



Ieder kwartaal een themanummer met interviews, artikelen, analyses en columns of reportages over de nieuwste ontwikkelingen in de kunst- en cultuursector

Voor tarieven en informatie zie boekman.nl

OPBOUW ALS AFBRAAK: OVER DEMOCRATISERING ALS *VANISHING MEDIATOR* IN HET HUIDIGE KUNSTENBELEID

Bram Ieven

I

In het vertoog over de afbouw van de subsidie van de kunsten wordt begrijpelijkerwijs grote nadruk gelegd op wat we, gemakshalve en overeenkomstig met de publieke rol van kunstbeul die hij met sardonisch genoegen op zich nam, het Halbe Zijlstra Moment zouden kunnen noemen. In 2011, onder het kabinet Rutte I, werd meer dan 21% van het totale budget voor de kunsten in een korte tijd wegbezuinigd door toenmalig staatssecretaris Zijlstra.¹ Daarnaast vonden verregaande bezuinigingen op gemeentelijk niveau plaats. Dit richtte een ravage aan in de basisinfrastructuur van het Nederlandse kunstenaarsaanbod: het aantal instellingen die tot de basisinfrastructuur werden gerekend liep terug van 172 begin 2012 naar 84 in 2013. Ook de kunstenaar ging financieel moeilijke tijden tegemoet. Een onderzoek van de Sociaal Economische Raad wees uit dat steeds meer kunstenaars moeite hebben om boven het bestaansminimum uit te komen. Bovendien is hun werk in toenemende mate onderhevig aan flexibilisering.² Terwijl Zijlstra de kunsten met aandrang aanspoorde om aansluiting te zoeken bij de privésector,³ verkeerde de mondiale economie in wat destijds een 'double dip' werd genoemd — economische *newspeak* voor twee kort op elkaar volgende recessies.⁴ Dit en de afwezigheid van overgangsmaatregelen leidde ertoe dat de kunsten maar moeilijk aansluiting vonden op de vrije markt en in een vrije val terecht kwamen. In 2014 werd dan *The Art of Impact* geïnitieerd, om tegemoet te komen aan de malaise die in de Nederlandse kunsten was ontstaan én om de sociale relevantie van kunst weer op de kaart te zetten.

Althans, zo lijkt het.

Want de wijze waarop de sociale rol en inbedding van de kunsten wordt begrepen in *The Art of Impact*, draagt in ieder opzicht de sporen van de ompoling van de sociale premisse van het Nederlandse kunstenaarsaanbod die haar voltooiing vond in het neoliberale Halbe Zijlstra Moment, maar die

DESTRUCTIVE CONSTRUCTION: DEMOCRATIZATION AS A *VANISHING MEDIATOR* IN CURRENT DUTCH ART POLICY

Bram Ieven

I

In discourse on the reduction of subsidies for the arts, there is an emphasis on what might be regarded as the Halbe Zijlstra Moment. This is understandable, considering the sardonic delight with which he took it upon himself to perform his public role as executioner of the arts. In 2011, under the first cabinet of Mark Rutte, more than 21% of the total budget for the arts was cut in a relatively short amount of time by Zijlstra, then State Secretary.¹ Additionally, the governmental reduction was accompanied by far-reaching austerity measures on the municipal level. This was a devastating blow to the basic infrastructure of the sector: the number of institutions that were considered part of the core structure of the Dutch arts sector declined from 172 at the beginning of 2012 to 84 in 2013. The individual artist also faced financial difficulties, as revealed by a study of the Sociaal Economische Raad (Social Economical Council) that showed an increase in the number of artists struggling to rise above subsistence level. At the same time their work was increasingly subject to flexibilization.² While Zijlstra encouraged the arts to reach out to the private sector,³ the global economy found itself in what was then called a 'double dip': economic *newspeak* for two successive recessions.⁴ This made it more difficult for the art sector to connect with the free market, and, in combination with the absence of transitional arrangements, caused the arts to end up in 'free fall'. In 2014, the funding programme *The Art of Impact* was introduced in order to confront the *malaise* that had arisen in the Dutch arts and to put art and its social relevance back on the agenda.

At least, so it seems.

