

Leven op de rand

Over subsidies, inkomens en aantallen kunstenaars

Hans Abbing

De totstandkoming van dit artikel is mogelijk gemaakt door een subsidie van Kunstenaars&Co in Amsterdam.

Extreme rijkdom en extreme armoede in de kunst hangen samen. Ze komen beide voort uit de verheerlijking van de kunst, die tijdens de romantiek is ontstaan en die aan het begin van de tweeëntwintigste eeuw haar hoogtepunt lijkt te hebben bereikt. Door de geheiligde status van de kunst trekt deze grote groepen kunstenaars aan waarvan het merendeel arm is. Deze armoede is structureel. Goed bedoelde subsidies werken daarom averechts. Ze veroorzaken een toename van de armoede.¹

Wie rondloopt op een kunstbeurs zoals de Kunst- en Antiekbeurs in 's Hertogenbosch ziet voornamelijk stevig geprijsde kunst. De prijzen gaan in ieder geval ver uit boven de kosten die gemoeid waren met de productie: bijvoorbeeld de kosten van de verf en het linnen vermeerderd met een normale uurvergoeding. Dat doet vermoeden dat de makers van deze kunst ruim worden of werden beloond. Gedeeltelijk is dat waar. Sommige kunstenaars in heden en verleden hebben of hadden hoge tot zeer hoge inkomens. Lopend over een kunstbeurs is het daarom moeilijk voor te stellen dat ongeveer 80 % van de Nederlandse beeldend kunstenaars niet kunnen rondkomen van hun werk en daarom arm zijn.²

Een grotere tegenstelling lijkt niet mogelijk. Niettemin staan beide verschijnselen met elkaar in verband. Dezelfde romantische kijk in de samenleving die leidt tot hoge of zeer hoge prijzen op de kunstmarkt, trekt een grote schare jongeren aan met als gevolg lage inkomens en armoede. Dat is niet in de eerste plaats omdat deze jongeren hopen op hoge inkomens, maar wel omdat ze vanuit diezelfde kijk op de kunst op zoek zijn naar een romantisch alternatief voor minder verheven beroepen. Het is een vicieuze cirkel. De armoede in de kunst draagt bij aan de romantiek van de kunst. Maar ook de hoge prijzen, de gala's en de dure openingen dragen daar aan bij. Meer armoede leidt indirect tot hogere kunst en omgekeerd.

Kunstenaars verdienen aanzienlijk minder dan beroepsbeoefenaren met een vergelijkbaar opleidingsniveau. Bij beeldend kunstenaars is het verschil het grootst. Zo verdienden in 1998 40% van de Nederlandse beeldend kunstenaars met hun artistieke werk minder dan nul euro per jaar met

in begrip van subsidies, en, relevanter, 80% van deze kunstenaars kon niet rondkomen van hun inkomen uit artistieke arbeid; ze leggen geld toe op hun beroep.³

Een econoom zou verwachten dat dit een tijdelijke anomalie is. Door de werking van vraag en aanbod zal het aantal kunstenaars afnemen, waardoor de overblijvers meer verkopen en ze normale inkomens gaan verdienen. Zo werkt het dus niet. Gelet op het feit dat de inkomens in de kunst al tenminste vier decennia laag zijn, kan men alleen maar constateren dat de inkomens in de kunst structureel laag zijn. Maar omdat er geen duidelijke verklaring bestaat voor deze structurele armoede, is men geneigd de armoede als incident te zien. Daarom wordt steeds weer geprobeerd de armoede met subsidies te bestrijden, zoals indertijd met De Beeldend Kunstenaars Regeling (BKR) en nu weer met de Wet Inkomensvoorziening Kunstenaars (WIK). Ook meer prestigieuze subsidie regelingen, zoals basisstipendia, hebben mede als doel de inkomenspositie van kunstenaars te verbeteren. Ik geloof daar niet in. Daarom wil ik aantonen dat bij structurele armoede subsidies averechts werken. Ze leiden niet tot hogere inkomens, maar alleen tot meer kunstenaars.

