

Mag het iets meer zijn?

De economische kunstgrepen van Hans Abbing

Jan Willem Drukker¹

Hans Abbings *Een Economie van de Kunsten: Beschouwingen over Kunst en Kunstbeleid* is om drie redenen een belangrijk boek dat op het juiste moment verschijnt.

In de eerste plaats gaat het over een onderwerp waar, behoudens een omvangrijke traditie in de marxistische kunstbeschouwing, in fundamentele zin weinig over geschreven is², maar dat op het ogenblik wèl centraal in de publieke belangstelling staat: de legitimering van kunstsubsidiering staat ter discussie; de gevolgen van sponsoring, zowel voor gijzelnemer als gegijzelde, worden breed uitgemeten in gezelschappen die variëren van kulturele adviescommissies tot managementseminars en er is

1 Jan Willem Drukker is hoogleraar industrieel ontwerpen bij de Vakgroep Productergonomie van de TU Delft. Hij is eveneens verbonden aan de Vakgroep Algemene Economie van de RU Groningen.

2 De toevoeging 'in fundamentele zin' moet er hier wel bij, want wie argeloos op zoek gaat naar rapporten, notities, ideeën, visies en wat dies meer zij op het terrein van *kunstbeleid*, is binnen de kortste keren gescheiden van de rest van de wereld door een berg bedrukt papier die iedere oprechte kontribuant aan Greenpeace terstond in schreien doet uitbarsten. Wat ik hier bedoel is dat de (burgerlijke) wetenschappelijke literatuur waarin het verschijnsel kunst vanuit het gezichtspunt der economische theorie geanalyseerd wordt, relatief dun gezaaid is. Vrijwel alle schrijvers (Abbing niet uitgezonderd) gaan terug op de door Blaug (1976) geredigeerde verzamelbundel, het wat recentere door Shanahan (1983) uitgegeven boek en de W.E. Williams Memorial Lecture van Galbraith (1983). Wellicht dat het nog niet zo lang bestaande tijdschrift *Journal of Cultural Economics* hier op den duur verandering in zal brengen, maar tot nu toe schijnt de redactie meer belangstelling te hebben voor toegepast economisch onderzoek op dit terrein dan voor theoretische beschouwingen. In Nederland zijn het vooral Pen en Abbing zelf geweest die op dit terrein gepubliceerd hebben.

in Nederland geen zichzelf respecterende universiteit meer te vinden of er bestaat wel een studierichting 'Kunstbeleid' of 'Kunstmanagement'. Kortom: Kunst en Poen is In.

In de tweede plaats is dit boek belangrijk vanwege de achtergrond van de schrijver: Hans Abbing - econoom en beeldend kunstenaar³ - verruilde enige jaren geleden de veilige positie van universitair wetenschapsbeoefenaar voor een opleiding aan de Rietveld Academie en leeft sindsdien van de verkoop van zijn werk. Dat is in dit verband van belang: wat er gepubliceerd is over de relatie tussen kunst en economie, is vrijwel altijd geschreven door auteurs die er zich in het beste geval op konden beroepen deskundig te zijn als econoom en als konsument van de door hen geanalyseerde bedrijfstak. Abbing is tevens ondernemer in deze branche en dat verschaft hem als econoom een fikse voorsprong op de concurrentie.

In de derde plaats is Abbings boek belangrijk omdat het van dezelfde hoge kwaliteit is als zijn beeldende kunst en daar een aantal kenmerken mee gemeen heeft. Om dit duidelijk te maken zal ik iets over het werk van de beeldend kunstenaar Hans Abbing moeten zeggen - althans voor degenen die de aansporing in voetnoot 2 van dit artikel nog niet hebben opgevolgd - alvorens het boek van de econoom Abbing ter sprake te brengen.

De kunst van Hans Abbing - met name zijn fotografische werk - is intrigerend en verwarrend. Dat zijn werk door sommigen bovendien als shockerend wordt ervaren, vloeit voort uit het feit dat Abbing geobsedeerd wordt door één onderwerp: het mannelijk naakt. Het werk intrigeert omdat Abbing met een bijna achteloos aandoende professionaliteit zijn oorspronkelijke modelfoto's vervormt tot sterk plastische vormen die men eerder associeert met landschappen uit een SF-film dan met naakte jongemannen en omdat het voor de niet ingewijde toeschouwer raadselachtig is - daarin schuilt het professionele element - hoe de kunstenaar er in is geslaagd deze gekompliceerde vervormingen met uitsluitend fotografische middelen te realiseren.

Abbings werk wekt verwarring omdat dezelfde kunstgrepen de kijker in een paradoxale situatie brengen: de erotische inslag van het werk wordt er tegelijkertijd door verdoezeld en versterkt. In vergelijking met de staf-ik-schiet-erotiek van Mapplethorpe bij voorbeeld is er bij Abbing sprake van een in hoge mate geabstraheerde en geësthetiseerde verdoezeling van het erotische uitgangspunt. Maar die verdoezeling heeft bij de

3 Wie gedwongen is te kiezen tussen de aanschaf van het boek van Abbing en een kunstwerk van Abbing, wordt bij dezen ten stelligste geadviseerd te kiezen voor het laatste. Niet dat het boek niet de moeite waard zou zijn, integendeel, maar dat valt nog wel ergens te lenen bij vrienden. Wie daarentegen een kunstwerk van Abbing aan de muur heeft hangen zal er doorgaans slechts onder bedreiging met fysiek geweld afstand van willen doen.

toeschouwer het tegenovergestelde effect: wordt hij of zij in eerste instantie getroffen door de abstracte schoonheid in Abbings werk, op den duur kan men er niet omheen dat die wijidse landschappen met hun glooiende heuvels, geheimzinnige spelonken en trotse torens naar zeer lichamelijke geneugten verwijzen.