For the manner in which the social role and integration of the arts is understood in *The Art of Impact*, bears more than a subtle resemblance to the reversal of the social premise of the Dutch art

al sinds de jaren zeventig van de twintigste eeuw in ontwikkeling is.⁵ Willen we het huidige kunstenbeleid en haar opvatting over de sociale rol van de kunsten begrijpen, dan is het van belang om de interactie tussen drie momenten in het Nederlandse kunstenbeleid goed in kaart te brengen. Ten eerste is er het moment na de Tweede Wereldoorlog, waarin de overheid steeds meer een sociale rol op zich neemt. Dit sociale moment uitte zich in algemene zin in de ontwikkeling van de sociale welvaartstaat, en in specifieke zin in de ontwikkeling van een sociaal georiënteerd kunstenbeleid. Vervolgens is er, vanaf midden jaren zeventig, het moment waarop de eis tot democratisering van het kunstenbeleid steeds luider begint te klinken. De bijna noodzakelijke mislukking van dat democratiseringsproces, tijdens de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw, brengt ons tot het Halbe Zijlstra Moment van 2011–2012. Vanuit dit licht bezien, is *The Art of Impact* veeleer de voltooiing van een proces waarin de kunsten door de overheid gedwongen worden om steeds meer in te spelen op de markt.

II

We zouden kunnen zeggen dat de kunst in het Nederlandse beleid na 1945 steeds is benaderd als een domein met drie dimensies: een sociale, een economische, en een esthetische dimensie. Zich niet mengen in de inhoud van de kunsten, zoals de vermeende Thorbecke-regel luidt die als rode draad door het Nederlandse kunstenbeleid loopt, betekende in feite dat men zich niet bemoeit met de economische en esthetische dimensie van de kunsten. De overheid oordeelt niet over de inhoudelijke, esthetische kwaliteit van de kunst en ze onthoudt zich van al te grote sturing van de markt (althans voor zover die de particuliere markt betreft). De overheid ziet het echter wel als haar rol om zich te bemoeien met de kunsten voor zover ze een sociale aangelegenheid zijn. De financiële en sociale infrastructuur die de overheid na 1945 bood, maakte de kunsten zodoende minder afhankelijk van de markt, maar in toenemende mate afhankelijk van de overheid.⁶ De inzet is daarbij de sociale dimensie van de kunsten. Als stimulans voor het sociale leven zijn de kunsten immers van wezenlijk belang voor de democratie, zo argumenteert de overheid na 1945.

policy that found its completion in the neoliberal Halbe Zijlstra Moment, but which has been in development since the 1970s.⁵ If we want to understand current art policy and its view of the social role of arts, it is important to accurately map the connection between three historical moments in Dutch art policy. The first moment is after the Second World War, when the government took up a larger social role. This moment is characterized by the development of the social welfare state in general, and therefore also by the development of a socially oriented arts policy. Next, from the mid-1970s onwards, there is the moment in which there is a demand for a democratization of arts policy. The almost inevitable failure of this democratization process, during the 1980s and 1990s, subsequently leads to the Halbe Zijlstra Moment of 2011–2012. Considered from this perspective, *The Art of Impact* is first and foremost the completion of a process in which the government increasingly forces the arts to adhere to the principles of the free market.

II

One could say that the arts in the Dutch policy since 1945 has consistently been approached as a domain with three dimensions: social, economic, and aesthetic. Not interfering with the content of the arts—in line with the infamous Thorbecke rule so fundamental to Dutch art policy—means, in fact, not interfering with economic and aesthetic dimensions of the arts. The government does not judge the content or the aesthetic qualities of art, and abstains from influencing the market (insofar as it concerns the private market). However, the government does consider it its responsibility to interfere insofar as the arts are a social matter. The financial and social infrastructure that the government offered after 1945 made the arts less dependent on the market, but increasingly dependent on the government.⁶ At stake therefore, is the social dimension of the arts. As a stimulus of social life, the arts are essential to democracy, it is argued after 1945.

But that is where problems arise. The necessity to legitimize policy continues, as policy in a democracy is contingent and constantly open for debate. In the late 1970s and early 1980s, the legitimization of the governmental arts policy (just

Maar daar zit meteen ook de angel. De noodzaak om beleid te legitimeren blijft bestaan, en beleid in een democratie blijft aan verandering onderhevig. Eind jaren zeventig en begin jaren tachtig van de twintigste eeuw kwam de legitimatie van het kunstenbeleid van de overheid (net als de sociale welvaartstaat overigens) onder druk te staan. Vanaf de jaren zeventig zien we hoe er steeds meer stemmen opgaan die vinden dat het concrete beleid van de overheid met betrekking tot de kunsten niet democratisch genoeg is, en daarom ook niet langer legitiem. Er ontstaat een eis tot democratisering. Die eis zorgt uiteindelijk voor een verschuiving richting de vrije markt. De sociale rol blijft belangrijk, en natuurlijk wil men een goed kunstklimaat, maar wat in vraag wordt gesteld is de wijze waarop dit gegarandeerd kan worden door de overheid. Het huidige beleid, redeneert men in de jaren zeventig, lijkt te zeer op exclusiviteit gericht, het lijkt ondemocratisch en ontoegankelijk. Daar moet wat aan gedaan worden. Men dient inclusiever te zijn, men dient naar verbindingen te zoeken. Om kwaliteit te garanderen, zo stelt men nu, moet niet zozeer een brede beroepsgroep van kunstenaars in stand gehouden worden door middel van subsidiemaatregelen, die dan zelfstandig en op hoog niveau onderling met elkaar een kunstwereld kunnen uitbouwen, maar moet er naar de kwaliteit van het product gekeken worden. Transparantie, competitiviteit, *accountability* en kwaliteit worden steeds belangrijker.

