

De beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars

**Een onderzoek naar het aanzien van autonoom
beeldend kunstenaars en de toekomst van hun beroep**

“In mijn omgeving denk ik wel dat er een soort van ontzag voor is alhoewel dat wel een groot woord is. Je hoort meteen wel. Wow ben jij kunstenaar en lukt dat dan?”

De beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars

Een onderzoek naar het aanzien van autonoom beeldend kunstenaars en de
toekomst van hun beroep

Thesis Master Kunstbeleid en –management

Universiteit Utrecht, Geesteswetenschappen

Student: Bonnie van Doorn (3489450)

Begeleider: Hestia Bavelaar

Tweede lezer: Frank de Glas

Utrecht, juli / augustus 2012

“Zeker gezien de berichtgeving de laatste tijd en over die subsidies allemaal. Dan voel je het aanzien van de kunstenaar wel elke dag naar beneden zakken ja. Maar waarom is dat? Dat heeft ook gewoon met berichtgeving te maken en met bezuinigingen.”

Woord vooraf

Voordat ik met de masterstudie Kunstbeleid en -kunstmanagement begon riep de wereld van hedendaagse beeldende kunst veel vragen bij mij op. Zo kon ik met vrienden lang discussiëren over kwesties als waarom is de ene installatie wel kunst en de ander niet, waarom wordt de ene kunstenaar op jonge leeftijd wereldberoemd en moet de ander wachten tot hij met pensioen is, wie bepaalt wat kunst is en moet je talent hebben om kunstenaar te worden? Met het aantreden van het Kabinet Rutte in 2010, het jaar dat ik met de pre-master startte, en de komst van staatssecretaris Zijlstra stond de sector op z'n kop. Hoe meer ik me verdiepte in het beleid van de overheid, de Raad voor Cultuur, de fondsen, maar ook in het management van musea en beeldende kunstorganisaties, hoe meer ik mij ging afvragen of beeldend kunstenaars wel serieus worden genomen. Het gaat vooral over de functie en betekenis van kunst, over instrumentele waarden en, o ja, cultureel ondernemerschap. Kunst mag toch ook gewoon mooi zijn of lelijk, boos maken of verdrietig. Als ik tegen een kunstenaar zeg dat ik zijn werk bijzonder vind of leuk of moeilijk dan wil dat niet zeggen dat ik geen respect voor hem heb of dat ik niet begrijp dat kunst meer is dan alleen smaak. Mij viel ook op dat kunstenaars in al het tumult van de afgelopen jaren zo stil zijn. Het gaat toch over hun beroep, hun toekomst. Ondanks dat ik tijdens de (pre-)master zoveel gelezen en geleerd heb, ben ik niet veel wijzer geworden over deze bijzondere wereld waar volgens mij geen objectieve wetenschappelijke maatstaven zouden kunnen gelden. Hoe geprofessionaliseerd het kunstenveld ook is, het blijft een mystiek, individualistisch, onvoorspelbaar gebeuren. En dat is juist de reden dat ik me er toe voel aangetrokken. Het viel me dus niet mee om voor deze thesis op wetenschappelijke wijze het kunstenaarsberoep te ontleden en te analyseren en zo te komen tot een eenduidige conclusie over de status van het beroep van autonoom beeldend kunstenaar. De literatuur stuurde me alle kanten op, de filosofische, psychologische, economische, sociologische, politieke ... Uiteindelijk werd ik door de gesprekken met de kunstenaars weer met beiden benen op de grond gezet: zij maakten me duidelijk dat de autonome kunst nooit zal verdwijnen zolang er minimaal één kunstenaar is die zichzelf en zijn beroep serieus neemt!

Bonnie van Doorn

“Als ik zeg ik ben kunstenaar dan vragen mensen ook altijd: kun je daar je geld mee verdienen? Nooit eerst wat maak je.”

Inhoudsopgave

1.0 Inleiding	9
1.1 Maatschappelijke relevantie	11
1.2 Vraagstelling	13
1.3 Onderzoeksopzet	13
1.4 Leeswijzer	15
2.0 Definiëring begrippen	17
2.1 Beeldend kunstenaar	17
2.2 Autonoom	19
2.3 Beroep	21
2.4 Status	27
3.0 Ontwikkelingen en de gevolgen voor het kunstenaarschap	33
3.1 Ontwikkelingen in het kunstenveld: een stereotypering	33
3.1.1 Positie	35
3.1.2 Gedragingen en karaktereigenschappen	35
3.1.3 Tegenbeweging	37
3.1.4 Stereotypering als mythe	39
3.2 Economische ontwikkelingen: vervloeiing van kunst en economie	41
3.2.1 Kunst en grensvervaging	41
3.2.2 Kunst en de overheid	47
3.2.3 De 'verkunsting' van de economie	51
3.3 Ontwikkelingen in de samenleving: de opkomst van de amateur	57
3.4 De ontwikkelingen in beeld	61
4.0 De relevantie van een hoge beroepsstatus	65
4.1 Schematische weergave van het kunstenaarschap	65
4.2 De overheid	67
4.2.1 De Rijksoverheid	69
4.2.2 Het Mondriaan Fonds	71
4.2.3 Gemeenten	73
4.3 Het kunstenveld	75
4.3.1 Handel	77
4.3.2 Presentatie	81
4.4 De kunstenaar	85
4.4.1 Vakonderwijs	87
4.4.2 De beroepsbeoefenaar	93
4.5 Het Publiek	99
4.5.1 Verzamelaars en kopers	99
4.5.2 Kijkers	101
Nabeschuwing	105
Discussie en aanbevelingen	107
Samenvatting	110
Woord van dank	111
Bronnenlijst	112
Bijlage 1 Verloop interviews, respondenten, bevindingen	116
Bijlage 2 Subgroepen en beschrijvingen beroepen volgens ISCO	126

“Mensen begrijpen het als iets succes heeft. [...] Dan kun je als kunstenaar nog zo hard je best doen [...] als dat succes ontbreekt dan denk ik dat je in ieder geval het grote publiek al kwijt bent. Dan houd je het kleine groepje kritische kunstpubliek, subsidiegevers over. Daar moet je het dan mee redden.”

1.0 Inleiding

Technologische ontwikkelingen en de mondialisering hebben binnen de hedendaagse beeldende kunsten grensvervaging tot gevolg. Er is geen duidelijk onderscheid meer tussen de verschillende disciplines binnen de beeldende kunsten. Daarnaast wordt het steeds moeilijker te definiëren wat een kunstenaar is. Zo lijkt er niet alleen een opkomst te zijn van de amateur in de beeldende kunst, maar zorgt de verschijningsvorm van hedendaagse beeldende kunst er ook voor dat de identiteit van de maker niet altijd even duidelijk is. Daarbij komt nog dat de overheid het cultureel ondernemerschap van de beeldend kunstenaar sterk benadrukt en de beeldende kunst - net als andere publieke sectoren - eerder aan de markt toevertrouwt. Het gevolg is dat de beroepspraktijk van de autonome beeldend kunstenaar dusdanig is veranderd dat het steeds meer lijkt op die van de toegepaste beeldende kunsten, zoals architectuur, fotografie, mode, design, vormgeving. Dit geldt ook voor de vereiste eigenschappen en vaardigheden van autonoom en toegepast beeldend kunstenaars. 'Creativiteit', bijvoorbeeld, speelt een belangrijke rol in onze mondiale economie waarbinnen inventiviteit, onderscheidingsvermogen en originaliteit voorwaarden zijn voor succes. Beroepsbeoefenaren binnen de zogenoemde creatieve industrie zien hun beroepsstatus als gevolg hiervan positief veranderen. Daarentegen hebben autonome beeldend kunstenaars te maken met een tanend maatschappelijk draagvlak voor subsidies waardoor het autonoom kunstenaarschap vaker negatief wordt benaderd door de politiek en in de media. De instrumentele en commerciële waarden van de beeldende kunsten lijken de intrinsieke waarde op de achtergrond te plaatsen: beeldend kunstenaars die politieke, economische en/of commerciële doelen nastreven krijgen meer (financiële) waardering dan kunstenaars die hun verhaal vertellen, die mensen aan het denken zetten over de wereld waarin ze leven of die hun zielenroerselen omzetten in beelden. Het lijkt er dan ook op dat de autonoom beeldend kunstenaar in onze postmoderne samenleving minder serieus wordt genomen. De vraag is of dit beroep 'gewoon' met de tijd mee verandert of dat het langzaam verdwijnt, opgeslokt wordt door andere beroepsgroepen of door niet professionele kunstbeoefenaren. Gielen en Van Winkel zeggen in een recent uitgevoerd onderzoek naar de hybride beroepspraktijk van beeldend kunstenaars dat alle veranderingen zouden kunnen leiden tot het einde van de autonome kunstproductie (Gielen, Van Winkel 2012: 78). Ondanks dat een groot deel van de samenleving zich hierover waarschijnlijk niet druk zal maken, zal het volgens beide onderzoekers grote invloed hebben op de gehele maatschappij:

"De vraag is echter of men daarmee niet iets wegsnijdt uit de maatschappelijke context dat veel dieper gaat dan het professionele kunstenveld. Autonomie betekent immers niet dat de kunstenaars zich afzijdig houden van de politiek maatschappelijke context, maar dat de definitie, de afbakening en de

“Ik vind het heel goed dat er subsidies zijn. Maar ik probeer juist het beeld van wat kunstenaars zijn positief bij te stellen. Ik ben niet het voorbeeld maar probeer te laten zien dat het ook zonder kan, als je er maar voor gaat.”

beoordelingscriteria van de kunst ontwikkeld worden binnen de kunst zelf. Dit vrijgesteld zijn van economische, politieke en religieuze conditionering is noodzakelijk voor iedere vorm van creativiteit; wellicht zou iedere maatschappij ergens zo'n autonome ruimte moeten bevatten. Het biedt de vrijplaats om alles wat is, ook altijd anders te kunnen en mogen denken."

Een dergelijke uitspraak toont aan dat niet alleen het kunstenveld en een kleine groep kunstliefhebbers belang hebben bij beeldende kunstwerken die gemaakt zijn enkel omdat de kunstenaar de urgentie daartoe voelt. De gehele maatschappij profiteert direct of indirect van het bestaan van een autonoom domein dat als voorbeeld kan dienen voor andere domeinen. En juist de beeldende kunst die gezien kan worden als "de kritiek van het leven", is het aangewezen domein hiervoor.¹ Om het voortbestaan van dit autonome beroep te kunnen garanderen zal het echter naar waarde geapprecieerd moeten worden.

1.1 Maatschappelijke relevantie

Het doel van dit onderzoek is de bestaande theorie over de hedendaagse beroepspraktijk van autonoom beeldend kunstenaars uit te breiden en te verdiepen. De afgelopen tien jaar zijn verschillende veelal kwantitatieve onderzoeken uitgevoerd naar de verdien capaciteit van beeldend kunstenaars (o.a. Schreven/De Rijk 2011; Tepaske e.a. 2010; IJdens e.a. 2010; Wils e.a. 2011) en kwalitatieve onderzoeken naar de veranderende beroepspraktijk (o.a. Van Winkel/Gielen 2012). De organisatie Cultuur-Ondernemen heeft een onderzoek uitgevoerd naar factoren die kunnen bijdragen aan een rendabele beroepspraktijk en een succesvolle beroeps carrière van beeldend kunstenaars (Van den Borne 2010). Motivaction heeft daarnaast onderzocht wat de houding van de Nederlandse bevolking is ten aanzien van de culturele sector (Tepaske e.a. 2010). De belangrijkste bevindingen van deze onderzoeken zijn dat beeldend kunstenaars zonder overheidssubsidies zich financieel staande weten te houden, met bijbanen binnen en buiten de culturele sector en/of opdrachten binnen hun kunstenaarspraktijk. Uit het onderzoek van Motivaction blijkt bovendien dat de Nederlandse bevolking kunst en cultuur – in de brede betekenis – een warm hart toedraagt. Toch lijkt het beeld dat er bestaat van de autonoom beeldend kunstenaar een negatieve bijklank te hebben.² De uitkomst van dit onderzoek kan bijdragen aan een bijstelling van het beeld van de autonoom beeldend kunstenaar.

¹ "Art is the criticism of life" is een uitspraak van Matthew Arnold (1822-1888), een Engelse dichter, literatuurcriticus en onderwijzer (De Botton 2004: 147).

² Zie bijvoorbeeld Ter Braak e.a. 2007; Wolfson (red.) 2003; 'Kunstenaars zijn verslaafd aan subsidies', *NRC* 1 september 2011; 'Culturele instellingen moeten van subsidie-infuus af', *Elsevier* 13 december 2010; Uitspraak VVD-kamerlid Bart de Liefde "Het lijkt alsof een kunstenaar meer bezig is met het binnenhalen van subsidies dan met zijn publiek."; In april 2012 staat op de website van het tijdschrift *Kunstbeeld* een poll met de stelling 'Kunstenaars worden lui door subsidie', van de 102 respondenten zijn er 41 voor. Daarnaast gaan veel opiniestukken over de 'elitaire' wereld van de beeldende kunst.

“Ik denk dat het voor een kunstenaar niet uitmaakt hoe zijn beroepsstatus gezien wordt. Die is daar helemaal niet mee bezig. Het heeft pas invloed als dit financiële gevolgen heeft, zoals nu gaande is.”

Via deze thesis wordt namelijk onderzocht wat de stand van zaken is omtrent de beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars. Door niet alleen vast te stellen hoe verschillende partijen denken over het beroep, maar ook te kijken hoe deze beoordeling tot stand komt kunnen de resultaten van dit onderzoek behulpzaam zijn bij de profilering van autonoom beeldend kunstenaars. Zowel voor de kunstenaars zelf, als voor beleidsmakers, communicatiemanagers, critici, curatoren en vele anderen die zich bezighouden met beeldende kunst en kunstenaars.

1.2 Vraagstelling

Hoofdvraag:

In hoeverre is de huidige beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars van invloed op het voortbestaan van het beroep?

Deelvragen:

Welke (f)actoren zijn medebepalend voor de beroepsstatus van beeldend kunstenaars?

Welke (f)actoren vormen een bedreiging voor de beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars?

Welke (f)actoren zouden een positieve invloed kunnen hebben op de beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars?

1.3 Onderzoeksopzet

Deze studie is een explorerend onderzoek. Door bestaande literatuur en onderzoeken te analyseren, evalueren en combineren vindt theorievorming plaats omtrent het aanzien van de autonoom beeldend kunstenaar en de toekomst van zijn beroep.³ Om de literatuur te kunnen plaatsen in de praktijk zijn beeldend kunstenaars en andere professionals die werkzaam zijn in het kunstenveld geïnterviewd. Deze interviews zijn lokaal gericht en dienen dan ook niet om verschijnselen te verklaren of theorieën te toetsen.⁴ Ze zijn vooral bedoeld om de onderzoeker te voorzien van nieuwe inzichten of ter onderbouwing van reeds opgedane inzichten. In bijlage 1 staat het verloop van de interviews beschreven, is informatie over de respondenten opgenomen en vindt u samenvattingen van de

³ In het rapport wordt steeds gesproken over 'hij' of 'zijn' als het over (autonoom) beeldend kunstenaars gaat. In deze gevallen kan er net zo goed staan 'zij' of 'haar'.

⁴ Er zijn negen beeldend kunstenaars geïnterviewd met verschillende soorten beroepspraktijken en van diverse leeftijden, één grafisch vormgever en twee professionals werkzaam in het kunstenveld. Allen uit Breda. Zie bijlage I voor informatie.

“Het traject is ingezet. We zijn linkse hobbyisten, subsidievreters, we liggen de hele dag op ons bed.”

interviews en de puntsgewijze bevindingen. De interviews verliepen volgens een topic list maar waren verder ongestructureerd. Dit was belangrijk omdat de onderzoeker op zoek was naar nieuwe inzichten, en om los te komen van het eigen waardenpatroon dat beïnvloed is door de negatieve signalen over hedendaagse beeldende kunst en kunstenaars vanuit de politiek, ingegeven door populisme, een neoliberale blik en een economische crisis. De interviews dienden tevens om een beter zicht te krijgen op de waardenstelsels die gelden binnen de kunstwereld en dan vooral de verschillen die er bestaan tussen beeldend kunstenaars die volledig autonoom werken en kunstenaars die (daarnaast) in opdracht werken of hun inkomen verdienen met werkzaamheden in een ander creatief beroep. Na afronding van het literatuuronderzoek bleek dat veel van wat de respondenten hadden gezegd over het kunstenaarsberoep, het aanzien, de bedreigingen en de toekomst overeenkwam met de bevindingen van het literatuuronderzoek. In dit geval zeiden woorden meer dan beelden. Daarom is ervoor gekozen een groot aantal uitspraken ter illustratie op de even pagina's van dit rapport te plaatsen.⁵

1.4 Leeswijzer

In hoofdstuk 2 staat de definiëring van de begrippen centraal. Achtereenvolgens wordt beschreven wat in deze studie wordt verstaan onder beeldend kunstenaar, autonoom, beroep en status. Het derde hoofdstuk bespreekt de processen die van invloed zijn op de wijze waarop het aanzien van het beroep autonoom beeldend kunstenaar wordt beoordeeld, gezien vanuit het economisch-politieke en het sociaal-culturele domein. Deze benadering wordt vooraf gegaan aan een beschrijving van het stereotype beeld van de autonoom beeldend kunstenaar dat is ontstaan in de romantiek en dat binnen alle domeinen een rol lijkt te spelen. Omdat juist in de kunst het persoonlijke en authentieke een grote rol speelt en status een fenomeen is dat voor verschillende groepen en individuen een andere betekenis heeft, behandelt hoofdstuk 4 de actoren die invloed hebben op (de beeldvorming van) het kunstenaarsberoep en de waarden die zij zouden kunnen gebruiken bij het vaststellen van de beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars. Het gaat dan om de overheid, het kunstenveld, de kunstenaar en het publiek. De thesis wordt afgesloten met conclusies, een discussie en aanbevelingen.

⁵ Bij de citaten wordt bewust niet verwezen naar respondenten omdat is afgesproken de interviews anoniem te behandelen.

**“Het is ook een gebied
waar het pas boeiend wordt
als je er behoorlijk in
verdiept en als je als
buitenstaander niet weet
waarin je je moet verdiepen
dan houdt het al snel op. Je
hebt een handvat nodig.”**

2.0 Definiëring begrippen

In dit hoofdstuk zullen de gebruikte begrippen worden beschreven en begrensd. Zowel het woord beeldend, als het woord autonoom en het woord kunstenaar hebben door de eeuwen heen diverse betekenissen. Nog steeds hebben deze woorden in verschillende contexten een andere betekenis. Dit levert verwarring op. In het eerste deel wordt verduidelijkt welke betekenissen voor dit onderzoek worden gehanteerd. Paragraaf 3 en 4 geven vervolgens een omschrijving van de woorden 'beroep' en 'status' waarmee meer inzicht wordt verkregen in het fenomeen beroepsstatus.

