

Klik hier voor een overzicht van publicaties en teksten van Hans Abbing. De meeste kunnen worden gedownload.

## WAAROM ZIJN KUNSTENAARS ARM?

### De uitzonderlijke economie van de kunst

Hans Abbing

Nederlandstalige samenvatting van Hans Abbing, *Why are Artists Poor. The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002. (Verschijnt Juni 2002.)

De economie van de kunst is uitzonderlijk (voorwoord). Het gemiddelde inkomen in de kunst is laag en toch voelen velen zich ertoe geroepen. Grote aantallen kunstenaars zijn kennelijk bereid om voor lage inkomens te werken. Soms nemen ze er zelfs een baantje bij om zichzelf als kunstenaar staande te houden. Het heeft er de schijn van dat ze zich opofferen. Tegelijk is de samenleving bereid te offeren aan deze merkwaardige sector, die voor ongeveer de helft van zijn inkomsten afhankelijk is van donaties en subsidies. Hoe moeten dit soort 'afwijkingen' worden geïnterpreteerd, en hoe zijn ze te verklaren?

Voor een goed begrip van de economie van de kunst is het belangrijk te beseffen dat de definitie van kunst sociaal is bepaald (HOOFDSTUK 1). Sommige groepen hebben meer zeggenschap in de totstandkoming van de definitie van kunst dan andere. Niettemin delen uiteenlopende groepen in de samenleving een besef over wat echte of hoge kunst is en wat niet. Daarbij kijken sociaal lagere groepen op tegen de hoge kunst van hogere sociale groepen. Ze excuseren zich voor hun eigen voorkeur. Hogere sociale groepen kijken daarentegen neer op de kunst van lagere groepen en voelen zich beledigd als ze ermee worden geconfronteerd. Dit mechanisme maakt deel uit van de gezamenlijke mythen, de mythologie van de 'heilige' kunst. Dit boek zal duidelijk maken dat het merkwaardige gedrag van kunstenaars en donors grotendeels voortkomt uit deze mythologie. Ze vormt de voedingsbodem van de uitzonderlijke economie van de kunst.

De verhevenheid van de kunst staat haaks op economische calculatie en omgang met geld (HOOFDSTUK 2). Hoewel de markt ongeveer de helft van het inkomen in de kunsten genereert, kunnen de kunsten alleen hun verheven status behouden als ze zich verbinden met de waarden van de wereld van de gift. Dit leidt tot ontkenningsgedrag in de markt. In een galerie hangen geen prijskaartjes; kopers die op mijn atelier komen, vermijden het over geld te praten; en als mijn galeriehouder mij geld schuldig is, krijg ik dit alleen als ik voorwend dat het om een gunst gaat en geen recht. De ontkenning van de economie is alom aanwezig in de kunsten. Deze ontkenning is niet van alle tijden. Honderd jaar geleden was ze minder sterk, en het is mogelijk, dat de ontkenning nu al weer enigszins over zijn hoogtepunt heen is. Toch zal zij nog lange tijd de economie van de kunsten blijven beïnvloeden.

Samenhangend met de ontkenning van de economie beweren veel kunstenaars en kunstliefhebbers, dat er in de kunst geen verband bestaat tussen kwaliteit en prijs (HOOFDSTUK 3). Met andere woorden, er bestaat geen verband tussen esthetische en marktwaarde. Anderen gaan verder en stellen dat er een negatief verband bestaat tussen kwaliteit en prijs. Een hoge prijs in de markt gaat samen met een lage kwaliteit. Mijn collega's en ik, zo viel mij op, wisselen nogal eens van standpunt. Als we ons beklagen over ons gebrek aan financieel succes, schimpen we op anderen die wel succes hebben en die volgens ons slecht werk maken. Maar verkoopt één van ons onverwacht wat werk, dan aarzelen we niet om te zeggen dat zijn of haar werk kennelijk beter is geworden. Dat laatste standpunt, een positief verband tussen prijs en kwaliteit, kan van een econoom verwacht worden en ik verdedig het in grote lijnen in hoofdstuk 3.