Kwaliteit betekent daarbij in eerste plaats dat er mogelijkheden worden gezocht voor “sponsoring, privatisering, toepassing van het profijtbeginsel, differentiëring van de subsidiesystemen en het introduceren van stimulansen voor een meer ondernemersgericht gedrag.”⁶ De mogelijkheid van de kunst om aan te sluiten bij de private sector zou dan getuigen van een garantie voor een democratisch kunstenbeleid. Wat we zien gebeuren, is dat de kaders waarbinnen de kunsten gefinancierd kunnen worden langzaam maar zeker aan het veranderen zijn, en dat onder het mom van democratisering van het kunstenbeleid de aansluiting op de markt steeds meer als een belangrijk teken van kwaliteit wordt gezien. Koppel daaraan de sociale dimensie van kunst die de overheid wil beheren, en we moeten concluderen dat de overheid in haar discours een verschuiving bewerkstelligt: van een maatschappelijke invulling van het sociale van de

as the social welfare state) came under pressure. In the 1970s, it emerged a growing sentiment that governmental art policy was not democratic enough, and therefore no longer legitimate. A demand for democratization arose, and this demand eventually caused a shift towards the free market. The social role of the arts remained important, and of course a healthy environment for the arts was still desired, but what was contested was the manner in which the government should best guarantee such an environment. Governmental policies, it is reasoned in the 1970s, seem to be too exclusive, undemocratic, and inaccessible. Measures needed to be taken. The arts needed to become more inclusive, and to reach out for connections. In order to safeguard artistic quality, it was asserted, it was no longer sufficient to maintain—through subsidizing—a broad occupational group of artists who could autonomously build an art world amongst themselves; the quality of the product also needed to be considered. Transparency, competitiveness, accountability, and quality become increasingly important.

Quality, in this context, means primarily that possibilities for “sponsorships, privatization, application of the profit principle, differentiation and funding schemes, and the introduction of stimuli to increase an entrepreneurial spirit should be sought.”⁶ The ability of the arts to join the private sector would then testify to the democratic nature of the arts policy. What can be witnessed, then, is that the frameworks within which the arts could be financed were slowly but steadily changing, and that—in the name of the democratization of art policy—the connection to the market was increasingly interpreted as an important sign of quality. When this is combined with the social dimensions of art that the government seeks to manage, we have to conclude that the government is effectuating a shift: from a social interpretation of art (art as participation), to a market-driven interpretation of the social task of art (art as creative entrepreneurship).

The demand for democratization thus leads to a different interpretation of the social role of art. In line with this, the governmental infrastructure for subsidizing art changes too. During the 1980s and 1990s, and at the dawn of the twenty-first century, subsidizing bodies began to put greater emphasis on the connections between the arts and other societal fields. Competition was free and quality no longer depended exclusively on the judgments

kunst (kunst als participatie) naar een marktgerichte invulling van de sociale taak van de kunst (kunst als creatief ondernemerschap).

