



Universiteit Utrecht

## KUNST OP SLEEPTOUW

Hoe kunstenaars *open* met de diplomatieke opdracht van het internationaal cultuurbeleid

L. (Bert) van Laar MA  
Scriptie MSc Bestuurs- en Organiseringswetenschap  
Publiek Management  
16 mei 2021  
Begeleid door dr. S.C. (Scott) Douglas  
Tweede beoordeling door dr. S. (Stefanie) Beyens  
Departement Bestuurs- en Organiseringswetenschap



**Samenvatting** Ofschoon de betrekkingen tussen Den Haag en Moskou zich al tijden op een dieptepunt bevinden, vertonen Nederlandse kunstenaars hun werk nog altijd met veel genoegen in de Russische Federatie. Via het internationaal cultuurbeleid probeert de Nederlandse regering zulke culturele uitwisselingen te verbinden aan haar buitenlandpolitieke ambities. Door te onderzoeken hoe de kunstenaar zich als gelegenheidsdiplomaat en professional tot deze publieke opdracht verhoudt, beschrijft deze scriptie met welke politieke spanningen en ambtelijke druk de kunstenaar hierbij te maken krijgt. Het onderzoek vangt aan met een filosofie van de culturele diplomatie en werkt vervolgens de samenhang uit van de ambities van de regering, de praktijk van de uitwisseling en de reactie van de kunstenaar. Door tien interviews met in Rusland actieve kunstenaars af te zetten tegen een geschiedenis van het internationaal cultuurbeleid, legt dit onderzoek een kloof bloot tussen ambitie en praktijk. Gaandeweg rijst de vraag of het eigentijdse kunstenaarsperspectief nog wel de meest geschikte toegang biedt van waaruit deze kloof kan worden beschreven. De aanbevelingen zijn gericht op het verzelfstandigen van de uitvoering en op het schrappen van de koppeling van kunst aan buitenlandpolitieke doelen, juist teneinde deze beter te kunnen dienen.

**Trefwoorden** internationaal cultuurbeleid; culturele diplomatie; publieke professionaliteit; beleidsvervreemding; coping.\*

---

\* Op het voorblad zijn *De wolgaslepers* (Repin, 1873) afgebeeld, die in deze scriptie symbool staan voor het filosofische vervreemdingsperspectief op de omgang van publieke professionals met politieke prestatiedruk.

## KUNST OP SLEEPTOUW

Nederland, leer leven! Laat leven! Leef!  
Láát je niet leven, Nederland,  
láát je niet leiden, maar leid en leef:  
maak je los van het verleden,  
scheur je los van banden en bondgenootschappen –  
Nederland, je wordt toch onder de voet gelopen in een volgende oorlog  
(als hij komt, en hij komt toch lekker niet).  
Nederland, waarom stuur je je generaals niet met pensioen,  
die de vorige oorlog nog moeten “winnen”?  
Nederland, waarom schaf je de dienstplicht niet af?  
Nederland, waarom wil je zo graag nog soldaatje spelen?  
Nederland, doe toch niet zo gek –  
dacht je werkelijk dat je nog vijanden had,  
die je pijn willen doen? Nederland,  
woef woef woef woef huilen de politiehonden op de Westermarkt  
waar Descartes van de rede sprak, en van het zoeken naar waarheid.

(Vinkenoog, 1966, pp. 241-242)

## Inhoudsopgave

<b>1. Inleiding</b>	<b>1</b>
1.1. De kunstenaar als diplomaat – contextualisering van het onderwerp	3
1.2. Cultuurbeleid als cultuur en beleid – praktische en academische relevantie	6
1.3. Naar een kunstenaarsperspectief – opzet van het onderzoek	8
<b>2. Theorie</b>	<b>10</b>
2.1. Ambitie: internationaal cultuurbeleid uitgedaagd	10
2.1.1. <i>Kunst als communicatie – verwaarlozing door selectie</i>	10
2.1.2. <i>Communicatie als bedrijf – verzakelijking door standaardisering</i>	14
2.1.3. <i>Het bedrijf als collectief? – vervreemding door schijngemeenschap</i>	18
2.2. Praktijk: diplomatie als opdracht	24
2.2.1. <i>De kunstenaar als professional</i>	24
2.2.2. <i>De kunstenaar als publieke professional</i>	27
2.2.3. <i>Dimensies van beleidsvervreemding</i>	28
2.3. Reactie: copen met cultuurbeleid	32
2.3.1. <i>Omgaan met vervreemding</i>	32
2.3.2. <i>Professioneel vermogen</i>	34
2.3.3. <i>Het repertoire van de weerstand</i>	36
<b>3. Onderzoek</b>	<b>38</b>
3.1. Afbakening	41
3.2. Betrouwbaarheid	43
3.3. Validiteit	45
<b>4. Resultaten</b>	<b>47</b>
4.1. Ambitie: tussen kunst en politiek	47
4.1.1. <i>Een selectief gehoor – verwaarlozing door selectie</i>	47
4.1.2. <i>Steun voor de góede zaak – verzakelijking door standaardisering</i>	52
4.1.3. <i>Opgaan in de kunst? – vervreemding door schijngemeenschap</i>	57
4.2. Praktijk: de kunstenaar een “real ambassador”?	60
4.2.1. <i>Tot nut van ’t algemeen – zinloosheid voor maatschappij en voor publiek</i>	60
4.2.2. <i>Invloed op beleid en uitvoering – strategische en tactische machteloosheid</i>	64
4.2.3. <i>Zeggenschap over de kunst – operationele machteloosheid</i>	70
4.3. Reactie: kritische, geslepen slepers	73
4.3.1. <i>Een voor allen – naar het publiek toe bewegen</i>	73
4.3.2. <i>Ieder voor zich – van het publiek af en tegen het publiek in bewegen</i>	76
4.3.3. <i>Allen voor de kunst – bewegen vanuit professioneel vermogen</i>	77
<b>5. Conclusies</b>	<b>80</b>
5.1. Ambitie: een beleidsmatig beleidsvacuüm?	80
5.2. Praktijk: beleidsvervreemding als vervreemd beleid	82
5.3. Reactie: beïnvloeden, met beleid	84
<b>6. Discussie</b>	<b>86</b>
6.1. Bestemming: toeval	86
6.2. De kunstenaar in context	87
6.3. Aanbevelingen voor de beleidspraktijk	89
<b>Bronnenlijst</b>	<b>91</b>
<b>Bijlagen</b>	<b>108</b>
A. Lijst van gespreksonderwerpen	108
B. Formulier voor geïnformeerde toestemming	109
C. Informatie over het onderzoek	110

## 1. Inleiding

Tussen 1956 en 1958 stuurt het ministerie van Buitenlandse Zaken van de Verenigde Staten drie wereldberoemde jazzmusici op tournee naar het Midden-Oosten, Zuidoost-Azië en Oost-Europa, drie op dat moment belangrijke strijdperken in de Koude Oorlog. Voor beleidsmakers en musici staat jazzmuziek in die tijd symbool voor het aanhalen van de informele banden met het buitenland, voor Amerikaans patriottisme en voor een krachtig geluid en dito uitstraling in zowel muzikale als politieke zin (Von Eschen, 2004, pp. 27-29). De jazztournees gingen kortom uit van de overtuiging dat jazzmuziek een effectievere propaganda voor de vrijheid was dan expliciete vrijheidsprediking (p. 16). Het deliberatieve karakter van de jazz en haar zwarte, dus zogenaamd emancipatoire ontstaansgeschiedenis zouden het buitenland doen kennismaken met de spelregels en de geneugten van de Amerikaanse democratie en van het vrije, westerse leven (Belmonte, 2008, p. 95).

Hoewel het succes van de jazztournees zich niet gemakkelijk laat kwantificeren, durft ten minste één studie naar de ontvangst van het Dave Brubeckkwartet in de Volksrepubliek Polen in 1958 de stelling aan dat dit bezoek wel enig effect wist te sorteren (Hatschek, 2010). De optredens bleken een steun in de rug van de plaatselijke intelligentsia, voor wie het in stand houden van de bruisende Poolse jazzscene van de jaren dertig lange tijd een vorm van subtiel, westers georiënteerd protest tegen het communistische bestuur van het Centraal-Europese land had betekend (pp. 261-262). Plaatselijke recensenten lieten zich in de Poolse bladen over het algemeen lovend uit (p. 283) en bovendien kon de bevolking aan de etnisch gemengde samenstelling van Brubecks doorgewinterde ensemble van goed bevriende musici duidelijk afzien dat de door de staatsmedia doorgaans breed uitgemeten rassenscheiding in de Verenigde Staten niet het hele verhaal vertelde – zwarte en witte Amerikanen konden kennelijk gerust met elkaar musiceren, reizen en dineren (p. 276).

Desalniettemin stelde het bezoek de staatsbladen en nationale omroepen in staat om de buitenlandse gasten voor het blok te zetten, door hen in interviews te vragen naar hun

voorspelbaar kritische mening over racisme en segregatie in de Verenigde Staten. Hoe onfortuinlijk deze vragen – en de besmukte, maar eerlijke antwoorden erop – gelet op de diplomatieke aard van de tournee ook waren, de Poolse media raakten er een gevoelige snaar mee (p. 278). Terwijl de zwarte bevolking in de Verenigde Staten op dagelijkse basis nog altijd kampte met discriminatoire Jim Crow-wetten en andere vormen van sociale uitsluiting, hoopte de regering in Washington haar kwakkelende imago van een vrijheidslievende grootmacht op te poetsen door succesvolle, niet toevallig overwegend zwarte muzikanten aan de wereld te tonen (Von Eschen, 2004, pp. 3-4).

Op hun beurt hadden deelnemende musici het met deze dubbelhartigheid dikwijls moeilijk, juist omdat zij in het licht van de emancipatiestrijd prijs stelden op de officiële erkenning die het jazzdiplomatieke project hun gaf (p. 79). Vier jaar na hun Poolse tournee met aansluitende concertreeks in het Midden-Oosten schreven Dave en zijn echtgenote Iola Brubeck het ongemak van zich af door Louis Armstrong – hun medealumnus-met-tegenzin van de diplomatieke jazztournees (pp. 58-66) – in een maatschappijkritische musical te laten zingen:

Who's the real ambassador?  
Certain facts we can't ignore  
In my humble way, I'm the USA  
Though I represent the government, the government don't represent  
Some policies I'm for

Oh, we've learned to be concerned about the constitutionality  
In our nation segregation isn't a legality  
Soon our only differences will be in personality  
That's what I stand for  
Who's the real ambassador?

(Brubeck & Brubeck, 1962, A-kant, track 9)

Deelname aan cultuurdiploatieke programma's leidde bij deze musici dus niet alleen tot ongemak, maar ook tot weerstand en zelfs tot actieve, zij het subtiele tegenwerking, getuige dergelijke protestliederen. Zodoende legt de Amerikaanse jazzdiplomatie een zekere spanning aan de dag tussen de politieke en ambtelijke ambities van het gevoerde buitenlands cultuurbeleid en de beleidspraktijk van de individuele kunstenaar.

Ook de Nederlandse regering voert al ten minste sinds de Tweede Wereldoorlog een internationaal cultuurbeleid (*Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, 1987, p. 25*), dat er als onderdeel van de Nederlandse publieksdiplomatie anno 2021 mede op is gericht om “het beeld van Nederland in het buitenland te versterken en op een positief realistische manier uit te dragen” (*Tweede Kamer 2020-2021, 35 570 V, nr. 2, p. 49*). Doet een soortgelijke spanning zich gelet op deze overkoepelende doelstelling ook voor in de Nederlandse context? Om te beginnen onderzoekt deze scriptie hoe de doelstellingen en ambities van de Nederlandse culturele diplomatie zich verhouden tot de potentiële discrepantie tussen artistieke vrijheid en buitenlandpolitiek. Vervolgens is de vraag wat het Nederlandse internationaal cultuurbeleid in de praktijk betekent voor de in het buitenland actieve kunstenaar. De hoofdvraag van het onderzoek luidt ten slotte: hoe reageren Nederlandse kunstenaars vanuit hun artistieke professionaliteit op de door de Nederlandse regering via het internationaal cultuurbeleid aan hen toebedeelde buitenlandpolitieke publieke opdracht?

### **1.1. De kunstenaar als diplomaat – contextualisering van het onderwerp**

Door de uitdagingen van het internationaal cultuurbeleid vanuit een kunstenaarsperspectief te duiden, onderzoekt deze scriptie de invloed van een specifieke beroepsgroep op een specifiek beleidsterrein in het publieke domein. Het onderzoek is daarom in de eerste plaats geënt op de bestuurswetenschap, in het bijzonder op de publiek managementdiscipline, waarin het individu als uitvoerder van overheidsbeleid als onderzoeksobject centraal staat. In dit type onderzoek wordt de uitvoerder bijvoorbeeld begrepen als *street-level bureaucrat*, de individuele verlener van publieke diensten op het niveau van alledag, zoals de docent, de politieagent, de sociaal werker, de rechter, de advocaat en de verzorger, kortom, elke ambtsdrager die in direct contact staat met de burgerij (*Lipsky, 1980, p. 3*). Omdat veel beleid in de praktijk staat of valt met het handelen van dit type contactambtenaar, vormt deze figuur een cruciale schakel in de bestudering van het sturen op bepaalde vormen van publieke dienstverlening (*Hill & Hupe, 2002, p. 27*).



Van recenter datum is de antropologische wending in de bestuurskunde, waarbij de aandacht voor het individu behalve een inhoudelijk ook een methodisch karakter krijgt. In deze benadering baseren de onderzoekers zich niet langer primair op de papieren werkelijkheid van officiële overheidscommunicatie, parlementaire documenten en relevante onderzoeksrapporten, maar nemen zij ook de door bepaalde betrokkenen beleefde ervaring van het beleidvormingsproces of van de beleidspraktijk in ogenschouw (Rhodes, 2005, p. 20). De antropologische benadering slaat dus een brug tussen de door Jürgen Habermas (1981) onderscheiden parallelle niveaus van leefwereld en van systeem (pp. 230-231), waarbij het verband tussen het publieke handelen en de persoonlijke opvattingen van het individu van twee kanten kan worden belicht (pp. 471-475).

Evenwel lijkt de publiekmanagementliteratuur zich tot nog toe te hebben beperkt tot een betrekkelijk enge opvatting van welke beroepsgroepen er nu precies tot de publieke sector kunnen worden gerekend. In de weliswaar steeds rijker geschakeerde taxonomie van bestuurskundefähige publieke professionaliteiten zijn voorbeelden uit de medische, juridische, comptabele, politionele, educatieve, sociale en leidinggevende sectoren troef (Noordegraaf, 2015, p. 126). Van de culturele of kunstzinnige beroepsbeoefenaar ontbreekt vooralsnog echter ieder spoor.

Een soortgelijke omissie valt te ontwaren in het onderzoek naar de internationale betrekkingen. Proberen de in dit veld actieve historici de cultuurdiplomatiek betrokken kunstenaars en hun werk nog zo goed als het gaat tot leven te wekken om hun kant van de geschiedenis onder het voetlicht te brengen – zij het dikwijls noodzakelijkerwijs indirect, op grond van gemankeerde bronnen zoals dertiende-eeuwse overgeleverde liedboeken (Tervooren, 2008, p. 76), zeventiende-eeuwse officiële inventarislijsten (Swan, 2018, p. 180) of de vijftig jaar oude herinneringen van stokoude ooggetuigen (Hatschek, 2010, p. 254) – onder collega's van meer politicologische snit is de aandacht voor de kunstenaar als belanghebbende aanzienlijk kleiner. Zo zij al aandacht voor het individu hebben, bestuderen zij liever de rol van de cultureel attaché op de diplomatieke vertegenwoordiging (Berridge & Lloyd, 2012, pp. 87-88), van de ambtenaar van buitenlandse zaken die met het beleid omtrent



de artistieke export is belast (Barston, 2019, p. 21) of zelfs van zulke abstracte entiteiten als staten en multilaterale fora (Smith, 2017, p. 174; Kessler, 2018, pp. 263-264).

Gaat het in zulke studies nadrukkelijker over de rol van de kunsten, dan is de aandacht in het beste geval gevestigd op officiële promotieorganisaties voor nationale cultuur zoals de Alliance française en de British Council (Berridge & Lloyd, 2012, pp. 87-88). Veel vaker is de aandacht echter van meer conceptuele aard, dus gevestigd op academische bespiegelingen over de moeizame verhouding tussen kunst en politiek (Goff, 2013, pp. 427-429), op de diplomatieke waarde van het kunstwerk op zich (Neumann, 2016, pp. 114-115) of op de receptie van het kunstwerk bij het grote publiek (Brown, 2009, p. 59). Illustratief voor dit gebrek aan interesse voor de rol van de individuele kunstenaar als hoofdrolspeler van de hedendaagse culturele diplomatie, is de terloopse constatering van twee Mexicaanse topdiplomaten (Rozental & Buenrostro, 2013) dat ministeries van buitenlandse zaken wereldwijd over het algemeen dermate weinig middelen besteden aan hun culturele programma's en dependances, dat debatten over – bijvoorbeeld – het nut en nadeel van het aanstellen van kunstenaars in plaats van carrièrediplomaten als cultureel attachés hooguit van theoretische waarde zijn (p. 235).

Ook in de bestudering van het nauw met de culturele diplomatie verwante, maar bredere fenomeen van de publieksdiplomatie, waarbij staten zich niet primair tot andere staten richten, maar tot een buitenlands publiek (Jönsson & Hall, 2005, p. 90), zijn kunstenaars en andere invloedrijke figuren op het culturele en maatschappelijke toneel vaak veroordeeld tot de tweede viool. Publieksdiplomatie wordt dan gezien als het exclusieve werkterrein van de carrièrediplomaat (Berridge & Lloyd, 2012, p. 305; Rozental & Buenrostro, 2013, pp. 232-233), waarbij deze traditionele representant van de staat zich weliswaar geconfronteerd weet door verschillende spelers uit een steeds sterker georganiseerd maatschappelijk middenveld, maar waar waarbij deze maatschappelijke uitdagers van de macht nog altijd met weinig specificiteit worden omschreven (Melissen, 2013, pp. 441-442).

## 1.2. Cultuurbeleid als cultuur en beleid – praktische en academische relevantie

De geschiedenis van de Amerikaanse jazztournees laat zien dat beleidsmakers veel vertrouwen stellen in de kunstenaar als maker en bezorger van diplomatieke handelswaar en daarmee als makelaar van de geopolitieke verhoudingen. Ook de Nederlandse regering hecht aan culturele diplomatie. Zo gaven de Nederlandse ministeries van Buitenlandse Zaken (Tweede Kamer 2019-2020, 35 470 V, nr. 1, p. 56) en van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (Tweede Kamer 2019-2020, 35 470 VIII, nr. 1, p. 80) in 2019 gezamenlijk 17,4 miljoen euro uit aan internationaal cultuurbeleid, ongeveer een euro per hoofd van de Nederlandse bevolking in dat jaar (Centraal Bureau voor de Statistiek, 2021). In het fictieve geval dat alle 19.281 geregistreerde buitenlandse optredens van Nederlandse kunstenaars in 2019 in gelijke mate door de rijksoverheid zouden zijn gesubsidieerd, komt dat neer op ruim 900 euro per activiteit (DutchCulture, 2020); dat is exclusief bijdragen van de culturele fondsen en van niet in naam aan het internationaal cultuurbeleid gekoppelde begrotingsposten. Alleen al vanuit maatschappelijk oogpunt loont het dus om de betrokkenheid van de kunstenaar bij het internationaal cultuurbeleid te onderzoeken.

De positie van het individu in de afhankelijkheidsrelatie tussen overheden en bepaalde beroepsgroepen is ook in bestuurswetenschappelijk opzicht interessant. Naarmate de maatschappelijke buitenwacht de afgelopen decennia op steeds meer beleidsonderwerpen terreinwinst heeft geboekt (Rhodes, 1996, p. 660; Osborne, 2006, p. 384; Klijn & Koppenjan, 2016, p. 263) – of naarmate overheden zich in de loop van de vorige eeuw om steeds meer onderwerpen zijn gaan bekommeren – dienen zich steeds weer nieuwe soorten publieke professionals aan, die behoren tot een bredere werkring dan de klassieke nachtwakers- en verzorgingsstaat. Door een van deze vormen van publieke professionaliteit onder de loep te nemen, neemt tegelijkertijd het begrip toe van wat de kunstenaar als publieke dienstverlener gemeen heeft met de leerkracht, maatschappelijk werker en politiefunctionaris – en van wat deze verschillende contactambtenaren beroepshalve van elkaar doet verschillen.

Door met in het buitenland actieve Nederlandse kunstenaars over het Nederlandse internationaal cultuurbeleid in gesprek te gaan, genereert deze scriptie bovendien uniek empirisch materiaal waarmee de invloed van de kunstenaar op de diplomatieke praktijk niet slechts historisch, maar ook in hedendaags opzicht kan worden verkend en beschreven. Zo beantwoordt dit onderzoek aan de in de internationale betrekkingenstudie steeds vaker gehoorde oproep tot meer aandacht voor de rol van kunstenaars in de culturele diplomatie, zoals deze in het afgelopen decennium zowel uit de diplomatieke hoek (Brown, 2009, p. 59; Kovach, 2009, p. 210; Fletcher, 2016, p. 557) als uit de academische kringen (Kennett, 2010, pp. 31-32; Goff, 2013, pp. 429-430; Huijgh, 2016, p. 442; Snow, 2020, p. 8; Goff, 2020, p. 31) veelvuldig heeft geklonken.

De keuze voor een antropologisch perspectief op het individu is echter niet zonder risico. Wie met een minister of topambtenaar spreekt, slaagt er mogelijk niet in om het niveau van de officiële woordvoeringslijn te ontstijgen (Rhodes, 2005, p. 20), zoals de leefwereld bij Habermas (1981) ook in sommige gevallen door de rationaliteit van het systeem gekoloniseerd kan raken (pp. 521-523). Hoewel dit met name speelt binnen het politiek-bestuurlijke domein (pp. 508-509) en dus vooral een probleem vormt bij interviews met politiek en bestuurlijk machtige personen, van wie niet altijd goed is vast te stellen of zij vanuit hun formele rol of op persoonlijke titel spreken, is het denkbaar dat ook de publieke professional als uitvoerder van een bepaalde beleidsagenda reeds in belangrijke mate door de systemische rationaliteit van het beleid gesensibiliseerd kan zijn. Zo professionals immers voornamelijk betrokken zijn bij de uitvoering van het beleid, is hun invloed op de beleidsvorming mogelijk beperkt. Bovendien bestaat de kans dat zij als uitvoerder steeds onder een zekere mate van toezicht staan, hetgeen afhankelijk van de aard en intensiteit ervan met Michel Foucault (1975) gesproken een disciplinerende uitwerking op hen zou kunnen hebben. In dat geval valt de persoonlijke beleving van cultuurdiplomatiek actieve kunstenaars mogelijk al bij voorbaat samen met de door hen verinnerlijkte doelstellingen van de Nederlandse culturele diplomatie (pp. 217-218).

### 1.3. Naar een kunstenaarsperspectief – opzet van het onderzoek

Om het onderscheid te kunnen maken tussen de formele, publieke rol en de eigen, beleefde ervaring van de kunstenaar, is echter meer nodig dan het zuiver bestuurswetenschappelijke perspectief op de werking van het internationaal cultuurbeleid. Door historische voorbeelden van culturele diplomatie te verbinden met een aantal teksten en inzichten uit de wijsbegeerte, worden de ambities van de culturele diplomatie in hoofdstuk 2.1 vertaald in een drietal uitdagingen voor het Nederlandse internationaal cultuurbeleid. Dit hoofdstuk vormt de basis voor een beleidshistorische analyse van de papieren ambities van circa vijftig decennia van vaderlandse culturele diplomatie, waarvan de resultaten in hoofdstuk 4.1 worden gepresenteerd.

Hoofdstuk 2.2 beschrijft de mogelijke uitwerking van de geformuleerde uitdagingen op de praktijk van het kunstenaarschap. Eerst zullen de verschillende in omloop zijnde criteria en varianten van publieke professionaliteit in meer detail worden beschreven en wordt de professionaliteit van kunstenaars in dit spectrum gesitueerd. Daarna wordt het publieke karakter van hun bijdrage aan de culturele diplomatie toegelicht. Ten slotte zal het begrip beleidsvervreemding worden geïntroduceerd, door de samenhang ervan met de genoemde uitdagingen te schetsen en door de verschillende beleidsvervreemdingsdimensies aan voor het internationaal cultuurbeleid relevante gedragsvoorbeelden te verbinden.

Hoofdstuk 2.3 gaat aan de hand van het Engelstalige begrip *coping* na op welke manier kunstenaars ervaringen van vervreemding kunnen vertalen in vier stijlen of strategieën van professioneel handelen, zodat hoofdstuk 2.2 en 2.3 op hun beurt de basis vormen voor het gesprek met de kunstenaars, waarvan hoofdstuk 4.2 en 4.3 verslag uitbrengen. Op deze wijze combineert deze scriptie in hoofdstuk 2 een wijsgerig, een geschiedkundig en een bestuurskundig perspectief op de theorie en maakt hoofdstuk 4 gebruik van zowel een beleidswetenschappelijke documentanalyse als een antropologische interviewbenadering, zodat het bestudeerde beleid behalve als beleid ook als cultureel verschijnsel wordt begrepen.

Hoofdstuk 3 gaat nader in op de voordelen en valkuilen van de bij de documentanalyse en interviews gehanteerde methoden. Ook motiveert dit hoofdstuk de periodisering voor beide onderdelen, de selectie van respondenten en de keuze voor Rusland als focusland van het onderzoek. In hoofdstuk 5 mondt de doorheen hoofdstuk 2 en 4 gehanteerde drieslag van ambitie, praktijk en reactie uit in drie conclusies ten aanzien van het Nederlandse internationaal cultuurbeleid. Hoofdstuk 6.1 blikt vervolgens terug op enkele methodische voorbehouden bij het onderzoek en hoofdstuk 6.2. taxeert de meerwaarde van het toepassen van het professionaliteitsbegrip op de cultuurdiplomatiek actieve kunstenaar en van de gebruikte meervoudige methodiek. Het onderzoek besluit in hoofdstuk 6.3 met een drietal beleidsmatige aanbevelingen voor het internationaal cultuurbeleid van de toekomst.

## 2. Theorie

### 2.1. Ambitie: internationaal cultuurbeleid uitgedaagd

#### 2.1.1. Kunst als communicatie – verwaarlozing door selectie

Want, muzentelg, uw rijmpjes zetten  
We dadelijk in roebels om:  
Papier in ruil voor bankbiljetten.  
Ik garandeer een nette som.

(Poesjkin, 1825/2018, p. 422)

Een vroeg voorbeeld van culturele diplomatie in de Lage Landen is dat van dertiende-eeuwse hertog en minnezanger Jan I van Brabant, van wie enkele overgeleverde gezangen ondanks de voertaal van zijn francofone hof geschreven zijn in het Opperduits. Vermoed wordt dat hij met deze voor een vreemd gehoor begrijpelijke liedteksten de plaatselijke weerstand tegen een oostwaartse uitbreiding van zijn hertogdom wilde verzachten (Tervooren, 2008, p. 77), als hoopte hij de te annexeren bevolking in het Rijnland behoedzaam in slaap te zingen. Hoewel er cultuurwetenschappers bestaan volgens wie kunst enkel het esthetische genot dient (Leith, 1965, p. 3), gaat de culturele diplomatie er dus per definitie van uit dat kunst ook nuttig, educatief of zelfs verheffend kan zijn. In deze opvatting beïnvloedt kunst sociale en politieke processen en vertonen kunsthistorische ontwikkelingen ook altijd een zekere samenhang met belangrijke maatschappelijke veranderingen (Schreiner, 2011, pp. 276-277; Kodat, 2015, pp. 34-35). Deze paragraaf behandelt de implicaties van deze vooronderstelling en schetst hoe culturele diplomatie uitgaat van kunst als politieke communicatie, waardoor internationaal cultuurbeleid noodzakelijk gekenmerkt wordt door selectiviteit.

Het idee dat kunst in politiek opzicht van nut kan zijn, is minstens te herleiden tot het denken van Plato (vert. 2000), die in zijn beschrijving van de ideale staat uitgebreid ingaat op

de maatschappelijke opgave van poëzie, muziek en schilderkunst. Om het grondgebied van zijn bedachte republiek te verdedigen, scheidt Plato een sociale klasse van wachters, die als de geboren beschermers en bestuurders van de ideale staat een al net zo ideale, geestelijk gebalanceerde opvoeding behoren te krijgen (372e-376c). Om de wachters in wording te behoeden voor denkbeelden die strijdig zijn met de uitvoering van hun latere publieke roeping, moet de staat er volgens Plato op toezien dat zij in hun geestelijke ontwikkeling alleen gevoed worden met deugdelijke en fatsoenlijke verhalen (376e-378e). Verhalen en klaagzangen waarin de dood als iets verschrikkelijks wordt voorgesteld zijn bijvoorbeeld niet geschikt voor wachterskinderen; daarvan wordt een mens niet moediger (386a-392a).

Soortgelijke beperkingen gelden bij Plato in het theater, waar de geest door nabootsing kan worden beïnvloed (392e-396a), voor de beeldende disciplines schilderen, borduren, weven of architectuur en zelfs voor melodie en ritme (398c-401b), waaraan Plato net als enkele tijdgenoten sterke beïnvloedingskrachten toeschrijft (Anderson, 1966, pp. 177-180; West, 1992, pp. 246-253). Al met al schuilt het gevaar van de kunst voor Plato dus in haar verhalende karakter, een angst die in de moderne geschiedenis bijvoorbeeld te ontwaren is in landen zoals het Iran van na de revolutie, waar kort na de machtsovername van 1979 een verbod werd ingesteld op elke vorm van muziek behalve marsen, religieuze gezangen en patriottische hymnen. Populaire muziek zou jongeren immers alleen maar tot nutteloosheid en nihilisme verleiden (Siamdoust, 2017, pp. 6-7).

Over dit communicatieve karakter van de kunsten is veel geschreven, niet in de laatste plaats door kunstenaars zelf. Zo meent Lev Tolstoj (1904/1951) in zijn essay *Wat is kunst?* dat kunst de taal is van in beweging, lijnen, verf, geluid en woorden vertaalde gedachten, die het individu met heel de mensheid verbindt en die alle ooit gevoelde gevoelens in het heden opnieuw beschikbaar maakt (pp. 63-66). Echt goede kunst valt volgens Tolstoj dan ook te herkennen aan haar besmettelijkheid (*заразительность*), in die zin dat lezers, luisteraars en toeschouwers zelfs zonder actieve inspanning en zonder van hun maatschappelijke opvattingen af te hoeven wijken een spontaan zielsverband ervaren met zowel de kunstenaar als met diens gehele publiek (p. 148). Dit vermogen van de mens om zijn gevoelens via de



kunst met soortgenoten te delen, is volgens Tolstoj wat de mens van het dier onderscheidt (p. 66), zoals ook Friedrich Nietzsche (1887) aan de kunsten al een uniek menselijke, mededelende kwaliteit toeschrijft. Voor hem gaat het daarbij om een uitvloeisel van de evolutionair noodzakelijke kracht om elkaar snel en fijnzinnig te begrijpen. Uit deze mededelingsbehoefte is volgens hem uiteindelijk een overvloed aan mededelingsvermogen (*Mitteilungs-Fähigkeit*) ontstaan, waarvan de kunstenaar de erfgenaam is (pp. 279-280).

In zoverre dat culturele diplomatie uitgaat van kunst als politieke communicatie, lijkt sprake van een intentionele vorm van communicatie (Littlejohn, Foss & Oetzel, 2017, p. 4), waarbij de zender er vooral op uit is om het gedrag van de ontvanger gericht te beïnvloeden (Miller, 1966, p. 92). In een dergelijke dynamiek figureert het kunstwerk als de tastbare verbeelding van de wensen, ambities en verlangens van de gever (Hilsdale, 2014, p. 26), zoals ambassadeur Cornelis Haga van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden in 1613 sultan Ahmed I van het Osmaanse Rijk met een weelde aan *rarityten* hoopte te verlokken tot het aangaan van handelsbetrekkingen met de Republiek (Swan, 2018, pp. 178-182). Een zorgvuldig samengestelde diplomatieke gift vol bijzondere, exotische, niet altijd bruikbare, maar telkens typisch Nederlandse of Oost-Indische, vaak esthetisch verfijnde goederen toonde de sultan wat Nederland zich als handelsgrootmacht kon veroorloven (pp. 196-197).

Antropoloog Marcel Mauss (1923) stelt dat het krijgen van een gift de ontvanger kan verplichten tot het leveren van een tegenprestatie (pp. 107-110), een fenomeen dat in de vorm van de *potlatch* – een soort offerfeest – wereldwijd in meerdere samenlevingen door antropologen is geobserveerd en beschreven (pp. 125-126). Heden ten dage vormt deze verplichte tegenprestatie (*obligation de rendre*) volgens Mauss bijvoorbeeld de basis van de verhouding tussen werkgever en werknemer, waarbij de werknemer zijn arbeid – in de vorm van zichzelf, zijn tijd en zijn leven – aan de werkgever schenkt en daarmee de verwachting schept dat hij voor deze gift een eerlijk loon retour zal krijgen (pp. 177-178). Politicologen duiden een dergelijk beroep op niet direct tastbare (*tangible*) machtsmiddelen in navolging van Joseph Nye (1990) aan met het begrip *soft power*, of zachte kracht, waarbij het vermogen om een andere staat te verleiden de voorkeur geniet boven geweld of dreigement (pp. 31-32).

Of een tegenprestatie in alle gevallen verplicht is, laat Mauss in zijn essay in het midden. De giftrelatie vormt in zijn opvatting hooguit het meest redelijke alternatief voor oorlog en conflict, maar is daarmee nog niet universeel of logisch noodzakelijk – in antropogentaal: geen totaal sociaal feit (pp. 181-186) – zoals ook staten altijd nog kunnen terugvallen op druk of dwang (Krasner, 1999, pp. 26-27). Toch is de vrijblijvendheid van de maussiaanse giftrelatie in latere lezingen ter discussie komen te staan. Zo meent Jacques Derrida (1991) dat het vrijblijvende geschenk een absolute onmogelijkheid is, omdat het als gift een poging doet om buiten de logica van de economie te treden, terwijl het daar als voorwerp van onmiskenbare waarde toch nooit volledig aan kan ontsnappen (pp. 38-43). Vrij vertaald naar het Nederlandse politieke lexicon: gratis bier bestaat niet (Sitalsing, 2012).