Hoewel het verband tussen prijs en kwaliteit in de kunst ingewikkeld ligt, zijn beide zeker niet onafhankelijk. Vaak corresponderen prijs en kwaliteit. Belangrijke factor daarbij is dat esthetische waarde een sociale waarde is die experts bepalen. Maar parallel en soms tegengesteld aan de 'macht van het woord' is er de 'macht van het geld' van kopers. De laatste is bepalend voor de totstandkoming van de marktwaarde. Door dit verschil in achtergrond kunnen er systematische afwijkingen ontstaan tussen marktwaarde en esthetische waarde. Daarbij zij opgemerkt dat er een moet een onderscheid bestaat tussen de financiële macht van enkelingen, in bijvoorbeeld de beeldende kunstmarkt, en de financiële macht van velen, in bijvoorbeeld de boeken-, cd- of film-markt. In de beeldende kunstmarkt zijn afwijkingen tussen esthetische waarde en marktwaarde in principe tijdelijk, maar in de (ruim gedefinieerde) massamarkten van boeken, cd's en films kunnen afwijkingen blijvend zijn.

In een conflict tussen esthetische waarde en marktwaarde kiezen overheden vaak partij voor de experts. Zo hebben ze de marktwaarde van avant-garde beeldende kunst verhoogt door deze te kopen en te subsidiëren, terwijl daar bij consumenten nog weinig vraag naar is. Daarmee brengen ze de beide waarden dicht bij elkaar, wat overigens wel leidt tot concurrentievervalsing en dat kan ten koste gaan van nieuwe ontwikkelingen.

Een andere uiting van de ontkenning van de economie in de kunst is onze neiging om kunstenaars als onbaatzuchtig te zien: echte kunstenaars geven niet om geld en

waarborgen zo hun autonomie (HOOFDSTUK 4). Tegen hen kijken we op, terwijl we op de commerciële kunstenaar neerkijken. Maar bestaan de louter commerciële kunstenaar en de helemaal autonoom opererende kunstenaar wel? Als er wat dit betreft al verschillen bestaan tussen kunstenaars, dan zijn dat graduele verschillen. Een kunstenaar is meer of minder commercieel en heeft meer of minder autonomie. Een keuze van een kunstenaar (of een museumdirecteur) kan derhalve leiden tot een toename of een vermindering van autonomie, maar de bewering, dat de kunstenaar zijn of haar autonomie verliest, dient altijd demagogische doeleinden.

Vreemd genoeg lijken veel, vooral jonge kunstenaars juist uit te zijn op geld. Vaak klussen ze bij door middel van bijbaantjes - mijn modellen zijn bijna allemaal jonge kunstenaars. Dit geld dient om zich als kunstenaar staande te houden. Zodra er een bepaald minimum binnen komt, verdwijnt de interesse in geld en legt men zich vooral toe op het maken van kunst. Toch hoeft een gebrek aan interesse in geld ten behoeve van consumptie en vrije tijd niet te betekenen dat kunstenaars ongevoelig zijn voor beloning en onbaatzuchtig. Zo uitzonderlijk zijn kunstenaars niet. Wel is het mogelijk dat de neiging van kunstenaars om de voorkeur te geven aan persoonlijke werkbevrediging, erkenning en status, boven geld, groter is dan bij menig andere beroepsbeoefenaar. Hun 'verdienste' is dat evenwel niet. In opvoeding en scholing is de juiste houding beloond en zo aangeleerd. In dat proces van socialisatie zijn de eerdere beloningen geïnternaliseerd en de kunstenaar gedraagt zich als vanzelf onbaatzuchtig.

Gelet op de habitus van kunstenaars verliezen begrippen als onbaatzuchtig en commercieel hun betekenis. Binnen de economische analyse evenwel blijft het zinvol om uit te gaan van een oriëntatie op gewin. Daar is weinig bezwaar tegen zolang onder gewin ook status en werkbevrediging valt.

Kunstenaars verschillen in hun oriëntatie op beloning. De 'commerciële' kunstenaar bijvoorbeeld zoekt geld en roem via de markt, een ander is sterk gericht op erkenning van vakgenoten, terwijl weer een ander vooral geld en erkenning bij de overheid zoekt. Dit soort oriëntaties liggen niet helemaal vast, maar na verloop van tijd is het moeilijk om ze alsnog te veranderen.

