

# Overheid en kunst

H. O. VAN DEN BERG\*

De kunsten mogen zich sinds enige tijd in een warme — volgens andere kille — aandacht van onderzoek en beleid verheugen. Het Ministerie van Sociale Zaken heeft een onderzoek naar de Beeldende-Kunstenaarsregeling (BKR) ingesteld 1). De Federatie van Kunstenaarsverenigingen heeft minister-president Van Agt gevraagd om een onderzoek naar de sociaal-economische positie van kunstenaars in Nederland. In interdepartementale werkgroepen wordt ijverig gestudeerd op, en ruzie gemaakt over de vraag of ook de kunsten in het kielzog van het welzijnswerk gedecentraliseerd moeten worden. Ook politieke partijen besteden de laatste tijd veel meer aandacht dan voorheen aan cultuurbeleid. Het lijkt geen al te gewaagde veronderstelling dat die plotselinge belangstelling voor het reilen en zeilen van de kunstensector mede wordt ingegeven door de drang tot bezuinigen. Minister Van der Louw kondigde in mei van dit jaar de fusie aan tussen de provinciale orkesten, de musea hebben als gevolg van de bezuinigingen hun deuren één dag per week moeten sluiten en minister De Boer kondigde in augustus de reorganisatie aan van de orkesten in de randstad en de stopzetting van de subsidie aan twee toneelgezelschappen. Gaat het wel goed met de kunsten? Wat is er in deze mini-sector aan de hand? Daarover gaat onderstaand artikel.

## Een groeiende politieke belangstelling voor kunst

Er zijn drie oorzaken aan te wijzen voor de toenemende belangstelling van onderzoekers, overheid en politici voor de kunsten in Nederland. De eerste is dat de overheid in de loop der jaren steeds belangrijker is geworden als financier van de kunsten. Nog geen honderd jaar geleden deden de overheden weinig anders dan het af en toe verlenen van een opdracht: een schilderij van een magistraat, een gedenkteken of een jubileumuitgave. Hiermee was de overheid opdrachtgever onder velen en voelde zich niet bijzonder verantwoordelijk voor de gehele sector. Aan het einde van de vorige eeuw werden de eerste incidentele subsidies aan een orkest (het Concertgebouworkest) verleend, in de jaren twintig en dertig wordt een sociale voorziening voor beeldende kunstenaars opgezet en na de tweede wereldoorlog komt het subsidiestelsel voor de kunsten tot volle wasdom.

Op dit moment is een groot aantal takken van kunst geheel of gedeeltelijk afhankelijk van geld van de overheden. Opera, ballet, toneel en symfonische muziek zijn dat voor meer dan 90% van hun budget; voor de kamermuziek, de jazz, de mime, het poppenspel, de film en de beeldende kunst vormen subsidies en overheidsopdrachten een aanzienlijk deel van de totale inkomsten, variërend van 10 tot 70 procent en aan fotografen en schrijvers worden incidentele subsidies (stipendia) uitgekeerd. Ook de popmuziek en de lichte muziek ontvangen af en toe kleine bedragen. Er is geen kunstensector meer die niet op de één of andere manier in de subsidiestroom van één der overheden is opgenomen.

In totaal geven de verschillende overheden ongeveer f. 1.024 mln. per jaar aan kunst uit 2). Per hoofd van de bevolking komt dat neer op f. 65 per jaar. Beperken we de uitgaven tot de scheppende en uitvoerende kunsten dan komt het totaal op f. 635 mln. ofte wel f. 45 per hoofd van de bevol-

king. Met deze bedragen staat Nederland vermoedelijk aan de top van de wereldranglijst (Duitsland: \$ 5-\$ 12, Zweden: \$ 7,30, Frankrijk \$ 3, Engeland: \$ 4 en de Verenigde Staten van Amerika: \$ 1,30-\$ 4 per hoofd) 3). Enige voorzichtigheid is met deze internationale vergelijking geboden omdat de grondslag van de berekeningen niet in alle landen dezelfde is. Een dergelijke subsidie-omvang maakt de behoefte aan enige systematiek begrijpelijk.

Een tweede — meer acute — reden voor de toegenomen politieke belangstelling voor de kunsten is dat ook in kunsteland de bezuiniging is toegeslagen. Voor zover er bezuiniging gaat plaats hebben (voor 1981 zijn de kunsten de dans nog ontsprongen), zal de overheid deze zorgvuldig moeten argumenteren. Een abortus vraagt nu eenmaal meer argu-

\*De auteur is werkzaam bij het Centrum voor Advies en Research Ideeële Onderwerpen (CENARIO) te Amsterdam en heeft zich de afgelopen jaren op verschillende terreinen met kunstonderzoek beziggehouden. Tevens is hij als adviseur van het Ministerie van CRM betrokken geweest bij de reorganisatie van zowel de provinciale als de randstedelijke orkesten. Dit artikel is geschreven naar aanleiding en op grond van het in april 1981 verschenen *De sociaal-economische positie van kunstenaars, verslag van een vooronderzoek*.

1) Onderzoeksopdracht aan het Instituut voor Arbeidsvraagstukken van de Katholieke Hogeschool te Tilburg.  
2) Ministerie van CRM, directie Kunsten (1977) f. 193,6  
Idem, afdeling Musea f. 78,9  
Ministerie van O en W, sectie kunstonderwijs (1976) f. 143,6  
Overige ministeries (BKR e.a.) ± f. 100  
Provincies } alleen scheppende f. 31,9  
Gemeenten } en uitvoerende kunsten (1977) f. 376,5

Totaal f. 1.024,5  
3) Dick Netzer, *The subsidized muse, public support for the arts in the United States*, Cambridge, 1978, blz. 50-52.

mentatie dan een geboorte. De noodzaak tot argumentatie wordt nog versterkt door een effectieve lobby van kunstenaarsverenigingen (ik kom daar straks nog op terug). Het is ook deze lobby die heeft aangedrongen op de in het begin genoemde maatregelen en onderzoeken.

De derde reden is van bestuurspolitieke aard. Het Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk is één van de weinige ministeries die ernst maken met de enkele jaren geleden door de Kamer aangenomen decentralisatie van beleid. De kunsten worden (werden) beschouwd als onderdeel van het welzijnsbeleid en zouden in dezelfde operatie worden meegedecentraliseerd. Woordvoerders van kunstenaarsorganisaties verzetten zich echter krachtig tegen deze „welzijnsjurk”, mede uit angst dat de kunst op gemeentenniveau slachtoffer zal worden van b.v. de afweging tussen een openbaar zwembad en het subsidiëren van een toneelgezelschap. De term „welzijnsjurk” is uit de mond van CPN-tweede kamerlid H. Wolff, waaruit mag blijken dat men voor deze vrees politieke steun heeft weten te vinden; overigens niet alleen bij de CPN, maar ook bij een aantal fractieleden van de Partij van de Arbeid en D'66.

Al deze ontwikkelingen hebben ertoe geleid dat steeds meer kunstvoorzieningen in Nederland ter discussie komen te staan: moet de Beeldende-Kunstenaarsregeling (BKR) worden afgeschaft? Zijn er niet te veel symfonie-orkesten? Moet operagezelschap Forum blijven en heeft Amsterdam wel een operagebouw nodig? Verdienen popmuzici en jazzmuzici niet meer steun van de overheid dan zij nu krijgen? Gaat de sociaal-economische positie van de scheppende kunstenaars niet achteruit? Moeten naast de scheppende kunstenaars ook de uitvoerende musici en de platenmaatschappijen auteursrechtelijk beschermd gaan worden? Allemaal vragen en problemen waar het overheidsbeleid geen pasklaar antwoord op heeft. Er wordt van alle kanten aangedrongen op meer onderzoek en beslissingen worden vooralsnog opgeschort tot de uitslag van deze wetenschappelijke bezigheden

#### De kraaienmars?



bekend is. Het is echter zeer de vraag of onderzoek wel die eenduidige antwoorden zal geven die men hoopt te krijgen.

#### De problemen van het kunstonderzoek

##### Wat is kunst?

Het eerste grote probleem bij onderzoek naar de kunsten is van definitieve aard: wat is kunst en wie zijn kunstenaars? Men zou alle afbeeldingen beeldende kunst kunnen noemen, alle wijsjes kunstmuziek, alle boeken literatuur. De makers van afbeeldingen, wijsjes en in het Nederlands geformuleerde zinnen noemen we vervolgens beeldende kunstenaars, componisten en schrijvers. Daarmee gaat men echter voorbij aan het vage, maar zeer wezenlijke onderscheid tussen afbeeldingen in het algemeen en die afbeeldingen die kunst genoemd mogen worden. Het gaat bij kunst om *bijzondere* afbeeldingen, *speciale* wijsjes en *uitzonderlijke* zinnen.

Die bijzonderheid heeft twee hoofdverschijningen. De eerste is dat een kunstprodukt van betere kwaliteit is dan een niet-kunstprodukt — beter gemaakt, mooier van vorm, diepzinniger van inhoud — of het wordt kunst genoemd vanwege de originele, tot dit moment ongekende inhoud. Voor beide verschijningsvormen wordt verondersteld dat de consument kunst dieper beleeft dan een niet-kunstprodukt. Men neemt meer mee van kunst dan van niet-kunst.

Er is nogal wat (ook politieke) ruzie over de vraag of deze meerwaarde uitsluitend esthetisch is of ook (en vooral) persoonlijk en maatschappelijk (ontplooiing, bewustwording, middel tegen vervreemding), maar hoe hoog de controverse ook lopen mag, meerwaarde treedt in beide gevallen op.

