

Korting en krediet voor beeldende kunst I

De Aankoopsubsidieregeling kunstwerken (1960-1979) tegen de achtergrond van ontwikkelingen in beeldende kunst, beleid en markt

Truus Gubbels In Nederland worden niet alleen kunstenaars financieel ondersteund, ook kopers van kunst kunnen subsidie krijgen. Bij geselecteerde galeriën is tegen gunstige voorwaarden beeldende kunst te koop. Tussen 1960 en 1979 gold hiervoor de *Aankoopsubsidieregeling kunstwerken*, sinds 1984 is er de *Rentesubsidieregeling kunstaankopen*. In twee afleveringen vergelijkt Truus Gubbels de bedoelingen en onbedoelde effecten van deze regelingen voor kunstenaars en klanten.

Inleiding¹

In 1960 stelde het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen de Aankoopsubsidieregeling kunstwerken in. Deze regeling, in de wandeling ASK genoemd, betrof een korting bij de aankoop van beeldende kunstwerken door particulieren bij van rijkswege, dat wil zeggen door de Raad voor de Kunst goedgekeurde, tentoonstellingen. In 1979 werd de ASK opgeheven.

Sinds 1984 bestaat de Rentesubsidieregeling kunstaankopen, ook wel kunstaankoopregeling genoemd, een door het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC) gecreëerde afbetalingsregeling. Particulieren kunnen rentevrij een lening afsluiten om kunstwerken aan te kopen bij een aantal, ook weer door de Raad voor de Kunst geselecteerde, galeriën. De rente wordt gesubsidieerd door het ministerie van WVC.

Beide subsidieregelingen zijn niet in dezelfde tijd en dus in een andere beleidscontext en marktsituatie werkzaam. Toch zijn ze in hun werking en effecten vergelijkbaar. Het gaat in beide gevallen om consumentgerichte subsidies waarmee korting dan wel krediet wordt verstrekt bij het aankopen van beeldende kunst. De ASK en de kunstaankoopregeling hebben vergelijkbare doelstellingen. De eerste was gericht op de bevordering van sociale en geografische kunstspreiding en de verbetering van de sociaal-economische positie van beeldende kunstenaars. De tweede heeft als doel de bevordering van het aankopen van hedendaagse kunstwerken door particulieren en de verbetering van de inkomenspositie van kunstenaars. Ten slotte maken de regelingen gebruik van dezelfde kanalen voor het 'sluizen' van de subsidie. Bij de ASK waren dat 'tentoonstellingsorganisaties' waarin de

galeriën een belangrijk aandeel vormden. De rentesubsidieregeling heeft de ondersteuning van galeriën als neven doel.

Samen overbruggen de subsidieregelingen een tijdsspanne van ongeveer dertig jaar. In die dertig jaar vinden ingrijpende maatschappelijk en culturele veranderingen plaats die het decor vormen van veranderingen in de beeldende-kunstwereld.² Steeds minder was er sprake van een duidelijke vormtraditie en van vaste regels die daarbij horen. Nieuwe stromingen en stijlen volgden elkaar almaar sneller op en leidden tot een breed scala aan beeldende kunstuitingen. Wat goede kunst is, raakte aan voortdurende discussie en twijfel onderhevig. Dit leidde tot smaakonzekerheid.³ Traditionele kunstuitingen waarin vorm, vakmanschap en expressie centraal staan, gingen concurreren met op vernieuwing gerichte stromingen waarin conceptualiteit, oorspronkelijkheid en authenticiteit de centrale begrippen zijn. Deze stijlverscheidenheid heeft in relatie tot de smaakonzekerheid een sterke scheiding tussen 'specialistenkunst' en de 'smaak van de massa' tot gevolg, waarbij voor 'professionals' smaakonzekerheid een uitdaging vormt.⁴

Ook de legitimering van het cultuurbeleid onderging wijzigingen. Vanaf de Tweede Wereldoorlog volgden doelstellingen als bevorderen van schoonheid, volksoopvoeding, cultuurspreiding, stimuleren van persoonlijke ontplooiing, welzijn, maatschappelijke relevantie en kwaliteit elkaar op. Deze wisselingen in doelstellingen zag men terug in het beeldende-kunstbeleid dat door de rijksoverheid werd gevoerd. Tot het begin van de jaren tachtig was het beeldende-kunstbeleid in financieel opzicht kleinschalig. In 1955 was er voor aankopen van beeldende kunst op de rijksbegroting circa 100.000 gulden gereserveerd. De post beeldende kunst en bouwkunst op de begroting van 1965 bedroeg 3,5 miljoen gulden. In 1980 was daarvoor bijna 12

miljoen gulden uitgetrokken en in 1984 33 miljoen. Voor het jaar 1990 was op de begroting bijna 75 miljoen gulden bestemd voor beeldende kunst en bouwkunst en voor 1994 is dat circa 120 miljoen.⁵

De markt voor beeldende kunst kreeg een totaal ander aanzien. In de eerste naoorlogse decennia waren slechts enkele tientallen kunsthandels en galeriën actief op de beeldende-kunstmarkt. Daarnaast organiseerden kunstenaarsverenigingen en -kringen en semi-publieke kunstzalen verkooptentoonstellingen. Vanaf de jaren zestig - en met name in de jaren zeventig en tachtig - groeide het bestand aan galeriën spectaculair en was er sprake van een steeds sterkere differentiatie en specialisatie.⁶ Het Centraal Bureau voor de Statistiek (CBS) telde in 1992 vierhonderd galeriën.⁷ Zij moesten hun positie op de markt bovendien delen met uiteenlopende bemiddelende instanties als kunstuitleencentra en kunstbemiddelingsbureaus die vanaf het eind van de jaren zeventig als paddestoelen uit de grond verzezen.

Uitgaande van deze schaalvergroting en differentiatie in veld, beleid en markt wordt in dit en het volgende artikel de interdependentie tussen het beeldende-kunstbeleid van de rijksoverheid en de markt voor beeldende kunst, meer specifiek de galeriën, geschetst. Achtereenvolgens worden de Aankoopsubsidieregeling en de Rentesubsidieregeling beschreven en wordt aangegeven hoe beleidsmakers, onderzoekers, adviseurs, galeriën en andere betrokkenen, in onderlinge afhankelijkheid, beleids- en marktprocessen vormgeven en veranderen. Daarbij zal blijken dat tal van onbedoelde resultaten en onvoorziene effecten zijn opgetreden. Het galeriewezen staat in deze analyse centraal.

De twee subsidieregelingen blijken in de verhouding tussen overheid en markt als ordenende mechanismen te werken en ze structureren ontwikkelingen in het

Nederlandse galeriewezens. Zij oefenen beide, weliswaar op verschillende wijze, invloed uit op onderscheidings- en selectieprocessen in de galeriewereld. Ook beïnvloeden zij de organisatievorming in het galeriewezen.

Beleid en markt in de eerste decennia na de oorlog

Beeldende-kunstenarsbeleid

Eind jaren vijftig, begin jaren zestig verscheen een aantal rapporten waarin de problematische sociaal-economische positie van beeldende kunstenaars sinds de Tweede Wereldoorlog aan de orde werd gesteld.⁸ De opdrachten voor deze onderzoeken waren afkomstig uit kringen van particulier initiatief (Prins Bernhard Fonds), kunstenaarsverenigingen (Federatie van Kunstenaarsverenigingen) en de Raad voor de Kunst. In alle onderzoeken werd geconcludeerd dat in Nederland weinig beeldende kunst werd verkocht en gekocht en dat het merendeel van de beeldende kunstenaars nauwelijks in zijn levensonderhoud kon voorzien. Voor die situatie werden in de rapporten verschillende oorzaken aangevoerd. De teloorgang van het particuliere mecenaat sinds de zeventiende eeuw en het verdwijnen van grote particuliere verzamelaars van actuele kunst was er één. Een tweede oorzaak was de inkomensnivellering in de eerste tien à vijftien jaar na de oorlog die een vermindering van de 'culturele' koopkracht van de bevolking tot gevolg had. Ondanks de toename van de aankoopbudgetten voor beeldende kunst van rijksoverheid (en gemeentelijke overheden) en de instelling van de percentageregelingen bij rijksgebouwen (begin jaren vijftig) werd de situatie van de meeste beeldende kunstenaars niet beter.⁹ Wel bestond er vanaf 1949 de Beeldende-Kunstenaarsregeling, de 'Contraprestatie', die ressorteerde onder het ministerie van Sociale

Zaken. Maar al in de jaren vijftig en zestig was er kritiek op de Contraprestatie. De regeling werd gezien als een 'sociale regeling van werkverschaffing', een 'noodoplossing' en 'verkapte steunverlening'.¹⁰

Hoewel de drie rapporten vanuit verschillende perspectieven waren geschreven bleek de toonzetting opmerkelijk eensgezind: de overheid had een belangrijke taak inzake de verbetering van de positie van beeldende kunstenaars. Dat gold zowel in 'geestelijk' als in 'materieel' opzicht.¹¹ Met het geestelijke aspect werd bedoeld op de 'opvoeding tot kunstgenot' van brede lagen der bevolking. Deze visie paste in het ideaal van schoonheidsbevordering en volksopvoeding dat in de eerste naoorlogse decennia opgeld deed.