2.1 Beeldend kunstenaar

Voor veel mensen verwijst beeldende kunst naar traditionele disciplines als schilderen, beeldhouwen en grafiek. Deze begripsafbakening is echter reeds sinds het einde van de negentiende eeuw aan het verschuiven. Door technologische ontwikkelingen ontstonden nieuwe disciplines als fotografie, en later videokunst en computerkunst. Daarnaast neemt het experiment binnen de beeldende kunst toe. Kunstenaars worden vrijer omdat kaders ingegeven door de macht van de kerk, de adel en de opkomst van de burgerij wegvallen. Uiteindelijk leidt dit in de loop van de twintigste eeuw tot het samenvloeien van populaire kunst en 'hoge' kunst. Er ontstaan cross-overs tussen alledaagse beelden en gebruiken, tussen massaproducten en authentieke kunstwerken maar ook tussen verschillende kunstdisciplines. De beeldende kunsten worden dan uitgebreid met vormen van performing arts en installaties. Vanaf de 21^e eeuw verandert bovendien de verschijningsvorm van kunst. Er is een toenemende aandacht voor onderzoek binnen het kunstenveld. Naast blijvende tastbare en tijdelijk zichtbare kunstwerken is er een opkomst van conceptuele kunst die vorm krijgt via publicaties, debatten en workshops. Beeldende kunst lijkt een ambigu begrip te zijn geworden. Het gaat om visuele kunst, dus kunst waarbij de afbeelding maar ook de uitbeelding voorop staat maar dat wil niet zeggen dat het blijvend is of dat het direct zichtbaar is. Het kan ook om het idee of het proces van kunst maken gaan. Veel hedendaagse beeldende kunst is zelfs zo experimenteel dat het pas als kunst kan worden (h)erkend als het als zodanig wordt gepresenteerd. In dit onderzoek gaat het om de beroepsbeoefenaar die zich beeldend kunstenaar of visual artist noemt en zich als zodanig presenteert binnen de daarvoor geëigende organisaties: musea, presentatie-instellingen, biënnales, tentoonstellingsruimtes, gedrukte media.

“Ik heb er wel een beetje moeite mee dat wat zij maken ook als kunst wordt gebracht. [...] design, ontwerpen maak je tegenwoordig wel indruk mee, kunstenaar zijn niet. [...] ik zie allemaal ontwerpers exposeren in musea, in feite doe ik hetzelfde [...] Ik ontwerp heel veel maar dat is bij opdrachten onderdeel van mijn vak.”

2.2 Autonomo

Volgens Van Dale woordenboek betekent autonoom zelfstandig of onafhankelijk. Binnen de kunsten kan deze zelfstandigheid op diverse manieren worden benaderd. Het kan betekenen dat een kunstenaar werk maakt geheel uit vrije wil, dus los van een opdrachtgever, mecenas, subsidiegever of welke andere persoon dan ook. Bovendien kan het betrekking hebben op de kunstenaar zelf en het ontwerpproces dat hij doorloopt. Het gaat dan om kunst die zonder enige druk, sturing of beïnvloeding van buitenaf ontstaat. De discussie binnen de kunstwereld die regelmatig opnieuw wordt gevoerd geeft aan dat een dergelijke vorm van autonomie bijna onmogelijk is.⁶ Een kunstenaar is ook een mens die is opgevoed binnen een bepaalde cultuur, een opleiding heeft genoten volgens een bepaald stamien en met zijn beroepspraktijk functioneert in een actuele economische en politieke situatie. Dit onderzoek richt zich op beeldend kunstenaars die kunst maken zonder afstand te nemen van hun eigen ideeën, kunst van binnenuit. Dit hoeft niet alleen te gaan om beeldende kunst zonder opdracht. Het gaat er om dat de opdrachtgever, galerie, museum of koper geen invloed heeft gehad op het concept, het uitgangspunt en/of het ontstaansproces van het kunstwerk. In deze thesis zal ook regelmatig gesproken worden over toegepaste beeldende kunst(enaars). Kunst die in opdracht tot stand komt en/of een maatschappelijk, economisch, politiek doel heeft. Verder zal er onderscheid gemaakt worden tussen beeldend kunstenaars en vormgevers of ontwerpers. Kunstacademies leiden namelijk op tot beeldend kunstenaar of andere toegepaste creatieve beroepen zoals grafisch vormgever, ruimtelijk vormgever en mode-ontwerper. Deze beroepen vallen niet onder de beroepsgroep autonoom beeldend kunstenaar. In deze scriptie duid ik ze dan ook aan als vormgever, ontwerper of designer. Als het gaat om de beroepspraktijk van autonoom beeldend kunstenaars zal snel duidelijk worden dat bovengenoemde indeling in de praktijk door elkaar heen kan lopen. Een autonoom beeldend kunstenaar kan om voldoende inkomen te genereren naast zijn autonome praktijk ook opdrachten aannemen voor het maken van beeldende kunst in de openbare ruimte, of in opdracht bijvoorbeeld websites vormgeven. Van Winkel en Gielen (2012: 60) komen in hun onderzoek naar de veranderende beroepspraktijk de afgelopen 35 jaar tot een verdeling van vijf typen beeldend kunstenaars: de hybride, de pluriactieve, de monolitische, de kunstgerelateerde en de niet-kunstactieve. Hieronder worden alleen de eerste drie kort beschreven. De kunstgerelateerden (werkzaam in een creatief beroep) en niet-actieven (werkzaam in beroep buiten de kunsten) zijn niet meer werkzaam zijn als beeldend kunstenaars. Daarom wordt hier niet verder op in gegaan.

⁶ Van Abbe Museum organiseerde in 2010/2011 'The Autonomy Project' met verschillende (inter)nationale partners om opnieuw het debat aan te gaan over de actuele betekenis van autonomie in de beeldende kunst. Zie: <<http://theautonomyproject.org/about>> (5 juni 2012).

“Je kan inderdaad een hele hoop dingen aannemen in de opdrachtingsfeer maar omdat je jezelf autonoom acht, je wilt je eigen werk opleveren, is het bij veel opdrachten de vraag of je het kan doen.”

1. De hybride kunstenaar: binnen de hybride beroepspraktijk van kunstenaars valt geen duidelijk onderscheid meer te maken tussen het autonome werk dat ze als kunstenaar produceren en dat wat ze doen in opdracht of in andere toepassingen. Deze kunstenaar is sterk gericht op de omgeving en de maatschappij en verloochent de economie over het algemeen niet. Ze beantwoorden niet aan het clichébeeld van de romantische kunstenaar die zich alleen door gevoel en inspiratie laat leiden.
2. De pluriactieve kunstenaar: de pluriactieve kunstenaar verricht werkzaamheden als autonoom beeldend kunstenaar en als toegepaste beeldend kunstenaar of ontwerper. Hij houdt deze werkzaamheden strikt gescheiden van elkaar zodat er geen wederzijdse beïnvloeding tussen de twee praktijken is.
3. De monolitische kunstenaar: de monoliet houdt zich enkel bezig met het maken van autonome beeldende kunst en voert dus geen werk in opdracht uit (inclusief lesgeven). Sommigen monolieten hebben wel een bijbaan buiten de kunst om voldoende inkomen te kunnen genereren.

De autonoom beeldend kunstenaar die in deze scriptie wordt bedoeld kan in een van deze drie beroepspraktijken werkzaam zijn, zolang hij autonoom werk produceert en zich naar buiten toe presenteert als professioneel autonoom beeldend kunstenaar.

Een autonoom beeldend kunstenaar is werkzaam in een professionele beroepspraktijk waarmee hij zich als zodanig presenteert en waarbinnen hij beeldende kunstwerken creëert zonder beïnvloeding, sturing of druk van buitenaf tijdens het gehele denk- en maakproces.

2.3 Beroep

Beroepsstatus kan twee betekenissen hebben. Het kan gaan over de staat of toestand van het beroep van autonoom beeldend kunstenaar of over het maatschappelijk aanzien. Dit onderzoek gaat over beide. Ze hangen immers nauw met elkaar samen: als de autonoom beeldend kunstenaar weinig aanzien geniet, kan dat tot gevolg hebben dat het maatschappelijk draagvlak voor kunstenaars-subsidies, op het gebied van onderwijs, ontwikkeling of presentatie, afneemt waardoor het voortbestaan van het beroep in gevaar zou kunnen komen. Ook kan het gebeuren dat het beroep zo weinig aanzien heeft dat het niet meer als beroep wordt beschouwd, dat de naam van het beroep wordt veranderd of dat de bijbehorende taken worden overgenomen door andere beroepsbeoefenaren zodat het beroep langzaam verdwijnt. Om een omschrijving te kunnen geven van de term beroepsstatus wordt eerst het begrip beroep nader bekeken om vervolgens in te zoomen op het fenomeen status.

**“Neem alleen al het feit dat
veel collega’s les geven.
Dat geld heb je misschien
nodig om je vaste lasten te
betalen máár het ontnemt
wel je vrijheid om een
avontuur in je atelier aan te
gaan. Je energie wordt in
dat docentschap op
geconsumeerd.”**

Het CBS definieert beroep als “de verzameling van werkzaamheden en taken die behoren tot een baan van een persoon”. Het woordenboek Van Dale omschrijft beroep als “bezigheid waarmee men normaliter de kost verdient”. En op Wikipedia staat beroep omschreven als “een samenhangend geheel van arbeidstaken, die voor de uitvoering een bepaalde vakkennis en –kunde vereisen, die losstaand van de individuele beroepsbeoefenaar kan voortbestaan en voor de maatschappij herkenbaar is”.

Autonoom beeldend kunstenaars kunnen zeker een inkomen verdienen met hun beroepspraktijk blijkt uit diverse onderzoeken (o.a. Schreven/De Rijk 2011; Tepaske e.a. 2010; Ijdens e.a. 2010; Wils e.a. 2011). Deze onderzoeken tonen echter ook dat er maar weinig kunstenaars zijn die ook daadwerkelijk kunnen leven van dat deel van het inkomen dat ze verdienen met hun autonome kunstwerken. Beeldend kunstenaar en econoom Abbing zegt hierover in zijn boek met de voor zich sprekende titel ‘Why are artists poor’ (2006): “I know of artists who earn a lot of money and I have one or two colleagues who do relatively well. Other colleagues manage to survive, like I do, because they sell their work regularly, receive grants and subsidies, or they have interesting second jobs. Most of my colleagues, however, are poor. They hardly sell, have lousy second jobs, and yet they carry on. I don’t understand why they just don’t quit the profession.”

In vergelijking met de gemiddelde beroepsbevolking hebben beeldend kunstenaars bijna twee keer zo vaak meer dan één werkkring (Schreven/De Rijk 2011). Dat wil zeggen dat ze een baan bij verschillende werkgevers hebben of dat ze hun eigen bedrijf combineren met een baan. Van Winkel en Gielen constateren bovendien dat ruim 50% van de beeldend kunstenaars binnen hun beroepspraktijk autonome met toegepaste werkzaamheden combineren. Uit de studie van Van Winkel en Gielen blijkt tevens dat de respondenten gemiddeld de meeste tijd besteden aan (niet-)kunstgerelateerd werk en daar ook het meeste inkomen uit behalen. Hieruit valt te concluderen dat de artistieke werkzaamheden, het produceren van autonome kunst, eerder een bijbaan is volgens de definitie van het CBS.⁷ Het CBS maakt onderscheid tussen een zelfstandige baan waarbij de arbeid voor eigen rekening en risico in eigen praktijk of bedrijf wordt verricht; een hoofdbaan waarmee de baan wordt bedoeld waar het meeste tijd aan wordt besteed; en een bijbaan hetgeen draait om een baan van iemand met meerdere banen die niet de hoofdbaan is. Slechts een klein percentage van de beeldend kunstenaars kan dus een hoofdkomen verdienen uit de autonome artistieke beroepspraktijk. Bovendien besteedt de autonoom beeldend kunstenaar gemiddeld minder uren aan zijn autonome praktijk dan aan zijn bijbanen, terwijl hij deze toch als hoofdactiviteit beschouwt. Abbing maakt in zijn boek echter duidelijk (2006) dat dit inherent is aan het kunstenaarsberoep.

⁷ Het Centraal Bureau voor Statistiek (CBS) hanteert de volgende definitie voor baan: “een expliciete of impliciete arbeidsovereenkomst tussen een persoon en een economische eenheid waarin is vastgelegd dat arbeid zal worden verricht waartegen een (financiële) beloning staat”.

**“Als je de academie hebt
gedaan ben je gewoon vier
jaar intensief bezig
geweest [...] Dus dat kun je
wel een label noemen.”**

Hiermee komen we bij een tweede punt waarin het beroep van autonoom beeldend kunstenaar lijkt af te wijken. In de omschrijving van Wikipedia staat dat het 'samenhangend geheel van arbeidstaken losstaand van de beroepsbeoefenaar kan voortbestaan en herkenbaar is voor de maatschappij'. Voor het kunstenaarsberoep lijkt dit problematisch aangezien een beeldend kunstenaar onlosmakelijk verbonden is met de kunst die hij maakt. Er zal nooit een nieuwe Rembrandt komen, ook Mondriaan is niet inwisselbaar en als Joep van Lieshout, die opereert onder de naam Atelier Van Lieshout, er vandaag opeens mee ophoudt dan kan zijn pakket aan werkzaamheden niet zomaar overgenomen worden door iemand anders. Het gaat namelijk om wat er in het hoofd van de kunstenaar omgaat, om zijn manier van werken, zijn stijl, zijn handschrift. Deze individualiteit en de autonomie van waaruit beeldend kunstenaars werken zorgt er tevens voor dat voor de buitenwereld niet direct duidelijk is wat het beroep van autonoom beeldend kunstenaar inhoudt.

Sinds het einde van de 19^e eeuw hebben zich veranderingen in de beroepspraktijk voorgedaan die tot gevolg hebben dat er onduidelijkheden zijn ontstaan over wat beeldende kunst is en wie de beeldend kunstenaar is (Doorman 2004; Van Winkel 2004). Zoals al eerder genoemd zijn de grenzen tussen disciplines vervaagd en de kaders tussen kunst met een hoofdletter K en populaire kunst opgerekt. Een beeld van wat het beroep kunstenaar inhoudt lijkt vooral gebaseerd te zijn op clichés, op een romantisch stereotype van de kunstenaar als genie, dromer en outcast. Een beeld dat zowel door kunstenaars zelf als door de maatschappij is gecultiveerd maar geen recht doet aan de hedendaagse beroepspraktijk waarin de beeldend kunstenaar eerder optreedt als cultureel ondernemer (Bain 2005; Van Winkel 2004). Eigenlijk lijkt een afgeronde opleiding aan een van de kunstacademies het enige tastbare dat men nog kan gebruiken bij de vaststelling of het gaat om een professionele beroepsbeoefenaar. Wikipedia omschrijft dit als vakkennis en –kunde. Maar ook het kunstonderwijs werkt mee aan de verwarring die er bestaat rondom het beroep. Naast een afstudeerrichting autonoom beeldend kunstenaar op bachelor- en masterniveau, bestaan er namelijk nog vele andere richtingen. Deze leiden niet op tot kunstenaar maar tot beroepsbeoefenaar in een creatief beroep zoals game-designer, ruimtelijk vormgever, product designer, grafisch ontwerper, mode-ontwerper en noem maar op. Hiermee lijkt geen van de bovenstaande omschrijvingen te voldoen als het gaat om het beroep van autonoom beeldend kunstenaar. De vraag is hoe wordt dan de professionaliteit van een autonoom beeldend kunstenaar vastgesteld?

De organisatie Cultuur-Ondernemen toetst onder andere in opdracht van subsidieverstrekende overheden de beroepsmatigheid van kunstenaars om vast te stellen of ze in aanmerking komen voor een cultuurlening.⁸ Aan de hand van opleiding, inkomen, productie, presentatie en positie beoordeelt Cultuur-Ondernemen of daadwerkelijk kan worden gesproken van een professionele kunstenaar die in aanmerking komt voor een overheidssubsidie ter ondersteuning

⁸ <<http://www.cultuur-ondernemen.nl/kunstenaars/cultuurlening/voorwaarden>>. En: <<http://www.cultuur-ondernemen.nl/documents/10156/142fdd83-f3e5-40df-bcfb-77e80d3ae7c1>> (6 juni 2012).

**“Wat me heel erg tegenvalt
aan kunstenaars in het
algemeen is dat ze vechten
voor een recht dat helemaal
niet bestaat; de drang bij
heel veel collega’s om
erkend en gewaardeerd te
worden.”**

van zijn beroepsuitoefening. De vijf factoren lijken binnen de kunstensector bepalend te zijn voor het kunstenaarsberoep. Opvallend is dat deze factoren eerder refereren aan zaken die te maken hebben met de uitvoering van de beroepspraktijk dan met criteria die te maken hebben met het artistieke proces, het maken van de daadwerkelijke kunstwerken. Als we dit vervolgens vergelijken met de eerder genoemde algemene omschrijvingen van 'beroep' dan correspondeert opleiding met vakkennis, inkomen met de kost verdienen en productie en presentatie kunnen geschaard worden onder de werkzaamheden of arbeidstaken. De positie is een nieuw gegeven en heeft volgens Cultuur-Ondernemen te maken met de erkenning of waardering van de kunstwerken binnen en buiten het kunstenveld. Het gaat dan om aandacht in de media, publicaties, exposities, vertegenwoordiging door galleries, zitting in jury's. Deze kant van het beroep wordt verder besproken in de volgende paragraaf die gaat over status.

2.4 Status

Status draait om posities ten opzichte van elkaar. Posities waarin wordt bepaald wie meer en wie minder macht heeft. Status gaat dan ook om hiërarchische verhoudingen (Stultiens 2004: 9, 17). Maar hoe wordt status bepaald en waarom zou men status nastreven? Het weekblad voor hoogopgeleiden 'Intermediair' deed in 2011 een onderzoek onder haar lezers naar status en werk.⁹ Hieruit bleek onder andere dat de respondenten meer waarde hechten aan status op hun werk dan aan status in het privéleven. Dit vanwege de bijkomende loopbaankansen en de vrijheid die het met zich meebrengt. Status op het werk lijkt dus te maken te hebben met promotie, macht en inkomen. De onderzoekers van Intermediair concluderen dat mensen die meer status willen een opleiding moeten afronden, een baan moeten hebben en verantwoordelijkheidsbesef moeten tonen. De populaire filosoof De Botton legt in zijn boek 'Statusangst' uit dat we niet alleen vanwege materiële redenen gefixeerd zijn op status maar ook om emotionele redenen (De Botton 2004: 7, 20):

"De consequenties van een hoge status zijn aangenaam ze behelzen financiële middelen, vrijheid, ruimte, comfort, tijd en wat misschien nog wel even belangrijk is, het gevoel geliefd te zijn, gewaardeerd te worden. Dat we ons zo druk maken over onze positie op de maatschappelijke ladder komt doordat ons zelfbeeld voor een belangrijk deel afhankelijk is van hoe anderen over ons denken."

