

# De kunst geprijsd of geprezen?

**Marc Adang** Een kunsteconoom moet naar kunst kijken als een arts naar een patiënt: hij moet zich er niet mee vereenzelvigen maar er zijn wetenschappelijk handwerk op toepassen. De kunst, dat complex van platvloerse en verheven elementen, is de afgelopen eeuwen steeds van gedaante veranderd. Kunsthistoricus Marc Adang betwijfelt of Klamer zich niet in de luren laat leggen door dat ene beeld dat kunstenaars en deskundigen graag verspreiden: de romantische schildering van kunst als religie en de kunstenaar als voorganger en profeet.

'As you have noticed by now, the economists' perspective is not very inspiring when applied to the world of arts,' zegt Klamer halfweg zijn oratie. Dit verklaart hij uit het bestaan van twee werelden: die van de economen en die van de kunst. Aansluitend maakt hij de overstap van de ene naar de andere wereld (p. 303). Op dat moment trapt hij in een val die sinds de romantiek wijd openstaat.

Met het grotendeels wegvallen van een feodale cliëntèle en de opkomst van nieuwe reproductiemedia werden kunstenaars gewezen op de nuttelosheid van hun bezigheden, en daardoor in hun eer aangetast en in hun

materiële bestaan bedreigd. Ter verdediging voerden zij aan dat de besognes waarmee de criticasters hun dagen vulden slechts het alledaags banale, het materiële betrof, terwijl zijzelf verwijlden in het geestelijke, dat van een onloochenbaar hogere waarde was. Deze constatering dempte de twijfel aan zichzelf en snoerde critici de mond. Immers: deze 'bourgeois', 'filisters' en 'droogstoppels' argumenteerden vanuit een lagere waarden-schaal dan die van waaruit de kunstenaars opereerden, en daarmee verloren deze argumenten hun waarde. Op deze aanname is niet alleen de latere ontwikkeling van de kunst

gebaseerd, maar ook - zoals ik wil aantonen - de onaanraakbare positie van het kunstbedrijf.

Wie de overstap maakt naar de (kunst)wereld van 'suggestions', 'ambiguïty' en andere vormen van *make-believe* maakt het zichzelf niet eenvoudig om te beantwoorden aan de eisen van rationaliteit en controleerbaarheid, die traditioneel aan wetenschap wordt gesteld. Maar Klamer staat niet alleen in dezen, ook kunsthistorici worden voortdurend geconfronteerd met de keuze tussen twee werelden. Bij de oude kunst is de distantie in tijd voldoende groot om ook emotioneel distantie te houden, en van onderzoekers die zich hiermee bezighouden wordt geaccepteerd dat ze zich als historici gedragen.<sup>1</sup> Kunsthistorici die de kunst van de voorbije twee eeuwen als onderwerp hebben gekozen, moeten evenzeer kiezen tussen de ratio van de historicus en het engagement van de kunstadept. Maar van hen wordt verwacht dat ze kiezen voor de kunst.<sup>2</sup> Omdat ik mij binnen de kunstgeschiedenis altijd prettig heb gevoeld aan de historische kant van de scheidslijn, ben ik het niet eens met Klamers constatering waarmee ik mijn bijdrage opende. Al ben ik geen econoom, ik wil wel proberen een glimp te tonen van wat een econoom te zien zou krijgen als hij níét de oversteek maakte van zijn eigen discipline naar de wereld van de kunst.

## Kunst is een complex, gestaag in waarde stijgend

Enkele jaren terug werd in Amsterdam een Waterwinkel geopend. Volgens de economische theorie is het voortbestaan van deze zaak het bewijs dat hier een behoefte wordt bevredigd. Toch heeft Amsterdam geen gebrek aan gezond en smakelijk drinkwater. Wie extra geld uit geeft en het sjuwen met flessen voor lief neemt, heeft blijkbaar behoefte aan meer dan alleen water uit de kraan.

'People pay nothing for art that they do not

value and they do not pay infinite amounts for priceless art. William Grampp, an economist, concludes from this that price is the best indicator of the aesthetic value. It's a shocking perspective if you care about the value of art. But try to prove him wrong,' aldus Arjo Klamer (p. 299). Daarbij lijken Gramp en Klamer ervan uit te gaan dat de koper alleen 'aesthetic value' koopt. Het waterverhaal vertelt iets anders. De klant koopt bij de waterwinkel een reeks uiteenlopende componenten, in een waterige oplossing. Wie de economische waarde van dat water wil vaststellen, moet niet alleen aan de aanbodzijde kijken uit welke componenten de prijs is opgebouwd, maar ook aan de vraagzijde ontleden uit welke elementen de waardering bestaat, teneinde ze afzonderlijk te kunnen becijferen.

