

# Het artistiek advieswezen

Commotie in de praktijk van het opdrachtenbeleid van het rijk\*

**Bram Kempers** Politici onthouden zich van een uitgesproken oordeel over kunst. Dat is conform de uitgangspunten van het nationale cultuurbeleid waar een afstandelijke rol als bevorderaar van autonome kunst profijtelijker is dan die van dominant opdrachtgever. Persoonlijk pronkgedrag door verstreking van opdrachten voor symbolische kunstwerken valt buiten de vaderlandse traditie. Politici stellen subsidies beschikbaar en delegeren de meningsvorming aan adviseurs. Het artistiek advieswezen heeft zich hierdoor kunnen ontwikkelen tot een aparte kaste van deskundigen die ook voor kunstenaars nieuwe beroepsperspectieven heeft gecreëerd.

De onthouding van een uitgesproken kunstoordeel door politici die wel subsidies beschikbaar stellen maar tegelijkertijd afzien van een dominante rol als opdrachtgever, schept onduidelijkheid over het opdrachtgeverschap van de overheid. Vaste procedures, om conflicten te beslechten die voortvloeien uit deze houding, schieten te kort. Heftige commotie in de praktijk van de opdrachtverlening blijft dan ook zelden uit. Ze werpt een onverwacht licht op de moderne bureaucratie *tout court*.

De distantie van de politiek heeft geleid tot een andere ontwikkeling: de opkomst van het artistiek advieswezen.<sup>1</sup> De besluitvorming wordt aan de adviseurs gedelegeerd; hun oordeel botst echter regelmatig met dat van gebruikers voor wie kunst in de openbare ruimte vrijwel onontkoombaar is. De voor de opdrachtkunst kenmerkende wijze van beoordeling wordt nog ingewikkelder doordat naast de politici, adviseurs, gebruikers en uiteraard de

kunstenaars zelf, nóg twee partijen hun stem laten horen: ambtenaren buiten de kunstsector en kunstcritici. Met elkaar vormen zij een zespertijenfiguratie in een uithoek van de verzorgingsstaat.<sup>2</sup> Adviseurs, kunstenaars en ambtenaren ontmoeten elkaar in een stelsel van commissies en instellingen, elk met hun regelingen en budgetten, die vooral na 1960 op grote schaal ten behoeve van de beeldende kunst in Nederland tot ontwikkeling zijn gekomen: het kunstbeleid.<sup>3</sup> Een tweede forum wordt gevormd door de media waar de kunstenaars, kunstcritici en adviseurs zich verenigen in een polemisch verbond. In beide situaties staan de gebruikers meestal buiten de meningsvorming.

Dit artikel gaat over de meningsvorming bij de opdrachtverlening door het rijk gedurende de jaren tachtig voor drie instituten in het complex van de Koninklijke Bibliotheek, de

departementen van Buitenlandse Zaken en Onderwijs en Wetenschappen en voor de Universiteitsbibliotheek in Groningen.<sup>4</sup> Deze grote opdrachten plaats ik eerst in een historisch perspectief: de sociale geschiedenis van het opdrachtenbeleid en de overgang van figuratieve naar abstracte kunst in overheidsgebouwen. Ik eindig met een algemene beschouwing over de patronen van consensus, compromis en conflict die kenmerkend zijn voor het artistiek advieswezen.

## Opdrachtenbeleid in wording

Het mecenaat kende na zijn bloeiperiode nog een lange doorwerking die samenviel met de aarzelende opkomst van het kunstbeleid tussen ongeveer 1800 en 1960.<sup>5</sup> Aan het kunstbeleid ging het mecenaat vooraf en daaraan ontleent het een van zijn rechtvaardigingen. Mecenaat kenmerkt zich van de dertiende tot de achttiende eeuw door een dominantie van de opdrachtgevers en door een algemene aanvaarding van monumentale kunst als symbool van macht en beschaving.<sup>6</sup> De overgang van mecenaat naar beleid verliep geleidelijk gedurende een lange periode en met de markt als tussenvorm.<sup>7</sup> De geschiedenis van het Nederlandse kunstbeleid verliep in vier hoofdfasen. De eerste fundamenteen zijn omstreeks 1800 gelegd ten tijde van de Bataafse republiek en de Franse overheersing. Deze ontwikkeling spoorde met de vestiging van een nationale eenheidsstaat. Het ging toen bij het kunstbeleid overigens meer om woorden, dan om daden. Daarna volgde een lange overgangperiode van groei en krimp: in de loop van de negentiende en in de eerste helft van de twintigste eeuw kwam het tot uitbreidingen en vonden nieuwe initiatieven plaats, die echter werden afgewisseld door bezuinigingen en ombuigingen. Geleidelijk kreeg de groei de overhand maar kwantitatief bleef de culturele zorg van de overheid beperkt.<sup>8</sup>

Na 1960 manifesteerde zich een aanhoudende exponentiële groei in aantallen ambtenaren, nota's, geldstromen en adviseurs. Dit spoorde met grote economische groei en de expansie van de verzorgingsstaat. Hierop volgde, na ongeveer 1980, zonder dat er van een scherpe omslag sprake was, een vierde periode die opvalt door afnemende groei, consolidering, herschikking, bezuiniging en een herwaardering van particulier initiatief.<sup>9</sup>

Het opdrachtenbeleid volgde in grote lijnen de algemene trend in het kunstbeleid. Rond 1800 werden verscheidene opdrachten voorbereid en in de loop van de negentiende eeuw verzezen er monumentale gebouwen met uitvoerige decoraties. In het interbellum werd opdrachtverlening door rijk en gemeenten onderwerp van debat en zagen de eerste rijksadviescommissies het licht. De Rijkscommissie van Advies voor Opdrachten aan Beeldende Kunstenaars werd in 1932 ingesteld. Daarbij kwamen na 1945 de Rijksadviescommissie voor de Gebonden Kunsten en de Commissie Monumentale Kunsten.<sup>10</sup> Ondertussen ontwikkelden de PTT en de gemeente Amsterdam hun eigen opdrachtenbeleid: ze namen zich voor een percentage van de bouwkosten te reserveren voor opdrachten aan kunstenaars. Bij de PTT werd de besluitvorming daarover gedelegeerd aan de Dienst Esthetische Vormgeving.<sup>11</sup> De rijksoverheid breidde haar initiatieven na 1946 uit. Aan de instelling van een percentageregeling van rijkswege ging een moeizame ambtelijke besluitvorming vooraf. Tal van voorstellen over 'decoratieve aankleding' van rijksgebouwen waren onderwerp van discussie tussen ambtenaren van het ministerie van Onderwijs, van dat van Openbare Werken en Wederopbouw (van 1947 tot 1956 herdoopt tot Wederopbouw en Volkshuisvesting) en van het ministerie van

Financiën. De eerste twee groepen ambtenaren betwistten elkaar de zeggenschap over de uitvoering van een dergelijke regeling, de laatste groep vond een algemene toepassing op alle overheidsgebouwen veel te kostbaar.<sup>12</sup> Op 3 september 1951 nam de ministerraad ondanks de onenigheid toch een besluit tot het instellen van een percentageregeling.

In een publikatie die onder auspiciën van de Rijksgebouwendienst verscheen, wordt over het doel van de regeling gezegd dat 'ongeveer anderhalf procent van de bouwsom kan worden besteed aan de decoratieve aankleding van nieuwe rijksgebouwen'.<sup>13</sup> De regeling zelf bestaat uit een korte brief van de secretaris-generaal van Wederopbouw en Volkshuisvesting, de dato 24 september 1951, waarin het verslag van een discussie over de regeling bij wijze van toelichting is toegevoegd: 'De bedoeling is alleen een percentage van de bouwsom voor belangrijke representatieve gebouwen vast te stellen. Van andere zijde werd voorgesteld hier geen vaste lijn te trekken, doch te bepalen dat bij werkelijk belangrijke gebouwen de Rijksgebouwendienst kan voorstellen een bedrag van bijvoorbeeld 1,5 % van de bouwsom te bestemmen voor decoratieve aankleding, waarbij dit voorstel dan op de normale wijze wordt bekeken. Hiermee heeft de ministerraad zich akkoord verklaard.'<sup>14</sup> Uit deze brief wordt tevens duidelijk welk ministerie de verantwoordelijkheid kreeg voor de regeling, namelijk dat van Openbare Werken en Wederopbouw, tegenwoordig Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieu.

In 1953 volgde een tweede percentageregeling van de rijksoverheid: voor kunst bij scholen. De minister van Financiën stemde toen in met de aanbeveling één procent van de bouwsom van rijkscholen en door het rijk gesubsidieerde scholen te besteden aan opdrachten.<sup>15</sup> Het verantwoordelijke ministerie is in dit geval dat

van Onderwijs. De percentageregelingen van het rijk zijn niet bij wet geregeld. De basis is in beide gevallen een besluit van de ministerraad, waaraan traag en summier ruimere bekendheid is gegeven.<sup>16</sup> Evenmin gaat het om een Algemene Maatregel van Bestuur of om 'pseudo-wetgeving'. Aan de regeling zijn formeel geen rechten te ontleen.