⁹ <http://www.intermediair.nl/artikel/intermediair-onderzoeken/239087/intermediair-onderzoek-deze-banen-hebben-de-meeste-status.html> (5 juni 2012).

“Voor de gewone mens is status niet gebaseerd op waarover wij nu praten, maar op hoeveel geld je hebt, waar je op vakantie gaat en wat voor auto je hebt of hoe groot je huis is. [...] En als die naar die kunstenaar kijken in zijn ateliertje, zonder vast inkomen dan snappen ze dat niet.”

De Botton schrijft verder dat we onze status bepalen door de eigen situatie te vergelijken met die van een referentiegroep, mensen die we als onze gelijke beschouwen. De status van anderen bepalen we door af te wegen wat hun nut en noodzaak binnen de groep is, hoe groot hun macht is of de mate waarin ze met bepaalde vaardigheden of talenten indruk maken op ons. Status kan ook worden afgedwongen bijvoorbeeld door intimidatie. Met het wegvallen van de standensamenleving is een meritocratie ontstaan waarin iedereen de status krijgt die hij of zij verdient. Het gevolg is dat de gehanteerde normen wisselen in tijd, per plaats en per groep of zelfs persoon. Momenteel lijkt het heersende westerse waarderingssysteem volgens De Botton vooral gebaseerd te zijn op geld, macht en faam (De Botton 2004: 208).

Uit sociologische studies blijkt dat het uitgevoerde beroep, en de bijbehorende taken, niet alleen iets zegt over de status van de betreffende persoon op de werkvloer maar ook over de identiteit en het imago van die persoon (Bain 2005: 26). Binnen de sociale wetenschappen wordt dan ook sinds begin jaren vijftig van de vorige eeuw gebruik gemaakt van de beroepsprestigeladder om te kunnen onderzoeken wat de invloed is van beroepsarbeid op gedragingen, consumptiepatronen, opvattingen en levenskansen (De Graaf/ Kalmijn 1995: 152). De beroepsprestigeladder wordt samengesteld aan de hand van de culturele en economische status waarbij het niveau van de opleiding verwijst naar het culturele deel en de hoogte van het inkomen naar het economische. Het CBS maakt vanaf 2012 gebruik van ISCO, International Standard Classification of Occupations. In dit systeem worden beroepen verdeeld naar niveau en richting van de benodigde bekwaamheden om het beroep te kunnen uitoefenen. Beeldend kunstenaars staan hoog ingeschaald; ze vallen onder hoofdgroep 2, te weten onderzoekers, ingenieurs, docenten en specialisten.¹⁰ Dit heeft te maken met het niveau van de benodigde opleiding en de grote mate van zelfstandigheid die nodig is bij het uitvoeren van de werkzaamheden. In bijlage staan de subgroepen en de taakomschrijving die ISCO hanteert.

Binnen de kunstwereld gelden weer andere regels om de status of het aanzien van een beeldend kunstenaar te bepalen. Zo stelt het weekblad Elsevier zich jaarlijks de vraag "Welke Nederlanders doen er echt toe in de beeldende kunst?" Het antwoord is te vinden in de kunst top-100. Rangschikking vindt plaats op basis van het aantal solo-exposities op verschillende plekken in binnen- en buitenland, representaties op grote internationale kunstbeurzen, nationale en internationale kunst-awards, recensies of artikelen in internationale kunstbladen en aantal verkochte werken via veilingen. Het statusniveau lijkt vooral bepaald te worden door internationale zichtbaarheid en erkenning door andere professionals uit het kunstenveld en hun marktwaarde.

¹⁰ ISCO onderscheidt 10 hoofdgroepen: 0 militaire beroepen; 1 managers; 2 onderzoekers, ingenieurs, docenten en specialisten; 3 vakspecialisten; 4 administratief personeel; 5 dienstverlenend personeel en verkopers; 6 landbouwers, bosbouwers en vissers; 7 ambachtslieden; 8 bedieners machines en installaties, assemblagemedewerkers; 9 elementaire beroepen. Zie voor de codelijsten website CBS, codelijsten ISCO-08: <<http://www.cbs.nl/nl-NL/menu/methoden/classificaties/overzicht/sbc/isco/default.htm>> (mei 2012).

“Uiteindelijk komt echte vernieuwing uit autonoom beeldende kunsten. De huidige aandacht voor beeldcultuur en toegepaste kunstvormen lijkt vernieuwender te zijn maar is een trend.”

Duidelijk is dat de toetssteen voor beroepsstatus afhangt van het moment, de plaats en de persoon en dat deze voortdurend onderhevig is aan allerlei processen die van invloed zijn op de heersende waarderegimes. Een museumdirecteur hanteert andere criteria dan een incidentele museumbezoeker. Een politicus zal het aanzien van de autonoom beeldend kunstenaar niet op dezelfde wijze waarderen als de curator van de Manifesta. Een kunstenaar hecht misschien minder waarde aan zijn status dan zijn galeriehouder. De vraag is hoe deze diverse waarderegimes tot stand komen en door welke processen ze worden gestuurd. Het volgende hoofdstuk gaat in op de ontwikkelingen in het kunstenveld, het economisch-politieke en sociaal-culturele domein die medebepalend zijn voor de wijze waarop mensen over het beroep van autonoom beeldend kunstenaar denken.

**“Dat romantische idee van
autonoom kunstenaar slaat
ook eigenlijk nergens op.
Negen van de tien mensen
die als autonoom
kunstenaar beginnen zijn
ongelukkig omdat hun werk
niet verkoopt of omdat ze
niet slagen als kunstenaar.”**

3.0 Ontwikkelingen en de gevolgen voor het kunstenaarschap

Het aanzien van het beroep van de autonoom beeldend kunstenaar wordt net als bij andere beroepen mede bepaald door economische en maatschappelijke processen. Of hebben kunstenaars een uitzonderingspositie en speelt het stereotypebeeld van de armlastige kunstenaar die als soeverein mens zijn ziel en zaligheid legt in de het maken van kunst die anderen aanzet tot nadenken een grotere rol in de beeldvorming? De romantische clichés over het kunstenaarschap die refereren aan autonomie, authenticiteit en originaliteit duiken immers steeds weer op in media, in politieke en maatschappelijke debatten. Dit cliché beeld lijkt onverzettelijk ondanks onderzoeken, artikelen en biografieën die aantonen dat de hedendaagse beeldend kunstenaar eerder een creatief ondernemer is die netwerkt, strategisch denkt en werk maakt dat refereert aan de maatschappelijke actualiteit. In dit hoofdstuk wordt achtereenvolgens dieper ingegaan op de ontwikkelingen binnen de kunstwereld die hebben geleid tot het ontstaan van een stereotypering van beeldend kunstenaars, op de economische ontwikkelingen en op processen binnen de samenleving die van invloed zijn op het aanzien van de kunstenaarspraktijk.

3.1 Ontwikkelingen in het kunstenveld: een stereotypering

Kunsthistoricus Van Winkel beschrijft in het essay 'De mythe van het kunstenaarschap' (2008) hoe geloofsopvattingen over het kunstenaarschap voor een belangrijk deel de maatschappelijke positie van de beeldend kunstenaar bepalen. Filosoof Doorman waagt zich in 'De romantische orde' (2004) aan de bewering dat het stereotypebeeld van de kunstenaar dat is ontstaan ten tijde van de romantiek (eind achttiende eeuw) niet alleen van grote invloed is op de manier waarop mensen het beroep van kunstenaar beoordelen, maar ook op de wijze waarop kunstenaars hun kunstenaarschap etaleren. Beide wetenschappers stellen dit vast aan de hand van een discoursanalyse. De opkomst van de verbeeldingskracht en daarmee de behoefte tot vernieuwing, het ontstaan van de expressie in de kunsten, de cultus van het genie en de grotere autonomie van de kunstenaar in de achttiende eeuw zijn ontwikkelingen die de basis vormen voor de stereotypering die nog immer wordt gebezigd als het om (autonoom) beeldend kunstenaars gaat (Doorman 2004: 124). Cinnirella (1997: 37) omschrijft een stereoptype als: "a belief system which associates attitudes, behaviours and personality characteristics with members of a social category". Aan de hand van de analyse van Doorman en Van Winkel wordt stapsgewijs beschreven welke positie, gedragingen en karaktereigenschappen die hun basis hebben in de romantiek, bijdragen aan het stereotype van de beeldend kunstenaar.

**”En ik denk juist je hebt de
vrijheid, je zit in een situatie dat
je kunt maken wat je wilt, maak
je nou eens niet druk over het
feit dat dat erkend moet worden
en gewaardeerd moet worden.
Maak juist gebruik van die
uitzonderingssituatie, van het
isolement dat je kunt uitbuiten.”**

3.1.1 Positie

Tot laat in de achttiende eeuw is de kunstenaar in de eerste plaats een ambachtsman die kunstwerken creëert in opdracht van een mecenas, de kerk of de adel. Pas in de romantiek aan het einde van de achttiende eeuw krijgt de kunstenaar een aparte status, door de toenemende aandacht voor de emotie, spontaniteit en verbeelding. Door deze status wordt de kunstenaar onafhankelijker en komt hij los van zijn vroegere beschermheren. De bourgeois wordt zijn nieuwe publiek. Doorman zegt hierover (2004: 133): “Die burgerij werd zijn publiek, en tegelijkertijd ten diepste door hem veracht omdat zij de macht, de domheid en het materialisme vertegenwoordigde waarboven hij zich verheven achtte.” Deze afwijzende houding zal een belangrijke rol spelen in de vorming van het stereotype beeld van de autonoom beeldend kunstenaar.

3.1.2 Gedragingen en karaktereigenschappen

De nieuwe conventies aangaande het gevoel en de expressie in de kunst vroegen van de kunstenaar specifieke eigenschappen, waaronder authenticiteit in de zin van persoonlijke oprechtheid. Daarnaast werd het creatieve vermogen in de betekenis van scheppende krachten en originaliteit steeds belangrijker. Hierdoor verschuift de aandacht van het kunstwerk naar de kunstenaar. Deze wordt vaker geprezen als genie en gaat zich hier ook naar gedragen. Hij heeft lak aan formaliteiten en materieel succes en zoekt de vrije ruimte op waar alles draait om inspiratie. Dit maakt hem volgens Doorman aantrekkelijk voor de ‘gewone’ mens maar ook onbegrepen en “in zijn overgevoeligheid kwetsbaar voor het ruwe leven” (Doorman 2004: 132): “Eenzaamheid, wereldvreemdheid en miskennis vormen [...] een imago dat de ambitieuze kunstenaar zich graag zelf aanmeet, in zijn teleurstelling over erkenning die onvermijdelijk te laat komt en altijd ondermaats is.” Deze houding groeit uit tot een leefstijl die beleden wordt door bohèmes aan het begin van de negentiende eeuw. Een geestesgesteldheid die vooral tot doel heeft alles af te keuren wat maar enigszins in verband kon worden gebracht met de gegoede burgerij. De Botton beschrijft in ‘Statusangst’ dat de bohèmes, veelal intellectuelen en kunstenaars, deden voorkomen alsof ze zich afzetten tegen de kleinburgerlijkheden, trivialiteiten en het materialisme van de bourgeoisie maar dat de werkelijke reden van hun gedrag verscholen lag in de kwestie rondom status (2010: 299): “Van meet af aan verzetten de bohémiens, of ze nu een herenhuis of een zolderkamertje bezaten, zich tegen het economische meritocratische statussysteem dat aan het begin van de negentiende eeuw was ontstaan.” Nog steeds kent ieder tijdperk zijn eigen subculturen met een soortgelijke leefwijze als de bohème. Denk bijvoorbeeld aan:

**“Ik vind het [kunstenaar
zijn; BvD] totaal niet iets
waarvan anderen moeten
zeggen goh wat
interessant. Voor mij is het
enige criterium bij kunst
dat ik het moet voelen, ik
moet het begeren.”**

anarchisten, punks, krakers.¹¹ De bohèmes streven naar vrijheid en oprechtheid en zetten zich af tegen de gevestigde orde die zich laten leiden door hun bezitsdrang en zucht naar succes. Ze gebruikten hun uiterlijk, hun kunst en hun leefwijze om de burgerij te choqueren, onder andere door taboes te doorbreken. Met als gevolg dat het choqué-effect al snel aan betekenis verloor evenals het oorspronkelijke uitgangspunt: het ridiculiseren van de standenmaatschappij. Om de aangenomen leefstijl waarbij intellect en kunst boven alles was verheven, vol te kunnen houden in een maatschappij waar maar weinigen soortgelijke idealen nastreefden en dus vele verleidingen op de loer lagen, ontstonden gesloten gemeenschappen van geestverwanten. Dit had tot gevolg dat de buitenwereld de bohèmes - en daarmee de vele kunstenaars die zich binnen deze groep bevonden - ging zien als buitenstaanders die zich verheven voelden boven het gewone volk. De karaktereigenschappen van de bohème met zijn onzelfzuchtige romantische kijk op het leven en open blik naar de wereld worden nog steeds gebruikt om kunstenaars te typeren: authentiek, dramatisch, spiritueel, non-conformistisch, tegendraads. Maar in de clichés lijken de negatieve eigenschappen, zoals arrogantie en elitair gedrag de overhand te hebben.

3.1.3 Tegenbeweging

Vanaf het einde van de negentiende eeuw zetten diverse kunstenaarsgroepen zich in om het voetstuk af te breken waar de autonoom beeldend kunstenaar zich in de romantiek op had geplaatst door zich af te keren van de gegoede burgerij en daarmee onbedoeld ook tegen het gewone volk dat dezelfde waarden – het streven naar succes en bezittingen - erop nahield (Van Winkel 2008: 10; Doorman 2004: 136; Velthuis 2005: 22). Realisten toonden met hun werk dat de sociale werkelijkheid belangrijker was dan de gemoedstoestand van de kunstenaar. Impressionisten gaven voorrang aan de representatie van de visuele werkelijkheid boven de authenticiteit van de kunstenaar. Het laatste stukje zichtbare individuele uitdrukking werd door de abstracte beeldend kunstenaars uit de kunst verbannen. Dada is een voorbeeld van een beweging die zich niet alleen via hun kunst maar ook via pamfletten heftig verzette tegen de verhevenheid en spiritualiteit van de kunst. Marcel Duchamp, een van de vertegenwoordigers van deze kunstenaarsgroep, wordt door vele kunstwetenschappers aangehaald als degene die het kunstenaarsberoep en daarmee het aanzien van de kunstenaar heeft veranderd door gebruiksvoorwerpen als kunst te presenteren en daarmee het kunstwerk te ontdoen van het persoonlijke handschrift (Van Winkel 2008; Doorman 2004).

¹¹ Opvallend is dat zich binnen deze groeperingen ook veel kunstenaars bevinden. Zo komt het alternatieve kunstcircuit dat vooral na de jaren zeventig van de vorige eeuw opduikt veelvuldig voort uit de krakersbeweging. Ook de oorsprong van veel kunstenaarsinitiatieven is naar deze groepering te herleiden. Kunstenaarsinitiatieven ontstonden vaak uit frustratie over de bekrompenheid en geslotenheid van de geïnstitutionaliseerde kunstwereld. Huub Mous, 'Homeward Bound. De Domesticatie van de kunst in de jaren tachtig', *Kunst- en Museumjournaal* 7 (1996) 1/2/3 < <http://www.huubmous.nl/teksten/artikelen/homeward-bound-de-domesticatie-van-de-kunst-in-de-jaren-tachtig/> > (25 juni 2012).

**“Maar ik vind het
[kunstenaar; BvD] een
zwaar woord met name
omdat ik het gevoel heb dat
er altijd zwaar en moeilijk
over gedaan wordt. [...] En
dan ook nog wat is de
kunstwereld? Dat weet ik
ook niet precies.”**

3.1.4 Stereotypering als mythe

Ondanks dit verzet tegen het romantische beeld van het onafhankelijke, scheppende genie die zijn eigen ideeën vermaakt tot kunst, heeft het niet aan geloofwaardigheid ingeboet. Volgens Hillaert (2011) komt dat omdat de hierboven beschreven modernistische tegenbeweging de kunstenaar geen ander imago opleverde dan die van de kunstenaar-bohème; hij bleef te boek staan als vrije visionair en vormvernieuwer met een maatschappelijk ideaal. Toch lijkt juist die onafhankelijke, rebelse uitgangspositie en het feit dat de gehele kunstenaarswereld is uitgegroeid tot een gesloten bolwerk - zoals regelmatig wordt beweerd - vandaag de dag de reden te zijn dat sommige politici en critici de kunstenaars onder een aparte 'kunstenaarsklasse' scharen door ze elitair te noemen en te stellen dat ze buiten de maatschappij staan, terwijl ze het geld – in de vorm van kunstsubsidies - van deze zelfde maatschappij opsouperen. Rosler (2008: 63) gelooft dat de verregerende professionalisering van de kunst ervoor heeft gezorgd dat zij een discours in beperkte kring bleef.

Dit beeld staat lijnrecht tegenover de uitgangspunten van de kunstenaar bohème die zich hartstochtelijk verzet tegen een standenmaatschappij en tegen banaliteiten als geld en macht. Hillaert (2011) ziet hierdoor een crisis van het kunstenaarsbeeld ontstaan: "Staan kunstenaars niet vooral daarom met hun mond vol tanden bij alle kunsthaterij? Ze zien zichzelf als een van de laatste kritische machten tegenover het dominante systeem, en moeten nu ineens zelf aan de schandpaal als het gezicht ervan." Kunstfilosoof Vande Veire stelt in zijn pamflet over de status van de hedendaagse kunstwereld dat er van de oorspronkelijke authentieke kunstenaar niet veel meer over is dan een lege huls, een archetype. Volgens hem is kunst een pose geworden, een cultus van zichzelf en van het beeld dat de avant-garde heeft gevestigd. Volgens Vande Veire wordt deze houding aangenomen om het geloof in de nut en noodzaak van kunst levend te houden: "Meer dan ooit hangt er rond kunst en kunstenaars een sacraal aura, dat door media, musea en 'critici' wordt opgeklopt. Nooit is er voor de meest nietszeggende drollen van kunstenaars zoveel geld neergeteld, nooit zijn er aan de grootste charlatanerie en mediocriteit zulke chique en geleerde publicaties gewijd. Nooit heeft men zo flagrant gemakzuchtig effectbejag als 'subversief' of 'controversieel' onthaald." Ook Van Winkel (2008: 9) gelooft dat de manier waarop de avant-garde heeft geprobeerd het romantische beeld dat er bestaat van de kunstenaar te bestrijden van invloed is op de huidige stereotypering. Beeldend kunstenaars hebben volgens hem hun eigen beroep te grabbel gegooid door vanaf de twintigste eeuw stelselmatig grenzen omver te werpen en te verleggen, het benodigde vakmanschap uit te hollen en zelfs de uitzonderlijke positie van de kunstenaar die dingen doet die anderen niet kunnen, volledig af te breken.¹² De hierdoor ontstane onduidelijkheid over de vakinhoud en het gebrek aan algemene

¹² Van Winkel vermeldt overigens dat de verwerping van het traditionele vakmanschap door de avant-garde eerder een verworvenheid is dan een verlies (Van Winkel 2007: 10).