Kunstenaars voeren de lijst van best verdienende beroepsbeoefenaren ter wereld aan (HOOFDSTUK 5). Hoge inkomens in de kunsten zijn mogelijk door de honger van de consument naar authenticiteit. De kunstenaar is de enige die tastbare bewijzen van eigen authenticiteit levert. Als een fabrieksarbeider of de directeur van Shell een hartaanval krijgt, is deze vervangbaar, maar als Karel Appel of Pavarotti doodgaan, is het afgelopen met de 'Appels' en komen er geen nieuwe Cd's van Pavarotti uit.

Niettegenstaande extreem hoge inkomens is het gemiddelde inkomen in de kunsten aanmerkelijk lager dan in vergelijkbare beroepen. In financiële zin wordt iemand die de kunst in gaat streng gestraft. Afhankelijk van het land en de kunstrichting verdient hij of zij zo'n 30% tot bijna 100% minder dan in vergelijkbare beroepen. Wat beweegt iemand om toch de kunst in te gaan? Van de vijf verklaringen die ik presenteer is de zojuist genoemde neiging van kunstenaars om boven geld de voorkeur te geven aan

persoonlijke werkbevrediging, erkenning en status de belangrijkste. Deze neiging is sterker dan bij andere beroepsbeoefenaren. Omdat toekomstige kunstenaars bovendien niet-financiële beloning in de kunsten denken te vinden, zijn de kunsten veel aantrekkelijker dan men op basis van het lage inkomen verwacht zou hebben.

Zou het zo kunnen zijn dat kunstenaars en een groot deel van de samenleving een te fraai beeld van de kunsten hebben en dit beeld instandhouden? Is dat waar, dan is de kunststudent slechter geïnformeerd dan de gemiddelde student. De armoede van de kunstenaar is dan echt; ze wordt niet of alleen gedeeltelijk gecompenseerd door een niet-financieel inkomen. Is de kunstenaar evenwel goed geïnformeerd, dan wordt het gebrek aan geld wel degelijk gecompenseerd. Het is moeilijk om vast te stellen of de armoede onder kunstenaars al dan niet gecompenseerd is. Gelet op de mythen die de kunst omringen vind ik het aannemelijk dat kunstenaars slecht geïnformeerd zijn en dat een belangrijk deel van de armoede in de kunsten echt is.

Overigens zijn kunstenaars niet altijd zo arm geweest (HOOFDSTUK 6). Het bestaan van grote groepen kunstenaars met een laag gemiddeld inkomen is een verschijnsel van de twintigste eeuw en dan vooral van de laatste vijftig jaar. (Kennelijk zijn de mythologie en daarmee de economie van de kunsten zo'n honderd vijftig jaar geleden ingrijpend veranderd.) In de naoorlogse welvaartsstaat was de aanwezigheid van zo'n grote groep armlastige kunstenaars - niet zomaar een beroepsgroep maar de producenten van 'hoge' kunst - onverdraaglijk. In snel toenemende mate begonnen vooral de landen op het vasteland van Europa de kunsten te ondersteunen. De wens de economische positie van kunstenaars te verbeteren speelde daarbij een grote rol. Dit argument is op de achtergrond steeds aanwezig geweest en treedt op dit moment weer meer naar voren.

Gelet op het lage en in veel kunstrichtingen nog steeds lager wordende uurloon van kunstenaars lijkt het beleid weinig effectief. In dit verband verdedig ik de stelling dat de armoede in de kunsten van structurele aard is. Gegeven de neiging van kunstenaars om geld te verruilen voor andere beloning, leidt subsidie niet tot hogere inkomens maar alleen tot (nog) meer kunstenaars. Door subsidiëring neemt het aantal arme kunstenaars per honderd duizend inwoners toe en daarmee ook de armoede. Vergelijkt men landen met weinig en veel subsidiëring, dan lijkt de stelling op te gaan. Ik maak de stelling vooral aannemelijk door te kijken naar de gevolgen van enkele belangrijke subsidiewijzigingen in Nederland.

Als kunstenaars met zeer lage of zelfs negatieve inkomens het hoofd boven water houden, is dit te danken aan ander inkomen, als uit een erfenis, van een partner of via een tweede baan, die al dan niet met de kunst te maken heeft. Wanneer er wordt schoongemaakt of geserveerd, dan staat de tweede baan geheel in dienst van de arbeid als kunstenaar. Het komt evenwel ook voor dat kunstenaars aantrekkelijke tweede banen hebben - binnen de kunst, zoals lesgeven of advieswerk, en buiten de kunst, zoals bijvoorbeeld parttime werken aan een economische faculteit. Vaak dienen dit soort banen er niet uitsluitend toe het kunstberoep te ondersteunen. Daarbij vertegenwoordigt de groep met aantrekkelijke tweede banen slechts een kleine

minderheid, maar wel een die toeneemt. (Het kunstenaarsberoep is altijd al een beroep geweest voor de gegoede burger, en de geschiedenis zou zich wel eens kunnen herhalen.)

