

# Kunst en beleid in Nederland

# 3



Jan Hart Kunst Regeringszaak?  
(Beeldend kunstbeleid 1848-1919)  
Tineke Pronk Kroniek 1986



Bram Kempers De macht van het aanbod (1945-1988)  
Frederieke Cannegieter Kunsten in parlement 1985-1986

Boekmanstudies  
Kunst en beleid in Nederland 3

Een reeks van de Boekmanstichting te Amsterdam,  
onder redactie van Hans van Dulken, Jan Kassies, Cas Smithuijsen en  
Marjolein van der Tweel

# Kunst en beleid in Nederland

## 3

*Bram Kempers*

De macht van de markt

*Jan Hart*

Kunst, regeringszaak? 1848-1918

*L.C. Brinkman*

Cultuurspreiding

*Frederieke Cannegieter en Sannie Hoogervorst*

De kunsten in het parlement 1985-1987

*Tineke Pronk*

Kroniek van kunst en beleid in Nederland

1986-1987

© 1988 Boekmanstichting Amsterdam/Uitgeverij en boekhandel  
Van Gennep bv, Spuistraat 283, 1012 VR Amsterdam  
Boekverzorging: Jacques Janssen  
Zetwerk: Park Press grafisch bedrijf bv, Naarden  
Druk: Drukkerij C. Haasbeek bv, Alphen aan den Rijn  
Bindwerk: Pfaff grafische bindwerken, Woerden

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag  
Kunst  
Kunst en beleid in Nederland. / Boekmanstichting. - [1] (1985) - .... -  
Amsterdam : Boekmanstichting : Van Gennep. - (Boekmanstudies Kunst en  
beleid in Nederland)  
Kunst en beleid in Nederland 3 / Bram Kempers ... [et al.]. - Ill.  
SISO 700.7 UDC 351.854(492) NUGI 644  
Trefw.: kunstbeleid ; Nederland  
ISSN 0921-4755  
ISBN 90-6012-787-0

# Inhoud

Voorwoord 9

*Bram Kempers*

DE MACHT VAN DE MARKT

Aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland  
1945-1988

*Inleiding* 13

1 Particulieren 15

*Vermogende verzamelaars van moderne en oude kunst* 15

*Internationale en nationale topkunst* 18

*Middenlaag en basis* 26

*Tussen professionele en amateuristische kunstbeoefening* 34

2 Bedrijven 35

*Monumentale kunst en vormgeving in opdracht* 35

*Kunstcollecties in kantoren* 37

*Sponsoring* 40

*Particulieren, bedrijven en overheden* 44

3 Overheden 46

*Gemeenten: Nijmegen, Kampen, Almere, Amsterdam* 46

*Provincies: Drenthe en Limburg* 55

*Rijk: Nederland* 57

4 Markt, beroep en beleid 59

*Mecenaat en markt tot 1960* 59

*Groei en differentiatie tussen 1960 en 1975* 60

*Krimp en groei na 1975* 62

Jan Hart

KUNST, REGERINGSZAAK?

De ontwikkeling van het regeringsbeleid ten aanzien van de eigentijdse beeldende kunst in Nederland 1848-1918

Inleiding 67

1 Kunst, regeringszaak? (1848-1874) 68

*Thorbecke en de opheffing van het Koninklijk Instituut in 1851* 71

*Paviljoen Welgelegen* (1848-1862) 80

*De Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten* (1848-1862) 83

*De affaire Verboeckhoven* (1862) 85

*Het debat van 1862: kunst, wel of geen regeringszaak?* 86

*Aankopen van eigentijdse kunst en Paviljoen Welgelegen*  
(1862-1874) 92

*De Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten: opheffen of vernieuwen?* (1862-1874) 98

*Het debat van 1872: kunst, element van volksbeschaving én regeringszaak* 100

2 Kunst als regeringszaak (1874-1918) 103

*Victor de Stuers* 104

*De oprichting van het College van Rijksadviseurs* (1874) *en de afdeling Kunsten en Wetenschappen* (1875) 106

*Links-liberalen, protestanten en katholieken* 107

*Overheidsbouw, controverses en het échec van het College van Rijksadviseurs* (1874-1879) 115

*Aankopen van eigentijdse kunst voor het Paviljoen Welgelegen* (1874-1885) *en het Rijksmuseum* (1885-1918) 117

*De Rijksacademie van Beeldende Kunsten en overig kunstonderwijs* (1874-1918) 124

*Steun aan individuele kunstenaars* (1875-1918) 124

*Steun aan kunsttentoonstellingen* (1875-1918) 124

*Initiatieven tot oprichting van een regeringsadviesorgaan voor de kunsten* (1905-1917) 132

3 Samenvatting en conclusies 137

CULTUURSPREIDING

*Een rede van L.C. Brinkman* 147

*Frederieke Cannegieter*

DE KUNSTEN IN HET PARLEMENT 1985-1986 159

1 De behandeling van de begroting 160

*Begroting* 160

*Memorie van Toelichting* 162

*De begroting in de Tweede Kamer* 164

*De begroting in de Eerste Kamer* 168

2 De Notitie Cultuurbeleid 169

3 Het Nederlandse boek, leenrecht en vaste boekenprijs 175

— 4 De reorganisatie van het museumbestel 179

5 Internationale culturele betrekkingen 183

*Tineke Pronk*

KRONIEK VAN KUNST EN BELEID IN NEDERLAND 1986 187

NOTEN 221

PERSONALIA VAN DE AUTEURS 232

## Voorwoord

Dit derde jaarboek in de reeks *Kunst en beleid in Nederland* bestaat uit twee artikelen en drie bijdragen met een documentair karakter. De bundel wordt geopend met het verslag van een onderzoek van Bram Kempers naar de ontwikkelingen op de markt voor moderne beeldende kunst. Kempers baseert zijn bevindingen in belangrijke mate op gesprekken met kunstenaars, galeriehouders, verzamelaars, culturele ambtenaren en onderzoekers. Daarnaast gebruikte hij allerlei geschreven bronnen; van beleidsnota's tot interviews met betrokkenen. Op grond daarvan stelt hij ondermeer vast dat beeldende kunstenaars en vormgevers op de Nederlandse kunstmarkt in hoge mate afhankelijk zijn van verschillende categorieën kopers; particulieren, bedrijven en, zeker niet in de laatste plaats, de overheid. Zo rond de jaren zestig wint binnen dit netwerk een groep van invloedrijke bemiddelaars aan kracht. Een ontwikkeling die zich ondermeer laat illustreren door de snelle toename van galerieën, beurzen, kunsthandels en kunstuitleencentra. In dit perspectief gaat Kempers ook uitvoerig in op het heterogene karakter van de beeldende kunstenaarsfiguratie. Kempers spreekt van een hiërarchie waarbij de bovengrens wordt gevormd door die Nederlandse kunstenaars die met succes weten te opereren op de internationale kunstmarkt. De ondergrens bestaat uit een zeer omvangrijke groep kunstenaars die zich met weinig perspectief ophoudt in het overgangsgebied tussen professionele en amateuristische kunstbeoefening. Deze laatste groep is na de afschaffing van de Beeldende Kunstenaarsregeling sterk gegroeid. Kopers, bemiddelaars en kunstenaars zijn in allerlei gradaties op elkaar aangewezen; deze afhankelijkheidsrelaties staan in het artikel van Bram Kempers centraal. De relatie tussen kopers, bemiddelaars en kunstenaars blijkt in de praktijk per segment hechter dan die tussen de verschillende lagen. Het gaat daarbij niet om een rigide begrenzingen, maar wcl om dwingender patronen dan de begrippen 'vrije' markt en 'vrije' kunst doen vermoeden.



De bijdrage van Jan Hart, het tweede artikel in deze bundel, is een bewerking van de doctoraalscriptie die hij schreef ter afronding van zijn studie kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Zijn onderzoek volgt de ontwikkelingen in de verhouding van de liberaal-conservatieve staat met kunst en cultuur. In een gedetailleerd verslag stelt Hart ondermeer vast dat het kunstbeleid in de periode 1848-1918 het onbedoelde resultaat is geweest van een verstrengeling van liberale verlichtingsidealen en confessionele noties over zedelijkheid. Verwachtingen omtrent de beschavende werking van kunst op de massa van het volk gekoppeld aan gevoelens van nationale trots en prestige, vormden daarbij de aanzet. Naarmate de tijd vorderde werd kunst steeds nadrukkelijker onderwerp van een felle richtingenstrijd. Met name het optreden van de katholieke overheidsfunctionaris Victor de Stuers, van J.A. Alberdingk Thijm en van de rijksbouwmeester P.H.J. Cuypers stuitte in liberale en protestante kring op principieel verzet. In het artikel van Hart ligt het accent op het beeldende kunstbeleid. Mede om die reden laat het zich goed lezen in samenhang met de de essay's over het beeldend kunstbeleid in de vorige eeuw van Annemieke Hoogenboom en Marlou Thijssen die verschenen in de eerste twee delen van deze reeks.\*

De eerste documentaire bijdrage in dit jaarboek is de integrale weergave van de lezing van de minister van wvc ter gelegenheid van het afscheid van Jan Kassies als voorzitter van de Boekmanstichting op 2 juni 1988. Het artikel is te beschouwen als een nadere articulatie van zijn opvattingen over cultuurspreiding. De minister was verzocht zijn ideeën over dit onderwerp nader te formuleren in verband met het verschijnen van de feestbundel *In ons diaconale land. Opstellen over cultuurspreiding* die Kassies bij die gelegenheid werd aangeboden. De aanzetten van deze visie formuleerde Brinkman in 1986 in zijn *Notitie cultuurbeleid*. Ook voor de cultuurspreiding lijkt het credo 'meer markt en minder overheid' in toenemende mate van kracht. De sociale cultuurspreiding lijkt als beleidsuitgangspunt op de achtergrond te zijn geraakt. De nadruk ligt nu op de intensivering van de relatie tussen het professionele circuit met de kringen van de goed geschoolde amateuristische kunstbeoefenaars.

Frederieke Cannegieter vat in de rubriek 'De kunsten in het parlement' de hoofdlijnen samen van de ontwikkelingen in het kunstbeleid over het parlementaire jaar 1985-1986. Achtereenvolgens komen aan de orde de parlementaire behandeling van de *Notitie Cultuurbeleid*, de kwes-

tie rond het leenrecht, en de reorganisatie van het museumbestel. Tineke Pronk stelde de 'Kroniek van kunst en beleid in Nederland' over 1986 samen.

De redactie is voor de totstandkoming van dit jaarboek bijzondere dank verschuldigd aan Rena Haagsma, Mies van Splunter en Ina Wienesen-Blokker.

Amsterdam, oktober 1988

\*Zie: Annemieke Hoogenboom, 'De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland (1795-1848)', in: *Kunst en beleid in Nederland*. Amsterdam 1985.

Marlou Thijssen, 'De Maatschappij Arti et Amicitiae (1839-1870); over het ontstaan en de betekenis van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw', in: *Kunst en beleid in Nederland 2*. Amsterdam 1986.

*Bram Kempers*

## De macht van de markt

# Aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland 1945-1988

### Inleiding

Kunstenaars zijn, of ze het toegeven of niet, afhankelijk van opdrachtgevers, kopers en bemiddelaars. De discussies over kunst in termen van topkunst, kwaliteit, spreiding, marketing en privatisering gaan in feite over sociale lagen in de kunstsector. Het gaat om verticale geleidingen — kunstenaars, kopers en bemiddelaars — en om een horizontale segmentering: van de minima tot de welgestelden. Over dit ruitjespatroon, de verschuivingen daarin en over de keuzevrijheden binnen gevormde patronen is weinig bekend. Zo veel onderzoek als er is gedaan naar kunstnota's, cultuurnotities van politieke partijen, geldstromen van de overheid, 'beleidsinstrumenten' als de BKR en publieksbezoek aan musea, zo weinig is er bekend over de verhoudingen tussen beeldende kunstenaars, kopers en bemiddelaars.

Voor velen is het een klemmende vraag: zit er rek in vraag en aanbod, wat zijn de marges van mijn vrijheid en hoe kan ik bevorderen wat voor mij belangrijk is, kwaliteit heeft, een hoger ideaal vertegenwoordigt? De belangen van betrokkenen maken de kunstmarkt echter een moeilijk te betreden onderzoeksterrein. Wie zich aan het onderwerp waagt, komt onvermijdelijk in conflict met wensbeelden van kunstenaars, critici, kunsthandelaren en culturele ambtenaren. Een beschrijving wordt al gauw opgevat als een stellingname: wie niet voor mij is, is tegen mij. Er is niet alleen een gebrek aan nauwkeurige gegevens maar ook een grote terughoudendheid van betrokkenen om buitenstaanders te informeren. Waar programma's, cijfers en anekdotes een onvolledig beeld geven, leek mij een essay vanuit sociologisch-historisch perspectief over de kunstmarkt op zijn plaats.

Deze tekst is gebaseerd op zo'n zeventig gesprekken met kunstenaars, galeriehouders, verzamelaars, culturele ambtenaren en onderzoekers. Participerende observatie (zoals het bezoeken van openingen en het bijwonen van symposia) en directe observatie (bijvoorbeeld het bezoe-

ken van tentoonstellingen) maakten ook deel uit van het onderzoek. Verder heb ik ambtelijke nota's, onderzoeksverslagen, scripties en publicaties in kranten, weekbladen, kunsttijdschriften en wetenschappelijke periodieken gelezen.

Vrijheden en gradaties in macht en dwang beschouw ik vanuit drie groepen: particulieren, bedrijven en overheden. Sinds de jaren zestig is een verdeling in de kunstmarkt ontstaan, waarbij zich in grote lijnen vijf circuits laten onderscheiden: internationale elite, nationale bovenlaag, middensegment, basis en overgangsgebied tussen professionele en amateuristische kunstbeoefening. De lagen in de kunstsector zijn als de schappen in de supermarkt: bovenaan de dure en bekende merkartikelen, onderaan het goedkope, moeilijk definieerbare assortiment. Het verschil met andere branches is, dat in de kunstsector op een afstandelijke analyse van marktverhoudingen een taboe rust, waardoor slechts weinigen tot een doordachte 'marketingstrategie' kunnen komen.

Binnen de beroepsgroep van beeldende kunstenaars blijkt een geringe mobiliteit tussen de verschillende segmenten te bestaan. De relaties tussen kopers, bemiddelaars en kunstenaars zijn per segment hechter dan die tussen de verschillende lagen. De uitwisseling van goederen, geld, diensten en kennis tussen kopers, kunstenaars en bemiddelaars richt zich voornamelijk op leden van de eigen, naar status en inkomen herkenbare groep.

De vijfdeling in prijs en prestige doorsnijdt de hiërarchie van kunstenaars. De geledingen komen terug in de beroepsverenigingen en ten dele ook in het kunstvakonderwijs. De internationale elite is niet in een beroepsverband georganiseerd. De meeste leden van de nationale bovenlaag zijn geen lid van een vereniging; enkelen van de BKK '69. De BKK is de organisatie van de basis. Het grensgebied kent voornamelijk ongeorganiseerde kunstenaars. De sociale afstand tussen kopers, bemiddelaars en kunstenaars is over het algemeen gering. De differentiatie in beroepsorganisaties loopt ten dele parallel aan die in onderwijsinstellingen. Ateliers '63 en de gereorganiseerde Rijksakademie van Beeldende Kunsten richten zich onomwonden op de topkunst en proberen hun docenten uit die laag te recrutereren. Vermogende kopers kopen kostbare kunst bij kunstenaars die zich zelf ook in enige welstand mogen verheugen. Een culturele kloof bestaat voornamelijk tussen gevestigde collectioneurs en beginnende kunstenaars, in dit bestel een uiterst kwetsbare groep, ondanks de successen van enkele jongeren.

De geslaagden onder hen kunnen later terugzien op een harde leer-school in loven en bieden vanuit een kwetsbare positie en op de schok die de publiciteit en de grote beroepsmobiliteit teweegbracht. De meeste kunstenaars verkopen aan mensen die ongeveer even veel verdienen als zij zelf. Vaak is er ook enig vermogensoverwicht bij de kopers. Deze verhouding is treffend onder woorden gebracht door Westerik bij zijn overgang naar de nationale bovenlaag. Hij zei dat zijn werk zo duur was geworden, dat hij zich zelf geen Westerik meer kon veroorloven.

Het gaat niet om onwrikbare en eenduidige scheidslijnen, maar wel om dwingender patronen dan de begrippen 'vrije' kunst en 'vrije' markt doen vermoeden. De behoefte van mensen om zich te onderscheiden is het grootst in de marges van de aan elkaar grenzende marktsegmenten, bij voorbeeld op het breukvlak tussen nationale top en middensegment, of tussen middengroep en basis. De discussies over cultuurspreiding, topkunst, marketing en beroepsposities van kunstenaars gaan in feite over de beperkte mobiliteit tussen de naar prijs en prestige te onderscheiden circuits.

## 1 Particulieren

### *Vermogende verzamelaars van moderne en oude kunst*

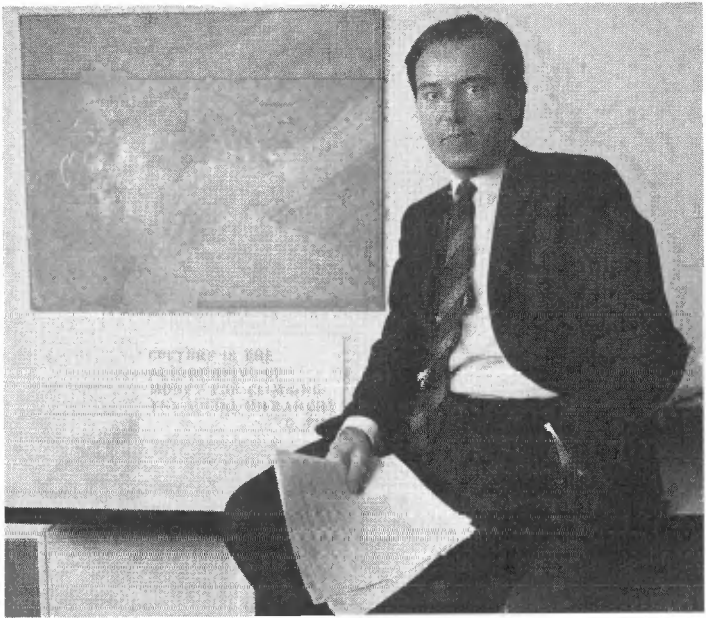
De weinige, rijke verzamelaars van moderne kunst die Nederland telt, zetten een eerbiedwaardige traditie voort. Ook Rembrandt en Vermeer dankten hun ontplooiingsmogelijkheden aan vermogende kunstkopers. Verscheidene Nederlandse kunstmusea zijn voortgekomen uit de donaties van welgestelden die aan hun schenkingen eer en aanzien ontleenden. De collecties die voornamelijk tussen 1860 en 1940 tot stand kwamen, omvatten hoofdzakelijk oude kunst. Maar er waren uitzonderingen. Eigenzinnige particuliere verzamelaars werden getroffen door de controversiële en nog goedkope moderne kunst.

De verzameling van mevrouw H. Krölller-Müller herbergde ook moderne schilderijen, die zij voornamelijk kocht op advies van H.P. Bremmer. De verffabrikant P.A. Regnault werd door de kunsthistoricus H.L.C. Jaffé omschreven als 'de meest vooruitstrevende en baanbrekende particuliere verzamelaar in Nederland gedurende het tijdperk tussen de beide wereldoorlogen'. In 1953, een jaar voor zijn dood, schonk hij zevenendertig werken aan het Stedelijk Museum. De gemeente Amsterdam kreeg de gelegenheid twintig werken te verwerven. De rest van de collectie is na een grote veiling in 1958 verspreid. Regnault heeft zijn uitgangspunt verduidelijkt in enkele notities: 'Men verwijt sommi-

ge kunstenaars, dat zij herhaaldelijk van stijl verwisselen. M.i. is zulk een verwijt totaal ongegrond. Het herhaaldelijk wisselen van stijl wijst wel op een worsteling ter vervolmaking van het werk, op een niet stilstaan bij het reeds bereikte.' En verder: 'De kunst eist de gehele mens voor zich op, duldt geen mededingster naast zich indien men althans de hoogste toppen wil bereiken. Alleen kunstenaars voor wie buiten hun kunst niets anders bestaat, kunnen de hoogste sporten op de ladder der kunst bereiken.' Kort na Regnaults dood betrok Zadkine deze visie over kunst ook op de kunstverzamelaar zelf: 'M. Regnault était pour moi la personification de l'homme qui a consacré le meilleur de sa vie à l'amour de l'art, qui ne vivait que pour l'art. Il avait le génie de découvrir ses représentants à leur début, à leur commencement.'

Na 1960 is de betekenis van schenkingen voor museale collecties afgenomen; aankopen vanuit de musea werden belangrijker. Over het geheel genomen is de machtsbalans tussen particuliere verzamelaars en musea ten gunste van de laatste partij verschoven. Er zijn minder vermogende collectioneers. Het aantal overheidsmusea met deskundige functionarissen die er hun eigen opvattingen op na houden, is sterk toegenomen. De inbreng van particulieren leeft voort in het kader van verenigingen en stichtingen. Verschillende musea hebben eigen verenigingen van vrienden. Op nationaal niveau dragen het Prins Bernhardfonds en de Vereniging Rembrandt bij tot de collectievorming, maar dit geldt overwegend niet-eigentijdse kunst. In de besturen verloren — net als in de musea — patriciërs, bankiers en ondernemers invloed aan professionele deskundigen: museumdirecteuren, kunsthistorici en hoge culturele ambtenaren.

De verzamelaar T.J. Botke, die bijna de helft van het oeuvre van Pijke Koch bijeenbracht, werd door de schilder Nicolaas Wijnberg omschreven als 'de Voltaire van deze eeuw'. Botke illustreert zowel het grote belang van particulieren voor de beroepsuitoefening van beeldende kunstenaars vóór 1960 als het afnemende belang van particulier initiatief nadien. Het vermogen van tandarts Botke was groot genoeg om zijn huis in Maastricht en zijn buiten nabij Gulpen in te richten met een groot aantal schilderijen van hoge kwaliteit. De ambiance was een herenwereld met aristocratische, artistieke en homoseksuele bindingen. De relatie tussen Botke en Koch was gemodelleerd naar een traditionele mecenas-kunstenaarverhouding. Botke, net als Koch rond 1900 geboren, behoort tot de laatste deftige verzamelaars. Koch vond zijn afnemers vooral onder ontwikkelde en vermogende vrienden en



Pyke Koch, *Scrum III*, 1969 (particuliere collectie Botke)

Anna Beeke, *De minister van WVC, mr drs L.C. Brinkman*, met een schilderij van Co Westerik

familieleden. Een kunsthandel had hij daarbij slechts incidenteel nodig. Na de Tweede Wereldoorlog verleende Botke hem een jaargeld, in ruil voor schilderijen. Vanwege zijn fascistische sympathieën was Koch tussen 1945 en 1965 vrijwel geheel verstoken van steun in museumkringen. In 1970 is hem om die reden de staatsprijs niet verleend en viel de keus op Westerik. De beeldende kunst is een van de weinige sectoren waar de na de oorlog de zuivering krachtig ter hand is genomen. Dat oorlogsverleden was overigens een welkom argument, omdat het 'magisch realisme' om artistieke redenen uit de gratie was geraakt in museumkringen.

Naast schilderijen die Koch vanuit zijn eigen belangstelling maakte, vervaardigde hij ook 'Oogst' en 'Vier Jaargetijden' als variant op paleisdecoraties uit de Italiaanse Renaissance. Ook bij andere werken in het huis van Botke zoals de 'Staande schoorsteenveger', zijn vijftiende-eeuwse Italiaanse voorbeelden gebruikt. Koch concipieerde een eigentijdse heilige, waarin naast een homoseksuele inslag ook een politieke symboliek herkenbaar is. Hij was een van de laatste schilders die zichzelf plaatsten binnen de eertijds toonaangevende Italiaanse traditie. Hij heeft geprobeerd om op technisch perfecte wijze een eigentijdse iconografie te ontwikkelen.

Botke heeft zijn collectie niet kunnen handhaven. Pogingen er een museum van te maken zijn mislukt. Hij spreekt met veel bitterheid over 'al die kabouters in Den Haag die niet eens een dakraam wilden laten repareren op hun kosten'. De kleinere werken zijn verspreid onder familieleden. De belangrijkste stukken zijn verkocht aan musea, zoals 'Bertha van Antwerpen' en de 'Staande schoorsteenveger II'. Deze zijn samen voor vierhonderdduizend gulden aangekocht door het Haags Gemeentemuseum, dat deze aankoop financierde door een minder gewaardeerd werk van Delvaux te verkopen. Kochs belangrijkste schilderijen van voor 1950 hebben thans een geschatte veilingwaarde van meer dan vierhonderdduizend gulden.

Mevrouw Kröller-Müller en de heren Regnault en Botke zijn overigens niet representatief voor de manier waarop vermogende Nederlandse ondernemers, bestuurders of beoefenaren van vrije beroepen hun geld hebben besteed. De gepassioneerde belangstelling die zij voor kunst aan de dag legden, was uitzonderlijk. Voorzover de rijken kunst verzamelden, richtte hun belangstelling zich overwegend op oudere kunst. De vermogenden kochten voornamelijk kunst van voor Picasso waarmee ze, zoals D. G. van Beuningen en W. van der Vorm, hun herenhui-



zen en villa's lieten inrichten.

Bedragen van tien- tot honderdduizend gulden worden voornamelijk besteed aan kunst van voor 1920, meestal van voor 1850, en overwegend ouder dan de negentiende eeuw. Oude kunst bleef in de zakenwereld en in diplomatieke kringen belangrijker als decoratieve vorm dan eigentijdse kunst. Voor nieuwe rijken zoals de topman van Bredero en commissaris van Rijn-Schelde-Verolme, J. de Vries, P. Menten, C. Bakker ('bollenbakker' zoals hij naar zijn beroep genoemd wordt in de kunsthandel), de aannemer B. de Geus van den Heuvel en P.H. Derksen, de oprichter en eigenaar van het Sporthuis Centrum concern, was een collectie oude kunst een teken van verworven status. Zij traden met werken van kleinere meesters in het voetspoor van fabrikanten uit de Twentse textiel, de Amsterdamse zakenlieden en de Rotterdamse ondernemers. De naoorlogse verzamelingen van oude meesters van onder anderen De Geus van den Heuvel, Sidney van den Bergh en Derksen werden door verkoop en veiling tussen 1975 en 1987 weer verspreid.

#### *Internationale en nationale topkunst*

Nederland herbergt niet zulke gerenommeerde collectioneers van moderne kunst als graaf Giuseppe Panza in Milaan, de chocoladefabrikant dr. Ludwig die zijn naam verbond aan musea in Aken, Keulen en Wenen, de oprichter en directeur van het reclamebureau Saatchi en Saatchi, Charles Saatchi in Londen, of de Amerikaanse verzamelaars die in tal van publikaties figureren als voorbeeld van verlicht particulier initiatief. Vrijwel alle bekende verzamelaars van moderne kunst danken hun naam aan de musea die ze hebben gesticht: op grote schaal in de Verenigde Staten, vaak in Duitsland en op beperkte schaal in Engeland en in Nederland. De Nederlandse kunstmarkt verkeert in de periferie van de internationale kunstmarkt. Het Nederlandse galeriewezen staat in de schaduw van de toonaangevende galerieën in bijvoorbeeld Keulen en New York. Incidenteel kopen Nederlandse verzamelaars werk van buitenlandse coryfeeën; slechts enkele Nederlandse kunstenaars en galeriehouders genieten internationaal erkenning.

De directeur van het onderzoeksbureau Intomart, F. Becht, behoort met zo'n twintig tot dertig anderen tot een kleine groep verzamelaars van moderne kunst in Nederland. Slechts enkelen genieten buiten hun directe kring van familie, zakenrelaties en vrienden enige bekendheid. Onder hen zijn de koefabrikant J.W. Peijnenburg, de meubelontwerper Martin Visser, de belastingconsulent en accountant Wijnand Wil-

denberg met zijn vrouw Anette, de directeur van het Concertgebouw M. Sanders, de eigenaar van de Society Shop Ed Beer. Tot deze groep behoort ook mr. P. Cleveringa die in Acquoy aan de Linge de Kijk-schuur heeft ingericht en de hereboer in Finsterwolde A. Waalkens. In 1988 heeft hij zijn collectie aan de Rijksdienst Beeldende Kunst geschonken. Daarvan is door de Staatsuitgeverij een catalogus gepubliceerd.

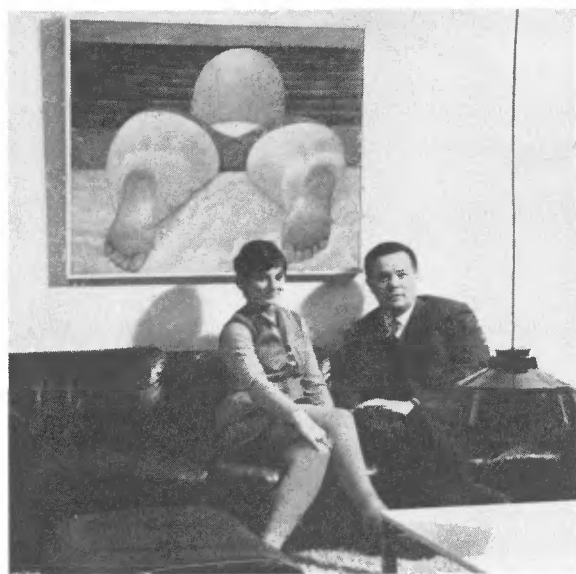
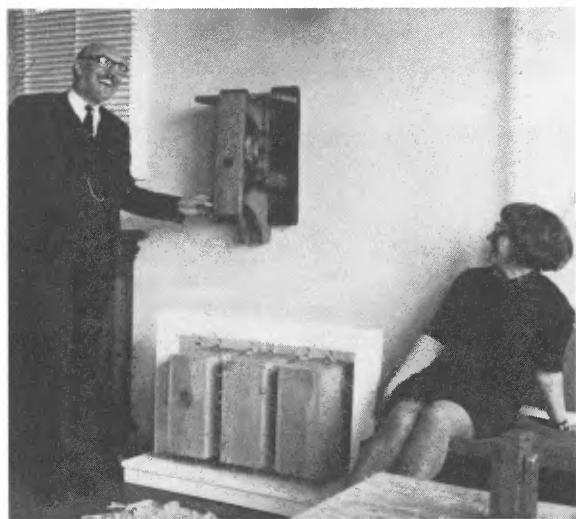
*ink  
Aankomst*

Deze groep vormt een elite van verzamelaars, die overwegend goedkoop inkoopt en daardoor vaak een proces van waardevermeerdering en erkenning in gang zet. Daarnaast zijn er enkele leden van de economische elite die zich opstellen als stille rijken en verborgen verzamelaars; zij kopen in een later stadium en bestendigen reputaties van kunstenaars.

Vermogende kunstkopers schaffen werken aan die in prijs variëren van vijf- tot honderdduizend gulden. Werk van De Kooning en Johns heeft een veilingwaarde van drie tot zeven miljoen gulden. Moderne Nederlandse kunstenaars vormen een kleine groep binnen de internationale elite: Appel, Dibbets en Van Elk. Tot deze groep behoren ook Carel Visser en Armando. Zij hebben door kunsthandelaren in het buitenland vaste voet aan de grond gekregen op de internationale markt voor moderne kunst. Een nationale markt voor topkunst sluit daarop aan. Deze bestaat uit werk van Constant, Westerik, Lucebert, Corneille, Van Koningsbruggen, Struycken, Lucassen, Lataster, Holstein, Gordijn en een jongere generatie: Van Hoek, Daniëls, Dumas, Andriessen, Scholte en Verhoef. Deze scheidslijnen zijn uiteraard niet strak te trekken. Ze zijn inzet van strijd en onderhevig aan veranderingen.

Het aantal levende Nederlandse kunstenaars dat door de verkoop van werk meer dan drie keer 'modaal' verdient, ligt vermoedelijk tussen de dertig en vijftig. Hun cliënteel bestaat uit enkele president-directeuren van banken, uitgeversconcerns en beleggingsmaatschappijen, fabrikanten, medische specialisten (in het bijzonder hoogleeraar-directeuren), notarissen, accountants, advocaten of architecten en eigenaren of hoofdaandeelhouders van ondernemingen: een warenhuisketen, een geheel van kledingwinkels en videozaken, een makelaardij in koffie en cacao, een brouwerij, een meubelhandel en een bureau voor headhunting.

Slechts enkele verzamelaars afficheren zichzelf als zodanig. De publieke presentatie van de collectie van Frits Becht in 1984 in het Stedelijk Museum is een uitzondering. Bij hem is sprake van een professionele



*De heer en mevrouw Wildenburg, met twee werken van Mark Brusse. Uit Museumjournaal (themanummer over verzamelaars, 1986)*

*Agnes en Frits Becht, met Co Westerik, *Opdrogende baadster*. Uit Museumjournaal (themanummer over verzamelaars, 1986)*

betrokkenheid bij kunst. Mede hierdoor kan Becht gehoor geven aan een zekere hang naar uiterlijk vertoon, terwijl andere collectioneers meer handelen naar een dwang tot bescheidenheid. Voor de vermogenden is zelfbeheersing vaak geboden: men treedt met zijn rijkdom niet graag voor het voetlicht; daarbij hoort ook een grote terughoudendheid in het tonen van kunstcollecties. Niet zozeer de graad van ijdelheid of bescheidenheid is veranderd sinds de hoogtijdagen van het mece-naat, als wel het kader waarin pronkgedrag plaatsvindt. De verschuiving in de locatie voor vertoon hangt samen met een toegenomen differentiatie van elites. Groot uiterlijk vertoon is in Nederland voorbehouden aan een culturele elite die zich daardoor onderscheidt van de economische en politieke bovenlaag.

'Frits Becht werd rijk en bleef kunst kopen: het kopen en verzamelen is nu niet meer uit zijn leven weg te denken', zo portretteerde een verslaggever hem. In een aflevering van *Museumjournaal* in 1984, waarin enkele toonaangevende verzamelaars werden geportretteerd, volgt na een opsomming van enkele kunstwerken in zijn huis de kenschets: 'Deze kunstwerken zijn thuis in een ambiance die Hollandse degelijkheid paart aan Haagse chic.' Verder staat te lezen over de 'levensgenieters Becht': 'Lekker eten komt zo niet op de eerste, dan toch zeker op de tweede plaats in ons leven.' De schrijver van het artikel schetst de houding van Becht als volgt: 'Als het gaat over de komende tentoonstelling in het Stedelijk Museum benadrukt Becht dat ze op die plek niet meer zijn dan een gast. Begeleid door een omvangrijke catalogus waarin meer dan vierhonderd kunstwerken uit de collectie afgebeeld zullen worden, is de tentoonstelling zelf veel bescheidener van opzet.' Becht relateert zijn optreden met een uitspraak aan het eind van het artikel: 'Maar als ik mezelf dan zo bezig zie dan vind ik mezelf soms wel eens een zendeling.' Het televisieportret van Becht verduidelijkt zijn status: te zien is hoe het boek over de collectie van A. en F. Becht van de persen rolt; vervolgens wordt de kijker meegevoerd via de oprijlaan naar hun villa.

Kunstverzameling en bestuursfuncties in de kunstwereld staan centraal in publikaties over Becht en in de interviews die hij en zijn echtgenote geven. Telkens wordt gememoreerd dat Becht lid is van het bestuur van de Stichting Het Derde Net, van de adviesraad van museum Fodor, van Ateliers '63 en Het Nationale Ballet, en dat hij voorzitter is van Mickery, Openbaar Kunstbezit en het Holland Festival. Het bekleden van openbare functies is bij Becht verweven met het verzamelen als privé-persoon, getuige zijn belangstelling voor de functie van museum-

directeur: 'Als ik die functie in het museum had aanvaard dan zou ik met het privéverzamelen zijn gestopt. Bovendien is het salaris in zo'n museumfunctie ook niet van dien aard dat je veel ruimte hebt om privé te verzamelen.' Zijn optreden wordt in de media geloofd en aan andere rijken ten voorbeeld gesteld. De verzorgde presentatie wordt geprezen. De lof voor vertoon komt duidelijk tot uiting in het boek over zijn verzameling. De inleidingen van de toonaangevende museumdirecteuren E. de Wilde en R. Fuchs ademen een sfeer van openbaar eerbetoon aan het particuliere initiatief van Becht.

In dit verband is de term 'kunstmaffia' geïntroduceerd. Hij wordt gebruikt door mensen die geen toegang hebben tot de nationale culturele elite. Ze zien met lede ogen aan hoe reputaties worden gemaakt en gebroken door een groep mensen die met elkaar bevriend zijn, op dezelfde academie hebben gezeten en dezelfde vernissages bezoeken. Becht behoort tot deze groep die vertakkingen heeft naar Ateliers '63, de musea waarvan R. Fuchs en E. de Wilde directeur of adviseur zijn, en naar de organisatie van de KunstRai. De term kunstmaffia wordt ook voor andere min of meer gesloten circuits gebruikt maar is daarop in technische zin niet van toepassing.

De beperkte groep welgestelde verzamelaars van moderne kunst maakt gebruik van buitenlandse galerieën en een klein aantal galerieën in Nederland, waaronder Swart, Art and Project, Van Krimpen, Collection d'Art en Nouvelles Images. Na 1985 werden enkele nieuwe galerieën zoals The Living Room belangrijk. De moderne kunsthandelaren hebben traditionele deftigheid vervangen door eigentijds standsvertoon met als beeldbepalend element de royale, hagelwitte, niet door elektriciteitsleidingen en andere nutsvoorzieningen ontsierde tentoonstellingsruimten. De aandacht van de kunst wordt slechts afgeleid door een bureau, een stoel en een lamp, alles in fraai design.

Voor het afbakenen van de nationale geledingen zijn internationale kunstbeurzen van grote betekenis geworden. Deelname aan gezamenlijke manifestaties geldt als criterium voor hoog en laag in de kunstwereld, hetgeen door de begeleidende publiciteit wordt bekrachtigd. De kosten van huur, inrichting van stands, reizen en representatie zijn hoog. Aanwezigheid bij internationale manifestaties weerspiegelt het vermogen van een galerie. Informeel contacten tijdens deze exclusieve en toch publieke evenementen geven de rangorde aan. Toonaangevend in de internationale kunsthandel — beurzen en galerieën — zijn steden als Keulen, Bazel, Bern, Zürich, Genève, Londen, Parijs, Milaan en

New York, Venetië en Kassel hebben belangrijke kunstmanifestaties waar landen of toonaangevende adviseurs hun keuze presenteren zonder dat er werk te koop wordt aangeboden. Amsterdam speelt internationaal een ondergeschikte rol en is nog steeds nauwelijks meer dan een centrum van de nationale kunstmarkt.

Via het Bureau Beeldende Kunst Buitenland (BBKB) en Internationale Betrekkingen van wvc probeerden ambtenaren de Nederlandse kunst door subsidies voor manifestaties en tentoonstellingen in het internationale circuit te introduceren. Het falen van andere instellingen zoals de BBKB heeft geleid tot een versterking van het op internationale promotie van Nederlandse kunst gerichte beleid van de Directie Beelden de Kunst en Bouwkunst van wvc.

De KunstRai verduidelijkte de verdeling van eer, aanzien en kapitaal binnen de Nederlandse kunsthandel. Het schisma met de in 1982 gestarte jaarlijkse kunstmanifestatie in de Nieuwe Kerk markeerde de nationale scheidslijnen voor betrokkenen en buitenstaanders. Deze 'Kunstmanifestatie' was een initiatief van de Nederlandse Vereniging van Galeriehouders die de tentoonstelling organiseerde in samenwerking met de Nationale Stichting De Nieuwe Kerk. De initiatiefnemers selecteerden drieëndertig galerieën. Ze benadrukten als criteria kwaliteit en diversiteit. De omstreeks zeventienduizend bezoekers maakten de eerste manifestatie zakelijk tot een succes. De tentoonstelling van 1983 werd door minister Brinkman geopend die bij die gelegenheid het belang van particulier initiatief en marktmechanisme onderstreepte. Het bezoekersaantal steeg tot tweeëntwintigduizend. De verkoop gaf aanleiding tot tevredenheid, maar de op de 'avant-garde' gerichte bemiddelaars hadden hun bedenkinge.'

Het aantal beurzen groeide in 1984 met een vijfendertig-uurs manifestatie in de Koepelzaal van het Sonestahotel en een presentatie in Paradiso. De manifestatie in de Nieuwe Kerk ging voort onder de naam 'Galerie 84'. De kritiek onder een kleine groep galeriehouders en kunstrecensenten gold het weinig avontuurlijke karakter van het getoonde werk. Ze beijverden zich voor een nieuwe, exclusieve manifestatie en wisten daarvoor aanzienlijke rijkssubsidies te verwerven. De galeriehouder en directeur van de Stichting Kunstbeurs, tevens oprichter van de KunstRai, W. van Krimpen, formuleerde het als volgt: 'De Stichting Kunstbeurs wilde een hoogwaardige kunstmanifestatie van de grond tillen zonder inmenging van alle mogelijke belangengroepen die kwaliteit in de weg staan en immer willen vergaderen.' Kwaliteit

is datgene waar de eigen groep patent op heeft, de anderen gelden als commercieel, bureaucratisch of amateuristisch. Polemische uitspraken over kwaliteit waren onlosmakelijk verbonden met de strijd om het kapitaal van kopers en subsidiegevers. Discussies markeren de standsgrenzen in de kunstsector.

Met het oog op promotie van Nederlandse kunst op internationaal niveau werd besloten om bij de organisatie van de KunstRai gastlanden uit te nodigen, museumconservatoren met de keuze te belasten en voor de inrichting van de Randstadhal van de RAI een architect in te schakelen. Naast steun van wvc verwierven de organisatoren een subsidie van de afdeling exportbevordering en voorlichting van Economisch Zaken en bijdragen van het bedrijfsleven.

De KunstRai werd een waterscheiding in de Nederlandse galeriewereld. De plannen voor een gezamenlijke tentoonstelling in de Nieuwe Kerk werden ondermijnd. De overblijvende galerieën wisten in de Koopmansbeurs een tentoonstelling te organiseren onder de naam 'Galerie 86', voortgezet in 1987 als 'Galerie 87'. Weer andere organiseerden in september 1986 de 'New Dutch Art Fair' in de Sonestakoepelzaal. Kort daarvoor vond de KunstRai 86 plaats met dit keer niet West-Duitsland, maar Frankrijk en België als gastlanden. De door minister Brinkman geopende KunstRai kon zich verheugen in de meeste subsidies en de grootste bijdragen van bedrijven. De met nadruk beleden internationale oriëntatie had echter vooral een effect op de nationale verhoudingen.

Voor de verkoop bij galerietentoonstellingen, kunstbeurzen en manifestaties is publiciteit van doorslaggevende betekenis. Naast de kunsthandelaar is de kunstrecensent een bemiddelaar die vraag en aanbod nader tot elkaar kan brengen. De kunstkritiek versterkt de internationale en nationale bovenlaag van de kunstmarkt. Alleen als spraakmakend geldende tentoonstellingen worden uitvoerig in de landelijke kranten en op radio en televisie belicht. De deelnemers aan de Salon der Debutanten in Ponypark Slagharen staan bij de redacties van het Cultureel Supplement van de NRC of van Nederland C niet bovenaan de prioriteitenlijst.

Het belang van publiciteit biedt kunstrecensenten goede mogelijkheden om zelf een kunsthandel te beginnen zoals blijkt uit de commercieel succesvolle loopbanen van J. Juffermans, L. Tegenbosch en A. Venema. Soms moeten zij hiervoor hun regelmatige besprekingen van tentoonstellingen in dag-, week-, of maandbladen opgeven, maar de als recen-

sent opgebouwde contacten verliezen zelden hun waarde. Het schrijven van catalogi of monografieën over kunstwerken die daarna te koop worden aangeboden, is zakelijk van groot gewicht gebleken. De publiciteit wordt soms bewust gebruikt om de prijsvorming te beïnvloeden. Voor de prijsverhoging is een museale tentoonstelling met catalogus van doorslaggevend belang.

Galeriehouders en kunstenaars zijn beiden afhankelijk van aandacht in de media. Publicisten zijn van hun kant aangewezen op kunstenaars en handelaren voor informatie die hen in staat stelt hun kennis, visie en smaak te tonen. Zo ontstaat een wederzijdse afhankelijkheid die overwegend tot één marktsegment beperkt blijft. De bovenlaag van de markt bestaat uit enkele, elkaar overlappende netwerken van verzamelaars, handelaren en critici.

De uitbreiding van het galeriewezen en de opkomst van de kunstkritiek zijn hand in hand gegaan. Voor de jaren zestig waren er slechts enkele galerieën of kunsthandels, zoals Kabinet Floret, Sothmann, Van Lier, De Ronde Brug, Prinsengracht 845 en M.L. de Boer. Er waren weinig kunstcritici en kunstbrieven in kranten, op de radio en op de televisie. Ook de publiciteit van galerieën en musea stond nog in de kinderschoenen. Grote musea, gemeenten zoals Amsterdam, instellingen als de Rijksdienst Beeldende Kunst en toonaangevende galerieën maken op grote schaal gebruik van eigen publikaties. Voor kleinere instellingen is publiciteit in eigen beheer te kostbaar en daarom krijgen ze nauwelijks toegang tot de publiciteit in de media.

### *Middenlaag en basis*

Voor de totale omzet in de beeldende kunst in Nederland is de brede laag van mensen die een redelijk inkomen geniet en beschikt over enig vermogen van groot belang, met name voor de traditionele vormen van kunst: kleine en middelgrote schilderijen, aquarellen, tekeningen en grafiek met overwegend figuratieve voorstellingen. In vergelijking met het buitenland is deze midden-categorie van kunstkopers kenmerkend voor Nederland, zoals ook de grote productie van relatief goedkope kunst kenmerkend is voor de Nederlandse markt. Het gaat deze kopers niet om een prestigieuze collectie die rouleert en waarvan ze hopen dat deze ooit als donatie zal worden aanvaard door een museum. De meeste kunstkopers zijn tussen de dertig en vijftig jaar. Ze hebben een inkomen van twee keer modaal of meer, benevens enig eigen vermogen. Een veel voorkomend kenmerk is een goede opleiding en een beroep in de culturele sector. Onder deze groep kopers zijn verhou-



dingsgewijs veel architecten, fotografen, cabaretiërs, toneelspelers, dansers, psychiaters, mensen uit de wereld van reclame, radio, televisie en film, schrijvers, advocaten, rechters, uitgevers, tandartsen, chirurgen, medische specialisten, hoogleraren en culturele ambtenaren. De aankopen dienen primair de inrichting van het eigen huis. De kunst wordt incidenteel direct op het atelier gekocht, maar vindt meestal haar weg via galerieën en grote kunstuitleninstellingen.

Weinig galeriehouders en kunstenaars zijn eenzijdig van dit circuit afhankelijk. Voor veel kunstenaars is de verkoop van werk een bron van neveninkomsten, naast adviseursfuncties, het uitvoeren van opdrachten, stipendia, betrekkingen als docent aan een academie en het inkomen van een partner. Sociale uitkeringen, subsidies voor atelier en materiaal en de BKR vervulden vitale functies in de beginperiode van de loopbaan van kunstenaars die in middenlaag terechtkomen. De mogelijkheden voor jonge kunstenaars om vanuit de beroepsopleiding, de BKR en sociale uitkeringen een beroepspositie in dit marktsegment te verwerven zijn echter gering.

Ook het middensegment kent een netwerk van distributiecentra: enkele galerieën, voornamelijk in de Randstad en met een concentratie in de Amsterdamse binnenstad. Zij hebben nauwelijks toegang tot internationale kunstbeurzen en tot publiciteit in vakbladen voor beeldende kunst, vormgeving en architectuur of in de kunstbrieven van Vrij Nederland, Haagse Post, Avenue, de Volkskrant en NRC-Handelsblad. Deze maand-, week- en dagbladen vormen met de kunstprogramma's van de omroepen een sterk gegroeide kunstpubliciteit, die zich vooral richt op het topsegment. Een veel gehoorde grief van de galeriehouders uit de door de elite als tweederangs beschouwde middenlaag is dat ze verstoken blijven van museale tentoonstellingen, overheidsaankopen, recensies en interviews met de door hen gepresenteerde kunstenaars. De rancune over de standsgrenzen wordt bij galeriehouders in dit netwerk nauwelijks verhuld. Op hun beurt laten functionarissen van artotheken zich vaak laatdunkend uit over deze groep galeriehouders. De agressie en de behoefte aan het scheppen van afstand is, zoals gesteld, het grootst in de overgangsgebieden tussen de marktsegmenten.

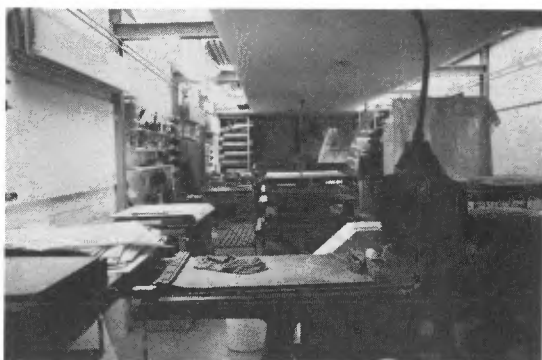
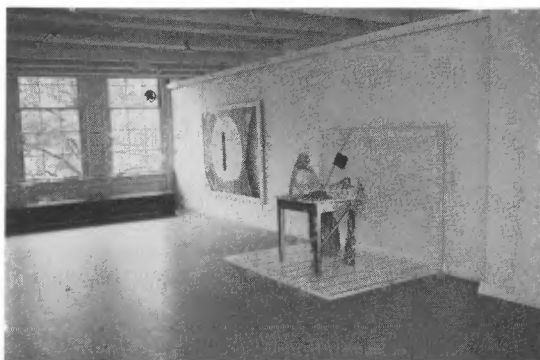
Voor de meeste kopers zijn de ateliers ontoegankelijk en slechts enkele kunstenaars beschikken over een eigen klantenkring. Alleen oudere, gevestigde kunstenaars kunnen met enige regelmaat direct uit het atelier verkopen. De tentoonstellingskosten worden zowel in het top- als in het middensegment gedekt, doordat de galerie een percentage van

de verkoopopbrengst ontvangt. Galerieën bieden kunstenaars een tentoonstellingsruimte, diensten als verkoper, administratieve steun, kennis van de marktverhoudingen, publiciteit en een klantenkring. Kunstenaars leveren op hun beurt het werk, een eigen cliënteel en, in sommige gevallen, toegang tot de media. Tot de tentoonstellingskosten behoren, behalve de encadrering, fotodocumentatie, drukwerk zoals uitnodigingen, affiches en eventueel een catalogus, porti, drank, 'hapjes' en tijdelijk personeel. Deze kosten komen doorgaans voor rekening van de kunstenaar. Verder wordt een verdeling van de opbrengst overeengekomen, variërend van een derde tot meer dan de helft voor de kunsthandel. Een percentage van vijftig procent van de omzet is in Nederland sinds de jaren zeventig gangbaar geworden, waarbij gevestigde kunstenaars vaak worden vrijgesteld van de tentoonstellingskosten.

De gelijk blijvende prijzen, de stijgende kosten voor het drukken van grafiek en de stijging in bemiddelingskosten resulteren in een dalend rendement na 1975. Dit wordt ten dele gecompenseerd door aanzienlijke omzetsijgingen, in het bijzonder voor grafiek. Daarbij raken vaak meerdere bemiddelaars betrokken die onderling onderhandelen over percentages, hetgeen veelal ten koste gaat van de inkomsten van kunstenaars. Vooral jonge kunstenaars zijn erg kwetsbaar, hetgeen ook blijkt uit het invoeren van 'hanggeld': het betalen voor expositiegelegenheid.

Slechts weinigen slagen erin om gedurende langere tijd voldoende jaarinkomen te verwerven als vrije kunstenaar of als zelfstandige galeriehouder. Meestal beschikken ook galeriehouders of -houdsters over neveninkomsten. Het gaat bijvoorbeeld om inkomen uit een fabriek, een fotohandel, in- en verkoop van antiek, een restauratie-atelier, een lijstenmakerij of een drukkerij. Daarbij komen soms een salaris als adviseur, honoraria voor publikaties of het inkomen van een partner. Ondanks de fiscale aftrekbaarheid van verwervingskosten, die een deel van de huurwaarde van een vestiging waar tevens wordt gewoond, reiskosten en representatiekosten omvatten, is voor slechts een klein aantal galerieën een rendabele bedrijfsvoering mogelijk. De winst uit in- en verkoop van kunst alleen is zelden voldoende.

De hoge exploitatiekosten van tentoonstellingsruimten bevorderden sinds 1980 de opkomst van kunstadviseurs en artistieke bemiddelaars zonder eigen expositiegelegenheid. Deze tendens volgt op de opkomst van galerieën met expositiegelegenheid sedert ongeveer 1960, zoals Galerie Orez te 's-Gravenhage, Galerie A te Arnhem, 't Venster en de



J.M. Pijnappels, *Tentoonstelling Roger Raveel in Galerie Espace*, oktober 1988

J.M. Pijnappels, *Tentoonstelling Costant in Collection d'Art*, oktober 1988

J.M. Pijnappels, *Drukkerij/Printshop van Piet Clement*

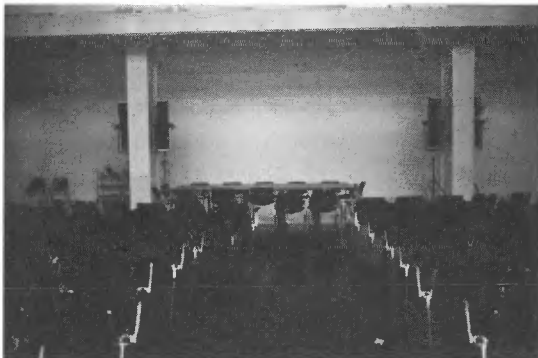
Rotterdamse Kunstkring in Rotterdam, Galerie ccc in Schiedam en d'Eendt in Amsterdam. Het artistiek idealisme dat bij de meeste in de jaren zestig en begin jaren zeventig opgerichte galerieën zoals Collection d'Art, Espace, Krikhaar, Mokum, Galerie 845, Riekje Swart, Nouvelles Images of Albert Waalkens een grote rol speelde, heeft plaats gemaakt voor een expliciet zakelijke benadering. In dit verband hebben verscheidene galeriehouders een reputatie verworven die niet ver verwijderd is van die van handelaren in tweedehands auto's.

De bemiddeling door kunstadviseurs strekt zich uit tot het verkopen of verhuren van werk aan bedrijven en particulieren, het verwerven van opdrachten, het organiseren van tentoonstellingen en het invullen van formulieren voor één van de individuele subsidies welke sinds 1985 door het ministerie van wvc beschikbaar worden gesteld. De makelaars in kunst bemiddelen ook tussen galeriehouders en de kunstenaars die zij vertegenwoordigen, waarbij elk van de drie partijen een bepaald percentage van de opbrengst verwerft. Deze meervoudige makelaardij is kenmerkend voor de toegenomen betekenis van professionele bemiddelaars in de kunstsector.

Naast top- en middensegment van randstedelijke galerieën zijn er vele kleine galerieën in provinciale centra als Harlingen, Groningen, Zwolle, Deventer, Kampen, Vlissingen, Borne en Maastricht. Deze functioneren doorgaans op de grens van middensegment en basis. Buiten de randstad zijn er niet veel galerieën die een rol spelen op nationaal niveau. Uitzonderingen zijn Wanda Reiff in Maastricht, De Zaak in Groningen en Waalkens in Finsterwolde. Hun prestige garandeert overigens geen groot commercieel rendement; overheidssubsidies en eigen kapitaal zijn van groot belang voor de exploitatie.

Voor kunstenaars die toegang hebben tot de Amsterdamse galerieën uit midden en topsegment betekent dit regionale circuit een aanvullende afzetmogelijkheid van beperkte betekenis. De kosten verbonden aan een tentoonstelling in de provinciesteden overtreffen in het algemeen de baten. Het kost veel tijd en er valt veel te organiseren ten behoeve van vervoer, verzekering en lijsten. Een aanwijzing voor de geringe omzet in het regionale circuit is de tentoonstelling 'Amsterdam Nu', die in 1985 veel kopers trok in het Singermuseum te Laren, maar reizend door het land tot weinig afzet leidde.

Tot het middensegment behoren ook enkele grote kunstuitleencentra die sinds 1955 kunst te leen aanbieden tegen een vaste abonnementsprijs. Bij de Stichting Beeldende Kunst (sbk) betalen leden een bedrag



J.M. Pijnappels, *Kunstlenen bij de SBK in Amsterdam*

J.M. Pijnappels, *Galerie Mokum*

J.M. Pijnappels, *Boekmanzaal in het Stadhuis/Muziektheater*

tussen de zeven en vijfendertig gulden per maand; zestig procent van het abonnementsgeld wordt door de stichting gereserveerd als kooptegoed. De SBK werkt met een huurkoopsysteem, aangeduid met de trits huren sparen kopen. Ze opereert hoofdzakelijk op het middensegment van de markt en ziet zichzelf als 'voorportaal van de markt'.

Het publiek van de grote kunstuitlencentra komt overeen met de kunstkopers in galerieën uit het middencircuit. Vijfzeventig tot negentig procent heeft universitair of hoger beroepsonderwijs genoten, de leeftijd ligt tussen de vijfentwintig en veertig jaar en de meerderheid verdient meer dan modaal, maar zelden meer dan drie keer modaal. Er bestaat bij deze groep een grote belangstelling voor musea, filmhuizen, theater en muziek. Een klein deel van de kunstenaars bezoekt met enige regelmaat galerieën en koopt daar zo nu en dan kunst. Lidmaatschap van een uitleencentrum en koopgedrag stimuleren elkaar. Naast lenen kan er immers ook gekocht worden bij de SBK. Leden bouwen een koopkrediet op en kunnen uit een gedifferentieerd aanbod van relatief goedkope werken een keuze maken. Voor veel kunstenaars is het ruilen van kunst een groot voordeel; de huiscollectie kan tegen lage kosten rouleren. Aldus draagt de kunstuitleen vooral sinds eind jaren zeventig binnen een naar opleiding, inkomen en leeftijd beperkte groep bij tot de sociale en geografische spreiding van kunst. Jongere en gevestigde kunstenaars ontlenen aan de kunstuitleen een aanvullend inkomen door werk via meerdere instellingen te laten distribueren. Het gaat vooral om goedkoper werk, grafiek en technieken op papier. De vorming van een kwalitatief goede collectie is een bron van zorg bij verscheidene kunstuitlencentra, omdat kunstenaars uit het topsegment te duur zijn of niet aan de uitleen willen verkopen, en zeker niet werk in bruikleen willen afstaan. Dat het onderscheid tussen galerieën en uitleencentra enigszins vervaagt, blijkt ook uit de mogelijkheid om, vooral buiten de randstad, bij galerieën kunst te lenen.

Vijftien tot twintig professioneel geleide uitleeninstellingen in de grote steden bedienen met zo'n veertig tot vijftig galerieën eenzelfde publieksgroep. Ze vullen elkaar aan en concurreren met elkaar. In beginsel werken uitleencentra marktverruimend omdat ze door een gesubsidieerde spaarregeling en door gelegenheid te geven tot ruilen van kunstwerken een latente vraag activeren. De goed toegeruste uitleencentra betreden echter ook het afzetgebied van de galerieën. Vaak worden bij grafiekaankopen kortingen bedongen bij de galerie, oplopend van twintig tot dertig procent. Hierbij is een uitleencentrum in het voordeel vanwege de overheidsgaranties voor salarissen, huisvesting en

drukwerk, posten die galeriehouders moeten terugverdienen. Deze concurrentie wordt versterkt doordat de grotere uitleencentra wel meer leden kunnen verwerven maar niet meer overheidssubsidie.

De bemiddelaars die geen winst maken en evenmin een redelijke omzet halen, volgen in prestige en prijs op de toonaangevende galerieën en op de rendabele, maar niet in hoog artistiek aanzien staande galerieën en de grote uitleencentra. Tot die categorie bemiddelaars behoren de artotheken, de regionale kunstuitleencentra en de meeste kleine galerieën, alsmede tentoonstellingsruimten in clubhuizen, buurthuizen, meubelhallen, winkels, kapperszaken, of café's en restaurants. Noch de bemiddelaars, noch de kunstenaars kunnen aan dit marktsegment voldoende inkomen ontlenen.

De marktverhoudingen zijn tussen 1960 en 1980 zeer sterk beïnvloed door de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR) en in samenhang daarmee door de beroepsopleidingen 'vrije' kunst, die uitzicht boden op een BKR-carrière. De marktwaarde van schilderijen, tekeningen en grafiek lag in het algemeen aanzienlijk lager dan de prijzen die krachtens de BKR werden betaald. De verkoopverwachtingen die de BKR bood, bevorderden de neiging van studerende om voor het beroep van beeldend kunstenaar te kiezen. Werk, waarvoor via de BKR-regeling prijzen werden betaald die varieerden van tweehonderd tot zesduizend gulden, bracht op de vrije markt doorgaans minder op. Er was wel een particuliere vraag naar tekeningen, aquarellen en schilderijen in de orde van vijftig tot achthonderd gulden maar veel werk zou ook bij prijsverlaging onverkocht blijven. De BKR heeft tussen 1960 en 1969 geleid tot een snelle verbreding van de basis van het beeldende kunstenaarsberoep die in hoofdzaak afhankelijk was van de overheid. De artotheken hebben een belangrijke rol gespeeld in de verspreiding van BKR-werk onder particulieren. Ze lenen dit werk uit tegen een lagere prijs dan de kunstuitleeninstellingen die werken volgens het SBK-model. Ook de abonnementsprijs is beduidend lager, namelijk zo'n vijf gulden per maand. De artotheken, die wel uitlenen maar niet verkopen, richten zich bewust op een minder draagkrachtig publiek.

De scheidslijnen in de kunstmarkt worden niet bepaald door het verschil tussen lenen en verkopen. Zelfs de Rijksdienst Beeldende Kunst leent kunst uit. Lenen of verkopen is niet het standscriterium. Bij de staf van artotheken bestaat een kritische houding tegenover de SBK en het museumwezen. Over het algemeen speelt idealisme in de zin

van cultuurspreiding een grote rol. 'Mensen moeten opgevoed worden', zo klinkt het, maar tegelijk doet zich het dilemma voor dat het kunstpubliek slechts in beperkte mate kan worden verbreed. De keuze tussen 'moeilijke dingen', 'kwaliteit', 'een goede collectie' en direct herkenbare voorstellingen die een breed publiek aanspreken, blijft een groot probleem. Dat geldt ook voor de afbakening ten opzichte van galerieën en grote svk-instellingen die zich richten op het kunstpubliek waarvoor de artotheek 'een plaats is waar men zich niet graag vertoont'. Het publiek 'dat musea en concerten frequenteert, de mensen die je overal weer tegen komt' zijn geneigd de artotheken beneden hun stand te vinden, terwijl ook ambitieuze jonge kunstenaars zich steeds bewuster worden van het aanzien van tentoonstellingsgelegenheden. Artotheken, clubhuizen, boekhandels en pretparken zijn voor ambitieuze kunstenaars 'plaatsen waar men niet wil hangen'.

#### *Tussen professionele en amateuristische kunstbeoefening*

Regionale galerieën en artotheken functioneren, zoals gesteld, in de marge van de kunstmarkt. De prijzen zijn laag, de omzet is gering en de tentoonstellingen worden niet besproken in landelijke kranten en vakbladen. Zelden worden ze genoemd in tentoonstellingsoverzichten. Het publiek bestaat voornamelijk uit vrienden en familie van de exposerende kunstenaar of kunstenaars. De galeriehouders zien deze bezoekers niet ongaarne vertrekken vanwege het beslag dat op zijn drankvoorraad wordt gelegd. Verder zijn er enkele in kunst geïnteresseerden, vaak amateurschilders of tekenaars, die graag met de exposerende collega van gedachten wisselen. Kunstcritici, verzamelaars en adviseurs van institutionele kopers als banken, gemeenten en rijk midden dit circuit. Voor de carrière van de kunstenaars is het zo goed als zinloos om er te exposeren; hoop op erkenning en inkomsten via deze expositieruimten blijft meestal ijdel. Openingen hebben een sociale functie; ze geven een impuls aan het culturele leven. Vanuit een preoccupatie met 'kwaliteit' en 'topkunst' mag dit deel van de kunstmarkt niet in hoog aanzien staan; deze vorm van kunstbeoefening heeft uitsluitend betekenis voor de direct betrokkenen.

De opvattingen uit de jaren zestig en zeventig, dat iedereen die zich kunstenaar noemt ook kunstenaar is en dat vernieuwing veel hoger moet worden aangeschreven dan vakmanschap, zijn gestuit op de marktverhoudingen. Avant-gardekunst en topkwaliteit zijn voor een kleine groep belangrijk, maar de effecten van die kunstopvatting zijn voor veel kunstenaars in opleiding tijdens hun verdere loopbaan ont-



wrichtend. Voor hen ontstaat een situatie die zich laat omschrijven met het begrip 'anomie', dat wil zeggen gebrek aan richtinggevendende normen. Steeds meer kunstenaars met een beroepsopleiding komen 'beneden de zaaglijn' terecht. Ze verliezen vervolgens hun professionele status doordat ze noch aanspraak kunnen maken op beroepskostenvergoedingen van overheden, noch op fiscale aftrek van beroepskosten. Voor hen wordt kunst vrije-tijdsbesteding met behoud van uitkering. In eigen ogen blijven ze beroepsmatig werkende kunstenaars, maar erkenning blijft uit. In de kunst gelden mislukte professionals als veredelde amateurs die geen aanspraken kunnen maken op de voorzieningen van beroepkunstenaars. Sommige kunstenaars werden door de ene adviescommissie wel als professioneel erkend, door de andere niet. Het aanbrenge van een scheidslijn tussen amateurisme en beroepkunst is voor de overheid ook een bezuinigingsmaatregel.

De onduidelijke grenzen van het beroep, de geringe kansen op roem en de sterke gerichtheid op topkunst zorgen voor veel kunstenaarsverdriet. De gigantische groei van de BKR heeft, zoals gesteld, tot 1980 geleid tot een enorme verbreding van de basis van de beroepsgroep. Door de afschaffing in 1987 zijn vervolgens veel kunstenaars in het grensgebied van de erkende beroepsuitoefening terechtgekomen, juist omdat de particuliere vraag in het laagste segment zo gering is. Verbitering over afwijzing na afwijzing en verloedering in de marge van het sociale zekerheidsstelsel zijn de wrange vruchten van een verleidelijk streven naar kunstenaarsroem.

## 2 Bedrijven

### *Monumentale kunst en vormgeving in opdracht*

Beeldende kunstenaars zijn niet uitsluitend aangewezen op particuliere kopers. Steeds meer vermogen is ondergebracht in bedrijven, pensioenfondsen, verzekeringsmaatschappijen, banken en de rijksoverheid. Deze collectivering van kapitaal is gepaard gegaan met een zekere mate van nivellering van verschillen in privévermogens. Het bedrijfsleven is vooral sedert de jaren zeventig actief geworden op de kunstmarkt, in het bijzonder middensegment en top. De beweegredenen van bedrijven om kunst te kopen lopen uiteen van privébelangstelling van de directeur tot een gezamenlijk streven bij te dragen aan de corporate identity van de onderneming. Meestal worden idealistische motieven sterk benadrukt.

Kunstaankopen en vormgeving in opdracht zijn, algemeen gesteld, bij

bedrijven in de plaats gekomen van opdrachten voor monumentale kunstwerken. Tussen 1920 en 1960 is opdrachtverlening ten behoeve van monumentale gevel- en interieurdecoraties voor bedrijfsgebouwen afgenomen, na een aarzelend begin in die richting.

Veranderende ideeën van architecten en kunstenaars en de opkomst van een nieuwe bouwtechnologie vestigden bij bedrijfsdirecties de opvatting dat figuratieve monumentale kunst niet langer functioneel was. Herkenbare decoraties met rudimenten van economische symboliek ontlokten in toenemende mate kritiek. Wanneer bedrijven iets tot uitdrukking wilden brengen over hun doelstellingen en geschiedenis dan deden ze dat na 1950 steeds meer via drukwerk en met behulp van de moderne media.