Kunstbezit en kunsthandel

In materieel opzicht werd de overheid een rol bij het uitbouwen van aankoop- en opdrachtmogelijkheden toebedeeld. Kunstbezit zou tot kunstgenot leiden als met steun van de overheid een brede(re) markt voor beeldende kunst werd ontwikkeld.¹² De veronderstelling was dat zich in plaats van de 'dieptemarkt' van weleer - dat wil zeggen: weinig kopers kopen veel - na de oorlog een 'breedtemarkt' - veel kopers kopen weinig - zou ontwikkelen.¹³ Hoewel de kunsthandel - de term galerie werd in die tijd nog sporadisch gebruikt - in dit proces een rol kreeg toebedeeld, bestond er ook duidelijke reserve, gebaseerd op het commerciële karakter van de kunsthandel. In de rapporten werd de kunsthandel geassocieerd met de handel in kitsch en produkten van massacultuur. Daarnaast werd de kunsthandel aan het begin van de jaren vijftig gekenmerkt door malaise. Kunsthandels als Van Lier en Huinck en Scherjon, die voor de oorlog al bestonden, werden in de loop van de jaren vijftig gedwongen om hun deuren te sluiten.¹⁴ Ook enkele kunsthandels van na de oorlog, als Le

Canard en Martinet die zich bezighielden met de avant-garde van dat moment, staakten aan het begin van de jaren vijftig hun activiteiten.¹⁵

Bij nader inzien is dit alles nauwelijks verbazingwekkend. Uit de bovengenoemde onderzoeken komt naar voren dat het aandeel van de kunsthandel in de verkoop van eigentijdse kunst gering was: het ging om percentages tussen de 5 en 10 procent.¹⁶ Als er al wat werd verkocht, gebeurde dat hoofdzakelijk op het atelier van de kunstenaar. Daarnaast werden er in die jaren regelmatig tentoonstellingen van actuele kunst georganiseerd door kunstenaarsverenigingen, -kringen of -genootschappen. Prominente voorbeelden waren Pulchri te Den Haag en Genootschap Kunstliefde te Utrecht, maar ook elders in het land waren dergelijke 'kunstenaarsclubs' actief. Zij beschikten in de regel over eigen expositieruimten waar op niet-commerciële basis exposities van leden of uitwisselingstentoonstellingen met andere verenigingen werden georganiseerd. Daarnaast kende een aantal gemeenten semi-publieke 'kunstzalen' waarin beeldende kunstenaars - tegen betaling - ruimte en faciliteiten kregen om hun eigen werk te verkopen.

De kunsthandel was, zo kwam onder meer uit de rapporten naar voren, een 'oud, nu versneld afstervend marktpunt' en 'een medium voor de kunstmarkt uit een vroegere periode (...) - eertijds van groot belang - [nu] althans in Nederland geheel verdwenen'.¹⁷ In de ogen van de toenmalige kunstcriticus van *de Volkskrant* Lambert Tegenbosch was het overheidsbeleid fnuikend voor de kunsthandel: 'Met de zogenaamde contraprestatie is bijna niemand tevreden. Wellicht is dit instituut een van de oorzaken van de teloorgang van de Nederlandse kunsthandel. Het is immers begrijpelijk dat de kunstenaar het gemak van inkomsten uit de contraprestatie-regeling prefereert boven de moeite van de inkomsten verkregen door zelf

met zijn werk te leuren. In het laatste geval ontvangt hij bovendien vaak uit de verkoop van tien schilderijen evenveel als bij de contraprestatie. Hierdoor kan de kunsthandel niet concurreren met staatsprijzen.'¹⁸

Een andere oorzaak voor de magere jaren in de kunsthandel zou zijn gelegen in de gereserveerde houding van de Nederlandse musea ten opzichte van de Nederlandse kunsthandel. De meeste kleinere musea beschikten over zeer beperkte aankoopbudgetten voor eigentijdse kunst, terwijl de grotere musea die over ruimere middelen beschikten, nauwelijks bij de Nederlandse kunsthandels kochten. In de praktijk waren de grote musea vooral gericht op de (internationale) avant-garde van dat moment. Zij kochten of bij buitenlandse kunsthandels of rechtstreeks bij kunstenaars.¹⁹ De meeste kunsthandels daarentegen hadden in die periode in meerderheid Nederlandse kunst in hun tentoonstellingsprogramma, vaak in het traditionele, academische genre.²⁰

Nieuwe impulsen in de kunsthandel

Vanaf het eind van de jaren vijftig werd de malaise in de kunsthandel kleiner. In Amsterdam en Den Haag verschenen nieuwe 'kunsthandels' die zich vooral richtten op tentoonstellingen van actuele eigentijdse kunst. Ook de term 'galerie' raakte steeds meer in gebruik ter typering van bedrijven die zich 'voor eigen rekening en risico' bezighielden met de organisatie van tentoonstellingen en de verkoop van eigentijdse kunst.²¹ Galeriers die eind jaren vijftig, begin jaren zestig werden opgericht waren bijvoorbeeld Espace en D'Eendt te Amsterdam, Nouvelles Images te Den Haag, Delta te Rotterdam en Van Hulsen te Leeuwarden. In hun tentoonstellingsprogramma's speelden Cobra-kunstenaars als Corneille, Appel, Alechinsky, Lucebert, Rooskens en anderen een belangrijke rol. Deze

galeries gaven mede gestalte aan de doorbraak van de moderne kunst en daarmee aan de grotere acceptatie van de experimentele stromingen uit de jaren vijftig in Nederland, waarvoor Sandberg in het Amsterdamse Stedelijk Museum enige jaren eerder de weg had bereid.²² Toch was er nog steeds nauwelijks sprake van enige aansluiting tussen Nederlandse galeriën en musea. In 1966 deed galeriehouder Wil Hoogstraate van Galerie D'Eendt in *het Vrije Volk* zijn beklag over het beleid van Edy de Wilde, de opvolger van Sandberg. Deze zou het Nederlandse galeriewezen, aldus Hoogstraate, 'moordende concurrentie' aandoen door vooral bij de buitenlandse kunsthandel te kopen.²³

Andere galeriën richtten zich op bepaalde kunststromingen, stijlen of technieken, (bijvoorbeeld realisme: Galerie Mokum en Galerie Lieve Hemel te Amsterdam; grafiek: Galerie Piet Clement en Galerie Petit in Amsterdam) of op kunstenaars van dat moment. De laatsten waren overigens niet altijd even blij met de nieuwe galeriën en ontplooiden om die reden ook eigen initiatieven. Zo organiseerden zes Amsterdamse kunstenaars halverwege de jaren zestig regelmatig gezamenlijke verkooptentoonstellingen op hun ateliers 'omdat de bestaande situatie in de kunsthandel ertoe leidt dat bij het exposeren in galeriën de kunstenaar de dupe wordt van de hoge kosten van de zaalhuur'.²⁴

Al deze nieuwe 'verkooppunten' bleken in de praktijk echter slechts een klein deel van de beeldende kunstenaars te kunnen 'bedienen'. In het *Algemeen Dagblad* werd geschat dat in 1964 nog geen 10 procent van de beeldende kunstenaars van zijn werk kon bestaan. Ook van het aantal kunstkopers had de krant geen hoge pet op. 'Voor zover kunstminnend publiek werken van beeldende kunstenaars koopt, is dat nog met name te danken aan de (overheids) aankoopsubsidie van kunstwerken.'²⁵ Ook voor