In de kunsten draait alles om kwaliteit. Kosten zijn ondergeschikt. In ieder geval zo lijkt menig kunstenaar of artistiek leider zich te gedragen en op die manier ontkennen ze de economie (HOOFDSTUK 7). Maar de realiteit is anders. Kostenoverwegingen zijn altijd noodzakelijk van invloed op de kwaliteit van kunst. De noodzaak om nadrukkelijk rekening te houden met de kosten neemt zelfs toe in de kunsten, omdat het maken van kunst in veel opzichten steeds duurder wordt.

In grote delen van de economie is er de laatste eeuwen sterk op arbeid bespaard, een besparing die in belangrijk geachte delen van de kunst achterwege is gebleven. Zo kost het nu veel minder uren om een brood te maken dan twee eeuwen geleden, maar voor een uitvoering van een strijkkwartet van Haydn zijn nog steeds vier muzikanten nodig. Zonder steun van de overheid zou daardoor de concurrentiepositie van de kunst verslechterd zijn. Concerten en andere levende kunst zouden door de zogenaamde 'kostenziekte' de concurrentie verliezen en van de aardbodem verdwijnen als de overheid niet blijft bijspringen.

Dit onheilsscenario gaat evenwel uit van aanvechtbare veronderstellingen. Zo veronderstelt men dat de kwaliteit in de kunst constant is. Er bestaat een authentieke uitvoering die in lengte van dagen herhaald wordt. Een kwaliteitswijziging, zoals het gebruik van elektronische versterking bij een strijkkwartet ten einde een groter publiek te kunnen bespelen en de kosten te drukken, is taboe. Maar het idee van constante kwaliteit is zelf tijdgebonden. Eerder juichten het publiek (en de componisten) de introductie van steeds luidere instrumenten alleen maar toe, terwijl die veel meer invloed op de kwaliteit van het product hadden dan elektronische versterking dat nu heeft.

Ook is de kostenziekte niet steeds kwaadaardig. Het blijkt dat steeds rijkere en beter geschoolde burgers bereid zijn steeds hogere bedragen te betalen voor steeds duurdere vormen van levend cultureel 'vermaak'. Vooralsnog profiteert de zwaar gesubsidieerde, traditionele levende kunst daar evenwel weinig van. Het is goed mogelijk, dat subsidies ook hier contraproductief hebben gewerkt, doordat ze de status-quo in stand hebben gehouden.

Wie geven er aan de kunst en waarom doen ze dat (HOOFDSTUK 8)? De grootste gift voor de kunst komt waarschijnlijk van kunstenaars die bereid zijn voor een laag inkomen in de kunst te werken. Ze leven sober en dikwijls subsidiëren ze hun activiteiten in de kunst met eigen geld of geld afkomstig van een bijbaantje. Ook de gift van partners is vermoedelijk zeer groot.

Kleine giften in grote aantallen zijn vaak belangrijker dan grote giften in kleine aantallen. Zo is de totale gift aan straatartiesten onbekend, maar zeker aanzienlijk. Ook vriendenkringen van musea en orkesten brengen, vooral in de Verenigde Staten,

enorme bedragen bijeen, terwijl de meeste leden niet uitzonderlijk rijk zijn. De echt rijken leveren daarentegen vaak opvallende bijdragen, zoals in het geval van een naar hen genoemd fonds of een vleugel van een museum.

Een donor verandert door zijn of haar gift, hoe minimaal ook, de loop van de geschiedenis. Het feit dat het orkest een nieuw instrument kan aanschaffen, geeft de donor bevrediging. Dikwijls komt daar nog bij dat anderen weten van de gift en daardoor meer respect hebben voor de gever. Op dezelfde manier is kunst goed bruikbaar voor grote en machtige gevers, zoals de vorstenhuizen van weleer en nu grote bedrijven en overheden. Door de hoge status van de kunst dwingt de associatie met kunst respect af. Door middel van kunst wordt de macht van de gever niet ontkend maar gesublimeerd. Het tentoonstellen van kunst heeft tegenwoordig meer effect dan het paraderen met een leger. Kunst heeft een vergelijkbare functie binnen het bedrijfsleven. Vooral bedrijven met een monopolie of een dubieus product, zoals tabak of geld, doen veel voor de kunst en legitimeren daarmee hun macht. Het aura van de kunst kan 'wonderen' verrichten.