De verplichtende overtuigingskracht van de gift vraagt iets van de samenstelling. Zoals gedecoreerde manuscripten, speciaal vervaardigde schilderijen en kostbare borduurwerken in het diplomatieke verkeer van de Italiaanse stadstaten ten tijde van de renaissance zorgvuldig werden geselecteerd om aan te sluiten bij de stand en smaak van een te verleiden ontvanger (Cole, 2016, p. 37), zo lieten ook de Staten-Generaal van de Republiek zich voor de samenstelling van hun gift aan Ahmed I adviseren door een te Constantinopel residerende Vlaamse juwelenhandelaar (Swan, 2018, p. 180). Het voor diplomatieke doelen aangewende geschenk vormt dus zelden een willekeurige verzameling van vaderlandse voortbrengselen. De diplomatieke gift vertelt niet zomaar een verhaal, hij vertelt het juiste verhaal – en waar selectie is, vallen slachtoffers.

Zo zal niet iedere kunstvorm zich even goed voor politieke communicatie lenen. Anders dan in Plato's tijd wordt aan muziek tegenwoordig nog maar zelden een retorische kwaliteit toegeschreven, behalve misschien waar zij liederen of bewegend beeld begeleidt. Typerend is de esthetica van Immanuel Kant (1790/1908), volgens wie muziek hooguit met gevoelens speelt (p. 324), maar zonder – zoals in de redeneerkunst – een beroep te doen op het verstand en op de inbeeldingskracht of – zoals in de beeldende kunsten – op het vermogen om zintuiglijke waarneming aan ideeën te koppelen (pp. 321-322). Zo is muziek volgens Kant de meest eenvoudige en meest aanvaardbare discipline (p. 329) – dus weinig overtuigend.

Daarnaast zal de overheid niet met elke kunstenaar even gemakkelijk samenwerken. Daags na de Russische Revolutie stellen de bolsjewieken een aantal prominente avant-gardekunstenaars aan op hoge posities in het culturele staatsapparaat (Scheijen, 2019, p. 13). Hoewel de avant-gardisten maatschappelijk geëngageerd zijn, blijkt hun revolutie in de kunsten nu juist geen boodschap te hebben aan ideeën, tradities, concepten of aan ideologie (pp. 15-17). Hun werk past naadloos in wat Gerard Visser (2018) verstaat onder het moderne, open kunstwerk (p. 236), dat makers zelf nog over de inhoud van hun werk versted kan laten staan (p. 241). Zodra het socialistisch realisme tijdens het interbellum een “waarachtige, historisch-concrete uitbeelding van de werkelijkheid in haar revolutionaire ontwikkeling” en een bijdrage aan de “ideële omvorming en opvoeding van de werkers in de geest van het socialisme” van de kunstenaar begint te verlangen (Bezemer & Jansen, 2015, p. 214), is het met de ambtenaar-avant-gardisten echter al snel gedaan (Scheijen, 2019, p. 29). Is een wezenskenmerk van de kunst volgens Nietzsche (1887) dat zij de overmoedige, zwevende, dansende, spottende, kinderlijke en gezegende mens behalve als held ook als nar durft af te schilderen (pp. 133-134), dan is dit relativiseringsvermogen precies wat zich maar moeilijk met maatschappelijke opdrachtverlening lijkt te kunnen rijmen. Als kunst politieke communicatie wordt, moet zij haar kritisch-artistieke grondhouding inruilen voor een dienstbaar leven als diplomatiek object. Alleen wat bijdraagt aan de boodschap, blijft bestaan.

### **2.1.2. Communicatie als bedrijf – verzakelijking door standaardisering**

“Gedachten zijn tolvrij?” Voor zover ze de grenzen niet overschrijden.

(Lec, 1959-1964/1965, p. 67)

Wie naar muziek luistert via een streamingdienst, verstrekt aan die dienst vaak ook gegevens over het luistergedrag. De dienst selecteert op basis van die gegevens met welke muziek zij de gebruiker laat kennismaken. De computer bepaalt zo iemands smaak, niet het individu zelf (Prey, 2016, p. 32). Verbijsterd door de verregaande industrialisering van de promotie en

distributie van de populaire muziek vraagt Theodor W. Adorno (1941) zich enkele decennia voor de opkomst van het internet al af of onbemiddelde, spontane composities als product van individuele, muzikale handenarbeid nog enige kans maken op populariteit. Wie talent heeft, vreest Adorno, schikt zich immers al snel naar het industriële verwachtingspatroon en wordt zo onderdeel van het cultuurbedrijf, nog voordat dit een podium aanreikt (pp. 23-25; Horkheimer & Adorno, 1947, p. 146). Wie zich niet aan de standaard conformeeert, is bij voorbaat machteloos (p. 159). De mogelijkheid om in het kielzog van het schip van staat als kunstenaar op cultuurdiplomatieke ambassade te gaan, kan, bij ruime steun en vergoeding eenzelfde effect hebben sorteren. Deze paragraaf gaat na hoe selectief cultuurbeleid een vervormende uitwerking kan hebben op zowel geselecteerde, als niet geselecteerde kunst.

De aanhoudende behoefte van de overheid naar buitenlandbeleidfähige kunst vraagt van kunstenaars een betrouwbare en voorspelbare productie van eenvormige (*ähnliche*) werken, die de makers van dit stabiele aanbod van geselecteerde standaardgoederen op hun beurt baanzekerheid garandeert. Zo ontstaat wat Max Horkheimer en Adorno een cirkel van manipulatie en terugwerkende behoefte noemen (pp. 144-145), welke in het voorbeeld van het binnenlands cultuurbeleid van de Sovjet-Unie geleid heeft tot wat emigré-auteur Vladimir Nabokov (1981) de hopeloze monotonie (p. 7) van de Sovjetliteratuur noemde. Voor vernieuwende ideeën is in deze cirkel slechts beperkte ruimte. Zo behoedt Plato (vert. 2000) zijn wachters voor muzikale revoluties: nieuwe liederen zijn toegestaan, maar nieuwe stijlen tornen aan de wetten van de staat en brengen haar aan het wankelen (424a-424c). Een soortgelijke afweging moeten de postrevolutionaire machthebbers in Teheran hebben gemaakt, toen zij het verbod op populaire muziek in 1988 voor het eerst voorzichtig lieten vieren (Siamdoust, 2017, pp. 71-72), zonder hun greep op de ontwikkeling van individuele, potentieel subversieve gevoelens te laten verslappen (pp. 280-281).

Uitgesprokener dan de taakomschrijving van de Iraanse raad die alle nieuwe muziek aan zeven – letterlijk – inhoudelijke *standaarden* toetst (p. 101) wordt de invloed van selectie zelden, maar het voorbeeld van de muziekindustrie in de tegenwoordige hoedanigheid van streamingdienst wijst uit dat ook minder expliciete vormen van selectie tot standaardisering

kunnen leiden. Op de streamingdienst is alle muziek uit op klantbinding, door de luisteraar zo onophoudelijk te vermaken, dat deze de behoefte aan het koesteren van eigen gedachten in het geheel verliest (Horkheimer & Adorno, 1947, pp. 162-163). Dient de kunst in naam misschien nog als escapistisch middel tegen de kille rekenarij van de steeds verder geautomatiseerde wereld, dan blijkt de gestandaardiseerde massakunst al lang aan diezelfde heerschappij van de techniek te zijn onderworpen (Oudemans, 2007, pp. 120-121). Nog voordat selectie überhaupt plaatsvindt, vervaagt het onderscheid tussen het wel en niet geselecteerde werk. Zoals wie op de streamingdienst beluisterd wil worden als vanzelf op zoek gaat naar het meest algemeen aangrijpende, dus allen reeds bekende ritme, zal wie ooit kans wil maken op subsidie automatisch aansluiting zoeken bij de eisen van de geldverlener.

Op een fundamenteeler niveau tast het principe van selectie zelfs de tot diplomatieke gift verheven werken aan. Volgens Mauss (1923) gaat het offerfeest van oudsher gepaard met het voor het oog van de ander – soms een vreemde stam, soms ook een onzichtbare godheid – doden van dure slaafgemaakten, het verbranden van waardevolle oliën of het in de zee werpen van kostbare koperwaren (p. 56). Het brengen van een offer betekent dus in veel gevallen de wederzijdse vernietiging van waardevol bezit, zodat het gegevene in de giftrelatie verloren gaat. Georges Bataille (1949/1976a) ziet hierin een manier om de nutsbetrekking (*rapport utilitaire*) tussen de mens en de natuur teniet te doen (p. 61). Het slachtoffer verliest als vervloekt deel (*part maudite*) zijn oorspronkelijke waarde en verlaat als object de orde der dingen, om kortstondig op te gaan in het subjectzijn van de levende wereld, totdat ook dit in de ultieme vernietigingsdaad teloorgaat (pp. 64-65; Bataille, 1973/1976b, pp. 307-308). In de scherpere formulering van Derrida (1993) ontmaskert de steun die een overheid aan de gegeven kunst verleent, de makers ervan als producenten van weinig meer dan potentiële *marchandise*, dat wil zeggen handelswaar (pp. 257-258).

Zo dreigt de culturele diplomatie iedere vorm van culturele uitwisseling te degraderen tot ordinaire reclame-uiting, waarbij deelname aan de diplomatieke bedrijfstak van de cultuurindustrie uiteindelijk ten koste gaat van precies de door die industrie gepropageerde kunsten zelf. Deze nietsontziende standaardisering van een steeds meer serieel

geproduceerde exportkunst (Horkheimer & Adorno, 1947, p. 145) vervangt het criterium van de esthetiek door het criterium van de politieke belangenafweging, zodat de kunst ten slotte tot ding wordt (*verdinglicht*) of verzakelijkt (p. 154). Dat het hier geen abstract fenomeen betreft, maar een proces dat ook de makers zelf is opgevallen, blijkt wel uit de keuze voor het woord *commodity* – koopwaar dus – als kwalificatie van culturele uitwisseling in de liedtekst van de Brubecks (Von Eschen, 2004, pp. 81-82).

Als culturele diplomatie de kunst tot koopwaar reduceert, dan volgt daaruit voor György Lukács (1923) uiteindelijk dat ook de kunstenaar zelf als maker koopwaar wordt. Lukács stelt dat de marktwaarde van een product steeds meer wordt bepaald door het aantal bewerkingen dat het voorwerp tijdens het productieproces ondergaat (pp. 98-100), zodat de grens tussen product en producent vervaagt. Daarmee veranderen ook de maatschappelijke verhoudingen: alle mensen worden makers, wier eigenwaarde steeds meer samenvalt met de marktwaarde van hetgeen hun arbeid voortbrengt (pp. 104-105). Volgens Karl Marx (1932/1982) is het product van de arbeid daarmee uiteindelijk de verzakelijking van de arbeid zelf, omdat het geproduceerde ding in essentie niets meer is dan de gefixeerde, gestolde arbeid. Hoe meer producten de arbeider verwezenlijkt, hoe meer hij zichzelf van zijn wezenlijkheid ontdoet, totdat hij ten slotte als volslagen vreemdeling tegenover het product van zijn arbeid komt te staan (pp. 364-365). Uit de vervreemding (*Entfremdung*) van de arbeider ten opzichte van het door hem geproduceerde ding volgt dan ook dat de arbeidsdaad voor de arbeider op zichzelf een wezensvreemde activiteit is, omdat zij grondstoffen aan de natuur onttrekt waaraan de arbeider zich anders voor zijn levensonderhoud tegoed had kunnen doen. Hoe meer de arbeider produceert, hoe meer hij dus van zijn eigen behoeften vervreemdt raakt (p. 367).

Zoals de arbeid voor de arbeider volgens Marx geen primaire behoefte is, maar een middel, zo is ook het kunstwerk binnen de selectieve culturele diplomatie – tenzij anders vermeld – geen doel op zich, maar instrument. Selectie werkt standaardisatie in de hand: zo de al dan niet onbewust gevoerde strijd om steun of subsidie de kunsten niet reeds verregaand homogeniseert, dan is het wel de communicatieve agenda van het buitenlands cultuurbeleid die zowel de kunstenaar als het kunstwerk tot geopolitiek gebruiksvoorwerp reduceert.

### 2.1.3. *Het bedrijf als collectief? – vervreemding door schijngemeenschap*

Als allen eenstemmig zingen, doet de tekst er niet meer toe.

(Lec, 1959-1964/1965, p. 46)

Parallel aan de jazzdiplomatieke tournees klonk op de internationale propagandazender Voice of America van 1955 tot 1995 zes dagen per week het radioprogramma *Music USA Jazz Hour*, waar Willis Conover, die het programma vier decennia presenteerde, politiek en muziek als twee volstrekt gescheiden werelden behandelde. Alsof de Koude Oorlog niet bestond, programmeerde hij naar hartenlust musici die bijvoorbeeld bekend stonden om hun felle kritiek op de rassenscheiding in de Verenigde Staten (Breckenridge, 2013, p. 106). Nog meer tot de verbeelding sprekend is wellicht dat Conover zich tussen 1964 en 1969 ook toelegde op het in brede, internationale kring verspreiden van een persoonlijke nieuwsbrief waarin hij fragmenten van ingezonden brieven naar aanleiding van zijn programma overnam en van een reactie voorzag (p. 92). Zo weerlegde Conover het verwijt van Horkheimer en Adorno (1947), volgens wie de radio de luisteraar via autoritair eenrichtingsverkeer aan niet van elkaar te onderscheiden programma's uitlevert, zonder daarbij in de apparatuur van de repliek te voorzien (p. 146). Eigenhandig stichtte en onderhield Conover een levendige en mondige internationale jazzgemeenschap, waarvan de reguliere jazzdiplomatie met zijn vele buitenlandse optredens op zijn beurt dankbaar profiteerde (Breckenridge, 2013, p. 108).

Op het eerste gezicht lijkt Conovers nieuwsbrief aan te tonen dat kunst en diplomatie elkaar niet noodzakelijk in de weg hoeven te zitten. Mogelijk is het beeld van de kunstenaar die onder politieke druk ten prooi valt aan vervreemding een wat al te defaitistische en vooral antagonistische (Mouffe, 1996, p. 248) weergave van de werkelijkheid. Deze paragraaf gaat in op de vraag of kunst niet juist als vrijplaats kan dienen voor debat, ook in de diplomatie.

Een eenvoudige lezing van Marx' vervreemdingsbegrip – wie werkt voor de kost, verliest daarin zichzelf – suggereert dat het internationaal cultuurbeleid kunstenaars alleen



waardeert als de vervangbare producenten van een diplomatiek product waar zijzelf al niets meer mee te maken hebben. Die conclusie valt echter niet onmiddellijk te rijmen met Adorno's stelling dat het schrijven van een lied nog altijd een kwestie van individuele creativiteit en handenarbeid is. Omdat niet alle menselijke activiteit zich gemakkelijk tot de marxistische arbeidsopvatting laat reduceren, maakt Hannah Arendt (1958) een onderscheid tussen arbeid (*labour*), werk (*work*) en handelen (*action*) als drie afzonderlijke categorieën van menselijke activiteit (p. 7). Contra Marx is alleen de categorie van de arbeid gericht op het directie levensonderhoud (pp. 96-101), eventueel indirect, door ervoor te zorgen dat de basale arbeid voor de primaire levensbehoefte niet langer nodig is (pp. 128-134). Het resultaat van werk is bij Arendt daarentegen de duurzame bestendigheid van het ding, dat wil zeggen: werk schept voorwerpen met een levensduur die het mensenleven overtroeft. Tezamen vormen deze voorwerpen een kunstmatige wereld die het menselijke leven stabiliseert tegenover een anders zo onverschillige natuur (pp. 136-137). Politiek wordt activiteit bij Arendt ten slotte pas in de categorie van het handelen, waar woorden en daden de individuele mens in staat stellen om deel te nemen aan het maatschappelijke leven. Door te handelen, levert het individu zijn eigen, unieke bijdrage en bevestigt hij tegelijkertijd de pluriformiteit van de menselijke soort (pp. 174-180). In het handelen streeft de mens ernaar om datgene te overbruggen dat zich tussen hemzelf en zijn gesprekspartner in bevindt (pp. 182-183).

Het lijkt erop dat Conovers apolitieke benadering zo losstaat van de Amerikaanse buitenlandpolitiek, dat zijn activiteit als radiomaker in de buurt komt van het arendtiaanse handelen. Anders gezegd: Conovers programma bleef zover weg van actuele politiek, dat zijn inspanningen voor een internationale gemeenschap van jazzliefhebbers vanzelf politiek werden – en daarmee ironisch genoeg politiek bruikbaar. De parallel met Nietzsche (1887), die meent dat de bevrijdende werking van de kunst hem er vooral in zit dat het kunstwerk de mens leert zelfstandig te zijn en naar het eigen gevoel te luisteren, is sterk. Kunst opent de mens volgens Nietzsche de ogen om te laten zien wie hij zelf is, wat hij zelf beleeft en wat hij zelf wil (pp. 97-98). Toch kreeg Conovers programma niet de politieke erkenning die het gelet op zijn potentie wellicht verdiende. Vanaf de jaren zeventig kortte de Voice of America

de dagelijkse zendtijd van het *Music USA Jazz Hour* geleidelijk in van drie kwartier naar een half uur, ten faveure van een toename van nieuws en actualiteit in de programmering (Breckenridge, 2012, p.3). Alle wereldwijde populariteit van het programma ten spijt, kon de propaganda de zenderbazen en het Congres van de Verenigde Staten kennelijk niet expliciet genoeg zijn. Een vrij moment muziek, hoe kort of bruikbaar ook, staat nu eenmaal op gespannen voet met de van maakbaarheidsdenken doortrokken hedendaagse politiek (Frissen, 2013, pp. 83-95), waarbij een overheid die ogenschijnlijk niets doet waar zij iets zou kunnen doen per definitie suboptimaal presteert (pp. 197-199).

Aan kunst als vrijplaats voor debat biedt de culturele diplomatie in de Amerikaanse praktijk dus weinig ruimte. Het doel van de culturele diplomatie is nu eenmaal niet om op basis van politieke en morele gelijkwaardigheid een gemeenschappelijk belang te dienen (Benhabib, 1996, p. 68), het doel is dat de buitenlanden zich schikken naar de geopolitieke belangen van het zendende land. Dat de hulpvaardigheid en de menslievendheid van de kunstenaar volgens Nietzsche (1876) niet zozeer gericht zijn op volkeren, als wel op de individuele mens (p. 92), draagt daaraan niet bij.

Is er dan geen enkele manier waarop kunst voor een buitenlands cultuurbeleid politiek kan zijn? Arendt (1958) zelf plaatst de kunstzinnige activiteit geheel en al in de sfeer van het werken. Het kunstwerk is misschien de verzakelijking (*reification*) van het meer politieke, handelende denken, maar het komt tot stand uit werk (pp. 167-169). Op dezelfde manier is de kunstenaar voor Arendt niet zozeer iemand die actief deelneemt aan het maatschappelijk debat, als wel iemand die door te werken gestalte helpt te geven aan de kunstmatige wereld van het duurzame ding. Behalve in het theater, waar de menselijke betrekkingen op getrouwe wijze worden nagebootst, interacteert de kunst nu eenmaal niet net zo responsief met de maatschappelijke omgeving als de menselijke spraak of daad dit doet (pp. 187-188).

Sommige diplomatieke historici stellen dat culturele diplomatie de manifestatie is van zoiets als een nationale identiteit (Applegate, 2005, p. 9; Schreiner, 2011, p. 374), zoals een Duits orkest dat in een negentiende-eeuwse Amerikaanse stadsgehoorzaal de symfonie van een Duitse componist ten gehore brengt niet alleen een werk uitvoert, maar ook speelt “to

perform the nation”, dus om de natie op te voeren (Gienow-Hecht, 2009, p. 72). Ondanks haar typering van het kunstenaarschap als werk, is identiteit bij Arendt (1958) het exclusieve domein van de politieke mens (pp. 320-324). Wellicht dat de invalshoek van identiteit een aanknopingspunt vormt om de kunst als inherent politiek te erkennen, zodat zij onaangetast voor de diplomatie behouden blijft.

In de cultuurdiplomatieke presentatie van een nationale identiteit is het de bedoeling dat het kunstwerk elders in de wereld positieve associaties opwekt bij het land van herkomst (Fosler-Lussier, 2015, p. 4; McDaniel, 2015, p. 29). Zo maakte de zorgvuldig opgebouwde populariteit van Bach, Beethoven, Brahms en Wagner in de Verenigde Staten dat het Duitse Keizerrijk bij het Amerikaanse publiek zelfs ten tijde van de Eerste Wereldoorlog nog kon bogen op een overwegend positief imago van Duitse grootsheid, Duitse *Heimat* en Duitse, diepgevoelde emotionaliteit (p. 222), zoals ook de Sovjet-Unie nog decennialang profiteerde van de voorrevolutionaire faam van de Russische literatuur (Barghoorn, 1960, p. 31).

Toch slaagt niet ieder land erin om zichzelf via zijn kunst in positieve zin te profileren. Zoals de export van karakteristiek Amerikaanse, maar tegelijkertijd bij uitstek zwarte muziek (Von Eschen, 2004, pp. 224-225) en dans (Prevots, 1998, pp. 93-94) zowel een culturele bloemlezing van, als een fundamentele kritiek op de maatschappelijke verhoudingen in de Verenigde Staten betekende, zo tastte aan de Sovjetzijde van de ideologische titanenstrijd een vergelijkbare ambivalentie de diplomatieke geloofwaardigheid aan, in zoverre dat Moskou van zijn kunstenaars in het buitenland de vertolking verlangde van een socialistisch realisme dat in het dagelijkse leven van de Sovjetmaatschappij nog altijd geen realiteit mocht heten (Langenkamp, 2012, p. 228).

In de culturele diplomatie blijken nationale identiteiten dus een moeilijk te hanteren instrument van beïnvloeding. Precies zoals de jazz door sommigen bijvoorbeeld wordt gezien als de klassieke muziek van de Verenigde Staten (Taylor, 1986, p. 21) en precies zoals dit genre uitdrukking zou geven aan “het Amerikaanse ideaal” (Saito, 2020, p. 46), precies zo is de vlijtig geëxporteerde Amerikaanse cultuur (Dizard, 2004, pp. 175-176; Ansari, 2018, p. 9) op haar beurt het resultaat van ten minste een halve eeuw Duitse, Franse en Britse kunstzinnige

beïnvloeding (Gienow-Hecht, 2009, p. 3). Niet voor niets noteert Sinan Çankaya (2020) in zijn recent verschenen auto-etnografie dat identiteiten geen bezit zijn, maar dat zij “zich tussen onszelf en anderen in” (p. 169) bevinden. Het probleem van identiteit als centrale boodschap van de culturele diplomatie is dus dat zij zowel de basis vormt voor de politieke overtuigingskracht van staten, als dat zij de geloofwaardigheid van deze staten ondermijnt.

De gebrekkige diplomatieke hanteerbaarheid van nationale identiteiten wijst zo op een tussenpositie in het aan het begin van hoofdstuk 2.1.1 geschetste theoretische tweespalt tussen esthetische en nuttige kunst, waarbij de betekenis van een kunstwerk samenhangt met de sociale context waarin dit werk ontstaan of gepresenteerd is (Kodat, 2015, p. 35). De grens tussen kunst als representatie van de werkelijkheid en kunst als beïnvloedingsfactor is per slot van rekening poreus; een kunstwerk kan in de context van de diplomatie een bepaalde betekenis meekrijgen, maar evengoed kan het ondertussen op eigen conto de sociale en internationale verhoudingen beïnvloeden (Lazzarini, 2015, pp. 258-259).

Vrezen Horkheimer en Adorno (1947) dat de cultuurindustrie dezelfde gevoelens en behoeften wereldwijd met identieke cultuurproducten beantwoordt en bevredigt (p. 145), dan suggereert het identiteitsperspectief op culturele diplomatie toch dat er heden ten dage in elk geval nog enige verscheidenheid op het spel staat. Dit ervoeren ook de filmindustrieën van de Sovjet-Unie en van de Oost-Europese republieken in hun moeizame pogingen om via Oost-West-samenwerking een voet aan de grond te krijgen op de mondiale filmmarkt. Zodra twee naties in gezamenlijkheid een film gaan produceren, vindt nu eenmaal een confrontatie van erfgoed, cultuur en identiteit plaats, die beiden kwetsbaar maakt (Siefert, 2012, p. 74). Nationale identiteit vooronderstelt pluriformiteit, hetgeen de cultuurindustriële angst voor verzakelijking en vervreemding op het eerste gezicht lijkt te ondergraven. Is de kunstenaar, althans in zoverre dat hij dienstdoet als cultuurdiplomatieke makelaar in identiteit, daarmee niet toch bij uitstek een handelend, dus politiek wezen in arendtiaanse zin?

Volgens hedendaags filosoof Byung-Chul Han (2010) is dit niet noodzakelijk het geval. In de eenentwintigste-eeuwse prestatiesamenleving (*Leistungsgesellschaft*) streeft de in arbeid weggezonden westerling paradoxaal genoeg in hoge mate zijn individuele identiteit

na (pp. 32-33). Gaan zowel Marx als Arendt er nog van uit dat de mens een soortwezen is – Marx (1932/1982) noemt dit het *Gattungswesen* (p. 368), bij Arendt (1958) heet dit *socialized mankind* (p. 89) – dan meent Han (2010) dat de moderne mens als gevolg van de seculiere verdwijning van een gemeenschappelijk narratief verstoken blijft van de anonieme, dierlijke gelatenheid (*animalische Gelassenheit*) die het vervreemde terugvallen op het soortwezen bij Marx en Arendt nog teweegbrengt (pp. 33-36). Contra Arendt wijst activiteit vanuit identiteit volgens Han niet zonder meer op politiek handelen – daarvoor blijft de bereidheid om vanuit de individuele bijdrage naar een gesprekspartner toe te bewegen (Arendt, 1958, pp. 182-183) onontbeerlijk. Op dezelfde manier is waar staten hun identiteit via de culturele diplomatie aan andere staten proberen op te dringen nog geen sprake van een politieke dialoog.

Zowel het perspectief van kunst als gemeenschappelijk handelen, dat voor de meeste kunst een onhaalbaar ideaal is, als het perspectief van identiteit, dat vervreemding niet weet uit te bannen, is kortom niet in staat om de kunstenaar tot volwaardig gesprekspartner in een buitenlands cultuurbeleid te verheffen. Tabel 1 geeft deze en de in paragraaf 2.1.1 en 2.1.2 geschetste uitdagingen voor de culturele diplomatie kernachtig weer.

Tabel 1. Mogelijke uitdagingen van het internationaal cultuurbeleid	
Uitdaging	Operationalisering
Verwaarlozing door selectie	Kunstenaars zijn vrij om te maken wat zij willen, maar alleen werk dat bijdraagt aan de doelstellingen van het buitenlandbeleid krijgt steun.
Verzakelijking door standaardisering	Kunstenaars zijn vrij om te maken wat zij willen, maar alleen voor aspecten van het werk die bijdragen aan niet-artistieke doelstellingen is aandacht.
Vervreemding door schijn-gemeenschap	Kunstenaars zijn vrij om met een buitenlands publiek een gemeenschap op te bouwen, maar de identiteit en het belang van de natie zijn niet onderhandelbaar.

## 2.2. Praktijk: diplomatie als opdracht

### 2.2.1. De kunstenaar als professional

De kunst eist van de kunstenaar geen talent, maar werken.

(Lec, 1959-1964/1965, p. 59)

“Jij en ik zijn op het ogenblik geen dichters, maar we zijn een staat aan het stichten”, schrijft Plato (vert. 2000) halverwege zijn beschrijving van de ideale wachtersopvoeding. “Als stichters horen wij de patronen te kennen waarnaar de dichters hun verhalen moeten maken en waarvan ze niet mogen afwijken. Maar zelf verhalen maken is ons werk niet” (378e-379a). Zoals de Republiek zich in de zeventiende eeuw door een koopman liet adviseren, zo stelden ook ambtenaren en politici in de Verenigde Staten tijdens de Koude Oorlog veel vertrouwen in de adviezen van een kunstenaarspanel om te bepalen welke musici geschikt waren voor deelname aan de Amerikaanse jazztournees – een invloedrijke positie, waarvan sommige panelleden overigens gretig gebruik wisten te maken (Ansari, 2018, p. 31). Ondanks de in het vorige hoofdstuk gesignaleerde uitdagingen, spelen kunstenaars dus op diverse manieren een belangrijke rol in veel buitenlands cultuurbeleid, niet alleen als uitvoerende partij, maar ook in de coulissen, als adviseurs en medevormgevers ervan. Dit hoofdstuk gaat na of zij daardoor kunnen worden gezien als de publieke professionals van de culturele diplomatie.

De afgelopen decennia zijn binnen de organisatiewetenschap verschillende criteria van professionaliteit geopperd (Noordegraaf, 2015, pp. 124-128). Kennis – bijvoorbeeld van werktuigen en symbolen – is er daarvan een, met dien verstande dat zulke kennis vaak een impliciet karakter heeft (p. 8). Professionele kennis vertoont dan kenmerken van wat Michael Polanyi (1966) stille kennis (*tacit knowledge*) noemt, waarbij bewust opgedane en over te dragen kennis op ongrijpbare wijze toegang geeft tot bepaalde praktische kennis die nodig is om een concreet probleem op te lossen (pp. 9-10). Zo kan iemand volgens Polanyi meer weten

dan zich in woorden laat beschrijven (pp. 22-23). Bij Donald A. Schön (1983) heet de professional daarom ook wel bedachtzame beroepsbeoefenaar (*reflective practitioner*), in die zin dat hij vakkennis gebruikt om nieuwe, complexe en soms onbekende problemen vanuit verschillende perspectieven te belichten. Zo beoordeelt hij welke informatie cruciaal is voor een oplossing en trekt hij op grond van deze informatie de juiste conclusies (pp. 129-130).

Ook wordt van professionele beroepen vaak een zekere kwaliteit van dienstverlening verwacht, waarbij de professional zich richting burger, cliënt of klant aan een bepaalde morele standaard (*service ideal*) heeft te houden (Wilensky, 1964, pp. 140-141). Dit samenspel van kennis, kwaliteit en moraliteit vormt voor de professionele beroepen de basis voor de afbakening van een professioneel ressort (*jurisdiction*), of van beroepseigen bevoegdheden. Voorbeelden van zulke bevoegdheden zijn een monopolie op de geleverde dienst, exclusieve publieke financiering, autonome tuchtrechtspraak en controle over de werving, opleiding en accreditatie van nieuwe professionals binnen het eigen veld (Abbott, 1988, p. 59).

Dat het hier behalve om bevoegdheden ook telkens om verworvenheden gaat, suggereert dat het streven naar de erkenning van de vermeende professionaliteit van een beroep ook dikwijls politiek gemotiveerd is. In deze gevallen wijst de professionaliteit van een beroepenveld bovenal op een geslaagde poging om een bepaalde mate van beroepsmatige of professionele controle (*occupational control*) binnen de samenleving te verwerven (Johnson, 1972, p. 27). In de strijd om professionele controle ontstaan zo opleidingen, belangenverenigingen en gedragscodes (Noordegraaf, 2015, p. 127).

Kunstsocioloog Bram Kempers (1987) rekent af met het romantische beeld van kunstenaars als getalenteerde, creatieve genieën die op individuele basis hun eigen normen bepalen en eigenstandig vernieuwingen doorvoeren. "Talent, creativiteit en kennis worden weliswaar vaak ervaren als strikt persoonlijke kwaliteiten, maar 'individuele' eigenschappen zijn tegelijk 'sociale verworvenheden', evenals de gedragingen en gevoelens die daarmee samenhangen" (p. 18), zodat er volgens Kempers sprake is van een beroepsgroep met een eigen omgang met werktuigen, een gedeelde hantering van symboliek, specifieke manieren van kennisoverdracht en een gemeenschappelijke beroepsideologie (pp. 16-19).



In het orkestwezen – dat hier als voorbeeld dient voor andere kunstvormen – tekenen zich bovendien al vroeg de kiemen af van een professioneel ressort. Reeds in de vierde eeuw voor de gangbare jaartelling ontstaan in de Griekse stadstaten de eerste genootschappen van acteurs en beroepsmusici, vaak met een eigen koordocent (Anderson, 1994, pp. 167-168). De laatachtttiende-eeuwse opkomst van het Europese symfonieorkest (Goehr, 1992, p. 194), betekent daarmee dus slechts een variatie op een veel ouder thema in de muziek. Wel nieuw is dat componisten (pp. 206-211) en dirigenten (pp. 235-236) in de loop van de negentiende eeuw een steeds duidelijkere positie verwerven ten opzichte van de musici als meesters van hun instrument. In Nederland is het in 1865 dan ook een dirigent die muzikanten uitnodigt te solliciteren voor het orkest van het Paleis voor de Volksvlijt, het eerste gezelschap van dit type in Nederland (Wennekes, 2001, p. 468). Een eigen vakbond is er sinds de oprichting van de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging in 1894 (Bloemgarten, 2001, p. 511).

Ook de muziekopleiding raakt in de negentiende eeuw geïnstitutionaliseerd, nadat koning Willem I der Nederlanden in 1826 besluit tot de oprichting van vier muziekscholen (Baeck-Schilders, 2001, p. 398). Zelfs al blijft het in sommige gevallen misschien mogelijk om via blind proefspelen – het muzikale equivalent van de anonieme sollicitatieprocedure (Goldin & Rouse, 2000, pp. 715-716) – als autodidacte buitenstaander de wereld van de professionele orkestmuziek binnen te dringen, dan nog zal het zonder de juiste muzikale scholing moeilijk zijn om notoir vage dynamische tekens, timbre aanduidingen of tempomarkeringen als *andante* en *adagio* (Goehr, 1992, p. 24) – “gaande” en “langzaam” (Schouten, 2009, p. 51) – op zodanige wijze betekenis te geven, dat deze overeenkomt met de interpretatieve normen die orkest en dirigent aan de muzikant stellen. Deelname aan de professionele muziek vereist dus niet alleen bedachtzame reflectie à la Schön, maar tevens jarenlange oefening in niet voor iedereen toegankelijke, polanyiaanse stille kennis.

Het hedendaagse orkestwezen voldoet kortom aan alle door de literatuur gestelde criteria van professionaliteit. Ervan uitgaande dat er in de andere disciplines en deelgebieden van het kunstenaarschap soortgelijke historische ontwikkelingen hebben plaatsgehad, kan de Nederlandse kunstenaar dus zonder meer doorgaan voor professional.

### 2.2.2. De kunstenaar als publieke professional

Aan het begin van bepaalde liederen stond in plaats van de vioolsleutel een paragraafteken.