De overeenkomsten tussen het werk van de kunstenaar Abbing en dat van de ekonoom Abbing zijn groter dan men op grond van het voorafgaande geneigd zou zijn te denken. In zijn *Beschouwingen over kunst en kunstbeleid* gaat hij in eerste instantie - net als in zijn fotografie - uit van het gangbare 'model': de eerste twintig bladzijden van zijn boek vormen een overzicht van het theoretische instrumentarium (in feite de elementaire beginselen van de mikro-ekonomische theorie), dat hij in de rest van zijn boek zal hanteren bij zijn ekonomische analyse van het verschijnsel 'kunst'. In die bladzijden - die voor vakbroeders natuurlijk niet de meest interessante zijn - openbaart zich een tweede overeenkomst met zijn werk als beeldend kunstenaar: zijn professionalisme. In gewone, alledaagse termen weet hij, schijnbaar achteloos formulerend, gekomplieerde zaken helder en onderhoudend uiteen te zetten en wat dit betreft kan menig schrijver van schoolboekjes een voorbeeld aan hem nemen. Deze schijnbare achteloosheid in zijn stijl, die nog extra geaccentueerd wordt doordat Abbing zijn betoog her en der illustreert met vakantie-ervaringen heeft echter ook een keerzijde: de lezer wordt spelenderwijze deelgenoot gemaakt van Abbings ekonomische analyses van het verschijnsel kunst, maar en passant ook van zijn - vaak zeer persoonlijke - visies en vooroordelen, waarbij hij er nu en dan niet voor terugschrikt een scheve voorstelling van zaken te geven om de lezer te overtuigen.⁴ Een en ander heeft tot gevolg dat het in Abbings boek moeilijk is te bepalen waar zijn ekonomische analyse ophoudt en zijn persoonlijke visie begint.

4 Een typisch voorbeeld van zo'n kronkel is het volgende: Abbing verwijt de uitvoeringspraktijk der klassieke muziek - en dan bij uitstek de opera - een gebrek aan vernieuwingsgezindheid. Dat is een ernstig verwijt, omdat volgens hem de essentie van kunst het ontwikkelen van nieuwe symboolsystemen is. De kontemporaine muziek zou 'isolationistisch' zijn. Nog los van het feit dat dit onderscheid hoogst arbitrair is - in welk hokje moeten wij Boulez plaatsen? -, lijkt de konklusie dan te moeten luiden dat het voor buitenstaanders niet eenvoudig zal zijn om deze gevestigde kultuurbolwerken binnen te dringen. Dat klopt, zegt Abbing, en snoodaards die dat wel proberen, doen dat dan ook steevast via een omweggetje: "Dergelijke omtrekkende bewegingen ziet men vaker. Pas na zijn succes bij het toneel (*Einstein on the beach*) kreeg Philip Glass erkenning binnen de isolationistische richting van de kontemporaine muziek." (197) Hierbij verdoezelt Abbing voor het gemak even dat *Einstein on the beach* geen toneelstuk is, maar een ...opera. De doorbraak van de minimal music in het bolwerk van de kontemporaine muziek vond niet plaats via een omtrekkende beweging, maar door de voordeur van de meest traditionalistische variant van de klassieke muziekpraktijk.

Ik kan dat het beste illustreren door een klein gedachtenexperiment met de lezer uit te voeren: allereerst geef ik een samenvatting van de kernpunten van Abbings betoog en vervolgens vraag ik de lezer een gokje te wagen over de rol die de overheid volgens Abbing zou moeten spelen in het kunstbeleid. Nu dan, Abbing begint met het presenteren van een 'geloofsbelijdenis', die erop neerkomt dat de kunsten voor hem "niets uitzonderlijks, metafysisch, (boven de wet) verhevens, of wat dan ook (hebben), waardoor ze zich niet zouden lenen voor een sociologische, psychologische of economische benadering, ... (waardoor) (i)n laatste instantie een kunstwerk voor (hem) volstrekt vergelijkbaar (i)s met bijvoorbeeld een brood." (ix) Daarna volgt een uiteenzetting van een aantal elementaire beginselen uit de prijstheorie, die doorspekt worden met een aantal voor ekonomen niet zo heel erg verrassende konklusies. Om niet de beschuldiging op me te laden dat ik Abbings visie gekleurd weergeef, zet ik ze even op een rijtje:

- Kunst en geld zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden (1);
- De konsumptievrijheid is niet zo typerend voor onze economie als wel wordt gedacht (3)⁵;
- Subsidies kunnen de produktievrijheid aantasten (6);
- Het prijsmechanisme koördineert vraag en aanbod (7);
- Er bestaat concurrentie. Deze concurrentie kan door economische en sociale mechanismen worden ingeperkt (9);
- Het prijsmechanisme bevordert een algemene koördinatie (11);
- Positieve externe effecten komen gemakkelijker tot stand zonder tussenkomst van de overheid dan kollektieve goederen (13);
- Het bestaan van een kollektief goed geeft niet automatisch recht op overheidsfinanciering. Het probleem van de free rider kan overwonnen worden (15);
- De keuze van de termen kollektief of individueel typeert de wijze van structureren (18)⁶;

