
**INTERNATIONALE POSITIONERING
VAN
HEDENDAAGSE BEELDENE KUNST**

NEDERLAND EN HAAR (INTER-) NATIONAAL BELEID IN TIJDEN VAN BEZUINIGING

G.M.E. Friesen 7808224

Begeleiding dr. Hestia Bavelaar

Masterthesis Kunstbeleid en -management

Universiteit Utrecht

Augustus 2012

Samenvatting

De drastische bezuinigingen op de kunsten door het (inmiddels demissionaire) kabinet Rutte-Verhagen met ingang van 2012/2013 lijken de beeldende kunstsector extra te raken. Een mogelijke oorzaak kan liggen bij de wijze waarop de rijksoverheid met name de versterking van de internationale positionering van beeldende kunst benadert en de daarmee samenhangende beleidsinstrumentatie. Dit is het onderwerp van deze scriptie.

Dit wordt nader onderzocht door allereerst met behulp van begrippen uit Bourdieu's Veldtheorie en de Actor Network Theory het proces van internationale positionering van beeldende kunst in kaart te brengen - om de actoren, onderlinge machtsverhoudingen en specifiek voor beeldende kunst complicerende factoren in beeld te brengen.

Confrontatie van het voorgenomen beleid van de Nederlandse rijksoverheid inzake beeldende kunst en internationaal cultuurbeleid (beschreven in hoofdstuk 5 en 6), met de opgedane inzichten over het positioneringsproces en de machtsverhoudingen tussen actoren (hoofdstuk 2), het internationaal functioneren en globalisering (hoofdstuk 3) en de verwevenheid van het artistieke en het commerciële en de wetten van de markt (hoofdstuk 4) leidt tot een aantal conclusies (hoofdstuk 6 en par 7.2.).

Ten eerste doet het beleid geen recht aan de specifieke complexiteit van de beeldende kunstsector. Ten tweede is het gekozen beleidspakket zelfs strijdig met de ambitie de internationale positie en kwaliteit van de Nederlandse beeldende kunst te versterken. Ten derde kent het beleid belangrijke omissies.

Anders dan dit kabinet graag doet geloven, is er geen sprake van een 'omslag in beleid' qua visie of van een hervorming van cultuurbeleid - die is reeds eerder ingezet; bij dit kabinet is 'enkel' sprake van zeer zwaar en disproportioneel bezuinigen.

Deze thesis eindigt met aanbevelingen voor beleid (waarbij het denken in termen van 'transnationaliteit', het 'glokale' en 'verplichte passages' met elkaar verbonden worden) en aanbevelingen voor een aanpak (netwerksturing) - om de internationale positie van beeldende kunst te versterken, óók in tijden van bezuinigingen (hoofdstuk 7).

Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Hoofdstuk 1 Vragen over kunstbeleid in verandering	5
1.1. Inleiding: Cultuurbeleid van de rijksoverheid in verandering	5
1.2. De internationale positie van beeldende kunst: een verkenning	7
1.3. Doelstelling en vraagstelling	10
1.4. Methodologische aanpak	11
Hoofdstuk 2 De wereld en positionering van hedendaagse beeldende kunst	13
2.1. Inleiding: Analyse met Bourdieu's Veldtheorie en de Actor Network Theory	13
2.2. De Wereld van Beeldende Kunsten volgens Sarah Thornton	16
2.2.1. Thornton's kunstwereld- een groot veld	17
2.2.2. Internationale Positionering: samenspel om de macht	19
2.3. Onder de loep: de Kunstmarkt volgens Don Thompson	23
2.3.1. Thompson's kunstmarkt- mondiaal in beweging	24
2.3.2. Internationale positionering: strategische verbindingen	26
2.3.3. Thompson en Thornton: scheiding van het artistieke en commerciële	28
2.4. Hans Ulrich Obrist's wereld van 'curating'	29
2.5. Concluderend: Internationale positionering van hedendaagse beeldende kunst	31
Hoofdstuk 3 Het Internationale van de hedendaagse beeldende kunst	34
3.1. Internationalisering	34
3.2. of Globalisering	34
3.3. of het Lokale: het buitenland in verschillende begrippen	37
3.4. Wat betekent dit voor het beeldende kunstbeleid van de rijksoverheid?	39
Hoofdstuk 4 De wetten van de markt en beeldende kunst	41
4.1. Verwevenheid van het artistieke en het commerciële	41
4.2. Verdergaande commercialisering	42
4.3. De markt en artistiekheid: een uitdaging voor kunstenaars	46
4.4. Wat betekent dit voor het beeldende kunstbeleid van de rijksoverheid?	50

Hoofdstuk 5 Nederlands beleid inzake de internationale positie van hedendaagse beeldende kunst: recente voornemens	51
5.1. Inleiding: Ontwikkeling en hervorming beeldende kunstbeleid door de tijd	51
5.2. Actuele bezuinigingen en beleidvoornemens voor beeldende kunst	53
5.2.1. Achtergrond: Regeerakkoord 2010 en <i>Meer dan kwaliteit</i>	53
5.2.2. Het nieuwe beleidsvertoog over beeldende kunst	54
5.2.3. Wat doet het kabinet concreet met betrekking tot beeldende kunst?	56
5.2.4. Gevolgen van de beleidsvoornemens beeldende kunst van de rijksoverheid	59
5.2.5. Gevolgen van de beleidsvoornemens internationaal cultuurbeleid	63
Hoofdstuk 6 Nederlands beleid inzake de internationale positie van hedendaagse beeldende kunst: nadere beschouwing	66
6.1. De rijksoverheid en de markt: een aanvullende rol	66
6.2. De internationale positie van beeldende kunst als beleidskwestie	70
6.3. Conclusies over de recente ‘omslag’ in het beeldende kunstbeleid	72
6.4. Tot slot: rechtvaardiging van het beleid	76
Hoofdstuk 7 Conclusies: Confrontatie van het overheidsbeleid met internationale positionering en Aanbevelingen voor veranderingen	79
7.1. Inleiding: doordachte beleidsontwikkeling	79
7.2. Conclusies op een rij – deelvragen beantwoord	80
7.3. Aanbevelingen voor beleid: gewenste ontwikkeling	83
7.3.1. Verwevenheid en een sterke sector: versterking galeriewezen	83
7.3.2. Tegenmacht organiseren: beleid als correctie	86
7.3.3. ‘Verplichte passages’ in Nederland	88
7.3.4. Tot slot: cultuurpolitieke keuzes	94
7.4. Aanbevolen aanpak	94
7.4.1. Netwerksturing door de overheid	95
7.4.2. Voorstel voor inzet HGIS-middelen: samenwerking van het kunstveld	97
7.5. Tot slot: een laatste persoonlijke opmerking	97
Bibliografie	99
Bijlagen	
1. Het Nederlands beeldende kunstbeleid in vogelvlucht	105
2. Het Nederlands internationaal cultuurbeleid in vogelvlucht	112
3. Kritiek, knelpunten en herziening van het beeldende kunstbeleid 2007-'09	118

Voorwoord

Soms zijn er 'van die dingen'.

Zoals een bezuiniging van 200 miljoen op de kunsten – rancuneus of berekenend of onverschillig.

Mijn betrokkenheid bij de beeldende kunsten maakte dat ik de ontwikkelingen in het kunstbeleid met argusogen volgde.

Al snel had ik het gevoel dat er in het debat, in de samenleving en zeker in de politiek, iets wrong – en dat was niet alleen vanwege de disproportionaliteit. Maar wat?

Het is de waarde van de wetenschap, afstand te nemen van deze politieke ingreep met grote culturele en maatschappelijke gevolgen en van de emoties die het oproept, om analyserend te onderzoeken wat er precies aan de hand is.

In de hoop dat de opgedane inzichten een (bescheiden) bijdrage kunnen leveren aan het politiek debat.

De cirkel is rond.

Met deze thesis is ook voor mij de cirkel rond; ik sluit een leerzame periode af.

Op deze plaats wil ik 5 vrouwen hartelijk danken - zonder hen had deze scriptie er niet (in deze vorm) gelegen:

Hestia Bavelaar voor haar constructieve en prettige begeleiding en Lara Overbeek voor de continue vinger aan de pols.

Julie en Valérie voor hun ware vriendschap en aanmoediging.

En last but not least mijn lief, Sylvia, voor alles.

H 1. Vragen over kunstbeleid in verandering

1.1. Inleiding: Cultuurbeleid van de rijksoverheid in verandering

Met het nieuwe Regeer- en Gedoogakkoord van Rutte (VVD), Verhagen (CDA) en Wilders (PVV) is in oktober 2010 een grove bezuiniging op de kunsten ingeluid: een vermindering van 200 miljoen euro op het rijksbudget van 800 miljoen en een wijziging van het cultuurbestel. De kritiek op de plannen was niet van de lucht: gebrek aan inhoudelijke visie, buitenproportionele bezuinigingen, ondoordachte keuzes ten aanzien van het stelsel en te overhaaste invoering zonder overgangperiode zullen leiden tot hoge kosten, onherstelbare schade en kapitaalvernietiging. De omslag naar het marktdenken, zonder bijbehorende randvoorwaarden en in combinatie met de financiële en economische wereldwijde crisis en de stapeling van bezuinigingen (door alle overheidslagen, sponsors en particulieren), lijkt op een ondoordachte koude sanering; iets wat Zijlstra later ook op punten heeft toegegeven.

Maar het kabinet¹ kreeg steun (zij het minimale) van de Tweede Kamer en is doorgeslagen met haar plannen. De planprocedure is inmiddels vergevorderd; het advies van de Raad voor Cultuur over de toekenning van de vierjarige subsidies voor de culturele basisinfrastructuur 2013-2016 evenals de vierjarige beleidsplannen van de cultuurfondsen zijn aan staatssecretaris Zijlstra aangeboden. Op Prinsjesdag 2012 zal het inmiddels demissionair minderheidskabinet Rutte-Verhagen haar definitieve subsidiebesluiten kenbaar maken en in een (laatste) debat met de Tweede Kamer verdedigen.

De debatten tot nu toe richten zich vooral op de korting en inzet van de financiële middelen, de regionale spreiding en het aantal culturele instellingen in de culturele basisinfrastructuur. Over achterliggende doelstellingen en keuzes daarin is weinig gedebatteerd. Dat, terwijl de Tweede Kamer en vorige bewindspersonen vanaf 2007 stelselwijzigingen hebben ingevoerd om juist het cultuurpolitiek debat leven in te blazen. (Mijns inziens worden die politieke keuzes nu neergelegd bij de cultuurfondsen die, geconfronteerd met een soms drastisch verlaagd budget en een enorme toeloop van

¹ Dit kabinet is gevallen op 23 april 2012. Het functioneert als demissionair minderheidskabinet, in afwachting van de Tweede Kamerverkiezingen op 12 september 2012 en het te formeren nieuwe kabinet.

subsidieaanvragers, noodgedwongen ook politiek-inhoudelijke keuzes zullen moeten maken.)

Beeldende Kunsten in het verdomhoekje?

Hoewel alle sectoren geconfronteerd worden met veranderingen, lijkt de beeldende kunstensector het extra moeilijk te krijgen - met relatief grote kortingen en ingrepen, zonder ruimte voor maatwerk – en ondergesneeuwd te raken in het media- en lobbygeweld rond de podiumkunsten. (Zo werd pas na twee weken het terugdraaien van de BTW-verhoging ook geldig verklaard voor de beeldende kunstensector).

De bezuinigingsplannen brachten in de beeldende kunstensector veel commotie en verontwaardiging teweeg vanwege het buitenproportioneel snijden in de financiële middelen, de toon van het debat en de onheuse bejegening. Gaandeweg de rit kreeg ik echter het verontrustende gevoel dat er in de plannen iets fundamenteel mis is. Maar wat?

Over de beeldende kunsten zegt het kabinet bij monde van staatssecretaris Zijlstra dat “de verantwoordelijkheid van het Rijk zich blijft richten op het versterken van de internationale kwaliteit en positie van de hedendaagse kunst.”² De gemaakte keuze van beleidsmaatregelen lijkt echter - zeker ten aanzien van de ontwikkeling naar excellentie en internationale uitwisseling - tegenstrijdig te zijn en weinig recht te doen aan de complexiteit van de beeldende kunstwereld.³

Twee zaken houden me bezig. Hoewel de kunstpraktijk de landsgrenzen overstijgt, lijkt het rijksbeleid vooral gericht op de instandhouding van een culturele basisvoorziening voor Nederlandse burgers (de basisinfrastructuur - BIS) en wordt daarnaast als ‘additionele activiteit’ internationaal cultuurbeleid gevoerd⁴. Buitenlandse activiteiten van kunstenaars worden benaderd als éxtra afzetmarkt en éxtra inkomstenbron ofwel als éxtra artistieke verrijking, en gefinancierd met éxtra middelen (via fonds of sectorinstituut). Ten tweede is de beeldende kunstensector - zeker in het topsegment - behoorlijk complex. De beleidsvoerende Nederlandse overheid is slechts

² Ministerie van OCW, Hoofdlijnennotitie *Meer dan de kwaliteit: Een nieuwe visie op cultuurbeleid* (10 juni 2011), 24.

³ Uit het recente subsidieadvies van de Raad voor Cultuur blijkt dat de nieuwe beleidsmaatregelen voor de beeldende kunstensector nog heftiger uitpakken dan verwacht.

⁴ Zie ook artikelen van Ch. Delhay, T. Minnaert en L. Reijs in *Boekman 80, Kunst over de grens*, 2009.

één van de actoren in een breed (en steeds wisselend) krachtenveld in een geglobaliseerde wereld, met allerlei elkaar beïnvloedende (publieke, semi-publieke en private) partijen die vaak niet in een verticale, hiërarchische verhouding tot elkaar staan. Een overheid, die effecten probeert te bewerkstelligen in de samenleving, zal zich moeten verhouden tot een ‘netwerksamenleving’ met al haar complexiteit, gelaagdheid en onvoorspelbaarheid⁵; ik betwijfel of zij dat bewust doet.

De oorzaak voor mijn gevoel van onbehagen over de beleidsvoornemens lijkt te liggen bij de wijze waarop de rijksoverheid de internationale positionering van beeldende kunst benadert. In deze scriptie wil ik die benadering nader onderzoeken. Maar alvorens de vraagstelling van deze thesis te formuleren, verken ik eerst het begrip internationale positionering.

1.2. De internationale positie van beeldende kunst: een verkenning

Van zichtbaarheid tot kwaliteit

Internationale aanwezigheid, belangstelling, erkenning, succes en samenwerking; het zijn veel gehoorde termen in het artistiek vertoog, het maatschappelijk verkeer, de kunstrecensies, reclames én diverse beleidsnota’s vandaag de dag. Niet zo vreemd in onze ‘geglocaliseerde wereld’.

De internationale positie van kunst is op verschillende manieren op te vatten. Het kan verwijzen naar zichtbaarheid in het buitenland maar ook naar een mate van kwaliteit, namelijk erkend hoge kwaliteit oftewel artistieke betekenis en prestige.

Steeds meer lijkt de internationale positie van de kunstenaar of het kunstwerk als kwaliteitskenmerk te fungeren (succes, aanzien en betekenis). In de beeldende kunsten is een kwaliteitskenmerk best ingewikkeld, omdat het hier een kunsttraditie betreft die zich voortdurend oriënteert op het nieuwe en dus op het onbekende.

De kunstsocioloog Gielen formuleert het als volgt: “Voor wat grootse kunst is, is de overschrijding van de tijd via de esthetica een belangrijke barometer”. Met het verstrijken van de tijd komt het meesterwerk bovendien. Tijd “lijkt het enige objectieve houvast binnen de kunstwereld, waar sedert de moderniteit het

⁵ Zie M. van der Steen e.a., 2010 en J. Koppejan en E.-H. Klijn, 2004.

hypersubjectieve oordeel van de persoonlijke smaak regeert...Echter, de tijd als kwaliteitsbepaler wordt steeds meer door andere criteria verdrongen: het universele of internationale is tegenwoordig een belangrijk houvast. Artistieke kwaliteit wordt dan aan de 'internationale uitstraling' van het kunstwerk afgewogen".⁶ In het verlengde daarvan vergroot 'internationaal actief zijn' het aanzien en is een belangrijk criterium voor financiële ondersteuning.

De verhouding tussen de Nederlandse kunsten en het internationaal perspectief is kritisch geagendeerd in 2005, met de essaybundel *All that Dutch*.⁷ Mensen uit de kunstwereld waarschuwden dat Nederland de aansluiting met het internationale veld cq internationale artistieke ontwikkelingen dreigt te verliezen.

Voor de beeldende kunsten in Nederland is de internationale positie als kwaliteitscriterium nadrukkelijk opgevoerd en sterk geproblematiseerd in 2007, via de essaybundel *Second Opinion: Over beeldende kunstsubsidie in Nederland*⁸. Ondanks de zeer uiteenlopende meningen over ja dan nee een zwakke internationale positie van Nederlandse beeldende kunsten en gebrekkige internationale gerichtheid bij kunstenaars (en de rol van subsidie daarbij), werd breed gedragen dat de beeldende kunstensector in dit opzicht aan kracht te winnen heeft.

Van Top 100 naar Proces

Uitspraken over de internationale positie van Nederlandse beeldende kunst blijken vaak gebaseerd te zijn op persoonlijke indrukken of 'een gevoel'. Dit toont journaliste Bem die de in *Second Opinion* geponeerde kritiek toetst aan de hand van interviews met enkele kunstenaars en professionals in binnen- en buitenland.⁹ Begrijpelijk. Want "het is niet gemakkelijk om de zichtbaarheid van Nederlandse kunstenaars in het buitenland te meten", aldus de *Sectormonitor Beeldende Kunst* uit

⁶ Pascal Gielen, *Kunst in netwerken: Artistieke selecties in de hedendaagse dans en beeldende kunst* (Tielt: Lannoo, 2003), 11-12.

⁷ Ben Hurkmans e.a. *All that Dutch: Over internationaal cultuurbeleid* (Amsterdam: SICA, 2005).

⁸ Lex ter Braak e.a. *Second Opinion: Over beeldende kunstsubsidie in Nederland* (Rotterdam: Nai, 2007). Uitgave van Mondriaan Stichting en het Fonds voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst in mei 2007, als initiatief tot een debat over werking en betekenis van subsidies voor kunstenaars. Mijns inziens ingegeven door een bepaalde politieke agenda, in de aanloop naar de 'beleidsbrief beeldende kunst' van minister Plasterk die december 2007 verscheen. Helaas met een ander effect dan beoogd, getuige de negatieve beeldvorming over kunstenaars, de drastische bezuiniging en 'systeemveranderingen' in 2010.

⁹ Merel Bem, "Over de internationale positie van de kunst." *Nieuwsbrief Fonds BKVB* 13 (januari 2008).

2011.¹⁰ Slechts twee publicaties kunnen als indicator dienen: een artikel uit 2009 over de deelname van Nederlandse kunstenaars aan biënnales¹¹ en een nog lopend promotieonderzoek naar de positie van Nederlandse kunst in de internationale top van de hedendaagse beeldende kunst en de kenmerken van kunstenaars.¹² Resultaten zijn nog niet gepubliceerd.

Dus neemt men toevlucht tot lijstjes: welke kunstenaars komen voor in de jaarlijkse, gezaghebbende internationale rankings zoals *ArtReview Power 100* en *100 Future Greats*, *Kunstkompas Top 100*, *Art and Auction Power Top?* Wat zegt de *Visitors-Top 100 Exhibitions Contemporary Art* van *The ArtNewspaper* of *Elsevier Top 100* over de internationale exposure van Nederlandse kunstenaars?

De internationale positie van beeldende kunst wordt aldus 'becijferd'. Aan de hand van criteria als aanwezigheid in vaste collecties van gerenommeerde buitenlandse musea en collecties, solotentoonstellingen in buitenlandse kunstinstellingen, exposities in en vertegenwoordiging door toonaangevende buitenlandse galerieën, monografische publicaties, artikelen of reviews in internationale kunstbladen¹³ en aanwezigheid op belangrijke biënnales¹⁴, kunstbeurzen¹⁵ en veilingen (en soms via verkoopprijzen en veilingopbrengsten¹⁶).

Het betreft complexe rekenschema's, die mijns inziens altijd discutabel zijn.¹⁷ Vraag is wat deze algoritmen - met hun schijn van objectiviteit, betrouwbaarheid en legitimiteit - ons opleveren? In ieder geval bieden ze mijns inziens onvoldoende basis om beleidsvoornemens te formuleren die daadwerkelijk de situatie kunnen bijsturen. Daarvoor is inzicht nodig in het proces van internationale positionering – in de wijze waarop kunstenaars en hun kunstwerken artistiek prestige verwerven en in het topsegment van de beeldende kunsten terecht komen.

¹⁰ Eindrapport *Nulmeting Sectormonitor Beeldende Kunst* (Research voor Beleid, mei 2011), 25.

¹¹ Zie Femke van Hest, "Biënnales als graadmeter." *Boekman* 80 (najaar 2009), 38-45. Onderzoek toont dat 1,4% van alle exposanten op een aantal belangrijke biënnales sinds 1992 Nederlandse kunstenaars betrof (62). Vergeleken met andere landen een beperkte deelname, die daarnaast over de jaren heen licht afneemt - dit laatste is mogelijk veroorzaakt door verbreding van het aanbod in hedendaagse kunst en een dalende interesse in Westerse kunst.

¹² van Femke van Hest.

¹³ zoals *ArtReview*, *Artforum*, *The Art Newspaper*, *Art & Auction*, *Frieze*.

¹⁴ zoals Venetië, Sao Paulo, Kassel-Documenta, Istanbul, Shanghai, Gwangju, Sydney, New York-Whitney.

¹⁵ zoals Art Basel, Art Basel Miami, Frieze Art Londen, The Armory Show New York, Art Hongkong, Art Dubai.

¹⁶ Bijvoorbeeld bij Sotheby's en Christie's en www.artprice.com.

¹⁷ Denk aan de selectie van kunstcentra (vaak New York, Londen en Berlijn; Maar wat met opkomende en niet-westerse gebieden?), selectie van gerenommeerde kunstinstellingen etcetera, berekening van de mate van invloed en gerenommeerdheid, toekenning van gewicht en de uiteindelijke puntentelling.

1.3. Doelstelling en vraagstelling

Als internationaal succes en uitstraling zo belangrijk zijn en als versterking daarvan nagestreefd wordt door middel van beleid, dan vereist dit allereerst inzicht in hoe de internationale positie van hedendaagse beeldende kunsten eigenlijk bepaald wordt en wie daarbij een belangrijke rol spelen. Dát vormt mijns inziens de noodzakelijke basis voor effectief beeldende kunstbeleid (op grond waarvan een toekomstvisie te formuleren en een beleidspakket te bepalen is). En dát nu, lijkt te ontbreken in Zijlstra's beleidsvoornemens. Terwijl in de beleidsdocumenten het besef dat de beeldende kunstsector in een internationale context functioneert, aanwezig is en onomstreden lijkt, is in het nieuwe rijksbeleid geheel onduidelijk hoe de verhouding tussen de Nederlandse beeldende kunsten en het internationaal perspectief beschouwd en vorm gegeven wordt.

Met deze scriptie beoog ik meer inzicht te krijgen in hoe de overheid anno 2012 de internationale positie van beeldende kunst wil versterken, of daarbij recht wordt gedaan aan de complexe werkelijkheid van de beeldende kunstwereld en of de gemaakte keuzes (in de context van de bezuinigingen) optimaal bijdragen aan dat wat de overheid zegt belangrijk te vinden: de internationale positie van de Nederlandse beeldende kunsten. Het levert ingrediënten voor het nieuwe Regeerakkoord en voor het cultuurpolitiek debat dat dit najaar ongetwijfeld gevoerd gaat worden over het voorgestelde vierjarige subsidieplan.

De centrale vraagstelling van deze scriptie is de volgende:

Wat is anno 2012 vanuit de rijksoverheid beleidsmatig nodig om de internationale positie van de Nederlandse beeldende kunsten doeltreffend te versterken?

Een antwoord hierop wordt gezocht aan de hand van onderstaande deelvragen:

1. Hoe werkt (internationale) positionering van beeldende kunst?
2. Wat zijn de huidige beleidsvoorstellen ter versterking van de internationale positie?
3. Is daarbij rekening gehouden met de complexiteit van en de veranderende (machts-) verhoudingen in de beeldende kunstenwereld?

4. Gezien het voorgaande, is er sprake van hiaten, inadequate maatregelen of gebrekkige samenhang in het pakket beleidsvoornemens? En wat is aan te bevelen?

1.4. Methodologische aanpak

In deze scriptie sluit ik aan bij de kwaliteitsbenadering van de internationale positie van beeldende kunst. Ik beschouw het verwerven van internationale positie, ofwel positionering, als een waarderingsproces: verkrijging en vergroting van artistiek prestige in het internationale topsegment van de beeldende kunst.

Om het beleid van dit kabinet te kunnen beoordelen, is inzicht in het waarderingsproces noodzakelijk.

Ik belicht het waarderingsproces aan de hand van een aantal recente publicaties over het functioneren van de wereld van de beeldende kunst. Verteld 'van binnen uit' laten mensen met jarenlange ervaring in de kunstwereld hun licht schijnen over het proces en de betrokkenen. Het zijn praktijkverhalen met een 'neutraal' vertrekpunt: zonder vooropgezet theoretisch concept bieden ze mij de gelegenheid de werkelijkheid 'open' te benaderen.¹⁸ De publicaties zijn *Seven Days in the Art World* van Sarah Thornton, *Shock Art: Handel en hebzucht in de hedendaagse kunst* van Don Thompson en *A brief History of Curating* van Hans Ulrich Obrist. Iedere auteur heeft een eigen aanvliegroute: Thornton omschrijft het functioneren van de kunstwereld in al haar breedte, Thompson zoomt in op de kunstmarkt en Obrist op de wereld van het ten toon stellen. Door alle drie de publicaties – elk met een eigen invalshoek- te analyseren op positioneringsmacht, tracht ik eenzijdigheid of blinde vlekken te voorkómen.

Als analysebril, om mijn blik te sturen bij de verhalen 'van binnen uit', hanteer ik enkele begrippen uit de kunstsociologische Veldtheorie van Pierre Bourdieu en de

¹⁸ Bij de conclusies van de analyse in par 2.5. zal het voordeel van deze benadering blijken: het resultaat is toegesneden op het nu. Anders dan bijvoorbeeld uit te gaan van Alan Bowness' model (zie *The Conditions of Success*, 1989), bestaande uit 4 cirkels die de kunstenaar moet doorlopen om succes te krijgen. Erkenning van talent geschiedt door achtereenvolgens 1. medestudenten en vakgenoten, 2. kunstcritici en musea, 3. galerieën en verzamelaars en 4. het publiek. Paula Hertogh concludeerde hierover in haar masterthesis (juni 2011) dat de cirkels 2 en 3 eigenlijk moeten worden samengevoegd. Daarmee is mijns inziens het onderscheidend vermogen van het model verkleind.

wetenschapssociologische benadering Actor Network Theory (ANT) van Bruno Latour, John Law en Michel Callon.

Zo wordt duidelijk welke actoren, factoren en bewegingen relevant zijn in de beleidsarena of het beleidsnetwerk - een belangrijke voorwaarde voor de formulering van effectief beleid. Feitelijk is dit een soort krachtenveld-analyse, met de focus op het achterhalen van betrokken actoren en hun onderlinge afhankelijkheden en machtsverhoudingen.

Op grond van de conclusies uit deze analyse kijk ik vervolgens naar het rijksbeleid inzake beeldende kunsten en het internationaal cultuurbeleid, zoals geformuleerd in de hoofdlijnennotitie *Meer dan kwaliteit*, juni 2011, de *Uitgangspuntenbrief cultuurbeleid*, december 2010, en de brief *Internationaal cultuurbeleid* van april 2012.

Uit deze confrontatie trek ik conclusies ten aanzien van de doeltreffendheid van en hiaten in het beleid. Dit leidt tot aanbevelingen, vanuit de gedachte van netwerksturing door de overheid, zoals voorgesteld door de bestuurskundigen Van der Steen, Peeters en Van Twist, en van complexe beleidsproblemen, voorgesteld door de bestuurskundigen Koppejan en Klijn.

H 2. De wereld en positionering van hedendaagse beeldende kunst

2.1. Inleiding: Analyse met Bourdieu's Veldtheorie en de Actor Network Theory

Bij mijn beschouwing van de verhalen 'van binnen uit' – kijkend naar het proces van internationale positionering - hanteer ik enkele begrippen uit de kunstsociologische veldtheorie van Pierre Bourdieu en uit de wetenschapssociologische benadering Actor Network Theory, ontwikkeld door Bruno Latour, John Law en Michel Callon.

Bourdieu's Veldtheorie

Met de introductie van het begrip 'artworld' door Beckers werd de kunstwereld een entiteit die bestudeerd kan worden. Dankzij Bourdieu's veldbegrip en analyse-instrumentarium werd het mogelijk naar de wérking van de kunstwereld te kijken.

Bourdieu verzet zich tegen het idee van het universele esthetische. Volgens hem kan artistieke autonomie níet los gezien worden van externe determinanten, van de context: de carrière van een kunstenaar en (de inhoud van een) kunstwerk komen tot stand en worden bepaald 'binnen een sociale ruimte met specifieke eigenschappen'. Men moet dus vooral oog hebben voor de sociale omgeving waarin het kunstwerk zijn artistieke waarde verwerft: volgens Bourdieu bestaat het kunstwerk niet op zich, maar alleen in het discours over het kunstwerk.

Bourdieu ziet de kunstwereld als een autonoom sociaal universum met een eigen logica (de samenleving kent meerdere van dergelijke gescheiden autonome velden, zoals religie, politiek, economie). De kunstwereld is een symbolische economie, gericht op vermeerdering van symbolisch kapitaal (artistiek prestige) en de kunstmarkt is een subveld waar symbolisch kapitaal wordt omgezet in economisch kapitaal.

De kunstwereld is een afgebakend veld, waar diverse actoren in verschillende rollen (agents) om posities 'strijden'. Het is een gestructureerd en begrensd veld met een hiërarchie tussen posities. Om in een veld invloed en macht te verwerven zet men verschillende soorten kapitaal in (sociaal, economisch, cultureel, symbolisch).

Het veld heeft het karakter van een arena, waar concurrentie en machtsstrijd plaatsvinden om zoveel mogelijk specifiek symbolisch kapitaal (prestige) te verzamelen

voor maximaal eigen profijt. En waar als gevolg van de dynamiek van Orthodoxie versus Heterodoxie - de strijd tussen de dominante positie in het veld tegenover nieuwkomers/gedomineerden - een culturele elite bepaalt wat goede kunst is. Bourdieu belicht de transmissie van symbolisch kapitaal in economisch kapitaal, maar omgekeerd gebeurt dat niet.

Het veld heeft een 'eigen' habitus: een geïnternaliseerde set van disposities, oftewel een schema van waarneming en waardering, dat vaak onbewust het strategisch handelen van een individu bepaalt en waardoor iemand als legitieme speler wordt geaccepteerd.

Wat alle posities/spelers in het veld verbindt is een verbindende geloofsnotie (doxa). Deze collectieve geloofsovertuiging van de kunstwereld is de absolute esthetische waarde van het kunstwerk. De doxa verhult de economische machtsverhoudingen, want feitelijk zijn de verhoudingen in het veld een weerspiegeling van de economische machtsverhoudingen in de samenleving (als marxist ziet Bourdieu in economie de wortel van alles).

Een veld is autonoom en sterk wanneer het zich succesvol kan isoleren van haar omgeving, kan afsluiten voor andere invloeden en haar veldspecifieke kapitaal en waarderegime 'onaangetast' kan handhaven.

Actor Network Theory (ANT)

Latour, Law en Callon ontwikkelde niet een theorie die verschijnselen en verhoudingen wil verklaren, maar eerder een 'manier van kijken' die wil laten zien wat er in netwerken gebeurt.¹⁹

Een netwerk is een conglomeraat van knopen en punten die met elkaar verbonden zijn.²⁰ Die verbindingen kunnen tijdelijk stabiel zijn, maar in de aard is het netwerk continu in beweging en behoeft voortdurende 'herbevestiging' wil het blijven bestaan.²¹ Niet alleen een persoon maar ook een object kan zich associëren (*will-to-*

¹⁹ Voorbeeld van hoe ANT benut kan worden, is het proefschrift *Kunst in netwerken* waarin Pascal Gielen de ANT toepast op artistieke selecties in beeldende kunst.

²⁰ Het gaat om verbindingen tussen zowel personen als objecten, en hun hoedanigheid (*actor* = het individuele personage, object, tekst; *actant* = rol en institutie). Iedere actor is een netwerk op zichzelf.

²¹ Als voorbeeld: wil een kunstenaar grote roem vergaren en 'in de aandacht blijven', moet hij duurzaam verankerd zijn in het netwerk. Hiervoor is werk in de permanente collectie van een publieke instelling als het museum heel geschikt.

connect) en heeft handelingskracht (*performativiteit*) om netwerkfiguraties mee te bepalen.²²

Bij vernetwerking (*flow of translations*) definieert de krachtigste actor (*moving mover*) de identiteit van andere actoren binnen zijn eigen probleemstelling, versterkt zich met hun kracht en vertaalt 'andermans' belangen succesvol naar zijn eigen belang (*translation*). Overigens veranderen bij de totstandbrenging van verbindingen alle betrokken actoren (*transmutatie*). Belangrijke elementen van een netwerk zijn de knooppunten, die de verschillende netwerken met elkaar verbinden.

Een actor die tussen het netwerk en de andere toetredende actoren in staat - als een soort bottleneck waar iedere actor langs móet die zich binnen een netwerk wil verplaatsen - is een 'verplichte passage', die invloed uitoefent op de aard/identiteit van iedere passerende actor.

Anders dan bij Bourdieu is de kunstwereld volgens ANT geen afgebakend autonoom veld, samengehouden door één doxa en habitus, maar een configuratie van allerlei dynamische, veranderlijke netwerken van individuele relaties (mensen, instituties én objecten), die alleen via voortdurende herbevestiging/bestendiging bestaan. De actoren kunnen heel verschillend en niet gelijkgezind zijn.²³ Als bindmiddel fungeert niet alleen het artistieke waarderingsschema maar ook allerlei andere factoren zoals geld, beleid, geografische nabijheid, communicatiemogelijkheden, gedeelde kennis, vriendschapsrelaties etcetera.²⁴ Volgens ANT zijn de (volgens Bourdieu gescheiden) velden van kunst, onderwijs, politiek, economie, religie etcetera onderling verweven en kunnen naar elkaar transformeren. Zo kan een kunstwerk zowel artistiek als economisch als politiek als pedagogisch etcetera zijn, al naar gelang de vertalingen binnen het netwerk.²⁵ In de kunstwereld lopen allerlei soorten kapitaal – informeel

²² Zo is de kunstwereld te beschouwen als "een globaal netwerk waarin artistieke artefacten als belangrijke bindmiddelen functioneren. Deze quasi-subjecten zorgen voor het samenklitten van museumdirecteuren, onafhankelijke curatoren, galeriehouders, kunstenaars, collectioneurs, critici, politici, essays, catalogi, verzekeringsmaatschappijen, vervoersbedrijven [...], etcetera". Pascal Gielen, 168.

²³ Zo kan een netwerk bestaan alleen al door tegenstrijdigheden en controverses (bv afwijzing of negatieve kritiek), zo kunnen kunstwerken die kunsthistorisch of artistiek niets met elkaar van doen hebben tóch tot hetzelfde netwerk behoren (bv via een gebouw of publicatie) en zo kunnen zelfs kunstwerken, huizen en een ondernemingsbalans zich tot elkaar verhouden (bv via een bedrijfscollectie).

²⁴ Pascal Gielen, 167-168.

²⁵ Ibidem, 130.

(vriendschap, vertrouwen), economisch (financieel gewin) en symbolisch (artistieke kwaliteit) en wisselende waarderegimes door elkaar heen.²⁶

Het is deze *heterogeniteit* die het netwerk kenmerkt: het levert drive, dynamiek en kracht op en daarmee grote kans op duurzaamheid. De kracht van een netwerk wordt bepaald door de aard en hoeveelheid verbindingen: hoe meer heterogene entiteiten een actor aan zich kan verbinden, hoe moeilijker het wordt om die actor te negeren of omzeilen. NB dit verschilt van Bourdieu, die een veld autonoom en sterk acht wanneer het zich succesvol kan isoleren van haar omgeving, kan afsluiten voor andere invloeden en haar veldspecifieke kapitaal en waarderegime 'onaangetast' kan handhaven.

2.2. De Wereld van Beeldende Kunsten volgens Sarah Thornton²⁷

Het laatste decennium is de kunstwereld enorm uitgegroeid (geëxplodeerd) én sneller gaan draaien: de hedendaagse kunstmarkt heeft een hoge vlucht genomen, het museumbezoek floreert en er zijn meer kunstenaars dan ooit²⁸. De financiële en economische crisis lijkt weinig effect te hebben op het topsegment van de kunstwereld: na een zeer korte dip (2007-half 2008) lopen gerenommeerde beurzen, veilingen van topwerken en biënnales weer goed. Het segment daaronder ervaart wel negatieve effecten²⁹, maar niet van dien aard dat ze grote veranderingen tot gevolg hebben.

²⁶ Een voorbeeld hoe een kunstenaar, museumdirecteur, verzamelaar en galeriehouder rond een kunstwerk verbonden kunnen zijn: de museumdirecteur hoort van een kunstenaar over zijn nieuw werk, op basis van deze verkregen voorkennis en zijn oordeel wijst deze directeur een bevriend verzamelaar op dit nieuwe, artistiek sterke kunstwerk (hopend op een latere uitleen aan zijn museum, dat kampt met een te krap aankoopbudget), dat vervolgens de verzamelaar wil kopen van de galeriehouder (om zijn collectie en aanzien mee te versterken) mits voor een aantrekkelijke prijs, waar de galeriehouder op ingaat (een mogelijke uitleen bedingend en zoekend naar contact met de museumdirecteur), en waardoor de galeriehouder de toekomstige artistieke waarde van 'zijn' kunstenaar ziet stijgen (door museale tentoonstelling) en daarmee zijn financiële verdien capaciteit.

²⁷ Sarah Thornton, een in Engeland woonachtig Canadese, is kunsthistoricus en socioloog. Ze bericht over de beeldende kunst-wereld voor oa *The Economist* en *Artforum* en voor BBC TV en ZDF.

²⁸ Thornton heeft haar boek nét voor de kredietcrisis geschreven; de interviews vonden plaats tussen 2004 en begin 2008. Zij is blij met de hoge vlucht die hedendaagse beeldende kunst heeft genomen, maar ziet ook veel negatieve effecten: hoge prijzen, enorme stijging van galerie-m2, enorm veel kunstbladen vol te schrijven, curatoren vertrekken uit de museumwereld naar beter betalende galleries, waardering via marktprijs overschaduwde andere vormen van reactie zoals positieve kritiek, kunstprijzen en museumtentoonstellingen, werk verandert door behoefte aan veel verkopen.

²⁹ Moeilijker opdrachten verwerven of voor startende kunstenaars een galerie te vinden, minder omzet bij mainstreamgalleries, meer financieringsproblemen bij wederverkoop-handelaars, moeilijkere financiering

Tegelijkertijd met die groei is de kunstwereld zeer ondoorzichtig. Terwijl kennis van de context van kunst en van het waarderingsproces die het kunstwerk ondergaat op z'n reis van atelier naar museum, van groot belang zijn.

Om die reden beschrijft Thornton in *Seven Days in the Art World*, vanuit eigen ervaring en op grond van vele interviews met betrokkenen, de kunstwereld aan de hand van enkele volgens haar voor de kunstwereld cruciale fenomenen. Dit zijn de kunstveiling, de 'critclass' op de kunstacademie, de beurs, de kunstprijz, het kunsttijdschrift, het atelierbezoek en de Biënnale. Door te verhalen over wat daar gebeurt, schetst ze een beeld van de diverse spelers in de kunstwereld en hun onderlinge verhoudingen.

Ik beschouw Thornton's beschrijving van de kunstwereld door een Bourdieusiaanse bril, op zoek naar het waarderingsproces van kunst. Alleen al in haar motivatie om dit boek te schrijven zie ik ontegenzeggelijk Bourdieu. Deze meent immers dat artistieke autonomie níet los te zien is van externe determinanten³⁰ en dat men daarom vooral oog moet hebben voor de sociale omgeving waarin het kunstwerk artistieke waarde en de kunstenaar artistieke erkenning verwerft.