Die ontleding mis ik in Klamers betoog. Kunst is geen eenduidig, noch een statisch begrip, het is een heterogeen fenomeen. In de westerse kunstgeschiedenis is niet alleen de vorm van de kunst steeds van gedaante veranderd, ook de notie 'kunst' is aan voortdurende evolutie onderhevig. Daarom dragen latere noties over kunst steeds de sporen van eerdere opvattingen. Dit maakt het concept 'kunst' tot een complex fenomeen, waarin een aantal zowel verheven als platvloerse elementen verweven zijn.

Klamer laat zich verleiden tot een inhoudelijke omschrijving van kunst. Zelf zou ik alles (beeldende) kunst willen noemen wat in een museum hangt of daar zou kunnen hangen. Maar daar beginnen de problemen, want alles wat in het Rijksmuseum hangt, is niet gemáákt om daar te hangen; het was boven altaren gedacht of in regentenkamers. Soms hing het in een Kunst- en wonderkamer, maar die was eerder een driedimensionale *summa* van de wereld, een encyclopedie in natura, dan een kunstverzameling in de huidige betekenis.

Langzamerhand ging de faam van de maker een rol spelen en vanaf de renaissance bestreden Italiaanse vorsten elkaar het privilege van de beste kunstenaars. Aanvankelijk stond hierbij het vakmanschap van de kunstenaar voorop, zijn vaardigheid om op originele wijze concepten van anderen vorm te geven. Maar gaandeweg - vanaf de zestiende tot de negentiende eeuw - werden op de kunstenaar ook gaven geprojecteerd die het aura van zijn werk en van de kunst in het algemeen ongekend krachtig deden stralen.<sup>3</sup> Het aura van de kunstenaar kreeg mystieke trekken. De kunstenaar werd voorganger, de esthetica een theologie en het denken raakte verankerd in die andere onuitputtelijke bron van abracadabra: Plato. Twee stromingen zijn te onderscheiden: die van het geloof in de eenheid van het goede, het ware en het schone, en die van het geloof in de kunstenaar als ziener. Deze twee lopen niet parallel maar versterken wel eendrachtig de semi-sacrale pretentie van de kunst.

De aanhangers van de eenheid tussen goed, waar en schoon gaan ervan uit dat kunst alleen grote kunst kan zijn als hij gedragen wordt door een moreel hoogstaand kunstenaarschap. Deze grote kunst zal bij het publiek een verlangen naar het goede en het ware opwekken. De idee van een visionair kunstenaarschap gaat ervan uit dat de mens maar een beperkt beeld heeft van zijn situatie omdat de werkelijkheid of de tijdgeest zich slechts deels openbaren, en dan nog alleen aan mensen die er gevoelig voor zijn en er zich voor openstellen. Het beeld van de anderen wordt vertroebeld door conventies of een materialistische instelling. De kunstenaar daarentegen wil de wereld doorgronden, en durft daarbij het clichématige achter zich te laten en af te gaan op zijn intuïtie. Compromisloos geeft hij deze ervaringen vorm opdat anderen toegang krijgen tot de diepere lagen van de werkelijkheid. De kunstenaar als voorganger in het zuiver houden van de moraal

is een andere dan de kunstenaar als profeet van een slechts door compromisloosheid te doorschouwen tijdgeest. De eerste zoekt het verheffende, de tweede het uitzonderlijke; de eerste heeft het universele, de tweede het unieke op het oog. Enigszins gechargeerd zien we hier een klassiek versus een romantisch kunstenaarsbeeld, maar in beide wordt de kunstenaar een priester en de kunstliefhebber een geprivilegieerd gelovige.

De status van geprivilegieerd gelovige was ook begeerlijk. Ingrijpende veranderingen in zijn materiële situatie en twijfel aan de vertrouwde conventies hebben de negentiende- en twintigste-eeuwer onzeker gemaakt omtrent zijn positie in de wereld. Het volgen van de wederwaardigheden van de hedendaagse kunst werd zo een symbolische, welhaast rituele beleving van het eigen lot. Zo wordt kunst een placebo voor elk *mal du siècle*: de keuze voor een symbolische reactie op de levensvragen bij het publiek loopt parallel aan de antirationalistische en antimaterialistische metafysica van de kunst. Hierbij sluiten de omschrijvingen van kunst aan die uitgaan van het genot dat de desoriëntatie door het ongrijpbare en onoplosbare teweegbrengt (pp. 304-305).