Toen het na 1960 tot een uitdijend geheel van verzorgingsarrangementen voor kunst en cultuur kwam, profiteerde het opdrachtenbeleid daar ook van. De percentageregeling bij rijksgebouwen werd bij meer overheidsgebouwen toegepast dan voorheen en de stijging van het bouwvolume zorgde eveneens voor een sterke toename van het aantal opdrachten. Het college van adviseurs dat in dit verband de toon aangeeft, is de Adviesgroep Beeldende Kunst (ABK).<sup>17</sup> De leden van deze adviesgroep worden door de directeur-generaal van de Rijksgebouwendienst, op voordracht van de Rijksbouwmeester, op part-time basis benoemd voor een periode van drie jaar. De ABK is betrokken bij besluiten over kunst bij nieuwbouw of verbouw van rijksgebouwen, met uitzondering van de gebouwen die toebehoren aan staatsbedrijven met een zelfstandig financieel beheer, zoals de NS en tot de privatisering ook de PTT.<sup>18</sup>

Sinds 1974 hanteert de Rijksgebouwendienst een 'glijdende schaal', dat wil zeggen dat men twee procent van de eerste tien miljoen van de bouwsom voor kunst reserveert, één procent van de volgende tien miljoen en vijf en een half procent van het resterende bedrag. Deze aanpassing volgde op een evaluatierapport van de Raad voor de Kunst uit 1974 waarin de doelmatigheid en effectiviteit van de regeling onder de loep was genomen. Als reactie daarop werd bovendien een werkgroep Beeldende Kunst Rijksgebouwendienst gevormd, die in 1977 de

nota *Kunst bij Rijksgebouwen* uitbracht. Daarin stond het advies een kerngroep te verbinden aan het bureau van de Rijksbouwmeester. Deze kwam er, in 1978, en werd in 1982 omgedoopt tot de Adviesgroep Beeldende Kunst, de naam waaronder zij tot op heden bekend is.<sup>19</sup>

Het tweede toonaangevende college dat over opdrachten aan beeldende kunstenaars adviseert, is de Stichting Kunst en Bedrijf. Ze is als kleine instelling opgericht in 1950; sinds 1963 wordt de documentatie van de Stichting gebruikt in het selectieproces voor overheidsopdrachten en sedert 1966 is ze betrokken bij de advisering over de percentageregeling die van toepassing is op nieuwbouw of verbouw van instellingen van voortgezet en wetenschappelijk onderwijs.<sup>20</sup> Na 1 januari 1984 is deze advisering en begeleiding geformaliseerd door een vaste relatie met het ministerie van Onderwijs en Wetenschappen en van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC). De Stichting Kunst en Bedrijf was tot haar 'verzelfstandiging' in 1990 de vaste, door WVC gesubsidieerde, adviseur over de éénprocentsregeling. In de jaren tachtig vond ook op het terrein van het opdrachtenbeleid een herbezinning plaats tegen de achtergrond van afnemende groei. Inzake het opdrachtenbeleid streeft het ministerie van WVC naar verdere centralisatie van de advisering. Op 25 april 1990 is dan ook een ontwerpbesluit genomen over de vorming van een Nationaal Fonds Opdrachten Beeldende Kunst. Fondsen zijn privaatrechtelijke instellingen waaraan de overheid in toenemende mate haar advisering en subsidiëring delegeert. De Rijksbouwmeester wenst de percentageregeling van zijn ministerie echter niet onder te brengen in het Nationaal Fonds, terwijl ook de directeur van de Stichting Kunst en Bedrijf grote reserves uit.<sup>21</sup> De adviseurs, of 'rijkskunstmeesters', zoals minister H. d'Ancona (WVC) haar

deskundigen omschrijft, hebben al met al jaarlijks voor vele miljoenen aan opdrachten te vergeven.<sup>22</sup>

#### **van figuratief en symbolisch naar abstract en autonoom**

De hoofdlijn in de kunstgeschiedenis, zoals beschreven in de handboeken van H. Janson en E. Gombrich, heeft veel vergeten zijlijnen.<sup>23</sup> Een ervan is de moderne kunst die in opdracht van overheden is gemaakt; wat de hoofdlijn was, kunst in opdracht, is een zijlijn geworden. Zij volgt de nieuwe hoofdlijn van markt en beleid met enige vertraging en wijkt daarvan soms enigszins af. Het beeld van de continuïteit in figuratief symbolische kunst wordt verder verstoord doordat ze nauwelijks interessant wordt geacht als object van cultuurbehoud: haar geschiedenis blijft goeddeels onbeschreven en wordt voortdurend uitgewist. Ik volsta met enkele voorbeelden om de vrijwel vergeten zijlijn van de Nederlandse opdrachtkunst tussen 1950 en 1980 aan te geven.

De uitbreiding van het ministerie van OKW aan de Nieuwe Uitleg laat de eerste grote toepassing van de 'Anderhalfprocentregeling' zien. Het ging om bijna drie procent van de bouwsom, ongeveer vijftigduizend gulden. De uitbreiding behelst een verbouwing van het bestaande pand en een nieuw gebouw uit 1953, ontworpen door de toenmalige Rijksbouwmeester ir. G. Friedhoff. Hij was de laatste Rijksbouwmeester die in die hoedanigheid zelf gebouwen ontwierp. Alleen de representatieve ruimten werden voorzien van kunstwerken. Friedhoff, die zich met succes verzette tegen instelling van de door het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen voor dit project gewenste adviescommissies, koos voor zowel figuratief als non-figuratief werk. Hij wenste, conform de toen heersende opvattingen, uitbeeldingen die op symbolische wijze de activiteiten van het

departement verduidelijken. Daarvan getuigen bijvoorbeeld het beeld van C. Stauthamer, een danseres op een sokkel op de binnenplaats bij de ministerskamer, en het mozaïek dat de wanden van dit vertrek siert. N. Klaassen en J. Bouwhuis ontwierpen een voorstelling waarin onderwijs, kunsten en wetenschappen worden gesymboliseerd door respectievelijk een moeder die haar kind naar school brengt, door een vrouw met opgeheven handen te midden van vogels en door een hoogleraar met boeken. Het beperkte aantal non-figuratieve decoraties werd uitgevoerd in kostbare en duurzame materialen.

Opdrachtverlening bleef hierna nog twee decennia incidenteel en informeel; non-figuratieve kunst bleef marginaal in overheidsgebouwen. Persoonlijke verhoudingen bleven van groot belang. Van de figuratief symbolische kunst werd nog geen afstand gedaan. Het voorbeeld van Nijmegen illustreert dat. Tussen de Universiteitsbibliotheek en het Erasmusgebouw waar de Nijmeegse Letteren resideren, staat een beeld van Erasmus. Het is een geschenk van het dispuut van de geschiedenis- studenten, die via Erasmus eer betuigen aan de toonaangevende katholieke historici P.J. Post en L.J. Rogier, zo verduidelijkt het opschrift. De leden van het dispuut zagen het beeld omstreeks 1963 bij de maker, A. M. Kortekaas van Swelm, op de Waalbandijk bij Winssen staan en dachten: dat is wel wat. De kunsthistoricus professor F. van der Meer protegeerde de kunstenaar en wist de kritiek op het gegeven dat het beeld geen voeten had weg te nemen.

Eind jaren zestig zette de abstractie door. De herkenbare symboliek zoals die tot dan toe gangbaar was, werd langzamerhand verlaten. De ruimte tussen de Universiteitsbibliotheek en het Erasmusgebouw werd voorzien van muurtjes, heuvels en bosschages: omgevingskunst, het nieuwe gezicht van

opdrachtkunst in de open lucht.<sup>24</sup>

De wending sloeg aan, zoals blijkt uit de kunst bij de Nijmeegse openbare leeszaal, een soort gebouw waar over het algemeen de kunsttoepassing veel bescheidener is dan bij grotere instellingen. Er kwam een sculptuur van Eugène Terwindt, dat overigens aanleiding gaf tot een bijzondere vorm van maatschappelijke respons. Het grote fel gekleurde kunstwerk werd gebruikt als reclamezuil en raakte meer en meer verroest, waardoor het een gevaar werd voor de omgeving. In nauw overleg met de kunstenaar vond het kunstwerk zijn laatste rustplaats op de schroothoop.

De wijd verbreide toepassing van andere dan figuratief symbolische kunst drukte in de loop van de jaren zeventig ook zijn stempel op kunst in, aan en om departementen. Bij het ministerie van Financiën in Den Haag was er in die jaren sprake van een monumentale nieuwbouw en van een enigszins gecoördineerde toepassing van kunst die samenvalt met de periode van exponentiële groei in het kunstbeleid.<sup>25</sup> Er zijn tussen 1973 en 1979 via de Rijksgebouwendienst opdrachten gegeven voor: monumentale werken op de 'straathoeken', de kruispunten van de belangrijke gangen door het gebouw; een klaverbladplastiek in de landschapsarchitectuur op het binnenplein; tegelwerk op de binnenplaats; een wandschildering met enkele figuratieve elementen van B. Ylstra in de kantine à f 90.000,-. Het totale budget bedroeg ruim zeshonderdduizend gulden.<sup>26</sup>

Op het departement dat zich ruim twintig jaar eerder nog verzette tegen de toepassing van een percentageregeling op alle belangrijke overheidsgebouwen, hangt voorts een bescheiden portretgalerij in de vorm van foto's, 'ergens in een kamertje achteraf', en er is een tentoonstelling over Nederlandse

munten. De symboliek van Financiën komt als enige wel direct tot uiting in de munten en bankbiljetten. Naast de officiële kunst en het geld is er de kunst die de medewerkers zelf in huis hebben gehaald. 'Als ambtenaar kon je in die beruchte kelders wat uitzoeken,' zoals een medewerker het formuleert, erbij aantekend dat zij zelf niet van die regeling gebruik heeft gemaakt. Tot de afschaffing van de Beeldende-Kunstenaarsregeling (BKR) in 1987 konden ambtenaren uit de voorraad van door de overheid verkregen BKR-kunstwerken putten om er hun kamers mee te decoreren.<sup>27</sup> Verder hangen medewerkers kalenderplaten en familiefoto's op hun kamer: hier en op elk ander kantoor in Nederland, tenzij een commissie van kunstadviseurs dat verbiedt.