2.2.1. Thornton's kunstwereld- een groot veld

Thornton definieert de kunstwereld als een los netwerk van overlappende subculturen, bijeengehouden door het geloof in de kunst. Het lijkt een '*autonoom sociaal universum met een eigen logica*'.

De kunstwereld overspant de aardbol en is nu méér polycentrisch dan in de 20^{ste} eeuw. Ze is ook veel breder dan de kunstmarkt: de kunstmarkt bestaat uit mensen die kopen en verkopen, terwijl de kunstwereld veel spelers kent die níet op reguliere basis betrokken zijn bij commerciële activiteiten - curator, kunstrecensent, kunstenaar.

Hoewel Thornton spreekt over een polycentrisch netwerk, benadert ze in haar analyse de kunstwereld als één –zij het mondiaal – veld (met een Anglo-amerikaans-Eurocentrisch brandpunt). Een *afgebakend veld* met een structuur van relaties tussen verschillende *posities* (rollen), die vervuld worden door individuele *agents* (spelers).

van tentoonstellingen, minder interesse voor regionale veilingen en beurzen (enkele zijn afgezegd) en meer onzekerheid en wisselende veilingopbrengsten voor andere dan 'blue chip'-kunstwerken.

³⁰ De inhoud van een kunstwerk komt tot stand en wordt bepaald 'binnen een sociale ruimte met specifieke eigenschappen'. Het kunstwerk ontstaat pas in het discours over het kunstwerk.

Thornton onderscheidt 6 rollen in de kunstwereld: de kunstenaar, kunsthandelaar, curator, kunstrecensent, verzamelaar en veilinghuisexpert. Voor de duidelijkheid: de term kunsthandelaar betreft zowel de galeriehouder die een vaste 'stal' kunstenaars vertegenwoordigt, als de handelaar op de secundaire markt die zich richt op doorverkoop van kunstwerken (de zogenaamde wederverkoper in allerlei gedaanten). Wat opvalt is dat de museumdirecteur, het publiek (bezoekers van tentoonstellingen) en de overheid geen rol zijn toebedeeld.

Mensen wérken niet alleen in de kunstwereld, maar resideren en leven er voltijds. Het is een *symbolische economie*, "where people swap thoughts and where cultural worth is debated rather than determined by brute wealth."³¹

Hoewel het in de kunstwereld draait om het onconventionele, is conformiteit veel voorkomend; kunstenaars maken werk dat 'op kunst lijkt' en gedragen zich volgens stereotypen, curatoren geven toe aan verwachtingen van collega's etcetera. De kunstwereld heeft een 'eigen' *habitus* (een geïnternaliseerde set van disposities, oftewel een schema van waarneming en waardering) die vaak onbewust het strategisch handelen bepaalt van een individu en waardoor iemand als legitieme speler wordt geaccepteerd.

Waar het de spelers om gaat in de kunstwereld is vergroting van artistiek prestige (*Bourdieu's symbolisch kapitaal*), om bijvoorbeeld internationale roem te vergaren. Een kunstenaar kan maar op één manier economisch kapitaal vergaren, namelijk door eerst symbolisch kapitaal op te bouwen en dat vervolgens te verzilveren (*transmissie*).

Dat spel heeft overigens vaak het karakter van een strijd, want de kunstwereld is niet egalitair en "art is not only about experimenting and ideas, but also about excellence and exclusion."³² ³³ Die strijd kent allerlei uitingsvormen, zoals de zoektocht van een kunstenaar naar een galerie. Of de ranking op een wachtlijst om een kunstwerk te kunnen aanschaffen van een bepaalde kunstenaar. Of de toelatingscommissie van een

³¹ Sarah Thornton, xii.

³² Ibidem.

³³ Als gevolg van de dynamiek van Orthodoxie versus Heterodoxie (de strijd tussen dominante positie in het veld tegenover nieuwkomers/gedomineerden) bepaalt een culturele elite wat 'goede' kunst is.

beurs die bepaalt welke kunsthandelaren toegelaten worden als exposant. (*Bourdieu's arena; strijd om prestige en inwijdingsmacht*).

Maar als de kunstwereld één principe déélt, zo stelt Thornton, dan is het dat níets belangrijker is dan kunst. Er heerst een collectief geloof in de autonomie van de culturele productie, ofwel de absolute esthetische waarde van het kunstwerk. Deze overtuiging heeft een haast religieus karakter en verenigt álle posities/spelers in het veld (*Bourdieu's doxa*). "Even the most businesslike dealers will tell you that making money should be a byproduct of art, not an artist's main goal. Art needs motives that are more profound than profit if it is to maintain its difference from – and position above – other cultural forms (luxury goods and status symbol)." ³⁴ Aangezien oók de kunsthandelaren volgens Thornton dezelfde doxa hebben, is de kunstmarkt een subveld van die symbolische economie waar symbolisch kapitaal lineair wordt omgezet in economisch kapitaal³⁵.

2.2.2. Internationale Positionering: samenspel om de macht

Hoe vergaren kunstenaars en kunstwerken internationale erkenning? Thornton's belangrijkste stelling is dat grote kunst niet zomaar opdoemt of ontstaat maar gemáákt wordt - door de kunstenaar én door de kunsthandelaar, curator, recensent en verzamelaar die het werk 'ondersteunen'. In deze paragraaf beschrijf ik de verschillende agents en hun onderlinge verhoudingen zoals ze uit de verhalen zijn te destilleren.

Om de werking van de kunstwereld te begrijpen is volgens Thornton de Critclass op de kunstacademie - waar *kunstenaars*-in-opleiding eigen en andermans artistieke productie bespreken - van wezenlijk belang. Hier vormen studenten met hun peergroup hun 'criticality' (artistieke referentiekader), als context voor de ontwikkeling van werk. Ook wordt hier regelmatig de basis gelegd voor levenslange vriendschappen en gemeenschappen of kunstenaarssubculturen en 'stromingen' (bv YoungBritishArtists op Goldsmith's). Hier ligt ook de springplank om een goede carrièrestart te maken.

³⁴ Sarah Thornton, xvi. Ze is heel pragmatisch: 'wil kunst niet verworden tot luxegoed of statussymbool'.

³⁵ Thornton kiest er niet voor kunsthandelaren op te vatten als behorend bij de economische wereld. Ook niet als levend in twee werelden, waarbij ze voortdurend schipperen tussen de verschillende waardesystemen van artistieke kwaliteit en financieel gewin.

Galeriehouders richten zich vooral op de eindexamenshows van kunstacademies in hun zoektocht naar nieuw talent.

Steeds meer kunstenaars gedragen zichzelf als kunstenaar-ondernemer. Deze kunstenaars beschouwen zichzelf als 'merk' en zijn bezig met persoonsgerichte marketingstrategieën en celebrity-cultus. Takashi Murakami, beeldend kunstenaar die een bedrijf runt met 90 personeelsleden, stelt: "Ik verander ja/nee mijn richting afhankelijk van de reactie van mensen. Mijn focus is lange termijn overleving, en hoe aangehaakt te blijven op het hedendaagse gevoel. Alleen maar winst najagen is duivels, ik werk via trial-and-error aan populair zijn." Het *atelier* is niet alleen een plaats waar de kunstenaar kunst maakt, maar ook waar onderhandeling en imagebuilding plaatsvinden.

Openlijke onderlinge competitie achten veel kunstenaars uit den boze. Vanwege dit taboe leidt een specifieke manier om symbolisch kapitaal te verwerven (de kunstprijs) een kwakkelend bestaan. Dit wordt versterkt door het 'kleine wereldsyndroom' bij jurysamenstellingen. De prijs heeft nog steeds legitimeringskracht, maar heeft alleen maar autoriteit zolang ze goede kunstenaars nomineert. Onduidelijk is in hoeverre hier sprake is van self fulfilling prophecy: een nominatie verhoogt immers prestige, verkoopprijs en media-aandacht en kan dus een succesvolle kunstpraktijk creëren in plaats van voorspellen.

Voor kunstenaars is het hebben van een goede galerie van uitermate belang. De *galeriehouder* begeleidt de kunstenaar bij zijn carrièreontwikkeling én zorgt voor marketing, in brede zin: hij verkoopt strategisch (liever aan verzamelaars met een goede collectie dan aan individuele kopers), financiert deelname van zijn kunstenaars aan museale tentoonstellingen en biënnales, huurt critici van naam als tekstschrijver in. De galeriehouder behartigt de belangen van de kunstenaar op de langere termijn, maar dient ook voor diens inkomsten op de korte termijn te zorgen. En om zelf te overleven voert de galeriehouder een strategische mix van experimentele en verhandelbare kunst. Hij moet het hebben van zijn goede artistieke oog voor waardevolle kunst en een vertrouwensrelatie met potentiële klanten (verkopen aan speculanten moet zowel vanuit het perspectief van galeriehouder als kunstenaar vermeden worden). Deze rol verandert echter door het verschijnsel van de kunstbeurs, die te beschouwen is als een grootwarenhuis met alle vluchtigheid, massaliteit en consumentengedrag van dien.

Op de kunstbeurs ontmoeten kunsthandelaar en *verzamelaar* elkaar in een nog steeds overspannen markt. Er komen steeds meer verzamelaars, en ook steeds meer superrijke mega-verzamelaars die ongebreideld topwerken verzamelen en voor hun imposante collecties privé-musea stichten. Naast liefde voor de kunst speelt hier ook aanzien, macht en kapitaal een grote rol. Voor de verzamelaar, zeker in het top- en middensegment, is contact met galeriehouders belangrijk omdat deze immers de schatkist beheren - het schaarse goed en nieuwe ontdekkingen - en omdat ze voor de verzamelaar functioneren als vertrouwensman en adviseur.

De wederverkoper richt zich op het verkoopspel; hij heeft minder met kunstenaars, neemt het object onder controle en verhandelt (terwijl de galeriehouder een kunstwerk meer 'bemiddelt'). Voor de wederverkoper ligt de uitdaging in voldoende aanbod van topkwaliteit in de inventaris en voldoende financiële armslag om werken ook langere tijd 'in stock' te kunnen houden (vanwege toekomstige prijs-/waardestijging).

De wederverkopers maken een groot aandeel uit van de klantengroep van het veilinghuis, naast de kunstadviseurs en een klein percentage mensen die geen zin hebben in politieke spelletjes bij de kunsthandelaar. Zonder veiling zou de kunstwereld niet de financiële waarde hebben die ze nu heeft (vanwege de illusie van liquiditeit). Ze functioneert als barometer van de kunstmarkt.

De veilinghuisexpert is, anders dan de naam doet vermoeden, vooral analist en makelaar. Op de veiling vinden heel wat manipulaties plaats door zowel galeriehouders als wederverkopers. Zoals het zorgvuldig insceneren van de veiling (met veilingvolgorde, placering van kopers, mediacommunicatie), gegarandeerde minimumprijzen en afgesproken biedingconstructies tussen galeriehouder en veilinghuis. Bovendien vindt bij de grote veilinghuizen een verschuiving plaats van secondary market-handel (= doorverkoop) naar primary market: zowel kunstenaars als verzamelaars slaan steeds meer de galerie over en gaan voor handel rechtstreeks naar de veiling. Mét de nodige gevaren voor de kunstenaars, meent Thornton.

De gehele kunsthandel is tegenwoordig veel meer dan een distributiesysteem; hij is poortwachter met een grote valideringsfunctie en waarderingskracht. Wat hieronder heeft geleden, is de kunstcritiek. De *kunstcriticus* had vroeger een krachtige rol bij het

maken en breken van reputaties (denk aan Clement Greenberg) en hij functioneerde als bemiddelaar tussen kunstwereld en kunstliefhebber/publiek, maar die tijd lijkt voorbij. Was het vroeger zo dat de recensent de handelaar leidt die op zijn beurt de verzamelaar leidt, nu is het volgens hoofdredacteur Griffin van het Amerikaanse tijdschrift *Artforum International* totaal anders: de verzamelaar leidt de handelaar die weer de recensent leidt.

De kunstcriticus die schrijft voor een kunsttijdschrift heeft een specifieke uitdaging. Hij streeft naar objectiviteit in een subjectieve wereld en naar integriteit in een sterk commerciële setting – zeker op redacties van tijdschriften worstelt men met de nieuwe verhoudingen. Het kunsttijdschrift is sterk afhankelijk van advertentieverkoop en moet waken geen advertentieblad voor galeries en tentoonstellingen te worden met als intellectuele façade een paar recensies. Aan de andere kant moet men niet overcompenseren met onbegrijpelijk theoretische verhandelingen en mystificerende teksten. (Iets wat de prijzen overigens goed doet gedijen). Impulsen aan het kunstdebat gaan niet meer uit van de kunstkritiek. Die functie is overgenomen door de *onafhankelijke curator* die de laatste 15 á 20 jaar is opgestaan.

De onafhankelijke, rondreizende *curator* vertoeft in het circuit van internationale tentoonstellingen (biënnales) om enerzijds wereldwijd nieuwe kunstontwikkelingen te spotten en anderzijds nieuwe ontwikkelingen mede vorm te geven via tentoonstellingsconcepten en –thema's (coproducent kunstenaars). Voor kunstenaars die 'moeilijk verhandelbaar' werk maken - kortstondig/voorbijgaand werk zoals performances; conceptuele kunst, video's en grote installaties – zijn curatoren en publieke presentatie-instellingen belangrijk. De curator heeft voor een deel de gezaghebbende positie van de *museumdirecteur* overgenomen: met een internationaal netwerk van zowel kunstenaars als galeriehouders, musea, kunstcritici en verzamelaars en sponsors bepaalt dit internationale curatorengilde het theoretisch discours en voor een deel de kunstgeschiedschrijving. Curatoren belichten kunstenaars en verhelderen kunst, maar voor validering is het museum toch onmisbaar - haar autoriteit berust op institutionele macht, maar vooral op de notie van tijdlóze kwaliteit. Over de rol van publiek, de toeschouwers anders dan de verzamelaars, rept Thornton niet.

Alle actoren (spelers) ontmoeten elkaar op de Biënnale (van Venetië). Als belangrijke internationale tentoonstelling is dit de plaats waar alle spelers elkaar ontmoeten en vooral in de gaten houden, om het globale artistieke momentum te vangen. Overigens onder de nodige verzuchtingen: 'Waarom zijn we altijd zo geïnteresseerd in het Nieuwe? Het obsessieve nu-zijn van het nu (van hedendaagse kunst) is feitelijk een reflectie van het consumentisme dat je in de hele cultuur ziet' (aldus Nicholas Logsdail, directeur Lisson Gallery). 'De Biënnale is bedoeld om naar voren te bewegen en om instabiliteit in het systeem te brengen i.p.v. de consensus te repliceren.' En zoals de curator Obrist stelt: "a good Biennale crystallizes heterogeneity. Part of curatorial effort has to be to contribute to the polyphony of centers, to make a more diverse and richer art world." ³⁶

In Thornton's verhalen is goed te zien hoe positionering gebeurt. Artistiek prestige wordt verworven in een samenspel van kunstenaar, kunsthandelaar, curator, recensent en verzamelaar – actoren met verschillende hiërarchische posities in een arena, waar iedere actor voor zich meer prestige najaagt.

Uit beschouwing van Thornton valt te concluderen dat in het waarderingsproces van kunstenaar en kunstwerk de **kunsthandelaar** (galeriehouder en wederverkoper) de méést centrale rol vervult - omdat het toch de kunsthandelaar is die de macht van alle andere spelers kanaliseert en van richting doet veranderen. Vooral galeriehouders zijn belangrijk voor het opbouwen van een kunstenaarscarrière. Hun macht is te typeren als rustige, slimme en gerichte controle.

2.3. Onder de loep: de Kunstmarkt volgens Don Thompson

Thornton schetst het veld, de verschillende spelers en hun onderlinge verhoudingen. Wat ze níet laat zien, is hoe positionering van kunst in alle details in z'n werk gaat. Deze black box opent de brit Don Thompson, econoom en kunstverzamelaar, in de publicatie *Shock Art: Handel en hebzucht in de hedendaagse kunst*, zij het voor slechts één deel van de kunstwereld.

³⁶ Sarah Thornton, 250.

Thompson richt zijn blik op de kunstmarkt, specifiek het (internationale) topsegment van tweedimensionale werken en sculpturen³⁷. Om duidelijk te krijgen hoe de kunstwereld functioneert, zit hij een jaar lang op de huid van kunsthandelaars, kunstenaars en verzamelaars. Hij bekijkt o.a. het carrièreverloop van enkele topkunstenaars en de positionering van een topverzamelaar als merk, volgt het spoor van een kunstwerk (Hirst' shark) op weg naar de top en kruipt in de haarvaten van het veilingwezen. Zo belicht Thompson de economische en psychologische kanten van de kunsthandel. Zijn verhalen eigenen zich voor de bril van ANT ('follow the actor, describe individual relations').

Nota bene: de term kunsthandelaar verwijst naar zowel de galeriehouder als de kunsthandelaar op de secondary market (wederverkoper) als de onafhankelijke kunstadviseur, die op treedt als tussenpersoon op de secundaire markt of als vaste adviseur van een verzamelaar. Het galeriewezen is onderverdeeld naar branded galerie³⁸, mainstreamgalerie³⁹, highstreet-galerie⁴⁰ en vanity-galerie⁴¹.

2.3.1. Thompson's kunstmarkt- mondiaal in beweging

Hedendaagse beeldende kunst is hot, overal ter wereld. Thompson ziet enkele redenen. Ten eerste is het min of meer constant blijvende contingent van prestigieuze traditionele/oudere kunst te gering om te voldoen aan de groeiende vraag als gevolg van wereldwijde expansie van musea en het aantal particuliere collecties. Ten tweede is een nieuwe generatie verzamelaars opgestaan, afkomstig uit de opkomende economieën zoals Rusland, China en het Midden- en Zuid-Oosten. Deze nieuwe, vaak zeer welgestelde, rijken willen aan een bepaalde lifestyle deelnemen (glamour, status en het exclusieve rond de kunstwereld) en willen vooral hun éigentijdse smaak bewijzen - en

³⁷ Installaties en performancekunst komen niet aan bod. Deze acht Thompson als niet (makkelijk) verhandelbare artefacten een 'league of his own', waar de wetmatigheden van de markt van vraag en aanbod niet spelen. Zij verbinden zich vooral met presentatie-instellingen, biënnales en onafhankelijke internationale curatoren.

³⁸ gerenommeerde galerie, elitair en hoogdrempelig.

³⁹ vertegenwoordigt 15 a 25 kunstenaars die elke anderhalf jaar een solo-expositie krijgen. Brengt actief een kunstenaar onder de aandacht van verzamelaars, kunstcritici en museumcuratoren. Werkt op consignatiebasis (pas na verkoop wordt voor het werk betaald). Gevestigd in New York, Londen, Los Angeles of Berlijn, of wat meer in de marge in Parijs, Rome of Zurich. Is te beschouwen als dé poortwachter in de hedendaagse kunst.

⁴⁰ iets lager dan mainstream-galerie. Ze verkopen weinig en krijgen geen pers aandacht. Wat verkocht wordt heeft doorgaans nauwelijks waarde op de secundaire markt. Zij danken hun bestaan aan het feit dat kunstenaars altijd op zoek zijn naar vertegenwoordiging en mensen graag kunst kopen.

⁴¹ waar kunstenaar moet betalen voor expositie.

dat is hedendaagse kunst, geen oude meesters. Zij storten zich direct op het topsegment van hedendaagse kunst en vertrouwen daarbij vooral op de reputatie van topveilingen.

Ook de wijze van verzamelen verandert. Vooral de nieuwe kopers kopen impulsief en gretig en het liefst in een aantrekkelijke setting (met de sfeer van glamour en een happening) en ze komen nog maar zelden in een galerie. De nieuwe verzamelaars zijn geen kenners, maar laten zich adviseren door een 'neutrale' kunstadviseur of veilingexpert. De kunstbeurs neemt de gedaante aan van een grote internationale tentoonstelling en combineert dit met allerlei marketing- en entertainmentstrategieën. Zo is de kunstbeurs tegenwoordig dé plek om kunst te zien, te bespreken en te kopen en daarmee drijvende kracht in de kunstwereld.

Verzamelaars die van een schilderij af willen, gaan vanwege de voorschotten en garanties naar de veilinghuizen in plaats van naar de kunsthandelaar. Zo krijgen veilinghuizen makkelijker toegang tot hedendaagse kunst, groeit het aandeel van particulieren (t.o.v. handelaren) in de veilingverkoop en betreden veilinghuizen ook de primaire markt – via contracten met kunstenaars om nieuw werk direct via de veiling op de markt te brengen en via overnames van mainstream-galeries.

Onzekerheidsreductie speelt bij de aanschaf van kunstwerken een grote rol. Kopers gaan niet (alleen) op hun eigen oordeel af, maar nemen vaak toevlucht tot grote namen: ze kiezen voor bekende kunstenaars, bezoeken toonaangevende kunstbeurzen, kopen van vooraanstaande kunsthandelaren, bieden bij vermaarde veilinghuizen. Zo wordt de gerenommeerde kunsthandel een substituut voor kunstzinnige smaak.

Door het vele geld dat circuleert, de vermeende schaarste en het 'ratchet'-effect (prijzen zakken nooit, eventueel met hulp van manipulaties) worden prijzen voortdurend opgedreven. En het is niet de koper die de prijs bepaalt, maar de handel. Hoge prijzen worden 'gemaakt' via branding en briljante marketingstrategieën. Recordprijzen worden vooral gevestigd op veilingen, mede dankzij 'een flinke dosis ego, rivaliteit en hebzucht in de veilingzaal'. Via tactisch spel wordt met hoge vraagprijzen en 'afgesproken' biedingen symbolisch kapitaal gecreëerd - een hoge prijsstelling suggereert een hoge artistieke waarde.

Gevolg van dit alles: hoge prijzen, een afnemende rol van kunstkenneren en – historici⁴², en een hoofdrol voor kunstbeurzen en veilinghuizen. En dat in een wereld met grote onenigheid en onzekerheid over wat waardevolle kunst is, en waar die onzekerheid wordt aangewakkerd door de manier van spreken over hedendaagse kunst - in vage termen en mystificerend. Ter illustratie en relativering: bij Thompson's vraag aan een twintigtal handelaren, specialisten van veilinghuizen en andere experts naar de belangrijkste hedendaagse kunstenaars bleek niet één lijst hetzelfde⁴³. Ook ontbrak een direct verband tussen de plaats van de kunstenaar op de ranglijst en de prijs die zijn werk opbrengt.

2.3.2. Internationale positionering: strategische verbindingen

Wie bepaalt of een kunstenaar hot en zijn/haar werk waardevolle eigentijdse kunst is? Beschouwing van Thompson leidt maar tot een conclusie: een select groepje kunsthandelaren en in tweede instantie twee gerenommeerde veilinghuizen⁴⁴. Curatoren van musea die bijzondere tentoonstellingen organiseren, spelen daarbij een bescheiden rol. Kunstcritici hebben nauwelijks invloed en de individuele koper al helemaal niet.⁴⁵ Het zijn de prestigieuze kunstbeurzen⁴⁶ en veilingen die de markt sturen.

Door de toenemende macht van kunstbeurzen en veilinghuizen als plek om kunst te kopen, zijn de verhoudingen op de kunstmarkt definitief verandert. Het citaat van hoofdredacteur Griffin van *Artforum International* (de verzamelaar leidt de handelaar die weer de recensent leidt) uit Thornton illustreert dit. Hoewel hij vervolgens nuanceert "Rather than a linear chain of influence, each player has sway, and consensus tends to swirl"⁴⁷ (*de kunstwereld als netwerkconfiguratie*). Daarmee

⁴² Doorslaggevende verkoopargumenten: bijzondere aantrekkingskracht kunstenaar, andere verzamelaars van die kunstenaar, eerdere veilingprijzen van kunstenaar. En emotionele impact (men wil geraakt worden in plaats van een kunstwerk van betekenis).

⁴³ Wat opviel was dat er niet één vrouw op voorkomt, ook niet op de lijsten van de experts. M.u.v. de lijst van de New Yorkse kunstadviseur Segalot, voorheen hoofd Hedendaagse Kunst bij Christie's en nu adviseur van o.a. de grote kunstverzamelaar Pinault, die Cindy Sherman noemt.

⁴⁴ Christie's en Sotheby's, met name de locaties in New York en Londen.

⁴⁵ Don Thompson, 37.

⁴⁶ zoals Art Basel in Basel en Miami, The Armory Show New York, Frieze Art in Londen en een handvol andere; en nieuwe takken in Azië zoals Hongkong International Art Fair.

⁴⁷ Sarah Thornton, 155.

verandert ook de gehele kunsthandel: het draait overal meer en meer om geld en de galeriehouder ziet zijn traditionele rol onder druk komen. Voor een consciëntieuze begeleiding van de carrièreontwikkeling van de kunstenaar en een langdurige vertrouwensrelatie met verzamelaars en potentiële kopers is steeds minder ruimte.

Wat bepaalt de waarde van een kunstwerk? Niet zozeer het werk zélf - geïnvesteerde tijd, artistieke en technische kwaliteit, of andere mensen het ook goede kunst vinden - maar méér hoe kunstenaar, handelaar, kunstbeurs en veiling in de markt zijn gezet. Branding speelt dus bij positionering van kunst een cruciale rol. Het vestigen van een kunstenaar als merknaam geschiedt middels slimme marketingstrategieën en uitstekende PR. Provenance (herkomst, geschiedenis van bezit en expositie) is daarbij belangrijk: een kunstwerk stijgt in status als het afkomstig is uit de collectie van een bekend verzamelaar of tentoongesteld in een belangrijk museum.

Het gaat bij de positionering van hedendaagse beeldende kunst níet om het esthetisch oordeel en zeker niet om kunstkritiek, maar om het héle proces van poortwachters passeren, d.w.z. geaccepteerd en tentoongesteld door een mainstream-galeriehouder, overstap gemaakt naar topgalerie, aanwezig op belangrijke kunstbeurzen, slimme promotie van het werk via shows en kunstkritiek, in collecties van verzamelaars en bekende musea, geveild op de avondveiling van Christie's of Sotheby's. Een kunstenaar met "werk dat uitgesproken innovatief, choquerend of origineel is, komt eerder langs de poortwachters dan een bijzonder talent voor tekenvaardigheid of kleurgebruik."⁴⁸

Benoemt Thornton de kunsthandelaar als centrale macht bij positionering van beeldende kunst, Thompson benoemt het **veilinghuis en de kunstbeurs** als centrale machten. Enkele prestigieuze veilinghuizen en kunstbeurzen zijn als 'verplichte passages' de machtigste factor in het mondiale netwerk. De Bourdieu-bril levert een actant in een afgebakend veld, de ANT-bril twee belangrijke knooppunten in een netwerk.

Beiden achten in de kunstwereld marktfactoren van doorslaggevend belang. Dit past bij de huidige tijd van toenemende welvaart, globalisering, hyperkapitalisme en de

⁴⁸ Don Thompson, 299.

explosieve vraag naar hedendaagse kunst.⁴⁹ Zoals Thompson stelt: “geld maakt alles in de hedendaagse kunst ingewikkeld.”⁵⁰

Thompson maakt aanschouwelijk hoe de macht van het geld (via de kunsthandel) de gehele kunstwereld, inclusief de toeschouwer, beïnvloedt. Te zien is hoe de transmissie van symbolisch naar economisch kapitaal concreet verloopt, maar óók hoe sprake is van omzetting van economisch naar symbolisch kapitaal. In de kunstwereld blijkt sprake van een voortdurende wisselwerking tussen symbolisch en economische kapitaalverwerving. Daarbij zorgt het aura van symbolisch kapitaal óók in de kunstmarkt voor verhulling of ontkenning van economische mechanismen.

2.3.3. Thompson en Thornton: scheiding van het artistieke en commerciële

Thompson's verhaal ontkracht de veelvuldig aangebrachte scheiding tussen de artistieke kunstwereld en de commerciële kunstmarkt; hij toont hoe die zogenaamde níet van commercie-verdachte partijen zoals de kunstrecensent, curator en kunstenaar onder invloed staan van commerciële marktmechanismen. Thornton daarentegen houdt (hoewel diverse uitspraken anders getuigen) toch vast aan de scheiding tussen artistieke en commerciële actoren, omdat artistieke actoren níet op reguliere basis betrokken zijn bij de commerciële activiteit van de kunstmarkt. Ze trapt m.i. daarmee in de valkuil van de doxa die allerlei economische of commerciële mechanismen ontkent en verhult.

Opmerkelijk is dat juist een citaat uit Thornton Thompson's gelijk over die verwevenheid duidelijk illustreert. Rhonda Lieberman, al 20 jaar freelancer bij gerenommeerde kunsttijdschriften (en sinds 2003 editor bij *Artforum International*), stelt dat net zoals kunstenaars dat doen, ook recensenten rekening moeten houden met de markt. “In the art world, a critic is an exalted salesperson. When you're writing a feature, no matter what you write, you are contributing to a superglossy brochure, and when you whip up a review, you're little more than a glorified press agent. [...] Therefore I cant' *not* notice the market. A lot of artists notice it and play with it. Writers shouldn't bury their heads in the sand. Within *Artforum's* sleek upmarket exterior is this endless blowing of windbags who lift and separate art from the marketplace through a

⁴⁹ Gezien de focus van Thompson op de kunstmarkt niet zo vreemd. Veelzeggend bij Thornton, die haar blik immers vestigt op de hele kunstwereld.

⁵⁰ Don Thompson, 236.

strategic use of theory. The loftier the writing is, the more effectively it legitimates. Therefore honest criticism must contextualize.”⁵¹

Met behulp van ANT is de verwevenheid van de artistieke kunstwereld met de kunstmarkt beter te zien – hoe verschillende waarderegimes zich afwisselen in een netwerk, hoe voortdurend translaties plaatsvinden en waar de sterke ‘moving movers’ en ‘verplichte passages’ zich bevinden.

Nota bene: Thornton en Thompson leggen beiden de focus op de context waarbij het kunstwerk waar het allemaal mee begonnen is, uit het zicht raakt. Daarom komen in deze scriptie inzichten rondom het kunstwerk ‘an sich’ en het oeuvre van een kunstenaar niet aan bod – er valt vanuit de publicaties weinig tot niets over te zeggen. Was dit wél het geval, dan zou hantering van het schema van Pascal Gielen inzake artistieke selecties interessant zijn⁵². In termen van Gielen richten beide publicaties zich op de contextlogica van het collectieve regime.

2.5. Hans Ulrich Obrist's wereld van ‘curating’

Thornton laat alle partijen uit de kunstwereld aan het woord. Als tegenwicht tegen Thompson, die inzoomt op de kunstmarkt, heb ik een soortgelijke publicatie over de wereld van internationale tentoonstellingen gezocht. Een publicatie die ‘van binnenuit’ het reilen en zeilen in de wereld van curatoren en biënnales belicht, in al haar facetten, is niet voorhanden. Wat wel voorhanden is, is een boek van Hans Ulrich Obrist, genaamd *A brief history of Curating* uit 2008, met 12 interviews met gerenommeerde curatoren. Bedoeld als geschiedschrijving van het onafhankelijke tentoonstellen, spreekt ieder over zijn belangrijke tentoonstellingen en aanpak, de eigen visie op tentoonstellen,

⁵¹ Sarah Thornton, 166.

⁵² Dit schema kent 4 dimensies. Aan de ene kant staat de tegenstelling tussen het ‘singulier regiem’ (waarbij het kunstwerk als authentiek en uniek object wordt beoordeeld) en het ‘collectief regiem’ (waarbij de heersende conventies en onderscheidingsdrang het waarderingsproces bepalen). Aan de andere kant staat de tegenstelling tussen een ‘inhoudslogica’ (gebaseerd op het kunstwerk zelf) en een ‘contextlogica’ (beïnvloed door omgevingsfactoren). Dit schema biedt ordening van de dynamiek van posities en verbindingen in het netwerk van diverse ‘actoren’. Zie Pascal Gielen, 2003, 152.

de kunstopvatting en rol opvatting. In de marge biedt dit een inkijkje in het waarderingsproces en positionering van kunst.

Tentoonstellingen zijn in de loop van de 20^{ste} eeuw uitgegroeid tot hét medium waardoor actuele/hédendaagse kunst bekend wordt en de belangrijkste plek waar culturele betekenissen van kunst worden gevestigd en 'beheerd'. Tentoonstellen als vorm heeft veel zeggingskracht; galeries werken met dit concept, musea kiezen ervoor hun permanente collectie te presenteren in een reeks van tijdelijke tentoonstellingen en zelfs kunstbeurzen scheppen de ambiance van een tentoonstelling.

Als het gaat om het tentoonstellen van nieuwe/actuele kunst, dan komen vanaf laat 19^{de} eeuw twee ontwikkelingen naar voren – nieuwe professies en de veranderde toonplaats - die nauw samenhangen met de geschiedenis van de moderne kunst.

Het maken van tentoonstellingen van actuele kunst kwam geleidelijk in handen van de kunstprofessional. Als volgt: eind 19^{de} eeuw namen avantgarde kunstenaars die geen toegang kregen tot georganiseerde shows het exposeren van eigen werk in eigen hand via groepsexposities. Begin 20^{ste} eeuw waren kunstenaars nauw betrokken bij de vorming van grote particuliere collecties moderne kunst (zij hadden vaak een belangrijke adviserende stem; er was sprake van hechte vriendschappen). De particuliere verzamelaars schiepen tegelijkertijd voor de kunstenaars de fysieke mogelijkheid hun actuele kunst publiekelijk te tonen. Deze exposities van nieuwe kunst werden vooral door bevriende kunstenaars en insiders - op vernieuwende manier - ingericht. In de loop van de 20^{ste} eeuw ontstonden uit de particuliere collecties veel musea voor moderne kunst, waarvan de eerste museumdirecteuren voortkwamen uit die groep van tentoonstellingspioniers/kunstenaars. Geleidelijk aan groeiden die musea en kwamen conservatoren hedendaagse kunst in dienst. Vanaf de jaren 80/90 is het vooral de onafhankelijke curator die de belangrijkste en spraakmakende exposities van nieuwe kunst maakt – met behoud van het aura van artistieke creatie en pionierschap. Institutioneel wordt de rol van curator zeer verschillend ingevuld. Met als uitersten de onafhankelijke tentoonstellingsmaker die zijn museum en fixaties in zijn hóófd draagt en anderzijds de tentoonstellingsmaker die van binnenuit de grenzen van het kunstmuseum aftast en de institutie als geheel tracht te veranderen in een radicaal multidisciplinair laboratorium en productiesite.

De toonplaats van vernieuwende kunst verschoof in de loop van de tijd van kunstenaarsgemeenschap en particuliere tentoonstellingsruimte (gallery), met een tussenstop bij het nieuwe museum voor moderne kunst, naar de biënnale en de reeks van internationale tentoonstellingen. Als gevolg van de uitgesproken opvatting van ‘the curator as creator’, vanaf eind jaren 60, is het begrip van tentoonstellingen sterk veranderd en groeide het verschijnsel van de biënnale uit tot de (virtuele) internationale plek voor experiment en vernieuwing in de kunst.

Dat was de ontwikkeling tot de 21^{ste} eeuw. Maar tegenwoordig hangt de vlag er anders bij. Diverse geïnterviewde gerenommeerde curatoren constateren dat, hoewel er meer biënnales zijn dan ooit, de biënnale als discipline (als vorm van vernieuwing en experiment) aan haar einde lijkt te zijn gekomen en zichzelf opnieuw moet uitvinden.

Geconcludeerd wordt dat alle functies in de kunstwereld (opgevat als het artistieke veld) zijn gemarginaliseerd vanuit de kunstmarkt. Het museum is een onderneming geworden en de biënnale verkeert in crisis. “The critic was marginalized by the curator who in turn was pushed aside by the advisor, the manager and – most importantly – the collector and the dealer. There can no longer be any doubt: for many the biennale has been eclipsed by the art fair.”⁵³ Verrassend dat ook uit de hoek van de biënnales, dominantie van de markt en de kunsthandelaar zo prominent aan de orde zijn.

2.5. Concluderend: Internationale positionering van hedendaagse beeldende kunst

Recapitulerend

Wil je nadenken over de internationale positie van Nederlandse kunst, dan is het met het oog op beleidsontwikkeling vooral van belang te kijken naar hoe positionering plaats vindt - het proces. Dat inzicht biedt namelijk aangrijpingspunten voor (bijsturing middels) beleid.

⁵³ Hans Ulrich Obrist, 239.

Thornton's boek is interessant omdat zij de kunstwereld in al haar facetten beschrijft, met aandacht voor dynamiek en onderlinge verhoudingen. Door (elementen uit) Bourdieu's veldtheorie los te laten op Thornton's beschrijving, worden de verschillende posities in het artistieke veld en de hiërarchie tussen posities extra belicht. Het ontkracht het idee dat de waardering van een kunstwerk louter en alleen gebaseerd is op de 'interne logica' - zoals originaliteit en vernieuwing, authenticiteit/oorspronkelijkheid, zeggingskracht van een kunstwerk, talent en vakmanschap, en zaken als uniciteit, artistieke consistentie binnen het oeuvre en artistieke conventies.⁵⁴ Het verheldert hoe waardetoekenning plaatsvindt in een samenspel van vele actoren waarbij gestreden wordt om artistiek prestige.

Thompson's boek is interessant omdat hij zich expliciet richt op de waardebeoordeling van kunstwerken en inzoomt op een gedeelte van de kunstwereld. Door ANT los te laten op Thompson wordt het netwerk en met name de mate van heterogeniteit extra belicht. Het illustreert hoe verschillende waarderegimes samengaan en interacteren (verwevenheid van het artistieke en het commerciële).

Obrist's boek functioneert als tegenwicht tegen Thompson, met verhalen uit de wereld van onafhankelijke curatoren en internationale tentoonstellingen en biënnales: een wereld die graag afstand neemt van de kunstmarkt en economische verhoudingen en die zaken als artistieke inhoud en engagement hoog in het vaandel heeft staan.

Conclusies ten aanzien van Internationale Positionering

Ligt volgens Bourdieu's veldtheorie macht in de hoeveelheid symbolisch kapitaal (één specifieke vorm van kapitaal), volgens ANT ligt macht in het zijn van een 'verplichte passage' (een translatie-knooppunt).

Wat betekent een en ander voor positionering van beeldende kunst? Bij de positionering van kunst, in de arena van actoren, speelt volgens Bourdieu de kunstkritiek en –essayistiek een bepalende rol⁵⁵; deze voedt de doxa en versterkt het symbolische aura.

⁵⁴ Dit zijn veelgenoemde criteria bij de vraag wát de waarde van kunst bepaalt; ze worden beschouwd als de onderscheidende factoren voor succes. Denk aan Alan Bowness (*The conditions of succes: How the modern artist rises to fame*, 1989), Shervin Nekuee en Bart Top (*Kwaliteit en diversiteit in de kunst*, 2003), Nathalie Heinich (*Het Van Gogh-effect en andere essays*, 2003) en Pascal Gielen (2003). Het zijn de termen waarmee de actoren hun argumentatie onderbouwen en keuze/waardering verantwoorden.

⁵⁵ Vanwege het bezingen van het collectief geloof in de absolute esthetische waarde van kunst. Gielen, 109.

Bourdieu spreekt over een afgegrensd veld zonder internationale oriëntatie. De realiteit van nu is echter anders: mondiale (geopolitieke) economisch-maatschappelijke ontwikkelingen zijn dominant, met bijbehorende verschuivingen qua hiërarchie/dominantie. De blik gaat van veld naar netwerk.

Volgens Thornton is als gevolg van allerlei economisch-maatschappelijke ontwikkelingen van de afgelopen 10 tot 15 jaar, de grootste positioneringsmacht verschoven naar de kunsthandelaar. De daarmee gepaard gaande waardering via de marktprijs dreigt alle andere waarderingsvormen (kunstkritiek, prijzen en tentoonstellingen) te overschaduwen.

Thompson tekent hetzelfde beeld, maar situeert de grootste macht bij enkele gerenommeerde veilinghuizen en bij kunstbeurzen. Deze knooppunten waar kunstenaars, handelaren en verzamelaars elkaar 'ontmoeten en transmuteren' zijn 'verplichte passages' op weg naar de top van artistieke erkenning.