Een onderscheid tussen kunst en niet-kunst is in hoge mate aanvechtbaar, want wat de één kunst vindt, wordt door een ander als kitsch veroordeeld. Iemand die overdag stukjes voor de krant schrijft om zich 's avonds aan een roman te wijden is zo 's avonds een kunstenaar en overdag niet. Het onderscheid is echter onvermijdelijk omdat het in alle politieke-besluitvormingsprocessen over subsidiëring een rol speelt. Bij elke subsidie-aanvraag wordt eerst uitgemaakt of deze aanvraag kunst betreft of niet, en alleen als dat het geval is kan men voor ondersteuning in aanmerking komen. Want er is weliswaar een levendige handel in afbeeldingen, wijsjes en drukwerk, maar alleen de bijzondere als kunst betitelde afbeeldingen, wijsjes en drukwerken komen voor subsidie in aanmerking. Vroeger mocht het onderscheid tussen kunst en kitsch of tussen kunst en niet-kunst het onderwerp vormen van zinloze diepzinnigheid — voor het eindexamenopstel van de middelbare school, tegenwoordig is het onderscheid politiek geworden. Om voor de langzamerhand omvangrijk geworden subsidiestroom van de overheden in aanmerking te kunnen komen, moet men erkend worden als kunstenaar.

Onderzoek naar de kunsten zal aan een dergelijk onderscheid niet kunnen ontkomen. Elk gehanteerd onderscheid maakt de onderzoeker echter lid van deze of gene partij. Noemt hij het schrijven van reclameteksten een kunstzinnige activiteit en behandelt hij de makers van reclamemuziek als componisten dan kan hij rekenen op de welwillende aandacht van degenen die reclame maken, maar zullen de schrijvers van romans en symfonische werken de uitkomsten van zijn studie van meet af wantrouwen.

##### Is iemand altijd kunstenaar?

Als men ervan uitgaat dat er een voor alle betrokkenen bevredigende definitie van kunst geformuleerd kan worden, ontstaat een volgend probleem: is de producent van kunst altijd een kunstenaar, anders gezegd, werken kunstenaars een volle werkweek aan de productie van kunstwerken. Voor veel producenten van kunst geldt dat niet. Velen zijn „in het dagelijks leven” vormgever, illustrator, reclamemaker, journalist,

ambtenaar, docent of ontwerper en maken een enkele keer iets wat zo bijzonder is dat het kunst genoemd wordt. Alleen op dat moment zou iemand dan kunstenaar zijn.

Beide problemen zijn vermoedelijk niet op te lossen, maar wel te omzeilen door de wijze waarop de beslissingen over kunst worden genomen in het onderzoek op te nemen. De volgende personen en instanties zijn partij in deze beslissingen:

1. de kunstenaars zelf;
2. de deskundigen die zich als sluiswachters opstellen tussen de kunstenaar en zijn publiek aan de ene kant en tussen de kunstenaar en de financierende overheid aan de andere kant, zoals critici, zaalhouders, galeriehouders, impresariaten, leden van adviescolleges e.d.;
3. het publiek dat het produkt afneemt en daarmee van (kunstzinnige) waardering blijkt geeft;
4. de overheden die het produkt of zelf afnemen of de kunstenaar(s) subsidiëren.

In een eenvoudig marktmodel zijn alleen de producenten (kunstenaars) en de consumenten (publiek) partij bij de beslissing over productie en prijs. Eén van de belangrijkste argumenten voor het subsidiëren van kunst is echter dat het een zo bijzonder produkt betreft dat er (nog) niet voldoende publiek voor aanwezig is, dan wel dat het aanwezige publiek de op de vrije markt gevormde prijs niet kan opbrengen. Omdat ook de overheid zich van het bijzondere van het produkt heeft laten overtuigen, wordt de productie ervan door haar financieel ondersteund. Om die reden wordt kunst ook wel tot de zogenaamde „bemoeigoederen” („merit-goods”) gerekend: de overheid weet beter wat de moeite van het produceren waard is dan de consument van die goederen 4). Het ligt in de lijn der verwachtingen dat het dan ook de overheid zal zijn die (mede) oordeelt over de vraag of iets kunst mag worden genoemd of niet, en wel in toenemende mate naarmate haar bijdrage groter is. Zoals we zullen zien, is dit echter veel minder gebeurd dan te verwachten viel en heeft zij haar oordeel voor een belangrijk deel uitbesteed aan partij 1 (de kunstenaars) en partij 2 (de sluiswachters).

De terughoudendheid van de overheid ten aanzien van het vellen van een oordeel over kunst gaat terug naar de uitspraak van Thorbecke: „De overheid zal niet oordelen over de inhoud van de kunst”. Dit adagium leeft nog steeds en heeft vorm gekregen in een netwerk van kunstraden en adviescolleges die voor de overheid uitmaken of iets al dan niet tot de kunst gerekend mag worden. Via dit netwerk besteedt de overheid haar oordeel over kunst uit aan de kunstenaars zelf en de als tweede partij genoemde sluiswachters/deskundigen die dit netwerk bemannen. Zo hebben de belanghebbenden een grote zeggenschap gekregen over de besteding van overheidsmiddelen aan de kunst. De vaak ideologisch getinte tegenstellingen tussen de verschillende belangenorganisaties van kunstenaars zijn dan ook voor een belangrijk deel bepaald door verschillen van inzicht over de mate en wijze van overheidsfinanciering van de kunsten.

Een voorbeeld uit de fotografie: jarenlang had de vraag of fotografie tot de kunsten gerekend moest worden geen politieke en financiële gevolgen omdat de fotografie door geen enkele overheid werd gesubsidieerd. Een tiental jaren geleden kwamen echter stemmen van fotografen op die de fotografie als een (nieuw) onderdeel van de beeldende kunst wilden zien. Er werd een aparte beroepsvereniging voor zogenaamde kunstfotografen opgericht en uiteindelijk slaagde men erin bij het Ministerie van CRM een kleine post voor de fotografie gereserveerd te krijgen (vallend onder de begrotingspost voor beeldende kunst). Nu is de vraag of men kunstfotograaf, dan wel persfotograaf of gewoon „huis”-fotograaf is van veel meer dan alleen academisch belang geworden. Evenzo is er een rechtstreeks verband tussen de denkbare varianten van een Beeldende-Kunstenaarsregeling (zie ook verderop) en de drie, elkaar vaak heftig bestrijdende, beroepsverenigingen voor beeldende kunstenaars.

## Er ontbreken veel statistische gegevens

Een laatste aanzienlijk probleem bij onderzoek van de kunstensector is dat veel economische en statistische gegevens ontbreken die voor andere sectoren van onze economie wel voorhanden zijn. Er bestaat bij het Centraal Bureau voor de Statistiek, bij (para-)universitaire instellingen en bij de overheid zelf nauwelijks een statistische traditie waar het de kunsten betreft. Wel wordt daar nu een begin mee gemaakt, maar ook hier vormen de al genoemde definitieve problemen een aanzienlijke handicap.

Samenvattend: onderzoek naar de kunsten wordt geconfronteerd met een vaag afgebakend onderzoeksterrein, waarvan de afbakening echter zowel noodzakelijk als politiek geladen is, vooral omdat de objecten van de definitie (de kunstenaars zelf) een vrij grote zeggenschap hebben gekregen over die definitie en moet gewerkt worden met onvolledig en niet altijd vergelijkbaar cijfermateriaal. Hiermee wil echter niet gezegd zijn dat het onmogelijk is op grond van beschikbare gegevens uitspraken te doen over enkele belangrijke ontwikkelingen — economisch, politiek en inhoudelijk — in de kunsten.

## Een toenemend aantal kunstenaars

Over het totaal aantal in Nederland werkzame kunstenaars zijn geen exacte cijfers beschikbaar. Op dit moment verenigen een veertigtal beroepsverenigingen ca. 16.000 tot 20.000 kunstenaars, c.q. kunstdocenten. De grootste onder hen is de Kunstbond FNV (toneelspelers, musici en dansers) met ongeveer 5.000 leden. Een veertiental kleinere bonden hebben zich verenigd in de Federatie van Kunstenaarsverenigingen (in totaal ongeveer 5.000 leden), die zich minder als vakbond dan als kunstpolitiek forum presenteert en op die grond door het Ministerie van CRM wordt gesubsidieerd. Niet alle bij de bonden aangesloten leden zijn kunstenaar, of niet alle kunstenaars zijn lid van een bond, afhankelijk van de definitie die men kiest.

Wel zijn er aanwijzingen voor een sterke groei van het aantal kunstenaars in de afgelopen jaren. In de eerste plaats is zowel het aantal beroepsverenigingen gegroeid als het aantal aangesloten leden. Een belangrijker aanwijzing is vermoedelijk de sterke groei van het aantal kunstvakstudenten. Voor bijna alle kunstrichtingen bestaan opleidingen op het niveau van het hoger beroepsonderwijs. Alleen voor schrijvers bestaat een dergelijke kunstvakschool niet.

In het schooljaar 1968-1969 telden de opleidingen muziek, toneel, cabaret, dans, beeldende kunst, film en fotografie 10.356 leerlingen. In het jaar 1977-1978 is dit aantal toegenomen tot 14.648, een toename van ruim 40% in 9 jaar 5). De groei is niet in alle sectoren even groot. De opleidingen voor de vele varianten van beeldende kunst tellen verreweg de meeste leerlingen (1977-1978: 8.580), maar vertonen de minste groei. Tussen 1974-1975 en 1977-1978 is er zelfs sprake van een geringe daling van 9.165 tot 8.580 leerlingen. In de kleinere sectoren als toneel en ballet is de groei veel opvallender, in 1968-1969 telden deze opleidingen 438 leerlingen en in 1977-1978 zijn dat er 942.