(Lec, 1959-1964/1965, p. 54)

Of de kunstenaar behalve professional ook een publieke figuur is, is echter nog maar de vraag. In zijn onderzoek benadert Kempers (1987) opdrachtverlening niet alleen als cruciale schakel in het professionaliseringsproces van de middeleeuwse schilderkunst in Italië en in de Lage Landen, maar ook als concrete manifestatie van de machtsverhoudingen tussen de culturele, economische en politieke hoofdrolspelers en belanghebbenden in de bestudeerde gebieden (p. 28). In algemene zin concludeert hij dat opdrachten aan schilders eerst van religieuze organisaties komen, daarna van steden en van kooplui en recenter nog van staten en van overheden. Steeds nieuwe inhoudelijke behoeften vragen achtereenvolgens om uitbeelding van “matigheid, zelfbeheersing, geleerdheid en gemeenschapszin” (p. 341), van “grandeur, verfijning, eenheid” (p. 342), en ten slotte van een “samenvattende staatsymboliek, bestaand uit het territorium, militaire overwinningen, onderwerpingsplechtigheden of *trionfi*, verwijzingen naar wet en recht, portretten van bestuurders en *insignia*” (p. 342). Kunstenaars spelen dus van meet af aan een belangrijke rol in de culturele en uiteindelijk ook politieke stabilisering van de moderne staten, door met hun kunst actief “vorm, inhoud en betekenis” (p. 346) te geven aan maatschappelijke verhoudingen. Professionalisering van de kunsten en moderne staatsvorming zijn volgens Kempers niet los van elkaar te zien.

Het kunstenaarsberoep valt dus weldegelijk te typeren als publieke professionaliteit, zowel in binnenlands als in buitenlands verband. Als kunstenaars de culturele “integratie en differentiatie” (p. 456) van de ontwikkelende en de hedendaagse staat in beeld, toon of woord kunnen vatten, omdat zij aan deze processen nu eenmaal eeuwenlang hun bijdrage hebben geleverd en omdat hun werk er eigenlijk al een uiting van is, dan leent deze kunst zich bij

uitstek voor gebruik en inbedding in een buitenlands cultuurbeleid. Reeds in de vroegste fase van de moderne diplomatie spelen kunstenaars hierin dan ook een belangrijke rol. Samen met geleerden, geneeskundigen, kooplui en bankiers vormen zij op het Europese continent en met name in het laatmiddeleeuwse Italië een groep gelegenheidsdiplomaten (*occasional diplomats*), die in het kielzog van officiële missies en bezoeken portretten maakt en inspiratie opdoet (Lazzarini, 2015, p. 137). Binnen de context van de culturele diplomatie treedt de kunstenaar dus weldegelijk op als een informeel soort contactambtenaar *avant la lettre*.

### 2.2.3. Dimensies van beleidsvervreemding

Toch ging ik verder, diende mijn land een tijdlang aan zijn ambassaden en ook dit vervulde mij met weezin.

(Slauerhoff, 1930, p. 28)

In de middeleeuwen was het gebruikelijk dat de opdrachtgever kwalitatieve en inhoudelijke eisen stelde aan de door de kunstenaar geleverde dienst, eisen die behalve op machtspolitiek ook vaak op maatschappelijke waarden, dus op morele overtuigingen waren gestoeld. Zoals Baxandall (1972) het zegt: de vijftiende-eeuwse afhankelijkheidsrelatie tussen kunstenaar en opdrachtgever heeft een typisch vijftiende-eeuws karakter: wie betaalt, bepaalt (p. 1). Wat voor type afhankelijkheid typeert de relatie tussen opdrachtgever en opdrachtnemer in de moderne culturele diplomatie?

Kempers (1987) speculeert dat de verhouding tussen kunstenaar en opdrachtgever zoals deze de sociale verhoudingen tijdens de renaissance kenmerkt, ook tijdens de voortgaande ontwikkeling van de moderne staten behouden zal blijven. De opkomst van binnenlands cultuurbeleid als nieuwe relatievorm heeft daaraan weinig veranderd. De opdrachtgevers van weleer – kerken, stadsbesturen, koopliedenfamilies en hoven – hebben maatschappelijk terrein verloren aan nieuwe rijken – bankiers, makelaars, fabrikanten en speculanten – die volgens Kempers ofwel weinig om de kunsten geven, ofwel voornamelijk

geïnteresseerd zijn in cultureel erfgoed, maar niet in actuele kunst. Nu levende kunstenaars moeten het om die reden wederom van het moderne staatsmecenaat hebben, waarin eisen aan de inhoud zijn geweken voor de inhoudelijke vrijheid als een door kunstenaars zelf en door deskundigen in culturele raden te bewaken beleidsdoelstelling (pp. 347-351).

Zodra de kunsten echter diplomatiek worden gemaakt, komt deze inhoudelijke vrijheid zoals in hoofdstuk 2.1 geschetst als vanzelf onder druk te staan. Het ongemak van diplomaten in de omgang met de vrije kunst is een negentiende-eeuws verschijnsel (Mahiet, 2018, p. 115) dat zich tegenwoordig met name lijkt te vertalen in een gebrek aan inzicht in de diplomatieke potentie van een inhoudelijk vrije, onbegrensde kunstenaar (pp. 124-125). Zo bestaat de vrees dat de opkomst van nieuwe representanten van het nationaal belang of van specifieke deelbelangen zoals invloedrijke privépersonen of niet-gouvernementele organisaties de positie van de traditionele gezant via de zogeheten diplomatie van het tweede spoor (*track two diplomacy*) zou kunnen ondergraven (Roberts, 2009, pp. 20-21). In het digitale tijdperk heeft dit de angst aangewakkerd dat deze nieuwe stemmen de communicatie van een overheid richting het buitenland kunnen doen verwateren of zelfs kunnen tegenspreken. Voor ambtenaren van buitenlandse zaken betekent dit dan niet zozeer een ondergraving van de eigen positie, als wel stelt het hen voor de uitdaging om de consistentie en de coherentie van de Nederlandse boodschap in het buitenland te bewaken (Roberts, 2016, p. 26).

Waar de professionele vrijheid en het ambtelijke streven naar eenduidigheid botsen, wordt in de bestuurswetenschap wel gesproken van beleidsvervreemding als de algemene cognitieve staat van psychologische distantie van de professional tegenover het uit te voeren beleid (Tummers, Bekkers & Steijn, 2009, p. 686). Het beleidsvervreemdingsbegrip is kortom een meer eigentijdse vertaling van de in hoofdstuk 2.1.2 behandelde marxistische arbeidsvervreemding (pp. 687-688). Op basis van eerdere onderzoeken onderscheiden Lars Tummers, Victor Bekkers en Bram Steijn vijf op de contactambtenaar van toepassing zijnde dimensies van beleidsvervreemding, namelijk het gevoel dat beleid ofwel voor de samenleving als geheel, ofwel voor de individuele burger zinloos is en een ervaring van machteloosheid op het strategische, tactische of operationele niveau (pp. 689-700). In dit

model wordt met strategische machteloosheid de mate van ervaren invloed op de inhoud van beleid bedoeld, heeft tactische machteloosheid eenzelfde betrekking op de uitvoering van beleid door de verantwoordelijke organisatie en gaat operationele machteloosheid over de invloed van de professional zelf op de beleidsuitvoering. De twee zinloosheidsdimensies slaan op de toegevoegde waarde van het beleid voor de maatschappij als geheel en voor het individu waarop de dienstverlening is gericht (Tummers, 2014, p. 51).

Een eerste empirische studie naar de invloed van beleidsvervreemding op weerstand tegen nieuw beleid wijst uit dat met name operationele machteloosheid en zinloosheid voor de samenleving de weerstand tegen beleid kunnen vergroten (Tummers, 2011, pp. 575-576). Uit een replicatie van dit onderzoek op basis van een andere populatie blijkt echter dat ook de ervaring van machteloosheid op het strategische en tactische niveau relevant is. Bovendien suggereert het replicatieonderzoek – anders dan de oorspronkelijke studie – dat beide varianten van zinloosheid een grotere voorspellende waarde hebben voor weerstand dan operationele machteloosheid. Afhankelijk van de onderzochte beroepsgroep kunnen alle vijf de dimensies kortom een significante voorspeller zijn van de mate van professionele weerstand tegen beleid (Tummers, 2014, pp. 55-57). Tummers noemt het model van beleidsvervreemding daarom contingent, in die zin dat de beroepsgroep ertoe doet (p. 56).

Ten aanzien van de kunstenaar maakt buitenlands cultuurbeleid in de eerste plaats een onderscheid tussen wel en niet deelnemende kunstenaars, waarbij de beleidsdoelstellingen bepalen of een kunstenaar überhaupt op ondersteuning kan rekenen. Voor wie geen aanspraak maakt op steun, kan het principe van selectie zoals beschreven in hoofdstuk 2.1.1 ervoor zorgen dat de ervaring strandt op het niveau van strategische machteloosheid: het cultuurdiplomatieke beleid is niet voor kunstenaars gemaakt, of beter gezegd, hun kunst is niet voor het beleid gemaakt. Laten kunstenaars zich wel inschepen op het koopvaardijchip van de diplomatie, dan dreigen zij de zeggenschap over hun werk te verliezen in het proces van standaardisering zoals geschetst in hoofdstuk 2.1.2. In het meest directe geval draait het dan uit op een ervaring van operationele machteloosheid, bijvoorbeeld waar restricties gelden op de presentatie van een werk. Ook een gevoel van tactische machteloosheid is aan

kunstenaarszijde echter voorstelbaar, hetgeen zal afhangen van de mate van de wederzijdse betrokkenheid van de kunstenaar en diens nationale vertegenwoordiging in het gastland.

Dat de culturele diplomatie vooral bedoeld is om te overtuigen, bemoeilijkt het laten opbloeien van gemeenschappen waarvan de reizende kunstenaar, zijn collega's ter plaatse en het buitenlandse publiek in gelijke mate deel zijn. Deze asymmetrische verhouding tussen de collectieve kunstenarij en de buitenlandpolitiek opent ten slotte de deur voor een ervaring van zinloosheid, die zich zowel op het maatschappelijke nut en nadeel van het buitenlands cultuurbeleid als op de concrete interactie met het publiek kan richten. Tabel 2 somt de vijf theoretische dimensies van beleidsvervreemding op en voorziet deze van een hypothetische vertaling naar cultuurdiplomatiek relevante ervaringsindicatoren.

<i>Tabel 2. Mogelijke dimensies van beleidsvervreemding in de omgang van kunstenaars met het internationaal cultuurbeleid</i>	
Dimensie	Operationalisering
Zinloosheid voor de samenleving	De mate waarin kunstenaars het internationaal cultuurbeleid ervaren als van toegevoegde waarde voor de Nederlandse samenleving.
Zinloosheid voor het eigen publiek	De mate waarin kunstenaars het internationaal cultuurbeleid ervaren als van toegevoegde waarde voor het buitenlands publiek.
Strategische machteloosheid	De mate van ervaren invloed van kunstenaars op de doelstellingen van het internationaal cultuurbeleid.
Tactische machteloosheid	De mate van ervaren invloed van kunstenaars op de manier waarop de culturele afdeling van een post het internationaal cultuurbeleid uitvoert.
Operationele machteloosheid	De mate van ervaren invloed van kunstenaars op de manier waarop zij invulling geven aan hun bijdrage aan het internationaal cultuurbeleid.

### 2.3. Reactie: *copen* met cultuurbeleid

#### 2.3.1. *Omgaan met vervreemding*

Na een gloedvolle openingstoespraak . . . werd ik door Elena voorgesteld aan de Nederlandse ambassadeur en diens vrouw . . . die mijn boek ook niet hadden gelezen maar er naar eigen zeggen door de bijeenkomst wel nieuwsgierig naar waren geworden en die mij, alvorens zich helaas alweer te verontschuldigen, uitnodigden voor de volgende dag voor een lunch in de stad. . . Ik had gedacht om dan . . . naar Sjutka te gaan, maar ik besepte dat ik een invitatie van de ambassadeur niet kon afslaan.

(Pfeijffer, 2018, pp. 256-257)

Het ongemak van ambtenaren bij de opkomst van een door gelegenheidsdiplomaten bevolkte tweedespoorsdiplomatie lijkt met name gebaseerd op een verwacht verlies van professioneel ressort. De publiekmanagementliteratuur legt een verband tussen de politieke strijd om de erkenning van een bepaalde beroepsgroep en de vervaging of hybridisering van professionele rollen (Noordegraaf, 2015, pp. 127-128). Het vermeende gevaar van hybridisering duidt erop dat tussen diplomaat en kunstenaar verwarring kan ontstaan over de precieze verdeling van taken en verantwoordelijkheden. Waar deze frictie aan de kant van de kunstenaar uitmondt in beleidsvervreemding, is het de vraag hoe deze professional omgaat met het bijbehorende gevoel van psychologische distantie tegenover het uit te voeren beleid. Dit hoofdstuk beschrijft de verschillende reactiestijlen die de vervreemde kunstenaar ter beschikking staan.

Hybridisering van de diplomatie vraagt van verantwoordelijke ambtenaren een al net zo creatieve prestatie – *artistic performance* (Schön, 1983, p. 130) – of het vermogen om te spelen met invalshoeken – *interplay* (Noordegraaf, 2015, pp. 199-200) – als kenmerkend is voor de professionaliteit van de autonome (Noordegraaf, 2007, pp. 775-779) kunstenaar die zij moeten aansturen. Daar komt nog bij dat de mondiale beleidscontext aan welhaast continue verandering onderhevig is. Internationale betrekkingen blijken immers bijzonder bevattelijk voor de maatschappelijke en politieke grillen van alledag, hetgeen bijvoorbeeld

tot uiting komt in het beperkte vermogen van diplomaten om historisch significante gebeurtenissen op het moment zelf te herkennen (Risi, Sharma, Shah, Connelly & Watts, 2019, p. 911). Zeker in de diplomatie, waar consistentie en beleidsrust niet vanzelfsprekend zijn, geldt dus de constatering van Jacques Rancière (2004) dat tussen kunst en politiek überhaupt nauwelijks een zinnig onderscheid te maken valt. Zowel kunst als politiek zijn volgens hem vooral een poging om een bepaald moment in de ruimte en in de tijd opnieuw te organiseren of te configureren: esthetische compositie en politieke beeldvorming zijn beide gebaseerd op het versnijden (*découper*) van de materiele en symbolische ruimte (pp. 36-37).

Waar de ambtenaar in beginsel echter geneigd is tot het aanpakken van problemen met nieuw beleid, beroept de professional – en de kunstenaar in het bijzonder – zich sneller op het versoepelen van werkprocessen en organisatiestructuren (Hill & Hupe, 2002, p. 164) – op creativiteit en speelsheid, kortom. De kunstenaar is niet wat Spinoza (1677/2002) “een soort geestelijke automaat” (p. 73) noemt, maar is bij uitstek in staat om de uitdagingen van de geopolitieke arena aan te gaan. Geen wonder dus dat de beroepsdiplomaat bevreesd is voor de kunstenaar als actieve speler op het internationale toneel.

In de Engelstalige literatuur worden strategieën waarop publieke professionals hun weerstand tot uiting kunnen brengen aangeduid met het moeilijk vertaalbare begrip coping (Tummers, Bekkers, Vink & Musheno, 2015, pp. 1101-1102). Een systematisch metaonderzoek naar een grote hoeveelheid studies met een focus op publieke dienstverlening door verschillende soorten contactambtenaren heeft een lijst van negen afzonderlijke strategieën van omgang met weerstand opgeleverd, zoals daar zijn het aanpassen of het breken van de regels ten bate van de burger, het eigenstandig ontwikkelen van langetermijnoplossingen om moeilijke situaties met en bij burgers te voorkomen of te verhelpen, het op eigen initiatief voortrekken van bepaalde burgers, het aanwenden van privémiddelen om de burger beter te kunnen helpen, het routinematig omspringen met dienstverlening aan de burger, het beperken van de toegankelijkheid, aantrekkelijkheid of verwachtingen over de effectiviteit van deze dienstverlening, het rigide vasthouden aan regels ten nadele van de burger en het richting de burger vertonen van agressie (pp. 1108-1111).



### 2.3.2. Professioneel vermogen

We kunnen nu nog even op subsidies teren  
en punniken als meisjes. Maar. Er is een maar.  
Want wat wij doen is, lang of kort gepraat, niet waar.  
Het is onwaarheid om de waarheid te negeren.  
Terwijl we slechts ons eigen tijdverdrijf creëren  
en luid op eigen borst en elkaars smoelen slaan,  
weergalmt geschut achter de kim. Er kraait geen haan,  
al hebben we elkaar toch ruim drie keer verraden.

(Pfeijffer, 2015, p. 27)

De hierboven geschetste typologie van coping bij publieke professionals richt zich primair op de interactie tussen contactambtenaar en burger, waardoor de houding van professionals tegenover het systeem waarin zij opereren grotendeels buiten beschouwing wordt gelaten. Niet iedere publieke professional heeft echter continu en direct met burgers of cliënten van doen. In haar onderzoek naar de rol van componisten in de Koude Oorlogdiplomatie van de Verenigde Staten stuitte Emily Abrams Ansari (2018) op het verhaal van Howard Hanson en William Schuman, twee medio twintigste eeuw bekende maar bovenal maatschappelijk invloedrijke componisten. Beiden gaven lange tijd leiding aan toonaangevende Amerikaanse conservatoria en beiden namen gedurende de jaren vijftig en zestig zitting in belangrijke culturele adviesraden van de Amerikaanse overheid, ook op buitenlandpolitiek gebied. Vanuit deze posities slaagden zij erin om hun privéopvattingen over het exceptionalisme van de Amerikaanse muziek in brede kring te propageren, eerst in nationaal, later in internationaal verband (pp. 28-31). Vooral Hansons en Schumans antipathie jegens de jazzmuziek is in dit opzicht brisant: hoewel het gros van de politici, van de diplomatieke ambtenarij en van het publiek de jazz enthousiast onthaalden als de kwintessens van de Amerikaanse muziek, wist het bestuurlijke componistenduo vanuit zijn rol te verhinderen dat dit genre de muzikale diplomatie in zijn geheel kon overstemmen: het merendeel van de klinkende culturele export bestond in het tijdperk van Hanson en Schuman uit klassieke muziek (pp. 39-45).

Hieruit blijkt wel dat veel copingonderzoek ten onrechte een overwegend passief of negatief beeld van de beroepsmatige bewegingsvrijheid van de professional schetst (Noordegraaf, Van Loon, Heerema & Weggemans, 2015, pp. 292-293). Een eeuwenlange geschiedenis van creatieve omgang met opdrachtverlening heeft ervoor gezorgd dat de hedendaagse kunstenaar over een sterk ontwikkeld professioneel vermogen is komen te beschikken. Niet alleen vraagt het kunstenaarschap van haar beoefenaars een open houding en nieuwsgierigheid naar nieuwe inzichten, ook kent het vak een sterke autonome motivatie (pp. 299-302). Volgens Mirko Noordegraaf en anderen kan onderzoek naar positieve of strategische copingstijlen daarom bijdragen aan een breder toepasbaar model van professionele weerstand, waarbij niet alleen de reactie van publieke professionals op het beleid in kaart wordt gebracht, maar ook de manier waarop zij zich actief bemoeien met de belangenafweging die aan het beleid ten grondslag ligt (pp. 295-298).

Het beeld van kunstenaars die hun werken als uitgeputte, afgematte volgasleyers (Repin, 1873) door een barre woestenij van door buitenlandpolitieke agenda's ingegeven stimuli en subsidiestromen voorttrekken, past bij de traditionele opvatting van de reactieve, weerspannige publieke professional die zich tegenover een veelheid van gepercipieerde risico's en bedreigingen staande probeert te houden (Noordegraaf, Van Loon, Heerema & Weggemans, 2015, pp. 295-296). Het perspectief van positieve of proactieve coping dat met het begrip professioneel vermogen samenhangt, ontsluit vier aanvullende theoretische stijlen van coping, namelijk het anticiperen op dilemma's die zich in het werk kunnen gaan voordoen, het überhaupt anticiperend handelen, het richten op het bredere doel van het beleid in plaats van op risico's zoals het voldoen aan bepaalde prestatie-indicatoren en het zien van dynamiek en spanning als uitdaging in plaats van als bedreiging (pp. 295-298).

### 2.3.3. Het repertoire van de weerstand

Hee! de deugd die hij ervan had. Dat de groote menschen toch maar eens wilden begrijpen wat een onzeglijk genot het was, voor jongens van zijn soort, vrij te kunnen beschikken over hun zomerdagen, zonder schoolmeesters, zonder vaders of moeders, zonder catechismussen of rekenlessen. Wat konden ze toch soms iemand doodkoejonneeren!

(Claes, 1920, pp. 135-136)

Eenmaal geconfronteerd met een ervaring van vervreemding, kan weerstand van de bij de culturele diplomatie betrokken kunstenaar zich behalve in de negen op het publiek betrokken copingstijlen dus ook uiten in de vorm van vier meer vanuit professioneel vermogen beredeneerde positieve copingstrategieën. In tabel 3 zijn deze dertien varianten vertaald naar specifieke situaties die zich in de cultuurdiplomatieke praktijk zouden kunnen voordoen.

Tabel 3. Mogelijke stijlen van coping in de omgang van kunstenaars met het internationaal cultuurbeleid		
Familie	Stijl	Operationalisering
Naar het publiek toe bewegen	Regels buigen	Kunstenaars interpreteren de cultuurdiplomatieke beleidsdoelen in hun kunst op een manier die de geest van deze doelen ondergraaft.
	Regels breken	Kunstenaars gaan met hun kunst of tijdens hun reis in tegen een cultuurdiplomatiek beleidsdoel of een afspraak met hun diplomatieke vertegenwoordiging.
	Oplossing ontwikkelen	Kunstenaars ontwikkelen langetermijnoplossingen om formele culturele diplomatie of contact met hun diplomatieke vertegenwoordiging te vermijden.
	Publiek prioriteren	Kunstenaars kiezen er op grond van de vereisten van cultuurdiplomatiek beleid of het contact met hun diplomatieke vertegenwoordiging voor om bepaalde publieksgroepen vaker te bedienen.
	Privé-middelen aanwenden	Kunstenaars beroepen zich, al dan niet buiten een cultuurdiplomatiek programma om, op eigen tijd, geld of energie om zich tot een beter bij hun eigen voorkeuren aansluitende publieksgroep te richten.

Van het publiek af bewegen	Standaardiseren	Kunstenaars passen hun omgang met het publiek aan om beter aan cultuurdiplomatieke beleidsdoelen of afspraken met hun diplomatieke vertegenwoordiging tegemoet te komen.
	Rantsoeneren	Kunstenaars maken hun kunst minder toegankelijk of aantrekkelijk voor bepaalde publieksgroepen om beter aan cultuurdiplomatieke beleidsdoelen of aan afspraken met hun diplomatieke vertegenwoordiging tegemoet te komen.
Tegen het publiek in bewegen	Regels rigide toepassen	Kunstenaars passen de voorwaarden van deelname aan culturele diplomatie dermate rigide toe, dat dit ingaat tegen de belangen van hun publiek.
	Agressie vertonen	Kunstenaars gaan uit onenigheid of frustratie over de voorwaarden van deelname aan de culturele diplomatie over tot agressie jegens hun publiek.
Bewegen vanuit professioneel vermogen	Botsingen anticiperen	Kunstenaars anticiperen op botsingen, dilemma's en druk die kunnen optreden bij deelname aan een cultuurdiplomatiek programma.
	Proactief handelen	Kunstenaars handelen proactief om spanningen die kunnen optreden bij deelname aan de culturele diplomatie een plek te geven of tegen te gaan.
	Op breder doel richten	Kunstenaars richten zich op het bredere belang van de culturele diplomatie in plaats van op de risico's van deelname aan een concreet programma.
	Dynamiek zien als uitdaging	Kunstenaars zien de arena van publieke, politieke en maatschappelijke belangen die zij bij deelname aan een cultuurdiplomatiek programma betreden als uitdagende in plaats van bedreigende omgeving.

### 3. Onderzoek

Deze scriptie onderzoekt hoe kunstenaars en cultuurmakers zich vanuit hun artistieke professionaliteit verhouden tot de door de Nederlandse regering aan hen toebedeelde buitenlandpolitieke publieke opdracht. Omdat dit onderzoeksonderwerp primair betrekking heeft op de ervaring van de betrokken kunstenaars, is gekozen voor een interpretatieve benadering van kwalitatief onderzoek (Duberley, Jonhson & Cassell, 2012, pp. 20-22), waarbij het Nederlandse internationaal cultuurbeleid begrepen wordt vanuit het perspectief van de kunstenaar (Bryman, 2015, pp. 392-395). Door daarbij echter uit te gaan van een drietal operationaliseerbare gedrags- en gevoelstypologieën, is het onderzoek tegelijkertijd positivistisch van aard (Duberley, Jonhson & Cassell, 2012, pp. 18-19). In dit hoofdstuk worden respectievelijk de wetenschapsfilosofische vooronderstellingen, de afbakening, de validiteit en de betrouwbaarheid van het onderzoek toegelicht.

Bij gebrek aan bestaand onderzoek naar de persoonlijke ervaring van nu levende kunstenaars in de context van het concrete internationale cultuurbeleid van een specifiek land of van een bepaalde regering, doen de behandelde filosofische, sociaalhistorische en bestuurskundige perspectieven op het cultuurdiplomatieke kunstenaarschap dienst als gevoelig makende begrippen, of *sensitizing concepts* (pp. 382-383), van waaruit enige verwachtingen omtrent de ervaringen met het internationaal cultuurbeleid zijn opgetekend. De in tabel 1 tot en met 3 opgesomde uitdagingen, beleidsvervreemdingsdimensies en copingstijlen geven zo structuur aan de presentatie en verwerking van de resultaten van de documentanalyse en de gesprekken. Om deze begrippen meetbaar te maken, is in de definities steeds gekozen voor scherpe formuleringen van hypothetische, maar concrete indicatoren voor gevoelens en gedragingen, die zo goed als mogelijk gebaseerd zijn op de in het voorgaande hoofdstuk besproken voorbeelden en verschijnselen (pp. 151-153). Daarmee positioneert deze scriptie zich methodisch nadrukkelijk tussen de positivistische en de interpretivistische benaderingen in.

Deze gecombineerde aanpak heeft ook gevolgen voor de wetenschappelijke bijdrage. In termen van empirische inbreng toetst het onderzoek bestaande begrippenkaders aan de ervaring van een groep in de bijbehorende literatuur vooralsnog weinig gehoorde respondenten (Boeije, 2014, pp. 106-107), waarmee de opzet het verkennende karakter van een eerste iteratie van een analytisch-inductieve aanpak heeft (Bryman, 2015, pp. 571-572). Ook in termen van de gehanteerde vormen – een kwalitatieve documentanalyse, aangevuld met kwantitatieve gegevens, afgezet tegen een tiental kwalitatieve interviews – kiest het onderzoek voor een *mixed methods* of gemengde methodiek, waarbij kwalitatieve gegevens waar relevant en mogelijk worden vergeleken (p. 654) met de op 6 april 2020 door stichting DutchCulture (2020) aan dit onderzoek ter beschikking gestelde kwantitatieve gegevens over het aantal buitenlandse activiteiten van Nederlandse kunstenaars van 2010 tot en met 2019.

Omdat de deelname van kunstenaars aan cultuurdiplomatieke programma's per land en tijdperk verschillende vormen aan lijkt te kunnen nemen, ligt het voor de hand dat de in het vorige hoofdstuk geschetste uitdagingen, ervaringen en reacties zich per uitwisseling in meer of mindere mate kunnen voordoen. Om die reden onderzoekt hoofdstuk 4.1 middels een uitgebreide documentanalyse (pp. 552-553) eerst de Nederlandse beleidscontext en de mate waarin de Nederlandse regering de potentiële spanningen en uitdagingen van de culturele diplomatie herkent en – eventueel – probeert te ondervangen.

De documentanalyse richt zich primair op de circa twintig beleidsnota's en brieven die de regering sinds haar eerste bericht over de internationale culturele betrekkingen aan de Tweede Kamer heeft gezonden (Tweede Kamer 1970-1971, 10 916, nr. 2). Voor zover er over deze nota's in het parlement gedebatteerd is, zijn de verslagen van deze beraadslaging en de bijbehorende Kamerstukken – waaronder de bundel *All that Dutch* over internationaal cultuurbeleid (Hurkmans e.a., 2005) – eveneens in de analyse meegenomen. Ten slotte zijn verschillende relevante studies en adviezen van de Adviesraad Internationale Vraagstukken, de Raad voor Cultuur en de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, de doorlichtingen van de Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleidsevaluatie en het in opdracht van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap samengestelde

overzichtswerk *Cultuurbeleid in Nederland* (Smithuijsen, 2007) bij het onderzoek betrokken. Uit deze teksten zijn eerst passages geselecteerd over de verhouding tussen verschillende beleidsdoelen, over de relatie tussen overheid en kunstenaar en over de prioriteiten ten opzichte van verschillende landen. Vervolgens is op basis van deze passages een op de in hoofdstuk 2 gesignaleerde uitdagingen toegespitste beleidsgeschiedenis geconstrueerd.

Aan elke cultuurdiplomatieke uitwisseling gaat een hele reeks activiteiten vooraf, van de conceptie van een project tot de repetitie, reis en uitvoering en van het eventuele indienen van een subsidieaanvraag tot het impliciet of expliciet maken van afspraken met fondsen, podia en overheden. Omdat deze processen zich moeilijk als geheel laten observeren en om überhaupt verschillende ervaringen van deelnemers in een bepaald tijdvak en binnen een aantal disciplines te kunnen vergelijken (pp. 494-497), is in de opzet van dit onderzoek gekozen voor semigestructureerde kwalitatieve interviews (pp. 466-467). Deze aanpak past bij een opzet waarin theoretische verwachtingen worden getoetst, maar waarbij de mogelijkheid van eventuele herzieningen en aanscherpingen van de beschreven theorieën niet is uitgesloten. Er is dan ook gewerkt met een *interview guide* – een onderwerpenlijst (bijlage A van deze scriptie) – waarmee gepoogd is om in ieder gesprek in elk geval dezelfde relevante thema's aan te snijden, zonder daarbij de antwoorden bij voorbaat een bepaalde richting uit te sturen (Bryman, 2015, pp. 468-472).

Vanwege de vigerende maatregelen tegen de verspreiding van het coronavirus – de interviews vonden plaats tussen 9 en 29 juni 2020 – is in zeven gevallen gebruik gemaakt van commerciële videoconferentietoepassingen. Er hebben zich hierbij geen noemenswaardige technische problemen voorgedaan (Bryman, 2015, p. 492). Twee interviews vonden plaats in persoon en één interview heeft zich per telefoon voltrokken. Gelet op het gebrek aan mogelijkheden tot etnografische observatie is aan ieder gesprek een korte voorstudie naar het werk van de respondent en naar diens buitenlandse activiteiten voorafgegaan, met bijzondere aandacht voor samenwerkingen en projecten in Rusland. In de interviews is waar relevant via vignetvragen (p. 476) bij deze activiteiten stilgestaan. Ieder gesprek is opgenomen, getranscribeerd en in geanonimiseerde vorm met de scriptiebegeleider gedeeld.

De transcripten zijn op enkele minder relevante stukken na volledig gecodeerd (pp. 574-575), eerst door via een open coderingsproces uit ieder interview een reeks thema's te destilleren (Boeije, 2014, pp. 112-114), dan door deze zogeheten open codes aan elkaar te relateren en te groeperen in axiale codes (pp. 124-125) en vervolgens door de gecodeerde tekstfragmenten tot een aantal selectief gecodeerde (pp. 133-134) kerncategorieën te herleiden, waarbij de in hoofdstuk 2 uitgewerkte uitdagingen, ervaringen en reacties als structuur hebben gediend.

### 3.1. Afbakening

Gezien het plaatsvinden van de interviews in juni 2020, dat wil zeggen halverwege het laatste jaar van de vorige beleidsperiode, moeten de resultaten van de interviews primair worden afgezet tegen de beleidsdoelstellingen van het beleidskader voor 2017 tot en met 2020. Dit zijn: “een sterke cultuursector die in kwaliteit groeit door internationale uitwisseling en duurzame samenwerking en die in het buitenland wordt gezien en gewaardeerd” (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 8), “meer ruimte voor een bijdrage van cultuur aan een veilige, rechtvaardige en toekomstbestendige wereld” (p. 10) en “cultuur wordt effectief ingezet binnen de moderne diplomatie” (p. 12). Om diezelfde reden is er op het contextuele niveau (Bryman, 2015, p. 409) gestreefd naar onderzoeksdeelname van kunstenaars uit verschillende disciplines, die in de periode 2017 tot en met 2020 ten minste eenmaal actief zijn geweest in Rusland. Aan dit laatste criterium voldoen negen van de tien geïnterviewden; één op aanraden van een andere respondent benaderde kunstenaar bezocht Rusland voor het laatst in 2010, maar is daarbuiten al vele jaren internationaal actief. Behoudens dit ene geval van sneeuwbalselectie – *snowball sampling* (p. 415) – is de selectie van deelnemers aan het onderzoek dus gebaseerd op een algemeen doelgerichte steekproef (pp. 409-414). Het beleidskader voor de periode 2021 tot en met 2024 is gelet op zijn tijdige publicatie in december 2019 overigens wel meegenomen in de documentanalyse.

Voor het kunstenaarschap en voor de aanverwante beroepen bestaat er evenwel geen eenduidig, officieel functieprofiel. Al bij het willen benoemen van de verschillende disciplines



ontstaat een weerbarstig definitieprobleem. In opeenvolgende adviezen over de toekenning van subsidies in de culturele basisinfrastructuur brengt de Raad voor Cultuur telkens een andere categorische onderscheiding aan. Voor de periode van 2021 tot en met 2024 noemt hij de podiumkunst, regionale musea, beeldende kunst, film, letteren en het ontwerp bij naam, waarbij theater, dans, symfonieorkesten, muziekensembles, koren, opera en festivals allen tot de podiumkunsten worden gerekend (Raad voor Cultuur, 2020, p. 3). Van 2017 tot en met 2020 krijgen ook de bibliotheken en het erfgoed een aparte vermelding, worden ontwerpers aangeduid als creatieve industrie (Raad voor Cultuur, 2015, p. 6) en beslaat de podiumkunst de subcategorieën theater, jeugdtheater, orkesten, dans, lichte muziek, omroepensembles en opera (pp. 125-140). Van 2013 tot en met 2016 omvat zij ook de festivals en daarnaast is er apart aandacht voor amateurkunst en cultuureducatie (Raad voor Cultuur, 2012, pp. 2-4).