### Grote opdrachten in de jaren tachtig

#### tevredenheid bij opdrachtgevers en gebruikers: het Letterkundig Museum en de Koninklijke Bibliotheek

In 1982 werd, pal naast het Centraal Station en het ministerie van Buitenlandse Zaken in Den Haag, een monumentaal nieuw gebouw geopend. In het complex kregen naast de Koninklijke Bibliotheek ook drie andere instellingen onderdak: het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, het Instituut voor Nederlandse Geschiedenis en het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie. Voor dit gebouw werd uiteraard de percentageregeling bij rijksgebouwen toegepast.

De leiding van het Letterkundig Museum heeft met succes geprobeerd de eigen wensen tot gelding te brengen en wist snel daarover consensus te bereiken. De ambtenaren van de andere instellingen binnen het complex van de Koninklijke Bibliotheek vertellen erover met een mengeling van bewondering en afgunst. De

hoofdconservator (wiens functie later is opgewaardeerd tot die van directeur) wilde een wandschildering van een beeldend kunstenaar die tevens letterkundige is. Zijn gedachten gingen uit naar Lucebert of naar Armando. Het werd Lucebert die in 1980 de opdracht kreeg - het budget was honderdduizend gulden.

Hij maakte een schildering in de lange, ook van buiten zichtbare gang. Tussen de ten dele herkenbare literaire figuren staan versregels uit hun romans, novellen en gedichten. De citaten zijn geselecteerd door de staf en het bestuur van het Letterkundig Museum. De teksten zijn er meteen ingeschilderd en niet later toegevoegd. De literator en schilder lichtte de herkomst van de citaten toe in een lezing bij de 'vernissage'. Bij die gelegenheid merkte hij en passant ook op dat hij zijn honorarium nog steeds niet had ontvangen. Directie en staf - de ambtenaren zelf - zijn zo ingenomen met hun kunstwerk, dat zij de schildering voor promotieactiviteiten van het Letterkundig Museum benutten. Het is een van de weinige kunstwerken in het gehele complex die medewerkers en een groot publiek blijken aan te spreken.

Een ander voorbeeld dat tot algemene consensus leidde, betrof de personeelskantine op de bovenste verdieping van de Koninklijke Bibliotheek. In dit geval waren het de adviseurs die de keuze bepaalden; Hannes Postma en Klaas Gubbels beschilderden elk de helft van de halfronde wand. Op een neutrale achtergrond, bestaande uit van donker- naar lichtgrijs verlopende tinten, schilderden ze naast gekleurde lijnen en andere figuren voorwerpen zoals een vogel, een kopje en een tafel. Deze opdracht gaf geen aanleiding tot grote conflicten, omdat de kunstenaars tot iets kwamen waarin de ambtenaren en de overige gebruikers zich mede door de figuratieve inslag van de schildering konden vinden. De tafel van

Gubbels en de drinkbeker van Postma worden door de adviseurs in een tevreden terugblik in verband gebracht met de functie van de ruimte: ‘Het meest interessante aspect aan deze wandschildering is dat zowel de tafels van Klaas Gubbels als de drinkbeker van Hannes Postma direct verwijzen naar een dagelijkse handeling die in de koffieruimte zelf verricht wordt, zoals het drinken van een kop koffie gezeten aan een tafel; maar tegelijkertijd worden deze voorstellingen van hun alledaagse betekenis ontdaan.’<sup>28</sup>

#### **de dominantie van de adviseurs: Buitenlandse Zaken**

Het ministerie van Buitenlandse Zaken in Den Haag is de plek bij uitstek waar Nederland zich als natie presenteert. Daar komt ten overstaan van het corps diplomatique de politieke identiteit van het land tot uitdrukking. De nieuwe behuizing, bijgenaamd ‘De Apenrots’, is tussen 1983 en 1985 binnen en buiten van kunst voorzien. Het is een groot en kostbaar gebouw, dus er was krachtens de percentageregeling veel geld voor kunst.<sup>29</sup>

In de vertrekken van de bewindslieden en in de ruimten daaromheen is gezamenlijk gekozen voor kunst die iets van Nederland en zijn grondgebied toont. Deze keuze is gemaakt om promotionele redenen, met het oog op de buitenlandse gasten. Eugène Brands kreeg opdracht drie schilderijen te maken die de identiteit van Nederland verbeelden. Ze hangen in de vide, tussen de werkvertrekken van de minister en die van de ambtelijke top. De kunstenaar koos evenwel voor ‘autonome’ schilderijen en liet zich weinig gelegen liggen aan de opdracht die juist een voorstelling met enige symboliek beoogde.<sup>30</sup> In de gangen naar de kamer van de minister van Buitenlandse Zaken hangt werk van Jan van Toorn en Gerard Prent met het vlakke land, het vele water en de rechte wegen die Nederland kenmerken; zij bleven

dichter dan Brands bij de opdracht om ‘iets typisch Nederlands’ uit te beelden. Het terras waarop de verzamelde diplomaten in het internationaal vergader- centrum uitkijken, is voorzien van een kunstwerk van David van de Kop. Wat hiervan de politieke symboliek is, mag de kijker zelf invullen. De ambtenaren van het ministerie zijn met dergelijke abstracte kunst niet onverdeeld gelukkig: ‘Kunst die iets voorstelt blijft favoriet.’<sup>31</sup> Brede consensus is dus niet bereikt, maar de dominantie van de adviseurs voorkwam een conflict: de andere partijen schikten zich in hun voorstellen zonder van hun kritiek een probleem te maken.

Tot een moderne politieke symboliek van de Nederlandse staat is het op Buitenlandse Zaken niet gekomen. De adviseurs hielden tegenover de kunstenaars niet vast aan het uitgangspunt dat vooral leefde bij de ambtenaren: kunst met een boodschap. Het grote kunstwerk bij de ingang leidde tot een andere discussie, namelijk over de openbare veiligheid. Voor de monumentale entree maakte Auke de Vries een groot beeld dat na plaatsing volgens de politie een gevaar bleek te zijn voor de passerende wandelaars. Er moest een hek omheen totdat er een bevredigende oplossing was gevonden. Deze kwam na veel vergaderen in de vorm van een verhoging die afstand schept tussen beeld en beschouwer. De kunstenaar zei het niet mooi te vinden maar aanvaardde de ingreep wel; de rijksadviseurs spreken er hun teleurstelling over uit.<sup>32</sup> Niet alleen de vereniging van moderne artistieke overwegingen met symbolische wensen is moeilijk geworden, het blijkt ook niet mee te vallen veiligheidseisen en kunstopvattingen te combineren. Telkens botsen artistieke normen en publiekswensen, ongeacht de vraag of die nu afkomstig zijn van hoge diplomaten of van spelende kinderen. In een terugblik plaatsen de adviseurs van de Rijksbouwmeester het kunstwerk in een breder historisch perspectief: ‘Auke de Vries heeft een

zuiver abstract beeld ontworpen dat door materiaalgebruik en vormgeving duidelijk inwerkt op de ruimte. Een ieder kan er echter in lezen wat hij wil; de beschouwer wordt geen betekenis opgedrongen.’ Auke de Vries wordt vervolgens in één adem genoemd met de beroemde zeventiende-eeuwse kunstenaars uit Rome, Bernini en Borromini.<sup>33</sup> Tussen Auke de Vries en de Romeinen bestond echter een essentieel verschil waaraan de adviseurs geheel voorbij gaan: de toenmalige beeldhouwers drongen wél een betekenis aan de beschouwer op, namelijk het gezag van de pausen.

#### **een marge voor traditie: Onderwijs en Wetenschappen**

De grootschalige nieuwbouw van het ministerie van Onderwijs en Wetenschappen in Zoetermeer bood in hetzelfde tijdvak emplooi voor kunststopdrachten in het kader van de percentageregeling. Ook hier vullden de adviseurs van de Rijksbouwmeester een sleutelrol. Voor de adviseurs had dit project de status van een test-case. De advertenties waren in 1976 geplaatst, de opdrachten werden in 1982 verleend.

Op het nieuwe ministerie van Onderwijs en Wetenschappen ziet men geen allegorie van geleerdheid, opgebouwd uit grote geleerden en personificaties van de *artes liberales*; evenmin is er een moderne professor met boeken te zien of een moeder die haar kind naar school brengt. Geen grote schildering vol halfnaakte vrouwen met passers, boeken en uilen, zwevend tussen fraaie stapelwolken boven Zoetermeer, met aan de horizon het profiel van 's-Gravenhage en in het midden, gezeten op een wolk, de minister die door een personificatie van de roem met een dichterskroon wordt gelauwerd. Net als op Buitenlandse Zaken is het eeuwenoude symbolische repertoire afgezworen, op één uitzondering na: de traditie van de portretten is in ere gehouden. Zij heeft zelfs extra allure

gekregen in de bestaande ruime portrettengalerij van bewindslieden. Deze vormt een enclave van ambachtelijke kunst met zo realistisch mogelijk geschilderde en getekende portretten. De meeste kunstenaars die deze opdrachten hebben uitgevoerd, vallen buiten het circuit van de percentageopdrachten. Ze werken meer voor particulieren en hebben hier bij wijze van uitzondering hun kunnen mogen demonstreren in een openbaar gebouw. Zo maakte Armando Cairo een gedetailleerd portret van minister dr. J. van Kemenade. Maarten Welbergen heeft op grond van oude foto's een postuum portret geschilderd van de nog ontbrekende minister mr. J. Terpstra. Gekleed in traditioneel tenu, kijkt hij de moderne bezoeker aan. Op zijn hoofd heeft de bewindsmann een steek, zijn revers zijn afgebiest met goudgalon en op zijn borst hangt een ridderorde. Achter hem heeft de schilder gezorgd voor een ongebruikelijk element op een officieel portret: een leeg melkflesje met een rietje.