Gebruikmakend van deze stellingen als analytisch instrumentarium snijdt Abbing vervolgens het vraagstuk aan van de legitimering van subsidies in het algemeen. Hij constateert dan dat "de publieke voorkeur voor kollektieve goederen en externe effecten vrijwel nooit kan worden achterhaald." (20) Uiteraard, is men geneigd te zeggen, want als dat wel zo was, was het probleem van de legitimering van subsidies in één klap

5 Abbing doelt hier simpelweg op het verschijnsel dat "minder dan de helft van de waarde van het konsumptiepakket van een doorsneegezin ... gedistribueerd wordt volgens het criterium bereidheid-tot-betalen..." De rest gedeeltelijk of geheel geallokeerd via andere criteria, waarin doorgaans de overheid een centrale rol is toebedeeld. Het interessante is nu dat Abbing op dit punt in zijn betoog die 'andere' criteria voor de distributie van kunstprodukten afwijst: "...bij de distributie van kunstprodukten zal de introductie van andere criteria weinig voordelen bieden en veel nadelen." (4)

opgelost. Omdat echter niet te ontkennen valt dat kollektieve goederen en externe effecten reëel bestaande fenomenen zijn, kan men staande houden dat overheidsingrijpen door subsidies en belastingen op zichzelf gelegitimeerd kan worden, indien men wil vasthouden aan de doelstelling van konsumentensoevereiniteit.⁷ Abbing doet dat ook (23). Het verwarrende is dan echter weer dat hij grote vraagtekens zet bij de waardenvrijheid van de doelstelling der konsumentensoevereiniteit, omdat dit immers de mogelijkheid van manipulatie door al dan niet 'hidden persuaders' bij voorbaat uitsluit⁸, maar er op laat volgen dat hij "vroeger ... deze grondslagenkritiek belangrijk vond, (maar) er nu minder zwaar aan tilt." (23) en tenslotte doodleuk konstateert - terecht overigens naar mijn mening - dat het juist bij produkten van kunst en kultuur niet zo'n vaart loopt met die manipulatie van de konsument: "Konsumenten accepteren veel van wat producenten op de markt brengen juist niet, met name op het gebied van kunst en kultuur." (25)

Het lijkt zinvol om de konklusie van deze algemene beschouwingen in één zin samen te vatten alvorens over te gaan tot een bespreking van Abbings specifieke betoog: de economische legitimering van subsidies

6 Gaarne zou ik de lezer een uiteenzetting hebben gegeven van wat Abbing hier bedoelt, maar helaas, ik snap er geen iota van. Hij gebruikt het voorbeeld van een karrillonbespeeling: stel dat de overheid ongevraagd ons belastinggeld voor dit doel aanwendt, dan is het mooi meegenomen als dat getingel ons als muziek in de oren klinkt, want, als we er hoofdpijn van krijgen, kunnen we ons er noch aan onttrekken, noch - met enige kans op succes - korting op onze gemeentebelasting aanvragen ter kompensatie van de geleden ellende. Maar dan schrijft hij opeens: "Willen we de nadruk leggen op een overheid die onze belangen behartigt en voor ons het free-rider probleem oplost, dan zullen we de karrillonbespeeling een kollektief goed noemen, dat het stadsbestuur voor ons en namens ons koopt, i.e. neutrale zaakwaarneming. Leggen we de nadruk op de eigen belangen van de plaatselijke bestuurders, dan zullen we de karrillonbespeeling een individueel goed noemen, waarmee het stadsbestuur zich aanzien verschaft en wellicht ook de kiezersgunst wint." (20) Ja, dat haalt je de koekoek, als je de overheid reduceert tot een willekeurig economisch subjekt, worden kollektieve goederen als bij toverslag individuele goederen, maar daarbij gaat dan wel de essentie van de rol van de overheid door het verdwijnpunt! Bedoelt Abbing hier werkelijk dat het onderscheid tussen individuele en kollektieve goederen bepaald wordt door de visie die men op de overheid heeft ('neutrale zaakwaarnemer' versus status-zoekers die van mijn centen gratis mooi weer, pardon, karrillon spelen)? Dat zou binnen het kader van het voorbeeld betekenen dat karrillonbespeelingen kollektieve goederen zijn voor wie ervan houdt en individuele goederen voor wie ze haat. Dat kan niet de bedoeling zijn.

7 Dat impliceert dan wel dat men onweerlegbaar moet kunnen aantonen dat in een wereld met kollektieve goederen en externe effecten *zonder* overheidsingrijpen Pareto-optimaliteit *onbestaanbaar* is. Volgens mij is dat niet onomstreden: ik zou geneigd zijn te stellen dat Pareto-optimaliteit onder die omstandigheden *onbepaald* is. Dat is wezenlijk iets anders.

8 Dit wordt door hem beknopt geformuleerd in 'mei '68-achtige' termen: "De gegeven behoeften van de konsument vertegenwoordigen een politiek uitgangspunt." (25)

en kultuurspreiding: overheidsingrijpen door middel van belastingen en subsidies kan op zichzelf gelegitimeerd worden, wanneer men het bestaan van kollektieve goederen en externe effecten erkent en niettemin konsumentensoevereiniteit als doelstelling wil handhaven, maar het onopgeloste probleem is dat de theorie geen aanknopingspunten biedt in welke richting en in welke omvang dat ingrijpen moet geschieden om zo dicht mogelijk in de buurt van optimale allokatie te geraken.