#### Prozaïsche praktijk

Dit steeds verhevener beeld van kunst en kunstenaar heeft een keerzijde. Zoals het gewijde water uit de bron in Lourdes niet in de Waterwinkel wordt verkocht, zo onttrekt de kunst zich gaandeweg aan de mores die heersen bij de economie van gebruiksgoederen. En van dan af kunnen behoeften en praktijken binnensluipen, of zelfs domineren, waar Grampp minder weet van heeft dan de modale Amerikaanse televisiedominee.

Kunst werd een handige drager van wat Thorstein Veblen destijds 'conspicuous consumption' noemde, de ostentatieve

kapitaalsvernietiging waarmee men zijn macht etaleerde - en daarmee weer in macht en aanzien steeg.<sup>4</sup> En daar zit weinig 'aesthetic value' in. Klamers voorbeeld is significant: Van Goghs portret van Dokter Gachet, door de Japanse papierfabrikant Rioei Sato voor het recordbedrag van 75 miljoen dollar gekocht (pp. 298-299). Vanouds hebben portretten alleen gebruikswaarde voor de familie. Maar Van Gogh maakte van dit portret meteen twee exemplaren: een voor de geportretteerde en zijn familie, en een voor de kunst. En als kunst kon het alle verkooprecords breken omdat Van Gogh beantwoordt aan vier eisen voor geslaagde 'conspicuous consumption'. 1. Van Gogh is, mede dankzij de vroege publicatie van zijn brieven, een prototype van de kunstenaar als getourmenteerde en compromisloze ziener. 2. Bovendien is zijn stijl door grote groepen kijkers vrij makkelijk te herkennen, zodat iedereen meteen weet dat hij te maken heeft met een werk van deze grote kunstenaar. Dit vergroot de *exposure* van de koop - terwijl de mythe van de onvervreembare individualiteit voor ideologische dekking zorgt. 3. Verder is Van Goghs oeuvre in zijn vorm voldoende 'vreemd' om aan het romantische kunstenaarsbeeld te beantwoorden, maar inhoudelijk verre van hermetisch: voor het merendeel stilleven, landschappen of portretten, traditioneel de weinig intellectuele genres, en dus door de massa te bevatten. En dat sluit weer aan bij het vorige punt.<sup>5</sup> 4. Ten slotte straalt de aura van eerdere hoge prijzen af op de kunstenaar, zodat het volgende schilderij in waarde stijgt.

Met dit laatste is iets vervelends aan de hand. Deze waardevermeerdering van alle Van Goghs maakt zijn werk bijzonder waardevast. Geheel tegen de oorspronkelijke bedoeling in wordt op die manier de ostentatieve kapitaalsvernietiging een volstrekt waardevaste belegging.<sup>6</sup> Dat maakt echter niet

uit. Zoals de onderling tegenstrijdige esthetische noties samen de sacrale aura van de kunst bepalen, blijken ook ostentatieve kapitaalsvernietiging en waardevaste belegging elkaar geenszins in de weg te zitten. Voor het voortduren van deze paradox, of dit gebrek aan logica, kan ik geen andere verklaring bedenken dan de behoefte aan het sacrale - en het metafysische, het antirationalistische en antimaterialistische. Getuige Klamer: 'If you're wondering what this means, why this must be called art, or if you simply were fascinated with the technical wizardry and the effects displayed here, you got it. If you are worried about the costs of this performance, on the other hand, you did not get it' (p. 304).

#### Overheid of deskundigen

Terecht beperkt Klamer zich niet tot individuele kunstkopers als Sato, en richt hij ook zijn oog op 'the economic significance of the cultural sector' en de 'public support for the arts' (pp. 299-303). Nog steeds hoor ik hoe WVC-ministers zich op de borst klopten omdat ze ondanks vele bezuinigingsronden geen cent van de kunstsubsidie hadden afgehaald. Dan rijst toch de vraag wat voor belang de kunst vertegenwoordigt, dat ter bescherming van dit goed welzijn en gezondheid extra konden worden gekort. Ik denk dat dit beleid stoelt op een aantal elementen dat al weer even heterogeen is, en voor een deel overeenkomt met de al genoemde.