- Copywriters, grafisch ontwerpers en fotografen kregen opdrachten van bedrijven om jaarverslagen, gedenkboeken en reclamecampagnes te ontwerpen. Architecten werd gevraagd indrukwekkende kantoren te ontwerpen. Niet in monumentale kunst, maar in drukwerk en architectuur werd de bekroning van de wederopbouw van Nederland in volle glorie zichtbaar gemaakt. In foto's van Cas Oorthuys, Aart Klein, Carel Blazer en Ad Windig kwam de economische opleving van het bedrijfsleven in beeld. In de jaren zestig en zeventig werd bij jubilea zelden gekozen voor een monumentaal kunstwerk voor het hoofdkantoor; de keuze viel steeds vaker op een fraai verzorgd gedenkboek met de glorieuze geschiedenis van het bedrijf als onderwerp, aanschouwelijk gemaakt door foto's. De onthulling van een monument maakte plaats voor de plechtige presentatie van een fraai ingebonden eerste exemplaar van een gedenkboek of van een catalogus van de eigen kunstcollectie.
- Bedrijfssymboliek werd toegepaste kunst. De informatie die banken wilden overbrengen nam de vorm aan van affiches op de ramen, logo's en vignetten aan de gevel, en grote hoeveelheden folders op speciaal daarvoor vervaardigde displays. Wat goed was voor beroepen als architect, grafisch ontwerper en fotograaf was slecht voor monumentale kunstenaars. De voortgaande professionalisering van vormgevers en fotografen, belast met het ontwikkelen van corporate images, is onverbreekelijk verbonden met de binnen het bedrijfsleven verslechterde beroepsperspectieven van specialisten in monumentale opdrachtkunst.

### *Kunstcollecties in kantoren*

Plastieken bij de ingang, tapijten en objecten in de hal, schilderijen in de directiekamers, grafiek in de gang en omgevingskunst op binnen-

plaatsen en te midden van groenvoorzieningen bepalen sinds de jaren zeventig het beeld van enkele grote bedrijven in Nederland. Dit beeld vertonen de hoofdkantoren van grote en middelgrote bedrijven zoals Amro, NMB, ABN, Rabo, IBM, Shell, Akzo, Daf, Turmac, Bijenkorf, Albert Heijn, Heineken, Elsevier, Wolters-Noordhoff, Nederhorst, de glasfabriek De Maas en de verzekeringsmaatschappijen AMEV, Ons Belang, Brabant, Centraal Beheer, Delta Lloyd, Ennia en Aegon. Kleinere productiebedrijven die zich minder in het openbaar moeten presenteren, kopen niet of nauwelijks kunst. Bij melkfabrieken, machinefabrieken, zaadveredelingsbedrijven, groothandels in landbouwmachines, slachterijen, of firma's voor grondverzet is vrijwel nooit kunst te aanschouwen. De daadwerkelijke inzet voor kunst en vormgeving hangt vaak af van de mogelijkheid een zodanige bedrijfscultuur te vestigen, dat ook na het vertrek van een kunstminnende directeur voortzetting plaatsvindt van aankopen en opdrachten. Bedrijven met een professioneel belang bij vormgeving en een directeur die van huis uit enige artistieke belangstelling heeft, spelen de belangrijkste rol op de kunstmarkt.

De relatie tussen opleiding van het personeel en em plooi voor kunst blijkt uit de geschiedenis van het mecenaat van Rederij Vinke en Co. 'De kunstkapitein', zo werd onderdirecteur J. Schol van rederij Vinke genoemd. Via derde, tweede en eerste stuurman en kapitein was hij in het familiebedrijf opgeklommen tot hoofd bevrachting en lid van de directie. Als amateurschilder vestigde hij in de jaren vijftig binnen het bedrijf de aandacht op kunst. De vermogende directiedynastie was artistiek niet actief zoals de Rotterdamse ondernemers die aan de wieg stonden van Museum Boymans-Van Beuningen. Schol kocht foto's van Cas Oorthuys en aquarellen en tekeningen van leden van de Nederlandse aquarellistenkring ten behoeve van de ruimten van de matrozen en de passagiers. De strijd tegen de pin-up foto's en tegen de culturele onverschilligheid bij de directie was evenwel een verloren zaak. Na de pensionering van de 'kunstkapitein' was het gedaan met de aankopen en werden de kunstwerken onder het personeel verdeeld. Verscheidene wandschilderingen die Schol voor het nieuwe kantoor aan de De Ruyterkade had laten maken gingen bij verbouwingen verloren. De glas-in-lood ramen in het trappenhuis met schepen en kranen herinneren nog aan deze vroege vorm van bedrijfsmecenaat.

Frans Spruyt, directeur van Drukkerij Mart. Spruyt in Amsterdam, signaleerde als een van de problemen bij het bedrijfsmecenaat dat er in

de week eigenlijk geen tijd is voor het kopen van kunst. In de weekenden moet er worden aangekocht, of tijdens werkcontacten met kunstenaars, architecten en vormgevers. Voor drukkerij Spruyt zijn de kansen daarop, gezien de vele opdrachten voor drukwerk op het terrein van vormgeving en kunst, groter dan bij de meeste andere bedrijven. Het moderne mecenaat van de drukkerij vloeit voort uit grote professionele betrokkenheid bij vormgeving en een reeds aanwezige kunstzinnige belangstelling bij de directie.

Het kopen van kunstwerken is voor een beperkte groep bedrijven sedert 1970 belangrijk geworden als vorm van kantoorinrichting. Via een eigen kunstcommissie, een galerie, een drukkerij van grafiek, de svk of de Stichting Kunst en Bedrijf kopen ondernemingen veel grafiek als wanddecoratie voor kantoren. Bedrijven kopen zelden direct op het atelier van kunstenaars. Een uitzondering vormen bedrijven met eigen kunstdeskundigen die op atelierbezoek gaan. Bij het etaleren van collecties wordt bescheidenheid betracht. Tegenover het grote publiek willen banken of verzekeringsmaatschappijen hun collecties vaak liever niet al te nadrukkelijk tonen.

Uitgeverij Wolters-Noordhoff te Groningen liet het nieuwe hoofdkantoor decoreren met grafiek, ten dele abstract, ten dele figuratief. Een ad-hoc commissie, voornamelijk samengesteld uit leden van de nieuwe afdeling vormgeving, werd met de aankopen belast. Hiervoor was veertigduizend gulden beschikbaar. Bij de feestelijke ingebruikneming van het nieuwe kantoor in 1984 werd bovendien een bescheiden schenking gedaan aan de Stichting Groninger Kerken. De bedrijfsiconografie is beperkt gebleven tot wat spottend de 'Ahnengalerij' werd genoemd: een vergaderzaaltje met in vitrines enkele foto's en portrettekeningen van leden van de families Wolters en Noordhoff alsmede afbeeldingen van oude bedrijfsvestigingen: een protestantse bedrijfsgeschiedenis in sobere afbeeldingen.

De belangrijkste kunstkoper in het noorden is de Gasunie. Het bedrijf besteedt jaarlijks omstreeks tachtigduizend gulden aan kunst. Directie-secretaris Hendriks is een drijvende kracht achter de culturele activiteiten van de Gasunie. Voor het bedrijf dat een belangrijk, maar niet in publicitaire zin prestigieus produkt aanbiedt, namelijk aardgas, levert kunst een bijdrage aan het bedrijfsimago. De voor het merendeel hoger opgeleide functionarissen ontleenen aan de bedrijfscollectie, ook al is het hun smaak niet, een gevoel van gezamenlijke trots. Het mecenaat van de Gasunie is in 1987 ter gelegenheid van het vijftienvijftigjarig bestaan van het bedrijf bekroond met een bijdrage van vijftienwin-

tig miljoen gulden ten behoeve van een nieuw te bouwen Groninger Museum. Dat ook bij bedrijven de standsgrenzen subtiel maar sterk zijn, blijkt uit de onwil van enkele bedrijven, waaronder de Gasunie, om in 1988 deel te nemen aan een grote expositie over bedrijfscollecties in de Beurs van Berlage; het werk was in de ogen van sommige kunstadviseurs die zichzelf tot de bovenlaag rekenen van onvoldoende kwaliteit.

De bekendste bedrijfscollectie is die van de Turmac Tobacco Company. Het initiatief tot het aanleggen van de collectie kwam in de late jaren vijftig van de toenmalige directeur A. Orlow, zelf een belangrijk verzamelaar. Uitgangspunt was de verwachting dat een gevarieerde werkomgeving de produktiviteit zou verhogen. De inmiddels meer dan zevenhonderd kunstwerken hangen in de fabriek. De werken van de Peter Stuyvesant Stichting rouleren eens per jaar om gewinning te voorkomen. W.H. Crouwel adviseerde over de inrichting van de fabriek in Zevenaar en over het ophangen van de kunstwerken. In 1980 kwam de Peter Stuyvesant Grafiekcollectie tot stand. Incidenteel werden opdrachten gegeven, zoals in 1982 voor het tot kunstwerk verheffen van vier taxi's: de 'Arttaxi's' van Spoerri (een Emmenthaler), Schippers (een 'deuk op wielen'), Pistoletto (een spiegeltaxi) en Morellet (een 'scheve' taxi) deden twee jaar dienst in Parijs. Mede door het vroege initiatief en de uitstraling van enkele succesvolle aankopen van Orlow, met name van zeer duur geworden Cobrawerken, heeft de Stuyvesant-fabriek een voorbeeldfunctie vervuld, een rol die in de publiciteit ook goed is benut.

Tot de vroege kopers van Cobra behoorde ook de N.V. Koninklijke Bijenkorf Beheer, KBB. In 1947 werd op de Cobra-tentoonstelling in de Bijenkorf de 'Vrijheidsschreeuw' van Appel aangekocht. De sinds 1941 georganiseerde exposities kregen een vervolg in de KBB-collectie. Aankopen werden afgewisseld met opdrachten, waaronder 'De kus' van Jeroen Henneman in 1982. 'De kus' luidde het einde in van de verzameling van het concern dat in ernstige financiële problemen was gekomen, en dat op alle fronten, dus ook op dat van de kunst, moest bezuinigen totdat in 1987 de bedrijfsresultaten weer verbeterden. Jeroen Henneman keek in 1988 met enige spijt terug op de bewust geringe publiciteit die zijn mecenas aan de onthulling wilde geven in verband met de noodzakelijke reorganisatie die slecht rijmde met het kostbare kunstwerk.

Andere bedrijven met een collectie van enige omvang zijn de Amro Bank, de NMB, BASF, Bouwfonds Nederlandse Gemeenten, Centraal

Beheer, de Nederlanden van 1870, de AMEV, de Rabobank, Océ-Van der Grinten en Van Rietschoten en Houwens. Met uitzondering van de AMEV werden deze bedrijven in 1985 uitgenodigd voor de jubileumtentoonstelling van de Stuyvesant Stichting, 'Elf bedrijven te gast bij de jubilerende Peter Stuyvesant Stichting.' Deze werd geopend door de voorzitter van de Stichting, mr J.G. de Vos, en minister Brinkman. Hun voordrachten werden opgenomen als inleiding van de begeleidende catalogus 'Kunstwerk'.

Juist in het netwerk van bedrijven zijn de eerder genoemde adviesbureau's zonder expositiegelegenheid tot bloei gekomen. Kunstadviseurs brengen kunstenaars en bedrijven nader tot elkaar. Ze verzorgen aankopen, opdrachten en tentoonstellingen, waarvoor binnen het bedrijf zelf onvoldoende deskundigheid en tijd beschikbaar is.

### *Sponsoring*

Over het verschijnsel 'sponsoring' is sinds 1980, toen de bezuinigingen bij de overheid zich aandienden, veel geschreven. Sponsoring betreft bijdragen in geld, goederen of diensten van een bedrijf aan een instelling, vereniging of individu, waaraan de gever rechten kan ontleen in de vorm van publiciteit of toegang tot manifestaties. Het is een giftrelatie met een zakelijk karakter. Voor de podiumkunsten is sponsoring verhoudingsgewijs belangrijker dan voor de beeldende kunst.

Veel bedrijven geven de voorkeur aan sponsoring met gesloten beurs: zij leveren bijdragen door eigen diensten of goederen aan te bieden, bij voorbeeld het gratis ter beschikking stellen van een computer of van tentoonstellingsruimten. De ABN, de Amro, Heineken te Amsterdam, de luchthaven Schiphol en Ponymark Slagharen beschikken over expositieruimten. Centraal Beheer te Apeldoorn heeft ook een tentoonstellingsgelegenheid, maar deze is voor intern gebruik. Zowel Centraal Beheer als het Ponymark Slagharen richten zich op het presenteren van jonge kunstenaars, in het bijzonder pas afgestudeerden, aan wie ze vaak hun eerste tentoonstelling aanbieden. De geëxposeerde werken behoren tot middensegment en basis. Slechts in een uitzonderlijk geval gaat het om werken van museale allure, zoals bij de tentoonstelling van Lataster in 1985 in de Amro-galerij.

De ondernemingen bieden kunstenaars een expositiegelegenheid, aanvullend met verkoopfaciliteiten in de vorm van een prijslijst bij de portier of adres en telefoonnummer van de kunstenaar in de vitrine. In de meeste gevallen gaat het louter om een etalagefunctie omdat de geëxposeerde werken alleen van buitenaf zichtbaar zijn. Zo voorzien

bedrijven en banken zich tegen geringe kosten van steeds wisselende geveldecoraties. De galerij is een goedkope, flexibele en aanzien vervangende vervanging van monumentale kunst.

De expositiezaal in Ponypark Slagharen verrees bij de skelterbaan die bij nader inzien niet zo'n succes bleek te zijn. Na renovatie van de voormalige opslagruimte van de skelters viel het besluit er bij wijze van proef een tentoonstelling te organiseren van het BKR-werk afkomstig uit de provincie Overijssel. Door de publieke belangstelling en de inzet van de dochter van de directeur, die kunstgeschiedenis studeerde, volgde daarop het plan voor de 'Salon der Debutanten' in juli en augustus 1986. Kunstacademies maakten een selectie van eindexamenwerk, een voormalig docent uit Arnhem nam de organisatie op zich. Hij verzorgde de openingstoespraak, samen met de directeur kunsten van wvc, W.S. van Heusden, en de directeur van het Ponypark H.J. Bemboom. Van Heusden gaf een overzicht van de voorgenomen beleidsombuigingen in verband met het afschaffen van de BKR. Bemboom onderstreepte het belangeloze karakter van zijn initiatief. Hij benadrukte de idealistische motieven om het publiek van het pretpark nader tot de kunst te brengen.

Enkele familieleden besloten tot een aankoop. De broer van de directeur kocht een middelgroot olieverfschilderij voor achthonderd gulden. De belangrijkste koper was de Rijksdienst Beeldende Kunst. De belangstelling van het publiek was groot, maar verkocht werd er weinig. Voor de meeste bezoekers was de 'Salon der Debutanten' een confrontatie. Na het reuzenrad, de achtbaan en de schicht van heer Bommel zagen zij abstracte schilderijen en objecten die ze thuis niet zouden plaatsen, bij kennissen niet zagen en tijdens uitstapjes niet aanschouwen. De tentoonstelling, die werd begeleid door een speciale krant met onder meer een kritische bijdrage over het kunstbeleid van Janneke Wesseling, droeg bij tot de publiciteit voor het Ponypark. Als centrum van moderne kunst genoot het park nog geen bekendheid en voor de professioneel in kunst geïnteresseerden was het een eerste bezoek aan deze in andere kringen populaire uitgaansgelegenheid. Ook in 1987 bleven de verkoopresultaten beperkt. De rond de twintigduizend bezoekers besteedden omstreeks tweeduizend gulden. In 1988 beoogde het Ponypark internationale allure door de deelname van een viertal Duitse academies. De toonaangevende kranten schonken echter geen aandacht aan de expositie. Bij de vierde 'Salon der Debutanten' werd redelijk verkocht. Voor enkele jonge kunstenaars was al voor de opening veel belangstelling. De prijsvorming vormde een probleem omdat

de voorgestelde vraagprijzen erg uiteen liepen. De niet op direct commercieel rendement gerichte inzet van de verschillende organisatoren, waaronder studenten 'Kunst en Kunstbeleid' van de Rijksuniversiteit Groningen, maakt deze vorm van bemiddeling tot een waardevolle vorm van cultuurspreiding en marktverruiming. De intentie van de directie van het Ponypark om culturele scheidslijnen te slechten stuitte al met al toch op ingesleten patronen: kunstkopers kwamen er niet veel; een deel van het publiek kwam belangstellend kijken, maar bij het peilen van de reacties werd verschillende keren ook 'kunst is kut' genoteerd.

De directeur van de in 1984 opgerichte Stichting Sponsors voor Kunst schat de omzet van 'sponsoring' in 1987 op vijftien miljoen gulden per jaar. Sponsorverhoudingen ontstaan vooral tussen grote bedrijven en gevestigde culturele instellingen. Daarnaast zijn er regionale sponsorrelaties; de Gasunie koopt bij voorbeeld een schilderij voor het Groninger Museum en de DSM steunt de fanfare van Venlo. Sponsoring neemt in betekenis toe, maar is voor de beeldende kunst een vooralsnog marginaal verschijnsel.

Het rendement van sponsoring is niet alleen afhankelijk van de effecten op de reputatie, maar ook van de interne verhoudingen en de contacten met zakenrelaties. Grote bedrijven zijn daarom bereid incidentele, met veel publiciteit omgeven activiteiten te bekostigen. Het is wel een groot gebaar, maar geen groot offer om bijzondere tentoonstellingen van het oeuvre van Hopper tot 'La Grande Parade', een tournee van het Concertgebouworkest naar de Verenigde Staten of een gastoptreden van de Royal Shakespeare Company met een geldbedrag mogelijk te maken. Daarnaast kunnen bedrijven diensten of goederen leveren, zonder de kosten door te berekenen: gereduceerde of geheel geannuleerde tarieven voor verzekeringen, vervoer, drukwerk of apparatuur.

Als sponsor toont een bedrijf 'a good citizen' te zijn, zoals IBM-topman Charpentier het pleegt te formuleren, en zoals Cosimo de Medici het meer dan vijf eeuwen geleden al in praktijk heeft gebracht. Schenkingen ten behoeve van kunst kunnen onder bepaalde omstandigheden meer effect sorteren dan donaties aan liefdadigheidsinstellingen of bijdragen aan sportevenementen. Giftrelaties zijn deftiger dan het kopen van advertentiepagina's of zendtijd via de STER. Voor het publicitaire effect zijn bedrijven wel afhankelijk van de bereidheid van de media om hun naam te noemen. Een public relationmedewerkster van Esso



verwoordde op een symposium over sponsoring de spanningen inzake naamsvermelding: 'Als Esso een tentoonstelling sponsort laten de journalisten onze naam weg, maar als er een raffinaderij in brand vliegt staat die met grote letters in de krant.'

Bij de betekenis voor zakenrelaties speelt de afhankelijkheid van naamsvermelding minder direct. Wanneer IBM optreedt als sponsor van 'Honderd jaar Carré' of het Orkest van de Achttiende Eeuw kan het bedrijf aanspraken maken op plaatsen voor medewerkers die zich verdienstelijk hebben gemaakt voor de onderneming, zo wordt het esprit de corps binnen de onderneming versterkt. Philips kon gebruik maken van voorrechten als sponsor van 'La Grande Parade'. Catalogi circuleerden als relatiegeschenk; zakenrelaties en medewerkers werden uitgenodigd voor een besloten rondleiding met receptie in het Stedelijk Museum. Dit soort evenementen leent zich bij uitstek voor de gewenste verduidelijking van sociale stratificatie en de beoogde versterking van relaties.

Voor de beeldende kunst blijft de betekenis van sponsoring beperkt tot incidentele activiteiten van allure die grote bedrijven eer en aanzien schenken. Daarvan is ook de bedrijfsprijs een voorbeeld, zoals de Sikkensprijs voor beeldende kunstenaars en de Joop Alblasprijs van Capilux voor fotografen. Prijzen komen meestal ten goede aan oudere, reeds erkende kunstenaars. De in 1986 ingestelde en tijdens de opening van 'Grafiek Nu' uitgereikte grafiekprijs is evenals de aan de 'Salon der Debutanten' verbonden publieksprijs bedoeld voor jongere kunstenaars.

Bedrijven richten zich voornamelijk op kunst uit het middensegment en de nationale bovenlaag. Ze doen dat via eigen adviseurs, galerieën, de Stichting Kunst en Bedrijf en professionele kunstbemiddelaars. Daarnaast maken ondernemingen in toenemende mate gebruik van de kunstuitleen waar ze meerdere abonnementen nemen om te voorzien in hun behoefte aan kantoordecoratie. Incidenteel kopen bedrijven 'topkunst' voor directiekamers en representatieve ontvangstruimten. Tegelijk proberen ondernemingen te profiteren van het publicitaire effect van hun kunst aankopen. Bedrijven mijden als kopers de basis van de kunstmarkt en het grensgebied met de amateuristische kunstbeoefening.

De wijze waarop Ahold zijn honderdjarig jubileum vierde, is een voorbeeld van bedrijfsactiviteiten in de expanderende grafieksector van het middensegment. Er ontstond tijdens de gedachtenvorming over het feest een voor kunst ontvankelijke houding. Het jubileumproject geeft

aan dat de grenzen tussen verschillende lagen in de kunstmarkt enige rek vertonen. Het personeel — overwegend jong, in beperkte mate geschoold en rond of beneden modaal verdienend — kreeg een boek 'Het Dagelijks leven. Honderd kunstwerken van/voor een honderdjarige.' Het door Pierre Janssen samengestelde en goed verzorgde boek geeft een overzicht van honderd prenten, door vijftientig kunstenaars in opdracht gemaakt, waarvan de medewerkers van Ahold er acht mochten uitkiezen. 'Dus u krijgt echte kunst, geen gewone plaatjes', staat in de aanhef geschreven. Het tweede motto luidt 'Kunst is vrijheid. Gun uzelf de vrijheid'.

De opdrachten aan de kunstenaars om vier bladen grafiek te maken waaruit de Ahold-medewerkers een keuze mochten maken, bood een oplossing voor het moeilijke probleem vooral jonge medewerkers een aardig cadeau te geven en hen toch te laten kiezen. De keuzemogelijkheid beperkte het risico dat medewerkers niets van hun gading zouden vinden en zich niet zouden kunnen identificeren met het bedrijfsgeschenk. Het effect van het cadeau werd mede bepaald door de openbare aandacht die deze actie trok. De aanbiedingsplichtigheid haalde de pers en in april 1987 werd het werk tentoongesteld in het Stedelijk Museum.

### *Particulieren, bedrijven en overheden*

Het bedrijfsleven is voor de overheid als partner in de financiering van kunst tegelijk vriend en vijand. Bedrijven zijn in de positie om het meest eervolle gedeelte van de kunstproductie te financieren, zonder verantwoordelijkheid te hoeven nemen voor de kostbare infrastructuur van de kunstsector: de hoge kosten die jaar in jaar uit zijn verbonden aan het kunstvakonderwijs, het onderhoud van gebouwen en de uitbetaling van salarissen. De staat betaalt fundering en skelet, het bedrijfsleven bekostigt de façade en gaat met de eer strijken.

Kunstambtenaren, kunstenaars en de leiding van culturele instellingen tonen zich bovendien beducht voor invloed van bedrijven op de repertoirekeuze. Er zijn overigens weinig tekenen die erop wijzen dat ondernemingen inderdaad een dergelijke invloed wensen, vooral omdat daarin niet primair het beoogde effect van sponsoring ligt. Ze stellen zich over het algemeen terughoudend op en rekenen de artistieke aspecten van de transactie tot de competentie van de partij waarmee ze een sponsovereenkomst aangaan.

De belangstelling van bedrijven voor kunst is niet alleen verweven met de voorwaarden die de overheid schept, maar ook met de motieven

van individuen. Belangstelling voor kunst bij de directie vergroot de ruimte voor een kunstcommissie of externe adviseurs. Kunstzinnigheid van de leiding bevordert een culturele oriëntatie van het bedrijf als geheel. Wanneer deze interesse wordt gevoed door een besef dat de verkoop van goederen of diensten daarmee gebaat is, dan kan een duurzame relatie met kunstenaars ontstaan. Dat besef berust bij kleinere bedrijven op het gevoel dat de verkoop toeneemt, maar bij grotere ondernemingen is een beredeneerde marketingstrategie voorwaarde voor blijvende uitgaven aan kunst. Alle retoriek van marketingdeskundigen en afdelingen voor public relations ten spijt, het blijft gissen naar de commerciële effecten van uitgaven op het gebied van kunst; mede daarom is er zo'n grote variatie in het bedrijfsmecenaat. De smaak van de directeur, de professionele betrokkenheid van het bedrijf bij kunst en vormgeving, publiciteitsbelang en de rendementsvooruitzichten zijn alle van invloed op de bereidheid van ondernemingen om kunst te kopen, of om zich op een andere wijze cultureel te manifesteren. Zowel bij particulieren als bij bedrijven spelen de sociale bindingen waarin ontvankelijkheid voor kunst wordt bevorderd een beslissende rol. Opvoeding en opleiding zijn van doorslaggevend belang voor een uitgesproken belangstelling voor kunst, in samenhang met een redelijk inkomen, enig vermogen en beschikbare tijd voor oriëntaties in de kunstwereld. Culturele interesse, die vaak als een zingeving aan het bestaan wordt beleefd, is een sociale aangelegenheid: gesprekken en reizen met ouders, boeken, platen of museumbezoeken waarmee ouders hun kinderen opvoeden, gedachtenwisselingen met school- of studiegenoten, de invloed van docenten op school of universiteit, gesprekken met collega's tijdens en na het werk. De kring van liefhebbers en kenners vertegenwoordigt in de culturele sector een zodanig prestige, dat ook mensen met een geringe interesse voor kunst worden aangezet tot het tonen van culturele belangstelling.

De sociale gelaagdheid van aanbod, afname en bemiddeling wordt dus versterkt door de activiteit van bedrijven. Verschillende eigenaren, president-directeuren of topmanagers die persoonlijk belangstelling voor beeldende kunst hadden ontwikkeld, stimuleerden ook de uitgaven aan kunst van het bedrijf waarop ze hun stempel drukten. Binnen ondernemingen met hoger opgeleide afnemers bestaat vaak een cultuur die bevorderlijk is om onder leidinggevende functionarissen belangstelling voor kunst te ontwikkelen, of voor de bereidheid onder het topkader om op dit punt bij te leren. Het ontstaan van de Stuyvesantcollectie was te danken aan de persoonlijke inzet van de ook als particuliere

verzamelaar actieve Orlow; de consolidering van de collectie vloeide voort uit de taakopvatting van zijn opvolger, die zelf minder binding met de kunsten had, maar deze voor de uitoefening van zijn functie wel belangrijk achtte.

Wat status betekent voor particulieren, is 'corporate image' voor bedrijven. Enkele bedrijven kopen voor directiekamers en ontvangsthallen hetgene dat geldt als topkunst. De overige ruimten en gangen worden voorzien van grafiek uit het middensegment. De brede basis van de beroepsgroep heeft van het bedrijfsleven niet veel te verwachten.

### 3 Overheden

*Gemeenten: Nijmegen, Kampen, Almere, Amsterdam*

Nijmegen is een van de weinige gemeenten waar al in de jaren vijftig doelbewust werd gestreefd naar het opbouwen van een eigen kunstcollectie. Door toedoen van wethouder mr J.J. de Haas en de cultureel ambtenaar G. Zijlstra, later directeur van het Cultureel Centrum 'De Vaart' in Hilversum, werden tussen 1953 en 1970 werken aangekocht van Koch, Willink, Hynckes, Ket, Schuhmacher, Fernhout, Charley Toorop, Sluijters, Gestel en Chabot. Het persoonlijk initiatief van de wethouder en een ambtenaar, hun waardering voor figuratieve schilderkunst en de rivaliteit met de gemeente Arnhem, die in tegenstelling tot Nijmegen over een eigen museum beschikte, speelden een grote rol bij dit uitzonderlijke aankoopbeleid. De gevolgde procedure en de omslag in de smaak verhielden de rol van de overheid als kunst koper.

Tot de laatste aankopen van magisch realisten behoorden de 'Boogschietwedstrijd' van Pijke Koch, in 1962 van de kunstenaar gekocht, en diens 'Voetballers 1', in 1969 via Galerie Mokum in Amsterdam verworven. In 1969 bood Koch 'Scrum' aan, de derde versie van dit rugbytafereel in de sneeuw. Voor het temperaschilderij van 112,5 bij 170,5 centimeter vroeg hij in een brief '5x5 mille (over vijf jaar te betalen)'. Het hoofd van de afdeling Voorlichting en Culturele Zaken berichtte daarop dat, gezien de hoogte van het bedrag, advies gevraagd zou worden aan de Commissie Kunstaankopen. Hij besloot zijn antwoord in een brief van 3 februari 1970 met 'Mag ik nog even een beroep doen op uw geduld'. De brief aan de raadgevers ging uit op 4 februari. Op de negende arriveerde het eerste antwoord van G.L. Mathot, pater redemptorist. Hij keerde zich tegen de "reactionaire" waardering (...), zo van: "bij deze mannen kan je tenminste zien, wat het voorstelt" of "die mannen kunnen tenminste tekenen" of "dit is overtuigend knap".

De pater deelde mee de foto telkens opnieuw op zich te hebben laten inwerken en kwam tot de slotsom: 'Maar ik blijf het een artistiek erg armetierig geval vinden. Van compositie is het ongevoelig en onbeduidend. De opzet is een fantasieloze collage en de uitwerking is levenloos (...). Deze knapheid heeft niets van creatieve kracht. Al bij al; als dit werkstuk fl. 5.000,- kostte, zou ik terwille van de opgezette collectie zeggen: dat kan wel. Maar ik zou het schandelijk vinden, als de gemeente voor dit doek het vijfvoud neertelde. 't Spijt me, In oprechte hoogachting.' Twee andere adviseurs reageerden kort daarop met een korte notitie. Het hoofd van de afdeling Voorlichting rapporteerde op 12 februari aan Burgemeester en Wethouders: 'Als museumstuk, representatie van het werk van Koch, vind ik het ook minder geslaagd. Voor het ophangen in een kantoor (...) lijkt het me te kostbaar.' Op 11 maart reageerde de wethouder, 'dat ook naar mijn stellige overtuiging, de vraagprijs zeer hoog is. Koch is niet bereid tot enige concessie. In deze situatie heb ik besloten, gelet op uw reacties, niet op het aanbod in te gaan.'

Een kleine versie van 'Scrum' werd in 1972 bij Mak van Waay geveild voor 41.000 gulden. Een versie van de 'Voetballers' bracht 15.000 gulden op. F. Heineken, die ook werk van Willink en Moesman bezit, kocht de 'Poppenkast' uit 1930 voor een bedrag van 45.000 gulden. Koch behoorde na de overzichtstentoonstellingen in Antwerpen en Amsterdam in 1971, tot de duurste levende Nederlandse schilders, samen met Appel en de al op jeugdige leeftijd naar de Verenigde Staten geëmigreerde De Kooning.

De doorbraak van de moderne kunst kwam in Nijmegen vanuit een onverwachte hoek: een pater die zich keerde tegen het magisch realisme van Koch, wiens werk enkele jaren later een veelvoud waard werd van de oorspronkelijke vraagprijs. Politici en ambtenaren beijverden zich na 1970 voor niet-figuratieve kunst, én voor kunstenaars uit de directe omgeving van de stad: middengroep en basis. Naast een budget voor aankopen reserveert de gemeente Nijmegen sinds de jaren zeventig middelen voor werkplaatsen, tentoonstellingsruimten, ateliers, kunstenaarswoningen en beroepskosten. De meerderheid van de Nijmeegse kunstenaars, van wie velen aan de academie in Arnhem studeerden, is van deze voorzieningen afhankelijk. Tot 1987 maakten ze veelvuldig gebruik van de BKR, daarna van de bijstand en incidenteel van de individuele subsidies van wvc. Sinds 1983 is de gemeentelijke rol in de kunst onderwerp van het jaarlijks bijgestelde 'Cultureel Plan', een nota waarin het cultuurbeleid wordt beschreven en gerechtvaardigd.

digd. In 1987 werden de plannen bekend gemaakt voor een aanzienlijke uitbreiding van het Nijmeegs museum, de Commanderie van Sint Jan, dat overwegend was gericht op archeologie en geschiedenis van stad en omstreken. Ook Nijmegen wil een prestigieus museum voor eigen-tijdse kunst.

In steden die kleiner zijn dan Nijmegen zijn de culturele voorzieningen beperkter van schaal en omvang. In steden die naar bevolkingsaantal en gemeentebegroting kleiner zijn dan bij voorbeeld Kampen is in de regel nauwelijks sprake van aankopen en opdrachten aan kunstenaars met uitzondering van een incidentele besteding in het kader van de percentageregeling. In Kampen bevindt zich een Academie voor Beeldende Kunst. Ook is er een tentoonstellingsruimte in de gerestaureerde Synagoge aan de IJsselkade. Daar zijn overwegend van elders overgenomen tentoonstellingen te zien: van Pieck en Poortvliet tot Picasso. De tentoonstelling 'Van Pieck tot Poortvliet', alsmede het nabij gelegen Anton Pieckmuseum in Hattem wijzen er op dat de geledingen in de kunstsector niet voor iedereen langs dezelfde lijnen lopen. Anton Pieck en Rien Poortvliet gelden binnen de culturele elite niet als topkunst maar in andere kringen worden ze hooglijk gewaardeerd. Hun inkomen benadert dat van de meest succesvolle kunstenaars. De culturele rangorde verliest, net als bij de populaire literatuur, in de regio zijn vanzelfsprekendheid.

In tegenstelling tot Nijmegen is er geen kunstuitleen in Kampen. De BKR werd er vrijwel niet toegepast. Deze regeling werd door de provincie vanuit Hengelo uitgevoerd. Daar vonden enkele plannen uit Kampen geen genade bij de bevoegde ambtenaar die zich, overigens tot tevredenheid van de Overijsselse kunstenaars, een grote mate van autonomie had verworven. Het gemeentelijk aankoopbudget bedraagt tweeduizend gulden per jaar; met trots verwijzen de twee mede met cultuur belaste ambtenaren naar een uit dit budget aangekochte zeefdruk van Appel in hun werkkamer. Deze is gevestigd in een kleine dependance aan de overkant van het oude stadhuis. De bewuste Appel is een goedkope vorm van verdwaalde topkunst in een stad zonder bloeiend kunstleven.

Traditionele figuratieve kunst bepaalt het beeld, niet alleen in het stedelijk museum dat gericht is op Kampen en omgeving, maar ook in het stadhuis waar talrijke stadsgezichten en burgemeestersportretten de wanden sieren. Pronkstuk is de reeks vorstenportretten, beginnend met het portret uit 1625 van Willem van Oranje uit het atelier van Mi-

chiel Jansz. van Miereveld en eindigend met het staatsieportret van Beatrix. Dit is in 1984 door Rien Bout voor vijftigduizend gulden geschilderd en werd in 1985 feestelijk onthuld. In Kampen heeft de moderne kunst geen wortel geschoten, evenmin als in de meeste andere steden van minder dan honderdduizend inwoners. De nadruk ligt op cultuurbehoud: monumentenzorg en een bescheiden verzameling die de geschiedenis van de stad belicht. Daarnaast worden net als in de meeste andere steden van die omvang percentageregelingen op marginale wijze uitgevoerd.

Nijmegen en Kampen geven een beeld van middelgrote steden met een traditie. De ene stad heeft een katholieke signatuur, de andere een reformatische. Almere is een nieuwe stad zonder verzuild verleden. Er zijn geen oude monumenten om voor te zorgen, noch historische voorwerpen om te conserveren. Mede door de steun van het Praktijkbureau Beeldende Kunst opdrachten kwamen er enkele grote projecten op het gebied van omgevingskunst tot stand, kunstwerken die in de nieuwe polders verhoudingsgewijs goed tot hun recht komen. Een op moderne kunst gericht beleid was daarom voor de hand liggend. Onder de rook van de randstad is geprobeerd verscheidene subsidievormen te bundelen in een fonds ten behoeve van een prestigieuze verzameling moderne kunst. In 1984 vonden met dit doel gesprekken plaats tussen E. de Wilde, directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam, C. Dam, architect van het stadhuis in Almere en van het stadhuis- en muziektheater in Amsterdam, H. Lammers, toen burgemeester van Almere, en J. Schaefer, wethouder in Amsterdam. Bij die gelegenheid werd gesproken over een adviseurschap van De Wilde en van de overdracht van de privécollectie van Dam. R. Fuchs pleitte in een rede, uitgesproken in de reeks 'De Brandende Kwestie' voor een nieuw museum voor moderne kunst in de IJsselmeerpolders: in zijn ogen een ideale vorm van overheidsmecenaat.

Voor een gemeentelijke collectie van museale allure bleek in Almere geen emplot te zijn. Voor topkunst waren het college, de gemeenteraad en de Provinciale Staten niet ontvankelijk. H. Lammers wist als commissaris van de Koningin in Flevoland de vorming van een culturele raad tegen te houden; inzake moderne topkunst ontstond een patstelling. Voor de aankleding van het nieuwe stadhuis zijn twee Amsterdamse galerieën van naam, Collection d'Art en Van Krimpen, aangezocht werk op zicht te sturen. Met uitzondering van een schilderij van Armando waren de adviseurs niet onder de indruk van de geboden kwaliteit.

Het stadhuis van Almere is spaarzaam van moderne kunst voorzien en biedt geen geschikte tentoonstellingsruimte. In weerwil van de hoge inzet kwam de nadruk niet te liggen op een museum, maar op de kunstuitleen. De museale ambities van de in 1985 opgerichte kunstuitleen klinken door in de catalogus uit 1987 bij de tentoonstelling 'Tekeningen en grafiek van Nederlandse kunstenaars uit de Collectie Kunstuitleen Almere'.

Het kunstuitleencentrum was tot eind 1988 gevestigd in gebouw Corrosia op de markt in Almere-Haven. Daarna verhuisde de uitleen naar het centrum van Almere-Stad. De kunstuitleen levert niet alleen aan particulieren, maar ook aan bedrijven en overheidsinstellingen waaronder het provinciehuis in Lelystad, een gehuurd kantoorgebouw. Zo werden in november 1986 vijftien werken op zicht gestuurd, waarvan de ambtenaren er veertig uitkozen ter inrichting van hun werkkamers. Bij de bezorging gaf het 'op zijn kop' neerzetten van de overwegend abstracte werken aanleiding tot hilariteit. Naast de kunstuitleen van de gemeente Almere leverde ook de particuliere uitleenstichting De Fontein uit Lelystad een collectie werken, eveneens in de prijsklasse van vijfhonderd tot zevenhonderdvijftig gulden.

Het percentagebudget in Lelystad is besteed aan tentoonstellingen in de hal, waarbij in principe elke keer een kunstwerk wordt gekocht, enkele grotere aankopen en aan foto's over de bouw van het provinciehuis. De reeks opent met een paar oude schoenen. De betekenis staat in de begeleidende tekst: 'en omdat de nieuwe schoenen nu klaar zijn kunnen de oude worden afgedankt, het werd tijd'. De Statenzaal is zoals alle belangrijke vergader- en bestuursvertrekken van de overheid voorzien van een portret van Beatrix. Tegenover deze in overheidsgebouwen veelvuldig te bewonderen screendruk van Marte Röling uit 1982 hangt een serie van zeven foto's van Ger Dekkers, die met oplopende horizon de geploegde akkers van de nieuwe polders tonen. Tegenover de wapens in de vergaderzalen het gezag en het grondgebied in Flevoland: een traditioneel beeldprogramma in gemoderniseerde vorm.

De kunst heeft overigens geen wortel geschoten in de nieuwe polderaanwinning. De culturele ambtenaren zijn georiënteerd op de kunstmarkt in Amsterdam en op prestigieuze omgevingskunst. Op dat terrein zijn er in Almere en omgeving enkele grote opdrachten verstrekt. Buiten de ruim honderdzestig abonnees van de kunstuitleen staat het culturele leven in het teken van sociaal werk. De cultuurdeelname richt zich net als in alle kleine steden in Nederland op creativiteitscentra,



die onder meer cursussen voor fotografie en handenarbeid organiseren, en op volksdansgroepen, toneelverenigingen, blaaskapellen en majorettekorpsen. De kunstuitleen bestrijkt een overgangsgebied tussen randstedelijk georiënteerde beroepskunst en het regionale, niet professionele culturele leven. Door de grote sociale afstand tussen De Wilde, Dam en Lammers en de bewoners van de nieuwe polders moeten kunstadviseurs bij lagere overheden schipperen tussen de smaak van de nationale elite en de opvattingen van regionale ambtenaren. Gemeentelijke en provinciale politici nemen soms een tussenpositie in maar kiezen overwegend voor traditionele kunst. De ambities en frustraties van de culturele ambtenaren vloeien voort uit hun positie op het breukvlak van nationale kunst en regionale cultuur.

Waar decennia geleden nog het water van het IJsselmeer klotste, is een curieuze copie van de Nederlandse samenleving geschapen. Op nieuwe plaatsen ontstonden sociale verbanden die elders een bezonken voorgeschiedenis hadden. De Noordoostpolder is op verzuilde grondslag gebouwd. In alle steden en dorpen zijn de dominante kerkgemeenschappen — Rooms-Katholiek, Hervormd en Gereformeerd — vertegenwoordigd met een eigen kerkgebouw. De katholieken manifesteerden zich in de architectuur het duidelijkst, door varianten van het oud-christelijke kerkgebouw met luifel en vrijstaande klokketoren. Het monument van verzuild Nederland in de jaren vijftig bij uitstek is het al in de ontwerpfase onder stedenbouwkundigen vermaard geworden Nagele: royaal opgezet volgens de toen geldende planologische opvattingen en zichtbaar geordend op basis van de drie kerkgemeenschappen, die in dit kleine dorp elk met een kerk vertegenwoordigd zijn.

De Flevopolders zijn daarentegen niet op grond van het Gemeenschapsideaal ingericht maar volgens een Gesellschaft-ideaal. Planologen, sociologen, stedenbouwkundigen en ingenieurs lieten eensgezind de nostalgische dorpsgedachte achter zich en zochten hun heil in geïsoleerde, industrieel opgezette boerderijen met enkele grote stedelijke centra. De moderne audiovisuele media moesten zorgen voor informatie en gezelligheid. De voortgaande secularisering uitte zich in een gering aantal kerken en in de bouw van een oecomenisch centrum. De sociale orde in de drie polders — de Markerwaard bleef Markermeer — bood evenwel geen kader voor moderne kunst in museaal verband. Wel was plaats voor kunstuitleencentra en voor de vier kunstenaars in Almere die tot 1987 gebruik maakten van de BKR. Het kunstleven in het nieuwe Almere wordt in hoge mate bepaald door relaties met het oude land, in het bijzonder met het cultuurcentrum Amsterdam.

In Amsterdam waren ruim duizend kunstenaars afhankelijk van de BKR. Het middensegment is er veel breder, en er bestaat nationale topkunst, gedragen door een culturele elite die aansluiting op de internationale artistieke elite ambiert. De rangorde in prijs en prestige is er van hoog tot laag vertegenwoordigd en geeft een goed beeld van de onvermijdelijke statusstrijd.

- De artistieke rol van de gemeentelijke sociale dienst die net als in andere grote steden met een kunstacademie zoals Groningen en Maastricht de BKR uitvoerde, is in 1987 beëindigd. De artotheken bleven na de afschaffing van de BKR bestaan. Het zijn gemeentelijke instellingen waarvan Artotheek Oost ressorteert onder de directeur van het Stedelijk Museum. De artotheken zijn door de museumdirecteuren van meet af aan met enige minachting benaderd. De vijf Amsterdamse artotheken, die in de toekomst moeten ressorteren onder de stadsdeelraden, vormen zowel in de ogen van betrokkenen, als vanuit een afstandelijker gezichtspunt de onderste laag van het gemeentelijke kunstbestel; kwaliteit noch klasse volgens de culturele elite. De artotheken verkopen geen kunst. Het lidmaatschap is goedkoper dan bij de SBK: vijftien gulden per jaar, in plaats van zeven tot vijftig gulden per maand. De subsidie per lid is bijna vier keer zo hoog (tot ergernis van de SBK) en er komt een niet draagkrachtig publiek uit de minder deftige wijken. Het lenen van kunst heeft een grote vlucht genomen. De artotheek in de Derde Oosterparkstraat, in 1983 opgericht, telt jaarlijks zo'n duizend nieuwe leden en dit aantal neemt gestaag toe. De vraag dreigt het aanbod te overschrijden, mede door de daling van het BKR-aanbod. De gigantische BKR-voorraden zijn overigens een mythe; het betreft voornamelijk oud, in slechte staat verkerend en niet ingelijst werk dat alleen tegen hoge kosten weer in roulatie te brengen is. De maandelijkse koffieconcerten, de leestafel met weekbladen en kunsttijdschriften en een directe band van medewerkers en vrijwilligers met mensen uit de wijk maken de artotheken tot een van de weinige successen in de cultuurspreiding. De voorlichtende en educatieve functies van artotheken — dat geldt ook voor andere gemeentelijke instellingen met een bibliotheek of leestafel — zijn een belangrijk onderdeel van hun taak. Het publiek is vergelijkbaar met dat van de bibliotheken en kijkt naar status, welstand en opleiding af van het gangbare kunstpubliek.
- De Amsterdamse SBK is veel groter en functioneert op een minder ideologische en meer commerciële basis dan de artotheken. Zo berekent de SBK vijftien procent bemiddeling op besteding van 'kooptegoeden'

die in Amsterdam zijn opgebouwd, maar door verhuizing elders worden besteed. Met het credo van management, marketing en professionaliteit onderscheidt de SBK zich van de artotheken. De Stichting Beeldende Kunst heeft zich na 1977 sterk kunnen uitbreiden, mede door de afschaffing van de Aankoop-subsidieregeling kunstwerken, meestal ASK genoemd. Dit budget is ten goede gekomen aan de tot 1984 bestaande 'Tijdelijke rijksregeling van de kunstuitleen'. Een onderzoek van de Boekmanstichting had uitgewezen dat de ASK vooral de beter gesitueerden ten goede kwam en dus strijdig was met het toenmalige spreidings- en inkomensbeleid. Dat de SBK dezelfde publieksgroep bediende was overigens wel bekend; toch kreeg de besluitvorming tot ergernis van de galeriehouders haar beslag. Voor hen is de SBK evenals de Stichting Kunst en Bedrijf een mededinger in de makelaardij; in de ogen van galeriehouders zijn het gesubsidieerde concurrenten. Afschaffing van de ASK is overigens bevorderd door de fraudegevoeligheid van de regeling en de administratieve rompslomp die de uitvoering voor het rijk met zich mee bracht.

De SBK is er toe over gegaan zelf kunst aan te kopen en te verkopen. Ze streeft naar een groter commercieel rendement en opwaardering van haar imago door ook kunst van bekende kunstenaars aan te bieden. Evenals de Stichting Kunst en Bedrijf bedingt de SBK een bemiddelingspercentage van rond de dertig procent bij de kunstenaars en twintig tot dertig procent bij galerieën waarmee kunstenaars een contract hebben gesloten.

De aankopen van de gemeente Amsterdam — de Gemeentesecretarie kent een sectie Beeldende Kunst — worden verdeeld over artotheken, SBK, openbare gebouwen en museum Fodor. Daarnaast wordt geld besteed aan opdrachten en subsidies. De begroting van ruim vijfentwintig miljoen gulden in 1987 is verdeeld over de Gemeentelijke Dienst Musea voor Moderne Kunst (achttien miljoen), opdrachten en aankopen (tweeënehalf miljoen) en subsidies aan de kunstuitleen en het Bureau beheer kunstwerken BKR — de BKB — (ruim twee miljoen), dat werk leent aan non-profitorganisaties en overheidsinstellingen. De inkomsten bedragen iets minder dan drie miljoen gulden. De leden van de Amsterdamse Kunstraad, benoemd door Burgemeester en Wethouders, adviseren over de besteding van het gemeentelijk budget voorzover die niet al vastligt door vaste verplichtingen met instellingen en het rijk. Het budget is na 1985 uitgebreid met de rijksbijdragen voor lagere overheden, verkregen door de bezuinigingen op de BKR. Bij de besteding van de wvc-gelden, of extra rijksbijdragen zoals ze vaak wor-

den genoemd, leiden onduidelijkheden over de hoogte en de condities van bijdragen vaak tot overhaaste procedures bij jurybenoemingen, selectie van kunstwerken en toedeling van subsidies.

- De positie van museum Fodor is onduidelijk en omstreden. Als dependance van het Stedelijk kan het museum geen eigen beleid voeren. Het legaat Fodor dat een sterke waardedaling heeft ondergaan, biedt als vaste collectie een wankel basis. De hoofdconservator speelt een grote rol in de gemeente-aankopen waarbij museale kwaliteit steeds meer als selectiecriteria wordt benadrukt. Waar de oriëntatie op internationale topkunst is voorbehouden aan het Stedelijk, is gerichtheid op de top en desnoods het middensegment van het Amsterdamse kunstbestel voor Fodor het hoogst bereikbare geworden. Achteraf is wel gebleken dat door Fodor geïntroduceerde kunstenaars enkele jaren later doordrongen tot de nationale bovenlaag in de kunstmarkt. De wedijver om de positie van Fodor is verweven met een verderreikende strijd om de relaties tussen de segmenten die in Amsterdam geresulteerd heeft in talrijke reorganisatievoorstellen, discussies, ruzies, onderzoeken en rapporten van organisatie-adviesbureaus.
- Het Stedelijk Museum representeert de bovenlaag. Het beschikt over een eigen budget, bijna twee miljoen gulden, waarvan negen ton voor aankopen. De directeur is verplicht voor aankopen boven de honderd-duizend gulden de wethouder daarvan in kennis te stellen. Het Stedelijk Museum richt zich op internationaal erkende moderne kunst. Het ambt van directeur van dit museum is een toppositie die algemeen erkend en geambieerd wordt. Met een bewuste distantie ten opzichte van de Nederlandse markt, enkele kunstenaars uitgezonderd, accentueert het museum zijn elitepositie. De verworven rechten van verscheidene kunstenaarsverenigingen op een jaarlijkse tentoonstelling in de nieuwe vleugel doen volgens de directie afbreuk aan de allure van het Stedelijk. Dit standpunt wordt onderstreept door vermelding dat deze exposities niet onder de verantwoordelijkheid van het museum vallen. VanThijn benadrukt in zijn voorwoord bij het omvangrijke 'Jaarboek Beeldende Kunst Amsterdam '87' de 'internationaal vermaarde en toonaangevende musea als het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum'. Het voorwoord is vertaald in het Engels, Frans en Duits. Uit de openingszin spreekt terughoudendheid in de aanspraak op toegang tot het internationale niveau: 'Met grote bescheidenheid — Amsterdam behoort immers niet tot de grootste steden van Europa — maar niet zonder gepaste trots heeft Amsterdam de uitverkiezing tot Culturele Hoofdstad van Europa in 1987 vernomen.' De manifestaties in

dat kader waren overwegend bescheiden van opzet. Dat Amsterdam ook andere soorten kunst kent, blijkt uit de schatting van ca. 2.500 beeldende kunstenaars, meer dan de helft van het Nederlandse 'bestand', en uit de lijst van 192 galerieën. De verschijning van dit Jaarboek past in een tendens van grote institutionele kopers en opdrachtgevers om jaarlijks catalogi uit te geven van het verworven kunstbezit.

De opvattingen die binnen de uiteenlopende gemeentelijke instellingen opgeld doen, staan niet los van de posities die mensen innemen binnen de geschetste rangorde en van de ambities die ze koesteren om daarin een betere positie te verwerven. Dit blijkt ook uit de reacties op de notitie 'Amsterdams antwoord op het afschaffen van de BKR' van C. W. Dirkmaat of het 'plan Beeren'. De sociale afstand en het smaakverschil tussen de directeur van het Stedelijk Museum en een platte-landsvrouw in Zeewolde zijn kleiner dan die tussen de directies van artotheken, SBK of Fodor. Kleine smaakverschillen houden de culturele functionarissen echter in hoge mate bezig: ze zijn bepalend voor hun onderlinge rangorde.

#### *Provincies: Drenthe en Limburg*

De afbeeldingen in 'Het provinciale beleid met betrekking tot de beeldende kunsten', het in 1982 geboekstaafde resultaat van sinds 1976 geschreven voorlopige notities, geven een beeld van de kunst in Drenthe. Op het omslag staat de sculptuur van Sproncken die bij het in 1973 geopende provinciehuis is opgesteld. Het binnenwerk toont omgevingskunst in Coevorden, een aquarel van de Drentse Aa, een tekening van Balloo in de winter en een olieverfschildering met Drentse schuren in de sneeuw.

De documentatiemap met werk van Drentse kunstenaars die is verzorgd door de provinciale culturele raad geeft een minder figuratief beeld. Het 'Drents eigene' is mede door toedoen van de stafleden teruggedrongen. Deze verschuiving ten gunste van wat landelijk als eigentijdse kunst geldt, en ten nadele van de streekcultuur is met ingrijpende conflicten gepaard gegaan. De rijksbijdragen voor de provincies bevorderen sinds 1984 moderne kunst uit het nationale middensegment. Deze worden voor ruim veertig procent besteed via de kunstuitleen, zoals ook in de andere provincies het geval is, en voor een klein deel via aankopen. In Drenthe is, in vergelijking met andere provincies, een uitzonderlijk groot deel van de rijksbijdragen bestemd voor manifestaties en projecten.

In andere niet nabij de randstad gelegen provincies, zoals Limburg, overweegt een gerichtheid op kunst uit de eigen regio. Daar werd tussen april 1984 en augustus 1986 de gehele extra rijksbijdrage besteed aan aankopen ten behoeve van de kunstuitleen: ruim een half miljoen voor bijna honderdvijftig kunstenaars. In 1987 is de bijdrage aan de kunstuitleen sterk teruggebracht omdat men meende dat deze markt verzadigd was geraakt. Er vond met steun van de provincie een herstelling plaats ten gunste van het Bonnefantenmuseum in Maastricht dat de middelen kreeg om zich nationaal en internationaal te manifesteren. Door een subsidieruil is het, evenals het Drents Museum in Assen, een provinciaal museum geworden. In tegenstelling tot Assen wordt in Maastricht een oriëntatie tot ver buiten de grenzen van de regio beoogd met de nadruk op vernieuwende kunst. Het particuliere galeriewezen profiteert daar nauwelijks van en leidt in Limburg een moeizaam bestaan.

In Limburg waar een sterke regionale traditie en een krachtige lobby van zowel politici als kunstenaars bestaat, is het, afgezien van het Bonnefantenmuseum, voor buitenstaanders vaak moeilijk zakendoen. Zo zag Peter Struycken vanwege lokale oppositie af van verdere deelname aan het omvangrijke project 'Beeld aan de Maas'. Bij de benoeming van de directeur van het Bonnefantenmuseum gaven nationale oriëntaties echter de doorslag. Bij de provincie bestaat een grote bereidheid dit museum bestuurlijk en financieel te steunen ten einde nationaal en internationaal prestige te verwerven. A. van Grevestein, voordien medewerker in Maastricht en conservator in het Stedelijk Museum te Amsterdam, is sinds 1987 directeur; zijn voorganger is benoemd in Middelburg.

Voor de inrichting van het in 1986 geopende provinciehuis is een compromis bereikt. D. Elffers, die als adviseur was aangetrokken, bepleitte opdrachtverlening aan Gerti Bierenbroodspot. Hij voerde zelf enige werken uit. Andere opdrachten kwamen ten goede aan Limburgse kunstenaars. De kunst in het provinciehuis te Maastricht is overwegend figuratief en beeldt de glorierijke geschiedenis uit van de streek en zijn gezagsdragers.

De getalsverhoudingen schommelen enigszins en wisselen per regio, maar er is wel een algemeen beeld te geven van de rol van provincies. Het middensegment profiteert vooral van de 'Rijksbijdragen provincies en vier grootste gemeenten ten behoeve van beeldende kunst'. Dit budget is voortgekomen uit de door Sociale Zaken beheerde middelen ten behoeve van de VKR. De helft daarvan werd geboekt als be-

zuiniging, de andere helft kwam ten goede aan wvc, dat in 1987 ruim tien miljoen beschikbaar stelde aan de lagere overheden. Voor 1988 is vijfendertig miljoen begroot. Van deze gelden komt zo'n veertig procent ten goede aan uitleenvergoedingen en aankopen voor de kunstuitleen. De brede basis van de beroepsgroep is door de afschaffing van de BKR sterk uitgedund. De positie van de nationale en internationale top is door de geldstromen voor de provincies en grootste gemeenten enigszins versterkt, wanneer er met dat oogmerk een beleid bestaat, zoals sinds 1987 in Limburg en al langer in Amsterdam en Rotterdam. Financieel en procedureel is het kunstbeleid van de provincies, dat nauwelijks een eigen traditie kent, in belangrijke mate verweven met het rijksbeleid.

### *Rijk: Nederland*

regelingen  
Het kunstbeleid van het rijk kent een lange traditie en omvat een geschakeerd geheel van regelingen met uiteenlopende effecten en bedoelingen. De 'Tijdelijke uitkeringsregeling inlegpremies voor jongeren bij kunstuitleeninstellingen' — waarvan op bescheiden schaal gebruik wordt gemaakt — en de 'Rentesubsidieregeling' — ongeveer een miljoen ten behoeve van ruim honderd galerieën —, versterken voornamelijk het middensegment. De beroepskostenvergoedingen, die door enkele gemeenten, door de in 1969 opgerichte 'Stichting Materiaalfonds Beeldende Kunst' en sinds 1987 door het rijk worden verleend, bieden overwegend soelaas aan de middengroep. De brodeloos geworden kunstenaars, die behoorden tot de brede basis, doen meestal een beroep op sociale uitkeringen; een minderheid vindt in andere sectoren emplooi; enkele kunstenaars dringen door tot het middensegment en de nationale top van de kunstmarkt.

Andere 'beleidsinstrumenten' van wvc zijn bedoeld voor het bevorderen van topkunst. Er is een sinds 1985 sterk gegroeid stelsel van individuele subsidies: werkbeurzen, reisbeurzen, studiebeurzen, projectsubsidies, presentatiesubsidies en startstipendia voor academieverlaters. Deze garanderen betaalde beroepsposities voor een veel kleinere groep dan tot de jaren tachtig het geval was. Selectiecriteria en samenstelling van de huidige adviescommissies verschillen sterk van de BKR-commissies. De ad hoc-subsidies, het presentatiebeleid, de bijdragen voor werkplaatsen en rijksakademie, het aankoopbeleid en het opdrachtenbeleid komen zowel aan de nationale bovenlaag als aan de middengroep ten goede.

In de uitvoering van het aankoop- en presentatiebeleid is een belang-

rijke rol weggelegd voor de in 1984 opgerichte Rijksdienst Beeldende Kunst. Deze is voortgekomen uit verschillende rijksadviescommissies; de Dienst Verspreide Rijkscollecties, de Nederlandse Kunststichting en het Bureau Beeldende Kunst Buitenland. Evenals de Stichting Kunst en Bedrijf en het Praktijkburo Beeldende Kunstopdrachten heeft deze rijksinstelling zich bij kunstenaars die daartoe geen toegang hebben de reputatie verworven, een dienst te zijn voor moderne topkunst.

De gelden die krachtens de percentageregelingen worden besteed komen steeds vaker ten goede aan aankopen in plaats van opdrachten. De collectievorming bij het Academisch Medisch Centrum (AMC) in Amsterdam is het meest opmerkelijke voorbeeld van deze heroriëntatie. Dank zij de inzet van de geneesheer-directeur werden de percentagegelden besteed aan het verwerven van een collectie van museale allure. Hij beijverde zich voor 'topkunst'. Zijn invloedrijke positie stelde hem in staat de verdeling van het geld in grote lijnen zelf te bepalen en de voorstanders van kunst uit middensegment en basis de wind uit de zeilen te nemen.

De toepassing van de percentageregelingen valt formeel buiten het kunstbeleid van wvc. De sinds 1954 bestaande uitgaven voor scholen vinden plaats na advies van de Stichting Kunst en Bedrijf. Voor de rijksgebouwen is een commissie van het Ministerie van Volkshuisvesting en Ruimtelijke Ordening en Milieu (vrom) verantwoordelijk. De effecten op de kunstmarkt zijn verschillend. Afgezien van grote bouwprojecten komen de percentagegelden vooral ten goede aan basis en middensegment. Bij grote projecten wordt bewust gestreefd naar het verwerven van topkunst, maar zelden met veel succes. Van de grote percentage-opdrachten profiteert een klein aantal kunstenaars dat bedreven is in acquisitie, uitvoering en het onderhouden van contacten. Marte Röling is een kunstenares die zich met succes in dit soort werk heeft gespecialiseerd. De verdeling van opdrachten ontlokt nogal eens de kritiek dat het om een gesloten netwerk zou gaan. Opdrachtverlening en aankopen gaan gepaard met talrijke conflicten die vaak verband houden met uiteenlopende opvattingen over welke laag in de kunstmarkt de voorkeur verdient. Dergelijke spanningen deden zich voor bij het Academisch Ziekenhuis in Groningen, het nieuwe gebouw van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag en het stadhuis- en muziektheater in Amsterdam. Soms gaat het om onenigheid tussen kunstenaars en architecten die vinden dat hun gebouwen geen extra artistieke aankleding nodig hebben, vaak gaat het om bezuinigingen in de laatste



fase van de planontwikkeling. De structuur van vijf geledingen van de kunstmarkt wordt in grote lijnen versterkt door de toepassingen van de percentage-regelingen die vooral aan een groepje kunstenaars op de grens van middenkader en bovenlaag en een bredere groep boven de basis ten goede komen.

De Dienst Esthetische Vormgeving van de PTT (DEV) geeft al sinds de jaren zestig blijk van belangstelling voor moderne kunst van hoge kwaliteit, waarbij naast het verstrekken van opdrachten de aankoop van 'losse werken' steeds belangrijker is geworden. Kunstadviseurs met museale bindingen bevorderden het aankopen van topkunst. Bij de DEV is de besluitvorming minder autocratisch dan bij het AMC, maar ze is evenzeer gedomineerd door een kleine groep van culturele deskundigen die het als hun taak zien de artistieke belangen binnen het bedrijf te vuur en te zwaard te verdedigen tegen de overige managers, marketingdeskundigen en public relations-experts. Dit heeft geresulteerd in een stroom opdrachten en aankopen in het circuit van de nationale topkunst. Een tweede resultaat is de reputatie van de PTT als voorbeeld van modern mecenaat.

#### 4 Markt, beroep en beleid

##### *Mecenaat en markt tot 1960*

- o Topkunst was van de Griekse oudheid tot de Franse Revolutie kunst in opdracht. Beeldende kunst die voor de markt werd gemaakt, was kleiner, goedkoper en minder prestigieus. Een markt voor geschilderde devotiestukken bestond al in de veertiende en vijftiende eeuw. In de Nederlanden kwam in de zeventiende eeuw een markt voor landschappen, kleine figuurstukken en 'tronies' tot ontwikkeling. De kostbare schilderijen zoals die van Vermeer, Rembrandt, Dou en Van Mieris, waren meestal vervaardigd met het oog op deftige verzamelaars. De prijzen kenden van meet af aan schommelingen die ook van invloed waren op het inkomen van kunstenaars. De afhankelijkheid van kopers heeft schilders die niet over familievermogen of neveninkomsten beschikten, steeds parten gespeeld. Professionalisering dank zij het mecenaat verliep voor de elite onder de kunstenaars voorspoediger dan professionalisering dank zij de markt. Continuïteit in mecenaat en markt zorgde tot ver in de negentiende eeuw voor stabilisering in de beroepsposities van schilders en beeldhouwers: een kleine elite, een iets grotere subtop en een brede basis.

De afnemende opdrachtverlening ten gunste van traditionele kunst

schiep nieuwe mogelijkheden én beperkingen. De publieke erkenning van moderne kunst is tussen 1880 en 1960 op gang gekomen dank zij verzamelaars en kunstadviseurs die zich door de experimenten in vorm en inhoud aangesproken voelden. Incidentele aankopen stelden kunstenaars in staat zich te voeden en materiaal te kopen om verder te experimenteren. Vaak schoten verwanten te hulp. Geleidelijk nam de waardering voor vernieuwende kunstenaars toe en werd hun werk een gewild verzamelobject. De mening dat niet direct erkende kunst de ware kunst was, raakte verbonden met de opvatting dat grote kunstenaars uit het verleden ook al miskend waren geweest. De markt voor eigentijdse kunst was tot de jaren vijftig beperkter van omvang en minder aan schommelingen onderhevig dan daarna.

### *Groei en differentiatie tussen 1960 en 1975*

'Moderne' kunst, zo stelden cultuurambtenaren en kunstenaars zich sinds eind jaren vijftig ten doel, moest toegankelijk worden gemaakt voor alle lagen van de bevolking. Kunstenaars dienden bovendien, ook als ze aan opdrachten en verkoop geen inkomen konden ontlenen, in staat te worden gesteld om hun beroep voort te zetten. Zo ontstond een unieke combinatie van overheidsdoelstellingen en beroepsopvattingen: sociale zekerheid, kunstmecenaat, onderwijsvoorzieningen, inkomenspolitiek, welzijn en werkgelegenheid. De daaruit voortvloeiende spanningen en dilemma's berustten op een vermenging van uiteenlopende doelstellingen en een miskenning van de sociale stratificatie op de kunstmarkt. Deze rangorde laat zich het best als een vijfdeling weergeven: grensgebied tussen professie en amateuristische kunstbeoefening, basis, middensegment, nationale top en internationale elite. De hier beschreven verkenning van de kunstmarkt geeft aan dat deze vijfdeling de voorkeur verdient boven een vierdeling of een classificatie in zes lagen.

De mobiliteit tussen de lagen bleef gering. De professionele kunstbeoefening werd gegarandeerd door het stelsel van de sociale zekerheid. Zo vormde zich een grensgebied van amateuristische kunstbeoefening of kunstzinnige vorming en beroepsmatige kunst. Tussen 1950 en 1980 ontstond door de BKR een brede basis van het kunstenaarsberoep. De overgrote meerderheid van de beeldende kunstenaars leeft tussen 'minimum' en 'modaal'. In deze twee lagen zijn er nauwelijks particuliere kopers, dus zijn de kunstenaars afhankelijk van sociale uitkeringen en overheidsvoorzieningen voor beroepskosten. De contacten met galeriehouders en potentiële kopers zijn overwegend teleurstellend: een

gevoel van miskenning en rancune jegens succesvolle kunstenaars, critici en kunsthandelaren beheerst hun bestaan.

De verzorgingsstaat bood sinds 1960 door sociale uitkeringen en BKR bestaansmogelijkheden voor veel meer kunstenaars dan daarvoor. De BKR had een aanzienlijk inkomensvormend effect voor uiteindelijk drieduizend kunstenaars. De vele kleine expositiegelegenheden zijn van gering belang voor hun inkomen en bereiken nauwelijks kopers die iets te besteden hebben. Daarmee nam de druk op sociale voorzieningen toe, hoewel ze niet zijn bedoeld voor het mede door uitzonderingsclausules in zake onkostenvergoedingen en sollicitatieplicht in stand houden van grote aantallen beroepsbeoefenaren. Voor de brede professionele basis die in belangrijke mate is gevormd door de BKR, waren onvoldoende particuliere kopers. In steden met een kunstacademie ontstond een overschot aan werk van vooral jonge kunstenaars.

Voor de kostbare kunst, dat wil zeggen werk van meer dan vijfduizend gulden, is de particuliere vraag enigszins gestegen. Incidenteel zijn er rijk geworden ondernemers en managers die in een bloeiperiode van hun leven kunst kopen, maar hun aankopen richten zich vooral op oudere kunst en antiek. Wanneer het nieuwe huis is ingericht, taant de belangstelling en neemt het koopgedrag doorgaans af. Particuliere verzamelaars die voor een belangrijk bedrag gedurende een langere periode moderne kunst kopen, zijn uitermate schaars. Te zamen met enkele bedrijven en overheden houden zij een kleine markt voor topkunst in stand. Dit segment heeft zich na 1970 uitgebreid, niet zozeer dank zij particuliere kopers, maar vooral door institutionele verzamelaars: enkele bedrijven, musea en de rijksoverheid.