De enigszins economisch geschoolde lezer zal inmiddels, naar ik aanneem, nattigheid beginnen te voelen: door uit te gaan van een aantal welvaartstheoretische concepten van onverdacht Paretiaanse snit, heeft Abbing zich in een lastige positie gemanouvreerd. Door bovendien nog konsumentensouvereiniteit, juist bij produkten van kunst en cultuur niet af te wijzen als een misleidende en inhoudsloze categorie, zal het hem niet meevallen (zo dacht ik althans toen ik op dit punt in Abbings betoog was aangeland), om de stelling "De kunstsektor kan zichzelf niet bedruipen en heeft daarom geen recht van bestaan" (28) op theoretische gronden te weerleggen.

Dat gebeurt dan ook niet: vrijwel alles wat door ekonomen ooit op tafel is gelegd als argument voor subsidiëring van de kulturele sektor wordt door hem gewogen en te licht bevonden. In essentie komt zijn redenering op het volgende neer: indien produkten van kunst en cultuur volstrekt te vergelijken zijn met andere schaarse goederen (bijvoorbeeld brood) - en dat is zijn eigen uitgangspunt -, indien voorts niet kan worden aangetoond dat bij uitstek in deze sektor marktimperfections een optimale allokatie zullen frustreren - Abbing gaat hier nauwelijks op in, maar het lijkt me niet eenvoudig om dat wèl aan te tonen -, indien tenslotte konsumentensouvereiniteit als doelstelling juist bij produkten van kunst en cultuur tot op zekere hoogte in de praktijk realiseerbaar is, dan valt subsidiëring van kunst en cultuur vrijwel niet te legitimeren op welvaartstheoretische gronden. Deze konklusie is natuurlijk niet nieuw. Zij was echter voor sommige ekonomen (zoals Scitovsky) in het verleden in voldoende mate absurd om op grond hiervan niet de de gevolgtrekking te maken dat de kunst dan maar zodanig diende te veranderen dat zij zichzelf wel kon bedruipen, maar dat het de welvaartstheorie was, die aan revisie toe was. Die radikale stap doet Abbing, gek genoeg, niet: "De welvaartstheorie biedt geen pasklare voorschriften. Ze biedt wel een nuttig denkkader om de diskussie te structureren." (27) Dat klinkt mooi, maar, zo ben ik geneigd hieraan toe te voegen, dan moet je achteraf niet gek opkijken als je, door voor die specifieke structurering te kiezen, ergens terecht komt waar je helemaal niet wilde wezen. Het antwoord van Chesire Cat op Alice's vraag of hij haar kon vertellen welke kant zij op diende te gaan ("that depends a good deal on where you want to get to"), vormt nog steeds een wijs advies voor schrijvers die al te onbesuisd naar zeer abstracte theorieën grijpen om hun visie grond onder de voeten te geven.

En zo moet Abbing, door de keuze van zijn theoretische fundament, de stelling dat "de overheid beweert de kunsten door middel van subsidies te willen spreiden, omdat de mensen het belang ervan voor zichzelf onderschatten, of omdat de consumptie een meer dan individueel belang dient" (30), drie bladzijden verder afgemeten beantwoorden met: "Kwaliteit en publieksbereik kunnen doelstellingen van beleid zijn, maar hiermee kunnen subsidies niet gelegitimeerd worden." (33)

Daarmede lijkt de kous af te zijn, maar dat is natuurlijk slechts schijn: er is - gelukkig - meer onder de zon dan de Paretiaanse welvaartseconomie. De beperkingen van de welvaartstheorie - met name de veronderstelling van een gegeven verdeling van eigendom - bieden Abbing de mogelijkheid een tweede invalshoek te kiezen. Die invalshoek bestaat hieruit dat de overheid - los van allerlei welvaartstheoretische overwegingen - het op zichzelf wenselijk kan vinden juist die verdeling van eigendomsrechten voor wat betreft de produkten van kunst en cultuur te wijzigen en of die wenselijkheid nu voortvloeit uit charitatieve en/of edukatieve motieven of uit al dan niet vermeende rechtvaardigheids-overwegingen, doet weinig ter zake. Kultuurspreiding als doel op zichzelf van het overheidsbeleid is dan het fundamentele punt waar de analyse zich op concentreert en de centrale vraag dienaangaande is dan of subsidiëring van kunst en cultuur het geëigende middel is om die doelstelling te realiseren. En wie in zijn hart een actief overheidsbeleid in deze zin een goede zaak vindt, wordt door Abbing onmiddellijk een illusie armer gemaakt. De resultaten van het kultuurspreidingsbeleid tot nu toe zijn - daarover bestaat volgens Abbing een redelijke mate van consensus onder de deskundigen - in één term samen te vatten: huilen met de lamp aan.⁹ En wie niet deskundig is, kan deze konklusie, naar ik aanneem, redelijk onderschrijven op basis van dagelijkse ervaringen of, liever gezegd, juist door het ontbreken daarvan: naar de televisiezender Nederland 3 kijkt geen hond, tenzij het een voetbalwedstrijd betreft en zelden hoort men 'Alle Menschen werden Brüder' door de luidsprekers van het Ajax-stadion schallen wanneer de ene groep supporters de andere doodknuppelt.