De situatie waarin deze portretten ontstonden, verschilde van de gangbare procedure die de adviescommissies volgen. Ze is de vrucht van individueel mecenaat in overheidsverband, een rudiment van de persoonlijk getinte opdrachtverlening. Dr. E. Nordlohne, van huis uit historicus, diende tot zijn pensionering als hoofd voorlichting vele ministers en een van zijn taken, op het laatst zijn belangrijkste taak, was de zorg voor de portrettengalerij.<sup>34</sup> Hij wist zijn persoonlijke smaak en historisch besef tot gelding te brengen door de opdrachten te verlenen aan schilders die de ambachtelijke en figuratieve traditie van hun vak beoogden voort te zetten.

Elders in het gebouw zijn neonlichten bevestigd die de bezoekers als wegwijzer ten dienste zijn. De adviseurs van de Rijksbouwmeester die het buiten de portrettengalerij voor het zeggen hadden,

schreven: 'In de drie delen van het gebouw zijn door Jerry Keizer lichtlijnen in rood, geel en blauw aangebracht, die ten gevolge van hun plaatsing het richtinggevoel in het toch enigszins dwangmatig achthoekig patroon van het gebouw ontregelen.'<sup>35</sup> De neonlichten in roestvrij-stalen frames hebben ruim een half miljoen gekost; daar kwam in 1989 nog eens f 58.450,- bij voor herstelwerkzaamheden.<sup>36</sup>

Buiten heeft Tony Andreas roestvrij-stalen platen in de grond laten plaatsen. Eugène van Lamsweerde zorgde voor een beeld in de vijver tussen het gebouw en de grote verkeersweg. De ambtenaren, die zich zelf als de primaire gebruikers beschouwen, uitten hun ontevredenheid, onder meer omdat het beeld niet conform de bedoelingen 'drijft'. De Adviesgroep Beeldende kunst nam daarvan in 1990 nota, probeerde er wat aan te doen en signaleerde bij die gelegenheid een grote ambivalentie ten aanzien van de aanwezige kunstwerken bij de gebruikers.<sup>37</sup>

#### **wrijving tussen adviseurs en ambtenaren: de Universiteitsbibliotheek in Groningen**

'Het hangt er en het stoort niet,' zo karakteriseren medewerkers van de Universiteitsbibliotheek in Groningen het kunstwerk dat in het kader van de eenprocentsregeling in de hal is aangebracht. Bij de meerderheid van de gebruikers, studenten die voortdurend trap op, trap af lopen en soms uren boven, bij de kantine, over de balustrade hangen, is het kunstwerk niet bekend. In de monumentale trappengalerij hangt een groot schilderij in wit, geel en paars dat er niet dan na langdurige conflicten tussen de directie en staf van de Universiteitsbibliotheek enerzijds (de ambtenaren c.q. gebruikers) en de adviseurs van de Stichting Kunst en Bedrijf anderzijds, is gekomen. Het verloop van het overleg bij de

verzorging van kunst in de Universiteitsbibliotheek in Groningen is illustratief voor het patroon van consensus, conflict en compromis dat inherent is aan de verhoudingen in de zespactijfiguratie tijdens de uitvoering van de percentageregeling, wanneer er geringe machtsverschillen zijn tussen ambtenaren en adviseurs.

De besluitvorming kreeg eind jaren tachtig haar beslag met de bevestiging van het genoemde schilderij, het ophangen van een reeks letters en de plaatsing van twee beelden.<sup>38</sup> Het begon als volgt. Vertegenwoordigers van de universiteit en haar bibliotheek werden door de toenmalige directeur van de Stichting Kunst en Bedrijf, A. van IJperen ontvangen. Hij deelde mee dat de deskundigen het gebouw hadden bezocht.<sup>39</sup> De rijksadviseurs noemden vijf kunstenaars die voor één grote opdracht in aanmerking kwamen; de dossiers met gegevens over de kunstenaars lagen gereed voor de kunstcommissie uit Groningen die zich overrompeld voelde. De architect van de Universiteitsbibliotheek wilde graag het dossier van Loek van Meurs zien, van wie hij een constructie in de hal wilde ophangen, maar aan dit verzoek werd niet voldaan.

De hoofdbibliothecaris wilde echter een opdracht, desnoods een deelopdracht, die iets met boeken en schrift te maken had.<sup>40</sup> Tijdens het overleg noemde hij voorbeelden uit het buitenland. Hij stelde voor om zesentwintig stuks grafiek, elk gewijd aan een letter uit het alfabet, te laten maken. Het werk van Josuah Reichert in de Württembergische Landesbibliothek te Stuttgart diende als voorbeeld. De bibliothecaris noemde de naam van Emile Puettmann, van wie hij ter ondersteuning van zijn voorstel een catalogus aan de adviseurs toonde. Daarin stonden door Puettmann ontworpen variaties op letters die in 1979 in het Provinciaal Museum van Drenthe te Assen waren geëxposeerd. De adviseurs lieten

weten Puettmann niet te kennen, hoewel de kunstenaar zelf naderhand vertelde dat er van hem een dossier bij de Stichting Kunst en Bedrijf aanwezig was. In weerwil van de oppositie van de Stichting, die tussentijds nog Jurriaan Schrofer voorstelde als vormgever met affiniteit voor letters, week de Groningse bibliothecaris niet van zijn voornemens.

Het conflict leidde, niet voor het eerst in de geschiedenis van het opdrachtenbeleid, tot een patstelling.<sup>41</sup> De rijksadviseurs koesterden andere ideeën dan de ambtenaren ter plaatse. De partijen konden elkaar niet overtuigen. Zo liep de besluitvorming over de besteding van f 170.000,- vast. Een compromisvoorstel van de bibliothecaris schilderijen van leden van De Ploeg - een kring van Groningse kunstenaars uit de jaren twintig van deze eeuw - aan te kopen vond in de ogen van Kunst en Bedrijf geen genade, aangezien het om inmiddels overleden kunstenaars ging.

Na een lange adempauze is toch een compromis bereikt, namelijk door definitief te besluiten tot het verlenen van drie opdrachten met een wisselende zeggenschap: een kunstwerk in de hal, te bepalen door de adviseurs, een reeks letters, waarover de staf zijn voorkeur mocht uitspreken en nog een beeld buiten.

De staf van de Universiteitsbibliotheek ging akkoord met de aankoop van een schildering die de deskundigen voor de hal hadden bestemd. De maker is Rudi van de Wint, een door Kunst en Bedrijf hoog geacht kunstenaar. De vooraf overeengekomen afmetingen zijn nog wat vergroot om op het gereserveerde bedrag van f 35.000,- uit te komen. Volgens de ambtenaren in Groningen had de kunstenaar niet veel belangstelling voor hun bibliotheek; hij is noch tijdens de opdracht, noch erna ter plaatse komen kijken. Niet alleen de rijksadviseurs, maar ook de kunstenaar wordt door de medewerkers van de bibliotheek en door andere leden van de kunstcommissie minachting voor

de mening van de gebruikers en van de niet-professionele kunstdeskundigen verweten.

Voor de letters is een bedrag gereserveerd, dat tot f 50.000,- is verhoogd. Uit ruim driehonderd inzendingen zijn er zesentwintig gekozen. Voor elke letter is een bedrag uitgetrokken van f 2.500,-. Voor de kostenoverschrijding - er zijn ook lijsten nodig - is elders binnen de begroting van de Universiteitsbibliotheek een oplossing gevonden.

De derde deelopdracht, een beeld vóór de Universiteitsbibliotheek, ging ook niet vanzelf. Er waren plannen voor een beeld op de binnenplaats tussen bibliotheek en museum van de universiteit. De kunstcommissie van de universiteit wilde daarvoor graag een opdracht verlenen aan een kunstenaar uit de regio. Ze maakte een voorselectie en gaf opdracht tot het maken van een ontwerp. Het ontwerp werd afgewezen door de Stichting Kunst en Bedrijf omdat de adviseurs grote moeite hadden met de 'kwaliteit' ervan en meer in het algemeen met de door de commissieleden voorgestelde kunstenaar. Ook het onderwerp was een bron van onenigheid. Na veel wrijving werd een oplossing gevonden in een opdracht voor een beeld van Aletta Jacobs. In dit geval was de wrijving ook intern, tussen de ambtenaren onderling. Zowel de keuze van Aletta Jacobs als de plaats van het beeld vormden de inzet van strijd tussen de medewerkers van de Universiteitsbibliotheek en het college van bestuur. Het college wilde het beeld financieren uit de percentagegelden voor de bibliotheek; directie en staf verzetten zich tegen deze inmenging. Zo werd alles een probleem. De conflicten werden intern niet opgelost. Het beeld werd uiteindelijk in 1989 gefinancierd - na bemiddeling van drs. H.J. Vonhoff, de commissaris der koningin van de provincie Groningen - door de Amrobank die een bedrag van f 75.000,- ter beschikking stelde ter

gelegenheid van de opening van een nieuw kantoor. Aletta Jacobs kwam tenslotte niet bij de bibliotheek te staan maar op de binnenplaats van De Harmonie, het nieuwe gebouw van de Faculteiten der Letteren en Rechten, waar na intern overleg was besloten de percentage-regeling niet toe te passen. De Universiteitsbibliotheek kreeg op haar beurt door de Nederlandse Hervormde Gemeente en het Groene Weeshuis een bestaand beeld aangeboden voor de binnenplaats: een portret van Theodorus van Swinderen, een invloedrijk Gronings natuurkundige.

Het naast elkaar bestaan van het schilderij van Rudi van de Wint, het alfabet, het beeld van Van Swinderen en dat van Aletta Jacobs is een treffende illustratie van wat Oosterbaan Martinius heeft aangeduid als stijlverscheidenheid.

#### **een compromis: opnieuw de Koninklijke Bibliotheek**

Het verzet van ambtenaren die zichzelf zien als primaire gebruikers, tegen de smaak van de adviseurs, kent naast de reeds genoemde *scores* op de glijdende schaal van consensus, compromis en conflict nog een aantal varianten waarvan het nuttig is ze nader toe te lichten, alvorens te komen tot algemene uitspraken over de commotie in het opdrachtenbeleid. Voor nadere uitwerking lenen zich twee opdrachtsituaties in het complex waar de ambtenaren van het Letterkundig Museum consensus met de adviseurs bereikten. Daarin slaagden niet alle ambtenaren.

