

kunstenaar is vaak bepaald door oriëntalistische, primitivistische, exotische of antropologische en commerciële interesses. Het bestaan van een categorie als ‘wereldmuziek’ maakt dit duidelijk, aldus Oscar van der Pluijm: ‘Wereldmuziek is geen genre, maar het gevolg van een verouderd uitsluitingsmechanisme van de bestaande kunstpraktijk. De gevestigde orde maakt dankbaar gebruik van dit type containerbegrippen om alles wat niet binnen de referentiekaders van de gehanteerde kunstopvatting valt te benoemen. Deze categorisering houdt de hegemonie van de huidige opvattingen in stand omdat zij op deze manier niet ter discussie worden gesteld.’⁸ In haar artikel *Geen multiculturaliteit, maar multi-creativiteit* beschrijft Nezha Haffou hoe de kunstenaars uit het zuiden in een westerse culturele context in hun ontplooiing worden verzwakt door opgelegde sociale en etnische kaders: ‘Het (is) alsof de aanwezigheid van de subalternen de terugtrekking van de artistieke criteria enerzijds en de agressieve intrede van de socio-culturele beschouwingen anderzijds rechtvaardigde. (...) Het belangrijkste struikelblok voor de creativiteit neemt echter de vorm aan van een irriterend dominant discours dat het potentieel van de kunstenaar afweegt en beslist over zijn/haar limieten binnen de grenzen van een exclusieve immigrantensaga.’⁹ Voor de kunstenaar met een moslim-achtergrond is het in het huidige internationale klimaat nog moeilijker geworden om zichzelf te zijn: ‘Hoe hechter het touw rond de nek van de moslim wordt dichtgetrokken, hoe irrelevanter en zelfs ridiculer het wordt om over creativiteit – los van de politiek-religieuze en zilver moslimse culturele problematiek – te praten. De media, en televisie in het bijzonder, doen niets om de steeds hogere obstakels voor de creativiteit van de kunstenaar met een moslim-achtergrond te compenseren. Hij/zij moet voortdurend fluctueren tussen onzichtbaarheid en onwettelijkheid.’¹⁰

Een veel gehoord verwijt aan het adres van de artistieke instellingen is dat ze ‘te wit’ zijn en dus ‘te wit’ programmeren voor een ‘te wit’ publiek. John Leerdam, tot voor kort artistiek leider van het Amsterdamse Theater Cosmic dat zich al vijfentwintig jaar inzet voor cultureel divers theater, zegt over zijn opvolging: ‘Er moet zeker een zwart iemand komen. En nu zullen er mensen zijn die dat onzin vinden, maar dat kan me niet schelen! Het is gewoon nog steeds nodig. Nederland is nog niet zo ver dat we kunnen zeggen dat het geen enkel verschil zou maken.’¹¹ Wat betekent dit precies, ‘te wit’? Bij nader toezien verwijst ‘wit’

**DE BELANGSTELLING
VOOR DE ANDERE KUNSTENAAR
IS VAAK BEPAALD
DOOR ORIËNTALISTISCHE,
PRIMITIVISTISCHE, EXOTISCHE
OF ANTROPOLOGISCHE EN
COMMERCIEËLE INTERESSES.**

niet alleen naar de huidskleur, maar ook naar een bepaalde esthetica, een bepaalde opvatting over wat kunst is. Maarten van Hinte, een van de oprichters van de Amsterdamse ‘zwarte’ theatergroep *Made in da Shade*, maakt volgende analyse: ‘Ik hou zeer van klassiek theater, maar ik zie een enorme kloof tussen het theater en de straat. Belangrijke culturele en maatschappelijke ontwikkelingen dringen nauwelijks door de wanden van ‘s lands theatervestigingen heen.’¹² En hij voegt daar aan toe: ‘Wij zijn theatermakers in Amsterdam anno 2003. En Amsterdam anno 2003 lijkt meer op *Made in da Shade* dan op Toneelgroep Amsterdam.’¹³ Met de ‘straat’ verwijst Van Hinte expliciet naar de rap, de hiphop en andere subculturen. Soms klinkt de aanval op ‘wit’ venijniger, zoals bij John Leerdam: ‘Kwaliteit is een breed begrip. men zou niet binnen de eigen referentiekaders van kwaliteit moeten blijven door alleen jonge avant-gardistische intellectuelen uit te nodigen, maar er zou meer geprogrammeerd moeten worden wat men niet kent.’¹⁴ Hier klinken duidelijk echo’s door van de elitair-populair discussie.