“Alles gaat ondertussen online. Het is niet meer bij te houden waar je werk naar toe gaat en wat er mee gebeurt. Als iemand in Japan van mijn site een illustratie wegplukt en daar een leuk shirt van drukt heb ik daar geen zicht op.”

criteria om te bepalen of men überhaupt wel te maken heeft met kunst, zorgen ervoor dat mensen grijpen naar stereotypen. Volgens Cinnirella geven stereotypen immers houvast en duidelijkheid (1997: 37, 45). Ze bieden tevens de mogelijkheid te blijven geloven in het maatschappelijke en culturele belang van kunst.

3.2 Economische ontwikkelingen: vervloeiing van kunst en economie

Ooit kende ieder tijdperk in de westerse kunstgeschiedenis een eigen kunstcentrum: Florence, Rome, Amsterdam, Parijs en New York. Een centrale plek waar het gebeurde, waar grootse kunstwerken werden geproduceerd, kunstenaars revoluties en anti-bewegingen leidden en de internationale avant-garde zich verzamelde. Ontdekkingsreizen en technologische ontwikkelingen hebben enerzijds de wereld verkleind, anderzijds is het beeldende kunstenveld flink verruimd. Beeldend kunstenaars hoeven zich niet meer te focussen op één centrum; snelle vervoermiddelen, internet en televisie maken het mogelijk overal 'aanwezig' te zijn, zelfs op meerdere plekken tegelijk. Andere culturen, nieuwe invalshoeken, alle denkbare middelen zijn binnen handbereik. Fysieke grenzen in de zin van territoriale afbakeningen en mobiliteitskwetsies, maar ook psychologische grenzen vervagen. Dit proces van mondialisering heeft binnen de kunstwereld op verschillende niveaus gevolgen. De kunstmarkt breidt zich uit met nieuwe gebieden. Dit heeft gevolgen voor de verschijningsvorm van hedendaagse beeldende kunst; er ontstaan maatschappijkritische, experimentele en/of wetenschappelijke kunstvormen die niet direct herkenbaar zijn als kunst en kunstvormen die dienen als pronkstuk voor de nieuwe rijken, veelal uit niet westerse landen. Er wordt gezocht naar meer passende presentatiemogelijkheden voor dit soort kunst en naar een plek waar de mondiale kunstwereld zich kan verzamelen. Dit leidde niet alleen tot een explosieve groei van biënnales maar ook tot een nieuw beroep in de kunstwereld: de curator. Het mondialiseringsproces heeft daarenboven invloed op het cultuurbeleid van de overheid. Dit lijkt een belangrijke rol lijkt te spelen in het aanzien van de beeldende kunst.

3.2.1 Kunst en grensvervaging

Een van de kenmerken van mondialisering is verregaande schaalvergroting. Het kunstenveld is uitgebreid met onder andere niet westerse (afzet)markten zoals China, Rusland, India en de Verenigde Arabische Emiraten. Deze nieuwe markten bestaan veelal uit onervaren collectioneers die getypeerd kunnen worden als puissant rijke ondernemers die niet beïnvloed zijn door westerse kunstparadigma's en die zich met gemak voortbewegen in het transnationale kunstveld. Zij gebruiken kunst om te pronken met hun rijkdom en niet als cultureel kapitaal. Met deze nieuwe groep afnemers

“Het lijkt erop dat het de afgelopen tien jaar steeds meer richting decoratie en esthetiek gaat en misschien ook wel figuratief werk. Ook op kunstgebied.”

ontstond een kunstvorm die functioneert in een sfeer van geld, macht, glamour, sensatie en luxe. Een mondiale sensationele kunst die zich laat leiden door de dagelijkse werkelijkheid in plaats van erop vooruit te lopen. Kunstcritica Tilroe (2010:63) gelooft dat deze kunst zijn betekenis heeft verloren omdat het zich met alles engageert wat op zijn weg komt: mode, games, internet. Velthuis verwijst naar een supersterrencircuit dat zich tussen 1980 en 2000 richtte op snel financieel succes en op kapitalisering van kunst op globale schaal (Velthuis 2005: 15): “Critici verweten deze kunstenaars dat hun enig onderscheidend vermogen in hun uiterlijk en arrogante gedrag gelegen was en niet in hun artistieke vaardigheden”. De kunstenaars omarmden als het ware het kapitalisme, de geglobaliseerde economie waarbij de grens tussen kunstenaar en ‘homo economicus’ en tussen kunstwerk en consumptieartikel vervaagt (Velthuis 2005: 15). In dezelfde periode zijn andere kunstenaars werkzaam die kritischer zijn over de toenemende invloed van de economie op het dagelijks leven. Zij becommentariëren met hun werk allerhande processen binnen de (kunst)economie zoals uitbuiting, machtsstructuren en vervreemding. Aan het begin van de eenentwintigste eeuw onderscheidt Velthuis nog een derde groep kunstenaars die wil aantonen dat economie en kunst congruent zijn. Hij vraagt zich hierbij af of met de komst van deze groep het kunstenaarsberoep niet verdwijnt want als de hele economie cultureel is wat hebben kunstenaars dan nog in te brengen (2005: 104):

“Is het niet een noodgreep van kunstenaars om bedrijven zo liefdevol op te zoeken, een laatste zet in een eindspel dat op zijn best tot remise kan leiden? Het gevaar van hun affirmatieve benadering is dat kunst een al te gediensstige houding aanneemt ten opzichte van een domein dat toch al een dominante positie inneemt in westerse samenlevingen. Heeft de economie echt de steun van kunstenaars nodig? De samenleving wordt al zo sterk bepaald door streven naar nut, efficiency en groei dat het maar beter is een domein te bewaren waar het nutteloze en het belangeloze aan de macht zijn.”

Het mondialiseringsproces dat enerzijds gekenmerkt wordt door het kapitalisme en anderzijds door een voortdurend proces van politieke en culturele integratie, inspireerde rond 2000 tot een vorm van sociaal-kritische kunst in de vorm van onderzoek en theorie.¹³ Aan de hand van een open, vaak kritische reflectie op de maatschappelijke omgeving wordt gewerkt naar een wel of niet identificeerbaar kunstobject; kunst in de vorm van interviews, debatten, lezingen en publicaties. De kern van deze kunst wordt gevormd door interdisciplinariteit, het proces en samenwerking. De Franse criticus Bourriaud noemde deze kunst ‘art relationel’. Kunstenaar Gillick spreekt over de

¹³ Het wegvallen van de fysieke grenzen en het toenemen van de mobiliteit zorgde ervoor dat de bohème in de kunstenaar weer werd wakker gemaakt. Volgens De Botton (2004: 297) werd de naam Bohemien namelijk oorspronkelijk gebruikt voor zigeuners, rondtrekkend volk. Deze onderzoekende vorm van kunst bleek uitermate geschikt voor de uitvoering van transnationale projecten met kunstenaars en (kunst)organisatie van over de hele wereld en tijdelijke internationale uitwisselingsprojecten via artist-in-residences. Reizen, de transnationale ruimte opzoeken, internationaal netwerken zijn nu voorwaarde voor een professionele beeldende kunstpraktijk.

“Ik maak dingen waarvan iedereen zei. Ben je helemaal gek geworden. Ze hebben zich kapot gelachen. Nou lachen ze niet meer want het gaat over de hele wereld en puur omdat ik doe wat ik moet doen.”

'discursive turn' en beschrijft het discursieve model als volgt (Gillick 2008: 30): "In het discursieve kunstproces zijn we voortdurend aan het projecteren. We projecteren dat iets 'op een bepaald moment' tot iets anders zal leiden. Het echte werk, de echte activiteit, de echte betekenis voltrekt zich later, of elders – in een constante, eeuwigdurende verschuiving." Tilroe (2010: 45) gelooft dat juist deze manier van kunst maken ervoor zorgt dat hedendaagse kunst niet meer serieus wordt genomen: "Als kunst daadwerkelijk wil meedoen aan het ontwikkelen van theorie over deze en de toekomstige wereld moet ze serieus deel gaan uitmaken van deze wereld en het juk van zich afschudden van een peperdure sensatie. De zwaarwegende vragen die de kunst stelt moeten niet alleen beschreven worden volgens het discours van de dag maar te lezen zijn op opiniepagina's en publieke fora". Ruyters (2010) vindt daarentegen dat kunst die ontstaat vanuit een theoretisch proces als tegenligger kan dienen van de 'belevingskunst' doordat het over de grenzen van tradities gaat en daarmee nieuwe werelden voor de 'kijker' zichtbaar maakt. Vande Veire (2003: 3) is een stuk cynischer. Hij ziet deze kritische beweging als "een attitude", als een uitloper van het "vrijblijvende tolerantie-moraal" dat de kunstwereld tekent. Aan de andere kant is deze verwetenschappelijking van de kunst ook een manier om de kunst op een hoger niveau te brengen, nu door de conceptualisering van de kunsten onduidelijkheid is ontstaan over de benodigde competenties en vaardigheden van kunstenaars waardoor er twijfel zou kunnen ontstaan over de aparte status van kunst.

In de twintigste eeuw komen er dus processen op gang die de kunst in contact brengen met het dagelijks leven van mensen door de economie te omarmen of te bekritisieren. Deze kunst is echter niet altijd direct herkenbaar als kunst omdat toeschouwers veelal denken volgens aloude paradigma's over vakmanschap, authenticiteit en kwaliteit. Kunst heeft op dat moment meer dan anders een context nodig waarin het weer kunst kan worden. Veel musea zijn echter gebouwd om collecties te bewaren en te tonen volgens een lineaire westerse kunstgeschiedenis waardoor ze de nieuwe kunstvormen niet altijd even goed kunnen presenteren (Knol 2010). In deze niche ontstond een nieuw beroep: de curator. Tilroe (2010:21) beschrijft de curator als "een intensieve netwerker die zich soepel beweegt in het wereldwijde labyrint van nieuwe kunstontwikkelingen". De curator overziet de wereldwijde markt, kent de juiste mensen en weet vooral wat er speelt in het transnationale kunstenveld. Zijn kennis gebruikt hij om tentoonstellingsconcepten te creëren waarin kunst – als er al sprake is van kunstwerken – wordt gebruikt om de eigen ideeën over de wereld te presenteren. Hiermee transformeerde de curator zich het afgelopen decennium tot kunstenaar waardoor er nu niet alleen onduidelijkheid is over het kunstbegrip maar ook over wie kunstenaar is en wie niet. Het lijkt er dan ook op dat de mondialisering en de technologische ontwikkelingen ertoe hebben bijgedragen dat hedendaagse beeldende kunst door onduidelijkheid over het kunstbegrip, over esthetische kaders en over de kunstenaarsidentiteit aan betekenis inboet.

**“Er is [...] een
ondersteuning geweest
waarvan nu wordt gezegd
dat het geen functie heeft
gehad. Maar dat had het
wel. Hierdoor o.a. waren we
een rijk, weldenkend land.
We waren tolerant en
dachten na over zaken.”**

3.2.2. Kunst en de overheid

Op het moment dat de kunst ongrijpbaar, ondefinieerbaar en daarmee discursief is geworden, lijkt de overheid steeds meer moeite te hebben de kunstsubsidies te legitimeren. De Nooy (Wolfson 2003) stelt in zijn bijdrage in 'Kunst in Crisis' dat dit het gevolg is van de inzet van de avant-garde en de veranderende economie in de twintigste eeuw. Hij zegt dat er geen legitimering meer is voor de status aparte die kunst heeft gekregen door de extra financiële aandacht van de overheid doordat kunst steeds meer toenadering zocht tot de massacultuur of populaire cultuur en tot industriële en commerciële productiewijzen is. Dit zou de reden zijn dat de overheid de kunst terug geeft aan de markt. Als we echter naar de geschiedenis van het Nederlandse cultuurbeleid kijken zou het wegvallen van de lands- en handelsgrenzen ook een oorzaak kunnen zijn van het neoliberalisme.¹⁴ Met de eenwording van Europa hebben de afzonderlijke natiestaten inspraak en macht verloren door regelgeving en beleid dat wordt vastgesteld op het niveau van de EU, Unesco en WTO. Bovendien heeft de mondialisering op politiek niveau nieuwe problematiek tot gevolg. Rifkin beschrijft in 'The European Dream' hoe de politiek in Europa door het mondialiseringsproces en de Europese eenwording verandert van een klassenpolitiek naar een culturele politiek waarbij diversiteit en nationale identiteit de huidige politieke vraagstukken zijn (Rifkin 2005: 266). Het beleid van de Nederlandse overheid is er derhalve op gericht de eigen positie in de wereld te versterken ten opzichte van andere landen in Europa en de rest van de wereld.

In een periode van tachtig jaar, van circa 1930 tot 2010, waarin de overheid een structurele financiële bijdrage leverde aan de sector beeldende kunst uit sociaal en cultureel oogpunt vindt een verschuiving plaats van aandacht voor de penibele financiële situatie van kunstenaars en de stimulering van ontwikkeling en kwaliteit van eigentijdse beeldende kunst, naar cultureel ondernemerschap en de versterking van de internationale positie van Nederlandse kunst en kunstenaars (Smithuijsen 2007: 32, 124). Het accent verschuift van de aanbodzijde (kunstenaar) naar de vraagzijde (publiek en overheid).¹⁵ De speerpunten voor beeldende kunst in de huidige cultuurnota 'Meer dan Kwaliteit. Een nieuwe visie op cultuurbeleid' (2011) tonen de actuele prioriteiten (Ministerie OCW 2011: 24):

¹⁴ Met neo-liberalisme wordt hier een minimale overheidsbemoediging bedoeld waarbij in dit geval de kunstsector wordt geregeerd door de wetten van vraag, aanbod en vrije concurrentie die gelden op de economische markt (Gielen/De Bruyne 2009; Van Winkel/Gielen 2012: 21).

¹⁵ De regering is volgens het Thorbecke-principe geen 'oordeelaar van wetenschap en kunst', laat staan dat de overheid een marktpartij is en aan de vraagzijde van de markt positie inneemt. Toch plaats ik de overheid daar vanwege het feit dat de overheid vaak optreedt als opdrachtgever (o.a. ten tijde van de BKR, vanwege de drie-procentsregeling en kunst in de openbare ruimte, inzake diplomatie-activiteiten en handelsmissies). Zo heeft de overheid uiteindelijk toch veel invloed op de verschijningsvorm van kunst via het gevoerde cultuurbeleid en de bufferlaag van experts, adviseurs en fondsen die door de overheid is geplaatst tussen het kunstenveld en het parlement. Zie o.a. Charles Esche, Steven ten Thije, 'Kunst en de Thorbecke-paradox', NRC Handelsblad 18 juni 2009 http://vorige.nrc.nl/opinie/article2275391.ece/Kunst_en_de_Thorbecke-paradox. En: Boomgaard, 2005.

“Als je niet internationaal werkt of kan werken heb je hier geen kans meer.”

“Het kabinet zet bij beeldende kunst in op het stimuleren van ondernemerschap, de versterking van marktwerking, een betere aansluiting tussen productie en presentatie en vergroting van publieksbereik” en: “De verantwoordelijkheid van de rijksoverheid blijft zich richten op het versterken van de internationale kwaliteit en de positie van de hedendaagse beeldende kunst”.

De speerpunten van het internationale cultuurbeleid staan genoemd in de beleidsbrief ‘Grenzeloze kunst’ (2008). Beeldende kunst wordt niet apart genoemd maar één van de vijf speerpunten is “een gerichte inzet op disciplines waarin Nederland internationaal sterk staat: design, mode en architectuur”.¹⁶

Eenzijds lijkt het legitimeringsvraagstuk door de macht van de markt en daarmee de stem van de consument of de burger steeds prominenter te worden in het overheidsbeleid. Subsidies voor kunst zijn alleen legitiem als ze hun investering terug verdienen. Naar de maatschappij toe heeft de overheid het dan over sociale cohesie, ontplooiing of nationale identiteit. Naar de kunstwereld toe gaat het over zelfverdiencapaciteit, publieksbereik en participatie. Anderzijds lijkt de overheid Nederlandse kunst te gebruiken voor eigen ‘vertoon’, uitbreiding van macht, erkenning of ontzag. Abbing verwoordt dit als volgt: “Door de eigen cultuur elders voor het voetlicht te brengen, stellen overheden, ook die van kleine landen, zich te weer tegen de expansie van anderen, en dwingen zij respect af voor de eigen culturele identiteit.” (Abbing 2004: 254).¹⁷ Dit beleid heeft onder andere tot gevolg dat vormen van beeldcultuur zoals mode en design gepresenteerd worden als beeldende kunstvorm. Deze extra aandacht heeft de vormgevingswereld die oorspronkelijk gericht was op het vormgeven van ‘lifestyles’ en de daarbij behorende producten waarmee consumenten zich konden identificeren of onderscheiden, de zo gewenste plaats binnen de kunstwereld bezorgd. Louise Schouwenburg (2010) ziet dat dit verschijnsel reeds vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw in gang wordt gezet door het gunstige subsidieklimaat en de ontwerpersopleidingen die gelieerd zijn aan de kunstacademies:

“Voorbij functionaliteit, voorbij comfort en zelfs voorbij lifestyle en smaak – waar design het primaat op leek te bezitten – benadrukten ontwerpers de meerwaarde van hun producten: de metaforische waarde, de symboliek en de maatschappelijke en culturele betekenissen. Het was een benadering van design die naadloos aansloot bij de ambities van beeldend kunstenaars, en die de ontwerpers de lang begeerde artistieke erkenning bracht.”

¹⁶ Dit programma is bekend onder de naam DDFA, Dutch Design, Fashion & Architecture. De andere speerpunten van het internationale cultuurbeleid zijn: gerichte geografische focus, blijvende aandacht voor Nederlandse presentatie in het buitenland en van het buitenland in Nederland, gerichte inzet op gemeenschappelijk cultureel erfgoed, meer samenhang met het cultuur- en ontwikkelingsprogramma (OCW 2008: 8).

¹⁷ Deze uitspraak is geciteerd van de samenvatting van ‘Why are artists poor?’ die Abbing plaatste op zijn eigen website <<http://www.hansabbing.nl/DOCeconomist/SAMENVATTING.pdf>>.

