

g.073:026.06:83/76:377.854:025.2

94-072

Boekmanstichting - Bibliotheek  
Herengracht 415  
1017 BP Amsterdam  
Tel. 6243739

# KUNST UITLEEN

Kunstenaars, collecties en publiek

Samenvattend rapport

Auteurs:

Peter Hamers, Teunis IJdens en Henk Vinken

Dit onderzoek is uitgevoerd door het IVA  
Instituut voor sociaal-wetenschappelijk onderzoek  
van de Katholieke Universiteit Brabant

Rijswijk, november 1993

## Voorwoord

Sinds 1984 stelt de minister van WVC een deel van de rijksmiddelen voor het beleid ten aanzien van de beeldende kunsten ter beschikking van de provincies en de vier grote gemeenten. De lagere overheden gebruiken deze *Geldstroom Lagere Overheden* onder andere om kunstuitleencentra in de gelegenheid te stellen werk aan te kopen voor hun collecties. De minister beoordeelt de besteding van de gedecentraliseerde middelen weliswaar op basis van de algemene beleidsdoelstellingen en criteria - spreiding van het aanbod, bevordering van de produktie en afname van beeldende kunst, artistieke kwaliteit en inkomensvorming - maar oefent niet rechtstreeks invloed uit op het beleid van de lagere overheden. De minister heeft dus ook geen rechtstreekse bemoeienis met de kunstuitleen. Wel verstrekte zij een startsubsidie aan de Federatie Kunstuitleen (FKU) ten behoeve van het in 1989 gestichte Landelijk Bureau van deze federatie.

Ter gelegenheid van de stichting van het Landelijk Bureau kondigde Tjimen van Grootheest, hoofd van de Afdeling Beeldende Kunsten, Bouwkunst en Vormgeving van het ministerie van WVC, een onderzoek aan naar het functioneren van kunstuitleencentra. Het ministerie wilde meer inzicht krijgen in de relatie tussen de kunstuitleen en de (eigen) beleidsinstrumenten, in de samenstelling van collecties, en in samenstelling en het leengedrag van het publiek. Het IVA werd benaderd om een voorstel te ontwikkelen en het onderzoek uit te voeren. Van dit onderzoek wordt nu verslag gedaan. Het *Hoofdrapport*, dat afzonderlijk is gepubliceerd door het IVA zelf, bevat een uitvoerig verslag van het onderzoek met technische toelichtingen en diverse bijlagen. In het voorliggende *Samenvattende rapport* worden de belangrijkste resultaten en conclusies gepresenteerd.

Onze dank gaat uit naar de leden van de begeleidingscommissie die de onderzoekers kritisch en geduldig volgden: dr. Vladímir Bína, onderzoekskoördinator van de Stafdirectie Cultuurbeleid van het ministerie van WVC; drs. Pieter Ligthart, hoofd Financieel-Economische Aangelegenheden van de afdeling Beeldende Kunsten c.a.; en Hans Walgenbach, directeur van het Centrum Beeldende Kunst in Rotterdam en tot voor kort bestuurslid van de FKU. Wij zijn de kunstuitleencentra die lijsten van kunstenaars in hun collectie beschikbaar stelden erkentelijk. Bijzondere dank geldt de zes kunstuitleencentra die meewerkten aan de dataverzameling met betrekking tot hun collecties en publiek: Artotheek Breda, Artoteek Den Haag, SBK Kennemerland, Kunstuitleen Limburg, Kunstuitleen Oosterhout en CBK Utrecht. Tot slot spreekt het IVA zijn dank uit aan het Erasmus Centrum voor Kunst- en Cultuurwetenschappen, dat drs. T. IJdens in de gelegenheid stelde om na diens vertrek uit Tilburg actief betrokken te blijven bij het onderzoek.

Prof. dr. P. Ester

## **Inhoudsopgave**

<b>1</b>	<b>Inleiding</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Kunstuitleenonderzoek</b>	<b>3</b>
<b>3</b>	<b>Kunstenaars en collecties</b>	<b>7</b>
<b>4</b>	<b>Collecties en uitleen</b>	<b>11</b>
<b>5</b>	<b>Kunstuitleenpubliek</b>	<b>15</b>
<b>6</b>	<b>Kunstuitleenbeleid</b>	<b>25</b>
<b>7</b>	<b>Conclusies en aanbevelingen</b>	<b>35</b>
	<b>Literatuur</b>	<b>41</b>
	<b>Bijlagen</b>	<b>43</b>

# 1 Inleiding

## *Kunstuitleenbeweging*

Kunstuitleencentra zijn instellingen die kunstwerken tegen een bepaalde vergoeding te huur aanbieden aan particuliere burgers, bedrijven en instellingen. Er zijn centra die leners tevens in de gelegenheid stellen om kunstwerken geleidelijk te verwerven door middel van een huurkoopformule. Er zijn in Nederland rond de zeventig kunstuitleencentra met zo'n honderdveertig uitleenpunten. De eerste zijn opgericht in de jaren zestig. Het aantal kunstuitleencentra is vooral in de jaren zeventig sterk gegroeid, en nog steeds komen er nieuwe instellingen bij.

De ontwikkeling van de 'kunstuitleenbeweging' verliep langs twee, of drie lijnen. Enerzijds ontstonden er kunstuitleencentra op initiatief van kunstenaars zelf, van kunstliefhebbers en andere particulieren. Kunstwerken voor deze collecties werden aangekocht of in consignatie genomen. Deze instellingen noemden zich meestal Stichting Beeldende Kunst (SBK). Anderzijds gingen gemeenten er in de jaren zeventig toe over om de kunstwerken, die ze in het kader van de Beeldende Kunstenaarsregeling (BKR) verwierven, onder te brengen in gemeentelijke of door de gemeente gestichte uitleencentra, die over het algemeen artotheek werden genoemd. De betreffende kunstwerken bleven in bezit van de gemeenten, en waren dan ook alleen te leen, niet te koop. In de derde plaats zijn naast de artotheken en SBK's een aantal particuliere galeriën begonnen kunstwerken uit te lenen of te *leasen*. In dit rapport blijft de laatste variant verder buiten beschouwing.

## *Kunstuitleenbeleid*

Artotheken en SBK's werden door de overheid financieel ondersteund: de artotheken alleen door de gemeenten, de SBK's door gemeenten en rijksoverheid. Als doelstelling en grondslag van overheidssteun golden: het bevorderen van de kunstspreiding en cultuurdeelname (artotheken en SBK's), het verbeteren van de inkomenspositie van beeldende kunstenaars (SBK's) en het bevorderen van de kwaliteit van het beeldende kunstenaarsaanbod (SBK's). Beide groepen verenigden zich in respectievelijk de Federatie Kunst Uitleen (FKU) en de Vereniging Overleg Artotheken (VOA). Deze constellatie kwam voort uit, en bevestigde aanzienlijke verschillen van opvatting in het beleidsveld over het functioneren van de BKR in relatie tot de zogenaamde vrije markt.<sup>1</sup>

Met de beëindiging van de BKR in 1987 ontstond een nieuwe situatie. Het beleid ten aanzien van de kunstuitleen stond tot die tijd steeds onder invloed van spanningen en meningsverschillen tussen kunstenaarsorganisaties onderling, gemeenten en Rijk over het beleid ten aanzien van deze regeling. Het publiek merkte daar echter niet veel van.

---

<sup>1</sup> Zie Coenen (1983), *Kunstuitleen, bouwstenen voor te voeren beleid*, voor een beschrijving van de geschillen en verschillen tussen 1970 en 1980.

Omvang, diversiteit, kwaliteit en prijs van het aanbod van respectievelijk artotheken en SBK's werden weliswaar mede bepaald door de herkomst van de kunstwerken en de wijze van financiering, maar het publiek maakte vermoedelijk nauwelijks onderscheid tussen artotheek en SBK op grond van de kunstpolitieke gedachten erachter of op grond van het beschikbare aanbod. In het vooruitzicht van de opheffing van de BKR groeiden de beide kunstuitleensystemen naar elkaar toe. De 'depolitisering' van de kunstuitleen maakte een zakelijker benadering van de kunstuitleen als instrument ter bevordering van de kunstspreiding en de inkomensvorming van kunstenaars mogelijk. Deze ontwikkeling mondde uit in de samenwerking tussen voormalige artotheken en SBK's in de vernieuwde Federatie Kunst Uitleen en de oprichting van een Landelijk Bureau, in 1989.

Ook het subsidiesysteem veranderde. De minister van WVC droeg de verantwoordelijkheid voor de verdeling van financiële middelen voor aankoop van kunstwerken ten behoeve de kunstuitleen in 1984 over aan de vier grote gemeenten en de provincies, in het kader van de zogenaamde *Geldstroom Lagere Overheden*. De gemeenten bleven over het algemeen verantwoordelijk voor de huisvesting en exploitatie van de kunstuitleencentra. De laatste gegevens laten zien dat ongeveer zes miljoen gulden uit de gedecentraliseerde middelen wordt gebruikt voor aankopen van kunstwerken voor de kunstuitleencollecties. De toekomstige ontwikkeling van de kunstuitleen kan het ministerie van WVC niet onverschillig zijn, vooral nu de aandacht sterker uitgaat naar de vraagzijde van de kunstmarkt. De kunstuitleen is ontegenzeggelijk van belang voor de maatschappelijke respons op de beeldende kunst die mede met financiële steun van de rijksoverheid wordt geproduceerd. De kunstuitleen is bovendien te beoordelen in relatie tot andere instrumenten die het ministerie inzet ter bevordering van de spreiding van het beeldende kunstaanbod, de produktie en afname van beeldende kunst, en daarmee de inkomensvorming van beeldend kunstenaars.

## 2 Kunstuitleenonderzoek

### *Onderzoeksvragen*

Bij de stichting van het Landelijk Bureau van de FKU kondigde Tjmen van Grootheest, hoofd van de Afdeling Beeldende Kunst, Bouwkunst en Vormgeving van het ministerie van WVC, een onderzoek aan naar de kunstuitleen. Het onderzoek diende antwoord te geven op de volgende vragen: *a* welke delen van de *kunstenaarspopulatie* in Nederland zijn vertegenwoordigd in kunstuitleencollecties? *b* hoe zijn kunstuitleencollecties samengesteld naar techniek, formaat en kwaliteit van het werk? *c* welke patronen vertoont de feitelijke *uitleen en verkoop* van kunstwerken via kunstuitleencentra in relatie tot de samenstelling van de collecties? *d* hoe is het kunstuitleenpubliek samengesteld en wat zijn wensen en opinies van het publiek in verband met het aanbod en het functioneren van de kunstuitleen? *e* welk *beleid* voeren kunstuitleencentra ten aanzien van kunstenaars, collecties en publiek? Diverse aspecten van de kunstuitleen zijn reeds eerder onderzocht.<sup>2</sup> Dit onderzoek levert actuele informatie op over het kunstuitleenpubliek en het kunstuitleenbeleid, en het geeft voor het eerst inzicht in de mate waarin kunstenaars in kunstuitleencollecties zichtbaar zijn in diverse andere bronnen van inkomensvorming en erkenning.

### *Kunstenaars en kwaliteit van kunstuitleencollecties*

Eén van de factoren die mogelijk een rol speelt bij het leengedrag van kunstuitleenpubliek is de kwaliteit van het beschikbare werk. De vraag naar de kwaliteit van kunstuitleencollecties is in dit onderzoek niet rechtstreeks beantwoord aan de hand van oordelen van deskundigen over het beschikbare werk of over de reputatie van de makers van dit werk.<sup>3</sup> In plaats daarvan is nagegaan of en hoe vaak kunstenaars met werk in kunstuitleencollecties tevens voorkomen bij degenen die in de periode 1984-1990 via een aantal subsidie- en inkomstenbronnen erkenning en inkomsten verwierven. Een kunstenaar kan in geen enkel jaar in geen enkele bron voorkomen, of - in het andere (theoretische) uiterste - ieder

---

<sup>2</sup> Welters & Eykman (1978), *Huren van kunst*, een onderzoek onder het publiek van kunstuitleencentra in opdracht van het ministerie van CRM; Coenen (1983), a.w., een inventarisatie van opvattingen van diverse partijen over de kunstuitleen, eveneens in opdracht van CRM; Bras & Renssen (1989), *Naar eenheid in verscheidenheid bij de kunstuitlenen?*, ook een onderzoek naar beleid en praktijk van kunstuitleencentra, uitgevoerd op initiatief van de FKU. Statistische gegevens over de landelijke kunstuitleen worden sinds 1989 verzameld door het CBS (1991a), *Sociaal-culturele Berichten*, 1991-8. Naast deze onderzoeken en inventarisaties die de kunstuitleen in het algemeen, op landelijk niveau betreffen, is er onderzoek gedaan naar de kunstuitleen in bepaalde provincies en naar afzonderlijke kunstuitleencentra, zoals onder andere Dieleman (1988), *Kunstuitleen in Noord-Brabant*; 't Hoen & In 't Hof (1989), *Publieksonderzoek SBK Gelderland*.

<sup>3</sup> Zie bijvoorbeeld Hekkert & Van Wieringen (1993), *Oordelen over kunst*, die deskundigen en leken oordelen laten uitspreken over de kwaliteit van op dia's afgebeelde kunstwerken; zie ook IJdens & De Nooy (1986), *Schrijvers en Fonds*, die verschillende groepen deskundigen hebben laten oordelen over het literaire belang van het werk van nederlandse auteurs.

jaar in alle bronnen. Deze 'score' wordt in navolging van Raymonde Moulin en andere franse onderzoekers beschouwd als een maat voor de 'zichtbaarheid' (*visibilité sociale*) van een kunstenaar. Deze is op te vatten als een indicatie van de kwaliteit van het werk van de betreffende kunstenaars omdat bij de meeste regelingen kwaliteitscriteria gelden en kwaliteitsoordeelen worden uitgesproken door deskundig geachte adviseurs, museumconservatoren, galeriehouders en dergelijke.<sup>4</sup>

Eerste onderdeel van het onderzoek was dan ook het aanleggen van een *database-stand van kunstenaars* in Nederland die met één of meer werken in collecties van kunstuitlencentra zijn vertegenwoordigd, en/of die eens of vaker in aanmerking kwamen voor één of meer subsidieregelingen en andere bronnen van inkomensvorming en erkenning. Het bestand telde uiteindelijk zo'n 11.500 kunstenaars met gegevens over een tiental bronnen waarin zij één of meer jaren voorkwamen. Bijna 9.000 daarvan hadden werk in één of meer van de achtendertig kunstuitlencentra die hun kunstenaarslijst opstuurden. Hoofdstuk 3 bevat de resultaten van de analyse van deze gegevens.<sup>5</sup>

#### *Collecties en publiek van zes kunstuitlencentra*

Voor het onderzoek naar de feitelijke uitleen en verkoop van collecties en naar het publiek van kunstuitlencentra werden zes kunstuitlencentra gekozen. Eerste en belangrijkste criterium voor de keuze van deze instellingen was de samenstelling van de collectie naar de mate waarin er kunstenaars met een hoge en lage 'zichtbaarheid' in waren vertegenwoordigd: twee centra met tamelijk veel kunstenaars met een hoge score, twee instellingen met tamelijk veel kunstenaars met een lage score, en twee in de middencategorie. Tweede criterium was de *herkomst van de collectie*: hoofdzakelijk werk dat werd verworven via de

---

<sup>4</sup> Moulin en haar onderzoeksteam hebben deze methode toegepast om vast te stellen wie op grond van allerlei 'lijsten' tot de beroepsgroep van beeldend kunstenaars gerekend kon worden en in welke mate zij publieke erkenning genieten als kunstenaar: Moulin e.a. (1985), *Les Artistes*; De Singly (1986). Wij hebben deze publieke erkenning meer specifiek gedefinieerd op grond van (mede) door de overheid bekostigde bronnen van erkenning en inkomensvorming voor beeldend kunstenaars.