Om pragmatische redenen is de bereidheid tot deelname aan het onderzoek uiteindelijk het meest bepalend geweest voor de samenstelling van de steekproef, welke bestaat uit drie respondenten uit de wereld van de dans – een artistiek directeur, een choreograaf en een tourmanager – drie respondenten vanuit de muziek – een componist, een dirigent en een violist – en daarnaast een schrijver, een filmmaker, een ontwerper en een theatermaker. Voor de negen kunstenaars met recente ervaring in Rusland ligt het totaal aantal bezoeken aan of activiteiten in dat land in het afgelopen decennium tussen de één en de 25, met een gemiddelde van zes en een mediaan van drie. Van de respondenten waren er vijf vrouw en vijf man. Het resultaat kan daarom worden beschouwd als een sectoroverstijgende verkenning.

Zoals de dynamiek van de Koude Oorlog Amerikaanse kunstenaars naar verschillende werelddelen en landen bracht, zo geniet ook het Nederlandse internationaal cultuurbeleid in beginsel wereldwijde toepasbaarheid (Tweede Kamer 2019-2020, 31 482, nr. 108, p. 8). Pas in 1997 (Tweede Kamer 1996-1997, 25 013, bijlage bij nr. 1) is voor het eerst een zekere selectie aangebracht in de verzameling van landen waarop het internationaal cultuurbeleid betrekking had; in dat jaar ging het om de zogeheten grenslanden en migratielanden (p. 42). Sinds 2001 wordt in dit verband gesproken van “prioriteitslanden” of “prioritaire gebieden” (Tweede Kamer 1999-2000, 26 591, nr. 3, p. 5). Aan het begin van deze eeuw bepalen de

mogelijkheden tot ontwikkeling van de Nederlandse culturele sector, de kansen op de plaatselijke afzetmarkt, het niveau van de uitwisseling en de buitenlandpolitieke doelstellingen van Nederland welke landen prioriteit krijgen (p. 5). Anno 2020 zijn deze criteria nauwelijks veranderd (Tweede Kamer 2019-2020, 31 482, nr. 108, p. 8).

Uitgaande van het beleidskader voor 2017 tot en met 2020 ligt een focus op de culturele betrekkingen met Rusland voor de hand (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 11). De cultuurpolitieke relatie met Rusland is een oude; zij bestond, hoewel op papier, al tijdens de Koude Oorlog (Tweede Kamer 1970-1971, 10 916, nr. 3) en kreeg na het uiteenvallen van de Sovjet-Unie nieuwe betekenis (Tweede Kamer 1996-1997, 25 013, bijlage bij nr. 1, p. 45). De vroegste economische betrekkingen met het tsaardom stammen van de zeventiende eeuw (Bezemer & Jansen, 2015, pp. 69-70). Anders dan met Turkije, van 2017 tot en met 2020 de andere grote geopolitieke bestemming (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 11), is de relatie met Rusland echter niet getekend door de aanwezigheid van een significante groep migranten van daar naar hier. Moeizaam is zij daarentegen wel: de oorlog in Oost-Oekraïne, het neerhalen van vlucht MH17 en de cyberspionage bij de Organisatie voor het Verbod op Chemische Wapens hebben de Nederlands-Russische betrekkingen de afgelopen jaren als vanouds laten bekoelen (Tweede Kamer 2019-2020, 35 373, nr. 1, p. 3).

### 3.2. Betrouwbaarheid

De documentanalyse maakt zoals gezegd gebruik van officiële documenten. Het is daarbij van belang te beseffen dat de resultaten van dit onderdeel niet zozeer een weerslag zullen zijn van de internationale cultuurbeleidspraktijk, als wel dat zij inzicht geven in de manier waarop regering en parlement invulling hebben willen geven aan een Nederlandse culturele diplomatie (Bryman, 2015, pp. 560-561). De voor dit onderzoek gehanteerde wijze van interpretatie is kortom een oppervlakkige kwalitatieve inhoudsanalyse of *qualitative content analysis* (pp. 562-563), waarbij de in hoofdstuk 2.1.1 gesignaleerde uitdagingen leidend zijn.

Met betrekking tot de kwantitatieve gegevens is zoals gezegd gebruik gemaakt van het activiteitenoverzicht van DutchCulture (2020). Daarbij geldt de kanttekening dat deze gegevensbank niet geheel uitputtend is. De stichting is voor het bijhouden van haar database afhankelijk van Nederlandse ambassades, cultuurfondsen, grote instituten en individuele kunstenaars. Bovendien maakt DutchCulture (persoonlijke communicatie, 6 april 2020) een voorbehoud bij het meerjarig vergelijken van de absolute activiteitsaantallen. Gold een tournee tot en met 2016 als een enkele activiteit, in recentere jaren wordt elk afzonderlijk optreden dat onderdeel uitmaakt van hetzelfde bezoek apart geteld. Wel zorgt de afhankelijkheid van kunstenaars van ondersteuning vanuit de culturele fondsen of de overheid ervoor dat de gegevens voor landen met een hoge formele drempel voor uitwisseling vaak vollediger zijn dan andere, hetgeen zonder meer voor geopolitiek saillante landen als Rusland en Turkije geldt (DutchCulture, persoonlijke communicatie, 1 april 2020). Overigens prijst de Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleidsevaluatie (2019) in haar laatste rapport de hoge dekkingsgraad van activiteiten in de overzichten van DutchCulture (p. 30). Om desalniettemin te compenseren voor algehele fluctuaties van het totaal van activiteiten in het buitenland en voor verschillen in de door de gegevensbeheerder gebruikte methoden van registratie, worden in het resultatenhoofdstuk alleen uitspraken gedaan over het aantal activiteiten als aandeel van de totalen per jaar.

De gegevens van DutchCulture (2020) vormden tevens de basis voor de selectie van te benaderen interviewkandidaten. Hoewel DutchCulture voor een deel van de geleverde jaren ook beschikt over gegevens die betrekking hebben op de financiering van activiteiten, zijn deze gegevens behalve incompleet ook dikwijls weinig specifiek. Zo valt waar sprake is van overheidsfinanciering uit de beschrijvingen vaak niet op te maken vanuit welke artikelen van een departementale begroting een betaling heeft plaatsgevonden, waardoor onduidelijk is welk beleidsdoel met een subsidie is beoogd. Bovendien loopt veel financiering via de culturele fondsen, waardoor een eventueel verband met indirecte, mogelijk geormerkte subsidies vanuit het rijk niet eenduidig valt te overzien. Om deze redenen is bij het benaderen van potentiële respondenten afgezien van het criterium van overheidsfinanciering.

De opmerking van DutchCulture dat Nederlandse diplomatieke posten kunstenaars in sommige landen van broodnodige steun voorzien, doet daarnaast vermoeden dat de overheid kunstenaars op meer manieren steunt dan alleen in financieel opzicht. In reactie op een burgervraag van de onderzoeker laat het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap ([persoonlijke communicatie, 3 juli 2020](#)) weten dat er in 2017 en in 2018 achtereenvolgens 352 duizend en 392 duizend euro overheidsgeld aan respectievelijk 61 en 39 activiteiten in Rusland is besteed. Gecombineerd met de gegevens van DutchCulture ([2020](#)) betekent dit dat de Nederlandse overheid medefinancier is van circa 18 procent van de culturele uitwisselingen met Rusland in 2017 en van circa 13 procent in 2018 – percentages van een dermate geringe omvang, dat zij in een geopolitiek prioritair land het vermoeden wekken dat het internationaal cultuurbeleid zich ook langs niet-financiële wegen laat gelden.

Hoewel de onderzoeksopzet in principe repliceerbaar is, is het gelet op de voortdurende ontwikkeling van het beleid en de volatiliteit van de internationale betrekkingen in algemene zin niet aannemelijk dat eenzelfde opzet op een later moment dezelfde resultaten zal opleveren. Dit maakt het criterium van externe betrouwbaarheid (*external reliability*) voor dit type onderzoek een onhaalbare eis. Dat deze scriptie het product is van één persoon, zorgt er bovendien voor dat het criterium van interne betrouwbaarheid (*internal reliability*) in de zin van een onderlinge overeenstemming van onderzoekers zich maar moeilijk laat toepassen ([Bryman, 2015, p. 384](#)). Bij wijze van methodisch alternatief voor het kwalitatieve onderzoek is gepoogd om de gevolgde procedures hierboven zo betrouwbaar (*dependable*) en verifieerbaar (*confirmable*) mogelijk te omschrijven ([Lincoln & Guba, 1985, pp. 298-300](#)).

### 3.3. Validiteit

Met betrekking tot de selectie van respondenten maakt het criterium van recente activiteiten in een qua bilaterale relatie met Nederland rolvaste bestemming een verkenning mogelijk van de wijze waarop kunstenaars in dat specifieke land invulling geven aan de diplomatieke opdracht van het internationaal cultuurbeleid, uitgedrukt in beleidsvervreemdingsbronnen

en copingstrategieën. Hoewel de steekproef klein is (Bryman, 2015, pp. 416-418), schetst een onderlinge vergelijking van tien verschillende ervaringen in hetzelfde land – waarvan in acht gevallen zowel voor als in of na 2017 – toch een beeld van culturele uitwisseling met deze bestemming. Dit beantwoordt zowel aan het methodische streven naar interne geldigheid of validiteit (*internal validity*) van resultaten (Bryman, 2015, p. 384), als, bij wijze van alternatief criterium voor interne geldigheid in kwalitatief onderzoek, aan de geloofwaardigheid (*credibility*) van de waargenomen resultaten (Lincoln & Guba, 1985, pp. 294-296).

Ook het hanteren van een gemengde methodiek in de zin van een kwalitatieve onderzoeksopzet met kwantitatieve gegevens zou moeten bijdragen aan de geloofwaardigheid van het totale resultaat, op een manier die in de handboeken wel wordt aangeduid met het begrip triangulatie (Bryman, 2015, p. 643). De combinatie van verschillende methoden van dataverzameling – documentanalyse en gesprekken, aangevuld met statistische gegevens – maakt corroboratie (Popper, 1959, p. 269) mogelijk van een op verschillende manieren verkregen resultaat (Lincoln & Guba, 1985, pp. 306-307).

Het is aannemelijk dat de uitwerking van het internationaal cultuurbeleid in geen twee landen hetzelfde is. Al vele nota's, evaluatieonderzoeken en adviezen van de Raad voor Cultuur op rij is er discussie over de keuze voor bepaalde prioriteitslanden en de waarde van een dergelijke prioritering. Zoals beschreven vormt Rusland daarbinnen – anders dan andere landen – al jaren een consistente factor. Hoewel deze langdurige blootstelling aan de Nederlandse culturele diplomatie dit land bij uitstek geschikt maakt voor een studie naar de implicaties van het internationaal cultuurbeleid, dwingt de focus op één land tegelijkertijd tot een genuanceerde blik op de externe validiteit (*external validity*) van het onderzoek (Bryman, 2015, p. 384). Meer toegespitst op kwalitatief onderzoek vraagt dit om een spaarzame taxatie van de overdraagbaarheid (*transferability*) van de resultaten, waarbij generalisaties over de invloed van het beleid op de ervaring van kunstenaars met cultuurdiplomatieke activiteiten in andere landen niet in alle gevallen direct geoorloofd zijn (Lincoln & Guba, 1985, pp. 296-298).

## 4. Resultaten

### 4.1. Ambitie: tussen kunst en politiek

#### 4.1.1. Een selectief gehoor – verwaarlozing door selectie

Kunstenaars, die de heersers van de dag niet als helden portretteren, zijn geen realisten.

(Lec, 1959-1964/1965, p. 62)

“Cultuur is *soft power*” (Tweede Kamer 2019-2020, 31 482, nr. 108, p. 3) heet het in het beleidskader voor 2021 tot en met 2024 letterlijk, en ook de vorige minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap verwees in de beantwoording van een Kamervraag over het internationaal cultuurbeleid (Tweede Kamer 2016-2017, 34 550 VIII, nr. 90, p. 53) al eens naar dit door Nye gemunte begrip, een houding die typerend blijkt voor de naoorlogse Nederlandse diplomatie. Waar ons binnenlands cultuurbeleid al anderhalve eeuw gebaseerd is op het liberale standpunt van Johan Rudolph Thorbecke (Smithuijsen, 2007, p. 27), die in 1862 als minister van Binnenlandse Zaken stelde dat de staat de kunsten kan bevorderen, zolang zij zich maar van een inhoudelijk oordeel onthoudt en zolang zij de vrije concurrentie tussen kunstenaars maar niet hindert (Boekman, 1939, pp. 42-43), wordt in 1946 onder de noemer van politieke, economische en culturele “overheidsvoorlichting” voor het eerst gesproken van “het bevorderen van ‘goodwill’ voor Nederland in het buitenland” (Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, 1987, p. 25). De eerstvolgende nota over culturele diplomatie, daterend van 1970, stelt dat beleid op dit terrein goed is voor het contact met andere culturen en met andere landen, voor de vermindering van internationale conflicten, voor het Nederlandse politieke en economische belang, voor “de instandhouding en verdere ontwikkeling van de Nederlandse beschaving als levensmilieu voor alle

Nederlanders en als bestanddeel van het intellectueel en cultureel erfdeel van Europa” (Tweede Kamer 1970-1971, 10 916, nr. 2, p. 2). In historisch verband lijkt de enige breuk met het beleid van hertog Jan I van Brabant kortom het schrappen van een “expansieve cultuurpolitiek, voortvloeiend uit de wens een bepaalde machtspositie te verwerven” (p. 2).

De nota van 1976 (Tweede Kamer 1976-1977, 14 206, nr. 2) vat de beoogde effecten van de Nederlandse culturele diplomatie samen in vier doelstellingen, zijnde het via internationale contacten ontwikkelen van onderwijs, cultuur en wetenschap, het laten zien van de eigen cultuur in het buitenland en andersom, het via wetenschappelijke en culturele activiteiten bevorderen van de algemene positie van Nederland in de wereld en het verbeteren van het begrip tussen mensen, groepen en volkeren (pp. 4-5). De in 1985 expliciet gemaakte koppeling van de culturele diplomatie aan het Holland Promotion-programma geeft het bevorderen van de positie van Nederland in de wereld behalve een politiek ten slotte ook een economisch karakter (Tweede Kamer 1984-1985, 18 856, nr. 2, p. 4). In de Nederlandse buitenlandpolitiek spelen kunst en cultuur dus met name ten aanzien van de laatste twee doelstellingen – de hollandpromotie en de wereldvrede – kortom al lang een instrumentele rol (Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, 1987, p. 27). In beperkte zin kan hetzelfde worden gezegd van het streven naar bredere buitenlandse bekendheid van de Nederlandse cultuur, waarbij de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid eind jaren tachtig van de twintigste eeuw bijvoorbeeld een verband ziet tussen de promotie van de Nederlandse cultuur en de dan met grote ijver voortschrijdende politieke en economische integratie van de Europese Gemeenschappen (pp. 26-27).

Het hedendaagse internationaal cultuurbeleid vertoont belangrijke gelijkenissen met de vroegste nota's over dit onderwerp. In de geformuleerde doelstellingen – tegenwoordig drie – valt nog altijd de oude vierslag te ontwaren. Vast staat dat de bekendheid in en de uitwisseling met het buitenland in het teken staat van de ontwikkeling van de culturele sector zelf. Andersom moeten kunst en cultuur echter vooral ook de relatie met het buitenland helpen verbeteren en kan de culturele sector de duurzame ontwikkelingsdoelen van de Verenigde Naties helpen behalen (Tweede Kamer 2019-2020, 31 482, nr. 108, p. 5). Zo zorgt

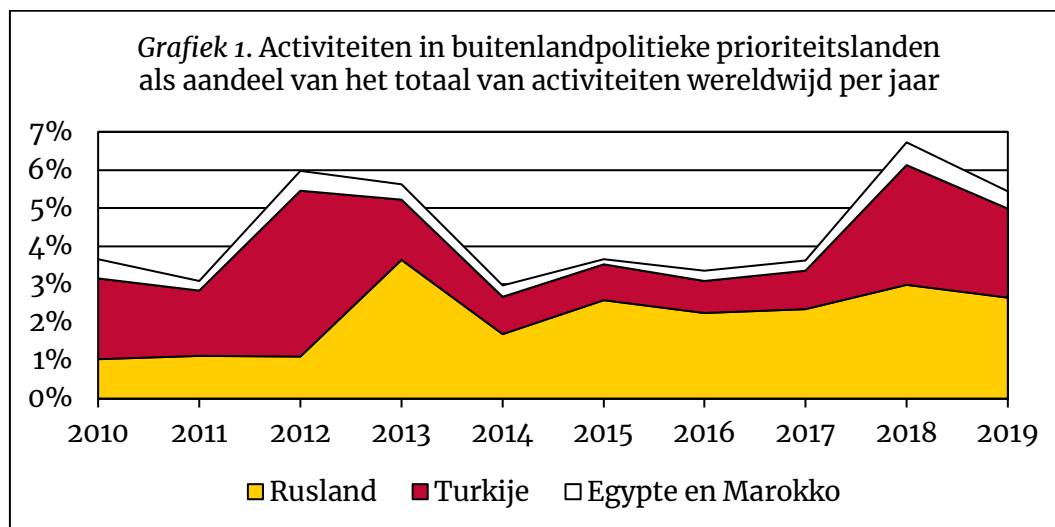
kunst in de buitenlanden voor “grotere sociale cohesie en een opener samenleving met meer ruimte voor culturele verschillen” en voor “wederzijds begrip en vertrouwen tussen de betrokken landen en Nederland” (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 11), of voor “een betere positie en reputatie van Nederland in het buitenland” en “een dialoog over normen en waarden”, “ook met landen waarmee de relatie (soms) complex is,” hetgeen het beeld versterkt van Nederland als “innovatief, creatief en inclusief land, in lijn met de nieuwe NL branding” (Tweede Kamer 2019-2020, 31 482, nr. 108, p. 5).

Het beleid kent zo “een breder belang dan dat van afzonderlijke disciplines of individuele organisaties en instellingen” (Tweede Kamer 2019-2020, 31 482, nr. 108, p. 4). Anders gezegd is het internationaal cultuurbeleid vooral een poging “om kunst en cultuur nadrukkelijk te verbinden aan de verschillende beleidsagenda’s” (p. 4). Sinds 2017 dragen “cultuur en creativiteit” bijvoorbeeld bij aan “een veilige, rechtvaardige en toekomstbestendige wereld” (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 10; Tweede Kamer 2020-2021, 35 570 V, nr. 2, pp. 49-50). Van 2017 tot en met 2020 streeft het beleid deze verbinding – in het beleidskader doelstelling 2 genoemd – in het bijzonder na in acht landen (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 11), waarvan er na een motie van coalitiepartij VVD (Tweede Kamer 2016-2017, 34 550 VIII, nr. 66) slechts vier overblijven, te weten Egypte, Marokko, Rusland en Turkije (Tweede Kamer 2016-2017, 31 482, nr. 103, pp. 1-2).

De instrumentalisering van de kunsten blijft voor de uitwisseling met deze landen niet zonder gevolgen. Grafiek 1 laat zien dat het aantal activiteiten van Nederlandse kunstenaars een jaar na de inwerkingtreding van het nieuwe beleidskader ten opzichte van het totaal redelijk tot sterk lijkt te zijn toegenomen, met name in Turkije (DutchCulture, 2020). Daar steeg het aandeel van activiteiten van 1 procent in 2017 naar circa 3 procent in 2018. De pieken in 2012 en 2013 corresponderen met de bilaterale jaren Nederland-Turkije en Nederland-Rusland, waarin culturele uitwisseling met deze landen zowel politiek als in het kunstenveld hoog op de agenda heeft gestaan (Tweede Kamer 2011-2012, 31 482, nr. 84, p. 3). De ogenschijnlijke terugloop van het aandeel van activiteiten in 2019 hangt ten slotte samen met een toename van het absolute aantal wereldwijd geregistreerde buitenlandse presentaties



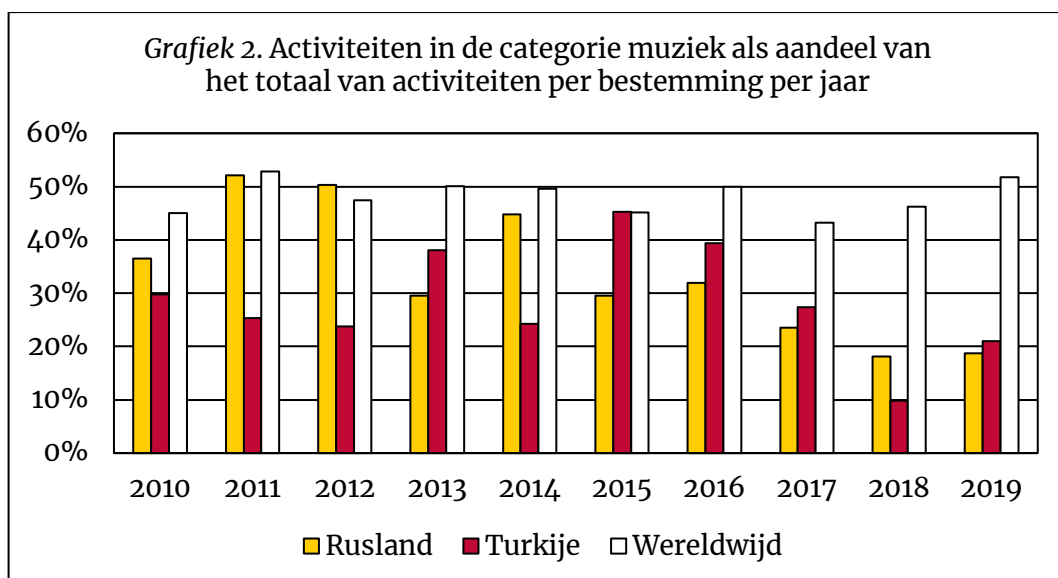
van Nederlandse kunstenaars in dat jaar – tussen 2017 en 2019 registreerde DutchCulture (persoonlijk contact, 1 april 2020) deze aantallen zoals gezegd wel steeds op dezelfde manier.



Voor alle vier de landen was de nadrukkelijke koppeling aan het veiligheidsbeleid in 2017 nieuw. Ten aanzien van de uitwisseling met Turkije zijn sinds de jaren negentig van de vorige eeuw vooral de “goede culturele betrekkingen met landen en gebieden waaruit grote groepen in Nederland levende migranten afkomstig zijn” (Tweede Kamer 1996-1997, 25 013, bijlage bij nr. 1, p. 42) van belang. In Rusland richtte de Nederlandse cultuurdiplomatieke aandacht zich vanaf 1996 hooguit zijdelings op het bieden van “Nederlandse ondersteuning aan het transformatieproces” (Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleidsevaluatie, 2001, p. 181) naar een postcommunistische samenleving. Uitgesproken geopolitiek – maar geenszins op een exclusieve of antagonistische manier – werd het beleid ten aanzien van Rusland pas in 2006 – daarbij voorlopig slechts inspelend “op de opkomst van grootmachten als China, Brazilië, Rusland en India” (Tweede Kamer 2005-2006, 28 989, nr. 34, p. 5).

Hoewel een kwantitatieve toename van Nederlandse culturele activiteit in beide landen weinig zegt over de inhoud van deze activiteiten, lijkt de koppeling van veiligheidsbeleid en kunst behalve met een verandering van intensiteit ook samen te vallen met een verandering van de aard van de buitenlandse activiteit. Grafiek 2 laat zien dat het merendeel van de Nederlandse culturele activiteiten in het buitenland in alle jaren van muzikale aard is. In het afgelopen decennium was deze kunstvorm alleen al goed voor tussen de 43 en de 53 procent

van het totaal van alle Nederlandse culturele export, naast categorieën als dans en theater, audiovisuele media of film en beeldende kunst en fotografie – tezamen nog eens circa veertig procent – en kleinere categorieën als ontwerp, literatuur, erfgoed, architectuur, digitale cultuur of multimedia en ten slotte journalistiek of media. Bij de twee voornaamste bestemmingen waar de koppeling van kunst en buitenlandpolitiek in 2017 leidend werd, is echter sprake van een forse daling van het aandeel van muziek ten opzichte van de andere geëxporteerde kunstvormen. Was muziek in 2016 nog goed voor 39 procent van de totale uitwisseling met Turkije, in 2018 bedroeg dit aandeel nog slechts tien procent. In Rusland daalde het aandeel van muziek van 32 procent in 2016 naar 18 procent in 2018.



De bij grafiek 1 genoteerde verhoudingsgewijze toename van activiteiten in landen waar buitenlandpolitiek en veiligheidsbeleid een rol spelen, lijkt in Turkije en in Rusland dus vooral ten goede te komen aan andere disciplines dan muziek. Wat de precieze oorzaak van de afname van het aandeel van deze kunstvorm ook moge zijn, vast staat dat beleidsmatige veranderingen en een instrumentalisering van de kunsten in de betrekkingen met bepaalde bestemmingen behalve qua aandeel ook qua soorten uitgezonden kunst samenvallen met veranderingen in het aantal geregistreerde activiteiten. Of kunst die niet bijdraagt aan de doelstellingen van het Nederlandse buitenlandbeleid langzaamaan verdwijnt is daarmee niet te zeggen, wel heeft het er ten aanzien van het fenomeen van selectie veel van weg dat werk dat bijdraagt aan de doelstellingen van het buitenlandbeleid in elk geval gedijt.

#### 4.1.2. Steun voor de *góede zaak* – verzakelijking door standaardisering

Nooit zal de satire voor haar examen slagen. In de jury zitten haar objecten.

(Lec, 1959-1964/1965, p. 67)

Daar waar “cultuur kan worden ingezet als onderdeel van de diplomatie” (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 4), ziet de overheid “voornamelijk een voorwaardenscheppende en faciliterende rol” (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 4) voor zichzelf weggelegd, door “gerichte ondersteuning te bieden aan initiatieven vanuit de diverse kunstdisciplines en cross-overs daartussen” (Tweede Kamer 2019-2020, 31 482, nr. 108, p. 4). Dat het hier om *gerichte* ondersteuning gaat, is gelet op de ontwikkelingen in Rusland en Turkije cruciaal. Waar internationale culturele samenwerking vanuit overheidsperspectief “eerder regel dan uitzondering” is (p. 4), lijkt de gedachte leidend dat zij ook zonder overheidsingrijpen wel tot stand zal komen. In dat geval kan ondersteuning zich vooral richten op het faciliteren van uitwisselingen die bijdragen aan het actuele buitenlandbeleid of die het Nederlandse imago in positieve zin versterken. Toch streeft de Nederlandse culturele diplomatie behalve naar de verbinding met andere beleidsterreinen ook naar “een sterke cultuursector die in kwaliteit groeit door internationale uitwisseling” (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 8) en “een sterke positie van de Nederlandse culturele sector in het buitenland” (Tweede Kamer 2019-2020, 31 482, nr. 108, p. 5). De vraag is dus hoe gerichte ondersteuning van cultuur als middel zich verhoudt tot een sterke culturele sector als doel op zich. Hoeveel ruimte biedt het internationaal cultuurbeleid aan in buitenlandpolitiek opzicht minder welgevallige kunst?

In het vorige beleidskader wordt de uitvoering van het internationaal cultuurbeleid overgelaten “aan het culturele veld” (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 4) zelf. Lokaal initiatief en draagvlak zijn “cruciaal” (p. 10), net als “de inzet en gedrevenheid van professionals, kunstenaars, ontwerpers en erfgoeddeskundigen daar én hier” (p. 10). Ook na 2020 blijven kunstenaars en cultuurmakers belangrijk, in het bijzonder voor het bereiken van

nieuw publiek (Tweede Kamer 2019–2020, 31 482, nr. 108, p. 10), het aanboren van nieuwe afzetmarkten (p. 10) en het op creatieve en innovatieve wijze voldoen aan de duurzame ontwikkelingsdoelen van de Verenigde Naties (p. 7). Ook in dit opzicht getuigt de Nederlandse culturele diplomatie van een meerjarig consistente aanpak. Al in de eerste nota ontkent de regering “autoritair te kunnen of willen beschikken over die Nederlanders, Nederlandse personen en instellingen” (Tweede Kamer 1970–1971, 10 916, nr. 2, p. 4) die volgens hen in aanmerking komen voor internationale culturele activiteiten. “De beslissing om daaraan al of niet deel te nemen blijft uiteraard het gerespecteerd domein van betrokkenen zelf” (p. 4). Ondertussen oordeelt de Visitatiecommissie Cultuurfondsen (2018) in haar meest recente rapport dat de subsidieprocedures bij de Nederlandse fondsen “teveel gejuridiseerd zijn, waardoor afwijkende aanvragen die niet goed in de regelingen passen, worden afgewezen” (p. 11). De regering erkende deze aanklacht en beloofde in 2018 beterschap, maar noemde alleen het binnenlands cultuurbeleid (Tweede Kamer 2017–2018, 32 820, nr. 221, p. 18). Kunstenaars kunnen dus te allen tijde eigenstandig reizen; financiering is daarentegen bij voorkeur verbonden een van de geformuleerde beleidsdoelen.

Hoe de regering creatieve Nederlanders precies tot deelname aan cultuurdiplomatieke activiteiten hoopt te kunnen verleiden, blijft in vijf decennia aan Kamerstukken echter ongewis. Van meet af aan wordt dit beschouwd als uitvoeringsprobleem. “Een uitputtende inventarisatie van het aanwezige potentieel is niet te maken; evenmin is het mogelijk op voorhand een beeld te schetsen van het potentieel dat de Regering op een bepaald ogenblik ter beschikking zou willen hebben” (Tweede Kamer 1970–1971, 10 916, nr. 2, p. 4), zo schrijven de bewindslieden. “Het gaat hier echter om een aspect dat bij de voorbereiding en uitvoering van concrete activiteiten voortdurend de aandacht zal eisen” (p. 4). Veel concreter dan het tautologische voornemen om “de belangstelling voor de internationale samenwerking aan te moedigen om te bereiken dat de bereidheid, aan bepaalde activiteiten medewerking te verlenen, in brede kring toeneemt” (p. 4) wordt het daarbij niet.

Van oudsher is het in Nederland dan ook de ambtenaar die de contouren van het internationaal cultuurbeleid bepaalt, niet de sector zelf. Een door Jankarel Gevers geleide

commissie onderzoekt begin jaren negentig de wenselijkheid van de oprichting van een instituut voor de internationale culturele betrekkingen, maar oordeelt dat het streven naar een overkoepelend, intermediair rijksinstituut onwenselijk is. Daarvoor zijn de reeds bestaande en per afzonderlijke kunstdiscipline georganiseerde fondsen en instituten al te talrijk en te sterk ontwikkeld. Hooguit ziet de commissie heil in een overlegorgaan dat “het spanningsveld tussen de noodzaak van meer cohesie in het beleid aan de ene kant en de behoefte om meer over te laten aan professionele organisaties in het veld aan de andere kant” (Gevers, Van Loosdrecht, Schneider & Van der Staay, 1993, p. 52). Door deze spanning te benoemen, signaleert het rapport niet alleen dat wrijving tussen kunst als doel op zich en kunst als politiek instrument al langer voelbaar is, maar ook dat bestaande organisaties niet bij machte zijn om het pleit voorgoed in het voordeel van de kunst te beslechten.

Het door de commissie-Gevers voorgestelde overlegorgaan komt er in 1994 eerst in de weinig succesvolle gedaante van de Vereniging Internationale Culturele Betrekkingen, die zich in 1999 omdoopt tot de semionafhankelijke Stichting Internationale Culturele Activiteiten (Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleidsevaluatie, 2001, p. 43), de oude naam van het huidige DutchCulture. Een echt onafhankelijk cultuurdiplomatiek instituut heeft in Nederland daarmee nooit bestaan, op een korte periode tussen 1956 en 1959 na. Aan het toen opgerichte Nederlands Instituut voor Buitenlandse Culturele Betrekkingen komt drie jaar na de start alweer een einde, omdat de regering toch de voorkeur gaf aan “een constructie waarin de verantwoordelijkheid van de overheid duidelijker tot haar recht kon komen” (Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, 1987, p. 26). Het is tegen het einde van de vorige eeuw kortom “in Nederland niet, zoals in sommige andere landen, de gewoonte dat kunstenaars of andere niet-ambtelijke deskundigen op het gebied van wetenschap en cultuur met de functie van cultureel attaché worden belast” (p. 29).

Mogelijk ingegeven door de in zulke teksten doorklinkende impliciete kritiek, worden in die jaren aan ambtelijke zijde enkele veranderingen ingezet, om te beginnen in de opleiding van nieuwe diplomaten. Sinds medio jaren tachtig wordt daarin meer aandacht besteed aan culturele zaken in eigen land, zodat behalve de ambtelijke cultuurspecialisten

ook de generalistische medewerkers beter inzicht krijgen in culturele vraagstukken (p. 29). In de jaren negentig wordt bovendien voor het eerst geëxperimenteerd met “het aanstellen van een expert uit de Nederlandse culturele wereld die werkzaam is binnen de context van een diplomatieke post en daar als een soort verbindingsofficier de internationale culturele uitwisseling ondersteunt” (Tweede Kamer 1996-1997, 25 013, bijlage bij nr. 1, p. 47). In 1998 belandt de wens tot versterking van de culturele vertegenwoordigingen in het buitenland en tot het institutionaliseren van de band tussen cultureel attaché en het ministere van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen zelfs in het regeerakkoord van het kabinet-Kok II (Tweede Kamer 1997-1998, 26 024, nr. 10, pp. 71-72), zodat de culturele functie op dertien prioritaire posten door het tweede paarse kabinet wordt losgekoppeld van de tot dan toe gebruikelijke combinatie met de pers- en voorlichtingsportefeuille. Ook wordt voor het eerst gewerkt met detacheringen, zodat “mensen van buiten” cultureel attaché kunnen worden, “maar dat is veel duurder” (Tweede Kamer 1999-2000, 26 682, nr. 3, p. 11).

Toch laat de inhoudelijke deskundigheid van de cultureel attachés nieuwe stijl volgens de Raad voor Cultuur (1999) “veelal te wensen over” (p. 27), zodat cultuur volgens de raad wederom een sterkere positie in de werving, selectie en opleiding van beroepsdiplomaten zou moeten krijgen (pp. 27-28). Enkele jaren later lijkt de ambtelijke interesse voor cultuur in de brede zin des woords nog altijd niet op peil te zijn: “ambassadeurs en sectorspecialisten blijken over het algemeen weinig prioriteit te geven aan cultuur en religie in het land waar zij geplaatst zijn” (Adviesraad Internationale Vraagstukken, 2005, p. 27). De signalen weerhouden staatssecretaris van Buitenlandse Zaken Frans Timmermans er in 2008 niet van om een rooskleuriger beeld te schetsen. “Toen ik zelf twintig jaar geleden bij Buitenlandse Zaken begon, was cultuur een ondergeschoven kindje. Dat deed een diplomaat erbij in zijn eerste of tweede baan en dan zorgde hij ervoor dat het er zo snel mogelijk uitging, want het was niet best voor de carrière” (Tweede Kamer 2008-2009, 31 482, nr. 19, p. 21). Van dat beeld zou volgens de staatssecretaris weinig over zijn. “Natuurlijk zijn sommige mensen uit de cultuurwereld teleurgesteld, als zij hun zin niet krijgen, maar ik krijg nooit meer de klacht van vroeger dat er geen professionaliteit is” (p. 21).