De opdrachtverlening in de Koninklijke Bibliotheek ging ten dele gepaard met grote spanningen, maar daarvan blijkt vrijwel niets uit de notulen van de vergaderingen.<sup>42</sup>

De kunstadviseurs van de Rijksbouwmeester hadden een opdracht van iets minder dan honderdduizend gulden in gedachten, bestemd voor een schildering op de liftschacht in de vide

waar zich de leeszaal bevindt. De vertegenwoordigers van directie en personeel stonden afwijzend tegenover dit plan van de Adviesgroep en de architect; zij zagen de noodzaak van kunst op die plaats en op die manier niet in. Ondanks de protesten kregen twee kunstenaars een meervoudige opdracht om een ontwerp te maken voor de locatie die de adviseurs hadden uitgezocht. De Adviesgroep koos het ontwerp van Ton van Os: een van blauw naar wit verlopende kleurenbaan. De directie van de Koninklijke Bibliotheek bleef evenwel bij haar oorspronkelijke standpunt. De Adviesgroep stelde vervolgens voor de losse ontwerpen aan te kopen. Die hangen nu, veertig in getal, boven de entree van het restaurant. Adviseurs en ambtenaren sloten, na een periode van onenigheid, alsnog een voor beide partijen acceptabel compromis, maar echt enthousiast is niemand over de bereikte consensus.

#### **schaamte in het Instituut voor Nederlandse Geschiedenis**

De medewerkers van het Instituut voor Nederlandse Geschiedenis - toen Rijkscommissie voor Vaderlandse Geschiedenis geheten - hadden uitgesproken wensen ten aanzien van de kunst op hun kantoor. De historici wilden graag werk aan de wand dat iets uitdrukte van hun functie en taak, namelijk het toegankelijk maken van aspecten van de Nederlandse geschiedenis. Ze zagen wel wat in een foto-opdracht, bovendien hadden ze het idee dat de kunstenaars suggesties mee zouden moeten krijgen en tenslotte spraken ze een voorkeur uit voor de aankoop van bestaande kunstwerken. Alleen het laatste voorstel werd genotuleerd. De historici klommen in de pen en schreven een brief op poten aan de Rijksbouwmeester over deze 'geschiedvervalsing'.

De Adviesgroep Beeldende Kunst weigerde zowel opdrachten van symbolische aard, als de

aankoop van losse werken, omdat dit soort wensen niet strookte met hun opvattingen over kunst en kwaliteit. Adviseurs en historici hielden beiden voet bij stuk en er ontstond een langdurig conflict, verwant aan dat tussen de staf van de Universiteitsbibliotheek in Groningen en de medewerkers van de Stichting Kunst en Bedrijf. Toen het complex van de Koninklijke Bibliotheek in 1982 werd geopend, was de affaire nog niet ten einde.

Om de impasse te doorbreken stelden de adviseurs opdrachten voor aan onder anderen Jan Cremer, Jeroen Henneman en aan Pieter Engels. Jan Cremer presenteerde een kunstwerk dat doet denken aan het draaiboek van *De Hunnen*, de volumineuze roman waarmee hij toen bezig was. De naakte vrouwen op het kunstwerk gaven de medewerkers van het Instituut aanleiding tot verzet tegen deze als vrouwonvriendelijk ervaren visie op hun geslacht. Deze kritiek werd geaccepteerd, maar verder konden directie en staf hun wensen niet tot gelding brengen. Zonder veel aanpassingen aan het oorspronkelijke scenario, werden de door de adviseurs geselecteerde werken geplaatst. Jan Cremer vervaardigde een neonschilderij met drie foto's van zichzelf die hij voorzag van opschriften, te beginnen met zijn geboorte aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog. Zo kregen de historici toch wat zij wensten - symboliek die naar de geschiedenis en hun rol daarin verwees - dus wat hadden ze te klagen?

Jeroen Henneman maakte een kunstwerk op een hoek in de gang. Een stapel papier waait op en vormt om de hoek een nieuwe stapel. De gebruikers, in dit geval de ambtenaren zelf, spreken met waardering over het feit dat hij meermalen is komen kijken en meten. Enkele stafleden hebben de kunstenaar gecomplimenteerd over de wijze waarop hij de aard van hun werk verduidelijkt, namelijk het verplaatsen van stapels papier. Niettemin is er

ook kritiek. Men constateert: 'Het effect is bij het langslopen toch iets minder dan hij zich had voorgesteld bij het maken.'

Dat de conflicten niet altijd met een compromis waarover consensus bestaat worden beslecht, blijkt uit het derde kunstwerk en de reacties daarop. Het kunstwerk bestaat uit een 'stok met een handtekening, maar ik weet niet van wie, hij is ook niet goed zichtbaar want we hebben hem ergens achter een deur gezet, uit gène'. Op de stok zal de kunstenaar - Pieter Engels - ooit nog een tweede handtekening zetten. Het opschrift luidt: 'This is my future work which I will sign in 2035.'

#### **Consensus, compromis en conflict**

##### **politici**

De opdrachtverlening door de overheid is sinds de hoogtijdagen van het mecenaat ingrijpend veranderd: het is uitvoering van beleid geworden. De sociale afstand tussen opdrachtgevers en kunstenaars is aanzienlijk gegroeid; de interdependentieketens zijn langer dan ooit en de bindingen hebben veel van hun overzichtelijkheid verloren. Ook het kunstbedrijf is geabsorbeerd door de bureaucratie. Daardoor is het opdrachtgeverschap een strijd geworden die met ambtelijke middelen wordt gevoerd. De traditionele verhoudingen in opdracht-situaties zijn grondig gewijzigd. Tussen opdrachtgevers en kunstenaars hebben zich andere partijen genesteld. Ze vormen uiteraard geen homogene blokken: er komen dubbelrollen en rolwisselingen voor, scheidslijnen en coalities verschuiven, maar per partij laten zich toch enkele duidelijke conclusies trekken.

Kenmerkend voor de kunstensector in de verzorgingsstaat is de onthouding van een uitgesproken mening van één, voorheen dominante partij: de politici. Andreotti

gedraagt zich niet zoals Julius II, Lubbers niet als Frederik Hendrik; alleen Mitterrand probeert nog iets van de herinnering aan Lodewijk XIV levend te houden door grote projecten te entameren, maar nimmer figuratief, met de president zelf in beeld. Politici spelen in de besluitvorming over kunst in de nieuwe departementen en in de Eerste en Tweede Kamer, over nationale monumenten en over grote stad- en provinciehuizen nauwelijks een rol. Staatshoofd, minister-president, commissarissen van de koningin en burgemeesters matigen zich in hun publieke oordeel over kunst; ze onthouden zich van het met publieke middelen verlenen van opdrachten die hun persoon en positie op direct herkenbare wijze tot onderwerp hebben. De politici zien af van persoonlijk pronkgedrag.

De politici leggen zich deze beperking niet zonder reden op; ze hebben hun belang bij een grote zeggenschap over kunstopdrachten verloren, omdat ze voor hun beeldvorming niet langer op kunstenaars zijn aangewezen. Politici beschikken over andere media: van pers, radio en televisie tot de uitingen van de reclame. Ze hebben daardoor meer belang bij het verwerven van een goede naam als belangeloos bevorderaar van ‘vrije’ en ‘autonome’ kunst, dan bij het afdwingen van symbolische voorstellingen. Met de vestiging van de democratische verzorgingsstaat zijn de politici minder afhankelijk geworden van hun rol als opdrachtgever aan beeldende kunstenaars en meer van hun rol als algemeen bevorderaar van kunst. Het laatste past ook beter in de ideologie van de parlementaire democratie en ook in de daar heersende procedures. Als ‘modern mecenas’ zijn ze afhankelijk geworden van adviseurs die concrete besluiten nemen, laten uitvoeren en in het openbaar legitimeren.

De nadrukkelijk beleden distantie is echter een aanwezigheid door afwezigheid, een ambivalente positie. Dat politici afstand

bewaren, neemt in beginsel een mogelijkheid weg om impasses te doorbreken. Daarom worden er zo nu en dan pleidooien voor een duidelijker stellingname van de politieke top gehouden.<sup>43</sup> Zij roepen echter het lied in herinnering dat begint met ‘there is a hole in my bucket’ en eindigt met ‘but there is a hole in my bucket’. De politieke onthouding is een van de oorzaken van conflicten in overheidsopdrachten, de politiek is niet bij machte hier veel aan te veranderen.