<sup>5</sup> Alle kunstuitlencentra die begin 1990 lid waren van de FKU en/of voorkwamen in een overzicht van *BK-Informatie* van eind 1989 is verzocht een lijst beschikbaar te stellen van kunstenaars die op dat moment in hun collectie waren vertegenwoordigd. 38 kunstuitlencentra stuurden een lijst op. Lijsten van kunstenaars die inkomsten en erkenning verwierven via diverse subsidieregelingen werden beschikbaar gesteld door de afdeling Beeldende Kunsten, Bouwkunst en Vormgeving van het ministerie van wvc. Het bestand bevatte uiteindelijk de namen van kunstenaars die in de jaren 1984-1990 inkomsten verwierven via de Rentesubsidieregeling, museumaankopen via de Tijdelijke Aankoop Subsidie Regeling (TASR), Individuele Subsidies, en Rijksaankopen; bij andere regelingen betrof het een kortere periode: Beroepskostenvergoedingen 1987-1990, museumaankopen zonder gebruikmaking van de TASR 1984-1987 (met dank aan Truus Gubbels die deze gegevens zelf verzamelde: zie haar onderzoeksrapport *Kwaliteit te koop* (1990)), Anderhalfprocentsregeling 1987-1990, Verruimd Opdrachtenbeleid en Praktijkbureau 1988-1990, alsmede aankopen en opdrachten Lagere Overheden 1988. Zie bijlage I voor aantallen kunstenaars per bron. Dit kunstenaarsbestand wordt verder door het IVA beheerd en regelmatig aangevuld met nieuwe gegevens van het ministerie over subsidietoekenningen, gevolgd opleidingen en dergelijke. Het kan zo ook dienen als databestand voor ander onderzoek naar de beeldende kunstwereld in Nederland.

BKR, uitsluitend aangekocht of in consignatie verkregen werk, en gemengde collecties. Derde criterium was de *geografische spreiding en vestigingsplaats* van de instellingen: grote steden en kleinere plaatsen in het westen en in de rest van het land. Er werden tevens een paar instellingen gekozen die tamelijk dicht bij elkaar lagen met het oog op eventuele onderlinge concurrentie. De zes instellingen die aan het onderzoek meewerkten waren de Artotheek Breda, de Artoteek Den Haag, de Kunstuitleen Limburg, de SBK Kennemerland (Haarlem), het CBK Utrecht, en de Kunstuitleen Oosterhout. Tabel 1 geeft een overzicht van deze instellingen en de kenmerken waarop ze werden geselecteerd.

Tabel 1

*'Zichtbaarheid' van kunstenaars en herkomst van de collectie van de zes geselecteerde kunstuitleencentra*

instelling	% kunstenaars met hoge 'zichtbaarheid'	% werken dat via de BKR is verworven
Breda	36	80
Den Haag	27	45
Limburg	31	0
Haarlem	31	0
Utrecht	44	7
Oosterhout	28	?*

\* De collectie van Oosterhout telt een onbekend aantal kunstwerken dat via de BKR is verworven.

Aan de hand van administratieve gegevens van deze instellingen is eerst een analyse gemaakt van de *feitelijke uitleen en verkoop* van kunstwerken in relatie tot onder andere de techniek en prijs van het werk, alsmede de 'zichtbaarheid' van de makers ervan. Hiervan wordt verslag gedaan in hoofdstuk 4.<sup>6</sup>

Vervolgens is een schriftelijke enquête gehouden onder het *publiek* van de zes geselecteerde kunstuitleencentra om gegevens te verzamelen over de sociale en demografische samenstelling van kunstuitleendeelnemers, over lidmaatschap en feitelijk leengedrag, over wensen, voorkeuren en andere opinies over het aanbod, over belangstelling voor beeldende kunst en over andere vormen van cultuurdeelname. Het betrof personen die per 1 januari 1992 lid waren van de zes uitleencentra. De steekproef is a-select getrokken uit de adressenbestanden van deze instellingen. Het ging om ongeveer 400 leden per instelling, behalve in Oosterhout waar alle 210 ingeschreven leden een vragenlijst toegezonden kregen. In totaal werkten ruim 900 personen aan de enquête mee. De respons varieerde

<sup>6</sup> Als technisch criterium voor de keuze van de zes instellingen gold - met het oog op deze analyse - ook de mate waarin de administratie van collectie- en uitleengegevens geautomatiseerd was. Dit criterium bleek meteen al moeilijk toepasbaar, en gaandeweg het onderzoek bleek dat toch nog tal van gegevens moesten worden toegevoegd of anders ingevoerd. Het onderzoek heeft mede daardoor nogal wat vertraging opgelopen.



van circa een derde tot de helft van aangeschreven leden per instelling. Hoofdstuk 5 bevat de belangrijkste resultaten van de enquête.

### *Beleid*

Het onderzoek werd afgesloten met vraaggesprekken met leidinggevende medewerkers en in enkele gevallen ook leden van de selectiecommissies van de zes kunstuitleencentra, en met bestuursleden en bureau van de Federatie Kunstuitleen. Onderwerpen waren *organisatie en beleid* van de kunstuitleeninstellingen in het bijzonder en het kunstuitleenbeleid in het algemeen. Resultaten van de voorgaande delen van het onderzoek werden daarbij gebruikt als gespreks- en discussiestof. De gesprekken leidden tot aanscherping of nuancering van een aantal voorlopige conclusies. Ze gaven tevens meer inzicht in de mogelijkheden van de instellingen zelf en van de overheid om het functioneren van de kunstuitleen als instrument ter bevordering van distributie van beeldende kunst, de cultuurdeelnamen van de bevolking en de inkomensvorming van beeldend kunstenaars te beïnvloeden. Uiteraard werd voor dit laatste onderdeel van het onderzoek, dat vooral in hoofdstuk 6 zijn neerslag vindt, ook gebruik gemaakt van beschikbare beleidsdocumentatie en andere relevante publikaties.

### *Representativiteit*

Het kunstenaarsbestand van circa 9.000 kunstenaars met werk in kunstuitleencollecties dekt het overgrote deel van alle kunstenaars met werk in dergelijke collecties: onder de achtendertig kunstuitleencentra die hun kunstenaarslijst beschikbaar stelden zijn de meeste grote en tal van middelgrote en kleinere uitleencentra. Aanvulling met lijsten van de overige dertig kunstuitleencentra zou in verband met de spreiding van kunstenaars over meerdere collecties zeker niet leiden tot een evenredige uitbreiding van het kunstenaarsbestand. De keuze van zes kunstuitleencentra garandeert natuurlijk geen representativiteit voor wat betreft de samenstelling van collecties. Het onderzoek had voor wat betreft de collecties en de uitleenpraktijk een exemplarische opzet. Er is echter geen reden om aan te nemen dat het publiek van de zes gekozen uitleencentra bij elkaar genomen verschilt van het totale kunstuitleenpubliek in Nederland. Eenzelfde onderzoek onder het publiek van zes andere instellingen van soortgelijke aard en omvang zou waarschijnlijk niet tot heel andere resultaten leiden. Niettemin noopt de opzet van het onderzoek tot enige voorzichtigheid bij het generaliseren van de resultaten naar de kunstuitleen en het kunstuitleenpubliek in het algemeen.

### 3 Kunstenaars en collecties

#### *Aantal kunstenaars*

Het kunstenaarsbestand voor het kunstuitleenonderzoek telde ongeveer 11.500 kunstenaars die in juni 1990 met één of meer werken in collecties van achtendertig kunstuitleencentra, en/of in de periode 1984-1990 eens of vaker inkomsten en erkenning verwierven via diverse andere bronnen. Ongeveer 2.500 kunstenaars kwamen wel voor bij deze andere bronnen van inkomensvorming en erkenning, maar niet in de collecties van de achtendertig uitleencentra die hun kunstenaarslijsten beschikbaar stelden.

#### *'Zichtbaarheid'*

Van de bijna 9.000 kunstenaars die wél met werk in één of meer van de achtendertig kunstuitleencollecties vertegenwoordigd waren, verwierf 17 procent ook inkomsten en erkenning via de Beroepskostenvergoedingen (BKV) 1987-90 en 16 procent via de Rentesubsidieregeling (RS) 1984-90. In de periode 1984-90 heeft niet meer dan 7 procent wel eens Individueel Subsidie (IS) ontvangen, heeft eveneens 7 procent werk verkocht aan musea, en 5 procent aan de Rijksdienst Beeldende Kunst (RBK). In totaal kwamen ruim 3.400 kunstenaars ook voor in deze andere bronnen, de overige ruim 5.500 (ruim 60 procent) alleen in de collectie van een of meer kunstuitleencentra. Zie bijlage I voor aantallen kunstenaars per bron.

Kunstenaars die alléén voorkomen in kunstuitleencollecties hebben in termen van het onderzoek een lage 'zichtbaarheid'. Bijna een vijfde komt daarentegen gedurende één of meer jaren voor in twee of meer andere bronnen en scoort hoog op dit kenmerk. De middengroep bestaat uit ruim een vijfde van de kunstenaars: zij komen één of meer jaren jaar voor in één enkele andere bron. Zie bijlage II voor de lijst van kunstenaars met een hoge mate van 'zichtbaarheid'. Deze verdeling verandert wanneer RS en BKV - bronnen waarin relatief veel kunstenaars eens of vaker voorkomen - buiten beschouwing worden gelaten: de 'zichtbaarheid' wordt dan duidelijk geringer, zoals tabel 2 laat zien.

Tabel 2

#### *'Zichtbaarheid' van kunstenaars met werk in 38 kunstuitleencollecties*

'zichtbaarheid'	alle bronnen	zonder
	%	RS en BKV %
komt alléén in kunstuitleencollectie(s) voor	62	77
komt ook in één andere bron voor	20	16
komt ook in tenminste twee andere bronnen voor	17	7
N (=100%)	8.984	8.984

### *Spreiding van kunstenaars over bronnen*

Uit de analyse van het aantal malen dat kunstenaars in diverse bronnen van erkenning en inkomensvorming voorkomen blijkt, dat er een betrekkelijk grote overlap bestaat tussen aankoop door de RBK en door musea voor hedendaagse kunst, en tussen aankoop door de RBK en toekenning van IS.<sup>7</sup> Rijksaankopen en museumaankopen vertonen enige overlap met aankopen van particulieren via de galeries die de Rentesubsidieregeling hanteren. Kunstenaars aan wie een BKV werd toegekend komen nauwelijks voor in deze andere bronnen van erkenning en inkomensvorming. Daarnaast is er nog een kleine groep kunstenaars die vooral in het opdrachtencircuit voorkomt (Rijksgebouwendienst, Praktijkbureau, Verruimd Opdrachtenbeleid).

Op grond van de spreiding en clustering van kunstenaars over diverse bronnen zijn op landelijk niveau drie typische circuits van inkomensvorming en erkenning te onderscheiden, die elkaar niet of in geringe mate overlappen: het *'kwaliteitscircuit'* dat berust op de Rijksaankopen, museumaankopen en Individuele Subsidies; het *'erkende marktcircuit'*: verkoop van werk via galeries die de Rentesubsidieregeling toepassen; het *'beroepskostencircuit'* voor degenen die niet of nauwelijks inkomsten en erkenning verwerven via andere bronnen. Naar schatting komt ruim een derde van de kunstenaars die werk leveren aan de kunstuitleen voor in tenminste één van deze circuits. Uit het *opdrachtencircuit* komen maar weinig kunstenaars die werk leveren aan de kunstuitleen. Een ruime meerderheid van de kunstenaars in kunstuitleencollecties (ongeveer tweederde) komt in *geén van deze circuits* voor. Dit zijn kunstenaars die na 1984 om welke reden dan ook geen beroep deden op de genoemde subsidieregelingen en beroepskostenvergoedingen, daar tevergeefs een beroep op deden, en wier werk niet werd gekocht door musea, RBK of via de Rentesubsidieregeling. Waarschijnlijk zijn hieronder relatief veel kunstenaars die indertijd gebruik maakten van de BKR.

### *Kunstuitleencollecties naar 'zichtbaarheid' van kunstenaars*

De achtendertig kunstuitleencentra die een kunstenaarslijst beschikbaar stelden voor het onderzoek zijn te rangordenen naar het *procentuele aandeel van kunstenaars met een hoge of lage 'zichtbaarheid'* in hun collectie (zie tabel 3). De elf kunstuitleencentra met veel kunstenaars (35 procent en meer) met een hoge 'zichtbaarheid' zijn: CBK Utrecht, Artotheek Amersfoort, SBK Zeeland, SBK Friesland, Artotheek Breda, KU Deventer, SBK Amsterdam, KU Den Helder, SBK Zwolle, KU Tilburg en KU Waterland. Let wel: de kunstuitleencentra die geen kunstenaarslijst beschikbaar stelden moeten hier uiteraard buiten beschouwing blijven. Deze rangorde zou er uiteraard anders uitzien als niet het procentuele aandeel maar het absolute aantal kunstenaars met een hoge of lage zichtbaarheid als criterium zou gelden.

---

<sup>7</sup> Dit bevestigt een vermoeden dat al eerder werden uitgesproken, onder andere door IJdens (1990).

Tabel 3

*Het procentuele aandeel van kunstenaars met een hoge zichtbaarheid in de collectie van kunstuitleencentra*

% kunstenaars met een hoge 'zichtbaarheid'	aantal kunstuitleencentra
< 20%	1
20-25%	3
25-30%	10
30-35%	13
35-40%	9
> 40%	2
<b>totaal</b>	<b>38</b>

*Spreiding van kunstenaars over kunstuitleencollecties*

Werk van een kunstenaar kan voorkomen in meerdere kunstuitleencollecties. Dat kan berusten op het initiatief van de kunstenaar zelf, die zijn werk in consignatie of te koop aanbiedt aan meerdere kunstuitleencentra. Het initiatief kan ook uitgaan van de kunstuitleencentra, die kunstenaars benaderen om hun werk te kopen. Kunstenaars wier werk door gemeenten werd verworven in het kader van de BKR kunnen in diverse collecties vertegenwoordigd zijn ten gevolge van verhuizingen naar andere gemeenten. Ruim de helft van de 9.000 kunstenaars komt slechts in één collectie voor, bijna een derde heeft werk in twee à vier collecties, ongeveer een tiende heeft werk in vijf tot tien collecties, en zo'n 3 procent in meer dan tien collecties.

De spreiding van kunstenaar over collecties laat twee patronen zien. Het ene patroon betreft een zekere *geografische clustering*: als kunstenaars in meerdere collecties voorkomen, dan gaat het dikwijls om kunstuitleencentra in dezelfde streek. De volgende regionale clusters zijn dan aan te wijzen: Noord-Holland (excl. Amsterdam en Gooi) en Leeuwarden; omgeving Amsterdam en Gooi; provincie Utrecht; de IJsselsteden van Arnhem tot Zwolle; Midden en Oost-Brabant; West-Brabant; Rijnmond; noordelijk Zuid-Holland; en tot slot Zeeland. Deze clustering is vermoedelijk toe te schrijven aan een zekere beperking van de geografische actieradius van kunstenaars - zij bieden hun werk aan bij kunstuitleencentra in hun regio of provincie en niet daarbuiten -, gecombineerd met beperkende voorwaarden die door de lagere overheden worden gesteld aan de besteding van subsidies.

Het tweede patroon betreft de samenhang tussen *spreiding en 'zichtbaarheid'* van kunstenaars: hoe hoger hun 'zichtbaarheid', des te groter het aantal collecties waarin zij voorkomen. De spreiding van kunstenaars met een lage 'zichtbaarheid' blijft eerder beperkt tot meerdere collecties binnen één regionaal cluster, terwijl kunstenaars met een hoge 'zichtbaarheid' veel vaker voorkomen in meerdere regionale clusters. Een hogere mate van institutionele erkenning gaat dus duidelijk gepaard met een ruimere landelijke

spreiding van het werk. Een mogelijke verklaring is, dat kunsttieleentra zich bij aankopen op eigen initiatief in zekere mate richten op kunstenaars die bekendheid en erkenning genieten, althans in kringen van deskundige beoordelaars.