Of de positieve beoordeling van Timmermans terecht is, valt gezien de ontwikkelingen van het afgelopen decennium nauwelijks nog vast te stellen. Tussen 2009 en 2014 wordt onder de eerste twee kabinetten-Rutte op de beschikbare middelen voor het internationaal cultuurbeleid bijna 27 procent bezuinigd (*Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 5*). Hoewel de ambtelijke culturele specialist volgens de Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleidsevaluatie (2001) in zijn portefeuille een beleids-, makelaars-, subsidie-, advies-, coördinatie- en podiumfunctie moet zien te verenigen (pp. 55-56), wordt de culturele functie dankzij deze bezuiniging op de meeste posten toch weer onderdeel van een nog breder takenpakket. Anno 2016 dragen vrijwel alle cultureel attachés net als vroeger ook weer verantwoordelijkheid voor communicatie en publieksdiplomatie (*Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 98, p. 7*). Bovendien staat de culturele functie op de diplomatieke posten volgens de Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleidsevaluatie (2016) nog altijd “niet hoog op de informele ‘ladder van aanzien’” (p. 58).

Pas in haar meest recente rapport is de inspectie milder gestemd. Nog steeds kampen cultuurafdelingen op de posten volgens haar met beperkte capaciteit, maar het belang van cultuur wordt inmiddels “voor de realisatie van de doelen van het bredere buitenlandbeleid erkend” (*Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleidsevaluatie, 2019, p. 28*). Doelen als de bijdrage van cultuur aan een veilige en rechtvaardige wereld en de inzet van cultuur als strategisch instrument “zijn expliciet gekoppeld aan andere doelen van het buitenlands beleid. Volgens betrokkenen op de posten is cultuur nu meer geïntegreerd in andere doelstellingen” (p. 28). Door het positieve nieuws op deze manier te formuleren, blijkt dat dertig jaar experimenteren met meer aandacht voor cultuur en met personele uitwisseling tussen de culturele sector en de ambtenarij vooral geleid heeft tot meer waardering voor kunst als instrument van de diplomatie. Over een toename van waardering voor het ideaal van culturele uitwisseling als doel op zich wordt door de inspectie met geen woord gerept. In de optiek van de diplomatieke ambtenarij lijkt zich daarmee inderdaad een verzakelijking van de kunst te hebben voltrokken. Kunstenaars zijn vrij om te maken wat zij willen, maar hun werk krijgt pas de volle aandacht wanneer het bijdraagt aan de buitenlandpolitieke doelen.

#### 4.1.3. *Opgaan in de kunst? – vervreemding door schijngemeenschap*

Nu ja, lijmen. De mensen bepraten en dan doen teekenen.

(Elsschot, 1923, p. 291)

In de veilige, rechtvaardige en toekomstbestendige wereld waarnaar de Nederlandse regering streeft (Tweede Kamer 2020-2021, 35 570 V, nr. 2, pp. 49-50) “heeft iedere burger en kunstenaar het recht om vrijelijk deel te nemen aan het culturele leven” (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 10), een letterlijke verwijzing naar artikel 27 van de Universele verklaring voor de rechten van de mens (Algemene Vergadering van de Verenigde Naties, 1948, p. 76). Het vorige beleidskader noemt dit recht “een essentiële voorwaarde voor een bloeiende cultuursector met maatschappelijke betekenis” (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 10), waarmee de verbondenheid van kunst en buitenlandpolitiek behalve het landsbelang ook het belang van de kunsten zelf zou dienen: wat goed is voor Nederland, is goed voor de kunstenaar. Ook het nieuwe beleidskader spreekt van een “internationalisering van de Nederlandse cultuur” (Tweede Kamer 2019-2020, 31 482, nr. 108, p. 2), hetgeen gelet op geschetste instrumentalisering van de Nederlandse cultuur een dubbelzinnige bijklank krijgt. Op welke manier zijn de kunsten precies bij het internationaal cultuurbeleid gebaat?

De afgelopen jaren mocht violiste Simone Lamsma met het koninklijk paar meereizen naar Luxemburg (Rijksvoorlichtingsdienst, 2018a), schonk Willem-Alexander het boek *Rijks* (Wanders, 2014) aan de nationale bibliotheek van Letland (Rijksvoorlichtingsdienst, 2018b) en trad het Nederlands Dans Theater voor het Nederlandse en het Ierse staatshoofd op in Dublin (Rijksvoorlichtingsdienst, 2019). De gewekte suggestie dat Nederlandse kunstenaars een cruciale bijdrage leveren aan de ontwikkeling van muziek, beeldende kunst en dans, is tegelijk een officieel blijk van waardering voor de betreffende individuen, alsook een manier om in het buitenland positieve associaties op te wekken bij de gedachte aan zoiets als een Nederlandse kunstzinnige en culturele identiteit.



Ook de commissie-Gevers valt het in 1993 al op dat de inzet van Nederlandse kunst in het buitenlands cultuurbeleid gezien kan worden als uiterlijke manifestatie van een nationale identiteit. Hoewel culturele diplomatie volgens de commissie toch al “niet anders” kan zijn dan “beleid in de marge” (Gevers, Van Loosdrecht, Schneider & Van der Staay, 1993, p. 16), stelt de commissie bovendien dat de Nederlandse identiteit zich naar haar aard slecht leent voor diplomatie. Niet alleen is de zichtbaarheid van Nederlandse kunst in het buitenland hoofdzakelijk het gevolg van “autonome acties vanuit de kunsten en de culturele instellingen” (p. 16), heeft de regering voor echt beleid te weinig geld over en deinst zij teveel terug voor de schijn van overheidsbemoeienis; er zou überhaupt geen inhoudelijke grond voor internationaal cultuurbeleid te geven zijn. Kenmerkend voor Nederland is immers “de open en kosmopolitische cultuur, de toenemende internationalisering vormt nu juist een typerend aspect van de geschakeerdheid van het Nederlandse culturele leven” (p. 17). Anders gezegd: een vastomlijnde, aan het buitenland toonbare Nederlandse identiteit bestaat niet.

In plaats hiervan, dat de kritiek van de commissie-Gevers de culturele diplomatie de nek omdraait, weet zij haar weg te vinden naar de cultuurnota voor de periode van 1997 tot en met 2000. Door de kritiek op het beleid in het beleid te incorporeren, slaagt de regering erin om het internationaal cultuurbeleid voor het nieuwe millennium te behouden. “Nieuwsgierigheid en ondernemingszin” maken Nederland volgens de nota “eigenwijs, maar door zijn postuur niet dominerend of bedreigend”, zodat het een “uitkijkpost maar ook trefpunt, overslagplaats voor goederen én ideeën” is, een “plek waar lijnen samenkomen. Uit cultureel oogpunt bekeken levert dit een beeld op van vrijheid van geest, woord en gedrag, van relatieve tolerantie en een egalitaire gezindheid . . . die zeker vroeger als een soort wereldwonder is beschouwd” (Tweede Kamer 1996-1997, 25 013, bijlage bij nr. 1, p. 39). Zo presenteert Nederland zichzelf als culturele vrijhaven, “een uitgezochte ontmoetingsplaats voor mensen uit de hele wereld” (p. 39), zodat het vaderlandse kosmopolitisme van een problematisch gebrek aan inhoud opeens tot “aansprekend en herkenbaar beeld” van de natie wordt gemaakt (Tweede Kamer 1996-1997, 25 270, nr. 1, p. 3).

Twee decennia later blijkt dit vrijhavendenken blijvend een stempel op de Nederlandse culturele diplomatie te hebben gedrukt. Het beleidskader voor de periode van 2017 tot en met 2020 vermeldt bijvoorbeeld dat “culturele uitingen uit het buitenland” ons “voeden . . . met nieuwe invloeden, kennis en beelden” (Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97, p. 2), hetgeen aan de Tweede Kamer een motie ontlokt van de strekking dat belastinggeld alleen bestemd is voor cultuurstimulatie die “bijdraagt aan het versterken van de Nederlandse cultuursector” (Tweede Kamer 2016-2017, 34 550 VIII, nr. 66, p. 1). De regering besluit daarop dat projecten die bijdragen aan vrede, veiligheid en duurzaamheid “in samenwerking en uitwisseling met Nederlandse professionals en instellingen uit de culturele en creatieve sector” (Tweede Kamer 2016-2017, 31 482, nr. 103, p. 1) moeten worden uitgevoerd. Hoewel het antwoord de aandacht vestigt op de betrokkenheid van Nederlandse kunstenaars, klinkt in het stimuleren van samenwerking en uitwisseling ook weer de vrijhaven door, met dit verschil dat het internationaal cultuurbeleid van de eenentwintigste eeuw probeert de vrije ontmoetingsplaats van geest, woord, gedrag, tolerantie en egalitarisme in zijn geheel naar het buitenland te exporteren.

Het nieuwe vrijhavendenken stelt de overheid dus in staat om haar buitenlandpolitieke belangen onder het mom van de artistieke vrijheid in lokale, buitenlandse gemeenschappen in te kunnen voeren, waarbij de in opeenvolgende beleidskaders geprezen internationale inborst van de kunstenaar steeds goed van pas komt. Daar waar de uitwisseling de vorm aanneemt van actieve samenwerking, zullen Nederlandse kunstenaars hun buitenlandse tegenhangers als vanzelf op een spoor van vrijheid, tolerantie en gelijkwaardigheid brengen. In de geëxporteerde vrijhaven komt de scheidslijn tussen kunst en politiek te vervallen. Niet voor niets verwijst Catherine David in haar hoedanigheid van curator van een Rotterdams museum in *All that Dutch* naar Rancière wanneer zij zegt dat het maken van een tentoonstelling geen “neutrale handeling is, zonder enige sociale of politieke implicatie” (Ruyters, 2005, p. 42). In de culturele diplomatie als vrijhaven is kunst dus meer dan politieke communicatie. Nederlandse kunst is Nederland en wie daarin deelt wordt vanzelf vrij. Of Nederlandse kunstenaars ook vrij zijn om hun identiteit af te wijzen, is echter de vraag.

## 4.2. Praktijk: de kunstenaar een “real ambassador”?

### 4.2.1. Tot nut van 't algemeen – zinloosheid voor maatschappij en voor publiek

Niet iedereen slaagt erin, te dansen op toekomstmuziek.

(Lec, 1959-1964/1965, p. 22)

De aanname dat kunst een vorm van politiek of van politieke communicatie zou zijn, vindt niet bij alle respondenten weerklank.

Politiek? Nee, ik hou me niet zo met politiek bezig . . . ik heb ook 't idee dat mensen die cultuur maken een beetje boven dat hele politieke gereutel staan. (Componist)

Dat wij daar als gezelschap een politiek statement maken, daar zijn wij niet voor, nee. Wij komen daar voor dat publiek en om onze kunst te tonen. (Tourmanager)

Je kunt hooguit muziek een inspiratiebron laten zijn voor helder denken of voor wat dan ook; ik vind dat al snel heel hoogdravend worden. (Dirigent)

Heeft het kunstwerk wel een politieke lading, dan is die bovendien niet altijd expliciet genoeg.

't Blijft toch abstracte kunst. 't Blijft toch dans. 't Blijft toch voor heel veel mensen onbegrijpelijk. Alleen de bron, waar het begint, is voor mij iets wat mij beweegt; in de cultuur, in het leven of in het nieuws. (Choreograaf)

Gevraagd naar de waarde van hun eigen discipline voor het behalen van concrete doelen van het internationaal cultuurbeleid, benadrukken de geïnterviewden vooral de indirecte waarde van culturele evenementen en van kunst als forum voor een politieke dialoog.

Ik weet niet of films helpen voor veilige steden, dat lijkt me belachelijk. (Filmmaker)

Design, design; in hoeverre draagt horeca bij aan cultuurparticipatie? Ja, 't brengt mensen bij mekaar, je gaat gezellig eten en je gaat eten proberen van anderen – zo zou je 't kunnen draaien, maar . . . ik vind dat echt heel abstracte begrippen om te kunnen bevestigen óf ontkrachten. (Ontwerper)

Ik zou denken . . . dat je die evenementen, musea, tentoonstellingen, balletvoorstellingen of wat dan ook gebruikt om belangrijke mensen bij elkaar te brengen . . . om de zaak verder uit te bouwen. (Dirigent)

Volgens diegenen die actief zijn in temporele kunsten zoals muziek en film, kunnen aspecten van tijd en ruimte echter ook de totstandkoming van een ontmoetingsplaats belemmeren.

Misschien is het ook zo dat bijvoorbeeld tentoonstellingen . . . die je langer ergens kunt neerzetten, . . . dat dat misschien wel dankbaarder is dan eenmalige concerten of eenmalige voorstellingen, waarbij je bijna dezelfde hoeveelheid werk moet verrichten voor een zaterdag – en op zondag is 't voorbij. (Dirigent)

't Kan zijn dat als je d'r wat langer bent, dat je wat makkelijker gesprekken krijgt. . . . In Tsjechië heb ik dat weleens meegemaakt. Dan begon die jongen te vertellen hoe corrupt 't eigenlijk allemaal wel niet was en zo. (Componist)

Al met al wordt de politieke zeggingskracht van de culturele diplomatie volgens sommige kunstenaars dus overschat.

Je bent een wormpje, je bent helemaal niks; een schrijver. Eén procent, misschien een half procent van de mensen daar, die lezen dat soort boeken. . . . Je bent eigenlijk helemaal niet interessant voor [de Russische machthebbers]. (Schrijver)

Volgens mij moet je je daar pas druk om maken als je iets in de krant schrijft of op televisie zegt. (Filmmaker)

In ieder geval zijn politieke motieven bij de ondervraagden zelden doorslaggevend voor het wel of niet organiseren van een optreden of tournee in het buitenland. Kunstenaars zijn voornamelijk nieuwsgierig.

Rusland heeft een mooie danscultuur, we hebben er . . . inmiddels vaak opgetreden, dus je wilt gewoon die relatie met dat land doorzetten. Je gaat je er niet eerst in verdiepen of het politiek correct is. (Artistiek directeur)

[Rusland] is een heel bijzonder land, dus het is heel erg leuk om daar dingen te doen. Je weet nooit precies wat er om de hoek van de straat zit. (Componist)

Ik wil de cultuur de leren kennen; . . . voor mij is dat voornamelijk dat ik mensen leer kennen, dus ook ga feesten bij iemand thuis. (Choreograaf)

Of zij reizen omwille van zakelijke motieven.

Waarom moet internationalisering? Prestige: het staat goed en 't is mooi als je New York en Moskou en Sint-Petersburg en Londen en Parijs op je cv hebt staan. Prijs: . . . in Zwitserland, in Duitsland, daar krijg je gewoon een goede uitkoopsom. . . . En project: de . . . workshops waar je echt met elkaar gaat samenwerken en elkaars kennis gaat delen. (Artistiek directeur)

Hoe meer je stuk gezien wordt, hoe vaker je gevraagd wordt door andere gezelschappen, dus zo genereer je eigenlijk geld en animo. (Choreograaf)

Wij hebben gewoon internationale klanten. (Ontwerper)

Als je muziek maakt zoals ik, . . . ben je in Nederland eigenlijk vrij snel uitgespeeld. . . . Dan heb je op een paar plekken gespeeld en dan kun je daar niet 't volgende jaar weer terecht. (Componist)

Met één project per jaar kan je niet leven in Nederland, dus je gaat toch heel snel internationaal. (Choreograaf)

Op een gegeven moment, als je inderdaad een goeie klik hebt met zo'n land, dan probeer je ook wel . . . te zorgen dat je die relatie niet alleen met het theater, maar ook met het publiek daar kunt behouden. (Tourmanager)

Zodat uiteindelijk niet het beleid, maar het toeval meestentijds bepaalt waar de reis heen gaat.

Je hebt een soort online systeem waar je [je werk] naar festivals kan insturen. . . . Ik kende 't festival zelf niet, maar 't was een heel leuk festival. (Filmmaker)

Iemand vertelde mij over . . . een soort wereldmuziekbeurs. . . . Daar leerde ik een Argentijn kennen, . . . die zei: "Zou je 't niet leuk vinden om een keer bij ons [in Argentinië] te komen spelen?" . . . Voor je 't weet . . . is dáár dan weer iemand die zegt: "Geweldig! Ik organiseer ook zoiets in Tsjechië", en zo rol je eigenlijk van 't ene in 't andere. (Violist)

De toegevoegde waarde van het internationaal cultuurbeleid is voor een deel van de respondenten kortom niet geheel duidelijk. Sommigen zien kunst simpelweg niet als politiek statement, voor anderen is het statement hooguit bijzaak of bijwerking. Concreter spreken de buitenlandpolitieke doelstellingen vanuit een kunstenaarsperspectief niet voor zich, of zij passen minder goed bij bepaalde kunstvormen dan bij andere. Het bestaan van een internationaal cultuurbeleid lijkt daarmee niet voor alle Nederlandse makers even zinvol.

Ook aan de toegevoegde waarde voor een buitenlands publiek wordt door een aantal geïnterviewden getwijfeld. Dat publiek moet immers maar net schik hebben in het oprakelen van een maatschappelijk debat. De auteur van een boek dat naar eigen zeggen zeer kritisch is op het moderne Rusland schetste het volgende beeld van een presentatie aldaar.

Ik kreeg geen politieke vragen, totaal niet. . . . Ja, wel over vroeger, over de Sovjet-Unie . . . maar niks over het huidige Rusland, niks. (Schrijver)

Het uit de weg gaan van actuele maatschappijkritiek heeft mogelijk een plaatselijke, culturele oorsprong. Over een collega merkt dezelfde kunstenaar bijvoorbeeld op:

Kijk, die houdt zich bezig met kunst en cultuur en 't is prachtig en iedereen vindt dat in Rusland fantastisch – ze willen alleen maar over dat soort dingen praten. Over het goede, het mooie en het ware. . . . Ik laat op een subtiele manier zien dat Russen . . . imperialisten zijn. . . . Nou, dat vonden ze niet leuk. (Schrijver)

Directie confrontaties herinneren de ondervraagden zich dan ook vooral uit andere landen, al worden zij ook daar niet altijd op het spits gedreven.

Af en toe hebben we 't wel in Q and A's wel over Israël gehad en ik heb dan weleens gezegd dat veel mensen in het leger zelfmoord plegen. Dan kreeg ik gelijk protest uit de zaal: "It's not true!" . . . Nou ja, dat kan zijn. . . . Dan ga je denk ik snel door naar de volgende vraag, . . . want dat is ook een patstelling, hè? (Filmmaker)

Waar de conversatie van kunstenaars of de uitstraling van hun werk politieker wordt, ontstaan in sommige landen, waaronder in Rusland, ook al snel moeilijkheden.

Zij krijgen waarschijnlijk niet de informatie die wij krijgen, dus als je erover begint . . . begrijpen ze d'r niks van. . . Ik wil ook niet die mensen verantwoordelijk maken. . . Bijvoorbeeld . . . de manager van een orkest dat financieel afhankelijk is van [Vladimir] Poetin – wat wil ik nou van die mensen? Dat ze hun orkest in gevaar brengen? (Dirigent)

Gaat een respondent het gesprek wel aan, bijvoorbeeld wanneer een lokale organisator een opmerking maakt over een mannelijke medemuzikant met make-up, dan lijkt dit bovendien niet onmiddellijk uit te monden in een grote maatschappelijke omwenteling.

We hebben 't wel over 't beleid van Poetin gehad en over wat je allemaal wel en niet kon zeggen; [de lokale filmmakers] lieten zien waar journalisten vermoord waren en dat was wel grimmig, maar ze waren er opener over dan ik had verwacht. (Filmmaker)

Aan tafel na afloop met wodka kunnen we 't er altijd nog wel over hebben wat we d'r nou helemaal van vinden. . . Ik heb wel 't idee dat heel veel mensen in Rusland, . . . zeker in die culturele *scene*, . . . die zien ook dat veel dingen niet mogen of niet worden toegestaan. . . 't Wordt gewoon alleen maar binnenshuis besproken en ik kan me niet herinneren dat daar heel veel mee werd gedaan. (Violist)

Zinvol is het internationaal cultuurbeleid volgens een deel van de geïnterviewden dan ook vooral waar het culturele uitwisseling benadert als doel op zich, niet als middel tot politiek.

D'r komen ook heel veel mensen naar ons toe op zo'n congres – voor 't praatje, na 't praatje, tijdens zo'n netwerkborrel. . . Een enkele keer komen ze ook nog eens naar Nederland en dan willen ze hier op de koffie komen. (Ontwerper)

Als ik het heel idealistisch zeg: ik wil dat andere mensen kennis nemen van onze kunst. . . Maar 't is ook de uitwisseling; . . . de kans voor Nederlandse musici of Nederlandse kunstenaars om meer in het buitenland rond te kijken. . . Je kan nooit zeggen *wat* eruit komt, maar je weet wel *dat* er iets uit komt. (Dirigent)

Voor dit type uitwisseling is alle steun welkom – en nuttig.

Ik werk ook voor kleine gezelschappen. . . Als ze mijn reis niet hoeven te betalen, als die vijfhonderd euro van [de Nederlandse overheid] komt, dan zouden ze dat geweldig vinden. Soms zijn het kleine bedragen die veel uitmaken. (Choreograaf)

Er is nog een aantal landen dat dat heel actief doet. . . Noorwegen bijvoorbeeld, . . . dat bulkt van het geld, dat kan al die muzikanten sturen. . . Zwitserland is ook een land dat z'n kunstenaars goed ondersteunt. Dan is 't niet alleen dat het de vliegreis betaalt, dan is 't ook gelijk het hotel. (Componist)

Al wordt van deze steun in het buitenland ook wel enig misbruik gemaakt.

Heel veel organisatoren . . . weten dat wij in Nederland best wel een goed systeem hebben met internationale reiskosten en dat soort dingen. Ik merk ook heel vaak,

als we iets doen in maakt niet uit welk land, dan zijn daar andere ensembles en dan komt er bijvoorbeeld een uit Zweden, en een uit Noorwegen, en Nederland, en Zwitserland – maar Spanje en Italië . . . dat is dan veel minder gevraagd, omdat [organisatoren] dan vaker zelf voor alle kosten op moeten gaan draaien. (Violist)

Het probleem is dat iedereen nu weet dat wij in Nederland zo'n regeling hebben, dus je wordt dan uitgenodigd en dan zeggen ze automatisch: "Nou, dan moet je maar even geld vragen aan het fonds voor de podiumkunsten." . . . Die regeling is nu gestopt, nu moet het theater zelf daar moeite voor doen. . . . Waardoor ook een soort selectie heeft opgetreden, denk ik weleens. (Artistiek directeur)

#### 4.2.2. Invloed op beleid en uitvoering – strategische en tactische machteloosheid

Ik dien zo te schrijven, dat iedere politieagent het begrijpt? Neen! Ik maak minstens aanspraak op een hoofdagent!

(Lec, 1959-1964/1965, p. 66)

Gaat het om de mate waarin de kunstenaar iets over de Nederlandse culturele diplomatie te zeggen heeft, dan valt in de eerste plaats op dat de doelstellingen van het internationaal cultuurbeleid maar zelden ter discussie lijken te staan. Op het hoogste niveau gaat het gesprek tussen kunstenaar en ambtenaar vooral over de praktische invulling van de bestaande kaders.

Als [vanuit de culturele basisinfrastructuur gesubsidieerd] BIS-gezelschap . . . wordt sowieso van je verwacht dat je in het buitenland optreedt. Wij zouden bijvoorbeeld twintig keer per jaar in het buitenland optreden, maar door alle bezuinigingen konden we 't niet meer realiseren. . . . We zijn nu dus wel bezig om die tegenprestaties voor de subsidie een beetje bij te stellen. (Artistiek directeur)

Je levert je kunstenplan aan; dat is eigenlijk de basis voor wat wij gaan doen in die periode van vier jaar . . . en je legt jezelf daarbij inderdaad ook op: "Ik ga zoveel voorstellingen doen . . . en ik wil zoveel bezoekers bereiken." (Tourmanager)

Als er al interesse is voor de strategische inbreng van de kunstenaar, dus voor zijn ideeën over de doelstellingen van het beleid, dan gaat het bijvoorbeeld al snel over de keuze voor bepaalde prioriteitslanden – niet over het überhaupt aanwijzen van prioritaire regio's.

Het was een tijdlang Zuid-Afrika, het was Rusland, het was Indonesië; maar soms verandert dat weer. . . . Dat vind ik weleens jammer. . . . Dan bouw je iets op in een land en op het moment dat je geen prioriteitsgebied meer bent, moet het land er meer voor gaan betalen. . . . Sommige landen hebben gewoon niet de financiële middelen om het dan nog te ondersteunen. (Artistiek directeur)



Soms is het zo dat focuslanden op de kortere termijn liggen, . . . maar wij moeten toch echt wel enkele seizoenen, enkele jaren vooruit kijken. . . . Eigenlijk zijn we net dus ook weer dat gesprek met [DutchCulture] gestart. Daar kunnen we, denk ik, van beide kanten meer uithalen. (Tourmanager)

Inspraak of niet, voor alle niveaus van invloed geldt zoets als *size matters* – grootte doet ertoe. Wie op de ambassade al enige bekendheid geniet, krijgt sneller toegang tot de macht.

Als een Concertgebouworkest of het Rotterdams Philharmonisch Orkest een tournee wil maken – zeker het Concertgebouworkest – dan weet iedereen: daar gaan zakendelegaties mee en dat verkoopt overal uit. (Dirigent)

Ja, de ambassade – die betaalt meestal ook mee en die doet dan meestal een receptie in het theater, of bij de ambassadeur. . . . Dat is meestal rond de 2.500 euro voor de cocktails en de bitterballen; meer een donatie in natura dan dat ze meebetalen aan de reiskosten. (Artistiek directeur)

Waar we, omdat we daar vaker zijn geweest, die relatie hebben, . . . zijn er consulaten die zelf heel actief zijn, die je ook benaderen: “Jullie komen weer! Wat kunnen we voor jullie doen?” . . . Indien d'r inderdaad grotere ambassades zitten, dan zie je ook wel dat theaters vaak óf dat contact al hebben, óf contact leggen met een ambassade of consulaat. (Tourmanager)

Ik heb me ook wel op een goeie manier gelieerd gevoeld aan de Nederlandse ambassade, dat je ze vertrouwt . . . dan doen zij hun huiswerk goed, dus ze weten dan wie ik ben. (Theatermaker)

Met zulke contacten waant het grotere gezelschap zich al gauw zelf een soort ambassadeur.

Als wij in Londen of New York optreden, of Parijs, dan heeft dat echt wel z'n weerslag op de Nederlandse uitstraling. (Artistiek directeur)

Da's ook wel mooi, om Nederland zo te kunnen vertegenwoordigen als gezelschap. (Tourmanager)

Wie echter minder bekend is, komt er moeilijker tussen.

Ik ben kennelijk niet zo hoog gestegen. . . . Nee, ik heb ik niks van de ambassade gemerkt. (Schrijver)

Hoeveel mankracht en hoeveel uur hebben die cultureel attachés? . . . Amper. Die zijn gewoon bezig met de uitwisseling van een aantal . . . Franse kunstenaars en een aantal Nederlandse en die moeten dan eigenlijk ook nog bekend zijn. . . . Dan doen ze een paar exposities per jaar en dan is hun budget op. (Theatermaker)

[Cultureel attachés] krijgen natuurlijk een budget en dat spenderen ze bijvoorbeeld liever aan 't Concertgebouworkest dat drie keer komt spelen in Rusland, waar ze dan ook goede sier mee kunnen maken. En ook makkelijk kunnen uitleggen aan het Ministerie van Buitenlandse Zaken. (Violist)

Om een onbekend orkest uit Nederland de wereld over te jagen, dat heeft niet zoveel zin. (Dirigent)



Dit gebrek aan aandacht hindert niet alleen sommige respondenten, het beperkt volgens een enkeling ook de mogelijkheden om een breed buitenlands publiek te bedienen.

Moskou en Sint-Petersburg, die zijn wel wat gewend, die zien echt wel heel veel, maar als je . . . in Siberië . . . bent, dan merk je dat die mensen dat gewoon fantastisch vinden; . . . dat is echt een uitje voor ze. (Violist)

In algemene zin merken verschillende geïnterviewden dat de beleidsmatige steun voor Nederlandse kunst in het buitenland het afgelopen decennium is afgenomen.

Uitnodigende clubs of organisaties konden vaak aankloppen bij de Nederlandse ambassade, maar op een gegeven moment kregen we het rampjaar 2010, die plotselinge omslag, en toen is dat opeens allemaal anders geworden. (Componist)

Onze subsidie [vanuit de culturele basisinfrastructuur] . . . stelt ons in staat om onze personeelskosten te betalen en om onze producties te maken, maar dat is niet specifiek geld voor ons om te besteden aan reiskosten – . . . als je met vijftig personen komt die reizen, plus alles wat erbij komt kijken. (Tourmanager)

Dat soort bedragen zijn er bij ambassades helemaal niet, . . . dus als je iets in het buitenland wil doen, dan moet je zelf heel hard werken om dat voor mekaar te krijgen. Die vraag vanuit Nederland – *go international* – bij mijn werk is dat nog helemaal niet eenvoudig gelukt. (Theatermaker)

Vereenvoudigde of strengere regels hebben weliswaar de aanvraaglast, maar daarmee ook de zelfstandigheid van internationaal actieve kunstenaars ingeperkt.

Voorheen . . . werd je benaderd door een organisatie uit het buitenland: “We hebben niet zoveel geld, dus we gaan het proberen via de ambassade en misschien kan jij Gaudeamus [stichting ter bevordering van Nederlandse componisten] nog vragen”, en dan werd ’t uit verschillende bronnen gefinancierd. (Componist)

Ik heb heel wat verslagen [met een financiële verantwoording] moeten schrijven, maar dat hoeft ik nu niet meer te doen. (Artistiek directeur)

In dat [Nederland-]Ruslandjaar moesten wij een aanvraag doen bij het Fonds Podiumkunsten voor onze samenwerking . . . maar die hele regeling is op een gegeven moment veranderd, want wij als gezelschap mogen niet meer aanvragen. . . . Ja, da’s ook wel raar. (Tourmanager)

Maakt een individueel ensemble wel aanspraak op een directe tegemoetkoming, bijvoorbeeld voor de gemaakte reiskosten, dan voelen bepaalde regels eveneens als een beperking.

Eén optreden regelen is nog wel te doen, maar vier, dan moet je dus echt wel iemand in de arm nemen die dat voor je regelt . . . dat is nog helemaal niet zo heel eenvoudig. En wat ik altijd een beetje knullig vind van het fonds, is dat . . . er bij de aanvraag staat: “Bent u al eens eerder daar geweest?” – want dat wil dan eigenlijk zeggen: “Dat [subsidiëren] we dan niet meer.” En dan voelt het voor mij alsof je een soort vakantiereisje aan zit te vragen. (Violist)

Dat er steeds minder lijkt te kunnen heeft er volgens sommigen mee te maken dat de politiek te weinig oog heeft voor de intrinsieke maatschappelijke waarde van de kunst.

Je zou best kunnen zeggen: [bepaalde theatervoorstellingen] zijn producten die, naar mijn idee, een sociaal geëngageerde impact hebben die groot is, maar dat is geen verdienmodel. . . . De waarde van producten die niet direct economisch of financieel vertaald kan worden, daar is geen vocabulaire voor. (Theatermaker)

Ik ben bang dat het aantal kunstliefhebbers in de Tweede Kamer door gebrek aan kunstonderwijs [niet] heel hoog is. . . . Het belang van kunst, gewoon óm de kunst, is erg moeilijk te verkopen, als je 't niet zelf voelt. (Dirigent)

Ik heb het idee . . . dat wij binnen theater echt zó baanbrekend zijn, maar ik denk dat het kabinet zich dat eigenlijk helemaal niet realiseert. (Theatermaker)

Hetgeen volgens een aantal geïnterviewden ook zijn weerslag heeft op het tactische niveau, dus in het contact met de Nederlandse vertegenwoordiging ter plaatse.

Dat ze zeggen: “Wij hebben nagenoeg niets aan middelen om dat te kunnen doen, hoogstens kunnen wij bijvoorbeeld een receptie *hosten*”. Het is vaker in die vorm dan dat het echt een financiële bijdrage is. . . . Als het om een financiële bijdrage gaat verwijzen ze vaker terug naar het Fonds Podiumkunsten. (Tourmanager)

Soms vang je ook bot, of denk je: daar zitten bijna geen culturele egards meer. Sommige ambassades hebben dat gewoon niet meer. (Theatermaker)

Als het een kwestie is van een Nederlandse ambassade op te zoeken, ja, graag. Ik heb ze vaker uitgenodigd, maar ze zijn niet gekomen. (Choreograaf)

Zij zei: “Misschien kan ik nog wel iets voor je regelen” . . . maar dat moest dan gratis, dus toen zei ik: “Gratis, nou, dat gaat niet, want ik krijg daar ook geen subsidie voor.” . . . Dan hebben zij daar een borreltje met een hapje en een drankje en dan kan jij daar gratis een set spelen. . . . Dan krijg je dus het gevoel dat ze 't eigenlijk helemaal niet serieus nemen. (Violist)

Ik heb weleens geprobeerd om Nederlandse muziek te promoten met concerten rondom Nederlandse componisten. Dan krijg je met heel veel moeite . . . een paar honderd euro . . . voor een project dat twintigduizend euro kost. (Dirigent)

Twee respondenten storen zich aan de selectieve interesse van sommige cultureel attachés.

't Is voor een groot gedeelte natuurlijk *make believe*, wat ze de hele dag aan het doen zijn, want hoeveel moeite is nou zo'n Concertgebouworkest? Ik bedoel: die komen drie dagen en dan ben je d'r heel druk mee, maar wat zit je dan die maanden daarvoor allemaal te doen? (Violist)

Ik heb heel veel in Rusland gedirigeerd; . . . ik heb nooit een letter, nooit een millimeter aandacht gehad van Nederlandse ambassades, cultureel attachés – nul komma nul. Alsof dat gewoon niet bestaat. (Dirigent)

Waardoor het niet altijd voelt alsof er met een cultureel attaché te praten valt.