J.W. Havermans (beeldhouwer en auteur van de drie eerder genoemde rapporten van de Raad voor de Kunst) stond 'als een paal boven water' dat het aantrekken van de kunsthandel, 'weliswaar op kleinere leest geschoeid', te danken was aan de instelling van een aankoopsubsidie voor particulieren.²⁶

Kunst met korting

Met name in het *Plan kunstbezit* van het Prins Bernhard Fonds (1956) werd de mogelijke werking van koopkrachtoverdracht - prijskorting door subsidie - bij het stimuleren van de aankoop van beeldende kunst uitgebreid besproken. Het principe van koopkrachtoverdracht was niet nieuw, maar werd reeds op grote schaal toegepast in de podiumkunsten: toneel, opera, ballet en muziek werden ook toen al fors gesubsidieerd. Het behoud van de betrokken kunstvorm en de afzet aan een minder koopkrachtig publiek stonden daarbij voorop.²⁷ Voor de beeldende-kunstsector was een dergelijke subsidie nieuw. Het idee was dat de overheid zowel de noden van de beeldende kunstenaars kon lenigen als particuliere verzamelaars 'weer tot leven wekken'.²⁸ Door de relatief hoge prijs van een kunstwerk te verlagen, zou het voor bredere lagen van de bevolking makkelijker zijn om in contact te komen met kunst, aldus het Prins Bernhard Fonds.²⁹

In 1960 begon de ASK bij wijze van proef en werd voor een aantal jaren een bedrag op de begroting gereserveerd. Particulieren konden hierdoor met korting kunstwerken van levende, Nederlandse, professionele beeldende kunstenaars kopen. Vijf jaar later werd de regeling in een ministeriële beschikking formeel vastgelegd. De belangrijkste doelstellingen van de ASK waren sociale (en geografische) kunstspreiding en verbetering van de sociaal-economische positie van beeldende kunstenaars.³⁰ De uitvoering van de

regeling liep via 'organisatoren van verkooptentoonstellingen'. Dit konden zowel kunstenaarsverenigingen, kunstzalen en musea zijn als galeriën, kunsthandels en gemeentelijke instellingen. Aanvragen om voor aankoopsubsidie in aanmerking te komen moesten door de organisatoren een jaar van tevoren worden ingediend bij de Raad voor de Kunst. Na goedkeuring van de aanvraag werd - tot 1975 - een bepaald bedrag per jaar toegewezen. Afhankelijk van de verkoopcijfers van de tentoonstellingsorganisatie kon pas achteraf worden vastgesteld of dat te veel of te weinig was. Met ingang van 1975 werd geen maximumbedrag meer vastgesteld. Het ministerie peilde per 1 september hoeveel in dat jaar was uitgegeven aan de ASK en afhankelijk van het beschikbare budget werd, indien nodig, een plafond ingesteld.

Toekenning van subsidie vond plaats op grond van criteria als artistiek niveau en belang van de expositie en zakelijke opzet van de tentoonstellingsorganisatie. Andere criteria waren geografische spreiding en evenwicht tussen kunstrichtingen. De reputatie van en het vertrouwen in de tentoonstellingsorganisatoren speelden eveneens een grote rol.³¹ Er golden ook meer formele subsidievoorwaarden. Zo dienden aan de tentoonstelling tenminste tien beeldende kunstenaars deel te nemen met minimaal veertig werken. Kopers en beeldende kunstenaars dienden de Nederlandse nationaliteit te bezitten. Kopers waren verplicht een verklaring in te vullen dat de aangekochte werken de eerste vijf jaar niet vervreemd zouden worden. Kunstenaars mochten het tentoongestelde werk niet verkopen aan familieleden of aan mede-exposanten.

Hoewel van de ASK geen wonderen werden verwacht, overheerste in aanvang een voorzichtig optimisme bij de opstellers van het *Plan kunstbezit*, de Raad voor de Kunst en de

kunstenaarsorganisaties. Zo vermoedde men bijvoorbeeld dat 'zeer modernen' niet in groten getale gekocht zouden worden.³² Op het departement was men 'hoopvol gestemd' over de effecten van de aankoopsubsidieregeling. Aanvankelijk werd de illusie gekoesterd dat de ASK de Beeldende-Kunstenaarsregeling op termijn overbodig zou maken.³³

Het risico van fraude en misbruik van de regeling, bijvoorbeeld door prijsverhoging van de kunstwerken met het bedrag van de aankoopsubsidie, werd in een vroeg stadium gesignaleerd. Men ging er echter van uit dat in de kunstwereld 'een gelijk percentage (...) minder nette lieden voorkomt, als bij elke andere bevolkingsgroep' en dat maakte dat de mogelijkheden van misbruik niet dusdanig werden ingeschat dat 'zij bij goede organisatie ongunstig zouden afsteken bij welke andere economische activiteit ook'.³⁴ De reacties in het parlement op de inwerkingtreding van de regeling waren positief. In de beide Kamers werd diverse malen gepleit voor een betere publiciteit om de regeling meer bekendheid te geven.

In navolging van de rijksoverheid stelde ook een aantal gemeenten en provincies een vergelijkbare subsidie in.³⁵ Zo kenden bijvoorbeeld de Noordoostpolder en een aantal gemeenten in Noord-Brabant de zogenaamde 'wittebroodssubsidie'. Bij aankoop van kunstwerken konden jonggehuwden, naast de rijkssubsidie, in aanmerking komen voor een korting van 15 procent.³⁶ Door het naast elkaar bestaan van de rijksregeling en lokale of provinciale regelingen, kon de korting oplopen tot 50 procent.

Een stormachtig succes

De ASK maakte in alle opzichten een snelle groei door. In 1960 werd 65.000 gulden op de begroting uitgetrokken. In 1973 bedroeg dat meer dan een miljoen gulden en in 1978 was het

bedrag gegroeid tot bijna twee miljoen gulden. In 1961 werd met gebruikmaking van de ASK bijna 200.000 gulden omgezet, in 1973 bedroeg deze omzet ruim zeven miljoen gulden en in 1978 zelfs meer dan tien miljoen gulden.³⁷

De subsidiepercentages voor aankopen werden in de loop van het bestaan van de regeling aangepast. De eerste jaren was het percentage maximaal 35 per aangekocht kunstwerk met een maximumaankoopbedrag van 3000 gulden en een maximumsubsidie van 300 gulden. In 1967 werd het percentage verlaagd tot 25, met een maximum van 250 gulden, en in 1972 volgde nogmaals een vermindering tot 20, met een maximum van 240 gulden.³⁸ Het maximumaankoopbedrag voor een kunstwerk dat met aankoopsubsidie kon worden gekocht, werd in 1977 verlaagd van 3000 gulden naar 1200 gulden. Argument voor de verlaging was dat slechts 5,8 procent van met de aankoopsubsidie aangekochte werken, meer kostte dan 1200 gulden. Daarmee was wel 21 procent van het subsidiebedrag gemoeid.

Het aantal tentoonstellingsorganisaties dat gebruik maakte van de regeling steeg van circa honderd in 1963 tot 255 in 1973, en vertoonde steeds grotere variatie. Jaarlijks vroegen tussen de dertig en de zeventig nieuwe tentoonstellingsorganisatoren de regeling te mogen gebruiken. Het merendeel van de aanvragers werd toegelaten.³⁹ In de aanvangsperiode waren het vooral musea, culturele centra, kunstenaarsverenigingen, gemeentelijke instellingen en galeries. In de loop der jaren werden het ook festivals - bijvoorbeeld het in de jaren zeventig door de CPN georganiseerde Waarheidfestival - en manifestaties, kunstmarkten, expoboerderijen en andere alternatieve tentoonstellingsgelegenheden. In alle stukken betreffende de ASK kwamen de woorden 'galerie' en 'kunsthandel' niet voor. Dit is vreemd, want de galeries vormden ongeveer een derde van de kanalen waardoor de

ASK gesluisd werd. In 1970 werd bijvoorbeeld door tien (Amsterdamse) galeries tussen de 15.000 gulden en 25.000 gulden aan aankoopsubsidies 'doorgegeven'. In 1975 'verbruikten' achtentwintig galeries meer dan 15.000 gulden, waarvan enkele meer dan 50.000 gulden.⁴⁰

Parallel aan de groeiende diversiteit van de instellingen verbreedde zich ook het assortiment aan kunstwerken. Naast de meer traditionele kunstvormen als schilder- en beeldhouwkunst en grafiek, konden op den duur ook - onder bepaalde voorwaarden - sieraden, poppen en fotografische werken met subsidie worden gekocht. Door deze differentiatie in kunstvormen en tentoonstellingsorganisaties was de variatie in professionaliteit en artistieke kwaliteit groot.