## 4 Collecties en uitleen

### *Collectievorming en uitleenpraktijk*

Kunstuitleencentra hebben tal van keuzemogelijkheden bij de samenstelling van hun collectie, al naar gelang de financiële condities waaronder zij werken, het aantal leden dat ze moeten bedienen, en de uitgangspunten die zij hanteren ten aanzien van de collectievorming. Zo kan een kunstuitleencentrum werk verwerven van een brede groep kunstenaars of juist betrekkelijk veel werk van betrekkelijk weinig kunstenaars in de collectie opnemen, streven naar grote variëteit qua technieken en genres of zich juist specialiseren, en bij de selectie van werk tamelijk milde of juist zeer hoge kwaliteitseisen laten gelden. De collectievorming kan in meerdere of mindere mate zijn afgestemd op de behoeften van het publiek, zoals die blijken uit de feitelijke keuzes die leden maken.

In dit hoofdstuk worden eerst de collecties en de uitleenpraktijk van de zes geselecteerde kunstuitleencentra beschreven aan de hand van een aantal kwantitatieve parameters: aantal werken, kunstenaars, leden en uitleningen.<sup>8</sup> Vervolgens wordt nader ingegaan op de samenstelling van de collecties naar techniek, formaat en prijs van het werk en 'zichtbaarheid' van de makers. Tot slot wordt nagegaan in welke mate en in welk opzicht de verdeling van feitelijk uitgeleend werk afwijkt van de samenstelling van de beschikbare collecties. In hoofdstuk 6 worden beleidsaspecten van collectievorming en uitleenpraktijk nader besproken.

### *Werken, kunstenaars, leden en uitleningen*

De achtendertig kunstuitleencentra, die hun kunstenaarslijst beschikbaar stelden voor dit onderzoek, variëren sterk qua aantal kunstenaars en aantal kunstwerken in hun collectie. De kleinste had werk van zestien kunstenaars, de grootste van ruim achttienhonderd kunstenaars. Het modale kunstuitleencentrum heeft een collectie met werk van tweehonderdvijftig à vijfhonderd kunstenaars. Gegevens over de zes geselecteerde uitleencentra laten zien dat het aantal kunstwerken niet gelijk op gaat met het aantal kunstenaars: sommige uitleencentra hebben relatief veel *werken per kunstenaar*, andere weinig. Breda en Haarlem hebben respectievelijk twintig en zeventien werken per kunstenaar, Oosterhout en Utrecht drie en zes. In Breda berust het hoge aantal werken per kunstenaar vermoedelijk vooral op een groot aantal werken van plaatselijke kunstenaars dat indertijd via de BKR is verworven. De SBK Kennemerland in Haarlem heeft er klaarblijkelijk voor gekozen om meerdere werken van een betrekkelijk gering aantal kunstenaars in de collectie op te nemen.

---

<sup>8</sup> Hierbij is geen rekening gehouden met het feit dat een aantal kunstuitleencentra relatief veel werk uitleent aan bedrijven en instellingen. In het onderzoek is deze categorie van leden buiten beschouwing gebleven.

Gemiddeld zijn twee à drie *werken per ingeschreven lener* beschikbaar, behalve in Breda, dat een buitenbeentje is met een overgrote collectie. Breda noteert net als Den Haag in 1989 en 1990 ook gemiddeld weinig *uitleningen per werk* (minder dan één keer), in tegenstelling tot bijvoorbeeld Limburg, Haarlem en Oosterhout (twee of meer keren). Breda en Den Haag lijken dus heel ruim in het werk te zitten. Bij deze vergelijking moet echter rekening worden gehouden met twee factoren. Ten eerste varieert de maximale leenperiode van een werk per instelling, hetgeen in theorie betekent dat het aantal uitleningen daalt naarmate de leenperiode langer is; bij Breda en Den Haag is de leenperiode inderdaad langer (zeven à acht maanden) dan bij de andere instellingen (iets korter dan een half jaar). Ten tweede is bij elke instelling een deel van de collectie niet voor uitleen beschikbaar: het betreft werk dat verouderd en/of beschadigd is. Dit laatste is volgens zegslieden vooral een probleem voor kunstuitleencentra die veel ouder werk in beheer hebben dat via de BKR is verworven, zoals eveneens in Den Haag en Breda het geval is.

Tabel 4

*Aantal werken, kunstenaars, leden en uitleningen van zes uitleencentra*

instelling	werken 1990	kunstenaars 1990	leden 1990	uitleningen 1989-1990
Breda	15.600	800	1.200	7.100
Den Haag	13.400	1.600	4.600	4.800
Limburg	10.200	1.300	3.500	19.400
Haarlem	6.800	400	4.400	15.100
Utrecht	4.200	700	1.900	5.600
Oosterhout	600	200	200	1.500
totaal	50.800	5.000	15.800	53.500

Het gemiddeld aantal *uitleningen per lid* is niet afhankelijk van de herkomst van de collectie, en laat heel andere verschillen zien. Breda behoort nu met Limburg en Oosterhout tot de uitleencentra met een hoog gemiddeld aantal uitleningen per lid in 1989 en 1990 (zes tot acht), terwijl Den Haag, Haarlem en Utrecht een veel lager gemiddelde noteren (een tot drie). Hieruit kan worden geconcludeerd dat Breda vooral te kampen heeft met een te groot aanbod, terwijl Den Haag niet alleen een grote collectie heeft maar - vergeleken met Breda - wellicht ook kampt met een zekere onderbenutting van het aanbod door de lage frequentie waarmee particuliere leden werk lenen. In het slothoofdstuk over beleidsaspecten komen deze gegevens opnieuw aan de orde in verband met collectievorming en doelmatig voorraadbeheer.

### *Samenstelling van de collectie*

Collecties van kunstuitleencentra zijn in beginsel op diverse kenmerken met elkaar te vergelijken, zoals techniek, prijs, genre of stijl, en kwaliteit van het werk. Een bruikbare, consistente classificatie van kunstwerken naar genre, stijl of stroming bestaat echter niet. Er worden hoogstens losse classificatie gebruikt in selectiecommissies, in gesprekken met leners, of in globale zin in beleidsnotities. In de (geautomatiseerde) administratie zijn hierover geen gegevens te vinden. Kunstuitleencentra delen het werk ook niet in kwaliteitsklassen. 'Zichtbaarheid' van de makers van het werk wordt, zoals gezegd, in dit onderzoek met het nodige voorbehoud gebruikt als een indicatie van kwaliteit. De samenstelling van de collecties van de zes geselecteerde uitleencentra is aan de hand van hun administratieve gegevens alleen te beschrijven voor wat betreft techniek, formaat en prijs van het werk, alsmede de 'zichtbaarheid' van de makers ervan. Tabel 5 geeft een overzicht van deze kenmerken.

Tabel 5

#### *Samenstelling van de collecties van zes uitleencentra*

kunstuitleencentrum	% schilderijen	% grafiek/ tekeningen	% overig werk	f gemiddelde prijs	% werk hoge Z*	% werk lage Z*
Breda	12	55	33	862	32	46
Den Haag	38	38	25	358	32	42
Limburg	21	60	19	818	42	30
Haarlem	29	49	22	912	41	30
Utrecht	25	45	30	1.207	45	25
Oosterhout	18	51	31	1.006	29	44

\* Z staat voor 'zichtbaarheid'.

Het verschil tussen uitleencentra voor wat betreft het gemiddeld aantal werken per kunstenaar geeft aanleiding om de collecties niet alleen in te delen op basis van de 'zichtbaarheid' van kunstenaars die er met één of meer werken in vertegenwoordigd zijn, maar ook op grond van het *aantal werken van kunstenaars in de drie 'zichtbaarheidsklassen'*. In Haarlem, Limburg en in mindere mate Den Haag overtreft het percentage kunstwerken van kunstenaars met een hoge 'zichtbaarheid' het percentage kunstenaars in deze categorie. Dit betekent dus dat er relatief gezien meer werk van kunstenaars met een hoge 'zichtbaarheid' in de collecties te vinden is dan van kunstenaars met een lage 'zichtbaarheid'. In Utrecht en Oosterhout zijn beide percentages in balans, terwijl in Breda relatief meer werk van kunstenaars met een lage 'zichtbaarheid' te vinden is dan van kunstenaars met een hoge 'zichtbaarheid'. Deze globale vergelijking verhult heel specifieke situaties die voor afzonderlijke collecties kunnen gelden. Zo blijkt Breda bijvoorbeeld te beschikken over heel veel klein werk van één kunstenaar met een lage 'zichtbaarheid' dat indertijd via de BKR werd verworven. Een hoog aandeel van BKR-werk gaat gepaard met een betrekke-



lijk lage 'zichtbaarheid' van de kunstenaars in de collecties, althans gemeten naar het aantal kunstwerken. Dit verband moet overigens gerelativeerd worden. De meting van de 'zichtbaarheid' van kunstenaars is gebeurd over de periode vanaf 1984. Het is mogelijk dat wat oudere kunstenaars, die gebruik maakten van de BKR en wier werk vooral in de collecties van Den Haag en Breda is opgenomen, na 1984 niet meer werkzaam waren of om andere redenen minder voorkomen in de bronnen van inkomensvorming en erkenning sinds 1984.

Naar *techniek* beschouwd, blijken tekeningen en grafiek over het algemeen het grootste deel van de collecties uit te maken: 40 tot 60 procent. Uitzondering is Den Haag, waar schilderijen even sterk zijn vertegenwoordigd als grafiek en tekeningen. Breda heeft betrekkelijk weinig schilderijen en relatief veel fotografie, maar dat laatste werk is weer vooral van één kunstenaar, aldus het hoofd van deze artotheek. Limburg heeft betrekkelijk veel grafiek/tekeningen. Werk van gemengde technieken vormt bij de zes instellingen steeds de derde categorie van het aanbod. Sculptuur, textiele werken en keramiek maken slechts een gering deel uit van het aanbod. Het *formaat* van kunstwerken hangt over het algemeen samen met de techniek: grote schilderijen versus grafiek/tekeningen van kleiner formaat. De *prijs* van de kunstwerken die te koop zijn varieert van gemiddeld ongeveer 350,-- (Den Haag) tot 1.200,-- gulden (Utrecht) en is tot op zekere hoogte te herleiden tot de techniek (en dus het formaat) van het werk.

### *Collectie en uitleen*

In de administratie van de zes instellingen bleken onvoldoende specifieke gegevens beschikbaar te zijn om nader te kunnen analyseren of werk dat in de jaren 1989-1990 feitelijk werd verkocht qua techniek, prijs en 'zichtbaarheid' van de maker verschilt van werk dat te koop is maar niet werd verkocht.

Het *uitgeleende* werk blijkt qua techniek, formaat, prijs van het werk en 'zichtbaarheid' van de maker niet of nauwelijks af te wijken van de collectie als geheel. Geringe afwijkingen zijn alleen aan te wijzen in Oosterhout en Limburg, waar deelnemers gemiddeld duurdere kunstwerken lenen dan gezien de samenstelling van de collectie was te verwachten. In Breda is relatief weinig BKR-werk uitgeleend, hetgeen mede berust op het feit dat een deel daarvan eenvoudigweg niet voor uitleen beschikbaar is. Aanbod en feitelijke afname bij de zes kunstuitleencentra lijken al met al redelijk goed in balans te zijn. Dat kan twee dingen betekenen: ofwel het publiek laat zich bij zijn keuze leiden door het beschikbare aanbod, zodat kunstuitleentfunctionarissen en hun adviseurs min of meer de vrije hand hebben bij het samenstellen van de collectie; ofwel uitleencentra maken een goede inschatting van de voorkeuren en de smaak van het publiek en stemmen de collectievorming daarop af. Dit resultaat zou anders uitvallen, als degenen, die hun lidmaatschap opzegden omdat ze te weinig van hun gading vonden, een uitgesproken voorkeur zouden hebben voor een bepaald soort werk. Hoewel deze vraag buiten het onderzoek viel, is het laatste niet aannemelijk.

## 5 Kunstuitleenpubliek

### *Vragen over het publiek*

De schriftelijke enquête onder deelnemers van de zes geselecteerde kunstuitleencentra diende gegevens op te leveren om de volgende onderzoeksvragen te kunnen beantwoorden:

- wat zijn de sociale en demografische kenmerken van het kunstuitleenpubliek anno 1992?
- past het lidmaatschap van de kunstuitleen in het bekende patroon van cultuurdeelname door maatschappelijke groepen met een bovenmodaal opleidings- en inkomensniveau of wijkt het daar van af?
- leidt het lidmaatschap van de kunstuitleen tot meer kennis van beeldende kunst, tot meer belangstelling voor 'moeilijke' kunst, tot meer kwaliteitsbesef en tot kopen van kunst?
- houden leengedrag en voorkeur van het kunstuitleenpubliek verband met bepaalde sociale en demografische variabelen?
- welke opinies leven bij het kunstuitleenpubliek over de samenstelling van de collectie en andere praktisch aspecten van de kunstuitleen?

In het volgende komen deze onderzoeksvragen, die overigens niet allemaal afdoende te beantwoorden waren, stap voor stap aan de orde.

### *Demografische en sociale kenmerken*

Kunstuitleendeelnemers blijken nauwelijks van de nederlandse bevolking van twintig jaar en ouder te verschillen voor wat betreft *geslacht, burgerlijke staat en leeftijd*. Alleen de dertigers zijn ietwat oververtegenwoordigd. Onder de kunstuitleendeelnemers bevinden zich bijna vijf keer zoveel personen met een *hoog opleidingsniveau* als onder de nederlandse bevolking van twintig jaar en ouder. Leden met een lagere en uitgebreid lagere opleiding zijn duidelijk ondervertegenwoordigd. Onder kunstuitleendeelnemers bevinden zich ruim 30 procent *meer werkenden*. Daarentegen zijn uitkeringsontvangers, huishoudenden en studerende duidelijk ondervertegenwoordigd. Gezien de al geconstateerde verschillen tussen kunstuitleendeelnemers en de nederlandse bevolking is het niet al te gewaagd om te concluderen dat het kunstuitleenpubliek zowel in economisch als in cultureel opzicht een aanzienlijk *hogere beroepsstatus* heeft dan gemiddeld.<sup>9</sup> Bij onderlinge vergelijking van de zes instellingen blijkt vooral het CBK Utrecht af te wijken van het algemene patroon. Deze instelling heeft veel minder getrouwde leden en veel meer deelnemers die nooit getrouwd geweest zijn, en bovendien veel meer leden met een universitaire opleiding dan de vijf andere kunstuitleencentra. Tabel 6 geeft een overzicht van de maatschappelijke kenmerken van kunstuitleendeelnemers die meewerkten aan de enquête, waar mogelijk vergeleken met de nederlandse bevolking van twintig jaar en ouder.

---

<sup>9</sup> Zie Ganzeboom, De Graaf & Kalmijn (1987) over de culturele en economische status van beroepen, alsmede Ganzeboom (1989), *Cultuurdeelname in Nederland*.

Tabel 6

*Maatschappelijke positie van kunstuitleendeelnemers*

respondenten, en nederlandse bevolking*	% werkenden	% samenwonend met vaste partner	% uitkerings- ontvangers, gepension- neerden	% hoger opgeleiden	% met netto- maandinkomen > f 4.000,-***
Breda	90	86	7	64	68
Den Haag	85	69	9	65	67
Limburg	85	86	3	59	57
Haarlem	86	79	7	57	69
Utrecht	89	61	2	79	58
Oosterhout	88	84	3	57	62
alle respondenten	87	78	5	63	64
nederlandse bevolking >19 jr	57	geen gegevens**	17	14	@ 36

\* Vergelijkingen met de nederlandse bevolking zijn gebaseerd op de *Maandstatistieken Bevolking* van het CBS (1991b) en op het *Sociaal en Cultureel Rapport 1992* van het SCP (1992).