De stratificatie onder kopers loopt parallel met een rangorde in bemiddelaars. Kunstenaars zijn vaak benauwd beneden hun stand te exposeren, terwijl deftige verzamelaars niet graag gezien worden in een artotheek. Er zijn enkele toonaangevende galerieën die verkopen aan vermogende particulieren, grote bedrijven, belangrijke gemeenten, musea en de rijksoverheid. De kunst die zij tentoonstellen, is onderwerp van de kunstcritiek. Deze is tussen 1950 en 1970 aarzelend op gang gekomen. Nadien is sprake van een hausse in kunsttijdschriften, kunstbijlagen, catalogi en beschouwende boeken. De meeste publicisten voelen zich te goed voor de kleinere, maar wel rendabele galerieën en grote kunstuitleencentra in de randstad die een omvangrijker publiek van minder vermogende particulieren, kleinere bedrijven en lagere overheden bereiken. De scheidslijnen met de eerste groep vormen de inzet van strijd bij grote kunstbeurzen, overheidsaankopen, subsi-

dietoekenningen, benoemingen, beleidsuitgangspunten en publiciteit. Top en middensegment voelen zich eensgezind verheven boven kunstenaars die aangewezen zijn op sociale verzekeringen, liefhebbers die niets kopen en beheerders van expositieruimten waar zelden iets wordt verkocht.

Sedert de jaren zestig werden verschillende nieuwe galerieën opgericht, een aantal daarvan floreert nog steeds. Voordien was de kunsthandel een tot de elite beperkte vorm van commerciële bemiddeling. In de schaduw daarvan bestond een enkele door idealisten gedreven galerie. Het kopen van kunst heeft zich uitgebreid naar grotere groepen van de bevolking. Het gaat om hoger opgeleide, in de randstad wonende, meer dan twee keer modaal verdienende Nederlandse burgers in de leeftijd van vijftientig tot vijftig, met een goed carrière-perspectief, een nieuw huis en een beroepsmatige binding met de kunstsector.

Na 1970 is de produktie en handel van grafiek sterk toegenomen, met in het verlengde daarvan de wat goedkopere werken op papier: tekeningen, aquarellen, gouaches en kleine olieverfschilderingen. Tussen 1960 en 1970 heeft zich een middensegment gevormd van particuliere kopers, met verschillende vertakkingen naar bedrijven en overheden. Deze spreiding is na 1975 sterk bevorderd door de kunstuitleen die van Den Helder tot Maastricht een groot marktaandeel heeft verworven.

#### *Krimp en groei na 1975*

Dat er zoiets als een 'vrije' markt zou bestaan is een mythe. De rol van de overheid op de kunstmarkt heeft zich over alle segmenten uitgebreid. De meeste van de vijf- tot achtduizend beeldende kunstenaars zijn voor tenminste een deel van hun inkomen afhankelijk van de overheid. Slechts een klein deel van de tweeduizend culturele instellingen in Nederland is onafhankelijk van subsidies. Een minderheid onder de ongeveer twintigduizend mensen die direct of indirect in de beeldende kunstsector werkzaam zijn, kan bogen op autonomie ten opzichte van regels en geld van de overheid.

Na omstreeks 1980 is de differentiatie in het overheidsingrijpen toegenomen. Tegelijkertijd trad een verschuiving op ten gunste van middensegment en nationale elite, terwijl over het geheel genomen sprake was van een bezuiniging als gevolg van de gefaseerde afschaffing van de BKR. De herschikking van middelen hangt samen met de aanpassingen en daarop volgende afschaffing van de BKR. Ongeveer de helft van het BKR-budget is ten goede gekomen aan een verruiming van het bud-

get van de directie kunsten van wvc, die daarvan een substantieel deel weer doorgeschoven heeft naar de provincies en de vier grootste gemeenten. Het minst in aanzien staande marktsegment is door deze bezuiniging en beleidswijziging sterk verkleind. Veel kunstenaars komen daardoor beneden 'de zaaglijn' terecht, zoals dat in ambtelijk jargon heet. Ze verliezen hun positie in de brede basis van het beroep en komen in het grensgebied van professionele kunstbeoefening terecht.

Particulieren en bedrijven bieden voor de meeste kunstenaars geen soelaas. Tachtig tot negentig procent van de Nederlanders van hoog tot laag, koopt geen kunst en zal dat ook nooit doen. Zijn ze rijk, dan wordt het geld voornamelijk besteed aan zeiljachten, auto's, buitenhuizen, vakantiereizen, apparatuur en de kinderen. In de meeste beroepen gelden andere statussymbolen dan kennis van kunst en het bezit van een fraaie collectie. Mensen vinden de weg niet naar galerieën en lezen geen kranten en boeken waarin moderne kunst wordt aangeprezen. De culturele interesse binnen de politieke en economische elite is beperkt. De meeste fabrikanten, managers en zakenlieden worden niet met eigentijdse kunst opgevoed en komt er in het kader van werk of recreatie zelden mee in aanraking. Voor bedrijven zijn kunstenaars alleen interessant, wanneer ze een bijdrage kunnen leveren aan het imago. Voor de brede basis van het kunstenaarsberoep is binnen het bedrijfsleven, ondanks toegenomen culturele bestedingen, geen em-plooi. De verzwakking van de basis heeft geleid tot een mentaliteitsverandering op kunstacademies, waar leerlingen sterk gericht zijn geraakt op zakelijk succes, terwijl velen zich voor 1980 tevreden stelden met uitzicht op de BKR.

Gering engagement met kunst geldt evenzeer voor de redelijk welgestelden die enkele duizenden gulden per jaar zouden kunnen besteden aan kunst, maar de voorkeur geven aan andere uitgaven of aan sparen. De meeste mensen zijn opgevoed met een smaak die gericht is op antiek. Aan de wand hangen voornamelijk reproducties en heideland-schappen. Imitatie-Louis Seize bepaalt het interieur, samen met familieliefoto's en reproducties. Musea en galerieën worden zelden bezocht en aan kunstboeken of tijdschriften wordt weinig tijd en geld besteed.

Beeldende kunstenaars, kunsthandelaren, critici, museumconservatoren en kunstambtenaren zijn dus afhankelijk van een economisch, demografisch en cultureel beperkte groep mensen. Daar staat tegenover dat deze groep een verhoudingsgewijs grote invloed heeft op de meningsvorming. Het gaat om jonge, goed opgeleide mensen die later vaak invloedrijke posities verwerven.

Buiten het geschoolde, beroepsmatig in kunst geïnteresseerde publiek heeft de vraag van particulieren, bedrijven en overheden echter een geringe elasticiteit. Ook hier geldt de wet van de afnemende meeropbrengst. Cultuurspreiding in sociale en geografische zin heeft weinig kans van slagen buiten de kringen, waarvan de leden al van enige interesse getuigen als concertbezoeker, theaterliefhebber, museumbezoeker en kunst koper. Afgezien van de professioneel in kunst geïnteresseerden zijn nauwelijks uitgaven te verwachten die voor het inkomen van kunstenaars zoden aan de dijk zetten. De uitbreidingsmogelijkheden liggen voornamelijk in de overgangsgebieden tussen basis en middensegment en tussen dit segment en de nationale top.

De invloed die uitgaat van overheidsfinanciering op alle geledingen van het kunstbestel maakt vele kunstenaars, kopers en bemiddelaars afhankelijk van de beleidskeuzen op rijksniveau. Deze keten van beslissingen heeft na 1980 geleid tot sanering van de sinds 1960 ook dank zij het rijk enorm gegroeide basis. De van de BKR levende kunstenaars zijn in hun eigen ogen gedegradeerd tot het grensgebied met de amateuristische kunstbeoefening en kunstzinnige vorming. Het aantal kunstenaars dat door de overheid als professioneel wordt erkend, is drastisch gedaald. De afname van de totale overheidsbestedingen is gepaard gegaan met uitbreiding van uitgaven aan middengroep en nationale bovenlaag. De individuele subsidies vergroten de mogelijkheden voor een kleine groep jongere kunstenaars om tot de professie door te dringen. De beroepsmogelijkheden voor een middensegment waren na 1960 gestegen door de toegenomen particuliere afname, de opkomst van galeriewezen en kunstkritiek, en de aankopen van bedrijven. Subsidies voor kunstuitleeninstellingen, marktverruimende maatregelen van het rijk en de door de rijksbijdragen verhoogde budgetten van de lagere overheden hebben de groei van het middensegment bestendigd.

Het rijksbeleid dat zich richt op 'topkunst', 'kunst van nationaal belang' en 'kwaliteit' heeft slechts in geringe mate aan Nederlandse kunstenaars toegang verschaft tot de markt voor internationale topkunst. Het afkalven van werkgelegenheid voor beeldende kunstenaars in de toegepaste kunsten die als beroepsterrein ontgonnen zijn door andere groepen met wie kunstenaars nauwelijks kunnen concurreren, heeft de meerderheid van 'vrije' kunstenaars afhankelijk gemaakt van het sociale-zekerheidsstelsel. Zowel de enorme groei als de inkrimping van de basis tussen 1960 en 1980 waren het gevolg van overheidsingrijpen.

De uitgaven van particulieren en bedrijven komen voornamelijk ten goede van een smalle top en een enigszins groeiend middensegment

die beide in toenemende mate steun ontvangen van de overheid. Het kunstenaarsverdriet schuilt niet alleen in de grote verschillen tussen rijke en arme kunstenaars, maar ook in de gewekte beroepsverwachtingen die maar voor een kleine groep kunnen worden ingelost. Artistieke vrijheid wordt vaak duur betaald.

Th. Adams, A.M. Bevers, H. Blotkamp, H. van Dulken, J. Goudsblom, B. van Heerikhuizen, W. Oosterbaan Martinus, S. de Sitter, C. Smithuijsen, M. van der Tweel en H. Withaar dank ik voor hun stimulerende belangstelling en waardevolle suggesties. Het onderzoek is mogelijk gemaakt door een opdracht van de Ministeries van Onderwijs en Wetenschappen en Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, en door een aanstelling aan de Faculteit der Letteren van de Rijksuniversiteit Groningen.

Deze studie maakt deel uit van een groter project onder de voorlopige titel 'Mecenaat, markt en beleid'. In het kader daarvan zijn gepubliceerd: 'Problemen en beloften van kunstsociologie in Nederland, 1970-1985', in: *Sociale Wetenschappen*, xxviii, 1985, pp. 99-118.

'Hang naar ijdelheid, dwang tot bescheidenheid. Een beschouwing over uiterlijk vertoon', in: *De Gids*, ciiLViii, 1985, pp. 527-534.

'Kunst en staat in Siena en 's-Gravenhage', in: *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis*, xii, 1986, pp. 1-39.

'Sponsoring verschaft bedrijven eer en aanzien', in: *de Volkskrant*, februari 1986, p. 11.

'Eer en aanzien in het geding', in: *Boekmankrant*, 24 april 1986.

'De middelste van de drie zusters', in: *Boekman Magazine* "Provincie, kunst en publiek", 1987, pp. 31-34.

'Symboliek, monumentaliteit en abstractie. Het beeld van de staat en het beroep van kunstenaar na 1789', in: *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, xiv, 1987, pp. 1-62.

'Ondernemers in de kunst', in: *Kunstzaken*. Catalogus tentoonstelling bedrijfscollecties in de Beurs van Berlage, 's-Gravenhage 1988. In 1990 zal een bijdrage verschijnen over museaal mecenaat en particulier initiatief.

Jan Hart

## Kunst, regeringszaak?

De ontwikkeling van het regeringsbeleid ten aanzien van de eigentijdse beeldende kunst in Nederland 1848-1918\*

### Inleiding

In de literatuur over de geschiedenis van het Nederlandse kunst- en cultuurbeleid in de 19e eeuw zijn de activiteiten van de regering op het gebied van de eigentijdse beeldende kunst voor een groot deel nog niet beschreven. Recentelijk zijn een aantal studies verschenen over dit onderwerp, die in de meeste gevallen de periode 1795-1848 beschrijven, dat is vanaf de Bataafse Omwenteling tot aan de liberale staats-hervorming.<sup>1</sup> De beschrijving van de periode na 1848 vertoont nog vele lacunes. Het beleid ten aanzien van de musea van oude kunst en de restauratie van monumenten uit het verleden krijgen over het algemeen de meeste aandacht.<sup>2</sup>

Uitgangspunt van mijn onderzoek was het in kaart brengen van de regeringsbemoedienissen met de eigentijdse beeldende kunst, dat wil zeggen de beeldende kunst die in de beschreven periode zelf geproduceerd werd. Door het explorerende karakter van het onderzoek, dat zich over een periode van 70 jaar uitstrekt, was een beperkte invalshoek onvermijdelijk. Kunstbevorderende activiteiten van het koningshuis, de lagere overheden (provincies, gemeenten) en particulieren zijn buiten beschouwing gelaten.

Het onderzoek is naast literatuurstudie voor een groot deel gebaseerd op primaire bronnen. De voornaamste zijn de *Handelingen van de Staten-Generaal*, het archief van het ministerie van Binnenlandse Zaken en artikelen uit 19e eeuwse kunst- en letterenbladen. Bij de periodeafbakening heb ik mij laten leiden door een aantal belangrijke momenten of cesuren. Het eerste hoofdstuk beschrijft de periode vanaf de liberale staats-hervorming in 1848 tot aan de instelling van het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst in 1874. Deze periode valt samen met de dominante rol van de doctrinair-liberalen in de landspolitiek onder leiding van Thorbecke. De periode wordt gekenmerkt door felle protesten tegen de onverschillige houding van de regering op het gebied van de kunsten.



Het tweede hoofdstuk beschrijft de 'ommekeer', het optreden van Victor de Stuers, de werkzaamheden van het College van Rijksadviseurs en van de in 1875 opgerichte afdeling Kunsten en Wetenschappen tot 1918, het jaar waarin de afdeling ondergebracht werd in het nieuwe departement Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. De periode valt samen met de opkomst van de links-liberalen en de emancipatiestrijd van protestanten en katholieken.

### 1 Kunst, regeringszaak? (1848-1874)

De liberale grondwetsherziening van 1848 vormde een belangrijke cesuur in de ontwikkeling van onze staatsorganisatie. Zij voorzag onder meer in een direct, volgens censuskiesrecht, gekozen Tweede Kamer, een door Provinciale Staten gekozen Eerste Kamer en volledige politieke verantwoordelijkheid van de ministers.<sup>3</sup> De constitutionele hervormingen gaven de definitieve aanzet tot de democratisering van ons staatsbestel, een proces dat met de grondwetsherziening van 1917 formeel werd voltooid.

De grondwetsherziening van 1848 maakte ook een einde aan de persoonlijke macht van de koning als wettelijk-zelfstandige politieke factor. In dit opzicht was 1848 ook een belangrijke cesuur in de geschiedenis van de relatie tussen rijksoverheid en kunst. De vraag of de regering zich moest bemoeien met de eigentijdse beeldende kunst en op welke wijze die bemoeienis inhoud moest krijgen, was voortaan een zaak van regering en parlement.

De periode tussen 1848 en 1879 staat bekend als de liberale periode. Dit verdient enige toelichting. In de eerste plaats waren het niet uitsluitend liberalen die in dat tijdsbestek regeringsverantwoordelijkheid droegen. En in de tweede plaats bestonden er verschillende stromingen binnen het liberalisme. Kossmann onderscheidt in zijn *De lage landen 1780-1980*, een conservatief- of doctrinair-liberalisme en een progressief- of links-liberalisme. Een middenpositie werd door de gematigd of moderaat-liberalen ingenomen. We moeten in dit verband van stromingen spreken, omdat er nog geen politieke partijen bestonden in de huidige betekenis. De opstelling van de politici was in het algemeen niet direct gebonden aan politieke programma's of fractievorming. De scheidlijnen tussen de verschillende politieke stromingen zijn dan ook niet altijd duidelijk te trekken.<sup>4</sup>

In het tijdvak dat in dit hoofdstuk centraal staat, de periode van 1848 tot 1874, domineerden de doctrinair-liberalen de landelijke politiek,

met uitzondering van de periodes 1853-1862 en 1866-1868, toen moderaat-liberale en conservatieve kabinetten regeerden. Maar ook in de jaren dat zij geen regeringsverantwoordelijkheid droegen, vormden de doctrinair-liberalen volgens Kossmann het middelpunt van het politieke spectrum.<sup>5</sup>

De politiek leider van de doctrinair-liberalen was J.R. Thorbecke (1798-1872). Hij was de ontwerper van de nieuwe grondwet geweest en stond zelf drie maal aan het hoofd van de regering: van 1849 tot 1853, van 1862 tot 1866 en van 1871 tot aan zijn dood in 1872.

Kossmann hanteert de term 'doctrinair' in de eerste plaats als een terminus technicus, ter onderscheiding van andere liberale groeperingen. Want ondanks de suggestie die van de term 'doctrinair' uitgaat, bezaten de doctrinair-liberalen geen gesloten politieke doctrine. Zij werden zo genoemd vanwege hun tentoongespreide gewichtigheid en geleerdheid, schrijft Kossmann.<sup>6</sup>

Ook Thorbecke ontwierp geen eigen stelsel. Zijn *Ueber das Wesen und den organischen Charakter der Geschichte* uit 1824 wordt door Boogman gekarakteriseerd als progressief-historisch, anti-ideologisch en pragmatisch. Toen hij in 1844 in zijn rede *Over het hedendaagsche staatsburgerschap* zijn voorkeur voor een systeem van directe verkiezingen motiveerde, gebeurde dat niet op ideologische, maar op historische gronden. Rechtstreekse verkiezingen waren in zijn visie een noodzakelijk gevolg van een eeuwenlang historisch proces van toenemende centralisatie.<sup>7</sup>

Niet de abstractie, maar de feiten als uitkomst van een historisch proces vormden de grondslag van de doctrinaire politiek: 'Geen algemene theorie dus, want zij kan in de onophoudelijke geschiedenis nooit een algemene zin hebben, geen principe behalve dat ene, dat het recht gehandhaafd moet worden, geen allesomvattende speculatie die op de feiten stuk zal breken — deze negaties en deze scepsis bezielde de doctrinaire politiek.'<sup>8</sup>

Dit pragmatisme vinden we terug in de gehanteerde terminologie. Thorbecke zei bij zijn aantreden in 1849: 'Wacht op onze daden' en de econoom en geestverwant van Thorbecke, S. Vissering publiceerde in 1860 een 'praktisch' handboek voor de staatshuishoudkunde.<sup>9</sup> Kenmerkend voor de doctrinair-liberale aanpak van grote politieke problemen, zoals het koloniale vraagstuk dat verbonden was met de ethiek en geweten van het land, was het utilitairisme. Politieke vraagstukken werden gereduceerd tot een vraag van praktisch nut.<sup>10</sup>

De rol van de staat tegenover het maatschappelijk leven was in de visie

van de doctrinairen beperkt. Ten aanzien van het economische leven was hun eerste doel de opheffing van het protectionisme. Onder het motto 'laissez-faire, laissez-passer' propageerden zij individuele economische vrijheid zonder tussenkomst van de staat.<sup>11</sup>

In de jaren zestig nam de oppositie tegen het doctrinair-liberalisme toe. De kritiek was vooral gericht tegen de beperkingen die het ontbreken van een systeem met zich mee bracht. In de strijd tegen de doctrinairen ontwikkelden zich nieuwe opinies, die pas vanaf het eind van de jaren zeventig duidelijk uitkristalliseerden. In eigen kring ontstond het links-liberalisme, dat zich in de jaren zeventig tot een samenhangend politiek systeem zou ontwikkelen.<sup>12</sup> Daarbuiten zochten de katholieken en protestanten, in oppositie tegen de 'duivelse' liberale staat naar een eigen identiteit. In de in dit hoofdstuk behandelde periode vormden zij nog geen politieke factor van betekenis.

In 1849 werd Thorbecke in het eerste door hem geformeerde kabinet de verantwoordelijke minister van Binnenlandse Zaken en de kunsten. Hoewel van een actieve bemoeienis met de eigentijdse beeldende kunst van rijkswege in de praktijk al lange tijd geen sprake meer was, ressorteerden onder zijn departement nog een aantal voorzieningen en instellingen voor de eigentijdse kunst uit de voorafgaande decennia. De belangrijkste waren de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schone Kunsten, de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, het overig teken- en kunstonderwijs en de verzameling van eigentijdse kunst in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem. Zij dateerden voor het grootste deel uit de Franse tijd (1806-1813) en de regeerperiode van koning Willem I (1813-1840).

De eerste aanzetten tot het bevorderen van de eigentijdse beeldende kunst door het Rijk werden gedaan tijdens de Bataafse Republiek (1795-1806).<sup>13</sup> Het was echter Lodewijk Napoleon, koning van Holland (1806-1810), die door een reeks van maatregelen een officieel kader voor de kunstbevordering had geschapen. Hij stichtte naar Frans voorbeeld een aantal centrale overheidsorganen voor de kunst en wetenschap, zoals het in 1808 opgerichte Koninklijke Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schone Kunsten. De kunsten waren ondergebracht in de Vierde Klasse van het Instituut en zij zou in de daarop volgende jaren een centrale rol spelen in de kunstpolitiek van Napoleon en later Willem I.

Napoleon maakte een begin met een aanmoedigingsbeleid voor jonge veelbelovende kunstenaars. Naar Frans voorbeeld stelde hij de Prix

de Rome in met het doel jonge kunstenaars in de gelegenheid te stellen zich in het buitenland verder te bekwamen. In dezelfde periode werden er voor het eerst in Nederland tentoonstellingen georganiseerd van werken van levende meesters, geënt op de Franse salons.

In 1807 stichtte Napoleon in Amsterdam het Koninklijk Museum, waarvoor hij een respectabel aantal werken van eigentijdse kunst aankocht. De Vierde Klasse adviseerde het Rijk bij het aankopen van eigentijdse kunst en organiseerde de tentoonstellingen. Leden van de Vierde Klasse waren vertegenwoordigd in de jury's die op deze tentoonstellingen prijzen uitreikten aan veelbelovende kunstenaars.<sup>14</sup>

Na 1813 werden deze instellingen door koning Willem I gehandhaafd. Verder kwam op zijn initiatief in 1817 de Rijksregeling voor het Onderwijs in de Beeldende Kunsten tot stand. De idealen van de Verlichting zijn hierin te herkennen; volksbeschaving, smaakverbetering en het keren van het verval van kunst en kunstnijverheid. Als uitvloeisel van deze regeling werd vijf jaar later de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten opgericht die voorzag in de opleiding tot het kunstenaarschap. De belangstelling voor het teken- en kunstonderwijs bleek in de praktijk zeer groot. Op termijn heeft dat geleid tot een aanzienlijke toename van het aantal kunstenaars en kunstwerken.<sup>15</sup>

De rijksaankopen van eigentijdse kunst werden vanaf 1838 ondergebracht in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem. Dit gebeurde op een moment, dat er van rijkswege slechts bij hoge uitzondering nog werk van eigentijdse kunstenaars werd aangekocht. Na 1830 was aan het kunstbevorderende beleid van Willem I een abrupt einde gekomen. Eén van de oorzaken was de slechte economische situatie, waarin het land na de Belgische afscheiding in dat jaar was komen te verkeren. Op de rijksuitgaven werd sterk bezuinigd, de uitgaven voor de kunsten werden tot een minimum teruggebracht. In de praktijk was er een situatie ontstaan die vrijwel neerkwam op staatsonthouding.<sup>16</sup> De activiteiten op hetzelfde terrein van koning Willem II na 1840, droegen vrijwel uitsluitend een privé-karakter.<sup>17</sup>

In 1849, het jaar waarin Thorbecke aantrad als minister van Binnenlandse Zaken, was van een aanmoedigingsbeleid van de rijksoverheid geen sprake meer. Twee jaar later, in 1851, hief hij het Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schone Kunsten op.

*Thorbecke en de opheffing van het Koninklijk Instituut in 1851*  
Het Koninklijk Nederlands Instituut van Wetenschappen, Letterkunde

en Schone Kunsten was in 1808 door Lodewijk Napoleon opgericht naar voorbeeld van het Franse Institut National. Het Institut National was in een aantal opzichten een voortzetting van de in 1635 opgerichte Académie française. Door de te nauwe banden met het Ancien Régime werd zij tijdens de Franse Revolutie in 1793 verboden, maar in 1795 onder de naam Institut National weer in ere hersteld. De naam was veranderd, maar de indeling in vier zogenaamde klassen, drie voor de wetenschap en één voor de kunsten, was vrijwel identiek aan die van de Académie.<sup>18</sup>

In de Republiek der Verenigde Nederlanden waren wetenschappelijke en kunstgenootschappen lokaal of provinciaal georganiseerd. Een Nederlandse variant van de Académie française heeft nooit bestaan.<sup>19</sup> Na de Bataafse omwenteling in 1795 was het in principe mogelijk geworden ook hier dergelijke centrale organen in te stellen. Een genootschap als de 'Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen' heeft er ook daadwerkelijk naar gestreefd om als Academie naar Frans voorbeeld erkend te worden. Dergelijke pogingen sloten goed aan bij de oprichting van het Koninklijk Instituut in 1808, waarvoor Lodewijk Napoleon de medewerking van de wetenschappelijke en de kunstgenootschappen nodig had.<sup>20</sup>

Evenals het Institut National werd het Koninklijk Instituut onderverdeeld in vier klassen. In de Eerste Klasse waren de wis- en natuurkunde ondergebracht, in de Tweede Klasse de Hollandse letterkunde en geschiedenis, in de Derde Klasse letterkunde, oudheden en geschiedenis van andere volkeren en in de Vierde Klasse tenslotte, de schone kunsten.<sup>21</sup> Ook in haar doelstelling had het Koninklijk Instituut de uitgangspunten van het Institut National vrijwel letterlijk overgenomen: 'het hoofdoogmerk van deszelfs instelling (...) dat het zich, op voetspoor der voornaamste geleerde genootschappen der onderscheidene landen van Europa, bezig houde met het volmaken der wetenschappen en kunsten, om derzelve vorderingen in het Rijk bekend te doen worden, en uitvindingen of vorderingen, elders gemaakt, hier te lande in te voeren.'<sup>22</sup> Op uitdrukkelijk verzoek van de Instituutsleden werd deze instelling na de Franse periode gehandhaafd. Koning Willem I bekrachtigde per *Koninklijk Besluit* van 6 april 1816 het voortbestaan van het Instituut in vrijwel ongewijzigde vorm.<sup>23</sup>

In de praktijk was het Instituut een orgaan dat de regering op het gebied van de wetenschap en kunst gevraagd en ongevraagd van advies diende.

De leden van de Vierde Klasse hadden bij de uitvoering van de besluiten van de regering op het terrein van de kunsten een aantal sleutelfuncties in handen. Zij organiseerden in samenwerking met de gemeenten tentoonstellingen van eigentijdse kunst en zaten in de beoordelingscommissies van de tentoonstellingen. Ook waren zij vertegenwoordigd in het bestuur van de in 1822 opgerichte Academie van Beeldende Kunsten.

Vanaf het eind van de jaren twintig werden de kunstbevorderende maatregelen van Willem I en de uitvoering daarvan door de Vierde Klasse in toenemende mate onderwerp van kritiek. De maatregelen zouden in de praktijk neerkomen op het ondersteunen van individuele kunstenaars in plaats van de beoogde bevordering van de kunst. Het kunst- en tekenonderwijs had geleid tot een enorme groei van het aantal kunstenaars en kunstwerken. Tentoonstellingen, aankopen en de instelling van prijzen hadden bijgedragen aan de opwaardering van beeldende kunst. Leden van de gegoede burgerij gingen uit liefhebberij zelf tekenen en schilderen en begaven zich met hun produkten op de kunstmarkt.<sup>24</sup> In kringen van beroepskunstenaars werd deze ontwikkeling al vanaf eind jaren twintig met argusogen bekeken. In een brief aan de koning in 1830 keerde de Haagse schilder H. van de Sande Bakhuyzen (1795-1860) zich tegen zijn aankoopbeleid van eigentijdse kunst. Hij hekelde het feit, dat goede, dat wil zeggen goed verkopende kunstenaars niet in aanmerking kwamen voor aankopen van rijkswege. Het punt was, dat de kunsthandel op de tentoonstellingen voorrang kreeg. De overheid kon een keuze maken uit de restanten, dat wil zeggen uit het werk van kunstenaars die slecht verkochten. Op deze wijze ondersteunde de regering volgens hem slechtverkopende, dus middelmatige kunstenaars.

Er speelde ook een andere kwestie. Van de Sande Bakhuyzen maakte zich bezorgd over de toenemende invloed van de groep zogenaamde 'liefhebbers'.<sup>25</sup> In 1816 was namelijk een aparte groep van 'liefhebbers en begunstigers' aan de Vierde Klasse, waarin tot dan alleen gevestigde kunstbeoefenaars zitting hadden, toegevoegd. Hun dominante rol binnen de Vierde Klasse, de tentoonstellingscommissies en het Academiebestuur werd ook bekritiseerd door de gezaghebbende portretschilder C.H. Hodges (1764-1837). De 'liefhebbers' waren volgens hem ondeskundig en verantwoordelijk voor de toelating van middelmatig talent aan de kunst- en tekenacademies en, in het verlengde van deze ontwikkeling, de aankoop van onbetekenende kunstwerken. Hodges deed het voorstel om hun plaats in de Vierde Klasse in te laten nemen door

beroepskunstenaars. Daarnaast diende het aanmoedigingsbeleid vervangen te worden door een opdrachtenbeleid ten behoeve van gerenommeerde kunstenaars. De regering kwam aan deze verlangens niet tegemoet.<sup>26</sup>

Uit de studie van Bergvelt over het aankoopbeleid van eigentijdse kunst in de periode 1800-1848, blijkt dat er onder Willem I inderdaad weinig, volgens de toen gangbare hiërarchie van de classicistische kunsttheorie hooggewaardeerde historiestukken zijn aangekocht. Het accent bij de aanschaf lag op de zogenaamde 'lagere' schilderkunst zoals landschappen, stadsgezichten, interieurs en genre. Er werd niet gestreefd naar de aankoop van stukken van topkwaliteit. Noch de modale koper, noch het Rijk kon zich de dure historiestukken veroorloven. Op persoonlijke titel kocht Willem I 'De slag bij Waterloo' van J.W. Pieneman voor maar liefst f 40.000,-, een bedrag dat overeenstemde met tweemaal het rijksbudget voor de aankoop van eigentijdse kunst in de periode 1827-1830.<sup>27</sup>

Door de bezuinigingen op de rijksuitgaven vanaf 1830 was er aan de aanmoedigingspolitiek op het gebied van de kunsten van Willem I een vroegtijdig einde gekomen. Het is niet onaannemelijk, dat de teleurstellingen over zijn beleid op dit punt een gunstig klimaat hebben geschapen voor de daarop volgende decennia, waarin ideeën over staatsont-houding ten aanzien van de kunsten goed konden gedijen. In de debatten over het kunstbeleid na 1848 is de algemeen als teleurstellend ervaren aanmoedigingspolitiek van Willem I een steeds terugkerend referentiepunt.

Door de teruggelopen overheidszorg voor de kunsten was de positie van de Vierde Klasse wankel geworden, na 1840 werd zij in de praktijk nog nauwelijks serieus geraadpleegd.<sup>28</sup> Een aantal kunstenaars had inmiddels gekozen voor een eigen organisatie en zich in 1839 verenigd in de Maatschappij *Arti et Amicitiae*.<sup>29</sup>

Maar niet alleen de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut werd in toenemende mate bekritiseerd. Huizinga heeft er op gewezen, dat het hele Instituut vanaf 1840 ter discussie was komen te staan. Niet alleen over de beoefening van de kunsten heerste grote onvrede, ook over het hoger onderwijs en de beoefening van de wetenschap bestond in het algemeen groot ongenoegen. De geluiden om het Instituut op te heffen namen toe. In eerste instantie wilde de regering zover nog niet gaan, wel besloot zij in 1848 wel de jaarlijkse subsidie van f 11.000,-

terug te brengen tot f 6.000,-.<sup>30</sup> Bij zijn aantreden in 1849 nam Thorbecke het voorstel van zijn voorganger De Kempenaer over. Voor de leden van het Instituut was dit in beginsel onaanvaardbaar. Thorbecke hield echter voet bij stuk en slechts een persoonlijke gift van f 5.000,- van de koning in 1850 kon voorkomen, dat het Instituut zichzelf ontbond. Er volgde een verbitterde strijd tussen het Instituut en Thorbecke. Het Instituut beschuldigde Thorbecke van 'sloping' en op zijn beurt verweet Thorbecke het Instituut nooit antwoord te hebben gekregen op reorganisatievoorstellen.<sup>31</sup>

Voor 1851 werd opnieuw f 6.000,- op de begroting voor het Instituut uitgetrokken, maar opnieuw dank zij een, dit maal anonieme, gift van f 4.000,- kon het Instituut zijn bestaan met nog een jaar rekken. Nadat op de begroting voor 1852 opnieuw f 6.000,- werd uitgetrokken en een door Thorbecke aangekondigd overleg over een reorganisatie niet was doorgegaan, verzocht het Instituut in een adres aan de koning zichzelf te mogen ontbinden.<sup>32</sup> Thorbecke reageerde niet op dit verzoek. In het kader van voorstellen tot reorganisatie, kondigde Thorbecke per *Koninklijk Besluit* van 26 oktober 1851, nr. 3, de opheffing van het Instituut aan. Tegelijkertijd werd er een Koninklijke Academie van Wetenschappen opgericht, met het doel de wis- en natuurkunde te bevorderen. De nieuwe Academie die gelijkstond aan de Eerste Klasse van het Instituut, kreeg hetzelfde bedrag van f 6.000,- dat eerder voor het Instituut in zijn geheel was begroot.<sup>33</sup>

Uit de hele gang van zaken blijkt, dat Thorbecke nooit heeft willen overleggen over een reorganisatie van het Instituut, waarbij alle vier de klassen gehandhaafd zouden blijven. Het verwijt van het Instituut, dat Thorbecke vanaf het begin doelbewust heeft gestreefd naar opheffing van het Instituut met uitzondering van de Eerste Klasse, lijkt terecht. Bij de behandeling van Thorbeckes besluit in de Tweede Kamer op 2 december 1851 kwam dit naar voren.

Belangrijker is echter dat de opheffing van het Instituut voor Thorbecke een principekwestie was. In zijn ogen waren de vier verschillende klassen van het Instituut particuliere organisaties. Aan de financiële ondersteuning van particuliere instellingen verbond Thorbecke twee voorwaarden. In genoemd debat in 1851 hield hij de Tweede Kamer voor: 'Vooreerst, dat hetgeen die maatschappij zou bereiken van publiek belang ware en onbereikbaar voor particuliere krachten, aan zichzelf overgelaten, in de tweede plaats dat de Regering de hulp van zoodanig genootschap behoefde.'<sup>34</sup> Hij liet er in zijn betoog geen twijfel over



bestaan, dat de Tweede, Derde en Vierde Klasse niet aan deze voorwaarden voldeden. In de visie van Thorbecke viel ondersteuning van wetenschap en kunst, evenals handel en industrie, buiten het werkkterrein van de staat.<sup>35</sup>

Wetenschap en kunst waren primair een zaak van particulieren en hun verenigingen. Alleen de exacte wetenschappen konden vanwege hun praktische nut voor de staat rekenen op overheidssubsidie. Dit betekende overigens niet, dat er dan een officiële band tussen staat en wetenschap zou bestaan: 'Die band blijft buiten eenige bescherming, buiten eenige subsidie van het Gouvernement.'<sup>36</sup>

De opheffing van het Koninklijk Instituut en de oprichting van de Koninklijke Academie van Wetenschappen werd door de Tweede Kamer met 45 tegen 17 stemmen aangenomen. De opheffing symboliseerde volgens Huizinga het einde van een tijdperk: 'het bezwijken van een ideaal: dat der Verlichting, en de zegepraal van het utilitaire Engelse liberalisme. Het was het laissez-faire beginsel, toegepast op wetenschap en kunst'.<sup>37</sup>

Het is opmerkelijk, dat het voorstel met een zo grote meerderheid van stemmen werd aangenomen, de groep van echte geestverwanten van Thorbecke in de Tweede Kamer was immers niet groter dan 14.<sup>38</sup> De verklaring hiervoor moet gezocht worden in het feit, dat men in brede kring weinig waardering had voor de prestaties van het Instituut. In de Kamerdebatten benadrukten de voorstanders van opheffing dat de slechte prestaties van het Instituut een verder voortbestaan niet rechtvaardigden.<sup>39</sup> In de diverse debatten, die aan dit onderwerp werden gewijd, werden de kunsten niet meer in één adem genoemd met de wetenschappen. De discussie spitste zich toe op de vraag wélke takken van wetenschap in aanmerking behoorden te komen voor staats-subsidie: alleen de exacte of zowel de exacte als niet-exacte wetenschappen.<sup>40</sup>

Met de opheffing van het Koninklijk Instituut kwam er een einde aan het bestaan van de Vierde Klasse, het officiële regeringsadviesorgaan van de kunsten. Zoals hiervoor werd aangegeven, was er van kunstenaarszijde veel kritiek geweest op de samenstelling en het functioneren van de Vierde Klasse. De Vierde Klasse was echter het enige officiële lichaam, door middel waarvan de kunstenaars invloed op de regering konden uitoefenen. Dit middel was hen door de opheffing ontnomen. Wellicht om die reden liet *Arti et Amicitiae*, voorheen fel gekant tegen de Vierde Klasse, in een adres aan de koning een krachtig protest horen.

Zij verzocht de regering 'de Beeldende kunsten in ons vaderland dien rang te hergeven, die haar door de opheffing van het Koninklijk Nederlands Instituut is benomen'.<sup>41</sup> Het adres vond geen gehoor.

De reacties in de pers op de opheffing van het Koninklijk Instituut waren verschillend. Volgens Huizinga juichten de liberale en katholieke bladen de opheffing in het algemeen toe.<sup>42</sup> Weer anderen keurden de opheffing fel af. Jacob van Lennep, die als lid van de Tweede Kamer in 1854 in het debat over de uitbreiding van de Academie van Wetenschappen een belangrijke rol zou gaan spelen, schreef in de *Kunstkronijk*: 'In Nederland alleen kon dit gebeuren. Gebeuren als bloote daad van gezag, en zonder opgave van enkelen beweeggrond. Gebeuren ter besparing eener nietige som van f 4.000,-. Gebeuren, op een oogenblik dat de staat der geldmiddelen een voordeelig saldo aantoonst (...). Gebeuren in weerwil, dat het hier niet geldt eene eenvoudige huishoudelijke zaak, welke binnen de grenzen van Nederland besloten bleef, maar daarentegen eene officieele aankondiging aan de uitstekendste geleerden en kunstenaars over geheel de beschaafde wereld, dat men in Nederland niet langer met hen in betrekking wenscht te staan, niet langer van hunne voorlichting gebruik te maken.'<sup>43</sup>

Drie jaar later, in 1854, werd de opheffing van het Koninklijk Instituut voor het grootste deel weer ongedaan gemaakt. Het eerste kabinet-Thorbecke was in 1853 naar aanleiding van het herstel van de rooms-katholieke hiërarchie (Aprilbeweging) gevallen, en daarmee kwam een voorlopig einde aan de invloedrijke positie van het doctrinair-liberalisme.<sup>44</sup> Het 'anti-Thorbecke' kabinet-Van Hall, van gemengd moderaat-liberale en conservatieve signatuur, stelde in 1854 een commissie in die moest nagaan of de Academie van Wetenschappen uitgebreid kon worden met de afdelingen letterkunde, geschiedenis en oudheidkunde.<sup>45</sup> Het opmerkelijke van deze uitbreidingsplannen was, dat de kunsten er zonder enige motivering niet langer in voorkwamen.

Dit was voor *Arti et Amicitiae* aanleiding om haar adres uit 1851 te herhalen. De verantwoordelijke minister van Binnenlandse Zaken, de moderaat-liberaal Van Reenen, antwoordde dat de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, 'waarvan het lidmaatschap volgens het reglement aan kunstenaars van erkende verdiensten wordt opgedragen' voortaan de schone kunsten zou vertegenwoordigen. Tevergeefs bleef *Arti* aandringen op een rijksinstelling, die alle kunsten zou verenigen met een taak en status gelijk aan de voormalige Vierde Klasse.<sup>46</sup> Nadat de commissie éénstemmig een positief advies had uitgebracht

besloot de regering alsnog tot uitbreiding van de Academie en plaatste voor dat doel een bedrag van f 15.500,- op de begroting voor 1855. Op 6 december 1854 werd de uitbreiding in de Tweede Kamer behandeld. Het conservatieve Tweede Kamerlid Jacob van Lennep, die ook deel had uitgemaakt van de commissie, wierp zich op als verdediger van de uitbreiding, terwijl Thorbecke, nu als kamerlid, de uitbreiding afwees.<sup>47</sup>

Huizinga heeft er op gewezen dat er aan de uitbreiding van de Academie politieke drijfveren ten grondslag hebben gelegen. Het kabinet-Van Hall zou er op uit zijn geweest te restaureren, wat onder Thorbecke was 'gesloopt'.<sup>48</sup> Toch betekende de uitbreiding ook de erkenning van de intrinsieke waarde van de wetenschap en niet uitsluitend als middel tot vooruitgang en welvaart. In een *Adres van Antwoord op de Troonrede* had de Kamer zich daar eerder over uitgesproken: 'Sire!, eene natie heeft hooger goed dan stoffelijk welvaart: in Nederland werden onderwijs, wetenschap en kunst steeds onder de edelste bezittingen geteld. Volgaarne zullen wij met Uwe Majesteit medewerken tot bevordering van een zoo gewichtig volksbelang.'<sup>49</sup>

In de nieuwe taakomschrijving van de Academie was het utilitairisme van Thorbecke verdwenen. De uitgebreide Academie was een regeringsadviesorgaan, waarin alle wetenschappen, zowel de exacte als de niet-exacte waren vertegenwoordigd.<sup>50</sup> Hoewel in bovengenoemd adres ook de kunst tot de 'hogere goederen' werd gerekend, vinden wij haar in de nieuwe Academie niet meer terug. De uitgebreide Academie stond gelijk aan het voormalige Koninklijk Instituut uit 1808 maar dan zonder de Vierde Klasse.

Deze opzet, die in feite de kunstenaars buitensloot, werd door Van Lennep in het debat van 6 december 1854 verdedigd. In zijn artikel van drie jaar daarvoor in de *Kunstchroniek* had hij de regering nog fel geattaqueerd vanwege haar besluit, dat zij niet meer in betrekking wens te staan met wetenschappers én kunstenaars. In het debat maakte hij een onderscheid tussen de praktijk van de kunst die buiten het werkteerrein van de Academie gelegen was, en de theorie van de kunst die wel een plaats had gekregen.<sup>51</sup>

Ook als kamerlid hield Thorbecke onveranderlijk vast aan zijn standpunt; de taak van de Academie moest beperkt blijven tot de exacte wetenschappen.

Het jaar daarvoor, in 1853, had hij zijn visie over de mogelijke uitbreiding van de Academie van Wetenschappen het duidelijkst verwoord. Met uitzondering van de exacte wetenschappen, was het naar zijn me-

ning niet de taak van de regering om de wetenschap officieel te bevorderen. Dit zou leiden tot officiële wetenschapsbeoefening. 'De Regering moet, ook in dit opzicht, zich niet in de plaats stellen van wat ik de maatschappelijke natuurkracht noemen zal. Zij moet de wetenschap (...) vrij, in het open veld laten groeien (...). De Regering moet ook stoffelijke welvaart bevorderen: moet, mag de Regering uit dien hoofde fabrikant, handelaar worden? Neen, welnu, evenmin komt officiële beoefening der wetenschappen te pas' en in het verlengde daarvan evenmin officiële kunstbeoefening, die hij overigens niet expliciet noemde.<sup>52</sup> In het debat van 1854 herhaalde hij dit standpunt in een bijna identieke formulering.<sup>53</sup> Het voorstel tot uitbreiding werd tenslotte met 31 tegen 30 stemmen aangenomen en bij *Koninklijk Besluit* van 23 februari 1855 werd zij officieel van kracht.<sup>54</sup>

Door de taakstelling van de uitgebreide Academie van Wetenschappen was er formeel een scheiding ontstaan tussen wetenschap en kunst. De grondslag van het oorspronkelijke Instituut had de eenheid van wetenschap en kunst benadrukt, de bevordering van beide diende het belang van staat en burgers. De opheffing van de Vierde Klasse had aan deze eenheid een definitief einde gemaakt.

Diverse pogingen om een afdeling voor de kunsten met gelijkwaardige functie en status in de Academie van Wetenschappen onder te brengen liepen op niets uit. Een voorbeeld hiervan was de poging van C. Lee-mans, directeur van het Rijksmuseum voor Oudheden in Leiden en lid van de afdeling Taal-, Letter- en Geschiedkundige en Wijsgerige Wetenschappen van de Academie van Wetenschappen. Op de zitting van 16 februari 1857 van deze afdeling deed hij het voorstel een aparte afdeling voor de Kunsten op te richten. Hij verwees daarbij naar de argumenten van het adres van *Arti et Amicitiae* aan Willem III uit 1854. Zijn poging mislukte en naar aanleiding daarvan schreef de protestante liberaal Carel Vosmaer een cynisch commentaar in de *Kunstkronijk*. Mr. Carel Vosmaer (1826-1888) zou in de jaren zestig de toonaangevende figuur worden van de *Nederlandsche Spectator* (1856). In zijn talrijke publikaties pleitte hij met regelmaat voor meer overheidszorg voor de kunsten. Door zijn classicistisch georiënteerde kunstopvattingen en zijn protestantse geloof zou hij de komende decennia één van de felste bestrijders van de in katholieke kring gepropageerde neogotische bouwstijl worden.<sup>55</sup> Vosmaer veroordeelde de scheiding tussen kunst en wetenschap, in de praktijk bestond die scheiding niet. Kunst en wetenschap vulden elkaar aan, bijvoorbeeld bij de conservering en restau-

ratie van historische monumenten en bij de opleiding van kunstenaars. Maar niet alleen om die reden verdienden de kunsten een plaats in de Academie, minstens zo belangrijk was het feit dat de Academie van Beeldende Kunsten, die sinds 1854 een adviserende taak had, geen officiële status had en om die reden geen wezenlijke invloed kon uitoefenen op de regering. De kunsten verdienden volgens Vosmaer dezelfde status en erkenning als de wetenschappen. Kunstenaars moesten officieel vertegenwoordigd zijn in een regeringsorgaan. Het ontbrak in Nederland naar de overtuiging van Vosmaer aan het besef, dat de kunsten een algemeen belang vertegenwoordigden, dat '(...) de kunst van hooger hand erkend worde, en geacht worde, dat haar in de maatschappij onder de andere uitingen van den geest haar plaats, haar rang toekomt, dat zij een publiek verschijnsel, een maatschappelijke kracht is, wat een groote factor van zedelijkheid, van geestbeschaving ook voor 't volk zij is — zie dat wil er nog maar niet in bij de algemeene meening.'<sup>56</sup>

#### *Paviljoen Welgelegen (1848-1862)*

In 1838 was in het Paviljoen Welgelegen in Haarlem het rijksmuseum van werken van levende kunstenaars geopend. De collectie was afkomstig van het in 1807 door Lodewijk Napoleon gestichte Koninklijk Museum (vanaf 1816 Rijksmuseum) in Amsterdam en het in 1816 door Willem I gestichte Koninklijke Kabinet van Schilderijen in Den Haag. Het beheer van het Paviljoen Welgelegen was opgedragen aan de directeuren van beide bovengenoemde musea. In de beginperiode van Paviljoen Welgelegen bestond de traditie dat het werk na overlijden van de kunstenaar teruggebracht werd naar het museum van herkomst. Later gold een periode van 5 jaar. Tien jaar na de oprichting werd het museum gereorganiseerd en bij die gelegenheid werd deze bepaling afgeschaft. Alle door het Rijk verworven werken van 19e-eeuwse of nog in leven zijnde kunstenaars kregen vanaf dat moment hun definitieve plaats in Paviljoen Welgelegen. In zekere zin betekende dit de redding van het museum, aangezien er na 1830 door het Rijk vrijwel geen eigentijdse kunst meer werd aangekocht. Onder Willem II gold zelfs een officieel aankoopverbod. Na de reorganisatie van 1848-'49 omvatte de collectie circa 250 schilderijen en enkele beeldhouwwerken, een derde deel bestond uit werken van inmiddels Belgische kunstenaars.<sup>57</sup>

De reorganisatie betekende voor het museum overigens geen nieuwe start. De regeringen na 1848 waren niet overtuigd van het bestaansrecht

van een apart museum voor 19e eeuwse kunst. De *Handelingen van de Staten-Generaal* tonen wat dit betreft een onthullend beeld van terugkerende voorstellen om op het Paviljoen te bezuinigen of het zelfs in zijn geheel op te heffen. Op een enkele uitzondering na, werden er geen inhoudelijke discussies over het museum gevoerd. De algemene teneur was duidelijk, de kosten wogen niet op tegen de geringe kunstwaarde van de collectie, het museum kon daarom maar beter opgeheven worden. Zo schreef de commissie van rapporteurs in haar verslag over de staatsbegroting van 1859: 'De kosten, die aan de verzameling van kunstwerken van levende meesters op het Paviljoen Welgelegen te Haarlem worden besteed, brengen zeer weinig goede vruchten voort. Die verzameling zelve is betrekkelijk van geringe waarde. Men wenscht daarom dat de Regering er steeds op bedacht zij om deze uitgaven binnen de nauwste perken te besluiten, en zoo mogelijk aan het Haarlemsche Paviljoen en de daar bewaarde schilderijen eene andere bestemming te geven.'<sup>58</sup> Zolang er nog geen andere ruimte voor de collectie beschikbaar was wilde de regering echter niet tot opheffing overgaan.<sup>59</sup>

Hoewel er op de begroting van het museum jaarlijks een bedrag van f 1.000,- voor aankopen werd uitgetrokken, is dit bedrag in de jaren vijftig nooit voor dit doel aangewend. Er zijn ook geen aanwijzingen dat er eigentijdse kunst is aangekocht uit de daarvoor bestemde begrotingspost 'Aankoop van boekwerken en andere voorwerpen van kunst of wetenschap'. Pas na 1860 werden er voor het eerst sinds lange tijd twee schilderijen aangeschaft. De gezamenlijke directeuren van het Paviljoen Welgelegen hadden in 1858 de minister voorgesteld een aantal minder representatieve werken uit de collectie te verkopen om met de opbrengst enkele betere werken van eigentijdse kunst te verwerven. De minister ging akkoord en in 1860 werden 65 werken verkocht met een totale opbrengst van f 1.260,22. Kort daarop werden 'Strandgezicht op Katwijk' van W.A. Deventer voor f 750,- en 'Havenhoofden op de Engelse kust' van F.A. Breukhaas de Groot voor f 250,- aan de collectie toegevoegd.<sup>60</sup>

Het ging hier om incidentele aankopen, van een systematisch aankoopbeleid was geen sprake. Regering en parlement wilden dat ook niet. In 1861, bij de behandeling van de begroting voor het Paviljoen Welgelegen, werd het bedrag van f 1.000,-, bestemd voor aankopen, zelfs geschrapt. Dit gebeurde op voorstel van het doctrinair-liberale kamerlid Betz, die daartoe een amendement had ingediend.<sup>61</sup> Dit amende-

ment werd met 37 tegen 32 stemmen aangenomen, waarmee een situatie werd bestendigd die in de praktijk al geruime tijd bestond: geen aankopen van eigentijdse kunst van rijkswege.

Slechts enkele kamerleden wierpen zich op als pleitbezorgers voor een hernieuwd aankoopbeleid voor het Paviljoen Welgelegen. Zij wilden de post van *f* 1.000,- handhaven of zelfs verhogen en wezen de regering er op, dat de *f* 1.000,- nooit voor aankopen was gebruikt, omdat de regering dat had verboden. De geringe kunstwaarde van de collectie en de slechte outillage van het museum waren het gevolg van het feit, dat de regering geen wezenlijk belang hechtte aan een museum voor eigentijdse kunst.<sup>62</sup> Het doctrinair-liberale kamerlid Storm van 's Gravesande, die overigens voor het amendement-Betz had gestemd, stelde bij die gelegenheid dat de kwestie van het museum in de toekomst definitief geregeld moest worden. Hij deed geen concrete voorstellen, maar typeerde het Paviljoen Welgelegen als een 'opruimplaats', die bovendien slecht toegankelijk was: 'Men zie eens de groote musea van schilderijen, bijvoorbeeld te Berlijn en Dresden, daar kan ieder vrij in die musea komen (...). Hier vindt men bij de deur een soort van cerberus, lui op zijn stoel gezeten en die, niettegenstaande men hem eene fooi aanbiedt, met moeite zijne zitplaats verlaat, omdat hij niet gaarne in zijn rust gestoord wordt.'<sup>63</sup>

Storm van 's Gravesande doelde waarschijnlijk op het 'Altes Museum' in Berlijn (1830) en de 'Gemäldegalerie' in Dresden (1835). Beide musea waren voortgekomen uit vorstelijke en keizerlijke verzamelingen en omvatten grote collecties oude en eigentijdse kunst.<sup>64</sup> Geen enkel toenmalig Nederlands museum kon de vergelijking met deze buitenlandse voorbeelden doorstaan. De Nederlandse overheid deed in deze jaren geen enkele moeite om kunst van topkwaliteit voor publieke verzamelingen te verwerven. Dit gold niet alleen voor contemporaine kunst, maar ook voor kunst uit het verleden. De in 1850 op de veiling gebrachte verzameling van Willem II, waaronder werken van Velasquez, Rafaël, Rubens en Rembrandt, verdween bijvoorbeeld in zijn geheel naar het buitenland.<sup>65</sup> Kort na het debat werd 'Stadhuis der stad Veere' van C. Springs voor *f* 1.000,- voor het Paviljoen Welgelegen aangekocht.<sup>66</sup> Ook dit was een incidentele aankoop. De uitgaven voor het Paviljoen Welgelegen bereikten in 1862 een voorlopig dieptepunt. Terwijl er in 1848 nog *f* 5.250,- werd uitgetrokken, was dit bedrag in 1862 gedaald tot *f* 3.500,- (zie bijlage).

*De Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (1848-1862)*

Evenals de Vierde Klasse en het Paviljoen Welgelegen werd ook de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in de jaren vijftig slachtoffer van de bezuinigingspolitiek van de regering. Thorbecke verminderde de jaarlijkse subsidie en schortte in 1851 onder meer de Prix de Rome op. De Prix de Rome was een belangrijke aanmoedigingsprijs die om de twee jaar aan veelbelovende academiestudenten werd uitgereikt met het doel zich in het buitenland verder te ontwikkelen.<sup>67</sup> Onder de moderaat-liberale en conservatieve kabinetten werden de bezuinigingen voortgezet. In de jaren vijftig en zestig verkeerde de Academie daardoor in een permanente crisis.

Sinds 1854 had de Academie een drievoudige taak: de opleiding van kunstenaars volgens de rijksregeling van 1817, het verschaffen van tekenonderwijs aan toekomstige handwerkslieden volgens dezelfde regeling en, sinds 1854, het adviseren van de regering. De eerste taak was een rijkszaak, de tweede taak behoorde tot de bevoegdheid van de gemeente. De Academie was sinds 1836 gehuisvest in het Oude Mannen- en Vrouwen Gasthuis, dat door de gemeente Amsterdam gratis ter beschikking was gesteld. Het voorzitterschap van de Raad van Bestuur was opgedragen aan de burgemeester van Amsterdam. De lokalen van het gebouw deden ook dienst als ruimte voor de door de Academie georganiseerde tentoonstellingen, waarmee het Rijk overigens geen enkele betrokkenheid had.<sup>68</sup> Bedroeg de subsidie voor de Academie in 1852 nog f 6.400,-, in 1862 was deze teruggebracht tot f 4.400,-. De docenten konden hun taak hierdoor niet meer naar behoren vervullen voorzover dit in het verleden al tot de mogelijkheden had behoord. De jaarrekeningen sloten vanaf 1855 met een nadelig saldo. Het aantal leerlingen daalde opzienbarend. In 1853 bedroeg hun aantal nog 63, maar in 1857 was dit teruggelopen tot 19: 10 voor de schilderkunst, 3 voor de beeldhouwkunst, 5 voor de graveerkunst en 1 voor de bouwkunst. Het aantal leerlingen van de tekenschool bleef daarentegen ongeveer gelijk.<sup>69</sup>

In 1860 vormde de zorgwekkende situatie van het hogere kunstonderwijs voor de regering aanleiding om een onderzoekscommissie in te stellen. Per *Koninklijk Besluit* van 27 mei 1860, nr. 56 werd er een Staatscommissie benoemd met de opdracht de toestand aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te onderzoeken en voorstellen tot verbetering te doen.<sup>70</sup> De commissie bestond uit een aantal gezaghebbende figuren uit de kunst- en letterenwereld, waaronder de schilder J. Bosboom, de graveur J.W. Kaiser en de architect W.N. Rose.



Tot secretaris was de schilder, dichter en historieschrijver W.J. Hofdijk (1816-1888) benoemd. In haar rapport sprak de commissie van een 'onhoudbare situatie'. Als de bezuïngingen zouden worden geëffectueerd en, daarnaast de grondslag van de Academie niet grondig zou worden herzien, betekende dit onherroepelijk het einde van de Academie.<sup>71</sup> De commissie deed in de eerste plaats voorstellen die de aard van het onderwijs in een meer wetenschappelijke richting zouden moeten ombuigen. Sinds de oprichting in 1822 werd er weliswaar naast schilder-, beeldhouw-, graveer- en bouwkunst les gegeven in een aantal theoretische vakken zoals perspectief-leer, anatomie en geschiedenis. Deze vakken stonden volgens de commissie echter op een te laag peil. De commissie achtte het noodzakelijk de kunstenaar uit te rusten met een gedegen wetenschappelijke kennis. Historische kennis was onontbeerlijk voor geschiedkundige voorstellingen, zo ook de anatomie voor het figuurschilderen. De commissie stelde de volgende vakken voor: wis-, natuur- en scheikunde, anatomie, perspectiefleer, vaderlandse geschiedenis, oudheden en kunstgeschiedenis en letterkunde.<sup>72</sup>

Verder werd de regering in overweging gegeven de salarissen van de docenten te verhogen, zodat zij zich volledig aan hun taak konden wijden. Om deze redenen zou de jaarlijkse subsidie van de Academie verhoogd moeten worden tot f 26.000,-.<sup>73</sup>

Tenslotte plaatste de commissie grote vraagtekens bij het functioneren van de Raad van Bestuur als adviserend lichaam. Na 1854, het jaar van de definitieve opheffing van de Vierde Klasse, richtte de regering zich tot de Raad van Bestuur van de Academie, wanneer zij adviezen over kunstzaken nodig had. De commissie was van mening dat de Raad van Bestuur niet de aangewezen instantie was om de regering te adviseren. Zijn taak was primair toe te zien op de gang van zaken in het onderwijs en het voeren van het financiële beheer. De commissie stelde voor om analoog aan de Academie van Wetenschappen een Academie van Schone Kunsten op te richten met een taak en functie gelijk aan de Vierde Klasse van het voormalige Koninklijk Instituut. In deze Academie zouden vooraanstaande kunstenaars zitting moeten hebben.<sup>74</sup> Dit voorstel was begrijpelijk, omdat door een dergelijk lichaam veel meer invloed op de regering uitgeoefend kon worden. De Raad van Bestuur kon dat niet. Hij was zelfs niet in staat om te verhinderen, dat de positie van de Academie door de regering voortdurend werd ondermijnd. Maar zoals al eerder vermeld, was de regering niet van plan een dergelijk lichaam met een officiële status in het leven te roepen.

Ook de overige voorstellen van de commissie legde de regering naast zich neer. Van een reorganisatie in de richting van de voorstellen kon voorlopig geen sprake zijn. De slechte situatie aan de Academie bleef daardoor nog jaren bestaan. Het was slechts dankzij een legaat van f 10.000,- van de Amsterdamse kunstbeschermer C.J. Fodor in 1861, dat het voortbestaan van de Academie voor enkele jaren was gegarandeerd.<sup>75</sup>

Uit het voorafgaande is naar voren gekomen, dat de opeenvolgende regeringen van 1848 tot 1862 zich maar weinig aan de kunst van de eigen tijd gelegen lieten liggen. Thorbecke liet er geen twijfel over bestaan, dat de periode van officiële aanmoediging van kunst en kunstenaar, zoals Nederland die in de eerste 30 jaar van de 19e eeuw had gekend, definitief tot het verleden behoorde. In zijn visie was de kunst primair een zaak van particulieren en hun verenigingen. Kunst en kunstenaar behoorden op eigen kracht, zonder tussenkomst van de staat, zich een plaats in de maatschappij te verwerven. In de praktijk voerde Thorbecke een politiek die er op gericht was de bemoeienis van de staat met de kunsten zo gering mogelijk te maken.

Hij continueerde daarmee de politiek van staatsonthouding ten aanzien van de kunsten zoals die sinds 1830 bestond.

In het 'anti-Thorbecke'-klimaat na 1853 zetten de moderaat-liberale en conservatieve kabinetten de politiek van bezuinigingen en afbraak daadkrachtig voort. Het 'laissez-faire'-beginsel bleef onverminderd op de kunsten van toepassing. De gevolgen van deze politiek bleven niet uit. Aan de vooravond van het grote principiële debat over de kunsten in 1862 ontbeerden de kunstenaars iedere invloed op de regering, werden aankopen officieel niet meer gedaan en was het voortbestaan van het hoogste kunstonderwijs niet gegarandeerd. Bij het opnieuw aan de regering komen van de doctrinair-liberalen in 1862 onder leiding van Thorbecke zou de kritiek op de staatsonthouding ten aanzien van de kunsten zowel binnen als buiten de politiek sterk toenemen.

#### *De affaire Verboeckhoven (1862)*

Van 1862 tot 1866 regeerde het tweede kabinet-Thorbecke. Kort na zijn aantreden als minister van Binnenlandse Zaken in 1862 kocht Thorbecke 'Paarden door wolven aangevallen' van de Belgische schilder E.J. Verboeckhoven (1799-1881) voor het bedrag van f 4.000,-. Dit gebeurde voor het grote debat over de kunsten later dat jaar.

Het moderaat-liberale kamerlid Van Heemstra vroeg aan Thorbecke

of de aankoop het begin was van de lang verwachte kunstbescherming en zo ja, waarom de regering dan geen werk aankocht van levende Nederlandse kunstenaars, te meer daar het schilderij van Verboeckhoven volgens kunstkenner weinig kunstwaarde bezat. Thorbecke antwoordde, dat van een kunstbeschermende maatregel geen sprake was: 'hier is het te doen om een monument, een historisch gedenkteken van de deelneming van een naburig vorst in eene nationale ramp, van landswege te eeren en te bewaren'.<sup>76</sup> De Belgische koning had het schilderij namelijk ter beschikking gesteld van de loterij ten bate van de slachtoffers van een recente watersnoodramp in Nederland. Thorbecke had het schilderij van de winnaar, een Utrechtse bakker, aangekocht om te voorkomen dat door eventuele verkoop aan het buitenland de politieke betrekkingen met België op het spel zouden komen te staan. In de *Kunstkronijk* verscheen een anoniem artikel onder de titel 'Het Nederlandsche Gouvernement kunstkooper', waarin de aankoop fel werd bekritiseerd.

De aankoop riep ook onder kunstenaars veel kritiek op. Een aantal kunstenaars richtte zich in een adres tot de Tweede Kamer, waarin zij hun verontwaardiging uitspraken.<sup>77</sup> Men beschouwde de aankoop als symptomatisch voor de wijze waarop de regering met de belangen van de kunst omsprong. Voor een onbekend werk van een buitenlandse kunstenaar telde Thorbecke om dubieuze redenen zomaar het aanzienlijke bedrag van f 4.000,- neer, terwijl er voor aankoop van werk van Nederlandse kunstenaars nog geen gulden afkon: 'De aankoop van Verboeckhovens schilderij is een nieuwe slag in het aangezicht der Nederlandsche kunstenaars en een negatief bewijs van de bekwaamheid van hen die door hunne betrekking geroepen zijn de belangen der kunst te behartigen. Als eene bespottung voor hen zelve hangt thans het wolven-tafereel in eene der zalen van het ministerie van binnenlandse zaken: het blijve daar hangen als eene duurzame herinnering, hoe onder het ministerie Thorbecke met de kunst werd omgesprongen'.<sup>78</sup>

Het is niet onaannemelijk, dat de kritiek die de aankoop van het schilderij van Verboeckhoven heeft opgeroepen zijn weerslag heeft gehad op het debat over de kunsten in hetzelfde jaar. Vrijwel iedere spreker haalde de affaire aan.

### *Het debat van 1862: kunst, wel of geen regeringszaak?*

De kritiek op de laissez-faire politiek van de regering op het gebied van de kunsten bereikte zijn eerste hoogtepunt in het debat over de staatsbegroting voor de kunsten op 25 november 1862. Twee maanden



E.J. Verboeckhoven (1799-1872), *Paarden door wolven aangevallen*

J.H. Neumann, *Mr Johan Rudolf Thorbecke* (1798-1872), 1852

eerder had Thorbecke het beginsel verdedigd, dat het uitspreken van een oordeel over kunst en wetenschap niet tot de taak van de regering behoorde. Op vragen van het conservatieve kamerlid De Brauw, waarom in de passage in de troonrede gewijd aan de Nederlandse bijdrage aan een recente tentoonstelling van nijverheid en kunst in Londen, wel waarderend werd gesproken over de nijverheid, maar niet over de kunsten, had Thorbecke geantwoord: 'Maar het is geene zaak van regering. De Regering is geen oordeelaar van wetenschap en kunst'.<sup>79</sup> Deze uitspraak werd alsnel vervormd tot 'kunst is geen regeringszaak'. Van verschillende kanten is er op gewezen, dat uit deze uitspraak niet de conclusie getrokken mag worden dat de regering helemaal geen taak had ten aanzien van de kunst. Het waarborgen van de onafhankelijkheid van kunsten en wetenschappen, waarop Thorbecke doelde, sloot in theorie overheidsbemoeyenis met de kunsten niet uit.<sup>80</sup> Maar was kunst voor Thorbecke, die vanaf 1849 meer op de kunsten had bezuinigd, in 1851 de Vierde Klasse had opgeheven en in hetzelfde jaar de Prix de Rome had opgeschort, een regeringszaak?

Het debat werd geopend door het conservatieve kamerlid generaal J.J. van Mulken: 'Mijnheer de Voorzitter, ik zeg het den Minister van Binnenlandsche Zaken na: kunst is geene regeringszaak; maar ik vat die woorden niet zoo absoluut op, ik vermeen, dat bescherming der kunst tot de regeringszaak behoort. Zoo wordt het ook in naburige Staten, in België, Frankrijk en Duitschland, begrepen, waar zelfs met kwistige hand de beeldende kunst wordt aangemoedigd.'<sup>81</sup> Van Mulken beperkte zich in zijn betoog tot een pleidooi voor hervatting van een aankoopbeleid van eigentijdse kunst. Dat beschouwde hij als een middel bij uitstek om de kunstenaar te prikkelen en aan te moedigen. Hij verdedigde het standpunt dat officiële aanmoediging onontbeerlijk was voor de bloei van de Nederlandse schildersschool. Hij memoreerde in dit verband het aankoopbeleid van Willem I, dat naar zijn mening mannen als Schotel, Pieneman en Schelfhout had voortgebracht. Hij stelde de regering voor om op de begroting jaarlijks *f* 5 à 6.000 voor dit doel uit te trekken. Kunstbescherming was een nationaal belang, want 'de beschaving van een volk wordt afgemeten naar de kunstgewrochten die het voortbrengt.'<sup>82</sup>

Het prestige van Nederland in internationaal verband was ook voor het conservatieve kamerlid Mr. W. Wintgens een argument om de kunst van staatswege aan te moedigen. De doctrinaire leer van staatsonthouding op het gebied van kunsten en wetenschappen had Nederland in

het buitenland een slechte naam bezorgd. Hij citeerde in dit verband een anonieme Fransman, die over ons land had opgemerkt: 'C'est une nation éteinte' (een uitgedoofde natie).<sup>83</sup> Nederland had naar zijn mening een grote achterstand ten opzichte van het buitenland: 'Wij kunnen in dat opzigt de vergelijking met andere landen, die in zulk een geldelijken voorspoed lang niet verkeerren, in de verte niet doorstaan. Wij zien dan ook dat hier bij gemis van de ondersteuning, die overal in alle andere landen wordt verleend, het groote historische genre der schilderkunst niet bestaat, dat de beeldhouwkunst nagenoeg niet wordt beoefend. Wij zien hoe bij restauratie van overblijfselen der oudheid de regelen der bouwkunst worden miskend.'<sup>84</sup> De roeping van de staat ging volgens Wintgens verder dan het beschermen van personen en goederen en het bevorderen van materiële belangen. De staat moest ook 'zorgen voor de beschaving en veredeling der natie'.<sup>85</sup> Tegen deze achtergrond stelde hij voor het onderwijs aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te verbeteren, opnieuw studiereizen voor jeugdige talenten in te stellen en de musea naar Duits voorbeeld (Berlijn, Dresden, München) te reorganiseren.<sup>86</sup>

De door Van Mulken en Wintgens gesignaleerde achterstand ten opzichte van het buitenland was inderdaad zeer groot. Boekman schreef hierover: 'In denzelfden tijd, waarin de overheid in Engeland, doch meer nog in Frankrijk en België, musea stichtte en verbeterde, kunstwerken aankocht, de kunstopleiding organiseerde, gebeurde in Nederland niets dat hiermede te vergelijken viel.'<sup>87</sup>

Eind 18e, begin 19e eeuw werden in een aantal Europese landen grote, openbaar toegankelijke musea gesticht. In Engeland bijvoorbeeld het British Museum (1753), de National Gallery (1824) en het South Kensington Museum (1857).<sup>88</sup> Hetzelfde gold voor Frankrijk en Duitsland. In 1793 werd het Louvre geopend, waarin een enorme hoeveelheid kunstvoorwerpen, voornamelijk afkomstig uit het generationaliseerde kunstbezit van de voormalige Franse koningen en de door Frankrijk bezette landen, was ondergebracht. Napoleon III bouwde een Nouveau Louvre, dat in 1857 werd voltooid.<sup>89</sup> Het Louvre en het Musée des Thermes et het Hotel de Cluny (1833) waren musea die de Nederlandse regering en het publiek als voorbeeld tot navolging werden voorgehouden. Bekend is het artikel 'Eene wandeling door het Hotel Cluny te Parijs' van T. van Westrheene, redacteur van zowel de *Kunstkronijk* als de *Nederlandsche Spectator*, waarin de auteur de wijze waarop de Franse regering de kunst bevorderde aan de orde stelde. Hij schreef

onder meer: 'in de eerste plaats door het volk, overvloedige, doelmatige en uitlokkende gelegenheden aan te bieden om de gewrochten, van oude en moderne kunst te leeren kennen; vervolgens door de productie zelve van het schoone aan te moedigen en te beschermen; eindelijk door het zorgvuldig bewaren en verstandig gebruik maken van de overblijfselen uit vroegere perioden.'<sup>90</sup> Duitsland had zijn al eerder genoemde musea te Berlijn en Dresden.