Over het algemeen hebben gevers macht die ontvangers niet hebben. Niettemin berusten veel giften aan de kunst op conventies. Niet geven kan soms tot een slecht geweten of tot daadwerkelijke repercussies leiden. Dat kan, met name in de Verenigde Staten, gelden binnen een gemeenschap van gegoede burgers of kleine ondernemers. Maar ook Europese banken hebben er mee te maken; zo kunnen die het zich, onder meer in verband met het aantrekken van hoger personeel, niet veroorloven om geen beeldende kunstcollectie te hebben. Ook in de politiek kan in de landen op het Europese vasteland een standpunt tegen kunstsubsidies zwaar worden afgestraft. In de verhouding donor-ontvanger heeft de donor meestal de grootste macht, maar niet altijd. De kunsten als afhankelijke partij zijn vaak minder machteloos dan ze lijken.

Het blijft de vraag waarom de overheden als grote institutionele donors zo ruimhartig aan de kunst geven. Dienen ze daarmee het algemeen belang of eerder het belang van een groep (ноодбстук 9)? Argumenten, onder meer uit de welvaartseconomie, die naar het algemeen belang verwijzen en die betrekking hebben op marktimperfecties in ruime zin, hebben ongetwijfeld bijgedragen aan de totstandkoming en de instandhouding van kunstsubsidies. De markt kan mensen met onverstandige voorkeuren niet opvoeden en ook kan ze een oneerlijke inkomensverdeling niet corrigeren. Bovendien doet de markt geen recht aan een behoefte aan collectieve goederen en externe effecten. Niettemin zijn de argumenten voor kunstsubsidiëring op grond van het algemeen belang bijna altijd misplaatst, omdat er betere alternatieven zijn of omdat subsidiëring geen effect heeft of zelfs averechts werkt. Bovendien kan subsidiëring leiden tot concurrentievervalsing. De niet gesubsidieerde kunst raakt in een nadelige positie en kan niet op tegen ontwikkelingen in het buitenland.

Hoewel deze argumenten en bovenal het educatieargument hebben bijgedragen aan de grote omvang van de subsidiëring, is het onwaarschijnlijk dat op de lange duur onjuiste argumenten de subsidiëring in zijn volle omvang kunnen verklaren. Daarom ligt het voor de hand om een deel van de verklaring niet in het algemeen belang maar in

groepsbelang te zoeken. In de kunsten zijn de omstandigheden voor het najagen van eigen voordeel, voor *rent-seeking*, gunstig. Toch ontbreken in de meeste landen effectieve georganiseerde pressiegroepen in de kunst. Dat soort organisatievorm zou ingaan tegen de individualistische en onbaatzuchtige houding die aansluit bij de mythologie van de kunsten. Dat betekent niet dat de kunstsector machteloos is. Eerder nog dan bij bedrijven kunnen overheidsdienaren indirect en zonder dat er sprake is van een georganiseerde actie onder druk komen te staan ten einde de kunsten te blijven steunen.

Zowel *rent-seeking* als argumenten die naar het algemeen belang verwijzen dragen bij aan de verklaring van de grote overheidsgift, maar onvoldoende. Daarom zoek ik een belangrijke aanvullende verklaring in het belang dat overheden zelf hebben bij ondersteuning en gebruik van kunst (HOOFDSTUK 10). Daarbij moet bedacht worden dat het overheidsbelang meer is dan de som van de belangen van individuele regerende politici en ambtenaren. Anders gezegd: overheden hebben een relatieve autonomie.