De distantie van de politiek is al in een vroeg stadium van de overgang van mecenaat naar beleid als uitgangspunt naar voren gebracht. In 1862 kwam de liberale minister van Binnenlandse Zaken, J.R. Thorbecke, tot een pregnante formulering tijdens het eerste uitvoerige debat dat in de Tweede Kamer over kunst werd gevoerd. Zijn eerste stelling luidt: ‘Ik zal de regering niet laten handelen als een maecenas, die volgens een opgegeven plan schilders aan het werk zet.’<sup>44</sup> De tweede luidt: ‘Ik zal niet zeggen dat ik er geen belang in stel: een groot deel van mijn leven was daaraan gewijd. Maar het is geen zaak van regering. De Regering is geen oordelaar van wetenschap en kunst.’<sup>45</sup> Het bewust opgeven van de rol als mecenas met een eigen oordeel werd in 1862 voor het eerst officieel als gedachte ontvouwd; onthouding van stellingname leidde ook toen al tot langdurige polemieken over opdrachten, zoals bij het Rijksmuseum en in het geval van het Nationaal Monument 1813-1863. Aan dit uitgangspunt kleefden toen nog niet zoveel problemen als een eeuw later toen er een grote subsidiestroom op gang was gekomen, mede bestemd voor kunstopdrachten van de overheid. Handhaving van het uitgangspunt van Thorbecke is problematisch geworden, gezien de veranderingen en tegenstrijdigheden in de doelstellingen van het kunstbeleid, de permanente discussies over de te volgen procedures en de veranderingen in de kunst zelf.<sup>46</sup>

### adviseurs

De traditionele mecenaatsmacht van de politici is voor een groot deel geërfd door de adviseurs. Juist het afnemend machtsoverwicht van de bestuurlijke elite in zijn rol van opdrachtgever kenmerkt immers de overgang van de modus van het mecenaat naar de modus van het beleid. Door toename van de overheidssubsidiëring in de jaren zestig, dienden onvermijdelijk en regelmatig beslissingen te worden genomen over de verdeling van de middelen en moest het gevelde oordeel tegenover volk en volksvertegenwoordiging worden gerechtvaardigd. Het gezagsvacuüm dat de politiek welbewust én noodgedwongen had laten ontstaan, gaf nu ruimte aan het streven van adviseurs om een nieuw professioneel regime te vestigen. Het aantal adviseurs en adviezen is sinds de jaren zestig astronomisch gegroeid.<sup>47</sup> In de plaats van het opgegeven plan, magnifiek of meer bescheiden, dat schilders aan het werk zet - de modus van het mecenaat - kwam een geheel van begrotingsposten, nota’s, wetten, instellingen en adviescommissies, die de kunstenaars op een andere manier aan het werk houden: de modus van het beleid. Met instemming van de politici kregen de adviseurs een beslissende stem in het kapittel. De keuzen van de kunstadviseurs worden bepaald door hun eigen afkomst en opleiding, die hen in staat stellen tot een ‘esthetische dispositie’ die niet alleen hun oordeel over kunst beïnvloedt, maar tevens hun positie als deskundige rechtvaardigt.<sup>48</sup> Alleen wanneer deze deskundigheid ook door alle betrokken partijen wordt erkend, blijven conflicten en impasses uit.

Als groep beschikken de kunstadviseurs over een machtspositie die wordt begrensd door een beperkte professionalisering zoals die tot uiting komt in eigen theorieën en in eigen opleidingen: van culturele studies tot kunst en

kunstbeleid. Van oudsher spelen daarnaast de kunsthistorici een grote rol in het artistiek advieswezen, vooral binnen de musea, maar ook in de opdrachtverlening.<sup>49</sup> Ook kunstenaars kunnen de adviseursrol op zich nemen. Van een door de staat erkend beroepsmonopolie is dus geen sprake; persoonlijk gezag en charismatisch leiderschap blijven vaak doorslaggevend bij de advisering over kunstopdrachten. Voor de bevestiging van de eigen deskundigheid zijn de kunstadviseurs daarom niet alleen op benoemingen aangewezen maar ook op andere partijen, onder wie de kunstcritici, die hun meningen eveneens grotendeels op persoonlijk gezag geven.

### kunstcritici

In het opdrachtenbeleid spelen kunstcritici op de achtergrond een rol. In de kunstkaternen wordt de percentagekunst zelden besproken; ze wordt vaak genegeerd en niet als kunst erkend. De kunstenaars die hierin succes hebben gelden niet unaniem als ‘topkunstenaars’; binnen de nationale top en in het middensegment vormen ze een aparte groep met een incongruente status. Economisch scoren ze goed, maar in artistiek prestige blijven ze achter bij de kunstenaars uit het museumcircuit met zijn vertakkingen naar allerlei aankoopregelingen van de overheid.<sup>50</sup>

Kunstcritici zijn net als de andere partijen soms onderling verdeeld. Verschillen van mening kunnen hier evenwel een bindende functie hebben. Met de adviseurs en de kunstenaars vormen de critici een polemisch verbond. Tot hun discussies hebben politici, gebruikers en ambtenaren nauwelijks toegang omdat ze het vocabulaire niet beheersen en omdat de media voor hen meestal gesloten blijven. De ogenschijnlijk grote smaakverschillen binnen de artistiek deskundigen verhullen een consensus op hoofdlijnen die hen, juist door de discussie over

bijzaken, vaak tot een dominante coalitie maakt. Deze consensus maakt plaats voor conflict wanneer buitenstaanders zich in het *discours* mengen. Dan kunnen smaakverschillen tot langdurige conflicten leiden. Die dienen zich vooral aan, wanneer de onderlinge machtsverschillen tussen de twee coalities klein zijn en wanneer door gebrek aan verkaveling van zeggenschap procedures ontbreken om conflicten te beslechten. Adviseurs proberen net als kunstenaars de publiciteit te beheersen en hebben daarvoor de critici nodig. Gezamenlijk streven zij naar het oude verzuilde ideaal van soevereiniteit in eigen kring. Ze creëren eigen periodieken, catalogi en boeken, vaak mooi uitgegeven met professionele vormgeving en fotografie.<sup>51</sup> In dit forum komt de strijd met gebruikers en ambtenaren bij voorkeur niet in beeld, omdat aan hen geen gelijke oordeelsbevoegdheid wordt toegekend.

Oprachtkunst wordt in de eigen beeldvorming museumkunst, waar de verplichte publieksparticipatie ontbreekt.<sup>52</sup> De adviseurs, critici en kunstenaars hebben, veel meer dan de ongeorganiseerde gebruikers, toegang tot dag- en week- en vakbladen, tot radio en televisie en tot publikaties in boekvorm.<sup>53</sup> Zo bepalen zij onafhankelijk van politici, die zich van uitspraken onthouden, en van gebruikers, wier oordeel niet geldig wordt geacht, hun eigen beeld.

#### gebruikers

Wanneer de gebruikers het voorbeeld van de politici niet volgen en toch hun mening geven, zijn de moeilijkheden niet van de lucht, tenzij ze met succes buiten de meningsvorming worden gehouden. Dit lukt meestal met het grote ongeorganiseerde publiek. Dat brengt zijn stem uit door ingezonden brieven te schrijven, door kunst te negeren en door kunst in de openbare ruimte te elimineren. Dit varieert van

graffiti en complete vernielingen in buurten en op pleinen tot het achter een deur verstoppen van een kunstwerk op kantoor.

Het liberale leerstuk dat de overheid zelf geen oordelen mag vellen over kunst, de opkomst van het advieswezen en de democratische beginselen geven de niet-deskundigen echter gronden om toch hun stem te verheffen.<sup>54</sup> Veel gebruikers houden vast aan traditionele kunstvormen, gebaseerd op ambachtelijkheid en herkenbare symboliek. Zij willen kunst die iets tot uitdrukking brengt van de instellingen waarvoor ze bestemd is. In deze kunstopvatting vinden de gebruikers de adviseurs en een deel van de kunstenaars tegenover zich.<sup>55</sup> Kunstdeskundigen kunnen de symbolische en vakmatige wensen niet verenigen met hun gevoel voor 'kwaliteit' en kapitaliseren het Karel Appel-syndroom: de achteraf unaniem gekritiseerde oppositie tegen zijn schilderijen in het stadhuis van Amsterdam.<sup>56</sup> Door de smaakverscheidenheid ontbrandt er telkens een strijd over de opdracht wanneer het publiek in het geweer komt.<sup>57</sup> Politici, vooral van lagere overheden, ambtenaren buiten de cultuursector en architecten gebruiken soms de publiekscritiek in hun verzet tegen de voorstellen van adviseurs en kunstenaars: een effectief wapen dat de schijn van distantie in stand houdt. De conflicten tussen adviseurs en gebruikers worden heviger naarmate de geografische afstand tussen de artistiek deskundigen in de randstad en de gebruikers en ambtenaren in bijvoorbeeld Groningen groter wordt.<sup>58</sup> Maar ook onderling kunnen verschillende groepen gebruikers tegenover elkaar komen te staan, waardoor de kansen op conflicten verder toenemen. Een beproefde oplossing voor onenigheid is de verdeling van invloedssferen. De opdrachtsituatie wordt verkaveld. In dergelijke gevallen weten hoog opgeleide en ambtelijk ervaren gebruikers hoe zij toch, al is

het ten dele, hun zin kunnen krijgen. Het resultaat van hun oppositie is tevredenheid en trots in plaats van schaamte en wrok. Impasses blijven uit wanneer hoog opgeleide en goed georganiseerde gebruikers zich in de bureaucratie als entrepreneur opstellen en zelf initiatieven nemen. Voorwaarde is meestal dat zij een kunstenaar vinden die hun wensen wil inwilligen, zonder al te opzichtig de adviseurs te bruuskeren.

#### ambtenaren

De rol van ambtelijke deskundigen buiten de cultuursector maakt opdrachtsituaties nog gecompliceerder dan ze in de regel al zijn. Waar de geldstromen en bevoegdheden niet in grote lijnen vastliggen, zoals meestal bij grote projecten in de open ruimte het geval is, raken ook diensthoofden van bijvoorbeeld ruimtelijke ordening, vervoer en financiën bij de besluitvorming betrokken.<sup>59</sup> Het leerstuk van onthouding op het niveau van de politiek plaatst de diensthoofden echter in een netelige positie. Mogen zij wel wat de politici niet is toegestaan?

Voor meningsverschillen tussen kunst- en andere deskundigen is principieel ook hier geen andere oplossing mogelijk dan een verkaveling van invloedssferen. Waar die verkaveling in procedures, regelingen en budgetten ontbreekt, zijn conflicten en impasses onvermijdelijk. Wanneer ambtenaren buiten de kunstsector zich in de meningsvorming mengen, neemt de kans op langdurige conflicten toe, omdat collectieve criteria in de discussie ontbreken.