Voor een deel is de staat in de plaats getreden van de vorsten. Zo werden vorstelijke collecties staatsmusea - getuige het Rijksmuseum - en moest een voorheen persoonlijk mecenaat staatkundig worden gelegitimeerd. Hierbij bleek het geloof in volksovoeding door kunst een goed motief. Dit geloof is een negentiende-eeuwse notie waarin de genoemde trias van het goede, het ware en het schone een belangrijke

rol speelde. In Nederland zien we hoe de controle op het werkelijke effect van de volksoepvoeding door kunst, of van welk effect van kunst dan ook, al vroeg werd gefrustreerd door het Thorbeckiaanse adagium dat 'de regering geen oordelaar van wetenschap en kunst is'. Zo werd de basis voor het cultuurbeleid van de overheid een aanname die door diezelfde overheid niet mocht worden getoetst. Die toetsing werd in handen gelegd van een zich snel professionaliserende groep burgers, die zijn positie ontleende aan het onvoorwaardelijk pomen van de aanname die hij nu juist moest toetsen.<sup>7</sup>

Vanuit de trias goed-waar-schoon zijn volksoepvoeding, cultuurspreiding en esthetische educatie gewenst, met alle denivellerende aspecten die daarbij horen. Kern van het avant-gardebegrip daarentegen is de notie van voorlopers, van een Gideonsbende. Cultuurspreiding kan echter niet worden verwezenlijkt als ze in handen wordt gelegd van mensen die hun beroepsuitoefening en hun sociale status ontleenden aan hun distinctie van de massa.

Hier krijgt het waardenconglomeraat rond de kunst weer een nieuwe component. Avant-garde vereist dat de kunstenaar steeds met iets nieuws komt aandragen. Dit is de motor van de karikaturaal snelle opeenvolging van '-ismen'.<sup>8</sup> Niet alleen kunstenaars waren in een *rat race* gewikkeld, hetzelfde gold de professionele en niet-professionele entourage van kunstliefhebbers. De opeenvolging van stijlen en vaak nonsensicale manifesten werd geaccepteerd omdat wie riep dat de keizer naakt was, uit het gevolg werd getrapt. Bovendien werd de moeite van blijven bij de ontwikkelingen van de hedendaagse kunst gezien als een eigentijdse variant van wat Veblen aanduidde als 'conspicuous leisure', het ostentatief verdoen van nuttige tijd. In die zin is de door Oosterbaan Martinus geconstateerde

smaakonzekerheid niet het gevolg van stijlverscheidenheid, maar stijlverscheidenheid een noodzakelijk instrument voor het in stand houden van smaakonzekerheid als sociale strategie.

Waar 'conspicuous consumption', de ostentatieve kapitaalsvernietiging waarmee men zijn macht etaleerde, juist leidt tot meer aanzien en nieuwe macht, bepaalt 'conspicuous leisure' mede de pikorde in de culturele sector. Beide zijn maar in schijn een 'conspicuous waste', want ze worden wel degelijk te gelde gemaakt. De macht van 'conspicuous leisure' wordt pas duidelijk als men constateert dat met het postmodernisme wel het geloof in de visionaire rol van de kunstenaar aan de kant werd gezet, maar de 'conspicuous leisure' en het nonsensicale van de kunsttheorieën daarbij geenszins afnamen. Integendeel: het leidde ertoe dat onderzoekers die getraind zijn in probleemoplossend denken, verrukt staan over een tak van bedrijvigheid die erop is gericht problemen te stellen zonder ze op te lossen. Meer zelfs: de kunst zou falen als het probleem werd opgelost, want 'solving the problem (...) would destroy the art' en 'art requires ambiguity to allow the experience of wonderment' (p. 305).<sup>9</sup>

**Niet al het weerloze bleek van waarde**  
'Een vruchtbaar misverstand', dat waren de gepaste woorden waarmee Eddy de Jongh, emeritus hoogleraar in de iconologie en kunsttheorie, het idee van de zedelijke verheffing door kunst aanduidde.<sup>10</sup> Dankzij deze en andere overschattingen van de kunst zijn zaken in musea bewaard en is kunst gemaakt waarvan ik het genot niet had willen missen. Bij de waardering van kunst mag het pure plezier niet worden vergeten: het genieten van de beeldende middelen, het intellectuele spel van de betekenis, de illusie, de mystiek et cetera. Maar het zou verkeerd zijn om alle

vruchten die de sacralisering van de kunst heeft opgebracht als even waardevol te bestempelen. Laat ik mij tot twee voorbeelden beperken.