Op het eerste gezicht is het onduidelijk wat overheden bij de kunst te zoeken hebben. Vroeger bracht kunst concrete boodschappen over, die de vorst of de kerk goed van pas kwamen. Maar inmiddels is de autonomie van de kunst toegenomen en daarmee werd boodschapkunst onbelangrijk. Niettemin kunnen de overheden de kunsten nog steeds goed gebruiken. Het belang van overheden schuilt vooral in de mogelijkheid van vertoon. Centra van macht hebben vertoon nodig voor de legitimering en de eventuele uitbreiding van hun macht. Dat speelt tegenover de eigen burgers, maar ook tegenover andere overheden, zoals de overheden van concurrerende naties, provincies of steden. Waar het vertoon er vroeger vaak voor diende om de ondergeschikte burger ontzag in te boezemen, ligt het accent nu meer op het kweken van saamhorigheid. Culturele educatie dient bij te dragen aan sociale cohesie.

In de concurrentie tussen landen is openlijk militair vertoon minder belangrijk geworden. De concurrentie speelt zich nu meer af op het gebied van de economie en in toenemende mate ook op het gebied van de cultuur. Succesvolle landen slagen erin andere landen in economische en culturele zin te overheersen. Door de eigen cultuur elders voor het voetlicht te brengen, stellen overheden, ook die van kleine landen, zich te weer tegen de expansie van anderen, en dwingen zij respect af voor de eigen culturele identiteit. Soms slagen ze er in aspecten van de eigen cultuur te exporteren.

Hoewel de term 'vertoon' pracht en praal suggereert, kan vertoon ook verhuuld zijn. Het vertoon van de vroegere hoven, maar ook het vertoon zoals dat werd gezocht door de regimes van het voormalige Oostblok met hun architectuur en realistische kunst, past niet meer in de moderne samenleving. Niettemin kent het vertoon van de Franse overheid meer overdaad dan dat van de Nederlandse overheid. In Nederland waar geen hoftraditie bestaat, zoekt de overheid geen extreme symbolen van gesublimeerde macht, maar eerder een verzameling ogenschijnlijk bescheiden uitingen, die niettemin samen macht uitstralen.

Van de drie gegeven verklaringen voor de overheidsbemoediging met de kunst, is de overheid in de laatste verklaring een machtige gever. In de tweede verklaring, waarbij de overheid onder de plak zit van de kunstwereld, is de overheid gedwongen om te geven. De gift is afgedwongen en daarmee eerder een schatting. In de eerste verklaring, waarbij de overheid gedacht wordt met kunstsubsidies het algemeen belang te dienen, bevindt de overheidsbijdrage zich halverwege tussen gift en schatting: het is een plicht.

Deze drie verklaringen sluiten elkaar niet uit. Het ontstaan van een zogenaamd professioneel regime in de kunsten demonstreert dat. In de laatste drie decennia van de twintigste eeuw is er een snel groeiende groep van professionals ontstaan, die bemiddelen tussen de kunsten en de overheden als ook tussen de kunsten en tussen de overheden onderling. Ze zijn niet in dienst van de overheid, maar voor hun inkomen zijn ze wel afhankelijk van de overheid. Het zijn deze professionals die de diverse belangen op elkaar afstemmen, waardoor alle drie de verklaringen betekenis hebben.

De economie van de kunst is uitzonderlijk, omdat er weinig formele barrières bestaan in de kunst (HOOFDSTUK 11). In vergelijkbare beroepen wordt door middel van de toelating tot het onderwijs, van diplomavereisten en van andere beroepseisen de omvang van de beroepsgroep kunstmatig ingeperkt. Door die vorm van monopolisering is het inkomen en de beroepsstatus hoger dan deze anders zou zijn geweest. Maar met de veranderde mythologie van de kunst is een dergelijke formele inperking de laatste anderhalve eeuw taboe in de kunsten. Uitsluiting van kunstenaars gaat in tegen de hoge idealen omtrent de autonomie van kunst en kunstenaar.

Toch zijn de kunsten minder vrij dan ze lijken te zijn. Er bestaan veel informele barrières rondom groepen kunstenaars, galleries, impresario's enzovoort, die volgens zogenaamde *gatekeepers* een kwaliteit hebben die buitenstaanders missen. Er is geen aanwijsbare autoriteit die de toegang tot deze informele barrières controleert; de controle berust veeleer op een discours waaraan veel experts meedoen, maar waarbij de ene expert wel een grotere stem heeft dan de andere. Een informele barrière kan overigens wel tijdelijk verbonden raken aan één of meer formele barrières. Zo kan er een algemeen kwaliteitssignaal uitgaan van de toekenning van een bepaalde overheidssubsidie of, in het geval van galleries, van de toelating tot een prestigieuze beurs. Maar omdat er een taboe rust op een blijvende formele barrière, duurt een dergelijke verbinding nooit lang.