Wintgens wees in het debat ook op München. Waarschijnlijk doelde hij op de in 1836 in opdracht van Lodewijk I van Beieren gebouwde 'Alte Pinakothek', waar een grote collectie kunstwerken uit de 16e tot en met de 19e eeuw was ondergebracht. In 1853 kwam daar de 'Neue Pinakothek' bij, die gericht was op de verzameling van eigentijdse kunst.<sup>91</sup>

Ook de door Wintgens genoemde historieschilderkunst en restauratie van oude monumenten stond in het buitenland op een hoger peil. Het verval van de vaderlandse historieschilderkunst als gevolg van het ontbreken van aanmoediging door de staat werd al veel langer bekritiseerd. In 1846 schreef een anonieme auteur in de *Kunstchronik*: 'kon of wilde de regering even als elders groote sommen tot het uitloven van prijzen en tot het aankopen van kapitale stukken aanwenden, wij zouden hier evenals in België en Frankrijk mannen as Horace, Vermet, Wappers en De Keijzer zien ontstaan.'<sup>92</sup>

Van een georganiseerde monumentenzorg was in Nederland geen sprake. Pogingen om daarmee een begin te maken stuitten op onverschilligheid en onwil van de regering. De in 1860 uit de Koninklijke Academie van Wetenschappen voortgekomen Oudheidkundige Commissie, belast met het inventariseren van oude kunst en monumenten, hief zich in 1870 bij gebrek aan medewerking van de regering zelf op.<sup>93</sup> Zelfs een klein land als België had sinds 1835 zijn 'Commission Royale des Monuments', dat tot taak had de regering te adviseren op het vlak van het behoud en het herstel van kerkelijke en openbare gebouwen.<sup>94</sup>

De kritiek van Van Mulken en Wintgens was gerechtvaardigd. De Nederlandse kunstpolitiek stak schril af bij het buitenland. Niet iedereen in het debat deelde deze kritiek overigens. Een belangrijk twistpunt bleef de principiële vraag of een actieve overheidsbemoediging met de eigentijdse kunst, de kunst ook daadwerkelijk kon bevorderen. Degenen, die daar hun twijfels over hadden waren vooral in het doctrinair-liberale kamp te vinden. Met name het doctrinair-liberale kamerlid Storm van 's Gravesande nam wat dit betreft een extreem standpunt

in. Het aankopen van eigentijdse kunst door de staat zou leiden tot gunstbetoon en voor vele niet-getalenteerden aanleiding zijn om een artistieke carrière te beginnen. Hij verwees daarbij naar de kunst- en tekenacademies, waar volgens hem tal van 'kladschilders' werden gevormd, die naderhand ontdekten voor een carrière te hebben gekozen, waarin voor hen niets te verdienen viel.<sup>95</sup> Terwijl Van Mulken de kunstbevorderende maatregelen van Willem I prees, zag Storm van 's Gravesande in de teleurstellende ervaringen met deze politiek juist een bewijs dat de regering de kunst niet kón bevorderen. De taak van de regering diende beperkt te blijven tot het conserveren van oude kunst en historische monumenten.<sup>96</sup>

Thorbecke onderschreef deze opvattingen in belangrijke mate. Ook hij waarschuwde voor officieel gunstbetoon en het streven naar populariteit van de regering. Met het ter beschikking stellen van grote sommen geld was de zaak van de kunst niet gediend, slechts de kunstenaar zou er van profiteren. Een officiële band tussen kunstenaar en staat wees hij op principiële gronden af. De maatstaf van de bescherming en aanmoediging van de kunst moest volgens Thorbecke niet gezocht worden in de hoogte van het geldbedrag, maar in de wijze van besteding en de toepassing van de door de regering beschikbaar gestelde financiële middelen. Evenals Storm van 's Gravesande betwijfelde hij het oorzakelijke verband tussen staatsmecenaat en bloei van de kunsten. Hij stelde wat dit betreft de op 'eigen' kracht verworven bloei van de Nederlandse schilderkunst in de 17e eeuw als voorbeeld. Geheel vanuit zijn doctrinaire opvattingen over de rol van de staat stelde Thorbecke dat de regering de taak van het publiek niet mocht overnemen. Onder verwijzing naar de teleurstellende ervaringen op het gebied van de kunstbevordering onder Willem I zei hij: 'Wat is het gevolg, wanneer eene Regering zich — hoe zal ik het uitdrukken — annonceert? Zij zal speculatiegeest opwekken. Het zal eene carrière worden kunstenaar te zijn. Iemand die geen talent heeft, zal rekenen dat hij het bij zulk eene Regering wel beproeven kan, of hij niet een talent zal kunnen worden. Dergelijke proeven van kweeking hebben wij hier meer genomen; dat de resultaten bijzonder gunstig zijn geweest, is niet gebleken.'<sup>97</sup>

Deze opvattingen van Thorbecke, die samengevat kunnen worden als het bevorderen van de eigen kracht van de kunst door staatsonthouding, waren gelijk aan die, welke hij in eerdere debatten in de jaren vijftig had geformuleerd. Nu werd hij onder druk van de Tweede Kamer



echter gedwongen om de middelen, waarover hij had gesproken, te noemen. Thorbecke kwam tot de volgende uitgangspunten:

1. Buitenlandse studiereizen voor jeugdige talenten die zich als zodanig hadden geopenbaard, om zich op klassieke plaatsen verder te ontwikkelen. In de praktijk betekende dat het herstel van de door Thorbecke in 1851 opgeschorte Prix de Rome. Een voordracht daartoe had hij inmiddels naar de koning gestuurd.
2. Zorg voor het kunstonderwijs voor zover gemeenten en particulieren daar niet in konden voorzien.
3. Openbaarheid en concentratie van het kunstbezit, teneinde de kunst bij het publiek bekend te maken en de kunstenaars tot voorbeeld te dienen. In de toekomst zou een besluit genomen moeten worden over de stichting van een nieuw nationaal museum.
4. Het aankopen van eigentijdse kunst; 'dit middel, kan streng en juist toegepast, geloof ik, een goed middel zijn; maar alles zal afhangen van de wijze waarop het gebruikt wordt. Ontstaat er eene jagt, eene speculatie om door de Regering te worden gekocht, ik zie daarin voor ernstige bevordering en ontwikkeling onzer kunst geenerlei heil. Maar is aankoop een hoog, nationaal eereblijk, aan wezenlijke verdiensten geschonken, en wordt dan dat kunstwerk van landswege opgehangen en voor het publiek bewaard, onder die voorwaarde kan ook dát middel uitnemend zijn, maar enkel, geloof ik, in dien zin, met groote gestrengheid toegepast, want het is voor velerlei misbruik vatbaar. Dat middel zou de medailles, nu uitgelooft kunnen vervangen.'<sup>98</sup>

Over dit programma, waaruit blijkt dat kunst voor Thorbecke onder bepaalde restricties regeringszaak kon zijn, is veel geschreven. Victor de Stuers, de latere referendaris van de afdeling Kunsten en Wetenschappen en één van de felste tegenstanders van de laissez-faire politiek op het gebied van de kunsten, moest erkennen, dat 'hoe onvolledig dit programma ook zij, het bevat meer dan genoeg om de bewering te rechtvaardigen, dat voor een regeering, die zulke denkbeelden als de hare uitspreekt, de kunst wel degelijk een regeeringszaak is.'<sup>99</sup> Ook Boekman en, in ander verband, Jansen en Rogier zijn positief in hun oordeel over dit programma. Thorbecke zou voorstander zijn 'van wat wij nu een voorwaardenschepend beleid zouden noemen' en 'theoretisch was het moderner dan wat één van zijn tijdgenoten bepleit heeft'.<sup>100</sup>

Op zich zijn dat juiste veronderstellingen, voor zover het de vraag betreft of de regering in haar beleid al dan niet richtinggevend mag zijn.

In het vervolg van het debat pleitte met name Wintgens voor een vorm van staatsmecenaat, zoals bijvoorbeeld de eerder genoemde Lodewijk I van Beieren dat in de praktijk had gebracht. Hij roemde met name de opdrachten aan de historieschilder Wilhelm von Kaulbach (1805-1874). Von Kaulbach was sinds 1837 hofschilder van Lodewijk I en vervaardigde in zijn opdracht fresco's in de Neue Pinakothek te München.<sup>101</sup> Thorbecke was in die zin modern, dat hij een dergelijk staatsmecenaat afwees. Uit zijn reactie bleek, dat in zijn visie de rol van de staat beperkt moest blijven tot het scheppen van een aantal randvoorwaarden, waaronder de kunst zich op eigen kracht kon ontwikkelen, zonder dat de staat zich bemoeide met de inhoud van de kunst. De regering was immers 'geen oordeelaar van kunst': 'Ik zal de regering niet laten handelen als een Maecenas, die volgens een opgegeven plan schilders aan het werk zet (...). De roeping van de regering is, meen ik, geene maatregel te nemen dan die, zoo ik het dus mag uitdrukken, productief in nieuwe levenskracht en buiten het bereik van particulieren of hunne vereenigingen zijn.'<sup>102</sup>

Bij een eventuele beoordeling van Thorbecke op dit punt moet echter een onderscheid gemaakt worden tussen de theorie en de praktijk. Het positieve oordeel van Boekman en anderen over de vier uitgangspunten die hij in de Kamer had geformuleerd is niet helemaal terecht, omdat kunstonderwijs, musea en het aankopen van eigentijdse kunst al taken van de regering waren of waren geweest. Het is juist Thorbecke geweest, die vanaf 1849 op deze taken nog meer dan zijn voorgangers had bezuinigd. In 1851 had hij de Prix de Rome opgeschort en bezuinigingen doorgevoerd op de uitgaven voor het kunstonderwijs, de musea en de aankoop van eigentijdse kunst.

In de praktijk heeft Thorbecke vóór 1862, en zoals we zullen zien ook daarna, de kunst op geen enkele noemenswaardige wijze ondersteund of bevorderd. De kern van de kritiek in deze jaren was, dat de regeringen vanaf 1848, Thorbecke voorop, de overheidstaken op het gebied van de kunsten tot een dode letter hadden gemaakt en geen enkel initiatief namen om in deze situatie verbetering te brengen. Dat de meningen over de wijze waarop de regering de kunsten moest beschermen of bevorderen verdeeld waren, doet aan deze kritiek niets af.

#### *Aankopen van eigentijdse kunst en Paviljoen Welgelegen (1862-1874)*

In de praktijk bleek al spoedig, dat Thorbecke aan zijn voornemen weer eigentijdse kunst van rijkswege aan te kopen geen officieel karakter

wilde geven. In 1863 richtte hij zich in een ‘vertrouwelijke’ brief tot de jury van de tentoonstelling van eigentijdse kunst in Den Haag met de vraag of er op de tentoonstelling werken aanwezig waren die voor aankoop van regeringswege in aanmerking konden komen. De jury gaf een negatief advies, maar raadde Thorbecke aan het voornemen om kunst te kopen voortaan openbaar te maken, omdat dit een gunstig effect op de kwaliteit van het ingezonden werk zou kunnen hebben. Buiten medeweten van Thorbecke werd de briefwisseling openbaar gemaakt in de *Staatscourant*, waarop de kunstenaarswereld in grote woede ontstak.<sup>103</sup> In een adres, ondertekend door 165 kunstenaars, werd de handelwijze van Thorbecke en de jury als ‘ontmoedigend’ en ‘ontkerend’ voor de Nederlandse kunst betiteld. De jury, volgens het adres behalve onbevoegd de regering te adviseren ook ondeskundig, had gehandeld in strijd met de belangen van de kunstbevordering.<sup>104</sup>

Ook Arti en Amicitiae stuurde een adres aan de regering. Zij vroeg de regering terug te komen op haar besluit geen werk van eigentijdse kunstenaars aan te kopen dat was ingegeven door het negatieve advies van de Haagse jury. De regering diende zich te laten adviseren door een commissie van deskundigen en vertegenwoordigers van de belangen van de kunst.<sup>105</sup>

Het werd duidelijk dat het ontbreken van adequate richtlijnen een ernstige belemmering voor het aankoopbeleid betekende.

In het verslag van de commissie van rapporteurs over de begroting voor 1864 werd dit probleem onderkend. De commissie gaf de regering in overweging de collectie van het Paviljoen Welgelegen te schiften en alleen die werken te bewaren die tot ‘ ’s lands eer’ strekten. Deze werken konden dan als maatstaf dienen voor ‘elke commissie, die over het bekroonen der op eene schilderijen-tentoonstelling aanwezige stukken of over het doen van aankopen daaruit advies heeft uit te brengen; een advies, dat ook bij gemis van zulk een maatstaf altijd uitermate moeilijk is.’ Conform de bevindingen van de Haagse jury adviseerde de commissie de regering om haar voornemen om kunst aan te kopen op tentoonstellingen van te voren bekend te maken: ‘Dit zou er toe bijdragen, dat de voornaamste kunstenaars hunne beste stukken naar zulk eene tentoonstelling zenden. Had dit bij de jongste tentoonstelling plaats gehad, welligt ware de ontmoedigende uitkomst van de poging der Regering tot aankoop, die tot het bekende protest van een aantal schilders aanleiding gegeven heeft, voorgekomen.’<sup>106</sup>

Thorbecke bleef echter bij zijn standpunt en liet daarmee de kwestie voor wat zij was.<sup>107</sup>

Het is niet duidelijk hoeveel werken van eigentijdse kunst door de regering Thorbecke tussen 1862 en 1866 zijn aangekocht. Uit een overzicht van de rijksaankopen van eigentijdse kunst tussen 1813 en 1894, opgesteld door De Stuers, moet geconcludeerd worden: geen enkel.<sup>108</sup> De vraag is of dit overzicht compleet is. In ieder geval heeft de *Kunst-kronijk* melding gemaakt van tenminste één aankoop door Thorbecke zelf. Het ging om een schilderij van Schelfhout, dat Thorbecke in 1864 eigenhandig op het atelier van de schilder zou hebben aangekocht. Deze handelwijze, niet de aankoop zelf, had overigens grote wrevel opgeroepen bij de organisatoren van een tentoonstelling van eigentijdse kunst in Rotterdam. Thorbecke was niet ingegaan op het verzoek van de tentoonstellingscommissie om op de tentoonstelling werk aan te kopen. Men voelde zich gepasseerd en betwijfelde of Thorbecke ernst wilde maken met zijn regeringsbeslissing van 1862. De *Kunst-kronijk* zag er het bewijs in 'dat bijna elke stap die eene Nederlandsche regering op het gebied van de kunst zet, een misstap is.'<sup>109</sup>

Hoewel er door de regering Thorbecke waarschijnlijk nauwelijks werk van eigentijdse kunstenaars is aangekocht, werden er door de daaropvolgende overwegend doctrinair-liberale kabinetten tot 1874 wel regelmatig aankopen gedaan. Deze aankopen werden bekostigd uit de post 'Aankoop van boekwerken en andere voorwerpen van wetenschap en kunst', die voor dat doel vanaf 1863 (nog tijdens de regering Thorbecke) was verhoogd (zie bijlage). De directeurs van het Paviljoen Welgelegen, waar de schilderijen in afwachting van de bouw van een nieuw nationaal museum werden ondergebracht, deden de ministers van Binnenlandse Zaken voordrachten voor aankopen. Tot 1874, het jaar van de oprichting van het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst, dat tevens werd belast met de aankoop van eigentijdse kunst, werden er in totaal 30 werken van eigentijdse kunst aangekocht, waarvan 27 tussen 1866 en 1870. De aankopen werden hoofdzakelijk gedaan op de tentoonstellingen van eigentijdse kunst te Amsterdam, Den Haag en Rotterdam.

Het aankoopbeleid vertoonde veel overeenkomst met dat van vóór 1830. Ook nu weer hadden de landschappen, zee- en stadsgezichten, stilleven en interieurs de voorkeur en werd er geen enkel historiestuk of portret aangekocht. Het lijkt er op — officiële richtlijnen ontbraken — dat men streefde naar een zo breed mogelijk beeld van de moderne Nederlandse schilderkunst en niet naar de verwerving van enkele topstukken.<sup>110</sup>

De kunstwaarde van de collectie werd door velen echter nog steeds niet erg hoog aangeslagen. Bij de beraadslagingen over de begroting voor 1869 diende het Tweede Kamerlid De Bruyn Kops, gesteund door Thorbecke, nu in zijn hoedanigheid van kamerlid, een amendement in om het Paviljoen Welgelegen op te heffen. In zijn visie kon de kunstbevordering een bijdrage leveren aan de beschaving en vorming van de burgers en wel door middel van het bijbrengen van kunstzin en schoonheidsgevoel. De middelen om dat doel te bereiken waren in de eerste plaats centralisatie van de kunstobjecten en verbetering van het onderwijs aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten. Het aankopen van eigentijdse kunst met het oogmerk de kunstenaars aan te moedigen, wees hij af. Het leidde volgens hem slechts tot de verwerking van werk van weinig getalenteerde kunstenaars; veelbelovende kunstenaars hoefden niet aangemoedigd te worden, omdat hun werk genoeg aftrek vond via de markt. Als de regering eigentijdse kunst aankocht, dan moest dit gebeuren om verzamelingen te creëren van de beste nationale kunst als voorbeeld voor de kunstbeoefenaars. In dit opzicht was de verzameling in het Paviljoen Welgelegen volgens De Bruyn Kops de natie 'onwaardig'.

Zijn amendement werd tenslotte verworpen ten gunste van een voorstel van minister Fock van Binnenlandse Zaken om het Paviljoen Welgelegen te reorganiseren. Op de begroting van 1869 en 1870 werd daarvoor in totaal f 24.000,- uitgetrokken.<sup>111</sup> De reorganisatie bestond uit herstelwerkzaamheden aan het gebouw en herinrichting van de collectie.<sup>112</sup>

De kritiek hield evenwel aan. Victor de Stuers schreef in 1873 in zijn Gidsartikel *Holland op zijn smalst* over het museum: 'Wel koopt men van tijd tot tijd iets aan, ten einde den aankoop van Verboeckhovens wolvengevecht te doen vergeven, maar het is er verre van af, dat het Museum ook slechts een flauw denkbeeld van de moderne Hollandsche school zou geven. Israëls, Bosboom, Bles, Bisschop, Van de Sande Bakhuizen, Bakker Korff, Alma Tadema, vindt men er of in 't geheel niet, of slechts door ondergeschikte werken vertegenwoordigd.'<sup>113</sup>

Toch mag niet vergeten worden, dat zich in de collectie werken bevonden van ook nu nog gewaardeerde kunstenaars als J. Bilders, A. Schelfhout, J. Weissenbruch en H.W. Mesdag.<sup>114</sup>



L. Rohbock (naar G. Heisinger), *Het Koninklijk Paleis* (Paviljoen Welgelegen te Haarlem), ca 1820

*De Kunst in Nederland. Doctor Aestheticus: 'De kwaal mag niet langer verwaarloosd worden; Iteretur decoctum.* Uit *De Nederlandsche Spectator*, 7.11.1874, n.a.v. Victor de Stuers' 'Iteretur decoctum'

*Jhr mr Victor Eugène Louis de Stuers* (1843-1916)

*De Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten: opheffen of vernieuwen? (1862-1874)*

In de slechte situatie, waarin het onderwijs aan de Academie van Beeldende Kunsten al geruime tijd verkeerde, kwam ook onder het kabinet-Thorbecke geen verbetering. Diverse onderzoekscommissies bogen zich over de vraag in welke vorm de Academie voortgezet zou kunnen worden, maar verdeeldheid over de wijze waarop dit diende te geschieden maakte de reorganisatie tot een slepende kwestie.<sup>115</sup>

In 1864 vatte Thorbecke de belangrijkste problemen als volgt samen. Ten eerste moest nagegaan worden of de handhaving van de combinatie van de opleiding van kunstenaars (rijkszaak) en tekenschool (gemeentezaak) wenselijk was. Ten tweede moest voorkomen worden, dat het tekenonderwijs, indien aan de Academie gehandhaafd, een herhaling zou worden van wat krachtens de wet op het middelbaar onderwijs van 1863 op middelbare scholen werd gegeven. En in de derde plaats zou de mogelijkheid onderzocht moeten worden of er weer les gegeven kon worden, naar 'voorvaderlijk gebruik', in de ateliers van de kunstenaars.<sup>116</sup>

Over het voorstel om het Academieonderwijs eventueel te vervangen door atelieronderwijs had Thorbecke zich bij mijn weten nooit eerder uitgelaten. Zijn argumenten om terug te keren naar een achterhaald onderwijssysteem, zijn niet duidelijk. Uit zijn voorstel sprak in ieder geval een gebrek aan kennis over de historische ontwikkeling van het kunstonderwijs. Hij ging met zijn voorstel voorbij aan het feit dat het Academieonderwijs was ontstaan, omdat het atelieronderwijs niet meer voldeed. De opleiding van de kunstenaars was vanaf de middeleeuwen tot eind 18e eeuw geregeld door het gilde-wezen. Het was een meester-leerling systeem, waarbij de kennis en vaardigheden van de meester aan de leerling werden overgedragen. In de 17e en 18e eeuw ontstonden weliswaar particuliere kunst- en tekenscholen, maar deze hadden nog weinig betekenis. Pas tijdens de Bataafse Republiek werden de gilden ontbonden. De individuele meester-leerling verhouding verloor definitief zijn betekenis door de wet van 1817 die het kunst- en tekenonderwijs van overheidswege regelde.<sup>117</sup>

Thorbecke slaagde er niet in om tijdens zijn regering een reorganisatie door te voeren. Toen in 1868 de gemeente Amsterdam de subsidie voor de tekenschool introk en niet langer de lokalen van het Academiegebouw ter beschikking wilde stellen, werd de regering gedwongen ernst te maken met de toekomst van de Academie.

De doctrinair-liberale minister van Binnenlandse Zaken Fock wilde de Academie in eerste instantie opheffen, omdat zij te duur was, te weinig leerlingen had en in het algemeen te weinig rendement opleverde. Ook hij was voorstander van atelier-onderwijs. Bij de behandeling in de Tweede Kamer in 1868 zou dit voorstel op groot verzet stuiten.<sup>118</sup> Kunstenaars waren niet als docent opgeleid en ateliers niet ingericht voor een onderwijstaak. Bovendien zou atelier-onderwijs te duur worden, omdat goede kunstenaars alleen tegen hoge vergoedingen onderwijs zouden willen geven. Het gevolg hiervan zou zijn dat minder goede kunstenaars zich voor deze taak zouden aandienen en daarmee was de zaak van de kunst niet gediend. Naar de mening van het Tweede Kamerlid De Bruyn Kops moest de Academie een met het universitaire onderwijs vergelijkbare status krijgen en een produktieve bijdrage leveren aan het vormen en beschaven van de burgers. Het kunstonderwijs diende geen particulier belang, maar een algemeen belang. Thorbecke maakte een onderscheid tussen tekenonderwijs, wel een plicht van de overheid, en kunstonderwijs dat in de eerste plaats een zaak van particulieren was. Vanuit zijn opvatting, dat de overheid slechts onder stringente voorwaarden het 'kunstgenie' in staat moest stellen zich op eigen kracht verder te ontwikkelen, vond hij een beperkte subsidiëring van theoretische vakken (waarin het particulier initiatief niet kon voorzien) binnen een systeem van atelier-onderwijs, voldoende.

De voorstellen van Fock en Thorbecke kregen weinig bijval van de Tweede Kamer. Fock nam daarop het voorstel van De Bruyn Kops over. Besloten werd, dat de Academie als rijksinstelling behouden werd en dat voor het lopende cursusjaar, een wetsvoorstel tot reorganisatie van de Academie zou worden voorbereid.<sup>119</sup> Dat wetsvoorstel kwam in 1870 gereed en regelde globaal vijf zaken:

1. Handhaving van de bestaande tekenacademies in de eerste klasse volgens de wet van 1817, dat wil zeggen het gemeentelijke tekenonderwijs voor toekomstige handwerkslieden.
2. De oprichting van een Rijksacademie van Beeldende Kunsten die voorzag in het hogere kunstonderwijs.
3. Formele gelijkstelling van de Rijksacademie aan het wetenschappelijk onderwijs. Nadruk op theoretische vorming. Als vooropleiding was voortaan middelbare school vereist en niet langer tekenonderwijs in de tweede klasse (sinds 1863 geïntegreerd in het middelbare onderwijs).
4. De Rijksacademie zou niet voorzien in onderwijs in de bouwkunde



en de kunstnijverheid. Bouwkunde ging definitief naar Delft.

5. De Rijksacademie had geen adviserende functie meer.<sup>120</sup>

De latere directeur van de Rijksacademie Antoon Derkinderen (1859-1925) heeft er naderhand op gewezen, dat het einde van de adviserende taak van de Academie in de toelichting op het wetsontwerp niet expliciet genoemd werd. De Raad van Bestuur, aan wie de adviserende taak was opgedragen, werd in de nieuwe Rijksacademie vervangen door een éénhoofdig directeurschap: 'Met de bestaande Academie van Beeldende Kunsten vervalt natuurlijk het lidmaatschap dier instelling. Zoodanig lidmaatschap op nieuw in te voeren ligt buiten onzen tijd.'<sup>121</sup> Met andere woorden: de opheffing van de Raad van Bestuur betekende impliciet het einde van de taak als adviserend lichaam. 'En niemand sprak er verder over', aldus Derkinderen.<sup>122</sup>

Het wetsontwerp werd aangenomen en verder uitgewerkt in de op 26 mei 1870 van kracht geworden *Wet tot Regeling van het Onderwijs in de Beeldende Kunsten*. De Rijksacademie zou onderwijs geven in de beeldhouwkunst, schilderkunst, graveerkunst, esthetica, kunstgeschiedenis, ontleedkunde en perspectiefleer.<sup>123</sup>

De hoogleraren kregen de vrijheid om de inhoud van het lesprogramma naar eigen inzicht te bepalen. De gemeente Amsterdam droeg alle verzamelingen van de Koninklijke Academie over aan het Rijk en verplichtte zich tot de bouw van een nieuw gebouw, dat in 1875 aan de Stadhouderskade gereed kwam.

Het aantal leerlingen bleef vooralsnog gering, mede als gevolg van het feit dat het onderwijsprogramma van de in 1870 als directeur aangestelde B. de Poorter niet geheel in de smaak van de aankomende kunstenaars bleek te vallen. De Poorter stelde een lesprogramma op, dat in 1873 vrijwel geheel door de regering werd overgenomen. De leerstoelen esthetica en kunstgeschiedenis bleven voorlopig onbezet. In het lesprogramma stond de kunsttheoretische ontwikkeling van de leerling centraal. De voorkeur van De Poorter ging uit naar de Italiaanse en Hollandse renaissance en barok, binnen het kunstgeschiedenisonderwijs lag de nadruk op dezelfde periode. Het lesprogramma stond daarmee haaks op de nieuwe ontwikkelingen in de schilderkunst, zoals die zich onder meer met het impressionisme van de Haagse School aandienen.<sup>124</sup>

*Het debat van 1872: kunst, element van volksbeschaving én regeringszaak*

Onder druk van toenemende kritiek erkende Thorbecke in 1862 vier

staatstaken op het gebied van de kunsten, maar realiseerde in de praktijk weinig tot niets. De kabinetten na 1866, van wisselend doctrinair-liberale en conservatieve signatuur, maakten meer ernst met de staatszorg voor de kunsten. Er werd een respectabel aantal werken van eigentijdse kunst aangekocht, Paviljoen Welgelegen werd gereorganiseerd en er was een nieuwe Rijksacademie van Beeldende Kunsten opgericht. Deze initiatieven betekenden geen ommekeer in de relatie tussen overheid en kunst. Daar was een politieke klimaatsverandering voor nodig, die zich vanaf begin jaren zeventig langzaam maar zeker begon af te tekenen. Van 1868 tot 1874 regeerden weliswaar nog doctrinair-liberale kabinetten, maar hun dominante rol in de landelijke politiek was tanende. Tegen deze achtergrond moet het debat van 4 december 1872 — Thorbecke was inmiddels overleden — over de staatsbegroting voor de kunsten geplaatst worden.

Het debat was in grote lijnen een herhaling van dat uit 1862. Het was opnieuw het conservatieve kamerlid Wintgens die het felst oppositie voerde tegen de *laissez-faire* politiek van de regering. Hij maakte de balans op sinds 1847 en concludeerde dat tot op heden alle regeringen zich hadden beperkt tot het beschermen van personen en goederen; kunst was geen regeringszaak geweest. Hij memoreerde de achterstand van Nederland ten opzichte van het buitenland, de positie van Nederland als beschaafde natie, de gebrekkige restauratiepraktijken, de slechte huisvesting en conservering van oude kunst en het ontbreken van opdrachten aan kunstenaars in het historiegenre. De materialistische en routinematige bezuinigingspolitiek van de regering moest voor goed verlaten worden. Staatszorg voor de kunsten kende een ethisch aspect en was om die reden een groot 'volks-en nationaal belang'. Wintgens besloot zijn betoog met een variant op Thorbecke's uitspraak dat kunst geen regeringszaak zou zijn: 'zulk soort van regeren is geen kunst'.<sup>125</sup>

Een belangrijk deel van zijn argumenten ontleende Wintgens aan de veranderende opvattingen over de staatstaak die zich met name in Duitsland ontwikkelden. Opvattingen die impliceerden dat nationale belangen door ethische principes werden beheerst.<sup>126</sup>

In Duitsland kwam dat onder meer tot uiting in de acceptatie van een grotere rol van de staat in het economische en sociale leven. Onder invloed van de economische depressie waren de klassieke thema's van het doctrinair-liberalisme als vrijhandel, *laissez-faire* en staatsonthouding, onder druk komen te staan. Het was de conservatieve rijkskan-

selier Bismarck die in Duitsland protectionistische maatregelen afkondigde en als eerste in Europa een systeem van sociale wetgeving invoerde.<sup>127</sup>

De vraag of de staat uit ethische motieven mocht interveniëren, heeft de discussies tot na de eeuwwisseling bepaald.<sup>128</sup> De conservatieven, de stroming waartoe Wintgens moet worden gerekend, hebben volgens Kossmann in het algemeen weinig belangstelling voor sociale kwesties getoond. Een uitzondering is J. de Bosch Kemper, van wie al in 1851 'Geschiedkundig onderzoek naar de armoede in ons vaderland' verscheen.<sup>129</sup>

In Nederland waren het vooral de links-liberalen, later gevolgd door de socialisten, die deze strijd voerden.

Zoals al eerder werd aangestipt ontstond in de jaren zestig een progressief- of links-liberalisme, dat zich in de jaren zeventig tot een samenhangend politiek systeem zou ontwikkelen. Van de aanhangers van deze stroming gingen de initiatieven tot democratisering van het staatsbestel en de sociale wetgeving uit. In 1869 trad het eerste links-liberale kamerlid aan en in 1877 het eerste links-liberale kabinet.<sup>130</sup>

In een reactie op wat Wintgens naar voren had gebracht, merkte het kamerlid 's Jacobs op, dat de zorg voor de kunsten van overheidswege als absolute waarheid niet in tegenspraak was met Thorbecke's uitspraak. Want, zo stelde hij, Thorbecke bedoelde, 'dat de Regeering zich moet onthouden van eene officieele kunst te scheppen, dat zij geen bijzonder soort van kunst in bescherming moet nemen of zekere bijzondere klasse van artisten moet bevoordelen. Zóo verstaan is de spreuk juist. De Regeering heeft zich inderdaad te onthouden van het stichten van een officieele kunst. Nooit, bij geene gelegenheid, steke zij zich in het kunstenaarspak, van welken vorm of snede. Maar zij moet door woord en handeling, zonder ophouden toonen, dat zij het hooge doel en het nut van de kunst begrijpt en waardeert, dat zij daarin ziet een element van volksbeschaving, van volksveredeling, van volksvorming; dat zij haar als een levende nationale kracht eerbiedigt.'<sup>131</sup>

Evenals Wintgens wees 's Jacobs op de verwaarlozing van het culturele erfgoed en stelde België ten voorbeeld, waar een officiële regeringscommissie zich met de zaak bezighield.

De doctrinair-liberale minister van Binnenlandse Zaken Geertsema bestreed in zijn antwoord de opvatting van Wintgens als zouden vorige regeringen uitsluitend materialistisch ingesteld zijn geweest en de kunsten hebben gelaten voor wat zij waren. Naar zijn mening gingen de

debatten altijd over de grenzen van het gebied, waartoe de zorg voor de kunsten van regeringswege zich behoorde te beperken. Hij was geneigd die grenzen ruimer te stellen en wees op het plan om in Amsterdam een nieuw gebouw voor de kunstschaten te stichten. Wat betreft de bevordering van de eigentijdse kunst betwijfelde hij of opdrachten en aankopen verandering in de kunstzin van het Nederlandse volk zouden kunnen brengen.<sup>132</sup>

Een ruime meerderheid van de Tweede Kamer, gesteund door de minister sprak zich vervolgens uit voor uitbreiding van de zorg voor de kunsten, in het bijzonder ten behoeve van de huisvesting en conservering van oude kunst en historische monumenten. Het links-liberale kamerlid Van Houten diende daarop een amendement in, luidende: 'Kosten voor het verkrijgen van nieuwe lokalen voor de plaatsing van den Staat toebehoorende of aan zijn zorgen toevertrouwde voorwerpen van beeldende kunst, pro memorie'. Het amendement werd aangenomen. Het betekende de aanzet tot de bouw van het latere Rijksmuseum.<sup>133</sup>

De uitkomst van het debat van 1872 betekende de principiële erkenning van het beginsel, dat de zorg voor de kunsten uit oogpunt van volksbeschaving een zaak van de regering was. Dit gebeurde in een klimaat, waarin de dominante rol van de doctrinair-liberalen uitgespeeld raakte.

## 2 Kunst als regeringszaak (1874-1918)

Het debat van 1872 leidde niet direct tot nieuwe initiatieven van regering of parlement om de overheidstaken op het gebied van de kunsten uit te breiden. Afgezien van de memoriepost voor een nieuw te stichten rijksmuseum, bleef het voorlopig bij woorden.

Kort daarna trad Jhr. mr. Victor Eugène Louis de Stuers (1843-1916) naar voren. Met het Gidsartikel *Holland op zijn smalst* wist hij een doorbraak te forceren en de regering te bewegen tot het nemen van concrete maatregelen. Deze doorbraak werd een feit met de oprichting van het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst in 1874, met De Stuers als secretaris, een jaar later gevolgd door de oprichting van een aparte afdeling Kunsten en Wetenschappen. De Stuers stond tot 1901 aan het hoofd van deze afdeling. De ommekeer in de relatie tussen overheid en kunst is onlosmakelijk verbonden met de persoon van Victor de Stuers. Hij wist regering en parlement definitief te overtuigen van de al jarenlang gevoelde noodzaak tot het nemen van maatregelen op het terrein van de kunsten.

Tegelijkertijd slaagde hij erin een hoofdrol voor zichzelf op te eisen bij de concrete uitvoering van deze maatregelen.

### *Victor de Stuers*

Victor de Stuers, geboren op 20 oktober 1843 te Maastricht, vertrok in 1861 naar Leiden om daar rechten te gaan studeren. Hij legde een grote belangstelling voor de kunstgeschiedenis aan de dag en beijverde zich tijdens zijn studententijd al voor het behoud van kunstwerken en monumenten. Tussen 1867 en 1869 schreef De Stuers een aantal artikelen in de *Courrier de la Meuse* en de *Nederlandsche Spectator*, waarin hij protesteerde tegen de dreigende afbraak van een aantal historische bouwwerken in zijn geboortestad. Bij zijn dissertatie, uit 1869, die de verhouding van de volksvertegenwoordigers tot de kiezers tot onderwerp had, voegde hij vier stellingen die betrekking hadden op de behandeling van de kunsten door de regering:

1. Kunst behoorde hier te lande als een onderdeel van het onderwijs, een voorwerp te zijn van aanhoudende zorg der regeering.
2. Het uitsluiten van het onderwijs in de architectuur aan de opgerichte academie (art. 2 van het ontwerp van wet regelende het onderwijs van rijkswege in de beeldende kunsten) is sterk af te keuren.
3. Er bestaat grote behoefte aan een statistiek der kunstvoorwerpen in Nederland, en aan een classificatie, volgens welke enkele gebouwen als historische monumenten door den Staat verzorgd zouden worden.
4. Ontwikkeling van de goede zeden en veredeling van het volk door krachtige, van Staatswege gesteunde beoefening der schoone kunsten, wordt in Nederland niet genoegzaam beproefd.<sup>134</sup>

In 1870 vestigde De Stuers zich als advocaat in Den Haag. Hij bleef zich echter inzetten voor een betere behandeling van de kunsten door de regering. Tijdens een bezoek aan Engeland had De Stuers in het South-Kensington Museum het pas aangekochte oxaal van de St. Jan's kathedraal van Den Bosch gezien. Het was uit de kerk gesloopt en aan het Britse museum verkocht. Voor De Stuers was de maat vol. Hij schreef minister Geertsema een nota met het verzoek een commissie van deskundigen te mogen vormen, die het ministerie zou adviseren in kunstzaken. Aanvankelijk zag de minister niets in het plan. Tegelijkertijd speelde een onenigheid over de ontwerpen voor het nieuwe Leidse Universiteitsgebouw. De minister wilde zich in deze kwestie niet mengen en gaf De Stuers toestemming een commissie te vormen die daarover een beslissing moest nemen. Maar De Stuers moest ook het parlement voor zich winnen. Om dat doel te bereiken schreef hij

het geruchtmakende artikel *Holland op zijn smalst*, dat in november 1873 in *De Gids* verscheen.<sup>135</sup>

Qua strekking verschildte *Holland op zijn smalst* nauwelijks van de argumenten die het kamerlid Wintgens in de debatten van 1862 en 1872 naar voren had gebracht: vergeleken met het buitenland ontbrak het de Nederlandse regering aan de overtuiging, dat de zorg voor de kunsten een zaak van nationaal belang was. De Stuers legde een zwaar accent op de zorg voor de kunst uit het verleden en de restauratie van historische monumenten. Dat waren in de visie van De Stuers regeringstaken bij uitstek, omdat de staat de grootste eigenaar van kunstvoorwerpen was en door wetgeving kon voorkomen dat deze vernield werden of naar het buitenland verdwenen.<sup>136</sup>

De regeringen hadden gefaald. De Stuers illustreerde deze stelling met een eindeloze opsomming van moedwillige verwaarlozing en verkeerde restauraties die illustratief waren voor de onverschilligheid ten aanzien van het behoud van kunstvoorwerpen in het algemeen.<sup>137</sup> Wat betreft de musea ontbrak het wezenlijke besef, dat zij (...) een der meest onontbeerlijke en een der krachtigste hefboomen zijn tot ontwikkeling van het volk, tot bevordering der kunst en der industrie en ten slotte tot verhooging van de algemeene welvaart.<sup>138</sup> In de visie van De Stuers vervulde de kunst van het verleden een functie voor die van het heden. Zij diende als voorbeeld tot studie en navolging, met name voor de eigentijdse bouwkunst en kunstnijverheid. Zij kon bijdragen aan de algemene beschaving van het volk en de verspreiding van de kennis van de nationale geschiedenis.<sup>139</sup>

De Stuers stond in zijn kritiek op de verwaarlozing van historische monumenten niet alleen. In dit verband moeten de activiteiten van J.A. Alberdingk Thijm (1820-1889) genoemd worden. Onder invloed van de katholieke kunsthistoricus Didron in Frankrijk, stelde Thijm in 1847 in de rubriek 'Wandalisme' van het tijdschrift *De Spektator* de gebrekkige restauratiepraktijken en sloop van oude gebouwen aan de kaak. Later ging hij hiermee door in zijn tijdschrift *De Dietsche Warande* in de rubriek 'Wandalisme en Akademisme'.<sup>140</sup> Het optreden van De Stuers en Alberdingk Thijm kan niet los gezien worden van de emancipatie van de katholieken, die zich na het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in 1853 in volle omvang manifesteerde. Dit ging niet alleen gepaard met een explosieve kerkbouw, maar ook met een heroriëntatie op het katholieke, dat wil zeggen middeleeuwse, verleden. Alberdingk Thijm, vanaf 1876 hoogleraar esthetica aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam, streefde voor alles een

katholieke herleving na en eiste voor het katholieke volksdeel een aandeel in de geschiedenis op. Zijn bijdragen aan de letterkunde, literatuur- en kunstgeschiedenis waren in de eerste plaats bedoeld om de katholieke minderheid een culturele identiteit te verschaffen.<sup>141</sup>

In de kritiek op de verwaarlozing van historische monumenten speelde dit katholieke element een belangrijke rol. Maar Thijm en De Stuers hadden ook medestanders in protestantse kring, zoals bijvoorbeeld C. Leemans, voorzitter van de in 1870 opgeheven Oudheidkundige Commissie, en Carel Vosmaer.

Thijm en De Stuers richtten hun blik vooral op de middeleeuwen, de tijd voor de protestantse reformatie. Dit verklaart ook voor een deel hun voorkeur voor de neo-gothische bouwstijl. De neo-gothiek in Nederland is verbonden met een andere katholieke, de architect P.H.J. Cuypers (1827-1921). De bedoelingen van De Stuers, Thijm en Cuypers, die een aantal belangrijke overheidsfuncties op het terrein van de kunsten zouden gaan bekleden, werden in protestantse kring, waar een sterk anti-papisme leefde, sterk gewantwoord. Met name op het terrein van de overheidsbouw gaf dit aanleiding tot godsdienstige controverses, waarop in een later stadium uitgebreid wordt teruggekomen.

#### *De oprichting van het College van Rijksadviseurs (1874) en de afdeling Kunsten en Wetenschappen (1875)*

De Stuers slaagde in zijn opzet het parlement voor zijn plannen te winnen. Per *Koninklijk Besluit* van 8 maart 1874 werd het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst door minister Geertsema van Binnenlandse Zaken ingesteld.<sup>142</sup> De opdracht aan het College luidde: 'Gevraagd of ongevraagd advies uit te brengen omtrent de maatregelen, vereischt tot het behoud van gebouwen of voorwerpen, welke voor de Vaderlandsche geschiedenis of kunst belangrijk zijn, zoodanige voorwerpen op te sporen, en daarna, voor zover zij aan openbare instellingen toebehoren, een inventaris op te maken en bij te houden, voorts: des geraden omtrent de historische en kunstverzameling van het Rijk aan de Regeering de noodige voorstellen te doen. Tenslotte aan haar advies uit te brengen over de plannen en hunne uitvoering betreffende oprichting of herstelling van gebouwen, geheel of gedeeltelijk ten koste van het Rijk ondernomen.'<sup>143</sup> Samengevat strekte het werkteerrein van het College zich uit tot monumentenzorg, museumwezen en rijksgebouwen. In het College hadden onder meer zitting: Mr. C. Fock, de voormalige minister van Binnenlandse Zaken, en voorzitter van het College, C. Leemans, ondervoorzitter,

Victor de Stuers, secretaris, de architect P.H.J. Cuypers en Carel Vosmaer.<sup>144</sup>

De instelling van het College van Rijksadviseurs werd gezien als de afsluiting van een periode, een 'ommekeer'. Bij de beraadslagingen over de begroting voor de kunsten in 1874 formuleerde het Tweede Kamerlid 's Jacobs het als volgt: 'Wij gaan onmiskenbaar vooruit. Er was een tijd, wierd deze snaar in onze vergaderzaal aangeroerd, zij schier geen weerklank vond hoegenaamd. Die tijd behoort nu tot een afgesloten periode der geschiedenis. Algemeen is de overtuiging nu gevestigd dat de kunst van Regeringswege belangstelling en behartiging behoeft, dat in haar eene nationale kracht is vervat tot vorming en beschaving van het volk, eene kracht die aan het maatschappelijke leven een hooger stempel leent en zich ook in de industrie openbaart.'<sup>145</sup>

Het College ging voortvarend te werk. In een rondschrijven aan provincie-, gemeente- en kerkbesturen, zette het zijn doelstellingen met betrekking tot het behoud van gebouwen en kunstvoorwerpen uiteen. In het hele land werden 54 correspondenten aangesteld om gesignaleerde misstanden aan het College te rapporteren, aangevuld met twee 'opzichters-teekenaars' die opmetingen verrichtten en tekeningen maakten. Het College bracht twee verslagen uit. Eén over de periode van 8 maart tot 1 juni 1874 en één van 1 juni 1874 tot 1 mei 1875. Men constateerde een enorme wantoestand op het gebied van het onderhoud van de historische monumenten, waarvoor drie hoofdoorzaken werden aangevoerd: verval van de goede smaak, gebrek aan financiën en de gebrekkige opleiding van metselaars en timmerlieden die onder de titel van architect met de instandhouding van vooral kerken werden belast. Wat dit laatste betreft wees het College op het ontbreken van gespecialiseerd restauratieonderwijs en het gebrekkige architectuuronderwijs in het algemeen. In de praktijk werd de bevoegdheid van het College beperkt, doordat het rijk alleen iets te zeggen had over het eigen bezit en niet over dat van gemeenten, particulieren of kerkgenootschappen.<sup>146</sup>

De grote hoeveelheid werk, waarmee het College het ministerie van Binnenlandse Zaken overstelpte, noodzaakte de conservatieve minister Heemskerk tot de uitbreiding van zijn departement met een zesde afdeling voor kunsten en wetenschappen.<sup>147</sup> Voordat het zover was, had De Stuers wederom een artikel in *De Gids* geschreven, dit maal onder de titel *Iteretur Decoctum* (1874). 'Het drankje moet weer worden toe-



gediend'; de patiënt was nog steeds ziek en moest opnieuw medicijnen toegediend krijgen.

In *Holland op zijn smalst* had De Stuers in de eerste plaats de verwaarlozing van het culturele erfgoed aan de kaak gesteld. In *Iteretur Decocutum* ging hij verder en stelde een op onderlinge punten samenhangend programma voor de kunsten op. Hoofdargument was de achterstand van de artistieke vormgeving van Nederlandse industrieproducten vergeleken met het buitenland. Als daar geen verbetering in kwam, dan zou Nederland niet meer met het buitenland kunnen concurreren.

Naar zijn stellige overtuiging was een algemene esthetische vorming noodzakelijk: 'Het beginsel heet: verspreiding van kunstzin, veredeling van de smaak is een staatsbelang, een regeeringszaak.'<sup>148</sup>

In vier punten formuleerde hij de hoofdlijnen voor een regeringsbeleid op dit punt.

1. Bevordering van algemene esthetische vorming door uitbreiding en verbetering van het tekenonderwijs.
2. Uitbreiding van de financiële steun aan musea en aanvulling van de collecties door een doelmatig aankoopbeleid. Verder een verbetering van de organisatie, catalogisering en beveiliging. De musea waren volgens De Stuers 'de laboratoria, de bibliotheken en arsenalen voor de kunstenaar en de kunstindustriëlen'.
3. Staatszorg voor een esthetisch verantwoorde bouw en inrichting van regeringsgebouwen.
4. Staatszorg voor de monumenten en toezicht op de restauratie ervan.<sup>149</sup>

Het kunstbeleid, zoals De Stuers dat voor ogen stond, was niet gericht op de aanmoediging van eigentijdse kunstenaars. Het was geen kunstenaarsbeleid. Zoals we hebben gezien, was de aanmoediging van eigentijdse kunstenaars door middel van aankopen of opdrachten, in het bijzonder in het historiegenre, in de debatten tussen 1848 en 1874 een terugkerend thema geweest. Ook De Stuers bleek daar geen voorstander van te zijn. In zijn bundel *Da Capo* uit 1875 deelde hij expliciet de opvatting van Thorbecke, dat de kunst niet gediend was met het aankopen of bestellen van kunstwerken, wanneer aanmoediging van de kunstenaar daarbij voorop stond. Hij concludeerde: 'Niets is moeilijker dan in een jong artist een toekomstig genie te herkennen, en allicht bereidt men zich teleurstelling voor, wanneer men gelden uitgeeft tot ondersteuning van aanstaande Rembrandts, die vroeg of laat



Boussod, Valadon & Cie., *Josephus Albertus Alberdingk Thijm* (1820-1889),  
ca 1880

W. Vogelsang, *Mr M.I. Duparc*, chef afdeling Kunsten en Wetenschappen  
1916-1925

kladschilders blijken te zijn.<sup>150</sup> Het beleid van de regering mocht in de visie van De Stuers nooit gericht zijn op de ondersteuning van kunstenaars, maar op 'loutering van den smaak van het publiek als van den artisten'.<sup>151</sup>

Per *Koninklijk Besluit* van 22 juni 1875 werd de afdeling Kunsten en Wetenschappen opgericht. De Stuers werd in de rang van referendaris benoemd tot hoofd van deze afdeling. Hij zou dat blijven tot 1901. Van 1901 tot 1916 stond J.A. Roijer aan het hoofd, en van 1916 tot 1918 M.A. Duparc. In 1918 werd de afdeling opgeheven en haar werkzaamheden ondergebracht in het nieuwe departement Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. De Stuers trad bij zijn benoeming af als secretaris van het College van Rijksadviseurs, maar hij bleef wel lid.

De afdeling Kunsten en Wetenschappen kreeg de verantwoordelijkheid voor het archiefwezen, de Koninklijke Bibliotheek, geschiedkundige gedenktekens, rijksverzamelingen van munten en penningen, van schilderijen en zeldzaamheden, de Koninklijke Academie van Wetenschappen, de ondernemingen van wetenschap en kunst en haar aanmoediging, aankopen van boekwerken en andere voorwerpen van wetenschap en kunst, de Rijksacademie van Beeldende Kunsten, de Koninklijke Muziekschool en de tentoonstellingen van kunst en wetenschap.<sup>152</sup>

In 1876 werd de afdeling belast met de Leidse musea (het Museum van Oudheden, het Etnografisch Museum en de kabinetten), de teken scholen en de zorg voor de landsgebouwen in de residentie. Deze laatste taak werd haar in 1878 weer ontnomen.<sup>153</sup>

Tot aan zijn aftreden in 1901 had De Stuers maximaal vijf ambtenaren onder zich, waarvan één speciaal belast was met het beheer van de archieven van het ministerie van Binnenlandse Zaken.<sup>154</sup> De oprichting van de afdeling ging gepaard met bijna een verdubbeling van het budget voor de kunsten (zie bijlage).

De Stuers heeft samen met de in 1876 tot architect van Rijksmuseumgebouwen benoemde Cuypers, ruim een kwart eeuw de afdeling Kunsten en Wetenschappen gedomineerd. Budgettering en wetgeving bleven een zaak van regering en parlement.

### *Links-liberalen, protestanten en katholieken*

Hoofdelementen van de politieke ontwikkeling vanaf de jaren zestig van de 19e eeuw waren de verjonging van het liberalisme, de emancipatie en de politieke organisatie van protestanten en katholieken en de opkomst van de arbeidersbeweging.<sup>155</sup> De hoofdthema's van de lan-

delijke politiek tot aan de grondwetsherziening van 1917 waren de schoolstrijd, de sociale kwestie en het daarmee samenhangende kiesrechtvraagstuk.<sup>156</sup> Van 1874 tot 1918 werd de landelijke politiek gedomineerd door drie stromingen die zich rond de eeuwwisseling alle hadden georganiseerd in politieke partijen: liberalen, protestanten en katholieken. De socialisten weigerden regeringsverantwoordelijkheid en zijn in de onderhavige periode niet in de gelegenheid geweest invloed uit te oefenen op het landelijke kunstbeleid. Zij worden hier verder buiten beschouwing gelaten.

In tegenstelling tot de doctrinairen hadden de links-liberalen geen dominant politiek leider. Als politieke beweging behoorde het links-liberalisme tot een geheel ander type dan het doctrinairisme, socialisme, politiek katholicisme of protestantisme. Toch heeft deze beweging veel invloed gehad op de Nederlandse politiek. De links-liberalen droegen regeringsverantwoordelijkheid van 1877 tot 1879, van 1891 tot 1901, van 1905 tot 1908 en van 1913 tot 1918. Zij stonden aan de basis van de democratisering van het staatsbestel en de sociale wetgeving.<sup>157</sup> Sam van Houten (1837-1930), het eerste links-liberale kamerlid, stelde zich op het standpunt, dat interventie in het sociale en economische leven niet verworpen mocht worden. Hij stond daarmee lijnrecht tegenover Thorbecke, wiens leer van de staatsonthouding naar zijn mening slechts het belang van de bourgeoisie diende. Hoewel hij een diepe afkeer had van doel en methoden van de socialisten, kwam op zijn initiatief de eerste sociale wetgeving in Nederland tot stand: de *Wet op het verbod van kinderarbeid* van 1874.<sup>158</sup>

Kappeyne van de Coppello benadrukte de rol van onderwijs voor de beschaving van de 'verlichte' natie. Als hoofd van de regering presenteerde hij in 1878 een onderwijswet, waarin godsdienstige neutraliteit centraal stond. Zijn weigering bijzonder onderwijs, dat wil zeggen katholiek en protestants lager onderwijs, te subsidiëren leidde tot de val van zijn kabinet in 1879.<sup>159</sup>

In 1886 verscheen van de hand van Cort van der Linden, van 1913 tot 1918 hoofd van een extra-parlementair kabinet, *Richting en Beleid der Liberale Partij*, waarin hij de algemene beginselen van de links-liberale staatkunde formuleerde. Staatsbemoeienis diende het algemeen belang, in dit verband formuleerde hij het beginsel van de zogenaamde 'verevende staatszorg'.<sup>160</sup> Ten aanzien van een viertal zaken behoorde de staat zijn schuld tegenover de gemeenschap te 'vereffenen': 1) opvoeding van de burgers (onderwijs), 2) middelen van verkeer, 3) ver-

evening van ongelijke arbeidsvoorwaarden, die voortkomen uit het feit dat sommige (in het bijzonder intellectuele arbeid) hoofdzakelijk aan volgende generaties ten goede komt en 4) verevening van niet te voorziene rampen.<sup>161</sup>

Wat de rol van de staat op het gebied van de kunst is, maakt Cort van der Linden in dit programma niet duidelijk. In de paragraaf 'wetenschap en kunst' komt de kunst niet voor. Het stuk gaat uitsluitend over wetenschappelijke arbeid. De wetenschap diende in zijn visie het algemeen belang en was om die reden een taak van de overheid, zij het een beperkte. De musea noemt hij wel, maar alleen als wetenschappelijke instellingen.<sup>162</sup>

Het programma voorziet niet in een nadere uitwerking van de rol van de staat ten aanzien van de kunsten. De links-liberalen hebben zich fel verzet tegen de doctrinaire leer van Thorbecke, maar zijn opvattingen over kunstpolitiek lieten zij onbesproken. In de praktijk hebben zij de ommekeer in de relatie tussen overheid en kunst mede tot stand gebracht; het was de links-liberaal Van Houten die in het debat van 1872 het amendement indiende voor de bouw van het Rijksmuseum. In theorie hebben links-liberalen de rol van de staat op het terrein van de kunsten niet verder uitgewerkt.

In protestantse en katholieke kring ontstond in de jaren zeventig groeiend verzet tegen wat gezien werd als de 'duivelse' staat. In protestantse kring trad eind jaren zestig een nieuwe voorman naar voren in de persoon van Abraham Kuyper (1837-1920). Zijn anti-these ging uit van de onverzoenlijkheid van de christelijke waarheid met het zogenaamde moderne leven. Hij keerde zich tegen de constitutionele staat en de idealen van de Verlichting en de Franse Revolutie. Door middel van de opbouw van eigen, op levensbeschouwelijke leest geschoeide, verenigingen, een eigen strak georganiseerde politieke partij, een eigen kerk en eigen universiteit probeerde hij zijn visie in de praktijk te verwezenlijken. In 1878, het jaar van de omstreden links-liberale onderwijswet, formuleerde hij het eerste Nederlandse partijprogramma, waarin uitbreiding van het kiesrecht en de onderwijswetgeving de belangrijkste thema's waren.

Ondanks onoverbrugbare theologische tegenstellingen zochten de protestanten steun bij de katholieken voor de onderwijskwestie. Samen vormden zij in 1888 het eerste confessionele coalitiekabinet Mackay.<sup>163</sup>

Kuyper heeft in een aantal geschriften zijn visie op de kunsten nader

uiteengezet. In tegenstelling tot het rooms-katholicisme had de beeldende kunst voor het calvinisme geen betekenis voor de eredienst. Het verbrak de relatie kunst en religie. Volgens Kuyper kon het calvinisme als religie daarom geen kunst scheppen of bevorderen: 'Religie en Kunst hebben elk een eigen levenssfeer, sferen, die aanvankelijk nauwelijks onderscheiden en deswege ineengemengd, bij rijker ontwikkeling van zelf uiteengaan (...). Niet alleen de Religie maar ook de Kunst vraagt daarom bij hooger ontwikkeling om een zelfstandig leven en de twee stengels die aanvankelijk dooreengevlochten waren en daarom van eenzelfde plant schenen te zijn, blijken dan te stoelen elk op een eigen wortel.'<sup>164</sup> Het calvinisme heeft dientengevolge geen eigen kunststijl voortgebracht en hechtte in het algemeen weinig belang aan de kunsten. Ook Kuyper erkende dat: 'Welnu, van architectuur speurt ge onder Protestanten niets; de beeldhouwkunst is hun niet sympathisch; een schilderschool weten ze wel niet te scheppen, maar toch te eeren; in muziek leven ze ten dele in; maar aan de overige kunsten blijven ze ganschelijk vreemd; en tot een eigen schepping, van hooger kunstwaarde komt de geest van de Reformatie in de poësie alleen.'<sup>165</sup> Toch was het calvinisme naar de mening van Kuyper geen tegenstander van de kunst: 'Dit samenvattende, mag men dus zeggen, dat Calvijn de kunst in al haar vertakkingen eerde als een gave Gods, nader als een gave van den Heiligen Geest; dat hij de machtige uitwerking der kunst op het gemoedsleven ten volle begreep; dat hij haar bestemming zag in het verheerlijken van God die ze ons schonk, in de veredeling des levens, in het ons schenken van hooger genot, en zelfs van gewoon vermaak; en dat hij, wel verre van in haar slechts een nabootsing der natuur te zien, haar de roeping toeschreef, om ons een hoogere werkelijkheid te ontsluiten dan deze zondige en ingezonken wereld ons bood.'<sup>166</sup>

De kunsten dienden echter altijd getoetst te worden aan de christelijke waarden en normen van het strenge calvinistische puritanisme. Om die reden verbood Kuyper spel, dans en theaterbezoek.<sup>167</sup>

Gezien deze opvattingen, is het niet verwonderlijk dat de protestanten, de ARP en later de CHU, geen initiatieven hebben genomen om de kunsten, in het bijzonder de moderne beeldende kunst, actief te bevorderen. Van partijen die zich principieel tegen het 'moderne leven' keerden, kon dit ook nauwelijks verwacht worden. In *Anti-Revolutionaire Staatskunde* (1917), waarin Kuyper de beginselen van de anti-revolutionaire staatkunde formuleerde, is de paragraaf over de kunsten vrijwel

uitsluitend gewijd aan een pleidooi voor staatscensuur op moderne kunstuitingen: 'Ook in den Schouwburg alzoo heeft de Overheid te waken, dat het spel hoog sta en niet in schaamteloosheid ontaarde (...). Dat ze dit feitelijk niet doet, strekt haar tot oneere en is een kwaad dat om verbetering roept. In de tweede plaats komen hier de kunstmuzea in aanmerking. Steeds meer went men zich, om in zulke muzea niet alleen het naakte schoon der vrouw ten toon te stellen, uit hooge kunstzin, doch ook welterdege om door voorstelling van onzedelijke tafereelen en positiën den zinnelust te prikkelen (...). Ook hier moet de Overheid met keur te werk gaan. Al wat zich niet als waarachtig hooge kunst legitimeerde, en slechts de zinnelijkheid prikkelt moet geweerd blijven. Ditzelfde geldt ten deele ook voor de letterkunde (...). Vandaar dat in de derde plaats door de Overheid ook gelet moet worden op de uitstalling in onze boekwinkels, op advertentiën en aanplakkingen.'<sup>168</sup>

In de visie van de ARP had de staat niet de taak om zich positief op het terrein van de kunsten te begeven, maar slechts negatief: ingrijpen daar waar de kunsten strijdig waren met de christelijke zedelijkheidsleer.

Over de emancipatiestrijd van de katholieken en de rol van de kunst daarbij is hiervoor al het een en ander opgemerkt. Sinds 1853 hadden de katholieken eigen scholen opgericht en het openbare onderwijs vijandig aan de kerk verklaard. De bisschoppen volgden in de jaren zestig steeds nadrukkelijker de lijn van Rome. De katholieke voorman H.J.A.M. Schaepman (1844-1903) formuleerde veel later dan Kuyper een partijprogramma en pas met de oprichting van de RKSP in 1896 werd het katholicisme een staatkundige macht.<sup>169</sup> De opleving van het anti-papisme in protestantse kring, dat ook op het terrein van de overheidsbouw tot uiting kwam, was het gevolg van het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in 1853. Voor de protestanten betekende het een verraad aan de beste vrijheidslievende idealen van de natie. Het fundament van de staat was het resultaat van het protestantse geloof, dat nu in één klap vernietigd werd.<sup>170</sup> De verhouding van het katholicisme tot de kunst was van een geheel andere aard dan die van het calvinisme. Religie en kunst waren van oudsher nauw met elkaar verbonden. Dat verklaarde de belangrijke rol die de kunst binnen het katholiek emancipatieproces vervulde.

*Overheidsbouw, controverses en het échec van het College van Rijksadviseurs (1874-1879)*

In het laatste kwart van de 19e eeuw bestond er in liberale en protestantse kring een diep wantrouwen jegens de katholieke dominantie van het College van Rijksadviseurs en de afdeling Kunsten en Wetenschappen. Dat gaf geregeld aanleiding tot scherpe controverses.

Vanaf het moment van oprichting vormde het College van Rijksadviseurs geen hechte eenheid. Uiteindelijk ging het ten gronde aan een aantal persoonlijke en levensbeschouwelijke conflicten. Er ontstonden conflicten over drie zaken: de wijze van restaureren, de stijl waarin nieuwe rijksgebouwen werden opgetrokken, in het bijzonder die van het nieuwe Rijksmuseum, en de totstandkoming van het Nederlands Museum van Geschiedenis en Kunst in Den Haag.<sup>171</sup>

De conflicten kwamen aan de oppervlakte, nadat De Stuers in 1875 tot referendaris van de afdeling Kunsten en Wetenschappen was benoemd en Cuypers in 1876 tot architect van het nieuwe Rijksmuseum. Beiden bleven lid van het College. Deze cumulatie van functies riep bij collegeleden als Fock, Leemans en Vosmaer grote weerstanden op. De Stuers en Cuypers hadden veel invloed gekregen en konden daardoor een eigen richting volgen. Het nadrukkelijk aanwezige rooms-katholieke accent in hun activiteiten werd een belangrijk twistpunt. Met name Vosmaer verzette zich fel tegen het ontwerp van het Rijksmuseum van Cuypers. Hij beschuldigde De Stuers en Cuypers een 'ultramontaanse' bouwstijl voor de rijksgebouwen in te voeren.<sup>172</sup>

de ontwerpen was in handen van het College van Rijksadviseurs, met uitzondering van Cuypers. Het Cuypers had in 1876 de prijsvraag voor het ontwerp voor het nieuw te bouwen Rijksmuseum gewonnen. Hij had twee ontwerpen ingestuurd: één in overwegend neo-renaissance stijl, de ander in neo-gothische stijl. De beoordeling van de ontwerpen was in handen van het College van Rijksadviseurs, met uitzondering van Cuypers. Het College verkoos in meerderheid het renaissance-ontwerp van Cuypers. Na zijn benoeming als rijksbouwmeester stuurde Cuypers eigenmachtig beide ontwerpen naar minister Heemskerk. In een begeleidende brief benadrukte hij zijn voorkeur voor het neo-gothische ontwerp.

Heemskerk verenigde zich met de visie van Cuypers, die zich daardoor niet meer gebonden voelde aan het oordeel van het College en overging tot de uitvoering van het neo-gothische ontwerp.<sup>173</sup> Dit eigenmachtige optreden van de rijksbouwmeester riep niet alleen bij het College wre-



vel op, maar ook bij een aantal kamerleden. Zij kapittelden de minister over het feit, dat hij hier aan had meegewerkt. Daardoor had hij de verdenking op zich geladen partijdig te zijn en de richting die De Stuers en Cuypers voorstonden te bevorderen.<sup>174</sup>

Lang voordat de neo-gothiek de 'officieuze regeringsbouwstijl' zou worden, had Vosmaer zijn standpunt al bepaald. In zijn kritiek op *De Heilige Linie* (1859), waarin AlberdingkThijm de neo-gothiek als bouwstijl voor de katholieke kerk propageerde, had Vosmaer weliswaar waardering voor de gothiek als historisch verschijnsel, maar vond haar verder niet geschikt om als levend organisme voor de eigen tijd te dienen.<sup>175</sup> Vosmaer stond niet alleen in zijn kritiek op de neo-gothiek, dat blijkt onder meer uit de heftige polemiek naar aanleiding van de ontwerpen voor het Monument 1813-1863, ter nagedachtenis van de onafhankelijkheid van Nederland in 1813 en koning Willem I. Het was de eerste confrontatie tussen voor- en tegenstanders van de neo-gothiek, waarin een sterk anti-papistisch element verweven zat.