De cijfers van het CBS maken echter een analyse mogelijk van het aantal leerlingen aan de academies voor beeldende kunst die voor het „echte” kunstenaarschap kiezen. Een eerste onderscheid dat gemaakt kan worden is dat tussen de opleidingen voor docent en de opleidingen voor het vak zelf. Dan blijkt dat de terugval van het leerlingenaantal in de laat-

4) Zie ook J. R. Abbing, *Economie en cultuur*, Staatsuitgeverij, Den Haag, 1978.

5) Centraal Bureau voor de Statistiek, *Kunstonderwijs 1968/69*, idem 1978/79, *Leraren bij het onderwijs*, 1978/79.

ste jaren uitsluitend te danken is aan het verminderd aantal leerlingen voor één van de docentenopleidingen: van 3.662 tot 2.215, terwijl het aantal studenten dat kiest voor het kunstenaarschap in die periode is toegenomen van 5.503 tot 6.368. Het is echter mogelijk onder hen die voor het kunstenaarschap kiezen opnieuw een onderscheid aan te brengen tussen de zogenaamde „vrije” kunsten (schilderen, grafiek en beeldhouwkunst) en de meer toegepaste of „gebonden” studierichtingen als mode, textiel, interieurverzorging en industriële vormgeving. De genoemde „vrije” studierichtingen telden in het jaar 1968-1969 769 leerlingen, in 1977-1978 zijn dat er 1.764, een toename van ruim 130% in 9 jaar. Het aantal leerlingen in de meer gebonden kunstrichtingen liep in deze jaren terug van 2.375 tot 2.104.

Het zijn niet meer dan ruwe aanwijzingen, maar de conclusie lijkt gerechtvaardigd dat het aantal kunstenaars de afgelopen 10 jaar aanzienlijk is gestegen, een toename die des te sterker naar voren komt naarmate men het kunstenaarschap „bijzonderder” definieert. Gezien de nog steeds voortgaande groei van het aantal leerlingen dat zich bij de kunstvakopleidingen aanmeldt, is het waarschijnlijk dat deze groei nog enige tijd zal aanhouden.

Het ligt voor de hand een verband te veronderstellen tussen de in de inleiding genoemde groei van de overheidsuitgaven aan kunst en de toegenomen belangstelling van studenten voor het kunstenaarschap. Ook de keuze voor het „vrije” kunstenaarschap is naar alle waarschijnlijkheid beïnvloed door deze toegenomen overheidsfinanciering.

Mede als gevolg van de Mammoetwet is het aantal docenten in het voortgezet onderwijs voor het traditionele vak tekenen teruggelopen. Het aantal docenten voor de zogenaamde expressievakken in het voortgezet onderwijs is tussen 1968-1969 en 1974-1975 weliswaar toegenomen van 60.133 uren tot 75.486 uren (een toename van 25%) — en die toename vormde ook één van de doelstellingen van de Mammoetwet — maar deze uitbreiding is vooral ten goede gekomen aan de vakken handvaardigheid (+ 9.991 uren = + 48%) en muziek (+ 4.281 uren = + 37%) en in veel mindere mate aan het vak tekenen (+ 1.170 uren = + 4%). Daartegenover bood de door het Ministerie van Sociale Zaken gefinancierde Beeldende-Kunstenaarsregeling de student de kans te kiezen voor het vrije kunstenaarschap, waarin hem geen groot, maar wel een zeker inkomen en een grote artistieke vrijheid werd geboden.

Het aantal kunstenaars dat van deze regeling gebruik maakt, is in de genoemde periode sterk toegenomen. In 1968 maakten 616 kunstenaars van de regeling gebruik en werd een totaalbedrag van f. 4,8 mln. uitgekeerd, in 1980 is dit aantal toegenomen tot 2.933 met een totaal aan uitgaven van ongeveer f. 90 mln. De BKR is daarmee een echt probleem geworden. De groei baart vooral het Ministerie van Sociale Zaken (dat het grootste deel van de uitkeringen financiert) grote zorgen en er zijn problemen ontstaan bij de opslag van de via de regeling verkregen kunstwerken. De BKR is hiermee vermoedelijk een voorbeeld van door de overheid uitgelokt aanbod: het bestaan van een regeling voor „vrije” kunstenaars die zich niet meer op de vrije markt kunnen handhaven, roept steeds meer kunstenaars op die van de regeling gebruik willen maken.

Het voorbeeld van de beeldende kunst mag zeker niet zonder meer worden overgeplaatst naar andere vormen van kunst. De structuur van b.v. het toneel en de muziek is een totaal andere, in het bijzonder door het bestaan van een omvangrijke infrastructuur van gesubsidieerde uitvoerende kunstenaars (toneelgezelschappen en orkesten) en gebouwen. Bij schrijvers is een dergelijke analyse onmogelijk door het ontbreken van een opleiding en bij componisten bestaat weliswaar een opleiding, maar is hun aantal te klein om ontwikkelingen te kunnen aantonen.

In bredere zin levert de beeldende kunst een aanwijzing voor het bestaan van een directe samenhang tussen de op een bepaald moment gangbare definitie van kunst (= gesanctioneerd door subsidiegelden) en de toestroom van kunstenaars:

kunstenaars richten zich mede op hetgeen gesubsidieerd wordt.

### De kwaliteit van het kunstvakonderwijs

Het kunstvakonderwijs levert een belangrijk deel van het aanbod van kunstenaars. Meer en meer lijkt het kunstvakonderwijs het probleem van de definitie van kunst en kunstenaar op te lossen: kunst is het produkt van een kunstenaar en een kunstenaar is iemand met een diploma aan één van de kunstvakopleidingen. Deze cirkeldefinitie, te vergelijken met de definitie van economie als hetgeen door economen wordt bestudeerd, klopt niet geheel met de realiteit:

- in de beeldende kunst is een aantal toonaangevende kunstenaars „gesjeesd” of nooit toegelaten op een academie. Veel wél afgestudeerden vallen niet op door grote kwaliteit;
- in de film heeft een aantal goede regisseurs geen enkele opleiding aan de filmacademie gehad;
- in de muziek zijn de meeste componisten (i.h.b. in de popmuziek, de lichte muziek en de jazz) nooit aan een conservatorium opgeleid. Degenen die dat wel zijn, onderscheiden zich lang niet altijd kwalitatief van degenen die dat niet zijn;
- voor schrijvers bestaat geen enkele beroepsopleiding, dit wordt over het algemeen niet gezien als een gemis;
- de symfonie-orkesten en de balletgezelschappen klagen over de te geringe kwaliteit van de aan conservatoria en balletscholen opgeleide musici en dansers.

Het probleem ligt in de pretentie van het kunstvakonderwijs een creatief vak te kunnen onderrichten. Creativiteit is een nog nauwelijks onderzocht menselijk vermogen en kent geen uitgeteste onderwijsprogramma's. Het gevaar is niet denkbeeldig dat de opleidingen zich vooral concentreren op het aanleren van kennis en vaardigheden omdat het hun ontbreekt aan mogelijkheden de leerling creatieve „zeggingskracht” te onderwijzen.

Deze tekortkomingen van het kunstvakonderwijs worden een gevaar wanneer aan verschillende beroepsuitoefeningen de eis van een voltooide opleiding wordt gesteld. Zo wordt bij voorbeeld aan het docentschap bij het kunstvakonderwijs de eis van een diploma aan dat zelfde onderwijs gesteld. Deze eis dient als kwaliteitsgarantie ook van het creatief vermogen. Wanneer een diploma die garantie echter niet biedt (zie voorafgaande) kan een vicieuze cirkel ontstaan die een gebrekkige kwaliteit van het kunstvakonderwijs bestendigt en veranderingen erin tegenhoudt. Dit gevaar wordt nog vergroot doordat de financieringsstructuur van het kunstvakonderwijs is gebaseerd op leerlingenaantal. Hoe meer leerlingen, hoe meer docenten er kunnen worden aangesteld. Een zware beoordeling van de leerling bij aankomst of overgang tast direct het inkomen van de docenten aan.

Eén van de onderdelen van beleid van het Ministerie van Onderwijs en Wetenschappen is de docenten aan het kunstvakonderwijs zoveel mogelijk te betrekken uit kunstenaars die naast hun onderwijsbaan ook als kunstenaar werkzaam zijn. Op die manier hoopt men een verbinding tussen onderwijs en beroepspraktijk te leggen. Het heeft er alle schijn van dat dit middel onvoldoende is.

### Een toegenomen aantal kunsten

Niet alleen het aantal kunstenaars, ook de verscheidenheid aan kunsten is toegenomen. De kunstfotografie heeft zich als een aparte tak aangediend, de gitaar en ook de accordeon hebben zich een „erkende” plaats op het conservatorium weten te verwerven, het poppenspel, de mime, de kunstfilm („art-houses”) de videokunst, de lichte muziek en de popmuziek, zij zijn er alle in geslaagd zich te ontdoen van het etiket „amusement” en onder verwijzing naar het bijzondere

en dus kunstzinnige aan hun professe een plaats aan de subsidiekraan te claimen.