Gepassioneerde kunstenaars

Kunstenaars zijn bereid om voor lage inkomens te werken. Wat beweegt kunstenaars om zoveel op te offeren voor hun beroep en dermate lage inkomens te accepteren? Is het mogelijk dat kunstenaars een compensatie ontvangen voor hun lage geldinkomen in de vorm van immaterieel of niet-monetair inkomen? Het is waar dat sommige kunstenaars plezier in hun werk hebben. Soms is er sprake van een roeping. In ieder geval geeft het werk hen arbeidsvreugde of persoonlijke satisfactie, zoals de econoom zegt. Bovendien genieten veel kunstenaars van de erkenning en status die hun werk met zich meebrengt. Ook andere beroepsbeoefenaren ontvangen dergelijke niet-monetaire beloningen, maar vermoedelijk zijn kunstenaars meer gericht op dit soort niet-monetair inkomen en minder op geld. Daar komt bij dat er vermoedelijk relatief veel arbeidsvreugde en eer in de kunst te halen valt. De voorkeur voor niet monetair inkomen in combinatie met de ruime beschikbaarheid daarvan verklaart de grote toestroom naar het beroep en de lage inkomens in de kunst. Niettemin valt te betwijfelen of de meeste arme kunstenaar ook werkelijk veel niet-monetair inkomen ontvangen.

Verwachtingen is waar het in dit verband om gaat. Bij de keuze van het kunstenaarsberoep gaat het om de verwachtingen op dat moment en niet om dat wat er later van terecht komt. Die verwachtingen zijn hoog gespannen. Waar komen deze hoge verwachtingen vandaan? De econoom gaat ervan uit dat kunstenaars op basis van hun verwachtingen er in vrijheid voor kiezen zich in financiële zin op te offeren. Ze kunnen slecht geïnformeerd zijn, maar de keuze is vrij. Het is de vraag of deze benadering zinvol is. Gebruiken we een sociologische benadering om naar het gedrag van kunstenaars te kijken, dan kunnen dit soort keuzen niet of nauwelijks vrij genoemd worden. De 'cultuur' of de habitus in de kunstwereld is in belangrijke mate bepalend voor zowel voorkeur als gedrag. Historische ervaringen werken in cumulatieve vorm door in de habitus. Door de geschiedenis van het beroep en van de samenleving is de sterke voorkeur voor immaterieel inkomen en daarmee

de neiging tot opoffering deel gaan uit maken van de artistieke habitus. Via hun opvoeding en scholing hebben kunstenaars de waarden en neigingen van hun habitus geïnternaliseerd. Deze zijn niet aangeboren, maar ze komen wel als 'van nature' tot uitdrukking in de verwachtingen en vervolgens in de keuzen en het handelen van kunstenaars.

Ook overtuigingen en mythen worden in de habitus gereproduceerd. Zoals bijvoorbeeld de mythe dat talent vroeg of laat beloond zal worden. Van buitenaf kan men wellicht zeggen dat de habitus met zijn impliciete beloften kunstenaars slecht informeert. Maar binnen de habitus vormen de overtuigingen en mythen een overtuigend en coherent geheel. Binnen het veld zijn ze waar. Hoe heeft een dergelijke sterke neiging tot opoffering in de artistieke habitus kunnen ontstaan? Deze is het product van de in de loop van de tijd toegenomen verheerlijking van authenticiteit in de kunst, de toegenomen consecratie van de kunst het steeds belangrijker worden van het 'l'art pour l'art' en het daarmee samenhangende ontstaan van het romantisch kunstenaarschap. De bohémien was de eerste zich opofferende kunstenaar. Lange tijd vormde hij een minderheid onder de kunstenaars, maar tegenwoordig draagt iedere kunstenaar gewild of ongewild het gedachten goed en de neigingen van het romantisch kunstenaarschap in zich. Elke aspirant kunstenaar en praktiserende kunstenaar heeft merkwaardig hoge verwachtingen, zoals men dat niet of veel minder in andere beroepen aantreft.