Uiteindelijk heb ik wel dat geld gekregen, maar we gingen niet als vriendinnen uit elkaar, zou 'k maar zeggen. . . . Ik had helemaal niet 't idee dat de mensen die op zo'n post zitten het léúk vinden dat wij bepaalde dingen doen. (Violist)

Voor mij was het net een stagiair die dat een beetje d'r bij deed en het er eigenlijk alleen maar over had: "Ja, hierná ga ik dus..." . . . Die ging met een verkeerde focus, want die kwam wel uit het klasje [de diplomatenopleiding van het Ministerie van Buitenlandse Zaken] maar die kreeg geen goede positie aangeboden, dus die zei: "Nou, dan maar dit. En dan hiervandaan ga ik door!" (Dirigent)

Onbedoeld bevordert de praktijk zo vooral de sociaal handige kunstenaar, die al over een groot netwerk beschikt of die de Nederlandse vertegenwoordiging zelf benadert.

Ik ben ook niet een enorme lobbyist. . . . Ik wil gewoon mijn boek schrijven, ik wil dat het uitkomt bij een goede uitgeverij, maar ik ben best slecht met contact leggen. . . . Dat werkt soms waarschijnlijk in mijn nadeel. (Schrijver)

Zo merk ik heel vaak dat mensen worden afgewimpeld; . . . 't wordt echt als een last gezien. . . . Terwijl dan ik denk: jíj bent cultureel attaché, dat betekent dat je hier voor míj bent – . . . ik werd echt kwaad. . . . Dus als je ook maar een beetje minder *eager* bent, dan kom je d'r niet. (Violist)

Zeker in Amerika heb ik 't een aantal keren gedaan, . . . dan kon je [de ambassadeur of zaakgelastigde] altijd wel effe een mail sturen. Dat deed ik wel, dat vond ik wel belangrijk. . . . Soms financiers die, stoppen die ook wat bij, of zetten 't op hun website. . . . Daar moet je dus ook wel 't nodige talent voor hebben. (Componist)

Zoals dat ook in bredere zin geldt voor het bekostigd krijgen van buitenlandse activiteiten.

Ik kan niet goed schrijven over waarom ik zo bijzonder ben, om dan in aanmerking te komen voor geld. Weet je, je moet jezelf zo verkopen, ik denk dat bedrijven, dus gezelschappen die naar het buitenland gaan, wel mensen hebben die . . . daarvoor opgeleid zijn, die juist heel veel superlatieven kunnen gebruiken. Ik vind het heel raar om zo over mezelf te gaan schrijven. (Choreograaf)

Uit verschillende reacties blijkt dan ook dat de kunstenaar vaak zelf het initiatief moet nemen, soms zelfs waar het om bekendere namen gaat.

Je moet zelf initiëren en de organisatoren vind 't vaak dus wel heel erg leuk, . . . maar dan krijg je juist vanuit ambassades vaak dat ze daar gewoon niet aan willen meewerken – niet financieel, in elk geval. En het is natuurlijk sowieso heel lullig dat je daarover überhaupt moet gaan bellen. (Violist)

Nee, [er is] niet heel veel [contact met de ambassade]. En ook wel eens dat we echt moeten bellen: "De Nederlandse cultuur is hier, er moet iemand van de ambassade komen!" . . . Ik vind dat gewoon heel terecht; als er een *business*-iets gebeurt, dan gaat er ook van alles mee. (Artistiek directeur)

Alles overziend interesseren de respondenten zich dan ook niet bijster sterk voor doelstellingen van het beleid.

Die vier gebieden [buitenlandpolitieke doelstellingen van het internationaal cultuurbeleid], dat waren ook alweer, noem ze nog eens? (Ontwerper)

Meestal was er iemand die jou wilde uitnodigen en dan, misschien, bleek het een prioriteitsland te zijn, of zo. (Componist)

Ook de kennis van welke bestemmingen prioriteitsland zijn is beperkt. Hoewel Duitsland en het Verenigd Koninkrijk sinds de jaren zeventig van de vorige eeuw in alle nota's en beleidskaders als prioritaire bestemming zijn aangemerkt, stelt één geïnterviewde:

Duitsland was geen prioriteitsland . . . Engeland ook niet, geloof ik, voor ons. Nee, al die directe omgevingslanden, die niet. . . ik kan d'r eigenlijk ook niet heel veel meer over zeggen. 't Is een beetje kwestie van doen met dit soort dingen. (Componist)

Op dezelfde wijze is niet iedere kunstenaar vertrouwd met het werk van DutchCulture, de organisatie die de uitwisseling van Nederlandse kunst met het buitenland ondersteunt – en die tot 2013 bekend stond als de Stichting Internationale Culturele Activiteiten.

Ja, nou, leuk om te horen! Dat zoiets bestaat! (Choreograaf)

DutchCulture, nee – . . . o, de SICA! Ja, dat ken ik wel, de SICA . . . ik heb daar niet direct veel mee te maken gehad, geloof ik, ja, of indirect misschien. (Componist)

Dat de beleidsprioriteiten van tijd tot tijd verschuiven, draagt aan die vertrouwdheid niet bij.

Die regelgeving wordt ook continu aangepast, dus 't is soms moeilijk om te weten wat [er kan]. (Tourmanager)

En zoals niet alle kunst politiek is, houdt ook niet elke kunstenaar zich actief bezig met beleid.

Dat buitenlands beleid, ja, dat interesseert me eerlijk gezegd ook helemaal niet. (Schrijver)

Zodat verschillende respondenten er om verschillende redenen op wijzen dat zij zich op het tactische niveau via een toegewijd instituut beter vertegenwoordigd zouden voelen.

Wat me ook opvalt is dat mensen die in die functies zitten, . . . dat die eigenlijk ook helemaal niet uit die wereld komen, weet je wel? Dat zijn zelf helemaal geen kunstenaars, maar mensen die 't eigenlijk als een opstapje zien: “Dan kom ik op een gegeven moment misschien écht op een serieuze functie terecht.” (Violist)

Ik denk dat het ook wel lastig is dat diplomaten om de paar jaar wisselen. En daarna moeten ze het wiel weer opnieuw uitvinden. (Dirigent)

Als je kijkt naar het Duitse cultuurbeleid, die hebben dan bijvoorbeeld die Goethe-instituten, dat wereldomspannende netwerk, en daar wordt door muzikanten en uitvoerende kunstenaars veel gebruik van gemaakt, want dat is natuurlijk een prachtig systeem. . . Er zijn zelfs landen waar wel een Goethe-instituut is, maar geen ambassade. (Componist)

Het zou heerlijk zijn als je [je film] naar een platform kan brengen waar mensen zitten die weten hoe Europese of internationale televisie werkt, die dat pluggen. . . . Wij moeten helemaal beginnen bij: “Hoe zit ’t met auteursrechten?” . . . En waar zitten die omroepen? En welke mensen bij een omroep moet je hebben? En hoe heet een omroep in Frankrijk? Ik heb geen idee. Hoe kun je daar de lokale HUMAN of VPRO vinden, of de EO? (*Theatermaker*)

#### 4.2.3. Zeggenschap over de kunst – operationele machteloosheid

De kunst schrijdt voort – en de bewakers er achter.

(Lec, 1959–1964/1965, p. 66)

Ondanks de terughoudendheid van sommige geïnterviewden in hun verhouding tot de politiek, lijkt de diplomatieke rol een aantal kunstenaars toch op het lijf geschreven. Zij maken bewust politiek-geladen werken, of hun kunst is onbedoeld provocatief.

Ik zal er altijd op letten dat ik sowieso mannen met mannen laat dansen, dat ze daar ook maar aan moeten wennen. . . . Dat kan voor de Russen al een dingetje zijn. . . . Ik doe niet bewust provocatief . . . het is gewoon zoals ik altijd denk. . . . Ik weet ook dat er groepen toen niet naar Rusland zijn gegaan, in verband met Poetin en de homoseksualiteit. Ik dacht: ik kan . . . proberen de mensen blij te maken met dans . . . en, waar ik kan, zeggen dat ik er anders over denk. (*Artistiek directeur*)

Literatuur – als het goede is – is uitgesproken. En dat kan misschien niet zo bevorderlijk zijn voor de gunstige bilaterale betrekkingen. . . . Ik vind dat ook mijn plicht. Iemand moet het toch gezegd hebben? (*Schrijver*)

Ook buiten hun werk om maken zij gerust bepaalde normen en waarden bespreekbaar.

Als ik interviews heb, als ik [over lhbti-rechten] iets kan zeggen, dan doe ik dat ook. . . . “Ben je getrouwd?” “Ja.” “Hoe heet je vrouw?” “Nee, ik ben getrouwd met een man.” Ja, dat zeg ik dan wel. En dan niet om te provoceren, maar gewoon omdat mensen daar maar aan moeten wennen. (*Artistiek directeur*)

Toch heb ik daar geprobeerd om . . . op een feest met heel veel wijn, aan het einde van de avond, te zien wat hun kijk was. Man, . . . zij zijn helemaal: “[Poetin]’s a rockstar!” . . . Ik vond dat heel kortzichtig, voor een kunstenaar. . . . Ja, ik houd van een goed gesprek! (*Choreograaf*)

Daarnaast bekommert een deel van de respondenten zich op eigen initiatief om bepaalde, minder voor de hand liggende publieksgroepen.

Wat mij stoort aan zo’n cultureel attaché, die alleen maar . . . focust op het Concertgebouworkest: . . . voor ons prestige is ’t misschien wel wat, maar je bereikt de gemiddelde Rus d’r helemaal niet mee. (*Violist*)

Wij doen heel veel projecten om jongeren, kansarme mensen of mensen met een beperking bij onze voorstellingen te betrekken. (Artiestiek directeur)

De laatste keer dat ik in Moskou was, waren de kaarten . . . voor mijn concert drie- of vierhonderd dollar. . . . Voor veel Moskovieten is dat geen probleem, maar wat we dan altijd doen, is de generale repetities openstellen voor mensen zonder geld en voor veteranen en wezen. Dat zit ook allemaal hartstikke vol. (Dirigent)

Meestal zijn het repertoirelessen, dus dat wij onze eigen dansers inzetten om . . . stukken van ons repertoire gedurende zo'n anderhalf, twee uur in te studeren met een groep dansstudenten. . . . Dat zijn [in Rusland] vaak heel klassieke studenten, dus voor hen is dat een ontzettende kans om hun lichaam ook op die manier te laten bewegen, heel vrij. (Tourmanager)

Wat wij doen is wel *Dutch design*: wij proberen wel, als we in Peru zijn, om die *designers* hun eigen kracht te laten gebruiken, om dat tot leven te brengen en niet zozeer om onze stijl te kopiëren; daar blijven we altijd weg van. (Ontwerper)

Zodat machteloosheid op operationeel niveau niet het meest geschikte perspectief lijkt te zijn. Eén ondervraagde is zelfs bereid om het Nederlandse zakenleven te begeleiden of de nationale identiteit uit te dragen.

Ik zou het heel graag willen koppelen aan bedrijfsactiviteiten, want dat is niet een andere wereld, maar dat is ook ons publiek. . . . Dat wordt te vaak gescheiden. (Dirigent)

Als ik moet programmeren . . . dan wil ik ze iets laten zien wat ze niet kennen. Dus ik . . . zoek ook altijd mensen die toch wel de Nederlandse danscultuur bepaald hebben. Dat is niet echt een eis, . . . maar dat vind ik logisch. (Artiestiek directeur)

Zijn er wel contacten met de ambassade, dan gaat dat doorgaans zonder druk – en vaak ook zonder het achterlaten van een blijvende indruk.

Da's hartstikke leuk, want dat voelt toch altijd een beetje speciaal. . . . Ik denk toch altijd van ambassades: . . . dat is toch wel belangrijk, dat je je beste beentje voor zet, want tenslotte vertegenwoordig je natuurlijk op een bepaalde manier Nederland in het buitenland. . . . Hoewel ik het me niet heel goed kan herinneren; volgens mij zijn 't altijd wel wat vluchtigere dingen. (Componist)

Misschien was er wel iemand van de ambassade – 't is alweer een tijdje terug. . . . Dat kan heel leuk zijn . . . 't was heel kort; we spraken mekaar eventjes na afloop. . . . Nou ja, dan is dat eventjes handje schudden aan 't eind. (Filmmaker)

Op de vraag of er op zulke momenten ook inhoudelijke verwachtingen worden gewekt, antwoordt het gros van de respondenten ontkennend – al deinst ook niet iedereen voor de mogelijkheid van een opdracht terug.

Ik geloof ik dat we met die expositie [bij een Nederlandse ambassade] wel redelijk vrij gelaten werden. Ze zeiden volgens mij gewoon: "Hier is een ruimte, dit is ongeveer wat we voor ogen hebben, kunnen jullie iets organiseren?" (Ontwerper)



Dat ligt eraan wat ze van me zouden willen. Ik wil best ergens een lezing komen houden, of zo. (Schrijver)

Op het operationele niveau, de inhoud grenzende beperkingen en verzoeken nemen volgens de ondervraagden daarom vooral het karakter van formele vereisten aan.

Volgens mij is 't in ieder geval . . . het aantal voorstellingen: . . . als wij ergens naartoe gaan voor twee voorstellingen, dan kan je geen aanvraag indienen. . . En . . . je moet goed toelichten hoe je hele financiering er uitziet. (Tourmanager)

Ze vinden 't wel belangrijk, merk ik, dat je bijvoorbeeld iets educatiefs doet, of een lezing, of iets voor de jeugd; . . . ze doen het ook niet voor één voorstelling. . . Dat heeft er natuurlijk mee te maken dat je met twee voorstellingen sowieso meer pers en meer reuring hebt, dat begrijp ik wel. (Artistiek directeur)

Al vermoedt een enkeling dat er daarachter ook inhoudelijke overwegingen schuilgaan.

Dat is het ook, tegenwoordig: hoe inclusief is het allemaal? Je gaat eigenlijk veel meer . . . opschrijven wat zij willen horen. . . Dan krijg je ineens: "We gaan de wijk in!" . . . Of dan heb je een plan bedacht, *De muziek van Cuba*, en dan . . . nodig ik die uit en die uit, en die hebben dan toevallig ook zo'n [Spaanstalige achternaam]. . . Als je kans wil maken op geld, dan moet je dat gewoon doen. (Violist)

Iets dat door een geïnterviewde met een uitheemse naam ook andersom wel wordt herkend.

Ik heb het gevoel dat ik een Nederlands product ben, zo word ik ook benaderd in het buitenland. . . Maar door Nederland word ik toch gezien als een internationaal choreograaf. . . Ik ben niet bekend genoeg, [mijn naam] klinkt niet Nederlands, en ik doe niet genoeg hier [in Nederland zelf]. (Choreograaf)

Bovendien blijkt het uitdragen van de nationale identiteit in het Nederlandse internationaal cultuurbeleid ook op andere, minder versluisde manieren een rol te spelen.

Toen zei [de cultureel attaché]: "Maar 't is toch belachelijk dat een Nederlands ensemble Argentijnse tango gaat spelen in Rusland?" Nou, toen moest ik echt – "Gaat u dat ook zeggen tegen 't Concertgebouworkest, als dat Mozart gaat spelen? Moet dat niet een orkest uit Oostenrijk zijn, dan?" (Violist)

Toch vindt de sterkste inhoudelijke druk zijn oorsprong in het Russische geval in het land van bestemming, waar maatschappelijke normen – al dan niet afgedwongen door het politieke klimaat ter plaatse – de context van een presentatie bepalen.

Een paar van die schuttingwoorden wilden ze weghebben, want daarmee kunnen ze problemen krijgen met de kerk. . . Dan komt er een soort plasticje om het boek heen, waarop staat: "18+" . . . Instanties kunnen daar ook moeilijk over gaan doen en dat [wil de uitgever] niet. . . Alsof er . . . een soort angst, voorzichtigheid, een soort onuitsproken code is: "Daar hebben we 't niet over." (Schrijver)

Wij hebben dus een zanger . . . en dan deden we op een gegeven moment ook een Frans liedje, *Mon homme*, dus mijn man, en dat zingt dan een vrouw terwijl ze d'r oorbellen uitdoet. Dan deed hij dus van die clips in om ze dan uit te doen. . . [De

Russische tourmanager] zei: “Ja, in overleg . . . is ’t toch beter; ’t doet niet echt af aan het liedje als je ’t niet doet, dus waarom zouden we...?” . . . Ons werd wel uitgelegd: “’t Is heus niet dat ik dat heel gek vind, maar laten we nou proberen te voorkomen... als jullie volgend jaar weer hier terug willen komen...” (Violist)

Invloedrijker nog dan sociale en politieke normen, is het geld van commerciële sponsors.

De grote [Russische] gasfabrieken, die betalen echt ongelooflijk veel geld. . . . Bij de receptie stonden grote billboards en het programmaboekje was meer een reclamefolder, heel extreem. Een beetje Amerikaans eigenlijk. . . . Ze moeten wel echt participeren, dus ik heb altijd best wel moeten onderhandelen. . . . Je kan gala’s hebben waar tussen elk ballet vrouwen opkomen met een nieuw soort gin, die dat met het publiek delen met een promotiefilmpje. (Artiestiek directeur)

Hetgeen bij een aantal respondenten verschillende, soms gematigde reacties oproept.

In de pauze moet ik altijd leuk zwaaien; d’r is zo’n receptie met de sponsor . . . en dan moet je zeggen: “Goh, wat leuk dat jullie sponsors.” En . . . ’t is ook aardig dat ze ’t doen, en ’t is ook nodig, want ’t kan niet anders dan dat er geld van het bedrijfsleven naartoe moet. (Artiestiek directeur)

’t Enige wat ik me kan voorstellen is dat in Rusland de bedrijven nog iets meer het belang van kunst zien, en dat ze daarmee ook gezien willen worden. . . . hier [in Nederland] heb je vaak het gevoel dat het een beetje onderhands moet gebeuren. Het mag niet te belangrijk worden. Daar is het belangrijk. (Dirigent)

Maar wie er veel mee te maken heeft kan ook kritischer uit de hoek komen.

Soms roept men in Den Haag: “Je moet een voorbeeld nemen aan bijvoorbeeld Amerika of Rusland!” Dat is echt totale nonsens, want daar is het gewoon kapotgemaakt. Daar betalen – bepalen de gin en de Gazprom hoe de voorstelling eruitziet en hoeveel tijd ze in de voorstelling hebben. Dat mag niet de bedoeling zijn van cultuur. (Artiestiek directeur)

#### 4.3. Reactie: kritische, geslepen slepers

##### 4.3.1. Een voor allen – naar het publiek toe bewegen

Ik zou veel dingen hebben begrepen als ze mij niet waren uitgelegd.

(Lec, 1959-1964/1965, p. 60)

Hoe politiek hun kunst in sommige gevallen ook is, de kans om überhaupt in het buitenland op te kunnen treden weegt voor een aantal geïnterviewden zwaarder dan het wel of niet moeten uitdragen van een bepaalde boodschap – internationaal cultuurbeleid of niet.



Toch zit 't in je achterhoofd dat China en Rusland de *bad guy* zijn, heel diep, en dat moet je dan gewoon meteen weer loslaten. . . . Ik let [in Rusland] wel op mijn woorden, net zoals ik op mijn woorden let in China. Ik ga niet tegen iedere passant op [het Plein van de Hemelse Vrede] zeggen: "Hé, weet je nog dat hier die studenten allemaal zijn neergeschoten?" . . . Ik zit daar niet voor mezelf. Ik ben een *representative* van mijn bedrijf – en . . . je bent gewoon te gast. (Ontwerper)

Als kunstenaar kun je heel openlijk . . . praten, . . . maar dan denk ik ook: je zit wel bij hen te logeren! . . . Je krijgt toch geld van de staat en van donors, . . . dus zeg je het niet. Deze mensen willen gewoon een leuke avond. (Choreograaf)

Je gaat daar niet heel erg hard lopen verkondigen dat Poetin een lul is, . . . maar, nee, in principe is 't niet gevaarlijk. (Filmmaker)

Zelfs als de druk persoonlijk wordt, stellen sommige kunstenaars zich flexibel op, zoals bij kritiek op de gemake-upte zanger met oorbellen die over zijn man zingt.

Ik zit daar zelf helemaal niet zo mee, want ik ben toch meer van 's lands wijs, 's lands eer. . . . Ik had niet het idee dat [die zanger] zich daar echt aan stoorde. . . . Hij zei: "Ik vind 't gewoon heel leuk om daar te zijn, en als dat betekent dat ik me in moet houden . . . of het d'r niet over moet hebben, dan vind ik dat helemaal niet zo'n bezwaar." . . . Maar dat is natuurlijk ook omdat 't ons inkomen is. Je kunt wel de hele tijd zeggen: "Dit doe 'k niet meer, en dat doe 'k niet, en dat doe 'k niet", maar daarvoor moet je ook wel in de positie zitten. (Violist)

Gevraagd of dit anders zou zijn als het om een bezoek ter promotie van een politiek meer uitgesproken film of documentaire zou gaan, dan blijkt ook de veiligheid mee te wegen.

Als je echt een film maakt over de MH17? . . . Ja, dan zou ik wel twee keer nadenken voordat ik naar Rusland zou gaan. . . . Dan zou ik wel effe rondvragen of het veilig zou zijn. . . . Je moet wel je risico's weloverwogen inschatten. (Filmmaker)

Op dat soort plekken [zoals Rusland] ben je ook wel een beetje op je hoede: is dat nou wel goed, om hier in de problemen te raken? Kijk, als je in een andere Europese stad bent, dan komt dat allemaal wel goed. . . . Ik zou in Moskou meer voorzichtig zijn, om het zo te zeggen. Dat is natuurlijk ook een heel chaotische stad en daar spreekt ook niet iedereen Engels, dus dat is allemaal toch wat lastiger. (Componist)

Behalve dat respondenten de buitenlandpolitieke doelstellingen van het internationaal cultuurbeleid – zo zij deze al kennen – rekkelijk interpreteren, vertellen zij ook openlijk over ervaringen aan de landsgrens, waar zij de door Nederland dikwijls zo fanatiek uitgedragen achting voor rechtsstatelijke beginselen niet altijd even enthousiast blijken te verdedigen.

Mijn verste herinnering is . . . dat ik [in Moskou] naar het vliegveld terug moest, omdat ze het decor niet voor een akkoord gaven, en dat ik een van de eerste keren in mijn leven . . . gewoon dollars moest betalen. Dat je nog een soort naïviteit hebt: . . . d'r zal wel een instrument niet kloppen of de papieren kloppen niet, en dat je dan na vijf minuten denkt: o, dit zijn andere reglementen; 't gaat gewoon om geld in een enveloppe doen en die onder het bureau door duwen! (Theatermaker)

Een van mijn allereerste keren [in Rusland], ik denk in 1991 . . . toen stond het decor van de voorstelling bij de grens en ik kreeg 't er niet doorheen. Ik heb de technicus daarnaartoe gestuurd, die heb ik geld gegeven, dus we hebben gewoon de douanier omgekocht om het decor op tijd in het theater te hebben. Dat is wel een beetje wat Rusland ook is. (Artistic directeur)

Flexibel zijn vooral die geïnterviewden, die bij gebrek aan externe financiering dan maar in eigen buidel tasten.

We hebben dat als uitzondering bijvoorbeeld in New York [gedaan], waar we onszelf een aantal keer hebben gepresenteerd. . . . Toen hebben we niet alleen het theater gehuurd, maar hadden we ook echt een groot aantal gasten uitgenodigd, en die wil je dan iets bieden. Daarom was de keuze toen om ook een receptie te organiseren. (Tourmanager)

Ik ben ook in Caïro geweest bij zo'n festival en daar moet je eerder zelf bijlappen, of je krijgt amper één ticket en een paar nachten hotel, maar dat is het dan. . . . Dat zijn gewoon niet rijke festivals. (Theatermaker)

Met name voor wie het uitvoerende kunstenaarschap niet de enige inkomstenbron is, kan dit een serieuze belemmering zijn.

Want je kan denken: maar 't is al heel leuk, dus waarom doe je 't niet voor niks? Dat is als je een amateur bent zo, maar . . . vier van de vijf in mijn groep, die geven les op het conservatorium, die moeten gewoon een vervanger betalen. . . . En dan ben je heus wel bereid om wat in te leveren, . . . maar 't is niet zo dat je dat gewoon voor niks doet. (Violist)

In andere gevallen is energie de belangrijkste eigen bijdrage, bijvoorbeeld wanneer een kunstenaar de organisator helpt met het begrijpen van de Nederlandse subsidiesystematiek.

Ik was natuurlijk steeds maar aan die Russen aan het uitleggen hoe en wat. . . . Zij moeten dan zo'n formulier invullen en het aanvragen, en ik heb natuurlijk . . . contact gelegd met het Letterenfonds. . . . Nou ja, dat gaat dan heen en weer en soms begrijpt iemand het niet en dan gaat 't weer via mij. (Schrijver)

Of het kan eenvoudigweg om tijd gaan.

Toen begon mijn vakantie . . . en zij hadden nul geld, . . . behalve voor één ticket. . . . Dan ben ik zo iemand die gewoon denkt: nou, dan ga ik niet op paasvakantie, of, 'k bedoel . . . dan besteed ik mijn paasvakantie daaraan. (Theatermaker)

Buiten de concertorganisatie om hebben we nog iets gemaakt bij die jongen waarmee ik samen moest spelen, 's ochtends in zijn studio. (Componist)

In zulke gevallen is het contact met anderen belangrijker dan financiële inkomsten.

Ik vraag het niet voor mijn ego of zo, . . . ik vraag niet: "Breng [mij] eens even naar Washington." . . . Als ik verbindingen voel, dan . . . denk ik: wauw! Dat kan daar echt iets betekenen voor kunstenaars die adem willen, snap je? Dus dan doe ik eigenlijk een heel grote inspanning en dan neem ik ook nog een beetje eigen geld mee. . . . Dat doe ik voor die studenten. (Theatermaker)

Bij 't andere gezelschap deed ik het gratis, dus het was echt om iets te geven en iets te leren van de cultuur. Dan is het menselijk contact dus bijna – ja, dat is je betaling. (Choreograaf)

Of volstaat – in eerste instantie – de extra publiciteit.

[Een opdracht van een ambassade] doen we voor negentig procent gewoon uit interesse en mogelijke pr. . . . We hebben daar een aai over onze bol en een appel voor gekregen, maar als je kijkt naar hoeveel tijd daar werkelijk in gaat zitten – . . . voor ons is het relatietechnisch gezien handig om goeie banden te hebben met ambassades: daar kan mogelijk ook meer werk uit komen. (Ontwerper)

#### 4.3.2. Ieder voor zich – van het publiek af en tegen het publiek in bewegen

Het draaiorgel vermaakt iedere melodie.

(Lec, 1959-1964/1965, p. 29)

Naast manieren om een buitenlands publiek welwillend tegemoet te treden, komt het ook voor dat kunstenaars zich binnen de culturele diplomatie al dan niet met opzet wat afstandelijker opstellen. Zeggen sommige respondenten in de marge van hun buitenlandse optredens ook aan educatieve programma's te doen, dan blijkt daarbinnen evenwel sprake te kunnen zijn van strakke formats of van matiging door een gebrek aan middelen.

Vaak is het schema helaas zó strak; . . . we reizen d'r niet eerder voor, dus 't is echt wel binnen wat wij daar doen. Meestal reizen we één dag voor de eerste voorstellingsdag en als we dan een serie hebben, dan kunnen [de dansers] op de tweede voorstellingsdag bijvoorbeeld 's ochtends zo'n workshop geven – maar dan is 't vaak aansluitend direct door naar het theater voor [hun] eigen les, 's middags repeteren en 's avonds weer op. Sociale uitwisseling is er dus niet echt. (Tourmanager)

Dat hebben we wel gedaan, . . . dat we met lokale dansers een project gingen doen, . . . en dat lokale project was dan ook onderdeel van onze voorstelling. . . . Dat was echt heel bijzonder, maar dat is allemaal heel arbeidsintensief, want dan moeten d'r coaches naartoe om die dansers te trainen, de choreograaf moet mee. . . . Dat is tegenwoordig heel ingewikkeld om gefinancierd te krijgen. (Artistiek directeur)

[Een bepaalde theaterdialoog], dat is ten voeten uit een exportproduct, voor wat er nú speelt. Alleen het lijkt alsof je dat hélemaal zelf moet sturen, en daar heb je gewoon de salarissen niet voor. (Theatermaker)

Waar bovendien een enkeling de organisatie zonder al teveel tegenzin helpt met het indienen van een subsidieaanvraag, daar duwt een ander net zo gemakkelijk terug.

Van zo'n [sociaal geëngageerde theatervoorstelling], daarvan is mijn intentie echt: dat zou [het gastland] moeten kunnen ophoesten, en dat was in dit geval best een grote vraag. (Theatermaker)

Wij gaan alleen naar congressen waar in ieder geval de reis- en verblijfskosten worden betaald, en waar we het logisch vinden, vragen we ook een vergoeding. . . . Het is een beetje moeilijk te verkroppen dat zo'n organisatie zegt: "Wij hebben geen geld voor een vergoeding", maar ondertussen kost een kaartje achthonderd euro. . . . Zij organiseren dat congres, zij vragen ons om daar te spreken, . . . dan vind ik ook dat zij die organisatorische onzin mogen regelen. (Ontwerper)

In een enkel geval komt irritatie jegens de organisatoren zelfs tot uiting.

De lui die 't organiseerden, daar kon je eigenlijk bijna geen contact mee krijgen. Dat was een heel apathisch gebeuren. . . . Ik snapte d'r helemaal niks van; ik werd er op een gegeven moment ook een beetje kribbig van. (Componist)

Een man wil zich niet ongemakkelijk voelen. Als je een nieuw stuk aanleert met bewegingen die ze nooit hebben gedaan, voelen ze zich stom. . . . Die permitteren het zich gewoon om in een *bad mood* daar te staan en, ik zat daar . . . in Rusland, waar het lelijk is en niemand Engels spreekt, en dan voelde ik me eenzaam. Dan vertelde ik ze: "Ik ben hier voor jullie, om iets te geven, want ik word ook niet super veel betaald in jullie landen." . . . Toen ben ik dus gewoon weggelopen, . . . en dat werkte wel goed. "Ja, wij vinden het wel bijzonder dat iemand uit Heel-Verwegistan naar ons . . . kleine gezelschap in Moskou komt." (Choreograaf)

Al lukt het niet elke respondent om daaraan mee te doen.

Ik weet nog wel dat ik een keer met een pianiste, een veel feller type . . . echt wel geacht werd om een hoofddoek om te hebben, en daar ging zij dan stampij over maken – "Leg dat maar aan je eigen vrouwen op!" – maar . . . dan dacht ik: wat wil je d'r nou helemaal mee bereiken? (Violist)

#### 4.3.3. Allen voor de kunst – bewegen vanuit professioneel vermogen

Gods troon is nog ongeschokt. Zijn wereld gaat haar gang maar. Af en toe glimlacht God even om de gewichtige heeren, die denken dat ze heel wat beteekenen. Nieuwe Titaantjes zijn al weer bezig kleine rotsblokjes op te stapelen om 'm van z'n verhevenheid te storten en dan de wereld eens naar hun zin in te richten. Hij lacht maar en denkt: "Goed zoo jongens, zoo mal als je bent, ben je me toch liever dan die mooie wijze heeren. 't Spijt me dat je je nek moet breken en dat ik die heeren moet laten gedijen, maar ik ben ook God maar." En zoo gaat alles z'n gangetje en wee hem die vraagt: Waarom?

(Nescio, 1915, p. 733)

Behalve vanuit zelfontkenning of verzet handelt de geïnterviewde ook dikwijls vanuit een professioneel soort vindingrijkheid, door verschillende vormen van druk op vooruitziende

wijze het hoofd te bieden. Zo proberen kunstenaars op de hoogte te blijven van veranderende regelgeving, om vragen daarover in het buitenland goed te kunnen beantwoorden.

't Is voor ons als gezelschap ook goed om wat meer te weten over hoe die besluitvorming tot stand komt. . . . [Theaters] vragen namelijk ook altijd: "Is er steun van jullie overheid, of hoe kunnen we dat doen?" Nu verwijzen we wel naar 't Fonds Podiumkunsten . . . alleen, 't is ook fijn als wij als gezelschap beter weten: dat theater of dat festival moet dit juist wel doen, of dit juist niet. (Tourmanager)

Of zij anticiperen op mogelijke problemen of botsingen door van eerdere ervaringen te leren.

Toen was er het probleem dat homoseksualiteit in Rusland nogal in een kwaad daglicht stond, . . . dus hebben we wel een keer overgeslagen en bij het festival gezegd: "Kan d'r goed op gelet worden wie we als vrijwilliger hebben?" Want we hadden een keer een vrijwilliger die toch een beetje discrimineerde. Die hebben we laten vervangen. (Artistiek directeur)

Soms zijn respondenten bereid om überhaupt zelfstandig te werk te gaan – niet alleen na een afwijzing, zoals in enkele voorgaande voorbeelden, maar direct uit eigen beweging.

Dat hele boek is eigenlijk dankzij mijzelf tot stand gekomen. . . . Ikzelf heb die [literair] agenten gevonden en 't Letterenfonds wist van niks. (Schrijver)

Is er wel een aparte financier, dan kunnen kunstenaars druk voorkomen door op eigen initiatief alvast een voor henzelf acceptabele tegenprestatie aan te bieden.

'k Heb wel eens gevraagd of de sponsor een vliegticket wou betalen voor dansers, en die dansers schreven dan een leuk dagboekje voor in 't personeelsblad of zo. Dan heb ik 't zelf in de hand, dan is 't heel overzichtelijk. (Artistiek directeur)

Of de geïnterviewde probeert de ruimte van een buitenlandse tegenhanger te beperken door een extra controle in te lassen.

Ik was toevallig op vakantie [in India] en ik ging praten met het festival. Die hadden van de ambassade begrepen . . . dat de ambassade alle tickets zou betalen. . . . Dus ik bel die ambassade . . . en die zegt: "Ja, die [organisatoren] zijn al tien keer op kantoor geweest, die hebben bedacht dat wij dat doen, maar dat doen we dus echt niet." Dus ik check 't altijd. (Artistiek directeur)

Zijn pogingen tot contact met een Nederlandse vertegenwoordiging minder succesvol, dan stellen ervaren kunstenaars hun prioriteiten gemakkelijk bij, om toch te proberen in het buitenland actief te kunnen zijn.