Daarnaast hebben zich binnen de al langere tijd als kunst erkende produkten als toneel, ballet en klassieke muziek differentiaties en verschuivingen voorgedaan in een richting die soms kleinschalig of marginaal wordt genoemd: vormings-toneel en „kamertoneel”, kamermuziek en kleine dansgroepen.

Deze verschuivingen worden nogal eens voorgesteld als nieuw tegenover oud, of zelfs als nieuw voor oud. Nu de groei van de overheidsbudgetten gestopt is en ook voor de kunsten is verminderd, is een vreedzame coëxistentie van oude vormen en nieuwe ontwikkelingen steeds moeilijker en moet een hard gevecht worden geleverd om de toewijzing van de schaarse subsidiegelden. Er moeten keuzen worden gemaakt. Omdat de overheid — onder verwijzing naar het adagium van Thorbecke — zich zelf incompetent acht tot dergelijke keuzen worden deze voor een groot deel overgelaten aan de adviserende lichamen op kunstgebied. De uitbesteding van het oordeel aan de betrokkenen zelf leidt tot harde gevechten onderling en tot de oprichting van nieuwe rivaliserende, belangenorganisaties (zoals drie onderling strijdende vakbonden van beeldende kunstenaars, de oprichting in 1980 van de Bond van Ensemblespelers) die hun machtsstrijd binnen de verschillende advieslichamen proberen te beslechten.

### Een drietal verschillende soorten beroepspositie

Sociaal-economisch gezien zijn er drie verschillende manieren waarop een kunstenaar zijn beroep kan uitoefenen. — als kunstdocent bij het kunstvakonderwijs of in het algemeen voortgezet onderwijs in dienst bij de overheid; — als kunstenaar in dienst van een kunstinstelling of kunstbedrijf (orkest, toneelgezelschap, uitgeverij, krant, radio of televisie); — als zelfstandige kunstenaar, al dan niet verenigd in een bureau, een ensemble of een collectief.

Het aantal docenten bij het kunstvakonderwijs bedroeg in 1978/1979 (het eerste jaar dat deze categorie docenten door het Centraal Bureau voor de Statistiek apart wordt geteld) 2.225. Van hen oefenden 944 hun vak als hoofdberoep en 1.255 deden het als bijbaan (6). In 1972 werkten er 4.377 docenten tekenen en handvaardigheid bij het Algemeen Voortgezet Onderwijs. Van hen hadden er 1.268 een diploma van een kunstvakopleiding, de overigen gaven les op basis van een akte of waren onbevoegd (9). Het aantal leerlingen voor de expressievakken in het jaar 1975 maakt een schatting mogelijk van het dan werkzame aantal docenten in alle expressievakken: ongeveer 6.500, van wie analoog aan het voorafgaande aangenomen kan worden dat 2.000 van hen een kunstvakopleiding hebben gevolgd. Een derde circuit in het kunstonderwijs wordt gevormd door de muziekscholen en de creativiteitscentra (ook wel instellingen voor kunstzinnige vorming genoemd) waar nog eens ongeveer 4.000 (deeltijd)banen voor kunstenaars/docenten aanwezig zijn.

Laten we de docenten zonder kunstvakopleiding buiten beschouwing dan levert het onderwijs ongeveer 8.250 (deel)banen voor kunstenaars. Ook hier doen zich weer de in de inleiding genoemde problemen voor. Exacte statistische cijfers ontbreken en de definitie van het kunstenaarschap is gebaseerd op de vooropleiding van de docent (aktes tellen niet mee) terwijl een dergelijke scheidslijn uiterst aanvechtbaar is. Op een zelfde manier zou het mogelijk zijn alle leraren Nederlands mee te tellen als mogelijk nevenberoep voor schrijvers. Voor een juist inzicht in deze materie zou de redenering moeten worden omgedraaid. Eerst moet overeenstemming worden bereikt over de definitie van het kunstenaarschap om vervolgens te kijken voor hoeverlen van hen het docentschap een (neven)inkomste is.

De tweede soort beroepsuitoefening is die van kunstenaar

in dienstverband. Deze mogelijkheid bestaat in enige omvang alleen in de muziek, het toneel en het ballet. Het gaat hierbij om ongeveer 1.500 musici, 570 toneelspelers en 200 dansers in vaste dienst bij de symfonie-orkesten, de toneelgezelschappen en de vier grote balletgroepen die Nederland rijk is. Weliswaar is de beroepsuitoefening van de kunstenaar in een kunstinstelling een duidelijk andere dan die van de kunstenaar in het onderwijs, maar voor een belangrijk deel betreft het dezelfde kunstenaars. Zo geeft ongeveer 40% van de musici in de symfonie-orkesten naast zijn orkestbaan les aan een muziekschool of conservatorium, een combinatie die, zoals gezegd, vanuit onderwijskundig oogpunt wordt nagestreefd.

Het is opmerkelijk dat deze vorm van vast dienstverband in een kunstinstelling alleen bestaat voor *uitvoerend* kunstenaars. Orkesten hebben geen componisten in dienst en toneelgezelschappen hebben geen schrijvers in dienst. Daar wordt wel veel over gepraat en een enkele keer mee geëxperimenteerd („composer in residence”, tijdelijk dienstverband voor toneelschrijvers) maar het is (nog) geen algemene praktijk. Anders ligt dat bij de balletgezelschappen die alle één of meer choreografen in vaste dienst hebben.

Het ligt voor de hand hier een verband te veronderstellen met de repertoirevorming. De symfonische muziek en het grote toneel zijn vooral gericht op het uitvoeren van werken van dode componisten en auteurs. Bij de symfonie-orkesten wordt jaarlijks 4 tot 6% van de speeltijd gebruikt voor het instuderen en uitvoeren van werken van hedendaagse componisten (7). Hetzelfde kan worden gezegd over het repertoire van de grote toneelgezelschappen: de meeste aandacht wordt besteed aan werk uit het verleden en van de gespeelde hedendaagse stukken komt het merendeel uit het buitenland. Bij de balletgezelschappen zijn daarentegen bijna alle choreografieën hedendaags en is het merendeel uit „eigen huis”. Een verklaring voor dit verschijnsel zou kunnen zijn dat het ballet een kunstvorm is met een aanzienlijk kortere traditie dan de beide andere podiumkunsten en niet beschikt over een zelfde sluitend notatiesysteem als de muziek (notenschrift) en toneel (geschreven woord). De verklaring is echter ook omkeerbaar: de symfonie-orkesten en toneelgezelschappen richten zich op een dood verleden *omdat* zij geen schrijvers in dienst hebben.

De uitvoerende kunstenaars in vast dienstverband zijn — evenals de kunstdocenten — voor vrijwel 100% afhankelijk van overheidsmiddelen. Het grote verschil tussen beide categorieën is dat de afhankelijkheid van de docenten wettelijk geregeld is waardoor werkgelegenheid en sociale zekerheid gegarandeerd zijn (gegeven een bepaalde instroom van leerlingen en een omschreven klassengroote), terwijl de werknemers van de kunstinstellingen afhankelijk zijn van subsidies. Deze afhankelijkheid wordt nog bemoeilijkt doordat men vaak van verscheidene overheden afhankelijk is (rijk, provincie, gemeenten) die door middel van zogenaamde „koppelsubsidies” 90 tot 95% van de exploitatie financieren. Hoewel „behoorlijk bestuur” een abrupte stopzetting van een sinds vele jaren verleende subsidie niet mogelijk maakt is de financiering van de kunstinstellingen minder zeker dan die van de kunstdocenten.

De derde soort beroepsuitoefening is die van „zelfstandig” kunstenaar. Dat zijn bijna alle *scheppende* kunstenaars: schilders, beeldhouwers, ontwerpers, tekenaars, schrijvers, componisten en, voor zover men deze onder kunstenaars wil rekenen, architecten.

Zij zijn voor werk en inkomen afhankelijk van kopers en opdrachtgevers. Ook voor hen is overheidsfinanciering een steeds grotere rol gaan spelen. Componisten van zogenaamde ernstige muziek krijgen hun opdrachten of rechtstreeks van

6) L. A. Welters, *Expressievakken in het Algemeen Voortgezet Onderwijs en werkgelegenheid voor docenten expressievakken*, Dr. E. Boekmanstichting, Amsterdam, februari 1975, blz. 17 e.v.

7) Jaarverslag BUMA/STEMRA.

de overheden of van door de overheid gefinancierde instellingen (operagezelschappen, symfonie-orkesten en toneelgezelschappen). Architecten zijn in toenemende mate afhankelijk van overheidsopdrachten of overheidssteun en beeldende kunstenaars vinden hun belangrijkste inkomstenbron in de Beeldende-Kunstenaarsregeling (BKR), gefinancierd door het Ministerie van Sociale Zaken. Filmers kunnen subsidie krijgen via het Fonds voor de Nederlandse Film en (toneel)schrijvers worden ondersteund via het Fonds voor de Letteren. Het niet (mede) door de overheid gefinancierde deel van het zelfstandig kunstenaarschap is vooral te vinden in de reclame (tekst, muziek en film) met een geschatte omzet in 1979 van f. 3,4 mrd., waarvan ongeveer f. 450 mln. aan produktiekosten kan worden toegerekend, de boeken- en tijdschriftenmarkt met een omzet in 1980 van f. 607 mln., waarvan ongeveer f. 70 - 80 mln. aan auteursrechten werd uitgekeerd en in de media (radio, televisie, pers). Deze laatste markt omvat echter zoveel andere dan kunstzinnige producties dat een schatting van het deel dat aan kunst wordt besteed nauwelijks mogelijk is. De „vrije” markt voor de beeldende kunstenaars is ook niet exact becijferd, maar zal rond de f. 10 mln. schommelen.