Obrist onderstreept de macht van marktmechanismen en relativeert het belang van curator en biënnale. Hij betoogt dat alle functies in de (artistieke) kunstwereld zijn gemarginaliseerd vanuit de kunstmarkt, dat de kunstcriticus en vervolgens de curator op zij zijn geschoven door de verzamelaar en kunsthandelaar, en dat in de ogen van velen de biënnale volledig overschaduwd is door de kunstbeurs.

Bij de ontwikkeling van beleid – gericht op versterking van de internationale positie van beeldende kunsten – moeten mijns inziens drie zaken geadresseerd worden. Ten eerste het internationale functioneren van de beeldende kunstwereld en daarmee de ontwikkeling van internationaal naar transnationaal denken. Ten tweede roept de verwevenheid van het artistieke en het commerciële (zichtbaar door ANT, maar ook bij Bourdieu aanwezig) vragen op ten aanzien van de taakopvatting van de rijksoverheid. Deze twee zaken maken de beeldende kunstwereld uiterst complex en verschillend van andere kunstsectoren. Aan de hand van relevante literatuur zal ik die complexiteit nader belichten in de hoofdstukken 3 en 4. Ten derde biedt mijns inziens het concept van 'verplichte passages' aangrijpingspunten voor een cultuurbeleid dat is toegesneden op de actuele, veranderde verhoudingen in de beeldende kunstwereld; dit punt bespreek ik in het laatste hoofdstuk.

H 3. Het Internationale van de hedendaagse beeldende kunst

3.1. Internationalisering

De hedendaagse beeldende kunst wordt meer dan ooit internationaal gemaakt, beoordeeld en verzameld, getuige ook de praktijkverhalen (hfd 2). Of zoals Charlotte Bydler het zo beeldend formuleert “Once, the sun never set over the British Empire. Now instead it may be contemporary art that enjoys this privileged company. [...] Just as imperial time was observed in provinces and colonies, the standard time of contemporary art reaches a globally distributed community.”⁵⁶ Ook de rijksoverheid (tenminste: in haar beleidsdocumenten) erkent dit internationale karakter.

Opmerkelijk is dat in die vertogen - ondanks de polycentrische typering van de kunstwereld – gesproken wordt over een beperkt aantal geografische kunstcentra en belangrijke kunstinstuties, die voor het merendeel in Noord-Amerika en West-Europa liggen.⁵⁷ Is hier sprake van Anglo-amerikaans-Eurocentrisme of is hier iets anders aan de hand? Daar ga ik hieronder op in.

3.2 of Globalisering

Sinds de jaren '80 is globalisering sterk in opkomst, als gevolg van internationalisering van werkverdeling (multinationals) en van financiële markten, nieuwe technologieën (zoals het internet) en homogenisering van afzetmarkten. Ze gaat gepaard met een stevige verankering van een neoliberale economie. De wereldgebeurtenissen in het jaar 1989 – de hereniging van Duitsland, de opsplitsing van de Sovjet Unie en daarmee het einde van de Koude Oorlog en Oost-West tegenstellingen, de wereldhandelsverdragen en de transformatie van China in een deels kapitalistische

⁵⁶ Charlotte Bydler, *Global Contemporary? The global horizon of art events*, p.464. In: Jonathan Harris, *Globalization and contemporary art* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011).

⁵⁷ Kunstmetropolen New York, Londen, Los Angeles, verder Berlijn, Parijs en Tokio. Levendige kunstenaarsgemeenschappen in bijvoorbeeld Glasgow, Milaan en Vancouver. De veilinghuizen Sotheby's en Christie's. De kunstbeurzen Art Basel, Art Basel Miami, Frieze Art Londen, The Armory Show New York, Art Hongkong (geassocieerd aan Art Basel) en Art Dubai. De biënnales van Venetië, Sao Paulo, Documenta Kassel, Istanbul, Shanghai en Gwangju, Sydney en New York (Whitney). Tijdschriften als *ArtReview*, *Artforum*, *The Art Newspaper*, *Art & Auction*, *Frieze*.

economie – al de gebeurtenissen hebben het karakter van de kunstwereld grondig veranderd, zoals Julian Stallabras vervolgens kort maar krachtig beschrijft.⁵⁸

Charlotte Bydler spreekt zelfs over de mondiale kunstwereld als fenomeen. Globalisering komt tot uiting in een enorme verspreiding van nieuwe kunstbiënnales in niet-Westerse landen en internationale verspreiding van kunstinstellingen (bijvoorbeeld van Guggenheim-musea), in een verhoogde mobiliteit van kunstenaars en curatoren met een wereldwijd communicatienetwerk, in de opkomst van een banenmarkt en kunstmarkt die alle nationale grenzen overschrijden, in de opname van niet-westerse kunstenaars in mainstream tentoonstellingen en nieuwe 'global exhibitions' en in een groot aantal internationale artist-in-residencies- en uitwisselingsprogramma's.⁵⁹ Oftewel, globalisering kenmerkt zich door ruimtelijke uitbreiding van sociale relaties, toegenomen verdichting van sociale relaties en grotere culturele vermenging/hybridisering.⁶⁰ Er is niet langer één dominante fysieke plaats of regio in de kunstwereld aanwezig.

De wetenschappelijke globalisatietheorieën benadrukken integratie cq multiculturele hybridisering, wederzijdse afhankelijkheden en een algemeen gedeeld 'wereld'-bewustzijn. 'De-territorialization', het afzwakken van de relatie tussen locatie en cultuur, wordt belangrijk geacht. Zaken als economische machtsrelaties en asymmetrische uitwisseling daarentegen krijgen weinig aandacht.

Larissa Buchholz en Ulf Wuggenig⁶¹ betogen dat het idee van symmetrische interacties bij culturele globalisering berust op een mythe. Zij onderzochten de dynamiek van de distributie van symbolisch kapitaal tussen westerse en niet-westerse kunstenaars tussen 1970 en 2005, aan de hand van de aanwezigheid op de Top100 van *Kunstkompas*. Uit hun analyse blijkt dat kunstenaars afkomstig uit USA, Canada en West-Europa⁶² (het Noord-Westen) positioneel nog steeds de kunstwereld domineren, aangevoerd door het koppel Amerika-West-Europa⁶³. In 2005 was hun aandeel 87% .

⁵⁸ Julian Stallabras, *Contemporary Art: a very short introduction* (Oxford: University Press, 2006).

⁵⁹ Charlotte Bydler, 382.

⁶⁰ Allan Cochrane and Kathy Pain. "A globalizing society?" In *A globalizing world? Culture, economics, politics*, David Held ed. (London: Routledge, 2004), 5-46.

⁶¹Larissa Buchholz and Ulf Wuggenig. "Cultural globalization between myth and reality: the case of the contemporary visual arts." *Glocalogue: Art-e-fact strategies of resistance* (4), december 2005.

⁶² van vóór de uitbreiding in (noord-)oostelijke richting in 2004.

⁶³ Met name sinds de jaren 90 krijgen de veranderingen in verdeling van symbolisch kapitaal een zodanige omvang dat ze geïnterpreteerd kunnen worden als indicatie voor een toenemende globalisering van de

Het aandeel van niet-Noordwestelijke kunstenaars in de Top100 overstijgt nooit de 11%. De dominantie van het Noord-Westen blijkt nog meer uit het feit dat de meerderheid van de niet-noordwestelijke kunstenaars met hoge zichtbaarheid leven en werken (of dat hebben gedaan) in Noordwestelijke kunstmetropolen: New York, Londen, Parijs, Berlijn en Keulen. Uit ander onderzoek⁶⁴ naar succesvolle kunstenaars in de 'glokale' tentoonstellingsscène blijkt dat het vooral de jongeren, de 2^{de} of 3^{de} generatie immigranten uit Londen, Parijs en New York zijn die succes hebben op biënnales.

Buchholz en Wuggenig concluderen dat het internationale succes in de kunstwereld nog steeds gebaseerd is op territoriale, sociale en (macro-)culturele kenmerken. En dat er geen sprake is van symmetrische interacties binnen de netwerken, maar dat het succes langs de lijnen van de ongelijk verdeelde economische macht loopt en dat de 'distance to necessity' (Bourdieu's distinction) hierbij belangrijk is.

De onderzoeksresultaten onderstreepten wel een alternatieve stellingname, uit het economische globaliseringsdebat. Volgens die opvatting is de tendens van toenemende transnationale uitwisseling niet een teken van globalisering maar van 'trilaterale regionalisatie': tweederde van alle wereldwijde economische activiteiten is geconcentreerd in de kapitalistische triade van Amerika, Europa en Japan en de groei voegt zich daar naar. Het feit dat Japanse kunstenaars weinig zichtbaar zijn (2%) is volgens hen te verklaren met Galtung's schema van samenlevingstypologieën, waarbij met name de combinatie van economische macht met een diep-culturele context belangrijk is. In de kunstwereld lijkt hoge zichtbaarheid verbonden aan de combinatie van economische macht en de joods-christelijke traditie.

Uit de analyse van Buchholz e.a. blijkt dat de globalisatietheorieën – met hun de-territorialisation, versnelling van wereldwijde onderlinge afhankelijkheid en hybridisering van het culturele leven – de werkelijkheid van aanhoudende asymmetrie en economische machtsstructuren verduisteren. Wat lijkt op de opkomst van een wereldomspannende kunstwereld blijkt feitelijk een zaak van tweekoppige

internationale kunstwereld. Maar ondanks dat tonen de cijfers feitelijk een overduidelijke uitsluiting van Oost-Europa, Latijns-Amerika, Australië, Afrika en Azië. Gedurende de gehele periode van 1970 tot 2005 overstijgt het aandeel van niet-Noordwestelijke kunstenaars in de Top100 nooit de 11%; na een stagnatie tussen 1991 tot 1997 was sprake van groei, met in 2002 het grootste aandeel.

⁶⁴ Georg Schölhammer. "Art in the era of globalization; some remarks on the period of Soros-realisms." *Glocalogue: Art-e-fact strategies of resistance* (4), december 2005.

regionalisatie in combinatie met de wereldwijde satelliet-vestiging van westerse kunstinstuties en een gecontroleerde beperkte toegang van kunstenaars van buiten West-Europa en Amerika⁶⁵.

Ergo, de verwijzingen naar westerse kunstmetropolen als geografische machtscentra van de kunstwereld komen niet voort uit een 'westerse vooringenomenheid', maar zijn een weerspiegeling van de onevenwichtige, langs de lijnen van economische macht lopende internationalisering. Overigens roept dit de vraag op wat de opkomende economieën gaan betekenen voor de huidige kunstmetropolen en kunstwereld. Zo meldt McAndrew in haar laatste rapport over de internationale kunstmarkt een verschuiving in het landschap van de globale kunsthandel. China's kunst- en antiekmarkt is van 2009 naar 2010, in één jaar tijd, verdubbeld in waarde; China neemt nu met een werelddaandeel van 23% de tweede plaats in qua omzet op de wereldkunstmarkt, na Amerika die 34% voor zijn rekening neemt⁶⁶.

3.3 of het Glokale: het buitenland in verschillende begrippen

De term internationaal hanteert men vooral om te wijzen op het belangrijke buitenlandse of mondiale aspect van de kunstwereld, maar feitelijk verwijst het naar uitwisseling tussen natiestaten. Aan de basis daarvan ligt een nationale identiteit. Juist die aanname van een homogene identiteit (van een gehele bevolking) past niet meer bij onze gedifferentieerde, geïndividualiseerde en geglobaliseerde samenleving en handelingen.

Het idee van het mondiale kan een grove veralgemenisering met zich meebrengen, vanuit de gedachte dat álles op één onvermijdelijke globale manier met

⁶⁵ Volgens kunstenaar en schrijver Olu Oguibe is sprake van een 'culture game' (à la Bourdieu) waarbij de kunstwereld een hegemonische logica volgt, waarbij ze bij tijd en wijle een aantal gerantsoeneerde toegangen opent voor niet-westerse kunstenaars ('Slot Assumption'). De selectieprocessen kenmerken zich door een stigmatiserende nadruk op etnische of regionale achtergrond. Zie Olu Oguibe. *The Culture Game* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004).

⁶⁶ Dr Clare McAndrew. "Tefaf's Art Market Update: A New Global Landscape." Tefaf. 20 Maart 2011. <http://www.tefaf.com/DesktopDefault.aspx?tabid=148&tabindex=147&postid=5545&postcategoryid=-1>.

alles verbonden is (één samenhangend globaal netwerk). Dat doet volgens de Amerikaanse kunstfilosoof Noël Carroll⁶⁷ geen recht aan de realiteit die veel gefragmenteerder is; niet alle naties zijn op dezelfde manier internationale partner en vaak zie je meer regionaal gerichte internationale samenwerking.

Veel geëigender is het te denken in termen van transnationaliteit, waarbij grenzen vervagen en ophouden te bestaan en te betekenen. Voor kunstenaars en anderen uit de kunstwereld hebben landsgrenzen geen betekenis meer; met wereldwijde connecties en grensoverschrijdende samenwerking zijn ze op vele plaatsen aanwezig/thuis - ieder land voelt verwant.

Maar het knaagt. Terwijl landsgrenzen geen betekenis meer hebben en de wereld-als-geheel gekenmerkt is door overeenkomst en homogeniteit, wordt tegelijkertijd op onderdelen verschil en heterogeniteit ervaren. Dit heeft geleid tot het besef dat bij het globale ontegenzeggelijk ook het lokale hoort; ze zijn altijd met elkaar verbonden en 'medeplichtig' aan elkaar. Robertson benadrukt dat 'het globale altijd ergens is 'gelokaliseerd' en dat het lokale/inheemse erkend moet worden als deel van het globale'⁶⁸. Vandaar de term 'glocalization'⁶⁹. Latour stelt dat ieder (transnationaal) netwerk lokaal moet worden gedacht. Ook de internationale kunstenaar of het universele kunstwerk is vastgeklonken aan concrete, lokale banden (bijvoorbeeld tentoonstellen in Parijs en een in Londen gestationeerde galeriehouder). Zodra die lokale banden worden doorgeknipt, verdwijnt internationale erkenning⁷⁰. Was vroeger sprake van een glijdende schaal van lokaal via provinciaal en nationaal tot universeel/mondiaal (en hoe hoger je steeg, hoe moderner je was), tegenwoordig kan een kunstenaar niet meer eenduidig op die schaal gepositioneerd worden; hij neemt meerdere posities in.

Jennifer Allen, hoofdredacteur van het tijdschrift *frieze d/e*, acht de tegenstelling nationaal-internationaal niet meer werkbaar en bepleit een regionale focus waarin het

⁶⁷ Noël Carroll. "Art and Globalization: Then and Now." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65 (winter 2007): 131-143.

⁶⁸ Roland Robertson. "The conceptual promise of glocalization: Commonality and diversity." *Glocalogue: Art-e-fact strategies of resistance* (4), december 2005.

⁶⁹ De term 'glocalization' is ontstaan vanuit de marketinglogica van multinationals. Om (uniforme) merkconsumptiegoederen zo succesvol mogelijk wereldwijd te distribueren bleek een marketing-aanpak nodig, die inspeelde op (specifieke/unieke) lokale smaak en lokale gewoonten.

⁷⁰ Pascal Gielen, 275.

globale en lokale gekoppeld zijn⁷¹: een soort provinciaalsheid, maar zónder connotatie van benepenheid en beperkte blik^{72 73}.

3.4. Wat betekent dit voor het beeldende kunstbeleid van de rijksoverheid?

Allereerst is hier bescheidenheid op zijn plaats. Gezien de geglobaliseerde kunstwereld en het kleine Nederland. Gezien het feit dat Nederland niet tot het centrum van de kunstwereld behoort. Gezien de enorme hoeveelheid geld die in de kunstwereld circuleert – in 2011 zette de kunsthandel mondiaal € 46,1 biljoen om⁷⁴ - en de relatief kleine overheidsrol met een budget van €51 miljoen, dat per 2013 slinkt naar € 31,77 miljoen. Maar zeker ook gezien de nieuwe opkomende economieën zoals de BRIC-landen. Als die economische verhoudingen zo doorslaggevend zijn, hoe wil je dan als klein land iets kunnen betekenen voor de kunst? Maar toch...het maakt des te belangrijker dat álle instrumenten zo ingericht worden dat ze ook een optimale bijdrage leveren aan de internationale positie van Nederlandse beeldende kunst.

Voor Nederlandse kunstenaars is het buitenland níet een gebied waar je ‘even vrijblijvend een uitstap’ naar toe maakt. Integendeel, het transnationale is een ontwikkelingsfundament en vereist volwaardige samenwerking en uitwisselingspartners over de grenzen heen, op alle fronten en in alle geledingen van de kunstwereld.

De Nederlandse gewoonte het beleid op te splitsen in een nationaal gericht beeldende kunstenbeleid en aan de andere kant een algemeen internationaal

⁷¹ Jennifer Allen. “Wie ein Provinzler; hat die Kunstwelt noch ein Zentrum?” *Frieze d/e* (1) (zomer 2011).

⁷² Als toelichting: *frieze d/e* richt zich op niet-plaatsgebonden mensen voor wie én globale én lokale vragen van belang zijn. Want voor in Berlijn verblijvende (niet-plaatsgebonden) mensen is het belangrijk te weten wat er in hun (oude) woonplaats voor ontwikkelingen zijn, omdat ze dáár werk-samenhangen, ruimten en mensen door en door kennen. Voor mensen in andere landen is het belangrijk te kunnen volgen wat zij die naar Berlijn zijn getrokken, doen.

⁷³ Kosmopolitisch betekende volgens Latour vroeger “losbreken uit je eigen lokale verbanden” en daarna het “meerdere identiteiten tegelijkertijd hebben”. Tegenwoordig draait het om het verbindende politieke van verschillende werelden. De uitdaging is met begrip voor hoe werelden van elkaar kunnen verschillen toch het intellectuele bewustzijn van één verenigde (kunst)wereld ofwel kosmopolitische gemeenschap te bewerkstelligen. Bruno Latour. “On the difficulty of being glocal.” *Glocalogue: Art-e-fact strategies of resistance* (4), december 2005.

⁷⁴ Uit: Clare McAndrew, “Tefaf’s Art Market Update”, maart 2011.

cultuurbeleid past hier niet bij. Zoals Minnaert in 2008 betoogde is de benadering van het internationale als 'extraatje' en additionele activiteit een weeffout van het beleid. Wat veel meer is toegesneden op de situatie, is een beleid dat structurele transnationale activiteiten faciliteert en dat mogelijkheden biedt om volwaardig en duurzaam deel te kunnen nemen aan internationale netwerken. En dat, zoals Minnaert stelt, "wat meer ambitie toont dan de volgzaam 'aansluiting bij internationale ontwikkelingen' ".⁷⁵

De doordeseming van beeldende kunst met het transnationale moet te zien zijn in het beleid. Het vereist een integrale aanpak en versterking van het nationale beeldende kunstbeleid: een 'transnationale herijking' van beleid.

Daarnaast is, analoog aan het idee van glocalisatie, voor het beeldende kunst beleid een soort geopolitieke benadering wenselijk. Het vraagt een goed begrip van het bijzondere 'lokale' in het licht van de mondiale kunstwereld, wetende dat we niet tot het centrum van de kunstwereld behoren. Wat is het specifiek regionale van het Nederlandse.

Dit en de vereiste integrale transnationale aanpak zal ik in het laatste hoofdstuk nader uitwerken.

⁷⁵ Toine Minnaert. "Onbegrensd en nieuwsgierig." *Sicamag* 39, 2008.

H4. De wetten van de markt en beeldende kunst

4.1. Verwevenheid van het artistieke en het commerciële

De analyse over positionering van beeldende kunst (hoofdstuk 2) toont een tweede complexiteit: naast globalisering zijn de economische wetten van vraag en aanbod bepalend voor de werking van en machtsverhoudingen in deze sector.

De beeldende kunst met haar kunstobjecten is vanwege het verschijnsel van verhandelbare artefacten gevoelig voor wetmatigheden van de markt van vraag en aanbod. Nu is de transactie tussen kunstenaar en afnemer gemakkelijk te beschouwen als een economisch proces – deze te beschouwen als een commercieel proces ligt al wat ingewikkelder; de heersende (Romantische) grondgedachte dat mensen, zowel kunstenaars als kopers, vanuit liefde voor de kunst of fascinatie voor een specifiek kunstwerk handelen, mag immers niet vertroebeld worden.

Maar het gaat bovendien om meer. Denk aan de kunstcritica die uitspreekt bij haar recensies met de markt rekening te móeten houden. Denk aan de kunstenaar-ondernemer, die in zijn werk naast artistieke ook andere afwegingen maakt met het oog op reputatie en verkoopbaarheid. Denk aan musea die door het toenemende aantal verzamelaars en de ‘booming’ kunsthandel uit de markt geprijsd raken en voor zowel tentoonstellingen en collectievorming steeds afhankelijker worden van die verzamelaars en marktpartijen. Denk aan hoe in de kunstmarkt branding en marketingstrategieën centraal staan bij internationale positionering – en het streven naar internationale reputatie en succes staan. Denk aan biënnales⁷⁶ die, ingezet als instrument van citymarketing en met een vluchtig en spektakel-karakter, bekritiseerd worden vanwege de ‘economisch gemotiveerde roep om vernieuwing’ – nieuwe opdrachten, nieuwe landen, nieuwe concepten, nieuwe kunstenaars⁷⁷.

De verhalen van Thornton, Thompson en Obrist leggen de schijntegenstelling tussen de economische, commerciële wereld en de kunsten bloot. Er is een sterke, vaak onzichtbare, verwevenheid tussen het artistieke en het economische - zij het in de

⁷⁶ Gepresenteerd als circuit van experiment, onafhankelijk onderzoek en kritische reflectie.

⁷⁷ Zie bijvoorbeeld *Open 16, The Art Biennale as a global Phenomenon: Strategies in neo-political Times*, (Rotterdam: NAI Uitgeverij i.s.m. SKOR, 2009).

verhulling van economische wortels (Bourdieu) of in de transmutatie (ANT). De verhalen tonen ook dat tussen het artistieke uiterste van het kunstexperiment en het commerciële uiterste van 'quick art for fast money' een heel groot, grijs middengebied ligt.

Commercie lijkt lijnrecht te staan tegenover dat waar het in de kunsten om draait: het artistieke en de autonomie van de kunst. Vrijheid van kunst is immers niet alleen het ideaal maar ook de k ern van kunst: het belangeloze welbehagen vanwege doelmatigheid zonder doel (Kant vrij geciteerd).

Dat die vermeende tegenstelling niet aan de orde is, betoogt Julian Stallabrass in zijn boek *Art Incorporated*.⁷⁸ Het idee van autonome vrije kunst is een waanidee; feitelijk is vrije kunst de evenknie van vrijhandel (het model voor mondiale ontwikkeling) en daarmee bondgenoot van de globale, neoliberale economie - die breekt met handelsbarrières, lokale solidariteit, particulariteit en culturele verbondenheid (door een proces van hybridisering, leidend tot globale homogenisering). Het presenteren van kunst als 'voertuig' van ideeën en emoties haalt de aandacht af van verhandelbaarheid, maar eigenlijk 'is hedendaagse kunst gereguleerd door en geïncorporeerd in de nieuwe wereldorde'⁷⁹. Ga er maar aan staan.

4.2. Verdergaande commercialisering

De globalisering vanaf de jaren '80 wordt in de jaren '90 gevolgd door de hausse van de commerciële kunstmarkten. Zo is tussen 1998 en 2008 de veilingomzet van hedendaagse kunst verachtvoudigd.⁸⁰ En de gevolgen zijn duidelijk waarneembaar.

De commercialisering in de beeldende kunstsector oefent breed invloed uit, van individuen (motieven) tot instituties. Ze manifesteert zich in de productie, afname en distributie van kunst: de opmars van veilinghuizen – ook op de primary market; de grensvervaging binnen de kunsthandel - tussen galerieën en wederverkopers; nieuwe instituties/verkoopplaatsen zoals de internationale kunstbeurs en het internet, de

⁷⁸ Julian Stallabrass, *Contemporary Art: A very short Introduction (Art Incorporated)* (Oxford: University Press, 2006).

⁷⁹ Ibidem, 125-135.

⁸⁰ Maria Lind, "Introduction", 7. In *Contemporary Art and its commercial Markets: A Report on current Conditions and future Scenarios*, eds Maria Lind en Olav Velthuis (Berlijn: Sternberg Press, 2012).

veranderde situatie van publieke organisaties. De relaties tussen kunstenaars, handelaren, tentoonstellers en verzamelaars zijn flink in beweging – over de machtsverhoudingen ‘beschikt’ de globale kunstmarkt (zie hoofdstuk 2). Deze alomtegenwoordige invloed van commercialisering is een uiting van wat Isabelle Graw “the rising power of economic categories over all domains of life” noemt.⁸¹

De organisatorische veranderingen - de opkomst van de internationale kunstbeurs en veiling (en in mindere mate het internet)– dragen bij aan verdergaande commercialisering van kunst, aldus Olav Velthuis, en wel op drie vlakken. Sociaal: zij verzwakken het belang van sociale banden en promoten anonieme uitruil. Cultureel: zij koppelen kunst los van beoordeling van experts, van uitwisseling tussen peers, van directe interactie tussen marktparticipanten, die in het verleden het kunstwerk definieerden. Symbolisch: “they have derailed the art world’s traditional attempts at ‘decommodifying’ contemporary art.”⁸² Dit laatste wordt versterkt door de ‘financialisering’ ofwel ‘kapitalisering’ van kunst⁸³. Sinds 2000 wordt kunst beschouwd als een ‘asset’ en ingezet als financieel instrument om te beleggen, speculeren, te belenen en om bij tijd en wijle snel om te zetten in andere valuta; met name de veilingen roepen (onterecht) het idee op dat de liquiditeit van kunst groot is. Deze nieuwe ‘functie’ van kunst, die overigens op bezwaren stuit in zowel de kunstwereld als de financiële wereld, domineert niet alleen de prijszetting in de markt, maar vervreemdt de kunst van haar kern, versterkt commercialisering, en bovenal: onttrekt kunst uit de publieke ruimte.

De commercialisering en globalisering van de kunstmarkt, zo stelt Diana Crane⁸⁴, heeft geleid tot een top-enclave in de kunstmarkt, waar zij uiterst kritisch over is.⁸⁵

⁸¹ Isabelle Graw, “In the grip of the market? On the relative Heteronomy of Art, the Art World and Art Criticism”, 189. In eds. Lind en Velthuis. En zoals Graw heeft gedemonstreerd in haar boek *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture*. (Berlin: Sternberg Press, 2010).

⁸² Olav Velthuis, “The contemporary Art Market between Status and Flux”, 22. In *Contemporary Art and its commercial Markets*, eds. Lind en Velthuis.

⁸³ S. Malik en A. Phillips, “Tainted love: Art’s Ethos and Capitalization”, 209-243. In: *Contemporary Art and its commercial Markets*, eds. Lind en Velthuis, 2012.

⁸⁴ Diana Crane, “Reflections on the global Art Market: Implications for the Sociology of Culture.” *Sociedade e Estado* 24 (2) (Brasilia, 2009): 331-362.

⁸⁵ Ibidem, 345: ‘een relatief gesloten circuit dat slechts toegankelijk is voor superrijken, enkele succesvolle kunsthandelaren en een paar grote veilinghuizen, waar de transacties zich afspelen op internationale kunstbeurzen. Ondanks de kleine omvang van dit circuit is het heel zichtbaar (veel media-aandacht) en uiterst winstgevend’. Zie ook hoofdstuk 2.

Niet alleen omdat verkopen het belangrijkste is en de prijs de reputatie bepaalt. Niet alleen omdat hier een bepaald type kunst circuleert, afgestemd op de smaak van de rijke verzamelaars (groot formaat, semi-industrieel geproduceerd, veelvuldig gebaseerd op symbolen en beelden uit de populaire cultuur en massamedia). Niet alleen omdat het de culturele en economische ongelijkheid vergroot: de toegang is beperkt tot superrijken⁸⁶ en de sleutel is 'veel geld', het betreft een beperkt aantal kunstenaars⁸⁷ (een klein kransje van 'monstres sacrés'⁸⁸), kunstwerken verkeren vooral in privécollecties, hun publiek is beperkt en elitair (ondanks de inhoudelijk makkelijke toegankelijkheid voor een groot publiek), het kent een onderscheid tussen 'kunst-bedenker' en de kunst-uitvoerder dat leidt tot het fenomeen van kunstenaars in loondienst (vaak uiterst gespecialiseerde en ambachtelijke) die geen erkenning krijgen.⁸⁹ Maar bovenal omdat dit topsegment van de kunstmarkt de standaard zet voor vele 'lokale' kunstmarkten in Amerika, Europa en Azië – waar alle kunst zich aan spiegelt – en tegelijkertijd langs alle 'lokale kunstmarkten' en kunstenaarsgemeenschappen heen scheert.

Een dergelijke typering zet het streven van de rijksoverheid naar versterking van de internationale positie in een bepaald daglicht. In het laatste hoofdstuk kom ik hier op terug.

Het is zinnig met deze realiteit van groeiende commercialisering en economisering van de beeldende kunst rekening te houden. Maar hoe ontwikkelt zich dit en hoe groot is de impact van de veranderingen?

Olav Velthuis heeft hier uitvoerig over nagedacht.⁹⁰ Hij stelt dat naast de waargenomen veranderingen op de kunstmarkt tegelijkertijd de onderliggende structuur van de markt grotendeels onveranderd is gebleven. De belangrijkste actoren zetten hun rol gewoon voort, waarbij de twee belangrijkste distributeurs – de galerieën en veilinghuizen - wedijveren om het grootste marktaandeel. New York is nog steeds centrum van de kunstmarkt, Art Basel is nog onbetwist de belangrijkste kunstbeurs. Voor het merendeel van de kunstenaars blijven de veilinghuizen geen betekenis hebben,

⁸⁶ In 2007 95.000 superrijken 80% van de kunstverkoop voor hun rekening neemt; Diana Crane, 338.

⁸⁷ Don Thompson spreekt over een topsegment van 350 kunstenaars.

⁸⁸ Zie Rudi Laermans, "De draaglijke lichtheid van het kunstenaarsbestaan: Over de onzekerheden van artistieke carrières." *De Witte Raaf*, november-december 2004, 5.

⁸⁹ Zoals Maurizio Cattelan stelt "The idea that the artist manipulates materials is not something that I agree with. I don't paint. I don't sculpt. I absolutely never touch my works." In: Diana Crane, 348.

⁹⁰ Olav Velthuis, "The contemporary Art Market between Status and Flux." In *Contemporary Art and its commercial Markets*, Maria Lind en Olav Velthuis, eds (Berlijn: Sternberg Press, 2012), 18-85.

omdat voor hun werk geen substantiële re-sale markt bestaat. Ook de positionering van nieuw werk is in de aard grotendeels hetzelfde: nog steeds zijn galeriehouders bezig met de ontwikkeling van een kunstenaarscarrière, nog steeds representeren zij een beperkte groep en nog steeds proberen ze een markt voor het werk te ontwikkelen door het in de ‘taste-making machinery of the art world’ te introduceren. Nog steeds geven verzamelaars, musea, kunstcritici en curatoren vorm aan het carrièreverloop van een kunstenaar. Uit anekdotes, stelt Velthuis, blijken de superrijke verzamelaars meer trendvolger dan trendsetter te zijn; hun economische macht is enorm maar hun culturele daarentegen beperkt. Velthuis concludeert dat het handelaar-criticus systeem (gebaseerd op het onderscheid tussen economische validering door handelaren en artistieke validering door experts) in een aangepaste vorm nog steeds functioneert en ziet geen bewijs voor een systematische verandering naar het handelaar-verzamelaar systeem.

Velthuis hanteert twee verklaringen om die ambivalente constatering van een veranderende kunstmarkt en een ongewijzigde kunstmarkt te verenigen. Allereerst is de kunstmarkt niet als één homogene identiteit te beschouwen, maar als een samenstel van allerlei verschillende, kleinere circuits die ieder hun eigen actoren, waardesysteem en praktijk van werken hebben. De ingrijpende wijzigingen voltrekken zich met name in het topcircuit van de kunstmarkt. In het circuit van videokunst of grote installatiekunst bijvoorbeeld is commercialisering moeilijker te ontdekken. En het merendeel van de galerieën verkoopt kunst voor gematigde prijzen. Deze verschillende circuits zijn deels te vergelijken met Bram Kempers⁹¹ indeling van de kunstmarkt (een internationale elite die geheel internationaal functioneert, een nationale bovenlaag met vooruitstrevende kunst, een middenlaag met betaalbare en toegankelijke kunst – de laag tussen professionele en amateuristische kunstbeoefening en de laag van amateurs zijn minder relevant), evenals met circuits van verschillende kunstvorm (videokunst, installatiekunst, performances etcetera) en in verschillende regio’s (China, Zuid-Afrikaanse kunst, Sao Paulo en Zuid-Amerikaanse kunst). Ten tweede is de verandering op de kunstmarkt te beschouwen als cyclisch in plaats van lineair; de recente wijzigingen lijken herhalingen van wat 30 en 50 jaar geleden op de kunstmarkt is

⁹¹ B. Kempers, “De macht van de markt. Aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland 1945-1988.” In *Kunst en Beleid in Nederland 3* (Amsterdam: Van Gennep, 1988), 13-65.

gebeurd; een cyclus lijkt 20 jaar te beslaan – 10 jaar groei, gevolgd door 10 jaar van teruggang.

Wat betekent dit voor de toekomst? De kunstmarkt zal zeker mondiaal zijn, maar op een bepaalde manier. Terwijl het topcircuit in de markt totaal niet geografisch gebonden is en virtueel mondiaal (de-territorialization), zal het scenario voor de overgrote meerderheid van kunstenaars, verzamelaars en distributeurs anders uitpakken. Dat ontwikkelt zich naar relatief autonome regionale kunstcentra, die slechts gedeeltelijk met elkaar verbonden zijn door een mondiaal raamwerk. Een polycentrische kunstmarkt, waar iedere regionale markt zijn eigen hoofdspelers, eigen waarderegime en eigen interne dynamiek kent. Onder een veranderend oppervlak blijkt de structuur van de kunstmarkt behoorlijk veerkrachtig.

4.3. De markt en artistieke: een uitdaging voor kunstenaars

De ontwikkelingen in de kunst en op de kunstmarkt hebben de positie van beeldend kunstenaars en hun werk niet onberoerd gelaten. De grote en voortdurende instroom van nieuwe kunstenaars (zoals Thornton stelt - er zijn nog nooit zoveel kunstenaars geweest) en de trendgevoeligheid van de hedendaagse beeldende kunst (de kunstmarkt heeft een hoge 'mode'gevoeligheid) zorgen voor een grote mate van onzekerheid omtrent het verloop van een carrière; een succesvolle start is geen garantie voor de toekomst en een 'bewezen talent' moet zich blijven bewijzen. Rudi Laermans⁹² stelt dat Bourdieu's model van gestage kapitaalsvermeerdering door een kleine groep kunstenaars, alleen nog maar opgaat voor het minieme aantal kunstenaars dat op de internationale kunstbeurzen wordt verhandeld. Met dat enorme potentieel aan kunstenaars lijkt succes vooral een toevals- of gelukstreffer en (versterkt door smaak- en stijlonzekerheid) behoorlijk arbitrair. De kunstmarkt heeft het karakter van een uitsluitingsmechanisme. Ze sluit vooral veel kunstenaars buiten; het merendeel van de opgeleide kunstenaars heeft moeite een financieel en symbolisch bevredigende loopbaan te realiseren. Zo blijkt uit de *Sectormonitor Beeldende Kunst 2011* dat van de

⁹² Rudi Laermans (2009), 125-137.

afgestudeerden Autonome Beeldende Kunst anderhalf jaar na afstuderen 82% onder het minimumloon werkt, dat veel van de 7000 beeldend kunstenaars in Nederland een gemengde beroepspraktijk hebben en dat die inkomsten uit andere bronnen een vrij substantiële aanvulling (36%) op het inkomen vormen.⁹³

Gevolg is dat de beroepspraktijk van veel kunstenaars allang niet meer te typeren is met het klassieke beeld van de atelierkunstenaar. Velen combineren hun beroepspraktijk met andere activiteiten. Uit recent onderzoek⁹⁴ blijkt dat 86% van de nog actieve kunstenaars een autonome beroepspraktijk combineert met toegepaste activiteiten, zoals doceren, kunstopdrachten of vormgeving⁹⁵. En wel op zodanige wijze dat sprake is van een hybride kunstpraktijk. Hierbij vervaagt het onderscheid tussen autonoom en toegepast werk en wordt het niet meer relevant geacht; ook de toegepaste kunst krijgt een autonome status toegedicht of andersom, de artistieke principes verwateren. Veel kunstenaars voeren een hybride gemengde beroepspraktijk en ervaren daarnaast binnen hun eigen beroepspraktijk in de loop der jaren een toename van dit hybride karakter.

Opereren in een dergelijke context is een uitdaging voor kunstenaars – de verhouding tussen artisticeit en commercialiteit is een moeizame. Overigens, die uitdaging is van alle tijden. Het verschil met vroeger is dat kunstenaars van nu zich niet meer kunnen onttrekken aan de dominantie van de markt. In tegenstelling tot vroegere generaties, waar kunstenaars zich geheel terugtrokken uit de economische wereld om als avant-garde binnen een geheel eigen afgesloten wereld te functioneren.⁹⁶

De opdracht tot cultureel ondernemerschap betreft niet alleen zakelijke vaardigheden, oog voor het potentiële publiek en gevoel voor wat in de samenleving speelt – maar ook een normatieve kwestie en uitdaging, waarbij artistieke autonomie in het geding is.

⁹³ *Sectormonitor Beeldende Kunsten*, 23 en 50.

⁹⁴ Camiel van Winkel, Pascal Gielen en Koos Zwaan, *De hybride kunstenaar: Organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*. (Breda: AKV/St. Joost, 2012).

⁹⁵ 57% van de afgestudeerden van 5 kunstopleidingen (in 3 cohorten, vanaf 1975) is nog steeds professioneel actief als beeldend kunstenaar. Van de niet (meer) actieven is meer dan de helft gerelateerd aan kunst werkzaam. Al met al werkt 81,8% van de afgestudeerden in de kunst of in een kunstgerelateerde branche.

⁹⁶ Zie onder andere J. Stallabrass en D.Crane en Van Winkel, Gielen en Zwaan.

Laermans beschrijft hoe artistieke autonomie vertaald is in de kunstwereld.⁹⁷ Artistieke autonomie staat gelijk aan werkelijk gepraktiseerde persoonlijke vrijheid van expressie – aan daadwerkelijke zelfexpressie (via de filosofische opvatting van individuele autonomie zijnde een culturele waarde, gekoppeld aan het subject). In de kunstwereld is die zelfexpressie vertaald tot de ‘creatie van kunst vanuit de persoonlijke wens om nieuwe esthetische mogelijkheden te onderzoeken’. De motieven van een kunstenaar dienen artistiek en niet economisch te zijn (de economische logica ligt ten grondslag aan alle productie behalve kunst en aan de creatieve industrie). Omdat het onderzoeken van iemands overwegingen bij (en motivatie achter) de creatie van kunst ingewikkeld en speculatief is, heeft de kunstwereld een pragmatische vertaling gemaakt van persoonlijke vrijheid. De ja/nee bevestiging van de drijfveer van persoonlijke vrijheid (en daardoor de artistieke autonomie) wordt ‘gemeten/afgelezen’ aan de mate van originaliteit of vernieuwing - in vergelijking tot het werk van andere kunstenaars en tot artistieke trends⁹⁸. Originaliteit komt tot uiting in een nog niet bestaand esthetisch vocabulaire / uitdrukkingsvorm; een origineel kunstwerk is anders en niet-conformerend. Vergelijk Nathalie Heinich’s ‘regime of singularity’ waarin ‘the particular’ - ofwel het uitzonderlijke individuele - gewaardeerd wordt. “Being an autonomous artist is therefore to be self-expressive in a non-imitative way”.⁹⁹

Nu is in de praktijk van de productie en distributie van kunst altijd sprake van afhankelijkheden (van materiële en financiële beperkingen, van subsidie en de mogelijkheden op de markt, van publiek succes en erkenning door kunstcritici) – kortom, in termen van Bourdieu is sprake van een gedeeltelijke heteronomie van kunstenaars en distributeurs. Dus het kunstwerk zélf is autonoom, maar de productie en distributie ervan geschiedt in een mix van autonomie en heteronomie.