Ten slotte de doelgroepen van de regeling: kunstenaars en kopers. Het aantal met subsidie verkopende kunstenaars nam toe, van circa duizend in 1966 tot meer dan tweeduizend in 1973. Het aantal verhandelde kunstwerken bedroeg in de beginjaren ongeveer duizend per jaar, tegen het einde van de jaren zestig circa tienduizend en in 1973 bijna 23.000. Het aantal gesubsidieerde kopers steeg van circa vierduizend in 1966 tot bijna twaalfduizend in 1973. Het brutojaarinkomen (in 1975) van bijna 60 procent van de gebruikers (kopers) van de ASK was hoger dan 36.000 gulden en van bijna 85 procent hoger dan 25.000 gulden.⁴¹ In tabel 1 zijn deze gegevens - voor zover bekend - voor een aantal jaren opgenomen.

De stormachtige groei van de ASK gaf reden tot tevredenheid maar bracht ook problemen mee die in de loop van de jaren zeventig steeds groter werden. Het budget moest jaarlijks fors worden verhoogd om aan de groeiende vraag te kunnen voldoen, terwijl tegelijkertijd onzekerheid ontstond over de werking en effectiviteit van de ASK - met name bij de ambtenaren op het

Tabel 1 kerncijfers aankoopsubsidieregeling kunstwerken⁴²

jaar	jaar-budget bk in f1000	subsidie per jaar uitgekeerd in f1000	maximum subsidiepercentage per kunstwerk	aantal kopers per jaar	aantal tentoonstellings- organisaties	aantal kunstenaars via ASK aangekocht
1960	*	65	30-50%	280	52	140
1963	*	200	35%	530	94	300
1965	3.500	350	35%	2.390	141	840
1970	6.500	800	25%	*	222	*
1973	9.983	1.150	20%	11.810	255	2.225
1977	16.531	1.940	20%	*	*	*

Bron: L. Welters en C. Eykman, 1976, p. 3 technisch rapport tabel 1a en 1b

departement en de Raad voor de Kunst. Ook waren er ontwikkelingen in beeldende kunst, markt en beleid waarin de ASK uiteindelijk minder goed bleek te passen.

Schaalvergroting en differentiatie in de jaren zeventig

Nieuwe beleidsdoelstellingen

Terwijl in de jaren vijftig en het begin van de jaren zestig de term 'beleid' nog nauwelijks in gebruik was, werd er tegen het eind van de jaren zestig bijna alle overheidshandelen mee aangeduid.⁴³ Het ambtenarenapparaat belast met de initiatie en uitvoering van dat beleid, breidde zich navenant uit. Cultuurbeleid werd eind jaren zestig vooral gezien als instrument voor maatschappijhervorming; cultuur was synoniem voor creativiteit en verandering van structuren. In de jaren zeventig werd maatschappelijke relevantie het credo van het cultuurbeleid.⁴⁴ Deze trend ziet men terug in ambtelijke nota's op het terrein van de kunsten. Na een aantal discussienota's in het begin van

de jaren zeventig, verscheen in 1976 de *Nota Kunst en Kunstbeleid* van het ministerie van CRM, waarin voor de eerste keer de uitgangspunten van het kunstbeleid van de rijksoverheid integraal waren uitgewerkt. Het overdragen en toegankelijk maken van kunst, het stimuleren van de kunstparticipatie en de maatschappelijke relevantie van kunst, waren centrale begrippen in de nota, naast 'het extra stimuleren van vernieuwingspogingen in de cultuur die een bijdrage kunnen leveren aan een meer leefbare maatschappij'. Vertaald naar het beeldende-kunstbeleid hield dit 'het zoeken naar de confrontatie van de vrije kunst met het publiek' in en 'het ontwikkelen van een beleid dat gericht is op het functioneren van de beeldende kunst in de samenleving'.

Hoewel met het oog op de toename van het gebruik van de Beeldende-Kunstenaarsregeling werd gesproken van de 'opgave van het beleid om te streven naar een situatie waarin de beroepsuitoefening zelf een redelijke economische onafhankelijkheid kan opleveren', was het begrip 'markt' niet in de nota te vinden.⁴⁵ De argumentatie op grond waarvan de

ASK was ingesteld (optimisme over verbreding van de markt en spreiding van kunst over de bevolking), was niet langer in de beleidsterminologie opgenomen. Kunstspreiding en kunstparticipatie bleven wel belangrijke issues in het beleid van die jaren. Maar de verwezenlijking werd niet gezocht in maatregelen die betrekking hadden op de markt maar in de toepassing van de beeldende kunst in vormgevingsituaties en educatieve processen.⁴⁶ Dit hield bijvoorbeeld in dat er meer nadruk werd gelegd op inschakeling van kunstenaars in de gebouwde omgeving. Een ander initiatief was de instelling van een ‘Praktijkonderzoek’ dat gericht was ‘op het mobiliseren van beeldende creativiteit in allerlei leefsituaties’.⁴⁷

Nieuwe initiatieven op de markt

In de markt voor beeldende kunst deden zich ook aanmerkelijke veranderingen voor. Nieuwe conceptuele kunststijlen, zoals Zero en Fluxus, maar ook nieuwe media, uitdrukkingsmiddelen, presentatievormen en, niet in de laatste plaats, instellingen dienden zich aan. Tegen het einde van de jaren zestig ontstonden nieuwe galeriën als Riekje Swart, Seriaal en Art & Project te Amsterdam. Zij richtten zich in eerste instantie op de presentatie van nieuwe, actuele ‘bewegingen’ in de beeldende kunst. In hun tentoonstellingsprogramma’s kwamen zowel Nederlandse als buitenlandse kunstenaars aan bod. De (internationale) contacten met en tussen kunstenaars en adequate presentatie van de nieuwe kunstvormen bleken bij deze galeriën belangrijker dan de commerciële intenties.⁴⁸ Ook in de musea bestond er vanaf het einde van de jaren zestig aandacht voor de nieuwe avant-garde. In tegenstelling tot enige jaren daarvoor bewogen enkele galeriën zich op dezelfde terreinen als musea. Deze fungeerden als smaakmakers voor de musea. Maar soms was er ook sprake van een concurrentieverhouding, omdat de musea vaak

rechtstreekse contacten met kunstenaars onderhielden.⁴⁹

Tegelijkertijd consolideerde zich een klein aantal, eind jaren vijftig en begin jaren zestig opgerichte galeriën, die hun programma van Cobra-kunstenaars uitbreidden met de (Nederlandse) avant-garde van dat moment. Zowel de nieuwe galeriën, die in de jaren zestig en zeventig de conceptuele kunststromingen in Nederland ingang deden vinden, als de tien jaar eerder ontstane galeriën groeiden uit tot de *éminences grises* van het Nederlandse galeriebestel.

Naast deze relatief kleine groep ontstonden in de loop van de jaren zeventig vele nieuwe galeriën en initiatieven met bescheidener artistieke ambities. Tussen 1970 en 1980 was er in Nederland sprake van ongeveer een verdrievoudiging van het galeriebestand. Waren er in 1970 zestig à zeventig galeriën in bedrijf, in 1980 was dat aantal de tweehonderd gepasseerd.⁵⁰ De meesten kozen hun domicilie in Amsterdam, Den Haag en andere steden in de randstad, maar de groei van het galeriebestand spreidde zich allengs uit over heel Nederland. Alle kunststijlen en stromingen, van traditionele academische schilder- en beeldhouwkunst tot zeer vernieuwende conceptuele kunst, voornamelijk van Nederlandse kunstenaars, waren er te vinden. Resultaat van deze ontwikkelingen was dat tegen het einde van de jaren zeventig een bont gezelschap van galeriën actief was, met een grote variatie aan artistieke voorkeuren en specialisaties en artistieke en commerciële ambities.