De eis tot democratisering leidt er dus toe dat de sociale rol die kunst speelt op een andere manier ingevuld wordt. Overeenkomstig hiermee verandert ook de vorm van de infrastructuur die de staat voor de kunsten voorziet. Tijdens de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw en aan het begin van de eenentwintigste eeuw zien we hoe subsidieverstrekkers steeds meer belang gaan hechten aan connectie met andere sectoren van de maatschappij. De competitie is vrij en de kwaliteit hangt niet langer af van vakgenoten, het museale netwerk of de direct maatschappelijke rol die bijvoorbeeld kunstonderwijs kan spelen, maar ook van de connectie die gelegd wordt met diverse takken van de samenleving. Waar een diploma van een erkende staatsinstelling nog een vereiste was om in aanmerking te komen voor de Beeldende Kunstenaars Regeling (een duidelijk teken van de nadruk op erkenning vanuit het eigen vak), wordt er vanaf de jaren tachtig steeds meer verwacht dat kwaliteit als criterium ook van het succes van de kunstenaar als ondernemer afhangt. Subsidies worden toegekend voor projecten, niet voor het leven of voor de duur van een loopbaan. In 1986 wordt de BKR afgeschaft.⁸ De kunsten en haar beoefenaars beginnen langzaam maar zeker te wennen aan het idee dat de connectie die ze moeten leggen met met diverse takken van de samenleving eigenlijk vooral betekent dat de kunstenaar ondernemend moet worden, financiële partnerschappen met het bedrijfsleven moet kunnen aangaan – en dat alles liefst op een manier die meerwaarde oplevert voor de samenleving. En als ze al niet aan dat idee wennen, dan wennen ze in ieder geval aan de mal waarin ze nu moeten functioneren. In die mal is de kunstenaar in eerste en laatste instantie een creatief ondernemer, die zijn rol in de samenleving zorgvuldig gedefinieerd weet en zijn artistieke praktijk op financieel gezonde wijze kan benaderen.

III

De eis tot democratisering en de specifieke invulling die daar in de jaren 1970 en 1980 aan gegeven werd, heeft het effect van wat Fredric Jameson een *vanishing mediator* heeft genoemd: “moments or

of peers, the institutional network, or the direct social role that, for instance, art education can play, but also the connection that is established with other sectors of society. Where initially a degree from a certified governmental institution was the fundamental requirement in order to be eligible for funding from the Beeldende Kunstenaars Regeling (Visual Arts Agreement; an artists' stipend and an obvious sign of validation for the professional field itself), since the 1980s the idea arose that quality also implies the success of the artist as entrepreneur. Subsidies are thus provided for projects, not for life, or for the duration of a career. In 1986, the Beeldende Kunstenaars Regeling was abolished.⁸ The arts and its practitioners from this point forward have been slowly but surely getting used to the idea that the ‘connection’ they are supposed to make with other fields in society primarily implies that the artist has to become an entrepreneur, has to form financial partnerships with businesses — preferably in a way that delivers added value for society. And if artists do not get used to that idea, they at least have to get used to the framework in which they now have to function. In that framework, the artist is first and foremost a creative entrepreneur, whose role in, and contribution to, society is defined carefully, and who has to be capable of approaching his or her artistic practice in a financially sound way.

III

The demand for democratization and the specific interpretation that was given to it in the 1970s and 1980s has the effect of what Frederic Jameson has called a *vanishing mediator*: “moments or events in history which propel us into a future that on the surface at least would seem to contradict their very spirit”.⁹ In an essay on Max Weber, Jameson characterizes the role of Protestantism in the seventeenth century as just such a vanishing mediator. Although the Protestantism of early modernity is, for Weber, opposed to the logic of the free market, in the seventeenth and eighteenth centuries, the Protestant focus on the purity of religious experience did rationalize inner life. And it was this rationalization of inner life that created, according to Weber, the conditions needed for modern capitalism. When this condition was met, the historic

events in history which propel us into a future that on the surface at least would seem to contradict their very spirit.”⁹ In een essay over Max Weber karakteriseert Jameson de rol van protestantisme in de zeventiende eeuw als een dergelijke *vanishing mediator*: hoewel het protestantisme van de vroege moderniteit voor Weber in vele opzichten haaks staat op de logica van de vrije markt die zich in de zeventiende en achttiende eeuw ontwikkelde, zorgde de focus op de innerlijke zuiverheid van de religiebeleving binnen het protestantisme wel voor een rationalisering van het innerlijke leven; en die rationalisering van het innerlijke leven is volgens Weber nu precies de mogelijkheidsvoorwaarden van het moderne kapitalisme. Wanneer aan deze voorwaarde voldaan is, is de historische rol van het protestantisme uitgespeeld; haar religieuze cultuur verdwijnt van de politieke-economische Bühne. In de bewoordingen van Jameson:

Once Protestantism has accomplished the task of allowing a rationalization of inner-worldly life to take place, it has no further reason for being and disappears from the historical scene. It is thus in the strictest sense a catalytic agent which permits an exchange of energies between two otherwise mutually exclusive terms.¹⁰