Dit betekent niet dat er geen (postmoderne) kunstenaars zijn die zich afzetten tegen het romantisch kunstenaarschap. Zolang evenwel onze samenleving de kunst en de kunstenaar op een voetstuk plaatst, zoals dat ook weer heel duidelijk op een kunstbeurs gebeurt, en zo de magie van de kunst in stand houdt, zal de doorsnee kunstenaar hoge verwachtingen hebben en een neiging tot opoffering houden. Zolang zijn de kunsten uitzonderlijk aantrekkelijk, trekken ze grote aantallen aan en zijn kunstenaars overwegend arm.

Kunstenaars leven op de rand

Wellicht stel ik iets te makkelijk dat de grote bereidheid van kunstenaars om voor weinig geld te werken grote aantallen tot gevolg heeft. Ook hoeft die bereidheid niet automatisch tot gevolg te hebben dat meer subsidie leidt tot meer kunstenaars. Op het eerste gezicht zou men eerder het omgekeerde verwachten. Kunstenaars lijken zich immers minder te laten leiden door financiële prikkels dan andere beroepsbeoefenaren. Dat zou betekenen dat de financiële prikkel die uitgaat van subsidies weinig effect heeft. Maar zo eenvoudig is het niet. Omdat kunstenaars een sterke voorkeur voor niet-monetair inkomen hebben, leven vele van hen 'op de rand'. Ze kunnen maar net rondkomen. De 80% beeldend kunstenaars die niet rond kunnen komen van hun inkomen uit de kunst, inclusief subsidies, kunnen in de praktijk rondkomen, omdat ze ander inkomen hebben. Hadden ze geen of onvoldoende ander inkomen gehad, dan hadden ze niet kunnen overleven en hadden ze daarom de kunst moet verlaten om ander werk te vinden. Ze kunnen overleven vanwege eigen geld of geld afkomstig van uitkeringen, partners of bijbanen.

Deze kunstenaars leven op de rand. Het overige inkomen dient er uitsluitend toe om geld te verdienen ten einde zoveel mogelijk in de kunst te kunnen werken met alle niet-monetaire voordelen van dien. Overig inkomen is een middel en geen doel. Als deze kunstenaars meer geld ontvangen, gebruiken ze dat extra geld niet of nauwelijks voor meer consumptie of vrije tijd; ze gebruiken het voor hun beroep. Een kunstenaar die noodgedwongen een bijbaan heeft, zoals serveren in een restaurant, gebruikt het extra geld om minder uren in de bijbaan te werken om zo meer tijd te hebben voor het maken van kunst. Ook een kunstenaar die noodgedwongen commercieel artistiek werk doet, zoals portretschilderen in opdracht, zal het extra geld gebruiken om op de artistieke 'bijbaan' te bezuinigen en meer uren aan zijn eigenlijke artistieke werk te besteden. Of de kunstenaar bezuinigt niet op zijn bijbaan, maar gebruikt het geld voor hogere beroepsuitgaven, zoals een krachtiger computer voor een componist of een beter atelier voor een beeldend kunstenaar. Het principe is hetzelfde: het geld gaat voornamelijk naar het beroep.

Dit betekent dat de kunstenaar die weinig om geld geeft toch uitermate 'gierig' kan zijn. Weliswaar zijn kunstenaars met een besteedbaar inkomen ruim boven het bijstandniveau of het bestaansminimum minder geïnteresseerd in geld dan andere beroepsbeoefenaren. Maar als kunstenaars dicht bij de rand, het bijstands niveau, opereren, zijn ze noodgedwongen zeer sterk op geld gericht. Ze 'leven' op de rand en om te overleven als kunstenaar wringen ze zich in allerlei bochten om aan geld te komen. Voor hen kan iets meer subsidie of donaties of verkoop hun kans op overleven bepalen. Ook de verwachtingen van nieuwkomers ten aanzien van hun kans op het veroveren van een plaats in de kunsten hangen hier van af. Dit betekent dat deze groep zeer gevoelig is voor financieel inkomen.⁴ Des te groter de groep die op de rand leeft en dicht bij het bestaansminimum probeert rond te komen, des te groter de invloed is van subsidies en ander inkomen op de aantallen.