Tegelijkertijd was er vanaf de jaren zeventig een enorme opkomst en expansie van bemiddelende instellingen - anders dan galeriën - op de markt voor beeldende kunst. Er ontstonden steeds meer kunstuitlenencentra en artoteken. Voor zover deze zich bezighielden met de verkoop van beeldende kunst, werden ze door de galeriën met argwaan bekeken en als

gesubsidieerde concurrenten beschouwd. Daartegenover nam de betekenis af van de diverse kunstenaarsverenigingen die in de jaren vijftig en zestig veel tentoonstellingen organiseerden. In hun tentoonstellingen, in de regel met werk van leden, ging de aandacht vooral uit naar de meer traditionele uitingsvormen in de kunst.

Problemen met de Aankoopsubsidie-regeling

De onzekerheid van de beleidsmakers en de Raad voor de Kunst over de werking en effectiviteit van de ASK leidde in de loop van de jaren zeventig tot grotere twijfels. Er werden steeds meer vraagtekens geplaatst bij de haalbaarheid van de oorspronkelijke doelstelling. De utopische en met retoriek omklede verwachtingen op het terrein van sociale kunstspreiding bleken niet uit te komen. Ook nam het aantal kunstenaars in de Beeldende-Kunstenaarsregeling in die periode niet af: steeds meer kunstenaars deden een beroep op de regeling en het zag er niet naar uit dat daar op korte termijn verandering in zou komen.⁵¹

Daarbij kwam dat de ASK een aantal onbedoelde effecten meebracht. Soms was de subsidie de eerste of tweede dag van een tentoonstelling ‘op’. Voor kopers die op de derde en volgende dagen kwamen, was dan geen subsidie meer mogelijk. Bovendien bleek, anders dan verwacht, dat de regeling fraudegevoelig was. Al in 1965 schreef het *Algemeen Dagblad*: ‘Het is een publiek geheim dat de beeldende kunstenaars hun prijzen met een gelijk percentage hebben verhoogd, zodra de overheidsregeling [ASK - TG] bekend werd.’⁵² Het *Nieuwsblad van het Noorden* noemde als voorbeelden ‘een schilderij van 2400 gulden dat boekhoudtechnisch werd opgesplitst in twee van 1200 gulden of zelfs de verkoop van werken die nimmer hebben bestaan’.⁵³ Bij ambtenaren op het ministerie en de Raad voor de Kunst

maar ook door galeriën, werd meermaals over de fraude gesproken en over de noodzaak dat op grond daarvan de regeling bijgesteld moest worden. Doorslaggevende bewijzen waren echter niet voorhanden.

Door de toegenomen differentiatie van de tentoonstellingsorganisaties maar ook door de variëteit van verkochte kunstsoorten, was het bereik van de ASK onoverzichtelijk. Ook groeiden de twijfels aan de deskundigheid van een deel van de tentoonstellingsorganisatoren en de kwaliteit van hun tentoonstellingen. In de eerste jaren van de ASK hanteerde de Raad voor de Kunst impliciet het uitgangspunt dat het instituut galerie een zeker professioneel en artistiek niveau waarborgde. Door de uitbreidingen in aantallen en soorten tentoonstellingsorganisaties werd het in de loop van de tijd steeds moeilijker te overzien of aan bepaalde professionele en artistieke eisen werd voldaan.

Een ander belangrijk aspect was ten slotte dat, mede onder invloed van de ontwikkelingen in de beeldende kunst, de Raad voor de Kunst het begrip ‘artistiek niveau’ steeds meer in termen van actuele en vernieuwende kunstuitingen definieerde. Dat kwam bijvoorbeeld tot uitdrukking in de instelling van een ‘algemene experimentencommissie’ in 1973. Er werd een groeiend beroep op gedaan en veel aanvragen kwamen uit de sector beeldende kunst.⁵⁴ De werking van de ASK ging echter in tegenovergestelde richting: er was sprake van een verbreding naar zeer uiteenlopende instellingen en (traditionele) kunstvormen waarin de professionele en artistieke verschillen groot waren.

Om na te gaan of de ASK wel bijdroeg aan sociale kunstspreiding, gaf het ministerie van CRM de Boekmanstichting opdracht voor een onderzoek naar het functioneren van de ASK. Het onderzoek werd in 1976 gepubliceerd onder de titel *Geld voor kunstkopers*. De belangrijkste

conclusie van het onderzoek was dat de ASK van *geen* betekenis was geweest voor sociale kunstspreiding. In de woorden van de onderzoekers: 'De ASK heeft minder een nieuw, breed afzetgebied voor beeldende kunst geopend, zoals eigenlijk de bedoeling was, maar veeleer een verloren dieptemarkt herwonnen.'⁵⁵ De regeling bleek met name ten goede te komen aan de sociaal-economisch meest bevoorrechte groepen die al intensieve belangstelling hadden voor beeldende kunst.⁵⁶ Hoewel in het rapport niet expliciet de effecten van de ASK op de sociaal-economische positie van de beeldende kunstenaars werden besproken, viel daarover wel het een en ander uit het onderzoek af te leiden. De subsidie bleek bijvoorbeeld ongelijkmatig aan beeldende kunstenaars ten goede te komen: weinig kunstenaars verkochten veel en veel kunstenaars weinig.⁵⁷

Het rapport kreeg veel publiciteit en sloeg bij galeriehouders in als een bom. Krantekoppen als 'Kunstsubsidies komen vooral bij rijkaards' zorgden voor veel commotie.⁵⁸ De in 1976 opgerichte Vereniging van galeriehouders en handelaren in hedendaagse kunst (met zo'n vijftig leden) vocht de conclusies van het rapport op buitengewoon felle wijze aan. Zij bestempelde het onderzoek als 'demagogisch en totaal onwetenschappelijk'⁵⁹ en vond de resultaten niet stroken met de 'elementaire ervaringswereld van de galeriehouders'. In de reactie van de galeriehouders werd een verband gelegd tussen de ASK en hun overlevingsmogelijkheden op de beeldende-kunstmarkt. Dat is niet verwonderlijk omdat een aantal galeriën een flink subsidiebedrag per jaar doorsluisde.

Afschaffing van de Aankoopsubsidie-regeling

Aan het genoemde onderzoeksrapport werden op dat moment geen beleidsconclusies verbonden. Twee jaar later was het wel zo ver. In 1978

adviseerde de Raad voor de Kunst, met verwijzing naar het onderzoek, om de ASK af te schaffen. In de ogen van de raad vertoonde de ASK 'ernstige tekorten in het effectueren van de beoogde doelstelling der sociale en geografische kunstspreiding [...terwijl - TG] een verbetering van de sociaal economische positie van de kunstenaar eveneens niet in gewenste mate wordt gerealiseerd (...). Kort gezegd: de regeling functioneert in de huidige vorm heel gebrekkig en in aanmerking komende bijstellingen zijn onuitvoerbaar.'⁶⁰ De tentoonstellingsorganisaties die van de regeling gebruik maakten, kregen kritiek van de raad: 'Om de belangrijkste onvolkomenheden te noemen: deskundigheid en organisatievermogen van de initiatiefnemer of uitvoerder laten te wensen over, de expositieruimte voldoet niet, de kwaliteit van het tentoonstellingsprogramma is marginaal, een beleid ontbreekt of krijgt te weinig gestalte.' De raad sprak wel zijn waardering uit voor enkele tientallen galeriën die 'niet alleen uitstekend zijn ingericht, onder deskundige leiding staan, een tentoonstellingsbeleid voeren en kwaliteit brengen, maar bovendien aandacht hebben voor jongere kunstenaars en "avant-garde" of experiment niet schuwen'.⁶¹ Deze minderheid was echter voor de raad onvoldoende aanleiding om voor te stellen de ASK bij te stellen en voort te zetten. Voorgesteld werd 'de voor de ASK beschikbare gelden aan te wenden voor een gelijkgericht beleidsmiddel waarvan het gewenste effect op de realisering van de algemene beleidsdoelstelling [sociale kunstspreiding - TG] wél of in ieder geval méér te verwachten valt'.⁶² De raad stelde voor om het geld dat tot dan toe aan de ASK was besteed, te bestemmen voor collectievorming ten behoeve van kunstuitlenen in den lande.