De sociale en participatieve invulling die na de Tweede Wereldoorlog aan de kunsten wordt toegekend in Nederland, leidt tot een exponentiële groei in de betrokkenheid van de overheid bij de kunsten. In het midden van de jaren zeventig zien we echter hoe het beleid steeds nadrukkelijker begint te luisteren naar de roep tot democratisering en toegankelijkheid die in de verschillende kunstsectoren al enige tijd klonk. De overheid neemt de taak op zich om de kunsten werkelijk te democratiseren, met als gevolg: de eerste tekenen van de overtuiging dat alleen door de kunsten te helpen in contact te komen met de markt, de vrije competitie en het aansluiting zoeken bij andere creatieve sectoren een echte democratisering (want ontvoogding van de overheid) mogelijk wordt. De democratisering van de jaren zeventig leidt tot een openwerken van het subsidiesysteem dat nu voor meer groepen toegankelijk wordt; alleen, de invulling die daaraan gegeven wordt, de kaders waarbinnen dit vormgegeven wordt, zijn zodanig dat de vrije markt nu

role of Protestantism was played out and its religious culture disappeared from the historical stage. In Jameson's words:

Once Protestantism has accomplished the task of allowing a rationalization of inner-worldly life to take place, it has no further reason for being and disappears from the historical scene. It is thus in the strictest sense a catalytic agent which permits an exchange of energies between two otherwise mutually exclusive terms.¹⁰

The social and participatory interpretation that is assigned to the arts in the Netherlands after the Second World War leads to an exponential growth of governmental involvement in the arts. In the mid-1970s, the government starts to take into account the cries for democratization and accessibility that had already been present in other sectors for some time. The government takes on the task of democratizing the arts, and as a consequence, the contours of a belief that the arts are only helped if they are brought into contact with the market begin to take shape. Competition is stimulated, given that reaching out to other creative sectors is what makes real democratization — which is to say ‘emancipation’ from the government — possible. The democratization of the 1970s leads to the opening up of the subsidiary system that now becomes accessible for more groups. Only, the interpretation that is given to it, the framework in which this is shaped, is such that the free market can (or should) take the place of the government and governmental institutions such as art academies, funds, and museums. In line with Jameson, we could read this wave of democratization, despite its inherent value, as a vanishing mediator. The democratic wave did not result in a more social and democratic character of the arts. On the contrary, it caused the government to develop a different stance on the social role of arts in our society, resulting in an alternative political policy and thus a different conception of the arts in the Netherlands: a market-driven and audience-oriented one, in which not participation but *impact* is crucial. The wave of so-called ‘democratization’ that can be observed since the late 1970s turns out, on closer inspection, to be a lubricant for the development of the current, neoliberal arts policy that is aimed at the free market.

de plaats kan innemen (of zou moeten innemen) van de overheid en overheidsinstellingen zoals kunstacademies, fondsen en musea. In navolging van Jameson zouden we deze democratiseringsgolf, ondanks haar inherente waarde, dus kunnen begrijpen als een *vanishing mediator*. Ze heeft uiteindelijk niet tot een meer sociale en democratische invulling van de kunsten geleid. Integendeel, ze heeft er voor gezorgd dat het overheidsbeleid een andere opvatting ontwikkelde over de sociale rol van kunst in onze samenleving, wat tot een ander overheidsbeleid en dus een andere invulling van de kunsten leidde in Nederland: een markt- en doelgroepgerichte, waarbij niet participatie maar *impact* centraal staat. De zogenaamde democratiseringsgolf die we vanaf eind jaren zeventig terugvinden, blijkt bij nader inzien de mogelijksvoorwaarde te zijn geweest voor de ontwikkeling van het huidige, op de vrije markt gerichte beleid.

IV

Momenteel lijkt met *The Art of Impact* een restauratieve beweging plaats te vinden. Alleen gaat het hier volgens mij niet om een echte restauratieve beweging; het gaat immers niet om het in ere herstellen van het sociale en participatieve kunstenbeleid dat Nederland ooit kenmerkte. Met *The Art of Impact* faciliteert de Nederlandse overheid de kunsten weer, maar dat doet ze nu met in het achterhoofd de vrije markt als het ideale model. Kunstenaars ontvangen subsidies indien ze 'doelgroepen' aanspreken, een 'meerwaarde' kunnen opleveren voor de stad, regio, bevolkingsgroep of een andere kwantificeerbare groep. Kortom, *The Art of Impact* articuleert een nieuw moment in het liberale beleid dat rond 2010 keihard werd ingezet maar geheel en al vorm kreeg binnen de infrastructuur die door het kunstenbeleid van de sociale welvaartsstaat (1945-1975) en de ompoling van dat beleid (1980-2010) werd ingezet. Het beleid bevat een duidelijke sociale component, maar de invulling hiervan is helemaal in lijn met de wending die in de jaren zeventig en tachtig plaatsvond. De kunsten moeten verbindingen aangaan met andere sectoren om zo een directe meerwaarde op te leveren voor de kenniseconomie. *The Art of Impact* is dan ook de sociaal-liberale invulling van een kunstenbeleid van de Nederlandse overheid. Meer nog dan het