In het huidige post-Fordistische tijdperk¹⁰⁰ is de capaciteit om nieuwe esthetiek te ontwikkelen allang geen exclusief artistieke aangelegenheid meer; ook in de reclamewereld, creatieve industrie en massacultuur is dit aan de orde. Met dat verschil dat dáár creativiteit wordt ingezet ten dienste van commercie; door de capaciteit tot innovatie en het ‘uitvinden van het andere’ binnen een kapitalistisch-economische

⁹⁷ R. Laermans (2009), 125-137.

⁹⁸ R. Laermans (2009), 132.

⁹⁹ Ibidem, 133.

¹⁰⁰ Waar met betrekking tot arbeid waarden als communicatie, mede-verantwoordelijkheid, creativiteit, kritische reflectie en flexibiliteit de nieuwe vereisten zijn op de werkvloer (in plaats van functiedeling en hiërarchie). Zie Gielen en De Bruyne (eds), *Being an artist in post-Fordist times*.

context te plaatsen, is sprake van 'relatieve innovatie' - het nieuwe is gecombineerd met het bekende, het gaat om variaties van het gebruikelijke, het cliché en de gemeenplaats. Dit zet de discussie over artistieke autonomie weer op scherp (individuele expressie tegenover gerationaliseerde creativiteit, gericht op winstgevende handelswaar)¹⁰¹. Alles draait om de juiste balans tussen autonomie en heteronomie.

Kunstenaars opereren binnen een kunstwereld, die óók een markt is. Dit noopt tot voortdurend afwegen en balanceren. Een voorbeeld van balanceren is Hagoort's model 'Strategisch Artistiek Calculeren'.¹⁰² Hij bepleit een nieuw bewustzijn bij individuele kunstenaars (en bij galeriehouders), om hun werk berekenend op de markt te brengen zodat ze op langere termijn een solide inkomen kunnen verwerven. Iedere kunstenaar zal voor zichzelf zijn eigen afwegingen moeten maken, over de verhouding artisticeit - commercialiteit en tot welke grens hij wil gaan. Vraag is of deze individuele aanpak voldoende soelaas biedt bij de macro-ontwikkeling van verdergaande commercialisering.

De kunstsociologen Van Winkel, Gielen en Zwaan waarschuwen voor een ongewenste ontwikkeling. Zij constateren dat het merendeel van de kunstenaars al jaren een gemengde beroepspraktijk heeft en dat deze hybriditeit nog meer toeneemt onder invloed van recente ontwikkelingen: de opkomst van culturele industrie, de markt, het overheidsbeleid dat cultureel ondernemerschap centraal stelt, voorwaarden aan stipendia, afschaffing van WWIK, bezuinigingen etcetera. Door de hybridisering en vervaging van autonome en toegepaste activiteiten dreigen de artistieke principes en uitgangspunten te verwateren. En vanwege het toenemende tijdsbeslag van het toegepaste werk, nemen de autonome creatieve ruimte en autonome productie sterk af. Zowel de overheid als de kunstopleidingen zullen hierop moeten anticiperen, anders dreigt het model van autonome kunst te verdwijnen.

De recente beleidsdoelstellingen van meer cultureel ondernemerschap, meer marktwerking en meer publieksbereik - als opdracht geformuleerd aan kunstenaars en

¹⁰¹ Ibidem, 135.

¹⁰² Op de dimensies context, proces en content heeft Hagoort dualiteiten geformuleerd die gerelateerd zijn aan respectievelijk verkoopbaarheid, inkomensperspectief en succes. Het is aan de kunstenaar zijn eigen positie te kiezen op ieder van die dimensies. Zie Giep Hagoort, "De artistieke opdracht van commercialiteit: Strategisch artistiek calculeren voor een solide inkomen." *Boekman* 68, *Kunst en commercie* (najaar 2006): 16-28. Hagoort is hoogleraar aan de faculteit der Kunsten te Utrecht.

kunstinstellingen - stellen kunstenaars voor een fikse uitdaging, en niet alleen op het praktische vlak.

4.4. Wat betekent dit voor het beeldende kunstbeleid van de rijksoverheid?

Als (versterking van) de internationale kwaliteit en positie van de hedendaagse beeldende kunst het overheidsstreven is, én als handel bij internationale positionering zo cruciaal is én verwevenheid van kunstmarkt en het artistieke veld zo duidelijk aanwezig, dan is beleidsmatige anticipatie daarop noodzakelijk.

Zo zal het Rijk een gedegen en actuele visie moeten ontwikkelen op haar verhouding tot de markt, moeten aangeven wat haar keuze voor topkwaliteit bij beeldende kunst behelst (in het licht van de top-enclave en gedifferentieerde kunstmarkten) en bijvoorbeeld een totaalvisie op de hybride beroepspraktijk van kunstenaars moeten vormen.

In plaats van zich - onder het mom van 'marktaanvullend' - als overheid afzijdig op te stellen (zie hoofdstuk 6), is het zaak die verwevenheid te erkennen, de werking van de markt serieus te bekijken en vervolgens beleid toe te snijden op die verwevenheid en passende maatregelen te nemen.

Dit betekent geen spelers uitsluiten, maar de totale sector bezien in het licht van noodzakelijke maatregelen en betrekken bij verbeteringen voor een sterke sector.

Overigens, volgens ANT (die heterogeniteit als absolute voorwaarde voor een vitaal netwerk ziet), is die verwevenheid een positief gegeven. Het is zaak dat alle elementen in het netwerk, alle spelers, sterk in stelling worden gebracht – zowel de artistieke actoren als de marktpartijen. Op een slimme manier.

H 5. Nederlands beleid inzake de internationale positie van hedendaagse beeldende kunst : recente voornemens

5.1. Inleiding: Ontwikkeling en hervorming beeldende kunstbeleid in de tijd¹⁰³

Lange tijd is het beeldende kunstbeleid te onderscheiden in enerzijds kunstbeleid, bestaande uit opdrachten aan/aankopen van levende kunstenaars waarbij het artistieke voorop staat, en anderzijds sociaal oftewel kunstenaarsbeleid¹⁰⁴, gericht op ondersteuning van kunstenaars vanwege hun zwakke sociaal-economische positie¹⁰⁵. Reden voor ondersteuning was dat de overheid aan kunstenaars een belangrijke maatschappelijke functie toekent.

Halverwege de jaren 80 komt een kentering in beleidsbenadering en -jargon. De inkomensvoorziening (BKR) wordt afgeschaft- het kunstenaarsbeleid eindigt. De overheid richt zich vanaf die tijd op het bevorderen van de kwaliteit en verscheidenheid van de kunsten¹⁰⁶. Het nieuwe beleid wordt vormgegeven aan de hand van de begrippen aanbod (of productie) – presentatie (of distributie of spreiding) – afname (of participatie of consumptie) en richt zich op de samenhang daartussen - de ketenbenadering¹⁰⁷.

Er ontstaat een taakverdeling tussen Rijk, provincies en gemeenten: de lagere overheden kennen geen individuele subsidies meer toe en doen niet meer aan directe inkomensondersteuning. Ondersteuning van de productie van kunst via individuele subsidies wordt, naast de artistieke ontwikkeling van de kunstenaar, de exclusieve taak van de rijksoverheid¹⁰⁸. Bij het Rijk staat kwaliteit en een hoogwaardig kunstaanbod centraal. Provincies en gemeenten richten zich op de afname en spreiding van kunst. De lagere overheden bouwen actief aan een lokale en regionale infrastructuur van culturele voorzieningen. In de loop der jaren verwatert dat onderscheid van rijkswege: wanneer in 1992 het Rijks-aankoopbeleid wordt opgeheven en de gelden overgaan naar de

¹⁰³ Voor een uitvoerige beschrijving van de geschiedenis van het beeldende kunstbeleid verwijs ik naar bijlage 1 en voor de geschiedenis van het internationaal cultuurbeleid naar bijlage 2.

¹⁰⁴ Altijd onder verantwoordelijkheid van het ministerie van Sociale Zaken.

¹⁰⁵ Roel Pots, 371.

¹⁰⁶ In plaats van de sociaal-economische positie van de kunstenaar worden artistieke kwaliteit en pluriformiteit de doelen en criteria van kunstsubsidies.

¹⁰⁷ Roel Pots, 371.

¹⁰⁸ En in verband met rechtvaardigheidsbeginselen en de noodzakelijke afstand van de politiek tot de kunst keurig gedelegeerd naar een fonds met beoordeling door deskundigen.

Mondriaan Stichting, gaat indirect meer geld richting afname en spreiding (o.a. door een budget voor aankopen door musea, een Kunstkoopregeling voor particulieren en stimulering van een landelijk netwerk van presentatie-instellingen). De organisaties en actoren op de kunstmarkt die zijn niet echt in beeld.

Vanaf 2001 verschuift de aandacht meer naar de vraagzijde. Naast het kwaliteitsbeginsel winnen in de uitvoering (fondsen, presentatie, de geldstroom BKV) publieksbereik, maatschappelijk draagvlak en cultureel ondernemerschap aan belang.

Hoewel alle bewindspersonen bij subsidietoekenning het primaat van het kwaliteitsbeginsel handhaven, verandert er iets. Zoals Roel Pots het formuleert “in toenemende mate zijn naast artistieke kwaliteit het maatschappelijk functioneren van culturele instellingen, hun verscheidenheid en geografische positie (vestigingsplaats) als kwaliteitsaspecten mee gaan wegen. Hiermee ontwikkelt zich een synthese tussen twee kwaliteitsbeginselen [...] de artistieke kwaliteit als uiting van de autonomie van de kunsten én de kwaliteit van de samenleving en daarvan afgeleid de aanwezigheid en toegankelijkheid van een bloeiend cultureel leven”¹⁰⁹.

Vanaf 2005 zijn geleidelijke, kleine ontwikkelingen waar te nemen - decentralisatie van rijks-cultuurgelden naar gemeenten, tijden van bezuinigingen en herschikking van gemeentelijke culturele infrastructuur¹¹⁰ in combinatie met de toenemende focus van het Rijk voor enkel aanbod/collectie van (inter-)nationaal belang - die het fijnmazige cultuurstelsel sluipenderwijs veranderen.

Als constante in het beeldende kunstbeleid fungeren twee uitgangspunten - kwaliteit en spreiding - die afwisselend en in verschillende gedaanten het beleid en haar ambitie tekenen. De laatste jaren staat de kwaliteitseis bovenaan.

Op het gebied van het internationale cultuurbeleid zijn in de loop der jaren heel veel schommelingen waar te nemen: langs een ontwikkelingslijn van kunstpresentaties in het buitenland naar cultureel buitenlandbeleid, vervolgens naar buitenlands cultúurbeleid en naar internationaal cultuurbeleid (en recent naar ‘economisch’ cultuurbeleid). Die voortdurende schommelingen ontstaan door de spanning tussen de instrumentele inzet van kunst en de intrinsieke waarde van kunst. Ook hier staat

¹⁰⁹ Roel Pots, 357.

¹¹⁰ Bijvoorbeeld de privatisering van kunstuitleeninstellingen, meer aandacht naar accommodaties en cultuureducatie, recent het afstoten van vastgoed (met gevolgen voor atelierbeleid).

kwaliteit centraal (topkwaliteit), met het toetsen aan internationale maatstaven om kwaliteit te vergroten, en om zich op de binnen- en buitenlandse markt te handhaven. Ook hier zie je dat kwaliteitsbeginsel gedifferentieerd wordt tot artistieke kwaliteit en commerciële kwaliteit. Ook hier fungeren twee uitgangspunten als constante in het beleid – (artistieke) kwaliteit en marktverruiming.

5.2. Actuele bezuinigingen en beleidsvoornemens voor beeldende kunst

5.2.1. Achtergrond: Regeerakkoord 2010 en *Meer dan kwaliteit*

De actuele bezuinigingen op de beeldende kunst komen voort uit het Regeerakkoord uit 2010; de beleidsvoornemens zijn gespecificeerd in de Hoofdpijnennotitie *Meer dan Kwaliteit* uit 2011.¹¹¹

Staatssecretaris Zijlstra voert conform het Regeerakkoord een structurele bezuiniging uit van 200 miljoen op kunst en cultuur: 75 miljoen door invoering van een hoog BTW-tarief¹¹², een generieke korting en afschaffing van de Cultuurkaart¹¹³, de innovatie- en matchingsregeling¹¹⁴, de resterende 125 miljoen via de Cultuurnota 2013-2016 die aanstaande september verschijnt. Ook is per 2012 de WWIK afgeschaft¹¹⁵.

Juni 2011 verscheen *Meer dan kwaliteit* met de agenda voor het kunst- en cultuurbeleid van de komende jaren en de inrichting van de landelijke basisinfrastructuur¹¹⁶: het kabinet staat een ‘omslag in beleid’ voor, gebaseerd op minder afhankelijkheid van de overheid en meer particulier initiatief. Want “teveel treedt de overheid op als (hoofd)financier en te weinig aandacht gaat uit naar (werving

¹¹¹ Ministerie van OCW, Hoofdpijnennotitie *Meer dan de kwaliteit: Een nieuwe visie cultuurbeleid*, 10 juni 2011.

¹¹² Met name deze BTW-verhoging van 6 naar 19% riep breed protest en onbegrip op, vanwege de onverenigbaarheid met het streven naar meer marktwerking. De maatregel is recent in het Lente-akkoord van VVD, CDA, GL, D’66 en Christenunie teruggedraaid, met ingang van 2013.

¹¹³ Die jongeren via het onderwijs laat kennismaken met kunst en cultuur.

¹¹⁴ Beide regelingen zijn per 2009 ingevoerd (op advies van de Commissie Cultuurprofijt) om cultureel ondernemerschap en marktwerking te versterken. Ze bestonden uit een extra subsidie bij samenwerking met maatschappelijke organisaties en bedrijfsleven cq bij stijging van de eigen inkomsten.

¹¹⁵ Wet Werk en Inkomen Kunstenaars; een - getuige de evaluatie - succesvol instrument dat kunstenaars tijdelijk ondersteunt bij hun ontwikkeling naar een renderende beroepspraktijk. In 2010 maakte 3200 kunstenaars daar gebruik van (gegevens Kunstenaars&Co). Afschaffing bespaart de staat 10 miljoen euro.

¹¹⁶ Deze hoofdpijnennotitie functioneert als richtsnoer, voor de culturele instellingen en fondsen die subsidie willen aanvragen en voor de advisering over de ingediende subsidieverzoeken door de Raad voor Cultuur.

van) publiek en ondernemerschap.”¹¹⁷ Om die omslag te bewerkstelligen acht Zijlstra zware bezuinigingen nodig en maakt daarbij scherpe en gerichte keuzes: de internationale top wordt zoveel mogelijk ontzien omdat “de top van het Nederlands cultuurleven op hoog niveau moet kunnen blijven opereren.”¹¹⁸ Als ‘nieuwe visie op het cultuurbeleid’ benoemt Zijlstra vier prioriteiten: internationalisering¹¹⁹, cultuureducatie, vernieuwing en talent en geven aan cultuur¹²⁰, wordt de landelijke basisinfrastructuur verkleind, het budget van alle cultuurfondsen verlaagd en functies als talentontwikkeling (nu nog in de BIS), vernieuwing en kleinschalige initiatieven in de toekomst geborgd via de cultuurfondsen.

De beoordelingscriteria voor subsidie worden verbreed. Om in aanmerking te komen voor rijksfinanciering moet men voldoen aan 6 criteria: artistieke kwaliteit, voldoende publieksbereik en -binding, een minimale eigen inkomstennorm van 17,5% (ondernemerschap), toegankelijkheid voor kinderen en jongeren en samenwerking met het onderwijs (participatie en educatie), kunstaanbod/collectie van nationaal of internationaal belang en daarnaast geografische spreiding (focus op kernpunten).

5.2.2. Het nieuwe beleidsvertoog over beeldende kunst

Meer dan in de andere sectoren, zo stelt het kabinet, is “in deze sector in de relatie tussen overheid, kunstenaar en publiek al veel veranderd”¹²¹. Zijlstra ziet allerlei positieve ontwikkelingen: goede kwaliteit kunstvakonderwijs, voldoende talent aanwezig, toenemend ondernemerschap bij kunstenaars (naar buiten treden, in de markt opereren, relaties met bedrijfsleven en ander publieke domeinen, publiek beter weten te vinden), een aantal presentatie-instellingen en kunstmusea van internationale statuur, galeries die professionaliseren, een groeiend aantal kunstbeurzen, toenemende

¹¹⁷ Persbericht Ministerie van OCW, 11 juni 2011.

¹¹⁸ Volgens Zijlstra maakt alleen drastisch budgettair ingrijpen een omslag mogelijk. In: Nieuwsuur, 11 juni 2011; tv-gesprek met Zijlstra en Ann Demeester in Pauw en Witteman, 15 februari 2012.

¹¹⁹ Hierover is 24 april 2012 een aparte brief verschenen, van de minister van Buitenlandse zaken en de staatssecretaris van OCW gezamenlijk. In de volgende paragraaf komt deze aan de orde.

¹²⁰ Inmiddels is een Geefwet aangenomen (nov 2011) met enkele fiscale maatregelen. Gedurende het wetgevingstraject is het oorspronkelijk beoogde budget van 12 miljoen naar 5 miljoen teruggebracht, waarvan 3 miljoen inzetbaar is voor de stimulering van particuliere giften en 2 miljoen voor bedrijven. NB hierdoor is het ook voor kleine culturele instellingen mogelijk een ANBI-status te verkrijgen. Dit is positief, ware het niet dat de (ervarings-)deskundigen waarschuwen de verwachtingen te temperen; sponsors en donateurs zijn vooral geneigd gróte instellingen te ondersteunen en dan specifiek bij de aanschaf van een kunstwerk ‘met ster-allure’.

¹²¹ Ministerie van OCW (*Meer dan kwaliteit*, 2011), 24.

diversiteit van aanbod waardoor een breder publiek wordt aangesproken. Er valt ook iets te verbeteren: meer samenwerking en samenhang tussen de verschillende ketenonderdelen.

De rol van de overheid is “marktaanvullend, en richt zich op ten eerste ontwikkeling van toptalent, ten tweede het mogelijk maken van aanbod dat niet in de markt tot stand komt en tot slot het stimuleren van een groter publieksbereik.”¹²²

Zijlstra erkent het internationale karakter: “Dit is een internationale sector. Kunstenaars dienen zich met hun internationale collega’s te kunnen meten.”¹²³

“De verantwoordelijkheid van de rijksoverheid blijft zich richten op het versterken van de internationale kwaliteit en positie van hedendaagse beeldende kunst”¹²⁴. Een overkoepelend streven of een ambitie voor de beeldende kunsten is niet geformuleerd (of het zou voorgaande verantwoordelijkheid moeten zijn).

Wél geformuleerd zijn doelstellingen voor de komende periode, zij het vooral in instrumentele zin.¹²⁵ Er zijn vier speerpunten: stimulering van ondernemerschap, versterking van marktwerking, betere aansluiting tussen productie en presentatie en vergroting van publieksbereik.

Wat ontbreekt, is een toelichting en motivering van de gemaakte keuze. Speerpunt 3 is gedeeltelijk te relateren aan de geconstateerde verbeterpunten uit de situatieschets. De andere houden verband met de algemene aandachtspunten uit de nieuwe visie op het cultuurbeleid.

In het beleid met betrekking tot de landelijke basisinfrastructuur (BIS) komen de speerpunten niet aan de orde, met uitzondering van marktwerking in relatie tot de post-academische instellingen. Alle BIS-voornemens ten aanzien van beeldende kunst zijn negatief geformuleerd, op één na: de vrijgehouden ruimte voor een fotomuseum¹²⁶.

Een achterliggende visie is moeilijk te destilleren uit de tekst - op dit punt is de tekst uiterst summier en soms cryptisch: “Met de Raad ben ik van mening dat het voor de ontwikkeling van hedendaagse beeldende kunst van belang is dat internationale netwerken gestimuleerd en onderhouden worden.”¹²⁷ Zo’n losse uitspraak zonder

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem, 25.

¹²⁴ Ministerie van OCW (*Meer dan kwaliteit*, 2011), 24.

¹²⁵ Alleen speerpunt 4 is te beschouwen als een cultuurpolitiek-inhoudelijke doelstelling, de andere gaan over de keuze/inzet van middelen. Zoals hierna blijkt, is ook dit punt instrumenteel ingevuld.

¹²⁶ De speerpunten komen aan bod bij de aanwijzingen aan het Mondriaan Fonds, zie hierna.

¹²⁷ Ministerie van OCW (*Meer dan kwaliteit*, 2011), 24.

verdere toelichting of uitwerking, direct ná de aankondiging van de vermindering van het aantal presentatie-instellingen in de BIS, geeft vooral veel te raden¹²⁸. Of stemt bedenkelijk: de zin “Ook in deze sector wil ik de internationale top op hoog niveau houden”¹²⁹ tussen de aankondiging dat het Rijk stopt met financiering van de postacademische instellingen en dat als overbrugging het Rijk voor de periode 2013-2016 nog 50 (nu 110) plaatsen financiert, is wrang.

5.2.3. Wat doet het kabinet concreet met betrekking tot beeldende kunst?¹³⁰

Het totale rijksbudget voor de beeldende kunst krimpt van jaarlijks € 56,7 miljoen in 2009 naar € 51 miljoen in 2012 naar € 31,77 miljoen voor 2013 en daarna, waarvan effectief te besteden € 28,07 miljoen.¹³¹

De landelijke culturele basisinfrastructuur wordt verkleind met 59%. Het totale budget voor BIS-instellingen¹³² gaat van 14,7 miljoen¹³³ naar 4,9 miljoen (plus 1,2 miljoen reservering voor een fotomuseum).¹³⁴ Uit de BIS worden een aantal functies geschrapt en het aantal instellingen per functie verkleind.¹³⁵ Als volgt:

- | | |
|---|-----------------------------------|
| - internationaal platform (1 internationaal festival) | vervalt |
| - sectorinstituut ¹³⁶ | vervalt |
| - ontwikkelfunctie ¹³⁷ | vervalt, overgedragen naar fonds |
| - ondersteuningsfunctie (SKOR,NIMk,TransArtists) ¹³⁸ | vervalt
opheffing SKOR en NiMK |

¹²⁸ Zijlstra lijkt hiermee de kernactiviteit van de presentatie-instellingen uiterst beperkt op te vatten. De indruk ontstaat dat alleen vanwege het internationale netwerk de resterende 6 presentatie-instellingen in de BIS blijven. Vergelijk visie van minister Plasterk, in bijlage 3.

¹²⁹ Ministerie van OCW (*Meer dan kwaliteit*, 2011), 29.

¹³⁰ Ik beperk me hier tot beeldende kunsten sec, en neem nieuwe media en vormgeving niet mee.

¹³¹ 2,5 miljoen overhead Mondriaan Fonds en 1,2 miljoen reservering voor eventueel fotomuseum.

¹³² Exclusief Mondriaan Fonds

¹³³ Ministerie van OCW, brief *Subsidieplan Kunst van Leven: Cultuursubsidies 2009-2012*, 16 september 2008, Bijlage 2 *Toekenningen subsidies*.

¹³⁴ Ministerie van OCW (*Meer dan kwaliteit*, 2011), 27.

¹³⁵ Ministerie van OCW, *Ministeriële regeling Culturele Basisinfrastructuur 2013-2016*, 25 augustus 2011.

¹³⁶ Is in deze sector nooit ingevuld, ondanks het nog in 2009 aangekondigde onderzoek daarnaar.

¹³⁷ De 4 postacademische instellingen Rijksakademie van Beeldende Kunst Amsterdam, De Ateliers in Amsterdam, Jan van Eyck Academie in Maastricht en het Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC) in Den Bosch zijn in de huidige cultuurnota beschouwd als instituten met een ontwikkelfunctie. In de nieuwe opzet vervalt deze functie in de BIS en zijn ze tijdelijk erkend als ondersteuningsinstelling.

¹³⁸ St. Kunst in Openbare Ruimte, Nederlands Instituut voor Mediakunst. TransArtists is een faciliterende functie mbt artist-in-residency-mogelijkheden.

- presentatie-instellingen (11)	TA gaat op in SICA
- postacademische instellingen (4) als ondersteuningsinstelling	teruggebracht naar 4 plus 2 ¹³⁹ vervallen: EWKC nu, 3 per 2017 (tijdelijk van 100 naar 50 plaatsen)
- ondersteuningsinstelling voor opdrachtgeverschap	nvt, extra taak voor fonds
- functie van fotomuseum	reservering van 1,2 mln

Zijlstra onderkent het belang van presentatie-instellingen¹⁴⁰ en postacademische instellingen¹⁴¹ voor de internationale kwaliteit en positie van de beeldende kunst – zij het op een bepaalde wijze en in weerwil van zijn ingrepen.¹⁴²

De beleidsvisie ten aanzien van de post-academische instellingen is dat bij gebrek aan grotere gezelschappen/producenten/opdrachtgevers die in de muziek-, theater- en filmsector verantwoordelijkheid gaan dragen voor verdere ontwikkeling van bewezen toptalent, in de beeldende kunstsector die verantwoordelijkheid voor ontwikkeling wordt overgelaten aan de kunstenaar zélf (en de markt en vakonderwijs). Onder het motto van een meer vraaggestuurde en marktgerichte aanpak¹⁴³. Het Mondriaan Fonds kan dit beleid tijdelijk ondersteunen via de regeling beurzen voor bewezen talent¹⁴⁴, zodat de teruggang voor 2013-2016 mogelijk beperkt blijft tot 30%.

Het Mondriaan Fonds, voor het rijksbeleid gezichtsbepalend omdat zij 80% van het totale rijksbudget voor beeldende kunst bestemt, krijgt een korting van 40 %.¹⁴⁵ Het

¹³⁹ Slechts 4 instellingen kunnen de status ‘presentatie-instelling met groot internationaal netwerk’ krijgen met bijbehorende subsidiën van 5 ton; daarnaast krijgen 2 presentatie-instellingen 2 ton.

¹⁴⁰ Die niet alleen Nederlandse kunst in internationale context en actuele internationale kunst presenteren, maar vooral internationaal opereren en beschikken over een groot internationaal netwerk.

¹⁴¹ Die internationaal een zeer sterke reputatie hebben en ook veel buitenlandse kunstenaars trekken.

¹⁴² zie paragraaf Nieuwe beleidsvoornemens en voetnoot 29.

¹⁴³ Citaat Zijlstra in *NRC*, 12 juni 2011: “In alle sectoren wordt het postacademisch onderwijs betaald door de sector zelf of door de werknemers in die sector. Wij zien geen reden om het post-academisch onderwijs in de culturele sector te subsidiëren. Hetzelfde geldt voor de productiehuizen. Talentontwikkeling moet binnen de gezelschappen plaatsvinden. Het is geen overheidstaak”.

¹⁴⁴ Het budget van deze regeling, 2,5 miljoen euro, is echter niet geoormerkt voor besteding bij de 3 betreffende post-academische instellingen.

¹⁴⁵ Fusie tussen Fonds BKVB en Mondriaan Stichting, per juli 2011. Fusie op initiatief van het Fonds BKVB, bepleit in haar beleidsplan 2009-2012 en door de wederzijdse besturen besloten najaar 2010.

nieuwe werkbudget bedraagt 23,1 miljoen.¹⁴⁶ Daarnaast kan het fonds, in competitie met de andere fondsen, projectvoorstellen indienen voor HGIS-budget van 1,8 miljoen.

De huidige bewindspersoon heeft het fonds een beleidskader met prioriteiten en richtbedragen per doelstelling aangereikt, als richtsnoer voor het beleidsplan en de vormgeving van de afzonderlijke subsidieregelingen¹⁴⁷. Taak van het fonds is activiteiten mogelijk te maken die een aanvulling vormen op aanbod dat door private of andere overheidsmiddelen tot stand komt, via individuele en instellingssubsidies en via opdrachtenbeleid. Hier komen de speerpunten om de hoek: de subsidieregelingen moeten zodanig zijn vormgegeven dat ze meer ondernemerschap, marktwerking, aansluiting productie-presentatie en publieksbereik afdwingen. Dat betekent een strenger kwaliteitscriterium en meer vraaggestuurde regelingen.

De regelingen op het gebied van aanbod/productie zijn als volgt ingevuld: 1. de kunstenaar moet meer zelf zijn eigen weg zoeken (minder geld), 2. ondernemerschap wordt versterkt door a) betrokkenheid van presentatie-instellingen, galeries en musea te vergroten, b) bij stipendia voorwaarden over presentatie van werk te stellen en c) een investeringsgerichte aanpak, zodat bij gebleken succes gelden terugvloeien naar het fonds; 3. meer markt wordt gecreëerd door het opdrachtgeverschap te stimuleren.

Bij de regelingen op het gebied van afname van kunst wordt 1. publieksbereik vergroot door vernieuwing op het gebied van presentatie, 2. ondernemerschap gestimuleerd door eisen tot co-financiering, 3. meer markt door a) kunstaankopen te stimuleren en b) kunst in het buitenland te promoten om de afzetmarkt te vergroten.

Het budget van het Mondriaan Fonds is geormerkt voor 5 doelen:

- | | |
|---|--|
| 1. Ontwikkeling van toptalent, jong+bewezen, en toonaangevend aanbod (relatie aanbod-afname) | € 8,5 - 9,5 mln
(was 14,1) |
| (Stipendia, individuele projectbijdragen, Prix de Rome ¹⁴⁸ , buitenlandateliers en gastateliers in NL, beurzen praktijkverdieping ¹⁴⁹) | (nb ateliers-budget is gelijk gebleven: 9 ton) |

¹⁴⁶ Budget is 25,66 miljoen exclusief ZBO-korting, inclusief overhead. Werkbudget tbv regelingen is 23,1 miljoen; in: *Beleidskader Mondriaan Fonds*, Ministerie OCW, 2011. De voorgangers Fonds BKVB en Mondriaan Stichting hadden samen een budget van 42 miljoen. NB het budget tbv architectuur en vormgeving ter grootte van 4,2 miljoen is overgedragen aan het Fonds Creatieve Industrie.

¹⁴⁷ In het verleden ontstond regelmatig commotie en discussie over de beleidsvrijheid die de twee fondsen, met name de Mondriaan Stichting, zich toe-eigenden cq werd toegestaan.

¹⁴⁸ Moet bekostigd worden door huidige prijzen af te schaffen.

¹⁴⁹ Onder andere inzetbaar voor verblijf op een post-academische instelling.

- | | | |
|----|--|----------------------------------|
| 2. | Versterking van (privaat) opdrachtgeverschap
(samenwerking tussen kunstenaars en marktpartijen – bedrijfsleven en publieke domeinen- via matching grants) | € 2 mln
(was 0,9 mln) |
| 3. | - Stimulering en vernieuwing van presentatie van BK en erfgoed, om een nieuw en zo breed en groot mogelijk publiek te bereiken

- Mede mogelijk maken van toonaangevende tentoonstellingen van presentatie-instellingen, kunstmusea en erfgoedinstellingen
(incidentele projecten van instellingen met accent op internationalisering; programmeringen presentatie-instellingen met accent op samenwerking en combi met stipendia; aankoopfonds museale collecties) | € 9 mln
(was 13,5 mln) |
| 4. | Presentatie en promotie van Nederlandse BK in het buitenland met marktverruiming als doel

Beperking in landen en beurzen (o.a. biënnale Venetië, deelname kunstbeurzen, bezoekersprogramma, studie- en oriëntatierizen) | € 1,5 mln
(was 2,3 +1,5 HGIS) |
| 5. | Stimulering van het kopen van BK door bedrijven en particulieren (Kunstkoopregeling voor particulieren tijdelijk behouden; evaluatie 2012) | € 0,85 mln
(gelijk gebleven) |

5.2.4. Gevolgen van de beleidsvoornemens beeldende kunst van de rijksoverheid

Uit bovenstaande overzichten is al het een en ander te concluderen. Onder het mom van meer cultureel ondernemerschap en publieksbereik zien we een terugtrekkende overheid. Ten aanzien van de presentatie-instellingen blijkt uit het advies van de Raad voor Cultuur¹⁵⁰ dat zij van de 19 aanvragen slechts 3 'grotere' plus 2 kleine instellingen kan honoreren (vanwege de voorschriften uit de ministeriële regeling), terwijl qua niveau en inhoud dit er veel meer zouden kunnen zijn. Een aantal instellingen die de Raad tot de top 6 in Nederland rekent, vallen vanwege de knellende voorschriften buiten de boot. In dit verband betreurt de Raad ook de beperkte regionale

¹⁵⁰ Raad voor Cultuur. *Slagen in cultuur: Advies toekenning cultuursubsidies in de culturele basisinfrastructuur 2013-2016*. Den Haag, 21 mei 2012.

spreiding en de onmogelijkheid om ambitieuze initiatieven die zich nog niet bewezen hebben te honoreren¹⁵¹.

Een paar voorbeelden: BAK in Utrecht - een internationale speler en initiator in het politieke-kunsttheoretisch discours – verliest ruim de helft van haar subsidie en krijgt voortaan slechts 2 ton. Reden is dat in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag tezamen maar 2 presentatie-instellingen de status ‘instelling met groot internationaal netwerk’ en bijbehorende 5 ton kunnen krijgen. Stroom in Den Haag - een internationaal opererende instelling die zich vanuit beeldende kunst, vorming en architectuur richt op de stedelijke omgeving - valt buiten de subsidie omdat ze de inkomstennorm rekenkundig nét niet haalt. Dit zet vraagtekens bij de rigide hantering van de systematiek, die leidt tot beslissingen die contrair zijn aan het idee van ondernemerschap¹⁵². De Paviljoens te Almere is een presentatie-instelling van niveau, die uitblinkt in de wijze waarop ze een vernieuwend actueel aanbod zonder artistiek-inhoudelijke concessies combineert met breed publieksbereik en intensieve samenwerking met het onderwijs. Volgens de Raad voor Cultuur behoort ze bij de beste zes presentatie-instellingen van Nederland, maar loopt een plaats in de BIS mis vanwege de inkomsteneis.¹⁵³ Noorderlicht uit Groningen – een presentatie-instelling op het gebied van fotokunst en al jaren initiator/organisator van een groot internationaal fotofestival – verdwijnt uit de BIS (verliest haar gehele subsidie van ruim 5 ton).

Positief is dat het Mondriaan Fonds in haar concept-werkplan uitspreekt extra waarde te hechten aan internationalisering en aan facilitering met langere doorlooptijd: programmering van niet rechtstreeks door het Rijk gesubsidieerde instellingen voor beeldende kunst. Vraag is of dit in de onderhandeling met OCW overeind blijft.

De situatie van de post-academische instellingen gaat ingrijpend veranderen. Allereerst is Zijlstra's beslissing de subsidie aan het EKWC per 2013 te beëindigen pijnlijk. Deze unieke instelling die een artist-in-residency-voorziening combineert met een kennis- en ontwikkelcentrum op het gebied van keramiek, wordt wereldwijd gezien als ‘centre of excellence’ en werkt daarin samen met keramiekkabriecken. Qua internationale topkwaliteit prima en uniek vanwege het specialistisch gebied. In haar

¹⁵¹ Ibidem 334-337.

¹⁵² De Raad voor Cultuur toetst de gemiddelde eigen inkomsten over 2010 en 2011 - norm is minimaal 17,5%. Daar zat Stroom in 2011 met 24,4% ruimschoots boven en ook de reële verwachting is verdere groei. Door een laag % in 2010 valt Stroom met een gewogen % van 16,4 buiten de boot.

¹⁵³ Terwijl een ander criterium en tevens beleidsprioriteit ‘cultuureducatie’ is.

subsidie-advies beperkt de Raad een positief advies tot de Jan van Eyck Academie. Ten aanzien van De Ateliers en de Rijksakademie van Beeldende Kunst is het advies aangehouden; een externe kwartiermaker is de opdracht gegeven tot een voorstel voor vergaande samenwerking of fusie, waar de Raad eind dit jaar een subsidie-advies over uitbrengt.

Is voor de post-academische instellingen de korte termijnmaatregel pijnlijk, de maatregel voor de periode ná 2016 (afschaffing Rijksfinanciering) is echt zorgelijk. Vraag is of de gekozen benadering opgaat voor deze sector (zie noot 43). Aan de mogelijke gevolgen - versnippering van gelden, het bemoeilijken van een stevig en volwaardig ontwikkelingsaanbod en daarmee samenhangend: afbraak van instituten die Nederland internationaal op de kaart zetten – besteedt de staatssecretaris geen aandacht. Alles wordt overgelaten aan de kunstenaar zelf en de markt. In dit verband is het advies van de Raad voor Maatschappelijke Ontwikkeling interessant over de invulling van het begrip ‘eigen verantwoordelijkheid’ bij de hervorming van de verzorgingsstaat.¹⁵⁴ Daarin waarschuwt de Raad voor een te beperkte invulling van eigen verantwoordelijkheid en neemt zij “stelling tegen een beleid dat burgers reduceert tot consumenten voor wie slechts financiële prikkels tellen”.

Met het wegbezuinigen van Stichting Kunst in de Openbare Ruimte (die ook beschikt over een groot internationaal netwerk en wiens directeur Erdemci is aangezocht als curator van de 13^{de} Istanbul Biënnale in 2013) is tevens een effectieve mogelijkheid verdwenen om de stimulering van goed opdrachtgeverschap onder te brengen.¹⁵⁵ Bovendien is vanuit het oogpunt van laagdrempelige en niet-elitaire presentatie van kunst, aandacht voor kunst in de publieke ruimte (wat SKOR stimuleert) juist wenselijk.

Terzijde: de benoeming van ‘aanbod/collectie van (inter-)nationale betekenis’ tot algemeen beoordelingscriterium wekt de indruk dat internationalisering een zwaarwichtige rol speelt bij de vormgeving van de landelijke basisinfrastructuur. Onterecht. In de praktijk blijkt dit criterium lineair te worden opgevat - oplopend van

¹⁵⁴ Raad voor Maatschappelijke Ontwikkeling, *Vershil maken; eigen verantwoordelijkheid na de verzorgingsstaat* (Den Haag: SDU, 2006), 56; Raad voor Maatschappelijke Ontwikkeling, *Onderzoek Eigen verantwoordelijkheid; bevrijding of beheersing?* (Den Haag: SDU, 2006), 10.

¹⁵⁵ Zijlstra heeft deze taak nu bij het Mondriaan Fonds beled.

lokaal via regionaal naar nationaal en internationaal - en zijn nationaal en internationaal aan elkaar gelijkgeschakeld. Bij de beoordeling door de Raad blijkt dit toetsingscriterium te functioneren als een uitsluitingsmechanisme: instellingen van minder dan nationaal belang¹⁵⁶ kunnen geen subsidie aanvragen. Combinaties die internationale betekenis/samenwerking koppelen aan een sterk regionale gerichtheid blijken al snel buiten het criterium te vallen en afgewezen te worden. Denk aan Noorderlicht te Groningen. Tekenend is dat de Raad, de gehele beoordelingsprocedure overziend, concludeert over het beoordelingscriterium 'aanbod van (inter-)nationaal belang' dat "alle instellingen die een positief advies hebben gekregen, een nationaal belang vertegenwoordigen."¹⁵⁷ Geen enkele instelling is afgewezen puur om het feit dat ze een internationaal netwerk ontberen.

De druk op het Mondriaan Fonds neemt toe: 40% minder te besteden terwijl de aanvragen zullen stijgen vanwege de verkleining van de BIS en de gemeentelijke bezuinigingen. De bezuinigingsopdracht is heel gedetailleerd opgelegd; zo moeten de budgetten voor basisstipendia en werkbudgetten gehalveerd, de startstipendia met 10% omlaag, het programmeringsbudget met 33% omlaag en subsidiering van ontwikkelkosten en tijdschriften beëindigd. Voor slechts 2 zaken blijft het budget gelijk: de buitenlandateliers en de Kunstkoopregeling. En voor één doel stijgt het budget: opdrachtgeverschap.

In de periode 2009-2012 is men begonnen het instrumentarium om te vormen om een betere koppeling tussen productie en presentatie, meer publieksbereik en meer externe financiering te bewerkstelligen¹⁵⁸. Groot voordeel in de nieuwe situatie is dat het inmiddels gefuseerde fonds nu voor het eerst de gescheiden regelingen van het Fonds BKVB en de Mondriaan Stichting (voor productie enerzijds en spreiding en afname anderzijds) kan combineren - om de samenhang binnen de keten van productie-presentatie-distributie-afname te verbeteren.

¹⁵⁶ Altijd gevoelig voor 'Randstad-denken', waar immers de meeste mensen wonen.

¹⁵⁷ Raad voor Cultuur (*Slagen in cultuur*), 20.