#### kunstenaars

De opkomst van het artistiek advieswezen heeft voor kunstenaars nieuwe mogelijkheden geschapen: zelf adviseur worden. Binnen de beleidsadvisering rouleren de rollen van aanvragend kunstenaar en verdelend adviseur; daarin vinden buitenstaanders redenen om het advieswezen te kritiseren.<sup>60</sup>

Ook de kunstenaars vullen dus een deel van het gezagsvacuüm dat is ontstaan door het terugtreden van de politieke elite. Zij vergroten hun invloed door al in een vroeg stadium bij de besluitvorming op te treden. De deskundigheid waarvan de kunstenaars gebruik maken is meer en meer bureaucratisch van aard geworden. Ze leren, soms met tegenzin, vergaderen, notuleren en rapporteren. Hiermee treden de kunstenaars in de voetsporen van architecten en stedenbouwkundigen die deze vaardigheden noodgedwongen al eerder beheersten. Het gaat om retorische en procedurele vaardigheden die in het overgangsgebied van media en beleid, waar kunst, architectuur en stedenbouw zich vaak afspelen, onontbeerlijk zijn. Bij de uitvoering van de percentageregeling in of bij gebouwen zijn de competenties tussen beeldend kunstenaars, architecten en stedenbouwkundigen meestal afgebakend, maar bij de ambitieuze projecten op het gebied van de omgevingskunst is dat zelden het geval. Het gevolg is extra complicaties in de patronen van consensus, compromis en conflict.

Competentie als adviseur vormt een van de nieuwe vaardigheden die zijn ontwikkeld na het wijd verbreide besef van verlies van traditionele expertise: het op ambachtelijke wijze uitbeelden van grote figuurcomposities met een symbolische strekking. Daarmee is het fundament voor de beroepspositie van beeldend kunstenaar veranderd. Deze tendens laat zich omschrijven met het begrip deprofessionalisering, die zich doorzet op het vlak van de organisaties, de opleidingen en de theorievorming in de monumentale kunst. Maar er is niet alleen sprake van deprofessionalisering. Ze gaat vergezeld van enige reprofessionalisering: het op nieuwe leest schoeien van een beroep door te verwijzen naar onderdelen van een reeds in hoge mate voltooid professionaliseringsproces en door daaruit elementen te selecteren die met nieuwe



vaardigheden, organisatievormen en opvattingen worden gecombineerd. Voorbeelden daarvan zijn nieuwe kunstvormen in moderne technieken, omgevingskunst, landschapskunst en verschillende vormen van 'autonome kunst', die eerst in het museum en later bij opdracht-situaties ingang vonden.

De samenhangende processen van de- en reprofessionalisering onder kunstenaars hebben de weg vrij gemaakt voor aanzetten tot een professionalisering van kunstadviseurs en critici, terwijl de zeggenschap van politici, gebruikers en ambtenaren buiten de kunstsector erdoor is aangetast. De politici hebben dit probleem voor zichzelf opgelost door royaal te laten weten dat ze blijven afzien van een oordeel als mecenas, de ambtenaren plegen verzet en de gebruikers krijgen kunst: tegen wil en dank.

\* Ik heb dankbaar gebruik gemaakt van de kritiek en suggesties van Hans van Dulken, Dos Elshout, Truus Gubbels, Cas Smithuijsen en Ineke van Hamersveld; haar aanhoudende redactionele zorg was een blijvende bron van inspiratie.

#### Noten

1. Zie bijvoorbeeld: R. Oosterhuis (1991). 'Rivaliteit om kwaliteit: over de positie van kunstadviseurs'. In: *Boekmancahier*, jrg. 3, nr. 7, pp. 6-25.
2. Vergelijk A. de Swaan (1989). *Zorg en de staat: welzijn, onderwijs en gezondheidszorg in Europa en de Verenigde Staten in de nieuwe tijd*. Amsterdam, pp. 224-262. De daar niet in beschouwing genomen arrangementen voor kunst en cultuur zijn financieel marginaal in vergelijking met de door De Swaan onderzochte verzorgingsarrangementen; met het kunstbeleid van het rijk was in 1990 in Nederland ruim 300 miljoen gulden gemoeid, twee pro mille van de totale begroting.
3. Zie hiervoor H.O. van den Berg (1985). *De structuur van het kunstbeleid*. Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau en W. Oosterbaan Martinus (1990), *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag, een bewerking van W. Oosterbaan Martinus (1985) *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: over legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid*. Amsterdam: Sociologisch Instituut.
4. Andere voorbeelden van grote opdrachten zijn nationale monumenten en academische ziekenhuizen, grote stations en monumentale stadhuizen. Voor de monumenten Oosterbaan (1990), pp. 147-173. Zie voorts G. Tromp (1990). 'Achter de coulissen van het overheidsmecenaat: de plafondschildering van de stadsschouwburg in Groningen'. In: *Boekmancahier*, jrg. 2, nr. 3, pp. 27-39.
5. Zie: B. Kempers (1987). 'Symboliek, monumentaliteit en abstractie: het beeld van de staat en het beroep van kunstenaar na 1789'. In: *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, XIV, pp. 3-61.
6. Vergelijk hiervoor B. Kempers (1987). *Kunst, macht en mecenaat: het beroep van schilder in sociale verhoudingen 1250-1600*. Amsterdam en voor de Nederlanden: B. Kempers (1991). 'De moraal van de kunst: opdrachten voor overheidsgebouwen sinds de Gouden Eeuw'. In: *Kunst-Zaken*; H. Dagevos (red.). Kampen.
7. Voor de driedeling mecenaat, markt en beleid zie: B. Kempers (1982). 'Beleid en mecenaat'. In: *De status van de kunstenaar*; M. de Vreede (red.), verslag van Unesco studiedagen 6-7 mei 1982. Den Haag, met hierin ook het begrip polemisch verbond.
8. De geschiedenis van de beleidsmatig beredeneerde opdrachtverlening voor decoraties bij rijksgebouwen gaat terug op een pleidooi van jhr. mr. V. de Stuers uit 1873, die aanbevelingen tot overheidsbemoeienis formuleerde als remedie tegen aanklachten over onverschilligheid. In 1931 werd een budget van tienduizend gulden gereserveerd voor opdrachten van het rijk aan beeldende kunstenaars.
9. Vergelijk C. Smithuijsen (red.) (1990). *De hulpbehoevende mecenas: particulier initiatief, overheid en cultuur 1940-1990*. Amsterdam/Zutphen: Boekmanstichting/Walburgpers. De voorgestelde

- periodisering van het kunstbeleid loopt in grote lijnen parallel met die van het particulier initiatief, het complement van het overheidsbeleid, zie: B. Kempers (1990), 'Aandelen in onsterfelijkheid', in: Smithuijsen (1990), pp. 128-129.
10. Oosterbaan (1990), pp. 48-49, 171-173.
  11. Vergelijk P. Hefting (1986). 'De Dienst voor Esthetische Vormgeving van de PTT'. In: *Kunst en beleid in Nederland II*. Amsterdam, pp. 85-124 en W. Jansen (1989). *Kunst in dienst van de architectuur: ontstaan en uitvoering van de percentageregeling voor rijksgebouwen 1945-1960*. (doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Groningen). Groningen, pp. 15-26.
  12. Jansen (1989), pp. 26-27.
  13. Zoals geciteerd in Th. Krieken (et al.) (red.) (1986) *Kunst bij rijksgebouwen 1978-1985: acht jaar kunst-opdrachten van de Rijksgebouwendienst*. Den Haag, p. 7.
  14. Zoals in kopie opgenomen in de bijlage van Jansen (1989).
  15. Jansen (1989), p. 29.
  16. Jansen (1989), p. 29 en pp. 50-51.
  17. Krieken (1986), pp. 7-10.
  18. Deze instellingen passen zelf een percentageregeling toe, net zoals sommige gemeenten, provincies en bedrijven, en beschikken alle over eigen adviescommissies.
  19. Samenvatting in *BK-informatie*, 1990-5, pp. 5-7.
  20. Zie *BK-informatie* XII (1990) nr. 2, pp. 2-4 en nr. 6, p. 16 met een column van de directeur T. Yocarini.
  21. Zie *BK-informatie*, XII (1990) nr. 5, pp. 2-5 en 6, 17.
  22. Interview met K. Jansen en H. Steketee in *NRC Handelsblad* van 5 januari 1990. De uitgaven van de Rijksgebouwendienst voor beeldende kunst bedroegen 1,6 miljoen in 1975 en liepen per jaar als volgt op: 2,5, 2,2, 1,7, 2,4, 2,4, 3,1, 3,0, 4,8, 3,9, 3,3, 2,6, 2,7 tot 4,7 miljoen in 1989. Daar komen grote projecten van gemeenten bij, bijvoorbeeld het Academisch Medisch Centrum voor rond de 2,5 miljoen en het Stadhuis-Muziektheater voor omstreeks 1,7 miljoen. Zie Kempers 1991. Het opdrachtenbeleid van het ministerie van WVC had in 1989 een budget van ongeveer 1,6 miljoen.
  23. H.W. Janson (1986). *History of art*; (3rd rev.ed.). New York, vertaald als: *Wereldgeschiedenis van de kunst*. Z. pl. 1967 en E.H. Gombrich (1982), *The story of art*. Oxford, vertaald als: *Eeuwige schoonheid: inleiding tot de kunst*. Utrecht, 1951.
  24. Informatie A. Pijnappels, bouwheer van de Universiteitsbibliotheek en het Erasmusgebouw. In 1964 werd het aangekochte Erasmus-beeld bij het 'Curatorengebouw' geplaatst.
  25. Bij ministeries die in gehuurde panden zijn gevestigd was van opdrachtverlening nauwelijks sprake. Het ministerie van Welzijn Volksgezondheid en Cultuur zetelt in een gehuurd kantoor in Rijswijk; ook de vorige residentie was een gehuurd gebouw, waar Mary Schoonheynt enkele kunstwerken verzorgde. Het huren van ruimte - tot 1992 wanneer het nieuwe ministerie in