Ik ben d'r zeer in geïnteresseerd, maar . . . ik ben een beetje gestopt met dat promoten [van concerten bij Nederlandse ambassades] toen ik . . . nauwelijks of geen respons kreeg. Ik dacht: ik heb wel meer te doen dan te proberen iemand of een groep die niet zo geïnteresseerd is daarnaartoe te halen. . . . Ik ben bij sponsoractiviteiten of mensen die bij elkaar komen, ik doe ook altijd veel interviews. Dat is ook ter promotie van de concerten. (Dirigent)

In elk geval ziet het merendeel van de ondervraagden de onderhandelingen rondom het organiseren van buitenlandse optredens als een boeiende uitdaging, die voor sommigen ook tot de kern van de werkzaamheden voor het eigen gezelschap behoort.

Wij zijn een internationaal gezelschap en daar moet strategie achter zitten. We willen niet zomaar naar het buitenland gaan om dat 't leuk is, 't gaat vooral ook over zichtbaarheid en relaties opbouwen in het buitenland; je publiek te kunnen opbouwen. En daar ook Nederland te vertegenwoordigen. (Tourmanager)

't Is enerzijds ook een soort spel, dat je . . . de mensen die je in dit werk kent . . . af en toe eens laat weten wat je doet. En dan af en toe, als je denkt: nou wil ik echt eens iets doen, dan maak je dat nog meer kenbaar. . . . Maar je moet ook niet teveel opdringen, dat werkt natuurlijk ook niet goed, dat is ook vervelend! (Componist)

Kunstenaars beschikken kortom over een breed repertoire van handelingen en manieren om hun beroep in het buitenland zo goed als mogelijk naar eigen inzicht te kunnen beoefenen. Om die reden neemt de verhouding tussen internationaal cultuurbeleid en kunstenaar volgens één respondent ook op een dieperliggend niveau het karakter aan van een spel.

Hier wordt natuurlijk ook een soort papieren werkelijkheid gecreëerd. . . . Dat heeft met controle te maken. Als je controle uitoefent op de mensen, dan gaat 't vanzelf – dan gaan mensen vanzelf iets verzinnen om toch een beetje tot een goed plaatje te komen. (Schrijver)

## 5. Conclusies

### 5.1. Ambitie: een beleidsmatig beleidsvacuüm?

Je vraagt ons wat esthetiek méér is  
dan de meest succesvolle marketingcampagne?  
Kunst is méér omdat er minder op het spel staat,  
De enige plek waar de doden niet vallen,  
maar herinnerd worden. Neem eens een risico

(Marsman, 2021, p. 13)

Dit onderzoek beschrijft hoe kunstenaars zich als professionals binnen het internationaal cultuurbeleid tot hun buitenlandpolitieke publieke opdracht verhouden. Cultuurbeleid of niet, de verschillende resultaten suggereren dat internationale uitwisseling een feit is. Weliswaar vallen fluctuaties in het aandeel van activiteiten per bestemming of per discipline samen met veranderingen van beleid, uit de interviews blijkt dat ten minste een deel van de kunstenaars zich ten aanzien van zijn internationale activiteiten weinig aantrekt van de ambities van de regering. In dit opzicht zijn Nederlandse kunstenaars welwillende, zij het onpartijdige gezanten. Hoewel zij hun werk niet zien als politieke communicatie, wordt hun Nederlandse wereldbeeld in sommige landen toch als provocatief ervaren, bijvoorbeeld waar het hun openlijke uit de kast zijn betreft. Ook al zijn er ongetwijfeld kunstenaars die in het Nederlandse lhbtï-rechtendebat een afwijzend minderheidsstandpunt innemen, dan nog zal in meer homofobe buitenlanden vooral het beeld beklijven van uitingen die laten zien op welke manier Nederland verschilt. Om die reden kan de regering het zich veroorloven om qua internationaal cultuurbeleid te kiezen voor een ongedwongen versie van de vrijhaven. Van een structureel vervreemde kunstenaar hoeft in dat geval geen sprake te zijn.

Wel is het beleid daarmee veroordeeld tot de marge, zoals de commissie-Gevers terecht signaleert. Een ongedwongen internationaal cultuurbeleid zal per definitie gericht zijn op uitzonderingen. Om de verbinding met de buitenlandpolitiek te kunnen maken, zal een

belangrijk deel van de steun zich richten op het in menig opzicht faciliteren van kunstenaars wiens werk politieke potentie heeft. Hoewel vervreemding in de marxistische of arendtiaanse zin op het eerste gezicht niet lijkt op te treden, werkt het beleid wel een zekere cultuurindustriële standaardisering in de hand, bijvoorbeeld waar de grens tussen formele en inhoudelijke vereisten bij een subsidieaanvraag volgens enkele geïnterviewden diffuus is. De verwijzing naar de toegang tot kunst als universeel mensenrecht vervolmaakt de dynamiek van de verzakelijking: waar Nederlandse kunst elders moet bijdragen aan de ontwikkeling van met ons eigen wereldbeeld verenigbare normen en waarden, opdat er voor diezelfde kunst in de betreffende buitenlandse landen een gunstiger afzetmarkt ontstaat, is de circulariteit van de cultuurindustrie compleet. Uit het internationaal cultuurbeleid spreekt zo tenslotte de hoop dat elke toekomstbestendige stad vraagt om Dutch design, zoals tijdens de Koude Oorlog alle democratisering schijnbaar vroeg om jazzmuziek uit de Verenigde Staten.

Bovendien gedijt niet elke kunstvorm bij de kaders van het beleid. Verschillende kunstenaars wijzen er in de interviews op dat wie het moet stellen met een introverte persoonlijkheid, geringe naamsbekendheid of een gebrek aan ondersteunende medewerkers, niet altijd even gemakkelijk aanspraak maakt op overheidssteun. Datzelfde geldt voor kunstenaars die zich in demografisch opzicht minder Nederlands voelen of wiens kunstvorm sterk afhankelijk is van uitnodigende organisaties. Ook de niet eenduidig te verklaren daling van het aandeel van muziek in de geopolitiek prioritaire bestemmingen past in deze opsomming. Ondanks, of misschien wel dankzij de open, enigszins afstandelijke inrichting van het internationaal cultuurbeleid, lijkt er zo toch sprake te zijn van enige mate van voortrekkerij. Anders dan Kempers voorspelt, heeft het criterium van de inhoudelijke vrijheid de inhoudelijke voorkeuren van de statelijke financier immers niet volledig weten te vervangen. De resultaten wekken de indruk dat wat niet bijdraagt aan de buitenlandpolitieke doelstellingen van het beleid toch achterblijft bij projecten waar een dergelijke koppeling meer voor de hand ligt. In de meer afgemeten terminologie van Thorbecke: het internationaal cultuurbeleid beïnvloedt de concurrentie tussen kunstenaars. Behalve van verzakelijking door standaardisering kan dus ook gesproken worden van verwaarlozing door selectie.



## 5.2. Praktijk: beleidsvervreemding als vervreemd beleid

Eene geestige vrouw zeide my eens, dat zy honger kreeg van de lange streken van een strijkstok; maar wat krijgt men niet van het op- en nedergezweef van een vijftwintig strijkstokken, en van al de bewegingen met wangen, armen en handen, die een vol orkest maakt. Waarlijk, er moest een scherm voor hangen. De stroom van geluiden moest als uit eene duistere stilte tot ons komen, of wy moesten allen geblinddoekt toeluisteren. Maar wat werd er dan van de toilettes en van onze mooie oogen?

(Hildebrand, 1851, p. 180)

In praktische zin is vooral de stevige kritiek van een aantal respondenten op het functioneren van verschillende cultureel attachés opvallend. Voor een deel zien deze geïnterviewden een verband met de in 2010 ingezette bezuinigingen op de gehele culturele sector. De kritiek richt zich echter ook meer fundamenteel op het vermeende gebrek aan affiniteit met kunst dat sommige diplomaten uitstralen, de culturele specialisten niet uitgesloten. Analoog aan wat Rancièrè over de vervlechting van kunst en politiek schrijft, lijkt de beroepsdiplomaat nog altijd niet bedreven in de kunst van de culturele diplomatie, zelfs al belooft het Ministerie van Buitenlandse Zaken op dit terrein al jaren beterschap. Andersom lijken de respondenten door diplomaten binnen de context van het beleid niet te worden beschouwd als volwaardige *counterpart* of tegenhanger – als er al contact is, dan is dit meestal van een oppervlakkige en vluchtige aard. Over het internationaal cultuurbeleid zelf gaat het gesprek met kunstenaars zelden en de meeste geïnterviewden tonen zich in dat beleid dan ook weinig geïnteresseerd. In dit opzicht is de invloed van kunstenaars op de manier waarop de Nederlandse posten het internationaal cultuurbeleid uitvoeren beperkt, waarbij het wel de vraag is of de kunstenaar deze tactische machteloosheid ook als een gemis ervaart.

Ondertussen vindt er buiten het blikveld van de ambtenarij een levendige culturele uitwisseling plaats, waarbij belangrijke aspecten van het beleid, zoals de prioriteitsgebieden, nauwelijks een rol spelen. Zelden is de keuze voor Rusland een opzettelijke: de meeste respondenten gooien hun internationale net breed uit en vangen zo om het even in welk land

een uitnodiging. Voor veel kunstenaars zijn de verschillende buitenlandse landen dan ook vooral hét buitenland. Met enig Nederlands stimuleringsbeleid of met politieke motieven heeft hun bestemming naar het zich laat aanzien weinig te maken. Zinvol is het internationaal cultuurbeleid volgens hen dan ook vooral waar het culturele uitwisseling benadert als doel op zich. Waar de kunst een instrumentele rol vervult, is sprake van een sterke ervaring van zinloosheid, waarbij het onderscheid tussen zin voor de Nederlandse samenleving en zin voor het buitenlandse publiek niet scherp te maken is – misschien omdat het onderscheid tussen daar en hier voor veel kunstenaars überhaupt kunstmatig aandoet. Van invloed op de doelstellingen van het beleid is al helemaal geen sprake, zodat de kunstenaar behalve in tactisch opzicht ook strategisch machteloos is. Het internationaal cultuurbeleid is voor de meeste geïnterviewden hoogstens een abstractie – alleen de tourmanager of artistiek directeur van het bekendere gezelschap spreekt zo nu en dan met DutchCulture of met de fondsen over subsidiecriteria en regelgeving. Ook volgens deze kunstenaar-manager is het contact met Russische sponsors echter vaak intensiever dan het contact met de ambassade.

Veel potentie tot gezamenlijke projecten tussen welwillende Nederlandse kunstenaars en buitenlandse makers en publieksgroepen blijft daardoor onbenut. Voor lange workshops is tijd noch geld en voor tournees buiten de grote steden zijn Nederlandse kunstenaars vooral aangewezen op eigen initiatief en middelen. Daardoor blijft de internationale uitwisseling in de praktijk vaak oppervlakkig en eenzijdig. Toch lijkt machteloosheid op operationeel niveau voor deze beroepsgroep niet het juiste semantische kader om de ervaring te duiden. De maatschappijkritische Nederlandse kunstenarij heeft aanleg voor gelegenheidsdiplomatie: met haar provocatieve kunst en met haar prikkelende vragen aan de dis sluit haar werk zowel in potentie als in de praktijk goed aan bij de doelstellingen van het beleid. Van een gebrek aan invloed op het eigen werk is geen sprake – hoogstens van een gebrek aan koppeling tussen de beleidsmatige ambities en de feitelijke uitwisselingspraktijk. Niet de kunstenaars zijn daarbij van hun kunst vervreemd; het internationaal cultuurbeleid is in zijn ogenschijnlijke blindheid voor wat er zonder zijn tussenkomst al plaatsvindt zelf van zijn wezen losgeraakt. Voor kunstenaars blijft beleidsvervreemding uit, omdat het beleid van hén vervreemd is.

### 5.3. Reactie: beïnvloeden, met beleid

Ik weet inmiddels dat Nederlanders meestal goed voorbereid ergens naartoe gaan. Ze weten precies wat ze willen en wat er van ze verwacht wordt om het te krijgen. Door de juiste voorbereidingen worden ze niet gezien als stommelingen.

(Al Galidi, 2020, p. 10)

Gezien het goeddeels uitblijven van een ervaring van beleidsvervreemding bij de kunstenaar, is het niet verwonderlijk dat het perspectief van coping slechts in beperkte mate op de praktijk toepasbaar blijkt. In algemene zin hanteren de respondenten daarbij vooral strategieën die een beroep doen op hun professionele vermogen, bijvoorbeeld waar zij door zelf actief op onderzoek uit te gaan en te leren van eerdere ervaringen op botsingen anticiperen. Ook het op eigen initiatief bedenken van een passende tegenprestatie voor de sponsor of het stellen van nieuwe netwerkprioriteiten wanneer een bepaalde ambassade niet reageert is hiervan een voorbeeld. In de meer klassieke zin geven meerdere geïnterviewden aan weleens een beroep te doen op eigen geld, tijd of energie, om toch nog even met een buitenlandse collega te kunnen musiceren of om toch nog in een workshop te kunnen voorzien. Het aan de grens meewerken aan corruptie kan voor sommigen eveneens een manier zijn om naar het publiek toe te bewegen. Dat een workshop eigenlijk niet goed in het programma past en daarmee soms een wat gejaagd en oppervlakkig karakter lijkt te krijgen, wijst op een vorm van standaardisering die aangeeft dat kunstenaars waar nodig ook bereid zijn om zich van het publiek af te keren. Dat een enkeling bereid is terug te duwen wanneer een vergoeding zijns inziens ondermaats is of een sponsorovereenkomst te beklemmend, wijst erop dat zelfs een beweging tegen het publiek in tot de aan te boren strategieën behoort.

Evenwel lijken deze op zichzelf duidelijke gevallen van coping niet altijd betrekking te hebben op gevoelens van weerstand jegens het internationaal cultuurbeleid. Op weg naar het buitenland heeft de kunstenaar per slot van rekening wel meer hordes te nemen dan de door de eigen regering opgeworpen beperkingen. Gezien de omkering dat beleidsvervreemding in

de Nederlandse culturele diplomatie voornamelijk tot uiting komt als vervreemd beleid, is coping bij nader inzien wellicht niet de best passende benadering om de omgang van de kunstenaar met het internationaal cultuurbeleid te duiden. Dit gaat verder dan wat Tummers ten aanzien van zijn model van beleidsvervreemding contingentie noemt: dit begrip veronderstelt een accentverschil, geen afwijzing. Dat het merendeel van de respondenten er blijk van geeft te handelen vanuit professioneel vermogen, lijkt gelet op de kloof tussen beleid en praktijk in het cultuurdiplomatieke geval ten slotte niet zozeer te wijzen op een verschil van accent, als wel op het algemene gegeven dat kunstenaars sterk autonome professionals zijn in de zin van Noordegraaf, die het bovendien gewoon zijn om hun buitenlandse activiteiten met grote zelfstandigheid te kunnen en willen ontplooiën.

Signaleert Habermas dat de leefwereld onder bepaalde omstandigheden – en zeker in de politiek-bestuurlijke sfeer – gekoloniseerd kan worden door de wereld van het systeem, dan suggereren de interviewresultaten dat een dergelijke tendens binnen de context van het internationaal cultuurbeleid niet bestaat. De professional is immers dermate beperkt bij de uitvoering van het beleid betrokken, dat het vervreemde beleid of het systeem zijn uitwerking op het praktische leven in het geheel mist.

Toch is dienaangaande ook een andere lezing mogelijk. De decennialange consistentie van het beleid in termen van zijn doelstellingen en ambities kan er evengoed op duiden dat het beleid zijn invloed op een veel langere termijn dan het bestek van een enkel beleidskader doet gelden. In dat geval is de welwillendheid van tourmanagers en artistiek directeurs symptomatisch voor een foucaultiaanse verinnerlijking van de meest algemene doelstelling van het beleid: het beeld van Nederland op een positief realistische manier uitdragen. Deze kunstenaars maken geen principieel bezwaar tegen de verwachting dat zij als ontvanger van de basissubsidie nu eenmaal naar het buitenland moeten, omdat zij al niet meer zien hoezeer hun activiteiten zijn doorspekt met diplomatie. Ook de frustratie van de minder bekende, minder uitgesproken Nederlandse, in individueel of klein groepsverband opererende respondent past in dit beeld. Het hierin niet benutte potentieel is vanuit beleidsoogpunt klein bier, zoals het Kremlin zich ook niet druk maakt om de kritiek van een klein “wormpje”.

## 6. Discussie

### 6.1. Bestemming: toeval

De liefde voor zijn land kent geen grenzen – van andere landen.

(Lec, 1959-1964/1965, p. 37)

Op methodisch vlak hebben zich inzake de verschillende aspecten van betrouwbaarheid geen op hoofdstuk 3.2 aanvullende opvallendheden voorgedaan. Problematisch wordt de opzet zoals verwacht vooral ten aanzien van de externe validiteit of overdraagbaarheid van de resultaten. Aangezien een deel van de geïnterviewden benoemt dat de inhoudelijke druk van Russische partijen vaak sterker wordt gevoeld dan de druk van Nederlandse diplomaten, kunnen de resultaten waar het de concrete weerstandservaring betreft inderdaad niet zonder meer naar andere bestemmingen en contexten worden geëxtrapoleerd.

Ook in termen van geloofwaardigheid kent het onderzoek beperkingen. Hoewel het combineren van zowel kwantitatieve en kwalitatieve gegevens als van documentanalyse en een interviewaanpak een unieke synthese van resultaten mogelijk heeft gemaakt, bemoeilijkt met name de betrekkelijk kleine steekproef van geïnterviewden het streven naar interne geldigheid in dit deel van de resultaten. Weliswaar schetsen de interviews een getrouw en sectoroverstijgend beeld van Nederlandse culturele uitwisseling met Rusland in het tweede decennium van de eenentwintigste eeuw, dit beeld is gelet op de in hoofdstuk 3 genoemde bezwaren aangaande de activiteitenregistratie enkel gebaseerd op kunstenaars die inderdaad recentelijk naar Rusland zijn gereisd en waarvan hun werkzaamheden op de een of andere manier in het gegevensbestand van DutchCulture zijn beland. Wie de afgelopen jaren om wat voor reden dan ook niet naar Rusland kon of wilde, is in dit onderzoek niet gehoord.

## 6.2. De kunstenaar in context

Met 'n diplomaat mag men zich inlaten, maar de slimmigheidjes van 'n marskramer zyn beneden de aandacht.

(Multatuli, 1873, p. 354)

De methodische kanttekeningen daargelaten, stelt het antropologische perspectief op de publieke professional, in combinatie met een op documenten gebaseerde kleine geschiedenis van het internationaal cultuurbeleid, de onderzoeker in staat om de ambities van dit beleid aan de ervaringspraktijk te toetsen. Vice versa maakt de systematische benadering van de kunstenaar als publieke professional het mogelijk om het romantische beeld dat denkers als Nietzsche en Tolstoj ten aanzien van het kunstenaarschap koesteren tot concrete observaties en verwachtingen omtrent het gedrag terug te brengen. Zo blijkt uit de resultaten in elk geval dat het hier om een sterk autonome, ontwikkelde professional gaat, die in het internationaal cultuurbeleid weliswaar dienstdoet als contactambtenaar, maar die toch niet het typerende copinggedrag vertoont van Lipsky's minder zelfstandige bureaucraat-van-de-sstraat.

Hoewel het gekozen perspectief kortom inzichtelijk maakt op welke manier kunstenaars hun rol als uitvoerders van het beleid ervaren, valt aan het meer fundamentele risico waarop Rhodes wijst ten slotte moeilijk te ontkomen: wie mét de kunstenaar spreekt, kan moeilijk óver de kunstenaar spreken. Het *God's eye point of view* of het perspectief van de alwetende verteller blijft ontoegankelijk. Op basis van het huidige onderzoek is daarom niet te concluderen welke van de twee in hoofdstuk 5.3 geschetste lezingen de werkelijkheid het best beschrijft. Wat verhuld blijft is dus het antwoord op de vraag of kunstenaars in volle autonomie en zonder achting voor het van de praktijk vervreemde beleid gestalte geven aan de internationale culturele betrekkingen, of dat zij als gevolg van jarenlange selectie en standaardisering toch vooral een marionet zijn van door hen niet als zodanig herkende politieke krachten.

Omdat het tweede geval uitgaat van impliciete sturing, ligt de keuze voor een onderzoek naar het perspectief van de betrokken ambtenaren niet voor de hand. Ook wie nu het beleid bepaalt, zal als persoon immers niet noodzakelijk bevatten op welke manieren het beleid de praktijk al van meet af aan weet te structureren en te bepalen. Niet voor niets spreekt Foucault in dit verband van een gedisciplineerde samenleving, waarin ook de machthebber zelf al onderworpen is aan de disciplinerende werking van het beleid als systeem. Dat cultureel attachés volgens de kunstenaar overigens niet altijd kundig zijn en dat diplomaten om de zoveel tijd van baan en van werkterrein veranderen, geeft eveneens weinig vertrouwen in de diepgang van hun kijk op de zaak.

Ook het verleggen van de focus naar de ervaring van de kunstenaar met uitwisselingen in andere landen of naar de ervaring van thuisblijvers lijkt, ondanks de in hoofdstuk 6.1 geplaatste kanttekeningen bij de interne geldigheid, niet te leiden tot een sluitend antwoord op de dichotomie tussen vervreemd beleid en discipline. Zelfs waar een dergelijke aanpassing tot wezenlijk andere resultaten zou leiden, blijft het tenslotte mogelijk dat ook deze kunstenaars niet overzien door welke machten hun ervaringen bij voorbaat worden beheerst.

De formele, hedendaagse betrokkenheid van de Nederlandse kunstenaar bij de culturele diplomatie en bij het buitenlandbeleid vindt zijn oorsprong zoals gezegd in 1946. De interessante vraag is dus vooral of de buitenlandse ervaringen van de Nederlandse kunstenaar van toen zich laten vergelijken met de ervaringen van de kunstenaar van nu. Zo ja, dan zullen de spanningen die zich binnen het hedendaagse internationaal cultuurbeleid voordoen niet afhankelijk zijn van eventuele bemoeienis vanuit de staat. In dat geval kan blijken dat het beleid inderdaad vervreemd is, en dat kunstenaars daarbuiten voornamelijk hun eigen plannen maken. De spanningen nemen dan het karakter aan van wat bij Mauss een totaal sociaal feit heet. Zo nee, dan zijn de spanningen van nu een probleem van het heden. In dat geval wordt het aannemelijker dat het naoorlogse internationaal cultuurbeleid de praktijk toch in belangrijke mate heeft gevormd. Van vervreemd beleid kan dan geen sprake meer zijn, zelfs al wordt zijn uitwerking door geen van de betrokkenen gezien.

Zoals Foucault in zijn onderzoek naar de gedisciplineerde samenleving op zoek gaat naar de geboorte van de gevangenis, zo moet een onderzoek naar de disciplinerende werking van het internationaal cultuurbeleid op de hedendaagse culturele uitwisselingspraktijk kortom beginnen bij de geboorte van de betrokkenheid van de staat bij deze culturele uitwisseling met het buitenland. Wat nodig is, is, om vrijuit met Foucault (1975) te spreken, een correlatieve geschiedenis van het moderne kunstenaarschap en van de eigentijdse buitenlandpolitieke macht; een genealogie van het politiek-bestuurlijke complex waarop het internationaal cultuurbeleid steunt en waarmee hij zijn disciplinerende uitwerking maskeert (p. 27). Wat nodig is, is kortom een blik op de rol van de kunstenaar als diplomatieke en publieke professional *in het verleden*.

### 6.3. Aanbevelingen voor de beleidspraktijk

Ieder die Gribojedov bezocht – gesteld natuurlijk dat hij geen absoluut uilskuiken was – moest zich wel op slag realiseren hoe lekker die zondagskinderen – de leden van MASSOLIT – ervan leefden en een zwarte afgunst begon dan ook prompt zo iemand aan te vreten. En zonder talmen zond hij dan bittere verwijten ten hemel op, omdat deze hem bij zijn geboorte niet had begiftigd met de gave des woords, zonder dewelke er uiteraard zelfs niet te dromen viel over een lidmaatschapskaart van MASSOLIT, die bruine, naar kostbaar leder geurende en goudomrande, heel Moskou welbekende kaart.

(Boelgakov, 1966-1967/1997, pp. 61-62)

De komende jaren zal het internationaal cultuurbeleid gericht zijn op de ontwikkeling van de culturele sector, op het verbeteren van de relatie met het buitenland en op het behalen van de duurzame ontwikkelingsdoelen van de Verenigde Naties. Een eerste aanbeveling op basis van de conclusies van dit onderzoek zou zijn om de tweede en de derde doelstelling zo snel mogelijk te laten vallen. Blijkens de resultaten kan de regering zich erop verheugen dat Nederlandse kunst op zichzelf vaak inspirerend, provocatief en politiek is, bijvoorbeeld waar het gaat om het opkomen voor de belangen van de lhbtï-gemeenschap. De regering kan dus volstaan met het bevorderen van internationale uitwisseling als doel op zich.



Als het door Buitenlandse Zaken inmiddels als een succes wordt gezien dat er onder diplomaten steeds meer erkenning is voor het belang van de kunst voor het welslagen van het bredere buitenlandbeleid, dan lijkt de totale instrumentalisering van de kunst in deze context nabij. Een tweede aanbeveling is daarom om de zorg voor de ontwikkeling van de culturele sector bij deze sector zelf te beleggen, bijvoorbeeld via een onafhankelijk instituut voor buitenlandse culturele betrekkingen met vestigingen in een aantal voor de sector als zodanig prioritaire steden. Anders dan de cultureel attaché of de vertegenwoordiger van DutchCulture zal een ruimhartig gefinancierd maar ongebonden instituut van en voor de culturele sector de ontwikkeling van de Nederlandse kunsten juist níét op haar samenhang met het brede buitenlandbeleid beoordelen, waardoor het voor kunstenaars niet langer hoeft te voelen alsof zij met een vreemde, soms zelfs ongeïnteresseerde derde van doen hebben.

Een derde aanbeveling luidt ten slotte dat de middelen voor het internationaal cultuurbeleid volledig op de begroting van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap moeten worden geplaatst. Door het schrappen van de tweede en derde doelstelling komt immers ook de directe betrokkenheid van de minister van Buitenlandse Zaken te vervallen. De op diens begroting vrijgekomen middelen kunnen in dit geval bijvoorbeeld worden omgezet in structurele bekostiging voor de eerste dependances van het nieuw op te richten instituut voor buitenlandse culturele betrekkingen. In lijn met de door het Ministerie van Buitenlandse Zaken uitgedragen publieksdiplomatie, kan dit er wellicht voor zorgen dat de kunstenaar in het buitenland weer tijd heeft om na een workshop nog wat na te praten of om ook de derde, vierde en vijfde grootste stad van het land eens te bezoeken. Zo kan de kunst als doel op zich pas echt zijn diplomatieke werk doen.

### Bronnenlijst

- Abbott, A.D. (1988). *The system of professions: An essay on the division of expert labor* [Het systeem van beroepen: Een essay over arbeidsdeling binnen de deskundige beroepen]. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Adorno, Th.W. (1941). On popular music [Over populaire muziek]. *Studies in Philosophy and Social Science*, 9(1), 17-48.
- Adviesraad Internationale Vraagstukken (2005). *De invloed van cultuur en religie op ontwikkeling: Stimulans of stagnatie?* (AIV-advies, nr. 42). Den Haag: Adviesraad Internationale Vraagstukken.
- Algemene Vergadering van de Verenigde Naties (1948). International bill of human rights [Internationaal statuut voor de rechten van de mens; A/RES/217(III)]. In United Nations, *Official records of the third session of the General Assembly: Part I. Resolutions, 21 September – 12 December 1948* (pp. 71-79). Parijs: United Nations.
- Anderson, W.D. (1966). *Ethos and education in Greek music: The evidence of poetry and philosophy* [Ethos en onderwijs in Griekse muziek: Bewijzen uit de dichtkunst en de filosofie]. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Anderson, W.D. (1994) *Music and musicians in ancient Greece* [Muziek en muzikanten in het oude Griekenland]. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Ansari, E.A. (2018). *The sound of a superpower: Musical Americanism and the Cold War* [De klank van een grootmacht: Muzikaal amerikanisme en de Koude Oorlog]. Oxford: Oxford University Press.
- Applegate, C.S. (2005). *Bach in Berlin: Nation and culture in Mendelssohn's revival of the St. Matthew Passion* [Bach in Berlijn: Natie en cultuur in Mendelssohns heropvoering van de Matteüspassie]. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Arendt, J.C. (1958). *The human condition* [De menselijke conditie]. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

- Baeck-Schilders, H. (2001). De bevordering van het muziekonderwijs in Nederland en België: Koning Willem I richt koninklijke muziekscholen op in Amsterdam, Den Haag, Brussel en Luik. In L.P. Grijp, I. Bossuyt, M. Delaere, R. de Groot, L.D.M. Mutsaers, R.A. Rasch, K. Vellekoop & E.G.J. Wennekes (reds.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (pp. 398-402). Amsterdam: Amsterdam University Press-Salomé.
- Barghoorn, F.C. (1960). *The Soviet cultural offensive: The role of cultural diplomacy in Soviet foreign policy* [Het culturele offensief van de Sovjet-Unie: De rol van culturele diplomatie in het buitenlandbeleid van de Sovjet-Unie]. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Barston, R.P. (2019). *Modern diplomacy* [Moderne diplomatie]. Abingdon: Routledge.
- Bataille, G.A.M.V. (1976a). *La part maudite: Essai d'économie générale* [Het vervloekte deel: Essay over de algemene economie]. In G.A.M.V. Bataille, *Œuvres complètes* (vol. 7, pp. 17-180). Parijs: Éditions Gallimard. (Oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1949)
- Bataille, G.A.M.V. (1976b). *Théorie de la religion* [Theorie van de religie]. In G.A.M.V. Bataille, *Œuvres complètes* (vol. 7, pp. 281-351). Parijs: Éditions Gallimard. (Oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1973)
- Baxandall, M.D.K. (1972). *Painting and experience in fifteenth century Italy: A primer in the social history of pictorial style* [Schilderkunst en ervaring in het vijftiende-eeuwse Italië: Een inleiding in de sociale geschiedenis van de schilderstijl]. Oxford: Oxford University Press.
- Belmonte, L.A. (2008). *Selling the American way: U.S. propaganda and the Cold War* [Het verkopen van de Amerikaanse manier: Amerikaanse propaganda en de Koude Oorlog]. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Benhabib, S. (1996). Toward a deliberative model of democratic legitimacy [Op naar een deliberatief model van democratische legitimiteit]. In S. Benhabib (red.), *Democracy and difference: Contesting the boundaries of the political* (pp. 67-94). Princeton, NJ: Princeton University Press.

- Berridge, G.R. & Lloyd, L. (2012). *The Palgrave Macmillan dictionary of diplomacy* [Het Palgrave Macmillanwoordenboek van de diplomatie] (3de ed.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bezemer, J.W. & Jansen, M.C. (2015). *Een geschiedenis van Rusland: Van Rurik tot Poetin* (10de ed.). Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- Bloemgarten, S. (2001). De organisatie van de belangenbehartiging van musici: Het “artistieke proletariaat” verenigt zich tot een Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging. In L.P. Grijp, I. Bossuyt, M. Delaere, R. de Groot, L.D.M. Mutsaers, R.A. Rasch, K. Vellekoop & E.G.J. Wennekes (reds.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (pp. 511-516). Amsterdam: Amsterdam University Press-Salomé.
- Boeijs, H.R. (2014). *Analyseren in kwalitatief onderzoek: Denken en doen* (2de ed.). Amsterdam: Boom Lemma uitgevers.
- Boekman, E. (1939). *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam: Menno Hertzberger & Co.
- Boelgakov, M.A. (1997). *De meester en Margarita*. In M. Fondse & A. Prins (verts.), *Verzamelde werken* (vol. 3). Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot. (Oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1966-1967)
- Breckenridge, M.A. (2012). “*Sounds for adventurous listeners*”: *Willis Conover, the Voice of America, and the international reception of avant-garde jazz in the 1960s* [Klanken voor avontuurlijke luisteraars: Willis Conover, de Voice of America en het internationale onthaal van avant-gardejazz in de jaren zestig van de twintigste eeuw] (Proefschrift, University of North Texas). Geraadpleegd via <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc149564>
- Breckenridge, M.A. (2013). Willis Conover’s international jazz diplomacy through fandom: The Friends of Music USA Newsletter, 1964-1969 [Willis Conovers internationale jazzdiplomatie via het fan zijn: De *Friends of Music USA*-nieuwsbrief, 1964-1969]. *Jazz Perspectives*, 7(2), 91-109.

- Brown, J.H. (2009). Arts diplomacy: The neglected aspect of cultural diplomacy [Kunstdiplomatie: De verwaarloosde kant van de culturele diplomatie]. In N. Snow & P.M. Taylor (reds.), *Routledge handbook of public diplomacy* (1ste ed., pp. 57-59). New York, NY: Routledge.
- Brubeck, D.W. & Brubeck, I.M. (1962). The real ambassadors [De echte ambassadeurs; opgenomen door L.D. Armstrong, D.A. Lambert, J.C. Hendricks, A. Ross, D.W. Brubeck, E.J. Wright & J.A. Morello]. Op *The real ambassadors: An original musical production by Dave and Iola Brubeck* [LP]. New York, NY: Columbia Masterworks.
- Bryman, A. (2015). *Social research methods* [Sociaalwetenschappelijke onderzoeksmethoden] (5de ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Çankaya, S. (2020). *Mijn ontelbare identiteiten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Centraal Bureau voor de Statistiek (2021). *Regionale kerncijfers Nederland* [StatLine]. Geraadpleegd via <https://opendata.cbs.nl/statline/#/CBS/nl/dataset/70072NED/table?dl=51E95>
- Claes, A.E.J. (1920). *De Witte*. Amsterdam: Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur.
- Cole, A.G. (2016). *Italian Renaissance courts: Art, pleasure and power* [Hoven van de Italiaanse renaissance: Kunst, plezier en macht]. Londen: Laurence King Publishing.
- Derrida, J.E. (1991). *Donner le temps: 1. La fausse monnaie* [De tijd geven: 1. De valse munt]. Parijs: Éditions Galilée.
- Derrida, J.E. (1993). *Spectres de Marx* [Spoken van Marx]. Parijs: Éditions Galilée.
- Dizard, W.P., Jr. (2004). *Inventing public diplomacy: The story of the U.S. Information Agency* [Publieksdiplomatie uitvinden: Het verhaal van het informatieagentschap van de Verenigde Staten]. Boulder, CO: Lynne Rienner Publishers.
- Duberley, J., Johnson, P. & Cassell, C.M. (2012). Philosophies underpinning qualitative research [Filosofische onderbouwingen van kwalitatief onderzoek]. In G. Symon & C.M. Cassell (reds.), *Qualitative organizational research: Core methods and current challenges* (pp. 15-34). Londen: Sage.