**“Is er nog wel een verschil
tussen kunst en
vormgeving? En dat vind ik
heel interessant [...]
vormgevers die kunst
maken en kunstenaars die
een cd hoes vormgeven.
Dat gebeurt nu allemaal en
waarom zou je dat niet
laten zien?”**

Aan de andere kant voelen beeldend kunstenaars, gezien de nadruk die de overheid legt op het cultureel ondernemerschap, zich genoodzaakt toenadering te zoeken tot de markt waarbij de succesvol gebleken praktijken van ontwerpers als voorbeeld kunnen dienen. Uit het onderzoek van Van Winkel en Gielen (2012: 40) blijkt dat beeldend kunstenaars deze praktijk echter gescheiden houden van de autonome kunstenaarspraktijk.¹⁸ De productontwerpers hadden volgens Schouwenburg (2010) meer moeite hun autonome artistieke ambities te scheiden van hun toegepaste beroepspraktijk. Zij waren steeds vaker te zien op de geïnstitutionaliseerde podia van de beeldende kunsten: musea, kunsttijdschriften, kunstbeurzen, galleries in plaats van bij de media die gebruikelijk zijn voor gebruiksartikelen zoals advertenties, internet, winkels.

Tachtig jaar geleden was de overheid er van doordrongen dat autonoom beeldend kunstenaars een toegevoegde waarde hebben voor de samenleving. Het beroepsprofiel van ontwerpers dat Schouwenburg definieert als “een wonderlijke mix van dienstbaarheid en creatieve aspiraties” lijkt vandaag de dag echter beter aan te sluiten bij de beleidsdoelen van de overheid. Maar ook bij de hedendaagse postfordistische maatschappij zoals uit de volgende paragraaf zal blijken.

3.2.3 De ‘verkunsting’ van de economie

In de periode dat het neoliberalisme zich steeds sterker laat gelden, tussen 1970 en 1990, en nuts- en staatsbedrijven één voor één worden geprivatiseerd ontwikkelt de industriële samenleving zich tot een post-industriële, dienstverlenende samenleving (Gielen/De Bruyne 2009). Dit tijdperk waarin wij ons nog steeds lijken te bevinden heet het postfordisme en staat haaks op de hiërarchische en verdoorgedreven seriële arbeidsorganisatie van de autofabrieken van Henry Ford en op de gestandaardiseerde massaproductie voor een massamarkt. De postfordistische economie, een kenniseconomie die niet wordt gedragen door productie maar door dienstverlening, vraagt om andere eigenschappen van de mensen die hierbinnen werkzaam zijn. Niet alleen creativiteit maar ook flexibiliteit, doortastendheid, originaliteit (‘out-of-the-box-denken’), innovativiteit en zelfstandigheid zijn belangrijk. Dit zijn eigenschappen die sterk overeenkomen met die van het stereotype van de kunstenaar: visionair, virtuoos, authentiek, vindingrijk en autonoom. Het lijkt dan ook geen toeval dat in deze context de creatieve industrie het afgelopen decennium tot een van de snelst groeiende economische sectoren is aangewezen (Topteam Creatieve Industrie 2011: 1). Volgens Van Winkel en Gielen (2012: 19) werd de oorspronkelijke cultuurindustrie waarmee de populaire kunstvormen werden bedoeld, veel kritischer benaderd en zelfs als tegenhanger van de ‘kunsten’ gezien.

¹⁸ 86% van de respondenten die als kunstenaar actief zijn combineert een autonome beeldende praktijk met toegepaste activiteiten (Van Winkel, Gielen 2012: 73).

“Toegepaste kunst lijkt de rol van de vernieuwing over te nemen. Het is erg stil rondom autonome beeldende kunstenaars.”

Vanaf 1990 lijkt het begrip creatieve industrie daarentegen het nieuwe modewoord te zijn, deze keer met een positieve lading omdat het verwijst naar innovatie en groei. Vandaag de dag behelst de creatieve industrie drie sectoren. De creatieve zakelijke dienstverlening (mode, architectuur, vormgeving, nieuwe media, reclame, uitgeverijen muziek) vormt het grootste cluster, gevolgd door media en entertainment (productiebedrijven, uitgeverijen gedrukte media) en vervolgens het kleinste cluster de kunsten (podiumkunsten, beeldende kunsten, distributeurs van de kunsten, evenementenorganisaties en recreatiecentra).¹⁹ Van Winkel en Gielen (2012: 20) hierover:

“Vanaf de 21^e eeuw worden de begrippen cultuurindustrie en creatieve industrie steeds vaker door elkaar gebruikt. Terwijl de cultuurindustrie in wezen nog steeds rond de productie en distributie van autonome kunstwerken draait, stelt de creatieve industrie creativiteit centraal, een categorie die niet alleen thuis hoort in de kunsten maar ook opduikt in de technologie, het ondernemerschap, de wetenschap en zelfs de bureaucratie”.

De kunstenaar is volgens Van Winkel en Gielen (2012: 20, 22) “de modelarbeider van de nieuwe arbeidsethiek” binnen het postfordisme omdat creativiteit en ook andere waarden die voortkomen uit het artistieke domein op de werkvloer onmisbaar worden geacht. De vraag is echter of het niet eerder de vormgever is die voldoet aan het ideaalbeeld. In ieder geval in de ogen van de Rijksoverheid die verwacht dat professionals uit de creatieve industrie op allerlei gebieden hun diensten zullen bewijzen waarbij de ontwerpers een voorbeeldfunctie vervullen.²⁰ Op de website van de Rijksoverheid staat het als volgt omschreven:

“De creatieve sectoren (onder meer kunst, media, entertainment, vormgeving, architectuur, gaming, mode, reclame) voegen waarde toe aan economie, cultuur én maatschappij. Goede culturele en creatieve voorzieningen dragen ook bij aan de aantrekkelijkheid van steden voor toeristen, bedrijven en bewoners. Ondanks haar sterke uitgangspositie kan de waarde van de creatieve industrie voor Nederland nog verder worden vergroot. De creatieve industrie en de overheid moeten er samen voor zorgen dat de Nederlandse creatieve industrie internationaal bij de top blijft horen.”

Bovendien staat er te lezen dat industrieel ontwerp, architectuur en reclame tot de sterkste sectoren van de Nederlandse creatieve industrie behoren omdat Nederlandse industrieel ontwerpers en reclamebureaus internationale prijzen winnen en Nederlandse architecten wereldwijd opdrachten

¹⁹ Ministerie OCW <<http://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/creatieve-industrie/creatieve-industrie-in-nederland>> (25 juni 2012). En: Nicole Braams (CBS), *Creatieve industrie in Nederland: bedrijven en personen 2011* <<http://www.cbs.nl/NR/rdonlyres/A93473C8-CD6E-49A6-8D00-2928135A75F8/0/2011k3v4p7art.pdf>> (25 juni 2012).

²⁰ Website Rijksoverheid <<http://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/creatieve-industrie/creatieve-industrie-in-nederland>> (25 juni 2012).

**“Ontwerpers zijn eigenlijk
via een omweg kunstenaar
geworden maar
kunstenaars zijn ook
ontwerpers. Dat is moeilijk
maar gevoelsmatig zeg ik
dat er verschil zou moeten
zijn.”**

krijgen. De (financiële) aandacht voor deze groep creatieven vanuit Rijksoverheid is langzaam overgenomen door beleidsmakers op provinciaal en gemeentelijk niveau, maar ook door beleidsmakers en organisaties uit het artistieke domein om aan hun 'ondernemerschapsverplichtingen' te kunnen voldoen. Van beeldend kunstenaars, die immers deel uitmaken van de creatieve industrie wordt eenzelfde instrumentele inzet gevraagd onder het mom van cultureel ondernemerschap.²¹

Ondanks dat de kunst en economie allang niet meer gescheiden domeinen zijn en ondanks dat van kunstenaars en professionals binnen de creatieve industrie gelijksoortige competenties wordt gevraagd, wil dit niet zeggen dat ontwerpers en beeldend kunstenaars als beroepsbeoefenaren inwisselbaar zijn. Beide groepen werken vanuit hun eigen waardenregiem. Zo constateert Schouwenburg (2010) dat kunstenaars slechts toenadering zochten tot de ontwerpwereld vanwege de mogelijkheid om hier een inkomen te verdienen die ze voor de uitvoering van hun autonome beeldende kunstpraktijk nodig hadden, terwijl ontwerpers van de kunstwereld veel meer verwachtten: "Wat ontwerpers in de wereld van de kunsten zochten was niet alleen artistieke erkenning voor het eigen vakgebied, ze zochten er ook vrijheid, autonomie, de reflectie en het discours die zo nodig werden gemist in de ontwerpwereld."

De afgelopen vijftig jaar lijkt op allerlei niveaus verwarring te zijn ontstaan. Niet alleen over praktische zaken zoals wat kunst is en wat niet en wie kunstenaar is en wie niet maar ook op het niveau van taal. Betekent creativiteit binnen het economische domein hetzelfde als creativiteit binnen het artistieke domein? En bedoelt de overheid hetzelfde met autonomie als een beeldend kunstenaar? Binnen het economische domein gelden bovendien waarden die haaks staan op waarden binnen het domein van de beeldende kunsten. Denk bijvoorbeeld aan opportunisme, oplossingsgerichtheid, contextgerichtheid, aanpassingsvermogen en communicatieve virtuositeit. Postfordistische waarden lijken dan ook niet te zijn afgeleid van klassiek-moderne kunstenaarseigenschappen. Het ideaalbeeld dat is ontstaan van een kunstenaar als creatieveling is afgeleid van de postfordistische modelarbeider: de ontwerper.

²¹ De Rijksgesubsidieerde organisatie Cultuur-Ondernemen heeft bijvoorbeeld het volgende op de website staan: "Als kunstenaar beschikt u over talenten die u ook heel goed op andere terreinen of markten kunt inzetten. Bijvoorbeeld in de zorg, het bedrijfsleven of de wijk. Verleg uw grenzen en bekijk de mogelijkheden om buiten het geijkte culturele veld aan de slag te gaan. Denk na over uw toegevoegde waarde voor organisaties buiten de culturele wereld. Uitgangspunt is dat u uw vaardigheden als kunstenaar inzet binnen een specifiek project of werkterrein." < http://www.cultuur-ondernemen.nl/kunstenaars/kennis/de-markt-op/markt/-/asset_publisher/F3ai/content/nieuwe-markten-opzoeken; > (25 juni 2012).

**“Overheidsgeld is eigenlijk
geld van de mensen.
Iedereen geniet van de
kunst maar daar hoeft de
kunstenaar dan nog niet
van te genieten. [...] ‘Als het
met mij goed gaat is het
goed genoeg’.”**

3.3 Ontwikkelingen in de samenleving: de opkomst van de amateur

Mondialisering heeft ook zijn weerslag op de samenleving, evenals het economische efficiency denken en de postfordistische arbeidsorganisatie. Samen met sociaal-culturele ontwikkelingen zoals individualisering beïnvloeden ze de wijze waarop mensen autonoom beeldend kunstenaar waarderen. Schnabel heeft voor het Sociaal en Cultureel Planbureau vijf ontwikkelingen beschreven die zich in de individuele levens van mensen, in het samen leven en binnen de samenleving manifesteren (Schnabel 2004: 52). Het gaat dan om: individualisering, informalisering, informatisering, intensivering en internationalisering.

Individualisering heeft te maken met het beeld dat mensen van zichzelf hebben als autonoom individu dat op zijn eigen manier zijn leven vorm geeft op basis van keuzes die ze zelf maken (Schnabel 2004: 53). Informalisering gaat om het besef van gelijkheid en gelijkwaardigheid waardoor aanspreekvormen en kledingstijl minder formeel worden en respect een nieuwe betekenis krijgt. Het gaat tevens om het vervloeien van het domestieke domein met het domein van het werk, en van het private domein met het publieke domein. Het proces van intensivering, ofwel de mate van beleving, wordt gestuurd door de individualisering en informalisering van de samenleving. De betekenis die men aan de belevingscomponent geeft wordt namelijk steeds individueler en door het vervagen van de grens tussen privé en werk verwachten mensen dat op alle momenten in het dagelijks leven de belevingscomponent aanwezig is. Deze bewegingen hangen op hun beurt nauw samen met de postfordistische economie waarbinnen de onthiërarchisering van organisaties centraal staat evenals de zelfstandigheid van professionals in de hedendaagse kenniseconomie. Juist deze veranderingen hebben voor de explosieve groei van de creatieve sector gezorgd. De toegenomen welvaart en welstand, het stijgende opleidingsniveau en het wegvallen van rangen en standen hebben namelijk een egalitaire en vrije samenleving tot gevolg waarin volop ruimte is voor individualisering, informalisering en intensivering. Aan de andere kant is er weinig zichtbare distinctie meer tussen individuen en groepen waardoor mensen op zoek gaan naar andere manieren om zich te onderscheiden of juist om te tonen dat ze bij een bepaalde groep horen. De vierde ontwikkeling die het Sociaal en Cultureel Planbureau onderscheidt is informatisering. In 2011 maakt 90% van de Nederlanders regelmatig gebruik van internet,²² is 73% van de Nederlandse huishoudens aangesloten op digitale televisie en zijn in Nederland bijna 20 miljoen mobiele telefoonaansluitingen.²³

²² Zie de digitale agenda van de EU <http://ec.europa.eu/information_society/digital-agenda/scoreboard/countries/nl/index_en.htm> (24 juni 2012).

²³ Persbericht SKO d.d. 1 juni 2011 n.a.v. onderzoek door TNS NIPO naar het mediabereik in Nederland <<http://www.nederland.broadbandtvnews.com/2012/01/31/73-nederlandse-huishoudens-kijkt-digitale-tv/>> (24 juni 2012). En: CBS, *IC, Kennis en Economie 2012* <http://www.cbs.nl/NR/rdonlyres/130F8419-05C1-43AE-B5ED-4C373F34EC82/0/2012i78pub.pdf> (27 juni 2012).

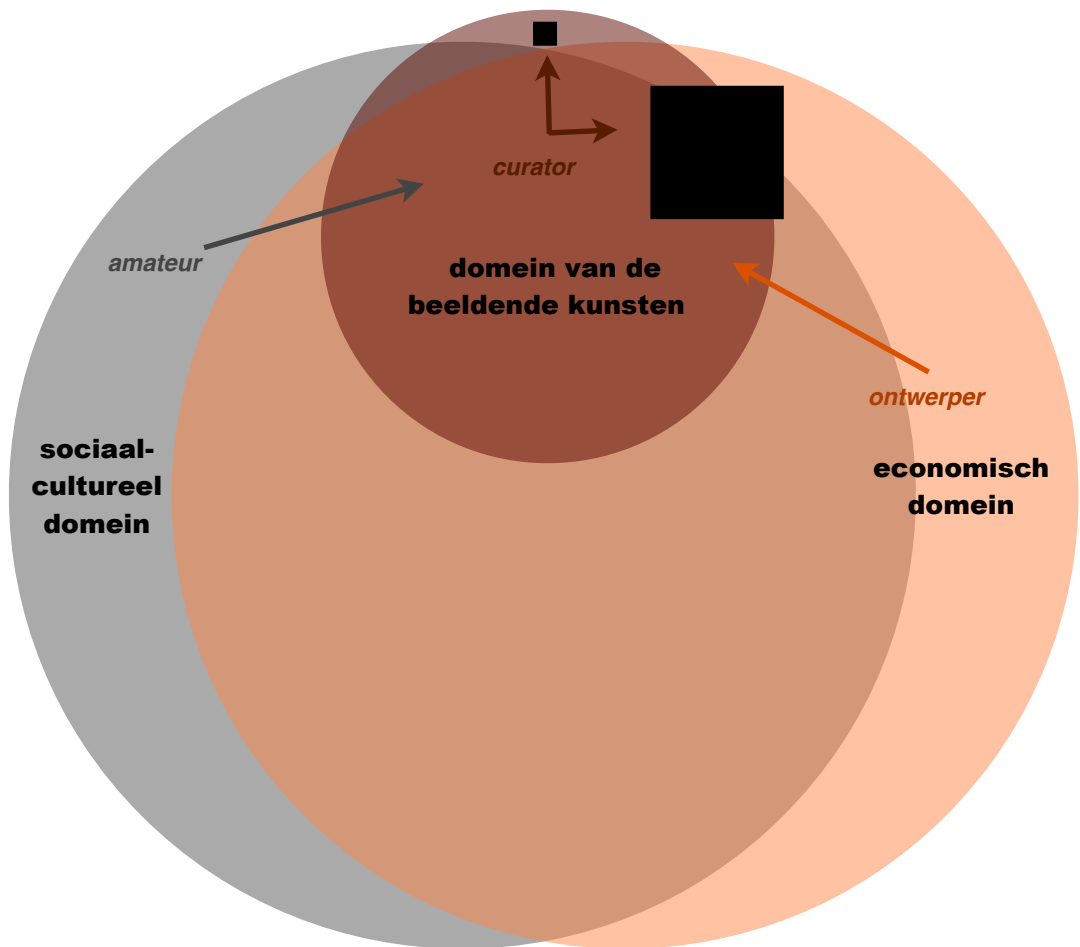
“Er is niets erger dan je een kunstenaar noemen terwijl je weet dat het een hobby is.”

Iedereen kan op elk moment, op elke plaats met elkaar in verbinding treden en alle informatie die er op de wereld beschikbaar is beluisteren of bekijken. Hierdoor zijn mensen minder afhankelijk van elkaar, wordt communiceren makkelijker en informeler en zijn belevingsmogelijkheden altijd en overal aanwezig. Bij het proces van internationalisering in de samenleving maken de media de wereld kleiner. Andere culturen en samenlevingen zijn makkelijk bereikbaar en voor iedereen te zien via tv en internet waardoor ze van grote invloed zijn op onze eigen bevolking, vooral Amerikaanse merken en leefstijlen hebben hun weerslag op de Nederlandse samenleving. Daarnaast heeft de burger als consument toegang tot vrijwel alles wat de wereld biedt. Hetgeen tot gevolg heeft dat mensen enerzijds steeds op zoek gaan naar nieuwe impulsen en anderzijds vastigheid en betekenis zoeken in deze wereld van overvloed aan beelden en mogelijkheden. Abbing zegt in 'Why are artists poor?' (2004: 110) dat mensen een grote zucht hebben naar authenticiteit en dat ze zich daarom identificeren met kunstenaars: "Even though everybody is probably authentic, it's only artists who produce public proof of their individuality." Massapsycholoog Van Ginneken (De Rek 2012) gelooft niet dat mensen op zoek zijn naar authenticiteit maar eerder naar betekenis: "Vroeger kwam die [betekenis; BvD] uit de zuil waar je bij hoorde, maar nu zuilen en herkomst en cultuur iets vaags zijn geworden, gaat iedereen elders op jacht naar ijkpunten. Ze zoeken verankering in merken, in de sport die ze beoefenen, in de hobby's die ze hebben." Eén van die hobby's is kunstbeoefening. Nederland telt ruim 8 miljoen mensen die in hun vrije tijd een kunst beoefenen. Ruim drie miljoen mensen besteden één uur of meer per week aan de beoefening van beeldende kunsten.²⁴

Kunstbeoefening lijkt dus voor veel mensen een zinvolle vrijetijdsbesteding (Van den Broek 2010: 10). Zinvol betekent voor mensen dat ze er iets van opsteken, dat ze sociale contacten opdoen en dat de activiteit een vrijheidsgevoel of ontspanning oplevert. De eerste drie criteria sluiten prima aan bij het beoefenen van kunst. Vandaar het grote aantal amateur beeldend kunstenaars. Deze amateurs kunnen naast kunstbeoefenaar geïnteresseerd publiek zijn maar ze kunnen zich ook ontwikkelen tot een 'speler' op de markt. Volgens Seijdel (2009) profileert een steeds groter wordende groep amateurs zich als professioneel kunstenaar. Dit kan doordat niet meer duidelijk is aan welke eisen een professionele kunstenaar moet voldoen, doordat verschillende beeldende kunstdisciplines nauwelijks vakmanschap vereisen of te produceren zijn met technologische middelen die voor iedereen voorhanden zijn. Maar ook doordat de amateur zich via dezelfde kanalen, waaronder internet en televisie, kan presenteren als de professionele kunstenaar.