De hier beschreven categorie kunstenaars omvat zowel de volledig vrij scheppende kunstenaars (componisten, schrijvers, beeldende kunstenaars) als vele vormen van toegepaste kunst (media, reclame). Een tweede categorie zelfstandigen is te vinden in de *kleine* gezelschappen. In veel gevallen combineren deze een scheppende en uitvoerende vorm van kunstbeoefening: pop- en jazzmuziek, cabaretgroepen, chansonniers, „marge”-, vormings-, kamer- en straattoneel, mime, poppenspel e.d. In tegenstelling tot de eerstgenoemde categorie zelfstandigen (meestal scheppende kunstenaars) betreft het hier meestal kleine groepen die voor een belangrijk deel „eigen werk” spelen. Kenmerkend voor deze niet-onbelangrijke en in aantal groeiende categorie (alweer: exacte cijfers ontbreken) is hun podiumafhankelijkheid. Zij moeten bestaan van de bezoekers aan hun voorstellingen. Weliswaar treedt ook hier de overheid als financier op, maar — met uitzondering van enkele groepen die een vaste exploitatiesubsidie hebben weten te verwerven — betreft het hier over het algemeen incidentele subsidies (eenmalige uitkeringen voor het opzetten van een nieuwe productie bij voorbeeld) of *indirecte* subsidies, d.w.z. dat de overheid alleen meebetaalt als er wordt opgetreden. Dit worden ook wel podiumsubsidies genoemd.

Een groot probleem bij het in kaart brengen van deze verschillende vormen van beroepsuitoefening is de vermenging van functies. Het is verre van ongebruikelijk dat een componist tevens musicus en/of docent is. Een aanzienlijk aantal toneelspelers spreekt reclameteksten in of treedt op in reclamefilmpjes en schrijvers bedrijven vaak journalistiek naast hun roman- of verhalenproductie of zijn ambtenaar of wetenschappelijk medewerker aan een universiteit. Hoeveel een dergelijke vermenging van functies ook voorkomt, er bestaat nogal verschil van mening over de wenselijkheid ervan. Vakbonden en belangenorganisaties leggen vaak de nadruk op de *economische noodzakelijkheid* van een dergelijke meervoudige beroepsuitoefening, uitvloeisel van een te geringe honorering en te beperkte bestaansmogelijkheid voor in het bijzonder scheppende kunstenaars, terwijl individuele auteurs, maar ook uitvoerende kunstenaars, nog al eens stellen dat een dergelijke gemengde beroepsuitoefening *artistiek* noodzakelijk of op zijn minst gewenst is omdat men onmogelijk een vol jaar achtereen, 40 uur per week, „scheppend” bezig kan zijn.

Er is dus in veel gevallen sprake van een „part-time” kunstenaarschap, in het bijzonder onder de zelfstandige kunstenaars, maar het is de vraag of deze deeltijdfunctie noodgedwongen of gekozen is. Een belangrijke uitzondering wordt gevormd door de beeldende kunstenaars die gebruik maken van de BKR, waardoor zij in staat worden gesteld het kunstenaarschap „full-time” uit te oefenen. Hoewel deze regeling uniek in de wereld is, heeft zij — vooralsnog — niet geleid tot

een in de beeldende kunst opvallend aantal toonaangevende Nederlanders.

### Podiumafhankelijkheid

In het voorafgaande werd al even geraakt aan de aparte plaats die wordt ingenomen door die kunstvormen die voor hun voortbestaan afhankelijk zijn van optredens, de zogenaamde podiumkunsten: toneel, muziek, zang, dans, cabaret, musical en poppenspel. Musea kunnen worden beschouwd als podia voor beeldende kunst.

Deze kunstvormen kunnen op twee manieren van podiumafhankelijk zijn: voor hun publiek en voor hun inkomen. Het is niet meer vanzelfsprekend dat beide afhankelijkheden samenvallen. Voor de opkomst van radio, televisie en subsidie was dat wel het geval: zonder entree betalende bezoekers had de podiumkunstenaar geen inkomen. Platenindustrie, radio en televisie hebben deze directe samenhang voor een belangrijk deel doorbroken. De podiumkunsten zijn mechanisch reproduceerbaar geworden en zij zijn op veel grotere schaal te distribueren. Aanvankelijk beperkten deze media zich tot een opname en een weergave van een podiumoptreden, maar vooral na de oorlog worden steeds meer opnames gemaakt in speciaal daartoe uitgeruste studio's omdat daarmee een veel hogere kwaliteit kan worden bereikt. In de popmuziek bestaan nu zelfs groepen die vanuit de studio groot geworden zijn. Wanneer dergelijke studiogroepen een enkele keer voor een „levend” publiek optreden komt dat meestal voort uit de wens van de artiesten die hun publiek ook wel eens willen zien of andersom uit promotie-overwegingen van de platenmaatschappij. Dergelijke optredens zijn zelden direct van betekenis voor het inkomen van artiest of platenmaatschappij, vaak moet er zelfs geld op worden toegelegd. De mechanische reproduceerbaarheid van de podiumkunsten heeft een publieksbereik ver buiten het podium mogelijk gemaakt. Voor de succesvolste artiesten is het massamedium dan ook vele malen belangrijker voor het inkomen dan het zaaloptreden.

Eén belangrijk gevolg van deze reproduceerbaarheid van de podiumkunsten is dat een artiest zijn repertoire veel sneller moet vernieuwen dan voorheen. Zijn produkt (een voorstelling) is veel sneller economisch verouderd. Louis Davids kon vroeger met één programma twee tot drie seizoenen door Nederland trekken voordat „iedereen” hem gehoord en gezien had. De chansonniers en clowns van nu moeten vrezend dat een uitzending via de televisie het publiek voor hun zaaloptredens daarna zal verminderen. Het verband is niet eenduidig. Een televisie-optreden kan ook zodanig bijdragen aan de populariteit van een artiest dat hij meer publiek trekt dan voorheen, maar feit is dat de meeste podiumkunstenaars het moment van uitzending zorgvuldig proberen te plannen om een tournee niet te veel te verstoren. Meestal wil men niet eerder dan aan het einde van een tournee op de buis verschijnen.

Een tweede belangrijk gevolg van de mechanische reproductie der podiumkunsten is dat daarmee een auteursrechtelijke bron van inkomsten ontstond. De verkoop van platen levert royalties aan de auteur van de tekst en de muziek en elke keer dat via radio, televisie of jukebox een werk ten gehore wordt gebracht (wordt vertoond) worden uitvoeringsrechten betaald. De inkomsten uit muziekrechten (platenverkoop en uitvoeringen) zijn de afgelopen jaren dan ook zeer aanzienlijk gestegen. Alleen al tussen de jaren 1973-1977 trad een verdubbeling van deze inkomsten op tot f. 54 mln.

Het sinds het begin van deze eeuw in gang gezette, maar vooral na de tweede wereldoorlog ver doorgevoerde systeem van kunstsubsidie aan een aantal podiumkunsten is een geheel andere doorbreking van de samenhang tussen optreden en inkomen. De musea, de symfonie-orkesten en de grote toneelgezelschappen krijgen een zogenaamde exploitatiesubsidie, waarmee de overheden het verschil tussen inkomsten uit recettes en uitgaven aan gezelschap en programma bijpassen. Het verschil met de mechanische reproductie springt in het oog. De mechanische reproductie verbrak het verband tussen

publiek en inkomen door een uitbreiding van het publiek, het subsidiestelsel stelt de gezelschappen in staat zelfs een verkleining van het publiek te overleven (c.q. een toename van de kosten bij gelijkblijvende opbrengsten uit kaartverkoop). Zo heeft de overheidssteun o.a. geleid tot een grote uitbreiding en spreiding van het aantal symfonie-orkesten in Nederland. Naast de vier grootstedelijke orkesten (Amsterdam 2), Rotterdam, Den Haag) en een vijftal omroeporkesten (tel. Nederland nu negen provinciale orkesten die het zich kunnen permitteren concerten te geven in zalen met niet meer dan 250 tot 400 mensen publiek. (Verder beschikken wij nog over 2 begeleidingsorkesten voor Opera Forum en de beide grote balletgezelschappen en over een volledig gesubsidieerd kamerorkest.) Dit geringe publieksbereik wordt niet gecompenseerd door verspreiding via de massamedia omdat deze een voorkeur hebben voor enkele nationale en internationale toporkesten. De recette van meeste orkesten is dan ook laag: 5 tot 10% van het totale budget.

Het doel van deze uitbreiding en spreiding van het aanbod was het toegankelijk maken van symfonische concerten voor een daartoe voorheen niet in de gelegenheid gesteld publiek. Het te verwachten effect — een vergroting van de publieksaantallen — is echter uitgebleven. Ondanks een toename van het aanbod (vergroting van het aantal orkesten en toename van het aantal concerten per orkest) schommelt het totale publieksbereik van de orkesten al sinds een tiental jaren rond de 1,2 miljoen bezoekers per jaar. Dit verschijnsel vormt één van de belangrijkste redenen waarom er nu al meer dan 10 jaar plannen gemaakt worden ter reorganisatie van het „orkostenbestel”. Het ziet er naar uit dat er nu — vooral onder de druk van de bezuinigingen — werkelijk iets gaat veranderen.