Jarenlang leverde het kunstonderwijs grote aantallen jonge kunstenaars af. De instroom was groot, want de verhalen over het leven van een kunststudent misten hun uitwerking op jongeren niet, terwijl de contraprestatie het kunstenaarschap maakte tot een uitzonderlijk risicoloze vorm van vrij ondernemerschap. De intuïtieve, antirationele grondslag van het romantische kunstenaarschap verschafte de studenten weinig gereedschap om de omgeving te analyseren, terwijl de modernistische depreciatie van het ambacht ertoe leidde dat ook de technische vaardigheid stiefmoederlijk werd behandeld. Over dit alles heen kwam de kritiekloosheid van de docent, die er voor paste om de kunstgeschiedenis in te gaan als diegene die een Van Gogh van de academie had gezonden. De permanente gehaastheid van elkaar opvolgende -ismen heeft er bovendien geregeld toe geleid dat het onvoldragene en het moedwillig ongewone werden opgehemeld en het bezonkene tot *vieux jeu* werd bestempeld. Met als gevolg een 'traditie van het nieuwe', zoals de criticus Harold Rosenberg het in 1963 noemde, een conformisme van het non-conformisme dat heeft geleid tot censuur en zelfcensuur. Ook dit was een niet te becijferen vernietiging van cultureel kapitaal.

Klamer haalt een advertentie aan waarvan hij hoopt dat het een grap is, een felicitatie voor een afgestudeerde: 'Congrats Pete, Love, Your parents. By the way, you owe us \$213.000.' Klammers moraal is duidelijk: wat je voor de opvoeding van je kind uitgeeft, hoor je niet te becijferen. En zo hoor je je ook als gemeenschap grootmoedig op te stellen tegenover de kunsten (p. 307). Nog afgezien van het feit dat een gemeenschap wel jaarlijks haar onderwijsbegroting dient te toetsen, dient toch gezegd dat het menig ouder zal verheugen als

zijn investering vruchten afwerpt. In de beste families zal een hartig woordje worden gesproken wanneer kindlief de studietoelage gebruikt voor alle geneugten des levens zonder zich verantwoordelijk te voelen voor het onderwijsrendement van de ouderlijke investering. De gang van zaken in het kunstonderwijs en de traditie-van-het-nieuwe maken duidelijk dat de romantische esthetica de kunst, noch de samenleving altijd heeft verder gebracht. Kortom: niet al het weerloze bleek van waarde. Het is zeer de vraag of een economie van de kunst zoals Klamer die voorstaat toegerust is voor dit soort onderscheid.

### Riskante investeringen

Wat is de waarde van kunst, gezien dit alles? Het genieten van vorm of inhoud, de bevrediging van een niet langer door religie bevredigde behoefte aan het metafysische, het etaleren van een persoonlijke levensstijl, het streven naar aanzien op basis van bezit of kennis, dit zijn allemaal individuele zaken. Maar voor de 'economics of art' zijn ze relevant omdat het behoeften zijn die voor de consument de opbouw van de waarde van kunst bepalen en bijgevolg van de prijs die hij voor kunstwerken wil betalen. De kwantificering ervan zal niet eenvoudig zijn, en de variabelen zijn aan duidelijke - zij het niet duidelijk meetbare - conjuncturen onderhevig, getuige bijvoorbeeld de invloed van het Musée d'Orsay op de waardering van de negentiende-eeuwse salonschilderkunst of, dichterbij huis, de bemoeienis van een publiciteitsbewuste kunsthandelaar als Loek Brons op de prijs van de vooroorlogse Nederlandse kunst.

Van meer algemeen belang is de vraag naar de positie die de gemeenschap, c.q. de overheid inneemt, of zou moeten innemen tegenover de kunst. Laat ik vooraf stellen dat ik niet tegen kunstsubsidie ben. Al maakte Nederland zich

tot de *risee* van de internationale kunstwereld met zijn hangars vol contraprestatiekunst, ook in andere bodemloze putten wordt met overtuiging geld gestort - men denke aan de nationale vliegtuigindustrie. En tegenover het gesubsidieerde kaartje in het theater, de concertzaal of de opera staat de indirecte subsidie aan het betaald voetbal in de vorm van ordehandhaving, de logistieke hand- en spandienst van het leger bij springconcoursen, of de collectief gedragen last van auto- en motorraces, Sail-manifestaties, bloemencorso's en marathons in de binnenstad.