Het zijn echter niet alleen ‘zwarte’ theatermakers en organisatoren die vinden dat de bestaande witte canon moet worden opgebroken. Volgens sommige critici staat de hegemonie van de autonome moderne kunst, zoals die zich sinds het midden van de negentiende eeuw heeft ontwikkeld, op het spel: ‘De discussie over wat kwaliteit is en wat kwaliteit heeft moet ruimer worden gevoerd en vanuit een

andere benadering. Het kunsthistorisch traject dat aan het begin van de twintigste eeuw is uitgezet, kan niet langer als het enige worden beschouwd. We zullen moeten erkennen dat er meerdere kunstgeschiedenissen bestaan en kunnen geschreven worden. En we dienen vooral het idee los te laten dat kunst iets is dat om zichzelf bestaat. Dat sluit veel te veel nieuwe ontwikkelingen uit die buiten de kunstwereld maar ook binnen de kunst zelf gaande zijn, van de vj- en websitcultuur tot de samenwerkingsverbanden van kunstenaars, architecten, designers, mode-ontwerpers, wetenschappers en commerciële ondernemingen’, aldus kunstkritica Anna Tilroe.¹⁵ Voor sommigen is het einde van de moderne kunst al bijna een feit. Zo was voor de Amerikaanse kunsthistorica Wendy Steiner de twintigste eeuw de eeuw van de ‘autonome’ kunst die ze ‘subliem’ noemt. De 21^{ste} eeuw daarentegen wordt voor haar de eeuw van de ‘heteronome’ kunst, die ze associeert met ‘het schone’. In haar visie staat het sublieme voor verscheurende, verontrustende en vervreemdende kunst die geen erkenning wil van een bepaald publiek of een bepaalde gemeenschap, terwijl het schone staat voor communicatie, troost, openheid en dialoog met het publiek.¹⁶ Dit brengt nog een ander element in de discussie: de communicatie met en de participatie van het publiek. Het schema van Steiner is ongetwijfeld al te simplistisch, maar het maakt wel duidelijk dat de ‘andere’ kunst niet enkel een plaats probeert te veroveren binnen de westerse artistieke canon en instellingen, maar die ook in vraag stelt. Uiteraard is dat niet alleen een ontwikkeling die van buiten de westerse kunst komt: het autonome westerse kunstbegrip wordt ook van binnenuit bevraagd, bekritiseerd en getransformeerd.

In een recente publicatie, *Kwaliteit en diversiteit in de kunst*, buigen Shervin Nekuee en Bart Top zich over de mogelijkheid om criteria te ontwikkelen voor een redelijk objectieve beoordeling van kunst met een grote verscheidenheid aan achtergronden, zonder terug te vallen op etnisch-culturele argumenten.¹⁷ Zij pleiten voor wat zij een ‘situationale benadering’ noemen. Ik volg hier even hun gedachtegang. Zij vertrekken van de drie criteria die traditioneel gehanteerd worden om de waarde van een kunstwerk te beoordelen – vakmanschap, oorspronkelijkheid en zeggingskracht – en gebruiken die om een nieuwe grammatica op te bouwen. Voor het actuele artistieke waardenpluralisme voeren zij een tweetal factoren aan. Enerzijds heeft de autonome kunst