\*\* Waarschijnlijk wijkt het kunstuitleenpubliek op dit punt weinig af van de nederlandse bevolking van 20 jaar en ouder, evenmin als qua burgerlijke staat.

\*\*\* Dit betreft het netto-maandinkomen van de respondent en zijn of haar eventuele werkende partner samen (huishouden). Volgens tellingen van het CBS (1992, tabel 2.5) had ten hoogste 36 procent van de huishoudens van personen boven de 17 jaar in Nederland in 1991 een netto-jaarinkomen van meer dan f 44.000,-, d.w.z. een netto-maandinkomen van f 3.700,- of meer. Dat is dus een aanzienlijk lager percentage dan de 64 procent van de respondenten die met hun eventuele partner een netto-maandinkomen van f 4.000,- of meer hebben. Enig voorbehoud ten aanzien van deze globale, eenvoudige vergelijking is echter op zijn plaats.

*Cultuurdeelname*

De culturele participatiegraad van het kunstuitleenpubliek ligt duidelijk hoger dan die van de nederlandse bevolking van zestien jaar en ouder.<sup>10</sup> Dat geldt voor het museumbezoek, concertbezoek (klassieke en popconcerten) en theaterbezoek. Kunstuitleendeelnemers zijn ook in veel grotere getale lid van de openbare bibliotheek. Ze doen echter wat minder aan amateuristische beoefening van beeldende kunst, muziek en theater dan de gemiddelde Nederlander. Het is aannemelijk dat dezelfde sociaal-demografische factoren die de mate van cultuurdeelname op andere terreinen bepalen eveneens leiden tot het al dan niet deelnemen aan de kunstuitleen: hoe hoger opgeleid en hoe hoger de culturele status van beroep, des te groter is de kans dat men musea, concerten en theatervoorstellingen bezoekt, en des te groter de kans dat men lid is van de kunstuitleen. Kunstuitleendeelnemers onderscheiden zich qua cultuurdeelname dus wel van de nederlandse bevolking in het algemeen, maar waarschijnlijk niet van andere maatschappelijke groepen met een

<sup>10</sup> Deze vergelijking is gebaseerd op Van Beek & Knulst (1991), *De kunstzinnige burger*, alsmede het *Sociaal Cultureel Rapport 1990* van het SCP.

vergelijkbaar opleidings- en beroepsniveau (afgezien van hun kunstuitleenlidmaatschap). Sinds 1975, toen Welters en Eykman onderzoek deden onder kunstuitleendeelnemers is er weinig veranderd. De conclusie kan opnieuw zijn dat het kunstuitleensysteem nauwelijks enige betekenis heeft voor de sociale kunstspreiding, althans zoals dat oorspronkelijk werd beoogd: vergroting van de cultuurdeelnemers onder maatschappelijke groepen met een laag inkomen en weinig opleiding.

#### *Belangstelling voor en kennis van beeldende kunst*

Leden van de kunstuitleen bezoeken tamelijk vaak *galeries en musea* voor hedendaagse kunst, en ruim tweederde van de leden heeft één of meer *kunstwerken in bezit*. Uit (het ontbreken van) antwoorden op een aantal vragen naar specifieke kennis van beeldende kunst en van instellingen op het gebied van de beeldende kunst blijkt dat de belangstelling voor beeldende kunst echter niet erg toegespitst en diepgaand is. Zo geeft bijna tweederde van de respondenten geen antwoord op de open vraag *welke hedendaagse nederlandse kunstenaars men interessant vindt*, noemt ruim een tiende één kunstenaar en ruim een kwart twee kunstenaars. Een kleine groep kunstenaars wordt door meer dan vijf respondenten genoemd: Corneille (22 maal), Karel Appel (17), Gertie Bierenbroodspot (13), Herman Brood en Jan Montijn (beiden 10 maal), Jopie Huisman, Jeroen Krabbé, Frans van Veen en Ans Wortel (allen 8 maal), Marlene Dumas en Lucebert (beiden 6 maal).

Aan de respondenten werd tevens gevraagd naar hun *kennis van achtentwintig met name genoemde kunstenaars*. Deze lijst bestond uit de vijf kunstenaars die in 1990 het meest verkochten via de Rentesubsidieregeling, negen kunstenaars met een heel hoge 'zichtbaarheid', alsmede dertien 'beroemde' kunstenaars wier kunsthistorisch belang vaststaat.<sup>11</sup> Gemiddeld zijn de 'beroemde' kunstenaars bekend bij 80 procent van de respondenten, maar in feite valt deze groep uiteen in tien kunstenaars die bekend zijn bij meer dan driekwart van de respondenten en drie kunstenaars (Daumier, Kollwitz en Beckmann) die bij minder dan een kwart bekend zijn. De top-5 van de Rentesubsidieregeling 1990 is gemiddeld bij ruim een kwart van de respondenten bekend. Dat ligt echter vooral aan Corneille die heel bekend is; de andere vier zijn gemiddeld bij niet meer dan 15 procent van de respondenten bekend. De kunstenaars met een zeer hoge 'zichtbaarheid' zijn eveneens bekend bij gemiddeld slechts 15 procent van de respondenten, maar dit gemiddelde zou lager zijn zonder Marlene Dumas en Co Westerik, die het bekendst zijn (ongeveer 35 procent) in deze groep die verder weinig uitschieters kent.

---

<sup>11</sup> De top-5 van de Rentesubsidieregeling in 1990 bestond uit de kunstenaars (alfabetisch) Bierenbroodspot, Brands, Corneille, Van Horck en Vrielink, aldus gegevens van de Afdeling Beeldende Kunsten, Bouwkunst en Vormgeving van het ministerie van WVC. De negen kunstenaars met een zeer hoge 'zichtbaarheid' waren (alfabetisch) Van den Broeck, Dieleman, Dumas, Geurts, Van Koningsbruggen, Mol, Stoop, Struycken en Westerik. De dertien 'beroemde' kunstenaars waren (alfabetisch): Appel, Beckmann, Daumier, Van Gogh, Goya, Kollwitz, Mondriaan, Picasso, Rembrandt, Rubens, Toulouse Lautrec, Warhol; dit laatste rijtje is overgenomen uit de vragenlijst voor een publieksonderzoek van het CBK Utrecht (1989). Zie bijlage III voor de mate waarin deze kunstenaars bekend zijn bij en gewaardeerd worden door respondenten.

De mate van *bekendheid van musea* voor moderne kunst en van *kunsttijdschriften* is eveneens een indicatie van de diepgang van de belangstelling voor beeldende kunst. Veel respondenten kennen weliswaar het museum in hun omgeving en het Stedelijk Museum en het Museum Boymans van Beuningen, maar veel een geringer aantal kent daarnaast ook andere musea voor hedendaagse kunst buiten de eigen regio (Van Abbe, Centraal Museum, Groninger Museum, Gemeentemuseum Den Haag, Bonnefantenmuseum). Slechts weinigen kennen een aantal met name genoemde kunsttijdschriften: *Kunstbeeld* is het bekendst, *Pose* het minst bekend.

### *Smaak en kwaliteitsbesef*

De waardering voor het werk van *achtentwintig met name genoemde kunstenaars* verschilt per groep. De waardering voor de hedendaagse kunstenaars die behoren tot de top-5 van de Rentesubsidieregeling 1990 en de hoogste categorie qua 'zichtbaarheid' lijkt samen te hangen met de mate waarin zij bekend zijn bij het publiek: het werk van Corneille en van Dumas en Westerik, die relatief het bekendst zijn van de top-5 van de Rentesubsidieregeling en de meest 'zichtbare' kunstenaars, valt bij meer respondenten die hen kennen in de smaak (gemiddeld 87 procent) dan het werk van de minder bekende kunstenaars uit dezelfde groep (gemiddeld 64 procent). Deze relatie tussen bekendheid en waardering geldt niet voor de 'beroemde' kunstenaars: het werk van de minder bekende Daumier, Kollwitz en Beckmann spreekt bijna 75 procent van degenen die hun werk kennen een beetje of erg aan, maar Rembrandt en Rubens die tot de allerbekendsten horen hebben niet meer aanhangers; daarentegen zijn Picasso, Gauguin en Van Gogh niet alleen heel bekend maar ook duidelijk favoriet (bij gemiddeld 92 procent) in deze groep kunstenaars. Bij het kunstuitleenpubliek vallen bekende oude kunst, onbekende moderne kunst en onbekende eigentijdse kunstenaars die veel erkenning genieten in de sfeer van overheidssubsidies, museumaankopen en opdrachtenregelingen dus minder in de smaak dan bekende moderne en eigentijdse kunstenaars.

In kunstuitleennota's en van kunstuitleenfunctionarissen leest of hoort men wel eens de stelling dat leden in het begin weinig weten van kunst en vaak vragen naar eenvoudig, traditioneel werk - herkenbare stilleven, taferelen en landschappen - maar meer moeilijk, abstract, 'vernieuwend' werk gaan lenen naarmate zij langer lid zijn en de collectie beter leren.<sup>12</sup> Ook het kwaliteitsbesef zou toenemen naarmate men meer kennis verwerft. In het onderzoek werd geen poging ondernomen om kennis en smaak van het publiek nauwkeurig te meten, bijvoorbeeld door middel van vragen over afbeeldingen van kunstwerken die door deskundige beoordelaars te classificeren zouden zijn naar moeilijkheidsgraad, vernieuwend karakter of kwaliteit. Wél is gevraagd of de belangstelling voor bepaalde soorten kunst veranderde sinds men lid was van de kunstuitleen. Tevens is het

---

<sup>12</sup> Zie bijvoorbeeld de *FKU Nieuwsbrief/Knipselkrant* 1992-5, p. 1.

verband geanalyseerd tussen de duur van het lidmaatschap en de waardering van respondenten voor kunstenaars met een hoge 'zichtbaarheid'.

Antwoorden op de vraag, *of de belangstelling veranderde* voor abstracte, experimentele, realistische, traditionele, avantgardistische en figuratieve kunst sinds men lid werd van de kunstuitleen, bleken statistisch tot twee patronen terug te brengen die hier eenvoudigheidshalve worden aangeduid als veranderende belangstelling voor 'vernieuwende kunst' (abstract, experimenteel, avantgardistisch) en veranderende belangstelling voor 'behoudende kunst' (realistisch, traditioneel, figuratief). Ruim 60 procent van de leden kreeg in de periode dat ze lid waren blijkbaar méér en slechts 6 procent minder belangstelling voor beeldende kunst die hier als vernieuwend is bestempeld. Daarentegen kreeg een vijfde van de leden meer en eveneens een vijfde minder belangstelling voor kunst die hier als behoudend is aangeduid.

De conclusie, dat men meer belangstelling krijgt voor moeilijker (abstracte, experimentele, avantgardistische) kunst naarmate men langer lid is van de kunstuitleen, wordt echter niet gestaafd door een positief verband tussen de *feitelijke duur van het lidmaatschap* en de antwoorden op deze vraag, gecontroleerd voor leeftijd. Met andere woorden: respondenten zeggen weliswaar dat hun belangstelling veranderd is, maar het verband tussen feitelijke duur van het lidmaatschap en beleden verandering van belangstelling is niet statistisch aantoonbaar. Ook de bekendheid met kunstenaars, musea en kunsttijdschriften blijkt niet toe te nemen met de duur van het lidmaatschap. Alleen de categorie van veertig- tot vijftigjarigen blijkt meer hedendaagse kunstenaars te kunnen noemen naarmate men langer lid is van de kunstuitleen.

#### *Van lenen naar kopen*

Bijna de helft van de leden kocht één of meer kunstwerken in de periode dat zij lid waren van de kunstuitleen. Bijna 40 procent kocht (ook) al kunst vóóordat men lid was. Ruim eenderde van de kopers heeft wel eens bij een galerie gekocht. Een kleine groep kopers (16 procent) heeft wel eens gebruik gemaakt van de Rentesubsidieregeling bij aankoop van een kunstwerk. Ruim een kwart van de leden kocht kunst in het voorgaande jaar (1991): gemiddeld kochten zij één à twee kunstwerken en besteedden ze ongeveer f 1.600,--. De respondenten die in 1991 kunst kochten deden dat rechtstreeks bij de kunstenaar (65 procent), via de kunstuitleen (bijna 50 procent), via een galerie (ruim 40 procent), via kunsthandel of veiling (25 procent) en via kunstmarkten, kraampjes en dergelijke (bijna 20 procent).

De stelling dat mensen die beginnen met het lenen van kunst op den duur dikwijls ook kunst gaan kopen, wordt tot op zekere hoogte bevestigd door de onderzoeksresultaten. Hoe langer men lid is van de kunstuitleen, des te meer kunstwerken bezit men, des te vaker zegt men kunst te kopen, en des te vaker zegt men kunst te kopen bij galleries. De vraag of de kunstuitleen het kopen van kunst bevordert, is echter alleen afdoende te

beantwoorden door een vergelijking tussen kunstuitleendeelnemers en niet-deelnemers. Die vergelijking viel buiten de opzet van dit onderzoek.

### *Keuzeproces en voorkeuren*

De keuze die kunstuitleendeelnemers telkens uit het beschikbare aanbod maken, is afhankelijk van tal van factoren die slechts ten dele te beheersen zijn door het kunstleencentrum. Omvang, diversiteit en kwaliteit van het voor uitleen beschikbare deel van de collectie zijn zulke factoren, evenals de mate waarin het publiek de collectie kent en de voorkeur die het heeft voor bepaalde soorten werk en voor bepaalde kunstenaars.

Een vierde van de respondenten *kent de collectie slecht tot zeer slecht* naar eigen zeggen, de helft matig en een vierde redelijk tot heel goed. In Oosterhout kennen veel meer respondenten de collectie goed, misschien omdat het een kleine collectie is. Ondanks het betrekkelijk geringe inzicht in de collectie vindt bijna 80 procent van de respondenten meestal of altijd wel iets wat hen bevalt. Bijna alle kunstuitleeneden maken hun keuze nadat zij *ter plekke hebben gekeken wat er te lenen is*. Een kleine minderheid heeft van tevoren een idee over wat men wil lenen, maakt gebruik van documentatie, foto's en dia's bij het maken van een keuze of laat zich voorlichten door het personeel van de kunstuitleen. In Utrecht en Oosterhout wordt tamelijk vaak gebruik gemaakt van informatie via documentatie, foto's en dia's, bij de andere kunstuitleencentra gebeurt dit nauwelijks. Het is opmerkelijk dat Oosterhout en Utrecht de kleinste collecties hebben qua aantal kunstwerken. Men zou misschien een omgekeerd verband tussen omvang van de collectie en gebruikmaking van documentatie en dia's mogen verwachten.

Belangrijkste *motieven om een kunstwerk te kiezen* zijn, allereerst, dat het mooi moet zijn en verder dat het kunstwerk in het interieur moet passen. Vermoedelijk is daarom ook de kleur van het kunstwerk belangrijk. Techniek en realistische voorstelling zijn géén belangrijke criteria. Schilderijen (kleur!) zijn het meest in trek: 85 procent zegt altijd of meestal schilderijen te lenen. Op de tweede plaats komen grafiek en tekeningen: bijna de helft zegt meestal dit soort werk te lenen. De voorkeur voor schilderijen geldt ook voor respondenten die kunst kopen: tweederde van hen koopt altijd of meestal schilderijen, terwijl ander werk niet zo veel wordt gekocht. Gevraagd naar het formaat van werk dat ze meestal lenen, zegt bijna de helft van de respondenten meestal kunstwerken van ongeveer 50 bij 70 centimeter te lenen, en eveneens bijna de helft meestal werk van ongeveer een vierkante meter.