Van de 28 anonieme inzendingen op de door de Vereeniging van en voor Industriëlen in 1863 uitgeschreven prijsvraag voor het Monument 1813-1863, bleven er uiteindelijk twee over, in de eerste plaats: 'Ebenhaëzer'; een ontwerp in classicistische stijl van W.C. van der Waeyen-Pieterszen en Jan Philip Koelman en in de tweede plaats: 'Nederland en Oranje' van Cuypers in neo-gothische stijl. 'Ebenhaëzer' had de voorkeur van de meerderheid van de jury. De voorzitter van de jury, W.J. Hofdijk, keerde de volgorde echter om, zodat 'Nederland en Oranje' als eerste op de voordracht werd geplaatst.<sup>176</sup>

Een heftige pamflettenstrijd tussen voor- en tegenstanders van 'Nederland en Oranje' was het gevolg. Vosmaer betitelde 'Nederland en Oranje' naar vorm en geest als 'confessioneel, rooms-katholiek en kerkelijk'. Volgens hem, en velen met hem, mocht een nationaal monument, dat alle gezindten verenigde en een protestantse vorst eerde, nooit deze vorm hebben: 'Nooit mag het herboren optreden onzer natie in verband met haar constitutionelen vorst worden voorgesteld door eene symboliek uit den tijd waarin kerkelijke, maatschappelijke en staatkundige denkbeelden heerschten, met welke wij voor goed gebroken hebben. Hoeveel schoons en goeds er ook in die tijden geboren werd, zij liggen in het onherroepelijke, verre verleden. Wat wij thans te stichten hebben zij waar, zij actueel, zij nationaal boven alles.'<sup>177</sup>

Vosmaer plaatste twee richtingen tegenover elkaar: 'Het geldt hier een beginsel. Eene richting, die men de middeneeuwsche zou mogen noe-

men. Strijd tegen de klassieke, propaganda voor de middeneeuwsche, onder den naam van Germaansche beschaving, ziedaar haar program. Zij wortelt in de overtuiging, dat wij sedert de 13e en 14e eeuw achteruit zijn gegaan, dat wij 19e eeuwers in 't bijzonder in materialisme en ongelooft verzonken zijn'. De gothiek was onder verdoezeling van een aantal eigenschappen dienstbaar gemaakt aan het katholicisme, dat zich volgens Vosmaer richtte tegen de vooruitgang en de geest van de 19e eeuw en daarom niet geschikt voor een nationaal monument. De hoofdcommissie voor de prijsvraag kende de eerste prijs uiteindelijk toe aan 'Ebenhaëzer'.<sup>178</sup>

In het College van Rijksadviseurs herhaalde Vosmaer deze argumenten nu gericht tegen de bouwactiviteiten van De Stuers en Cuypers: 'Wat vooruitgang beloofde, bleek slechts een ijveren voor terugkeer tot de middeneeuwsche of somtijds oud-hollandsche kunstvormen; de individuele kracht werd eenzijdig gekluisterd in de geliefde beginselen eener partij (...). De toestand schijnt mij eenvoudig deze, dat wat de ultramontaansche richting op elk gebied doet, thans ook op dat der kunst wordt uitgevoerd. Wat wij zien is de onderwerping van den mensch aan de beginselen eener partij, die geene vrijheid duldt; het is de strijd tegen alles wat klassiek, wat wetenschap is in den onafhankelijken zin welken de protestantsche wereld eerbiedigt; het is het doordrijven van middeneeuwschen kunstvormen.'<sup>179</sup>

De Stuers bestreed in zijn artikel *Een bouwkunstig spook* (1877) Vosmaers complottheorie. In zijn visie bestond er helemaal geen specifieke rooms-katholieke of ultra-montaanse bouwstijl. De verschillende katholieken hadden in de loop der eeuwen in diverse stijlen gebouwd. Ultramontaans waren de Jezuiëten, maar hun bouwstijl was nu juist niet gothisch. En ook protestanten hadden zowel kerkelijke als wereldlijke gebouwen in neo-gothische stijl laten bouwen, bijvoorbeeld de Parlementsgebouwen in Londen (1836).<sup>180</sup>

De richtingenstrijd bedreigde het voortbestaan van het College van Rijksadviseurs. Bij de behandeling van de begroting in 1877 voor de kunsten verzuchtte Kappeyne van de Coppello, de nieuwe minister van Binnenlandse Zaken: 'Sinds met de leus "kunst is geen regeringszaak" gebroken werd, schijnt het regeren zelf eene veel moeilijker kunst geworden; want de discussie heeft het ons wederom geleerd: de gevoelens zijn ontzaglijk verdeeld. Aan voorstanders der schone bouwkunst ontbreekt het niet; aan vrees voor overdrijving aan de andere zijde evenmin, en het geven van subsidie heeft hier het gewone gevolg,

dat men vergelijkingen maakt die voor niemand aangenaam zijn.<sup>181</sup> In zijn aanval op De Stuers en Cuypers werd Vosmaer gesteund door Fock en Leemans. Bij de laatste bleken ook andere factoren een rol te spelen. Hij verschilde met De Stuers van mening over de doelstelling van het Museum van Oudheden te Leiden, waarvan hij directeur was, en het in 1875 geopende Nederlandse Museum van Geschiedenis en Kunst.<sup>182</sup>

Gezien de verdeeldheid binnen het College van Rijksadviseurs stelde de minister een jaar later voor om het dan maar op te heffen. Een aantal kamerleden kwam met de suggestie de hele afdeling Kunsten en Wetenschappen op te heffen. Anderen daarentegen bleven het belang van regeringszorg voor de kunsten verdedigen onder de voorwaarde, dat de regering zich onpartijdig op zou stellen. Van Naamen van Eemnes: 'Mogt dit geschieden dan zullen de wanklanken, in den laatsten tijd vernomen over de wijze waarop de zaken van kunst in den lande behandeld worden, verstommen, en zullen wij wederom in den gewenschten toestand komen, dat namelijk de kunst niet bepaald Regeringszaak is in den zin van officieele kunstvormen, maar dat evenmin de Regering onverschillig is voor de ontwikkeling en aankweeking van kunstzin, voor de nijverheid evenzeer als voor de kunst onmisbaar.'<sup>183</sup>

De minister wilde het College echter niet reorganiseren in die zin, dat De Stuers en Cuypers door anderen vervangen zouden worden. Zij, en met name Cuypers, hadden hun deskundigheid bewezen. Zij waren niet verkeerd gekozen, maar de grondslag van het College was verkeerd. Het College diende om die reden opgeheven te worden. Over Cuypers zei de minister: 'Het ligt in den aard der zaak, dat iemand van zijne bekwaamheden al de anderen moet domineren. Daardoor ontstaat oogenblikkelijk tusschen de deskundigen van het gansche land strijd, en dan verkrijgt men eene partij in de kunst, die dezen bekwamen man is toegedaan, en eene andere richting, die beweert, dat de partij die zij bestrijden, door het Gouvernement gesteund wordt. Ik geloof dus, dat wanneer de Regering zich op die wijze met de kunst bemoeit en in de kunstwereld betrokken wordt, zij zich op een verkeerde weg bevindt.'<sup>184</sup>

De aanval op De Stuers en Cuypers was mislukt, eind 1878 verlieten Fock, Leemans en Vosmaer het College. Het College werd kort daarop per *Koninklijk Besluit* van 21 februari 1879 door minister Kappeyne van de Coppello opgeheven. De taken werden overgedragen aan de afdeling Kunsten en Wetenschappen, De Stuers en Cuypers konden hun activiteiten ongestoord voortzetten.<sup>185</sup> De bekendste voorbeelden

van de op de renaissance en gothiek geïnspireerde rijksbouwstijl zijn het Archief in Arnhem, het Paleis van Justitie in Den Haag en het Centraal Station in Amsterdam.<sup>186</sup>

De kritiek hield echter aan. Bij de opening van het Rijksmuseum op 13 juli 1885 gooide Vosmaer al zijn argumenten weer in de strijd. Voor hem begon de Hollandse renaissance in de bouwkunst vanaf het laatste kwart van de 16e eeuw en de bouwstijl van het Rijksmuseum moest in overeenstemming zijn met de kunst die er in bewaard werd: die van eind 16e, begin 17e eeuw. In zijn visie was de bouwstijl van het Rijksmuseum een typisch voorbeeld van de periode voor de renaissance en de reformatie.<sup>187</sup>

De richtingenstrijd klonk door tot in de Tweede Kamer. 'Wij weten nu eenmaal dat ten aanzien van de kunst in ons kleine landje twee richtingen elkander met de grootste vinnigheid bestrijden, met eene vinnigheid die doet denken aan de partijschappen uit de Middeleeuwen, aan de Hoekschen en Kabeljauwschen, aan de Schieringers en Vetkoopers', stipuleerde het kamerlid De Beaufort.<sup>188</sup>

Het is hier niet de plaats om vast te stellen wie er in deze richtingenstrijd 'gelijk' had. Feit is wel, dat De Stuers, Cuypers en Alberdingk Thijm elkaars opvattingen deelden. Hun overtuigd katholieke levensbeschouwing was evident. De idealisering van de middeleeuwen met veronderstelde organische eenheid van kunst en samenleving, kunst en ambacht hing daarmee samen, maar kan ook opgevat worden als verzet tegen de eenvormigheid van de geïndustrialiseerde samenleving, waarin de band tussen kunst en religie en kunst als ambacht verloren was gegaan. Die opvattingen waren ook niet specifiek katholiek. Wat dit betreft sloten zij aan bij bijvoorbeeld de preraphaëlieten en de Arts and Crafts Movement van William Morris in Engeland. Ook voor Morris die uiteindelijk voor het socialisme koos, waren de middeleeuwen het ideaal. In zijn visie kon de kunst in de samenleving niet los gezien worden van moraliteit, politiek en religie.<sup>189</sup>

Tevens liepen zij vooruit op het ideaal van de gemeenschapskunst, dat vanaf de jaren negentig in Nederland in zowel katholieke als socialis-tische kring opgang maakte. Vanuit hun sleutelpositie konden De Stuers, Cuypers en Thijm een stempel drukken op de vormgeving van het Rijksmuseum. Dat daar een katholiek element in zat, dat niet door iedereen werd gedeeld, is evident. In zijn artikel over het iconografische programma van het Rijksmuseum, concludeerde Becker, dat dit de uitdrukking is van de artistieke en sociale doelstellingen die Alber-

dingk Thijm propageerde, Cuypers uitvoerde en die door De Stuers werden gedeeld: het ideaal van een prereformatieve samenleving, waarin waarheid, goedheid en schoonheid het gehele leven domineerden als uitdrukking van een gemeenschappelijk geloof.<sup>190</sup>

In 1901 werd De Stuers kamerlid voor het district Sittard en nam ontslag als referendaris van de afdeling Kunsten en Wetenschappen. Hij werd opgevolgd door J.A. Roijer, die al sinds 1892 werkzaam was bij deze afdeling. Roijer trad minder op de voorgrond dan zijn voorganger en liet de beleidsplanning over aan de directies van de musea en de adviescommissies die door hem in het leven waren geroepen. In 1907 werd hij benoemd tot administrateur. Cuypers bleef tot aan zijn dood aangesteld als rijksarchitect voor de museumgebouwen en behield de leiding over de werkzaamheden aan het Rijksmuseum.

Het aftreden van De Stuers betekende het einde van de verstrengeling monumentenzorg en de overheidsbouw; 'de kunst van het verleden als voorbeeld voor die van het heden'. Ondanks alle kritiek op zijn bouwbeleid, was De Stuers er in geslaagd om een hecht team van architecten samen te stellen, gespecialiseerd op het gebied van de utiliteitsbouw, die de plaats hadden ingenomen van de ingenieurs van waterstaat en de genie, die voorheen de overheidsgebouwen ontwierpen. De Stuers' verdienste is ongetwijfeld geweest, dat hij het fundament legde voor een meer structurele aanpak van de overheidsbouw, waarop na hem voortgebouwd kon worden.

De rijksbouwkundige J. van Lokhorst, sinds 1878 aan de afdeling Kunsten en Wetenschappen verbonden en belast met de praktische uitvoering van de overheidsbouw, werkte tot aan zijn dood in 1906 in de stijl van De Stuers en Cuypers voort. Hij werd opgevolgd door J.A. Vrijman. Door veranderingen van inzicht in de architectuur en de toepassing van nieuwe technieken als betonconstructie, verdwenen langzamerhand de specifieke stijlkenmerken uit de periode De Stuers.

In 1916 ging Roijer met pensioen en werd opgevolgd door M.A. Duparc, die in de twee jaar dat hij de leiding had over de afdeling Kunsten en Wetenschappen, het beleid van zijn voorganger voortzette.<sup>191</sup>

#### *Aankopen van eigentijdse kunst voor het Paviljoen Welgelegen (1874-1885) en het Rijksmuseum (1885-1918)*

In de visie van De Stuers waren de musea onontbeerlijk voor de ontwikkeling van het volk en de bevordering van de kunst en de kunstnijverheid. In de functie van referendaris heeft hij op het gebied van de

musea veel verbeterd op het vlak van de toegankelijkheid, de organisatie, de inventarisatie, de catalogisering en de acquisitie van kunstvoorwerpen. Hij legde daarmee het fundament voor een structureel museumbeleid.<sup>192</sup>

Ook wat betreft het museum van eigentijdse kunst in het Paviljoen Welgelegen heeft hij daadwerkelijk getracht verbeteringen aan te brengen.

Hij maakte een einde aan de door alle betrokkenen als ondoelmatig ervaren situatie van het tweekoppig bestuur. Per *Koninklijk Besluit* van 25 februari 1876 werd E. Koster, tot dan opzichter van het Paviljoen, benoemd tot directeur.<sup>193</sup> De Stuers heeft zich intensief met het museum bemoeid. Zo keurde hij in 1877 een door Koster samengestelde catalogus af en gaf een nieuwe opdracht aan G.J. Gonnet.<sup>194</sup> Om gezondheidsredenen werd Koster in 1880 ontslag verleend en Gonnet benoemd tot waarnemend directeur.<sup>195</sup> Hij kwam niet in vaste dienst, omdat inmiddels besloten was, dat de collectie ondergebracht zou worden in het nieuwe Rijksmuseum.

Burgemeester en Wethouders van Haarlem protesteerden overigens tegen deze overplaatsing. Het museum bevorderde naar hun mening de bloei van de gemeente en de kunstmaak van de burgers van Haarlem. Zij vroegen zich in een brief aan de minister van Binnenlandse Zaken, Jhr. Mr. W. Six, af of de concentratie van alle kunstvoorwerpen op één plaats niet in strijd was met het algemeen belang.<sup>196</sup>

Dit protest mocht overigens niet baten en per *Koninklijk Besluit* van 4 maart 1883 werd de overplaatsing definitief geregeld. In het besluit werd bepaald, dat de verzameling van moderne meesters onder beheer zou komen van de directeur van het Rijksmuseum van Schilderijen. Op 1 mei 1885 werd het Paviljoen gesloten en werd begonnen met de verhuizing naar Amsterdam. De collectie van het Paviljoen Welgelegen omvatte bij de overdracht 304 schilderijen en enkele beeldhouwwerken. Het gebouw bleef verhuurd aan de Maatschappij voor Nijverheid en Handel, die er een museum en een tekenschool in had gehuisvest. Op de begroting voor de kunsten bleef een bedrag gehandhaafd ter bestrijding van de kosten van onderhoud.<sup>197</sup>

Hoewel De Stuers zich heeft ingespannen om het Paviljoen Welgelegen nieuw leven in te blazen — het budget voor het museum werd tussen 1875 en 1885 verdubbeld — en daarnaast een aantal werken voor de collectie heeft aangekocht, zal het besluit om de verzameling naar Amsterdam over te brengen één en ander wel beïnvloed hebben. De geschiedenis van het museum is nogal tragisch geweest. Het bestaan werd

vanaf het begin voortdurend bedreigd en altijd was er kritiek. Toen het tij onder De Stuers enigszins ten gunste keerde, werd al snel besloten tot overplaatsing naar Amsterdam. Ondanks de impopulariteit bij politici, kon het museum zich verheugen in grote belangstelling. Tussen 1878 en 1885 schommelden de bezoekersaantallen tussen de 13.000 en 17.000 per jaar, voor een museum in een kleine provincieplaats onder de toenmalige omstandigheden mag dat respectabel genoemd worden.<sup>198</sup>

Van 1874 tot 1879 adviseerde het College van Rijksadviseurs de regering bij het aankopen van eigentijdse kunst. In de periode daarna, tot 1918, gebeurde dat op voordracht van de referendaris of administrateur van de afdeling Kunsten en Wetenschappen, al dan niet in samenwerking met de directie van het Rijksmuseum. De minister behield de eindverantwoordelijkheid en moest formeel toestemming verlenen.

De aankopen van eigentijdse kunst werden (tot 1885) bekostigd uit het budget voor het Paviljoen Welgelegen en het budget van het Rijksmuseum (na 1885) of uit de post 'Aankoop van boekwerken en andere voorwerpen van wetenschap en kunst'. Het budget van laatstgenoemde post was zowel voor kunst als wetenschap bestemd (nadere specificering ontbreekt) en bedroeg in de periode 1875-1918 gemiddeld f 20.000,- per jaar, een ook voor die tijd zeer gering bedrag (zie bijlage). In het laatste kwart van de 19e eeuw was het in hoofdzaak De Stuers die over aankopen adviseerde, eerst binnen het College van Rijksadviseurs, later als referendaris. Het aankoopbeleid van eigentijdse kunst van De Stuers was niet systematisch in de zin dat hij doelgericht en volgens vaste criteria werken selecteerde. Zoals al eerder ter sprake is gekomen, was hij geen voorstander van het aankopen van eigentijdse kunst met het oogmerk jonge kunstenaars aan te moedigen. Hij wees in dit verband naar de slechte ervaringen onder koning Willem I, waarover hij eens opmerkte: 'die gaf tot 1830 veel geld uit om op de tentoonstellingen de prullen van jonge Rembrandts te koopen; dit heette aanmoediging' en 'die lorren hebben wij daarna weer uit het Paviljoen Welgelegen moeten verkoopen.'<sup>199</sup>

Ondanks deze weinig positieve ervaringen heeft De Stuers pogingen ondernomen om meer structuur te brengen in het vrijblijvende aankoopbeleid uit de periode vóór 1874. Als lid van het College van Rijksadviseurs adviseerde hij de regering om ten behoeve van het Paviljoen Welgelegen aan kunstenaars opdrachten te geven, omdat op de tentoonstellingen de beste werken meestal al verkocht waren. Een jaar

later werd dit verzoek herhaald, maar het bleef op verzet van de minister stuiten.<sup>200</sup> In 1880 pleitte hij voor het opstellen van vaste regels bij het aankopen van eigentijdse kunst en de instelling van een commissie van advies naar Frans en Belgisch voorbeeld. Minister Kappeyne van de Coppello vond De Stuers echter zelf de meest aangewezen persoon om te adviseren.<sup>201</sup> Vanaf de oprichting van het College van Rijksadviseurs in 1874 tot aan de oprichting van het departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen in 1918 zijn er door het Rijk, voor zover mij niets is ontgaan, 33 werken van levende kunstenaars of in de 19e eeuw overleden kunstenaars aangekocht. Het overgrote deel van deze aankopen vond plaats tussen 1874 en 1900 op tentoonstellingen te Amsterdam, Rotterdam en Den Haag. Deze aanwinsten werden tot 1885 in het Paviljoen Welgelegen geplaatst en daarna in de afdeling moderne kunst van het Rijksmuseum te Amsterdam. Uit mijn onderzoek is niet gebleken, dat er voor andere rijksmusea, zoals bijvoorbeeld het Koninklijk Kabinet van Schilderijen in Den Haag (Mauritshuis), eigentijdse kunst is aangekocht. Evenals in de voorafgaande periode werd er bij hoge uitzondering van een kunstenaar meer dan één werk aangekocht. Uit de aankopen blijkt geen voorkeur voor een bepaalde richting. Verschillende generaties waren vertegenwoordigd: J.W. Piene-man, W. Roelofs, J. Israëls, A.H. Bakker Korff, J. Maris, J.H. Weisenbruch en G.H. Breitner.<sup>202</sup>

Tussen 1900 en 1918 zijn er door het Rijk vrijwel geen aankopen van eigentijdse kunst meer gedaan. Voor de organisatoren van de tentoonstellingen was dit aanleiding om de minister te verzoeken het aankopen van eigentijdse kunst te hervatten. De ministers reageerden, onder verwijzing naar de 'beperkteid der middelen', in de regel afwijzend op dergelijke verzoeken.<sup>203</sup>

Er bestond nog altijd geen samenhangend aankoopbeleid van eigentijdse kunst. In de praktijk kwam het Rijk in het bezit van grote collecties eigentijdse kunst door schenkingen en legaten. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een brief uit 1910 van de directeur van het Rijksmuseum, Van Riemsdijk, aan minister Heemskerk. Hij vroeg de minister een aanvullende subsidie voor de aankoop van een aantal schilderijen van diverse Marissen: 'Ik heb de eer op te merken dat door het nemen van een besluit in dezen zin, gebroken wordt met het in de laatste jaren gevolgde stelsel om geene schilderijen van moderne meesters aan te koopen, maar liever schenkingen af te wachten, waaraan het in den laatsten tijd voorzeker niet heeft ontbroken.'<sup>204</sup>

Het aantal werken van eigentijdse kunst, dat het Rijksmuseum vanaf



de laatste decennia van de 19e eeuw uit schenkingen verwierf, moet op enkele honderden gesteld worden. Eén van de grootste schenkingen was de collectie van de familie Drucker (in 1909 en 1912), die ondergebracht werd in de speciaal daarvoor gebouwde Drucker-zalen.<sup>205</sup> In 1903 kreeg het Rijk het huis van de schilder H. W. Mesdag in schenking, dat een collectie moderne Nederlandse schilderkunst en werken uit de school van Barbizon omvatte. Het huis werd een museum.<sup>206</sup>

### *De Rijksacademie van Beeldende Kunsten en overig kunstonderwijs (1874-1918)*

In tegenstelling tot de overheidsbouw, die direct onder de verantwoordelijkheid van de afdeling Kunsten en Wetenschappen viel, was de bemoeienis van de afdeling met de Rijksacademie beperkt. In de hier behandelde periode werd haar bestaan niet meer bedreigd, zoals voor 1870 het geval was. De opeenvolgende regeringen beperkten zich hoofdzakelijk tot het verstrekken van subsidies, het benoemen van docenten en directeuren en het al dan niet goedkeuren van de onderwijsprogramma's. In de praktijk leverde dit weinig problemen op. Op politiek niveau werden er vrijwel geen inhoudelijke discussies gevoerd en van een richtingenstrijd, zoals bij het bouwbeleid, is mij niets gebleken. Een verklaring hiervoor moet gezocht worden in het feit, dat de wet van 1870 bepaalde dat de directeuren van de Rijksacademie de inhoud van het onderwijsprogramma samenstelden. Regering en parlement hoefden zich om die reden niet bezig te houden met inhoudelijke discussies over de te volgen richting.

In de kunstwereld daarentegen, stond het Academieonderwijs regelmatig ter discussie, met name in de jaren zeventig en tachtig. De voorkeur voor renaissance, barok en romantiek van directeur De Poorter en de voorkeur voor de middeleeuwen van Alberdingk Thijm, hoogleraar kunstgeschiedenis en esthetica, sloten niet aan bij de belangstelling van de jonge generatie van aankomende schilders. Het ideaal van Alberdingk Thijm, wiens ideeën verwant waren aan die van de Franse mediaevisten en de Engelse preraphaëlitien, was de eenheid van cultuur in de prerenaissancistische samenleving die hij tegenover het individualisme van zijn tijd plaatste.<sup>207</sup> Vanuit die opvatting keerde hij zich tegen de 'zuivere zinledige vorm' van het realisme en het impressionisme.<sup>208</sup>

Wanneer De Poorter in 1880 wordt opgevolgd door August Allebé (1837-1927) kunnen er twee bewegingen onderscheiden worden: het officiële onderwijs aan de Rijksacademie en de buitenacademische schilderkunst.<sup>209</sup>

Ook Allebé is nooit een voorstander van het impressionisme geweest, maar nieuwe opvattingen kregen bij hem meer kans dan bij zijn voorganger. Zijn programma was gericht op de bestudering en de analyse van de vormen zoals die optisch werden waargenomen. Als tegenwicht voor de impressionistische stroming probeerde Allebé zijn leerlingen vooral vormbesef bij te brengen.<sup>210</sup>

In cultureel opzicht veranderde er in de jaren tachtig veel. Moderne bewegingen en nieuw opgerichte tijdschriften zochten aansluiting bij internationale ontwikkelingen. De grote leuzen van de jonge literatoren waren van Franse oorsprong: 'l'art pour l'art' en 'naturalisme'. De beweging van tachtig was echter hyperindividueel en plaatste zich buiten de politieke en maatschappelijke discussies van dat moment.<sup>211</sup>

In de jaren negentig sloeg de slinger door naar het andere uiterste en streefde men naar een alles overkoepelende synthese. In de kunsten leidde dat tot een oriëntatie op de vraag naar de verhouding tussen kunst en leven, kunst en maatschappij.<sup>212</sup>

De Beweging van Negentig leverde een belangrijke bijdrage aan de discussie over de vermaatschappelijking van de kunst en bracht in het verlengde daarvan een aantal artistieke vernieuwingen tot stand: versieringskunst, monumentale kunst en gemeenschapskunst.

De Beweging van Negentig bestond uit een heterogene groep kunstenaars en bestreek het gebied van de letterkunde en de beeldende kunsten. Brandpunt van de beweging was het tijdschrift *De Kroniek* (1895-1907) van Pieter Lodewijk Tak (1848-1907). Een groot aantal van hen sloot zich na verloop van tijd aan bij de socialistische beweging: Henriëtte Roland Holst-van der Schalk, Gorter, Tak, Wibaut, Van der Goes, R.N. Roland Holst en Jan Veth. De invloed van Morris op de beeldende kunstenaars was groot. In 1894 had Veth *Claims of decorative Art* van Morris' geestverwant Walter Crane vertaald onder de titel: *Kunst en samenleving*. De harmonie van kunst en ambacht werden gekoppeld aan het streven naar een socialistische maatschappij.<sup>213</sup>

In 1907 werd Antoon Derkinderen, een katholieke representant van de Beweging van Negentig — hij werkte samen met een aantal geestverwanten mee aan het decoratieprogramma van de Beurs van Berlage — benoemd tot opvolger van August Allebé als directeur van de Rijksacademie. Derkinderen heeft het onderwijsprogramma heel duidelijk in de richting van de gemeenschapskunstidealen gevoerd, maar ook de lijn van zijn in 1889 overleden leermeester Alberdingk Thijm voortgezet. Hij deelde Thijm's katholieke ideaal van de middeleeuwse cultuur

en de veronderstelde eenheid van kunst en ambacht. Zijn opvattingen over monumentale of gemeenschapskunst impliceren het harmonisch samengaan van alle kunsten in de architectuur.

Deze opvattingen hebben zijn beleid aan de Rijksacademie in belangrijke mate bepaald. Derkinderen heeft veel moeite gedaan om een speciale afdeling voor monumentale kunst op te richten, wat echter op verzet stuitte bij de regering. Pas bij de benoeming van Roland Holst tot directeur van de Rijksacademie in 1927 kwam deze afdeling van de grond.<sup>214</sup>

Geheel overeenkomstig zijn visie op de kunst introduceerde Derkinderen een nieuwe hiërarchie in het onderwijsprogramma. Bovenaan stond de bouwkunst, gevolgd door beeldhouwkunst en schilderkunst. Hij voerde ook vakken in als theorie van de monumentale kunst, theorie van de ornamentiek, iconografie en kostuumkunde.<sup>215</sup>

Tot en met het derde kwart van de 19e eeuw bestond er in Nederland geen kunstnijverheidsonderwijs. Het teken- en kunstonderwijs was niet gericht op de esthetische kwaliteit van gebruiksvoorwerpen.<sup>216</sup>

Het was de Nederlandsche Maatschappij voor Nijverheid en Handel die in 1877 zowel een kunstnijverheidsschool als een kunstnijverheidsmuseum oprichtte, beide ondergebracht in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem.<sup>217</sup>

Naar aanleiding van de eerste tentoonstelling van kunstnijverheid in Nederland in het Paleis van Volksvlijt in 1877, werd er in 1878 van overheidswege een onderzoekscommissie ingesteld om de stand van zaken van de kunstnijverheid te onderzoeken. De commissie rapporteerde dat de toestand bedroevend was: te veel import, te weinig export en in het algemeen een grote achterstand ten opzichte van het buitenland.

De Stuers, die in zijn artikel *Iteretur Decoctum* (1874) al gewezen had op het economische belang van goede kunstnijverheidsproducten, heeft zich als referendaris van de afdeling Kunsten en Wetenschappen beijverd om in Nederland het kunstnijverheidsonderwijs van de grond te krijgen. Hij had een reis naar Engeland, de bakermat van de 'arts and craft movement', gemaakt en was daar onder de indruk gekomen van het kunstnijverheidsonderwijs. Naar voorbeeld van het South-Kensington Museum werd in 1879 de Quellinusschool opgericht, met het doel te voorzien in de opleiding van kunstnijverheidsbeoefenaars voor de uitvoering van de decoraties van het nieuwe Rijksmuseum. Tenslotte werd in 1881 de later aan het Rijksmuseum verbonden Rijkskunstnijverheidsschool opgericht.<sup>218</sup>

Naast deze initiatieven bewerkstelligde De Stuers de oprichting van een Rijksnormaalschool voor onderwijzers in het tekenen. In 1889 werd het tekenonderwijs op de lagere scholen verplicht gesteld. De Stuers heeft er ook voor gezorgd dat er meer tekenscholen door het Rijk gesubsidieerd werden, waarbij de regel gold, dat Rijk en gemeenten de kosten deelden.<sup>219</sup>

#### *Steun aan individuele kunstenaars (1875-1918)*

In de periode 1875-1918 heeft het Rijk in een aantal gevallen aan kunstenaars in opleiding subsidies verstrekt om hen in staat te stellen hun studie aan diverse binnen- en buitenlandse instellingen voort te zetten.

Het ging hier niet om een bestaande wettelijke regeling of vast omschreven richtlijnen. Formeel diende een kunstenaar een verzoek in bij de minister van Binnenlandse Zaken, in de praktijk werd het verzoek behandeld door de referendaris van de afdeling Kunsten en Wetenschappen. De meeste verzoeken gingen vergezeld van attesten en aanbevelingsbrieven, waarin gewag werd gemaakt van het talent en de vorderingen van de leerling. Verzoeken zonder referenties kwamen niet voor behandeling in aanmerking. In een aantal gevallen heeft De Stuers zich persoonlijk op de hoogte gesteld van de kwaliteit van het werk, alvorens tot subsidieverlening over te gaan. Als voorwaarde werd gesteld, dat de kunstenaar zelf of zijn familie niet in het onderhoud konden voorzien. In de meeste gevallen betrof het verzoeken van in het buitenland studerende. De verstrekte subsidies varieerden van f 125,- tot f 1.000,- en werden in een aantal gevallen voor meerdere jaren verstrekt. Toekenning geschiedde per *Koninklijk Besluit*. Het archief over deze aanvragen loopt van 1875 tot 1907, hoewel de laatste subsidie in 1909 werd verstrekt. In totaal werden er aan 12 kunstenaars in spé subsidies verstrekt, waarvan 10 in de jaren zeventig en tachtig.<sup>220</sup>

Dit geringe aantal toewijzingen, er waren meer verzoeken, betekent, dat de regering slechts bij hoge uitzondering subsidies verstrekte. Daarbij past wel de kanttekening dat de uitgaven voor de collectieve voorzieningen in zijn algemeenheid vrij gering waren. Het aandeel van de uitgaven voor onderwijs, sociale zorg en volkshuisvesting bijvoorbeeld, was in 1892 slechts 6% van de totale rijksbegroting.<sup>221</sup>

#### *Steun aan kunsttentoonstellingen (1875-1918)*

De bemoeienis van de regering met kunsttentoonstellingen in het buitenland was hoofdzakelijk beperkt tot de rol van bemiddelaar. De minister van Binnenlandse Zaken ontving van de Nederlandse gezant in

het land, waar de tentoonstelling gehouden werd, de reglementen en voorwaarden en stelde die vervolgens ter beschikking van de Rijksacademie van Beeldende Kunsten, Arti et Amicitiae en de in 1847 opgerichte Haagse kunstenaarsvereniging Pulchri Studio. De tentoonstellingen werden ook aangekondigd in het niet-officiële gedeelte van de *Staatscourant*. De regering benoemde vervolgens een officiële tentoonstellingscommissie, die belast werd met de afwikkeling van de Nederlandse inzendingen en de organisatie ter plekke. Deze commissie was in het algemeen samengesteld uit de gezant en een aantal door Pulchri en Arti voorgedragen kunstenaars. De regering benoemde ook de Nederlandse leden voor de internationale jury's. Nederlandse afvaardigingen naar internationale tentoonstellingen kregen hierdoor een officiële status.

Dit betekende niet, dat de regering ook de financiën verschafte voor Nederlandse inzendingen. Slechts bij hoge uitzondering verstrekke zij een geringe subsidie en die was vrijwel nooit kostendekkend. In hun eindverslag spraken de diverse tentoonstellingscommissies hier vrijwel altijd hun ongenoegen over uit. In haar eindrapport over de Nederlandse inzending naar de tentoonstelling van schone kunsten van 1882 te Wenen, deed de tentoonstellingscommissie haar beklag bij de minister over deze situatie: 'De kommissie gevoelt zich verplicht in dit rapport nogmaals te herhalen, dat het zeer te bejammeren is, dat zij, geroepen zijnde, de eer van het Land en de belangen der Nederlandsche kunst te handhaven, verstoken bleef van alle hulp en steun van het Gouvernement. De weigering van het Gouvernement in January 1882, de kommissie, op haar verzoek, eene subsidie toe te staan, bleef niet zonder gevolg en was feitelijk oorzaak dat Nederland ten Weener tentoonstelling niet de plaats kon innemen, op welke zij anders met recht aanspraak had mogen maken. De kommissie geene leden kunnende afzenden, die zich met de plaatsing zouden belasten, moest dit aan anderen overgelaten worden, en deze was dan ook zo slecht, dat de Duitsche en Oostenrijksche pers zich allerongunstigst over Holland uitliet, en daarom beter was geweest, indien Holland zich niet vertegenwoordigd had.'<sup>722</sup>

De kosten van de inzending konden slechts gedeeltelijk gedekt worden uit de opbrengst van een tentoonstelling in het gebouw Arti et Amicitiae. Daardoor was de commissie met een nadelig saldo komen te zitten, dat door de commissieleden uit eigen middelen werd gedekt. De commissie sprak wel haar waardering uit, dat het lid voor de internationale jury een vergoeding had gekregen, maar hoopte verder, dat de regering

nu eindelijk eens in zou zien, dat 'kunst wel degelijk een regeringszaak is'.<sup>223</sup>

Het tentoonstellingsbeleid, voor zover daar sprake van was, bleef beperkt tot een aantal formele zaken en was in de praktijk een zaak van de kunstenaarsverenigingen.

Voor de inzending van werken van eigentijdse Nederlandse schilders naar de wereldtentoonstelling van 1893 te Chicago was de regering wel bereid een subsidie te geven (f 12.000,-), dit voorstel werd echter na een roerig debat in de Tweede Kamer verworpen. Het kamerlid Van Kerkwijk herinnerde de minister van Binnenlandse Zaken, de links-liberaal Tak van Poortvliet, aan een besluit in 1885 om Nederland niet meer te laten vertegenwoordigen op internationale tentoonstellingen van kunstnijverheid, omdat het lage niveau van de vaderlandse kunstnijverheid daartoe geen aanleiding meer gaf.<sup>224</sup> Het afwijken van dit besluit betekende volgens hem een bevoordeling van de beeldende kunst: 'Dit subsidie, eene soort van protectie, heeft zij aan de schilderen verleend, maar niet aan de daarmee verwante zaken, die er evenveel aanspraak op hadden' (kunstnijverheid J.H.). Hij stelde voor de subsidie niet te verlenen.

De liberaal Goeman Borgesius was wel voorstander: 'Met den minister ben ik overtuigd dat onze schilders de traditie van de 16e en 17e eeuw zullen weten te handhaven, dat zij schitterend voor den dag zullen komen, en dat dus de kleine som, hier gevraagd, inderdaad goed besteed zal zijn. Van protectie, een woord door den heer Van Kerkwijk gebruikt, is daarbij natuurlijk geen sprake; het subsidie strekt alleen om de mannen, die reeds getoond hebben de eer van onze nationale kunst zoo goed te kunnen ophouden, te steunen in hare pogingen om ook in Amerika te zorgen voor eene waardige vertegenwoordiging, ook van die kunstenaars die niet in staat zijn zich daarvoor geldelijke opofferingen te getroosten. Zou de kamer om dat te bereiken geen f 12.000,- willen toestaan?'

Schaepman, de katholieke voorman, wierp tegen, 'dat een subsidie (...) altijd de betekenis heeft, zoo al niet van directe hulp, dan toch van eene tegemoetkoming, eene ondersteuning'. Vervolgens constateerde hij dat een subsidie om de roem van de hedendaagse schilderschool te verhogen niet overeenstemde met 'onze eer en ook niet met ons gezond nationaal bewustzijn' omdat deze schilders evenals hun voorgangers in de 17e eeuw op eigen kracht hun naam en die van hun land moesten verheffen: 'En nu zouden wij om de zonen, de echte

zonen van Rembrandt, in het ware licht te plaatsen komen aandragen met twaalf duizend gulden, zeggende: wat de vaderen gedaan hebben, vermoogt gij op eigen kracht niet'. Schaepman doelde op de schilders van de Haagse School, die na eerst in het buitenland roem te hebben vergaard nu ook in eigen land erkenning hadden gekregen. Ze werden beschouwd als de voortzetter van de 17e eeuwse landschapsschilderkunst, waar Schaepman de consequentie aan verbond dat zij zich overeenkomstig de traditie op eigen kracht dienden te handhaven.

Tak van Poortvliet deed nog een vergeefse poging om de kamer er van te overtuigen, dat het subsidie uitsluitend bestemd was voor dekking van de organisatie- en vervoerskosten en om jonge kunstenaars in de gelegenheid te stellen hun naam in het buitenland te vestigen, wat ook tot eer van het land strekte. De Beaufort viel de minister bij. Hij wees op het belang van internationaal aanzien en ook op het voorbeeld van de 17e eeuw, waarin vele kunstenaars hun grootheid en beroemdheid te danken hadden aan de steun van de vorsten. Het mocht niet baten en het amendement van Van Kerkwijk werd aangenomen.<sup>225</sup>

De continuïteit met de debatten uit de jaren vijftig is opvallend. Het debat illustreert nog eens hoe weinig men geneigd was de eigentijdse kunstenaars financieel te ondersteunen. Opvallend daarbij is, dat zowel de voor- als tegenstanders van actieve ondersteuning verwezen naar de 17e eeuw.

In hun eindrapport beklagden de tentoonstellingscommissarissen H. W. Mesdag, belast met de organisatie in Nederland, en H. Vos, belast met de organisatie in Chicago, zich er over, dat de regering en het parlement de Nederlandse inzending niet hadden willen subsidiëren. Uit het rapport van Mesdag blijkt, dat hij aan zijn benoeming de voorwaarde verbonden had, dat de regering een subsidie zou verstrekken. De minister had hem dit inderdaad toegezegd, waarop Mesdag en Vos met de organisatie waren begonnen. Toen de subsidie door het parlement werd afgestemd, had Mesdag zich in eerste instantie willen terugtrekken, maar was al te ver gevorderd om dat nog te kunnen. Het had tot gevolg, 'dat zowel vele oudere kunstenaars als jongere, uit vrees van te hoge onkosten, of hunnen reeds gedane toezeggingen terugtrokken, of zich van elke deelneming onthielden'. Mesdag was genoodzaakt geweest met een particulier een contract af te sluiten over transport, ophanging, verzorging, terugzending en verkoop van de schilderijen. Desalniettemin was de inzending zowel artistiek als financieel een groot succes. Van de 189 schilderijen, 107 tekeningen en 81 etsen werden respectievelijk 88, 63 en 1 verkocht en 17, 8 en 4 bekroond. Mesdag

besloot met: 'De eer van Nederland is hoog gehouden en de roem harer schildersschool bevestigd en al bleven de kunstenaars verstoken van eenige staatssubsidie, zij zagen er niet tegen op, zich zoo nodig groote opofferingen te getroosten, nu er sprake was van Neerlands eer en roem.'<sup>226</sup>

De tegenstanders van de subsidie zullen hier waarschijnlijk wel de bevestiging van de juistheid van hun opvatting in hebben gezien. Ook Vos sprak van een groot succes, maar betreurde het, dat door het ontbreken van subsidie 'onze beeldhouwers niet in de mogelijkheid zijn gesteld om eenig hunner voortbrengselen hier heen te zenden.'<sup>227</sup>

Vanaf het begin van de 20e eeuw waren de regeringen in de regel wel bereid om inzendingen naar internationale tentoonstellingen te subsidiëren, maar de organisatoren bleven klagen over het feit dat de subsidies nooit kostendekkend waren. De regering verstrekke bijvoorbeeld voor de inzending naar de werlde-tentoonstelling te St. Louis in 1904 f 20.000,- ten behoeve van een afdeling van beeldende kunsten. In 1916 stelde de regering f 25.350,- ter beschikking voor de aankoop en inrichting van een Nederlands kunstpaviljoen te Venetië, dat bedoeld was als tentoonstellingsruimte voor de jaarlijks in Venetië gehouden tentoonstellingen van beeldende kunst.<sup>228</sup>

In 1909 was op initiatief van Pulchri Studio en Arti et Amicitiae het 'Comité représentatif dans les expositions à l'étranger de l'art et des artistes des Pays-Bas' opgericht, dat voortaan op zou gaan treden als orgaan ter behartiging van de belangen van Nederlandse inzendingen op buitenlandse tentoonstellingen en aan wie de minister (die uiteraard alles delegeerde aan de referendaris of administrateur van de afdeling Kunsten en Wetenschappen) direct de organisatie kon opdragen.<sup>229</sup>

Het monopolie van de twee kunstenaarsverenigingen was veel kunstenaars een doorn in het oog. De schilder W.E. Roelofs pleitte er in 1913 bij de minister voor om de samenstelling van de tentoonstellingscommissies en de benoeming van de juryleden te laten bepalen door vertegenwoordigers van alle kunstenaarsverenigingen. De kunstenaars zouden, naar Belgisch voorbeeld, officieel stemrecht moeten krijgen. De verenigingsbelangen zouden minder prevaleren. De politici wilden de tentoonstellingscommissies echter geen officiële status geven.<sup>230</sup>

Er bestond ook geen officiële band tussen de regering en de organisatoren van tentoonstellingen van eigentijdse kunst in Nederland. Deze werden in het algemeen georganiseerd door de plaatselijke kunstenaarsverenigingen, al dan niet in samenwerking met de gemeentelijke overheid. Soms werden Pulchri en Arti door de regering aangezocht



om landelijke tentoonstellingen te organiseren. Subsidies werden echter niet verstrekt.<sup>231</sup>

*Initiatieven tot oprichting van een regeringsadviesorgaan voor de kunsten (1905-1917)*

We begonnen het verhaal met de opheffing van de Vierde Klasse en de vergeefse pogingen om haar onder te brengen in de Academie van Wetenschappen en we eindigen ermee.

Tussen 1905 en 1917 zijn er verschillende pogingen ondernomen om een officieel adviesorgaan voor de kunsten, als onderdeel van de Koninklijke Academie van Wetenschappen, in het leven te roepen. Deze initiatieven liepen uiteindelijk op niets uit, wat typerend genoemd mag worden voor het problematische karakter van de relatie tussen overheid en kunst in de periode 1848-1918.

In 1905 nam Kuyper, leider van het protestants-katholieke coalitie kabinet, het, gezien zijn opvattingen over de kunst, opmerkelijke initiatief om aan de Koninklijke Academie van Wetenschappen een derde afdeling voor de kunsten toe te voegen. Het ging daarbij om schilderkunst, de ets- en graveerkunst, de beeldhouwkunst, de bouwkunst en de toonkunst. Dit voorstel, dat hij neerlegde in een rapport aan de koningin, kwam neer op het herstel van de voormalige Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut. Ook bij hem ging het om het nationaal prestige, hij wees er op 'dat in de nabijgelegen landen als België en Frankrijk aan de daar bestaande Academies afdelingen zijn voor schoone kunsten en aldaar als van gelijke waarde beschouwd.'

Zoals we zagen, waren de kunsten in 1854 van de uitbreiding van de Academie van Wetenschappen uitgesloten. Het herstel van een afdeling kunsten zou samen moeten vallen met de Rembrandtfeesten in 1906.

Kuyper nodigde een aantal vertegenwoordigers uit de kunstwereld en een aantal Academieleden uit om de wenselijkheid, de regeling en de kosten van een afdeling kunsten te bespreken. De kunstenaars waren voor, de Academieleden unaniem tegen. De Academieleden vonden een dergelijke afdeling in strijd met het zuiver wetenschappelijke karakter van de Academie. Indien de regering 'de kunst tot meerdere waardeering' wilde brengen, dan moest dat volgens hen plaatsvinden in een apart, van de Academie losstaand instituut. Verder zou een uitbreiding van de Academie leiden tot financiële beslommingen, ruimtegebrek en vrijheidsbelemmeringen. Ondanks toezeggingen van Kuyper om deze bezwaren te ondervangen, bleven de Academieleden bij

hun standpunt en Kuiper trok zijn voorstel in.<sup>232</sup>

Enkele jaren later laaide de discussie weer op, dit maal vanuit de kunstwereld. Naar aanleiding van de moeilijkheden die waren ontstaan bij de aanbidding door de regering van gebrandschilderde ramen voor het Vredespaleis, bepleitte Derkinderen in 1911 in *De Gids* de wenselijkheid van een instituut, dat de regering kon adviseren bij publieke kunstzaken op analoge wijze als bij de wetenschappen.

Ook Roland Holst mengde zich in de discussie, hij was ook van mening, dat de overheid bij belangrijke kunstzaken advies nodig had. Zonder een officieel advieslichaam zouden 'kларheid' en 'vastheid' van handelen blijven ontbreken en zouden 'de invloed van gansch toevallige persoonlijke relaties, zoowel als die, door intrigue verkregen, nimmer geheel buitengesloten' kunnen worden. Hij wees wel op de gevaren die een dergelijke instelling met zich mee zou brengen, indien er niet voor gewaakt werd, 'dat een dergelijk Instituut niet tot stand komt wanneer het niet alle waarborgen geeft, dat het nimmer kan worden een reactionair en achterlijk element in het kunstleven, maar immer zal blijven de heldere spiegel van het levende, bewegende en groeiende kunstinzicht'.

In 1914 hield Derkinderen nogmaals een pleidooi voor de instelling van een adviesorgaan: 'Indien de Beeldende Kunstenaars een gezonder organisatie hebben herwonnen, dan zal opnieuw er van beide zijden de noodzakelijkheid worden gevoeld van een Regeringslichaam ten bate der Beeldende Kunsten. Het zal de organisatie van den werkgever tegenover die van den werknemer zijn en ongetwijfeld aan kunst en kunstenaar direct gewin brengen. Men zou zelfs kunnen betoogen dat door het ontbreken van dit lichaam aan de kunstenaarsverenigingen een zeer noodige prikkel tot waakzaamheid en activiteit onthouden werd.'<sup>233</sup>

In 1913 was op een congres van het 'Verbond van Nederlandsche Kunstenaarsverenigingen' de wenselijkheid van een dergelijk instituut ter sprake gekomen. Men besprak onder meer of een dergelijk orgaan wel of niet los van de overheid zou moeten opereren en of alleen de beeldende kunsten er in vertegenwoordigd zouden moeten worden. De meningen lagen verdeeld. De voorzitter van het congres, Snijder van Wissenkerke, wilde een officiële band met de staat, omdat zonder dat, een lichaam 'welks belangrijke taak het zou zijn den staat over zaken van kunst voor te lichten' niet aan haar doel kon beantwoorden. Hij stelde een compromis voor: de kunstenaars zouden zelf de samenstelling van het instituut bepalen, maar wettelijke erkenning als officieel

regeringsadviesorgaan aanvragen bij de regering. Een commissie zou die wettelijke regeling ontwerpen en daarover met de regering onderhandelen. De commissie, onder leiding van N. Beets, schreef een rapport, dat op 13 juni 1916 aan de minister werd aangeboden.<sup>234</sup>

Vooruitlopend op de aanbieding van dit rapport had het 'Verbond van Nederlandsche Kunstenaarsverenigingen' de minister een brief gestuurd waarin gewezen werd op het belang van een overlegorgaan tussen kunstenaars en regering. In de brief werd onderstreept, dat de oprichting van de afdeling Kunsten en Wetenschappen in 1875 de bevestiging was van het besef, dat de kunsten behalve een particuliere ook een regeringszaak waren. Sindsdien, zo schreef men, waren onder De Stuers en later onder Roijer de activiteiten ten aanzien van de kunsten uitgebreid en was de belangstelling voor de kunsten in steeds bredere kring toegenomen.

De wens tot oprichting van een adviesorgaan hing samen met de discussie over de vermaatschappelijking van de kunsten: 'Enerzijds hebben de kunstenaars begrepen dat hunne sociale positie medebrengt de noodzakelijkheid van vakorganisatie gesteund door artistieke capaciteit, anderzijds wordt door de paedagogen en sociologen erkend welk een belangrijke factor de kunst is in de verhoudingen van eene harmonische samenleving.' Er bleef een grote taak te vervullen, 'totdat kunst en maatschappij, in den ruimsten zin, weder tot dien schoonen samenhang gebracht zijn, waarin de kunst aan het leven weer die veredeling kan geven, welke bij haar past.'

Op tal van gebieden had de regering advies nodig: de reorganisatie van het kunstonderwijs, het leerprogramma voor de kunstnijverheid, een museum voor moderne kunstnijverheid, een nieuwe Rijksacademie van Beeldende Kunsten, een architectuurmuseum en de toonkunst. Ook leek het de schrijvers wenselijk dat het instituut betrokken zou worden bij de stichting van overheidsgebouwen. Een algemeen kunstinstituut, opgevat als een orgaan tussen de kunstenaarsorganisaties en de regering, zou deze zaken moeten voorbereiden en de regering daarover moeten adviseren.<sup>235</sup>

Naar aanleiding van deze brief en ter voorbereiding op het komende overleg, dat zou plaatsvinden nadat het rapport van de commissie zou zijn ontvangen, schreef de in 1916 aangetreden administrateur van de afdeling Kunsten en Wetenschappen Duparc op verzoek van de minister een nota over de wenselijkheid van het door het Verbond voorgestane kunstinstituut.

Duparc was een tegenstander van het samengaan van alle kunsten in

de architectuur, hij wilde in ieder geval voorkomen, dat het instituut invloed zou krijgen op het bouwbeleid van zijn afdeling. Bij zijn nota voegde hij zelfs een aparte bijlage, waarin hij stelde: 'het is ongewenscht bij stichtingen van een bouwwerk door eenig openbaar lichaam de architectonische behandeling door verschillende architecten te doen geschieden of de onderdeelen of meubileering ter zelfstandige behandeling op te dragen aan andere kunstenaars'. De samenwerking van verschillende kunstenaars zou volgens hem alleen maar desintegrerend werken. Adviezen over de overheidsbouw zouden slechts in enkele gevallen nodig zijn, omdat de rijksbouwmeester Vrijman garant stond voor bekwaamheid en deskundigheid.

Duparc benadrukte in zijn nota het belang, dat een dergelijk instituut voor de regering zou hebben en niet zozeer voor de kunstenaars. De regering kon ermee tonen, 'dat ook de kunst naast de wetenschap als een zeker even hoge uiting van het menselijke geestesleven op gelijke waardeering van Regeringswege aanspraak mag maken, terwijl ook niet uit het oog moet worden verloren, dat andere Departementen eveneens soms van een dergelijk instituut adviezen zullen kunnen inwinnen.'

Hij raadde de minister aan een kunstinstituut op te nemen in de Academie van Wetenschappen. Daarmee zou worden voorkomen, dat het als een te zelfstandig orgaan zou gaan functioneren en de minister zijn zelfstandigheid zou ontnemen: 'Als principe toch zal uitdrukkelijk moeten worden vooropgesteld, dat adviezen slechts behoeven te worden uitgebracht, indien daarnaar door de Regering wordt gevraagd, al zal, gelijk van zelf spreekt, de Afdeeling het recht mogen hebben om hare eventueele wenschen ter kennis van de Regering te brengen.'

Door het instituut als afdeling onder te brengen bij de Academie van Wetenschappen kon de goede samenwerking tussen de twee reeds bestaande afdelingen als leidraad dienen. In de afdeling zouden naast de beeldende kunsten ook de letteren, toneel en muziek vertegenwoordigd moeten zijn.

In de afdeling wilde Duparc twee categorieën van personen opnemen: kunstenaars en kunstcritici, waarmee hij docenten, historici en esthetici bedoelde. De critici bezaten naar zijn mening 'de best ontwikkelde objectiviteit' en zouden kunnen voorkomen, dat kunstenaarsbelangen zouden gaan overheersen.<sup>236</sup>

Kort daarop stuurde Duparc de minister een schetsontwerp van het reglement, waaruit blijkt, dat het Instituut uit zeven afdelingen zou bestaan: bouwkunde, beeldhouwkunst, schilderkunst, kunstnijver-

heid, letteren, toneel en muziek.<sup>237</sup>

In een toelichting op dit ontwerp formuleerde Duparc doel en werkzaamheden: 'De aard der instelling moet zijn die van een lichaam, dat zich ten doel stelt, de artistieke lagen der verschillende kunsten hier te lande te bevorderen door het bestuderen van die belangen en het kenbaar maken aan de Regering van de wijze, waarop volgens zijne mening die belangen kunnen worden bevorderd. Op eigen initiatief kan dit lichaam dan bijvoorbeeld bestuderen en in den vorm van stellingen, werkprogramma's, adressen of conceptontwerpen aan de Regering aanbieden zijn wenschen omtrent onderwerpen als daar zijn: prijsvragen, principes bij het restaureeren van monumenten, een rijkstoneelschool, muzieksubsidies (aan vereenigingen zowel aan jeugdige musici), teekenonderwijs-hervorming, aesthetische vorming op de lagere scholen, vrije kunst op buitenlandsche tentoonstellingen, aankoop van rijkswege van voortbrengselen van oude en moderne niet-Hollandsche kunst (voor musea), aankoop voor Nederlandsche musea van moderne kunst, organisatie of aanmoediging van rijkswege van tentoonstellingen van moderne kunst enz. enz.'

Naast genoemde taken zou het instituut verplicht zijn de regering op verzoek van advies te dienen over alle op zijn terrein liggende zaken. Van de gevraagde adviezen zou de regering zich gedegen rekenschap moeten geven, maar de adviezen verplichtten haar tot niets.

Duparc wilde het instituut als onderdeel van de Academie van Wetenschappen dienstbaar maken aan het algemene belang en een element van objectiviteit en neutraliteit inbouwen. De invloed van de kunstenaars en hun bonden moest daarom worden ingeperkt, te meer daar zij naast artistieke ook materiële belangen hadden: 'De docenten en critici kunnen den invloed daarvan te niet doen. Verder komt het mij wenschelijk voor dat het socialistische en katholieke element niet te sterk zij'. Met dit laatste doelde hij op de respresentanten van de gemeenschapskunst, die vooral in die kring waren te vinden.<sup>238</sup>

Na ontvangst van het rapport van het Verbond in 1916 volgde er tussen Duparc en afgevaardigden van het Verbond een bespreking. Er werd verder een aantal kandidaat-leden en vertegenwoordigers van de Academie van Wetenschappen uitgenodigd. In het rapport had het Verbond gepleit voor meer invloed van kunstenaars op de afdeling Kunsten en Wetenschappen, die te weinig de belangen van de Nederlandse kunstenaars zou behartigen. Als voorbeeld werd onder meer genoemd de internationale prijsvraag voor de schilderijen in het gebouw van de Rijksuniversiteit te Groningen, die uiteindelijk geresulteerd had in een

opdracht aan een Duitse firma. Ook wilden de kunstenaars meer invloed op het bouwbeleid.<sup>239</sup>

Hoewel men het eens was over doel en structuur van het instituut, was het belangrijkste geschilpunt, dat het Verbond in de eerste plaats de belangenbehartiging van de Nederlandse kunstenaars voorstond. Voor Duparc betekende dit, dat het nut dat het instituut voor de regering en het algemeen belang zou hebben naar de achtergrond werd gedrongen.<sup>240</sup>

Het plan om een derde klasse voor de kunsten aan de Academie van Wetenschappen toe te voegen werd nooit uitgevoerd. De initiatieven laten volgens mij wel goed zien hoe de kunstenaars nog steeds meer invloed op het kunstbeleid wilden hebben (een discussie die teruggaat tot de jaren dertig van de 19e eeuw), maar dat de regering dat niet wilde toestaan, omdat zij vreesde voor te veel particuliere kunstenaarsbelangen en bevoordeling van bepaalde richtingen in de kunst. De regering, bij monde van Duparc, beriep zich daarbij op het dienstbaar maken van het kunstbeleid aan het algemeen belang, waarvoor een zekere neutraliteit en objectiviteit vereist waren.

### 3 Samenvatting en conclusies

In de periode 1848-1874 werd de landelijke politiek gedomineerd door de doctrinair-liberalen. De leider van de doctrinair-liberalen was J.R. Thorbecke (1798-1872), in zijn functie van minister van Binnenlandse Zaken droeg hij de verantwoordelijkheid voor de kunsten. Bij zijn aantreden in 1849 kreeg Thorbecke te maken met een aantal wetten, voorzieningen en instellingen ten behoeve van de eigentijdse kunst, die voornamelijk tijdens de Franse tijd en de regeerperiode van koning Willem I tot stand waren gekomen. De belangrijkste waren: het Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schone Kunsten (1808), de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (1822) en de verzameling moderne kunst in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem (1838).

Kritiek op de effecten van de aanmoedigingspolitiek van Willem I én de slechte economische toestand van het land hadden er toe geleid, dat de overheidszorg voor de kunsten vanaf 1830 tot een minimum werd beperkt. Deze tendens werd in de jaren vijftig en begin zestig voortgezet.

De opheffing van het Koninklijk Instituut in 1851 en de oprichting van een Academie van Wetenschappen betekende het einde van de officiële

vertegenwoordiging van kunstenaars in een overheidsadviesorgaan. Bij de uitbreiding van de Academie van Wetenschappen in 1853 werden de kunsten alleen nog als wetenschap vertegenwoordigd. Sinds 1854 had de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten een adviserende taak. Deze kon echter nauwelijks serieus genomen worden, omdat het voortbestaan van de Academie en het Paviljoen Welgelegen voortdurend ter discussie stond.

Voor Thorbecke was dit beleid een uitvloeisel van zijn doctrinair-liberale opvattingen, kunsten en wetenschappen vielen principieel buiten het werkkterrein van de staat. In dit verband stelde hij de op eigen kracht verworven bloei in de kunsten van het 17e eeuwse Nederland ten voorbeeld. De moderaat-liberale en conservatieve kabinetten na 1853 voerden in de praktijk hetzelfde beleid. Deze politiek ontmoette veel kritiek, met name van de kant van kunstenaarsverenigingen als *Arti et Amicitiae*. Tot aan 1918 is dit een constante: het streven van de kunstenaars om directe invloed uit te oefenen op het kunstbeleid.

Bij het hernieuwde optreden van de doctrinair-liberalen in 1862 raakte de kunstwereld in grote beroering door de affaire Verboeckhoven. De protesten van de kunstenaars hadden hun weerslag op het debat over de kunstenbegroting later dat jaar. Naar aanleiding van Thorbecke's uitspraak in 1862, 'Maar het is geene zaak van regering. De Regering is geen oordeelaar van wetenschap en kunst', werd de discussie toegespitst op de vraag of kunst wel of geen regeringszaak was.

De meningen lagen verdeeld. Zij bewogen zich tussen de polen van een bescheiden staatsmecenaat op basis van overwegingen van nationaal prestige en volledige staatsonthouding.

Thorbecke werd door de Tweede Kamer gedwongen om zijn standpunt kenbaar te maken. Hij formuleerde een aantal randvoorwaarden waaronder de kunsten zich op eigen kracht konden ontwikkelen, zonder dat de regering zich met de inhoudelijke aspecten van de kunst mocht bemoeien. Zowel in het bewuste debat als in Thorbecke's programma lag het accent op de aanmoediging van de eigentijdse kunst. Pas begin jaren zeventig zou de discussie zich verbreden tot vraagstukken betreffende de conservering van de oude kunst en de monumentenzorg.

Hoewel Thorbecke zelf weinig ernst maakte met de uitvoering van dit programma luidde het debat van 1862 toch het einde in van de impasse sinds 1830. Door de doctrinair-liberale kabinetten na 1866 werd er een respectabel aantal aankopen van eigentijdse kunst gedaan. Ook het Paviljoen Welgelegen werd gereorganiseerd en er kwam een nieuwe Rijksacademie van Beeldende Kunsten tot stand.

De kritiek hield evenwel aan en zou in het debat van 1872 tot een nieuw hoogtepunt komen. Deze kritiek kan geplaatst worden tegen de achtergrond van het verzet tegen de doctrinair-liberale politiek in het algemeen. Zowel in eigen kring — het links-liberalisme diende zich aan — als daarbuiten had het doctrinair-liberalisme weerstanden opgeroepen. Over een breed vlak ontwikkelden zich nieuwe opinies en groeiden nieuwe tegenstellingen. De jaren zestig droegen het karakter van een ‘grote wending’, die zich in de jaren zeventig pas goed zou manifesteren.

Op het niveau van het kunstbeleid werd de doctrinair-liberalen verweeten geen oog te hebben voor het veronderstelde belang van de kunst voor beschaving en vorming van het volk.

Dit kwam onder meer tot uiting in de toenemende pleidooien voor een betere staatszorg voor het openbare kunstbezit en het onderhoud van historische monumenten. In dit verband was er toenemende aandacht voor de internationale positie van Nederland als ‘beschaafde’ natie. Kunst als element van volksbeschaving duidde op democratisering: het bijbrengen van kunstzin en schoonheidsgevoel ter verheffing van het volk. De regering deed vooralsnog niets en pas na het verschijnen van *Holland op zijn smalst* van Victor de Stuers in 1873 leek er in de houding van de regering iets te veranderen.

In de visie van De Stuers waren er aan de kunsten twee belangen verbonden: een immaterieel belang, ontwikkeling en beschaving van het volk, en een materieel belang, voorwaarde voor de bloei van de kunstnijverheid. In zijn artikel stond de zorg voor de oude kunst als voorbeeld voor die van het heden, centraal. Zijn artikel gaf de definitieve aanzet tot de instelling van het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst (1874) en de afdeling Kunsten en Wetenschappen (1875).

In de periode 1874-1918 werd de landelijke politiek gedomineerd door links-liberalen, protestanten en katholieken. Geen van de politieke groeperingen, rond de eeuwwisseling uitgegroeid tot politieke partijen, heeft mijns inziens in de periode 1874-1918 een beslissend andere wending aan het kunstbeleid gegeven. In de praktijk voerde men een beleid, dat ten aanzien van de eigentijdse kunst even beperkt was als vóór 1874. Daar staat tegenover dat de uitgaven voor de musea van oude kunst en de monumentenzorg stegen, vooral na 1900.

De richtingstrijd over de bouwkunst binnen het College van Rijksadviseurs, naar aanleiding van de bouw van het nieuwe Rijksmuseum



(1885), was verbonden met het verzet tegen de katholieke dominantie op kunstzaken. Dit heeft een doelmatige politiek ten aanzien van de eigentijdse beeldende kunsten in de weg gestaan. Het maakte de regeringen duidelijk, dat wanneer zij zich op het terrein van de eigentijdse kunsten begaven, er onherroepelijk conflicten zouden ontstaan over de te volgen richting en de inhoud van de kunst. Ook voor de regeringen tussen 1874 en 1918 gold het principe, dat de staat zich moest onthouden van een oordeel over de kunst.

De directe uitvoering van het kunstbeleid was opgedragen aan de onder het ministerie van Binnenlandse Zaken ressorterende afdeling Kunsten en Wetenschappen. De werkzaamheden van deze afdeling bleven beperkt tot het stichten van overheidsgebouwen, kunst- en kunstnijverheidsonderwijs, aankopen van eigentijdse kunst, steun aan individuele kunstenaars en kunsttentoonstellingen.

Samen met P.H.J. Cuypers (1827-1921) voerde De Stuers in de overheidsbouw een specifieke op de renaissance en gothiek geïnspireerde bouwstijl door, het veronderstelde katholieke karakter daarvan gaf regelmatig aanleiding tot heftige conflicten. Na 1906 verdwenen de specifieke stijlkenmerken. De invloed van de afdeling Kunsten en Wetenschappen op de Rijksacademie van Beeldende Kunsten was beperkt. De directeuren hadden grote vrijheid bij het samenstellen van het onderwijsprogramma.

Tot aan de opheffing van het museum in 1885, heeft De Stuers zich persoonlijk ingezet om de toestand van het Paviljoen Welgelegen te verbeteren. In 1885 werd de collectie overgebracht naar de afdeling moderne kunst van het Rijksmuseum te Amsterdam. Wat betreft het aankoopbeleid veranderde er weinig vergeleken met de periode vóór 1875. In totaal werden er slechts 33 werken aangekocht, waarvan het grootste deel vóór 1900. Een aantal van deze werken was vervaardigd door in de 19e eeuw overleden kunstenaars. Na 1900 kwam het Rijk in het bezit van grote collecties eigentijdse kunst uit schenkingen en legaten.

In een klein aantal gevallen heeft de regering aan in het binnen- of buitenland studerende kunstenaars subsidies verleend, officiële normen ontbraken echter. De bemoeienis met kunsttentoonstellingen in het buitenland beperkte zich hoofdzakelijk tot de rol van bemiddelaar en het benoemen van tentoonstellingscommissies. Subsidies werden als regel niet verstrekt en als dat wél het geval was, waren zij veelal niet kostendekkend. Tentoonstellingen in eigen land werden niet gesubsidieerd.

Tussen 1905 en 1917 zijn vanuit de regering en de kunstwereld initiatieven genomen om een overheidsadviesorgaan voor de kunsten op te richten, maar deze liepen uiteindelijk op niets uit. Van regeringswege vreesde men, dat de kunstenaars binnen een dergelijk lichaam in de eerste plaats hun eigen belangen zouden nastreven, terwijl de regering deze ondergeschikt wilde maken aan het algemene belang.

De oprichting van de afdeling Kunsten en Wetenschappen in 1875 had weliswaar geleid tot een meer structurele aanpak van de regeringszorg voor de kunsten in het algemeen (monumentenzorg, musea, overheidsbouw en kunst- en kunstnijverheidsonderwijs), maar een samenhangend beleid ten aanzien van de eigentijdse kunst en kunstenaars kwam in de hier onderzochte periode nog niet van de grond.

Dit artikel is een bewerking van mijn scriptie *Het regeringsbeleid ten aanzien van de eigentijdse beeldende kunst in Nederland, 1848-1918*, die ik in 1987 heb geschreven in het kader van mijn doctoraalstudie kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam.