Kort na het uitkomen van het advies van de Raad voor de Kunst organiseerde de Vereniging van galeriehouders en handelaren in

hedendaagse kunst een persconferentie. De galeriehouders protesteerden tegen de teneur van het advies en spraken hun ernstige verontrusting uit over het voornemen de vrijkomende gelden te investeren in kunstuitleen.⁶³ Ook probeerde de vereniging door overleg met het ministerie van CRM de dreigende afschaffing van de ASK te keren. Deze acties werden gesteund door solidariteitsbetuigingen van kunstenaarsverenigingen en -vakbonden als de Federatie van Kunstenaarsverenigingen, BBK, BBK'69, KONVV, Arti et Amicitiae, Pulchri en de Haagse Kunstkring. De vereniging publiceerde voorts een rapport waarin zowel de methodiek als de resultaten van het onderzoek van de Boekmanstichting, waarop het advies van de Raad voor de Kunst was gebaseerd, fel werden aangevallen.⁶⁴ Door de economische zwakte van het merendeel van de galeriën zou het afschaffen van de ASK de genadeslag betekenen voor - met name kleine en jonge - galeriën. De in hun ogen essentiële, drempelverlagende stimulans voor het kopen van kunst dreigde weg te vallen, terwijl de debuterende kunstenaar zijn werk moeilijker zou kwijtraken.⁶⁵

Bij de meeste galeriën was de ASK verweven met hun commerciële opbouw. 'Ik drijf op subsidie,' aldus een galeriehouder. 'Wat mij zo hard op mijn buik valt is dat we er niet in gekend zijn en dat ze het belang van de galerie voor het culturele leven niet inzien. We hebben een enorme stimulerende werking in de culturele sector. Er zou een uitspraak van de minister moeten komen over de functie van een galerie in het Nederlandse culturele leven. Ik geloof dat ze het belang van ons niet inzien.'⁶⁶ Gevolg van opheffing van de ASK zou zijn, zo stelden de galeriehouders, dat er nog meer kunstenaars in de BKR terecht zouden komen.⁶⁷ 'Als de subsidie afgeschaft wordt, zal de kunstmarkt inzakken en zullen veel galerietjes verdwijnen. Nee, het is voor het kunstklimaat

in Nederland niet goed.'⁶⁸ Een galeriehouder sprak van 'een doodssteek, want naar verwachting zal de omzet zeker voor de helft teruglopen (...). Al lijkt 20% subsidie niet veel, het helpt de mensen vaak net over de drempel om iets te kopen.'⁶⁹ Ook vreesden zij concurrentie van de gesubsidieerde kunstuitleen, zeker indien 'staatskunsthandel' bedreven zou worden. De galeriehouders voorzagen dat de kunstuitleen, die zich tot dat moment beperkte tot het daadwerkelijk uitlenen van kunst, op den duur ook kunstwerken zou gaan verkopen.⁷⁰

Het verweer en de acties van de vereniging sorteerden, ondanks de adhesiebetuigingen uit kunstenaarskringen, geen effect. Evenmin mocht overleg tussen het ministerie en de galeriehouders baten.⁷¹ Het ministerie had besloten het advies van de Raad voor de Kunst te volgen en met ingang van 1 januari 1979 werd de ASK opgeheven. De meeste provincies en gemeenten volgden na enige jaren het voorbeeld van de rijksoverheid en schaften de aanvullende provinciale en lokale aankoopsubsidie-regelingen af. De verwachting van de galeriehouders dat de afschaffing van de ASK het failliet van tenminste een deel van de galeriewereld tot gevolg zou hebben, bleek een misvatting. Integendeel, het merendeel van de galeriën dat zich destijds zulke zorgen maakte om hun voortbestaan, is nog steeds actief. Ook in kwantitatief opzicht bleek de vrees misplaatst. De in de jaren zeventig ingezette groei van de galeriën zette zich in de jaren tachtig voort: tussen 1980 en 1990 was er sprake van bijna een verdubbeling van het aantal galeriën.⁷²

Epiloog

De inzet van de ASK in de jaren zestig was het stimuleren van sociale kunstspreiding en de verbetering van de positie van beeldende

kunstenaars. In de jaren zeventig achtten de overheid en de Raad voor de Kunst andere kanalen, bijvoorbeeld de kunstuitleen, een adequater instrument voor kunstspreiding. Wat de verbetering van de positie van de beeldende kunstenaars betreft: de toeloop op de Beeldende-Kunstenaarsregeling bleef doorgaan. De aankoopsubsidieregeling kon die toeloop niet keren.

De verbreding in professionele en artistieke variatie van de tentoonstellingsorganisaties, stond haaks op de tendens bij de Raad voor de Kunst om vooral nieuwe ontwikkelingen en avant-garde te ondersteunen. Daar kwam bij dat de overheidsdoelstellingen in de jaren zeventig nauwelijks op marktprocessen waren gericht. Tegelijkertijd legde het galeriewezen een financiële en morele claim op de ASK en dat werd manifest bij de dreigende opheffing van de regeling. De combinatie van al deze factoren maakte de opheffing van de ASK onontkoombaar.

Het bestaan en de opheffing van de ASK beïnvloedden de ontwikkelingen bij de galeries en werkte selectie- en onderscheidingsprocessen in de hand. Binnen de zeer individualistisch ingestelde bedrijfstak werden door de perikelen rond de ASK de gezamenlijke belangen manifester, hetgeen tot uitdrukking kwam in samenwerking en organisatie. De ratio voor de oprichting van de Vereniging van galeriehouders en handelaren in hedendaagse kunst in 1976 was mede - misschien wel voornamelijk - gelegen in de dreigende opheffing van de ASK.

Met de organisatie van het galeriewezen vond ook een formele(re) aanscherping plaats van het onderscheid tussen rijp en groen in de galeriewereld in termen van professionele bedrijfsvoering en artistiek niveau. Wie lid wilde worden van de vereniging moest aan een aantal voorwaarden voldoen en diende te worden voorgedragen door een aantal leden.

Door de instelling van de vereniging was een 'forum' geschapen voor collectieve positiebepaling ten opzichte van ontwikkelingen in beleid en markt. De strijdbaarheid waarmee de vereniging zich tegen de (dreigende) opheffing van de ASK te weer stelde, leidde echter niet tot het door haar gewenste resultaat. De slag om de ASK werd verloren.

De vereniging spreidde eind jaren zeventig en begin jaren tachtig een grote dadendrang tentoon. Na de mislukte pogingen om de ASK te behouden, werd getracht andere vormen van steun bij de overheid te vinden. De vereniging gedroeg zich daarbij als een pressiegroep. Niet alleen was materiële ondersteuning door de overheid hun doel, ook probeerden de galeriehouders 'culturele erkenning van hun vak' te bewerkstelligen. Zij wilden gezien worden als 'culturele ondernemers' en niet alleen als op winst beluste winkeliers. Om deze doelen te bereiken probeerden zij vertegenwoordigers van of namens de vereniging in verschillende adviescommissies van bijvoorbeeld de Amsterdamse Kunstraad en de Raad voor de Kunst te krijgen. In eerste instantie werden deze pogingen afgewezen onder verwijzing naar het commerciële karakter van de galeriewereld. De vereniging verloor een Arob-procedure die ze aanspande tegen de Amsterdamse Kunstraad. Ze bleef echter hardnekkig aandringen op vertegenwoordiging in diverse commissies. Enige jaren later had dat streven resultaat en kregen representanten een plaats in de Amsterdamse Kunstraad en in de Raad voor de Kunst.