IV

At the moment, it seems like *The Art of Impact* entails a restorative movement. Still, I consider this not to be a truly restorative movement. It is, after all, not concerned with restoring the social and participatory arts policy that once characterized the Netherlands. With *The Art of Impact*, the Dutch government is facilitating the arts again — but in the mould of the free market. Artists are subsidized if they appeal to 'target groups' and provide 'added value' for the city, region, population, or any other quantifiable group. In short, *The Art of Impact* articulates a new moment in the liberal policy that was forcefully deployed in 2010, but that already took shape in the framework conceived in the arts policy of the social welfare state (roughly between 1945-1975), and later in the pivotal reversal of that same very same arts policy (circa 1980-2010). The current policy incorporates a significant social component, but the substance given to it is fully in line with the turn that took place in the 1970s and 1980s. The arts are forced to connect to other sectors in order to deliver immediate added value for the knowledge economy. *The Art of Impact* is thus the social-liberal substantiation of an arts policy by the Dutch government. Even more than the Halbe Zijlstra Moment, in which the arts were forced to become self-sustaining, *The Art of Impact* exerts a significant influence on how art should fulfill its social role. Similar to the Zijlstra Moment, in this programme the market is crucial. Only, *The Art of Impact* adds a social component to that market-driven logic. The Dutch interpretation of participation has been reworked to exert *impact*. The government has a facilitating function, but the market is said to have the expertise. The market has now definitely filled the gap that was created when museums (approved by the state), professional associations (likewise approved by the state), and educational institutions lost their legitimacy in the 'big wave of democratization' that took place from the 1970s onward. This demand for 'transparency' and 'unification' continued successfully in the 1980s. Combined, these developments led to a unique, fascinating phenomenon that can be understood in analogy to social realism. Just as in social realism, the arts are not free to give substance to their own social tasks, but only to those social tasks that are coercively decided by the State with a clear goal: to

Halbe Zijlstra Moment, waarin de kunsten het op zichzelf moesten zien te rooien, oefent *The Art of Impact* een significante invloed uit op hoe de kunsten hun sociale rol moeten invullen. Net zoals in het Zijlstra Moment, speelt de markt een doorslaggevende rol. Alleen, *The Art of Impact* voegt daar weer een sociale component aan toe. Het Nederlandse uitgangspunt van participatie is inmiddels omgewerkt tot het uitvoeren van *impact*. De staat heeft een faciliterende functie, maar de expertise ligt in eerste en laatste instantie bij de markt. De markt heeft nu definitief het gat opgevuld dat ontstond toen musea (erkende instellingen vanuit het rijk), beroepsverenigingen (eveneens erkend vanuit het rijk), en onderwijsinstellingen hun legitimiteit verloren vanaf de jaren zeventig, in de grote 'democratiseringsgolf'. De eis tot 'transparantie' en 'eenduidigheid', begint zich echt door te zetten in de jaren 1980. Dit alles leidt tot een uniek, uiterst boeiend verschijnsel dat te begrijpen valt in analogie met sociaal realisme: net als in sociaal realisme is de kunst niet vrij om haar sociale taak in te vullen, maar wordt die sociale taak op dwingende wijze door de staat ingevuld, met een duidelijk doel voor ogen, namelijk het faciliteren van de eigen politieke en economische uitgangspunten. In dit geval is dat niet het reëel bestaande communisme, maar het postindustriële kapitalisme. Willen we de werkelijke 'impact' van staat en markt op de kunsten de komende jaren in kaart kunnen brengen, dan moeten we ons richten op een analyse van deze nieuwe vorm van sociaal realisme, waarin het sociale wordt begrepen als impact en de kunst word gezien als onderdeel van een creatieve economie die een beslissende meerwaarde kan opleveren voor de maatschappij.

Bram Leven doceert moderne Nederlandse literatuur en cultuur aan de Universiteit Leiden. Momenteel werkt hij aan een boek over De Stijl, en verricht hij onderzoek naar historische figuren uit het communisme in Nederland zoals Anton Pannekoek en Herman Gorter, en de verhouding van de Nederlandse cultuur tot de globalisering.

consolidate its own political and economic agenda. In this case, this agenda has nothing to do with communism, but everything to do with post-industrial capitalism. In order to identify the true 'impact' of the state and the economy on the arts in the next few years, we have to focus on an analysis of this new form of social realism in which the social is understood in terms of 'impact' and art is considered part of a creative economy that has decisive added value for society.