*Voorkeuren* voor bepaald werk (techniek, formaat, prijs en 'zichtbaarheid') houden géén verband met de sociale en demografische kenmerken van het publiek. Het maakt dus niet of nauwelijks uit of men jong of oud, man of vrouw, gehuwd of ongehuwd is, en een hoger of lager inkomens- en opleidingsniveau heeft. Vergelijking tussen respondenten van de zes uitleencentra bevestigen het beeld dat al naar voren kwam uit de analyse van administratieve gegevens: verschillen in keuze weerspiegelen verschillen in de samenstelling van collecties.

De voorkeur van kunstuitleendeelnemers voor een bepaalde *techniek* blijkt in geringe mate samen te hangen met een aantal andere kenmerken van leengedrag en cultuurdeelname, maar dat geldt niet voor de voorkeur voor schilderijen die tamelijk algemeen is. Wie de voorkeur geeft aan grafiek en tekeningen gaat iets minder vaak naar het (muziek)theater. De voorkeur voor fotografie gaat tot op zekere hoogte gepaard met minder boekenbezit. Het enige andere noemenswaardige verband is, dat respondenten, die veel werk van gemengde technieken lenen, realisme minder vaak als belangrijk criterium voor het lenen noemen. Verschillen in de '*zichtbaarheid*' van (de makers van) geleend werk berusten eveneens op de samenstelling van het aanbod van de zes instellingen: de collectie van bijvoorbeeld het CBK Utrecht telt een betrekkelijk hoog percentage werken van kunstenaars met een hoge '*zichtbaarheid*', en dáárdoor wordt dit werk in Utrecht ook veel uitgeleend. De enige andere factor die iets bijdraagt tot een verklaring is de mate waarin respondenten stijlen of genres in de collectie zeggen te missen: wie géén stijlen of genres mist, leent méér werk van kunstenaars met een hoge '*zichtbaarheid*' dan wie wel stijlen en genres mist. Tot slot hangt lenen van *duurder werk* enigszins samen met meer bezoek aan klassieke concerten en met hogere uitgaven voor het kopen van kunst. Dit wijst op enige culturele differentiatie (levensstijlen) binnen het doorsnee publiek van hoger opgeleide, werkende en redelijk welvarende burgers.

#### *Oordeel over het aanbod van de kunstuitleen*

Ontevredenheid over het aanbod is de belangrijkste reden om het lidmaatschap te beëindigen. Het aantal leden dat ontevreden is over het aanbod als zodanig of de beschikbaarheid daarvan, is te schatten op een tiende tot een kwart. Ongeveer 7 procent van de huidige leden is van plan het lidmaatschap om die reden te beëindigen.<sup>13</sup> Het is opmerkelijk, dat er maar heel weinig deelnemers zijn die de collectie van kunstuitleencentra in nabijgelegen plaatsen kennen en ooit hebben overwogen om lid te worden van een andere kunstuitleen. Lidmaatschap is sterk plaatsgebonden en uitleencentra concurreren niet of nauwelijks met elkaar om de gunst van het publiek in een bepaalde regio.

Gevraagd naar soort werk dat in voldoende of onvoldoende mate beschikbaar is, geeft de helft tot een kwart van de respondenten te kennen dat er vooral te weinig beeldhouwwerken, textiele werken en keramiek, fotografie en schilderijen te leen zijn. Bijna een kwart vindt tevens dat er te weinig werk van groot formaat beschikbaar is. Een vijfde van de deelnemers wil graag werk lenen van kunstenaars van wie de kunstuitleen géén werk in de collectie heeft. De helft van deze mensen noemt één kunstenaar en de andere helft noemt twee kunstenaars. Van de ruim honderdvijftig verschillende kunstenaars die worden

---

<sup>13</sup> Bijna een kwart van de respondenten was op het moment dat ze de vragenlijst invulden géén lid meer van de kunstuitleen (12 procent), óf was van plan het lidmaatschap te beëindigen (11 procent). Ruim de helft van hen noemt als reden van opzegging dat het aanbod niet beviel. Ruim een derde van de respondenten wil meer kunstwerken lenen, maar ruim 40 procent van hen zegt dit niet te doen omdat de keuzemogelijkheden beperkt zijn. Tot slot zegt bijna een kwart van de leden dat ze zelden iets vinden wat hen bevalt.



genoemd, staan er negentien op het wensenlijstje van twee of meer respondenten: Herman Brood en Corneille worden het vaakst (door acht respondenten) genoemd. Er zijn niet zo veel leden die grafiek en tekeningen, (dus) werk van klein formaat, of bepaalde genres of stijlen missen. Degenen die wél stijlen en genres missen, noemen van alles wat. Oordelen van respondenten over de beschikbaarheid van werk van bepaalde technieken en formaten blijken per instelling significant te verschillen. Tabel 7 is een illustratie van die verschillen.

Tabel 7

*Oordeel van respondenten over de samenstelling van het aanbod*

er is onvoldoende aanbod van:	Breda %	Den Haag %	Lim- burg %	Haar- lem %	Utrecht %	Ooster- hout %	totaal %
beeldhouwwerken	36	32	<b>52</b>	<b>58</b>	<b>36</b>	<b>62</b>	<b>46</b>
textiele werken	27	31	43	33	30	54	35
keramiek	23	23	48	33	24	55	34
fotografie	26	<b>36</b>	36	31	30	15	28
schilderijen	<b>40</b>	14	30	15	22	46	27
werk van 150 x 150 cm	28	24	22	11	17	44	23
bepaalde kunstenaars	24	25	15	24	22	<u>11</u>	20
werk van 100 x 100 cm	18	12	21	<u>6</u>	12	34	16
bepaalde genres of stijlen	16	16	<u>10</u>	12	12	12	13
grafiek en tekeningen	15	10	11	9	14	20	13
werk van ≤ 50 x 70 cm	<u>11</u>	<u>7</u>	12	<u>6</u>	<u>7</u>	12	<u>9</u>
gemiddeld en totaal aantal respondenten*	121	98	134	129	79	67	637

Aan de hand van antwoorden (*ja, gaat wel, nee*) op de vraag of er naar de wens van respondent voldoende werk beschikbaar is in de vermelde categorieën. In de kolommen staat per categorie en uitleencentrum het percentage dat 'nee' aankruiste: de hoogste percentages per uitleencentrum cursief en vet, de laagste onderstreept. Op alle punten, behalve *bepaalde kunstenaars* en *bepaalde genres of stijlen* bestaan significante ( $p < 0.05$ ) verschillen tussen de zes uitleencentra.

\* Niet meegeteld zijn degenen die geen lid meer zijn en de leden die deze vraag niet invulden.

*Oordeel over andere aspecten van de kunstuitleen*

Ook andere aspecten van de kunstuitleen dan de samenstelling van het aanbod kunnen aanleiding zijn het lidmaatschap op te zeggen: respondenten die dat van plan zijn als argument onder andere dat ze gaan verhuizen (14 procent), dat ze liever werk kopen (10 procent), dat de kosten te hoog zijn (6 procent), en dat ze thuis geen ruimte meer hebben (5 procent). Gevraagd naar punten waarop ze hun kunstuitleencentrum positief of negatief beoordelen blijkt vooral de *bereikbaarheid* een probleem te zijn, maar dat betreft vooral Den Haag, Limburg en Haarlem waar 30 tot 40 procent van de respondenten de bereikbaarheid slecht tot zeer slecht vindt. De hoogte van het *lidmaatschapsgeld* en de andere *leenvoorwaarden* stuiten daarentegen bij zeer weinig respondenten (5 procent) op

bezwaren. De *accommodatie* wordt nogal verschillend beoordeeld. Al met al zijn deelnemers in Oosterhout, Utrecht en Breda een stuk positiever over hun kunstuitleencentrum dan leden van de drie andere uitleencentra.

Een positief *overall* oordeel blijkt gepaard te gaan met de intentie om lid te blijven, maar ook met het goed kennen van de collectie en met actieve kunstbeoefening als amateur. Het eerste is tamelijk logisch, het tweede hangt vermoedelijk samen met de kwaliteit van de informatievoorziening, de mate waarin respondenten daarvan gebruik maken (in Utrecht en Oosterhout meer dan bij andere instellingen) en/of de omvang van de collectie (eveneens in Utrecht en Oosterhout kleiner dan bij andere). Het derde verband is moeilijk te interpreteren op basis van de beschikbare gegevens. Een praktische verklaring zou kunnen zijn dat kunstuitleendeelnemers, die uit liefde tekenen en schilderen, werk lenen om het te bestuderen en misschien zelfs te oefenen in dezelfde techniek en hetzelfde genre; de kunstuitleen heeft voor hen dus meer voordelen dan voor andere deelnemers. Meer algemeen gesteld zou amateuristische kunstbeoefening gepaard kunnen gaan met een minder 'consumentistische', meer 'idealistische' en dus een meer positieve houding tegenover de kunstuitleen.

## 6 Kunstuitleenbeleid

### *Inleiding*

In dit hoofdstuk wordt een aantal beleidskwesties besproken die verband houden met de vraagstelling en de resultaten van het onderzoek. Deze kwesties worden gezien in een dubbel perspectief: dat van de *rijksoverheid* (het ministerie van WVC) en dat van de *kunstuitleencentra zelf* (en de FKU). Om meer inzicht te krijgen in praktijk van de kunstuitleen zijn vraaggesprekken gevoerd met vertegenwoordigers van de zes gekozen instellingen: meestal de directeur, al dan niet vergezeld door één of meer leden van de selectiecommissie, en met het bestuur van de Federatie Kunstuitleen. Deze gesprekken werden gevoerd op basis van een concept-tekst van het eindrapport en gegevens over de afzonderlijke instellingen. Het was echter niet de bedoeling om opvattingen louter te inventariseren en hier rechtstreeks weer te geven. Dit hoofdstuk moet gelezen worden als een beschouwing die voor rekening komt van de onderzoekers.

### *Beleidsveld kunstuitleen*

De volgende partijen spelen - in theorie en praktijk - een rol in de verdere ontwikkeling van de kunstuitleen. Het *parlement* spreekt zich uit over beleid en overheidsuitgaven ten behoeve van de beeldende kunst. De *minister van WVC* en haar ambtenaren ontwikkelen het beleid van de rijksoverheid ten aanzien van de beeldende kunst en brengen het ten uitvoer. De *provincies* zijn belast met de verdeling van gedecentraliseerde middelen voor de beeldende kunst en stellen een belangrijk deel daarvan beschikbaar voor aankopen ten behoeve van de kunstuitleen. De *gemeenten* financieren dikwijls de huisvesting en exploitatie van kunstuitleencentra, en de vier grote gemeenten zijn bovendien direct betrokken *zijn* bij het gedecentraliseerde beeldende kunstbeleid. De *non-profit kunstuitleencentra* beschikken over diverse mogelijkheden om een eigen beleid te ontwikkelen en uit te voeren, onder bepaalde condities. Er zijn *andere distributiekanaalen voor beeldende kunst*, in het bijzonder de galleries die zich opwerpen als alternatief voor of concurrent van de gesubsidieerde kunstuitleen. *Kunstenaars* hebben in beginsel belang bij de kunstuitleen als distributiekanaal en als bron van inkomensvorming en erkenning. Het *publiek* wordt al dan niet lid van de kunstuitleen en maakt zijn wensen ten aanzien van aanbod en dienstverlening op diverse manieren kenbaar. Provincies, gemeenten, kunstuitleencentra en kunstenaars treden tot op zekere hoogte in landelijk georganiseerd verband op, van respectievelijk Interprovinciaal Overleg, Vereniging van Nederlandse Gemeenten, FKU en Landelijk Bureau, en kunstenaarsorganisaties (in het bijzonder BBK en Kunstenbond FNV).

### *Kunstuitleencentra en kunstuitleenprofessionals*

In de jaren '80 heeft de kunstuitleen zich ontwikkeld van een min of meer idealistisch geïnspireerde beweging van kunstenaars en kunstliefhebbers tot een netwerk van zakelijk

beheerde instellingen voor aankoop, promotie en distributie van beeldende kunst. Uit de vraaggesprekken met kunstuitleenfunctionarissen bleek, dat de lokale situatie een belangrijke rol speelt, vooral in de grotere steden. In Den Haag, Breda en Utrecht heeft de kunstuitleen als centrum voor beeldende kunst en/of afdeling van de gemeentelijke dienst voor kunst en cultuur aan invloed gewonnen. De kunstuitleen kan in de lokale kunstwereld dan ook een soortgelijke betekenis krijgen als de BKR, gelet op de verbinding tussen inkomensvorming, artistieke en beroepserkenning en groepsvorming onder plaatselijke kunstenaars en op de rol van plaatselijke adviescommissies.

Met de kunstuitleen zelf is ook de positie van de kunstuitleenprofessionals versterkt. Zij zijn niet meer louter technische beheerders van de collectie, maar hebben in veel gevallen de algehele leiding gekregen van de kunstuitleencentra en zich ontworsteld aan de invloed van kunstenaarsachterban en betrokken kunstliefhebbers. Deze kunstuitleenprofessionals hebben tegenwoordig vermoedelijk een andere achtergrond en opleiding dan de vroegere beheerders, en het ligt voor de hand dat ze dikwijls ook een ander loopbaanperspectief hebben, bijvoorbeeld in de sfeer van het kunstmanagement of de museumwereld. Zij zijn het, die namens het kunstuitleencentrum naar buiten optreden, en niet hun bestuur of de leiding van de gemeentelijk dienst waaronder de kunstuitleen ressorteert. Zij maken met hun selectiecommissies uit hoe de aankoopbudgetten worden verdeeld: over veel of weinig kunstenaars, over lokale kunstenaars en kunstenaars van elders, over beginnende en gevestigde, jongere en oudere kunstenaars, over nieuwere en meer traditionele kunstvormen en -stromingen. Zo kunnen er nieuwe coalities in de lokale kunstwereld ontstaan tussen de kunstuitleen en bepaalde delen van de kunstenaarspopulatie. Al met al zijn de kunstuitleenprofessionals dus te beschouwen als afzonderlijke partij in het beleidsveld.

Er zijn drie oriëntaties aan te wijzen in het aankoopbeleid van kunstuitleencentra: een vooral kunstenaarsgericht beleid in de breedte, waarin inkomensvorming voorop staat; een vooral publieksgericht (of marktgericht) beleid dat de keuzes en voorkeuren van het publiek volgt; en een vooral collectiegericht beleid, waarin de samenstelling van een kwalitatief hoogwaardige en diverse collectie van actuele kunst voorop staat. In alle drie de modellen zijn diversiteit, actualiteit en kwaliteit belangrijke selectiecriteria; de toepassing van deze criteria kan echter meer of minder strikt uitvallen, zodat er flinke verschillen tussen kunstuitleencentra kunnen zijn. In de visie van kunstuitleenprofessionals en van de FKU lijkt de vorming van een *kwalitatief hoogwaardige en diverse collectie van actuele beeldende kunst* te prevaleren boven de inkomenseffecten van aankopen (kunstenaarsgericht beleid) en de smaak en voorkeur van het publiek (publieksgericht beleid). Volgens de FKU voert de kunstuitleen 'een collectiegericht beleid met als doel een breed

publiek te bereiken waaruit een educatief gericht beleid voortvloeit.’<sup>14</sup> De term ‘collectiegericht publiek’ - een schrijffout in de lijst met aandachtspunten voor de gesprekken met kunstuitleenfunctionarissen: het moest ‘collectiegericht beleid’ zijn - werd door één van de gesprekspartners bijzonder treffend geacht. Met andere woorden: eerst de collectie, dan het publiek. Al naar gelang de lokale situatie waarin kunstuitleencentra opereren en de achtergrond van de verantwoordelijke functionarissen, komt deze visie sterker of minder sterk tot gelding. Zo kiest het CBK Utrecht zeer nadrukkelijk voor een collectiegericht beleid, terwijl de KU Oosterhout zich veel meer naar het publiek richt; het beleid van de Artoteek Den Haag lijkt het midden te houden tussen kunstenaars- en collectiegericht.