- gebruik wordt genomen ook gangbaar voor VROM - biedt weinig emplooi voor grote opdrachten in het kader van de percentageregeling. Het ministerie van Cultuur heeft zich in beperkte mate als opdrachtgever laten kennen, maar kreeg vooral bekendheid door zijn beleid. Wel hebben in de media de schilderijen in de kamer van de vorige bewindsman, Brinkman, veel aandacht gekregen. Verscheidene keren poseerde hij voor een van de in zijn werkkamer aanwezige schilderijen: van Kees van Bohemen, van Co Westerik of Constant.
26. Dossier ministerie van Financiën op het bureau van de Rijksbouwmeester in het ministerie van VROM.
  27. Interview met een voormalig medewerker van het ministerie.
  28. Krieken (1986), p. 58.
  29. Gegevens ontleend aan het dossier over het ministerie van Buitenlandse Zaken, berustend bij het bureau van de Rijksbouwmeester op het ministerie van VROM en aan Krieken (1986), pp. 42-49.
  30. De door Brands geleverde schilderijen zijn verwant aan die van Joseph Cals in de Tweede Kamer. Hij maakte in 1982 voor het parlement een serie abstracte panelen. Daarin is nauwelijks iets verwerkt van de nationale identiteit van Nederland. Evenmin zijn er directe verwijzingen naar goed bestuur, militaire kracht, de schoonheid van het land of de rechtmatigheid van constitutioneel-monarchaal gezag. Interessant is in dit verband de meningsvorming over het beeld dat J. Kounellis in 1991 voor de Tweede Kamer heeft ontworpen.
  31. In het *Maandblad van de medewerkers van het Ministerie van Buitenlandse Zaken* stond in oktober 1985 een artikel over deze kwestie met de geciteerde kop.
  32. Zie de stukken in genoemd dossier VROM.
  33. Krieken (1986), p. 42.
  34. Er is een nieuwe publikatie in voorbereiding over deze portrettengalerij.
  35. Krieken (1986), p. 82.
  36. Zie genoemd dossier VROM.
  37. De gegevens zijn ontleend aan het dossier ministerie van Onderwijs en Wetenschappen op het bureau van de Rijksbouwmeester op het ministerie van VROM, enkele interviews en Krieken (1986), pp. 78-83.
  38. Voor de context van deze opdracht zie B. Kempers (1990). 'De universiteit als mecenas: kunst en wetenschap in Groningen van 1900 tot 1990' in: *Werk: opstellen voor Hans Locher*. Groningen, pp. 109-123.
  39. Zo vertelt mr. W.R.H. Koops, bibliothecaris van de universiteit en hoofd van het Universiteitsmuseum, in welke hoedanigheid hij bij de besluitvorming betrokken was.
  40. Een dergelijke oplossing is beproefd in de bibliotheek van de Erasmusuniversiteit. In de vide is een decoratie aangebracht die de geschiedenis van het schrift tot onderwerp heeft.
  41. Vergelijk B. Kempers (1986), 'Kunst en staat in Siena en

- 's-Gravenhage'. In: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis* XII, pp. 16-38.
42. Of uit Krieken (1986), pp. 56-61. Mijn bronnen zijn verder enkele interviews met medewerkers van het Instituut voor Nederlandse Geschiedenis. De lacunes vinden hun oorzaak in het feit dat de vergaderingen werden uitgeschreven en genotuleerd door de adviseurs van de Rijksbouwmeester, onder leiding van de toenmalige coördinator, ir. J. Leering. De adviseurs waren partij in het conflict en konden inviteren en notuleren: naast betere toegang tot informatie een van de machtsbronnen in bureaucratische besluitvorming.
43. Vergelijk J. Riezenkamp (1986). 'Tussen droom en staat staan waanidee en misverstand'. In: *Buitenstaanders: kopstukken over cultuur*. Amsterdam, p. 27.
44. Handelingen Tweede kamer 186201863, 260. Geciteerd bij Oosterbaan (1990), p. 48.
45. Oosterbaan (1990), pp. 85-87. Oosterbaan wijst erop dat deze uitspraak, die ik hier verkort weergeef, stelselmatig verkeerd en uit zijn verband wordt geciteerd. Ambtenaren blijken de geschiedenis van hun eigen beleid vaak slecht te kennen. De Rijksbouwmeester, prof.ir. K. Rijnboutt, zegt in een interview: 'In het verleden werd gezegd dat architectuurbeleid "gene taak van de rijksoverheid is".' Zie: *BK-informatie* XII, 1990, nr. 5, p. 4.
46. Minister Brinkman zei nog in 1984: 'De vrijheid van de kunst dient gewaarborgd te zijn, ook tegen wellicht goedbedoelde, maar verstrekkende overheids- of staatsbemoedening. Het adagium van Thorbecke is wat dat betreft nog steeds geldig.' Zijn opvolger minister d'Ancona heeft verschillende wijzigingen voorgesteld, zowel in doelstellingen als in de rol van commissies. Zie Oosterhuis ((1991) met verwijzingen in noten 6, 7, 53, 56.
47. De Raad voor de Kunst publiceerde op 12 oktober 1990 een nota onder de veelzeggende titel *De bomen en het bos: advies over projectsubsidiëring*. Het kunstenbudget is van minder dan drie miljoen in 1950 via ongeveer zestig in 1970 tot vierhonderd miljoen gulden in 1990 gestegen. Het aantal adviezen van de Raad voor de Kunst nam toe van 225 in 1970 tot 1700 in 1990 (p. 7). 'Op het opdrachtterrein (1,6 miljoen) ging het in 1989 om 120 adviezen.' (p. 24) Voor de advisering zie voorts: Oosterhuis (1991).
48. Vergelijk P. Bourdieu (1979). *La distinction: critique social du jugement*. Parijs en over de relatie tussen opleiding en status H. B. G. Ganzeboom (1989). *Cultuurdeelname in Nederland: een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten*. Assen/Maastricht.
49. Vergelijk Smithuisen (1990), pp. 127-128, 240-245 en 255-257.
50. Vergelijk: B. Kempers (1988). 'De macht van de markt: aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland 1945-1988' in: *Kunst en beleid in Nederland III*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, pp. 3-65.
51. Bijvoorbeeld het *Kwartaalblad Kunst & Bedrijf*. Nr. 2, jrg. 3 uit 1989 is een themanummer 'Een museale visie'. Hier kregen museumdirecteuren de gelegenheid zich uit te laten over de percentageregeling. De meningen van F. Haks en W. Crouwel vielen niet erg vleiend uit voor dit type opdrachtkunst. Crouwel zei in het interview met W. Oosterbaan: 'Ik vind het voor 90% van de gevallen absolute onzin, en in 10% van de gevallen neem ik er mijn petje voor af' (p. 10). Haks zei tegen Henry de Bie: 'Kunstopdrachten bij nieuwbouw lopen er maar al te vaak op uit dat men een paar leuke grote keien of een zandbak met een paar bielsen neerlegt en denkt dat het daarmee klaar is. Het mag allemaal van mij, maar ik zie het liever niet. Dergelijke opdrachten beschouw ik als een uitstervend ras' (p. 14).
52. Een exponent van deze verschuiving, en illustratie van mijn betoog, is de nieuwe serie brochures *Kunst bij Rijksgebouwen*, waarvan deel 1 over 1988-1989 in 1990 is verschenen. Het is een uitgave van het ministerie van VROM die twee keer per jaar zal verschijnen 'Hierin wordt een zestal projecten - variërend in grootte, idioom en stroming - in beeld gebracht. Per project geven kunsthistorici en kunstcritici een inhoudelijke toelichting of analyse. Door meerdere en aan elkaar tegengestelde critici hierbij in te schakelen wordt aan de publikaties een polemisch karakter gegeven,' aldus de Rijksbouwmeester, prof.ir. K. Rijnboutt in zijn voorwoord.
53. Vergelijk ook: *Voorbeeldige opdrachten: twaalf monumentale beeldende kunstopdrachten*. Groningen 1991. De catalogus bij de tentoonstelling in het Centrum voor Beeldende Kunst 14 maart-21 april 1991 is een voortzetting van de nota *Kunst op straat* uit 1990.
54. Oosterbaan (1990), pp. 34-37 heeft in dit verband de mooie term 'legitimeringsparadox' ingevoerd.
55. Vergelijk voor de verschillen in smaak op basis van kwantitatieve gegevens: A. van Hemel (1991). *Beeldende kunst in opdrachtsituaties: beleidsaanbevelingen op grond van onderzoek naar drie opdrachtsituaties in Groningen*. (doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Groningen).
56. Vergelijk Kempers (1986), pp. 17-19 en 26-28.
57. Een treffend voorbeeld vormen ook de trouwzalen in het stadhuis van Amsterdam. Zie: Kempers (1991).
58. In Groningen was vanaf ongeveer 1900 wrijving tussen de besluitvorming van het rijk en de wensen ter plaatse. Zelfs Huizinga trad in het krijt tegen de Rijksbouwmeester, die echter op steun in de Tweede Kamer kon rekenen. Vergelijk Kempers (1990), p. 110.
59. Vergelijk Kempers 1986, pp. 24-33. Treffende voorbeelden van een effectieve coalitie tussen ambtelijke top, politiek, adviseurs en kunstenaars zijn de werken van Peter Struycken in Arnhem en Nijmegen, die als 'omgevingskunst' te boek staan.
60. Vergelijk Oosterhuis (1991), in het bijzonder noten 29, 30, 31, 41.

**Bibliografische gegevens**

Kempers, B. (1991) 'Het artistiek advieswezen: Commotie in de praktijk van het opdrachtenbeleid van het rijk'. In: *Boekmancahier*, jrg. 3, nr. 8, 135-152.

**Bram Kempers**

was in 1991 hoogleraar in de sociologie van de kunst aan de Universiteit van Amsterdam