Daarbij gaat het niet om een kleine groep. Zeer veel kunstenaars en ongeveer 80% van de beeldend kunstenaars opereren rond het sociale minimum. Die groep is zo groot omdat kunstenaars op de rand afwisselend voor- en achterwaarts kunnen bewegen. Zolang ze zich op de rand bevinden ontvangen ze weliswaar meer of minder immaterieel inkomen, maar hun geld inkomen blijft gelijk. Soms ontvangen ze meer subsidie, soms minder; ze verkopen wat meer en vervolgens weer minder; ze ontvangen een erfenis, maar die is twee jaar later op; of hun inkomen uit bijbanen varieert. Steeds wordt het extra inkomen omgezet in extra uren werk in het kunstenaarsberoep, of in hogere beroepsuitgaven of beid. Het omgekeerde geldt ook. Juist door dit heen en weer gaan leven veel kunstenaars lange tijd, zo niet een leven lang, op de rand.

Subsidies

Als een beroepsgroep extra inkomen ontvangt bijvoorbeeld door hogere subsidies kan dit leiden tot hogere inkomens, tot grotere aantallen of tot beide. Maar gelet op de voorgaande analyse hebben hogere subsidies bij kunstenaars geen hogere inkomens maar uitsluitend een toename van het aantal kunstenaars tot gevolg. Dat komt doordat kunstenaars de voorkeur geven aan immaterieel inkomen,

terwijl ze tegelijk grotendeels een laag inkomen hebben, op de rand leven en daardoor gevoelig zijn voor geld. Bij deze conclusie dienen een paar kanttekeningen te worden geplaatst.

De conclusie gaat niet op als er toegangsbarrières zijn. Kent een beroep toegangsbarrières, dan leiden hogere subsidies vooral tot een hoger inkomen. Veel beroepen slagen erin de toegang tot het beroep te controleren, waarbij ze vaak worden geassisteerd door de overheid. Daardoor worden nieuwkomers buiten de deur gehouden, of er worden jaarlijks alleen zoveel toegelaten als overeenkomt met het aantal oudgedienden dat het beroep jaarlijks verlaat. Er is dus geen toename van het aantal en daardoor verdwijnt de hele subsidie in de zakken van de eigen groep. In tegenstelling tot andere beroepsgroepen kennen de kunsten geen barrières bij de poort. Dat soort barrières gaan in tegen de magie van de kunsten. Ze zijn niet te verenigen met het eerder genoemde romantische ideaal. Alleen al de gedachte dat een potentiële Van Gogh wordt uitgesloten, is onverdraaglijk. Daarom kunnen kunstsubsidies wel het aantal beïnvloeden.⁵

Bij de afwezigheid van barrières valt op grond van de analyse in dit artikel te verwachten dat extra inkomen en subsidies vooral leiden tot meer kunstenaars en niet of nauwelijks tot hogere inkomens. Voor verlaging van subsidies geldt het omgekeerde. Dit beeld kan veranderen als er ook andere factoren in het geding zijn. Ik denk aan de zichtbaarheid en de signaalwerking van subsidies. In het geval dat hogere of lagere subsidies goed waarneembaar zijn voor (aspirant) kunstenaars, zullen de verwachtingen van deze hoger gespannen zijn, dan wanneer subsidies zich grotendeels aan de waarneming van kunstenaars onttrekken. Zo onttrekken veranderingen in de mogelijkheden tot belastingaftrek bij kunstaankopen zich grotendeels aan het gezichtsveld van kunstenaars. Ook het effect van veranderingen in de zogenaamde kunstkoop regeling is wellicht beperkt. Daarentegen zijn stipendia en een regeling als de WIK goed zichtbaar.

Bovendien gaat er van stipendia en van de WIK een signaalwerking uit. Worden goed zichtbare subsidies verhoogd, dan is het effect daarvan op de aantallen groter dan men op grond van de analyse zou verwachten. Van hoge subsidies gaat de boodschap uit dat het veilig is om kunstenaar te worden. Het lijkt erop dat de overheid zich voor altijd over kunstenaars ontfenmt. (En gelet op de praktijk in Nederland tot nog toe is die verwachting niet helemaal onterecht.) Als kunstenaars ooit in moeilijkheden komen, kunnen ze altijd terugvallen op de staat. Door deze signaalwerking overschatten kunstenaars en aspirant kunstenaars de betekenis van de feitelijk betekenis van deze subsidies en is hun aantal groter dan dat dit zonder signaalwerking zou zijn geweest.