Een vergelijking met het buitenland (zie illustratie 8): in Engeland, de Verenigde Staten van Amerika en in Canada is de subsidie van de overheid aan de podiumkunsten aanzienlijk geringer dan in Nederland. De symfonie-orkesten zijn dan ook voor 40 tot 70% van hun inkomsten van het bezoek afhankelijk. Dit maakt het optreden in kleine zalen onmogelijk. De orkest dichtheid in deze landen is aanzienlijk geringer dan in Nederland (Engeland ongeveer 27 orkesten op ruim 50 miljoen inwoners, De Verenigde Staten tellen rond de 32 professionele symfonie-orkesten op een bevolking van meer dan 200 miljoen). Het aantal optredens dat deze orkesten daarentegen geven is groter dan dat van de orkesten in Nederland en de hoeveelheid bezoekers per voorstelling is aanzienlijk groter. Er vinden geen optredens plaats in zalen met minder dan 2.000 zitplaatsen en bezoekersaantallen van 3.000 of meer zijn niet ongebruikelijk. Daarnaast geven b.v. de Londense orkesten tussen de 130 en 140 concerten per jaar, terwijl dat aantal voor Nederlandse orkesten varieert van 80 tot 130. Opvallend is ook dat de Londense orkesten (wederom als voorbeeld) ruim een derde deel van hun werktijd gebruiken ten dienste van opnamen voor grammofoonplatenmaatschappijen of filmmuziek, soms met een aantal musici uit het orkest, soms met het gehele orkest.

Een en ander geeft aanleiding tot de volgende voorzichtige veronderstelling: een podiumkunst die zodanig gesubsidieerd wordt dat zij haar publiek voor het inkomen niet meer nodig heeft, loopt het gevaar geen moeite meer te doen dit publiek te bereiken of de aansluiting bij de massamedia te missen. Op die manier zou een maatregel die ooit bedoeld is ter bevordering van de cultuurspreiding slechts leiden tot cultuurverdunding.

Als tegenargument zou opgeworpen kunnen worden dat een dergelijke omvangrijke subsidiëring de gezelschappen in staat stelt „bijzonderder” te zijn, anders gezegd, een hoger kunstgehalte te bezitten, herkenbaar te zijn aan een betere kwaliteit of een gedurfter programmering (zie inleiding) te kiezen dan hun meer van publiek afhankelijke buitenlandse collega's. Een oppervlakkige vergelijking op deze twee kenmerken maakt een dergelijke tegenwerping echter niet waarschijnlijk: de Nederlandse symfonie-orkesten spelen noch op-

vallend beter, noch opvallend gedurfter dan hun Angelsaksische collega's 9).

### Concurrentie tussen de „vrije” markt en het gesubsidieerde aanbod

Afgaande op de doelstellingen van het kunstbeleid der overheden kan worden gezegd: hetgeen wordt gesubsidieerd is kunst. Het omgekeerde van deze uitspraak is echter niet waar: niet alles wat kunst heet, wordt gesubsidieerd. Dat geldt in het bijzonder de beeldende kunst, de film en de literatuur, waar een gesubsidieerd en een niet-gesubsidieerd aanbod van kunst naast elkaar bestaan. Deze drie sectoren zijn interessant omdat daarin het verschil tussen het gesubsidieerde en het niet-gesubsidieerde produkt vaak klein is, terwijl men een zelfde publiek probeert te bereiken. Ook in andere sectoren van kunst bestaat een niet-gesubsidieerd aanbod, zoals b.v. de popmuziek, het sterren-toneel e.d., maar dat betreft in de meeste gevallen een produkt dat aanzienlijk verschilt van de gesubsidieerde muziek- en toneelsoorten en bereikt vaak een ander publiek.

#### De beeldende kunst

De beeldende kunst kent een nogal omvangrijk „vrij” circuit. Ongeveer 100 in de hedendaagse beeldende kunst gespecialiseerde galleries bieden in regelmatige exposities werk van eigentijdse beeldende kunstenaars, onder wie ook Nederlanders. Over de omzet van deze galleries en de hoeveelheid Nederlands werk zijn geen gegevens bekend, maar deze kan worden geschat op ongeveer f. 20 mln.

Tot 1978 werd dit vrije circuit door de overheid gesteund met de zogenaamde Aankoop Subsidieregeling Kunstwerken (ASK), waarbij elke aankoop van een Nederlands kunstprodukt tot 30% van de koopsom door de overheid werd gesubsidieerd. De totale subsidie voor deze regeling was in 1977 opgelopen tot f. 2 mln. In 1978 wordt deze regeling afgeschaft omdat uit een onderzoek van de Dr. E. Boekmanstichting bleek dat dit geld voornamelijk de beter gesitueerde en reeds van kunst op de hoogte zijnde kopers ten goede kwam. Het doel van de regeling, het toegankelijk maken van hedendaagse beeldende kunst voor een onbekend publiek, werd niet bereikt.

Tegelijkertijd ontstonden er steeds grotere opslagproblemen met het werk van beeldende kunstenaars die van de BKR gebruik maakten. Hun werk werd niet verhandeld maar aan overheidsgebouwen ter versiering beschikbaar gesteld. Deze vorm van distributie bleek het aanbod niet aan te kunnen. De vakbonden van beeldende kunstenaars drongen dan ook aan op een nieuwe vorm van distributie. Dat werd ten slotte gevonden in de zogenaamde artoteken, of wel kunstuitleencentra. Deze bestonden al langer als plaatselijke, vaak door kunstenaars zelf begonnen initiatieven en werden of niet of plaatselijk gesubsidieerd. De beeldende kunstenaars pleitten voor subsidiëring en uitbreiding van het netwerk van artoteken en het in de collectie opnemen van BKR-werk. Na twee jaar touwtrekken tussen de kunstenaars en het Ministerie van CRM over de vraag of de artoteken het BKR-werk ook zouden mogen selecteren op veronderstelde kwaliteit wordt in 1980 door het rijk f. 3,5 mln. aan een 45-tal kunstuitleencentra verstrekt en wordt BKR-werk ter beschikking gesteld.

De „commerciële” galeriehouders klagen. Enerzijds is hun — indirecte — steun stopgezet, anderzijds wordt nu met overheidssteun (niet alleen van het rijk) een groot reservoir van — ook al gesubsidieerde — schilderijen, litho's, tekeningen,

8) Zie ook, S. U. Smit en H. O. van den Berg, *Opera en ballet in West-Europa en Noord-Amerika*, CRM, juli 1981.

9) Zie ook, S. U. Smit en H. O. van den Berg, *Symfonie-orkesten in Nederland*, Federatie van Kunstenaarsverenigingen, Amsterdam, januari 1980.

etsen en beeldhouwwerken aangeboden, dit alles ten nadele van hun eigen activiteiten, zo vrezen zij. De cijfers om dit effect te kunnen bewijzen ontbreken vooralsnog, maar wel is het mogelijk enige onlogica in de ontwikkelingen aan te geven.

Via de Beeldende-Kunstenaarsregeling financiert de overheid een productie van kunst waarnaar (nog) geen of onvoldoende effectieve vraag bestaat. Het lijkt een logisch gevolg van deze wijze van produktiefinanciering ook te streven naar distributie en afzet van het via de regeling verkregen werk. Wanneer interne overheidsdistributie (overheidsgebouwen, scholen e.d.) te kort schiet, besluit men geen gebruik te maken van het reeds bestaande distributiekanaal der galerieën en musea, maar wordt besloten in plaats daarvan een apart distributienetwerk te creëren, c.q. uit te breiden. Er zijn vervolgens twee mogelijkheden: het nieuwe distributienetwerk bereikt of dezelfde mensen als de bezoekers van de bestaande galerieën of anderen. In het eerste geval is er grond voor de vrees van de galeriehouders dat hun klanten voor aanzienlijk minder geld (f. 15 tot f. 120 per jaar tegenover enkele honderden gulden per aankoop in een galerie) een leen- of leen/koopcontract met de artoteken zullen sluiten. Alleen als de kunstuitleencentra een ander publiek bereiken is er van concurrentie geen sprake. De kans dat dit het geval is, is echter uiterst gering.

Het motief voor de eerste subsidie (BKR) is het „bijzondere” van het produkt. Hoe „bijzonderder” het produkt, hoe kleiner het publiek dat er doorgaans voor te vinden is en het publiek dat ervoor aanwezig is zal een meer dan gemiddelde liefde en belangstelling voor beeldende kunst hebben, hetgeen, zo blijkt uit de vele publieksonderzoeken, altijd een hoog opgeleid en een (bijna) altijd goed verdienend publiek is (10). De kans is dus groot dat de leners-kopers van de uitleencentra zullen bestaan uit het meest geïnteresseerde deel van het galeriepubliek.

Een onderzoek onder leden en bezoekers van de artoteek in Osdorp door de Stichting voor Economisch Onderzoek van de Universiteit van Amsterdam lijkt het bovengeschetste beeld te bevestigen. Van het totaal aantal leden van de artoteek (1980: 2.245) heeft 61% een opleidingsniveau van HAVO of hoger, 81% bezoekt twee per jaar een museum (landelijk: 1,7%) en meer dan 1/3 deel van de bezoekers schildert zelf. Wegens gebrek aan vergelijkende cijfers blijft de argumentatie steken in globale tendensen, maar het voorbeeld laat zien dat er alle kans is dat de vrees der galeriehouders gerechtvaardigd is als de kunstuitleencentra in hun opzet zouden slagen.

## Literatuur

Een tweede, ingewikkelder maar gedocumenteerder voorbeeld van concurrentie tussen een gesubsidieerd en niet-gesubsidieerd aanbod is te vinden op het gebied van de literatuur.