Klamers leeropdracht is de economie van kunst en cultuur. Hij zegt een breed cultuurconcept aan te hangen: 'the values and beliefs the people share' (298). Door zijn exclusieve aandacht voor kunst lijkt hij dat zelf enigszins te vergeten. Binnen zijn cultuurconcept lijkt mij een cultuuroverdracht die minder exclusief op kunst is gericht van groter nut, met name het versterken van het bewustzijn van, en de kennis over het eigen culturele erfgoed. Het heeft iets onlogisch dat het Westen alle volkeren aanmoedigt om terug te gaan naar de eigen *roots*, terwijl de eigen bronnen worden verwaarloosd, weggemoffeld of onderdrukt ten gevolge van deconfessionalisering, kritiek op het gymnasium et cetera. Al hebben deze instituties door hun conservatieve interpretatie van het erfdeel een dergelijke reactie uitgelokt, het valt te betreuren dat met de conservatieve interpretatie ook het erfgoed zelf aan de kant is gezet. Dit proces ontnemt ons het bewustzijn van de historisch gegroeide ratio van ons stelsel van 'values en beliefs', met alle ontworteling vandien.

Nederland kan trots zijn op zijn artistieke verleden. Beslist niet op alles, maar de waarde van onze Gouden Eeuw is onmiskenbaar, heel direct als toeristische *spin-off*, maar ook voor het aanzien van Nederland op het

internationale schouwtoneel. Zo afficheerde een Nederlandse bank zich in het buitenland als 'een bank uit het land van Rembrandt'. Maar wordt het dubbeltje dat we nu investeren in de Nederlandse hedendaagse kunst ooit een kwartje? Ik durf het te betwijfelen. Nederland beleefde niet alleen op artistiek vlak een gouden eeuw, maar was ook op andere terreinen een wereldmacht. In de Hollandse zeventiende eeuw wedijverde economische kracht met artistieke potentie.<sup>11</sup>

Ook later hebben we grote kunstenaars voortgebracht. Maar vanuit internationale optiek kunnen de Israëls of een Breitner niet tippen aan de positie van Van Gogh, een Gestel niet aan Mondriaan, een Appel niet aan De Kooning. Van Gogh en Mondriaan zaten in Parijs op het moment dat het ertoe deed, terwijl hun tijdgenoten thuis zaten. Appel werd in het Stedelijk op handen gedragen en schilderde in Parijs, terwijl De Kooning in New York werkte dat de leiderspositie van Parijs had overgenomen. Kortom: we moeten ons erbij neerleggen dat we artistiek niet meer tot de top behoren, omdat de beslissing over de richting die de kunst inslaat op andere fora wordt genomen. Onze kunstenaars kunnen alleen achter de ontwikkelingen aanhollen.

Bovendien: welke kunst zouden we moeten subsidiëren? In de zeventiende eeuw stond in Nederland andere kunst in aanzien dan die waarop we ons nu beroemen. De Israëls en Appel konden rekenen op meer vertrouwen dan Van Gogh en De Kooning. Telkens bleek dat door tijdgenoten op het verkeerde paard was gewed, alweer omdat de beslissingen elders werden genomen. De richting die de kunst ingaat is ook van belang voor de prijs van oudere kunst. Zo lijkt het investeren in hedendaagse Nederlandse kunst de zuiverste vorm van 'conspicuous waste', maar of we daaraan status en macht ontlenen blijft voor mij de vraag.

### Conclusie

Tot zover enkele kanttekeningen bij de relatie tussen kunst, cultuur en economie. Moeilijkheid en belang van het terrein wettigen een leerstoel, die bezet dient te worden door een econoom die naar de kunstwereld kijkt als een arts naar een patiënt: niet om zich ermee te identificeren maar om er zijn vakkennis op los te laten. Hier dreigen twee gevaren. Wie zich laat verblinden door de metafysica van de groep van kunstenaars en deskundigen die hij moet onderzoeken, krijgt geen vat op de onderliggende structuren en mechanismen. Wie daarentegen hard zoekt naar de mores die onder het esthetische verhaal schuilgaan, loopt het risico dat de onderzochten hem neerzetten als filister. Want de kunstwereld begrijpt instinctief dat ook de handel in tulpenbollen slechts floreerde tot iemand bedacht dat het maar om bloemen ging, hoe mooi en duur ze ook waren. Klamers oratie maakt het echter weinig waarschijnlijk dat hij ooit door de kunstwereld als droogstoppel zal worden bejegend.