De subsidiëring van de kunstuitleen uit de ASK-gelden die zou leiden tot concurrentievervalsing, was eveneens een zaak die grote aandacht kreeg van de vereniging. 'Wij erkennen de rol van de kunstuitleen i.h.a. echter op voorwaarde dat de condities die

daarbij worden gehanteerd niet marktbedervend zijn (...) voor de positie van het galeriewezen en de kunsthandel die met eigentijdse kunst op de markt plegen te opereren.'⁷³ In een brief aan de toenmalige minister van CRM, T. Gardeniers, vroeg de vereniging haar opinie 'over de rol die galeries en kunsthandel met hun risicodragende, veelal ongesubsidieerde inzet voor kunst en publiek vervullen. En [over - TG] de relatie tussen deze galeries enerzijds en gesubsidieerde instellingen die onder het voorwendsel "kunstuitleen" een regelrechte kunsthandel bedrijven en aldus door de overheid in staat worden gesteld tot een vorm van oneerlijke concurrentie.'⁷⁴

Een niet aflatende stroom aan plannen voor verbreding van de markt voor beeldende kunst - waarin de galeries een hoofdrol vervulden - werd door de vereniging gelanceerd en wereldkundig gemaakt. Die voorstellen hadden onder andere betrekking op koperssubsidies, belastingfaciliteiten voor kunstkopers et cetera. In al die plannen werd de overheid een ondersteunende rol toebedacht, in de vorm van subsidie. Bijvoorbeeld voor de opzet van een 'Artoteek-des-Galeries', een soort coöperatieve kunstuitleen waarin een aantal galeries zou samenwerken. Doorgaans werden de subsidies niet toegekend. Het commerciële karakter van het galeriewezen werd bij afwijzing als argument gehanteerd. Sommige initiatieven van de vereniging werden wel ondersteund door de overheid, bijvoorbeeld een reis naar de Verenigde Staten in 1981 van een aantal galeriehouders gericht op de promotie van Nederlandse kunst aldaar. Ook werden met overheidssteun kunstbeurzen georganiseerd door of namens de vereniging. Deze beurzen vormden de 'arena' waarin nieuwe differentiatieprocessen in het galeriewezen plaatshadden, maar daarover later meer.

Truus Gubbels

was in 1995 wetenschappelijk medewerker bij de Boekmanstichting en verrichtte onderzoek naar de ontwikkelingen in het galeriewezen in Nederland sinds de Tweede Wereldoorlog

Uit al deze acties in verenigingsverband kwam in ieder geval duidelijk naar voren hoezeer de georganiseerde galeriewereld na het wegvallen van de ASK haar positie bepaalde in relatie tot het overheidsbeleid. Die oriëntatie op de overheid ging ten koste van een adequate positiebepaling op de markt voor beeldende kunst: de economische zwakte van het galeriewezen werd beschouwd als een onontkoombaar gegeven. In dit licht moet ook het voorstel worden gezien voor 'kunst op krediet', waarin de overheid de rente zou betalen; dit voorstel werd eind jaren zeventig gedaan door de Vereniging van galeriehouders. Uiteindelijk kwam er in 1984 een overheidsregeling tot stand, de Rentesubsidieregeling kunstaankopen, waarin de onderscheidings- en selectieprocessen in de wereld van de galeries tot een climax kwamen. De verikkelingen rond deze regeling zullen in het volgende *Boekmancahier* worden besproken.

Noten

1. Dank aan Hans Abbing, Dieuwertje Dekkers, Bram Kempers, Pieter Ligthart en de wetenschappelijke staf van de Boekmanstichting voor hun reacties op eerdere versies van dit artikel.
2. *Cultuurbeleid in Nederland, nationaal rapport: Europees programma voor de evaluatie van nationaal cultuurbeleid*. Rijswijk: 1993, pp. 21-25.
3. W. Oosterbaan Martinius. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945*. 's-Gravenhage: 1990, pp. 17-24.
4. Ibidem.
5. Bij deze opsomming moet bedacht worden dat tot 1987 vele miljoenen gulden door het ministerie van Sociale Zaken aan de BKR werden besteed. Vanaf 1984 werd dit geld (gedeeltelijk) overgeheveld naar het cultuurdepartement, dat een nieuw beleidsinstrument ontwikkelde.
6. Zie ook B. Kempers. 'De macht van de markt'. In: *Kunst en beleid in Nederland*; dl. 3. Amsterdam: 1988, pp. 13-65.
7. *CBS-Persbericht*. 1994, p. 2.
8. J.W. Havermans. 'Rapport steunverlening aan beeldende kunstenaars in verband met de maatschappelijke verhoudingen van kunst en kunstenaar'. In: *Mededelingen van het departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen*, jrg. 16, 1952, nr. 1 en 2, pp. 185-206; *De positie van de beeldende kunstenaars*.