Het is eigenlijk zelfs nog erger: men kan redelijkerwijze volhouden dat niet alleen de kultuurspreidingpolitiek niet geslaagd is, maar dat zij zelfs volledig averechts gewerkt heeft, in die zin dat zij feitelijk de maatschappelijke bovenlaag subsidieerde uit algemene middelen. In dit verband gaat Abbing uitgebreid in op het inmiddels beroemde essay van De Swaan (1986) die, zich baserend op de Franse socioloog Bourdieu (1979, 1980), plausibel heeft gemaakt dat subsidiëring van de kunst onder het mom van kultuurspreiding, in feite bijdroeg tot een versterking van de

9 "Kultuurspreiding wordt nog steeds wenselijk geacht, maar het is tegenwoordig wel geoorloofd de kultuurspreidingspolitiek van de opeenvolgende regeringen als mislukt te beschouwen. Onder de deskundigen bestaat hierover zelfs een zekere consensus." (32)

bevoorrechte positie van de kulturele elite. En Abbing ontkent niet dat De Swaan wel eens gelijk kon hebben: "Het kultuurspreidingsideaal speelt een rol in het behoud van bevoorrechte posities. Niet de spreiding, maar de monopolisering van de kunst staat voorop." (41) Dat kan alleen maar betekenen dat de centrale vraag of subsidiëring van de kunst een geëigend middel is om een meer wenselijk geachte (lees: minder scheve) kulturele inkomensverdeling te realiseren, beantwoord moet worden met: Nee, integendeel zelfs.

Ik wil nu terugkeren op het gedachtenexperiment dat ik in het voorafgaande aankondigde: ik verzoek de lezer zich af te vragen of Abbing aan het einde van zijn boek pleit voor terughoudendheid van de overheid waar het de subsidiëring van de kunstsector betreft, of juist voor een grotere mate van ingrijpen in de markt van kunst en cultuur.

Ik kan natuurlijk niet in de geest van de lezer kijken, maar ik durf er veel onder te verwedden dat het merendeel op terughoudendheid heeft gegokt. Mispoes. De overheid, zo stelt Abbing in zijn laatste hoofdstuk (221-241), dient een zeer uitgebreid en actief beleid te voeren op het terrein van kunst en cultuur. Abbing onderscheidt "vijf soorten kunstbeleid: ... een kunstbeleid in enge zin, (d.w.z.) kultuurspreiding in horizontale en verticale richting; ... een algemeen produktiebeleid, (d.w.z.) vooral ... een werkgelegenheidsbeleid, ... maar (ook) exportbegeleiding en -bevordering; ... een innovatiebeleid; ... conservering ... en tot slot een eigen konsumptiebeleid." (222-223)

Het gekke is natuurlijk dat men de aanbevelingen die Abbing aan het slot van zijn boek houdt over een wenselijk geacht kunstbeleid, vrijwel stuk voor stuk moeiteloos kan neersabelen met de welvaartstheoretische wapens die hij in de eerste twintig bladzijden van zijn boek zorgvuldig voor de lezer heeft opgepoetst en geslepen. Laat mij een ogenblik voor advocaat van de duivel spelen.

Van horizontale kultuurspreiding als doelstelling van overheidsbeleid zegt Abbing zelf: "Met veel kunst en vliegwerk ... kan een rechtvaardiging worden gezocht in bepaalde marktimperfecties. Dat is zelden echt overtuigend. Het is ... eerlijker de rechtvaardiging buiten de welvaarts-economie te leggen." (233) Hier kan ik dus de bokkepoten en de horentjes rustig in de verkleeddoos laten, want Abbing heeft zelf de rol van advocatus diaboli op zich genomen.

Vertikale kultuurspreiding dan? Abbing geeft toe dat het overheidsbeleid dienaangaande faliekant is mislukt en bovendien onderschrijft hij de visie van De Swaan en Bourdieu dat verticale kultuurspreiding leidt tot monopolisering van de kunst door een kulturele elite. Het lijkt, zo zou mijn simpele konklusie luiden, vooreerst alsnog dus van prudent beleid te getuigen door de hand stevig op de knip te houden als het woord verticale kultuurspreiding valt.

Over een produktiebeleid van de overheid merkt Abbing op: "De kunstsektor is een bedrijfstak. In die hoedanigheid kan deze door de overheid ondersteund worden." (234) In deze formulering is die uitspraak niet meer dan een open deur. Waar het uiteraard om gaat is de kwestie of er economische argumenten te vinden zijn ter ondersteuning van de stelling dat de overheid deze specifieke bedrijfstak *moet* ondersteunen. En die zijn er vrijwel alleen te vinden wanneer men ervan uitgaat dat de produkten uit de sektor kunst en kultuur 'merit-goederen'¹⁰ zijn of kollektieve goederen, waarbij men er in het laatste geval en passant ook nog eventjes veronderstelt dat de overheid een zuiver beeld heeft van de omvang der publieke voorkeur op dit terrein. Wie dat laatste gelooft, moet eens in een willekeurig café in de Jordaan het woord 'Stopera' laten vallen.