Is het mogelijk om deze theorie over de toename van het aantal in plaats van het inkomen te toetsen? Men zou inkomens en aantallen kunstenaars in landen met veel subsidies, zoals Nederland, en landen met minder subsidies, zoals Engeland, kunnen vergelijken. Maar als er al gegevens bestaan, zijn deze op dit moment volstrekt onvergelykbaar. Vooral de grootte van de groep kunstenaars is moeilijk vast te stellen en daardoor kent elk land zijn eigen vormen van indirecte meting, die bovendien telkens weer veranderen. Ook binnen een land als Nederland bestaan er geen consistente

metingen over een langere periode. Toch zijn er indirecte indicaties die de theorie tenminste aannemelijk maken.

In de eerste plaats heb ik gekeken naar de eerder genoemde Beeldend Kunstenaars Regeling (BKR). Het voornaamste doel van de BKR, die bestond van 1949 tot 1983, was het tijdelijk financieel steunen van armlastige beeldend kunstenaars.⁶ Professionele beeldend kunstenaars die minder verdienden dan een bepaald minimum inkomen mochten periodiek werk 'verkopen' aan de lokale overheid. Als hun werk voldeed aan betrekkelijk lage kwaliteitseisen, was de overheid verplicht het aan te kopen en wel voor een totaal bedrag dat aanmerkelijk hoger was dan een bijstandsuitkering. Daardoor was de regeling buitengewoon aantrekkelijk voor kunstenaars die anders veel minder verdienden of aangewezen waren op een bijstandsuitkering. Ook had deelname aan de regeling een aanzienlijk hoger prestige dan het trekken van steun.

Het aantal kunstenaars dat gebruik maakte van de BKR nam toe van 200 in 1960 tot 3800 in 1983. Het is daarom aannemelijk dat in deze periode ten gevolge van de BKR de hele beroepsgroep sneller is toegenomen dan zonder de BKR was gebeurd, maar zeker is dat niet, omdat we niet weten hoe de beroepsgroep zich zonder de BKR zou hebben ontwikkeld. Tegelijk maken de wel beschikbare gegevens over de instroom in het beroepsonderwijs een extra toename van de beroepsgroep uitermate waarschijnlijk. De autonome afdelingen van de beeldende kunstacademies kenden in deze periode een sterke groei in het aantal leerlingen. Deze groei was vijf maal zo hoog als in het hoger beroepsonderwijs in het algemeen en vier maal hoger dan in het andere kunstonderwijs.

Door de sterke toename van het aantal beeldend kunstenaars dat gebruik maakte van de BKR werd de regeling onbetaalbaar. Daarom werd deze tussen 1983 en 1987 geleidelijk afgeschaft en vervangen door minder kostbare subsidieregelingen, waardoor de Nederlandse overheidsuitgaven voor de beeldende kunst met ongeveer 20% afnamen. Betrekkelijk snel daarna begon ook de jaarlijkse groei in het aantal nieuwe leerlingen op de autonome afdelingen van de kunstacademies af te nemen om te eindigen op ongeveer hetzelfde niveau als elders in het hoger beroepsonderwijs. Daarbij heeft een groot aantal factoren een rol gespeeld, maar gelet op de timing is het waarschijnlijk dat de afschaffing van de BKR aan de verminderde instroom heeft bijgedragen. Bovendien blijkt uit onderzoek dat van de kunstenaars die gebruik maakten van de BKR een veel groter percentage tien jaar na het einde van de regeling de kunst had verlaten dan het geval zou zijn geweest als de regeling was voortgezet.⁷

Het is waarschijnlijk dat de Beeldend Kunstenaars Regeling, een subsidie die gericht was op inkomens ondersteuning, heeft bijgedragen aan een toename van het aantal beeldend kunstenaars. Bovendien is, tegengesteld aan de doelstelling van de regeling, door toedoen van de subsidie het gemiddelde inkomen van beeldend kunstenaars op lange termijn niet verhoogd en is het aantal arme kunstenaars toegenomen.