De mate waarin kunstuitleencentra hun visie kunnen realiseren, hangt af van drie factoren: de relatie met de kunstenaars die werk leveren; omvang en aard van de vraag van het publiek; en de omvang van het aankoopbudget en de daaraan van overheidswege verbonden bestedingsrichtlijnen. Deze *constraints* worden in de volgende paragrafen besproken.

### *Kunstenaars*

De kunstuitleen is één van de presentatie- en distributiekanaalen waarlangs kunstwerken het publiek bereiken, naast het galeriewezen, de musea voor hedendaagse kunst, de kunstenaarsinitiatieven en andere presentatie-instellingen. Deze vormen van openbaarmaking van beeldende kunst hebben ieder een eigen gewicht voor beeldend kunstenaars: ten eerste als afzetmarkt en daarmee bron van inkomsten, en ten tweede als circuit van artistieke beoordeling en daarmee als bron van erkenning. De relatie van de kunstuitleen met beeldend kunstenaars is van twee kanten te bekijken: enerzijds als een *recruteringsprobleem* (verwerving) en anderzijds als *verdelingsprobleem* (inkomensvorming). Daarbij is een parallel te construeren tussen enerzijds de verschillende circuits van landelijke inkomensvorming en erkenning die eerder zijn aangeduid als het ‘kwaliteitscircuit’, het ‘erkende marktcircuit’ en het ‘beroepskostencircuit’ en anderzijds de drie oriëntaties in het aankoopbeleid, respectievelijk collectie-, publieks- en kunstenaarsgericht.

Hoewel nauwkeurig vergelijkingsmateriaal ontbreekt, is het aannemelijk dat de kunstuitleen in de jaren '80 als afzetmarkt aan gewicht heeft gewonnen, gemeten naar het aantal beeldend kunstenaars dat gebruik maakt van dit distributiekanaal en het budget dat voor aankopen beschikbaar is. Terwijl de economische betekenis van de kunstuitleen voor kunstenaars duidelijk is versterkt, lijkt de kunstuitleen voor een deel van de kunstenaarspopulatie nog weinig aantrekkelijk als bron van erkenning, zeker vergeleken met de zogenaamde kwaliteitsinstrumenten. Vergroting van het bereik van de kunstuitleen in het ‘kwaliteitscircuit’ en het ‘erkende marktcircuit’ is tegelijk een voorwaarde en een gevolg

---

<sup>14</sup> Aldus de schriftelijke reactie van het FKU-bestuur naar aanleiding van het gesprek dat met leden van dit bestuur werd gevoerd. Deze lijn wordt ook duidelijk verwoord in de reader voor het symposium *De daad van de keuze* (FKU 1990a), en het *Beleidsplan* van de FKU voor de periode 1993-1996.

van de verhoging van de status van de kunstuitleen als distributiekanaal en als bron van erkenning. De wijze van verwerving speelt daarbij een belangrijke rol. Sommige kunstenaars - bijvoorbeeld degenen met een tamelijk hoge 'zichtbaarheid' in het 'kwaliteitscircuit' - zijn vermoedelijk eerder bereid werk te verkopen aan de kunstuitleen naarmate de status van dit presentatie- en distributiekanaal hoger wordt en de wijze van verwerving meer gaat lijken op die van musea en galleries: niet via formele aankooproutes, maar via persoonlijke contacten, atelierbezoeken en dergelijke. Andere kunstenaars - bijvoorbeeld degenen wier 'zichtbaarheid' tot nu toe berust op toekenning van Beroepskostenvergoedingen en aankoop door lagere overheden - zijn misschien bereid om in opdracht werk voor de kunstuitleen te vervaardigen; dit zal echter eerder het geval zijn bij opdrachten voor kleine series grafiek, keramiek en sieraden dan voor schilderijen en sculptuur.<sup>15</sup>

De keuze die in de praktijk wordt gemaakt, zal over enkele jaren tot uiting komen in een groter of geringer kwantitatief bereik van kunstuitleencentra onder in Nederland gevestigde kunstenaars, en in het veranderde aandeel van kunstenaars met een hoge en lage 'zichtbaarheid' in hun collecties. In theorie kunnen de keuzes van kunstuitleencentra bij elkaar genomen leiden tot: [1] concentratie van inkomensvorming en erkenning bij de betrekkelijk kleine, op langere termijn wat wisselende groep van kunstenaars die het goed doen in het 'kwaliteitscircuit' van Rijksaankopen, museumaankopen en Individuele Subsidies; of [2] concentratie van inkomsten onder een andere, eveneens betrekkelijk kleine groep van kunstenaars wier werk ruime afzet vindt in het 'erkende marktcircuit' (Rentesubsidieregeling)<sup>16</sup>; of [3] spreiding van inkomsten onder een tamelijk brede groep van beroepsmatig werkzame kunstenaars wier werk volgens de kunstuitleencentra van aanvaardbare kwaliteit is en die (nog) niet voorkomen in de bovengenoemde circuits maar eventueel wel in het 'beroepskostencircuit'. De eerste vraag is, welke situatie zich over een aantal jaren in feite voordoet. De tweede vraag is, of de dan te constateren verhouding [a] het beoogde effect is van doelbewust beleid van de in FKU-verband georganiseerde uitleencentra, [b] een onvoorzien cumulatief effect van een centripetaal selectieproces door kunstuitleencentra die zonder overleg dezelfde leveranciers zoeken, of [c] het resultaat van de keuze van kunstuitleencentra die eigenzinnig, ieder op hun eigen wijze invulling geven aan criteria van kwaliteit en diversiteit van de collectie.

### *Publiek*

Het publiek is betrokken bij de kunstuitleen door al dan niet lid te worden en te blijven, door de frequentie waarmee het werk leent, en door te kiezen voor bepaald werk. In de

---

<sup>15</sup> De mogelijkheid om werk in opdracht te laten vervaardigen wordt geopperd in het *Beleidsplan* van de FKU voor de periode 1993-1996.

<sup>16</sup> Weliswaar trekt in totaal een grote groep kunstenaars profijt van de Rentesubsidieregeling, maar er is een kleine minderheid van kunstenaars die langs deze weg zeer veel verkoopt en een overgrote meerderheid die weinig verkoopt: zie Gubbels (1992), *Kwaliteit op krediet*, p. 52.

gesprekken met kunstuitleenprofessionals werden twee problemen in verband met het publiek aangesneden: ten eerste de relatie tussen de groei van het publiek en de collectievorming; ten tweede de sociale samenstelling van het publiek en het bereik van de kunstuitleen.

De resultaten van het onderzoek geven kunstuitleenprofessionals de vrije hand bij de samenstelling van de collectie van 'hun' uitleencentrum: het publiek wil over het algemeen wel meer sculptuur, keramiek en schilderijen - een wens die allerm minst strijdig is met de wensen van de kunstuitleencentra zelf - maar er zijn slechts weinig leden die bepaalde stijlen, genres of kunstenaars in de collectie missen. Bovendien laten leden zich bij de keuze van werk vooral leiden door het aanbod dat feitelijk wordt getoond in de presentatieruimte of het open depot, en vinden ze daarbij meestal wel iets wat hen bevalt. Zolang de aanwas van het deelnemersbestand het aantal opzeggingen overtreft, hoeven kunstuitleencentra dus niet te veel rekening houden met de voorkeur van het publiek en staat niets het streven naar een kwalitatief hoogwaardige en diverse collectie van actuele beeldende kunst in de weg. Toch maken uitleencentra zich zorgen, omdat de groei van aankoopbudgetten geen gelijke tred houdt met de toename van het aantal leden. Uitgangspunten ten aanzien van de collectievorming komen daardoor volgens sommigen onder druk te staan. Zo zou men gedwongen kunnen worden tot een keuze voor bijvoorbeeld aankoop van goedkopere schilderijen van kunstenaars die niet boven aan het verlanglijstje staan, van nog meer grafiek en klein werk in plaats van unica en groter werk, en tot meer inhuren van werk in plaats van aankopen. Vandaar het pleidooi van de kunstuitleencentra voor verhoging van aankoopbudgetten.

Een ander discussiepunt in verband met het publiek betreft het bereik van de kunstuitleen onder diverse maatschappelijke groepen. In kunstuitleenkringen lijkt men geen illusies meer te koesteren over de sociale kunstspreiding. In plaats van te streven naar uitbreiding van het kunstuitleenpubliek onder maatschappelijke groepen met een laag inkomen en een laag opleidingsniveau, richt men zich op verdere doordringing van de bestaande deelnemersmarkt.<sup>17</sup> Deze bestaat grosso modo uit goed opgeleide, redelijk welvarende burgers met een brede culturele belangstelling en een duidelijke, zij het niet erg diepgaande belangstelling voor beeldende kunst. Het onderzoek bevestigt Bevers' uitspraak dat de kunstuitleen als instituut bij de 'brede middenklasse van kunstenaars, bemiddelaars en kunstminnaars' behoort en daar midden in staat.<sup>18</sup> Voorzover uitbreiding

---

<sup>17</sup> Deze verschuiving wordt treffend geïllustreerd door het voorstel van de FKU in haar *Beleidsplan* (p. 16) om als eerste doelstelling van de kunstuitleen voortaan te formuleren: 'verspreiding van een representatieve collectie hedendaagse beeldende kunst, samengesteld op grond van kwaliteitscriteria, onder een zo groot mogelijk publiek.' Deze eerste doelstelling luidde tot nu toe (p. 3): 'spreiding van hedendaagse beeldende kunst - zowel geografisch als over de verschillende lagen van de bevolking - door middel van de uitleen en verkoop van kunstwerken.'

<sup>18</sup> Zie de bijdrage van Bevers (1991) in het verslag van het symposium *De daad van de keuze*, dat in oktober 1990 werd georganiseerd door de FKU.

van het aantal leden en kennisvermeerdering prioriteit hebben, is het realistisch om op deze categorie te mikken. De educatieve functie van de kunstuitleen betreft dan de verdieping van de kunstkennis van deze cliëntèle door middel van informatievoorziening en cursussen.

Hoewel zo'n beleid voor afzonderlijke kunstuitleencentra realistisch en te rechtvaardigen is, blijft de legitimiteit van *kunsteducatie voor de middenklasse* discutabel. Kernpunt is de vraag, in hoeverre overheidsmiddelen aangewend mogen worden om de prijs van culturele diensten zoals de kunstuitleen kunstmatig laag te houden. Er zijn aanwijzingen dat de ontwikkeling van het ledental van de kunstuitleen weinig gevoelig is voor een verhoging van het lidmaatschapsgeld, althans voor het hoger opgeleide publiek met een bovenmodaal inkomen.<sup>19</sup> Dat betekent, dat verhoging van eigen inkomsten door middel van hogere tarieven vermoedelijk betaald moet worden met een nog geringer bereik onder personen met een laag inkomen en opleidingsniveau dan nu al het geval is, maar niet ten koste gaat van het bereik onder maatschappelijke groepen die bij uitstek het kunstuitleenpubliek leveren.

### *Overheid*

De kunstuitleen is financieel afhankelijk van de middelen die in het kader van de *Geldstroom Lagere Overheden* (GLO) door de rijksoverheid aan de provincies en de vier grote steden ter beschikking zijn gesteld om de spreiding van het aanbod en de productie van beeldende kunst te bevorderen, van de gemeenten die in de meeste gevallen de huisvesting en exploitatie bekostigen, en van lidmaatschapsgelden en overige eigen inkomsten. Rijksoverheid en lagere overheden financieren de kunstuitleen rechtstreeks of indirect in de veronderstelling dat de kunstuitleen bepaalde doelen dient. Relevante doelen in dit verband zijn vooral inkomensvorming van kunstenaars, spreiding van het aanbod en het bevorderen van de cultuurdeelname van de bevolking, in het bijzonder op het vlak van de beeldende kunst.<sup>20</sup> De overheid beoordeelt het functioneren van de kunstuitleen in het algemeen tevens in relatie tot de kosten en baten van andere instrumenten die dezelfde doelen dienen (externe doelmatigheid) en op het punt van interne doelmatigheid.

Voor de rijksoverheid die via de GLO indirect bijdraagt aan de financiering van de kunstuitleen is vooral de externe doelmatigheid van de kunstuitleen van belang. Dit betreft de vergelijking tussen de kosten van de kunstuitleen en die van andere beleidsinstrumenten die hetzelfde doel dienen. De vraag is dus hoe de kunstuitleen zich verhoudt tot [1] andere

---

<sup>19</sup> Een flinke verhoging van het lidmaatschapsgeld bij het CBK Utrecht leidde tot een plotselinge maar kortdurende stroom van opzeggingen, maar desondanks ging de aanwas van het ledental door. Van de zes onderzochte instellingen heeft dit uitleencentrum wél verreweg het hoogste percentage hoger opgeleide leden, zeker na de verhoging van het lidmaatschapsgeld.

<sup>20</sup> Zie de *Beleidsbrief beeldend kunstbeleid* (1990b), alsmede de *Evaluatie van het beleid 1984-1987* (1988) en de *Evaluatie 1988* (1990a) van het ministerie van WVC. Zie ook de FKU-nota *De provincies en de kunstuitleen* (1990b).



instrumenten waarmee de overheid invloed uitoefent op de *inkomensvorming* van beeldend kunstenaars; [2] andere instrumenten waarmee de overheid de *afname van beeldende kunst* bevordert; [3] andere middelen om de *cultuurdeelname en de belangstelling voor beeldende kunst* te bevorderen.

Voor wat betreft de kunstuitleen worden uit de GLO praktisch uitsluitend aankopen van kunstuitleencentra bekostigd, tot een bedrag van circa zes miljoen gulden. Gezien de herkomst van deze middelen - het betreft middelen die sinds 1984 zijn vrijgevallen door de geleidelijke beperking en tenslotte stopzetting van de BKR - stond aanvankelijk vooral de bijdrage van deze aankopen aan de *inkomensvorming* van kunstenaars voorop. Hoewel de doeleinden van de de GLO inmiddels zijn verruimd en inkomensvorming niet meer centraal staat (zie de *Beleidsbrief beeldend kunstbeleid* van de minister van WVC), is er in de feitelijke aanwending van deze middelen niets veranderd - althans voor wat betreft het deel ervan dat ten goede komt aan de kunstuitleen. In feite scheidt het ministerie dus de voorwaarden voor een kunstenaarsgericht aankoopbeleid en laat het de kunstuitleencentra bepalen of dat een beleid in de breedte of in de diepte is.

Als de rijksoverheid de kunstuitleen echt wil beoordelen als een instrument om de cultuurdeelname te bevorderen en om collecties van hoge kwaliteit samen te stellen, dan zou het ministerie van WVC dat duidelijk moeten maken door differentiatie van bestedingsmogelijkheden van de rijksbijdrage en door specifieke subsidievoorwaarden. Of het zou, als het de eigen verantwoordelijkheid van de uitvoerende provincies en grote gemeenten niet wil beperken, de lagere overheden op andere wijze moeten stimuleren om de gedecentraliseerde gelden te besteden naar eigen inzicht en al naar gelang de problemen, behoeften en omstandigheden van de provinciale en gemeentelijke kunstuitleencentra. Want als inkomensvorming de voorrang heeft, dan ligt het uit doelmatigheidsoverwegingen meer voor de hand om directe toekenning van beroepskostenvergoedingen of basisbeurzen aan kunstenaars via weinig arbeidsintensieve adviesprocedures de voorkeur te geven. Hier valt te denken aan het ter discussie staande stelsel van basisbeurzen voor beroepsmatig werkzame kunstenaars die werk van voldoende kwaliteit maken. Andere manieren om dat doel te dienen, zoals bijvoorbeeld aankopen via de kunstuitleen, zijn immers duurder om uit te voeren en leiden relatief gezien tot een geringere rechtstreekse bijdrage aan de inkomensvorming van kunstenaars?