¹⁵⁸ Zo heeft het Fonds BKVB matching-grants ingevoerd bij het opdrachtenbeleid. Zo subsidieerde de Mondriaan Stichting voor een project nooit meer dan 40% van de kosten, om financiering door marktpartijen of andere overheden 'af te dwingen'. Zie bijlage 3.

Op het gebied van internationalisering worden de doelen en instrumenten beperkt tot internationale promotie, en daarbinnen tot een beperkt aantal landen en kunstbeurzen en met marktverruiming als uitgangspunt.

Het kabinet verlaagt het budget van het Mondriaan Fonds voor internationale promotie en presentatie van 3,8 miljoen¹⁵⁹ naar 1,5 miljoen. Uit dit budget moeten vele zaken bediend: naast internationale presentatie van beeldende kunst¹⁶⁰, óók presentatie van cultureel erfgoed, het bezoekersprogramma, de studie- en oriëntatierizen, de deelname aan en aan buitenlandse kunstbeurzen. Met betrekking tot de kunstbeurzen heroverweegt het fonds de wijze waarop galeriedeelname wordt gestimuleerd; de huidige regeling ontbeert voldoende budget om iets substantieels te kunnen betekenen.

5.2.5. Gevolgen van voornemens Internationaal Cultuurbeleid

Ook het nieuwe internationaal cultuurbeleid heeft gevolgen voor de beeldende kunstsector. Hieronder een kleine uiteenzetting.

Nieuwe beleidsvoornemens Internationaal Cultuurbeleid

“Een cultuur die ertoe wil doen, moet zich internationaal ontwikkelen, presenteren en meten.”¹⁶¹ Bij brief van 24 april 2012 lichten de demissionaire bewindspersonen van Buitenlandse Zaken en OCW, Rosenthal en Zijlstra, hun plannen toe: Uitgangspunt blijft dat culturele instellingen en kunstenaars zélf hun internationale activiteiten in het buitenland vorm en inhoud geven.¹⁶² “Ten aanzien van culturele uitwisseling ziet het kabinet een uiterst bescheiden rol voor de overheid, maar ze wil wel als partner van de cultuursector optreden in het vergroten van zijn markt.”¹⁶³ Kansen ziet het kabinet vooral bij ons omringende landen en opkomende economieën. Men kiest voor structurele samenwerking met lokale partners met de buitenlandse vraag als vertrekpunt.

¹⁵⁹ Eigen budget 2,3 miljoen en 1,5 miljoen HGIS-middelen. In: beleidsplan 2009-2012 Mondriaan Stichting.

¹⁶⁰ Met een vaste reservering voor deelname aan de Biënnale van Venetië.

¹⁶¹ Ministerie van OCW (*Meer dan kwaliteit*, 2011), 5.

¹⁶² Ministeries van BuZa en OCW. *Cultuursubsidies 2009-2012: Nadere visie op internationaal cultuurbeleid*, 24 april 2012.

¹⁶³ Ministerie van OCW (*Meer dan kwaliteit*, 2011), 5.

De komende jaren zijn er vier beleidsdoelen. Ten eerste een internationaal niveau van Nederlandse topinstellingen, door gerichte keuzes binnen de culturele basisinfrastructuur. Daartoe ontvangt een orkest, een dans- en een toneelgezelschap uit de BIS extra geld voor onderscheidend aanbod. Nota bene: niets voor beeldende kunst. Ten tweede bijdragen aan een vooraanstaande internationale marktpositie van Nederlandse kunstenaars en instellingen. Jong talent moet een goede uitgangspositie op de markt krijgen en bewezen talent moet aanwezig zijn op prestigieuze presentatieplekken (beurzen, internationale evenementen, biënnales), zij het in slechts een beperkt aantal landen en beurzen. Ten derde kunst en cultuur benutten voor buitenlandse betrekkingen (culturele diplomatie). En ten vierde, als nieuw doel: bijdragen aan de versterking van het Nederlands economisch belang, door verbanden tussen cultuur, handel en economie te benadrukken. Hier spelen de diplomatieke vertegenwoordigingen een grote rol; zij hebben wel de opdracht zich te beperken tot het topsegment en de kansrijke sectoren van de creatieve industrie.

Bij dit alles kiest het kabinet voor een scherpere focus: de creatieve industrie, gemeenschappelijk cultureel erfgoed, bilaterale manifestaties (Turkije nu, Rusland in 2013) én geografisch-strategische prioriteiten die Buitenlandse Zaken bepaalt vanuit de economische doelstelling (15 landen; daarnaast 3 regio's vanwege buitenlandpolitiek).

Qua aansturing is Buitenlandse Zaken behoorlijk in the lead, maar ook de bewindspersoon van OCW pakt zijn sturende rol (en de HGIS-middelen) weer terug van de fondsen; voor de 5 fondsen gezamenlijk is nu 1,8 miljoen euro beschikbaar voor gezamenlijke plannen voor strategische inzet in focuslanden. Voor de beeldende kunstsector betekent dit een veel grotere regie door OCW dan in voorgaande jaren.

Gevolgen voornemens internationaal cultuurbeleid voor beeldende kunst

De huidige regering zet cultuur vooral in voor economische en diplomatieke belangen en voor marktverruiming voor de kunstensector. Voor de beeldende kunstsector lijkt het beleid op papier karig uit te pakken. Vanwege de instrumentele benadering en de gekozen focuspunten van het internationaal cultuurbeleid (en strikte aanwijzingen aan diplomatieke vertegenwoordigingen), in combinatie met de beperkte internationale aandacht binnen het nationale beeldende kunstbeleid. Een en ander komt neer op promotie van kunst in het buitenland, gericht op marktverruiming en

uitgaande van de buitenlandse vraag¹⁶⁴. Onduidelijk is de beperking qua aantal landen en kunstbeurzen. Internationale uitwisseling en samenwerking die gericht is op artistieke ontwikkeling (voorwaarden voor een sterke internationale positie en kwaliteit) lijken in dit beleid niet aan bod te komen.

Vroeg de Mondriaan Stichting in het verleden vanuit de HGIS-middelen ongeveer 1,5 miljoen extra aan voor internationaliseringsactiviteiten, nu is vanuit de HGIS-middelen een bedrag van 1,8 miljoen gereserveerd voor alle 5 fondsen tezamen, waarvoor gezamenlijke projectvoorstellen moeten worden ingediend.

Overigens is het de vraag hoe dit in de praktijk, met nodige creativiteit, uitpakt.

¹⁶⁴ Uitgaan van de buitenlandse vraag hóeft niet erg te zijn. Zo stelde de Mondriaan Stichting bij enkele van haar regelingen de voorwaarde dat er een vragende partij uit het buitenland is, om co-financiering en/of presentatie te garanderen. Zolang er oog is voor het artistieke belang.

H 6. Nederlands beleid inzake de internationale positie van hedendaagse beeldende kunst : nadere beschouwing

6.1. De rijksoverheid en de markt: een aanvullende rol

De verhouding tussen overheid en markt vraagt om een nadere beschouwing. De markt is pregnant aanwezig in de beeldende kunstwereld. Omdat zoveel privékapitaal circuleert, die de rol van de overheid en haar subsidies relatief klein maakt - zeker in landen waar de overheid zich op afstand stelt van promotie en ondersteuning van kunst.¹⁶⁵ (Dit is terug te zien bij Thornton en Thompson.¹⁶⁶). En omdat beeldende kunst functioneert in een context van macht, status en geld – ondanks dat het aantal kunstenaars dat met kunst geheel in zijn levensonderhoud kan voorzien, laag is en velen daarom een gemengde beroepspraktijk hebben. Veel media-aandacht gaat uit naar het topsegment van de kunstmarkt - het afgesloten domein van de superrijken waar excessief geld gemaakt wordt. Dat roept achterdocht of afkeer op. Door het mondiale kapitalisme worden kunstwerken in toenemende mate tot koopwaar gereduceerd. Dit gezamenlijk bepaalt de meningsvorming over kunst en vertekent daarmee het beeld van de kunstsector.

In dit kader ligt overheidsbetrokkenheid in Nederland moeilijk, zeker in populistische en neoliberale kringen: waarom zou overheidssteun nodig zijn? Complicerende factor is de legitimering van overheidsbemoeyenis en beleid¹⁶⁷. Het argument dat overheidssteun noodzakelijk is vanwege het gebrek aan (voldoende) collectieve steun door de samenleving, is namelijk tegelijkertijd een argument tégen het

¹⁶⁵ Maar ook in Nederland is de omvang van de overheidssubsidies (van Rijk, provincies en gemeenten tezamen) relatief beperkt: ze maken nog geen 20% uit van het totale geldbedrag dat in de beeldende kunst omgaat. Zie *Sectormonitor Beeldende Kunst*, 62. Wat overigens níet wil zeggen, dat die 20% geen grote invloed heeft op de sector in z'n geheel.

¹⁶⁶ Thornton spreekt alleen in het kader van statelijke manifestaties over de overheid; de overheidsrol, zij het met verschillende praktische invulling, is overwegend gericht op vertegenwoordiging en promotie van nationale kunst en verbondenheid met de internationale dialoog. Thompson vindt dat overheden moeten ingrijpen als de vrije markt-economie de artistieke kwaliteit niet voldoende beloont of bedreigt; bij beginnende kunstenaars, met beurzen en stipendia, en later in de carrière met opdrachten voor openbare instellingen en prijzen.

¹⁶⁷ Oosterbaan Martinius, Warn. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: Kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag: SDU, 1990.

kunstbeleid.¹⁶⁸ Deze legitimeringsparadox - overheidssteun voor de kunsten komt tot stand wégens en óndanks het gebrek aan steun in de maatschappij - doet zich volgens Oosterbaan Martinius het hevigst voor bij de beeldende kunsten, vanwege het beeld van op de vrije markt te verhandelen (consumptie-)goederen.

De overheidssteun voor de kunst vindt in Nederland zijn oorsprong in de opvatting dat de markt voor kunst niet goed functioneert. In 1950 formuleerde minister Rutten (KVP) in het PvdA-KVP-kabinet Drees-van Schaick van OKW dat beginsel van 'de helpende hand bieden' als volgt: "Burgers zijn verantwoordelijk voor het culturele leven, maar schieten zij tekort, dan moet de overheid de helpende hand bieden. En dat is niet uitzonderlijk omdat 'men groepsgewijze leeft en werkt en het geheel niet overziet en ook omdat de maatschappelijke krachten en de geldelijke middelen van de particulieren ontoereikend zijn."¹⁶⁹

Dat beginsel, te beschouwen als een subsidiariteitsbeginsel¹⁷⁰ waarbij de overheid pas optreedt als beschermer en ondersteuner wanneer de particuliere krachten falen, heerst nog steeds in het overheidsdenken. Zij het met verschillende accenten in de loop der jaren - met meer of minder exclusieve focus op kunstproductie en met meer of minder aandacht voor spreiding en afname. Wat vooral aan verandering onderhevig is, is het inzicht wannéér subsidiariteit gewenst is en in welke máte.

Het toenemend economisch bewustzijn vanaf de jaren 80 heeft de relatie tussen overheid en het culturele veld ook anders ingekleurd: verzakelijking, nadruk op

¹⁶⁸ Volgens Oosterbaan Martinius bieden economische theorieën géén oplossing voor de geconstateerde legitimeringsparadox. Helaas, want die hebben de meeste kans om gehoord te worden. Noch de theorie van de collectieve goederen, noch de benadering van de positieve externe effecten levert een stevige rechtvaardiging voor de overheidssubsidies voor de kunst. Als verdediging van overheidssteun lijkt alleen de benadering van kunst als merit-goed gestand te houden. Bij deze goederen is sprake van een discrepantie tussen het belang dat de burger en het belang dat de overheid er aan hecht. Als de overheid vindt dat individuele burgers het belang van kunst onderschatten, terwijl de overheid zelf een groot belang hecht aan consumptie van kunst, kan de overheid besluiten - uit 'merit'-overwegingen omdat het principe van vrije marktwerking niet voldoet - dat goed te subsidiëren. Dus niet uit economische maar uit ideologische of politieke motieven. Bovendien is de acceptatie van deze merit-benadering in de huidige tijdgeest erg ingewikkeld; het inherente bevoogdende karakter past geheel niet bij de huidige in de samenleving heersende gezagscrisis en de nadruk op individuele negatieve vrijheid (waarbij iedere individuele burger het recht heeft om ongestoord door anderen of de overheid te zijn of te handelen zoals hij zelf wil). Complicerende factor bij de verdediging van overheidssteun is het gegeven dat naast de gesubsidieerde sector een circuit bestaat van kunstuitingen die het wel redden op de vrije markt (zoals het topsegment van beeldende kunstenaars of bijvoorbeeld vrije toneelproducties).

¹⁶⁹ Oosterbaan Martinius, 36.

¹⁷⁰ gebaseerd op het onderscheid van een publieke en een private sfeer, waarbij de private sfeer overgelaten moet worden aan particuliere organisaties.

efficiency, marktbewustzijn, verzelfstandiging en culturele bedrijvigheid kregen aandacht.¹⁷¹

Ook Zijlstra beschouwt de rol van de rijksoverheid als marktaanvullend.¹⁷² Hij vult dit in als ‘ruimte laten’ aan de markt. Veel wordt overgelaten aan marktwerking en de ‘marktaanvullende’ overheid zet een grote stap terug. Aanvullend op de markt (het grootste aandeel van kunst komt dáár tot stand) én – maar dit is meer gebaseerd op mijn interpretatie van daden dan op woorden – aanvullend op de gemeenten. Eigen verantwoordelijkheid van en zelfregulering door de sector, is waar het om gaat. Zijlstra en dit kabinet anticiperen niet op de werking van de markt.

Overigens citeert het kabinet de uitspraak van de Raad voor Cultuur “dat gaandeweg het onderscheid tussen de overheid als hoeder van de kunst enerzijds en de markt als schakel tussen vraag en aanbod anderzijds steeds diffuser is geworden.”¹⁷³ , maar laat in het midden wat ze daarmee bedoeld. Het kan verwijzen naar de grotere inzet van het Rijk op gebied van afname en het spreidingsbeleid¹⁷⁴ – het kan verwijzen naar inherente verwevenheid. Immers, de distributie en afname van beeldende kunst worden in onze samenleving gereguleerd door de markt waardoor het beeldende kunstbeleid van de overheden nauw verweven is met de private sector.¹⁷⁵

Mijns inziens lijkt het uitgangpunt van marktaanvulling te ‘vermageren’ en op te schuiven van subsidiariteit naar complementariteit, waarbij de zorg-component geheel plaats maakt voor overdragen/-laten aan anderen. Zijlstra’s voorkeur voor substitie van overheidsgeld door marktfinanciering past geheel in de neoliberale traditie, met zijn voorkeuren voor privatisering en deregulering en vertoogbegrippen als eigen verantwoordelijkheid, individuele autonomie, keuzevrijheid, ondernemerszin, consumentenkeuze, productiviteit en efficiëntie, en een zo klein mogelijke overheid. Het neoliberale gedachtegoed lijkt een uitsluitend economisch verhaal, maar is ook een

¹⁷¹ Roel Pots, 359-360.

¹⁷² toegespitst op ontwikkeling van toptalent en stimulering van aanbod dat niet in de markt tot stand komt en een groter publieksbereik Ministerie van OCW, Nota *Meer dan kwaliteit*, 24.

¹⁷³ *Meer dan kwaliteit*, p24.

¹⁷⁴ Raad voor Cultuur, sectoranalyse Beeldende Kunst, in: Advies *Noodgedwongen Keuzes*, 2011, 49.

¹⁷⁵ met talloze particulieren, particuliere instellingen en bedrijven, maar ook met onderdelen van de publieke sector als afnemers.

sociale en morele filosofie met impact op (sommigen zouden zeggen 'repercussies' voor) ons gehele bestaan.

De toepassing van dit concept op het kunstbeleid, bovendien op een halfslachtige wijze (met BTW-verhoging en andere ingrepen die cultureel ondernemerschap doorkruisen), lijkt een verhaal te worden van de 'laatste der Mohikanen' - in een tijd dat het falen van het neoliberale denken zichtbaar en bekritiseerd wordt, zelfs door vroegere aanhangers, en het einde van het neoliberale tijdperk voorspeld is. Denk aan de ontmoeting van de wereldtop van ondernemers en wetenschappers met wereldleiders in Davos in 2011, die op het Economisch Wereldforum spraken over de onhoudbaarheid van het (hyper-)kapitalisme; het gedeelde gevoel was dat het zo niet verder kon gaan. Denk ook aan de conclusies in Nederland t.a.v. het rijksbeleid. Op allerlei vlakken ziet men dat het doorgevoerde marktdenken niet werkt: het onderwijs (slechte opleidingen, meer toezicht bij accreditatie en toetsing), de woningbouwcorporaties, toeleiding van mensen naar werk (re-integratie), de zorg, de NS en het openbaar vervoer (verdwijnen van openbaar vervoer uit landelijke gebieden i.p.v. producten op maat waar de burger blij mee is). Ook allerlei (economische) denkers zien de grenzen en wijzen op wat er verloren gaat als marktwerking en financiële doelstellingen de toon aangeven.¹⁷⁶

De noodzaak tot ingrijpen is op z'n minst twijfelachtig. In tegenstelling tot het idee dat in Nederland de kunsten enorm afhankelijk zijn van de overheid, zoals het kabinet bij voortduring stelt, blijkt het Nederlandse kunst- en cultuurbeleid (al voor de wijzigingen) veel meer gebaseerd op het Angelsaksische model: de overheid vervult een zeer bescheiden rol en de cultuursector wordt zoveel mogelijk door de markt en het particulier initiatief gedragen¹⁷⁷. Dit illustreren cijfers over de economie van de sector: in 2009 bedraagt de totale vraag naar de beeldende kunstsector € 329 miljoen, waarvan €271 uit verkoop naar afnemers (particulieren, bedrijven en overheidsinstellingen) en €58 uit tussenhandel (van Kunstuitleen, CBK's, musea en galerieën naar kunstenaar). Daarnaast wordt €72 miljoen aan subsidie verstrekt door de overheden en de Rijksfondsen – waarvan de gemeenten alleen al €41 miljoen voor hun rekening nemen -

¹⁷⁶ Zie Tobias Reijngoud (red), *Weten is meer dan meten; spraakmakende opinieleiders over de economisering van de samenleving* (Amersfoort: Uitgeverij Lias, 2012).

¹⁷⁷ Quirine van der Hoeven, *Van Anciaux tot Zijlstra: Cultuurbeleid en cultuurparticipatie in Nederland en Vlaanderen* (Den Haag: SCP, 2012), 423.

en nog eens €6 miljoen door particuliere fondsen. Kortom, de overheden hebben een relatief bescheiden aandeel van 18% van het totale geldbedrag dat in de beeldende kunstsector omgaat.¹⁷⁸

Het heterogene spel tussen markt- en artistieke logica's is niet te vermijden. Zelfs kunstprijzen en kunstkritiek (kwaliteitssignalen) zijn onderhevig aan dezelfde marktmechanismen als al het andere in de kunstwereld. Zo lieten Thornton en Thompson zien en stelt ook kunstcritica en curator Anna Tilroe.¹⁷⁹ Met dit in het achterhoofd, valt op dat in het overheidsbeleid ten aanzien van positionering van kunst een strikte scheidslijn is getrokken tussen de artistieke kunstwereld en de commerciële kunstmarkt. De verwevenheid en liefst de gehele werking van de markt wordt genegeerd. Er wordt wel gesproken over meer marktwerking, maar feitelijk verwijst dit enkel naar de omvang van financiële middelen. Dit past in de lijn vanaf de jaren '80 en '90, toen men na een lang stilzwijgen in beleidskringen ging spreken over de markt - 'meer markt, minder overheid' en in daden: 'minder subsidie, meer eigen inkomsten'. Echter, dit betrof vooral een keuze over de inzet van financiële middelen, - over de beste weg waarlangs doelstellingen van cultuurbeleid nagestreefd konden worden. Zijlstra's zogenaamde verheffing van 'meer markt' tot doel vind ook in deze enge betekenis van het woord plaats: bezuinigen, ongeacht de gevolgen. In zijn beleidsdocumenten ontbreekt doordenking van de verwevenheid van artistieke en commercialiteit, van het heterogene spel van de markt- en artistieke logica's in de beeldende kunst en de betekenis daarvan voor versterking van de positie van Nederlandse beeldende kunst.¹⁸⁰

6.2. De internationale positie van beeldende kunst als beleidskwestie

Het begrip 'internationale positie' wordt voor het eerst geagendeerd in 1987. Dat gebeurt in het kader van internationaal cultuurbeleid en door de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid - in haar WRR-advies *Cultuur zonder grenzen*. De Raad

¹⁷⁸ *Sectormonitor Beeldende Kunst 2011*, 59-62.

¹⁷⁹ Anna Tilroe, *De Ja-sprong: Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst* (Amsterdam: Querido, 2010), 51.

¹⁸⁰ De handelingskeuze om de internationale positie van Nederlandse beeldende kunsten te versterken, is breed en varieert van de markt laten voor wat ze is, negeren, aanvullen, stimuleren, corrigeren, optimaliseren tot tegenwicht bieden.

adviseert het primaat van het buitenlandbeleid te doorbreken en het beleid te kantelen, door ‘versterking van de internationale positie van cultuurbeoefening in Nederland, als deel van het algemene cultuurbeleid’ te benoemen tot hoofddoel van het buitenlands cultuurbeleid.¹⁸¹ De toenmalige regering in de persoon van minister Brinkman legt dit advies terzijde.

Het duurt tot 1999 voordat het begrip ‘internationale positie van Nederlandse kunst’ beleidsmatig weer opduikt – maar dan in het nationale kunstenbeleid. De politieke agendering (feitelijk een her-introductie) geschiedt door de Raad voor Cultuur - in haar *Vooradvies Cultuurnota 2001-2004: Cultuur voor culturen* van 16 april 1999.

Staatssecretaris Van der Ploeg voert in de *Cultuurnota 2001-2004: Cultuur als confrontatie* ‘versterking van de internationale positie van Nederlandse kunst en kunstenaars’ op als één van de drie doelstellingen van het beeldende kunstbeleid - ‘naast bevordering van de kwaliteit’ en ‘inbedding van de beeldende kunst in de samenleving’. In dat licht verbreedt hij de functie van de twee publieke cultuurfondsen: “Kwaliteitsbevordering is het afgelopen decennium het belangrijkste oogmerk geweest van de fondsen, de werkplaatsen, presentatie-instellingen en de musea. Hun aandacht zou zich in versterkte mate ook moeten richten op de beide andere doelen.”¹⁸²

Vanaf die tijd functioneert versterking van de internationale positie van Nederlandse beeldende kunst als doelstelling van het (nationale) beeldende kunstbeleid, in alle opeenvolgende cultuurnota’s.

Pas in de nota *Koers Kiezen* uit 2006 zetten Van der Laan en Nicolaï dit doel weer centraal in het internationaal cultuurbeleid. Ondergesneeuwd door het “dominerende credo waarin de vraag vanuit het buitenland bepalend is” is het hoog tijd zowel op overheidsniveau als in de culturele sector een visie te ontwikkelen op de positie van Nederlandse kunst en kunstenaars in de internationale context en op de voorwaarden voor verbetering daarvan.¹⁸³ Maar slechts voor korte tijd.

De ‘internationale positie’ wordt in het beleid telkens anders ingevuld; zo verwijst het naar uiteenlopende zaken als kwaliteit, artistieke ontwikkeling, artistieke erkenning en betekenis, theorie- en opinievorming, trendsetting, uitwisseling en

¹⁸¹ WRR, *Cultuur zonder Grenzen*, 7.

¹⁸² Ministerie van OCW, *Cultuurnota 2001-2004: Cultuur als confrontatie*, 28 september 2000, 25.

¹⁸³ Ministeries van BuZa en OCW (*Koers Kiezen*, 2006), 4.

netwerken, naar hechte samenwerking, reputatie, commercieel succes, naar concurrentie en zichtbaarheid – het blijkt een waar containerbegrip te zijn.

Werd aanvankelijk versterking ervan bepleit vanwege normstelling én vanwege het belang van de cultuurbeoefening (die zou bloeien als gevolg van wederzijdse beïnvloeding, informatie-uitwisseling en contacten), nu is het vooral vanwege het prestige van Nederland, de verruiming van de afzetmarkt en het ‘meten’ met andere kunstenaars.

Wat weten we over de internationale positie van Nederlandse kunst? Bar weinig, getuige de Sectormonitor Beeldende Kunst uit 2011. Al eerder waren de meningen in *All that Dutch* en *Second Opinion* niet onderbouwd met feiten en cijfers. Ook de rijksoverheid baseert haar beleid op eigen politieke meningen en voorkeuren, het oordeel van de Raad voor Cultuur en ervaringen van het veld. Van ‘evidence based policy’ is geen sprake: nergens in de stukken zijn cijfers te vinden. Eigenlijk spoort dit met de sinds een paar jaar, onder invloed van het toenemend populisme, geconstateerde trend in de Nederlandse politiek van ‘fact free policy’.

6.3. Conclusies over de recente ‘omslag’ in het beeldende kunstbeleid

Hoewel de gebruikte terminologie en retoriek (in overheidsdocumenten, debat en media)¹⁸⁴ anders doet vermoeden, is feitelijk van een fundamenteel ándere *visie op cultuurbeleid* geen sprake – zeker niet wat betreft de verhouding tussen overheid en markt. In bijlage 3 is dit uitvoerig beschreven. Zijlstra’s opvatting over de rol van de overheid verschilt niet van die van zijn laatste voorgangers, Plasterk en Van der Laan, die ook de marktaanvullende rol van de overheid benadrukken. Het *fundamenteel andere* slaat vooral op ‘substantieel minder geld’.

Kiezen voor kwaliteit, streven naar ontwikkeling van toptalent, naar betere wisselwerking tussen productie en presentatie en tussen aanbod en publiek, naar groter

¹⁸⁴ Zie bijvoorbeeld Zijlstra’s tv-optredens in Pauw en Witteman op 6 december 2010, Nieuwsuur op 11 juni 2011, Pauw en Witteman op 15 februari 2012. Interview in *Vrij Nederland*, 12 januari 2011, verslaggeving in *De Volkskrant* en *NRC*. Kamerdebatten op 13 december 2010, 27 juni 2011, 21 november 2011, 7 februari 2012 en 21 juni 2012.

publieksbereik, meer (cultureel) ondernemerschap, een eigen inkomstennorm; deze *doelen* zijn beleidsmatig al eerder geagendeerd. Aan de *strekking van doelen en instrumentarium* van het beeldende kunstbeleid lijkt Zijlstra niets toe te voegen – de bakens zijn al eerder verzet¹⁸⁵.

Qua woorden en richting zet Zijlstra de door Plasterk ingezette veranderingen (zeker in het fondsinstrumentarium) door. Alleen de term ‘*marktwerking*’ is nieuw in het beleidsvertoog. Deze is door het afwisselend gebruik, verschillend op te vatten: als aanvullend, als ondernemerschap, als publieksbereik, als eigen verantwoordelijkheid, als opdrachtgeverschap, als gemengde/externe financiering. Marktwerking lijkt vooral de functie van machtswoord te vervullen, als hefboom voor verandering en legitimering van grote bezuinigingen op kunst en cultuur (vergelijkend met andere sectoren zelfs disproportionele bezuinigingen); ondernemerschap vervult de functie van redmiddel. Marktwerking is de vlag die de lading (zware bezuinigingen) moet dekken. De mogelijkheid deze bezuinigingen te presenteren als een noodzakelijke omslag in beleid (hervorming) en het tevergeefs verzet daarna, zijn mijns inziens te verklaren door de ontwikkelingen in samenleving, kunsten en politiek zoals beschreven in voorgaande hoofdstukken¹⁸⁶ en niet door gebrekkige argumentatie tegen de bezuinigingen, zoals staatssecretaris Zijlstra op 3 juli 2012 in het Parool beweert.

Wat betreft het *fondsinstrumentarium* biedt het gefuseerde fonds veel voordelen om de samenhang in de keten productie-presentatie-distributie-afname te vergroten. Nieuw is het voorstel de regelingen investeringsgericht vorm te geven – uit het concept-beleidsplan van het fonds is niet op te maken of ze daar iets mee willen doen.¹⁸⁷

Qua daden is Zijlstra’s keuze voor *maatregelen vaak contrair* aan de achterliggende beleidstheorie/gedachtegang. Dat heeft mijns inziens te maken met een aantal zaken¹⁸⁸. Allereerst met de kunst-opvatting van het kabinet die uit alle discussies

¹⁸⁵ Al veel langer wordt gewerkt aan vraagsturing, publieksbereik, eigen inkomsten, samenwerking met onderwijs en andere maatschappelijke organisaties, cultuureducatie, marketing en sponsoring (denk bv aan het eigen inkomstenvoorschrift en doelgroepenbeleid van Van der Ploeg en de Commissie Cultuurprofijt). Mijns inziens zijn de besmuikt instemmende geluiden met Zijlstra’s voornemens waar Harmen Bockma over schrijft in “De kunstwereld twijfelt; heeft Halbe Zijlstra gelijk?” in *De Volkskrant* van 3 februari 2012, vooral te herleiden tot exponenten van een achterhoede. Een achterhoede, aan wie de ontwikkelingen van de afgelopen 8 á 10 jaar voorbij zijn gegaan en die nu, onder de grote financiële druk, de ogen pas openen, gaan ‘om denken’ en er het nut van gaan inzien.

¹⁸⁶ En zoals Crane en Stallabross dit helder en pakkend beschrijven.

¹⁸⁷ Het idee cultuurfondsen samen te voegen tot een investeringsfonds is eerder ter zijde gelegd vanwege voorziene nadelige gevolgen.

¹⁸⁸ Afgaande op de discussies en retoriek van het kabinet in met name de periode oktober 2010 tot zomer 2011. Zie bijvoorbeeld het debat met de politieke vertegenwoordigers, Notaoverleg Tweede Kamer op 27

ademt: kunst als een luxe consumptiegoed dat ieder individueel en naar eigen vrije keuze al dan niet nuttig cq aanschafft. Hoewel de indruk wordt gewekt van evidence based policy, worden cijfers omtrent kunstparticipatie/-afname niet gebruikt of eenzijdig in termen van aantal bezoekers gedefinieerd.¹⁸⁹ Wat ontbreekt is een heldere (probleem-)analyse. De omgang met causale relaties kenmerkt zich niet door een contextuele benadering: beeldende kunst wordt geïsoleerd benaderd, zonder oog voor verschijnselen zoals de veranderende maatschappelijke verhoudingen, de vervlechting van consumptiemaatschappij, beeldcultuur en beeldende kunst, de economische crisis, de hybridisering van kunstbeoefening, cross-overs tussen kunstdisciplines en samenwerking met diverse publieke domeinen etcetera. Tot slot stelt deze staatssecretaris zich meer op als technisch rekenmeester (manager met een bezuinigingsopdracht) dan als een bewindspersoon die vanuit visie het cultuurbeleid voor de komende jaren vormgeeft. Wat opvalt is dat Zijlstra uiterst consequent en volhardend zijn uitgezette lijn blijft volgen – men weet waar men aan toe is.

Het *adagium van 'scherpe keuzes'* – de door Plasterk en fondsdirecteuren ingezette verandering volgens de lijn 'meer voor minder'¹⁹⁰ - blijkt in de huidige praktijk uit te pakken als 'over de hele linie minder'.

De beleidsvoornemens van Zijlstra, beschouwd tegen de achtergrond van Plasterk's herziening van het beeldende kunstbeleid, tonen eerder continuïteit dan een breuk. Mijns inziens heeft juist ten tijde van Plasterk, tussen 2007 en 2010, een behoorlijke omslag plaatsgevonden – qua denkbeelden was dat een stille revolutie. Maar in de praktijk en uitvoering is dit niet sterk naar voren gekomen. Ten eerste liet Plasterk alle ruimte aan de fondsen en liet hij de invulling van de verandering aan hen – zo werden de fondsdirecteuren het gezicht van (en hoofdfactor bij) de veranderingen¹⁹¹. Daarnaast belemmerde de naar productie en spreiding/afname gescheiden fondsen een werkelijk fundamentele verandering. Zijlstra daarentegen trekt de sturing naar zich toe en stelt kaders – dat maakt het oudere 'nieuwe denken' nu opeens zichtbaar.

juni 2011. Daarna heeft staatssecretaris Zijlstra gekozen voor een technische benadering van de bezuinigingsopgave en voorbereiding van de cultuurnota.

¹⁸⁹ Zie Ministerie van OCW, Brief *Uitgangspunten cultuurbeleid*, 6 december 2010.

¹⁹⁰ Hogere bedragen voor minder kunstenaars, als gevolg van een scherpe keuze op kwaliteit.

¹⁹¹ De fondsen werd regelmatig verweten op de stoel te zitten van de minister en eigenstandig de kunstsector te willen 'besturen'.

Zijlstra's beleid is onevenwichtig, door hiaten en tegenstrijdigheden. De hoofdlijnennotitie *Meer dan kwaliteit zet marktwerking en ondernemerschap in de lead* om de sector te versterken, maar afschaffing van de WWIK en matchingsregelingen en verhoging van de BTW dwarsbomen dit streven. Bij de productie- en afnameregelingen van het fonds bepleit Zijlstra aandacht voor meer betrokkenheid van en samenwerking tussen kunstmusea, galleries, presentatie-instellingen en kunstenaars. Het is aan de inventiviteit van het Mondriaan Fonds dit zodanig vorm te geven, dat bundeling van krachten én een sterkere sector daadwerkelijk het gevolg zijn. Nota bene, in het belang van een sterke sector is goede afstemming en samenwerking tussen *Rijk, provincies en gemeenten onderling* (en het fonds) van belang. Niet alleen om excessieve stapeling van bezuinigingen of gaten in de culturele voorzieningen voor te zijn, maar vooral om via cofinanciering vernieuwende programma's of samenwerking vorm te geven. Gemeenten klagen aan de zijlijn te staan.¹⁹²

Hoewel *topkwaliteit en internationale reputatie* het toverwoord zijn – die wordt ontzien en dáár ligt de focus –, wordt daar met de gekozen beleidsmaatregelen niet echt recht aan gedaan. Ondanks Zijlstra's stelling dat “de beeldende kunstensector een internationale sector is en kunstenaars zich dienen te kunnen meten met hun internationale collega's”.¹⁹³

Het is me (nog) niet gelukt uit Zijlstra uitspraken in interviews, debatten en kranten¹⁹⁴ te achterhalen wat de staatssecretaris voor ogen staat bij de internationale reputatie van beeldende kunst; die reputatie lijkt vooral te gaan over grote instellingen als het Concertgebouw(-orkest) en Toneelgroep Amsterdam¹⁹⁵. Heeft de Nederlandse beeldende kunst een sterke, voldoende, of veel te zwakke internationale positie? Is versterking nodig? Ondanks dat ontwikkeling van toptalent een van de speerpunten is, blijft het beleid hangen in een belijdenis.

¹⁹² Brief Wethouders G9 aan staatssecretaris Zijlstra, 15 oktober 2010; VNG bij brief van 16 juni 2011 aan de Tweede Kamer.

¹⁹³ Ministerie van OCW (*Meer dan kwaliteit*, 2011), 25.

¹⁹⁴ Zie bijvoorbeeld Zijlstra's tv-optredens in Pauw en Witteman op 6 december 2010, Nieuwsuur op 11 juni 2011, Pauw en Witteman op 15 februari 2012. Interview in Vrij Nederland, 12 januari 2011, verslaggeving in Volkskrant en NRC. Kamerdebatten op 13 december 2010, 27 juni 2011, 21 november 2011, 7 februari 2012 en 21 juni 2012.

¹⁹⁵ In de Hoofdlijnennotitie *Meer dan kwaliteit - onderdeel beeldende kunst* worden in dit verband twee zaken genoemd: de postacademische instellingen en de presentatie-instellingen.

Het kabinet formuleert haar verantwoordelijkheid en acht internationalisering van groot belang voor de beeldende kunstsector, maar, zo zagen we, instrumenteert dit uiterst beperkt: het gaat enkel om internationale promotie, voor slechts een beperkt aantal landen en kunstbeurzen, en het oogmerk van die activiteiten moet marktverruiming zijn. Daarmee draait alles om zichtbaarheid, dát is kennelijk voldoende: een laag ambitieniveau. Van werkelijke anticipatie op verwevenheid van het artistieke en commerciële, zoals in hoofdstuk 4 beschreven, is geen sprake.

Geconcludeerd moet worden dat juist h er, op het punt van versterking van de internationale positie, sprake is van een *breuk met het voorgaande beleid*. Niet alleen vanwege het lagere budget, maar vooral vanwege de maatregelen in de BIS (en de halfslachtige betekenis van het criterium ‘internationaal belang’), en vanwege de exclusieve inzet op marktverruiming en promotie/presentatie van Nederlandse kunst in het buitenland en vanwege de benadering waarbij niet het samenwerken maar het ‘meten’ met internationale collega’s voorop staat. Internationalisering wordt clichématig aangehaald, maar te mager en niet passend (zie hoofdstuk 3) geinstrumenteerd.

Wat is er over van de bij de herziening in 2007 vurig bepleitte extra inzet op internationale oriëntatie? *Verdwenen* zijn de wederkerigheid, het brengen en halen, de internationale platformfunctie in Nederland, de aandacht voor gebieden buiten Europa en de BRIC-landen, voor netwerkvorming en volwaardige samenwerking over de grenzen heen. Verdwenen is de aandacht voor uitwisseling, gebaseerd en gericht op artistieke ontwikkeling – dit alles blijkt niet meer relevant voor de internationale kwaliteit en positie van hedendaagse beeldende kunst.

6.4. Tot slot: Rechtvaardiging van het beleid

De legitimering voor het kunstbeleid, zo toont Oosterbaan Martinius in zijn proefschrift in 1990, is grofweg te onderscheiden in 3 perioden: van 1945 tot 1960 staat kunstbeleid in het teken van de verheffende en vormende waarde van kunst, tussen 1960 en 1980 in het teken van het welzijnsbeleid en na 1980 van de kwaliteit van kunst.

Na 1980 staan niet meer de maatschappelijke effecten van de kunst, maar staat de kunst zélf centraal in het kunstbeleid¹⁹⁶. De hogere doelen van het kunstbeleid veranderen van Schoonheid, naar Welzijn, naar Kwaliteit. Deze veranderingen ziet Oosterbaan Martinius als een voortgaande depolitisering van het kunstbeleid, waardoor bovendien de legitimering van overheidssteun verdwijnt.

Mijns inziens is hier een 4^{de} periode aan toe te voegen. Tussen eind jaren 90 en 2010 wordt het nieuwe hogere doel van kunstbeleid Participatie en komt het kunstbeleid, gekoppeld aan de nieuwe aandacht voor burgerschap (individuele, eigen verantwoordelijkheid en maatschappelijke betrokkenheid), in het teken van democratisering te staan. Mijns inziens hebben de kunsten het onderspit gedolven door een aantal politieke ontwikkelingen de laatste 10 jaar, en de uitwerking daarvan op de politieke agenda en politiek opvattingen over kunstbeleid. Onder invloed van het hyperkapitalisme en neoliberale marktdenken beschouwen rechtse en rechts-populistische politieke kringen kunst steeds meer als vrijetijdsbesteding¹⁹⁷ en entertainment; de afname van kunst wordt opgevat als consumptie van luxe consumptiegoederen waarbij ‘persoonlijke smaak’ en de ‘eigen, vrije keuze’ daarover leidend zijn. Daarnaast leidt de zoektocht in christendemocratische kringen naar een nieuwe relatie tussen staat, maatschappelijk middenveld en burger en naar sterk toenemende waardering van begrippen als civic society en burgerschapszin. Dit wordt ingevuld in termen van eigen verantwoordelijkheid van afzonderlijke burgers (of samenwerkende burgers). In sociaaldemocratische of linkse kringen raakt men wat betreft het kunstbeleid verstrikt in een aantal inzichten/opvattingen. Enerzijds – in de lijn van Bourdieu en kritische kunstsociologische en cultuurwetenschappelijke theorieën - de opvatting dat waardering voor kunstuitingen uiting is van klassentegenstellingen, dat het onderscheid tussen hoge en lage kunst een kwestie is van sociale stratificatie, dat het onderscheid tussen kunst en cultuur niet bestaat en daarnaast het feit dat steeds meer cross-overs tussen de werelden van kunst en entertainment plaatsvinden (in persoonlijke, beroepsmatige sfeer en qua inspiratie en thematiek). Anderzijds het gegeven dat cultuurparticipatie afneemt naarmate het niveau

¹⁹⁶ Warnar Oosterbaan Martinius, 203.