*Bijlage*

Cijferoverzicht van de staatsbegroting voor de kunsten 1848-1918(1)

								1848	1849	1850	1851	1852	
I	MONUMENTENZORG							600	1100	1100	500	500	
II	MUSEA OUDE KUNST							16640	16640	16640	16545	16545	
III	MUSEA MODERNE KUNST							5250	5250	5250	5250	5250	
IV	KONINKLIJK INSTITUUT							12500	12500	7500	7500		
V	AANMOEDIGING KUNST EN WETENSCHAP							8430	8430	2550	2350		
VI	AANKOPEN BOEKWERKEN, VOORWERPEN KUNST EN WETENSCHAP							5000	7500	4500	4500	4500	
VII	EREMEDAILLES							500	500	500	500	500	
VIII	KUNST- EN KUNSTNIJVERHEIDSONDERWIJS							11550	11950	11550	11550	9150	
IX	KOSTEN VERKRIJGING LOKALEN VOOR PLAATSING KUNSTVOORWERPEN												
X	MUZIEKSCHOLEN							4000	4000	4000	4000	4000	
XI	TOTAAL							64470	67870	53590	52695	40445	
		1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859	1860	1861	1862	1863	1864
I		500	1000	1000	1000	1000	1000	1000	9000	9000	15000	16000	16000
II		16545	17245	18070	17570	18070	24470	19640	18660	20615	19110	18810	19100
III		5250	4500	4500	13500	4500	4500	4500	4500	4500	3500	3000	3000
V				700	8700	4700	4700	4700	4700	4000	6000	6000	6000
VI		4500	4500	4500	4500	4500	4500	4500	8000	8175	8000	12000	12000
VII		500	500	500	500	500	500	500	1700	1700	1700	500	500
VIII		8150	7550	7550	7550	7550	8750	8750	7150	7150	7150	7150	7150
IX													
X		4000	4000	8000	4000	4000	4000	4000	4000	4000	4000	4000	4000
XI		39445	39295	44820	57320	44820	52420	47590	57710	59140	64460	67460	67750

	1865	1866	1867	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876
I	10000	10000	10000	13000	18000	15000	1700	18000	17000	32150	70450	101250
II	19440	20590	19080	19150	19475	20400	19950	19950	20310	20200	34000	52870
III	3000	3000	3000	3000	15600	15000	4500	3900	3900	4100	4100	5100
V	11000	11000	15000	13000	13000	13000	13000	13000	13000	13000	30000	25000
VI	12000	12000	12040	12000	13920	12000	12000	12000	12000	12000	22000	42900
VII	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500
VIII	9950	9950	9950	9950	9950	22750	22750	22750	22750	25750	41750	27500
IX									<i>memorie</i>	<i>memorie</i>	<i>memorie</i>	250000
X	4000	4000	4000	4000	4000	4000	4000	4000	4000	4000	4000	4000
XI	69890	71040	73570	74600	94445	102650	78400	94100	93460	111700	206800	509120
	1877	1878	1879	1880	1881	1882	1883	1884	1885	1886	1887	1888
I	101950	101950	101950	95150	87650	97082	94937	97887	87437	78437	78937	77637
II	69700	52000	73631	76131	75601	70901	73301	69150	69550	77750	84210	84760
III	6000	6500	7500	7500	7500	8300	8300	8300	8300	3000	3000	3000
V	30000	30000	30000	33000	33000	33000	39200	36000	23920	16000	16000	23000
VI	48000	16000	20000	20000	50000	20000	20000	25000	20000	20000	20000	20000
VII	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500
VIII	32150	31750	44000	51750	73050	85350	105900	101450	102430	103950	103950	105850
IX	250000	250000	332359	391790	342803	300000	300000	230000	130000	110000	35000	35000
X	7000	7000	7000	7000	7000	7000	12500	12500	12500	12500	12500	12500
XI	545300	495700	616940	682821	677104	622133	654638	580787	454637	422137	354097	362247

	1889	1890	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900
I	87500	84500	78100	79600	79900	79900	89365	88365	89865	99365	98365	98365
II	87560	87610	87710	87710	107170	107670	113370	113186	113270	111420	125545	136175
III	3000	3000	2300	2300	4300	4300	8300	8300	8300	8300	3000	3000
V	18700	21000	21000	21000	22000	22000	24525	25695	26200	32500	28500	32700
VI	20000	20000	20000	20000	20000	20000	35129	20210	20000	20000	20000	33000
VII	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500
VIII	107850	122850	145850	111900	109700	119700	123400	135600	139200	139200	140600	146615
IX	35000	35000	35000	35000	15540	15540	15540	15540	45540	22862	35535	41000
X	12500	12500	12500	12500	12500	12500	12500	12500	12500	12500	12500	12500
XI	372610	386960	402960	370510	371610	382110	422629	419896	455375	446647	464545	503855
	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912
I	98865	107365	129915	139200	139200	159100	188400	207000	211900	133880	199880	230550
II	136875	142230	150060	151785	152115	154210	173570	179205	187715	195908	196865	202335
III	3000	3000	3000	7000(2)	6830	6830	7230(3)	7380	7230	7230	7630	14330
V	36700	46700	38700	60500	49000	51000	55000	63450	69950	73200	96080	94530
VI	20000	20000	20000	20000	20000	20000	20000	20000	20000	20000	20000	20000
VII	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500	500
VIII	110750	114540	119090	122240	121240	121940	137940	140890	147495	151020	156720	152720
IX	36100	36100	36100	57500	38160	64115	46880	24640	11360	9960	7080	6040
X	14000	15150	18650	18650	15150	16000	16000	24000	24000	24000	27000	27000
XI	456790	485585	516015	577375	542195	593695	645520	667065	680150	615698	711755	748005

	1913	1914	1915	1916	1917	1918
I	206650	240800	231600	209700	235650	255170
II	210170	217608	184330	194605	200397	303347
III	13400	11150	11250	10730	12330	13285
V	108620	102830	74692	117780	107280	176351
VI	42000	20000	5000	5000	10000	12500
VII	500	500	500	500	500	500
VIII	152720	146220	144420	146940	185955	192589
IX	66040	66040	19800	7600	7280	
X	27000	27000	27000	30000	30000	30000
XI	827100	832148	698592	722855	789392	983742

1. Dit overzicht is samengesteld aan de hand van de in de gebundelde jaargangen van het Staatsblad gepubliceerde begrotingsoverzichten. Volledigheidshalve zijn de uitgaven ten behoeve van alle kunsten opgenomen, terwijl die voor de wetenschappen zijn opgenomen voor zover zij één post vormen met de kunsten en een nadere specificatie ontbrak. Dit heeft in enkele gevallen tot een vertekend beeld geleid.
2. Naast de onderhoudskosten voor het Paviljoen Welgelegen betreft het hier uitgaven voor het Museum Hendrik Willem Mesdag sedert 1904.
3. Naast bovengenoemde musea sedert 1907 ook het Museum Huis Lambert van Meerten te Delft.

# Cultuurspreiding

*Een rede door L.C. Brinkman\**

U, meneer Kassies, neemt vandaag afscheid als voorzitter van de Boekmanstichting. Dezelfde Boekmanstichting aan het ontstaan waarvan u indertijd, vanuit weer een andere rol in het Nederlandse culturele leven, zo'n belangrijke bijdrage hebt geleverd.

Wanneer ik dit zo zeg, werpt dat meteen een zeker licht op de vele functies die u in de loop der jaren op het terrein van de cultuur hebt vervuld. In de veelheid en in de verscheidenheid van uw professionele bezigheden valt duidelijk een lange adem te onderkennen. Uw engagement met het domein van de kunst en de cultuur is achtereenvolgens ook een engagement geweest met de verschillende instellingen die voor een belangrijk deel voor het eerst werden gedacht in de cruciale fase van het einde van de oorlog en het begin van de na-oorlogse periode, en die in later jaren ook praktisch hun levensvatbaarheid moesten bewijzen. De Federatie van Kunstenaarsverenigingen, de Raad voor de Kunst, de Boekmanstichting: in de annalen van deze instellingen komt uw naam voor, groot geschreven. En nog op zoveel andere plaatsen, de Theaterschool bijvoorbeeld. Maar ik haast mij te zeggen dat het gemakkelijk te ver zou voeren nu aan al uw beroepsmatige werkzaamheden te refereren.

U neemt afscheid als voorzitter van de Boekmanstichting en de Boekmanstichting heeft deze gebeurtenis — begrijpelijk — niet ongemerkt voorbij willen laten gaan. Toen ik het verzoek ontving hierbij aanwezig te zijn en hierbij ook een rol te vervullen, heb ik aan dat verzoek graag willen voldoen. Mijn bijdrage aan deze middag zal bestaan uit een wat nadere explicitering van mijn opvattingen over cultuurspreiding. Welnu, toen ik daar zo mijn gedachten over liet gaan, meende ik mij te herinneren dat ik ooit met een ondertoon van kritisch respect ten opzichte van uw observaties en reflecties met betrekking tot de cultuur, het culturele leven in de cultuurpolitiek in ons land, heb opgemerkt dat ik u meer opponenten van uw eigen formaat had toegewenst. Ik

besef dat zoiets verplichtingen schept. Toen de Boekmanstichting mij verzocht bij deze gelegenheid iets te zeggen over het thema cultuurspreiding, heb ik dan ook gemeend dat niet beter te kunnen doen dan tegen de achtergrond van en voor een deel in kritische dialoog met wat u daarover hebt geschreven, vooral in uw publikatie *Notities over een heroriëntatie van het kunstbeleid*, een studie die u heeft uitgevoerd voor de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid.

Wanneer wij spreken over cultuurspreiding en dan meer in het bijzonder over cultuurspreiding in sociale zin, want tot dat facet van cultuurspreiding zal ik mij beperken, dan moeten we ons er goed van bewust zijn dat we het niet uitsluitend hebben over nuchtere feiten. Misschien zelfs niet in de eerste plaats over feiten. Want gewoonlijk gaan aan feiten normen vooraf, en zoals ik hoop duidelijk te maken, in geval van cultuurspreiding, een hele ideologie. 'Cultuur als instrument van de heersende klasse', zo luidde de niets te raden overlatende titel van een boek dat in het begin van de jaren zeventig verscheen. En als een verre echo, uiteraard met de dubbelzinnigheid die hoort bij de tweede helft van de jaren tachtig: 'Kwaliteit is klasse!' Achter zulke titels gaat natuurlijk een hele wereld schuil. Ofschoon het de meesten van u geen moeite zal kosten dat wereldbeeld te duiden, lijkt het mij toch goed de belangrijkste coördinaten ervan in het kort aan te geven.

Uitgangspunt is dat we leven in een klassenmaatschappij, die, zoals bekend, uiteindelijk stoelt op economische machtsverhoudingen. Maar daar blijft het niet bij. Want, zo luidt de leer, de groeperingen die het in economische zin voor het zeggen hebben, zetten ook het recht, de moraal én artistieke en culturele waarden naar hun hand, zodat we in feite te maken hebben met een situatie waarbij het domein van de geest een getrouwe afspiegeling vormt van waar dat domein op berust, namelijk op de economische verhoudingen.

Ofwel in het jargon van zo'n vijftien jaar geleden: 'de onderbouw bepaalt de bovenbouw' en daarmee was dan alles gezegd. De meesten van u zullen zich dit ongetwijfeld nog wel herinneren.

Misschien denkt u nu dat deze vorm van leerstelling inderdaad ooit opgeld heeft gedaan maar dat die tijd nu toch wel definitief achter ons ligt. Voor een deel ben ik het daarmee eens. Maar uitdrukkelijk: voor een deel. Want het type beginselverklaringen als 'jullie recht is ons recht niet', valt hier en daar nog steeds te beluisteren. Specifiek met betrekking tot het terrein van de kunst en de cultuur heb ik nog niet zo lang geleden gelezen dat één van de doelstellingen van het Nederlandse



cultuurbeleid de democratisering van de kunsten, ik vertaal dat met 'cultuurspreiding', is geweest. Maar dat de massa's zich met succes tegen deze vorm van imperialisme hebben verzet. Ik ontleen dit inzicht aan de bijdrage van enkele Nederlandse auteurs aan een internationaal vergelijkende studie naar cultuurparticipatie, waarin deze auteurs schetsen hoe de zaken er op dit punt in ons land voorstaan.

Een bijdrage waarin overigens ook nog fijntjes wordt vastgesteld dat Nederland, deels door zijn geschiedenis, veroordeeld is tot artistiek barbaendom en dat het daartoe veroordeeld zal blijven ook. Maar dit ter zijde.

Wat mij in deze uitspraak over cultuurspreiding en in het type uitspraken waarvoor deze als exemplarisch kan gelden, vooral treft, is de wereld van verschil die eruit spreekt met de opvattingen die vanuit een sociaal en cultureel engagement in de jaren twintig en dertig in ons land naar voren werden gebracht.

Het muziekonderricht van Gehrels; op het terrein van het boek onder andere 'de Wereldbibliotheek'; het streven van de naamgever van uw Stichting, de grote Boekman. U hebt ongetwijfeld nog meer voorbeelden bij de hand, op het gebied van de bouwkunst, de koorzang, noem maar op. Er is bijna geen sector van het artistieke en culturele leven geweest in die dagen waarin het streven naar de culturele ontwikkeling van delen van de bevolking niet op de een of andere wijze een rol heeft gespeeld. De opvattingen van toen laten zich, dunkt mij, eenvoudig als volgt samenvatten. In het cultuurgoed waar tot dusverre in overwegende mate de burgerlijke klasse zich van heeft bediend, ligt zoveel universeel waardevols besloten dat het onvergeeflijk zou zijn van dat cultuurgoed in zijn geheel afstand te doen. Integendeel, het is zaak ook voor het volk toegang tot dat cultuurgoed te verwerven. Zeker, er zullen ook wel eens andere geluiden hebben geklonken, maar ik geloof toch dat ik mij niet vergis wanneer ik zeg dat het streven naar culturele ontwikkelingen in de zin zoals ik zojuist heb geschetst, duidelijk dominant was. Op dezelfde manier gold dat trouwens voor leren en kennis verwerven. Maar wat zien wij vervolgens gebeuren?

Wanneer na de oorlog meer en meer ook de materiële condities worden vervuld waaronder het ideaal van de cultuurspreiding en de cultuurparticipatie gestalte zou kunnen gaan krijgen, juist dan treedt er een breuk op in de wijze waarop over dat ideaal wordt gedacht. Ik laat nu maar in het midden in hoeverre die ideologische omslag een min of meer autonoom proces was of dat simpel de leer met de praktijk in overeen-

stemming werd gebracht toen bleek dat grote delen van de bevolking in die na-oorlogse periode meer belangstelling aan de dag legden voor de nieuwe materiële verworvenheden die de welvaartstaat wellicht voor het eerst in de geschiedenis binnen hun bereik bracht, inclusief het daarbij behorende aanbod van de cultuurindustrie, dan voor de oude idealen van de cultuurspreiding. Waarschijnlijk beide.

Treffend is het proces van die omslag — ook in zijn politieke dimensie — beschreven door de Zweedse auteur Per Gedin in zijn boek *Literature in the Market Place*. Gedin laat zien hoe met betrekking tot cultuurspreiding het inzicht post vatte dat het afschaffen van het ideaal de eenvoudigste manier was om feiten en normen met elkaar in overeenstemming te brengen. Vanaf dat moment bestond tussen feiten en normen geen spanning meer die op ongelegen momenten voor een slecht geweten of toch op z'n minst voor een ongemakkelijk gevoel kon zorgen. Ofwel door het begrip cultuur zo breed op te vatten dat vissen in de vrije tijd er net zo goed toe gerekend moest worden als viool spelen, ofwel door het specifieke domein van de cultuur te diskwalificeren als volstrekt klassegebonden, en meestal door het een te doen en het ander niet te laten, werd het ideaal van weleer bestempeld als een vorm van cultuurimperialisme, dat gelukkig dankzij unaniem en heldhaftig verzet van de bevolking afgewend kon worden.

Zo ontstaat een ideologisch klimaat waarin, om met de filosoof Kolakowski te spreken 'intellectuelen gaan menen dat solidariteit met de onderdrukte klassen van hen eist dat zij bewondering opbrengen in plaats van te bestrijden wat altijd het grootste ongeluk van deze klassen is geweest, namelijk hun onvermogen om deel te hebben aan de cultuur van de geest'.

Nu zou het plezierig zijn geweest wanneer tegenover de divergentie van opvattingen over hoe cultuurspreiding gewaardeerd moet worden, feiten hadden gestaan die niet voor meerderlei uitleg vatbaar waren. Wanneer de feiten ondubbelzinnig uitsluitel hadden kunnen geven over de vraag hoe het met de cultuurspreiding nu precies is gesteld. Ik vrees echter dat ook dat niet het geval is. Aan de hand van een voorbeeld zal ik trachten dat duidelijk te maken. Tot de sectoren die deel uitmaken van het kunstbeleid, behoort ook de sector van de amateuristische kunstbeoefening of, als dat adjectief 'amateuristisch' verkeerde associaties bij u oproept, de kunstbeoefening door amateurs. Vanuit het perspectief van de rijksoverheid mag ik wel als belangrijkste beleidsdoelstelling van deze sector aanmerken: te bevorderen dat die

kunstbeoefening door amateurs in kwalitatieve zin, dat wil zeggen in zijn streven naar artistieke en ambachtelijke kwaliteit, aansluiting vindt bij de ontwikkelingen op professioneel gebied binnen de verschillende artistieke disciplines.

Voor alle duidelijkheid, dit laat natuurlijk volstrekt onverlet dat heel veel van wat er door amateurs aan kunstbeoefening wordt gedaan, zeker wanneer dat geschiedt in verenigingsverband, zijn eerste impuls krijgt vanuit sociale motieven. Maar op basis van dat uitgangspunt is er in de meeste gevallen vervolgens ook sprake van artistieke drijfveren, en daarin is dan, zoals ik al zei, het aangrijpingspunt gelegen voor het beleid van mijn departement. Eén van de vragen die in dit verband met een zekere regelmaat wordt gesteld, is in hoeverre het waar is dat kunstbeoefening door amateurs ook maar op enigerlei wijze verband houdt met wat in het professionele kunstleven geschiedt.

Om antwoord te geven op die vraag wordt dan vervolgens nagegaan hoe het is gesteld bijvoorbeeld met het concertbezoek van al diegenen die zelf de muziek zeggen te beoefenen. De uitkomsten van dit type onderzoek wijzen, althans voor zover ik die wel eens onder ogen heb gehad, steevast in min of meer dezelfde richting. Steeds weer blijkt dat musicerende amateurs op de kassa van het Concertgebouw niet echt stormlopen. Zeker, er wordt soms wel enig verband gevonden tussen zelf musiceren en concertbezoek, maar echt overtuigend is dat verband toch niet. Conclusie: die twee culturele domeinen van professionele en amateuristische muziekbeoefening, elk natuurlijk weer opgebouwd uit een groot aantal subsectoren, ontmoeten elkaar slechts sporadisch.

Ofschoon ik er onmiddellijk aan toevoeg dat ik mij op dit terrein geen pretenties van deskundigheid wil aanmeten, moet het mij toch van het hart dat dit soort conclusies mij altijd hooglijk verbaast. Of beter nog, dat ik mij steeds weer verbaas over het soort gegevens op basis waarvan deze conclusies worden getrokken.

Want er is natuurlijk meer dan concertbezoek. In de eerste plaats wil ik dan wijzen op de rol en de betekenis van de media: de radio, de televisie en vooral de grammofoonplaat en de compact-disc. Ik ben er zeker van dat veel amateurs in vergelijking met wat in hun sociale milieu gebruikelijk is, een gerichtheid in de omgang met deze media ontwikkelen die te belangrijk is om in dit verband onvernoemd te blijven. Dit is te meer van belang aangezien die twee domeinen van professionalisme en amateurisme — en ik blijf dan bij mijn voorbeeld van

de muziek — een gemeenschappelijk segment kennen op het gebied van het repertoire. Dat is mijn tweede punt. Vanzelfsprekend is er repertoire dat naar zijn aard bijna uitsluitend door professionele musici wordt uitgevoerd. Ik zeg bijna, want we hebben hier van doen met grenzen die in de tijd verschuiven. Ander repertoire valt naar zijn aard toe aan amateurs. Maar tenslotte is er dan een gebied van overlap dat aanzienlijk breder is dan veel mensen beseffen. Bedenkt u hierbij alleen maar dat veel repertoire voor koor en orkest in ons land door de professionele symfonieorkesten alleen kan worden uitgevoerd dankzij de medewerking van amateurkoren. Tenslotte is er dan nog sprake — en ook dat is een factor van belang — van allerlei vormen van doorstroming in personele zin tussen amateurisme en professionalisme. Ik doel daarmee op het verschijnsel dat het in de muziek zeer regelmatig voorkomt dat mensen die in een bepaalde fase van hun ontwikkeling, dat wil zeggen vaak op jeugdige leeftijd, in het amateurisme actief zijn, van daaruit de overstap maken en dat kan een heel geleidelijke overstap zijn, naar het professionalisme. Soms om van daaruit bijvoorbeeld als dirigent weer opnieuw in het amateurisme werkzaam te zijn. Dergelijke personen fungeren heel vaak als *trait-d'union* tussen professionals en amateurs.

Kortom, het is mijn overtuiging dat wanneer we ons een idee willen vormen van de manier waarop in termen van cultuurparticipatie en cultuurspreiding de muziekbeoefening door amateurs in contact staat met het professionele muzikleven, dat we dan verder moeten kijken dan de kaartjesverkoop aan de kassa van het Concertgebouw. Niet dat dat laatste zonder belang is, maar er is meer aan de hand. Voor een werkelijk inzicht in hoe het met de cultuurspreiding is gesteld, mogen die andere facetten die ik heb genoemd niet in de beschouwing ontbreken.

Impliciet heb ik hiermee een beeld geschetst van cultuurspreiding dat ik nu wat nader wil expliciteren. Bij wijze van vraag wil ik dan het volgende aan u voorleggen. Zou het niet kunnen zijn dat we ons bij het begrip cultuurspreiding tot dusverre te vaak gebaseerd hebben op een te beperkte voorstelling van zaken? Een voorstelling waarbij we spreken over cultuurspreiding maar waarbij het er in feite bijna uitsluitend om gaat het publiek letterlijk en figuurlijk naar één bepaald punt te brengen, of dat nu het Concertgebouw is of een ander podium elders in het land, om maar mijn voorbeeld van zoëven vast te houden. Maar waarbij we over het hoofd zien dat cultuurspreiding ook kan plaatsvin-

den door de wijze waarop — wat ik nu maar aanduid als — cultuurkringen met elkaar uitwisselen. Want waar het bij cultuurspreiding naar mijn opvatting om gaat is misschien niet eens zozeer of in elk geval niet alleen om bepaalde cultuurkringen in kwantitatieve zin zo groot mogelijk te maken, maar minstens evenzeer om ervoor te zorgen dat verschillende cultuurkringen met elkaar in contact blijven, een ruime overlap vertonen en dat de uitwisseling tussen verschillende culturele domeinen op de punten waar zij elkaar overlappen, gewaarborgd blijft en gestimuleerd wordt. Voor alle duidelijkheid: bij een cultuurkring denk ik dan aan de cirkel die we in gedachten kunnen trekken in het klein om een bepaald ensemble of rondom een bepaalde accommodatie, in het groot om de gezamenlijke ensembles van een bepaald soort en om hele sectoren van het artistieke en culturele leven.

Wat ik dus voorstel, heel concreet, is een zodanige manier van naar de dingen kijken dat we amateurs die in een harmonieorkest musiceren, niet menen te moeten voorhouden dat dat toch in feite erg jammer is omdat het symfonieorkest nu eenmaal voor een hogere cultuurfunctie staat, maar dat we inzien dat je ook in een blaasorkest met een aan het professionele muzikleven ontleende of, beter nog, met een met het professionele muzikleven gedeelde instelling kunt musiceren. Dat je misschien niet overal maar in elk geval wel binnen meer dan één cultureel domein kunt musiceren met een instelling die recht doet aan de muziek.

Het zal duidelijk zijn dat een opvatting over cultuurspreiding als ik hier naar voren breng, zeer wel strookt met het pluriformiteitsbeginsel waarvan het belang voor het maatschappelijke en culturele leven ook in het parlement bij herhaling is benadrukt.

Immers, wanneer wij bij cultuurspreiding niet alleen denken aan de directe spreiding van bepaalde produkten maar ook aan de wijze waarop het ene culturele domein inwerkt op het andere en daarmee meer indirect zijn werking vervult binnen de samenleving, dan stelt zo'n zienswijze ons in staat beter oog te hebben voor de eigen betekenis van verschillende cultuurkringen. Dan komt het er minder op aan mensen los te weken uit een bepaald cultureel domein en ze te brengen binnen een belangrijker geachte cultuurkring, als wel om wat wij van kwaliteit en waarde achten, binnen de verschillende culturele domeinen tot ontwikkeling te brengen.

De vraag zou echter gesteld kunnen worden wat bij een dergelijke voorstelling van zaken overeind blijft van het kwaliteitsbeginsel. Is dat niet

heel expliciet gebonden aan bepaalde kunst- en cultuuruitingen en bijgevolg aan andere niet? En komt dat niet in de verdrukking wanneer de verschillende culturele domeinen in de samenleving er wellicht meer dan thans aanspraak op zouden kunnen maken in hun eigen hoedanigheid gewaardeerd en gerespecteerd te worden? Bij mijn antwoord op deze vraag wil ik verwijzen naar wat ik over het kwaliteitsbeginsel heb geschreven in de *Nota Cultuurbeleid* van een paar jaar geleden. Daar heb ik gesproken over kwaliteit niet als iets statisch, als een norm die bij voorbaat vastligt, maar als een richtsnoer waarnaar gestreefd moet worden. Kwaliteit op verschillende niveaus en van verschillende aard, maar steeds getoetst over de grenzen van sectoren aan meer algemene opvattingen over kwaliteit. Wat ik daarmee heb willen benadrukken is dat kwaliteit niet gebonden is aan, niet het privilege is van één bepaald cultuurdomein, maar dat er in ieder — laat ik een slag om de arm houden — in nagenoeg ieder domein sprake kan zijn van kwaliteit en non-kwaliteit. Bij wijze van spreken: vanaf de eerste lessen op de muziekschool tot het musiceren in een van onze professionele orkesten. Net zo min als de kwaliteit van kookkunst gebonden is aan bepaalde gerechten of aan kostbare ingrediënten, is culturele kwaliteit gekoppeld aan één niveau. Ieder cultuurdomein stelt — als het goed is tenminste — zijn kwaliteitsnormen. Voor een juist begrip, ik spreek nog steeds over cultuur in de specifieke betekenis van het woord. Een professioneel orkest en een amateurorkest vervullen hun functie op verschillende niveaus in de samenleving. Om die reden vallen zij beleidsmatig toe aan de zorg van verschillende overheden. Maar ieder kan op zijn niveau kwaliteit aan de dag leggen en daarmee adequaat functioneren, én te kort schieten. In dat opzicht geldt het kwaliteitsbeginsel binnen elk cultuurdomein in vergelijkende zin en is het tevens van kracht over de grenzen van domeinen heen.

Een dergelijke opvatting hoeft het denken in termen van hiërarchie zeker niet uit te sluiten. Zij kan ons er echter wel voor behoeden hiërarchieën al te absoluut te stellen. Tot zover de beginselen van kwaliteit en van pluriformiteit in verband met de benadering van de cultuurspreiding die ik voorsta. Een benadering waarbij ik recht heb trachten te doen aan zowel meer directe als aan meer indirecte vormen van spreiding.

Er is overigens nog een andere manier om te benadrukken dat we de cultuur geen dienst bewijzen wanneer we over cultuurspreiding alleen denken in termen van een eenrichtingverkeer van boven naar beneden.

Daarover bestaan veel kernachtige uitspraken maar misschien is het toepasselijk als ik nog eens terugkom op de woorden van Mario Vargas Llosa die ik heb aangehaald bij de installatie van het bestuur van het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties.

Volgens Vargas Llosa is een van de grootste tragedies van de cultuur dat er een scheiding is ontstaan tussen de populaire cultuur en de verfijnde, echte kunst. Enerzijds een massale consumptielectuur en anderzijds een subtiele, strenge, elitaire literatuur. Hij vindt dat je dat moet bestrijden. Dat je voortdurend bruggen moet slaan, kanalen open houden omdat die breuk catastrofaal is zowel voor de massa's als voor de kunstenaars. Want, zo zegt hij: 'Echte kunst kan niet leven afgesneden van de hoofdstroom van het leven. Echte kunst kan niet een catacomben-kunst zijn. Die verdort uiteindelijk, verliest haar vitaliteit, wordt tenslotte een gratuite prestigedag'. Tot zover Llosa in een interview met de Groene Amsterdammer van een paar jaar geleden.

Uitwisseling tussen culturele domeinen, en dus ook cultuurspreiding niet vanuit een welwillend idealisme, zo stelt Llosa, maar uit noodzaak, althans voor de echte kunst, om op de langere termijn te kunnen overleven. Vanuit het besef dat geslotenheid wel zo ongeveer het grootste gevaar is dat een sector van een cultuur kan bedreigen, of het nu gaat om een deel van een jeugdcultuur of een deel van een theatercultuur. Op grond daarvan zie ik voor iedere cultuursector, als ik dat zo mag formuleren, een dubbele verantwoordelijkheid weggelegd. Vanuit een verplichting jegens zichzelf en zijn werk streven naar een zo hoog mogelijke kwaliteit maar tegelijkertijd en op basis van dat eerste zijn rol vervullen binnen en zijn verantwoordelijkheid waarmaken jegens de samenleving, onder meer ook in de uitwisseling met andere culturele domeinen.

Tot zover een eerste nadere articulatie van mijn ideeën en opvattingen over sociale cultuurspreiding. Vanzelfsprekend heb ik in dit korte bestek niet alle facetten van dit onderwerp kunnen belichten. Zo heb ik bijvoorbeeld niet expliciet gesproken over het gevaar dat cultuurspreiding wordt verward — ik zeg met nadruk 'verward' — met wat ik in mijn *Brief over het Kunstbeleid* heb aangeduid als kunst- of cultuurconsumentisme: een modieuze, haastige en oppervlakkige omgang met kunst en cultuur waarbij een wezenlijke artistieke en culturele waarde nauwelijks recht wordt gedaan. Een cultuurconsumentisme dat overigens mede in de hand wordt gewerkt door de bijna permanente publiciteitsslag die in onze samenleving wordt gevoerd om de aandacht en

vooral de gunst van het publiek ook al is die nog zo kortstondig. Wat we zien is een cultuurproductie die bijna veroordeeld is tot succes en die zo zeer in het teken staat van kwantiteit en haast dat de concentratie die nodig is om het scheppen en het herscheppen en het kennismaken van cultuur enige betekenis te laten hebben, in het gedrang komt. Zodat het publiek aan serieuze eigen oordeelsvorming nauwelijks meer toekomt. Het zal duidelijk zijn dat zo'n toestand van in feite verspilling van talent en inflatie niet het ideaal is dat mij bij cultuurspreiding voor ogen staat. Over dit alles zou natuurlijk veel meer te zeggen zijn, maar dat zal ik doen wanneer ik, zoals mijn bedoeling is, bij gelegenheid nog nader en uitvoeriger over dit belangrijke thema 'cultuurspreiding' kom te spreken.

Meneer Kassies, ik heb niet breed uitgemeten over uw verdiensten voor het culturele leven in ons land, althans niet expliciet. Dat had twee redenen. Naar mijn mening was de beste hommage aan uw werk die ik u kon brengen: serieus ingaan op een thema dat altijd een grote rol heeft gespeeld in uw denken en mij daarmee schatplichtig betonen aan wat u over kunst, cultuur en cultuurpolitiek in woord en geschrift hebt uitgedragen. Maar minstens zo belangrijk is geweest dat u vandaag dan wel afscheid neemt als voorzitter van de Boekmanstichting maar dat dit allerminst betekent dat u van het vaderlandse cultuurpolitieke toneel verdwijnt. Uw gewoonte getrouw duikt u onmiddellijk op andere plaatsen weer op. Ik prijs mij gelukkig dat ik u nog maar een paar maanden geleden heb mogen installeren als voorzitter van het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties. Ik ben maar al te zeer doordrongen van de omvang van de taak die u daar nog wacht om er toe bij te dragen dat wij ons als samenleving de culturele mogelijkheden die de omroep biedt en dan uiteraard vooral de mogelijkheden tot cultuurspreiding, niet uit handen laten slaan. Verder bent u lid van de Eerste Kamer der Staten Generaal. Ik houd ernstig rekening met de mogelijkheid dat de Minister van Cultuur van het huidige kabinet daar een kritisch, maar deskundig en de zaak toegedaan lid van de oppositie tegenover zich zal aantreffen. Ik kan u verzekeren dat de Minister daar eer in zal stellen. Waarmee ik maar wil zeggen dat aan mijn wens, uitgesproken in uw televisieportret van een paar jaar geleden, dat u in de Nederlandse bestuurlijke verhoudingen uw rol nog zou kunnen blijven vervullen, ruimschoots is voldaan.



Rede van de minister van WVC, L.C. Brinkman, ter gelegenheid van het afscheid van Jan Kassies als voorzitter van de Boekmanstichting op 2 juni 1988. De rede werd uitgesproken door de directeur-generaal culturele zaken, J. Riezenkamp.

## De kunsten in het parlement 1985–1986

September is traditiegetrouw de maand waarin zowel op het gebied van de politiek als dat van de kunst veel te beleven valt. Zo ook in 1985. Op het politieke vlak betrof dat natuurlijk vooral de begroting: de derde dinsdag, 17 september, werd het parlementaire jaar 1985/1986 geopend met het aanbieden van de begrotingsvoorstellen aan de Staten-Generaal. Het culturele leven was toen — hoewel pas een paar weken eerder van start gegaan — al volop in gang. Menige voorstelling ging die week in première, in Amsterdam werd de ‘Boulevard of Broken Dreams’ drukker bezocht dan de gemiddelde winkelstraat, in Utrecht zorgden de Nederlandse Filmdagen voor uitverkochte zalen. Aan dit evenement was een historisch moment voorafgegaan: de minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, Brinkman, was naar Parijs gereisd om de 86-jarige Joris Ivens het Gouden Kalf, Cultuurprijs van de Nederlandse Filmdagen, te overhandigen. Daarmee kwam een einde aan een 40 jaar oud conflict tussen de geëngageerde filmmaker en de Nederlandse overheid. ‘Als Nederlandse minister van Cultuur stel ik voor u thans de hand te reiken en hoop dat u deze zult aanvaarden’ — hetgeen Ivens deed.

Minder feestelijk was, dat in diezelfde week twee prominenten op het gebied van het Nederlandse culturele leven zich gedwongen voelden hun functies neer te leggen. Edo de Waart, dirigent van het Nederlands Philharmonisch Orkest, kon zich niet verenigen met de besluitvorming rond het in 1986 te openen Muziektheater en de op stapel staande inkrimping van zijn orkest. Berend Boudewijn, directeur van de Amsterdamse Stadsschouwburg, zag zich naast een chronisch geldgebrek geconfronteerd met een ‘wankelmoedig politiek beleid’ dat de uitvoering van zijn ideeën onmogelijk maakte.

Kunst en overheid kunnen in Nederland moeilijk om elkaar heen. Zonder steun van gemeentelijke, provinciale of rijksoverheid zou er van het kunstaanbod weinig overblijven: misschien een handjevol voorstel-

lingen in de 'vrije sector', maar géén Stadsschouwburg en geen Muziektheater — met alle problemen vandien. Misschien een jonge filmmaker met een onafhankelijke geest, en in ieder geval: een aantal 'broken dreams'.

Van de discussies die in 1985/1986 in het parlement werden gevoerd naar aanleiding van het kunstbeleid van de rijksoverheid wordt in dit overzicht verslag gedaan.

Na de behandeling van de kunstbegroting in de Eerste en Tweede Kamer komen enkele onderwerpen aan bod, die in het parlement speciale aandacht kregen: de *Notitie Cultuurbeleid*, het leenrecht en de vaste boekenprijs, de reorganisatie van het museumbestel en de internationale culturele betrekkingen.

## 1 De behandeling van de begroting

### *Begroting*

Op 17 september 1985 werd de Rijksbegroting voor het begrotingsjaar 1986 aan het parlement aangeboden. In de begroting werd uitgegaan van een totaalbedrag van ruim 179 miljard: de Kunsten (onderafdeling II van het ministerie van wvc) konden aanspraak maken op 0,17 procent: 311 miljoen.<sup>1</sup>

Andere posten op de begroting van wvc raken weliswaar aan het kunstbeleid, maar behoren niet tot de verantwoordelijkheid van de Directie Kunsten. Aspecten van de media (Directie Radio, Televisie en Pers, dit seizoen voor het eerst ondergebracht bij het Directoraat-Generaal Culturele Zaken) en de musea (Directie Musea, Monumenten en Archieven) moeten hier genoemd worden.

Bovendien zijn er buiten het ministerie van wvc enkele begrotingsposten, die voor het kunstbeleid van belang zijn. Het kunstvakonderwijs bijvoorbeeld ressorteert onder Onderwijs en Wetenschappen, en de percentageregelingen beeldende kunst voor rijksgebouwen onder het departement van Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer. Het ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid droeg wat betreft de kunsten in het seizoen '85-'86 voor het laatst zijn steentje bij: de financiële verantwoordelijkheid voor de Beeldende Kunstenaars Regeling. De discussie over deze regeling had namelijk geleid tot het besluit om de VKR, die toch al sterk had moeten 'afslanken', op te heffen.<sup>2</sup>

Een gedeelte van de gelden die in het kader van de VKR hadden gerou-

leerd, werd — na lang beraad — in 1987 van Sociale Zaken en Werkgelegenheid naar wvc overgeheveld. Daarmee zou de zogenaamde kunstenvariant werkelijkheid worden: sociale aspecten werden losgekoppeld van de cultuurpolitieke uitgangspunten van het beeldende-kunstenbeleid. Over de hoogte van het over te hevelen bedrag werd in het parlementaire jaar '85-'86, maar vooral ook in het jaar daarna, nog lang en breed gedebatteerd.

BEKNOPT OVERZICHT VAN DE RIJKSBEGROTING (UITGAVEN) VOOR 1986  
(IN MILJOENEN)

Totale Rijksuitgaven	179.128
Ministerie van wvc	11.369
Afdeling v: Culturele Zaken	1.636
Onderafdeling I van Culturele Zaken: Alg. Leiding	27
Onderafdeling II van Culturele Zaken: Kunsten	311
BELANGRIJKSTE BEGROTINGSPOSTEN	
Muziek en Dans	149
Toneel en Mime	56
Letteren	10
Film	17
Beeldende Kunst/Bouwkunst	37
Amateuristische Kunstbeoefening/Kunstzinnige Vorming	27
Onderafdeling III: Musea, Monumenten en Archieven	305
Onderafdeling IV: Radio, Televisie en Pers	993

Ten opzichte van het jaar ervoor was er niet veel veranderd. Wel ontbrak ditmaal op de begroting het bedrag van 25 miljoen gulden, dat door het ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid in 1985 in het kader van de werkgelegenheid — (ver)bouw van culturele centra en theaters — beschikbaar was gesteld. Na verrekening van deze eenmalige externe bijdrage blijkt het budget voor de kunsten ten opzichte van '84-'85 met 0,2% te zijn toegenomen. De Federatie van Kunstenaarsverenigingen wees erop dat, als met inflatie rekening wordt gehouden, het budget reëel met 1,3% is gedaald.<sup>3</sup>

De subposten van de onderafdeling Kunsten zijn door de veranderingen binnen het podiumbestel moeilijk vergelijkbaar met die van voorgaande jaren. Op het gebied van muziek en dans leek wat ruimte te zijn gekomen voor 'bijzondere projecten': voor kamermuziek, jazz, geïmproviseerde muziek en scheppende toonkunst kwam dit jaar 25% meer beschikbaar.

Aan één van de doelstellingen van de reorganisatie van het muziekbestel (1984) leek hiermee dan toch recht te zijn gedaan. De zojuist genoemde muziekvormen konden nu tezamen over 7 miljoen beschikken: symfonische orkesten en de muziekdramatische kunst zouden het in de toekomst moeten stellen met een slordige 65 respectievelijk 44 miljoen.

Het filmbudget werd met bijna twee miljoen verhoogd, wegens 'verheugende artistieke ontwikkelingen', zo werd in de *Memorie van Toelichting* vermeld, maar ook omdat de filmsector te kampen had met teruglopende bioscoopbezoekcijfers. Instellingen op het gebied van amateuristische kunstbeoefening en de kunstzinnige vorming moesten met een half miljoen bezuinigen.

Op ontvangsten uit de sector kunst hoefde dit jaar niet gerekend te worden, zeker nu ook de post 'collegegelden voor de Rijksacademie van Beeldende Kunsten' door wijziging van de financieringsmethodiek van 's Rijks ontvangstenbegroting was verdwenen.

#### *Memorie van Toelichting*

De *Memorie van Toelichting* op de begroting leverde weinig nieuws op. Minister Brinkman (CDA) verwees voor de uitgangspunten van het cultuurbeleid naar de in mei 1985 verschenen Notitie Cultuurbeleid, en voegde daar twee punten aan toe. De sectoren kunst, musea en monumenten zouden gevrijwaard blijven van bezuinigingen, de discussie over een eventuele wettelijke regeling van het cultuurbeleid zou snel moeten worden afgerond.<sup>4</sup>

In het algemene gedeelte van de *Memorie* werd een aparte paragraaf gewijd aan 'samenhang in beleid'. Over de samenhang tussen Welzijn en Cultuur merkte de minister op:

'De actieve en zelfstandige participatie van mensen aan (...) cultuurvorming is slechts mogelijk als de voorwaarden daarvoor aanwezig zijn. Deze voorwaarden kunnen worden samengevat in het begrip toerusting. Het gaat bij toerusting om een combinatie van kennis, inzicht, geestelijke mobiliteit en ontvankelijkheid, die maakt dat mensen bereid én in staat zijn bij te dragen en deel te nemen aan de vormgeving van de samenleving, en daarmee aan de vormgeving van de cultuur. Daarin ligt de nauwe relatie met een ander beleidsterrein van mijn departement, dat van welzijn.'<sup>5</sup>

Op dit vlak zouden bibliotheken, volwasseneneducatie en het minderheden- en jongerenbeleid een belangrijke bijdrage kunnen leveren. Tus-

sen de regels door liet de minister weten dat binnen al deze sectoren de 'toerusting' zeker ook op kwaliteitsbewustzijn moest zijn gericht. Want, zo zou uit latere uitspraken van de minister blijken, niet alleen aan professionele, maar ook aan amateuristische kunstbeoefening en aanverwante activiteiten moeten kwaliteitseisen worden gesteld.

In de *Memorie van Toelichting* reikte de aandacht voor samenhang overigens niet verder dan de grenzen van wvc. Van overleg met bijvoorbeeld het departement van Onderwijs en Wetenschappen werd niet ge-rept.

Naast het streven naar samenhang noemde de minister in het algemene gedeelte van de *Memorie van Toelichting* één ander punt dat voor kunstbeleid van belang was: het bevorderen van de beheersbaarheid en de efficiency van gesubsidieerde instellingen in financieel opzicht. Dit streven paste binnen de 'algehele reorganisatie van de financieel-economische functie' binnen het departement van wvc die enige jaren eerder, mede onder invloed van steeds schaarser wordende middelen, was ingezet.<sup>6</sup> De kunst noch enige andere sector werd expliciet genoemd, maar de ministeriële aandacht voor budgetfinanciering van kunstinstellingen past ongetwijfeld in dit kader. Budgetfinanciering zou de directies van kunstinstellingen prikkelen tot ondernemerschap. In plaats van het aanvullen van exploitatietekorten keert de overheid een van te voren vastgesteld bedrag — liefst bestemd voor meerdere jaren — aan een kunstinstelling uit. Zowel een positief als een negatief saldo komt op die manier voor rekening van de instelling zelf. In deze constructie wordt een beroep gedaan op de managementkwaliteiten en de inventiviteit van de betrokken kunstinstellingen. De noodzaak tot de verdeling van schaarse middelen vormde overigens eerder in deze regeerperiode ook een belangrijke aanleiding om te komen tot een duidelijker structurering van het kunstbeleid. De reorganisaties van het muziekbestel, het toneelbestel en de sector beeldende kunst voltrokken zich tegen de achtergrond van de economische recessie.

In het hoofdstuk van de *Memorie van Toelichting* dat toegespitst was op 'cultuur' beperkte de minister zich tot het maken van enkele gedetailleerde opmerkingen per sector, en greep hij terug op de *Notitie Cultuurbeleid*. Daarover meer in paragraaf 2.

#### *De begroting in de Tweede Kamer*

In de Tweede Kamer werd in het najaar van 1985 over het onderdeel 'Cultuur' van de wvc-begroting tijdens een aparte Uitgebreide Com-

missievergadering (UCV) gedebatteerd. Ter voorbereiding hiervan stelde de Vaste Commissie voor Welzijn en Cultuur van de Tweede Kamer een lijst van 80 vragen (*Verslag*) op, die betrekking hadden op kunst en cultuur. Tweeëntwintig vragen hadden betrekking op de *Notitie Cultuurbeleid*.

De *Nota* naar aanleiding van het *Verslag* (8 november 1985) bevatte de antwoorden van de minister: zeer beknopt en meestal bestaande uit de belofte 'spoedig te komen tot een definitieve standpuntbepaling' of de toezegging van een notitie.

Uitgebreide Commissievergadering 25 vond tien dagen later, op 18 november, plaats. De cultuurspecialisten van de fracties hadden twee uur de tijd om de minister over de kunstbegroting én over de *Notitie Cultuurbeleid* te onderhouden. Velen maakten ook van de gelegenheid gebruik om het beleid van de minister te evalueren: het was immers de vraag of de minister in het nieuw te vormen kabinet zou terugkeren.

De eerste spreker, Niessen (PVDa), greep deze kans 'met het van hem wat bekende venijn' zoals Brinkman het later op de dag omschreef.<sup>7</sup> 'Wij (hebben) in deze bewindsman nimmer een cultuurfilosoof vermoed met een originele visie op de diepere gronden van zijn culturele handelen. Hij is immers meer het type van de autonome knopendoorhakker, die waarschijnlijk niet overmatig wordt gekweld door het al dan niet aanwezig zijn van een integrale beleidsvisie.'<sup>8</sup>

Een groot deel van zijn betoog wijdde Niessen aan de *Notitie Cultuurbeleid*. In zijn verder betoog keurde hij de plannen van de Raad voor de Kunst met betrekking tot de staatsprijzen af. Deze door de minister ondersteunde voornemens waren door de Raad gelanceerd in verband met de P.C. Hooft-affaire in het seizoen '84-'85. Brinkman weigerde toen het advies van de jury op te volgen en de prijs toe te kennen aan Hugo Brandt Corstius. De Raad stelde een nieuwe procedure voor, op grond waarvan een jury-advies alleen nog kon worden verworpen wanneer dat 'in het belang van de Staat of het algemeen belang' werd geacht. Bovendien zou in dergelijke gevallen eerst de Raad voor de Kunst moeten worden geraadpleegd. Verder stelde de Raad voor het aantal staatsprijzen te vergroten en de frequentie van uitreiking te verlagen. Geen van deze voorstellen konden Niessen bekoren. Hij zag niet in dat 'door het ongelukkige optreden van deze ene minister nu alles overhoop gehaald moet worden'.<sup>9</sup> Hij diende een motie in, waarin hij de regering verzocht om voorzover het de staatsprijzen betrof alles bij het oude te laten. Deze motie zou later door de Kamer worden aangenomen.

Niessen uitte verder de wens dat er eens kritisch gekeken zou worden naar de wijze waarop het totale kunstenbeleid over de diverse sectoren is verdeeld. 'Bepaalde takken, zoals letteren, film en fotografie, worden zeer stiefmoederlijk behandeld in vergelijking met bijvoorbeeld muziek en toneel (...). Op den duur — ik weet hoe moeilijk het is — valt misschien ook niet te ontkomen aan een zekere financiële herverdeling tussen de sectoren.'<sup>10</sup>

Beinema (CDA) besteedde zijn spreektijd voornamelijk aan de *Notitie Cultuurbeleid*. Ook hij bekritiseerde de voorstellen met betrekking tot de staatsprijzen, maar in algemene zin liet hij zich positief uit over de minister. Beinema:

'(...) een bewindsman die zich met enthousiasme in toenemende mate betrokken heeft getoond bij het cultuurbeleid en niet alleen het regeerakkoord op dit punt — het befaamde relatief ontzien — gewetensvol heeft uitgevoerd, maar binnen het kader van bijkans budgettaire neutraliteit, kans heeft gezien ook nieuwe, althans achtergebleven sectoren bij het beleid te betrekken.'<sup>11</sup>

Zijn fractiegenote mevrouw Evenhuis-Van Essen maakte zich zorgen over de financiële afwikkeling van de reorganisatie van het muziekbestel. Veel orkesten kunnen de budgettaire gevolgen niet goed opvangen en ook de begeleiding van dansvoorstellingen liep volgens haar gevaar. Bovendien, betoogde zij, is er nog steeds geen afdoende omscholingsregeling voor dansers. Zij diende een motie in om voor dat doel een eenmalige bijdrage van een miljoen te verstrekken. Deze motie werd al vóór stemming door de minister uitgevoerd. In een tweede motie, die later werd ingetrokken wegens de 'positieve reacties' van de minister, pleitte zij voor een subsidie ten behoeve van de conservering van fotoarchieven.

Dijkstal, woordvoerder van de vvd, begon met een forse uiteenzetting over een liberaal kunstbeleid:

'Het feit dat wij groot belang hechten aan kunst betekent niet automatisch dat wij van mening zijn dat er een grote overheidsbemoediging met de kunst moet zijn. Wij zijn zelfs geneigd het tegendeel te bepleiten, niet alleen wegens onze algemene liberale visie op de beperkte rol van de overheid, maar ook omdat wij de overtuiging zijn toegedaan, dat kunst het beste gedijt in het natuurlijke spanningsveld tussen kunstenaar en publiek. Daarom zal zoveel mogelijk ruimte aan het marktmechanisme moeten worden geboden.'<sup>12</sup>

Het marktmechanisme had in het beleid van de minister 'een zeer centrale functie'. Dijkstal wees op verschijnselen als centralisme, overre-



gulering en bureaucratie die vooral in het verleden het kunstbeleid kenmerkten. Overheidssubsidie moet worden teruggedrongen. Sponsoring, onder andere via de televisie-naamsvermelding, moet worden bevorderd, en uitgaven voor culturele doeleinden dienen fiscaal aftrekbaar te zijn.

Voorzover het het beeldende-kunstenbeleid betrof, meende Dijkstal dat CDA en PVDA in grote lijnen hetzelfde dachten over de ondersteuning als zijn eigen partij. Beinema en Niessen waren een andere mening toegedaan; zij verwezen naar een Uitgebreide Commissievergadering van februari 1985. Toen waren er zowel door de VVD als door CDA en PVDA moties ingediend waarin werd gepleit voor overheveling van Sociale-Zaken-en-Werkgelegenheidsgelden voor de BKR naar het ministerie van WVC. Veel verder reikte de overeenstemming destijds niet. De VVD wilde het regeerakkoord over de voorgenomen bezuinigingen op de BKR niet openbreken en hield om die reden vast aan een overhevelen bedrag van slechts 30 miljoen. Het CDA pleitte voor aanzienlijk méér en Niessen (PVDA) vond dat 100 miljoen moest worden overgeheveld: de omvang van de toenmalige BKR-uitgaven. Al deze moties waren in februari '85 verworpen.

Ruim een half jaar na het begrotingsdebat van september zou de minister per brief aan de Tweede Kamer meedelen, dat het kabinet tot definitieve opheffing van de BKR had besloten. Een bedrag van 60 miljoen zou worden overgeheveld naar het ministerie van WVC.<sup>13</sup>

Dijkstal vervolgde zijn betoog over de BKR. Hij kwam met de suggestie 160.000 BKR-kunstwerken die waren opgeslagen terug te geven aan de kunstenaars. Een oplossing voor het opslagprobleem die door alle aanwezigen als een ondoordacht en niet-constructief lapmiddel werd afgedaan. De voorstellen met betrekking tot de staatsprijzen konden ook Dijkstal niet bekoren. Lankhorst (PPR) vond dat inconsequent: als de VVD nú van mening is dat een jury-advies altijd zou moeten worden opgevolgd, had de partij niet de minister moeten steunen toen die destijds het advies van de P.C. Hooft-jury in de wind sloeg.

Dijkstals oordeel over het optreden van Brinkman was over het algemeen positief:

‘Van het beleid van deze minister (...) kan ik tot mijn grote genoegen zeggen dat de VVD-fractie waardering heeft voor wat er tot stand is gekomen. Er is erg veel werk verricht. De minister heeft niet gearzeld een aantal knelpunten aan te pakken.’<sup>14</sup>

Mevrouw Wessel-Tuinstra (D'66) besteedde in haar betoog veel aandacht aan de *Notitie Cultuurbeleid*. Daarnaast noemde ze de BKR: D'66

had indertijd wél de motie van het CDA ondersteund die betrekking had op de overheveling van de gelden. Ook de opslagproblematiek van de 'contraprestatie' hield haar bezig. Wat betreft de staatsprijzen sloot zij zich aan bij de vorige sprekers. Al met al vond zij dat de minister de afgelopen jaren 'zijn best heeft gedaan, een voor hem totaal onbekend terrein te betreden. Hij is daar af en toe bij uitgegleden. Men kan echter niet zeggen dat er niets is gebeurd. De minister is niet langer een thuiszitter gebleven en wij hopen dat niet zozeer het cultuurbeleid, als wel de cultuur hem langer zal blijven boeien dan zijn ministersperiode.'<sup>15</sup>

De PSP uitte, bij monde van mevrouw Van Es, bezorgdheid over de conservering van fotomateriaal en ging verder in op het 'primaat van de kwaliteit' zoals dat in de *Notitie Cultuurbeleid* centraal stond.

Ook Eshuis (CPN) en Lankhorst (PPR) spraken over de *Notitie Cultuurbeleid*. Lankhorst stelde bovendien een aantal praktische vragen over de dans en, onverwachts, bleek er met zijn fractie toch één partij te zijn die de nieuwe staatsprijzen-voorstellen van de Raad voor de Kunst onderschreef.

Zijn betoog werd beëindigd met het indienen van een motie waarin de regering werd verzocht, de mogelijkheden voor aanvullende financiering ten behoeve van Nederlandse kunstproducties op de televisie te onderzoeken.<sup>16</sup> Deze motie zou overigens later weer worden ingetrokken.

In zijn antwoord op de vragen liet de minister weten verheugd te zijn met de inbreng van de Kamer.

'Voor zover er kritiek was, heb ik die overwegend als mild beoordeeld en ik prijs mij gelukkig met dit door mij zo ervaren karakter. Inderdaad is het beleid op dit terrein in de afgelopen jaren zakelijk en praktisch geweest, met een zeker realiteitsbesef voor de beperkingen, waarmee een politicus wordt geconfronteerd. Ik houd staande dat er wel degelijk een visie achter zit, zij het wellicht een andere dan sommigen als gewent achten.'<sup>17</sup>

Na een lange inleiding over aard en bedoelingen van de *Notitie Cultuurbeleid* ging hij in op de opmerkingen en vragen uit het ochtenddebat. In tegenstelling tot de wens van veel Kamerleden was de minister niet bereid de adviezen van de Raad voor de Kunst met betrekking tot een nieuwe procedure bij de toekenning van staatsprijzen in de wind te slaan. Na het passeren van de P.C. Hooft-jury in 1984 voelde hij er blijkbaar weinig voor, nu ook de Raad voor de Kunst 'af te vallen'. Aan het einde van zijn betoog reageerde Brinkman op opmerkingen

van Lankhorst, die, net als Niessen, van mening was, dat nu eindelijk maar eens de gelegenheid moest worden aangegrepen 'fundamenteel te spreken' over de prioriteitenstelling binnen het kunstbeleid. Brinkman wees hem op de gangbare procedure; in geval van meningsverschil kunnen er moties en amendementen worden ingediend. Maatregelen die volgens Lankhorst te incidenteel van karakter zijn en voor deze kwestie geen oplossing bieden. Brinkman benadrukte dat zich de laatste jaren binnen het kunstbeleid wel degelijk veranderingen hebben voorgedaan, óók verschuivingen tussen sectoren. Of het daarbij ook om fundamentele verschuivingen ging, kwam die middag echter niet meer aan de orde.

Precies drie maanden later, op 18 februari 1986, werd in de Tweede Kamer hoofdstuk xvi (departement van wvc) van de begroting goedgekeurd.

#### *De Begroting in de Eerste Kamer*

Het Eindverslag van de Vaste Commissie voor Cultuur van de Eerste Kamer naar aanleiding van de begroting voor 1986 (25 februari) kan hier in zijn geheel geciteerd worden:

'De Commissies wilden zich in dit verslag onthouden van het maken van opmerkingen en het stellen van vragen. Wel behield men zich het recht voor om bij de openbare behandeling in te gaan op de met deze wetsvoorstellen verband houdende onderwerpen.'<sup>18</sup>

Aldus geschiedde ruim een week later, op 4 maart. De betogen van de verzamelde senatoren hadden over het algemeen een wat fundamenteel karakter dan de debatten in de Tweede Kamer. 'Cultuur' werd door veel sprekers in een ruim kader geplaatst. De spreektijd moest worden verdeeld tussen de sectoren Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.

Tummers (pvda) wijdde zijn gehele spreektijd aan 'cultuur'; net als het vorige jaar trachtte hij 'duidelijkheid te verkrijgen ten aanzien van de beleidsvisie van deze minister'. De uitspraak van de minister om kunsten, musea en monumenten — voorlopig alleen in 1986 — te vrijwaren van bezuinigingen en zodoende buiten schot te houden van zijn 'non-nonsensebeleid' wekte bij Tummers de indruk dat deze sectoren dus 'tolereerbare nonsense' zijn.<sup>19</sup>

De pvda-woordvoerder hekelde de eenzijdige aandacht van de regering voor financieel-economische ontwikkelingen op korte termijn. Alertheid op structurele maatschappelijke ontwikkelingen achtte hij ge-

wenst en in verband daarmee pleitte hij voor de hantering van een breed cultuurbegrip. Daarbij sloot ook aandacht voor cultuur in Europees verband en in het ontwikkelingswerk aan, én aandacht voor samenhang met andere departementen.

Mevrouw Tiesinga-Autsema (D'66) hield een historisch exposé, geheel gewijd aan de cultuur. Daarbij hadden vooral de monumenten haar belangstelling. Wat betreft het kunstbeleid brak zij een lans voor de figuratieve schilderkunst en de 'ambachtelijke genres', die naar haar mening in het aankoopbeleid van de musea en bij de kunstopleiding worden verwaarloosd.

Schuurman (RPF) besteedde geen aandacht aan de kunsten. Maar mevrouw Vonhoff-Luijendijk (vvd) wel; zij kwam met een vrij gedetailleerd, zakelijk verslag. Daarin was onder andere plaats ingeruimd voor het ontbreken van voldoende deeltijdbanen voor orkestleden in de regio, de kwaliteit van het omroepbestel en het gevaar van verstarring en centralisme in het cultuurbeleid bij inwerkingtreding van een cultuurwetgeving. Zij sprak haar waardering uit voor het beleid van de minister: 'De minister heeft — ik herhaal dat — vaak prikkelend gewerkt. In sommige opzichten heeft hij daarbij voor ons gevoel wel eens te onbesuisd gehandeld, maar aan zijn engagement en de stimulansen die daarvan zijn uitgegaan zal niemand willen twijfelen.'<sup>20</sup>

Het CDA besteedde in de Eerste Kamer geen aandacht aan kunst en cultuur.

Het antwoord van de minister volgde een week later, op 11 maart 1986. Wat betreft het cultuurbeleid leverde dit weinig nieuws op: Tummers (PvDA) en Brinkman discussieerden wat over het 'brede cultuurbegrip'. De begrotingsvoorstellen werden zonder stemming aangenomen, zodat Hoofdstuk XVI van de begroting op 13 maart 1986 kon worden vastgesteld.

## 2 De notitie cultuurbeleid

In het parlementaire jaar '85-'86 werd een beleidsstuk besproken, waarnaar al jarenlang was uitgezien. Over de vraag of nr. 18990 als de *Nota Cultuurbeleid* of als de *Notitie Cultuurbeleid* de geschiedenis moest ingaan, bestond onduidelijkheid. En of er überhaupt sprake zou zijn van een geschiedenis, viel nog maar te bezien. Want uit de reacties die er op volgden, klonken twee kwalificaties het luidst: het stuk was oppervlakkig en louter inventariserend.

Tijdens de begrotingsbehandeling in 1983 vroeg het CDA, in de persoon van mevrouw Evenhuis, de minister om een nota waarin een 'integrale beleidsvisie ten aanzien van de (...) cultuur wordt gegeven'.<sup>21</sup> Brinkman koos in mei 1985 voor een notitie omdat hij het niet opportuun achtte met een nota te komen vóórdat het Sociaal Cultureel Planbureau uitspraken had gedaan over de wenselijkheid van wetgeving op het gebied van de cultuur. Hij sprak daarom ook van een tussenbalans. Wél zou in de notitie worden aangegeven 'welke cultuur-politieke overwegingen van meer fundamentele aard aan het beleid ten grondslag liggen'.<sup>22</sup> Gedetailleerde informatie kan dan worden teruggevonden in de verschillende notities met betrekking tot de deelterreinen.

Later, tijdens de Uitgebreide Commissievergadering 25 op 18 november 1985, waarop begroting en *Notitie* werden behandeld, sprak de minister opeens over een *Nota*. Dit tot ongenoegen van de Kamerleden die vonden dat het stuk juist door gebrek aan 'cultuur-politieke overwegingen van fundamentele aard', geen aanspraak kon maken op een dergelijke aanduiding.

Lankhorst (PPR) sprak van een typisch Brinkman-product: 'zakelijk, praktisch, beperkt en zonder visie'.<sup>23</sup>

Beinema (CDA) noemde het stuk 'als het ware de voorloper van de nota, waar mijn collega Evenhuis om vroeg'; het was voor het CDA dus niet 'het allerlaatste woord'.<sup>24</sup>

Dijkstal (VVD) zei dat hij, als hij om een nota had gevraagd, teleurgesteld zou zijn: 'Het karakter van de notitie is voornamelijk inventariserend. Als beleidsstuk heeft zij weinig inhoud en toont zij weinig visie en weinig nieuwe ideeën'.<sup>25</sup>

Niessen (PVDa) was, niet geheel onverwacht, het felst in zijn bewoordingen: 'Voorzitter, zelfs als je naar deze notitie kijkt met de milde ogen die zo kenmerkend zijn voor onze oppositie, moet je tot de uitspraak komen dat de minister er niet veel van terecht heeft gebracht. (...) Zelden nog zag men zo'n fraaie collectie open deuren tegelijk ingetrapt als in deze notitie'.<sup>26</sup>

De *Notitie Cultuurbeleid* was in voorzichtige en algemene termen gesteld. Kwaliteit, publieksbereik en efficiency zijn de centrale begrippen en deze hangen beleidsmatig nauw met elkaar samen, tegelijkertijd handhaaft de minister concepten als pluriformiteit en aanbod. Een duidelijke stellingname ontbrak: het was juist dit aspect dat bij de Kamerleden de meeste irritatie wekte.

Toch had de notitie ook een zekere 'nieuws waarde': het was een stuk over cultuurbeleid en niet over kunstbeleid, zoals men dat van Brinkmans voorgangers gewend was. Dat hield in dat het beleid van de vier sectoren van Culturele Zaken (Kunsten, Musea Monumenten Archieven, Radio Televisie Pers, Internationale Betrekkingen) in onderlinge samenhang werd gezien.

Een aantal centrale begrippen uit de notitie zullen we de revue laten passeren.

Over samenhang werd in paragraaf 1 al het een en ander geschreven. In de *Memorie van Toelichting* reikte het concept samenhang tot buiten Culturele Zaken, terwijl in de *Notitie* vrijwel uitsluitend werd gesproken over de interne samenhang. Kunst en maatschappelijk welzijn werden hier niet met elkaar verbonden. Bij de Raad voor de Kunst wekte deze nadruk op het eigen domein enige bezorgdheid. In een reactie op de *Notitie* sprak de Raad de hoop uit dat de interne versteviging van het cultuurbeleid zou worden aangewend om de zeggingskracht tegenover de andere departementen te vergroten.<sup>27</sup>

De minister was van mening dat voor de samenhang in het beleid kon worden gezorgd door een landelijke verantwoordelijkheid. Hij merkte op dat 'in het algemeen geldt dat de verantwoordelijkheid van de rijksoverheid is versterkt.'<sup>28</sup>

Als voorbeeld van deze centralisatie van het kunstbeleid werd de recente herstructurering van het podiumbestel genoemd. Uiteindelijk zou gestreefd moeten worden naar een situatie 'waarbij verschillende sectoren elkaar wederzijds kunnen ondersteunen en versterken'. Dit zou vooral het geval kunnen zijn bij het museumbeleid in relatie tot de sector beeldende kunsten en het letterenbeleid in relatie tot het bibliotheekwerk (waarover meer in par. 3). Daarbij is uniformiteit uit den boze; het beleid per sector zou toch, om redenen van flexibiliteit, sterk gedifferentieerd moeten blijven. Dus: wél samenhang, géén gelijkschakeling.<sup>29</sup>

Voor alle sectoren van het kunstbeleid gold volgens de minister het primaat van de kwaliteit, een ander centraal begrip uit de *Notitie Cultuurbeleid*: 'Kwaliteit op verschillende niveaus en van verschillende aard, maar steeds getoetst over de grenzen van sectoren aan meer algemene opvattingen met betrekking tot kwaliteit, waarbij het gaat om onder andere zeggingskracht, oorspronkelijkheid en ambachtelijk kunnen. Deze toetsing, zoal niet aan objectieve dan toch aan intersubjectieve kwaliteitsnormen, heeft op den duur iedere sector nodig om werkelijk tot ontwikkeling te komen.'<sup>30</sup>

Intersubjectief houdt in dat (zoals de Raad voor de Kunst het met betrekking tot haar eigen werkwijze formuleerde) 'door de confrontatie van een aantal subjectieve (kwaliteits)oordelen (...) een intersubjectief eendoordeel wordt gevormd'.<sup>31</sup>

Hoewel de minister zich in de *Notitie* wat het kwaliteitsstreven betreft zeer voorzichtig uitdrukte, bestond er in de Kamer toch de nodige bezorgdheid over de pluriformiteit van het cultuuraanbod. Deze bezorgdheid werd tijdens de begrotingsbehandeling ook tot uitdrukking gebracht door een motie — die overigens al snel door de minister werd 'omarmd' — van het CDA.<sup>32</sup> In de motie werd aangedrongen het pluriformiteitsbeginsel en het kwaliteitsbeginsel als nevensgeschikte uitgangspunten van het beleid te beschouwen.

Waarom toch die beduchtheid ten aanzien van het ministeriële kwaliteitsstreven? De argumenten van parlementariërs en andere betrokkenen kunnen als volgt worden samengevat: door het primaat van de kwaliteit kunnen verschillende aandachtspunten in het kunstbeleid in de verdrukking komen. Een van die accenten is de geografische spreiding. Met de komst van de 'top'-muziektheaters verschaalt het kwalitatief hoogwaardige aanbod in de provinciale theaters door een zwakke concurrentiepositie. Bovendien, het spelen in den lande gaat ten koste van de broodnodige repetitietijd, is duur en vergt afstemming op de accommodaties. Factoren dus die de kwaliteit van de productie niet ten goede komen.

Ook de sociale spreiding kan botsen met het kwaliteitsstreven; volgens de Kamerleden Van Es (PSP), Eshuis (CPN) en Lankhorst (PPR) raken cultuuruitingen van minderheden en de 'lagere klassen' in de verdrukking omdat juist kwaliteitsmaatstaven zo zeer cultuurgebonden zijn (dat wil zeggen ontoegankelijk voor 'buitenstaanders'). Ten aanzien van de amateuristische kunstbeoefening merkte de minister met een knipoog op, dat 'bij het balzaaldansen de overheid geheel in stijl op afstand moet blijven'.<sup>33</sup> Verder meende hij dat veel amateurs niet onmiddellijk om subsidie zitten te springen.

Twee andere aandachtspunten die volgens de bezorgde parlementariërs en vooral ook volgens kunstenaars bedreigd kunnen worden bij een te enge visie op 'kwaliteit' zijn de ondersteuning van de vakbeoefening en artistieke verscheidenheid.

Door het ontbreken van een sociaal kunstenaarsbeleid dreigt de bodem onder de kunstbeoefening te worden weggeslagen, een te grote nadruk op Brinkmans topkunst zal ten koste gaan van initiatieven op kleinere schaal.

Daarmee komen we op twee andere belangrijke begrippen uit de *Notitie Cultuurbeleid*: het publieksbereik en de zogenaamde aanbodgedachte. De aanbodgedachte is sinds jaar en dag een van de belangrijkste uitgangspunten van het kunstbeleid. In 1983 omschreef de minister dit principe als volgt:

‘De overheid (heeft) tot taak (...) een artistiek hoogwaardig kunstaanbod voldoende kansen te bieden, ook wanneer daar in bepaalde gevallen geen grote publieke belangstelling tegenover staat.’<sup>34</sup>

Twee jaar later formuleerde de minister het in zijn *Notitie Cultuurbeleid* aldus:

‘De aanbodgedachte moet niet zozeer vertrekpunt zijn van beleid als wel de ondergrens bepalen van wat in stand gehouden dient te worden (...). Dit betekent dat een voorziening, een activiteit in beginsel gehouden is aan de opgave om de belangstelling van het publiek te wekken die overeenkomt met zijn aard en de schaal van presentatie.’<sup>35</sup>

Bij de selectie van te subsidiëren activiteiten zouden daarom in sterkere mate publiekscijfers moeten worden betrokken. Dan zou ook blijken of op bepaalde terreinen misschien een overaanbod van een bepaalde kunstuiting in stand wordt gehouden. De minister meende namelijk dat er, vanuit publieksstandpunt, wel eens sprake zou kunnen zijn van een ‘teveel van het goede’.<sup>36</sup> Enkele kamerleden toonden hun argwaan jegens dit marktgerichte denken van de minister; men beperkte zich echter tot het stellen van een enkele vraag over de meetbaarheid van publieke belangstelling. Dijkstal (vvd), promotor van het marktmechanisme, was, zo zei hij, ‘heel gelukkig’ met de uitspraken van de minister.<sup>37</sup>

In de *Notitie Cultuurbeleid* werd naar een stelling verwezen, die door de minister in voorgaande jaren herhaaldelijk was geponeerd: het ontzien van de overheidsuitgaven voor kunst en cultuur in tijden van bezuinigingen is alleen verdedigbaar, wanneer alle mogelijkheden zijn benut om het maatschappelijk en financieel draagvlak van initiatieven te verbreden en de afhankelijkheid van de overheid terug te dringen.