- DutchCulture (2020). *DutchCulture Database Data* [Gegevensbestand]. Amsterdam: DutchCulture.
- Elsschot, W. (1923). Lijmen. *De Vlaamsche gids*, 11, 289–324.
- Fletcher, T.S.F. (2016). Public diplomacy and its offshoots [Publieksdiplomatie en haar uitlopers]. In I.A. Roberts (red.), *Satow's diplomatic practice* (7de ed., pp. 555–564). Oxford: Oxford University Press.
- Fosler-Lussier, D. (2015). *Music in America's Cold War diplomacy* [Muziek in de Koude Oorlogdiplomatie van de Verenigde Staten]. Oakland: University of California Press.
- Foucault, P.-M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison* [Toezicht en straf: De geboorte van de gevangenis]. Parijs: Éditions Gallimard.
- Frissen, P.H.A. (2013). *De fatale staat: Over de politiek noodzakelijke verzoening met tragiek*. Amsterdam: Uitgeverij Van Genneep.
- Galidi, R. al (2020). *Holland*. Zwolle: Uitgeverij De Kade.
- Gevers, J.K.M., Loosdrecht, M.J.J. van, Schneider, C.J. & Staay, A.J. van der (1993). *Internationale culturele betrekkingen: Rapport van de onderzoekscommissie inzake de mogelijkheid en de wenselijkheid van een Instituut voor Buitenlandse Culturele Betrekkingen*. Den Haag: Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.
- Gienow-Hecht, J.C.E. (2009). *Sound diplomacy: Music and emotions in transatlantic relations, 1850–1920* [Klinkende diplomatie: Muziek en emoties in transatlantische betrekkingen, 1850–1920]. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music* [Het denkbeeldige museum van muzikale werken: Een muziekfilosofisch essay]. Oxford: Clarendon Press.
- Goff, P.M. (2013). Cultural diplomacy [Culturele diplomatie]. In A.F. Cooper, J. Heine & R. Thakur (reds.), *The Oxford handbook of modern diplomacy* (pp. 419–435). Oxford: Oxford University Press.
- Goff, P.M. (2020). Cultural diplomacy [Culturele diplomatie] In N. Snow & N.J. Cull (reds.), *Routledge handbook of public diplomacy* (2de ed., pp. 30–37). New York, NY: Routledge.

- Goldin, C.D. & Rouse, C.E. (2000). Orchestrating impartiality: The impact of “blind” auditions on female musicians [Onpartijdigheid orkestreren: De invloed van blinde audities op vrouwelijke muzikanten]. *American Economic Review*, 90(4), 715–741.
- Habermas, J. (1981). *Theorie des kommunikativen Handelns: Band 2. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft* [Theorie van het communicatieve handelen: Deel 2. Over de kritiek van de functionalistische rede]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Han, B.-C. (2010). *Müdigkeitsgesellschaft* [De vermoeide samenleving]. Berlijn: Matthes & Seitz.
- Hatschek, K. (2010). The impact of American jazz diplomacy in Poland during the Cold War era [De invloed van de Amerikaanse jazzdiplomatie in Polen tijdens de Koude Oorlog]. *Jazz Perspectives*, 4(3), 253–300.
- Hildebrand (1851). De familie Kegge. In Hildebrand, *Camera obscura* (3de, verm. ed., vol. 1, pp. 108–231). Haarlem: Erven F. Bohn.
- Hill, M.J. & Hupe, P.L. (2002). *Implementing public policy: Governance in theory and practice* [Publiek beleid uitvoeren: Bestuur in theorie en praktijk]. Londen: Sage.
- Hilsdale, C.J. (2014). *Byzantine art and diplomacy in an age of decline* [Byzantijnse kunst en diplomatie in tijden van verval]. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horkheimer, M. & Adorno, Th.W. (1947). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* [Dialectiek van de Verlichting: Filosofische fragmenten]. Amsterdam: Querido Verlag.
- Huijgh, E. (2016). Public diplomacy [Publieksdiplomatie]. In C.M. Constantinou, P. Kerr & P. Sharp (reds.), *The Sage handbook of diplomacy* (pp. 437–450). Londen: Sage.
- Hurkmans, B., Lawson, G.A., Luiten, B.M., Pröpper, H., De Neef, T. & Woerden-Tausk, F.M. van (reds.) (2005). *All that Dutch: Over internationaal cultuurbeleid*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleidsevaluatie (2001). *De kunst van het internationaal cultuurbeleid: Evaluatie 1997–2000* (IOB Evaluatie, nr. 287). Den Haag: Ministerie van Buitenlandse Zaken.

- Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleidsevaluatie (2016). *Cultuur als kans: Beleidsdoorlichting van het internationaal cultuurbeleid 2009-2014* (IOB Evaluatie, nr. 411). Den Haag: Ministerie van Buitenlandse Zaken.
- Inspectie Ontwikkelingssamenwerking en Beleidsevaluatie (2019). *Diversiteit en samenhang: Beleidsdoorlichting "Consulaire dienstverlening en uitdragen Nederlandse waarden"* (IOB Evaluatie, nr. 435). Den Haag: Ministerie van Buitenlandse Zaken.
- Johnson, T.J. (1972). *Professions and power* [Beroepen en macht]. Londen: Macmillan.
- Jönsson, C. & Hall, M. (2005). *Essence of diplomacy* [De essentie van de diplomatie]. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kant, I. (1908). *Kritik der Urtheilskraft* [Kritiek van het oordeelsvermogen]. In I. Kant, *Kant's gesammelte Schriften: Kant's Werke* (vol. 5, pp. 165-485). Berlijn: Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. (Oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1790)
- Kempers, B. (1987). *Kunst, macht en mecenaat: Het beroep van schilder in sociale verhoudingen, 1250-1600*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Kennett, P. (2010). *Global perspectives on governance* [Mondiale perspectieven op bestuur]. In S.P. Osborne (red.), *The new public governance? Emerging perspectives on the theory and practice of public governance* (pp. 19-35). Abingdon: Routledge.
- Kessler, M.-C. (2018). *La diplomatie culturelle* [De culturele diplomatie]. In T. Balzacq, F. Charillon & F. Ramel (reds.), *Manuel de diplomatie* (pp. 263-274). Parijs: Presses de Sciences Po.
- Klijn, E.-H. & Koppenjan, J.F.M. (2016). *Governance networks in the public sector* [Bestuurlijke netwerken in de publieke sector]. Abingdon: Routledge.
- Kodat, C.G. (2015). *Don't act, just dance: The metapolitics of Cold War culture* [Speel niet, maar dans: De metapolitiek van cultuur in de Koude Oorlog]. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Kovach, P.J. (2009). *The public diplomat: A first person account* [De publieksdiplomaat: Een verslag in de eerste persoon]. In N. Snow & P.M. Taylor (reds.), *Routledge handbook of public diplomacy* (1ste ed., pp. 199-211). New York, NY: Routledge.



- Krasner, S.D. (1999). *Sovereignty: Organized hypocrisy* [Soevereiniteit: Georganiseerde hypocrisie]. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Langenkamp, H.J.M. (2012). (Dis)connecting cultures, creating dreamworlds: Musical “East-West” diplomacy in the Cold War and the War on Terror [Culture(n) (ont)binden, droomwerelden scheppen: Oost-Westdiplomatie tijdens de Koude Oorlog en de strijd tegen terrorisme]. In P. Romijn, G. Scott-Smith & J. Segal (reds.), *Divided dreamworlds? The cultural Cold War in East and West* (pp. 217-234). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lazzarini, I. (2015). *Communication and conflict: Italian diplomacy in the early Renaissance, 1350-1520* [Communicatie en conflict: De Italiaanse diplomatie in de vroege renaissance, 1350-1520]. Oxford: Oxford University Press.
- Lec, S.J. (1965). *Ongekamde gedachten: Aforismen* (M. Colleran, vert.). Amsterdam: Van Ditmar. (Oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1959-1964)
- Leith, J.A. (1965). *The idea of art as propaganda in France, 1750-1799: A study in the history of ideas* [Het idee van kunst als propaganda in Frankrijk, 1750-1799: Een ideeëngeschiedkundige studie]. Toronto, ON: University of Toronto Press.
- Lincoln, Y.S. & Guba, E.G. (1985). *Naturalistic inquiry* [Naturalistisch onderzoek]. Beverly Hills, CA: Sage.
- Lipsky, M. (1980). *Street-level bureaucracy: Dilemmas of the individual in public services* [Bureaucratie op straatniveau: Dilemma's van het individu in de publieke dienstverlening]. New York, NY: Russel Sage Foundation.
- Littlejohn, S.W., Foss, K.A. & Oetzel, J.G. (2017). *Theories of human communication* [Theorieën van menselijke communicatie] (11de ed.). Long Grove, IL: Waveland Press.
- Lukács, G.B. (1923). *Geschichte und Klassenbewusstsein: Studien über marxistische Dialektik* [Geschiedenis en klassenbewustzijn: Studies van de marxistische dialectiek]. Berlijn: Der Malik Verlag.

- Mahiet, D. (2018). The diplomat's music test: Branding new and old diplomacy at the beginning of the nineteenth and twenty-first centuries [Het muziekexamen van de diplomaat: Het nieuwe en oude imago van de diplomatie aan het begin van de negentiende en de twintigste eeuw]. In F. Ramel & C. Prévost-Thomas (reds.), *International relations, music and diplomacy: Sounds and voices on the international stage* (pp. 115-139). Cham: Palgrave Macmillan.
- Marsman, L. (2021). Universele esthetiek. In L. Marsman, *In mijn mand: Gedichten* (pp. 6-13). Amsterdam: Uitgeverij Pluim.
- Marx, K. (1982). Ökonomisch-philosophische Manuskripte (zweite Wiedergabe) [Economisch-filosofische manuscripten (tweede weergave)]. In R. Dlubek, E. Kundel, A.I. Malysj, R. Sperl & A.I. Taubert (reds.), *Karl Marx Friedrich Engels Gesamtausgabe (MEGA): Erste Abteilung. Werke, Artikel, Entwürfe* (vol. 2, pp. 323-438). Berlijn: Dietz Verlag. (Oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1932)
- Mauss, M. (1923). Essai sur le don: Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques [Essay over de gift: De vorm en het waarom van de uitwisseling in archaïsche samenlevingen]. *L'Année sociologique: Nouvelle série*, 1, 30-186.
- McDaniel, C.P. (2015). *American-Soviet cultural diplomacy: The Bolshoi Ballet's American premiere* [Culturele diplomatie tussen de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie: De Amerikaanse première van het Bolsjojballet]. Lanham, MD: Lexington Books.
- Melissen, J. (2013). Public diplomacy [Publieksdiplomatie]. In A.F. Cooper, J. Heine & R. Thakur (reds.), *The Oxford handbook of modern diplomacy* (pp. 436-452). Oxford: Oxford University Press.
- Miller, G.R. (1966). On defining communication: Another stab [Over het definiëren van communicatie: Nog een poging]. *Journal of Communication*, 16(2), 88-98.
- Mouffe, C. (1996). Democracy, power, and the "political" [Democratie, macht en het politieke]. In S. Benhabib (red.), *Democracy and difference: Contesting the boundaries of the political* (pp. 245-256). Princeton, NJ: Princeton University Press.

- Multatuli (1873). Idee 704. In Multatuli, *Ideën van Multatuli* (vol. 5, pp. 347–358). Amsterdam: G.L. Funke.
- Nabokov, V.V. (1981). Russian writers, censors, and readers [Russische schrijvers, censors en lezers]. In F.T. Bowers (red.), *Lectures on Russian literature* (pp. 1–13). New York, NY: Harcourt.
- Neumann, I.B. (2016). Diplomacy and the arts [Diplomatie en de kunsten]. In C.M. Constantinou, P. Kerr & P. Sharp (reds.), *The Sage handbook of diplomacy* (pp. 114–122). Londen: Sage.
- Nescio (1915). Titaantjes. *Groot Nederland: Letterkundig maandschrift voor den Nederlandschen stam*, 13(1), 710–733.
- Nietzsche, F.W. (1876). *Unzeitgemässe Betrachtungen: Viertes Stück, Richard Wagner in Bayreuth* [Oneigentijdse beschouwingen: Vierde stuk, Richard Wagner in Bayreuth]. Schloss-Chemnitz: Verlag von Ernst Schmeitzner.
- Nietzsche, F.W. (1887). *Die fröhliche Wissenschaft* [De vrolijke wetenschap] (herz. ed.). Leipzig: Verlag von E.W. Fritsch.
- Noordegraaf, M. (2007). From “pure” to “hybrid” professionalism: Present-day professionalism in ambiguous public domains [Van pure naar hybride professionaliteit: Hedendaagse professionaliteit in ambigue publieke domeinen]. *Administration & Society*, 39(6), 761–785.
- Noordegraaf, M. (2015). *Public management: Performance, professionalism and politics* [Publiek management: Prestaties, professionaliteit en politiek]. Londen: Palgrave.
- Noordegraaf, M., Loon, N.M. van, Heerema, M. & Weggemans, M.B. (2015). Professioneel vermogen: Proactieve “coping” door publieke professionals. *Beleid en Maatschappij*, 42(4), 287–309.
- Nye, J.S., Jr. (1990). *Bound to lead: The changing nature of American power* [Bestemd om te leiden: De veranderende aard van de Amerikaanse macht]. New York, NY: Basic Books.
- Osborne, S.P. (2006). The new public governance? [Het nieuwe publieke besturen?]. *Public Management Review*, 8(3), 377–387.

- Oudemans, Th.C.W. (2007). *Echte filosofie*. Uitgeverij Bert Bakker.
- Pfeijffer, I.L. (2015). Maar vrienden, lieve dichtertjes van Nederland. In I.L. Pfeijffer, *Idyllen: Nieuwe poëzie* (pp. 26–29). Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Pfeijffer, I.L. (2018). *Grand Hotel Europa*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Plato (2000). *Het bestel: Politeia*. In J.A.M. Warren & M. Molegraaf (verts.), *Verzameld werk* (vol. 9, pp. 7–424). Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Poesjkin, A.S. (2018). Gesprek tussen een boekverkoper en een dichter. In H. Boland (red. & vert.), *Werken* (pp. 422–428). Amsterdam: Uitgeverij Van Oorschot. (Oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1825)
- Polanyi, M. (1966). *The tacit dimension* [De stille dimensie]. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Popper, K.R. (1959). *The logic of scientific discovery* [De logica van het wetenschappelijk onderzoek]. New York, NY: Basic Books.
- Prevots, N. (1998). *Dance for export: Cultural diplomacy and the Cold War* [Dans voor export: Culturele diplomatie en de Koude Oorlog]. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Prey, R. (2016). *Musica analytica: The datafication of listening* [Analytische muziek: De dataficering van het luisteren]. In R. Nowak & A. Whelan (reds.), *Networked music cultures: Contemporary approaches, emerging issues* (pp. 31–48). Londen: Palgrave Macmillan.
- Raad voor Cultuur (1999). *Onbegrensd zwaluwstaarten: HGIS-cultuurbeleid en de culturele functie op de posten* [Briefadvies aan de Staatssecretarissen van Buitenlandse Zaken en Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen]. Den Haag: Raad voor Cultuur.
- Raad voor Cultuur (2012). *Slagen in cultuur: Culturele basisinfrastructuur 2013–2016*. Den Haag: Raad voor Cultuur.
- Raad voor Cultuur (2015). *Agenda cultuur: 2017–2020 en verder*. Den Haag: Raad voor Cultuur.
- Raad voor Cultuur (2020). *Culturele basisinfrastructuur: Advies BIS 2021–2024*. Den Haag: Raad voor Cultuur.

- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique* [Onbehagen in de esthetiek]. Parijs: Éditions Galilée.
- Repin, I.E. (1873). *Бурлаки на Волге* [De wolgaslepers; olieverf op doek]. Sint-Petersburg: Russisch Staatsmuseum.
- Rhodes, R.A.W. (1996). The new governance: Governing without government [Het nieuwe bestuur: Besturen zonder overheid]. *Political Studies*, 44, 652-667.
- Rhodes, R.A.W. (2005). Everyday life in a ministry: Public administration as anthropology [Het dagelijkse leven op een ministerie: Bestuurskunde als antropologie]. *American Review of Public Administration*, 35(1), 3-25.
- Rijksvoorlichtingsdienst (2018a, 2 mei). Staatsbezoek aan Luxemburg – programma. Geraadpleegd via <https://www.koninklijkhuis.nl/onderwerpen/staatsbezoeken/nieuws/2018/05/02/staatsbezoek-aan-luxemburg---programma>
- Rijksvoorlichtingsdienst (2018b, 18 mei). Staatsbezoek aan Letland – programma. Geraadpleegd via <https://www.koninklijkhuis.nl/onderwerpen/staatsbezoeken/uitgaande-staatsbezoeken/staatsbezoek-letland/maandag-11-juni-en-dinsdag-12-juni-2018>
- Rijksvoorlichtingsdienst (2019, 17 mei). Staatsbezoek aan Ierland – programma. Geraadpleegd via <https://www.koninklijkhuis.nl/onderwerpen/staatsbezoeken/nieuws/2019/05/17/staatsbezoek-ierland---programma>
- Risi, J., Sharma, A., Shah, R., Connelly, M.J. & Watts, D.J. (2019). Predicting history [De geschiedenis voorspellen]. *Nature Human Behaviour*, 3, 906-912.
- Roberts, I.A. (2009). Diplomacy – a short history [Diplomatie – een korte geschiedenis]. In I.A. Roberts (red.), *Satow's diplomatic practice* (6de ed., pp. 3-21). Oxford: Oxford University Press.
- Roberts, I.A. (2016). The changes in and challenges of modern diplomacy [Veranderingen in uitdagingen van de moderne diplomatie]. In I.A. Roberts (red.), *Satow's diplomatic practice* (7de ed., pp. 20-35). Oxford: Oxford University Press.

- Rozental, A. & Buenrostro, A.G. (2013). Bilateral diplomacy [Bilaterale diplomatie]. In A.F. Cooper, J. Heine & R. Thakur (reds.), *The Oxford handbook of modern diplomacy* (pp. 229–247). Oxford: Oxford University Press.
- Ruyters, D. (2005). Een curator is geen politicus: Domeniek Ruyters in gesprek met Catherine David. In B. Hurkmans, G.A. Lawson, B.M. Luiten, H. Pröpper, T. de Neef & F.M. van Woerden-Tausk (reds.), *All that Dutch: Over internationaal cultuurbeleid*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Saito, Y. (2020). *The global politics of jazz in the twentieth century: Cultural diplomacy and “American music”* [De mondiale politiek van jazz in de twintigste eeuw: Culturele diplomatie en Amerikaanse muziek]. Abingdon: Routledge.
- Scheijen, S. (2019). *De avant-gardisten: De Russische Revolutie in de kunst, 1917–1935*. Amsterdam: Prometheus.
- Schön, D.A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action* [De bedachtzame beroepsbeoefenaar: Hoe professionals in actie denken]. New York, NY: Basic Books.
- Schouten, H. *Eenvoudige muziekleer* (L. Harting & R. Leppers, reds., 10de ed.). Naarden: Strengholt United Media.
- Schreiner, P. (2011). *Außenkulturpolitik: Internationale Beziehungen und kultureller Austausch* [Culturele buitenlandpolitiek: Internationale betrekkingen en culturele uitwisseling]. Bielefeld: transcript Verlag.
- Siamdoust, N. (2017). *Soundtrack of the revolution: The politics of music in Iran* [Geluidsband van de revolutie: De politiek van muziek in Iran]. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Siefert, M. (2012). Co-producing Cold War culture: East-West film-making and cultural diplomacy [De gezamenlijke productie van Koude Oorlogcultuur: Oost-Westfilmkunst en culturele diplomatie]. In P. Romijn, G. Scott-Smith & J. Segal (reds.), *Divided dreamworlds? The cultural Cold War in East and West* (pp. 73–94). Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Sitalsing, S. (2012, 30 mei). Klein woordenboek. *De Volkskrant*, p. 2.
- Slauerhoff, J.J. (1930). Het eind van het lied. In J.J. Slauerhoff, *Schuim en asch: Verhalen door J. Slauerhoff* (pp. 25-64). Bussum: C.A.J. van Dishoeck.
- Smith, M.E. (2017). Implementation: Making the European Union's international relations work [Uitvoering: De internationale betrekkingen van de Europese Unie laten werken]. In C.J. Hill, M.E. Smith & S.M.R.L. Vanhoonacker (reds.), *International relations and the European Union* (3de ed., pp. 165-185). Oxford: Oxford University Press.
- Smithuijsen, C.B. (2007). *Cultuurbeleid in Nederland* (herz. ed.). Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.
- Snow, N. (2020). Rethinking public diplomacy in the 2020s [Publieksdiplomatie in de jaren twintig van de eenentwintigste eeuw opnieuw doordacht] In N. Snow & N.J. Cull (reds.), *Routledge handbook of public diplomacy* (2de ed., pp. 3-12). New York, NY: Routledge.
- Spinoza, B. (2002). *Verhandeling over de verbetering van het verstand* (Th.H.M. Verbeek, vert.). Groningen: Historische Uitgeverij. (Oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1677)
- Swan, C. (2018). Dutch diplomacy and trade in *rarityten*: Episodes in the history of material culture of the Dutch Republic [Nederlandse diplomatie en de raritytenhandel: Episoden in de geschiedenis van de materiële cultuur van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden]. In Z. Biedermann, A.T. Gerritsen & G. Riello (reds.), *Global gifts: The material culture of diplomacy in early modern Eurasia* (pp. 171-197). Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, W.E. (1986). Jazz: America's classical music [Jazz: De klassieke muziek van de Verenigde Staten]. *The Black Perspective in Music*, 14(1), 21-25.
- Tervooren, H. (2008). Een tweede proefvlucht naar het zwarte gat van de veertiende eeuw: De opvattingen van een germanist (C.B.M. Strijbosch, vert.). In L.P. Grijp & F. Willaert (reds.), *De fiere nachtegaal: Het Nederlandse lied in de middeleeuwen* (pp. 75-90). Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Tolstoj, L.N. (1951). Что такое искусство? [Wat is kunst?]. In V.S. Misjina & N.V. Gorbatsjeva (reds.), *Полное собрание сочинений* (vol. 30, pp. 303-426). Moskou: Staatsuitgeverij voor Literaire Fictie. (Oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1904)
- Tummers, L.G. (2011). Explaining the willingness of public professionals to implement new policies: A policy alienation framework [De bereidheid van publieke professionals om nieuw beleid uit te voeren verklaard: Een theoretisch kader voor beleidsvervreemding]. *International Review of Administrative Sciences*, 77(3), 555-581.
- Tummers, L.G. (2014). Verandermanagement en beleid: Waarom vertonen professionals weerstand tegen nieuw beleid? *Bestuurskunde*, 23(2), 49-57.
- Tummers, L.G., Bekkers, V.J.J.M. & Steijn, A.J. (2009). Policy alienation of public professionals: Application in a new public management context [Beleidsvervreemding van publieke professionals: Toegepast op de context van nieuw publiek management]. *Public Management Review*, 11(5), 686-706.
- Tummers, L.G., Bekkers, V.J.J.M., Vink, E. & Musheno, M.C. (2015). Coping during public service delivery: A conceptualization and systematic review of the literature [Coping tijdens publieke dienstverlening: Een conceptualisering en systematisch overzicht van de literatuur]. *Journal of Public Administration Research and Theory*, 25(4), 1099-1126.
- Tweede Kamer 1970-1971, 10 916, nr. 2 (1970, 18 september). Nota betreffende de internationale culturele betrekkingen.
- Tweede Kamer 1970-1971, 10 916, nr. 3 (1970, 18 september). Bijlage bij de nota betreffende de internationale culturele betrekkingen: Bilaterale culturele verdragen en intergouvernementele organisaties.
- Tweede Kamer 1976-1977, 14 206, nr. 2 (1976, 1 november). Nota betreffende de internationale culturele betrekkingen.
- Tweede Kamer 1984-1985, 18 856, nr. 2 (1985, 8 februari). Internationale culturele betrekkingen.
- Tweede Kamer 1996-1997, 25 013, bijlage bij nr. 1 (1996, 17 september). Pantser of ruggengraat: Cultuurnota 1997-2000.



Tweede Kamer 1996-1997, 25 270, nr. 1 (1997, 5 maart). Intensivering buitenlands cultuurbeleid.

Tweede Kamer 1997-1998, 26 024, nr. 10 (1998, 3 augustus). Regeerakkoord 1998.

Tweede Kamer 1999-2000, 26 591, nr. 3 (1999, 15 oktober). Cultuur als confrontatie: Uitgangspunten voor het internationale cultuurbeleid 2001-2004.

Tweede Kamer 1999-2000, 26 682, nr. 3 (1999, 18 november). Verslag van een algemeen overleg over internationaal cultuurbeleid en besteding van HGIS-cultuurmiddelen.

Tweede Kamer 2005-2006, 28 989, nr. 34 (2006, 11 mei). Koers kiezen: Meer samenhang in het internationaal cultuurbeleid.

Tweede Kamer 2008-2009, 31 482, nr. 19 (2008, 19 november). Verslag van een algemeen overleg over de brief inzake het internationaal cultuurbeleid "Grenzeloze kunst".

Tweede Kamer 2011-2012, 31 482, nr. 84 (2012, 24 april). Cultuursubsidies 2009-2012.

Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 97 (2016, 4 mei). Beleidskader internationaal cultuurbeleid 2017-2020.

Tweede Kamer 2015-2016, 31 482, nr. 98 (2016, 14 september). Verslag van een schriftelijk overleg over het beleidskader internationaal cultuurbeleid voor de periode 2017-2020.

Tweede Kamer 2016-2017, 34 550 VIII, nr. 66 (2016, 21 november). Motie van het lid Van Veen.

Tweede Kamer 2016-2017, 34 550 VIII, nr. 90 (2016, 21 november). Vaststelling van de begrotingsstaten van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap voor het jaar 2017.

Tweede Kamer 2016-2017, 31 482, nr. 103 (2017, 15 februari). Uitvoering motie van het lid Van Veen over beëindigen van cultuurprojecten in een aantal andere landen.

Tweede Kamer 2017-2018, 32 820, nr. 221 (2018, 12 maart). Cultuur in een open samenleving.

Tweede Kamer 2019-2020, 31 482, nr. 108 (2019, 6 december). Internationaal cultuurbeleid 2021-2024.

Tweede Kamer 2019-2020, 35 373, nr. 1 (2019, 22 december). Brief inzake het opstellen van een Ruslandstrategie.

Tweede Kamer 2019–2020, 35 470 V, nr. 1 (2020, 20 mei). Jaarverslag van het Ministerie van Buitenlandse Zaken.

Tweede Kamer 2019–2020, 35 470 VIII, nr. 1 (2020, 20 mei). Jaarverslag van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.

Tweede Kamer 2020–2021, 35 570 V, nr. 2 (2020, 15 september). Vaststelling van de begrotingsstaat van het Ministerie van Buitenlandse Zaken voor het jaar 2021.

Vinkenoog, S. (1966). Nederland: Voor Allen Ginsberg. In S. Vinkenoog & O.H. Boelen (reds.), *Poëzie in Carré: Vijfentwintig dichterstemmen anno negentienzesenzestig*, Amsterdam (pp. 240–242). Amsterdam: De Bezige Bij.

Visitatiecommissie Cultuurfondsen (2018). *Rapport Visitatiecommissie Cultuurfondsen*. Den Haag: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.

Visser, G.T.M. (2018). *Gelatenheid in de kunst: Nijhoff, Braque, Kawabata – van gesloten naar open vormen*. Amsterdam: Boom uitgevers.

Von Eschen, P.M. (2004). *Satchmo blows up the world: Jazz ambassadors play the Cold War* [Satchmo blaast de wereld op: Jazzambassadeurs bespelen de Koude Oorlog]. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Wanders, M.T.L.G. (2014). *Rijks: Masters of the Golden Age* [Rijks: Meesters van de gouden eeuw]. Den Haag: Uitgeverij Komma.

Wennekes, E.G.J. (2001). Het Paleisorkest en de professionalisering van het orkestwezen: In de *Amsterdamsche Courant* verschijnt een annonce voor een nieuw symfonieorkest. In L.P. Grijp, I. Bossuyt, M. Delaere, R. de Groot, L.D.M. Mutsaers, R.A. Rasch, K. Vellekoop & E.G.J. Wennekes (reds.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (pp. 468–474). Amsterdam: Amsterdam University Press–Salomé.

West, M.L. (1992). *Ancient Greek music* [Oud-Griekse muziek]. Oxford: Clarendon Press.

Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid (1987). *Cultuur zonder grenzen* (Rapporten aan de regering, nr. 31). Den Haag: Staatsuitgeverij.

Wilensky, H.L. (1964). The professionalization of everyone? [De professionalisering van iedereen?] *American Journal of Sociology*, 70(2), 137–158.

## Bijlagen

### A. Lijst van gespreksonderwerpen

#### Activiteiten

Wat zijn uw beweegredenen om uw kunst in het buitenland te presenteren?  
Wat zijn uw specifieke redenen om uw kunst in Rusland te presenteren?  
Wat is uw algemene ervaring met het in Rusland presenteren van uw kunst?

#### Subsidie

Heeft u voor een of meerdere activiteiten in het buitenland subsidie aangevraagd?  
Wat waren uw beweegredenen voor het al dan niet indienen van een subsidieverzoek?  
Hoe gaat het indienen van een subsidieverzoek in zijn werk?

#### Beleidscontext

Heeft u een beeld van de verschillende criteria waarop een toekenning wordt gebaseerd?  
Op welke manier houdt u in uw aanvraag rekening met deze criteria?  
Op welke manier houdt u in uw uiteindelijke presentatie rekening met deze criteria?

#### Afstemming

Heeft u contact gehad met DutchCulture (tot 2013 de SICA) omtrent uw activiteiten?  
Heeft u contact gehad met de Nederlandse diplomatieke vertegenwoordiging in Rusland?  
Hoe kwamen deze contacten tot stand en wat is er besproken?

#### Coping

Hoe ervoer u deze contacten?  
Heeft u uw presentatie naar aanleiding van deze contacten aangepast?  
Is aan u gevraagd om bepaalde onderwerpen al dan niet met uw publiek te bespreken?

#### Discipline

Hoe leent uw discipline zich voor de doelstellingen van het internationaal cultuurbeleid?  
Is het marktaandeel van uw discipline in Rusland veranderd? Hoe verklaart u dit?  
Speelt het Nederland-Ruslandjaar in 2013 of de prioritaire status van uw discipline een rol?

#### Slot

Voelt u zich gestimuleerd om uw kunst in het buitenland te presenteren? En in Rusland?  
Zijn er nog andere zaken die volgens u van belang zijn voor dit onderzoek?

## **B. Formulier voor geïnformeerde toestemming**

**Door deel te nemen aan het interview, gaat u akkoord met onderstaande verklaring**

### **1. Deelname aan het onderzoek**

Ik heb het document met informatie over het onderzoek van 4 juni 2020 gelezen en begrepen of het is aan mij voorgelezen. Ik heb de gelegenheid gekregen om vragen te stellen over het onderzoek en mijn vragen zijn naar mijn tevredenheid beantwoord.

Ik geef vrijwillige toestemming om deel te nemen aan dit onderzoek en ik begrijp dat het mij vrij staat om vragen niet te beantwoorden of om mij zonder opgave van redenen terug te trekken uit het onderzoek.

Ik begrijp dat deelname aan het onderzoek gepaard gaat met het maken van een audiovisuele opname van het interview, waaruit de student relevante en anonieme citaten kan extraheren.

### **2. Gebruik van de onderzoeksgegevens**

Ik begrijp dat de informatie die ik verstrek gebruikt zal worden voor een masterscriptie.

Ik begrijp dat persoonsgebonden informatie waarmee ik kan worden geïdentificeerd, zoals mijn naam of woonplaats, niet zal worden gedeeld met enig ander dan de student en zijn begeleider.

Ik geef toestemming voor het citeren van door mij verstrekte informatie.

### **3. Contactgegevens voor nadere informatie over het onderzoek**

L. (Bert) van Laar MA

+31 6

@ .com

### C. Informatie over het onderzoek

**Dit onderzoek beoogt** te verkennen op welke manieren Nederlandse kunstenaars die in het buitenland actief zijn te maken krijgen met het Nederlandse internationaal cultuurbeleid.

**Door middel van semigestructureerde interviews** zullen Nederlandse kunstenaars uit verschillende disciplines worden bevraagd over de aard van hun kunstzinnige activiteiten in het buitenland, over de mate waarin zij daarbij van subsidie gebruik hebben gemaakt en over eventuele communicatie met de bij het internationaal cultuurbeleid betrokken ministeries.

**Deelname aan het onderzoek is volkomen vrijwillig** en deelnemers kunnen op elk gewenst moment voor of tijdens het interview afzien van hun deelname. Deelnemers kunnen hun toestemming ook via de hieronder vermelde contactinformatie intrekken, gegeven dat een dergelijk verzoek voor 22 juli 2020 door de student is ontvangen.

**De resultaten zullen enkel worden gebruikt** voor het onderzoeksdoeleinde en zullen door de student op de door de Universiteit Utrecht ter beschikking gestelde afgeschermd omgeving worden bewaard. Indien de scriptiebegeleider ter verificatie om inzage in de gegevens verzoekt, kan de student aan hem inzage verlenen. De begeleider bewaart de gegevens niet.

**Deelnemers zullen anoniem worden geciteerd** en slechts onder vermelding van enkele niet-herleidbare kenmerken die hun positie in het cultuurdiplomatieke veld aanduiden, zoals de momenten van deelname aan activiteiten in het kader van het internationaal cultuurbeleid en de frequentie daarvan, hun gebruikmaking van de beschikbare vormen van subsidiëring en de specifieke discipline of disciplines waartoe hun kunstwerken kunnen worden gerekend.

**De scriptie dient** ter gedeeltelijke verkrijging van de graad van Master of Science in de Bestuurs- en Organisatiewetenschap aan de Universiteit Utrecht.

**Contact met de student kan worden opgenomen** via het e-mailadres [scott.douglas@uu.nl](mailto:scott.douglas@uu.nl) of via het telefoonnummer +31 6 48734111. Klachten over de student kunnen worden gericht aan de scriptiebegeleider, dr. S.C. (Scott) Douglas, via het e-mailadres [S.C.Douglas@uu.nl](mailto:S.C.Douglas@uu.nl).