²⁴ Kunstfactor, *Feiten en Trends. Monitor Amateurkunst in Nederland 2011* http://www.kunstfactor.nl/blobs/Kunstfactor/49210/2011/50/Amateurkunst_Feiten_en_trends.pdf (22 juni 2012).

figuur 1 Model van de positionering van het beeldende kunstenveld en van de autonoom beeldend kunstenaar



**50% pluriactieve en 36%
hybride beroepspraktijk**



14% monolithische beroepspraktijk

3.4 De ontwikkelingen in beeld

In figuur 1 is de positie van het kunstenveld en de beroepspraktijk van de autonoom beeldend kunstenaar binnen het economische en sociaal-culturele domein in beeld gebracht. Het model toont dat het veld van de beeldende kunsten bijna volledig wordt bedekt door het economische domein. Dit is niet een recente ontwikkeling: het beeldend kunstenaarschap is reeds lange tijd een beroep waarbinnen de beroepsbeoefenaar te maken heeft met economische zaken als inkomen en markten van kopers en verkopers.²⁵ In de romantiek verwierf de kunstenaar als beroepsbeoefenaar echter een aparte plaats buiten de economie. Om zijn beroep te kunnen uitoefenen verwierf hij soevereiniteit in de vorm van een autonome inspiratieplek. Daaromheen ontstonden functies en organisaties – musea, galeries - die het ‘kunstenaarsproduct’, het kunstwerk, vervolgens weer terugplaatsten in de economie. Met deze ‘status aparte’ onderscheidde een beeldend kunstenaar zich van een ambachtsman en van een producent van consumptiegoederen. Niet direct vanwege het vakmanschap dat hij toonde maar vooral vanwege zijn expertise en de bijzondere karaktereigenschappen en vaardigheden die nodig waren om kunst te maken. Een kunstenaar was in staat vanuit het niets, vanuit een vrije ruimte te creëren, hij had het talent en het vermogen zijn autonomie te ontginnen en zo zijn scheppingsdrang te bevredigen. In de loop van de twintigste eeuw is dit onderscheid tussen een kunstenaar en producent, samen met het steeds kleiner worden van de autonome inspiratieruimte, bijna helemaal verdwenen. Het economisch denken in termen van geld versus geen geld, nut versus geen nut regeert momenteel niet alleen de economische sectoren maar ook de sociale sectoren en ons dagelijks leven. Andersom geldt dat artistieke waarden als creativiteit, autonomie en authenticiteit deel uitmaken van de arbeidsethiek in het postfordistische tijdperk waarin de wereldeconomie zich momenteel bevindt. Daarbij komt nog dat binnen onze egalitaire democratische samenleving soevereiniteit gemeengoed is geworden: ieder mens gelooft dat hij vrij is in de keuzes die hij maakt. Dit alles heeft tot gevolg dat beeldend kunstenaars creatief ondernemer willen of moeten zijn, dat creatief ondernemers kunstenaar willen zijn en dat andere beroepsbeoefenaars in hun werk creatief moeten zijn en in hun vrije tijd creatief willen zijn.

In het model is nog een klein stukje zichtbaar waar de economie zich nauwelijks lijkt te bemoeien met de kunst en sociaal-culturele waarden de overhand hebben. Hier bevinden zich community art-achtige activiteiten maar ook de (nog) niet geïnstitutionaliseerde kunstenaarsinitiatieven. Aan de andere zijde van de donkerrode cirkel heeft het economisch domein de alleenheerschappij; dit is het domein van de kunstveilingen, van grote (inter)nationale

²⁵ In de middeleeuwen was schilderen en beeldhouwen een ambacht, sinds de vroege renaissance wordt gesproken van het beroep schilder of beeldhouwer en pas vanaf de twintigste eeuw van beeldend kunstenaar (Doorman 2004: 123).

“[...] maar ja dan ben ik het afgelopen half jaar alleen maar opdrachten aan het doen. Het is elke keer het ene of het andere. Er zit nooit echt vaart in.”

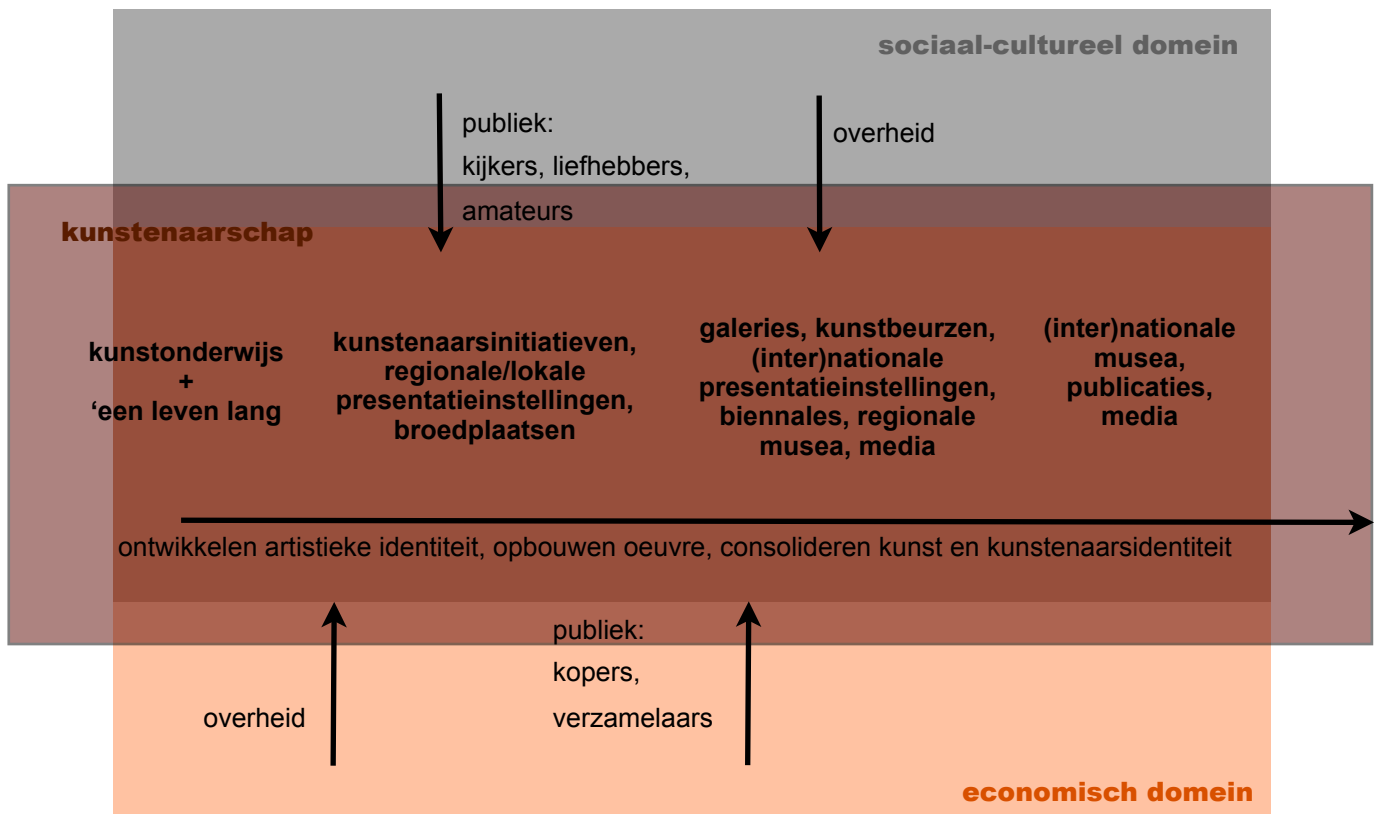
kunstbeurzen en galleries. Musea, 'beeldende kunsthallen' en – of podia en presentatieinstellingen bevinden zich in het gebied waar alle domeinen elkaar overlappen; hier worden de waarderegimes soepel door elkaar gebruikt afhankelijk van de soorten projecten, de doelstellingen en de mate van subsidie-afhankelijkheid.

Verder is in het model te zien dat de grote groep pluriactieve beeldend kunstenaars²⁶ steeds meer opschuift naar het economische domein omdat ze vanwege de opdrachten die ze uitvoeren binnen hun toegepaste kunstenaarspraktijk – veelal ontwerpwerkzaamheden – moeten voldoen aan waarden en criteria die binnen het economische domein gangbaar zijn. Deze groep kunstenaars groeit relatief snel door de nadruk die de overheid legt op ondernemerschap en door de stijgende vraag naar creativiteit vanuit de markt. Maar ook omdat beeldend kunstenaars een inkomen nodig hebben waarmee ze hun financieel slecht gewaardeerde autonome beeldende kunstpraktijk kunnen bekostigen. De kunstenaars binnen deze groep gaan op verschillende manieren om met de dubbele beroepspraktijk. De hybride kunstenaar sluit een compromis tussen het sociaal-culturele en economische waarderegime, terwijl de pluriactieve kunstenaar ervoor kiest het autonome werk zoveel mogelijk af te scheiden van commerciële en industriële waarden. Het blijkt echter dat het moeilijk is op deze manier de vrije inspiratieruimte volledig te benutten. Dat is ook de reden dat de pluriactieven in het model te vinden zijn tegen de grens tussen het kleine stukje autonome kunstwereld en de plek waar de drie domeinen elkaar kruisen. Net daar boven in het enige stukje vrije inspiratieruimte dat rest tracht de monolitische of autonoom beeldend kunstenaar invulling te geven aan zijn beroepspraktijk door de wereld te proberen te begrijpen en deze betekenissen aan vorm te koppelen.

Tot slot toont het model dat vanuit verschillende kanten geprobeerd wordt het domein van de beeldende kunsten en ook de autonome beroepspraktijk te infiltreren. Zo zijn er de vormgevers vanuit het economische domein, de amateur kunstenaars vanuit het sociaal culturele domein en de curators vanuit de kunstwereld zelf.

²⁶Voor dit model zijn de resultaten gebruikt van het onderzoek van Van Winkel en Gielen (2012: 87). Bijna 60% van de respondenten had nog een autonome beroepspraktijk, waarvan 14% volledig autonoom werkte, 36% aangaf een hybride beroepspraktijk te hebben en 50% in een gemengde beroepspraktijk werkzaam was. De pluriactieve kunstenaars zijn samengevoegd met de groep hybride kunstenaars omdat Van Winkel en Gielen tijdens hun onderzoek constateerden dat een aantal respondenten het begrip hybride beroepspraktijk hadden opgevat als een gemengde beroepspraktijk in plaats van een beroepspraktijk waarbinnen autonome en toegepaste kunst met elkaar vervloeden.

figuur 2 Schematische weergave van het autonoom beeldend kunstenaarschap



4.0 De relevantie van een hoge beroepsstatus

Uit het vorige hoofdstuk is gebleken dat diverse domeinen en processen van invloed zijn op de verschijningsvorm van beeldende kunst en op de wijze waarop kunst en kunstenaars beoordeeld worden. Met het oog op de analyse van de beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars is het vervolgens van belang om te weten wiens oordeel voor de kunstenaar ter zake doet en waarom. Gielen stelde in zijn studie naar artistieke selectieprocessen (2003: 120) dat de autonomie van de kunst niet ligt in het doorbreken van de banden met economische, politieke en andere domeinen maar in de verbindingen die ermee worden aangegaan. Deze uitspraak geeft een tweedeling aan in de competenties die nodig zijn om professioneel autonoom beeldend kunstenaar te kunnen worden. Enerzijds kunstenaarschap (autonomie), anderzijds ondernemerschap (netwerken binnen én buiten het kunstenveld). De kern van het beroep wordt gevormd door het kunstenaarschap, de ondernemersvaardigheden dienen ter ondersteuning. Door het kunstenaarschap schematisch weer te geven wordt duidelijk welke groepen hierin een rol spelen. In paragraaf 1 leest u hier meer over. De daarop volgende paragrafen maken per groep duidelijk waarom het belangrijk is dat zij het kunstenaarsberoep waarderen en welke waarden en criteria ze mogelijkerwijze hiervoor hanteren.

4.1 Schematische weergave van het kunstenaarschap

Het kunstenaarschap behelst meer dan het maken van een oeuvre (Gielen 2003; Laermans 2004). Het is een continu proces van opbouw, ontwikkeling en vervolmaking waarbij de context een bepalende rol heeft. Volgens de institutionele kunsttheorie bepaalt niet de intrinsieke waarde van de creatie of het wel of geen kunst is maar het institutionele veld of de positie of status van de kunstenaar (Gielen 2003; Verschaffel 2009). Vanaf het moment dat conceptualiteit belangrijker werd dan vakmanschap draait het kunstenaarschap meer dan ooit om performativiteit en de wijze waarop een kunstenaar erin slaagt verbindingen te leggen.²⁷

Figuur 2 toont dat het kunstenaarschap een continu proces is van ontwikkelen en consolideren dat start binnen het kunstonderwijs. Hier begint de - potentiële – kunstenaar zijn zoektocht naar zijn persoonlijke talenten en inzichten, naar de wijze waarop hij zich verhoudt tot de kunstgeschiedenis en

²⁷ In *MetropolisM* heeft Dorothea Hantelmann een artikel geschreven over de betekenis van performativiteit in de beeldende kunst. Ze stelt daarin dat het niet zozeer om de 'werking' - wat veroorzaakt het of brengt het voort - van het kunstwerk gaat maar om de wijze waarop de inhoud en de betekenis van kunst zich tot elkaar verhouden. Dorothea Hantelmann, 'Ik beloof je, het is performatief', *MetropolisM* (2004) 4 < <http://metropolism.com/magazine/2004-no4/ik-beloof-je-het-is-performatief/> > (7 juli 2012).

**“Als je niet meer wordt
getoond komt er ook geen
reflectie op. Dan wordt het
zo’n zwart gat. Dan zinkt
alles weg.”**

de artistieke actualiteiten. Een proces dat voortduurt tot de kunstenaar geen kunstenaar meer is. Het staat echter niet op zichzelf. Evolutie vraagt om reflectie en (publieke) zelfrepresentatie. Dit wordt bereikt door institutionele en/of sociale inbedding. Het conglomeraat van ideeën en emoties dient gevormd te worden tot een artistieke identiteit. Hiervoor is de inzet van het kunstenveld – dat bestaat uit organisaties en personen die zich bezig houden met handel en presentatie - noodzakelijk. Kunstenaarsinitiatieven, broedplaatsen, lokale musea, internet, gedrukte en sociale media helpen de kunstenaar zijn weg te vinden en de waarde van de verworven artistieke identiteit te verwerpen dan wel te bevestigen. In de verdere finalisering van het kunstenaarschap komt de kunstenaar op het pad van (inter)nationale musea, kunstcritici, curatoren, presentatie-instellingen en biënnales die zorgdragen voor de consolidatie ervan. Dit hele proces wordt van buitenaf beïnvloed door maatschappelijke en economische ontwikkelingen en waarden en door de overheid. Daarnaast speelt het publiek dat bestaat uit kijkers, kopers en verzamelaars, een rol bij de ontwikkeling en de consolidatie van het kunstenaarschap.

Binnen dit sociale verbindingsspel is de kunstenaar er veel aangelegen zijn artistieke integriteit in de vorm van autonomie te beschermen. In de volgende paragrafen komen achtereenvolgens de overheid, het geïnstitutionaliseerde kunstenveld, de kunstenaar en het publiek aan de orde en de manier waarop ze zich tot de autonoom beeldend kunstenaar verhouden.

4.2 De overheid

De overheid oefent via het gevoerde cultuurbeleid invloed uit op het autonoom beeldend kunstenaarschap. Een positieve houding jegens het kunstenaarsberoep leidt eerder tot de gewenste (financiële) ondersteuning van overheidswege. Figuur 2 toont dat het kunstenaarschap niet alleen een kwestie is van talent en creatieve productie. Het heeft tijd en inzet nodig waardoor startende kunstenaars en ook sommige (experimentele) kunstgenres niet zouden overleven als ze van meet af aan aan de werking van de markt worden overgelaten. Overheidssteun zou hierbij kunnen helpen. Het hoeft echter niet alleen om geldelijke bijstand te gaan; voor het imago van kunstenaars is het belangrijk dat de overheid zich positief uitlaat over hun beroep en dat beleidsmakers duidelijk maken wat de toegevoegde waarde is van een bloeiend kunstklimaat in een democratische samenleving. De impact van de uitspraken van politici bleek uit de interviews die ten behoeve van dit onderzoek zijn gehouden. Alle respondenten refereerden direct aan de politiek en aan de subsidiebezuinigingen toen hen werd gevraagd naar hun mening over de status van het kunstenaarsberoep. Dat terwijl geen van de geïnterviewde kunstenaars afhankelijk is van subsidies, allemaal werken ze momenteel zonder subsidie.

“Juist heel deze discussie over geld is voor mij nog een reden om helemaal autonoom te gaan, helemaal op jezelf gericht te zijn. Juist je af te zetten tegen de hele sfeer. Het werkt voor mij prikkelend.”

4.2.1 De Rijksoverheid

Als het om de beeldende kunsten gaat heeft de overheid verschillende gezichten. Het ministerie van OCW (Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen) is verantwoordelijk voor het strategisch beleid en voor de basisinfrastructuur waarmee de staatssecretaris een gespreid en kwalitatief hoogstaand aanbod waarborgt.²⁸ Het kabinet laat zich hierbij adviseren door de Raad voor Cultuur. Zo constateert de Raad voor Cultuur in de ‘Sectoranalyse beeldende kunst en vormgeving’ dat de rol van de kunstenaar is verschoven van “een visionaire solist naar een intermediair in groepsverband”.²⁹ De praktische uitvoering van het beleid, de verdeling van de subsidies ten behoeve van ontwikkeling, presentatie en participatie voor beeldende kunst, heeft de regering gedelegeerd aan het Mondriaan Fonds. Daarnaast hebben de provincies en de gemeentelijke overheden ieder hun eigen verantwoordelijkheden (Wils e.a. 2011: 30). De grote gemeenten (vanaf 90.000 inwoners) hebben net als het Rijk een ondersteunings- en ontwikkelingsfunctie als het gaat om beeldende kunst. De kleinere gemeenten hebben een beperkte taak wat betreft de culturele infrastructuur. Dit resulteert in gesubsidieerde broedplaatsen, kunstenaarsinitiatieven, ateliers maar ook CBK’s (centra voor beeldende kunst). De provincies hebben een beperkte taak; ze richten zich veelal op provinciale CBK’s, provinciale musea en (aanvullende) ondersteuning van regionale/nationale culturele organisaties en festivals.