Hierover viel dit keer in de notitie ook iets nieuws te lezen. De bijdrage van het particulier initiatief hoefde niet alleen beschouwd te worden als een extra financieringsbron, maar kon — door zijn veelzijdigheid — ook leiden tot een grotere diversiteit van het culturele aanbod. Bovendien zou er van rijkswege financiële ruimte vrijkomen voor juist de meest kwetsbare zaken. Dit alles ter legitimatie van de overheidsdoelstelling om ook in de cultuursector ‘het commercieel en bedrijfsmatig denken en handelen te versterken’.<sup>38</sup> Naast budgetfinanciering en een



vraaggerichte culturele productie past ook sponsoring in deze optiek. Kort na het verschijnen van de *Notitie Cultuurbeleid* schreef de minister een brief aan de Tweede Kamer over de houding van de overheid ten opzichte van sponsoring:

‘Sponsoring opent (...) de weg voor het corrigeren van gegroeide vanzelfsprekendheden en afhankelijkheidsrelaties waar het gaat om de cultuurfinanciering, prikkelt het ondernemerschap bij culturele instellingen, doet in bepaalde gevallen meer recht aan de vraagzijde in de kunst en daarmee aan de rol van het publiek (...), kortom, sponsoring draagt bij aan de integratie van de cultuur in de samenleving op lokaal, regionaal en nationaal nivo.’<sup>39</sup>

Ondanks de bewezen verdiensten van sponsoring waarschuwde de minister — met de Nederlandse culturele en fiscale traditie in zijn achterhoofd — ervoor, ál te hooggespannen verwachtingen te koesteren.

De overheid moest de zorg voor de kunsten blijvend garanderen. Verder bleef het afwachten: men mocht niet verwachten dat de overheid als bemiddelaar tussen sponsor en kunstinstelling zou gaan optreden. De minister verzekerde dat hij de ontwikkelingen nauwlettend zou volgen.

Ook de media konden zich verheugen in de belangstelling van de minister: in de *Notitie Cultuurbeleid* en het debat dat erop volgde werd aandacht besteed aan de zogenaamde 20%-maatregel. Bij Algemene Maatregel van Bestuur zou worden bepaald dat omroepen tenminste 20% van hun zendtijd dienen te besteden aan culturele programma’s. Andere instrumenten dan het stellen van dergelijke randvoorwaarden staan de minister wat betreft het mediabeleid — dat eigenlijk beperkt is tot een ‘omroepbeleid’ — niet ter beschikking.

Ondanks een zekere scepsis in het parlement was men het erover eens dat een dergelijke maatregel een stimulans voor de Nederlandse cultuur zou kunnen betekenen. De scepsis had vooral betrekking op de inhoudelijke maatstaven en de bijbehorende controle: welke programma’s verdienen de kwalificatie ‘cultuur’ en welke niet? Beinema (CDA) stelde voor, de maatregel te beperken tot ‘kunstprogramma’s’ en dan van een lager percentage uit te gaan. Brinkman voelde daar echter weinig voor, bang als hij was om de programmatische vrijheid van de omroepen te veel aan te tasten.

De Raad voor de Kunst wist wel raad met het controle-vraagstuk: in een reactie op de *Notitie Cultuurbeleid* opperde zij uit haar midden een college samen te stellen. In tegenstelling tot de gebruikelijke werkwijze bij het registreren van programmagegevens, zou er geen aandacht

worden besteed aan 'uiterlijke hoedanigheden die worden geëtaled', of aan pretenties. De inhoudelijke kwaliteit van de programma's zou voorop staan. Als tweede maatregel stelde de Raad voor een platform voor kunstenaars en omroepmedewerkers in het leven te roepen. Het elkaar beter leren kennen zou 'bijna als vanzelf' tot wederzijdse waardering leiden.<sup>40</sup>

Wat het debat in de Tweede Kamer betrof: behalve over de 20%-norm werd — zij het beknopt — gesproken over de kwaliteit van geïmporteerde televisieprogramma's en de kosten ervan in verhouding tot de kosten van Nederlandse dramaprodukties. De minister beloofde mevrouw Wessel-Tuinstra (D'66) in verband hiermee, te laten nagaan of de 'diamanten ringen in Dynasty echt zijn of nep.'<sup>41</sup>

Andere beloftes hoefde de minister in verband met de *Notitie Cultuurbeleid* nauwelijks te doen: noch in de Eerste, noch in de Tweede Kamer werd aangedrongen op een vervolg op de zeer beknopte *Notitie*. Het leek er op dat over dit stuk in de namiddag van de 18e november wel degelijk — ondanks de voorspelling van Beinema eerder op de dag — 'het allerlaatste woord' geklonken had.

### 3 Het Nederlandse boek: leenrecht en vaste boekenprijs

De kleinste post in het kunstbegrotingsoverzicht (zie par. 1) betrof, als elk jaar, de sector letteren. Welgeteld 10 miljoen gulden reserveerde de minister voor 1986 voor de Nederlandse literatuur. Ter vergelijking: de muziek kon over meer dan het twaalfvoudige beschikken. Dit wil niet zeggen dat de politieke belangstelling voor het letterenbeleid ontbreekt. Een klein onderdeel als de uitreiking van de P.C. Hooft-prijs domineerde in 1984/1985 het gehele kunstbegrotingsdebat.

Waarom stelde het letterenbeleid van de Directie Kunsten in financieel opzicht zo weinig voor?

Een belangrijke reden is dat de produktie van het literaire boek het dankzij de inspanningen van de uitgevers altijd heeft kunnen stellen zonder substantiële steun van de overheid. Een tweede reden is dat stimulering van de consumptie — althans: het lezen — van literatuur niet tot de financiële verantwoordelijkheid van de Directie Kunsten behoorde. Op de begroting van de afdeling Welzijn van wvc werd namelijk jaarlijks een fikse post (ruim 300 miljoen) ten behoeve van de bibliotheken ingeruimd.

De Directie Kunsten behoefde zich op het gebied van de letteren dus geen grote financiële inspanningen te getroosten. Wel leefde bij veel politici en betrokkenen uit de boekenbranche het besef, dat de historisch gegroeide situatie alleen tot tevredenheid van zowel auteur en uitgever als overheid zou kunnen blijven voortbestaan, als aan twee voorwaarden is voldaan: een duidelijke regeling ten aanzien van de vaste boekenprijs en de instelling van het leenrecht. Twee thema's die sinds de jaren zestig geregeld onderwerp van discussie zijn geweest. In het parlementaire jaar 1985/1986 was dat opnieuw het geval.

In 1967 werd voor de boekenbranche een ontheffing verleend van het verbod op collectieve verticale prijsbindingen, waardoor vaste boekenprijzen konden worden ingesteld.

Over deze ontheffing moest in 1985, in verband met de op stapel staande wijziging van de Wet Economische Mededinging, opnieuw een besluit worden genomen. Tijdens de begrotingsbehandeling (UCV 25) kwam de boekenprijs uitvoerig ter sprake.

De essentie van de vaste boekenprijs is dat een boek op alle verkooppunten voor dezelfde prijs — de prijs die door de uitgever is vastgesteld — wordt verkocht. Na twee jaar kan deze prijs worden losgelaten, daarna kunnen de boeken in de 'ramsj'.

Dat de vaste boekenprijs een voorwaarde is om de pluriformiteit in de boekenbranche te kunnen handhaven, wordt vrij algemeen erkend. Vanwege het moeilijk te voorspellen verkoopsucces van een nieuwe titel is het voor de uitgever van belang een relatief groot aantal titels op de markt te brengen. Dankzij de vaste boekenprijs kan de uitgever in voldoende mate profiteren van de verkoopresultaten van eventuele succesvolle uitgaven. Op die manier kunnen de onrendabele uitgaven (gemiddeld 40% van het uitgeversfonds), die bijdragen tot de diversiteit van het boekenaanbod, gedekt worden. Een 'bevlogen' uitgever zal ook niet terugschrikken voor de uitgave van titels, waarvan hij het verkoopsucces betwijfelt, maar die hij toch graag wil ondersteunen. Zo worden vooral literaire debuten en Nederlandse poëzie — uit kunst- en cultuurpolitieke overwegingen waardevolle categorieën — door de uitgever intern gesubsidieerd.

Ook voor de overlevingskansen van de assortimenthoudende boekhandel is de vaste boekenprijs van groot belang. Boekenclubs en warenhuizen zullen zich bij het ontbreken van een prijsbinding gaan toeleggen op de verkoop van een klein aantal lucratieve titels tegen zeer lage prijzen. De kleinere — maar breed gesorteerde — boekhandel zal de prijsconcurrentie op den duur niet kunnen volhouden. Zonder de finan-

ciële basis van de bestseller-verkoop stagneert de verkoop van de rest van het aanbod. Het aantal verkooppunten van het literair 'kwetsbare' boek zal daardoor sterk teruglopen.

De Raad voor de Kunst concludeerde in mei 1985 in een advies over de vaste boekenprijs, dat wanneer de overheid zich genoodzaakt zou zien de verantwoordelijkheid voor literaire uitgaven over te nemen, daarmee een overheidssubsidie van 25 miljoen gulden gemoeid zou zijn. Het is duidelijk dat een minister die streeft naar terugdringing van overheidsbemoeyenis waar mogelijk, en die te kampen heeft met een chronisch gebrek aan middelen, daar weinig voor zal voelen. Brinkman koos dan ook eieren voor zijn geld. De vaste boekenprijs zou, voor een periode van vijftien jaar althans, worden gehandhaafd, zo deelde hij de Tweede Kamer op 9 november 1985 per brief mee.<sup>42</sup> Maar datzelfde streven naar het terugdringen van de overheidsbemoeyenis was ook reden voor de minister om te weigeren de vaste boekenprijs een wettelijke basis te verlenen. Zowel de Raad voor de Kunst als de Tweede-Kamerleden Beinema (CDA) en Niessen (PVDA) betreurden dat. Sinds de eerste ontheffing van het verbod op prijsbinding in 1967 was de positie van de boekenbranche door de opkomst van de boekenclubs, de supermarkten en de grootschalige uitleen via bibliotheken kwetsbaarder geworden. Een tijdelijke regeling die stond of viel met de eensgezindheid binnen het boekenvak zou, zonder enige wettelijke bescherming, onvoldoende garantie bieden voor behoud van een pluriform boekenaanbod.

Een wettelijke regeling zou volgens de Raad voor de Kunst bovendien een declaratoir karakter kunnen hebben: door middel van een wet kon aan het boek de culturele betekenis worden toegekend die het toekwam.<sup>43</sup>

Voor dergelijke argumenten en voor de kritiek die de parlementsleden Niessen en Beinema tijdens de begrotingsbehandeling (UCV 25) uitten, bleek de minister niet erg gevoelig. Het bleef bij een tijdelijke regeling; als EG-richtlijnen op korte termijn anders zouden voorschrijven, zou de kwestie misschien nog eens overwogen kunnen worden.

Beinema (CDA) vatte het besluitvormingsproces kort samen: 'Het algemene streven naar deregulering heeft jammer genoeg vooralsnog zwaarder gewogen dan het bijzondere belang van de zaak zelf.'<sup>44</sup>

Wat betreft het leenrecht wist men in het parlementaire jaar 1985/1986 ook niet verder te komen dan een ad hoc-maatregel.

Na de explosieve ontwikkeling in het bibliotheekbeleid in de jaren zes-

tig, was er van verschillende kanten opgemerkt dat een compensatie voor auteurs en uitgevers bij uitleen van hun werk op zijn plaats zou zijn. Die stemmen waren in de jaren tachtig in volume toegenomen als gevolg van het feit dat er toen al 6 à 7 maal zoveel boeken werden geleend als gekocht. Het werd dus hoog tijd om een 'toestand van roofofbouw op een bedrijfstak, die een waardevolle culturele functie vervult' te saneren.<sup>45</sup>

In het voorjaar 1985 presenteerde minister Brinkman zijn oplossing. In het voorstel voor de Welzijnswet had hij een aantal artikelen opgenomen die betrekking hadden op de leenvergoedingen. De minister schreef in de *Memorie van Toelichting* bij het wetsvoorstel dat 'de regeling van de leenvergoeding niet alleen is gebaseerd op argumenten, ontleend aan de omstandigheid dat het uitlenen van boeken door openbare bibliotheken een voortgezette exploitatie is, waarbij voor schrijvers e.a. een vergoeding op zijn plaats kan zijn (...), maar ook aan overwegingen van cultuurpolitieke aard.'<sup>46</sup>

Des te verbazingwekkender was het dat hij het leenrecht bij de Welzijnswet onderbracht. De Auteurswet of een nieuwe, aparte wetgeving — bijvoorbeeld in het kader van een Kunstenwet — lag meer voor de hand, vonden de Tweede-Kamerleden Niessen (Pvda), Dijkstal (Vvd) en Mik (D'66). Beinema (Cda) bleek ten tijde van het mondeling overleg over het leenrecht in november 1985 nog niet aan de definitieve oplossing toe te zijn. Wel was hij net als al zijn collega's van mening dat er vooruitlopend op een definitieve voorziening vast een interimregeling moest komen.

Het zag er immers niet naar uit dat de Welzijnswet of enige andere wet nog voor 1 januari 1986 door het parlement zou worden goedgekeurd. Ook minister Brinkman vond dat er haast bij de zaak was. Hij zorgde er voor, dat er van overheidswege (de afdeling Welzijn) voor 1986 5 miljoen beschikbaar werd gesteld. Het liefst had hij gezien dat ook de bibliotheken 5 miljoen zouden bijdragen, maar aangezien het hier een interimregeling betrof was het nog niet mogelijk de bibliotheken hiertoe te verplichten.

In het parlement stuitte de idee om de bibliotheken via verhoging van de lezerscontributies bij te laten dragen aan de leenrechtvergoedingen op protest. Hoewel veel Kamerleden zich op het standpunt stelden dat een lezersbijdrage niet onlogisch zou zijn, vond men een dergelijke bijdrage uit cultuur-politieke overwegingen onjuist. De financiële drempel voor de lezers zou, zo vreesde men, te hoog worden: de grenzen waren bereikt.

Een ander punt dat aanleiding gaf tot discussie was de 'aftopping'. Aan de uitleenvergoedingen voor zeer populaire boeken zouden grenzen moeten worden gesteld, omdat de beschikbare gelden anders geheel door 'triviale lectuur' en kinderboeken dreigden te worden opgeslokt. Niessen (PvdA) en Beinema (CDA) betwijfelden of deze aftopping inderdaad ten gunste van hoogwaardige literatuur zou uitvallen. Zij vroegen zich af of uit cultuur-politieke overwegingen een tarief-differentiatie naar genre niet beter zou voldoen.

Al was men er niet in geslaagd vóór januari 1986 tot een definitieve regeling te komen, toch was — met het tot stand komen van de interim-regeling — na jarenlange discussies een begin gemaakt met de uitkering van leenvergoedingen aan auteurs en uitgevers. Daarmee was een oude kwestie enigszins rechtgezet en werd bovendien de band tussen het bibliotheekbeleid en het letterenbeleid wat nauwer aangehaald. De samenhang was daarmee bevorderd. Al was een wettelijke regeling die volledig recht zou doen aan de cultuur-politieke overwegingen nog niet in zicht, toch zou er bij het verdelen van de 5 miljoen Welzijnsgelden rekening worden gehouden met de doelstellingen van het letterenbeleid. De 'aftopping' is daar een voorbeeld van.

#### 4 De reorganisatie van het museumbestel

Het museumbeleid van de Directie Musea, Monumenten en Archieven kent een aantal te onderscheiden sectoren, waaronder de sector kunstmusea. Tot de kunstmusea worden gerekend de musea voor beeldende kunst, het Architectuurmuseum in oprichting, het Filmmuseum, het Letterkundig Museum en het Nederlands Theater Instituut. Bij het wel en wee van deze musea is, naast de Directie Musea, Monumenten en Archieven, de Directie Kunsten nauw betrokken. Het Filmmuseum, het Letterkundig Museum en het Theater Instituut vallen onder de kunstbegroting, en wat betreft de musea voor beeldende kunst zijn de aankoopmogelijkheden van belang voor het kunstbeleid. De reorganisatie van het Nederlandse museumbestel, die in 1985/1986 zijn beslag kreeg, mag in dit overzicht dan ook niet ontbreken.

Over de reorganisatie van het toneel- en muziekbestel werd eerder al opgemerkt dat deze werd uitgevoerd tegen de achtergrond van de economische recessie. In een tijd waarin iedere gulden verantwoord besteed moest worden, groeide de behoefte aan een structurering van het beleid. Bovendien leefde het besef dat koppelsubsidies funest kunnen zijn in een tijd van bezuinigingen. Als de subsidiekraan voor een

culturele instelling op één overheidsniveau zou worden dichtgedraaid, zou dat ook consequenties hebben voor subsidies van de andere overheden. Om niet verstrikt te raken in een dergelijke neerwaartse spiraal, dienden de koppelsubsidies waar mogelijk te worden afgeschaft. Een eenduidige taakverdeling tussen de drie overheidsniveaus was geboden.

Wat in dit verband gold voor de muziek en het theater, gold ook voor de musea. Maar duidelijker dan op de andere terreinen het geval was geweest, werd het debat rond de musea gedomineerd door het gebrek aan financiële middelen. Minister Brinkman maakte er bij presentatie van zijn plannen in de *Nota Museumbeleid* (28 juni 1985) geen geheim van, dat hij nog worstelde met een financieringstekort van 1,5 miljoen. En in de discussies in het parlement werd al snel duidelijk dat hij niet te vermurwen was om alsnog financiële verantwoordelijkheid te nemen voor musea die niet op zijn lijstje voorkwamen.

In zijn *Nota Museumbeleid* werd aangegeven welke musea voortaan geheel voor rekening van het rijk zouden komen en welke musea onder de verantwoordelijkheid van de lagere overheden, en dan in het bijzonder de provincies, zouden gaan vallen. In feite kregen de plannen over financiële en bestuurlijke verhoudingen in de nota hun beslag. De argumenten waren al in 1977/1978 — in de discussie naar aanleiding van de nota *Naar een Nieuw Museumbeleid* — naar voren gebracht. Om die reden richtte de aandacht zich niet zozeer op een nieuw beleid, als wel op een nieuwe geldstroom. Inhoudelijke aspecten betreffende het museumbeleid kwamen in de *Nota Museumbeleid* nauwelijks aan de orde.

Tijdens de Uitgebreide Commissie Vergadering die in december 1985 aan de *Nota Museumbeleid* werd gewijd (UCV 35), bleek de Tweede Kamer unaniem van mening dat de nota in de gepresenteerde vorm geen basis zou kunnen zijn voor een verantwoord museumbeleid. 'Zeker nu wij allen hebben uitgesproken dat wij blij zijn, dat het zo goed gaat met de musea, verdienen wij een betere nota dan deze'<sup>47</sup>, vond mevrouw Van Nieuwenhoven (PvdA). Mevrouw Eshuis (CpN) was zo mogelijk nog minder te spreken over de nota: 'Voorzitter! Het valt niet mee om kort na de cultuurnotitie opnieuw zo'n treurig stemmend produkt van wvc te behandelen'.<sup>48</sup>

Van de minister werd meer informatie verlangd. Die kwam er, eind januari, in de vorm van een aanvullende notitie. Tijdens het mondeling overleg dat daarop volgde, en ook tijdens de UCV van december, werd voornamelijk gesproken over de criteria waaraan een museum zou

moeten voldoen om door het rijk in stand te worden gehouden. Volgens de minister moest de collectie van een museum een hoge kwaliteit bezitten en een thema van nationale reikwijdte bestrijken. Verder zouden taken als conserveren, documenteren en presenteren door het betreffende museum op nationaal niveau moeten worden uitgeoefend. Maar de minister had naar eigen zeggen 'nimmer onder stoelen of banken gestoken dat er ook andere criteria een rol spelen, echter eerst nadat de museuminhoudelijke afweging heeft plaatsgevonden (...)'.<sup>49</sup> Door historisch gegroeide situaties konden enkele musea, die eigenlijk niet aan alle criteria voldeden, niet door het Rijk worden afgestoten. Wat betreft het criterium 'reikwijdte' konden de kamerleden zich niet vinden in de door de minister geselecteerde musea. 'Dit criterium lijkt alleen gebruikt te zijn om de lijst van de onder de rijkstaak vallende musea zo kort te houden als een krap budget noodzakelijk maakt'<sup>50</sup>, vond Beinema (CDA). Hij stelde voor de lijst met enkele deelcollecties van musea uit te breiden. Maar Brinkman had om diverse redenen bezwaren tegen het isoleren van delen uit een collectie. Eén daarvan had betrekking op de publieksgerichtheid: een kleine collectie die weinig publiek trekt is relatief duur. Beinema merkte echter op: 'men kan het museum natuurlijk zien als één geheel (...). Maar het moet de minister toch iets zeggen als een spreker met zo'n calvinistische achtergrond als ik, hem ervoor waarschuwt té dogmatisch te zijn? Dat zit dan diep. Dat is heel ernstig gemeend'.<sup>51</sup>

De kwestie van de deelcollecties speelde vooral ook op het vlak van de kunstmusea. Voor de meeste musea voor beeldende kunst zou er niet veel veranderen door de reorganisatie: het Rijksmuseum, het Mauritshuis en Kröller-Müller bleven voor rekening van het Rijk, het Stedelijk Museum te Amsterdam, het Haags Gemeentemuseum en het Rotterdamse Boymans-Van Beuningen - ondanks collecties met een nationale reikwijdte - voor rekening van de betreffende gemeenten. Het Museum Vincent van Gogh en het Rijksmuseum Twenthe, die niet aan alle criteria voldeden, mochten bij wijze van uitzondering blijven rekenen op rijkssteun. Maar de positie van twee andere musea met beeldende-kunstcollecties gaf aanleiding tot discussie. In de kamer werd betreurd dat het Groninger Museum en het Van Abbe Museum te Eindhoven niet tot de rijkstaken werden gerekend — al was het alleen maar voor delen van de collecties. Met het oog op de spreiding van beeldende kunst achtten met name Beinema (CDA) en mevrouw Van Nieuwenhoven (PVDa) dat gewenst. Maar uit principiële overwegingen — kunstspreiding is geen rijkstaak, maar behoort tot de verant-



woordelijkheid van de lagere overheden — en ook door een gebrek aan middelen kon hier volgens Brinkman geen sprake van zijn. De minister kon de twee musea geen structurele steun verlenen. Naar later bleek stemde hij wel toe in incidentele subsidies voor 3 jaar; een oplossing waar de kamerleden akkoord mee konden gaan.

Incidentele subsidie was één van de middelen waarmee voortaan aan de generale verantwoordelijkheid voor de musea vorm moest worden gegeven. Want het was geenszins de bedoeling dat de overheidsbemoeienis met de musea zich zou beperken tot het relatief kleine aantal musea met een rijkstaak. Net als op andere terreinen van het kunstbeleid achtte de minister de landelijke verantwoordelijkheid van groot belang. Er werd gestreefd naar een sterkere onderlinge samenhang tussen de musea die aan de lagere overheden werden overgedragen en de instellingen onder wvc en andere departementen. Collegiale samenwerking moest worden gestimuleerd, evenals het onderlinge bruikleenverkeer ten behoeve van exposities. Een belangrijke bijdrage aan de generale verantwoordelijkheid zou ook moeten worden geleverd door ondersteunende instellingen als de Rijksdienst voor Beeldende Kunst. Objecten uit de omvangrijke verzameling van deze Rijksdienst zouden tussen de verschillende musea kunnen rouleren.

Het ontbrak echter aan financiële middelen om uitdrukking te geven aan de generale verantwoordelijkheid. Van de 3,3 miljoen die voor incidentele subsidies was uitgetrokken, ontbrak nog 1,5 miljoen. Dat baarde de kamerleden, waaronder vvd-vertegenwoordigster Van Heemskerck-Pillis Duvekot, zorgen. Maar ook de minister zelf bleek geen oplossing voorhanden te hebben: '(...) een hoofdpunt in het betoog van mevrouw Van Heemskerck is dat de generale verantwoordelijkheid van de minister en het departement ook in concreto tot uitdrukking moet komen. Ik neem aan dat zij daarmee bedoelt dat dit ook in financiële zin het geval moet zijn. Hebben mevrouw Van Heemskerck en haar fractie dan ook een dekking voor ogen? Kunnen zij aangeven waar dit geld gevonden kan worden?'<sup>52</sup>

Afgezien van de financiële obstakels werd de generale verantwoordelijkheid, zoals opgevat door de minister, ook wat 'smal' bevonden. Minister Brinkman voelde er echter weinig voor de plannen ingrijpend te herzien. 'De financiële vertaling van de voorstellen in de *Nota Museumbeleid* vormt een zodanig — zorgvuldig — financieel bouwwerk, dat verandering bijvoorbeeld door toevoeging van musea met rijkstaak het bouwwerk fundamenteel aantast en in feite dus de decentralisatie en de subsidiëruil op het spel zet. (...) Uitstel (...) zou ernstige nadelige

effecten hebben voor de musea en het museumbestel in Nederland.<sup>53</sup>

Tot slot deelde de minister mede dat de nadere invulling van het beleid per museumsector in aparte nota's uiteen zou worden gezet. De nota over de kunstmusea werd in de tweede helft van 1987 verwacht. De nota zou in de praktijk aanzienlijk langer op zich laten wachten.

## 5 Internationale culturele betrekkingen

Naast de Uitgebreide Commissie Vergadering over de musea en de ucv gewijd aan de begroting en de *Notitie Cultuurbeleid* (ucv 25) vond op 26 oktober 1985 nog één andere ucv plaats die betrekking had op het kunstbeleid.

Het gespreksonderwerp betrof de internationale culturele betrekkingen, dus ook de staatssecretaris van Buitenlandse Zaken, Van Eekelen, en de leden van de Vaste Commissie voor Buitenlandse Zaken voerden het woord. Aan de orde was de behandeling van een notitie uit februari 1985. In 1979 had de kamer gevraagd om een voortgangsnotitie en een overzicht van het internationale culturele beleid zoals dat in andere landen wordt gevoerd.

Voor het werkstuk van Van Eekelen (Buitenlandse Zaken), Brinkman (wvc) en Deetman (Onderwijs en Wetenschappen) dat op tafel lag, kon het parlement weinig waardering opbrengen. Niessen (pvda) vond het 'ronduit onbegrijpelijk, dat na het serieuze debat dat de Kamer in 1979 aan de internationale culturele betrekkingen wijdde, de regering met zo'n flodderig, nietszeggend verhaal naar de Kamer durft te komen'.<sup>54</sup> De woorden van mevrouw Wessel-Tuinstra (D'66) deden niet onder voor Niessens kritiek:

'Ik zou niet graag mijn handtekening onder een dergelijke rommelige, onsystematische, ongecoördineerde, geen hoofd- van bijzaken onderscheidende notitie hebben gezet'.<sup>55</sup> Ook de vertegenwoordigers van de regeringspartijen, CDA en VVD, bleken niet erg onder de indruk te zijn van de notitie.

Voor internationale culturele betrekkingen was in 1985 in totaal 16 miljoen beschikbaar, een bedrag dat over maar liefst 50 landen moest worden verdeeld. Aan het maken van keuzes valt ook op dit terrein niet te ontkomen: verdienen klein- of grootschalige evenementen de voorkeur, moet er op de contacten met bepaalde landen een accent worden gelegd, beperkt men zich tot kunst of moet een breder cultuurbegrip worden gehanteerd?

De kamervertegenwoordigers van de drie grote partijen misten in het beleidsstuk dergelijke overwegingen. Mevrouw Van Heemskerck-Pillis Duvekot (vvd) formuleerde het als volgt: ‘Veel zaken worden weliswaar als “prioritair” (...) aangeduid maar een rangschikking van deze prioriteiten in onderlinge samenhang en naar relatieve positie ontbreekt zozeer dat van feitelijke prioriteiten geen sprake meer is’.<sup>56</sup>

Dit gemis toonde zich onder andere daar waar het territoriale keuzes betrof. In de notitie werd volstaan met een opsomming van aanleidingen om uitwisselingen met de diverse landen te verzorgen. Deze opsomming was zo uitgebreid en algemeen van aard dat er weinig buiten dit kader zou vallen.

Niet alleen territoriaal, ook inhoudelijk constateerde de kamer een gebrek aan prioriteiten. In de voortgangsnotitie werd het ‘brede cultuurbegrip’ bijvoorbeeld als een groot goed — een verworvenheid uit de zeventiger jaren — gepresenteerd, sommige kamerleden vonden echter dat het cultuurbegrip steeds meer ‘verwaterde’: ‘de kunsten gingen kopje onder’. Niessen concludeerde dat ‘veel te veel departementen zich druk maken om aan een te groot deel van de wereld iets cultureels uit te venten wat steeds minder met cultuur in engere zin te maken heeft’.<sup>57</sup>

Behalve aan het willekeurige karakter van de culturele uitwisselingen ergerden vele kamerleden zich ook aan de rommelige overlegstructuur én aan het feit dat geen lering was getrokken uit de situatie in andere landen. Driekwart van de voortgangsnotitie bestond uit een overzicht van het internationaal cultureel beleid van een aantal Westeuropese landen, maar in de tekst met betrekking tot het Nederlandse beleid werd hieraan geen enkele keer gerefereerd. Minister Brinkman zei niet te weten ‘of een vergelijking met het buitenland ons zoveel verder zal helpen’.<sup>58</sup>

In de voortgangsnotitie werd verder de ‘Holland Promotion’ benadrukt. Ook daarover bleek menig kamerlid te struikelen. De indruk werd gewekt, dat cultuur louter ‘gebruikt’ zou moeten worden om de Nederlandse export te bevorderen. Cultuurspecialisten uit het parlement betwijfelden of de zelfstandige waarde van de cultuursector nog wel voldoende tot haar recht zou komen. Die twijfel werd flink aangewakkerd door Brinkmans woordkeuze. In een toespraak voor ambassadeurs sprak hij over de kunst als glijmiddel. Dat schoot de kamerleden en cultureel Nederland in het verkeerde keelgat. Brinkman nam dus gas terug. In de *Notitie Cultuurbeleid* schreef hij:

‘Internationale betrekkingen en uitwisselingen hebben, althans voor de kunstensector, altijd allereerst de bedoeling gehad de eigen ontwikkeling te stimuleren door toetsing aan internationale kwaliteitsmaatstaven’.<sup>59</sup>

De *Notitie Cultuurbeleid*, het museumbestel, internationale culturele betrekkingen, leenrecht en vaste boekenprijs: onderwerpen die niet méér met elkaar gemeen lijken te hebben dan het feit dat zij in 1985/1986 in het parlement in verband met het kunstbeleid ter discussie stonden.

Elk onderwerp kende reeds tijdens de kamerbehandeling een verleden: over leenrecht en vaste boekenprijs was al sinds 1967 gediscussieerd, de ideeën voor de reorganisatie van het museumbestel stamden uit 1976, de vragen met betrekking tot de culturele betrekkingen vooral uit 1979, en om de *Notitie Cultuurbeleid* was al in 1983 verzocht. In 1985/1986 voegden zich geen actuele kwesties bij dit rijtje — in tegenstelling tot het jaar daarvoor toen het parlement zich geconfronteerd zag met de ‘P.C. Hooft-affaire’ en de vestigingsstrijd rond het Architectuurmuseum. Er zou dus flink schoon schip kunnen worden gemaakt; een opgave die niet ongeschikt leek voor een minister die het no-nonsensebeleid van het kabinet wenste uit te dragen.

Het portret van minister Brinkman dat in voorgaande jaren al schetsmatig was opgezet, was inmiddels — aan het einde van zijn eerste kabinetsperiode — voltooid en gefixeerd. Parlementsleden hadden hem pragmatisch en zakelijk genoemd, en algemeen werd er een gebrek aan visie gesignaleerd. Het pragmatisme was vooral zichtbaar in de ad hoc-oplossingen ten aanzien van het leenrecht en de vaste boekenprijs; van knopen doorhakken kon hier eigenlijk niet worden gesproken. Daarvoor kwam de reorganisatie van het museumbestel eerder in aanmerking, hoewel ook hier nauwelijks sprake was van een afgeronde operatie. Op het terrein van de internationale culturele betrekkingen en in de *Notitie Cultuurbeleid* manifesteerde zich vooral een gebrek aan prioriteitsstelling — ook wel aangeduid als een gebrek aan visie.

Niettemin keerden bij de behandeling van elk onderwerp (in de notities en overige kamerstukken) een drietal termen telkens terug: samenhanging, kwaliteit en marktgericht-denken. ||

In verband met het marktgericht-denken kwamen bovendien fenomenen als budgetfinanciering, sponsoring, inbreng van het particulier initiatief en publieksgerichtheid aan de orde.

Het marktgericht-denken werd overigens vooral ingegeven door een omstandigheid die zich op elk van de terreinen van het kunstbeleid voordeed en daarmee zorgde voor de meest opvallende overeenkomst tussen de vier kwesties: een chronisch gebrek aan middelen.

Tijdens de behandeling van de diverse onderwerpen in het parlement viel heftige kritiek te beluisteren op het voorgestane regeringsbeleid. De cultuurspecialisten van de verschillende fracties bleken daarbij vaak opmerkelijk eensgezind. Toch had dat geen ingrijpende gevolgen; soms bepleitte de minister zijn zaak opnieuw, af en toe verstrekte hij aanvullende informatie, zelden stelde hij zijn voorstellen bij.

Oosterbaan Martinius wees er al op dat parlementsleden hun bezwaren weinig kracht kunnen bijzetten: 'voor twee promille van de Rijksbegroting worden nu eenmaal geen politieke offers gebracht'.<sup>60</sup> Bovendien is het zo dat de meeste onderwerpen die in het kader van het kunstbeleid ter sprake komen, moeilijk 'grijpbaar' zijn. Er bestaan praktisch geen wettelijke regelingen; ondanks de belofte van de minister (paragraaf 1) was de afronding van de discussie over een eventuele cultuurwetgeving opnieuw op de lange baan geschoven. De moties die door leden van de Tweede Kamer tijdens de debatten werden ingediend betroffen soms een beleidsdetail, maar veel vaker waren zij zo abstract van aard dat de stuurkracht ervan miniem was.

Terugziend op het parlementaire jaar 1985/1986 dringt zich de gedachte op dat de leden van de Eerste en Tweede Kamer desondanks — per saldo — niet ontevreden waren. Men had zijn twijfels uitgesproken; nu was het zaak dat er ook daadwerkelijk wat ondernomen werd. En dat liet men graag over aan een minister die weliswaar geen visie had, maar volgens eigen zeggen wél gezegend was met 'een zeker realiteitsbesef voor de beperkingen, waarmee een politicus wordt geconfronteerd'.<sup>61</sup>

*Tineke Pronk*

## Kroniek van kunst en beleid in Nederland 1986

De Kroniek omvat het kalenderjaar 1986. In het belang van de toegankelijkheid wordt iedere mededeling vooraf gegaan door één of meer trefwoorden met als referentiepunt de diverse kunstsectoren. Als verschillende sectoren tegelijkertijd aan de orde zijn is, afhankelijk van de context, gekozen voor de term 'kunsten algemeen', dan wel voor 'theater'. Behalve de kunstsectoren worden als termen gehanteerd: culturele minderheden, auteursrecht, omroep, kunstzinnige vorming (waaronder: amateuristische kunstbeoefening, musea en monumenten). Het bibliotheekwezen is gerangschikt onder het trefwoord literatuur.

De informatie wordt chronologisch gepresenteerd en loopt van 1 januari 1986 tot 31 december 1986. Bij de samenstelling is gebruik gemaakt van de volgende bronnen:

- *Knipselkrant Raad voor de Kunst*;
- *Nederlandse Staatscourant*;
- *Trefpunt*, tijdschrift van wvc;
- *Weekbulletin wvc*;
- *Persbericht wvc*.

1 januari 1986

### LITERATUUR

Vooruitlopend op de totstandkoming van een definitieve wettelijke regeling wordt voor 1986 een tijdelijke regeling van kracht op grond waarvan auteurs en uitgevers een vergoeding kunnen aanvragen voor de uitlening in openbare bibliotheken van door hen geproduceerde publicaties. Deze 'Tijdelijke regeling invoering leenvergoeding' treedt in werking op 1-1-1986.

### POPENTHEATER

In een advies d.d. 3-1-1986 laat de Raad voor de Kunst de minister

van wvc weten positief te staan tegenover de door het NederlandsTheaterinstituut ontplooidde activiteiten op het gebied van het poppentheater. De Raad vraagt om formulering van een beleidsvisie op korte en langere termijn en een hieraan gekoppelde financiële verantwoording.

#### TONEEL

De Raad voor de Kunst steunt in zijn (ongevraagd) advies d.d. 6-1-1986 het beleidsplan van de regisseurs S. Bogaerts en K. Hulst van het Zuidelijk Toneel Globe. Daarmee wordt de benoeming door het Globe-bestuur van Ronald Klamer als nieuw artistiek leider afgewezen. Het gezelschap dient de artistieke lijn van de afgelopen jaren voort te zetten, aldus de raad.

#### KUNSTEN ALGEMEEN

De ministerraad besluit op 10-1-1986 dat er nog in 1986 een wettelijke regeling zal komen voor specifieke uitkeringen aan gemeenten voor cultuur. Voorts zullen met de drie grote steden bestuursovereenkomsten worden gesloten waarin de gezamenlijke verantwoordelijkheden worden vastgelegd voor de gevestigde instellingen op het gebied van de podiumkunst, alsmede voor de financiering van deze instellingen.

#### DANS

Minister Brinkman overhandigt vertegenwoordigers van het nieuwe Fonds Omscholing Dansers op 13-1-1986 een startkapitaal van 1 miljoen gulden. Het fonds, dat per september 1986 in werking zal treden, is bedoeld om dansers, die doorgaans op 38-jarige leeftijd worden 'afgedankt', financieel de mogelijkheid te bieden zich om te scholen.

15 januari 1986

#### BEELDENDE KUNST

Minister Brinkman reikt op 17-1-1986 in het Amsterdamse Museum Fodor de Prix de Rome 1985 voor vrije schilderkunst en vrije beeldhouwkunst uit. De eerste prijs voor de schilderkunst (40.000 gulden) ging naar M. Schouten, de tweede prijs (20.000 gulden) naar B. Hoekstra en de twee basisprijzen (10.000 gulden elk) naar M. Mulders en M. Ploeg. In de categorie beeldhouwwerk ontving L. Vroegindeweyj de eerste prijs, de tweede prijs werd niet uitgereikt en de drie basisprijzen gingen naar C. van Dijk, N. Kemps en M. Ruygrok.

#### KUNSTEN ALGEMEEN

De voorgestelde bezuiniging van 150.000 gulden op het budget van de Amsterdamse Kunstraad is van de baan. De gemeenteraad heeft met algemene stemmen een motie van VVD, CPN en PVDA aangenomen waarin wordt voorgesteld dit bedrag op een andere manier bijeen te krijgen. (ca. 23-1-1986)

#### LITERATUUR

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 23-1-1986 over de wijze waarop het Bureau Basisvoorziening Tekstedities van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen kan worden ingeschakeld bij het voorbereiden van uitgaven van (verzamelde) werken van overleden vooraanstaande literaire auteurs.

#### OPERA

Opera Forum, het opera-reisgezelschap voor Noord- en Oost-Nederland, biedt het Plan Forum-Zuid aan minister Brinkman aan. In het plan wordt voorgesteld een *dépendance* te vestigen in Brabant of Limburg om de zuidelijke provincies van opera te kunnen voorzien. Daarvoor zou Forum met circa zestig koorleden en theatertechnici moeten worden uitgebreid. Het gezelschap wil zich bovendien meer gaan manifesteren in de Randstad, als de Nederlandse Operastichting de koers verlegt naar voorstellingen die alleen geschikt zijn voor het Muziektheater in Amsterdam. (24-1-1986)

#### MUSEA

Minister Brinkman zendt 27-1-1986 een aanvullende notitie over het museumbeleid aan de Tweede Kamer waarin hij zich bereid verklaart financiële steun te verlenen aan het Groninger Museum en aan het Van Abbe Museum te Eindhoven. Het gaat om een bedrag van 150.000 gulden per jaar per museum, gedurende een periode van drie jaar.

#### DANS

Het eerste nummer van *Notes*, een maandblad voor theaterdans dat wordt uitgegeven door het Nederlands Instituut voor de Dans, wordt 29-1-1986 aangeboden aan J.A. Brester, hoofd van de Afdeling Muziek en Dans van het ministerie van wvc. Met het verschijnen van het tijdschrift is het samengaan van twee voormalige dansbladen, het *Dansbulletin* en de *Danskrant*, een feit.



#### DANS/OPERA

De Stichting Directie Overleg Dansgezelschappen (DOD), waarin 9 belangrijke Nederlandse dansgroepen zijn verenigd, waarschuwt minister Brinkman in een brief voor de ernstige consequenties die uitvoering van het advies van de commissie-Batenburg zal hebben. Volgens het advies zou Het Nationale Ballet na de verhuizing naar het Amsterdamse Muziektheater minstens 28 miljoen extra subsidie moeten ontvangen over de periode 1986-1991. Ook de Nederlandse Opera Stichting zou volgens het voorstel extra geld moeten krijgen. Dit vanwege de artistieke en financiële eisen die de bespeling van het Muziektheater met zich meebrengt. (ca.30-1-1986)

1 februari 1986

#### MONUMENTEN

Binnen de monumentenzorg krijgt het onderhoud van monumenten een zwaarder accent. Daartoe heeft minister Brinkman de mogelijkheden van de onderhoudsregeling belangrijk uitgebreid. De subsidiebijdrage was maximaal 3000 gulden. Dit bedrag is opgetrokken tot 40 procent van de totale onderhoudskosten per jaar met een maximum van 10.000 gulden. (ca. februari 1986)

#### DANS/OPERA

*Rapport* van de Adviescommissie inzake het toekomstig functioneren van de Nederlandse Operastichting en Het Nationale Ballet in het Muziektheater te Amsterdam. In het rapport zet de commissie onder voorzitterschap van A. Batenburg uiteen hoe de beide instellingen het beste kunnen functioneren in het Muziektheater. (ca. februari 1986).

#### AUTEURSRECHT

In het rapport *Auteursrecht en cultuurproductie*, opgesteld door J.A. Schaap in opdracht van het Sociaal en Cultureel Planbureau, wordt geconcludeerd dat Nederland een weinig actief beleid voert wat betreft bevordering van de belangen van degenen die auteursrechten hebben. Van enige voortvarendheid op het gebied van ratificeren van verdragen en het nakomen van internationale verplichtingen is veelal geen sprake. Op de langere termijn zal deze houding er toe leiden, dat de cultuurbronnen in plaats van uit te breiden gaan inkrimpen of zelfs opdrogen. (ca. februari 1986)

#### LITERATUUR

Minister Brinkman besluit, mede op advies van de Raad voor de Kunst, middelen ter beschikking te stellen voor de uitgave van een of meerdere kinder/jeugdboeken waarbij een evenwichtige samenhang is bereikt tussen het literaire gegeven en de vormgeving als geheel. Voor 1986 wordt in principe een budget van 100.000 gulden beschikbaar gesteld. (ca. februari 1986)

#### KUNSTEN ALGEMEEN

In een advies van de Raad voor de Kunst van 3-2-1986 aan minister Deetman van Onderwijs en Wetenschappen wordt een pleidooi gehouden voor handhaving van de leerstoel esthetica en cultuurfilosofie aan de Universiteit van Amsterdam. Deze leerstoel dreigt te worden opgeheven in het kader van reorganisatieplannen van de Universiteit.

#### JEUGDTHEATER

Presentatie op 5-2-1986 van de voorstellen van de Landelijke Werkgroep Jeugdtheaterbeleid, de Commissie-Zeevalking, in 1985 ingesteld door de Raad voor de Kunst op verzoek van minister Brinkman. De voorstellen betreffen de verdeling van verantwoordelijkheden tussen rijk, provincies en gemeenten t.a.v. het jeugdtheater, de spreiding van jeugdtheatervoorstellingen, ondersteuning en belangenbehartiging van de gezelschappen en ruimte voor jeugdtheater binnen het theatervakonderwijs. De rijksbijdrage aan het jeugdtheater zal binnen een tijdsbestek van drie jaar met 1,5 miljoen gulden moeten worden verhoogd tot een totaal van 3,5 miljoen. De provincies zullen jaarlijks tussen de 500.000 en 700.000 gulden moeten bijdragen aan het jeugdtheater. Momenteel is dat gemiddeld 274.000 gulden.

#### TONEEL

Aanbieding van het *Plan voor deelbespeeling Stadsschouwburg* aan de Amsterdamse wethouder voor Kunstzaken M. Luimstra, op 6-2-1986. In het plan, dat is samengesteld door K. Guttman (directeur van Accolade Producties) en J. van de Rest (directeur van de Van de Rest Theaterproducties), wordt gesteld dat voor een volwaardige bespeeling van de Amsterdamse Stadsschouwburg een andere oplossing mogelijk is dan uitsluitend uitbreiding van de huidige vaste bespeler en/of samenvoeging met een ander gesubsidieerd gezelschap. De twee regisseurs willen met ingang van het seizoen 1987/88 vier grootschalige toneelproducties per seizoen realiseren van kwalitatief hoogstaand repertoireto-

neel in een topbezetting.

#### BEELDENDE KUNST

Advies van de Raad voor de Kunst d. d. 6-2-1986. Geconstateerd wordt dat de subsidieaanvragen voor experimenten steeds vaker betrekking hebben op videoprojecten en dat er sprake is van relatief weinig kwalitatief interessante aanvragen van (nog) onbekende kunstenaars.

#### KUNSTEN ALGEMEEN

De PVDA richt op 8-2-1986 ter gelegenheid van haar veertigjarig bestaan een stichting op die zich gaat bezighouden met de bevordering van kunst en cultuur. Deze stichting, De Mei, gaat voorlopig de eerste vier jaar telkens 3 à 4 beurzen of opdrachten verstrekken aan kunstenaars en wetenschappers, een startkapitaal van 150.000 gulden.

#### TONEEL

In een brief aan alle medewerkers en het bestuur van toneelgroep Globe waarschuwt minister Brinkman voor de gevolgen wanneer men een nieuw artistiek leider benoemt tegen het advies van de Raad voor de Kunst in. Op korte termijn zal een contrair besluit niet van invloed zijn op de subsidiëring. Op de lange termijn echter kan het gezelschap 'zekere risico's' gaan lopen, aldus de minister.

#### MUZIEK

De directie van het Frysk Orkest maakt op 10-2-1986 bekend dat het algemeen bestuur van het orkest heeft ingestemd met een nieuw formatieplan waardoor op 1-9-1986 24 ontslagen zullen vallen onder de orkestleden. De ontslagen zijn het gevolg van verlaging van de subsidie door minister Brinkman.

15 februari 1986

#### JEUGDTHEATER

Symposium over het jeugdtheater op 17-2-1986, bestemd voor theatermakers en bestuurders en gehouden in Arnhem, naar aanleiding van de nota van de commissie-Zeevalking van de Raad voor de Kunst. In deze nota wordt de instelling van jeugdtheatergroepen bepleit. De Nederlandse provincies en grote steden zijn echter nog lang niet zover dat zij subsidie kunnen en willen betalen voor de instandhouding van dergelijke gezelschappen, zo blijkt tijdens het symposium.

#### KUNSTZINNIGE VORMING

In het rapport *Kunstzinnige vorming in de knel — afbraak in het voortgezet onderwijs* constateert het Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming dat het onderricht in tekenen, handvaardigheid, muziek en textiele werkvormen op de middelbare scholen groot gevaar loopt. De regering gaat bij de ontwikkeling van wetsvoorstellen voor het voortgezet onderwijs achteloos voorbij aan kunstzinnige vorming. (ca. 19-2-1986)

#### BEELDENDE KUNST

De Commissie instellingen beeldende kunst van de Raad voor de Kunst hervat na langdurige besprekingen met ambtenaren van het ministerie van wvc haar advisering aan minister Brinkman. Daarmee is een eind gekomen aan een conflict dat in juli 1985 was ontstaan, doordat de minister het merendeel van de gunstige adviezen over aanvragen voor ontwikkelingssubsidies op het gebied van de beeldende kunsten niet opvolgde. De commissie vond dat onaanvaardbaar. (ca. 24-2-1986)

#### OPERA/DANS

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 24-2-1986 met enkele kritische kanttekeningen bij de door de commissie-Batenburg gebruikte argumenten die pleiten vóór de honorering van de meerkosten die de bespeling van het Amsterdamse Muziektheater (Stopera) met zich mee zullen brengen.

Desondanks adviseert de Raad de Nederlandse Operastichting en Het Nationale Ballet de vele miljoenen guldens extra te geven die zij nodig hebben als ze definitief het nieuwe theater hebben betrokken. Daarnaast wordt ingegaan op de concentratie van opera- en balletvoorstellingen die in het Muziektheater/Stopera zullen plaatsvinden en, in verband hiermee, de functie van het reisoperagezelschap.

#### DANS

Brief van de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties (vscd) aan minister Brinkman waarin wordt voorgesteld een werkgroep in te stellen die zich moet bezighouden met de spreiding van dansvoorstellingen in Nederland. Dit in verband met de te verwachten afname van voorstellingen buiten de Randstad van Het Nationale Ballet en het Nederlands Danstheater na de opening van de nieuwe muziektheaters in Amsterdam en Den Haag.

(ca. 25-2-1986)

#### OMROEP

In een notitie, gericht aan de leden van de Tweede Kamer, pleit de Kunstenbond FNV voor aparte financiering van culturele omroepproducties, vooral voor de televisie. Per jaar zal circa 50 miljoen gulden nodig zijn voor deze stimulans van eigen cultuur. Het geld moet onder meer komen uit verhoging van de omroepbijdrage, aldus de bond. (ca. 27-2-1986)

1 maart 1986

#### BEELDENDE KUNST/FOTOGRAFIE

Naast de 3 ton die de minister van wvc in 1986 beschikbaar heeft gesteld voor de Stichting Nederlands Fotoarchief wordt 3 ton uitgetrokken voor een proef met een opdrachtenbeleid op het terrein van de fotografie. Dit opdrachtenbeleid blijft voorsnog beperkt tot het verstrekken van subsidies aan non-profit instellingen die fotografie opdrachten zouden willen geven maar over onvoldoende middelen beschikken. (ca. maart 1986)

#### DANS

Op 5-3-1986 stuurt het Nederlands Danstheater een rapport aan minister Brinkman met het doel een einde te maken aan de ongelijke behandeling door het rijk van het Nederlands Danstheater in vergelijking met Het Nationale Ballet. Directe aanleiding is het rapport van de commissie-Batenburg over de bespeling van het Muziektheater in Amsterdam. Het Nationale Ballet zou in 1986 2,5 miljoen gulden extra moeten ontvangen en daarna jaarlijks 4,6 miljoen extra, aldus het advies van de commissie.

#### MUSEA

Ongevraagd advies van de Raad voor de Kunst d.d. 7-3-1986 aan de minister van wvc. De Raad verzoekt nadrukkelijk de kunstmusea niet te betrekken bij de plannen zoals die in de *Museumnota* en de daarna verschenen aanvulling zijn omschreven. In het advies wordt aangeknoopt bij de door de raad ondersteunde *Notitie cultuurbeleid* van minister Brinkman. Wordt in deze notitie bijzonder veel aandacht besteed aan de belangrijke functie die de kunstmusea binnen het kunstbeleid vervullen, in de *Museumnota* klinkt daar zeer weinig van door.

#### TONEEL

Publikatie op 8-3-1986 van de nota *Spelen op het Plein* van de Amsterdamse fractie van PVDA, VVD, CPN en PSP. In de nota wordt de aanstelling van een intendant van de Amsterdamse Stadsschouwburg bepleit. Deze intendant zou zowel financiële als artistieke bevoegdheden dienen te krijgen.

#### TONEEL

In een brief aan Burgemeester en Wethouders van Amsterdam wijst de Amsterdamse Kunstraad de voorstellen van de fracties van de VVD, PVDA, CPN en PSP af, die zijn gedaan in de notitie *Spelen op het Plein*. In de notitie wordt er onder andere voor gepleit de nieuwe directeur van de Amsterdamse Stadsschouwburg de positie van intendant te geven. De Kunstraad acht de voorstellen artistiek en organisatorisch weinig doordacht. Aanvaarding zal geen bijdrage leveren aan de oplossing van de problemen bij de schouwburg. (ca. 14-3-1986)

15 maart 1986

#### FILM

Op 20-3-1986 wordt minister Brinkman van wvc het rapport *Film en publiek* aangeboden, dat in opdracht van het ministerie van wvc is opgesteld door J.H. Faasse en H.B.G. Ganzeboom van de vakgroep theoretische sociologie en methodenleer van de Rijksuniversiteit Utrecht. Een van de conclusies luidt dat slechts 8 procent van de speelfilms in Nederland in de bioscoop wordt bekeken. De televisie is verreweg het belangrijkste kanaal voor de verspreiding van film geworden, gevolgd door de videocassette.

#### FILM

De Raad voor de Kunst reageert op 20-3-1986 per brief, gericht aan minister Brinkman, op het rapport *Film en publiek*. De Raad meent dat de minister onverwijld stappen moet ondernemen om de als kwijnende cultuurtak omschreven Nederlandse film te helpen. Gepleit wordt onder andere voor extra steun voor het bioscoopbedrijf. Het wordt onder meer wenselijk geacht op bezoek aan bioscopen en filmhuizen hetzelfde btw-tarief te heffen als op cultuurgoederen, zoals boeken en tijdschriften.

#### KUNSTEN ALGEMEEN

In een nota aan de lijsttrekkers van de politieke partijen pleit de Amsterdamse Kunstraad voor verhoging van de kunstbegroting van de gemeente Amsterdam in de periode 1986-1990 met in totaal 3,2 miljoen gulden. (ca. 26-3-1986)

#### TONEEL

Ongevraagd advies van de Raad voor de Kunst d.d. 27-3-1986 over de notitie *Spelen op het Plein* van de Amsterdamse fracties van PVDA, CPN, VVD en PSP waarin voorstellen worden gedaan over de bespeling van de Amsterdamse Stadsschouwburg. Aanvaarding van deze nota kan repercussies hebben op zowel de Amsterdamse als de landelijke toneelsituatie.

#### TONEEL

De Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties maakt 29-3-1986 bekend dat de Nederlandse schouwburgen met de toneelgezelschappen een bespelingsovereenkomst hebben gesloten. De regeling geldt in eerste instantie voor één jaar. Daarna zal worden bekeken of voortzetting van de overeenkomst wenselijk is.

1 april 1986

#### TONEEL

Instelling van een commissie onder voorzitterschap van H. Lammers, commissaris van de koningin in Flevoland. De commissie, die werkt in opdracht van minister Brinkman en Burgemeester en Wethouders van Amsterdam, gaat de mogelijkheden onderzoeken voor de vorming van een nieuw groot gezelschap voor de Amsterdamse Stadsschouwburg. De mogelijke vorming van het nieuwe gezelschap houdt verband met de bespeling van de Stadsschouwburg na het vertrek van de opera en het ballet naar het Muziektheater in september 1986. (ca. april 1986)

#### THEATER

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 1-4-1986 over 108 aanvragen voor incidentele theaterproducties. Vanwege het krappe budget (1,7 miljoen gulden) is een strenge selectie noodzakelijk gebleken. Geconstateerd wordt dat er tussen het 'gevestigde' en het ad hoc-theatercircuit (te) weinig uitwisseling van talent en ervaring is. Bij het doornemen van de bij de aanvragen ingediende begrotingen is gebleken, dat vaak

alleen subsidie wordt aangevraagd bij het ministerie van wvc, terwijl ook andere subsidiënten hadden kunnen worden benaderd.

#### BEELDENDE KUNST

Gedeputeerde staten van Noord-Holland schrijven in een brief aan minister Brinkman dat het rijksbudget voor de beeldende kunst voor de provincie Noord-Holland veel te laag is. Er zou een betere verdeelsleutel gehanteerd moeten worden, zodanig dat provincies met een relatief groot aantal kunstenaars erop vooruit gaan. (ca. 3-4-1986)

#### FILM

Het Genootschap van Nederlandse Speelfilmmakers, de Beroepsvereniging van Film- en Televisiemakers en de Kunstenbond FNV vragen in een brief aan de Tweede Kamer om matiging van de regeringsplannen voor een nieuwe werkloosheidswet ten aanzien van filmmakers. (ca. 3-4-1986)

#### KUNSTZINNIGE VORMING

Reactie van de Raad voor de Kunst d.d. 4-4-1986 op de beleidsnotitie *Kunstzinnige vorming, amateuristische kunstbeoefening en kunstbeleid* van de minister van wvc. Weliswaar wordt het gebrek aan samenhang tussen de AK/KV en andere beleidssectoren (zowel binnen als buiten het ministerie van wvc) gesignaleerd, maar een oplossing hiervoor wordt niet aangedragen. Het post-kunstvakonderwijs en de volwasseneducatie blijven in de nota onderbelicht. De gedecentraliseerde uitvoering van het AK/KV-beleid wordt met enige zorg tegemoet gezien. De raad vraagt zich af welke maatregelen in dit verband zijn getroffen.

#### OPERA

De Koninklijke Nederlandse Toonkunstenaars Vereniging deelt minister Brinkman in een brief mee dat het plan, dat de intendant van de Nederlandse Operastichting heeft gelanceerd een reisgezelschap op te richten, moet worden uitgevoerd. De vereniging vindt het betreurenswaardig dat de commissie-Batenburg en de Raad voor de Kunst de noodzaak daarvan niet inzien.

(ca. 7-4-1986)

#### THEATER ALGEMEEN

Een werkgroep van de Amsterdamse Kunstraad waarschuwt de wethouder van kunstzaken in een rapport over 8 Amsterdamse theaters



voor de consequenties van de opening van het Muziektheater in het najaar van 1986. De werkgroep bepleit de verbouwing van de Kleine Komedie tot een goed geoutilleerd theater voor 500 toeschouwers. Dat zou de doorstroming van het toneel in de hoofdstad bevorderen. Voorts wordt een snelle teruggang geconstateerd in de publieke belangstelling voor toneel. (7-4-1986)

#### OPERA

Telex van Gedeputeerde Staten van Brabant en Limburg aan minister Brinkman, waarin het voorstel van de Nederlandse Operastichting vanuit de Randstad te fungeren als 'reisopera' voor de zuidelijke provincies wordt afgewezen. De twee provincies willen het zuiden als vestigingsplaats voor een landelijk operagezelschap. (ca. 10-4-1986)

#### KUNSTEN ALGEMEEN

Een groep Hagenaars werkzaam in de culturele sector biedt de burgemeester en de fractievoorzitters van de Haagse gemeenteraad de nota *Een nieuwe residentie voor de kunst* aan. Gesteld wordt dat de stad een gedurfd en stimulerend cultuurbeleid mist. Een nieuw cultuurbeleid versterkt de samenhang tussen de verschillende onderdelen en kan ruimte scheppen voor nieuwe initiatieven. (11-4-1986)

#### CULTURELE MINDERHEDEN

Opening van de Interkulturele op 12-4-1986, een manifestatie waarmee het Nederlands Centrum Buitenlanders het 10-jarig bestaan viert. Met name wordt aandacht besteed aan de kunstzinnige uitingen van mensen uit Turkije, Marokko en de Arabische landen, enerzijds met het doel buitenlanders te bereiken, anderzijds Nederlanders inzicht te geven in de culturele rijkdom van de mediterrane landen.

15 april 1986

#### MUZIEK/THEATER

De Amsterdamse gemeenteraad geeft Burgemeester en Wethouders toestemming het krediet voor de bouw van het Muziektheater met 16 miljoen gulden te verhogen. Dit in verband met extra kosten, ontstaan door onder meer slechte organisatie door de architecten, die namens de gemeente ook de directie over de bouw voerden.

#### BEELDENDE KUNST

Op 17-4-1986 biedt de Federatie van Kunstenaarsverenigingen de nota *Met meer beleid* aan de Tweede Kamer aan. De Federatie bepleit een sociale regeling voor beeldende kunstenaars, die hen in staat stelt zelfstandig te werken. Deze regeling moet bestaan uit een soort 'bijstand voor kunstenaars' met als aanvulling een beroepskostenvergoeding, de Rijksregeling zelfstandige kunstenaars.

#### LITERATUUR

Het Fonds voor de Letteren viert op 18-4-1986 het 21-jarig bestaan met een forumdiscussie over het letterenbeleid in Nederland onder het thema Literatuur: beleid, vrijheid en kwaliteit.

#### THEATER

Een aantal schouwburgdirecteuren en het Nederlands Impresariaat richten het samenwerkingsverband Raamwerk op.

Binnen deze organisatie maken de schouwburgdirecties zelf een keuze uit het theateraanbod in binnen- en buitenland. Op deze wijze wil men niet afhankelijk zijn van produkties die door betrekkelijk weinig mensen geselecteerd worden via subsidie. (ca. 23-4-1986)

#### KUNSTEN ALGEMEEN

De Boekmanstichting geeft een aparte krant uit die in zijn geheel is gewijd aan het kunstbeleid van de Rijksoverheid over de afgelopen vier jaar. Deze Boekmankrant verschijnt in een oplage van 10.000 exemplaren.

#### BEELDENDE KUNST/ARCHITECTUUR

Wijziging van de 'Regeling individuele subsidies voor beeldende kunstenaars, vormgevers en architecten 1985' in die zin dat de vormen van bijdragen aan individuele kunstenaars worden uitgebreid met de mogelijkheid van een bijdrage in de kosten van presentatie van werk van kunstenaars. (ca. 24-4-1986)

#### THEATER

Brief van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen aan minister Brinkman waarin de Federatie haar vrees uitspreekt voor een ramp voor de podiumkunsten als de bespeling van het Muziektheater in Amsterdam door het Nationale Ballet en de Nederlandse Operastichting uit de reguliere begrotingsgeldten van het ministerie van wvc wordt be-

taald. De verwachting is dat dit ten koste zal gaan van de subsidiëring van andere podiumkunst. (ca. 25-4-1986)

#### TONEEL

Presentatie van het rapport dat de commissie-Lammers op verzoek van rijk en gemeente heeft opgesteld over de bespeling van de Stadsschouwburg en Bellevue te Amsterdam. Het nieuwe gezelschap, onder leiding van Gerardjan Rijnders, moet een breed repertoire voor een groot publiek gaan brengen. Per seizoen zullen vier produkties in de Stadsschouwburg en vier in theater Bellevue uitgebracht moeten worden. Het nieuwe gezelschap zal in de plaats komen van het Publiektheater en Toneelgroep Centrum. (ca.26-4-1986)

#### KUNSTEN ALGEMEEN

Publikatie d.d. 26-4-1986 van *Het linkerbeen*, een discussienota van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen. Strekking van de nota is dat het kunstbeleid bij uitstek een zaak van de politiek moet zijn, op landelijk, provinciaal én gemeentelijk niveau, en dat het niet gemaakt moet worden in de marges van het politiek bedrijf waar ambtenaren en zaakwaarnemers van kunstinstellingen onderling subsidies regelen en voorwaarden stellen.

#### KUNSTEN ALGEMEEN

Discussies over het Nederlandse kunstbeleid, gehouden door vertegenwoordigers van de vier grootste politieke partijen op 29-4-1986 in Paradiso te Amsterdam. De bijeenkomst is georganiseerd door de Boekmanstichting, ter gelegenheid van de landelijke verkiezingen.

1 mei 1986

#### MIME

Advies van de Raad voor de Kunst op 1-5-1986 over ontwikkelingen in de mime. Er is sprake van een toenemend aantal projectaanvragen op het terrein van de mime. Daarnaast kampen veel mimegezelschappen met financiële problemen als gevolg van veranderde marktverhoudingen, afname van het aantal voorstellingen en teruglopende uitkoopsommen. Het Nederlands mimecentrum zou gevraagd kunnen worden de problematiek in kaart te brengen.

#### BEELDENDE KUNST

De Raad voor de Kunst adviseert op 2-5-1986 de videokunst in Nederland te centraliseren in die zin dat met ingang van 1987 slechts één instelling op het terrein van videokunst gesubsidieerd zal worden, namelijk Time Based Arts. Daarnaast zouden professionele videokunstenaars rechtstreeks gesubsidieerd moeten worden door middel van individuele subsidietoekenningen en stipendia. De minister van wvc heeft zich inmiddels akkoord verklaard met het advies.

#### DANS

De Vereniging van Nederlandse Dansgroepen, die bestaat uit vrijwel alle dansgroepen in Nederland die niet of incidenteel worden gesubsidieerd, laat de ministers van wvc en Financiën in een brief weten dat zij van mening is dat de overheid geen enkel oog heeft voor de ontwikkelingen in de danswereld. Als dit niet verandert, zullen initiatieven van jonge dansers en choreografen geen enkele kans krijgen, aldus de vereniging. (ca. 12-5-1986)

#### BEELDENDE KUNST/FILM

Het eerste film- en beeldende kunst-festival in Nederland, 'Films on art', gehouden in het Rotterdamse museum Boymans-Van Beuningen van 14 tot 18-5-1986.

#### KUNSTEN ALGEMEEN

14-5-1986 verschijnt bij het Sociaal en Cultureel Planbureau het rapport van R. Widdershoven en G. van Ballegooij *Bestaande wet- en regelgeving op het terrein van de cultuur*. Deze studie, waarin de wet- en regelgeving op cultureel terrein wordt beschreven, geanalyseerd en getoetst aan de hand van de juridische praktijk, is verricht in het kader van een advies dat het Sociaal en Cultureel Planbureau moet uitbrengen aan de minister van wvc over de mogelijkheid en wenselijkheid van cultuurwetgeving.

15 mei 1986

#### JEUGDTHEATER

In het rapport *Jeugdtheater, geen klein kunstje* zegt de Raad voor het Jeugdbeleid dat de (financiële) mogelijkheden voor het jeugdtheater moeten worden verruimd. Deze theatervorm, aldus de Raad, verdient als een volwassen kunstvorm voor kinderen en jongeren een stimulans

in beleid en geld. (ca. 15-5-1986)

#### TONEEL

In een preadvies op de nota *Spelen op het plein* d.d. 22-5-1986 stellen Burgemeester en Wethouders van Amsterdam dat de directeur van de Stadsschouwburg te Amsterdam geen intendantsfunctie moet krijgen. De opvolger van B. Boudewijn kan financieel noch artistiek alleen verantwoordelijk zijn voor de totale programmering.

#### MUZIEK

Plan van het provinciaal bestuur van Friesland, waarmee inkrimping van het Frysk Orkest van 66 naar 47 musici kan worden voorkomen. Het orkest zou in de toekomst de orkestvoorziening van de nieuwe provincie Flevoland voor zijn rekening nemen. Voorts zou een aantal concerten van het Overijssels Filharmonisch Orkest kunnen worden overgenomen, en de betrokkenheid kunnen worden vergroot bij de totstandkoming van de produkties van het Operagezelschap Forum. (ca. 27-5-1986)

#### MIME

Voor de eerste maal kent de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties een prijs toe voor een bijzondere prestatie op het gebied van de mime. (28-5-1986)

#### KUNSTEN ALGEMEEN

De Federatie van Kunstenaarsverenigingen houdt in het Sweelinck Conservatorium in Amsterdam op 29-5-1986 een congres over het thema 'politisering van het kunstbeleid'.

#### OMROEP/THEATER

Symposium 'Media en de toekomst van het theater', gehouden te Maastricht en georganiseerd door de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties. Doel is te onderzoeken of met behulp van nieuwe audiovisuele technieken de crisis in het theater kan worden bezworen. (ca. 30-5-1986)

1 juni 1986

#### ARCHITECTUUR/VORMGEVING

Architecten en vormgevers zullen een beter gebruik maken van indi-

viduele subsidiemogelijkheden wanneer meer rekening wordt gehouden met hun specifieke positie. De bestaande regeling is te zeer op maat van de beeldende kunstenaars gesneden. Aldus de uitkomst van een onderzoek, verricht door W. Oosterbaan Martinius, naar de oorzaak van de geringe belangstelling van architecten en vormgevers voor de individuele subsidiemogelijkheden. (ca. juni 1986)

#### KUNSTEN ALGEMEEN

Het bestuur van de Rotterdamse Kunststichting dient bij de wethouder van Kunstzaken zijn ontslag in. Het ontslag vloeit voort uit meningsverschillen met directeur P.E. Noorman van de stichting, die het gevolg zijn van reorganisaties en bezuinigingen die Noorman de afgelopen jaren bij de stichting doorvoerde. (ca. 2-6-1986)

#### DANS

De Stichting Directie Overleg Dansgezelschappen stelt in een brief aan informateur De Koning dat gedurende de ambtsperiode van minister Brinkman de sector Dans in negatieve zin buiten spel is gebleven bij de reorganisatie van de podiumkunsten. Vooruitlopend op het advies van de commissie-Reehorst van de Raad voor de Kunst over een ontwerp van een dansbestel, wordt aangedrongen op het wegwerken van de gesignaleerde achterstand. Verzocht wordt een bedrag van 20 miljoen gulden ter beschikking te stellen. (ca. 4-6-1986)

#### CULTURELE MINDERHEDEN

Presentatie op 9-6-1986 van het *Raamplan Surinaams muziekonderwijs*, gericht op oriëntatie en scholing in de verschillende Surinaamse muzieksoorten en danstradities. Het plan geeft de algemene lijnen, waarlangs een concreet plan zou moeten worden opgezet. Hiermee wordt Surinaamse muziek een officieel vak.