Met de nadere uitwerking van het produktiebeleid in de vorm van een werkgelegenheidsbeleid en een exportbevorderingsbeleid verzwakt Abbing de rechtvaardiging van een produktiebeleid door de overheid eerder dan dat hij haar versterkt: bevordering van de werkgelegenheid of van de uitvoer kunnen natuurlijk op zichzelf doelstellingen van overheidsbeleid zijn, maar men kan de zaak niet omdraaien, in die zin, dat een produktiebeleid op het terrein van de kunst en kultuur gerechtvaardigd kan worden omdat dit werkgelegenheids- resp. respectievelijk exportbevorderend zou werken. De vraag die dan immers onmiddellijk rijst is of een produktiebeleid op het terrein der kunst en kultuur de meest efficiënte vorm van werkgelegenheids- resp. exportbevordering is. En ik zou deze vraag niet op voorhand bevestigend durven beantwoorden. Het is in elk geval niet moeilijk een aantal voorbeelden te bedenken waaruit blijkt dat kunstbeleid door de Nederlandse overheidsinstellingen eerder de werkgelegenheid in het buitenland bevordert dan in het binnenland en eerder de Nederlandse invoer stimuleert dan de uitvoer: het aankopen door Nederlandse musea van werken van buitenlandse kunstenaars en de financiering door de overheid van prestigieuze kunstmanifestaties als het 'Holland Festival'.

Resteren de overheidskonsumptie, de konservering en het innovatiebeleid. De eerste twee hiervan zijn wellicht het minst omstreden als activiteiten van de overheid. Ten aanzien van de konservering is dit uit welvaartsheoretische overwegingen ook wel te verklaren: hier kan men in alle redelijkheid volhouden dat het niet eenvoudig is het free rider-probleem te overwinnen. Voor wat betreft de eigen konsumptie van de overheid, zullen er maar weinigen te vinden zijn die bereid zijn de welvaartsheoretische consequenties ten volle te onderschrijven en kan men zich dus in gemoede afvragen of de welvaartseconomie wel zo'n nuttig

10 Een eventuele rechtvaardiging van het ingrijpen door de overheid in de markt van kunst en kultuur op grond van merit-argumenten, is nota bene door Abbing zelf de grond in geboord door een dergelijke rechtvaardiging minachtend te bestempelen als 'evangelisatiedrang' (37).

denkkader biedt om de discussie te structuren (ten overvloede: Abbings eigen woorden). Wie immers in een dergelijke discussie staande wil houden dat het decoreren van de werkkamer van de minister van WVC met een schilderij uit de kollektie van de Rijksdienst Beeldende Kunst een ongeoorloofde verspilling van overheidsmiddelen is, zal zich ongetwijfeld het hoongelach van zijn medediskussianten op de hals halen. Toch is dat standpunt uit welvaartstheoretisch gezichtspunt heel wel te verdedigen: het kunstwerk is uit algemene middelen aangeschaft en door zijn plaatsing in een niet algemeen toegankelijke ruimte, wordt het aantal potentiële konsumenten veel en veel kleiner dan wanneer het in een museum was opgehangen, waar bovendien nog bijkomt dat het kunstwerk zich in een museum - via de entreprijzen - op den duur kan 'terugverdienen'.

Grote nadruk legt Abbing tenslotte op de rol van de overheid bij een innovatiebeleid voor de kunst. Hij is eerlijk genoeg om toe te geven dat de rechtvaardiging van een dergelijk beleid uit economische overwegingen staat of valt met de bereidheid de stelling te onderschrijven dat vernieuwing in de kunst een 'merit'-goed is. Dat 'merit'-overwegingen door hem ten aanzien van dit punt opeens niet meer smalend als 'evangelisatie-drang' worden afgedaan, zit 'm uiteraard in de omstandigheid dat innovatie in de kunst een essentieel onderdeel van Abbings eigen evangelie is. Dat blijkt bij voorbeeld uit het feit dat hij voor zijn eigen omschrijving van kunst aansluiting zoekt bij Goodman (1954): "Eigen aan kunst is de ontwikkeling van symbolen... Centraal bij de symbolisering staat de metafoor, een verbinding tussen twee talen... Het gaat in de kunst om taalontwikkeling... (D)e eigen kwaliteit van het kunstprodukt - de esthetische kwaliteit - schuilt in de nieuwe metafoor, in de taalvernieuwing en in zijn bijdrage aan het begrip, het inzicht, de cognitie... Daarin onderscheidt het kunstprodukt zich van andere produkten, met uitzondering van die van de wetenschap. Produkten van sport en spel, van amusement, berichtgeving, porno en reclame maken weliswaar gebruik van dezelfde esthetische symboolsystemen maar missen veelal deze esthetische kwaliteit. Bestaande talen worden toegepast, maar worden niet vernieuwd. Het zijn daarom geen kunstprodukten. Worden ze echter wel vernieuwd dan is er sprake van esthetische kwaliteit en zijn de betrokken produkten (tevens) kunstprodukten." (47-48) Het moge duidelijk zijn dat Abbing, voortredenerend vanuit dit uitgangspunt, innovatie als het essentiële kenmerk van 'ware' kunst al bij zijn definitie heeft ingebakken.

Voor alle duidelijkheid: ik bestrijd Abbings uitgangspunt niet; ik wil er alleen op wijzen dat zijn pleidooi voor een overheidsbeleid gericht op innovatie in de kunst niet op welvaartstheoretische argumenten berust, terwijl die suggestie wel door hem gewekt wordt. Het zit precies andersom: door te kiezen voor een definitie van kunst, waarin kunstvernieuwing tot essentie van alle kunst wordt verheven, suggereert hij dat het boven iedere twijfel verheven is dat kunstvernieuwing een 'merit'-goed

is en op die manier omzeilt hij handig eventuele bezwaren tegen een innovatiebeleid op kunstgebied door de overheid uit welvaartstheoretische hoek.