Bram Leven lectures on Dutch Literature and Culture at the University of Leiden. Currently, he is working on a book about De Stijl, and conducting research on historical figures of Dutch Communism, such as Anton Pannekoek and Herman Gorter. Furthermore, he also studies the relationship between Dutch culture and globalization.

1
De overheid bezuinigde 200 miljoen (op een budget van 900 miljoen), de gemeenten nog eens 125 miljoen. Zie: Jet Bussemakers, 'Kamerbrief over de gevolgen van de cultuurbezuinigingen', Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 24 december 2013. Geraadpleegd via: www.eenvandaag.nl/uploads/doc/kamerbrief-over-de-gevolgen-van-de-cultuurbezuinigingen.pdf, op 23 juni 2016.

2
Sociaal Economische Raad, "Verkenning arbeidsmarkt cultuursector", januari 2016. Geraadpleegd via: [www.ser.nl/~media/files/internet/publicaties/overige/2010_2019/2016/verkenning-arbeidsmarkt-cultuursector.ashx](http://www.ser.nl/~media/files/internet/publicaties/overige/2010_2019/2016/verkenning-arbeidsmarkt-cultuursector/verkenning-arbeidsmarkt-cultuursector.ashx), op 23 juni 2016.

3
Sebastiaan Timmermans, 'Kunstdebat: Halbe Zijlstra wijst alle moties af', *De Volkskrant*, 27 juni 2011. Geraadpleegd via: www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/article/detail/2457946/2011/06/27/Kunstdebat-Halbe-Zijlstra-wijst-alle-moties-af.dhtml, op 23 juni 2016.

4
Zie hierover bijvoorbeeld het beeld dat het Internationaal Monetair Fonds schiep in haar rapport over voor de *World Economic Outlook* van September 2011, 'Slowing Growth, Rising Risks'. Geraadpleegd via: www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2011/02/pdf/text.pdf, op 23 juni 2016.

5
Zie ook de Kunstlichtpublicatie De Publieke Markt. Berend Jan Langenberg, 'De financiering van de culturele sector in Nederland', in: *Kunstlicht*, nr. 1/2, 2013.

6
Tussen 1945 en 1980 is het budget van de begroting voor het uitvoeren van het kunstbeleid meer dan vertienvoudigd. Zie hierover: H.O. van den Berg, *De structuur van het kunstbeleid*, Den Haag: Distributie Overheids Publicaties (DOP), 1985, p. 11.

7
Uit de *Memorie van Toelichting* van het jaar 1983 van het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, geciteerd in: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945*, Den Haag: SDU, 1990, p. 73.

8
Over de Beeldende Kunsten Regeling zie: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten: overheid en cultuur in Nederland*, Amsterdam: Boom, 2000.

9
Ian Buchanan, 'Vanishing mediator', in: Rex Butler (ed.), *The Zizek Dictionary*, London: Acumen, 2015.

10
Fredric Jameson, 'The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber', in: *New German Critique*, nr. 1, Winter 1973, p. 78.

1
The Dutch Government cut 200 million (from a 900 million budget), the municipalities another 125 million. See also: Jet Bussemaker, 'Kamerbrief over de gevolgen van de cultuurbezuinigingen' (Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap) (Letter on the consequences of the culture cuts, Ministry of Education, Culture and Science), December 24th, 2013. Accessed through: www.eenvandaag.nl/uploads/doc/kamerbrief-over-de-gevolgen-van-de-cultuurbezuinigingen.pdf, on 23 June, 2016.

2
Sociaal Economische Raad, 'Verkenning arbeidsmarkt cultuursector', January 2016. Accessed through: [www.ser.nl/~media/files/internet/publicaties/overige/2010_2019/2016/verkenning-arbeidsmarkt-cultuursector.ashx](http://www.ser.nl/~media/files/internet/publicaties/overige/2010_2019/2016/verkenning-arbeidsmarkt-cultuursector/verkenning-arbeidsmarkt-cultuursector.ashx), on 23 June 2016.

3
Sebastiaan Timmermans, 'Kunstdebat: Halbe Zijlstra wijst alle moties af', *De Volkskrant*, 27 June 2011. Accessed through: www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/article/detail/2457946/2011/06/27/Kunstdebat-Halbe-Zijlstra-wijst-alle-moties-af.dhtml, on 23 June 2016.