Als middel om de *cultuurdeelname* in het algemeen en de belangstelling voor en *vraag naar beeldende kunst* in het bijzonder te bevorderen, is de kunstuitleen vooral te vergelijken met de Rentesubsidieregeling, met educatieve activiteiten van musea voor hedendaagse kunst, met de schoolse en buitenschoolse kunstzinnige vorming, en met andere vormen van presentatie, promotie en distributie van beeldende kunst. Over het geheel genomen lijken kunstuitleen én Rentesubsidieregeling beide succesvol, gezien de gestage groei van het aantal leners en kopers. Hoewel beide instrumenten ongeveer dezelfde maatschappelijke groepen bedienen, blijkt het galeriepubliek toch maar voor een klein deel samen te vallen met het kunstuitleenpubliek. De kosten van beide instrumenten

zijn af te wegen tegen het effect dat ze sorteren qua bereik.<sup>21</sup> Bereik en educatieve effecten van kunstuitlencentra zijn op lokaal niveau verder te vergelijken met kosten en effectiviteit van musea en instellingen voor kunstzinnige vorming. Deze vergelijking vielen buiten het bestek van dit onderzoek.

Verwerving van kunstwerken en exploitatie van de collectie zijn te toetsen aan eisen van interne doelmatigheid, in het bijzonder de doelmatigheid van collectievorming en voorraadbeheer.<sup>22</sup> Kunstuitlencentra kopen beeldende kunst aan om deze vervolgens te verhuren (en eventueel te verkopen) aan hun leden. Een deel van het beschikbare aanbod is uitgeleend, en ander deel is uitleenbaar, en weer een ander deel wordt niet aangeboden omdat het om technische of andere redenen niet (meer) geschikt wordt geacht voor de uitleen. *Doelmatig voorraadbeheer* betreft de proportie van niet uitgeleende uitleenbare werken in de collectie, de frequentie waarmee werk wordt uitgeleend, de maximale uitleenperiodes en in verband daarmee de vraag onder welke voorwaarden aankoop van nieuwe werk te rechtvaardigen is. Efficiënt voorraadbeheer is als uitgangspunt dan ook potentieel in strijd met de collectiegerichte en kunstenaarsgerichte doelstellingen van de kunstuitlen. Uiteindelijk zijn vraag en tevredenheid van het publiek immers bepalend voor doelmatig voorraadbeheer? Zolang leden vinden dat ze voldoende keus hebben en de vraag niet groeit - de groei van het ledental betekent niet automatisch een toename van de vraag naar uitleenbaar werk -, is er weinig aanleiding om nieuw werk aan te schaffen. Zelfs als het publiek vindt dat het onvoldoende keus heeft, kan er nog sprake zijn van onderbenutting van de beschikbare voorraad. Leden blijken namelijk vooral te kiezen uit wat ze te zien krijgen in de tentoonstellingsruimte of het open depot en weinig gebruik te maken van documentatie over werk dat niet direct zichtbaar is. Uitingen van ontevredenheid over het beschikbare aanbod zijn dus niet meteen op te vatten als een argument voor uitbreiding van de collectie met nieuw of ander werk.

Uit het onderzoek is gebleken dat kunstuitlencentra in deze opzichten niet over één kam te scheren zijn. Wellicht leidt het presenteren van meer of ander werk, en het stimuleren van actieve informatieverwerving via documentatie, dia's en dergelijke in

---

<sup>21</sup> De kunstuitlen telde in 1989 volgens tellingen van het CBS (1991a) ruim 115.000 leden telde. Zie voor gegevens over de Rentesubsidieregeling Gubbels (1992), *Kwaliteit op krediet*.

<sup>22</sup> Het *activiteitenniveau* van kunstuitlencentra, gemeten naar het aantal aankoop-, verhuur-, en verkooptransacties, is een tweede aspect dat hier niet aan de orde komt. Dit niveau is in verband te brengen met de personele kosten die zijn gemoeid met deze activiteiten (inclusief vergoedingen voor leden van selectiecommissies). De vraag is dan, of er een 'optimale bedrijfsgrootte' is vast te stellen voor kunstuitlencentra. Hoewel deze vraag geen onderdeel uitmaakte van het onderzoek en vermoedelijk ook moeilijk nauwkeurig te beantwoorden is als gevolg van verschillen in de toerekening van kosten en onvolledige gegevens over het activiteitenniveau, zou onderzoek op dit punt waarschijnlijk wel interessante verschillen aan het licht brengen tussen afzonderlijke kunstuitlencentra. *Huisvestingskosten* blijven eveneens buiten beschouwing, hoewel ze uit oogpunt van gemeentelijk beleid zeker van belang zijn, en vanuit het oogpunt van bereikbaarheid en status een zorg voor een deel van de kunstuitlencentra.

combinatie met reserveringsmogelijkheden (zoals bij bibliotheken) tot meer tevredenheid en een betere exploitatie van de voorraad bij sommige uitleencentra, terwijl andere centra wel degelijk nieuw werk nodig hebben om in een stijgende vraag te kunnen voorzien. Systematisch opgezette en geëvalueerde experimenten op dit vlak bij afzonderlijke kunstuitleencentra kunnen waardevolle inzichten opleveren voor alle instellingen. Hier ligt mogelijk een taak voor de FKU.

## 7 Conclusies en aanbevelingen

### Conclusies ten aanzien van kunstenaars

*'Zichtbaarheid' van kunstenaars.* Beeldend kunstenaars in Nederland verwerven beroepsinkomsten en artistieke erkenning via diverse bronnen, zoals subsidies, aankopen en opdrachten van overheidswege, museumaankopen, aankopen van particulieren via galeries en dergelijke. Hoe vaker zij in diverse bronnen voorkomen, des te hoger hun 'zichtbaarheid'. In de collecties van achtendertig kunstuitleencentra die hun kunstenaarslijst beschikbaar stelden voor het onderzoek waren medio 1990 ongeveer 9.000 kunstenaars vertegenwoordigd. Daarvan had ruim 60 procent een lage 'zichtbaarheid': zij kwamen in de periode 1984-1990 niet voor in een reeks van andere bronnen van inkomensvorming en erkenning. Bijna 17 procent kwam voor in twee of meer andere bronnen en heeft een hoge 'zichtbaarheid'. De middengroep, ongeveer 20 procent, kwam voor in één andere bron.

*Samenhang tussen bronnen van erkenning en inkomensvorming.* Op grond van de spreiding en clustering van kunstenaars over diverse bronnen zijn drie typische circuits van inkomensvorming en erkenning op landelijk niveau te onderscheiden die elkaar slechts in geringe mate overlappen: het *'kwaliteitscircuit'* berust op de Rijksaankopen, museumaankopen en Individuele Subsidies, het *'beroepskostencircuit'* op de Beroepskostenvergoedingen, en het *erkende marktcircuit* op de Rentesubsidieregeling. Ongeveer een derde van de kunstenaars in kunstuitleencollecties kwam voor in deze circuits, tweederde in geen ervan.

*'Zichtbaarheid' en landelijke spreiding.* Ruim de helft van de kunstenaars komt slechts in één van de achtendertig kunstuitleencollecties voor, bijna een derde heeft werk in twee à vier collecties, ongeveer een tiende heeft werk in vijf of meer collecties. De spreiding van kunstenaars met een lage 'zichtbaarheid' blijft eerder beperkt tot meerdere collecties binnen één regionaal cluster, terwijl kunstenaars met een hoge 'zichtbaarheid' veel vaker voorkomen in meerdere regionale clusters. Een hogere mate van institutionele erkenning gaat dus duidelijk gepaard met een ruimere landelijke spreiding van het werk.

### Conclusies ten aanzien van collecties en uitleen

*Collecties en 'zichtbaarheid'.* Het aantal kunstenaars met een hoge 'zichtbaarheid' was in 1990 niet hoger dan een kwart bij 10 procent van de achtendertig kunstuitleencentra, tussen een kwart en een derde bij 60 procent van deze uitleencentra, en tussen een derde en de helft bij 30 procent van de instellingen. Ten dele berusten die verschillen op het aandeel van werk dat is verkregen via de BKR. Sinds de opheffing van die regeling in

1987 hebben ook de artotheken die vooral BKR-werk in de collectie hadden meer ruimte gekregen om naar eigen inzicht werk te verwerven.

*Collecties en uitleen.* De mate waarin werk wordt uitgeleend blijkt niet of nauwelijks samen te hangen met techniek, formaat en prijs van het werk en 'zichtbaarheid' van de maker ervan. Het uitgeleende werk wijkt op deze punten niet af van het werk dat beschikbaar is voor uitleen. Aanbod en feitelijke afname bij de zes kunstuitleencentra lijken dus redelijk goed in balans te zijn, met dien verstande dat het aanbod vermoedelijk in hoge mate de vraag bepaalt.

### **Conclusies ten aanzien van het publiek**

*Sociale samenstelling en cultuurdeelname.* Uit de schriftelijke enquête onder leden van kunstuitleencentra blijkt, dat het kunstuitleenpubliek nauwelijks van de nederlandse bevolking van twintig jaar en ouder verschilt voor wat betreft geslacht, burgerlijke staat en leeftijd. Onder de kunstuitleendeelnemers bevinden zich echter bijna vijf keer zoveel personen met een hogere opleiding en ruim 30 procent meer werkenden. Een duidelijk bovenmodaal inkomensniveau past in dit beeld. Leden met een lagere en uitgebreid lagere opleiding zijn duidelijk ondervertegenwoordigd, evenals uitkeringsontvangers, huishoudenden en studerende. Kunstuitleendeelnemers nemen ook op allerlei andere manieren méér deel aan het culturele leven dan andere bevolkingsgroepen. Op grond van deze gegevens over samenstelling en cultuurdeelname van het kunstuitleenpubliek zijn op zijn minst vraagtekens te plaatsen bij de wel eens verkondigde stelling dat kunstuitleencentra als laagdrempelige toegang tot het beeldende kunstaanbod de sociale kunstspreiding zouden bevorderen. Deze uitkomsten bevestigen de resultaten van in 1975 door Welters en Eykman verricht onderzoek.

*Belangstelling voor beeldende kunst.* Kunstuitleendeelnemers hebben een actieve belangstelling voor beeldende kunst, maar hun kennis van en belangstelling voor beeldende kunst blijken over het algemeen niet diepgaand en specifiek te zijn. Er zijn lichte, maar tegenstrijdige aanwijzingen dat het kunstuitleenlidmaatschap van invloed is op de belangstelling. Veel respondenten zeggen meer belangstelling te hebben gekregen voor abstracte, experimentele, avantgardistische kunst sinds ze lid werden van de kunstuitleen, maar deze uitspraak wordt niet gestaafd door een positief verband tussen de feitelijke duur van het lidmaatschap en de beleden verandering in belangstelling. De duur van het lidmaatschap blijkt evenmin van invloed op de mate waarin men kunstenaars, musea en kunsttijdschriften kent.

*Lenen en kopen.* Bijna 40 procent van de respondenten kocht al kunst voordat ze lid werden van de kunstuitleen, en bijna de helft van de respondenten kocht één of meer

kunstwerken in de periode dat ze lid waren van de kunstuitleen. De onderzoeksresultaten bevestigen tot op zekere hoogte de stelling dat mensen die beginnen met het lenen van kunst op den duur ook kunst gaan kopen. Hoe langer men lid is van de kunstuitleen, des te meer kunstwerken bezit men, des te vaker zegt men kunst te kopen, en des te vaker zegt men kunst te kopen bij galleries. Welters en Eykman constateerden in 1978 hetzelfde, licht positieve verband tussen kunstuitleenlidmaatschap en het kopen van kunst. Zonder vergelijking tussen kunstuitleendeelnemers en niet-deelnemers is hierover echter geen definitieve uitspraak te doen.

*Voorkeuren en motieven.* Verschillen in voorkeur voor bepaalde soorten werk en bepaalde kunstenaars hebben niets te maken met sociale en demografische kenmerken van het publiek. Het maakt niet of nauwelijks uit of men jong of oud, man of vrouw, gehuwd of ongehuwd is, een bovenmodaal of modaal inkomen, en een hoog of minder hoog opleidingsniveau heeft. Belangrijkste motieven om een kunstwerk te kiezen zijn: dat het mooi moet zijn en dat het kunstwerk in het interieur moet passen. Vermoedelijk speelt daarom ook de kleur van het werk een belangrijke rol. Het publiek wel zou willen dat er meer sculptuur, keramiek, textiele werken en schilderijen en werk van groter formaat beschikbaar zouden zijn. Een vijfde van de deelnemers wil graag werk lenen van kunstenaars van wie de kunstuitleen géén werk in de collectie heeft, maar dat betreft nauwelijks kunstenaars met een hoge 'zichtbaarheid'.

*Informatie en keuzegedrag.* Een kwart van de respondenten zegt de collectie redelijk tot heel goed te kennen, driekwart matig tot zeer slecht. Bijna alle kunstuitleenleden maken hun keuze nadat zij ter plekke hebben gekeken wat er te leen is. Een kleine minderheid heeft van te voren een idee over wat men wil lenen, maakt gebruik van documentatie, foto's en dia's bij het maken van een keuze of laat zich voorlichten door het personeel van de kunstuitleen. Deze resultaten geven aanleiding om de wensen ten aanzien van het aanbod enigszins te relativiseren: wie de collectie matig of slecht kent, weet immers niet goed hoeveel werk van bepaalde technieken en formaten voor uitleen beschikbaar is?

*Knelpunten.* Het aantal leden dat ontevreden is over het aanbod als zodanig of de beschikbaarheid daarvan, is te schatten op een tiende tot een kwart. Ontevredenheid over het aanbod is de belangrijkste reden om het lidmaatschap te beëindigen: dit geldt voor ongeveer 7 procent van de huidige leden. Voor wat betreft andere aspecten van de kunstuitleen, lijken vooral de bereikbaarheid en de accommodatie van sommige kunstuitleencentra knelpunten te zijn. Hoogte van het lidmaatschapsgeld en andere leenvoorwaarden stuiten daarentegen bij zeer weinig respondenten op bezwaren.

## Beleidsvraagstukken en aanbevelingen

*Positie van kunstuitleen en kunstuitleenprofessionals.* De kunstuitleen heeft zich in de jaren '80 ontwikkeld tot een netwerk van zakelijk beheerde instellingen voor aankoop, promotie en distributie van beeldende kunst. De positie van de kunstuitleenprofessionals is door deze ontwikkeling versterkt. Zij zijn te beschouwen als afzonderlijke partij in het beleidsveld, met eigen belangen en een eigen visie aangaande taak, positie en ontwikkeling van de kunstuitleen. In deze visie lijkt de vorming van een kwalitatief hoogwaardige en diverse collectie van actuele beeldende kunst voorop te staan.

*Status, selectie en inkomensvorming.* De selectie van werk door afzonderlijke uitleencentra, het beleid van de FKU en de bestedingsvoorwaarden van Rijk en lagere overheden leiden er bij elkaar genomen toe dat de kunstuitleen bijdraagt tot: [a] spreiding van inkomsten onder een brede groep van beroepsmatig werkzame kunstenaars wier werk volgens de kunstuitleencentra van aanvaardbare kwaliteit is; of [b] concentratie van inkomsten onder betrekkelijk weinig kunstenaars wier werk ruime afzet vindt in het 'erkende marktcircuit'; of [c] concentratie van inkomensvorming en erkenning bij een betrekkelijk kleine groep van kunstenaars die het goed doen in het 'kwaliteitscircuit'. Hoewel de economische betekenis van de kunstuitleen voor kunstenaars sinds 1984 is toegenomen, heeft dit distributiekanaal voor een deel van de kunstenaars een betrekkelijk lage status. Het streven van kunstuitleenprofessionals naar collecties van hoge kwaliteit is onlosmakelijk verbonden met statusverhoging van de kunstuitleen en met uitbreiding van het aandeel van kunstenaars uit het 'kwaliteits-' en het 'erkende marktcircuit' in de collectie. Een debat over deze tendensen tussen kunstuitleencentra, FKU en betrokken overheden is nodig om een 'spontaan' en eventueel ongewenst cumulatief effect te voorkomen.