De aap die Abbing hier uit zijn mouw tovert is bij nadere beschouwing een fraai exemplaar van het vrijwel uitgestorven schorpioenaapje: het venijn zit in de staart van het beest. Wat is namelijk het geval? De vernieuwing van symboolsystemen door het kreëren van nieuwe metaforen - de essentie van kunst volgens Abbing - heeft tot gevolg dat nieuwe ontwikkelingen in de kunst niet 'zo maar' door het publiek geaccepteerd worden vanwege het feit dat die nieuwe metaforen tegelijkertijd aantrekken en afstoten, waarbij "de aantrekking het (pas) geleidelijk van de afstoting (wint)." (48) En dat plaatst de moeizame financiering van de kunst, volgens Abbing, in een nieuw perspectief. "Is het reëel om een koopkrachtige vraag te verwachten voor produkten die in eerste instantie afstoten?" (48) Nee, natuurlijk niet, denkt de lezer argeloos en „presto! daar is de rechtvaardiging voor een innovatiebeleid door de overheid. Door deze redenering wordt immers gesuggereerd dat, indien de overheid geen innovatiebeleid zou voeren, vernieuwing in de kunst zou verdwijnen door een gebrek aan koopkrachtige vraag voor produkten die in eerste instantie afstotelijk werken en dat daardoor op den duur (vide: Abbings definitie van kunst) het gevaar niet denkbeeldig is dat de kunst in zijn geheel integraal door een maatschappelijk verdwijnpunt zou gaan.

Ik kan niet ontkennen dat mij bij deze redenering een akelig gevoel bekruipt: zou de sektor kunst en cultuur werkelijk aan totale vertrouwen ten prooi vallen, als de overheid zich zou onthouden van een innovatiebeleid? Ik denk van niet en ik denk bovendien dat Abbing in zijn boek gedegen argumenten aandraagt om tot dezelfde konklusie te komen. Zou Abbings visie in zijn algemeenheid immers juist zijn, dan zou dat impliceren dat kunstvernieuwing stagneert in kulturele centra waar de overheid zich volstrekt afzijdig houdt waar het de innovatie in de kunst betreft. Dit lijkt me historisch moeilijk staande te houden. Met name in onze eeuw ziet men eerder het omgekeerde: revolutionaire omwentelingen in de kunst vonden doorgaans plaats zonder dat de overheid een rol van betekenis speelde. Voor ons land kan men in dit verband denken aan Cobra (voor de beeldende kunst) of aan de Vijftigers (op het terrein van de literatuur). Het is ironisch dat ongeveer ten tijde van het verschijnen van Abbings boek, naar aanleiding van een fototentoonstelling van de eerder door mij genoemde Robert Mapplethorpe, in de Verenigde Staten een wet van kracht werd die expliciet verbiedt overheidsgelden te besteden ter ondersteuning van kunstmanifestaties die mogelijkerwijze aanstootgevend zijn. Niettemin kan men moeilijk ontkennen dat New York op het ogenblik een van de belangrijkste centra op het terrein van de kunstvernieuwing is.

Men kan zich afvragen waarom Abbing zich niet verbaasd heeft over het verschijnsel dat innovaties in de kunst zich in de twintigste eeuw in oversteigend tempo hebben voltrokken zonder veel bemoeienis van de overheid, terwijl men tegelijkertijd redelijkerwijze geen koopkrachtige vraag voor deze in eerste instantie 'afstotelijke' produkten zou hebben mogen verwachten, alvorens hij met een, naar mijn mening, niet al te grondig gefundeerd pleidooi voor de noodzaak van een innovatiebeleid door de overheid op de proppen kwam. Het antwoord op de eerste vraag kan men namelijk moeiteloos uit zijn eigen boek halen door terug te grijpen op de visie van De Swaan: kunstvernieuwing is voor de kulturele elite een *conditio-sine-qua-non* voor het handhaven van haar positie aan de top van de kulturele piramide. Kunstprodukten zijn in deze visie immers bij uitstek 'dalende kultuurgoederen'. Dat valt zelfs heel wel met Abbings eigen visie te rijmen: "Een nieuwe metafoor komt neer op een opzettelijke 'vertaalfout', die tegelijk aantrekt en afstoot. Daarbij wint de aantrekking het geleidelijk van de afstoting. Is dat proces door herhaalde en steeds grootschaliger toepassing voltooid, dan is de metafoor als zodanig verbleekt en nagenoeg letterlijk geworden." (48) Dit impliceert dat de kulturele elite zich onafgebroken moet voorzien van nieuwe metaforen, wil zij zich blijvend kunnen onderscheiden van de rest van de wereld en dat doet zij door zich innovatieve kunstprodukten aan te schaffen op het moment dat deze nieuwe metaforen door de 'gewone man' nog als afstotelijk worden ervaren. Het gevaar is, naar mijn mening, dan ook niet denkbeeldig dat een kunstvernieuwingsbeleid om dezelfde redenen als een kultuurspreidingsbeleid tot mislukken gedoemd is: het lijkt nauwelijks te voorkomen dat het eindresultaat ongewild neerkomt op een subsidiëring van de kulturele elite uit algemene middelen.¹¹ En dat gevaar lijkt me helemaal onafwendbaar als de overheid Abbings advies in dezen zou volgen door "aan te sluiten bij positieve ontwikkelingen op de markt, die zonder tussenkomst van de overheid zijn begonnen." (234)