¹⁹⁷ Onder invloed van de opkomst van cultuurwetenschappen (en de veralgemeniserende werking daarvan op het onderscheid van kunst, erfgoed en de (kunst-)sociologische discussies over hoge en lage kunsten.

van opleiding afneemt en dat lagere klassen minder gebruik maken van het kunstaanbod (nb dit geldt niet voor participatie aan schoolgebonden cultuureducatie). Hierdoor verdween het algemeen belang van kunsten voor de samenleving - en daarmee de algemene verantwoordelijkheid van de overheid - uit het zicht.

2010 markeert voor de kunsten wederom een breukpunt en lijkt een nieuwe, vijfde, periode in te luiden. Met de regeringsconstructie van VVD, CDA en PVV heeft het economische denken en de neoliberale aanpak¹⁹⁸ - met de eigen verantwoordelijkheid van de individuele burger als consument - in de kunsten gewonnen.¹⁹⁹ Met behulp van Zijlstra's 'aangeklede' marktdenken worden zware bezuinigingen op de beeldende kunsten gelegitimeerd en gepresenteerd als hervormingen van het beeldende kunstbeleid.

¹⁹⁸ Terwijl deze op andere terreinen alweer 'bevroegd' wordt en minder succesvol blijkt te zijn dan aangenomen.

¹⁹⁹ Het dreigend effect van duurdere en minder toegankelijke kunst (kunst voor een elite), wordt op de koop toegenomen.

H 7. Conclusies: Confrontatie overheidsbeleid met internationale positionering en Aanbevelingen voor veranderingen

7.1. Inleiding: doordachte beleidsontwikkeling

Bij beleidsvorming is kennis over betrokken groepen (doelgroepen en actoren) en omstandigheden belangrijk. De bestuurskundige Hoogerwerf stelt dat goede beleidsvorming een zo compleet mogelijk beeld vergt van factoren, relaties, processen en actoren die in de beleidsvoering en het beleidsveld een rol spelen. Niet in de minste plaats om beleidsdoelstellingen op een effectievere wijze te realiseren.²⁰⁰ Een krachtenveldanalyse kan daarbij behulpzaam zijn; het indiceert relevante partijen en betrokkenen, hun belangen en onderlinge afhankelijkheden. Op basis daarvan is een te volgen strategie en een gemeenschappelijk doel en belang te bepalen.²⁰¹

Met kennis van het krachtenveld is het ook mogelijk vooraf iets te zeggen over de vermoedelijke effectiviteit van het beleid. De Algemene Rekenkamer beveelt aan bij de voorbereiding en besluitvorming over nieuw beleid waarbij sprake is van grote, majeure beleidswijzigingen en hoge te verwachten risico's ex ante evaluaties te doen.²⁰² Dergelijk onderzoek levert inzicht in de te verwachten gevolgen van beleidsvoornemens en maakt een systematische afweging van beleidsalternatieven mogelijk. Het laat zien of het aannemelijk is dat de gewenste maatschappelijke effecten (maatschappelijke doel) dankzij het beleid te realiseren zijn (doeltreffendheid van beleid).

Daar heb ik met deze thesis een bijdrage aan willen leveren.

²⁰⁰ Andries Hoogerwerf, red. *Overheidsbeleid: Een inleiding in de beleidswetenschap* (Alphen aan den Rijn: Samson Tjeenk Willink, 1989).

²⁰¹ Zie Peter L. Hupe en Erik-Hans Klijn, *De gemeente als regisseur van preventief jeugdbeleid* (Rotterdam: Erasmus Universiteit, 1997); Joop Koppejan en Erik-Hans Klijn, *Managing Uncertainties in Networks* (London: Routledge - Taylor & Francis Group, 2004). Projecten o.g.v. ruimtelijke ordening en veiligheid en beleidstrajecten met afhankelijkheden starten met actor-, spel- en netwerkanalyses.

²⁰² Algemene Rekenkamer, *Ex-ante evaluaties voor effectiever en zuiniger beleid*, lopend onderzoek 2012/13.

7.2. Conclusies op een rij – deelvragen beantwoord

Een zorgvuldige beleidsvorming inclusief ex ante evaluatie zou ook het geval moeten zijn bij een drastische wijziging van de beleidskoers voor beeldende kunst. Echter, zo bleek in hoofdstuk 6, van onderbouwing met een actuele analyse van krachtenveld en omstandigheden is geen sprake, laat staan van een visie op de voorliggende uitdagingen van de sector.

Het beeldende kunst-onderdeel uit de nota *Meer dan kwaliteit* kenmerkt zich door losgezongen uitspraken over beleidsvoornemens en -opdrachten aan de beeldende kunsten, zonder verwijzing naar context of toekomstvisie op beeldende kunst en - nog bezwaarlijker - zonder enige referentie naar gemaakte afwegingen. De connectie met de sectoranalyse²⁰³ van de Raad voor Cultuur is zwak en op belangrijke punten zelfs tegenstrijdig.

De door Zijlstra in november 2011 benoemde voorzitter Joop Daalmeijer²⁰⁴ heeft de beoordeling van de subsidieaanvragen 'binnen de lijntjes' van het door Zijlstra gestelde kader uitgevoerd. Wél met de constatering dat pluriformiteit en talentontwikkeling in gevaar komen en dat met name de beeldende kunstsector zwaar geraakt wordt.²⁰⁵

Van de gepredikte hervorming van beleid blijkt geen sprake; het betreft 'enkel' zeer zware bezuinigingen - die overigens de eerder ingezette koerswijziging zwaar belasten en zelfs tegenwerken. Verzachtende omstandigheid is dat vanaf 2013 de vruchten te plukken zijn van de, in de vorige kabinetsperiode ingezette, fusie tussen de twee cultuurfondsen.²⁰⁶

Hoe doeltreffend is het beleid in het versterken van de internationale positie en kwaliteit van beeldende kunst? Confrontatie van het beleid (besproken in hoofdstuk 5 en 6) met de opgedane inzichten over het positioneringsproces en de machtsverhoudingen tussen actoren (hoofdstuk 2), over het internationaal functioneren

²⁰³ In: Raad voor Cultuur, *Advies Noodgedwongen Keuzen: Advies bezuiniging cultuur 2013-2016*, april 2011.

²⁰⁴ Nadat Zijlstra het advies *Noodgedwongen Keuzes* op belangrijke punten naast zich neer legde, zag de toenmalige voorzitter Els Swaab zich genoodzaakt op te stappen, juli 2011.

²⁰⁵ Raad voor Cultuur, persbericht 21 mei 2012.

²⁰⁶ Gericht op betere aansluiting tussen productie en presentatie/afname van kunst.

en globalisering (hoofdstuk 3) en over de verwevenheid van het artistieke en het commerciële en de wetten van de markt (hoofdstuk 4) leidt tot onderstaande conclusies.

Allereerst doet het beleid geen recht aan de specifieke complexiteit van de beeldende kunstsector.

Het proces van internationale positionering wordt de laatste 10 á 15 jaar gedomineerd door marktpartijen. De kunsthandelaar, in het bijzonder de galeriehouder, is de actor met de grootste positioneringsmacht, op de voet gevolgd door de grote verzamelaar. Internationale kunstbeurzen en twee veilinghuizen zijn machtige knooppunten en ‘verplichte passages’ op weg naar de top van internationale erkenning.²⁰⁷ De verwevenheid van kunstmarkt en artistiek veld, de werking en gevolgen daarvan, dienen geadresseerd te worden in het beleid. Om de ‘marktaanvullende’ rol adequaat te vervullen, is een gedifferentieerde visie nodig op zowel topsegment als andere circuits van de kunstmarkt.

Het rijksbeleid besteedt geen expliciete aandacht aan de kunsthandel en de bewindspersoon propageert meer marktwerking, cultureel ondernemerschap en publieksbereik, maar verzuimt te kijken naar de wérking van de markt. Wél zet hij een kleine stimulans in, via een aanwijzing aan het Mondriaan Fonds: het opdrachtgeverschap door bedrijfsleven en publieke domeinen wordt uitgebreid naar €2 miljoen²⁰⁸ en daarnaast wordt de Kunstkoopregeling voor particulieren (€850.000) voorlopig niet afgeschaft. Opgeteld betreft dit slechts 9% van het totale rijksbudget voor beeldende kunst. Indirect kan de wens tot meer samenhang en samenwerking tussen de afzonderlijke ketenonderdelen mógelijk effect hebben voor galleries, maar dat kan naar twee kanten uitwerken.²⁰⁹

Globalisering, met de daarbij behorende differentiatie cq fragmentatie, vereist transnationaal denken. Essentie is volwaardige en duurzame samenwerking over de grenzen heen - op alle fronten en in alle geledingen van de kunstwereld en met

²⁰⁷ De verschuiving is ten koste gegaan van de kunstcriticus en in mindere mate de curator cq museumdirecteur (die vooral met toenemende afhankelijkheden worstelt) en van de biënnale, die overvleugeld is door de kunstbeurs.

²⁰⁸ Ook omdat een dergelijke taak van het SKOR is verdwenen.

²⁰⁹ Het kabinet ziet graag meer samenhang en samenwerking tussen de afzonderlijke ketenonderdelen en vraagt het Mondriaan Fonds haar regelingen voor zowel productie als presentatie van kunst meer vraaggestuurd in te richten – door meer betrokkenheid van kunstenaars, musea, presentatie-instellingen, erfgoedinstellingen en andere podia en galleries. Of en hoe het Mondriaan Fonds dit vormgeeft, is nog onduidelijk. Zijlstra legt de nadruk op betere aansluiting tussen productie en presentatie – hetgeen de positie van galeriehouders zal beïnvloeden.

relevante uitwisselingspartners van overal vandaan.²¹⁰ Bovendien vergt dit een integrale aanpak²¹¹: een beeldende kunstbeleid dat structureel transnationale activiteiten en vooral duurzame samenwerking en uitwisseling faciliteert.²¹² Analoog aan het idee van glocalisatie vraagt mijns inziens het beeldende kunstbeleid om een geopolitieke benadering, gebaseerd op begrip van het 'bijzondere lokale' (oftewel het specifiek regionale) in het licht van de mondiale beeldende kunstwereld.

In het rijksbeleid is dit alles níet aan de orde. Relevante instellingen worden uit de landelijke culturele basisinfrastructuur verwijderd²¹³. Het internationale blijft iets extra's en ten dienste van marktverruiming. Vanuit het 'bijzondere lokale' wordt niet geredeneerd. Internationale samenwerking, laat staan duurzame, is geen beleidsdoel meer en wordt niet gefaciliteerd. Wat resteert zijn de buitenland-ateliers (€900.000); verder beperkt de overheidssteun zich tot promotie/presentatie in het buitenland (€1,5 miljoen). Van het totale beeldende kunstbudget is 7,5 % bestemd voor buitenlandse activiteiten. Optimistisch beredeneerd kán maximaal 24% van het totale beeldende kunstbudget mogelijk bíjdragen aan internationale uitwisseling en/of netwerken.

Ten tweede is het gekozen beleidspakket zelfs stríjdig met de ambitie de internationale positie en kwaliteit van Nederlandse beeldende kunst te versterken.

De maatregelen met betrekking tot de culturele basisinfrastructuur ondermijnen de internationale positie. De aanwijzingen via het beleidskader aan het Mondriaan Fonds, over inzet en budgetverdeling, zijn te restrictief en op de relevante onderdelen volstrekt ontoereikend²¹⁴. Het aparte internationaal cultuurbeleid is qua doelstelling te eenzijdig en beperkt en gaat vanwege het grote accent op het Nederlands economisch belang en de creatieve industrie voorbij aan beeldende kunst.

Ten derde kent het voorgestelde beleid belangrijke omissies. Deze hiaten betreffen facilitering cq stimulering van duurzame internationale samenwerking en uitwisseling, daarnaast aandacht voor een sterke sector en tot slot anticipatie op de verschillen bínnen de beeldende kunstsector cq beeldende kunstmarkt.

²¹⁰ Waarbij het transnationale als een ontwikkelingsfundament beschouwd wordt.

²¹¹ Benadering van het internationale als 'extraatje' en additionele activiteit werkt tegenstrijdig.

²¹² Meer en anders dan promotie t.b.v. marktverruiming.

²¹³ Voor de resterende presentatie-instellingen is €2,4 miljoen beschikbaar en voor de resterende werkplaatsen post-academische instellingen €2,5 miljoen (voor nog maar 4 jaar).

²¹⁴ En heeft hetzelfde euvel als het internationaal cultuurbeleid.

Al met al is te voorzien dat de recente beleidsmaatregelen níet doeltreffend zullen zijn in het versterken van de internationale positie en kwaliteit van Nederlandse beeldende kunst. Hiermee zijn de vier deelvragen van deze scriptie beantwoord.

Rest alleen nog een antwoord op de centrale vraagstelling, in paragraaf 7.3.

7.3. Aanbevelingen voor beleid: gewenste ontwikkeling

Wat is anno 2012 beleidsmatig van rijkswege nodig om de internationale positie van de Nederlandse beeldende kunsten doeltreffend te versterken?

Op grond van mijn bevindingen rond de complexe internationale positionering en de heterogene vernetwerking in de beeldende kunstwereld, stel ik hieronder enkele mogelijke beleidsopties voor: een sterke sector met de kunsthandel in het vizier, tegenmacht organiseren en een transnationale-glocale knooppunt-benadering. Op zoek naar echte cultuurpolitieke keuzes.

7.3.1. Verwevenheid en een sterke sector: versterking galeriewezen

Erkenning van de verwevenheid tussen het artistieke en commerciële betekent verschuiving van aandacht naar de sector in zijn geheel. Bij een gelijkblijvende reden voor overheidsbemoeienis – marktfalen - vraagt dit een iets andere invulling van de overheidstaak. Van een marktaanvullende rol gericht op uitsluitend ondersteuning van aanbod dat niet op de markt tot stand komt, naar een voorwaardenscheppende rol, gericht op het goed kunnen functioneren van de gehele sector. Het is zaak dat alle elementen in het heterogene netwerk, alle spelers, sterk in stelling staan.

Als de kunsthandel, met name de galerie, zo'n belangrijke schakel is in internationale positionering, dan kan een overheid met de ambitie de internationale positie van Nederlandse kunst te versterken, het galeriewezen²¹⁵ in haar beleidsvisie niet negeren. Want met die grootste positioneringsmacht is het niet rooskleurig gesteld.

²¹⁵ Nederland kent ongeveer 555 galleries, waarvan 165 zijn aangesloten bij de brancheorganisatie Nederlandse Galerie Associatie (NGA). Voor toelating tot beurzen is vaak branche-lidmaatschap nodig.

Al jaren trekt men aan de bel over de situatie in het galeriewezen²¹⁶ en daarom neemt de branche-organisatie Nederlandse Galerie Associatie (NGA) professionalisering serieus. Nederland kent veel kleine galleries en weinig grote en particuliere verzamelaars. De galleries hebben een zwakke financiële basis; in vergelijking met het buitenland zijn de inkomsten en gemiddelde omzet relatief laag²¹⁷. Er zijn meer aandachtspunten. Let wel, het gaat hieronder om een veralgemenisering: Nederland kent ook galleries die zeer sterk opereren. Het Nederlandse commerciële circuit van galleries en dealers, zo wordt gezegd, is voor een groot deel afwezig in het buitenland en mist het internationale netwerk. Ze ontbreken vaak op belangrijke internationale beurzen²¹⁸ en zijn te weinig actief om hun kunstenaars effectief in de markt te zetten. En ze investeren te weinig in 'hun stal', waardoor o.a. de band met de kunstenaar minder sterk is. Zodra deze internationaal succes krijgt, vertrekt hij naar een buitenlandse galerie met een sterke internationale reputatie, waardoor de Nederlandse galerie geen artistieke en financiële baat heeft van het succes en van eerdere investeringen. Buitenlandse galleries binden succesvolle kunstenaars aan zich door veel vaker en grotere voorschotten uit te keren en productiekosten van nieuw werk te financieren (en ze optimaal te vertegenwoordigen). Een vicieuze cirkel, die zeker te maken heeft met het gering aantal verzamelaars in Nederland en met het feit dat Nederland geen 'kunstmetropool' is, maar ook met het Nederlands beleid. Uit het EIM-onderzoek²¹⁹ in 2010 blijkt dat de algehele probleemdruk bij de galeriehouders is toegenomen²²⁰ en dat de economische recessie z'n tol eist: 25% van de galleries ziet de omzet met 11-25% dalen, 20% met 26-50%.

Ook de recente ontwikkelingen, zowel specifiek Nederlandse als die in de gehele kunstwereld, vereisen een actuele strategie ter versterking van het galeriewezen. De nieuwe tendens bij de Nederlandse overheid om aan alle productiesubsidies een eis tot

²¹⁶ Zie *All that Dutch* en *Second Opinion*. Luiten en Ter Braak hebben hier bij herhaling op gewezen. Ook minister Plasterk heeft dit in 2007 onderkend; hij achtte verbetering echter geheel een zaak van het galeriewezen en de kunstenaars zelf (en musea).

²¹⁷ De gemiddelde omzet van de NGA-galleries bedroeg in 2009 €375.000, van de niet-leden €150.000. Van die omzet gaat (ongeveer) de helft als verdienste naar kunstenaars en uit de rest moeten alle bedrijfsactiviteiten, vaste lasten én het inkomen gefinancierd.

²¹⁸ In 2009 nam 29% van de NGA-galleries deel aan een of meer beurzen buiten Nederland. Uit: EIM. *Structuuronderzoek Galleries in hedendaagse beelden kunst 2010* (Zoetermeer: EIM, 2010), 20.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Vooral wat betreft de omzet en het verkrijgen van financiering, maar ook qua bedrijfsopvolging en het aantrekken van personeel.

publieke presentatie te koppelen danwel deze om te vormen tot een productiebudget voor musea/presentatie-instellingen, vraagt om een nieuwe formulering van de verhoudingen tussen kunstenaars, galleries en musea/presentatie-instellingen. Ook de aansluiting met de kunstuitleen vraagt aandacht. Op zichzelf een waardevol instrument voor kunstparticipatie, draagt de kunstuitleen bij aan het klein blijven van de markt. Idealiter zou de kunstuitleen met een lage toegangsdrempel zich moeten richten op de beginnende koper of 'verzamelaar' en deze op een bepaald moment moeten laten doorstromen/doorverwijzen naar een galerie. Een dergelijke doorstroom binnen de keten en gerichte samenwerking hiertoe, gebeurt nog veel te weinig.

Het belang van de internationale kunstbeurs en andere gevolgen van globale ontwikkelingen²²¹ nopen internationaal opererende galleries (zeker in het topsegment) tot schaalvergroting - om financiële, organisatorische, tijdsbestedings- en artistieke redenen²²². Breiden de grootste dealers (secondary market) hun aantal vestigingen drastisch uit naar alle belangrijke locaties, voor galleries is die mogelijkheid begrensd (de grootste hebben 2 tot 4 vestigingen)²²³. De meeste internationaal opererende galleries hanteren een strategie van corporatie en alliantie: zij verbinden zich met andere galleries om gericht samen te werken, over verschillende locaties verspreid, en opereren als netwerkorganisatie. Ook de Nederlandse galleries zullen op die uitdagingen en ontwikkelingen een toekomstbestendig antwoord moeten formuleren. Evenals op de rol van het internet en de veranderende houding van kunstenaars die rechtstreekser contact zoeken met (potentieel) publiek en de hybridisering van de beroepspraktijk.

Zoals de econoom Stefana Baia Curioni, die de kunstmarkt al geruime tijd onderzoekt, stelt: 'de wijze waarop een kunstenaar in het kunstsysteem zijn intrede doet (via welke galerie) is uiterst cruciaal voor het verdere verloop van zijn beroepspraktijk

²²¹ Het belang om als galerie aanwezig te zijn op internationale kunstbeurzen, de enorme dynamiek (groei van het aantal satellietbeurzen, op alle continenten, met een strak seizoensritme), het toenemend belang om als galerie op meerdere continenten 'gelokaliseerd' te zijn (voor kerntaken als scouting van kunstenaars, sociale contacten met verzamelaars en publiciteit) en de concurrentie met veilinghuizen.

²²² Zoals de zorg voor een voldoende en tevens kwalitatief hoogwaardige voorraad kunstwerken. Zoals vragen omtrent de 'stal': hoeveel en welke kunstenaars waar te representeren en hoe, en zodanig dat ruimte blijft voor de artistieke ontwikkeling van de kunstenaar. Omdat het galeriewezen vooral drijft op personen en gekenmerkt wordt door relatief kleine danwel familiezaken (de 455 galleries op Art Basel hebben gemiddeld 2,3 managers per galerie) staat de galeriehouder voor de opgave zichzelf en zijn tijd zo te verdelen dat alle ballen in de lucht blijven.

²²³ Stefano Baia Curioni, "A fairy tale; the art system, globalization and the fair movement", 130. In *Contemporary Art and its commercial Markets*, Lind en Velthuis, 2012.

en carrière'²²⁴. Recent besloot de Motive Gallery uit Amsterdam (1 van de 4 Nederlandse galleries op de Art Basel 2012 - van in totaal meer dan 300 galleries) naar Brussel te verhuizen vanwege het kunst- en galerieklimaat; voorkomen moet worden dat meer Nederlandse topgalleries deze weg volgen. Mijns inziens zal versterking van het galeriewezen, gericht op substantiële internationale deelname en samenwerking, de gehele beeldende kunstsector ten goede komen en de werking van de markt verbeteren. Dit vraagt niet alleen een stevige toekomstvisie, strategie en sterke inzet van de branche, maar ook een impuls van overheidswege, toegesneden op de grootste knelpunten. Overigens zijn in dit verhaal niet alleen de galeriebranche en het Rijk (en Mondriaan Fonds) aan zet, maar ook de gemeentelijke overheden, musea, presentatie-instellingen, kunstuitlenen en kunstenaars...en kunstliefhebbers.

7.3.2. Tegenmacht organiseren: beleid als correctie

Erkenning van verwevenheid tussen de kunstmarkt en het artistieke veld kan ook leiden tot een heel andere benadering: tegenwicht bieden tegen de ontwikkelingen in de kunstwereld en de marktdominantie, in plaats van mee te bewegen. In deze beleidsopatie is correctie op het marktmechanisme de taak van de overheid.

Vanuit een politiek-ideologische reactie op het hyperkapitalisme in de kunst. Doorgeschoten kapitalisme en vergaande globalisering, die kunst tot koopwaar denigreert, waardoor geld en marketing waarde bepalen en waardoor alleen nog maar gedacht wordt in termen van status, etaleren, profileren en exporteren, vraagt om een tegenreactie. Het is de beleidsopgave van de overheid, naast die vrije markt "een dynamische publieke culturele ruimte te creëren, waar níet private belangen maar democratische regels de verdeling van de bronnen en toegang regelen".²²⁵

Of vanuit een kunst-ideologische reactie op commercialisering. Doorgeschoten vermarkting en kapitalisering, "die kunst als prestige- en speculatieobject van de rijken wérkelijk elitair maakt, die publieke culturele instellingen marginaliseert, die de toegang tot beeldende kunst voor velen beperkt en waardoor het cultureel erfgoed bepaald wordt door privésmaak"²²⁶, vraagt om een tegenreactie. Het is de opgave van de

²²⁴ Stefano Baia Curioni, tijdens een lezing op Art Basel, 2011. Zie www.artbasel.com.

²²⁵ Christine Delhay, "Van toefje op de taart naar basisingrediënt: Internationaal cultuurbeleid in tijden van globalisering." *Boekman* 80, *Kunst over de grens* (najaar 2009), 86.

²²⁶ Anna Tilroe, 58-60.

overheid de autonomie van het artistieke veld te verstevigen en de uittocht van kunst naar de private sfeer tegen te gaan. Zorg is de symbolische waardering te versterken, ruimte te behouden voor kunst die níet de tucht van de markt heeft ondergaan en kunst in het publieke domein te garanderen.

Deze cultuurpolitieke benadering “om het duivelspact tussen kunst en markt te doorkruisen”²²⁷ vereist versterking van de positie van musea en presentatie-instellingen en van kunstkritiek. Ofwel versterking van degenen die kunstwerken en publiek samenbrengen en degenen die bemiddelen tussen kunstwerk en publiek. Zijlstra’s beslissing om kunsttijdschriften niet meer te ondersteunen, zou bijvoorbeeld moeten worden teruggedraaid. In deze optie hoort ook de productie van toonaangevende kunst meer dan nu te stimuleren.

Bij dit versterkingsproces moeten zowel musea als kunstkritiek de houding van publieksmachine loslaten en moeten ze terugkeren naar de rol van betekenisgever, volgens Tilroe. Omdat de vraag naar ‘een verhaal bij de kunst’ sterk is toegenomen; het huidige kunstpubliek - die grote stroom bezoekers van musea en beurzen - wil informatie over achtergronden, ideeën en betekenis van de kunstwerken en over wat de kunstenaar drijft.²²⁸ Als de symbolische waardering versterkt raakt, zal de sturing van de markt verminderen.

De opdrachten zijn duidelijk. De presentatie-instellingen zullen de innovatie en het experiment in de kunst moeten tonen en duiden, en een open uitwisseling van ideeën en onderzoek moeten bewerkstelligen. De musea zullen de cruciale veranderingen in kunst en cultuur moeten onthullen en vanuit verschillende invalshoeken belichten. De kunstcritici zullen lijnen moeten trekken, samenhang moeten schetsen en historisch perspectief moeten bieden. En erop wijzen dat goede kunst altijd in verband staat met morele vraagstukken, levensbeschouwing en verantwoordelijkheidsgevoel.

Niet alleen het publiek vaart wel bij deze optie, maar ook de kunstenaars. Zij worden uitgedaagd en in de gelegenheid gesteld vitaal werk te maken, hun werk veel te tonen en de dialoog aan te gaan met het publiek. Goede kunstkritiek zal bovendien de

²²⁷ Ibidem, 65.

²²⁸ Ibidem, 48.

kunstenaars aanzetten tot reflectie en kritisch onderzoek. Op deze manier ontstaat vitale kunst die, vanwege de kracht van verbeelding en betekenisgeving, een steviger positie in de maatschappij heeft. Dit kan (en zal waarschijnlijk)²²⁹ de internationale positie van Nederlandse kunst ten goede komen, maar in deze optie is dát níet waarom het draait.

7.3.3. 'Verplichte passages' in Nederland

Er is nog een derde benadering, ingegeven door een mix van conclusies uit voorgaande hoofdstukken: een poging om het transnationale, globale en knooppunt-denken te verbinden.

Even terug: De transnationale benadering focust op een sociale ruimte - voor uitwisseling en samenwerking tussen mensen - over allerlei geografische, culturele en politieke grenzen heen. Dus kunstenaars moeten de kans hebben om werkelijk en volwaardig deel uit te maken van een internationale vakgemeenschap, in een dynamische en permanente dialoog. Internationale uitwisseling cq samenwerking is essentieel, vanuit de gedachte dat interactie, confrontatie en vermenging het geheim zijn van vitale kunst.

De polycentrische kunstwereld bestaat uit gedifferentieerde circuits en regionale centra - ieder met een eigenheid, eigen dynamiek en waarderegime - die met elkaar verbonden zijn, in mindere of meerdere mate, via allerlei lijnen in een mondiaal raamwerk. Het is belangrijk deze verschillen tussen regionale markten te erkennen. Differentiatie en het voortdurend 'aarden' van het internationale in het lokale, zijn belangrijk. Immers, het lokale is onvermijdelijk verbonden met het globale en wezenlijk bij internationale vernetwerking.²³⁰ Voortdurend heen en weer bewegen tussen het lokale en internationale is belangrijk²³¹; het beleid mag daar geen belemmering in zijn (zoals een subsidie-eis dat een kunstenaar

²²⁹ Het pact tussen kunst en markt kent tweeslachtigheid: kunstenaars die zich als autonoom, alternatief of avantgarde opstellen, zijn in de ogen van de markt aanlokkelijke brands. Het oordeel van kunstkritici met de reputatie zich niets van de markt aan te trekken, fungeert als kwaliteitslabel voor de markt.

²³⁰ Robertson: het lokale als deel van het globale; Latour: een internationaal netwerk moet altijd lokaal worden gedacht.

²³¹ Niet in de laatste plaats om een praktische reden: uitsluitend internationaal/in het buitenland werken, kan soms 'virtueel' uitpakken en de nationale zichtbaarheid beperken.

het afgelopen jaar ook binnen Nederland heeft geëxposeerd), integendeel, moet dat zelfs stimuleren.

Het is zaak dat internationalisering een structureel en integraal onderdeel uitmaakt van het reguliere beeldende kunstbeleid: een basisingrediënt van het beleid, gericht op het stimuleren van duurzame internationale samenwerkingsverbanden en uitwisseling. Niet promotie, maar verbindingen aangaan is de sleutel tot een stevige internationale positie en kwaliteit van Nederlandse beeldende kunst.

In deze beleidsoptie gaat de aandacht uit naar (het scheppen van ruimte voor) het creëren van stevige knooppunten – passages - in Nederland en naar het faciliteren en stimuleren van veel en veelzijdige internationale verbindingen.

Verbinding aangaan met een polycentrische kunstwereld, hoe doe je dat dan? We hebben gezien: de kunstwereld kent ontelbare internationale netwerken. Er is niet één centraal knooppunt maar er zijn meerdere ‘verplichte passages’, in verschillende landen gelokaliseerd. Enkele steden zoals New York en Londen fungeren als vast algemeen knooppunt, continue. Veel meer plaatsen zijn tijdelijk een ‘verplichte passage’, voor een bepaalde gebeurtenis - neem Art Basel in Zwitserland of de Documenta in Kassel. En daarnaast zijn er allerlei steden of gebieden die wel verbonden zijn met de mondiale kunstwereld, maar die niet een belangrijk knooppunt zijn en niet fungeren als ‘verplichte passage’ – de subtop of periferie.

Hierbij moet opgemerkt dat periferie en centrum elkaar snel kunnen afwisselen. Neem Venetië – dat tijdens de biënnale werkelijk het artistieke hart van de kunstwereld is – maar waar 4 maanden later van die hedendaagse kunstdynamiek weinig is terug te vinden²³². Bovendien kunnen periferie en centrum ook samenvallen: een knooppunt kan vooral voor de handel of financieel belangrijk zijn, maar voor het artistiek-theoretisch discours niet (bv Art Basel); daarvoor zijn weer andere knooppunten relevant.

²³² Alhoewel in de toekomst mogelijk sprake kan zijn van ‘doorgaand gekabbel’. Zo heeft onlangs de directeur van Pinault’s Palazzo Grassi beloofd ieder half jaar een nieuwe tentoonstelling van een levende kunstenaar te presenteren. Samen met het Peggy Guggenheim en Pinault’s Punta della Dogana en de plannen van de Prada Foundation om halfjaarlijkse tentoonstellingen te organiseren in Ca’ Corner della Regina en de aantrekkelijke stad en nog steeds voldoende leegstaande ruimten, biedt dat mogelijkheden om actuele kunstpresentaties en –cursussen/werkplaatsen te trekken om zo.... Kortom, vier mooie musea/presentatie-instellingen op zich staan niet garant voor een voortzetting van de dynamiek van de biënnale.

Om internationaal mee te doen, is het dus belangrijk te zorgen voor voldoende verschillende verbindingen met het internationale netwerk – en niet alleen door de beweging naar het buitenland te maken, maar ook door andere stevige verbindingen naar Nederland te halen. Duurzame contacten met buitenlandse spelers/kunstbeslissers/positioneringsmachten (of hoe je het wil noemen) zijn belangrijk. En het liefst via knooppunten, waar verschillende spelers elkaar ‘ontmoeten’ en beïnvloeden en waar zo verschillende netwerken met elkaar verbonden raken.

Wil Nederland internationaal ‘meetellen’, dan zou het om de een of andere reden en op het een of andere punt een ‘verplichte passage’ moeten zijn voor (buitenlandse) kunstenaars, galeriehouders en/of curatoren en/of kunstcritici etc. Een ‘verplichte passage’, waar iedere actor die tot het netwerk wil toetreden of zich verder in wil verplaatsen, langs moet en die invloed uitoefent op de aard van iedere passerende actor. Voilà. In de kunstwereld komt het er vooral op aan die passages te organiseren waar - in ANT-termen - een kunstwerk de kans krijgt om te bemiddelen; de rest gebeurt dan vanzelf. Uit Gielen’s onderzoek naar selecties blijkt dat het opdringen van artistieke artefacten zelden de nodige verbindingen genereert; de selecterende actor moet op zijn minst het gevoel van vrijheid kunnen bewaren. Dus níet het organiseren van een ‘verplicht’ kunstwerk (een-op-een promotie), maar de organisatie van een ‘verplichte passage’ is cruciaal.²³³ Transitzones, waar ruimte is voor meerdere kunstwerken, laten die keuzevrijheid toe. Een voorbeeld is een presentatie/groepsshow, maar ook een reeks van atelierbezoeken kan zo werken. Is voor Nederland een ‘verplichte passage’ te formuleren? Zo’n ‘geopolitieke’ insteek vraagt begrip van het bijzondere ‘lokale’ in het licht van de mondiale kunstwereld.

Waar is Nederland sterk of bijzonder in? Kent Nederland een sterk knooppunt, waar al veel internationale actoren passeren? Mijn vertrekpunt is de voorgaande analyse van het positioneringsproces en de geconstateerde belangrijke actoren en knooppunten. Hoe zit het met die knooppunten in combinatie met de gewenste hoge internationale vernetwerking (het internationale artistieke netwerk)?

Een eerste reactie: over de kunsthandel is al het een en ander gezegd, op het gebied van kunstbeurzen en veilingen is ons ommeland sterker, wat betreft grote, spraakmakende internationale tentoonstellingen moeten we ook onze meerdere

²³³ Pascal Gielen, 194-195.

erkennen in landen om ons heen²³⁴ ²³⁵, kunstkritiek staat zwak ... in instellingen met stevige vertakkingen in internationale netwerken wordt gesnoeid.

Een paar zaken wil ik nader beschouwen. Internationale kunstbeurzen en enkele veilinghuizen zijn de belangrijkste knooppunten bij internationale positionering, zeker voor het topsegment. Christie's en Sotheby's als machtige veilinghuizen voor het verhandelen van hedendaagse kunst, zullen in Nederland geen 'verplichte passage' zijn voor internationale positionering. Christie's is nog vertegenwoordigd in Amsterdam, maar veel hedendaagse kunst gaat naar Londen of naar NewYork. In Amsterdam gaat vooral kunst onder de hamer, die voor de Nederlandse markt interessant is.

Internationale kunstbeurzen voor hedendaagse kunst zijn de meest sterke 'verplichte passage'. Nederland kent geen aparte internationale beurs voor hedendaagse kunst²³⁶; zal er ook geen krijgen, wanneer je bedenkt dat steden als Basel, Londen, Parijs, Madrid en Berlijn - steden met gerenommeerde beurzen – eigenlijk in de achtertuin van Nederland liggen. Máár, Nederland is het thuis van een van de meest gerenommeerde beurzen van de wereld: de Tefaf Maastricht. Met 72.000 bezoekers waarvan 44% uit het buitenland, 265 dealers uit 19 landen en 30.000 m2 een uiterst internationale speler. De beurs verhandelt kunst en toegepaste kunst van museumkwaliteit; van oudsher gericht op oude kunst is de verhouding nu 1/3^{de} antiek, 1/3^{de} oude meesters en 1/3^{de} moderne en hedendaagse kunst, inclusief design. Qua dealers ligt het accent nog steeds bij oudere kunst; er zijn 51 dealers in de moderne sectie, daarbinnen zijn niet veel hedendaagse galeries vertegenwoordigd. Biedt dit toekomstperspectief? Is iets te doen met hedendaagse kunst - ofwel de sectie uitbouwen, ofwel parallel een apart event organiseren? Belangrijk is te bekijken of de bezoekersgroep zich daar voor eigent danwel of een nieuwe doelgroep is aan te boren. Maar als je beseft, dat de Tefaf nu ook gericht verzamelaars uit Rusland, China en Azië weet te bereiken, en dat er een tendens lijkt te ontstaan dat de nieuwe rijken niet alleen voor hedendaags gaan, maar veelal ook hun antiek 'terugkopen' - dan lijkt een combi van

²³⁴ Kijk eens wat er deze zomer in België gebeurt: Beaufort '04, Manifesta 9 in Genk, Track in Gent, Newtopia in Mechelen (en daarnaast het vernieuwde Middelheim in Antwerpen). Bovendien is de nederlandse subsidie voor Manifesta (europes festival)

²³⁵ Nederland kent natuurlijk een aantal musea die aandacht besteden aan internationale programmering, in toenemende mate van actuele kunst. Evident zijn het Van Abbemuseum, het Boijmans van Beuningen, het GEM-Gemeentemuseum Den Haag. En naar verwachting het Stedelijk Amsterdam na heropening.

²³⁶ de KunstRai (puur nationale beurs), Art Amsterdam gestopt, Art Rotterdam (helpt v 75 galeries uit buitenland, waarvan veel uit België; nationaal gericht).

antiek en oude kunst met hedendaags misschien zo gek nog niet. Voorbeeld is wat er dit najaar voor het eerst in Londen gebeurt, maar dan omgekeerd: daar opent de Frieze Art Fair synchroon aan haar beurs voor het eerst een Frieze Masters - met kunst uit de Oudheid, Oude meesters en kunst uit de 20^{ste} eeuw. Maar goed, niet alleen de Tefaf zou hierin iets moeten zien, ook potentiële partners moeten een idee hebben dat dit tot vruchtbare samenwerking zou kunnen leiden. Eens kijken hoe Frieze uitpakt en wie daardoor aan het denken wordt gezet.

Nederland heeft een andere parel, die nú al internationaal functioneert als begeerde place-to-be²³⁷. Plekken waar getalenteerde kunstenaars vanuit overal vandaan naar toe komen, waar de gelegenheid en tijd is tot werkelijke uitwisseling en samenwerking in een internationale setting, waar gewerkt wordt aan toptalent. Plekken die volgens Thornton voor kunstenaars een bepalende institutie zijn, “niet alleen voor artistieke ontwikkeling en iemands verdere beroepspraktijk, maar ook voor de vorming van hechte kunstenaarsgemeenschappen”. Dit zijn de vier postacademische opleidingen en werkplaatsen in Nederland, die internationaal aanzien en een hoge kwaliteit hebben, ieder met een eigen karakter en eigen kracht. Dít past bij het idee van het globale en het transnationale. In dit verband is het totaal onbegrijpelijk dat het kabinet heeft besloten de rijksfinanciering van haar internationaal erkende postacademische instellingen te beëindigen. Uitbreiding daarvan zou veel meer voor de hand liggen. En de instellingen de gelegenheid geven hun forte nog verder uit te bouwen en aan te scherpen – het visitatierapport²³⁸ biedt enkele aangrijpingspunten.

Het geheel wordt nog sterker als het artistiek onderzoek en experiment ook daadwerkelijk wordt toegepast en artistieke ontwikkeling en innovatie daadwerkelijk getoond wordt. Hiervoor zijn de presentatie-instellingen interessant.

Een stevige passage ontstaat, wanneer de verbinding gelegd wordt met onze internationaal opererende presentatie-instellingen die zeer actief inzetten op innovatie en experiment in een internationale context – niet alleen via presentatie van kunst, maar

²³⁷ En de selectie is streng. Bij de Rijksacademie Beeldende Kunst in Amsterdam meldde zich in 2010 ruim 1900 kunstenaars aan voor 23 plaatsen; bij de Ateliers 605 voor 11 plaatsen. Zie Andersson Elffers Felix, *Postacademische instellingen Beeldende Kunst* (Utrecht, november 2010). Zie Raad voor Cultuur, *Advies Talentontwikkeling* (22 april 2010).

²³⁸ Ibidem.

ook via onderzoek, debat en uitnodigingen tot nieuwe productie van kunst²³⁹. En vanwege de verbinding van kunst met maatschappelijke ontwikkelingen. Ik noem de tentoonstellingen, debatreksen en workshops van Witte de With, BAK dat een initiërende trekkersrol vervult in het internationale politieke en kunst-theoretisch discours, ik noem het Van Abbemuseum dat voor zijn tentoonstellingen, zijn activiteiten buiten de muren van het museum (zowel regionaal als internationaal) en internationale debatten internationale lof krijgt. En natuurlijk mag De Appel en haar internationaal bekende curatorenopleiding niet onvermeld blijven. Maar ook een samenwerking met De Paviljoens zou razend interessant zijn. In dit verband is het onbegrijpelijk dat Zijlstra bezuinigd op het landelijk netwerk van presentatie-instellingen. Versterking ligt eerder voor de hand.