De tweede regeling die kan bijdragen aan de toetsing van de theorie, is de Wet Inkomensvoorziening Kunstenaars (WIK). Ook hier zijn het indirecte gegevens die de theorie ondersteunen. Elders heb ik de WIK uitgebreid beschreven en geëvalueerd.⁸ Kort gezegd is de WIK een regeling die voor kunstenaars, niet alleen beeldend kunstenaars, de bijstand vervangt. Niettegenstaande een lagere WIK-uitkering verkiezen veel kunstenaars deelname aan de WIK boven de bijstand, omdat ze tot op zekere hoogte mogen bijverdienen en vooral omdat ze in een periode van 4 tot 10 jaar niet hoeven te solliciteren. Waren ze in de bijstand gebleven dat waren ze in toenemende mate gedwongen geweest om buiten de kunst te solliciteren met het risico dat ze de kunst hadden moeten verlaten.

Een groot aantal kunstenaars in de bijstand stapten over naar de WIK, maar niet allemaal. Kennelijk sloegen de laatsten hun kans om als kunstenaar te overleven hoger aan met een bijstandsuitkering dan met een lagere WIK-uitkering. Als je bijna geen inkomsten hebt uit het kunstenaarsberoep ben je in de WIK genooddaakt om er een bijbaan bij te nemen. Dat gaat ten koste van de tijd die aan het kunstenaarsberoep kan worden besteed. In de bijstand hou je alle tijd om kunst te maken en als je in een soepele gemeente woont is de kans minder groot dat je gedwongen wordt om ander werk te aanvaarden. Behalve ex-bijstandstrekkers en schoolverlaters konden ook zogenaamde zij-instromers een beroep doen op de WIK. Deze zij-instromers zaten niet in de bijstand maar hun inkomen was wel onlangs gezakt onder het bijstandsniveau, waardoor ze recht hebben op een WIK-uitkering. Op grond van eerdere statische gegevens was er een schatting gemaakt van het te verwachten aantal zij-instromers. In werkelijkheid bleken het er 3,5 zoveel te zijn. Dit valt te verklaren uit de theorie.

Bij het overgrote deel van de zij-instromers is de terugloop in inkomen geen pech. Deze kunstenaars hebben in anticipatie van hun beroep op de WIK andere inkomsten stopgezet of verminderd. Soms leunen ze minder zwaar op partners. Vaker hebben ze een bijbaan opgezegd, waardoor ze qua inkomen beneden de bijstandnorm kwamen en aanspraak konden maken op de WIK. Zonder bijbaan of met minder uren werk in de bijbaan hebben ze meer tijd voor hun eigenlijke beroep, het kunstenaarsschap. Dankzij de overheid kunnen ze hun toewijding aan de kunst tot ontplooiing brengen. Gelet op het grote aantal zij-instromers heeft de WIK een aanzuigende werking.

Conclusie

De voorspelling dat meer geld of subsidies voor de kunst eerder leiden tot grotere aantallen kunstenaars dan tot hogere inkomens, wordt in grote lijnen bevestigd door de gegevens met betrekking tot de WIK en de BKR. Dit leidt vanzelf tot een tweetal morele vragen. Zijn lage inkomens voor grote groepen kunstenaars goed of slecht? En vervolgens: zijn kunstsubsidies goed of slecht? Juist op basis van de in dit artikel gepresenteerde theorie valt te verdedigen dat de armoede van veel kunstenaars gecompenseerd wordt door niet materieel inkomen. Toch ben ik het volstrekt oneens met deze conclusie. De verwachtingen van jongeren ten aanzien van het kunstenaarsschap zijn door onze romantische kijk op de kunst merkwaardig hoog. Maar als het om arm of rijk gaat, zijn het niet

de verwachtingen die tellen, maar de gerealiseerde inkomens, zowel materieel als immaterieel. Ik denk dat zowel door deze mystiek als door de ruime aanwezigheid van subsidies jongeren de kunst in worden gelokt. Natuurlijk, als het later tegenvalt, zal men niet gauw toegeven bedrogen te zijn. De eis tot zelfopoffering inherent aan de habitus in de kunst is al te zeer geïnternaliseerd. Ik ben het daarom wel eens met de westerse regeringen, die van mening waren en zijn dat de armoede van kunstenaars echt is en dat er wat aan gedaan moet worden. Het probleem is alleen dat goed bedoelde subsidies een averechtse uitwerking hebben. Het inkomen stijgt niet; alleen de aantallen arme kunstenaars neemt toe. Als subsidies er alleen maar toedienen de inkomens van kunstenaars te verhogen, kunnen ze beter stopgezet worden. Die reductie heeft een vermindering van de armoede tot gevolg.