De meeste autonoom beeldend kunstenaars hebben bij het uitoefenen van hun beroep niet direct te maken met de Rijksoverheid. Het beleid dat op nationaal niveau wordt uitgedragen heeft echter wel invloed op de beeldvorming van het publiek. Dit blijkt uit de recente debatten die zijn ontstaan na het aantreden van de huidige (demissionaire) staatssecretaris en het gevoerde cultuurbeleid van de afgelopen twee jaar waarbij beeldend kunstenaars regelmatig werden weg gezet als een subsidie-afhankelijke beroepsgroep en beeldende kunst als een elitaire hobby. Aan de andere kant werd de creatieve industrie ‘gepromoot’ als motor van onze economie en werden creatieve professionals als voorbeeld ingezet om aan te tonen dat ‘de beeldende kunsten’ prima kunnen functioneren binnen een (consumenten)markt. Om bezuinigingen te legitimeren gebruikt het kabinet enerzijds de stereotypering van de kunstenaar-bohème die authentieke emoties prefereert boven materiële wapenfeiten (‘elitair’, ‘subsidie-afhankelijk’), anderzijds wordt gerefereerd aan fundamentele waarden over werk en samen leven (zelfstandigheid, sociale betrokkenheid). Twee botsende waardenregiems die niets te maken hebben met de taak van de overheid om daar in te grijpen waar de samenleving of de markt tekort schiet (Bovens e.a.: 84).

²⁸ In de periode 2009-2012 subsidieert de Rijksoverheid 4 postacademische instellingen, 1 festival, 3 ondersteunende instellingen en 11 presentatie-instellingen van eigentijdse beeldende kunst. Zie website Rijksoverheid, <<http://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/beeldende-kunst/huidig-subsidiebeleid-voor-beeldende-kunst>> (26 juni 2012).

²⁹ Website Raad voor Cultuur, p. 1, paragraaf 1.2. Zie: <<http://www.cultuur.nl/Upload/Docs/sectoranalyse%20beelde%20kunst%20en%20vormgeving.pdf>> (25 juni 2012).

“Nou het verhoogt ook weer de positie van kunstenaar. Kunst als volstrekt buitengesloten iets. Het is prima als de maatschappij kunst afwijst dat zorgt ervoor dat het buiten de boot valt en daardoor blijft het bestaan. Er zijn namelijk altijd mensen die datgene wat ontkent wordt herkennen als belangrijk zijnde.”

4.2.2 Het Mondriaan Fonds

Kunstenaars komen direct in aanmerking met het gevoerde overheidsbeleid als ze subsidies aanvragen bij het Mondriaan Fonds. Het gaat dan om startstipendia, basisstipendia, deelname aan gastateliers, projectbijdragen, studiereizen en beurzen voor praktijkverdieping. Het fondsbeleid voor de periode 2013-2016 is direct afgeleid van de vijf beleidsdoelen die het ministerie van OCW heeft ten aanzien van beeldende kunst: ontwikkelen van toptalent, versterken van opdrachtgeverschap, stimuleren van vernieuwing op het gebied van presentatie om daarmee een zo breed mogelijk publiek te bereiken, presenteren van Nederlandse kunst in het buitenland met als doel marktverruiming en stimuleren van kunstaankopen door particulieren (Mondriaan Fonds 2012: 4-10). De subsidieaanvragen worden beoordeeld op de inhoudelijke en artistieke kwaliteit van het werk, de kwaliteit van het projectplan dat aan de aanvraag ten grondslag ligt, de context waarin het project/kunstwerk gaat plaatsvinden, de (internationale) betekenis, de mate van cultureel ondernemerschap, de relatie tot bestaand aanbod, de mate van 'research & development', talentontwikkeling en publieksbereik.³⁰ Het fonds stelt dat "is gezocht naar een juiste balans tussen elementen als artistiek-inhoudelijke [...] kwaliteit, ondernemerschap, marktwerking en publieksbereik [...]". Opvallend is echter dat het Mondriaan Fonds niet verder ingaat op de diffuse, maar in de kunstwereld zeer belangrijke criteria als 'inhoudelijke en artistieke kwaliteit'. Wel beschrijft het Mondriaan Fonds wie verantwoordelijk is voor de beoordeling van de aanvragen. Dit zijn wisselende adviseurs voor de live-beoordelingen en vaste commissies die bestaan uit deskundigen zoals kunstenaars, beschouwers, critici, tentoonstellings-makers en verzamelaars. Het Mondriaan Fonds is voornemens het systeem van peer review, daar waar nodig om te vormen tot professional review om uiteenlopende expertise – bijvoorbeeld vanuit de wetenschap, het onderwijs, het bedrijfsleven en maatschappelijke organisaties - toe te kunnen passen bij de aanvragen. Hiermee hoopt het fonds het maatschappelijk draagvlak te vergroten. Tevens gaat het fonds in de komende beleidsperiode werken met programma's en specifieke aanvraagfondes om het veld te stimuleren aandacht te besteden aan urgente onderwerpen.

Het beleidskader van de staatssecretaris dat is gericht op internationalisering, stimuleren van ondernemerschap, de versterking van marktwerking, een betere aansluiting tussen productie en presentatie en vergroting van publieksbereik (Ministerie OCW: 24) lijkt dan ook de enige leidraad te zijn voor de strategische keuzes van het Mondriaan Fonds. Het gevolg is dat het Mondriaan Fonds voor de beoordeling van beeldend kunstenaars dezelfde economische en politieke waarden en criteria

³⁰ Onder ondernemerschap verstaat het fonds: een onderzoekende en vernieuwende houding; de wijze waarop de kunstenaar een publiek voor zijn werk te vinden en aan zich weet te binden; de manier waarop het kunstenaarschap in artistiek (erkenning) en economisch rendement wordt omgezet; de nevenactiviteiten van de kunstenaar op publicitair, organisatorisch en didactisch gebied; de allianties die de kunstenaar aangaat. Zie: website Fonds BKVB < <http://www.fondsbkvb.nl/veelgestelde vragen/index.php> > (1 juli 2012).

**“Beleidsmakers zijn goed in
het doodsmussen van
initiatieven. Alles wordt
meteen
geïstitutionaliseerd [...]
met als gevolg dat iedereen
achterover gaat hangen”**

hanteert als de overheid, terwijl het fonds in haar beleidsplan wel gewag maakt van het belang van het behoud van autonomie (Mondriaan Fonds 2012: 2): “Voor een gezond klimaat en een rijk geschakeerd aanbod is het van essentieel belang dat kunstenaars hun werk ook kunnen maken vanuit een onafhankelijke positie, los van de agenda’s en strategieën van derden. [...] Het Mondriaan Fonds houdt dit beginsel hoog. Niettemin zullen de regelingen in bepaalde opzichten meer vraag gestuurd worden, om de levensvatbaarheid van het aanbod in de markt te verbeteren, de afstand tot de samenleving te verkleinen, de zichtbaarheid en de betekenis van kunst en cultuur te vergroten en de internationale belangstelling te versterken.”

4.2.3 Gemeenten

Het grootste deel van de kunstenaars heeft regelmatig te maken met de gemeentelijke overheid. Het gaat dan om opdrachten in de openbare ruimte, atelierhuur, het broedplaatsenbeleid, samenwerking en opdrachten vanuit gesubsidieerde kunstenaarsinitiatieven en presentatieorganisaties, aankoopbeleid van lokale musea, individuele subsidie-aanvragen, ondersteuning door CBK’s en het aankoopbeleid van de kunstuitleen. Een groot deel van de beschikbare gemeentelijke budgetten wordt verspreid via lokale beeldende kunstorganisaties die hun oorsprong en hun voortbestaan vaak danken aan (financiële) steun van gemeentebesturen. Deze kunstorganisaties lijken zich eerder te richten op het gevoerde gemeentelijke cultuurbeleid bij het verstrekken van opdrachten aan en het samenwerken met beeldend kunstenaars. Echter omdat de Rijksoverheid steeds sterker haar regisserende taak benadrukt verlegt ze de uitvoeringsverantwoordelijkheid van het cultuurbeleid – het sturen van de (financiële) betrokkenheid van burgers, bedrijven en instellingen - naar de gemeentebesturen.³¹ Gemeenten krijgen daarmee een taakverzwaring die ze door de huidige bezuinigingen moeten uitvoeren met minder budget. Dit heeft niet alleen tot gevolg dat gemeenten hun cultuurbeleid baseren op de kaders die door de Rijksoverheid worden vastgesteld, maar ook dat gemeenten concurrent van elkaar worden bij het verdelen van budgetten en bij het aantrekken van toeristen, bezoekers, bewoners en bedrijvigheid. Hiermee wordt stadsmarketing de kerntaak van vele gemeenten en cultuur een instrument om de aantrekkelijkheid en het onderscheidingsvermogen van een stad te vergroten. Sinds het verschijnen van het boek ‘The Rise of The Creative Class’ van Florida in 2002 hebben gemeentebesturen hoge verwachtingen van kunstenaars en andere creatieven. Ze worden ingezet voor gentrificatie, het oplossen van maatschappelijke problemen en het verhogen van de economische groei. Rosler (2010: 71) vraagt zich af of deze vorm van exploitatie van kunstenaars

³¹ Bestuursakkoord 2011=2015. Vereniging van Nederlandse Gemeenten, Interprovinciaal Overleg, Unie van Waterschappen en Rijk, onderhandelaarsakkoord 20 april 2011, p.1. <http://www.vng.nl/Documenten/vngdocumenten/2011_lbr/bestuursakkoord/20110420_OnderhandelaarsakkoordBA_def.pdf> (9 oktober 2011).

“Er zijn momenteel veel minder initiatieven vanuit de autoom beeldend kunstenaars dan in de twintigste eeuw [...]. Vraagt de kunst hier nog wel om?”

door steden daadwerkelijk positieve gevolgen heeft. Zij vindt dat Florida een categorie personen schetst die, “als ‘menselijk kapitaal’, ongevraagd en eigenlijk alleen ten koste van henzelf”, de stad zullen omvormen tot iets wat geheel naar wens is. Gezien de hoge verwachtingen lijkt het alsof kunstenaars in hoog aanzien staan bij gemeenten. Het gaat echter om de instrumentele waarde van kunst en kunstenaars. Zolang het beroep van autonoom beeldend kunstenaar niet een directe maatschappelijke of economische meerwaarde oplevert voor het betreffende stadsbestuur daalt de status onmiddellijk waarmee autonome beeldende kunst uit de gratie lijkt te zijn ondanks de intrinsieke waarden die het op papier vaak krijgt toebedeeld.

4.3 Het kunstenveld

De waarden die de overheid hanteert als het om beeldend kunstenaars gaat zijn vooral economische waarden, samengevat als ‘cultureel ondernemerschap’. Het Mondriaan Fonds benoemt wel de noodzaak van autonomie van beeldend kunstenaars ten behoeve van een dynamisch en betekenisvol cultureel klimaat waarin kunst kan bloeien maar legt de verantwoordelijkheid hiervoor bij de kunstenaars zelf. Zij moeten hun artistieke en zakelijke inzichten gebruiken om de vaak experimentele kunst die in vrijheid ontstaat, een plaats te laten veroveren binnen de grenzen van het artistieke, economische of sociale domein. Het is de taak van het kunstenveld om de kunstenaars hierbij te helpen. Daarom is het van belang dat de intermediairs van hedendaagse kunst de werkzaamheden van de autonoom beeldend kunstenaar blijven waarderen en de vrijheid waarin autonome kunst kan ontstaan blijven bevechten. Als het kunstenaarsberoep in aanzien daalt zou dat tot gevolg kunnen hebben dat andere professionals uit de kunstwereld de kunstenaarstaken overnemen, bijvoorbeeld de onafhankelijke curator. Of dat professionals uit een ander creatief domein, zoals ontwerpers, hun creatieve werkzaamheden als kunst presenteren en daarmee de beeldend kunstenaar van zijn voetstuk stoten.

De geïnstitutionaliseerde kunstwereld omvat verschillende soorten organisaties en zzp’ers. In dit hoofdstuk vertegenwoordigen de galleries de commerciële kant van het kunstenveld.³² Zij zijn verantwoordelijk voor de inbedding van de kunstenaar en zijn kunst in economische markten. Ze kunnen tevens bijdragen aan het inkomen van de kunstenaar alhoewel de kunstenaar niet van hen

³²Veilinghuizen worden expliciet door winst gemotiveerd en bouwen geen lange termijn relaties op met kunstenaars en/of verzamelaars (Velthuis 2002: 500). Dit is de reden dat ze niet worden meegenomen in onderhavige studie. Ook de kunstuitlenen komen niet aan bod. Ten eerste omdat er weinig informatie beschikbaar is over de werkwijze van deze branche en ten tweede omdat de kunstuitleen meer gericht is op het kunstwerk dan op de kunstenaar.

“Imago ligt denk ik heel dicht bij status en ontwerpers kunnen dat beter brengen, die werken daar ook aan.”

afhankelijk is voor de verkoop van zijn werk.³³ De artistiek inhoudelijke kant komt aan bod via de pluriforme maar grote groep presentatie-instellingen.³⁴

4.3.1 Handel

Galleries, kunstbeurzen en veilingen maken deel uit van 'de markt', de plek waar wordt gehandeld en prijzen ontstaan. Dit is ook de plek waar kunstenaars hun werk kunnen verzilveren. In de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw beschreef Bourdieu dat het gebruikelijk was in het kunstenveld om economische belangeloosheid met betrekking tot kunst voor te wenden (Velthuis 2002: 482; Laermans 2004). Alleen het verwerven van symbolisch kapitaal door onbaatzuchtige liefde voor de kunst was toegestaan, anders zou je in de kunstwereld niet serieus worden genomen. Al eerder - in de jaren zestig - was het Moulin (Velthuis 2002) opgevallen dat direct succes afbreuk doet aan de geloofwaardigheid van de kunstenaar en zijn werk. Zij constateerden dat juist het gebrek aan succes zou kunnen duiden op genialiteit (het zogenaamde Van Gogh-syndroom). Ondertussen is de kunstwereld zover geprofessionaliseerd en het neoliberalisme doorgedrongen in alle domeinen dat accumulatie van economisch kapitaal gemeengoed is geworden. Toch wordt binnen kunstkringen vandaag de dag nog steeds laatdunkend gesproken over kunsthandelaren die zich richten op het snelle geld (Tilroe 2010) of wel de trendy en kooplustige nieuwe rijken die kunst kopen vanwege de status die het ze geeft. ³⁵ Uit de analyse die Velthuis in 2002 maakte van galleries in wereldsteden als Amsterdam en New York bleek onder andere dat de zogenaamde 'loochening van de economie' in de galeriewereld nog immer wordt gehanteerd. Galleries bevinden zich zelden in winkelgebieden, ze kenmerken zich door een museale sfeer, vaak ontbreken de prijzen bij de kunstwerken en het daadwerkelijke verkoopmoment gaat gepaard met een omslachtige manier van discretie. De galeriehouder ziet zich niet als verkoper maar als vertrouweling van verzamelaars, mecenas van kunstenaars en promotor van de kunst, aldus Velthuis (2002). Als het gaat om waarde-oordelen zeggen galeriehouders dat ze trends vermijden. Het gaat hen om de liefde voor de kunst:

³³ Uit onderzoek blijkt dat de directe verkopen door beeldend kunstenaars (128 miljoen in 2009) in Nederland hoger zijn dan de verkopen via galerieën (116 miljoen in 2009). Daarnaast halen kunstenaars veel meer omzet uit directe verkopen aan bedrijven en particulieren dan uit verkopen aan de tussenhandel (Wils e.a. 2011: 61).

³⁴ Presentatie-instelling wordt voor dit onderzoek gebruikt als verzamelnaam voor alle organisaties die zich op een of andere wijze bezig houden met het tonen van beeldende kunst aan het publiek. De naam presentatie-instelling is ontstaan als beleidsnaam voor enkele internationaal georiënteerde geprofessionaliseerde kunstenaarsinitiatieven die zijn opgenomen in de basisinfrastructuur van de Rijksoverheid. Musea voor hedendaagse beeldende kunst onderscheiden zich van presentatie-instellingen vanwege een eigen collectie en hun focus op meer gerenommeerde kunstenaars (Schaafsma 2012; Wolfson (red.) 2003). Musea hebben eerder een consoliderende taak terwijl presentatie-instellingen als 'laboratorium' fungeren. Toch lijken beide soorten organisaties steeds meer naar elkaar toe te groeien vanwege het overheidsbeleid, het veranderende en de actuele pluriforme verschijningsvorm van hedendaagse kunst. Ze worden dan ook niet apart besproken in dit onderzoek.

³⁵ Zie ook: Charles Saatchi, 'The hideousness of the art world', *Guardian*, 2 december 2011. En: Rutger Pontzen, 'Firma kunst & kapitaal', *de Volkskrant*, 7 december 2011.

“Ik ben ervan overtuigd dat er legio galeriehouders zijn die tegen een bepaalde schilder zeggen: ‘als je nu nog een stuk of vijf van dat soort doeken maakt, kunnen we praten’.”

“Artistieke kwaliteit, niet verkoopbaarheid, geldt als het legitieme criterium” (Velthuis 2002: 489). Bij het selecteren en aantrekken van (mogelijke) kopers zetten galeriehouders zich in om de symbolische waarde van kunst hoog te houden. Kopers met status-gerelateerde of financiële motieven zouden niet gemotiveerd zijn door de liefde voor de kunst; dit zou de waarde van het kunstwerk geen goed doen. Galeriehouders proberen zo de mythische aantrekkingskracht van kunst te behouden en de nadruk op het ‘warenkarakter’ van kunstwerken te vermijden. Eén van de kunstenaars die voor dit onderzoek naar beroepsstatus is geïnterviewd vertelde dat zijn galerie er voorkeur aan gaf dat de kunstenaar zijn naam niet zichtbaar verbond aan de ontwerp opdrachten die hij naast zijn autonome beroepspraktijk uitvoerde. Ondanks, of dankzij, dit alles lijkt niet de artistieke waarde van het kunstwerk doorslaggevend te zijn voor de status van de kunstenaar maar de economische waarde. Volgens Velthuis hebben de prijzen van kunstwerken echter wel een symbolische waarde (Velthuis 2002: 495) aangezien ze tot waardeoordelen leiden: een te lage prijs zorgt ervoor dat de kunstenaar niet serieus wordt genomen en hoge prijzen zijn een teken van succes. Velthuis (2002: 497):

“Het prijsmechanisme op de kunstmarkt levert een bijdrage aan de vestiging van sociale hiërarchieën onder kunstenaars, verzamelaars en galleries. De verhalen die prijzen vertellen gaan niet alleen over geld. [...] Waar prijzen een statussymbool voor verzamelaars kunnen zijn, vormen zij een bron van eigenwaarde voor kunstenaars.”