Ik keer terug tot de stelling die ik aan het begin van dit artikel formuleerde: een overeenkomst tussen het wetenschappelijke werk van Abbing en zijn kunstprodukten is gelegen in het feit dat hij doelbewust gebruik maakt van vervorming van een bestaand model, waardoor hij tot een uiterst verrassend eindresultaat komt. Ik hoop dat met het voorafgaande enigszins te hebben verduidelijkt. Terwijl men zou verwachten

11 Op het terrein van de beeldende kunst is deze situatie al een feit. Wie zich via een 'erkende' galerie een kunstwerk aanschaf, krijgt een korting van zo'n 25 procent van het ministerie van WVC en eventueel nog een een zeer aantrekkelijke afbetalingsregeling daarbij. Wie een 'neus' heeft voor kunst (en een kulturel-élitaire neus snuffelt natuurlijk beter dan een Jan-met-de-pet-neus) kan dus een aanzienlijk bedrag van de Nederlandse staat cadeau krijgen, het ontbrekende restant vrijwel renteloos van dezelfde instantie lenen en na enige tijd subsidie, niet betaalde rente en koerswinst in zijn zak steken. Je snapt soms niet dat er nog handel in aandelen en obligaties is.

dat de konklusie ten aanzien van overheidsingrijpen in de markt van kunst en cultuur zou luiden, indien men tenminste - zoals Abbing - uitgaat van de Paretiaanse welvaartseconomie: 'Mag het iets minder zijn?', komt Abbing tot de konklusie dat het eigenlijk iets méér zou moeten zijn. In zijn kunst werkt deze doelbewuste vervorming alleen maar ten gunste van de kwaliteit. Voor zijn boek zou ik dat niet durven beweren. De lezer blijft immers met de vraag zitten waarom Abbing tot deze vervorming heeft besloten. Het antwoord op deze vraag kan men uit het middengedeelte van Abbings boek halen waaraan ik tot nu toe in deze bespreking voorbij ben gegaan. Tot op zekere hoogte doet dat onrecht aan de schrijver van *Een Economie van de Kunsten*, want juist dit gedeelte behoort tot het beste van wat een boek over economie en kunst te bieden kan hebben. In dit gedeelte analyseert Abbing, magistraal gebruik makend van het uiterst schaarse cijfermateriaal dat op dit terrein voorhanden is, de gevolgen van de in de twintigste eeuw extreem toegenomen reproductiemogelijkheden van kunstwerken voor de inkomensverdeling van kunstenaars en artiesten. Abbings analyse is hier volstrekt origineel en zijn konklusie is overtuigend: de toegenomen technische reproductiemogelijkheden hebben geleid tot een in hoge mate ongelijke inkomensverdeling voor de producenten van kunstproducten, zodanig dat er zelfs tot op zekere hoogte gesproken kan worden van een orthodox-marxistische 'Reserve-armee'. Deze ontwikkeling baart Abbing - zelf kunstproducent - terecht grote zorgen en daar ligt, naar mijn mening, dan ook de diepere achtergrond van zijn kronkelige worsteling met de welvaartseconomie. Ergens halverwege het boek, zo zou men het kunnen formuleren, zijn de econoom en de kunstenaar Hans Abbing met elkaar in konflikt gekomen en om dat konflikt tot oplossing te brengen heeft de econoom Abbing gebruikt gemaakt van een vaardigheid die de kunstenaar Abbing tot in de perfectie beheerst: vervorming. Abbings eindkonklusie had ook anders kunnen luiden:

een van de meest zorgwekkende ontwikkelingen in de sektor van kunst en cultuur is de extreem ongelijke inkomensontwikkeling van kunstenaars, ten gevolge van de toegenomen mogelijkheden op het gebied van de technische reproduceerbaarheid van kunstwerken. Juist omdat dit probleem tot het essentiële vraagstuk van een kunstbeleid zou moeten behoren, vormt de Paretiaanse welvaartseconomie, die immers uitgaat van een gegeven inkomensverdeling, een ongeschikt kader om de discussie te structureren. De vraag of de welvaartseconomie 'waardenvrij' is, is in dit kader niet zo belangrijk. Het punt is, dat zij als analytisch instrument voor het oplossen van vraagstukken op het gebied van de inkomensverdeling zo goed als waardeloos is.

Literatuur

- Abbing, H, 1989, *Een Economie van de Kunsten, Beschouwingen over kunst en kunstbeleid*, Historische Uitgeverij Groningen, Groningen
- Blaug, M. (red.), 1976, *The Economics of the Arts*, Londen

- Bourdieu, P., 1979, *La Distinction; Critique Sociale du Jugement*, Parijs, 1979
- Bourdieu, P., 1980, L'opinion publique n'existe pas, in P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Parijs, 222-235
- Galbraith, J.K., 1983, *Economics and the Arts, the W.E. Williams Memorial Lecture*, London, 1983)
- Goodman, N., 1954, *Languages of Art, an Approach to the Theory of Symbols*, Londen
- Shahanan, J.L. (red.), 1983, *Economics for the arts*, Ohio
- Swaan. A. de, 1986, *Kwaliteit is Klasse. De sociale wording en werking van het culturele smaakverschil*, Amsterdam