Een (netwerk-)samenwerking van post-academische opleidingen met de presentatie-instellingen met hun internationale netwerken, zal niet alleen leiden tot een sterk verdicht internationaal knooppunt, maar betekent ook een artistieke verrijking vanwege debat, uitwisseling én de stimulans tot het presenteren van werk. Niet alleen om daar te presenteren, maar ook om via connecties elders te presenteren of curatoren vanuit het presentatie-netwerk uit te nodigen een show te maken van wat er 'lokaal internationaal' gebeurt. Voor de presentatie-instellingen biedt de aanwezigheid van een substantieel aantal getalenteerde kunstenaars interessante mogelijkheden in hun missie de internationale aan de 'lokale' oriëntatie te verbinden.

Zo heeft Nederland een stevig knooppunt dat, met haar groot verdichte professionele internationale netwerk, sterk verbonden is met de artistieke kunstwereld.

Ter overweging: Volgens ANT heeft een heterogeen netwerk, waar verschillende waarderegimes samenkomen (artistiek, economisch, media-aandacht, politiek etc) de meeste overlevingskans. Een knooppunt dat vooral gebaseerd is op artistieke ontwikkeling, is redelijk eenzijdig qua waarderegime - ook al is er sprake van een combinatie van reflectie/onderzoek met presentatie, dus intern- en publieksgericht. Bovendien zijn de persoonlijke artistieke ontwikkeling en het innovatieve en experimentele niet automatisch zaken waar grote groepen mensen direct warm voor

²³⁹ Zie het rapport *Nu is het zaak; onderzoek naar presentatie-instellingen in Nederland*, DSP-groep, 2012.

lopen en waarmee een breed publiek te bereiken is²⁴⁰ – in tijde van populisme en bezuinigingen een riskante zaak, want het vraagt van lokale en landelijke politici een heldere visie, overtuigingskracht (en een beetje lef) om steun hieraan overtuigend te verantwoorden.

Echter: dit realiseren is al hier rekening mee houden en op anticiperen. Zo is te onderzoeken of en hoe andere partijen (bijvoorbeeld galleries, beurzen, verzamelaars, media, grote publieksgerichte instellingen, kunsteducatie-instellingen) in meer of mindere mate betrokken kunnen worden, met incidentele of structurele activiteiten, zodanig dat ze voor alle partijen meerwaarde opleveren en dat ook daar duurzame verbindingen ontstaan. Ik kom hier in de laatste paragraaf nog even op terug.

7.3.4. Tot slot: cultuurpolitieke keuzes

Het creëren van ruimte voor ‘verplichte passages’ en het actief stimuleren van het ontstaan ervan, is mijns inziens een aantrekkelijke en effectieve beleidsoptie voor de rijksoverheid, met het oog op het versterken van de internationale positie en kwaliteit van Nederlandse beeldende kunst. Duurzame internationale samenwerking en ‘networking’ zou een kernpunt van het overheidsbeleid moeten zijn.

Maar ook de andere beleidsopties zijn de overweging waard. In deze paragraaf heb ik willen aantonen dat de overheid diverse mogelijkheden heeft, om effectief de internationale positie van Nederlandse beeldende kunst te versterken. En zelfs de optie heeft, deze ambitie niet meer tot centraal beleidsstreven te formuleren.

Voer voor een wérkelijk cultuurpolitiek debat, dat niet blijft hangen op de hoogte van middelen, maar vooral gaat over ambities en doelen en de te bewandelen wegen.

7.4. Aanbevolen aanpak

Het bewerkstelligen van ‘verplichte passages’ in Nederland, via uitbouw van postacademische instellingen in hechte samenwerking met presentatie-instellingen, is een serieuze mogelijkheid om de internationale positie van Nederlandse beeldende

²⁴⁰ Overigens kan hier mijns inziens nog gewonnen worden. Ik denk aan De Paviljoens in Almere, die vanwege een heel sterk educatieprogramma en allianties met het onderwijs actueel kunst succesvol aan de man weten te brengen. Maar ook kunstcritici kunnen hier een belangrijke rol in spelen.

kunst te versterken. Zeker wanneer bij zo'n aanpak de heterogeniteit in het oog wordt gehouden. Dit vraagt niet alleen van de betrokken instellingen een bepaalde houding, maar ook van de overheid. Overigens geldt dit ook voor de andere beleidsopties. Een passende aanpak is gewenst.

7.4.1. Netwerksturing door de overheid

Meer en meer is onze samenleving te typeren als een netwerksamenleving. En veel sociale vraagstukken hebben het karakter van een 'netwerkprobleem': er zijn een groot aantal actoren bij betrokken, met heel verschillende waarden, visies en belangen, met slechts 'een stukje van de macht en verantwoordelijkheid, en meerdere partijen/actoren zijn nodig voor het bereiken van een doel²⁴¹.

Het netwerkperspectief is zeker ook van toepassing op het positioneringsproces in de (internationale) wereld van de beeldende kunsten. Als iets naar voren kwam in voorgaande hoofdstukken is het wel de vernetwerking in (de wereld van) beeldende kunst. In het verlengde hiervan hebben mijns inziens die afhankelijkheden, samenhang en complexiteit ook hun weerslag op de ontwikkeling van overheidsbeleid ter versterking van de internationale positie van beeldende kunsten. Dit vereist een andere benadering van beleidsrealisatie.

Voor beleidsrealisatie - zoals versterking van internationale positie van beeldende kunst- en dan met name het daadwerkelijk boeken van resultaat, heeft de overheid anderen nodig. Zeker in tijden van financiële tekorten - waar de mogelijkheden van de overheid om te sturen door middel van geld afnemen- wordt dat nog belangrijker. Bestuurskundigen bepleiten een vorm van netwerksturing die zij 'maatschappelijke sturing' noemen: "de overheid probeert om maatschappelijke veerkracht en dynamiek zoveel mogelijk te faciliteren en mogelijk te maken".²⁴² Immers, de verhoudingen zijn horizontaler en de private/maatschappelijke actoren willen ook hun belangen 'bediend' zien. Het gaat om de bouw van een arrangement - waarin partijen zelf verantwoordelijkheid kunnen en willen nemen voor bepaalde maatschappelijke taken- dat is toegerust op het ondersteunen van het netwerk.

²⁴¹ Vaak verschillen ook de opvattingen over probleemanalyse en oplossingsrichtingen.

²⁴² Martijn van der Steen, Rik Peeters, Mark van Twist, *De boom en het rizoom; overheidssturing in een netwerksamenleving* (NSOB, Den Haag, 2010), 4.

Beleidsrealisatie in netwerkverbanden betekent een zoektocht, naar “vormen waarmee beide logica’s (van overheid en markt/private partijen) kunnen worden verbonden. Met behoud van de kern van beide, maar met neutralisering van de meest knellende onderdelen ervan”. Een ander sturingsperspectief van de overheid, waarbij procesmanagement-strategieën kunnen helpen actoren te verbinden en stroomlijnen tot een gemeenschappelijk belang. Het vergt een andere rol van de overheid: “van initiëren, sturen, implementeren en opbouwen naar volgen, ondersteunen, mogelijk maken, binnen brengen, loslaten én afblijven”.²⁴³

Koppejan’s en Klijn’s visie op het managen van onzekerheid in netwerken biedt daarvoor interessante aangrijpingspunten²⁴⁴. Zij onderkennen twee reacties op onzekerheid en het omgaan met problemen in een netwerksamenleving. Aan de ene kant de standaardrespons op onzekerheid: het willen verkleinen en zelfs elimineren van onzekerheid. Deze ‘disentanglers’ opteren voor veranderingen als privatisering, marktcompetitie en stimuleringsmaatregelen van de markt en passen bedrijfsmatige concepten toe op de overheid en haar beleid (New Public Management). Procesmatig kiezen ze voor vroege probleemanalyse, doelformulering en oplossingsrichting en voor versnelling van besluitvorming. Implementatie van de oplossing gaat via strakke planning - tijd, geld, informatie etc is onder controle – en bezwaren worden vertaald als verzet. Het resultaat is vaak sub-optimaal: slechte oplossingen tegen grote kosten, die beperkt recht doen aan de belangen van betrokkenen.

Aan de andere kant staat netwerkmanagement. Deze ‘entanglers’ nemen het ‘multi-actor- en multi-purpose karakter’ van besluitvormingsprocessen als uitgangspunt en zijn gericht op het samenbrengen en –houden van verschillende partijen/actoren. Om bekend te worden met elkaars meningen, visies en doelen, om mogelijkheden te ontdekken en om wederzijds hun strategieën aan te passen en ambities te vervlechten. Entanglers richten zich op het breed bijeenbrengen van verschillende strategieën en op coördinatie daarvan door versterking van interactie (in plaats van vermindering van interactie); het gaat niet om het reduceren van wederzijdse afhankelijkheden door ontvlechting, maar juist om meer vervlechting en verwevenheid. Een dergelijk proces leidt tot constructieve aanpakken en optimale resultaten.

²⁴³ Ibidem, 34.

²⁴⁴ Joop Koppejan en Erik-Hans Klijn, 241-243.

Een uitdaging voor een nieuwe bewindspersoon Cultuur om bovenstaande opmerkingen te doordenken op hun relevantie en toepasbaarheid in het cultuurbeleid, en creatief vorm te geven bij de versterking van de positie van beeldende kunsten.

7.4.2. Voorstel voor inzet HGIS-middelen; samenwerking van het kunstenveld

De volgende Cultuurnota biedt de gelegenheid het internationale aspect en internationale uitwisseling en samenwerking structureel onderdeel te maken van het reguliere beeldende kunstbeleid. Gezien de constatering dat het recent ingezette beleid niet effectief zal bijdragen, integendeel: afbreuk zal doen aan de internationale positie van beeldende kunst, is vier jaar wachten zeer ongewenst. Zeker gezien de constatering dat de beeldende kunstsector in verhouding extra zwaar geraakt wordt.

Dit pleit mijns inziens voor de inzet van de HGIS-middelen, en wel het volle budget van €1,8 miljoen, ten gunste van de beeldende kunst. Gericht op een effectief ingrijpen, via een gezamenlijke inspanning van overheid en het heterogene kunstenveld in de lijn van de hierboven beschreven sturingsfilosofie.

Dit vergt een lange termijn-visie, gestoeld op samenwerking via de netwerkaanpak, vanuit een gemeenschappelijk doel en met erkenning van ieders eigen belangen. Op een creatieve en flexibele manier.

Waar dat toe kan leiden? Wie weet. Van alles is mogelijk. Persoonlijk vind ik het verhaal van Glasgow inspirerend. Daar is vanuit een academie met een 'zichtbare' cursus een dynamische kunstenaarsgemeenschap ontstaan. Door de combinatie van experimentele kunstruimten en een goed functionerende commerciële galerie (die ook andere galeries aantrok), overheidssubsidies en een kunstwereld die over de grenzen van het traditionele heen kijkt, heeft dat uiteindelijk geleid tot 'het wonder van Glasgow'.

7.5. Tot slot: een laatste persoonlijke opmerking

Zorgvuldige beleidsvorming vraagt niet alleen om een (op kennis gefundeerde) analyse van krachtenveld en ontwikkelingen in beeldende kunst, maar ook om een heldere toekomstvisie én zorgvuldig politiek debat. Ingrijpende politieke keuzes zoals

afschaffing van het streven naar pluriformiteit in het kunstaanbod, het loslaten van talentontwikkeling, beperking van het kunstaanbod en het financieel terugtrekken van de rijksoverheid 'ten gunste van' private geldstromen²⁴⁵ zouden gebaseerd moeten zijn op een lange termijn toekomstvisie voor de beeldende kunsten. Daarnaast zou een waar bewindspersoon en bestuurder zich ontvankelijk moeten tonen voor een open politiek debat.

Het grote drama van de kunst is dat het kabinet pas 23 april 2012 gevallen is en de verkiezingen over de zomer zijn getild naar 12 september 2012 – de dag dat demissionair staatssecretaris Zijlstra zijn besluiten over de 4-jarige subsidietoekenning in het kader van de cultuurnota bekend zal maken. Daarmee zijn zeer omstreden en ingrijpende veranderingen bepaald door een demissionair minderheidskabinet. Nu is zo'n grootschalige operatie als de cultuurnota-procedure niet makkelijk stop te zetten, maar er zou van alles mogelijk zijn – variërend van knelpunten opvangen/repareren tot wijzigingsclausules tot ruimte inbouwen voor een nieuw kabinet. (Overigens, dat dit onderwerp niet controversieel verklaard is, past in de lijn dat heel weinig thema's controversieel zijn verklaard). Jammer dat door de starre opstelling van de regeringspartijen en de eenzelvige houding van de staatssecretaris de afgelopen anderhalf jaar, verhoudingen nu zodanig verhard zijn dat geen enkele tussenoplossing - of inzet voor knelpunten- mogelijk is gebleken. Met name het laatste kamerdebat – op juni 2012, was beschamend en stemde mij droevig. De angstvallige en halfslachtige houding van het CDA (de staatssecretaris uit de wind houden ondanks grote bezwaren over hoe het nu feitelijk uitwerkt, in de hoop 'ondershands' nog iets geregeld te krijgen mbt regionale spreiding), de onzorgvuldige inbreng van twee (!) PvdA-fractieleden, het hooghartige gedrag van de VVD (het halsstarrig vasthouden aan en doorzetten van een beleidlijn waar in principe geen meerderheid voor is, zonder enige ruimte voor aanpassingen) en het door misplaatst verkiezingsgedrag ingegeven gebrek aan gezamenlijk, eensgezind optreden bij de oppositiepartijen - dit alles vind ik zeer betreurenswaardig en bepaald geen staaltje van hoogstaand volksvertegenwoordigingsschap.

²⁴⁵ én acceptatie van het dreigende neveneffect van dat beleid, namelijk dat hedendaagse beeldende kunst een elitaire en private aangelegenheid wordt.

Bibliografie

Adams, Thijs en Frans Hoefnagels. *Kunstbeleid in tijden van cholera*. Amsterdam: Van Gennep, 2012.

Albertsen, Niels en Bülent Diken. "Artworks' Networks: Field, System or Mediators?" *Theory Culture & Society* 21(3), (2004): 21-35.

Algemene Rekenkamer. *Ex-ante evaluaties voor effectiever en zuiniger beleid*. Geraadpleegd op 21 mei 2012, [http://www.rekenkamer.nl/Nieuws/Werkprogramma/Lopend onderzoek](http://www.rekenkamer.nl/Nieuws/Werkprogramma/Lopend%20onderzoek).

Algemene Rekenkamer. Verslag symposium *Beleidsdirecties aan de slag met beleidsevaluaties*, 2 september 2003. Geraadpleegd op 21 mei 2012, <http://www.rekenkamer.nl/zoekresultaten?pagenr=4&searchbase=30&searchrange=10&sortfield=searchdate&freetext=beleidsdirecties%20aan%20de%20slag>

Algemene Rekenkamer, Rapport *Evaluaties vooraf van rijksbeleid*. Den Haag, december 1998. Geraadpleegd op 21 mei 2012, <http://www.rekenkamer.nl/zoekresultaten?pagenr=28&searchbase=270&searchrange=10&sortfield=searchdate&freetext=evaluaties%20vooraf%201998>.

Allen, Jennifer. "Wie ein Provinzler: Hat die Kunstwelt noch ein Zentrum?" *Frieze d/e* (1) (zomer 2011). Geraadpleegd april 2012 <http://frieze-magazin.de/archiv/kolumnen/wie-ein-provinzler>.

Andersson Elffers Felix. *Postacademische instellingen beeldende kunst*. Utrecht: Andersson Elffers Felix, 17 november 2010.

Baars, Willem. *Wie bepaalt de waarde van kunst?*. Amsterdam: NieuwAmsterdam, 2009.

Bem, Merel. "Over de internationale positie van de kunst." *Nieuwsbrief Fonds Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst* 13 (2008). Geraadpleegd in april 2012, <http://www.fondsbkvb.nl/downloads/nieuwsbrieven/nwsbrf013.pdf>.

Boekman, Emanuel. *Overheid en kunst in Nederland (1939)*. Amsterdam: Van Gennep, 1989.

Bourdieu, Pierre. *De regels van de kunst: Wordings en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Gennep, 1994.

Bourdieu, Pierre. "The Field of Cultural Production or: The Economic World Reversed." *Poetics* 12 (1983): 311-356.

Bowness, Alan. *The Conditions of Success: How the modern Artist rises to Fame*. 1989.

Braak, Lex ter e.a. *Second Opinion: Over beeldende kunstsubsidie in Nederland*. Rotterdam: Nai Uitgevers, 2007.

Buchholz, Larissa en Ulf Wuggenig. "Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of the Contemporary visual Arts." *Glocalogue: Art-e-fact strategies of resistance* (4), December 2005. Geraadpleegd 8 juni 2012
http://artefact.mi2.hr/a04/lang_en/index_en.htm

Bydler, Charlotte. "The Global Art World, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art (2004)." In *The Biennial Reader*, ed. Elena Filipovic, 378-405. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010.

Bydler, Charlotte. "Global Contemporary? The global Horizon of Art Events." In *Globalization and Contemporary Art*, ed. Jonathan Harris, 464-479. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

Carroll, Noël. "Art and Globalization: Then and Now." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65 (winter 2007): 131-143.

Cochrane, Allan and Kathy Pain. "A globalizing Society?" In *A globalizing World? Culture, Economics, Politics*, ed. David Held, 5-46. London: Routledge, 2004.

Crane, Diana. "Reflections on the Global Art Market: Implications for the Sociology of Culture." *Sociedade e Estado* 24 (2), (2009): 331-362.

Delhaye, Christine. "Van toefje op de taart naar basisingrediënt: Internationaal cultuurbeleid in tijden van globalisering." *Boekman* 80, *Kunst over de grens* (najaar 2009): 84-88.

DSP-groep. Rapport *Nu is het zaak: Onderzoek naar presentatie-instellingen in Nederland*. Amsterdam: DSP-groep, 2012.

Economisch Instituut Midden- en kleinbedrijf. *Structuuronderzoek Galeries in hedendaagse beeldende kunst 2010*. Zoetermeer: Panteia/EIM, 2010.

Gielen, Pascal. *Kunst in netwerken: Artistieke selecties in de hedendaagse dans en beeldende kunst*. Tiel: Lannoo, 2003.

Hagoort, Giep. "De artistieke opdracht van commercialiteit: Strategisch artistiek calculeren voor een solide inkomen." *Boekman* 68, *Kunst en commercie* (najaar 2006): 16-28.

Hertogh, Paula. *Het kunstwerk en de canon: een onderzoek naar de voorspelbaarheid van succes in de moderne en hedendaagse beeldende kunst*. Utrecht: Masterthesis Kunstgeschiedenis Universiteit Utrecht, 10 juni 2011.

Hest, Femke van. "De biënnale als graadmeter: Hoe zichtbaar zijn de Nederlandse kunstenaars op de toonaangevende internationale podia." *Boekman* 80, *Kunst over de grens* (najaar 2009): 38-45.

Hoeven, Quirine van der. *Van Anciaux tot Zijlstra: Cultuurbeleid en cultuurparticipatie in Nederland en Vlaanderen*. Den Haag: SCP, 2012.

Hoogerwerf, Andries, red. *Overheidsbeleid: Een inleiding in de beleidswetenschap*. Alphen aan den Rijn: Samson Tjeenk Willink, vierde geheel herziene druk 1989.

Hupe, Peter L. en Erik-Hans Klijn. *De gemeente als regisseur van preventief jeugdbeleid*. Rotterdam: Erasmus Universiteit, 1997.

Hurkmans, Ben e.a. *All that Dutch: Over international cultuurbeleid*. Amsterdam: SICA, 2005.

Kempers, Bram. "De macht van de markt. Aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland 1945-1988." In: *Kunst en Beleid in Nederland 3*, 13-65. Amsterdam: Van Gennep, 1988.

Koppejan, Joop en Erik-Hans Klijn. *Managing Uncertainties in Networks*. London: Routledge - Taylor & Francis Group, 2004.

Kunsten 92. *Nieuwsbrief K'92*, november 2004.

Kunsten 92. *Nieuwsbrief K'92*, november 2008.

Kuyvenhoven, Fransje. *De staat koopt kunst: De geschiedenis van de collectie 20^{ste} eeuwse kunst van het ministerie van OCW 1932-1992*. Amsterdam/Leiden: Instituut Collectie Nederland i.s.m. Primavera Pers, 2007.

Laermans, Rudi. "De draaglijke lichtheid van het kunstenaarsbestaan: Over de onzekerheden van artistieke carrières." *De Witte Raaf* 112 (nov-dec 2004): 1-7.

Laermans, Rudi. "Artistic Autonomy as Value and Practice." In *Being an Artist in post-Fordist Times*, red. Pascal Gielen en Paul De Bruyne, 125-139. Rotterdam: Nai Uitgeverij, 2009.

Latour, Bruno. *On recalling ANT*. Lancaster: Centre for Science Studies Lancaster University, 2003.

Latour, Bruno. "On the Difficulty of being glocal." *Glocalogue: Art-e-fact Strategies of Resistance* (4), December 2005. Geraadpleegd 8 juni 2012
http://artefact.mi2.hr/a04/lang_en/index_en.htm.

Law, John. *Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity*. Lancaster: Centre for Science Studies Lancaster University, 2003.

Law, John. *Topology and the Naming of Complexity*. Lancaster: Centre for Science Studies Lancaster University, 2003.

Lind, Maria en Olav Velthuis, eds. *Contemporary Art and its commercial Markets: A Report on current Conditions and future Scenarios*. Berlijn: Sternberg Press, 2012.

Luke, Ben. "The Rise and Rise of the Glasgow Art Scene." *The Art Newspaper* 34 (april 2012).

McAndrew, Dr Clare. "Tefaf's Art Market Update: A new global Landscape." Tefaf. 20 Maart 2011. Geraadpleegd in mei 2012, <http://www.tefaf.com/DesktopDefault.aspx?tabid=148&tabindex=147&postid=5545&postcategoryid=-1>.

Ministerie van Buitenlandse Zaken en Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Brief *Intensivering buitenlands cultuurbeleid*, 5 maart 1997.

Ministerie van Buitenlandse Zaken en Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Brief *Koers Kiezen: Meer samenhang in het internationaal cultuurbeleid*, 10 mei 2006.

Ministerie van Buitenlandse Zaken en Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. *Grenzeloze Kunst: Brief over het internationale cultuurbeleid*, 16 september 2008.

Ministerie van Buitenlandse Zaken en Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Brief *Nadere visie op internationaal cultuurbeleid*, 24 april 2012.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag: SDU, 2002.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. *Cultuurnota 2001-2004: Cultuur als confrontatie*, 28 september 2000.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Brief *Beleid beeldende kunst*, 7 december 2007.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Brief *Subsidieplan Kunst van Leven: Cultuursubsidies 2009-2012*, 16 september 2008.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. *Cultural policy in the Netherlands*. Den Haag: SDU, 2009.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Brief *Uitgangspunten cultuurbeleid*, 6 december 2010.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Hoofdpijnennotitie *Meer dan Kwaliteit: Een nieuwe visie op cultuurbeleid*, 10 juni 2011.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. *Beleidskader Mondriaan Fonds*, 2011. www.cultuursubsidie.nl/subsidieverstrekking/aanvraagprocedure , geraadpleegd op 19 februari 2012.

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. *Ministeriële regeling: Subsidieregeling Culturele Basisinfrastructuur 2013-2016*, 25 augustus 2011.

Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur. *Notitie Beeldende Kunstbeleid*, kamerstuk 17994, nr 3, juli 1983.

Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur. *Beleidsbrief Evaluatie beeldende kunstbeleid 1988*, kamerstuk 21683, nr 1, 21 augustus 1990.

Minnaert, Toine. "Onbegrensd en nieuwsgierig." *Sicamag* 39, 2008.

Minnaert, Toine. "Drang naar samenhang: Terugblik op de ijkpunten van het internationaal cultuurbeleid." *Boekman* 80, *Kunst over de grens* (najaar 2009): 6-16.

Mondriaan Fonds. *Concept-beleidsplan 2013-2016: Experiment en eeuwigheid*. <http://mondriaanfonds.nl/index.php?id=11&cd=37> , geraadpleegd juni 2012.

Motivaction. *Herhalingsonderzoek Vraagzijde beeldende kunst in Nederland*. Amsterdam: Motivaction, 2010.

Obrist, Hans Ulrich. *A brief History of Curating*. Zurich: JRP/Ringier, 2008.

Oguibe, Olu. *The Culture Game*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Oosterbaan Martinius, Warna. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: Kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag: SDU, 1990.

Pels, Dick, red. *Pierre Bourdieu: Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Genneep, 1992.

Pots, Roel. *Cultuur, koningen en democraten: Overheid en cultuur in Nederland*. Amsterdam: Boom, 2010.

Raad voor Cultuur. *Advies Talentontwikkeling: massa en diepgang*, 22 april 2010.

Raad voor Cultuur. *Advies Bezuiniging cultuur 2013-2016: Noodgedwongen keuzen*, 29 april 2011.

Raad voor Cultuur. *Slagen in cultuur: Advies toekenning cultuursubsidies in de culturele basisinfrastructuur 2013-2016*, 21 mei 2012.

Raad voor Maatschappelijke Ontwikkeling. *Verschil maken; eigen verantwoordelijkheid na de verzorgingsstaat (advies 38)*. Den Haag: SDU, 2006.

Raad voor Maatschappelijke Ontwikkeling. *Onderzoek Eigen verantwoordelijkheid: bevrijding of beheersing?* Den Haag: SDU, 2006.

Research voor Beleid. *Nulmeting Sectormonitor beeldende kunst: In beeld*. Zoetermeer: Research voor Beleid, mei 2011

Reijngoud, Tobias, red. *Weten is meer dan weten: Spraakmakende opinieleiders over de economisering van de samenleving*. Amersfoort: Uitgeverij Lias, 2012.

Reijs, Lodewijk. "De kunst van het kiezen; hoe vernieuwend is de nieuwe aanpak van internationaal cultuurbeleid?" *Boekman* 80, *Kunst over de grens* (najaar 2009): 21-30.

Robertson, Roland. "The conceptual Promise of Glocalization: Commonality and Diversity." *Glocalogue: Art-e-fact Strategies of Resistance* (4), december 2005. Geraadpleegd 8 juni 2012 http://artefact.mi2.hr/a04/lang_en/index_en.htm.

Ruyters, Domeniek. *Kunstsector uitgelicht: Beeldende kunst in Nederland*. Amsterdam: SICA, januari 2010. <http://www.sica.nl>.

Schölhammer, Georg. "Art in the Era of Globalization: Some Remarks on the Period of Soros-realisms." *Glocalogue: Art-e-fact Strategies of Resistance* (4), december 2005. Geraadpleegd op 8 juni 2012 http://artefact.mi2.hr/a04/lang_en/index_en.htm.

Steen, Martijn van der, Rik Peeters en Mark van Twist. *De boom en het rizoom: Overheidssturing in een netwerksamenleving*. Den Haag: Nederlandse School voor Openbaar Bestuur, 2010.

Seijdel, Jorinde, red. "The Art Biennale as a global Phenomenon: Strategies in Neo-political Times." *Open: Cahier over kunst en het publieke domein* 16 (2009). Rotterdam: NAI Uitgeverij i.s.m. SKOR, 2009.

Stallabrass, Julian. *Contemporary Art: A very short Introduction (Art Incorporated 2004)*. Oxford: University Press, 2006. (Eerste uitgave: Stallabrass, Julian. *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford: University Press, 2004).

Thompson, Don. *Shock Art: Handel en hebzucht in de hedendaagse kunst*. Amsterdam: uitgeverij Walewein, 2010.

Thornton, Sarah. *Seven Days in the Art World*. London: Granta, 2008.

Tilroe, Anna. *De ja-sprong: Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst. Pamflet*. Amsterdam: Querido, 2010.

Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid. *Advies Cultuur zonder grenzen*. Den Haag: Staatsuitgeverij, 1987.

Winkel, Camiel, Pascal Gielen en Koos Zwaan. *De hybride kunstenaar: De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*. Breda: AKV/St. Joost, 2012.

Ijdens, Teunis, Wouter de Nooy en Astrid Vloet. *Het landelijk subsidiestelsel voor beeldende kunst 1984-2005: bereik, structuur en doorstroming*. Tilburg: IVA, 2007.

www.Artbasel.com (online catalog Art 43 Basel)

www.Mondriaanfonds.nl

www.sica.nl

BIJLAGE 1 Het Nederlandse beeldende kunstbeleid in vogelvlucht

De rijksoverheid begint in de jaren 30, wanneer ze haar verzet opgeeft tegen kunst aankopen van levende kunstenaars²⁴⁶, voorzichtig met een beeldende kunstbeleid en met ondersteuning/financiering van eigentijdse kunst. Ingegeven door de ideologie van het burgerlijk beschavingsoffensief. Het Rijk reserveert vanaf 1931 een klein budget van 10.000 gulden (dat heel lang zo bescheiden blijft) om van levende kunstenaars kunstwerken aan te kopen of opdrachten te verlenen voor de aankleding van openbare gebouwen. Daarnaast wordt in 1935 een 'Voorzieningsfonds voor kunstenaars' in het leven geroepen (als ledencollectief) om noodlijdende kunstenaars tijdelijk te ondersteunen²⁴⁷. Vóór die tijd ondersteunt het rijk de beeldende kunsten met name via het onderwijs (vorming van kunstenaars op de Rijksacademie), de Prix de Rome²⁴⁸ en incidentele kunstpresentaties op wereldtentoonstellingen. Ze hield zich geheel afzijdig van door gemeenten georganiseerde tentoonstellingen van eigentijdse kunst.

Na de oorlog krijgt de kunstenaar meer aandacht van de overheid; als gevolg van het kunstenaarsverzet dat zich ging verenigen in een beroepsvereniging en vooral als gevolg van het actievere kunstbeleid van de Duitse bezetter, die kunstenaars ondersteunde via subsidies²⁴⁹. In 1949 ontstaat naast het Voorzieningsfonds²⁵⁰ de Contraprestatie, die beoogt kunstenaars die tijdelijk geen inkomsten hebben van opdrachten te voorzien. Vanaf 1956 verandert die regeling in de Beeldende Kunstenaar Regeling²⁵¹ (BKR), die tot 1987 bestaat. Beide regelingen berusten op sociale ondersteuning van kunstenaars in ruil voor kunstwerken.

Naast de Contraprestatieregeling (en de latere BKR) bestaat het beleidsinstrumentarium uit de Percentageregeling (waarbij 1-1,5 % van de bouwkosten van overheidsgebouwen besteed wordt aan kunst) en uit het aankoopbudget voor

²⁴⁶ Een bezwaar was dat pas een volgende generatie kan beoordelen of een kunstenaar en zijn werk van zodanige waarde is gebleken dat dit in het landsbelang aangekocht cq bewaard moeten worden.

²⁴⁷ Emanuel Boekman, 154-157.

²⁴⁸ Een vanaf 1883 bestaande wedstrijd, die de winnaar in staat stelt naar het buitenland te reizen, om kennis te nemen van kunst en cultuur.

²⁴⁹ Fransje Kuyvenhoven, 147.

²⁵⁰ Dit fonds kende inmiddels gemengde financiering: ledencontributies én subsidies van Rijk en gemeenten. In 2002 gaat het fonds op in de nieuwe stichting Kunstenaars & Co, die inmiddels weer is opgegaan in Cultuur-Ondernemen.

²⁵¹ Heeft het karakter van bijstand mét materiaalkostenvergoeding, om beroepsuitoefening zeker te stellen.

eigentijdse kunst. Qua financiële omvang is het beeldend kunstbeleid van voor en geruime tijd na de Tweede Wereldoorlog overwegend een sociaal beleid, gericht op steunverlening aan kunstenaars²⁵².

In de loop van de jaren 50 en 60 neemt de financiële ondersteuning van beeldende kunsten toe. Doordat het aankoop/opdrachtbudget van de rijksoverheid groeit. Maar vooral doordat een sterk stijgend²⁵³ aantal beeldend kunstenaars een beroep moeten doen op de Contraprestatie vanwege hun financieel moeilijke positie²⁵⁴. De maatschappelijke vraag naar beeldende kunst blijft namelijk gering. Om de afzetmogelijkheden van beeldende kunst te vergroten, introduceert het Rijk in 1960 een marktstimulerende maatregel die met name particulieren moet aanzetten tot kunstaankopen: de ASK²⁵⁵. Deze regeling wordt later in gewijzigde vorm voortgezet als de Rentesubsidieregeling en vanaf 1997 als de Kunstkoopregeling²⁵⁶.

In deze periode streeft de overheid vooral naar cultuurspreiding - geografisch en later vooral ook sociaal, over alle lagen van de bevolking heen. Want wat doet de rijksoverheid met alle in de loop der tijd aangekochte en verkregen kunstwerken? Steeds meer prioriteit ligt bij het uitlenen aan nationale (en regionale) en internationale tentoonstellingen; dat valt goed samen met de ontwikkeling vanuit gemeentewege, die vanaf de jaren 50 veel nieuwe expositieruimten tot stand brengen²⁵⁷. Het ministerie zag in tentoonstellingen een geschikt middel om Nederlandse cultuur te verspreiden, hoewel dit in de praktijk, qua presentaties in Nederland én daarbuiten, erg tegenviel.²⁵⁸

In de jaren 70 stijgt de waardering voor de maatschappelijke betekenis van kunst en verschuift de argumentatie voor overheidssteun: kunstbeleid moet niet ten dienste van de kunst maar ten dienste van de samenleving staan. Vanuit de gedachte dat kunst mensen kan vormen, heeft het kunstbeleid in die periode het karakter van

²⁵² Fransje Kuyvenhoven, 206. Warna Oosterbaan Martinius, 54.

²⁵³ vanwege de grotere opleidingscapaciteit in het kunstvakonderwijs.

²⁵⁴ Roel Pots, 536.

²⁵⁵ de 'Subsidieregeling voor aankopen van leven Nederlandse kunstenaars' (ASK): particulieren krijgen bij aankoop op 'erkende verkooptentoonstellingen' een deel van het aankoopbedrag vergoed (30 - 50%).

²⁵⁶ Deze regeling vergoedt de rente van 3-jarige leningen van kunstaankopen door particulieren. De aankopen moeten plaatsvinden in galeries die tot de kunstkoopregeling zijn toegelaten, op basis van kwaliteit en professionaliteit.

²⁵⁷ Roel Pots, 536.

²⁵⁸ Fransje Kuyvenhoven, 208.

welzijnsbeleid²⁵⁹. Ondanks dat staat bij de overheid, zeker tot 1974, de artistieke kwalitatieve beoordeling bij subsidieverzoeken en aankopen voorop²⁶⁰.

Halverwege de jaren 80

Geleidelijk aan vormen de overheidsuitgaven een probleem en treedt de nieuwe zakelijkheid in, met nadruk op marktwerking en efficiency. Ook in het kunstenbeleid. Minister Brinkman's beleid (CDA, 1982-1989, Kabinet Lubbers-I) richt zich op kwaliteit, decentralisatie en efficiencyverhoging en planvorming.

In 1983 verwoordt Brinkman in een discussienotitie *Een mogelijk toekomstig beleid ten aanzien van de beeldende kunst*: "de rijksoverheid wil een bloeiend kunstleven bevorderen door middel van het scheppen van voorwaarden voor het ontstaan, bestaan en functioneren van kunst en kunstenaarschap van zo goed mogelijk niveau"²⁶¹ ²⁶². Brinkman ambieert alleen nog maar topkunst voor het Rijk. Artistieke kwaliteit staat in het gehele beleid voorop.

De ratio achter het beleid is dat er in feite een grote potentiële vraag naar beeldende kunst bestaat, maar dat die door gebrek aan financiële middelen niet adequaat kan worden ingevuld (noch door lagere overheden, noch door particulieren). Daarom richt de rijksoverheid zich op het financieel mogelijk maken van de invulling van die vraag. Dat wil zeggen ondersteuning van particulieren (oa herinvoering verbeterde ASK) en ondersteuning van gemeentelijk en provinciaal kunstbeleid voor zover dat direct tot inkomensvorming van kunstenaars leidt (dus opdrachten, aankopen, collectievorming en kunstuitleeninstellingen)²⁶³. Daarnaast is er aandacht voor de verdere ontwikkeling van academieverlaters (werkplaatsen), aankoop- en

²⁵⁹ Fransje Kuyvenhoven, 225.

²⁶⁰ Roel Pots, 537.

²⁶¹ Ministerie van WVC. *Notitie Beeldende Kunstbeleid*, kamerstuk 17994, nr 3, juli 1983.

²⁶² Ontstaan betreft instrumenten op het gebied van onderwijs en ontwikkeling, blijven bestaan betreft instrumenten ten behoeve van beroepsuitoefening en inkomensvorming en functioneren betreft instrumenten met betrekking tot presentatie, afname en interesse.

²⁶³ Vanaf 1988 wordt langs de lijn van territoriale decentralisatie 16,7 miljoen euro (35 miljoen gulden) van de voormalige BKR-gelden geoormerkt doorgesluisd naar de 12 provincies en 4 grote steden, om beeldende kunstbeleid uit te bouwen (de Geldstroom Lagere Overheden, later Geldstroom Beeldende Kunst en Vormgeving).

presentatiebeleid van het Rijk²⁶⁴ (musea worden het meest geëigend geacht voor presentatie van de rijkscollectie) en aandacht voor kunst in het voortgezet onderwijs.

Grootste verandering is het besluit tot afschaffing van de BKR²⁶⁵ per 1987: 36 miljoen euro van de vrijgekomen 60 miljoen wordt overgeheveld naar het beeldende kunstbudget van CRM ten gunste van het nieuwe Fonds Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst (Fonds BKVB). Dit fonds gaat zich richten op het aanbod; ze verdeelt kortlopende projectsubsidies en stipendia²⁶⁶ aan individuele kunstenaars, waarbij alleen artistieke toekenningscriteria gelden.

Minister D'Ancona (PvdA, 1989-1994, in Kabinet Lubbers-III) neemt dit beleid over, maar in de praktijk richt zij zich meer op participatie van de bevolking aan cultuur²⁶⁷. In 1990 evalueert zij het beeldende kunstbeleid 1988 en 1984-1987 en de Geldstroom Lagere Overheden en formuleert een aangepaste taakverdeling tussen Rijk en lagere overheden²⁶⁸. Gemeenten en provincies moeten zich beperken tot afname- en spreidingsbeleid en mogen geen directe (inkomensvormende) subsidies meer verlenen aan individuele kunstenaars – m.u.v. aankopen voor overheidsgebouwen en kunstuitleen²⁶⁹. Het Rijk richt zich met name op individuele subsidies aan kunstenaars om de kwaliteit en de omvang van het kunstaanbod te stimuleren, en voert daarnaast spreidings-/afnamebeleid ten behoeve van landelijke en internationale manifestaties²⁷⁰. Spreidingsbeleid tracht de belangstelling voor kunst te verbreden en verdiepen, afnamebeleid de effectieve vraag naar kunst te vergroten (kopen en opdrachten)²⁷¹. In

²⁶⁴ De Rijksdienst Beeldende Kunst wordt geformeerd, die zorg draagt voor verspreiding, collectievorming en beheer van de rijkscollectie. Warna Oosterbaan Martinius, 53.

²⁶⁵ Tussen 1965 en 1982 stijgt het aantal kunstenaars in de BKR van 365 naar 3377.

²⁶⁶ Als tegemoetkoming in de beroepskosten en de kosten van levensonderhoud.

²⁶⁷ Fransje Kuyvenhoven, 267.

²⁶⁸ Ministerie van WVC, *Beleidsbrief Evaluatie beeldende kunstbeleid 1988*, 21 augustus 1990.

²⁶⁹ In 1988 bedroeg de Geldstroom Lagere Overheden 35 miljoen gulden, aan de 12 provincies (20 miljoen) en 4 grote gemeenten (15 miljoen). Daarvan besteden ze samen 7,2 miljoen gulden aan individuele, inkomensvormende subsidies aan beeldend kunstenaars. Met de nieuwe taakverdeling moeten de lagere overheden dat budget verschuiven naar stimuleringsmaatregelen voor spreiding en afname. Bovendien wordt de afspraak gemaakt dat 7 miljoen uit het provinciale budget ten goede komt aan middelgrote gemeenten, ter uitbouw van hun beeldende kunstbeleid.