### Noten

1. Getuige bijvoorbeeld de nuchtere kijk van Hessel Miedema in *Kunsthistorisch*. Miedema wordt gewaardeerd als Van Mander-kenner, maar zijn kritiek op ahistorische benaderingen van kunst wordt hem niet in dank afgenomen. Zie H. Miedema. *Kunst-historisch*. Maarssen/'s-Gravenhage: Gary Schwartz/SDU, 1989, 1995 (2), in het bijzonder de inleiding tot de tweede druk.
2. Vanuit de spanning tussen het engagement voor kunst of geschiedenis kan de oratie van Van Uitert worden begrepen - en ook de commotie die erover ontstond: hij ontleedt namelijk het geloof in de moderne kunst. Zie E. van Uitert. *Het geloof in de moderne kunst*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 10 november 1986. Meulenhoff/Lanshoff, (1987) (oratie).
3. Hoewel, ongekend? Men moet de aura van de oude reliekschrijnen niet onderschatten. Maar: deze aura betreft niet het produkt van kunstnijverheid dat we nu in musea kunnen aantreffen maar de inhoud ervan. Deze aura is van mystieke aard en licht alleen op in de religieuze context.
4. T. Veblen. *The theory of the leisure class*. New York: Macmillan Company, 1899 en latere edities.

### Marc Adang

was in 1995 docent aan de Universiteit van Amsterdam

5. Terzijde: door de fascinatie van Van Gogh en zijn tijdgenoten voor de Japanse prentkunst blijkt juist voor Japanners zijn vormgeving relatief zeer toegankelijk. Japanners manifesteren zich sinds enkele jaren het sterkst manifesteren in de race naar eclatante kunstprijzen, getuige Sato.
6. De snelheid van de inflatie van kunstenaarsprijzen is opmerkelijk. In 1982, in een lezing voor de Universiteit van Chicago, zag Robert Hughes - een auteur met een brede kennis en een gezond relativeringsvermogen inzake kunst - de denkbeeldige prijs van tien miljoen dollar als belachelijk hoog en zoets als de limiet waar schilderijen redelijkerwijs niet overheen zouden kunnen. Sato betaalde voor zijn Van Gogh 7,5 miljoen dollar aan veilingkosten. Zie: R. Hughes. *Kritisch, in vredesnaam kritisch: over kunst en kunstenaars*. Amsterdam: Balans, 1990, pp. 35, 38.
7. *Kunst en staat: teksten (1981-1985) van Abram de Swaan over kunst en cultuur waaronder Kwaliteit is Klasse*, M. Hendriksen en S. de Sitter (red.). Amsterdam: Boekmanstichting/Vakgroep Culturele Studies Universiteit van Amsterdam, 1990.
8. Hiermee wordt duidelijk hoezeer het modernisme was geworteld in de negentiende-eeuwse romantiek, in plaats van er een reactie op te zijn.
9. Concentreert de 'conspicuous leisure' zich in Nederland vooral rond de hedendaagse kunst, noodzakelijk is dat niet. Een directielid van een bedrijf kan zich cultureel onderscheiden door de manier waarop hij de bedrijfscollectie van hedendaagse kunst gestalte geeft. In Frankrijk zal een vergelijkbare figuur zich onderscheiden door niet alleen alle monstertentoonstellingen te bezoeken en er de catalogus van te kopen, maar door deze catalogus ook te bestuderen en met kennis van zaken over het getoonde te converseren.
10. E. de Jongh. *Kunst en het vruchtbare misverstand*. Leiden: Huizinga-kring 1992; Amsterdam: Bert Bakker, 1993.
11. Zie de publikaties van J.M. Montias, waarvan een overzicht te vinden is in: *De Gouden eeuw in perspectief: het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*; F. Grijzenhout en H. van Veen (red.). Nijmegen/Heerlen: SUN/Open Universiteit, 1992.

### Bibliografische gegevens

Adang, M. (1995) 'De kunst geprijsd of geprezen'. In: *Boekmancahier*, jrg. 7, nr. 26, 462-468.