Veel subsidies evenwel dienen niet alleen als inkomenssteun, maar beogen ook de productie of 'opbrengst' van kunst te verhogen. Die opbrengst kan vele vormen hebben. Ze kan bestaan uit aantallen uitvoeringen, boeken of schilderijen, maar ook uit ontastbare zaken als een cultureel klimaat en zelfs een uitgestrekte humuslaag die meer zeer getalenteerde kunstenaars zou voortbrengen.⁹ Zelfs kunstenaars activiteiten die slechts een kleine kring van vrienden en collega's bereiken zouden in theorie bij kunnen dragen aan de opbrengst van de kunst. Persoonlijk denk dat de betekenis van deze bijdragen vaak worden overschat. In mijn visie is het overgrote deel van de activiteiten van de grote groep kunstenaars op de rand zo goed als betekenisloos. En wel des te meer naarmate er meer kunstenaars zijn.¹⁰

Politici zouden bij subsidies een afweging kunnen maken tussen de nadelen van een grotere groep arme kunstenaars en de voordelen van de bijdrage aan een grotere opbrengst in de kunst. Ik verwacht dat een zorgvuldige afweging veel vaker in het nadeel van subsidies zou uitvallen, dan men nu geneigd is te denken.

Extreme wealth and extreme poverty go together in the arts and depend on one another. They both emanate from the consecration of the arts that started with Romanticism and reached its (temporary?) peak at the end of the last century. Because of its sacred status the arts attract large groups of artists, of which the majority is poor. Poverty is structural. Well intended subsidies are contra productive. They only increase poverty.

This article attempts to found these hypotheses in a testable theory. To test the hypotheses empirically it analyses two large scale subsidy schemes in the Netherlands: the former 'Beeldend Kunstenaars Regeling' [Scheme for Dutch Visual Artists], which existed from 1949 to 1987 and the Wet Inkomensvoorziening Kunstenaars [The Law for the Financial Support of Artists] that was established in 1999. The results broadly confirm the assumptions and the hypotheses.

Abbing, H. (2002). *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

Abbing, H. (2003). 'Grote Offers, Vele Slachtoffers.' *De Witte Raaf*(106): 15-7.

Dun, L. v., G. Muskens, et al. (1997). *Ex-BKR-Kunstenaars in het Rijkscircuit. Een Vergelijkend Onderzoek naar Erkenning en Inkomstenvorming*. Zoetermeer, Ministerie van OCenW.

Meulenbeek, H., N. Brouwer, et al. (2000). *De Markt voor Beeldende Kunst. De Markt en de Financiële Positie van Beeldend Kunstenaars 1998*. Zoetermeer, Instituut voor Economisch Onderzoek der Universiteit van Amsterdam in opdracht van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen.

¹ Delen van dit artikel zijn gebaseerd op Abbing 2003

² Meulenbeek, Brouwer et al. 2000

³ Meulenbeek, Brouwer et al. 2000

⁴ In economisch jargon is bij deze groep de inkomenselasticiteit van het aanbod hoog.

⁵ In Abbing 2002 259-279 stel ik dat er binnen de kunsten veel verholde barrières bestaan, maar dat deze geen invloed hebben op de toegang van buitenaf.

⁶ Dun, Muskens et al. 1997

⁷ Dun, Muskens et al. 1997

⁸ Abbing 2003

⁹ Persoonlijk geloof ik niet in het argument van een humuslaag met veel kunstenaars. Zie Abbing 2003 219-220.

¹⁰ Dit komt overeen met de economische wet van de afnemende meer opbrengsten.