Informele barrières in de kunst zijn beweeglijk en dat geldt ook voor de impliciete toelatingscriteria, die meestal betrekking hebben op reputaties van insiders en outsiders. Opzettelijk vage 'containerwoorden' verwijzen impliciet naar verwantschappen in stijl of houding binnen een groep. Het meest concreet is nog de aanwijzing van een klein groepje voorbeeld-kunstenaars, die staan voor een grotere groep kunstenaars met een verwante stijl of houding.

Door het bestaan van informele barrières zijn de kunsten minder ongestructureerd dan ze lijken. Als sommige nieuwkomers al bij aanvang over meer geëigend cultureel en



sociaal kapitaal beschikken en er in slagen dit tijdens de rit te vermeerderen, dan zijn hun kansen om de diverse informele barrières te nemen aanzienlijk hoger dan die van de gemiddelde nieuwkomer - ook al zijn ze nog steeds lager dan ze in de meeste andere beroepen zijn. Ook zijn door informele barrières succesvolle kunstenaars soms in staat om voordelen door te geven aan de eigen protégés. De gemiddelde nieuwkomers hebben daar geen weet van. Deze denken dat de kunsten geen barrières kennen en dat alleen talent en hard werk tellen. Daarom komen ze in zulke grote aantallen naar het beloofde land.

Het beeld van de economie van de kunst zoals in dit boek geschetst is onaangenaam (HOOFDSTUK 12). Enerzijds demystificeert het de kunsten. Achter hoge idealen blijken ordinaire belangen schuil te gaan. Anderzijds blijkt deze economie ook in objectieve zin een onbarmhartige economie. De glitter is er maar voor enkelingen. Het grootste deel van de kunstenaars is arm. Een algemeen gevierde beroepsgroep is bij het begin van de eenentwintigste eeuw in de meest welvarende landen ter wereld overwegend arm. Hoe kan een dergelijke uitzonderlijke situatie voortduren? Wie heeft er belang bij? Is er sprake van uitbuiting?

Is het zo dat regeringen, kunstinstellingen en succesvolle kunstenaars er bewust naar streven het aantal kunstenaars groot te houden om door het grote aantal mislukte kunstenaars de magie en de hoge status van de kunst te behouden? Nee, er zijn meer bewijzen van het tegendeel. Maar er bestaan wel dwingende sociale relaties die bevorderlijk zijn voor de status-quo en die de hoge status en de grote aantallen kunstenaars in stand houden. En inderdaad, die grote aantallen mislukte kunstenaars dragen zeker bij aan de hoge status van de kunst. Bovendien hebben, zoals aangegeven, donors, overheden en kunstconsumenten kunst met een hoge status nodig voor hun eigen prestige en legitimatie. Daarnaast hebben kunstconsumenten een vermeend belang bij een groot en goedkoop reserveleger van kunstenaars, zodat de kans op een uitzonderlijk talent groter is. Op een hoger niveau is het zelfs denkbaar dat de samenleving niet zonder een geheiligd domein kan; een domein dat op dit moment vooral de kunst levert.

Als de overheden zich minder met de kunst bemoeien en minder subsidiëren, zou dat bijdragen aan een minder uitzonderlijke economie met minder armoede onder kunstenaars. Maar omdat overheden gevangen zitten in de bestaande mythologie van de kunsten, is dit voorlopig geen mogelijkheid.

Ook kunstenaars hebben deze mythen geïnternaliseerd. Daarom kan men zeggen dat het overgrote deel van de kunstenaars 'zich opoffert'. Maar van een afstand gezien zijn het toch bovenal de kunstenaars die 'worden geofferd' binnen de uitzonderlijke economie van de kunst.

De uitzonderlijke economie zoals geschetst in het boek is niet van alle tijden. Zelfs al zou ze nog verscheidene decennia bepalend zijn voor de economie van de kunst, dan

nog moeten er, ook nu al, tekenen van verandering en van een toekomstige andere economie waarneembaar zijn. In dit verband zou onder meer het postmodernisme in de kunst een teken aan de wand kunnen zijn. In de uitgebreide *EPILOOG* worden dergelijke signalen besproken.

[\[Home\]](#)

[\[Up\]](#)

[\[Top\]](#)