4
See for example the image created by the International Monetary Fund in its report for the *World Economic Outlook* of September 2011, 'Slowing Growth, Rising Risks'. Accessed through: www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2011/02/pdf/text.pdf, on 23 June 2016.

5
See also the Kunstlicht issue The Public Market: Berend Jan Langenberg, 'De financiering van de culturele sector in Nederland', in: *Kunstlicht*, nr. 1/2, 2013.

6
In the period between 1945-1980 the budget for carrying out the art policy is more than tenfold. See: H.O. van den Berg, *De structuur van het kunstbeleid* (The Structure of the Arts Policy) Den Haag: Distributie Overheids Publicaties (DOP), Den Haag, 1985, p. 11.

7
From the *Memorie van Toelichting* (Explanatory Memorandum) of the year 1983, published by the Ministry of Welfare, Health and Culture, cited in: Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945* (Beauty, Well-being, Quality: arts policy and accountability after 1945) Den Haag: SDU, 1990, p. 73.

8
Considering the Beeldende Kunsten Regeling, see Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten: overheid en cultuur in Nederland* (Culture, Kings, and Democrats: government and culture in the Netherlands), Amsterdam: Boom, 2000.

9
Ian Buchanan, 'Vanishing mediator', in: Rex Butler (ed.), *The Zizek Dictionary*, London: Acumen, 2015.

10
Fredric Jameson, 'The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber', in: *New German Critique*, nr. 1, Winter 1973, p. 78.

THE ART OF IMPACT: ASPIRIN FOR AMPUTATION

Steven ten Thije

The Art of Impact is a state-funding programme initiated by minister Jet Bussemaker of the labour party PvdA dedicated to the support of art with substantial societal impact. It is a special two-year programme, with a total budget of seven million euros, and the main thrust is rather straightforward. Beyond the safe ivory towers of culture — the museum, independent gallery spaces, etc. — artists enter into direct dialogue with their social context. These encounters result in new types of artistic projects that have immediate social impact. Supporting this type of art has been one of the few new investments this minister has been able to make in the arts.

It is quite easy to be critical of the programme, even if one is sympathetic to the idea of art being impactful. What can an incidental seven million euros do, in light of the 200 million cut from the cultural budget five years ago? These cuts were implemented with the blessing of a cabinet with the same Prime Minister — Mark Rutte — that introduced *The Art of Impact*. Only back then, the politician responsible for these cuts was of a different political family: the liberal party VVD. The damage done by these cuts — a drama still unfolding — makes any incidental investment in the arts seem apologetic in a disingenuous way. After the disastrous cuts, the new minister for culture has used this programme to give some substance to her desire to appear as a friend of the arts and mark the divide between her social democratic identity and her liberal predecessor. To many, *The Art of Impact* appears merely as a political strategy.

I'm afraid the critique of the programme as 'window-dressing' is legitimate. *The Art of Impact* feels like aspirin given to someone who has just lost a leg, with a doctor saying somewhat sheepishly that this is the best she could do. This casts a large shadow over the programme, yet stopping further analysis at this point would only leave us bitter and without any new insight into the situation. This is perhaps more unbearable than a straightforward dismissal of its strategy, so let's inquire for a moment as to what particular brand of aspirin it offers.

When zooming in on the programme itself, the most obvious issue that it raises is regarding the dynamic between art's autonomy and the programme's target: impactful art. One can imagine a critical analysis which demonstrates that throughout modernity, it has been especially art's autonomy that has made it useful and impactful. This argument might be theoretically valid, yet *The Art of Impact* is not a total overhaul of the tradition to support art's autonomy. In fact, *The Art of Impact* only marginally affects this autonomy, since it consists of an incidental programme drawing from a relatively small total amount of money. Especially if one considers the 80 million recently spent on the acquisition of one of Rembrandt's portraits, *The Art of Impact* is more of a gesture than a dramatic shift in politics. We could project the minister's hidden agenda onto it, suggesting that in her ideal world all art should follow the principles of *The Art of Impact*. However, there is little evidence to support such a projection. When analysing what it is, and not what it could be, the programme works primarily to raise awareness that a new type of art has emerged, which would benefit from public support.

The most interesting thing about *The Art of Impact*, in the end, is not so much the introduction of heterogeneity within the vocabulary of public funding for the arts, but a subtle conflict that this programme exposes in the political family of the social democrats who developed it. This conflict starts with the simple contradiction between its aspirations and its incidental nature. Those projects which are supported hope to introduce new artistic thinking within social processes beyond the domain of art. How can health care, science, social work, city development, infrastructure, etc., innovate