Productie en verspreiding van literatuur is onderdeel van de omvangrijke en niet-gesubsidieerde boeken- en tijdschriftenindustrie (11). In 1979 bedroeg de totale boekenomzet in Nederland 33 miljoen exemplaren, goed voor f. 607 mln., bij een gemiddelde boekprijs van f. 18,45. Hoewel de geldomzet in de boekenmarkt nog steeds groeit, is de omzet in aantallen sinds 1971 dalend.

Deze daling valt samen met een enorme stijging van het gebruik van het gesubsidieerde distributiesysteem, de bibliotheken. Tussen 1963 en 1977 steeg het aantal uitleningen van 27,9 mln. tot 131,6 mln. De kosten per uitlening bedragen f. 2 à f. 3. De totale kosten voor het bibliotheekwerk namen tussen 1975 en 1979 toe van f. 140 mln. tot ongeveer f. 400 mln. per jaar, waarvan een deel voor rekening van het Ministerie van CRM komt (1975: f. 71,5 mln.; 1979: f. 237 mln.) en de rest door de gemeenten wordt betaald.

Deze explosieve groei heeft ertoe geleid dat de overheidsbijdragen aan het distributiesysteem bijna 2/3 deel van de totale boekenmarkt bedragen. Aanvankelijk kon nog worden gedacht dat via de bibliotheken een ander publiek (jonger en minder draagkrachtig) werd bereikt, nu lijkt het erop dat beide publieken (kopers en leners) elkaar steeds meer gaan overlappen, omdat steeds meer kopers leners worden met alle nadelige gevolgen voor de boekenproductie van dien. Want zolang het besluit tot uitgave van een boek gebaseerd is op de oplage die men verwacht te zullen kunnen afzetten, leidt een verminderde afzet uiteindelijk tot een minder aantal uitgaven. Nu zijn alle romans en dichtbundels weliswaar boeken, maar niet alle boeken zijn kunst, dus is het moeilijk te zeggen of een algemene ontwikkeling zoals hierboven uiteen-

10) L. A. Welters en C. Eykman, *Huren van kunst, het gebruik van kunstuitleencentra* (3dl.), Ministerie van CRM, Den Haag, 1978; idem, *Het functioneren van de Aankoop Subsidieregeling Kunstwerken*, Dr. E. Boekmanstichting, Amsterdam, 1976; Stichting voor Economisch Onderzoek van de Universiteit van Amsterdam, *De artoteek doorgelicht*, september 1980.

11) *ESB*, 16 april 1980, nr. 3250 (Boeknummer).

*Kunstenaars brengen hun kunstwerken, die zijn opgeslagen in het kader van de contraprestatie, in veiligheid.*





gezet ook voor de kunstproductie geldt. Herpers (ESB, 16-4-1980) schat de „kunstzinnige productie op 46% van de totale omzet”. Hiervan zou de helft Nederlandstalig zijn (23%). Een CRM-nota hanteert echter een veel engere definitie van het begrip kunstzinnig want deze laat slechts 4 tot 5% van de totale productie onder deze betiteling figureren 12).

Wordt via de bibliotheken de distributie van boeken gesubsidieerd ten nadele van de verkoop van boeken (naar zeer grote waarschijnlijkheid), de kleine categorie „kunst”, genoemd in de CRM-nota, komt ook in aanmerking voor een produktsubsidie. Bij het Fonds voor de Letteren kunnen schrijvers in aanmerking komen voor stipendia die hen in staat stellen boeken te schrijven die anders ongeschreven zouden blijven omdat de schrijver in kwestie onvoldoende financiële reserves heeft om zich enige tijd te kunnen terugtrekken. Het fonds keerde in 1977 f. 2,9 mln. uit aan stipendia voor een gemiddeld bedrag van f. 4.045 per schrijver.

Anders dan bij de BKR waar veel werk wordt opgeslagen zonder gedistribueerd te worden, wordt het gesubsidieerde aanbod van schrijvers bijna altijd ook uitgegeven. Het ligt in de boekhandel naast het niet-gesubsidieerde aanbod. Ook anders dan bij de beeldende kunst is het stipendium niet het enige inkomen van de auteur. Het vormt slechts één deel van een inkomen dat voor een tweede deel gevormd wordt door inkomen uit auteursrecht. Dit royalty-inkomen is echter afhankelijk van de prijs van het boek en het aantal verkochte exemplaren.

De twee inkomenscomponenten vertonen de volgende tendens: tussen 1969 en 1977 is het uitgekeerde bedrag van het Fonds voor de Letteren toegenomen van f. 600.000 tot f. 2.877.000, een reële toename van 150%. Tegelijk is echter het aantal met een stipendium begunstigde auteurs nog sneller gestegen zodat de gemiddelde uitkering per auteur reëel is teruggelopen van f. 4.531 per auteur in 1969 tot f. 4.045 in 1976 13). Het royalty-inkomen van de „kunst”-auteur uit de nota van het Ministerie van CRM is tussen 1969 en 1979 nominaal gestegen van f. 3.500 tot f. 5.000 per auteur, maar ook dit is reëel een achteruitgang.

De oorzaak van dit laatste verschijnsel is vergelijkbaar met die van het eerste: een stijging van de totale omzet van Nederlandse titels met 36% (over de betreffende tien jaar) maar een gelijktijdige stijging van het aantal deelnemende auteurs van 43% en een stijging van het aantal uitgebrachte titels met 70%.

Het aanbod groeit dus harder dan de vraag. De toegenomen subsidiëring van het aanbod heeft deze tendens ongetwijfeld versterkt. Hoewel de onvergelykbaarheid van de bronnen (CRM en Stichting Speurwerk betreffende het Boek) noopt tot enige voorzichtigheid, lijkt de volgende conclusie aannemelijk: subsidiëring van het aanbod leidt tot een toename van dat aanbod in verhouding tot de vraag, waardoor het aantal te verkopen exemplaren per titel c.q. per auteur vermindert met als gevolg een corresponderende negatieve invloed op zijn inkomen uit royalties.

Wat met de ene hand gegeven wordt, wordt door de andere genomen. Subsidiëring van het aanbod is echter niet onzinnig, zo lang vastgesteld kan worden dat door subsidie iets gegeven wordt aan andere auteurs dan degenen van wie het royalty-inkomen vermindert, en dat die herverdeling gewenst is. Een duidelijk inzicht ontbreekt hierin echter en het is de vraag of de overheid zich het communicerende verband tussen subsidie en royalties bewust is.

## Film

De Nederlandse filmindustrie is het derde voorbeeld van een „gemengd” circuit. De opkomst van de speelfilm van eigen bodem is van jonge datum. In de jaren dertig telde Nederland enkele vooraanstaande documentaire filmers (Joris Ivens is één van hen), maar pas in de jaren vijftig ontstond er een speelfilmproductie van enige omvang. In 1964 werden zes Nederlandse speelfilms uitgebracht, aan het begin van de jaren zeventig zakt dit aantal tot 3 à 5 per jaar om ver-

volgens weer op te lopen tot ongeveer tien speelfilms per jaar in 1980 14). Deze productiegroei vindt plaats ondanks een ongekende terugloop in het bioscoopbezoek. In 1957 werden nog 65,6 miljoen kaartjes verkocht, in 1972 is dit aantal gedaald tot 25,0 miljoen. Sinds die tijd is er weer sprake van een geringe toename tot 30,5 miljoen in 1978.

Het gaat verhoudingsgewijs goed met de Nederlandse speelfilm. In 1979 vormden de uitgebrachte Nederlandse films niet meer dan 4% van het totaal aantal titels (320) dat uitkwam, de recette op deze films bedroeg echter 11,5% van de totale recette. Van de twintig succesvolste films waren er liefst vijf van Nederlands fabrikaat. De bioscoopbezoeker heeft blijkbaar een voorkeur voor films van eigen bodem. Naar analogie met de boekenmarkt geldt ook voor de Nederlandse speelfilm dat zijn succes — gegeven het teruggelopen bezoek — ten koste moet zijn gegaan van bezoek aan andere films. Maar anders dan in de boekenindustrie betreft het bij de film concurrentie met buitenlandse produkten, waardoor negatieve effecten binnen Nederland onopgemerkt blijven, terwijl onder Nederlandse schrijvers het succes van de één vooral ten koste gaat van een andere Nederlander.

Ook bij de speelfilmproductie speelt subsidiegeld een belangrijke rol. Acht van de tien Nederlandse speelfilms worden geproduceerd met steun van het Productiefonds voor de Nederlandse Film. In 1978 had dit fonds f. 6,4 mln. te besteden (de jaarlijkse subsidie van het Ministerie van CRM beliep toen f. 4,3 mln.) aan productie en/of voorbereiding van films. Bij succes van een door het fonds gesubsidieerde film wordt (een deel van) het subsidiegeld weer teruggestort. In driekwart der gevallen dekt de subsidie van het fonds 40-70% van de te maken kosten.

Anders dan in de beeldende kunst en in de literatuur is er bij de filmproductie geen concurrentie tussen gesubsidieerde en niet-gesubsidieerde films, maar kan zelfs gesproken worden van een vloeiende overgang tussen beide. De redenen hiervoor zijn:

- de (deel)markt voor de Nederlandse speelfilm lijkt nog niet verzadigd en een groeiende belangstelling kan alleen ten koste gaan van de belangstelling voor buitenlandse films;
- de subsidiegelden komen — in wisselende percentages — aan vrijwel alle Nederlandse speelfilms ten goede. Er is nauwelijks een niet-gesubsidieerde productie van speelfilms aanwezig.

