting gevonden bij de Partij van de Arbeid – federatievoorzitter Jan Kassies was tevens vooraanstaand sociaal-democraat. Zij ondersteunden van harte het sociaal-democratisch streven naar een zo breed mogelijk aangezet welzijnsbeleid. Maar toen de kunstenaars gingen pleiten voor cultureel zelfbestuur, begonnen de banden van het welzijnsbeleid al gauw te klemmen. Zo kwamen de kunstenaars tegenover het kabinet-Den Uyl te staan. Zij verwierpen niet alleen het welzijnsparadigma, maar ook de gedecentraliseerde bestuurlijke vorm die dat had gekregen. De angst dat op lokaal niveau de kunsten moesten concurreren met andere onderdelen van het welzijnsbeleid werd bewaardheid in de ‘Schiedamse affaire’ van 1979, toen enkele PvdA-wethouders hadden gepoerd de Cobraverzameling van het plaatselijk museum te verpatsen om zo meer buurthuizen te financieren. Gaandeweg kropen de kunstenaars zo steeds meer tegen de VVD aan, die alle staatsbemoedienissen suspect vond. Tussen anti-etatistische politici en kunstenaars die op zoek naar hoge politieke idealen plotseling de autonomie van de kunst terugvonden, kwam een eigenaardig monsterverbond tot stand.

Hoe onwennig dat verbond was, bleek in de jaren tachtig toen het cultuurbeleid in het teken van de verzakelijking kwam te staan. Welzijnsdoeleinden werden door de nieuwe minister Brinkman naar het tweede plan verwezen. Het ging nu om kwaliteit, diversiteit, en de publieke belangstelling. Bovendien moesten de diverse onderdelen van het kunstbeleid tegen elkaar worden afgewogen: wilden we meer orkesten of juist dansgezelschappen, musea of bibliotheken? Dit integrale cultuurbeleid werd nog verder aangescherpt door Hedy d’Ancona. De kunstenwereld raakte zo enerzijds gedepolitiseerd door het verdwijnen van de welzijnsdoelstelling, maar raakte tegelijkertijd onderworpen aan een veel centralistischer plan-systematiek dan de kunstensector ooit had meegemaakt.

### De illusie van de autonome kunsten

Toch is het beroep op de autonomie van de kunsten het belangrijkste wapen in de strijd tegen de plannen die Rick van der Ploeg presenteerde in *Cultuur als confrontatie*.

Daarin bepleitte hij onder andere een kortingsregeling voor instellingen die niet in staat zouden zijn nieuw, met name jonger en allochtoon publiek te vinden. Daarmee onderstreepte hij opnieuw dat de kunsten een belangrijk onderdeel zijn van de democratisering van de samenleving en van de integratie van nieuwe groepen in de natie. Van der Ploegs nota zette overigens het beleid voort van zijn voorganger Aad Nuis, die in 1995 stelde: 'Een samenleving vol gepantserden drijft in argwaan uiteen; een maatschappij van mensen met cultuur als ruggengraat kan groeien naar eenheid in verscheidenheid.' Met name vanwege de nieuwe immigratie en de informatierevolutie was een cultuurpolitiek nodig, gericht op de overgang van een multi-naar een interculturele samenleving en tegelijkertijd op de versterking van de nationale identiteit.

Nuis en Van der Ploeg leken dus terug te keren naar een sterke politisering van de cultuur, voor een deel in termen van welzijn, maar in zekere zin door terug te grijpen op de negentiende-eeuwse idee van de kunst als essentieel instrument voor natievorming. Volgens Pots gaat het hier echter om niet meer dan een uitvloeisel van het primaat van de politiek, dat door Brinkman bevestigd werd in dezelfde beweging waarmee hij de politisering van de cultuur als welzijnsbeleid afwees. Het moest afgelopen zijn met de heftig gesubsidieerde lege zaaltjes voor experimenteel of maatschappijkritisch toneel. In plaats daarvan subsidieerde het ministerie 'kwaliteit'. Die koerswijziging ging gepaard met een veel grotere greep van het ministerie op de kunstenwereld. Zoals Pots op de laatste pagina's van zijn omvangrijke maar scherp geformuleerde en diepgravende studie stelt, is de idee van de autonome kunstenaar een farce in een situatie waarin negentig procent van de kunsten in Nederland bestaat bij de gratie van subsidie. Wanneer de regering zich zou neerleggen bij de conventionele interpretatie van Thorbeckes credo, was het grootste deel van de Nederlandse kunstwereld ter ziele gegaan. De kunsten mogen dan geen politieke boodschap hebben, zij zouden maar beter wel boodschap aan de politiek moeten hebben, want zonder dat redden zij het niet meer. Gezien die vergaande afhankelijkheid van de politiek, is de huidige luidruchtige bevestiging dat de kunst geen boodschap heeft wellicht een vorm van angstvallig fluiten in het donker.