#### FOTOGRAFIE

De conclusie van een onderzoek, verricht door R. Boonstra en B. Vroege in opdracht van de Rotterdamse Kunststichting en ingesteld ter bestudering van de mogelijkheid tot oprichting van een Nederlands instituut voor de fotografie, luidt dat Rotterdam een uitstekende voedingsbodem kan bieden voor een dergelijk instituut. (ca. 10-6-1986)

#### LITERATUUR

De Vereniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels en

de Koninklijke Nederlandse Uitgeversbond wijzen in brieven aan informateur De Koning op de desastreuze gevolgen van een op handen zijnde btw-verhoging voor de reeds in moeilijkheden verkerende bedrijfstak. Gepleit wordt voor invoering van btw-vrijdom voor boeken in alle EG-landen, dan wel invoering van een nul-tarief. (ca. 10-6-1986)

#### MUZIEK

In een brief aan de informateur klaagt de stichting Conamus over de ondergeschoven plaats van de Nederlandse lichte muziek bij de omroep. Het Nederlands aandeel in de programmering is verder gedaald tot 16,1 procent. Dit heeft geleid tot een omzetsdaling van Nederlandse muziek op grammofoonplaten van 28 miljoen gulden in vergelijking met 1980, aldus de Stichting. (ca. 12-6-1986)

#### BEELDENDE KUNST

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 12-6-1986 over criteria en beleid met betrekking tot marktverruiming voor de beeldende kunst. Aangegeven wordt welke criteria kunnen worden gehanteerd bij de beoordeling van subsidie-aanvragen voor marktverruimende initiatieven en manifestaties op het terrein van de beeldende kunsten, aanvragen voor toelating tot de renteregeling aankoop beeldende kunst en de inlegpremie voor jongeren bij kunstuitleen. Gepleit wordt voor evaluatie van de tot nu toe gehanteerde marktverruimende middelen en voor nader onderzoek naar de structuur van de vrije markt voor beeldende kunsten.

#### FOTOGRAFIE

Minister Brinkman maakt op 14-6-1986 bekend het Nederlands Fotoarchief te willen subsidiëren op voorwaarde dat het archief in Rotterdam wordt gevestigd.

15 juni 1986

#### FILM

De Nederlandse Bond van Bioscoop- en Filmondernemingen pleit in een notitie aan informateur De Koning voor de oprichting van een Bedrijfsfonds voor de Bioscoop, in navolging van het Bedrijfsfonds voor de Pers. Het geld daarvoor moet komen uit de inkomsten van de Sterreclame. (ca. 18-6-1986)

#### THEATER

In een brief d.d. 18-6-1986 aan kabinetsformateur De Koning pleit de Raad voor de Kunst voor een verhoging van het beschikbare bedrag voor de kunsten met 30 miljoen gulden. Met dat geld kunnen met name de plannen verwezenlijkt worden van de Landelijke Werkgroep Dansbestel, er kan een begin worden gemaakt met het nieuwe beleid voor jeugdtheater, en het budget voor kunstuitingen van etnische minderheden kan worden gehandhaafd. Voorts kunnen de claims gehonoreerd worden die verband houden met de bespeling van het Muziektheater.

#### KUNSTZINNIGE VORMING

De Federatie van Kunstenaarsverenigingen deelt de kabinetsinformatuur De Koning mee dat in verband met de sterk toenemende hoeveelheid vrije tijd, een groeiend belang moet worden gehecht aan kunst en kunstzinnige vorming. Derhalve zal er in de komende kabinetsperiode meer geld beschikbaar moeten worden gesteld voor de kunsten. (ca. 20-6-1986)

#### KUNSTEN ALGEMEEN

De ministerraad gaat op 20-6-1986 akkoord met het voorstel tot wijziging van de Wet op de Raad voor de Kunst waardoor de benoeming van leden van de Raad niet langer is gebonden aan andere selectiecriteria dan die van de artistiek-inhoudelijke deskundigheid.

#### MUZIEK

De Beroepsvereniging van Improviserende Musici schrijft in een brief aan minister Brinkman dat de minister zijn belofte niet is nagekomen om het budget voor de jazz en geïmproviseerde muziek over een periode van vier jaar gefaseerd te verhogen met ruim 1,6 miljoen gulden. (ca. 21-6-1986)

#### DANS/OPERA

Minister Brinkman keert Het Nationale Ballet en de Nederlandse Opera, in verband met de bespeling van het Muziektheater in Amsterdam vanaf september 1986, een lagere extra subsidie toe dan deze instellingen hadden gevraagd. De toekenning is ook lager dan werd geadviseerd door de commissie-Batenburg, nl. 3,8 miljoen gulden minder voor opera, en 2,3 miljoen minder voor ballet. (ca. 24-6-1986)



#### DANS

De Landelijke Werkgroep Dansbestel (commissie-Reehorst) van de Raad voor de Kunst biedt haar advies *Ruimte voor de dans* op 24-6-1986 aan minister Brinkman aan. De werkgroep is van mening dat het rijk de financiële middelen die het aan ballet besteedt op korte termijn met ruim 60 procent moet verhogen, oftewel met 12,5 miljoen gulden. Een kwart van dat bedrag moet ten goede komen aan de noodzakelijke verbetering van arbeidsvoorwaarden van dansers.

#### TOONEEL

De Amsterdamse gemeenteraad keurt op 25-6-1986 de benoeming goed van actrice/regisseuse Cox Habbema tot directeur van de Amsterdamse Stadsschouwburg.

1 juli 1986

#### LITERATUUR

Presentatie van het *Handboek letteren*, een losbladig systeem met onder meer informatie over organisaties, subsidies, regelingen, auteursrecht, sociale zekerheid, richtlijnen voor contracten, tarieven voor vertalingen en honoraria voor opdrachten. Het handboek wordt in de serie 'Handboeken kunsten' uitgegeven door de Staatsuitgeverij, en samengesteld bij de Boekmansstichting.

#### LITERATUUR

De Raad van State vernietigt de beschikking van minister Brinkman vanaf 1982 geen subsidie te geven aan het Amsterdamse literaire studentenblad *Propria Cures*. De subsidieaanvraag werd onvoldoende gemotiveerd afgewezen, aldus de raad. (ca. 1-7-1986)

#### LITERATUUR

De driejaarlijkse Prijs der Nederlandse Letteren 1986 wordt toegekend aan schrijver en dichter Hugo Claus voor zijn hele werk. Aan de prijs is een bedrag van 8000 gulden verbonden. (ca. 2-7-1986)

#### MUZIEK

De Nederlandse Toonkunstenaarsbond wil dat er een toeslagenregeling komt voor uitvoerende kunstenaars met een bijstandsuitkering. De bond heeft in een brief aan minister Brinkman om deze regeling gevraagd. Uitvoerende kunstenaars worden zo in staat gesteld hun be-

roepsuïtrusting in stand te houden en aldus beschikbaar te blijven voor werk. (ca. 3-7-1986)

#### MUZIEK

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 3-7-1986 over het functioneren van de Stichting Jazz en Geïmproviseerde Muziek in Nederland (SJIN), een door wvc gesubsidieerde koepelorganisatie die met name is belast met de uitvoering van het overheidsbeleid ten aanzien van de jazz en geïmproviseerde muziek. De Stichting houdt zich bezig met de beoordeling van aanvragen voor een podium- of groepssubsidie. De impresariaatsfunctie en het organiseren van concerten worden niet als een van Rijksweg subsidiabele taak gezien.

#### MUZIEK

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 3-7-1986 waarin de minister van wvc wordt gevraagd het subsidieverzoek van de Stichting Jazz Productie Nederland (SJPN) af te wijzen. Het bestaansrecht van deze stichting naast de Stichting Jazz en Geïmproviseerde Muziek in Nederland (SJIN) kan onvoldoende worden aangetoond.

#### MUZIEK

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 3-7-1986 over de Stichting Popmuziek Nederland (SPN). De Raad stemt in grote lijnen in met de beleidsplannen van de Stichting. Voor 1986 is door de minister van wvc een subsidiebedrag toegezegd van 700.000 gulden, waarvan de helft ten goede moet komen aan het podiumplan. De gevraagde extra financiële middelen ten behoeve van het bureau van de Stichting dienen, wat de Raad betreft, niet te worden toegekend.

#### POPPENSPEL

In een beleidsnotitie over de positie van het poppenspel wijst het Nederlands Theater Instituut op de achterstand waarin deze sector zich bevindt. Belangrijkste knelpunt is het ontbreken van een toereikende subsidiëring van het professionele poppentheater. (ca. 4-7-1986)

#### KUNSTEN ALGEMEEN

In een brief aan kabinetsinformatuur De Koning van 4-7-1986 spreekt de Raad voor de Kunst afkeuring uit over een passage in het concept-regeerakkoord waarin een waardeoordeel wordt gegeven over het functioneren van de Raad. De Raad verzoekt de informatuur dringend de

gewraakte passage te schrappen, omdat het onjuist is in een dergelijk akkoord het al dan niet goed functioneren van een onafhankelijk adviesorgaan van de regering te beoordelen.

#### TONEEL

De Rechtbank in Amsterdam verklaart Nooy's volkstheater failliet. Het ministerie van wvc volgt het negatieve advies van de Raad voor de Kunst en weigert de gevraagde 3 ton subsidie. (ca. 9-7-1986)

#### FILM

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 9-7-1986 over het co-productieverdrag Frankrijk. De Raad stemt in met de totstandkoming van een samenwerkingsverdrag op het gebied van filmproductie tussen Nederland en Frankrijk, maar spreekt de hoop uit, dat de eigen Nederlandse culturele identiteit in dit verband behouden zal blijven.

#### THEATER

In zijn advies d.d. 14-7-1986 pleit de Raad voor de Kunst onder meer voor de oprichting van een universitaire interfaculteit theatervormgeving. Voorts dringt de Raad aan op meer reis- en studiebeurzen voor theatervormgevers en de instelling van een werkplaats waar praktijkervaring kan worden opgedaan. De mogelijkheden voor theatervormgevers om voor televisieproducties te werken moeten worden verruimd.

15 juli 1986

#### CULTURELE MINDERHEDEN

Reactie van de Raad voor de Kunst d.d. 15-7-1986 op het door wvc gepresenteerde *Beleidsplan cultuuruitingen etnische minderheden*. Met het voorstel te streven naar een geleidelijke inpassing van het 'categoriale' beleid in het 'reguliere' beleid met betrekking tot cultuuruitingen van etnische minderheden, wordt ingestemd maar de gestelde termijn voor het bereiken van de beoogde integratie wordt te kort gevonden. In het plan worden onvoldoende financiële middelen ter beschikking gesteld voor een echt stimuleringsbeleid ten aanzien van de kunstuitingen van etnische minderheden in Nederland.

#### BEELDENDE KUNST

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 18-7-1986, waarin wordt gecon-

stateerd dat de Raad pas in een vrij laat stadium op de hoogte is gesteld van de beleidsvoornemens inzake de opheffing van de Beeldende Kunstenaarsregeling en de voorgenomen wijze van besteding van de hierdoor vrijgekomen middelen in de beeldende kunstsector.

#### THEATER

Burgemeester en Wethouders van Almelo tekenen op 22-7-1986 een intentieverklaring waarin men overeenkomt dat de gemeentelijke schouwburg in Almelo 'De Hagen' zal worden overgenomen door het Van der Valk-concern, een horeca-exploitant.

#### MUZIEK

Het kantongerecht in Leeuwarden bepaalt 24-7-1986 dat de stichting Frysk Orkest per 1-9-1986 16 musici mag ontslaan. Als ontslagen uitblijven loopt het orkest reëel gevaar failliet te gaan, aldus de rechter.

#### CULTURELE MINDERHEDEN

Verschijning van het *Ontwerp-rijksprogramma Welzijn minderheden* 1987, dat naast het specifieke op minderheden gerichte beleid ook een overzicht bevat van het algemene beleid van wvc, onder andere op het terrein van de gezondheidszorg, de cultuur, het mediabeleid en het jeugdbeleid. In verband met de afronding in 1987 van de decentralisatie van het welzijnsbeleid voor minderheden zal in dat jaar 9 miljoen gulden van het rijk naar de gemeenten worden overgeheveld. (ca. 25-7-1986)

#### TONEEL

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 25-7-1986 over het rapport van de commissie Lammers. De Raad kan zich in grote lijnen verenigen met de inhoud van het rapport. Kanttekeningen worden geplaatst bij de voorgenomen opheffing van twee Amsterdamse gezelschappen ten gevolge van de oprichting van een groot nieuw repertoiregezelschap, de voorgestelde subsidie- en evaluatieperiode van het nieuwe gezelschap en het plan de theaters Bellevue en Nieuwe de la Mar in één organisatie onder te brengen.

#### KUNSTEN ALGEMEEN

Advies van de Raad voor de Kunst op 29-7-1986 over bijstelling van de adviesprocedures volgens het rapport van de Werkgroep Van Dael. Aanbevolen wordt met ingang van 1987 het instrument ontwikkelings-

subsidie op te heffen en de daarvoor in het verleden bestemde gelden over de verschillende kunstsectoren te verdelen. Experimenten en/of kunstzinnige vernieuwingen moeten niet langer uit een apart budget worden bekostigd op advies van een zelfstandige commissie. Voorkeur wordt gegeven aan een integrale behandelingsprocedure van experimentele projecten te zamen met reguliere projecten binnen de verschillende sectoren. De behandeling van éénmalige project-aanvragen in de podiumsector (o.m. festivals) moet worden geconcentreerd.

1 augustus 1986

#### FOTOGRAFIE

In een advies aan Burgemeester en Wethouders van Amsterdam dringt de Amsterdamse Kunstraad er op aan te bevorderen dat voor deze stad belangrijke negatievenarchieven in Amsterdam blijven, ook als in de toekomst de Stichting Nederlands Foto-archief in Rotterdam is ondergebracht. (ca. 1-8-1986)

#### BEELDENDE KUNST

Publikatie van het rapport *Beeldende kunst in de volle breedte van Amsterdam*, waarin de Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars haar visie geeft op de positie van de beeldende kunst en haar beoefenaren in Amsterdam. Dit tegen de achtergrond van de grote problemen die zijn ontstaan door de kunstbezuinigingen. (ca. 11-8-1986)

#### KUNSTZINNIGE VORMING

In de publikatie *Knelpunten in de ondersteuning op sociaal en cultureel terrein* komt de Harmonisatieraad Welzijnsbeleid tot de conclusie dat de rijksoverheid het overzicht ontbreekt op het geheel van diensten dat uitvoerende organisaties op het terrein van onderwijs, gezondheidszorg en sociaal-cultureel werk moet bijstaan. De raad wijst op de noodzaak van doelmatigheid in het ondersteuningsbeleid van de overheid. (ca. 13-8-1986)

15 augustus 1986

#### OPERA

Wethouder Linthorst van Rotterdam krijgt een plan aangeboden, samengesteld door een werkgroep onder leiding van schouwburgdirecteur K. Boon, waarin wordt voorgesteld in de in aanbouw zijnde nieuwe

schouwburg te komen tot een eigen Rotterdamse opera. De gemeente Rotterdam juicht het plan toe. De kosten, 8 miljoen gulden, zullen echter geheel door het Rijk moeten worden betaald. Het plan is deels ingegeven door het ontbreken van garanties dat de Nederlandse Opera voorstellingen gaat geven in de nieuwe Rotterdamse schouwburg. (ca. 21-8-1986)

#### KUNSTEN ALGEMEEN

In een rapport van een ambtelijke werkgroep van de ministeries van vvc en Binnenlandse Zaken en de gemeente Rotterdam wordt de conclusie getrokken dat Rotterdam recht heeft op een rijksbijdrage van 40 procent voor evenementen van (inter)nationaal belang. Tot op heden is dat een percentage van 8 geweest, terwijl Den Haag 22 en Amsterdam 46 procent rijksbijdrage ontvangen. (ca. 25-8-1986)

#### BEELDDE KUNST

Minister Brinkman stuurt de Tweede Kamer een discussienota naar aanleiding van de opheffing van de Beeldende Kunstenaarsregeling. De minister stelt voor geld beschikbaar te stellen om kunstenaars met een te laag inkomen tegemoet te komen in hun beroepskosten. Het betreft zowel kunstenaars met een bijstandsuitkering als kunstenaars met een eigen inkomen dat niet hoog genoeg is om hun beroep goed uit te kunnen oefenen. Werkbeurzen, startstipendia en andere subsidies voor beeldende kunstenaars, vormgevers en architecten, zullen in een fonds worden ondergebracht. Dit fonds zal over een veel ruimer budget kunnen beschikken dan tot nu toe voor dergelijke individuele subsidies was uitgetrokken. (ca. 26-8-1986)

#### FILM

De Raad voor het Jeugdbeleid adviseert minister Brinkman op 26-8-1986 de filmkeuring voor jeugdigen af te schaffen. Ook het voorschrift aan de omroepen, dat films die niet zijn goedgekeurd voor personen beneden de 12 en 16 jaar pas na respectievelijk 8 en 9 uur 's avonds uitgezonden mogen worden, zou de minister volgens het advies moeten intrekken.

#### LITERATUUR

Namens de gezamenlijke bibliotheken stuurt het Nederlands Bibliotheek- en Lectorium Centrum op 26-8-1986 een brief aan minister Brinkman waarin wordt gewaarschuwd voor de gevolgen van de voorgeno-

men opheffing van de contributievrijdom van jongeren onder de achttien jaar.

#### OMROEP

Minister Brinkman zendt op 29-8-1986 de jongste wijzigingsvoorstellen voor het ontwerp-Mediawet naar de Tweede Kamer. De minister wil de omroepen in staat stellen meer Nederlandse culturele programma's te maken op radio en televisie. Daarvoor moet een Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties worden opgericht. Dit fonds moet de culturele programma's financieren met geld van wvc en zo mogelijk ook van derden.

1 september 1986

#### ARCHITECTUUR

Oprichting op 5-9-1986 van de Stichting Architectuur Centrum Amsterdam (Arcam). Dit naar aanleiding van de toewijzing van minister Brinkman van het nieuwe landelijke architectuurinstituut aan Rotterdam. Na de commotie rond het nieuwe instituut blijkt behoefte te bestaan aan een coördinatiepunt voor de activiteiten van de ruim 20 onafhankelijke instellingen in Amsterdam die zich bezighouden met bouwkunst.

#### LITERATUUR

Advies d.d. 9-9-1986 van de Bibliotheekraad over het *Ontwerp-Verdelingsplan* 1986 voor het openbare bibliotheekwerk. De raad acht het een onbevredigende situatie dat de lagere overheden in onzekerheid verkeren over mogelijke wijzigingen van al door het Rijk toegekende bedragen aan het openbare bibliotheekwerk. Bovendien is het bedrag dat in de periode 1983-1986 reëel is besteed nog onbekend.

#### FILM

11-9-1986 adviseert de Raad voor de Kunst over het *Werkplan* 1986 van het Fonds voor de Nederlandse film. Kanttekeningen worden geplaatst bij de in het werkplan aangegeven voornemens een toetsingscommissie in te stellen ten behoeve van de behandeling van subsidieaanvragen en het beoordelingsbeleid ten aanzien van experimentele films en videoprodukties.

#### KUNSTEN ALGEMEEN

Op 12-9-1986 wordt het rapport *Advies cultuurwetgeving* door het Sociaal en Cultureel Planbureau aan het parlement aangeboden.

Het Planbureau adviseert de bestaande wetgeving op het terrein van de kunsten samen te voegen in één *Wet op de kunsten*. Deze wet zou een einde moeten maken aan de veelheid van ondoorzichtige regelingen, adviezen en voorwaarden in deze sector. Daarnaast moet er een *Wet op het cultuurbehoud* komen die de bestaande *Monumentenwet* en de *Wet behoud cultuurbezit* samenbrengt. Een wettelijke regeling van het museumbeleid zou daaraan moeten worden toegevoegd.

#### FILM

Brief van de Nederlandse filmkeuring aan minister Brinkman, als reactie op het onlangs uitgebrachte advies van de Raad voor het Jeugdbeleid over de filmkeuring. Jeugdbescherming via filmkeuring wordt nuttig geacht, naast het bestaan van een eigen verantwoordelijkheid van jongeren en hun ouders. (ca. 13-9-1986)

15 september 1986

#### FILM

Wethouder Luimstra van Amsterdam krijgt een nota aangeboden, samengesteld door enkele grote filmhuizen en bioscoopexploitanten, waarin wordt geconstateerd dat het Amsterdam tot nu toe ontbreekt aan enig beleid op het gebied van film, dit terwijl de hoofdstad wel de meeste specifieke filmzalen heeft. (ca. 15-9-1986)

#### FILM

Nadat het overleg met het ministerie van wvc over het toekomstig functioneren van het Nederlands Filmmuseum is vastgelopen stappen 5 van de 7 bestuursleden van het museum op. De overige 2 bestuursleden blijven aan in het belang van de continuïteit van het Filmmuseum. (ca. 19-9-1986)

#### DANS

Brief van bestuur en leiding van Het Nationale Ballet aan minister Brinkman, waarin zij zich keren tegen het advies van de Landelijke Werkgroep Dansbestel, het tableau de la troupe met 24 mensen in te krimpen. Vermindering van het aantal dansers bij het ballet van 88 tot 64 zou hoogst ongelukkige, zo niet desastreuze gevolgen hebben. (ca. 19-9-1986)



#### BEELDENDE KUNST/ARCHITECTUUR/VORMGEVING

De ministerraad gaat op 19-9-1986 akkoord met het *Ontwerp-besluit Fonds voor Beeldende Kunsten, Bouwkunst en Vormgeving*. Dit ontwerp-besluit machtigt de minister van wvc tot oprichting van een dergelijk fonds dat tot taak zal hebben het verstrekken van individuele subsidies aan beeldende kunstenaars, architecten en vormgevers.

#### KUNSTZINNIGE VORMING

In een protestbrief aan minister Brinkman en de Tweede Kamer concludeert het Interprovinciaal Overleg Welzijn dat de minister zich niet houdt aan eerder gedane toezeggingen niet verder te korten op het sociaal-cultureel werk. (ca. 24-9-1986)

#### FILM

In het rapport *De consumentgerichte bioscoop, een onderzoek naar het bioscoopbezoek*, uitgevoerd door organisatieadviseurs Bakkenist, Spits en Co en het Instituut voor Marktinformatie Inter/View, worden bioscoopbezoekers ingedeeld in 3 duidelijk onderscheiden doelgroepen. Om verdere teruggang van het filmbezoek tegen te gaan zal het film- en bioscoopbedrijf zich in een gezamenlijke aanpak meer moeten richten op de specifieke verlangens van die consumentengroepen. (ca. 24-9-1986)

#### KUNSTZINNIGE VORMING

In een brief aan minister Brinkman d.d. 24-9-1986 laten de vier grote gemeenten weten de voorgenomen bezuinigingen voor het sociaal-cultureel werk ongewenst, onuitvoerbaar en ondoordacht te vinden. De bijdrage die het Rijk aan de gemeenten verstrekt voor deze sector zou per 1-1-1987 vrijwel gehalveerd worden.

#### THEATER

In een brief aan minister Brinkman keert de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties zich tegen het plan de 65+-kaart af te schaffen. Door het uit de circulatie nemen van deze pas neemt de bereikbaarheid van de theaters voor bepaalde groepen uit de samenleving af. (ca. 24-9-1986)

#### KUNSTEN ALGEMEEN

Van 27/9 tot 27/10-1986 vindt in Boedapest en andere Hongaarse steden op initiatief van het Ministerie van wvc de culturele manifestatie 'Nederland in Hongarije' plaats. De manifestatie vloeit voort uit het cultureel verdrag met Hongarije.

#### LITERATUUR/KUNSTZINNIGE VORMING

Minister Brinkman stuurt het *Ontwerp-rijksplan Welzijnswet 1987* aan de Tweede Kamer. Het plan geeft aan welke maatregelen de minister wil treffen op de beleidsterreinen die onder de voorgenomen *Welzijnswet* vallen. Het betreft onder andere het openbaar bibliotheekwerk, vorming en sociaal-cultureel werk. (ca. 29-9-1986)

1 oktober 1986

#### BEELDENDE KUNST

In de nota *Het tegenoffensief*, gepresenteerd op 2-10-1986, verweert de Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars (BBK) zich krachtig tegen de kabinetsvoorstellen voor een toekomstig beeldende kunstbeleid. In de nota worden diverse methoden gesuggereerd die kunnen leiden tot het voeren van een kunst-en kunstenaarsbeleid dat wél redelijk is. Zo zou het overgrote deel van de 60 miljoen gulden die per 1-1-1987 vrij komt door de opheffing van de Beeldende Kunstenaarsregeling regionaal moeten worden besteed, en dient er een arbeidsregeling te komen voor de 2500 kunstenaars die nu nog in de BKR zitten.

#### TONEEL

In het rapport *Podiumkunsten 1980-1985*, ontwikkelingen in aanbod en publieke belangstelling, aangeboden aan het ministerie van wvc door J.H. Faasse van de Rijksuniversiteit Utrecht, wordt een daling van het toneelbezoek geconstateerd van 34 procent. Als oorzaken worden genoemd het gebrek aan kwaliteit en de versnippering van het toneelaanbod. De conclusies uit het rapport worden bestreden door onder andere het Nederlands Theater Instituut en de Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen. (ca. 8-10-1986)

#### KUNSTZINNIGE VORMING

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 8-10-1986 waarin de Raad bij minister Brinkman bezwaar aantekent tegen de drastische bezuinigin-

gen op het sociaal-cultureel werk en daarmee op de amateuristische kunstbeoefening en de kunstzinnige vorming. Behalve de instellingen zelf, wordt ook de infrastructuur aangetast. Voorgesteld wordt de genoemde sector uit de Rijksbijdrageregeling sociaal-cultureel werk te lichten en niet in de voorgenomen *Welzijnswet* op te nemen.

#### BEELDENDE KUNST

Naar aanleiding van het plan van de gemeente Amsterdam op de Stichting Beeldende Kunst 1 ton te bezuinigen brengt de Amsterdamse Kunstraad een nota uit over de kunstuitleencentra in de hoofdstad. Artotheken in Amsterdam moeten niet overgaan tot verkoop van kunst, aldus de nota. Voorts is het niet uitgesloten dat artotheken en SBK in de toekomst zullen opgaan in één organisatie. (ca. 9-10-1986)

#### DANS

In een brandbrief aan de Vaste Tweede Kamercommissie voor Welzijn en Cultuur stelt het Nederlands Dans Theater op een faillissement af te stevenen als minister Brinkman zijn beleid voor 1987 niet wijzigt. (ca. 13-10-1986)

15 oktober 1986

#### BEELDENDE KUNST

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 19-10-1986 naar aanleiding van de *Discussienota beeldend kunstbeleid/BKR* van wvc. De Raad pleit ervoor het bedrag dat is uitgetrokken voor de beeldende kunsten na opheffing van de BKR, niet te fixeren op 60 miljoen gulden. Nadruk wordt gelegd op de voorwaardenscheppende taak van wvc ten opzichte van beeldende kunstenaars. In dit verband wordt voorgesteld om meer kunstenaars in aanmerking te laten komen voor een beroepsonkostenvergoeding, kunstaankopen door kunstuitleeninstellingen te bevorderen en marketingtechnieken in de beeldende kunstensector verder te doen ontwikkelen.

#### LITERATUUR

De Vereniging van Letterkundigen richt op 20-10-1986 een nieuwe auteursrechtorganisatie op, de Stichting Literaire Rechten van Auteurs (LIRA). De stichting stelt zich ten doel de belangen te behartigen van schrijvers en vertalers wat betreft hun literaire en literair-dramatische (auteurs)rechten.

#### CULTURELE MINDERHEDEN

Symposium 'Kunstbeleid ten aanzien van allochtonen in Nederland', op 31-10-1986 in het Bibliotheektheater in Rotterdam.

1 november 1986

#### LITERATUUR

Minister Brinkman besluit het Amsterdamse studentenweekblad *Propria Cures* weer subsidie te geven. Dat betekent dat de minister van standpunt is veranderd: eerder meende hij dat het weekblad te weinig 'literaire waarde' had om verlening van overheidssteun te rechtvaardigen. (ca. 6-11-1986)

#### DANS

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 6-11-1986 over een tweejaarlijks te houden Internationaal dansfestival in Den Haag, het Holland Dance Festival. In beginsel wordt positief geoordeeld over de adviesaanvraag. Binnen het dansbudget van de rijksoverheid is echter geen ruimte voor de financiering van een dergelijk festival. Wellicht zouden de gemeente Den Haag, regionale subsidiënten en sponsors een bijdrage kunnen leveren om het festival mogelijk te maken.

#### MONUMENTEN

Symposium 'Burger en overheid in de monumentenzorg', op 7-11-1986, ter gelegenheid van het 75-jarig jubileum van de Bond Heem-  
schut, de vereniging tot bescherming van cultuurmonumenten in Nederland.

#### CULTURELE MINDERHEDEN

Oprichting van de Federatie Allochtone Theatermakers (FAT) te Amsterdam op 9-11-1986. Deze organisatie, een landelijke bundeling van theater- en dansgroepen, stelt zich ten doel de belangen van allochtone kunstenaars te behartigen bij Rijk, provincies en gemeenten.

#### THEATER/MUZIEK

Minister Brinkman en het college van Burgemeester en Wethouders van Amsterdam sluiten een bestuursovereenkomst podiumkunsten. Doel van de overeenkomst is het beleid van Rijk en gemeente ten aanzien van de podiumkunsten te coördineren en de gezamenlijke (financiële) verantwoordelijkheid voor deze beleidsterreinen vast te leggen. (ca. 11-11-1986)

#### BEELDENDE KUNST/ARCHITECTUUR/VORMGEVING

Publikatie van het *Ontwerp-besluit Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst* op 11-11-1986 in de *Nederlandse Staatscourant*, no. 218. De stichting heeft tot doel: het verstrekken van individuele subsidies aan scheppende kunstenaars en van tijdelijke beroepskostenvergoedingen aan beeldende kunstenaars.

15 november 1986

#### OPERA/DANS

Intendant Jan van Vlijmen vraagt in brieven aan minister Brinkman van wvc en Burgemeester en Wethouders van Amsterdam vóór 1-12-1986 'een niet mis te verstane uitspraak' te doen over de planning van het Muziektheater. Als dat niet gebeurt zal de Nederlandse Opera alle voorbereidingen voor de toekomst voorlopig stoppen. Dit in verband met de grote onenigheid, ontstaan tussen de Nederlandse Opera, Het Nationale Ballet en de directie van het Muziektheater over de programmering van het nieuwe theater. (ca. 17-11-1986)

#### LITERATUUR

Instelling van de AKO-prijs, een literaire prijs met een bedrag van 50.000 gulden, op initiatief van AKO-directeur H.P. Kleyngeld. De prijs wordt beheerd door de daarvoor opgerichte Stichting AKO Literatuurprijs. (ca. 19-11-1986)

#### AUTEURSRECHT

Symposium 'Auteursrechtbeleid in de informatiemaatschappij' op 20-11-1986, georganiseerd door de Stichting Auteursrechtmanifestatie, een stichting die is opgericht door de Vereniging voor Auteursrecht en de Stichting Auteursrechtbelangen.

#### BEELDENDE KUNST

Op initiatief van de Stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst wordt de Judith Leyster-prijs ingesteld ter waarde van 10.000 gulden. (ca. 27-11-1986)

#### OPERA/DANS

In een brief aan de intendant van de Nederlandse Opera, Jan van Vlij-

men, schrijven de subsidiënten wvc en Burgemeester en Wethouders van Amsterdam dat ze zich niet geroepen voelen iets te veranderen aan de interim-beheersvorm waarin de Nederlandse Opera, Het Nationale Ballet en de directie van het Muziektheater evenveel zeggenschap hebben over de bespeling van het Muziektheater. Dit naar aanleiding van de oproep van Van Vlijmen een duidelijke uitspraak te doen over deze problematische beheersstructuur. (ca. 29-11-1986)

1 december 1986

#### KUNSTEN ALGEMEEN

Het eerste nummer verschijnt van het Engelstalig tijdschrift over Nederlandse cultuur *Dutch Heights*, uitgegeven door het ministerie van wvc in samenwerking met uitgever Fieggen, Huese & Partners. Het blad, gericht op culturele beleidsmakers en -beslissers in het buitenland geeft voorlichting over culturele ontwikkelingen in Nederland en dient als zodanig ter ondersteuning en stimulering van de internationale culturele betrekkingen. (ca. december 1986)

#### FILM/BEELDENDE KUNST

Cinemien, Amazone en de Stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst dringen in een brief aan de Ministers van Emancipatiezaken en Cultuur aan op de instelling van een budget ter bevordering van de bijdragen van vrouwen aan het kunst-, cultuur- en media-aanbod. (ca. 4-12-1986)

#### MUZIEK

De kantonrechter van Maastricht verbiedt op 11-12-1986 ontslagen bij het Limburgs Symfonie Orkest. Het orkest, dat in het kader van de reorganisatie van het orkestbestel moet bezuinigen, heeft te weinig overleg gevoerd met zijn ondernemingsraad en de financiële problemen niet voldoende aangetoond.

#### TONEEL

Rapport *Toneel en de kunst van het cijferen*, samengesteld op persoonlijke titel door de medewerkers van het Centraal Bureau voor de Statistiek J.J.F. Singeling en J.R. Terpstra. Geconstateerd wordt dat het aantal bezoeken aan het totale Nederlandse toneel tussen 1980 en 1985 met 10 procent is gedaald. In het door het Rijk gesubsidieerde deel daarvan daalde het publieksaantal met 34 procent. De zeven grote gesubsidieerde gezelschappen Centrum, Globe, Haagse Comedie, Pu-

bleekstheater, RO Theater, Theater en De Voorziening hebben in vijf jaar tijd bij elkaar 40 procent van hun publiek verloren. (ca. 12-12-1986)

#### KUNSTEN ALGEMEEN

De Amsterdamse Kunstraad stuurt een notitie aan Burgemeester en Wethouders van Amsterdam waarin alle voorstellen worden afgewezen te bezuinigen op de kunstbegroting 1987. De raad wijst daarbij op de belangrijke plaats die de kunsten in Amsterdam innemen, en de naam die de stad in binnen- en buitenland heeft hoog te houden. Het gaat daarbij zeer nadrukkelijk ook om de kleinere activiteiten en manifestaties. (ca. 13-12-1986)

15 december 1986

#### KUNSTEN ALGEMEEN

Presentatie op 15-12-1986 van de bundel *Liberalisme, kunst, politiek*, een gezamenlijke uitgave van de Boekmanstichting en de Teldersstichting. In de bundel wordt een aanzet gegeven tot formulering van een nieuw fundament voor een liberale cultuurpolitiek.

#### DANS

Het kabinet besluit 16-12-1986 het Nederlands Danstheater de komende vier jaar 5 miljoen gulden extra subsidie te geven. Dat bedrag wordt in mindering gebracht op de bijzondere bijdrage die het kabinet al had toegezegd aan de vaste bespeler van het nieuwe Muziektheater in Amsterdam.

#### BEELDENDE KUNST

Bekendmaking op 17-12-1986 van de Overgangsmaatregel Beeldende Kunstenaarsregeling. De maatregel behelst voorzieningen die in het jaar 1987 tot 1 juli 1987 kunnen worden getroffen in het kader van de (beëindiging van de) Beeldende Kunstenaarsregeling.

# Noten

Jan Hart

KUNST, REGERINGSZAAK? 1848-1918

*Gebruikte afkortingen:*

Handelingen II: *Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal*.

ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr.: *Algemeen Rijksarchief, Tweede afdeling, archief van het ministerie van Binnenlandse Zaken, afdeling Kunsten en Wetenschappen, 1875-1918, inventarisnummer*

1. Zie bijvoorbeeld E. Bergvelt, 'Nationale, levende en 19de-eeuwse meesters. Rijksmuseum en eigentijdse kunst (1800-1848)', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1984, deel 35, Weesp 1985, pp. 77-149; A. Hoogenboom, 'De Rijks-overheid en de moderne beeldende kunst in Nederland, 1795-1848', in: *Kunst en Beleid in Nederland*, Amsterdam 1985, pp. 13-80; M. Thijssen, 'De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1870. Over het ontstaan en de betekenis van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw', in: *Kunst en Beleid in Nederland* 2, Amsterdam 1986, pp. 9-83.
2. Zie bijvoorbeeld F.J. Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed. Ter herdenking van een eeuw rijksbeleid ten aanzien van musea, oudheidkundig bodemonderzoek en archieven*; 1875-1975, Den Haag 1975; J.A.C. Tillema, *Schetsen uit de geschiedenis van de monumentenzorg in Nederland (ter herdenking van een eeuw regeringsbeleid, 1875-1975)*, Den Haag 1975.
3. E.H. Kossmann, *De lage landen, 1780-1980. Twee eeuwen Nederland en België*, Amsterdam 1986 (2 delen), Deel I, pp. 165, 166.
4. Idem, zie het hoofdstuk 'Het liberalisme als systeem, 1848-1879', pp. 175-255. Zie over de afwezigheid van politieke partijen, pp. 227, 228.
5. Idem, pp. 177, 178.
6. Ibidem.
7. J.C. Boogman, 'De politieke ontwikkeling in Nederland, 1840-1874' In: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, deel 12, Bussum 1978, pp. 321, 322.
8. Kossmann, a.w., p. 219.
9. Ibidem.
10. Idem, pp. 222-227.
11. Idem, pp. 219-220.



12. Idem, pp. 175-177.
13. Hoogenboom, a.w., pp. 17-23.
14. Idem, pp. 23-42.
15. Idem, pp. 49-54.
16. Idem, pp. 62-65.
17. Idem, pp. 46-49.
18. J. Huizinga, 'Van Instituut tot Academie'. In: *Verspreide opstellen over de geschiedenis van Nederland*, Alphen a/d Rijn, 1982 (onder redactie van W.E. Krul), pp. 212-216.
19. Idem, p. 213.
20. Idem, pp. 214, 217-222.
21. Idem, p. 221.
22. Idem, p. 222.
23. Idem, pp. 222, 223.
24. Hoogenboom, a.w., pp. 76-78.
25. Idem, p. 68.
26. Idem, pp. 67, 68.
27. Bergvelt, a.w., pp. 93-114.
28. Hoogenboom, a.w., pp. 74-76.
29. Thijssen, a.w., pp. 26, 27.
30. Huizinga, a.w., pp. 223, 224.
31. Idem p. 225.
32. Hoewel sinds 1848 uitsluitend de ministers politiek verantwoordelijk waren, werden adressen aan de regering nog altijd formeel aan de koning gericht.
33. Huizinga, a.w., pp. 227, 228.
34. *Handelingen II, 1851-1852. Redevoeringen door de minister van Binnenlandse Zaken* uitgesproken in de zitting van 2 december 1851 bij de beraadslagingen over het 5e hoofdstuk van de staatsbegroting voor 1852, pp. 380<sup>3</sup>-380<sup>6</sup>.
35. Ibidem.
36. Ibidem.
37. Huizinga, a.w., p. 230.
38. Boogman, a.w., p. 346.
39. *Handelingen II, 1851-1852*, pp. 363-367.
40. Ibidem.
41. *Adres van Arti et Amicitiae aan koning Willem III*, gedateerd 3 december 1851. De volledige tekst van dit adres bevindt zich onder meer in ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 2865, (concepten en minuten van rapporten over voorstellen tot de oprichting van een Koninklijk Instituut voor Schone Kunsten, 1916-1917).
42. Huizinga, a.w., p. 228.
43. Jacob van Lennep, 'De opheffing van het Koninklijk Nederlandsch Instituut'. In: *Kunstkronijk*, 12e jaargang 1851, pp. 91, 92.
44. Kossmann, a.w., pp. 177, 230-234. Het herstel van de katholieke hiërarchie maakte volgens Kossmann een einde aan het denkbeeld, dat Nederland een protestantse natie was met een getolereerde katholieke minderheid. Het bevestigde de katholieke emancipatie, als uitvloeisel van de grondwet van 1848. De doctrinair-liberalen hadden naar de mening van de protestanten de nationale traditie in één klap vernietigd. Vandaar de anti-Thorbecke stemming bij het

protestantse deel van de bevolking.

45. Huizinga, a.w., pp. 230, 231.

46. Ibidem.

47. Handelingen II, 1854-1855, 6-12-1854, pp. 276-286<sup>2</sup>

48. Idem, p. 277. Van Lennep ontraadde de Kamer het amendement van de doctrinair-liberaal Sloet van Oldhuis, dat een verlaging van de subsidie van de Academie tot f 9.000,-beoogde, aan te nemen. Aanneming zou een triomf voor het vorige kabinet van Thorbecke betekenen. Zie ook Huizinga, a.w., pp. 232-234.

49. Ibidem. Het adres werd aangehaald door Jacob van Lennep.

50. Huizinga, a.w., p. 232. Artikel I van het *Koninklijk Besluit* van 23 februari 1855, waarmee de uitbreiding officieel van kracht werd, luidde: 'Het doel der Koninklijke Academie van Wetenschappen wordt uitgestrekt tot de bevordering der taal-, letter- en geschiedkundige wetenschappen'.

51. Handelingen II, 1854-1855, 6-12-1854, a.w., pp. 276-286<sup>2</sup>

52. Handelingen II, 1853-1854, 3-12-1853, pp. 280-281.

53. Handelingen II, 1854-1855, 6-12-1854, a.w., pp. 276-286<sup>2</sup>

54. Ibidem. Zie ook Huizinga, a.w., p. 232. Doorslaggevend was de stem van J. Heemskerk Bz. Drie jaar eerder was hij nog een vurig voorstander van opheffing van het Koninklijk Instituut. Zijn ommezwaai was volgens Huizinga kenmerkend voor de sfeer van persoonlijke en politieke rancune, waarin het besluit genomen werd.

55. Nop Maas, *De Nederlandsche Spectator*. Schetsen uit het letterkundige leven van de tweede helft van de negentiende eeuw, Utrecht/Amsterdam 1986, p. 26.

56. Mr. C. Vosmaer, 'Eene poging tot vertegenwoordiging der kunst van staatswege'. In: *Kunstkronijk*, 20e jaargang 1859, pp. 47-48.

57. Zie Hoogenboom, a.w., pp. 62-65; Bergvelt, a.w., pp. 108-112.

58. Bijlagen Handelingen II, 1858-1859. *Voorlopig Verslag der Commissie van Rapporteurs* voor hoofdstuk 5 van de staatsbegroting van het dienstjaar 1859, vel 79, p. 313.

59. Idem. *Memorie van Beantwoording van het Voorlopig Verslag der Commissie van Rapporteurs* voor hoofdstuk 5, vel 101, p. 104.

60. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 1619. Archiefstuk getiteld *Aanteekeningen van De Stuers over de aankoop van moderne kunst sedert de herwinning onzer onafhankelijkheid tot op heden*, gedateerd 5 november 1894, p. 3. Dit archiefstuk bevat een overzicht van alle aankopen van eigentijdse kunst in de periode 1813-1894. Zie ook E. Koster, 'Korte geschiedenis van het Paviljoen Welgelegen en van de daarin geplaatste kunstverzameling', pp. 10-12, in: G.J. Gonnet, *Beschrijving der schilderijen in 's Rijks verzameling van kunstwerken van moderne meesters in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem*, Den Haag 1880, pp. 10-12.

61. Handelingen II, 1861-1862, 16-12-1861, p.p. 491-493.

62. Ibidem.

63. Ibidem.

64. Zie *Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrichs-Museum*, museumcatalogus, Berlijn 1913, pp. VII-XXII. Het museum staat ook bekend onder de naam 'Altes Museum'. De opdracht voor de bouw van dit openbare museum van Berlijn werd in 1823 gegeven aan de architect Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). In

- 1830 werd het museum geopend en bevatte een grote collectie antieke kunst en schilderijen. Zie voor het museum in Dresden *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden*, museumcatalogus, Berlijn 1929, pp. x-xxvii en P. Stephan, *Die Deutschen Museen*, Braunschweig 1983, p. 151. In 1828 ging het koninklijk kunstbezit over in handen van de staat en werd voor het publiek opengesteld. De opdracht voor een nieuw gebouw werd in 1847 gegeven aan Gottfried Semper (1803-1879). In 1855 voltooid. Het museum bestond uit twee grote afdelingen: 'Gemäldegalerie Alte Meister' en 'Gemäldegalerie Neue Meister'.
65. Zie E. Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, Amsterdam 1939, p. 17.
66. ARA-2, Bi-Za, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 1619, a.w. p. 3.
67. Zie B. Welten, *Het kunstonderwijs in Nederland. Een normatief onderzoek naar de ontwikkeling van het kunst- en tekenonderwijs, voornamelijk in betrekking tot de meer didactisch-esthetische aspecten ervan in Nederland tussen 1870 en 1960*, Oosterhout, 1960 (dissertatie), p.p. 157-160; T. van Tijn, *Twintig jaren Amsterdam. De maatschappelijke ontwikkeling van de hoofdstad, van de jaren '50 der vorige eeuw tot 1876*, Amsterdam 1965 (dissertatie), pp. 170-172.
68. Ibidem.
69. Ibidem.
70. ARA, ministerie van Binnenlandse Zaken, afdeling Onderwijs, inv.nr. 373. *Archiefstuk 54*, gedateerd 24-11-1860, ingekomen 21-12-1860. Rapport van de Staatscommissie.
71. Idem pp. 37-41.
72. Idem pp. 41-45.
73. Idem pp. 45-48.
74. Idem pp. 57-59.
75. Welten, a.w., pp. 157-160; Van Tijn, a.w., pp. 170-172.
76. *Handelingen II*, 1862-1863, p. 203.
77. 'Het Nederlandsche Gouvernement kunstkooper' (anoniem), in: *Kunstkroonijk*, 4e jaargang (nieuwe serie), 1863, pp. 71, 72.
78. Ibidem.
79. *Handelingen II*, 1862-1863, 22-9-1862, pp. 35, 36.
80. Zie Boekman, a.w., p.p. 44, 45; T. Jansen en J. Rogier *Kunstbeleid in Amsterdam 1920-1940*. Dr. E. Boekman en de socialistische gemeentepolitiek, Nijmegen 1983, hoofdstuk IV, de bespreking van Boekmans proefschrift *Overheid en kunst in Nederland*, pp. 312, 313.
81. *Handelingen II*, 1862-1863, 25-11-1862, p. 252.
82. Ibidem.
83. Idem, p. 253.
84. Ibidem.
85. Ibidem.
86. Idem, pp. 253, 254.
87. Zie Boekman, a.w., p. 16.
88. Zie Victor de Stuers, *Holland op zijn smalst; ingeleid en toegelicht door een werkgroep van het Kunsthistorisch Instituut der Universiteit van Amsterdam*, Bussum 1975, het hoofdstuk over de musea voor 1873, pp. 25, 26.
89. Gegevens ontleend aan *Répertoire des Musées et collections publiques de France*, Parijs 1982, p. 294 (red. G. Barnard).
90. T. van Westrheene, 'Eene wandeling door het Hotel de Cluny te Parijs', in:

- Kunstkronijk*, 18e jaargang, 1857, p. 14.
91. Gegevens ontleend aan *Katalog der Gemäldesammlung der königlichen neue Pinakothek in München*, München 1900.
92. 'De historische schilderkunst in Nederland' (anoniem), in *Kunstkronijk*, 7e jaargang, 1846, p.1.
93. Zie Boekman, a.w., p. 32.
94. Zie 'Victor de Stuers, Holland op zijn smalst', a.w., p. 125.
95. Handelingen II, 1862-1863, 25-11-1862, a.w. pp. 254-255.
96. Ibidem.
97. Idem, p. 260' *Redevoeringen uitgesproken door de heer Thorbecke*, minister van Binnenlandse Zaken, in de zitting van 25 november 1862.
98. Ibidem.
99. Zie Boekman, a.w., p. 44.
100. T. Jansen en J. Rogier, a.w., pp. 312, 313.
101. Handelingen II, 1862-1863, 25-11-1862, a.w., p. 255; gegevens over Von Kaulbach ontleend aan *Grote Nederlandse Larousse Encyclopedie*, Den Haag 1976, deel 13, p. 570.
102. Handelingen II, 1862-1863, 25-11-1862, a.w., p. 260<sup>2</sup>
103. De briefwisseling werd integraal geplaatst in de *Nederlandsche Staatscourant* van 15 juli 1863, nr. 165, n.p.
104. 'De regering, een jury en de kunstenaars' (anoniem), in: *Kunstkronijk*, 5e jaargang (nieuwe serie), 1864, p. 79.
105. 'De maatschappij Arti et Amicitiae en de Regering' (anoniem), in: *Kunstkronijk*, 5e jaargang (nieuwe serie), 1864, p. 87.
106. Bijlagen Handelingen II, 1863-1864, *Voorlopig verslag van de commissie van rapporteurs voor de staatsbegroting van 1864*, 5e hoofdstuk, p. 309.
107. Idem, *Memorie van beantwoording van het voorlopig verslag van de commissie van rapporteurs*, p. 353.
108. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv. nr. 1619, a.w., p.3.
109. *Kunstkronijk*, 6e jaargang (nieuwe serie), 1865, In de rubriek: Kunstnieuws (anoniem), p. 71.
110. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv. nr. 1619, a.w., p. 3. De vergelijking met het aankoopbeleid van voor 1830 gemaakt op grond van Bergvelt, a.w., pp. 93-114.
111. Handelingen II, 1868-1869, 14-12-1868, pp. 577-592.
112. Koster, a.w., p. 12.
113. V. de Stuers, 'Holland op zijn smalst', in: *De Gids*, 1873, 37e jrg., p. 347.
114. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv. nr. 1619, a.w., p.3.
115. Zie Welten, a.w., pp. 157-160; Van Tijn, a.w., p. 504.
116. Bijlagen, Handelingen II, 1864-1865, *Memorie van toelichting op de staatsbegroting van 1865*, 5e hoofdstuk, p. 34.
117. Zie Welten, a.w., pp. 142-148.
118. Idem, pp. 161-162; Van Tijn, a.w., p. 504.
119. Handelingen II, 1868-1869, 14-12-1868, a.w., pp. 577-592.
120. Zie Welten, a.w., pp. 164-167.
121. A.J. Derkinderen, *De Rijks-Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam*, Haarlem 1908, p. 28.
122. Ibidem.

123. Welten, a.w., pp. 164-167.
124. Idem, pp. 168-183.
125. Handelingen II, 1872-1873, 4-12-1872, pp. 631-643.
126. Ibidem.
127. Zie R.R. Palmer en Joel Colton, *A history of the Modern World*, New York 1978, pp. 596-598.
128. Zie J. Romein, *Op het breukvlak van twee eeuwen*, Amsterdam 1976, pp. 481-496.
129. Zie Kossmann, a.w., p. 235.
130. Idem, pp. 244-249.
131. Handelingen II, 1872-1873, 4-12-1872, a.w., pp. 631-643.
132. Ibidem.
133. Ibidem.
134. 'Victor de Stuers, Holland op zijn smalst', 1975, a.w., pp. 10, 11.
135. Idem, p. 12 en p. 24.
136. Idem, p. 41.
137. Idem, pp. 42-50.
138. Idem, p. 53.
139. Idem, pp. 39, 40.
140. Boekman, a.w., pp. 58, 59.
141. Kossmann, a.w., pp. 251, 252.
142. Tillema, a.w., p. 266.
143. Idem, p. 267.
144. Idem, pp. 267-268.
145. Handelingen II, 1874-1875, 10-12-1874, pp. 537-541.
146. Tillema, a.w., pp. 268-275.
147. Zie Boekman, a.w., p. 69.
148. Victor de Stuers, 'Iteretur Decoctum', in: *De Gids*, 38e jaargang, 1874, p. 336.
149. Idem, pp. 336-352.
150. Victor de Stuers, *Da Capo. Een woord over regeering, kunst en oude monumenten*, Den Haag 1875, p. 41.
151. Idem, p. 42.
152. Gegevens ontleend aan J.A.A. Bervoets, *Inventaris van het archief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken, afdeling Kunsten en Wetenschappen*, 1875-1918, Den Haag, 1985, p.10.
153. Ibidem.
154. Idem, p. 13.
155. Kossmann, a.w., p. 175.
156. Idem. Gegevens ontleend aan de hoofdstukken v t/m VIII, pp. 175-424.
157. Idem, pp. 244, 245.
158. Idem, pp. 246, 247.
159. Idem, pp. 247-249.
160. P.W.A. Cort van der Linden, *Richting en Beleid der Liberale Partij*, Groningen 1886, p. 189.
161. Idem, p. 193.
162. Idem, p. 210.
163. Kossmann, a.w., pp. 249-251.

164. A. Kuyper, *Het Calvinisme. Zes Stone lezingen*, Amsterdam 1898. Vijfde lezing: 'Het Calvinisme en de kunst', p. 142.
165. A. Kuyper en F.L. Rutgers. *Publiek Vermaak*, Amsterdam 1898, p. 29.
166. A. Kuyper, a.w., p. 148.
167. A. Kuyper en F.L. Rutgers, a.w., pp. 69-72.
168. A. Kuyper, *Anti-Revolutionaire Staatskunde*, Kampen 1917, p. 443.
169. Kossmann, a.w., pp. 251-252.
170. Idem, pp. 229-231.
171. Tillema, a.w., p. 280; Duparc, a.w., pp. 9-11.
172. Idem Tillema, p. 281.
173. Zie K.M. Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Muzeüm Koning Willem I en het Rijksmuseum, 1863-1875', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1984, deel 35, Weesp 1985, pp. 187-188.
174. Handelingen II, 1876-1877, 15-12-1876, pp. 630-639.
175. Zie Nop Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1984, deel 35, Weesp 1985, p. 197.
176. Idem, p. 198.
177. Idem, p. 199.
178. Idem, pp. 200-203.
179. Idem, pp. 208-210.
180. V. de Stuers, 'Een bouwkunstig spook', in: *De Gids*, 41e jaargang, pp. 521-526.
181. Handelingen II, 1877-1878, 7-12-1877, pp. 209-216.
182. Tillema, a.w., p. 290.
183. Handelingen II, 1878-1879, 12,13-12-1878, pp. 335-347.
184. Ibidem.
185. Zie Tillema, a.w., p. 290.
186. Zie Bervoets, a.w., p. 11.
187. Nop Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', a.w., pp. 210-219.
188. Handelingen II 1885-1886, pp. 761-767.
189. Zie N. Pevsner, *Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius*, Harmondsworth, 1975, p. 23.
190. Zie J. Becker, 'Ons Rijksmuseum wordt een tempel: zur Ikonographie des Amsterdamer Rijksmuseum', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1984, deel 35, Weesp 1985, pp. 324-326.
191. Zie Bervoets, a.w., pp. 15-19.
192. Idem, pp. 19-26.
193. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv. nr. 2074. Eén van de redenen om een einde te maken aan het tweehoofdige bestuur was het feit, dat beiden niet in Haarlem woonden en weinig in het museum aanwezig waren. De nieuwe directeur woonde wel in Haarlem en men verwachtte van hem meer betrokkenheid.
194. Zie Koster, a.w., pp. 10-12.
195. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv. nr. 2074. *Koninklijk Besluit* van 19 april 1880, nr. 18.
196. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv. nr. 2081, *brief* gedateerd 17-9-1881, ingekomen op Binnenlandse Zaken, 20-9-1881, nr. 2302.
197. Idem. *Stukken betreffende de overplaatsing van de verzameling naar het*

198. Gegevens over bezoekersaantallen ontleend aan *Verlagen omtrent 's Rijks verzamelingen van Geschiedenis en Kunst*, 1877-1885, Den Haag 1886, pp. 12-16.
199. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 2852. *Nota van De Stuers aan de minister over instelling van een commissie van advies voor aankoop van werk van jonge eigentijdse kunstenaars*. Gedateerd: 5-2-1880, geen paginanummers.
200. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 1619, a.w., p. 4.
201. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 2852, a.w.
202. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 1619, a.w., pp. 3, 4.
203. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 2827. *Stukken betreffende de tentoonstellingen van eigentijdse kunstenaars in Nederland, 1877-1917*. Zie bijvoorbeeld de brieven van de Commissie voor de Stedelijke Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters in het Stedelijk Museum te Amsterdam aan de minister: brief nr. 1691, gedateerd 30-6-1903; brief nr. 1727, gedateerd 20-6-1907.
204. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 1761, *Stukken betreffende aanwinsten van het Rijksmuseum, 1884-1913*, brief nr. 5185, gedateerd 25-11-1910.
205. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 1766, *Stukken betreffende de collectie Drucker*.
206. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 2063, *Stukken betreffende de overdracht van het huis met schilderijenverzameling van H.W. Mesdag in Den Haag en de opening van het museum Mesdag*.
207. Zie Welten, a.w., pp. 190-191.
208. Zie T. van Tijn, 'Het socioculturele leven in Nederland, 1844-1875. De Schone Kunsten'. In: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, deel 12, Bussum 1978, pp. 261, 262.
209. Welten, a.w., pp. 192-194.
210. Idem, pp. 202-204.
211. Zie Kossmann, a.w., pp. 271-281.
212. Idem, pp. 361-365.
213. Zie J. Goedegebuure, 'Het socioculturele leven in Nederland, 1895-1914. De schone kunsten', in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, deel 13, Bussum 1978, pp. 384-386.
214. Zie Welten, a.w., pp. 205-206.
215. Idem, pp. 207, 208.
216. Idem, pp. 221, 222.
217. Idem, pp. 224-231.
218. Zie Bervoets, a.w., pp. 26-30. Zie ook: De Stuers over het Engelse voorbeeld: 'Unitis Viribus', in: *De Gids*, 39e jaargang, 1875, pp. 259-266.
219. Ibidem.
220. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 2814-2816. *Dossiers inzake verzoeken van kunstschilders en beeldhouwers om subsidies voor voortzetting van hun studies aan diverse binnen- en buitenlandse instellingen, 1875-1907*. Over de periode 1907-1918 geen stukken aanwezig.
221. Zie J.T. Minderaa, 'De politieke ontwikkeling in Nederland, 1887-1914. Vermenging van staat en maatschappij', in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, deel 13, Bussum 1978, p. 463.

222. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1919, inv.nr. 2823. *Stukken betreffende de bijdragen uit Nederland aan de tentoonstellingen van eigentijdse kunst in het buitenland*, 1875-1884. Eindrapport van de regeringscommissie voor de tentoonstelling van schone kunsten te Wenen (1 april — 30 september 1882), nr. 391, ingekomen op 8-2-1883.
223. Ibidem.
224. *Handelingen I*, 1892-1893, 15-12-1892, pp. 588-594.
225. Ibidem.
226. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nrs. 2833-2835. *Stukken betreffende Nederlandse inzendingen van kunstvoorwerpen aan wereldtentoonstellingen in het buitenland*, 1879-1914. Inv.nrs. 2833, Chicago 1893, eindrapport van 27-1-1894.
227. Idem. Rapport van 19 november 1893.
228. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 2835, St. Louis 1904; ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 2848, *Stukken betreffende de subsidiëring van een Paviljoen in Venetië als permanent tentoonstellingsgebouw voor aldaar werkende Nederlandse kunstenaars*, 1913-1916.
229. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 2825. *Stukken betreffende de bijdragen uit Nederland aan tentoonstellingen van eigentijdse kunst in het buitenland*, 1909-1917. Oprichting van het 'Comité' in de ledenvergadering van Pulchri Studio op 26-1-1909 en van Arti et Amicitiae op 26-2-1909.
230. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 2846. -Ingekomen brief van W.E. Roelofs Jr., gedateerd 29-11-1913. Bevat een bijlage, waarin een overzicht wordt gegeven van de organisatie van commissies en jury's voor tentoonstellingen van beeldende kunst in Nederland.
231. Idem. Gegevens ontleend aan het overzicht van Roelofs.
232. ARA-2, BiZa, K. en W., 1875-1918, inv.nr. 2865. *Concepten en minuten van rapporten over voorstellen tot de oprichting van een Koninklijk Instituut voor Schone Kunsten*, 1916-1917. Nota van Duparc aan de minister gedateerd 1-6-1916. Op pagina 8 en 9 memoreert Duparc het initiatief van Kuiper.
233. Idem. Gegevens ontleend aan het *Rapport over een Instituut voor Schoone Kunsten*, samengesteld door Mr. N. Beets en uitgebracht door het verbond van Nederlandse Kunstenaarsverenigingen. Rapport gedateerd 10-6-1916, nr. 1541, pp. 3-6.
234. Idem. *Rapport van het Verbond*, pp. 7-9.
235. Idem. *Brief van het Verbond* gedateerd 31-3-1916, ingekomen op 3-4-1916. De brief is namens het Verbond geschreven door voorzitter Jos. Cuypers en secretaris A.D. Loman.
236. Idem. *Nota van Duparc aan de minister*, gedateerd 1-6-1916, pp. 1-12.
237. Idem. *Nota van Duparc aan de minister*, gedateerd 9-6-1916.
238. Idem. *Nota van Duparc aan de minister*, gedateerd 10-6-1916.
239. Idem. *Rapport van het Verbond*, pp. 9-16.
240. Idem. *Brief van 2-8-1916 aan het Verbond*, nr. 2012; *brief van Duparc aan de minister*, gedateerd 17-2-1917.



*Gebruikte afkortingen:*

H I 85/86 = *Handelingen Eerste Kamer der Staten-Generaal*, vergaderjaar 1985-1986.

H II 85/86 = *Handelingen Tweede Kamer der Staten-Generaal*, vergaderjaar 1985-1986.

1. H II 85/86, nr. 19200, *Rijksbegroting* voor het jaar 1986, *Miljoenennota*, p.124.
  2. H II 85/86, nr. 19200, Hoofdstuk XVI, nr.130.
- Zie ook: Warna Oosterbaan (noot 62).
3. Federatie van Kunstenaarsverenigingen, *Analyse van de kunstbegroting* 1986, p.10.
  4. Het advies van het Sociaal Cultureel Planbureau kwam echter een jaar later dan gepland (sept. 1986), zodat van behandeling in het seizoen '85-'86 geen sprake was.
  5. H II 85/86, nr. 19200, Hoofdstuk XVI, nr.2 *Memorie van Toelichting*, p.14.
  6. Idem, p.19-20.
  7. H II 85/86, ucv 25, 18 nov. 1985, p. 21.
  8. Idem, p.1.
  9. Idem, p.3
  10. Idem, p.4.
  11. Idem, p.7
  12. Idem, p.9.
  13. H II 85/86, nr. 19200, Hoofdstuk XVI, nr.130.
  14. H II 85/86, ucv 25, 18 nov. 1985, p.11.
  15. Idem, p.16.
  16. Idem, p.17.
  17. Idem, p.18.
  18. H I 85/86, nr. 19200, Hoofdstuk XVI, nr.125.
  19. H I 85/86, 4 maart 1986, p.692.
  20. Idem, p.703.
  21. H II 85/86, ucv 25, p.1.
  22. *Notitie Cultuurbeleid*, mei 1985, nr.18990, p.4.
  23. H II 85/86, ucv, p.17.
  24. Idem, p.7.
  25. Idem, p.10.
  26. Idem, p.1.
  27. *Informatiebulletin Raad voor de Kunst*, 1985/6, p.6.
  28. *Notitie Cultuurbeleid*, p.35.
  29. Idem, p.47.
  30. Idem, p.7.
  31. *Informatiebulletin Raad voor de Kunst*, 1985/6, p.6.
  32. H II 85/86, nr. 19200, Hoofdstuk XVI, motie nr.31.
  33. H II 85/86, ucv 25, p.29.

34. *Memorie van toelichting* voor 1984, p.29.
35. *Notitie Cultuurbeleid*, p.27.
36. *Idem*, p.28.
37. H II 85/86, UCV 25, p.11.
38. H II 84/85, 27 juni 1985, nr. 18600, Hoofdstuk XVI, nr.209, p.3.
39. *Idem*.
40. *Informatiebulletin Raad voor de Kunst*, 1985/6, p.8.
41. H II 85/86, UCV 25, p.25.
42. H II 85/86, nr. 19200, Hoofdstuk XVI, nr.23.
43. *Het Culturele belang van de Vaste Boekenprijs*. Advies van de Raad voor de Kunst, mei 1985, p.42.
44. H II 85/86, UCV 25, p.5.
45. *Volkskrant*, 26 oktober 1986.
46. H II, 1984/1985, 24 april 1985, nr. 18957, nrs. 1-4, p.44.
47. H II 1985/1986, 9 december 1985, UCV 35, p.27.
48. *Idem*, p.10.
49. *Idem*, p.30.
50. *Idem*, p.7.
51. *Idem*, p.27.
52. *Idem*, p.29.
53. H II 1985/1986, *Aanvullende Notitie*, nr. 19066, n.14.
54. H II 1985/1986, UCV 12, 28 okt. 1985, p.1.
55. *Idem*, p.9.
56. *Idem*, p.8.
57. *Idem*, p.2.
58. *Idem*, p.15.
59. *Notitie Cultuurbeleid*, 1985, p.14.
60. W. Oosterbaan Martinius, 'De Kunsten in het Parlement 1984-1985', in: *Kunst en Beleid in Nederland 2*, Amsterdam 1986.
61. H II 85/86, UCV 25, p.18.

## Personalia van de auteurs

FREDERIEKE CANNEGIETER (1962) studeert sociologie aan de Universiteit van Amsterdam, en is als beleidsmedewerkster werkzaam bij Studium Generale, Erasmus Universiteit Rotterdam.

JAN HART (1954) studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam.

SANNIE HOOGERVORST (1955) studeerde sociologie aan de Vrije Universiteit. Zij is onder meer werkzaam bij de afdeling documentatie van de Boekmanstichting.

BRAM KEMPERS (1953) studeerde sociologie en kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. In 1987 promoveerde hij op 'Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van schilder in sociale verhoudingen, Italië 1250-1600.' In 1980 en vanaf 1985 deed Kempers onderzoek voor het Ministerie van wvc. Hij was van 1980 tot 1986 verbonden aan de vakgroep sociologie en geschiedenis van de Universiteit van Amsterdam en nadien aan het kunsthistorisch instituut van de rijksuniversiteit Groningen. In 1988 is Kempers daarnaast benoemd tot bijzonder hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam in de methoden en beginnelen van de kunstsociologie.

TINEKE PRONK (1956) werkt als documentaliste bij de Boekmanstichting.

Het derde Jaarboek *Kunst en beleid in Nederland* bestaat uit twee artikelen en drie documentaire bijdragen. Bram Kempers, hoogleraar kunstsociologie en auteur van de studie *Kunst, macht en mecenaat 1250 - 1600*, schrijft over de weinig florissante beroepspositie van hedendaagse beeldende kunstenaars. Kopers, bemiddelaars en kunstenaars blijken in de praktijk in allerlei gradaties op elkaar aangewezen; deze afhankelijkheidsrelaties staan in het artikel van Kempers centraal.

De kunsthistoricus Jan Hart volgt in zijn artikel de ontwikkelingen in de verhouding van de liberaal-conservatieve staat met kunst en cultuur over de periode 1848 - 1918. Het accent ligt daarbij op de beeldende kunst. Hij stelt ondermeer vast dat het kunstbeleid van de tweede helft van de negentiende eeuw een onvoorziene synthese is geweest van liberale verlichtingsidealisme met confessionele noties over zedelijkheid.

In een referaat ter gelegenheid van het afscheid van Jan Kassies als voorzitter van de Boekmanstichting plaatst de minister van Cultuur, L. C. Brinkman, enkele kanttekeningen bij het concept van cultuurspreiding.

Het jaarboek wordt ge compleet met de gebruikelijke Kroniek en de terugblik op de parlementaire discussies over kunst en cultuur in 1986.