²⁷⁰ In de loop van de jaren richt het Rijk zich echter via programma's meer op publieksbereik, waardoor de taakverdeling enigszins vertroebeld raakt. Zie Ministerie van OCW. *Cultural policy in the Netherlands* (Den Haag: SDU, 2009), 157.

²⁷¹ Idee is dat stimulering van afname en spreiding van kunst bij uitstek geëigend is voor decentrale beleidsvoering, omdat dit beleid aansluit bij een reeds bestaande vraag. De overheid mag zich immers niet mengen in keuzen voor kunst én vanwege de zeer diverse vraag naar en subjectieve voorkeuren voor kunst, is een gedifferentieerd beleid nodig. Individuele subsidies als taak van de centrale overheid brengt rechtsgelijkheid en afstand via peer review.

1992 wordt de rijksbemoeyenis met aankopen van 20^{ste} eeuwse Nederlandse kunst (en het tonen daarvan) gestaakt²⁷². De aankoopgelden worden uiteindelijk overgeheveld naar de in 1993 opgerichte Mondriaan Stichting (MS). Richt het Fonds BKVB zich op het aanbod van beeldende kunst, de Mondriaan Stichting doet dit op presentatie en afname. Zij voert subsidieregelingen uit, gericht op de ondersteuning van kunstenaarsinitiatieven, presentaties, projecten, aankopen door musea en particulieren en beeldende kunst in het buitenland.

Rond de eeuwwisseling

De daaropvolgende staatssecretarissen Nuis (D'66, 1994–1998, in Kabinet Paars-I), Van der Ploeg (PvdA, 1998 - 2002, Kabinet Paars-II) en Van der Laan (D66, 2003-2006, in Kabinet Balkenende-II) volgen het eerder uitgezette beeldende kunstbeleid. Bij Nuis lag de focus op de multiculturele samenleving en de kwaliteit van het kunstvakonderwijs, bij Van der Ploeg op aandacht voor jongeren en allochtonen en verbreding van het kunstaanbod én het publiek, bij Van der Laan op het verband tussen cultuur en economie. In de loop van de jaren en zeker onder Van der Ploeg groeit het aandeel van cultuur in de netto uitgaven van het Rijk tot 0,83% in 2002 (740 miljoen euro)²⁷³. Van der Laan poogt te bezuinigen. Zo kort zij 10% op de Geldstroom BKV en sluit 16 van de 30 gemeenten uit van deze rijksbijdrage – iets wat volgens Bureau Berenschot de gemeenten niet opvangen, maar fors laten neerslaan bij met name de kunstuitleninstellingen en het opdrachtenbeleid²⁷⁴. Tevens bewerkstelligt Van der Laan vereenvoudiging en vermindering/samenvoeging van de regelingen bij het Fonds BKVB en de Mondriaan Stichting; deze laatste gaat terug van 27 naar 5 uitvoeringsregelingen.

Vanwege strengere regelgeving in de sociale zekerheid is, omwille van de specifieke beroepssituatie van kunstenaars, met ingang van 1999 de Wet Inkomensvoorziening Kunstenaars (WIK) ingevoerd en per 2005 de Wet Werk en Inkomen (WWIK). Deze regelingen bieden niet alleen de beeldend maar alle

²⁷² Fransje Kuyvenhoven, 269.

²⁷³ In 1995 was dat 0,62%. Zie Ministerie OCW, *Cultuurbeleid in Nederland* (Den Haag: SDU, 2002), 58-59.

²⁷⁴ *Nieuwsbrief K'92*, november 2004.

kunstenaars een beperkte periode (maximaal 4 jaar) financiële ondersteuning bij het opbouwen van een renderende beroepspraktijk²⁷⁵.

Minister Plasterk (PvdA, 2007-2010, in Kabinet Balkenende-IV) versterkt het primaat van kwaliteit in zijn *Cultuurnota 2009-2012; Kunst van Leven*. Hij zet in op een hoge top en brede basis, met vooral meer ruimte voor de top: excellentie en talentontwikkeling. Die aandacht voor excellentie vindt ook zijn weg naar het internationaal cultuurbeleid, omdat ‘internationale uitwisseling van talent en topinstellingen de mogelijkheid van kunstenaars vergroot tot op het hoogste niveau te groeien’. Daarnaast verandert de 4jarige cultuurnota-systematiek; door de formulering van een landelijke basisinfrastructuur²⁷⁶ (BIS) onder ministeriële verantwoordelijkheid, en daarnaast veel meer armslag en verantwoordelijkheid voor de publiekgefinancierde cultuurfondsen.

Voor de beeldende kunst is vooral de opname van maar liefst 11 presentatie-instellingen²⁷⁷ voor hedendaagse kunst in de BIS belangrijk, naast 4 postacademische instellingen/werkplaatsen²⁷⁸, het internationaal festival²⁷⁹ Manifesta en de ondersteunende instellingen Stichting Kunst in de Openbare Ruimte (SKOR), het Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk) en de faciliterende instelling met betrekking tot artist-in-residence voorzieningen Trans Artists²⁸⁰.

Naar aanleiding van kritische geluiden – zelfs vanuit de publieke fondsen – verdiept Plasterk zich in de beeldende kunstsector en besluit tot herziening van het beleid. In paragraaf 4.3. wordt daar nader op ingegaan.

²⁷⁵ “Het bestaansrecht van de Wwik berust op erkenning van de economische uitzonderingspositie én de bijzondere culturele waarde van het kunstenaarschap”, aldus Teunis IJdens in *Nieuwsbrief K’92*, nov 2008.

²⁷⁶ Instellingen moeten een van de vier functies vervullen: de instandhoudings-, de ontwikkel-, de ondersteunings- en de internationale platformfunctie.

²⁷⁷ Deze instellingen richten zich op presentatie van vernieuwend of experimenteel actueel kunstaanbod in een internationale context; ze vervullen een laboratorium-achtige functie, verbinden kunst met maatschappelijke ontwikkelingen en functioneren als plek voor talent en innovatie.

Sinds de Cultuurnota 2005-2008 en het bestuurlijk convenant tussen de overheden, kregen 7 presentatie-instellingen enige rijkssubsidiering. Oogmerk was versterking van het netwerk van presentatie-instellingen, vooral vanwege de lancunes buiten de randstad.

²⁷⁸ Zij bieden een vervolgprogramma op een masteropleiding, overigens niet direct aansluitend, bedoeld voor deelnemers die al actief zijn in de kunstpraktijk. Ze richten zich op praktijkverdieping, aan de hand van een verbinding tussen onderzoek, kennis en toepassing in kunstpraktijk.

²⁷⁹ De functie van internationaal festival biedt internationale programmering van actueel aanbod en is bedoeld als platform voor internationale uitwisseling tussen en ontmoeting van vakgenoten/makers.

²⁸⁰ Verder zit voor vormgeving de ontwikkelinstellingen Droog Design en Young Designers & Industry en het sectorinstituut Premisela Stichting in de BIS.

Kabinet Rutte-Verhagen 2010-2012

Oktober 2010 treedt een minderheidskabinet VVD-CDA aan met behulp van een gedoogconstructie met de PVV; in het Regeerakkoord is besloten tot een structurele bezuiniging van 200 miljoen op kunst en cultuur.

Staatssecretaris Zijlstra (VVD, 2010-2012, in kabinet Rutte-Verhagen) neemt die taak op zich; hij formuleert december 2010 uitgangspunten en juni 2011 de nieuwe agenda voor het kunst- en cultuurbeleid²⁸¹. Ondanks groot protest wordt 75 miljoen bezuinigd op diverse regelingen (zoals afschaffing van de innovatie- en matchingsregeling) en een generieke korting en wordt met ingang van 2013 nog eens 125 miljoen gekort op de culturele basisinfrastructuur, via de aanstaande Cultuurnota 2013-2016.

²⁸¹ Ministerie van OCW. Hoofdlijnennotitie *Meer dan de kwaliteit: Een nieuwe visie op cultuurbeleid*, 10 juni 2011.

BIJLAGE 2 Nederlands internationaal cultuurbeleid in vogelvlucht

Al in de 19^{de} eeuw organiseert de overheid presentaties van Nederlandse kunst in het buitenland. De relaties tussen Nederland en het buitenland beperken zich vooral tot incidentele internationale afspraken tussen overheden.²⁸²

Na 1945 wil men Nederland duidelijker op de kaart zetten en neemt het aantal buitenlandse evenementen toe. In die tijd ontstaat een herkenbaar en actief buitenlands cultureel beleid, onder aanvoering van het ministerie van Buitenlandse Zaken. Gericht op culturele samenwerking met westerse landen via bilaterale verdragen, is het oogmerk goodwill kweken voor Nederland²⁸³.

In 1970 verschijnt een eerste nota over buitenlandse culturele betrekkingen, maar het duurt tot 1976 voordat een visie met beleidsdoelstellingen gepresenteerd wordt. Die blijkt niet meer te behelzen dan een verzameling losse activiteiten én een zwaarwegend uitgangspunt: namelijk het beleid inzake internationale culturele betrekkingen moet altijd in overeenstemming zijn met het algemene buitenlandse beleid²⁸⁴. De buitenlandpolitiek domineert de culturele betrekkingen.

Minister Brinkman (1982-1989) brengt daar verandering in. Als tegenwicht tegen de mondialisering en Europeanisering heeft Nederland een stevig 'cultureel eigen gezicht' nodig; hij acht het hoog tijd voor een eigen buitenlands cultuurbeleid dat meer is afgestemd op het nationale cultuurbeleid²⁸⁵. Onder de term Holland Promotion legt Brinkman het accent bij de profilering van Nederlandse cultuur in het buitenland; iets wat hem veel kritiek oplevert, omdat cultuur ingezet wordt als glijmiddel voor economische (en internationale) betrekkingen²⁸⁶.

In 1987 brengt de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid het rapport *Cultuur zonder grenzen* uit, met een analyse van het tot dan toe gevoerde beleid. De Raad constateert stagnatie en suboptimaal functioneren. Zij adviseert tot belangrijkste doel van het buitenlands cultureel beleid "versterking van de internationale positie van de cultuurbeoefening in Nederlands, als deel van het algemene cultuurbeleid" te

²⁸² Fransje Kuyvenhoven, 201.

²⁸³ Roel Pots, 562-563.

²⁸⁴ Toine Minnaert (2009), 8.

²⁸⁵ Roel Pots, 361.

²⁸⁶ Ibidem, 324.

verheffen²⁸⁷. Daarnaast kan het buitenlands cultureel beleid ook een specifieke functie vervullen ten behoeve van het buitenlands beleid. Echter alleen onder voorwaarde van een strikte scheiding tussen de buitenlandpolitiek en cultuurpolitieke doelstellingen: “bij activiteiten die deel zijn van het cultuurbeleid, dienen de prioriteiten door dít beleid te worden bepaald. Waar het gaat om ondersteuning van het buitenlands beleid, worden geografische prioriteiten hiervan afgeleid.”²⁸⁸ De regering schuift het WRR-rapport echter terzijde.

Internationalisering wint aan politieke belangstelling en krijgt van minister D’Ancona in 1992 een vooraanstaande plaats in het nationale cultuurbeleid; in de nota *Investeren in Cultuur* 1993-1996 wordt het buitenland als graadmeter van kwaliteit opgevoerd²⁸⁹. Aanleiding is het toenemende internationale karakter van het Nederlandse culturele leven; kunstenaars en instellingen zoeken, naast artistieke verrijking, een extra afzetmarkt en inkomstenbron. Financiering van buitenlandse activiteiten vindt vooral via fondsen plaats²⁹⁰.

Qua opvatting staat D’Ancona lijnrecht tegenover Brinkman; zij benadrukt dat de Nederlandse cultuur in plaats van nationaal juist internationaal - zelfs kosmopolitisch is. Opmerkelijk is dat juist deze minister, ter bescherming van het Nederlands cultuurbeleid, in een EG-verdrag een culturele paragraaf tot stand brengt waarin eerbiediging van de nationale identiteit centraal staat (opdat subsidiering van eigen kunst mogelijk blijft). Een “grote nationale inspanning om de Nederlandse culturele identiteit in de wereld geforceerd uit te dragen” acht zij echter niet geboden²⁹¹.

Staatssecretaris Nuis (1994-1998) houdt het vuur voor het internationaal perspectief (internationale profilering) brandend, maar zet – anders dan D’Ancona – het begrip nationale culturele identiteit weer centraal²⁹². Als fervent voorvechter van de Nederlandse multiculturele samenleving, positioneert hij Nederland als culturele vrijhaven.²⁹³

²⁸⁷ WRR, *Advies Cultuur zonder Grenzen* (Den Haag: Staatsuitgeverij, 1987), 7.

²⁸⁸ *Ibidem*, 8.

²⁸⁹ Twee van de drie centrale beleidsthema’s zijn ‘culturele identiteit’ en ‘internationaal cultuurbeleid’.

²⁹⁰ Toine Minnaert (2009), 9.

²⁹¹ Roel Pots, 360-362.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ibidem*.

In 1997 wordt dankzij een Tweede Kamermotie 16 miljoen gulden extra uitgetrokken voor de ondersteuning van culturele buitenlandactiviteiten; dit budget raakt bekend als de HGIS-cultuurmiddelen²⁹⁴ die door een gezamenlijke projectcommissie van OCW en Buitenlandse Zaken bestemd worden. Nuis en staatssecretaris Patijn van Buitenlandse Zaken benoemen doelstellingen voor een gezamenlijke internationaal cultuurbeleid²⁹⁵:

1. Presentatie van Nederlandse cultuur en versterking van het Nederlands cultureel profiel in het buitenland,
2. Verrijking en inspiratie van Nederlandse cultuur door internationale samenwerking,
3. Kwaliteitstoetsing van Nederlandse cultuur aan internationale maatstaven,
4. Behoud van cultureel erfgoed dat Nederland deelt met andere landen.

Staatssecretaris Van der Ploeg sluit aan bij deze opvatting.

Ondanks de wens tot verbinding en samenhang, blijkt dit in de praktijk van beleids- en middelenafweging ingewikkeld. Over de jaren heen blijft spanning bestaan tussen enerzijds (culturele) buitenlandpolitieke belangen die de instrumentele waarde van kunst benadrukken en anderzijds de (buitenlandse) cultuurpolitieke belangen die zich richten op de intrinsieke waarde van kunst.

In 2005 uiten allerlei mensen uit de kunstwereld hun bezorgdheid over de verhouding tussen de Nederlandse kunsten en het internationaal perspectief²⁹⁶. Het zit volgens sommigen niet goed met de rol van Nederlandse beeldende kunst in de wereld. Haar positie marginaliseert, door toenemende introversie en zelfgenoegzaamheid en door gebrek aan engagement en controversie. Men waarschuwt dat Nederland de aansluiting met internationale artistieke ontwikkelingen en het internationale veld dreigt te verliezen: geen deelname aan internationale netwerken, geen rol in opinievorming en geen voortrekker in het vernieuwende. Over de oorzaken lopen de meningen uiteen. Sommigen vinden dat, hoewel goede kunst gemaakt wordt, door gebrek aan 'branding' Nederland de boot mist; zij bepleiten een sterk cultureel profiel. Anderen zien de oorzaak in een te eenzijdige fixatie op kwaliteit (kunst als geïsoleerd fenomeen) en een volledig op artistieke maatstaven gebaseerd beleid; zij bepleiten meer verbinding met maatschappelijke ontwikkelingen.

²⁹⁴ Naar de projectcommissie Homogene Groep Internationale Samenwerking.

²⁹⁵ Ministeries van BuZa en OCW. Brief *Intensivering buitenlands cultuurbeleid*, 5 maart 1997.

²⁹⁶ Ben Hurkmans e.a. *All that dutch: Over international cultuurbeleid* (Amsterdam: SICA, 2005).

In 2006 besluiten de staatssecretarissen Van der Laan en Nicolai²⁹⁷ tot aanscherping van hun beleid. Zij onderschrijven de kritiek “dat in het internationaal cultuurbeleid te zeer de vraag vanuit het buitenland bepalend is. Te weinig aandacht is besteed aan de positie van de Nederlandse kunst en haar beoefenaars in de internationale context en aan de vraag welke voorwaarden vervuld dienen te worden om die positie te houden respectievelijk te verbeteren.”²⁹⁸ Om zaken helder te maken, onderscheiden zij strategisch en praktisch beleid. Bij strategisch beleid wordt kunst gekoppeld aan maatschappelijke ontwikkelingen en aan andere doelen (zoals economie of culturele diversiteit). Hier voert de overheid regie en coördinatie; het beleid wordt vormgegeven via meerjarige programma’s. Praktisch beleid richt zich op de intrinsieke waarde die internationalisering heeft voor Nederlandse kunstenaars²⁹⁹ en betreft internationale, vernieuwende initiatieven van instellingen en kunstenaars zelf. De verantwoordelijkheid hiervoor ligt bij het veld; de overheid heeft slechts een voorwaardenscheppende rol en qua uitvoering vervullen de fondsen en sectorinstellingen een sleutelrol³⁰⁰. In een gezamenlijk plan voor strategisch beleid vindt de verbinding plaats tussen buitenlandpolitieke prioriteiten, sectorspecifieke intensiveringen en nationaal en internationaal beleid.

Deze nieuwe beleidsaanpak krijgt geen gelegenheid te wortelen. In 2008 presenteren minister Plasterk en staatssecretaris Timmermans, óók geïnspireerd door *All that Dutch*, hun nieuwe plannen voor het internationaal cultuurbeleid in de brief *Grenzeloze kunst*³⁰¹.

Hoewel niet de intentie (gezien de ambities), zet deze vernieuwing de in de loop der jaren moeizaam tot stand gekomen samenwerking op scherp.³⁰² Men verdeelt de gezamenlijke HGIS-middelen over de twee betrokken ministeries, waarbij Buitenlandse

²⁹⁷ Ministeries van BuZa en OCW, *Koers kiezen* (10 mei 2006), 5.

²⁹⁸ Ibidem, 4.

²⁹⁹ Roel Pots, 425.

³⁰⁰ Besluitvorming over ondersteuning op basis van zuiver artistieke gronden.

³⁰¹ Plasterk stelt, met zijn aandacht voor excellentie, versterking van de internationale oriëntatie hoog in het vaandel. Het is een van de drie prioritaire doelstellingen in de cultuurnota Kunst van Leven. Immers, internationale uitwisseling van talent en topinstellingen moet bijdragen aan de mogelijkheid van kunstenaars en instellingen tot op het hoogste nivo te groeien. Om die reden toetst de Raad voor Cultuur de subsidieaanvragen van de BIS-instellingen op hun internationale context (internationale programmering, uitwisseling en netwerken).

³⁰² Lodewijk Reijs. “De kunst van het kiezen.” *Boekman* 80 (2009), 25.

Zaken zich met 4,4 miljoen buigt over het strategisch beleid en OCW met de andere 4,4 miljoen over het praktisch beleid; de oude scheiding is weer terug. Doordat OCW haar budget geheel delegeert aan de cultuurfondsen en daarmee ook haar beleidsexpertise verdwijnt, speelt ze geen inhoudelijke rol van betekenis meer.³⁰³

De samenhang mag verdwenen zijn, de ambities zijn dat niet. De overheid heeft een geringe bemoeienis met de gang van kunstenaars en instellingen naar de internationale markt, máár wil wel op onderstaande punten een rol spelen:

1. Stimuleren en versterken van artistieke ontwikkelingen,
2. Behoud van waardevol erfgoed buiten de grens (oa Indonesië en Caribische gebied),
3. Stimuleren van culturele dimensie aan ontwikkelingssamenwerking,
4. Creëren van kansen voor Nederland in de Europese creatieve industrie (met name Dutch Design, Fashion, Architecture), in samenwerking met het ministerie van Economische Zaken.

Men werkt met geografische prioritering³⁰⁴, spreekt over marktverruiming en culturele diplomatie³⁰⁵, heeft oog voor artistieke ontwikkeling (ruimte voor verrijking en inspiratie) en men acht toetsing aan internationale maatstaven wezenlijk voor kwaliteit³⁰⁶.

Belangrijk is blijvende aandacht voor presentatie van Nederlandse kunst in het buitenland én van buitenlandse kunst in Nederland. Internationale uitwisseling wordt sterk aangezet. Het gaat niet alleen om promotie van Nederlandse kunst en internationale programmering, maar om internationale uitwisseling tussen en ontmoeting van makers en vakgenoten (netwerken), om een internationale platformfunctie (overzicht van actuele internationale ontwikkelingen en internationaal debat) en gerichte samenwerking over de grenzen. Cruciaal is ‘wederkerigheid’: internationaal cultuurbeleid gaat om “halen én brengen”.³⁰⁷

In deze periode profileren de Mondriaan Stichting en het Fonds BKVB zich sterk op internationalisering, vanuit het idee van wederkerigheid. Onder het motto ‘zonder buitenland geen binnenland’ roept voormalig directeur Luiten van de Mondriaan

³⁰³ Ibidem, 23.

³⁰⁴ oa de BRIC-landen maar ook een heleboel andere.

³⁰⁵ Gedefinieerd als kunst benutten voor buitenlandse betrekkingen en diplomatie inzetten voor de versterking van Nederlandse kunst.

³⁰⁶ Ministeries van BuZa en OCW, *Grenzeloze kunst* (16 september 2008).

³⁰⁷ Ibidem, 2.

Stichting op tot wérkelijk deel uit maken van de internationale (vak)gemeenschap en tot een permanente en niet-vrijblijvende dialoog; immers, artistieke kwaliteit wordt in een internationale context gewaardeerd (toetsing aan internationaal platform). Het Mondriaan Fonds hanteert een '50% balans': in deze tijd van globalisering gaat de helft van de internationaliseringsmiddelen naar opkomende economieën en centra in Afrika, Azië en Zuid-Amerika "in plaats van naar evidente kunst- en financiële centra in de wereld."³⁰⁸ Daarnaast is er evenwicht tussen export en import, omdat het tonen van internationale ontwikkelingen in Nederland net zo belangrijk is als het klassieke promotiebeleid.³⁰⁹ Het Fonds BKVB spreekt over het 'onontkoombare belang van internationalisering'. Naast specifiek beleid (buitenlandateliers, studiereizen, masterclasses) integreert het fonds het internationale aspect in al haar andere activiteiten, subsidies en organisatie (bijvoorbeeld in beoordelingscommissies)³¹⁰.

Met ingang van oktober 2010 zet het kabinet Rutte een nieuwe richting uit voor het kunst- en cultuurbeleid, die ook gevolgen heeft voor het internationaal cultuurbeleid. In *Meer dan kwaliteit* stelt Zijlstra marktverruiming voor Nederlandse cultuursector tot prioriteit, óók in het internationaal cultuurbeleid.

³⁰⁸ Gitta Luiten in gesprek met Pascal Gielen, in: *H<art>* 65 (april 2010).

³⁰⁹ Luiten: "niet in de trant van kunst als glijmiddel, maar een stevig inhoudelijk programma waarbij kunst zich kan uitspreken over relevante maatschappelijke en artistieke onderwerpen". In: *H<art>* 65.

³¹⁰ Fonds BKVB, beleidsplannen 2005-2008 en 2009-2012.

BIJLAGE 3 Kritiek, knelpunten en herziening van het beeldende kunstbeleid 2007- 2009

In de periode 2007 – 2009 is het beeldende kunstbeleid herzien. De beleidsvoornemens van het kabinet Rutte-Verhagen en staatssecretaris Zijlstra moeten tegen deze achtergrond beschouwd worden. In deze bijlage ga ik dieper in op de beleidsveranderingen door minister Plasterk, ten tijde van het vorige kabinet van CDA, PvdA en ChristenUnie.

Kritiek

Vanaf halverwege de jaren 90 zijn kritische geluiden te horen over het beeldende kunstbeleid, met name het onoverzichtelijk aanbod van allerlei regelingen en subsidies (uitgevoerd door de fondsen). Anderen betichtten het Fonds BKVB van de creatie van staatskunst, waar geen markt of publieke belangstelling voor is, en zien in de overheidssubsidies oneigenlijke concurrentie en veronachtzaming van het kunstpubliek³¹¹. Vanaf 2003 worden deze geluiden sterker: de sector zou te zeer in zichzelf gekeerd zijn - markt, publiek en samenleving³¹² geheel uit het oog zijn verloren - en bovenal te weinig aansluiting hebben op de internationale ontwikkelingen in de beeldende kunst³¹³.

Een en ander culmineert in 2007 in het debat rond de essaybundel *Second Opinion*, waarin 27 mensen uit verschillende geledingen van de kunstwereld hun mening over de situatie in de beeldende kunstensector geven. Hoewel de meningen behoorlijk uiteen lopen, is sprake van een gedeelde ongerustheid vanwege internationale ontwikkelingen en de positie van Nederlandse kunst daarin. Ook de Raad voor Cultuur deelt deze zorgen, getuige de sectoranalyse in haar vooradvies *Innoveren, Participeren* uit 2007.

Het blijkt te draaien om een aantal kwesties:

³¹¹ Kunstcritica Riki Simons en de economen Hans Abbing en Olav Velthuis trekken hier tegen ten strijde.

³¹² Met als gevolg het ernstige gebrek aan urgentie in de Nederlandse kunst en de grote afstand tussen het maatschappelijk debat en de kunst.

³¹³ Als bijkomstigheid groeit in die jaren bezwaar tegen het vermeende eigenmachtig optreden van de twee publieke fondsen. Dit laatste komt mijns inziens vooral door de toenemende terughoudendheid van de bewindspersonen qua inhoudelijke aansturing (en de focus op de cultuurnota-systematiek) en door het zwakke cultuurpolitieke debat in de Tweede Kamer.

- de productiegerichte subsidies voor kunstenaars tegenover de afnamegerichte subsidies voor aankopen, opdrachten en presentaties,
- de gevolgen van het subsidiestelsel voor de positie van Nederland in de internationale kunstwereld,
- de relatie overheidssubsidiering – marktfinanciering,
- en de versnippering van de beeldende kunstsector en haar gebrek aan afstemming en slagkracht.

Knelpunten

In dit verband is het interessant even stil te staan bij de visie van de initiatiefnemers van het debat, uit onverwachte hoek: de directeurs van het Fonds BKVB en de Mondriaan Stichting, Lex ter Braak en Gitta Luiten³¹⁴. Zij achten wijziging van het subsidiesysteem noodzakelijk omwille van de effectiviteit en de positie van Nederlandse kunst op de internationale ‘kunstmarkt’.

Aanleiding tot bezinning ligt in de veranderingen in de kunstwereld - een mondiale markt, internationalisering van de kunst en een andere werkwijze van kunstenaars - en in de intrinsieke tekortkomingen van het huidige financieringssysteem –het commissiemodel als enige beoordelingsvorm en versnippering van subsidies door de ‘verdelende rechtvaardigheid’: veel kunstenaars krijgen allemaal een beetje. Het subsidiesysteem is verouderd en er is te weinig geld voor belangrijke zaken. Met de tendens van een terugtrekkende overheid lijkt herverdeling van financiële middelen om het systeem te versterken, een slimme zet. Want er zijn allerlei knelpunten.

Volgens Ter Braak (Fonds BKVB) zijn kunstenaars te eenzijdig gericht op de overheid en hebben ze nauwelijks een plaats op de internationale kunstmarkt. De armoede onder kunstenaars is spreekwoordelijk en musea missen de internationale aansluiting vanwege te lage budgetten waardoor ze geen belangwekkende tentoonstellingen organiseren of aankopen doen. Luiten (Mondriaan Stichting) ziet vooral marginalisering en middelmatigheid van de kunst. Daarnaast blijven door het systeem publieke belangstelling en de markt kunstmatig klein. Moeilijk navolgbare

³¹⁴ Onderstaande weergave is gebaseerd op de bijdragen van Ter Braak en Luiten aan *Second Opinion*, 12-26 en 236. Daarnaast op een analyse van het debat, zie G.M.E. Friesen en E. Leenhouts. *Afbreken en reconstrueren: Second opinion over Second Opinion* (paper voor vak Actualiteiten van het Kunstbeleid, Masteropleiding Kunstbeleid en –management, Universiteit Utrecht, 2007).

beslissingen van commissies, de onzichtbaarheid van ondersteunde kunst en de gevoelsmatige barrière tussen kunst en het 'onwetende' publiek (eigen aan het systeem) vergroten de kloof tussen vakwereld en het grote publiek. De markt ondervindt negatieve effecten op zowel individueel niveau – kunstenaars zijn minder gewend en geneigd hun werk te presenteren - als op institutioneel niveau: Nederland kent veel kleine galeries en weinig grote particuliere verzamelaars en de band tussen galeries en kunstenaars is zwak. Het grote aantal musea, presentatie-instellingen, galeries, beurzen en kunstitlenen leidt tot versnippering van kennis, collecties, middelen én van betrokkenheid en belangstelling van bezoekers. Ook de veranderde kunstpraktijk – waarin productie en presentatie steeds meer in elkaar overlopen³¹⁵ - ondervindt sterke hinder van de beleidsmatige scheiding tussen productie en presentatie.

Kortom, de afstemming van de geldstromen hapert: er zit veel sociaal geld bij (kunstenaarsbeleid), er ligt een te grote nadruk op aanbod (productie) en er gaat te weinig overheidsgeld naar instellingen die voor de presentatie en promotie van de kunst staan. Om maar te zwijgen over stimulering van de vraag naar kunst, met als enkel instrument de Kunstkoopregeling³¹⁶.

De oplossing ligt in herziening van het subsidiesysteem – in een vierslag. Allereerst zijn scherpere keuzes gewenst: meer subsidie voor minder kunstenaars. Voor het Fonds BKVB betekent het alleen nog maar individuele subsidies toekennen en daarbij minder direct ondersteunen maar meer faciliteren (studiereizen, onderzoek, verblijf in het buitenland).

Daarnaast is tegenwicht nodig tegen de 'om zich heen grijpende' gewoonte om voor alle beslissingen over kunstproductie het commissiemodel in te zetten; beoordeling door een commissie van deskundigen zorgt immers voor compromissen, middelmatigheid en geringe persoonlijke verantwoordelijkheid. Ter Braak acht voor toekenning van individuele subsidies het commissiemodel het meest geëigend, maar bepleit opdrachtgeverschap anders in te vullen – door de inzet van intendanten, bemiddelaars, curatoren, commissioners etc³¹⁷. Luiten wil de beoordeling (ook van individuele subsidies) overlaten aan individuele experts – curatoren en directeuren van

³¹⁵ Steeds vaker nodigen instellingen kunstenaars uit nieuw werk te maken, zonder de mogelijkheid dat te kunnen betalen.

³¹⁶ In 2006 was daar in totaal 812.000 euro mee gemoeid.

³¹⁷ Bevordering van de kwaliteit van beeldende kunst moet voorop blijven staan.

musea en presentatie-instellingen – die ook hun reputatie daaraan verbinden omdat ondersteund werk vervolgens ook getoond wordt. Het belooft meer differentiatie, betrokkenheid en individualiteit in de kunst.

Beiden vinden dat musea en presentatie-instellingen met productiebudgetten moeten worden toegerust, om kunstenaars fatsoenlijk te kunnen betalen en om de zichtbaarheid van het kunstwerk te garanderen. De presentatie zou als kwaliteitstoets en voorwaarde moeten werken.

Last but not least is volgens Ter Braak en Luiten bevordering van de internationalisering van de Nederlandse kunst en kunstwereld noodzakelijk³¹⁸.

Feitelijk bepleiten zij verschuiving van het sociaal kunstenaarsbeleid en van (delen van) het subsidiebudget voor aanbod ten gunste van het budget voor afname en presentatie - minder individuele subsidies en meer institutionele subsidie – en ten gunste van internationalisering. Daarbij dienen zowel kunstenaars en instellingen zich te verhouden tot de markt.

In de 25 andere essays uit *Second Opinion* komen bovenstaande problemen en oplossingsrichtingen in allerlei varianten en combinaties terug. Alle kunstenaars en galeriehouders benadrukken het belang van de internationale context. Sommigen vinden dat nationale en internationale belangen in balans moeten worden gebracht. Twee mensen propageren meer steun aan buitenlandse organisaties om presentaties van Nederlandse kunst te stimuleren/bekostigen. Anderen willen juist een gedeelte van het internationale budget bestemmen voor versterking van gedeelde belangen in binnenlandse context: meer nadruk op het nationale klimaat en dit versterken zodat ook buitenlandse verzamelaars zich op de Nederlandse markt begeven en Nederland internationaal aantrekkelijker wordt.

Ook de marktwerking is een terugkerend thema, veelal bij galeriehouders, kunstenaars en museumdirecteuren. Galeriehouders richten zich in hun betogen vooral op het spanningsveld tussen de kunstenaar en galerie. Zij allen hebben één ideaal: Nederland en haar kunstmarkt aantrekkelijk maken voor het buitenland zonder de nationale kunstenaar en galerie te benadelen. Kunstenaars bepleiten een betere

³¹⁸ Al vanaf 2005 is hiertoe opgeroepen, o.a. in *All that Dutch*. Belangrijk, naast actieve kennisname van internationale ontwikkelingen en bepaling van artistieke kwaliteit in internationale context, is actieve deelname aan internationale netwerken en vakgemeenschap, bijdrage aan internationale opinievorming en profilering die uitgaat van artistieke kracht. Waar het om draait, is werkelijk een internationale speler te zijn.

marktwerking van subsidies in met name hun relatie met galeries én musea. Museumdirecteuren zien graag verbetering van de kunstmarkt en willen versterking van de private geldstroom en meer binding met de markt.

Noodzaak tot verandering

Na 17 jaar verschijnt weer een aparte nota over beeldende kunst: de *beleidsbrief Beeldende Kunst* van 7 december 2007. Minister Plasterk acht de tijd rijp om het beeldende kunstbeleid te herzien, richting een scherpere selectie op kwaliteit (keuze voor uitgesproken talent), een versterkte internationale oriëntatie en een betere wisselwerking tussen kunstaanbod en publiek.

Achterliggend streven is “talent optimaal tot recht te laten komen en het potentieel van de sector zó in te zetten dat dit leidt tot een bloeiende kunstsector met sterke positie in Nederlandse samenleving”. Opvallend is de strikt nationale gerichtheid van de beleidsambitie, maar in de uitwerking naar doelstellingen en beleidsmaatregelen wordt de internationale component meegenomen.

Qua middelen betreft de herziening een meer gerichte, samenhangende inzet van bestaande financiële middelen bij het Fonds BKVB en de Mondriaan Stichting en daarnaast herbestemming van de specifieke uitkering Geldstroom Beeldende Kunst en Vormgeving.³¹⁹ Met ingang van 2009 wordt 13,3 miljoen ongeoormerkt gedecentraliseerd naar 35 gemeenten, bedoeld voor een stevige basis in sector (tbv talentontwikkeling en publieksbereik). De resterende 3 miljoen worden toegevoegd aan het Rijksbudget³²⁰.

Herziening vindt plaats langs drie beleidslijnen. De eerste is gericht op “ontwikkeling van talent dat zich met de internationale top kan meten”.³²¹ Met als belangrijk aandachtspunt stimulering van de internationale oriëntatie van kunstenaars via de buitenlandateliers van het Fonds BKVB en de postacademische opleidingen. “De kunstenaar moet uitgedaagd worden zich te verhouden tot het publieke domein en de

³¹⁹ Ruim 16 miljoen aan provincies en 14 gemeenten. Deze geldstroom, voortgekomen uit opheffing van de BKR, is redelijk beleidsarm ingezet voor versterking van het gemeentelijke en/of provinciale beleid inzake beeldende kunst en vorming. Vanaf 1990 gericht op presentatie en afname.

³²⁰ Het totale rijksbudget voor beeldende kunst inclusief bouwkunst in 2007 bedraagt 51,6 miljoen euro per jaar, exclusief WWIK, flankerend beleid WWIK en erfgoedtaken.

³²¹ Ministerie van OCW, beleidsbrief *Beeldende Kunst* (7 december 2007), 4.

(internationale) markt”.³²² Wat betreft de kunstproductie geldt “Hoe meer ‘in de markt’ gebeurt, hoe beter.”³²³

De tweede lijn is een betere wisselwerking tussen productie en presentatie, tussen aanbod en publiek. “De verantwoordelijkheid hiervoor ligt primair bij kunstenaars, kunstinstellingen en marktpartijen. [...] De nieuwe generatie museumdirecteuren, galeriehouders en kunstenaars is in toenemende mate in staat zich tot het publieke domein en de (internationale) markt te verhouden.”³²⁴ Deze positieve ontwikkelingen zet de overheid kracht bij door gericht te stimuleren – via de Mondriaan Stichting. Prioriteit krijgt presentatie van actueel (inter-)nationaal aanbod in een internationale context³²⁵. 2,5 miljoen extra wordt geïnvesteerd ten behoeve van een landelijk gespreid netwerk van presentatie-instellingen (1,5 miljoen via de BIS en 1 miljoen projectgeld bij de Mondriaan Stichting voor presentatie-instellingen en kunstenaarsinitiatieven). Daarnaast is 5 ton uitgetrokken (via MS) voor spraakmakende internationale tentoonstellingen in hedendaagse kunstmusea, die voor professie én een breed publiek interessant zijn.

De derde beleidslijn is gericht op een sterke sector. “De sleutel daarvoor ligt in samenwerking, bundeling van krachten en kennisuitwisseling tussen de instellingen in de sector.”³²⁶ Ook samenwerking met andere maatschappelijke sectoren en het bedrijfsleven is belangrijk³²⁷. Kunstdisciplines die internationaal sterk staan, zoals vormgeving en architectuur, moeten meer internationaal ondernemen; hiervoor wordt een programma ontwikkeld.

Wat betreft de sterke sector kreeg één issue aparte aandacht: het geconstateerde probleem in de Nederlandse kunsthandel. De meeste galeries in Nederland hebben een relatief zwakke financiële basis en daardoor te weinig slagkracht. Het belemmert de opbouw van een sterke band met kunstenaars of het sterk positioneren van werk op de markt. Met als gevolg dat bewezen talent uitwijkt naar buitenlandse galeries met een

³²² Ibidem, 5.

³²³ Ibidem.

³²⁴ Ibidem, 7.

³²⁵ Plasterk schrijft de presentatie-instellingen een belangrijke functie toe op het gebied van internationalisering: om kunst in internationale context te plaatsen, als internationaal platform voor debat en reflectie en als makelaar tussen kunstenaar en publiek.

³²⁶ “De overheid kan het leggen van samenwerkingsverbanden stimuleren, maar de sector moet de relaties zelf aangaan”. Uit: Ministerie van OCW. Brief *Beleid Beeldende Kunst* (7 december 2007), 9.

³²⁷ De overheid wil dit stimuleren via diverse programma's, te weten Cultuur en Economie, Cultuurmecenaat, Commissie Cultuurprofijs. Daarnaast ontwikkelen de ministeries van EZ, OCW en BuZa gezamenlijk, voor de Vormgevingssector een programma ter versterking van het internationaal ondernemen voor internationaal sterke disciplines (design, mode, architectuur).

sterke internationale reputatie. Kortom een vicieuze cirkel. Dit probleem komt mede doordat Nederland een beperkt aantal verzamelaars kent. Maar versterking van het Nederlands verzamelklimaat en bevordering van kunstaankopen acht Plasterk geheel en al een zaak van galeriewereld, musea en kunstenaars zelf. Sterker nog, de Kunstkoopregeling wil Plasterk op termijn afschaffen en laten overnemen door de markt. Het gewenste toekomstbeeld is er niet minder om: "...dat de Nederlandse Kunsthandel tot ver over de nationale grenzen heen reikt en de galerie een sterke positie in de markt heeft."³²⁸

In de visie en overwegingen staat een internationale oriëntatie en een stevige internationale positie centraal. Een groot aantal van de ingezette maatregelen werken daar positief naar toe. De opvatting over de rol van de overheid en de verantwoordelijkheden van het veld is ook helder. "Streven is een sector met een sterk zelfregulerend karakter. Het geheim zit 'm in een vruchtbare samenwerking - tussen gesubsidieerde en commerciële partijen, tussen kunstenaars en afnemers, tussen nationale en internationale actoren."³²⁹ Op weg daar naar toe dient de sector haar verantwoordelijkheid te nemen, aangezet en ondersteund door de overheid - de overheid is aanvullend op de markt.

³²⁸ Ministerie van OCW (2007), 4.

³²⁹ Ibidem.