- Amsterdam: Prins Bernard Fonds, 1953; *Plan kunstbezit: over de afzet van produkten van beeldende kunst*. Amsterdam: Prins Bernard Fonds, 1956; J.W. Havermans. *De sociale positie der beeldende kunstenaars in de jaren 1950-1952*: rapport uitgebracht aan de voorlopige Raad voor de Kunst. Den Haag: 1956; *Publiek en beeldende kunst*. Amsterdam: Prins Bernard Fonds, 1960; J.W. Havermans. *De sociale positie der beeldende kunstenaars 1946-1961*: rapport uitgebracht aan de Raad voor de Kunst. Den Haag: 1964.
9. J.W. Havermans noemt voor het jaar 1949 een bedrag van bijna 200.000 gulden (in dat bedrag zijn de aankopen van de musea, rijk en gemeenten opgenomen). In 1955 is dat bedrag bijna 400.000 gulden waarbij opvalt dat vooral het bedrag dat gemeenten uitgeven gestegen is; daarnaast is bijna 650.000 gulden aan de per-centageregelingen uitgegeven. In 1960 zijn deze bedragen respectievelijk 850.000 gulden en 661.000 gulden.
 10. *De positie van de beeldende kunstenaars* 1953, pp. 23-24; *Plan kunstbezit* 1956, p. 19; *Publiek en beeldende kunst* 1960, p. 7.
 11. 10. *Plan kunstbezit* 1956, p. 3.
 12. Idem p. 8.
 13. *Plan kunstbezit* 1956, pp. 3-11; Havermans 1964, p. 37 e.v.; *Publiek en beeldende kunst* 1960, pp. 36-42.
 14. L. Tegenbosch. *De Volkskrant*, 15 juni 1963; Zie ook W. Stokvis. *De doorbraak van de moderne kunst*. Amsterdam: 1984, p. 36.
 15. Het begrip avant-garde is een problematisch begrip en niet alleen in dit artikel. Het is dan ook consequent tussen aanhalingstekens geplaatst. Over de betekenis en inhoud van het begrip is de kunsthistorische terminologie niet eenduidig. In dit artikel wordt er vooral een kunstinhoudelijk onderscheid tussen vernieuwende en traditionele kunst mee aangeduid - een onderscheid dat op zichzelf al voor veel discussie vatbaar is - vanuit het bewustzijn dat de inhoud daarvan naar tijd en plaats kan veranderen. Voor zover galeriën met de aanduiding van dit begrip worden gecategoriseerd is de genoemde kunstinhoudelijke onderscheiding daarbij richtsnoer.
 16. *De positie van de beeldende kunstenaars* 1953, pp. 4-12; *Plan kunstbezit* 1956, pp. 18-20.
 17. *Plan kunstbezit* 1956, p. 18 e.v. Ook de andere genoemde rapporten maken gewag van het 'afsterven' van de kunsthandel in Nederland in de jaren vijftig.
 18. L. Tegenbosch. *De Volkskrant*, 15 juni 1963.
 19. Ibidem.
 20. De oorzaken van de algemene malaise in de kunsthandel en het gebrek aan aansluiting tussen musea en kunsthandel behandel ik in het onderzoek naar de ontwikkeling van de galeriën in Nederland na de Tweede Wereldoorlog waar ik op dit moment mee bezig ben.
 21. Ideaaltypisch gezien houdt de kunsthandel zich bezig met de in- en verkoop van beeldende kunst, los van de producenten ervan. Galeriestichtingen nemen werk in consignatie en onderhouden rechtstreeks contact met kunstenaars. In de jaren vijftig ontstond de galerie als variant binnen de kunsthandel. Tegenwoordig bestaan er vele combinaties, bijvoorbeeld kunsthandel-galerie, galerie-kunsttuitelen, galerie-kunstadviseur.
 22. Stokvis 1984, pp. 11-47, en P. Rorink. 'Sandberg tussen Stedelijk en stadhuis'. In: *Kunst en beleid in Nederland; dl. 4*. Amsterdam: 1990, pp. 127-156.
 23. *Het Vrije Volk*, 1 februari 1966.
 24. *NRC Handelsblad*, 20 maart 1964.
 25. *Algemeen Dagblad*, 11 augustus 1964.
 26. Havermans 1964, p. 14.
 27. L. Welters en C. Eykman. *Geld voor kunstkopers*. Amsterdam: 1976, p. 8.
 28. *Plan Kunstbezit* 1956; Zie ook de andere rapporten genoemd bij noot 5.
 29. *Plan kunstbezit* 1956, p. 7.
 30. Welters en Eykman 1976, p. 3.
 31. Correspondentie Raad voor de Kunst (Notulen vergadering 15 juni 1966 en 23 oktober 1968).
 32. Navraag bij het ministerie van OCW leerde dat de gegevens over de aankoopsubsidieregeling niet zijn bewaard. Dat is jammer, omdat uit die gegevens naar voren zou kunnen komen welke kunstenaars, kunststromingen en -stijlen in het kader van de regeling zouden zijn aangekocht. Misschien zouden ze uitsluitend geven over het al dan niet aankopen van de 'zeer modernen'.
 33. Welters en Eykman. 1976, p. 8.
 34. *Plan kunstbezit* 1956, p. 30. Ook Havermans bespreekt in zijn onderzoeken het mogelijke misbruik van de regeling maar denkt dat risico eveneens door een goede organisatie en administratie te kunnen ondervangen.
 35. De provincies Zeeland en Drenthe verstrekten een dergelijke subsidie. De gemeenten Amsterdam, Delft, Hilversum, Voorburg, Middelburg, Vlissingen, Voorburg, Wassenaar en Zaanstad eveneens (Welters en Eykman 1976, p. 25).
 36. *De Volkskrant*, 19 maart 1966.
 37. Welters en Eykman 1976, p. 9.
 38. Idem p. 23.
 39. Een klein percentage, doorgaans niet meer dan 10 procent werd afgewezen. Wel werd jaarlijks circa 20 à 30 procent van de aanvragers voorwaardelijk toegelaten of voor nader onderzoek aangehouden. Het merendeel van deze instellingen werd in tweede instantie toch toegelaten.
 40. Correspondentie Raad voor de Kunst 1960-1976.
 41. Welters en Eykman 1976, p. 49.
 42. De asterisken in de tabel geven aan dat de gegevens niet te achterhalen waren.
 43. *Cultuur in Nederland* 1993, p. 47.
 44. Idem pp. 50-51.
 45. *Samenvatting nota kunst en kunstbeleid*. Den Haag: 1976, p. 58.
 46. Idem pp. 57-60.
 47. Idem pp. 60-61.
 48. Zie ook Pierre Bourdieu over 'de ontkenning van de economie' als typische en doorslaggevend eigenschap van 'culturele bankiers', zoals kunsthandels en uitgeverijen. P. Bourdieu. 'De produktie van geloof; bijdrage tot een economie van symbolische goederen'. In: *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: 1989, pp. 246-283.
 49. Aan de redenen waarom (bepaalde) galeriën en musea juist op dat moment meer aansluiting vinden zal ik meer aandacht besteden in mijn onderzoek.
 50. Deze cijfers zijn schattingen, gebaseerd op de aantallen galeriën die zijn opgenomen in de *Galeriegids 1991/1992 en 1992/1993* van het tijdschrift *Kunstbeeld* waarin de jaren van ontstaan van de galeriën zijn vermeld. Zie ook: T. Gubbels. *Kwaliteit op krediet*. Amsterdam: 1992, p. 17 tabel 1 en B. Min. *Segmentatie van de beeldende kunstmarkt in Nederland*. Rotterdam: 1994, p. 183. (Doctoraalscriptie Erasmus Universiteit Rotterdam).
 51. Tussen 1960 en 1983 steeg het aantal beeldende kunstenaars dat gebruik maakte van de BKR van 200 naar 3800. In 1970 maakten bijna 800 kunstenaars gebruik van de BKR; in 1977 waren dat er meer dan 2000. Zie: R. Gerritse. 'De Beeldende-Kunstenaarsregeling: kosten, baten en het redelijk alternatief'. In: *Economisch Statistische Berichten*, jrg. 63, 1978, nr. 3151, 26 april en *Cultuur in Nederland* 1993, p. 129.
 52. *Algemeen Dagblad*, 24 december 1965.
 53. *Nieuwsblad van het Noorden*, 13 april 1981.
 54. De reden daarvoor werd gezocht in het sterk individuele karakter van beeldende-kunstuitingen en in het gebrek aan gesubsidieerde produktiekaders, die er bij andere kunstuitingen wel zijn. *Raad voor de Kunst jaarverslag 1973*. Den Haag: 1974, p. 11.
 55. Welters en Eykman 1976, p. 34.
 56. Enkele resultaten van het onderzoek - dat zich baseerde op het jaar 1973 - in kort bestek: ASK-gebruikers behoorden tot de hoogste sociaal-economische klassen en hadden in het algemeen reeds grote belangstelling voor beeldende kunst: 25 procent was kunstverzamelaar en/of -belegger; 50 procent kocht ook kunst zonder aankoopsubsidie; 60 procent maakte vaker gebruik van de subsidie; 76 procent raakte op de hoogte van het bestaan van de subsidie via een bestaande relatie met beeldende kunst; 93 procent kocht al vaker een kunstwerk; de meesten kochten hun eerste kunstwerk reeds op jeugdige leeftijd; zeer veel ASK-kopers kochten weinig kunst met ASK en weinig ASK-gebruikers veel, dat wil zeggen weinigen ontvingen veel subsidie, velen ontvingen slechts een klein beetje. (6 procent [zeshonderd] van de ASK-kopers kocht in 1973 ruim één derde [zevenduizend] van de met ASK verhandelde kunstwerken.)
 57. Welters en Eykman 1976, p. 10.
 58. *De Volkskrant*, 19 oktober 1976.
 59. Aldus een ingezonden brief van Dieuwke Bakker van Galerie Mokum in *De Volkskrant*, 23 oktober 1976.
 60. 'ASK als beleidsinstrument'. In: *Informatiebulletin Raad voor de Kunst*, 1978, nr. 6, juni, p. 31.
 61. Ibidem.
 62. Ibidem.
 63. Verslag van een persconferentie die op maandag 17 juli 1978 plaatsvond in het Sonesta Hotel, Amsterdam, pp. 2-4.
 64. *Kritiek op het rapport 'Geld voor kunstkopers'*: uitgegeven in opdracht van de Vereniging van galeriehouders en handelaren in hedendaagse kunst. Amsterdam: 1978.
 65. C. Straus. 'Jonge galerie gaat moeilijke tijd tegemoet'. In: *Haarlems Dagblad*, 1 september 1977.
 66. *Het Parool*, 22 juli 1978.
 67. Over de door de galeriën veronderstelde economische zwakte zijn nauwelijks valide gegevens voorhanden. In 1980 heeft de Vereniging van galeriehouders en handelaren in hedendaagse kunst een enquête onder een aantal leden gehouden waaruit naar voren komt dat slechts een minderheid van de galeriën kan bestaan zonder bijverdiensten. *De Nederlandse galerie: een oriënterend onderzoek bij leden van de Vereniging van galeriehouders en handelaren in hedendaagse kunst*. Amsterdam: 1980.
 68. A. van Benthem Jutting. 'Kopen van kunst: moet er (overheids)geld bij?' In: *Het Parool*, 22 juli 1978.
 69. K. Schampers. 'Aankoopsubsidie afgeschaft: nieuw plan CRM treft vooral galeriehouders'. In: *de Volkskrant*, 13 juli 1978.
 70. Archief Vereniging van galeriehouders; brief K.W.M. Nieuwendijk, 9 juli 1978.
 71. Verslag van het gesprek van vrijdag 28 juli 1978 met het ministerie van CRM, betreffende de afschaffing van de aankoopsubsidieregeling kunstwerken. (In dit overleg werden de galeriehouders er fijntjes op gewezen dat galeriën helemaal niet voorkwamen in de reglementen van aankoopsubsidieregeling!)
 72. Zie noot 50.
 73. Brief van de Vereniging van galeriehouders en handelaren in hedendaagse kunst aan het bestuur van de BBK geweest Amsterdam, 27 december 1979.
 74. Brief van de Vereniging van galeriehouders en handelaren in hedendaagse kunst aan minister T. Gardeniers, 9 december 1980.

Bibliografische gegevens

Gubbels, T. (1995) 'Korting en krediet voor beeldende kunst I: de Aankoopsubsidieregeling kunstwerken (1960-1979) tegen de achtergrond van ontwikkelingen in beeldende kunst, beleid en markt'. In: *Boekmancahier*, jrg. 7, nr. 23, 8-22.