*Educatie van de middenklasse en lidmaatschapsgeld.* In kunstuitleenkringen lijkt men geen illusies meer te koesteren over de sociale kunstspreiding. In plaats van te streven naar uitbreiding van het kunstuitleenpubliek onder maatschappelijke groepen met een laag inkomen en een laag opleidingsniveau, richt men zich op verdere doordringing van de bestaande deelnemersmarkt. Voorzover uitbreiding van het aantal leden en kennisvermeerdering prioriteit hebben, is dit ook realistisch. Het is echter de vraag of het doorsnee kunstuitleenpubliek niet meer zou moeten betalen voor de geleverde diensten. Er zijn aanwijzingen dat de ontwikkeling van het ledental van de kunstuitleen weinig gevoelig is voor een verhoging van het lidmaatschapsgeld, althans voor het hoger opgeleide publiek met een bovenmodaal inkomen. Tariefsverhogingen zouden daarentegen wel eens een nog geringer bereik onder personen met een lager inkomens- en opleidingsniveau tot gevolg kunnen hebben.

*Groei van het publiek en doelmatig voorraadbeheer.* Efficiënt voorraadbeheer is potentieel in strijd met de collectiegerichte en kunstenaarsgerichte doelstellingen van de kunstuitleen. Zolang leden vinden dat ze voldoende keus hebben en de vraag niet toeneemt, is er uit oogpunt van doelmatigheid geen reden om nieuw werk aan te schaffen. Zelfs als het publiek vindt dat het onvoldoende keus heeft, kan er nog sprake zijn van onderbenutting van de beschikbare voorraad. Leden blijken namelijk vooral te kiezen uit wat ze te zien krijgen in de tentoonstellingsruimte of het open depot, en weinig gebruik te maken van documentatie over werk dat niet direct zichtbaar is. Uitingen van ontevredenheid over het beschikbare aanbod zijn dus niet meteen op te vatten als een argument voor uitbreiding van de collectie met nieuw of ander werk.

*Bevordering van de vraag naar beeldende kunst.* Als middel om de afname van beeldende kunst door particulieren te bevorderen, is de gesubsidieerde kunstuitleen vooral te vergelijken de commerciële kunstuitleen en met de galeries die met en zonder Rentesubsidiereregeling werken. Over het geheel genomen lijken kunstuitleen én Rentesubsidiereregeling beide succesvol, gezien de gestage uitbreiding van het aantal leners en kopers. Hoewel beide instrumenten ongeveer dezelfde maatschappelijke groepen bedienen, blijkt het galeriepubliek toch maar voor een klein deel samen te vallen met het kunstuitleenpubliek. Een en ander pleit voor integraal onderzoek naar bereik en doelmatigheid van diverse distributiekkanalen voor beeldende kunst.

*Financiering en subsidie.* In de praktijk worden rijksmiddelen die via de Geldstroom Lagere Overheden ten goede komen aan de kunstuitleen bijna uitsluitend gebruikt om aankopen te financieren. De kunstuitleencentra bepalen hoeveel en welke kunstenaars langs deze weg inkomsten verwerven. Als de kunstuitleen voor de betrokken overheden ook werkelijk een instrument zou zijn om de cultuurdeelname en de vraag naar beeldende kunst te bevorderen, dan zouden de beschikbare gelden ook voor andere doeleinden in verband met de kunstuitleen (niet alleen aankopen dus) aangewend moeten kunnen worden, al naar gelang de verschillende situaties waarin kunstuitleencentra verkeren. Hierbij is bijvoorbeeld te denken aan projecten ter bevordering van een doelmatige exploitatie, verbetering van de presentatieruimte en het open depot, informatievoorziening en educatieve projecten.



## Literatuur

- Beek, P. van, W. Knulst (1991),  
*De kunstzinnige burger. Onderzoek naar amateuristische kunstbeoefening en culturele interesses onder de bevolking vanaf 6 jaar.* Rijswijk/'s-Gravenhage: Sociaal en Cultureel Planbureau/VUGA.
- Beyers, A.M. (1991),  
Kunst lenen. Het instituut kunstuitleen: het midden tussen kunstenaars en publiek?  
In: FKU, *De daad van de keuze. Verslag.*
- Bras, R. en S. Renssen (1989),  
*Naar eenheid in verscheidenheid bij de kunstuitlenen? Verslag van een onderzoek naar het collectiebeleid van de kunstuitlenen in Nederland.* Groningen: Cognicon.
- CBK Utrecht (1989),  
*Evaluatie drie jaar gemeentelijke kunstuitleen.* Utrecht: CBK Utrecht.
- CBS (1991a),  
Kunstuitleen 1989. *Sociaal-culturele berichten, 1991-8.* Voorburg/Heerlen: Centraal Bureau voor de Statistiek.
- (1991b)  
Jaarcijfers. *Maandstatistieken bevolking, 1991-9.* Voorburg/Heerlen: Centraal Bureau voor de Statistiek.
- (1992),  
*Leefsituatie van de nederlandse bevolking. Kerncijfers.* 's-Gravenhage: SDU/CBS-publicaties.
- Coenen, A.W.M. (1983),  
*Kunstuitleen, bouwstenen voor te voeren beleid.* Leiden: Stichting Research voor Beleid.
- Dieleman, E. (1988),  
*Kunstuitleen in Brabant.* Tilburg: Provinciaal Opbouworgaan Noord-Brabant.
- FKU (1990a),  
*De daad van de keuze. Reader voor het symposium 'De daad van de keuze'.*  
's-Gravenhage: FKU.
- (1990b),  
*De provincies en de kunstuitleen. Een analyse van de resultaten van het provinciale beleid ten aanzien van de kunstuitleen 1988.* 's-Gravenhage: FKU.
- (1991),  
*De daad van de keuze. Verslag van het symposium 'De daad van de keuze', 31 oktober 1990.* 's-Gravenhage: FKU.
- (1992),  
*Kunstbalans. De kunstuitleen in de jaren negentig. Beleidsplan Federatie Kunstuitleen periode 1993-1996.* 's-Gravenhage: FKU.
- FKU Nieuwsbrief/Knipsekrant.
- Ganzeboom, H., P. de Graaf en M. Kalmijn (1987),  
De culturele en de economische dimensie van beroepsstatus. *Mens & Maatschappij*, 62 (1987) 153-175.

- Ganzeboom (1989),  
*Cultuurdeelname in Nederland. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten.* Assen/Maastricht: Van Gorcum.
- Gubbels, T. (1990),  
*Kwaliteit te koop. Een evaluatie van de Tijdelijke Aankoopsubsidieregeling Beeldende Kunst ten behoeve van musea.* Amsterdam: Boekmanstichting.
- (1992),  
*Kwaliteit op krediet. De Rentesubsidieregeling kunstaankopen 1984-1990.* Amsterdam: Boekmanstichting.
- Hekkert, J., P. van Wieringen (1993),  
*Oordeel over kunst. Kwaliteitsbeoordelingen in de beeldende kunst.* Rijswijk: Ministerie van WVC.
- Hoën, P. 't, J. in 't Hof (1989),  
*Publieksonderzoek SBK Gelderland.* Utrecht (eigen uitgave).
- IJdens, T. (1990),  
 Tussen top-kunst en basis-inkomen. Beleidsontwikkelingen op het terrein van de beeldende kunsten. *Bestuur*, 8 (1989) 11, 331-336.
- IJdens, T, W. de Nooy (1986),  
*Schrijvers en Fonds (2 delen).* Tilburg: IVA.
- Minister van WVC (1988),  
*Evaluatie van het beleid van de minister van WVC op het gebied van de beeldende kunsten, bouwkunst en vormgeving in het tijdvak 1984 t/m 1987.* Rijswijk: Ministerie van WVC.
- (1990a),  
*Beleid beeldende kunst, bouwkunst en vormgeving 1988. Evaluatie.* Rijswijk: Ministerie van WVC.
- (1990b),  
*Beleidsbrief beeldende kunstbeleid aan de Tweede Kamer der Staten-Generaal.*
- Moulin, R., J.C. Passeron, D. Pasquier, F. Porto-Vasquez (1985),  
*Les Artistes. Essai de morphologie sociale.* Paris: Centre de Sociologie des Arts/La Documentation Française.
- SCP (1990),  
*Sociaal en Cultureel Rapport 1990.* Rijswijk/'s-Gravenhage: SCP/VUGA.
- (1992),  
*Sociaal en Cultureel Rapport 1992.* Rijswijk/'s-Gravenhage: SCP/VUGA.
- Singly, F. de (1986),  
 Artistes en vue. *Révue française de sociologie*, 27 (1986) 531-543.
- Welters, L.A., C. Eykman (1978),  
*Huren van kunst. Het gebruik van kunstuitleencentra.* Rijswijk/'s-Gravenhage: Ministerie van CRM/Staatsuitgeverij.

## Bijlagen

### Bijlage I

Bronnen van inkomensvorming en erkenning en het aantal kunstenaars dat daarin voorkwam

Tabel 1.1

Kunstenaars naar bronnen van inkomensvorming

bronnen en periode	in bronnen		in 38 collecties		in 38 collecties
	N	%	N	%	%
Beroepskostenvergoedingen 1987-1990	2.151	37	1.483	43	17
Rentesubsidieregeling 1984-1990	2.255	38	1.411	41	16
Opdrachten/aankopen lagere overheden 1988	1.637	28	1.175	34	13
Museumaankopen TASR 84-90; niet-TASR 84-87	932	16	671	20	7
Individuele Subsidies 1984-1990	1.210	21	639	19	7
Rijksaankopen 1984-1990	723	13	475	14	5
Opdrachten Rijksgebouwendienst 1987-1990	164	3	125	4	1
Verruimd Opdrachtenbeleid wvc 1988-1990	134	2	77	2	1
Praktijkbureau Beeldende Kunst 1988-1990	145	2	63	2	1
totaal in deze bronnen	5.886	5.886	3.411	3.411	38
totaal niet in deze bronnen	5.573		5.573		62
totaal	11.459		8.984		8.984

In kolom 2/3 het aantal kunstenaars per bron van inkomensvorming en erkenning, in percentages van het totaal aantal kunstenaars dat in deze bronnen voorkomt. In kolom 3/4 het aantal kunstenaars dat voorkomt in de collectie van een of meer van de 38 kunstuitlenecentra, per bron van inkomensvorming en erkenning en in percentages van het totaal aantal van hen dat in deze bronnen voorkomt. In kolom 5 het percentuele aandeel van kunstenaars in de diverse bronnen in het totale aantal kunstenaars dat voorkomt in een of meer van de 38 kunstuitleencollecties. De totalen zijn uiteraard lager dan de som van de aantallen en percentages per bron: kunstenaars kunnen in meer dan één bron voorkomen.

## Bijlage II

### De kunstenaars met de hoogste 'zichtbaarheid'

De 'zichtbaarheid' van kunstenaars in kunstuitlenecollecties is bepaald aan de hand van het aantal bronnen (van 0 tot 10, zie bijlage I) waarin hij of zij voorkomt en op basis van het totaal aantal keren (jaren) dat hij of zij in (diverse) bronnen voorkomt; het aantal keren loopt theoretisch van 0 tot 47. In tabel II.1 staan de kunstenaars met de hoogste 'zichtbaarheid': degenen die in totaal tenminste 15 keer voorkomen in tenminste 5 verschillende bronnen. Let wel: dit betreft de ruim 3.400 kunstenaars die voorkwamen in de collectie van een of meer van de achtendertig kunstuitlenecentra die hun kunstenaarslijst ter beschikking stelden. De ongeveer 2.500 kunstenaars die wel eens of vaker in de diverse bronnen voorkwamen maar niet in de collecties van deze uitleencentra zijn dus niet in deze rangorde opgenomen.

Tabel II.1

De 25 kunstenaars met de hoogste 'zichtbaarheid'

kunstenaar	totaal aantal keren	aantal bronnen
Peter Struycken	23	8
Carel Visser	23	7
Pieter Stoop	23	6
Marlene Dumas	22	7
Joris Geurts	21	7
Pieter Laurens Mol	21	7
Piet Dieleman	21	6
Frank van den Broeck	21	6
Co Westerik	21	5
Leo Vroegindeweyj	20	6
Erik Andriessen	20	6
Rob van Koningsbruggen	20	5
Armando	20	5
John van 't Slot	19	5
Jaap van den Ende	19	5
Marinus Boezem	18	8
Auke de Vries	18	6
Sigurdur Gudmundsson	18	6
Peer Veneman	18	5
Emo Verkerk	17	7
Cornelius Rogge	17	7
Elizabeth de Vaal	17	5
Jan van der Pol	17	5
Lei Molin	16	5
J.C.J. v.d. Heyden	16	5

## Bijlage III

### Bekendheid van kunstenaars en waardering voor hun werk

Respondenten werd gevraagd of zij 28 met name genoemde kunstenaars kenden en, zo ja, of hun werk hen erg, een beetje, niet of helemaal niet aansprak. Het lijstje van 'beroemde' kunstenaars stamt uit een publieksonderzoek voor het CBK Utrecht (1989). Het lijstje van de vijf kunstenaars die in 1990 het meest verkochten via de Rentesubsidieregeling (RS) is beschikbaar gesteld door de Afdeling Beeldende Kunsten, Bouwkunst en Vormgeving van het ministerie van WVC. De lijst van kunstenaars met de hoogste zichtbaarheid (Z) komt uit het kunstenaarsbestand voor het kunstuitleenonderzoek dat eveneens is samengesteld op basis van gegevens van het ministerie. De categorie waartoe de kunstenaars behoren werd uiteraard niet vermeld in de vragenlijst.

Tabel III.1

Bekendheid van en waardering voor 28 kunstenaars

kunstenaars	categorie	aantal respondenten dat kunstenaar kent	% van deze respondenten dat kunstenaar negatief waardeert*
Picasso	beroemd	797	7
Rembrandt	beroemd	794	22
Van Gogh	beroemd	793	11
Appel	beroemd	793	15
Rubens	beroemd	790	28
Mondriaan	beroemd	788	16
Gauguin	beroemd	713	7
Corneille	RS	701	11
Goya	beroemd	685	19
Toulouse Lautrec	beroemd	662	15
Warhol	beroemd	593	25
Westerik	Z	270	12
Dumas	Z	266	17
Bierenbroodspot	RS	243	28
Kollwitz	beroemd	186	22
Struycken	Z	178	30
Daumier	beroemd	173	24
Beckmann	beroemd	124	23
Brands	RS	80	25
Van Koningsbruggen	Z	77	29
Stoop	Z	73	34
Vrielink	RS	55	35
Dieleman	Z	43	42
Van Horck	RS	41	34
Geurts	Z	36	39
Van den Broeck	Z	33	55
Mol	Z	29	41

\* In het eerder verrichte onderzoek onder leden van het CBK Utrecht (1989) werd alleen naar de voorkeur van respondenten gevraagd, en niet of zij de betreffende kunstenaars kenden. Bovendien worden geen absolute aantallen vermeld in het rapport, zodat de resultaten wat moeilijk te interpreteren zijn. Toch lijkt de rangorde van 'beroemde' kunstenaars qua waardering bij het Utrechtse kunstuitleenpubliek tamelijk goed overeen te komen met de resultaten in tabel III.1.