Uit bovenstaande voorbeelden van „gemengde circuits” mag blijken hoezeer het effect van subsidie aan kunst afhangt van weinig onderzochte zaken als marktverzadiging, substitutie-effecten, produkt- en marktdifferentiatie. Het is echter onvoldoende dit soort samenhangen alleen te bekijken binnen één kunstsector. Ook tussen verschillende kunsten vindt substitutie plaats en is er dus sprake van onderlinge concurrentie. Hierbij moet niet alleen gekeken worden naar produkt- en geldverhoudingen, maar moet uitvoerig worden stilgestaan bij de onderlinge concurrentie ten aanzien van de tijdsbesteding.

## De consumptie van kunst kost in de eerste plaats tijd

Eén van de belangrijkste kenmerken van kunst is dat consumptie ervan niet alleen geld, maar, belangrijker nog, vooral tijd kost. Het is de Zweedse econoom Linder geweest die als één van de eersten gewezen heeft op het tijdsaspect van alle consumptie. Hij toont aan dat naarmate het inkomen stijgt de

12) *Conceptnota Letterenbeleid*, Ministerie van CRM, 1980.

13) O. Valkman, *De Fondsenwet scheppende kunsten*, Dr. E. Boekmanstichting, Amsterdam, 1979, blz. 19-21.

14) G. de Jong, *Film en Fonds*, Instituut voor Onderzoek van Overheidsuitgaven, Den Haag, 1980, diverse staatjes.

keuze van de consument in toenemende mate bepaald wordt door overwegingen van tijdsbesteding 15).

Kunstconsumptie is zeer tijdsintensief. Een voorstelling (film, muziek, toneel, ballet e.d.) kost  $2\frac{1}{2}$  à 3 uur. Wordt de reistijd daarbij opgeteld dan kost een concert een hele avond. Een roman van 250 bladzijden kost bij een leesnelheid van 25 bladzijden per uur 10 uur, of wel 3 avonden. (Wil men b.v. in het weekeinde de vrijdag- en zaterdagkrant werkelijk helemaal lezen, dan blijft er weinig tijd over voor andere tijdsbestedingen.) Vermoedelijk zou, wanneer niemand méér lectuur zou aanschaffen dan hij of zij werkelijk leest, de boeken- en tijdschriftenmarkt instorten. Boeken, platen en beeldende kunst onderscheiden zich van de podiumkunsten omdat het mogelijk is deze kunstvormen te kopen zonder te consumeren, d.w.z. te volstaan met de aanschaf.

Een tweede kenmerk van de tijd die besteed moet worden aan kunstconsumptie is dat het onderdeel uitmaakt van de vrije tijd die mensen tot hun beschikking hebben en die aan vele soorten activiteiten kan worden besteed, zoals (bij-)scholing, het bezoeken of ontvangen van vrienden en familie, sport (actief of passief, variërend van voetbal tot joggen), hobby's, cafébezoek en ten slotte: kunst.

Wie naar de film gaat kan niet gelijktijdig een toneelstuk bezoeken en wie drie keer per week van 7 tot 9 uur 's avonds in korte broek door het park holt leest geen boek in die tijd. Zo gesteld is de mededeling dat de kunstconsumptie — naar tijdsbesteding — moet concurreren met alle mogelijke andere vormen van vrije-tijdsbesteding een open deur, maar als we kijken naar de verve waarmee we — mede door de overheid — aangemoedigd en ondersteund worden om zitting te nemen in het oudercomité van de school van onze kinderen, te participeren in het wijkcentrum, lid te worden van alle mogelijke verenigingen en partijen (alle met regelmatige bijeenkomsten), cursussen te volgen, de natuur niet te vergeten en vaker dan we doen eens een museum te bezoeken, krijgen we niet de indruk dat deze tijdsdimensie een bij alle betrokkenen aanwezig besef is. Onder aanname van de afwezigheid van „ijdele” tijd (verveling, tijd over) is een toename van de kunstconsumptie slechts mogelijk onder gelijktijdige afname van de consumptie van andere goederen en/of diensten. Een dergelijke redenering is met betrekking tot financiële bestedingen algemeen bekend: wie een gulden uitgeeft aan goed A, kan die zelfde gulden niet ook aan goed B uitgeven. Ten aanzien van tijdsbesteding is hij echter betrekkelijk nieuw.

Vergroting van de kunstconsumptie is jarenlang nagestreefd door prijsmanipulaties. Wanneer we echter kijken naar de prijs van kunst per uur (variërend van f. 2 tot f. 5), dan is die naar alle waarschijnlijkheid al aanzienlijk lager dan van b.v. fotograferen, café- en restaurantbezoek, het bezit van een boot of tweede huis. De tijdsdimensie van de kunstconsumptie verdient meer aandacht dan hij nu krijgt, want nog steeds openen nieuwe musea hun poorten, stijgt het jaarlijks aantal uitgebrachte titels van boeken, platen, toneelstukken en films en tracht men het teruglopende bezoek c.q. de teruglopende verkoop per titel of productie te bestrijden met prijsverlagingen.

Het concurrentiemodel, zoals hierboven geschetst, kan nu als volgt worden samengevat: zolang het kunstgevoelige deel van de bevolking niet groter wordt dan het nu is, zal iedere uitbreiding van het kunstaanbod noodzakelijk leiden tot een vermindering van de afname per kunstsoort en daarmee tot een steeds groter beroep op steun van de overheid.

## Conclusies

1. De toegenomen overheidsbemoeienis met en financiering door de overheid van de kunsten heeft geleid tot een „politisering” van de kunst. Op grond van een traditionele terughoudendheid van de overheid om te oordelen over kunst is een belangrijk deel van de besluitvorming — en van de politieke strijd — uitbesteed aan belanghebbenden en betrokkenen in kunstraden en adviescolleges.

2. De toegenomen overheidsfinanciering vraagt om meer inzicht in de structuur van het kunstenbedrijf. Daartoe is het noodzakelijk een onderscheid te maken tussen kunst- en niet-kunstproducten en daarnaar onderzoek te verrichten.

3. Onderzoek naar de kunsten zal van het onderscheid kunst/niet-kunst moeten uitgaan, maar wordt daardoor onvermijdelijk zelf onderwerp van politieke strijd. Een extra moeilijkheid ligt in het ontbreken van goed (historisch) statistisch materiaal.

4. Het aantal kunstenaars is de afgelopen jaren gegroeid en zal nog enige tijd blijven toenemen. Ook het aantal verschillende kunsten is gegroeid.

5. Het kunstvakonderwijs schiet op enkele essentiële punten te kort, maar bepaalt in toenemende mate de beroeps-erkenning van het kunstenaarschap.

6. Het kunstenaarschap kent een drietal verschillende beroepsposities:

- als kunstdocent in overheidsdienst;
- als — meestal uitvoerend — kunstenaar in dienst van een kunstinstelling;
- als zelfstandig kunstenaar (bijna alle scheppende kunstenaars, de „kleinschalige” podiumkunsten en vele toegepaste-kunstproducenten).

Veel kunstenaars werken in meer beroepsposities tegelijk, volgens sommigen uit economische noodzaak, volgens anderen op grond van artistieke noodzaak.

7. De zogenaamde podiumkunsten zijn in de loop der tijd steeds minder afhankelijk geworden van hun publiek in de zaal. Aan de ene kant staan de podiumkunsten die via mechanische reproductie (radio, televisie, grammofoonplaat) hun publiek hebben vergroot en hun inkomsten naast recettes ook krijgen uit uitvoeringsrechten en auteursrecht. Aan de andere kant staan de podiumkunsten die door de overheden worden gesubsidieerd. Ondanks een toegenomen aanbod en spreiding van het aanbod is het publiek in aantal gelijkgebleven of verminderd. De subsidiëring is dientengevolge opgelopen tot meer dan 90% van de exploitatielasten van de grote gezelschappen.

8. Indien uitgegaan wordt van een constante grootte van de afname van kunst — en dat is zeker op de korte termijn reëel — zijn het gesubsidieerde en het niet-gesubsidieerde aanbod van kunst concurrerend. Subsidies die het aanbod vergroten kunnen dan gemakkelijk leiden tot een vermindering van de afname per produkt. De rechtvaardiging van dergelijke subsidies moet zijn dat men de kwaliteit van het gesubsidieerde produkt hoger, dan wel anders acht dan het niet-gesubsidieerde produkt; het laatste is het geval wanneer men diversiteit van het aanbod een op zich zelf nastrevenswaardig doel vindt. Voorbeelden van deze soort concurrentie zijn: de verkoop van gesubsidieerde beeldende kunst via artotekenen ten nadele van de via commerciële galerieën verhandelde beeldende kunst, het gesubsidieerde distributiesysteem der bibliotheken dat een nadelige invloed op de verkoop van boeken lijkt te hebben, evenals het subsidiëren van schrijvers waardoor het aantal titels sneller groeit dan het aantal verkochte exemplaren, met als gevolg een vermindering van het auteursrechtelijk inkomen.

9. De afname van kunst moet niet alleen onderzocht worden vanuit een geldbestedingsperspectief, maar vooral ook vanuit een tijdsbestedingsperspectief.

Hans Onno van den Berg

15) S. B. Linder, *The harried leisure class*, New York, 1970, in het Nederlands verschenen onder de titel *Arme Elite, toekomst en tijdgebrek*, Groningen, 1971.