In de hoedanigheid van ‘missionaris’ voelen veel galeriehouders zich niet verbonden met de ‘über-kunst galleries’ die meer waarde hechten aan status dan aan goede smaak en kennis over kunst en kunstenaars en dan niet alleen degenen die ze vertegenwoordigen. Volgens Velthuis doen deze galeriehouders “de definitie van kwaliteit binnen het avant-garde circuit af als artificieel en kortzichtig”; zij streven daarentegen naar het verkopen van kunst op een eerlijke en open manier. Saatchi (2011) wijst eveneens op de kortzichtigheid van dat deel van de kunstwereld dat gedreven wordt door succes en rijkdom:

“Not so long ago, I believed that anything that helped broaden interest in current art was to be welcomed; that only an elitist snob would want art to be confined to a worthy group of aficionados. But even a self-serving narcissistic showoff like me finds this new art world too toe-curling for comfort. In the fervour of peacock excess, it's not even considered necessary to waste one's time looking at the works on display. At the world's mega-art blowouts, it's only the pictures that end up as wallflowers.”

Kunst is niets anders dan symbolisch kapitaal. Zodra het geloof in de symbolische waarde verloren gaat is kunst niets meer waard. De kunstwereld en vooral dat deel dat afhankelijk is van ‘de markt’, is

“Ze willen van de kunstenaar toch ook een soort, ja wat, een soort van symbool creëren dat verwijst naar een topmodel, een popartiest. Roem, maar er is er maar één die beroemd wordt. De nieuwe Rembrandt ... hoe kan dat in godsnaam?”

er dan ook bij gebaat dat de mystiek rondom kunstenaars en kunst behouden blijft. Galeriers is er veel aangelegd 'de verhalen' rondom kunstenaars levend te houden en het aanzien van kunstenaars te bewaken. Dit is de reden volgens Velthuis dat zij zich opstellen als kunstliefhebber en de opbrengsten van relatief goed verkoopbaar werk inzetten om kunstenaars te steunen die werk maken dat minder makkelijk verkoopt. Hiermee stijgt hun geloofwaardigheid. Bovendien binden ze op deze wijze kunstenaars aan hun galerie wat belangrijk is omdat kunstenaars steeds ondernemender worden en zelf ontdekken hoe ze zakelijke en particuliere kopers direct kunnen bereiken.³⁶ De artistieke en economische logica lijken bij deze groep sterk met elkaar verweven te zijn.

4.3.2 Presentatie

Naast musea, presentatie-instellingen, kunstenaarsinitiatieven en andere tentoonstellingsorganisaties, vallen binnen de presentatiegroep ook festivals, kunsttijdschriften/critici, kunstuitleencentra en onafhankelijke curatoren. Uit paragraaf 2 bleek reeds dat veel van deze organisaties voor hun voortbestaan afhankelijk zijn van de financiële steun van de overheid. Hun beleid is dan ook veelal (gedeeltelijk) afgeleid van het overheidsbeleid waardoor economische waarden als ondernemerschap en internationalisering prominent zijn. Dit deel van de kunstorganisaties vormt samen met de kunstenaars het hart van het beeldende kunstenveld. Via hen - soms met de steun van de overheid - wordt autonome kunst gecreëerd en openbaar gemaakt. Veel (voormalig) beeldend kunstenaars zijn werkzaam bij beeldende kunstorganisaties als directeur, bestuurslid of medewerker.³⁷ Dit zou kunnen betekenen dat deze organisaties ondanks de invloed van het overheidsbeleid de artistieke waarden hoog in het vaandel hebben. Om hier enig inzicht in te krijgen is gekeken naar het beleid van twee branche-organisaties. Ten eerste de Zaak Nu, de belangenbehartiger van presentatie-instellingen.³⁸ Uit het onderzoek (De Kleuver e.a. 2012) dat De Zaak Nu onlangs heeft laten uitvoeren onder haar circa honderd leden blijkt dat actualiteit, onderzoek, vernieuwing en experiment de kernwoorden zijn in de taakomschrijving van de onderzochte presentatie-instellingen. De omschrijving van de werkzaamheden toont echter dat de taken eerder lijken aan te sluiten bij het beleidskader van de overheid. Zo staat de educatieve functie op het lijstje, evenals internationale netwerken,

³⁶ Zie noot 34.

³⁷ Van de respondenten in het onderzoek van Van Winkel en Gielen (2012) is 15% werkzaam bij een kunstenaarsinitiatief of culturele instelling, 10% is tentoonstellingsmaker/curator, 12% verzorgt kunsteducatie en 5% doet maatschappelijke kunstprojecten. Gemiddeld wordt 25% van de werkweek besteed aan kunstgerelateerd werk waarmee 34% van het inkomen wordt verdiend. Uit de 'Sectormonitor Beeldende Kunst' (Wils e.a. 2011:24) blijkt dat 45% van de inkomsten van beeldende kunstenaars wordt gehaald uit andere werkzaamheden dan opdrachten, verkoop of verhuur van de eigen kunst.

³⁸ De Zaak Nu verstaat onder presentatie-instellingen onafhankelijke organisaties waar het produceren en presenteren van hedendaagse beeldende kunst centraal staat en die zich bevinden tussen galeriers en musea in. <<http://www.dezaaknu.nl/over>> (2 juli 2012).

“Kunstenaars zijn individualisten. Je krijgt ze niet bij elkaar. Er moet een charismatisch iemand het voortouw nemen, de boel trekken. [...] Maar ja misschien is dat ook waarom ze kunstenaar zijn geworden, waarom ze niet in een kantoor kunnen werken.”

professionalisering en talentontwikkelingen en maatschappelijke en ruimtelijke projecten in opdracht (De Kleuver e.a. 2012: 21). De onderzoekers geven wel aan dat er niet een eenduidige omschrijving is te geven gezien de enorme pluriformiteit van de instellingen: de ene organisatie richt zich volledig op het bereiken van een zo breed mogelijk publiek, terwijl de ander de autonoom beeldend kunstenaar centraal stelt en genoeg neemt met een klein maar professioneel publiek.

De belangenvereniging Kunsten '92 heeft vanuit haar lobbyfunctie de 'Agenda 2020, bouwstenen voor toekomstig cultuurbeleid' opgesteld waarmee ze de betekenis van kunst en creativiteit voor de maatschappij wil benadrukken gezien de volgende agendapunten: "zet cultuurbeleid in breder perspectief, stimuleer talentontwikkeling en doorstroming, veranker cultuureducatie structureel in primair en voortgezet onderwijs, versterk ondernemerschap en innovatie, ontwikkel een nieuwe visie op de rolverdeling tussen Rijk, provincies en gemeenten".

Uit deze snelle scan langs beleidsstukken en websites blijkt duidelijk dat beeldvorming omtrent het beroep van autonoom beeldend kunstenaars of het gebruik van artistieke beoordelingscriteria geen prioriteit lijkt te hebben voor deze kant van de distributiekolom. Ook wordt niet direct duidelijk gemaakt hoe de sector de handen ineen zou kunnen slaan om bijvoorbeeld de intrinsieke waarde van het beroep of het belang van het voortbestaan van het beroep naar buiten toe uit te dragen. Na een uitgebreid onderzoek in het kunstenveld constateerde Gielen (2004: 15) dat "organisaties in de wereld van de beeldende kunst zichzelf veel minder zien als een deel van een 'landschap' of veld". Hij miste duidelijk het "esprit de corps" in deze wereld. De redenen hiervoor zouden kunnen liggen in de lokale verankering van deze organisaties, in de grote pluriformiteit of misschien wel in het feit dat merendeel geleid wordt door (voormalig) kunstenaars. Verder onderzoek hiernaar zou kunnen bijdragen aan een nauwere samenwerking binnen de sector in de toekomst. Nu wordt vooral de betekenis van kunst in de samenleving uitgedragen door in te spelen op de waarden die in de huidige maatschappij leidend zijn; het gaat niet om het kunstenaarschap, de betekenis van autonomie, de benodigde professionaliteit om het beroep te kunnen uitoefenen of de wijze waarop de kunstenaar zich zou moeten verhouden tot de maatschappij en vice versa om betekenisvolle kunst te kunnen creëren. Heinich gelooft dat dit inherent is aan de functie van kunstbemiddelaars. Zij ziet kunstenaars als avant-gardisten die grenzen verleggen en grenzen doorbreken. De intermediairs binnen het artistieke domein daarentegen doen het tegenovergestelde volgens Heinich "namelijk dat wat ontwikkeld is om de grenzen van het domein van de kunst te overschrijden, in dat domein toe te laten" (Heinich 2007: 79). Ze zetten zich in om de afwijzing of andere effecten die kunstenaars uitlokken te niet te doen. Gesubsidieerde organisaties moeten zich daarnaast verantwoorden over het gebruik van publieke gelden. Hier botst, volgens Heinich, "een politieke logica met een artistieke logica. De eerste vraagt namelijk om overeenstemming over het algemeen belang en gemeenschappelijke waarden, terwijl de tweede noodzaakt tot overschrijding van grenzen en het breken met tradities en gewoonten.

“Ik ben ervan overtuigd dat je je toekomst als kunstenaar niet kunt plannen. [...] wat binnen je atelier gebeurt heb je zelf zeggenschap over maar je kunt niet naar een museumdirecteur gaan en zeggen ‘jij bent dom je ziet niet hoe belangrijk mijn werk is’. Voor alles is een tijd en als je de tijdsgeest te pakken hebt zit je goed.”

De vraag is echter welke identiteit de hedendaagse professionele kunstinstellingen de autonoom beeldend kunstenaars toebedelen. Is de kunstenaar in hun ogen de bohème die authentieke emoties weet te koppelen aan vorm en op deze wijze de materialistisch ingestelde wereld waarheid en schoonheid verkondigt? Of is het een visionair die zich niet aan de maatschappij onttrekt maar de rol van geweten en bezinning op zich neemt door kaders te slechten en oorzaak en gevolg hiervan te verbeelden? Of zien ze kunstenaars als een creatieve professional die net als alle andere professionals moet voldoen aan zijn plichten en taken in een postfordistische samenleving? Boomgaard twijfelt of autonome kunstenaars zelfs binnen het artistieke domein nog serieus worden genomen en zegt (2004): “Autonome kunst is uit de gratie [...]. Die noodzakelijke nuttelosheid heeft zijn langste tijd gehad.”

Het kunstenveld is zich echter terdege bewust van de toenemende invloed van de economie op de beeldende kunst en de afnemende autonome ruimte. Een kleine groep wetenschappers, curatoren en kunstcritici publiceert en debatteert over diverse onderwerpen die refereren aan de status van de autonome beeldende kunst(enaar): het ontbreken van beoordelingscriteria, de onbenoembaarheid van het beroep, de toenemende dienstbaarheid van kunstenaars, het stilzwijgen van kunstenaars, de nieuwe generatie kunstenaars die zich laat motiveren door succes, het dogma van de westerse lineaire kunstgeschiedenis, de gevolgen van het conceptualisme, de betekenis van autonomie en de toegevoegde waarde van kunstenaars binnen een samenleving. Evident is dat binnen het kunstenveld kritisch wordt gereflecteerd op de veranderende context waarbinnen de autonoom beeldend kunstenaar zijn beroep moet uitoefenen. De spelers in het beeldende kunstenveld hebben een hoge pet op van de autonoom beeldend kunstenaar die er in slaagt zich als professional staande te houden; ze waarderen de talenten van beeldend kunstenaars en hun vermogen om verbindingen te leggen op allerlei fronten. Het lukt het veld echter niet voldoende om dit over te brengen aan de overheid, het publiek en de markt.

4.4 De kunstenaar

Niet alleen de beeldende kunsthandel is sterk gericht op de markt, ook de presentatiekant heeft het publieksbereik en het ondernemerschap hoog op de agenda staan. Dit komt vooral door de grote invloed die het beleid van de overheid lijkt te hebben op de overwegend gesubsidieerde instellingen. Toch zijn er curatoren, kunstcritici en kunstwetenschappers die onafhankelijker zijn; zij reflecteren kritisch op de actuele status van de autonoom beeldend kunstenaar. De beeldend kunstenaars vormen de basis van de artistieke kern. In deze paragraaf wordt gekeken welk belang zij hechten aan hun beroepsstatus. Volgens Bain is het voor beeldend kunstenaars belangrijk om erkend te worden als professional omdat het opzetten van een rendabele beroepspraktijk van de kunstenaars een grote

“In mijn studietijd was je ook veel meer in opleiding [...] terwijl je nu al binnen de opleiding veel meer [...] als kunstenaar benaderd wordt [...] omdat steeds meer nadruk kwam te liggen op het kunstenaarschap en veel minder op de vakuitoefening.”

toewijding, opoffering en overgave vraagt (Bain 2005: 33). Erkenning als professional is bovendien noodzakelijk om zich positief te kunnen onderscheiden van amateurs en de niet professionele kunstenaars (Bain 2005; Seijdel 2007). Het kunstonderwijs is een eerste stap naar het kunstenaarschap en wordt dan ook als eerste besproken. Vervolgens komt de kunstenaar als beroepsbeoefenaar aan de orde.

4.4.1 Vakonderwijs

Een diploma van het kunstonderwijs is naast verkregen erkenningen door de kunstwereld een bewijs van professioneel kunstenaarschap. Autonoom beeldend kunstenaars hebben niet net als architecten, rechters en artsen, accreditaties of licenties nodig om een titel te kunnen voeren of hun beroep te kunnen uitoefenen; juist dit geeft ze een bepaalde waarde en status en de erkenning dat hun beroep vakmanschap vereist en kennis (Bain 2005: 34). De inhoud en uitstraling van het kunstonderwijs is dan ook medebepalend voor de beroepsstatus van de kunstenaar. Twee ontwikkelingen binnen het kunstonderwijs zijn van invloed geweest op het aanzien van de beeldend kunstenaar. De eerste heeft te maken met de grote nadruk die kwam te liggen op het conceptueel denken binnen de beeldende kunstopleidingen. De andere verandering heeft te maken met economische en technologische ontwikkelingen waardoor grenzen tussen disciplines verdwenen en nieuwe disciplines ontstonden. Dit had tot gevolg dat de diverse beeldende kunstspecialisaties in het onderwijs, zoals schilderen, beeldhouwen en keramiek zijn verdwenen aan de academies; de autonome beeldende kunstrichtingen zijn samengevoegd onder de naam autonome beeldende kunst. Daarnaast worden nieuwe studierichtingen aangeboden die aansluiten bij de creatieve industrie, onder andere vormgeving, fashion, grafisch ontwerpen, interactieve media (Dijkgraaf 2010: 62).³⁹ Hieruit is op te maken dat de definitie van beeldende kunst en van kunstenaar steeds breder lijkt te worden. Volgens Rosler (2010) is het beroepsonderwijs hier mede debet aan als argumentatie verwijst ze naar een uitspraak aan van Zukin uit 1982 (Rosler 2010: 72):

“De nieuwe zienswijze dat kunst eerder een “manier van doen” is dan een bepaalde “manier van zien”, heeft ook invloed op de manier waarop kunst wordt onderwezen. Enerzijds leidde de enorme nadruk op productie [...] tot een generatie van beoefenaren in plaats van visionairs, nabootsers in plaats van vernieuwers. Professionele kunstenaars haalden maar al te gemakkelijk visuele technieken uit hun esthetische en maatschappelijke context, zich daarbij gladjes beroepend op concepten en

³⁹ In het rapport van de Commissie-Dijkgraaf staat te lezen dat de richting beeldende kunst vier bachelor opleidingen kent (autonome beeldende kunst, film en tv, docent beeldende kunst en vormgeving). De master opleiding heeft vijftien richtingen (autonome beeldende kunst, fashion, film, fotografie, grafisch ontwerpen, interactieve media, interior design & retail design, media, design & communication, modevormgeving, schilderkunst, theatervormgeving, types & media, typografie, vormgeving, vrije vormgeving).

“Het [kunstenaar zijn; BvD] vraagt om allerlei vaardigheden. Talen spreken, communicatief, je moeten dingen kunnen afdwingen, afspraken maken, onderhandelen. [...] Dat moet je kunnen. Heel veel mensen kunnen dat niet en dan kom je gewoon niet aan de bak.”

methodologie. Anderzijds ging kunst minder elitair lijken omdat ze werd onderwezen als iets “wat je deed”. [...] als bijna iedereen kan leren om een techniek te imiteren en zo kunst te reproduceren, kan iedereen, waar dan ook, zich rechtmatig kunstenaar wanen. Al deze veranderingen hadden het cumulatieve effect dat kunst zowel professioneler als democratischer werd. [...] dat opende de mogelijkheid van kunst als een carrière [...] een keuzemogelijkheid zoals vele andere [...].”

Uit het rapport van de Commissie Dijkgraaf over de toekomst van het kunstonderwijs blijkt dat de HBO-Raad daadwerkelijk een brede definitie hanteert van het kunstenaarschap (Dijkgraaf 2010:7, 22): “Kunstenaarschap wordt niet of niet meer gedragen door de ‘baan’ die men heeft. De kunstenaar heeft geen werk, hij is zijn werk. En zulk werk is veelal een vorm van cultureel ondernemerschap, want men gaat aan de slag op duizend podia in plaats van één vak te beoefenen”. Bovendien wordt duidelijk dat het kunstenaarschap zich in de ogen van de commissie niet meer onderscheidt van elke andere communicatieve of managementfunctie en dat het kunstonderwijs er is voor iedereen (Dijkgraaf 2010: 22):

“Het begrip performance, het vermogen op een scheppende manier zijn ambachtelijke kwaliteit over te brengen, is voor elke kunstenaar cruciaal geworden. [...] in een globale mediawereld geldt dit eigenlijk voor elke hoogopgeleide professional en personen in communicatieve en leidinggevende posities. Het KUO kan ook hier avant-garde en inspiratiebron voor velen zijn en moet de rol ook zien en ‘uitbuiten’.”

Volgens het vakonderwijs zou een toekomstig kunstenaar dus vooral performatief moeten zijn, ondernemend en flexibel. In het rapport van Dijkgraaf wordt dit beroepskenmerk ‘blurring’ genoemd. Het komt er op neer dat de kunstenaar alles is wat de maatschappij of de economie van hem vraagt. Hiermee overschrijdt hij de vroegere patronen van zijn vak en verliest hij de specifieke vakinhoudelijke kenmerken die hem tot beeldend kunstenaar maakten. Het gaat niet meer om vakmanschap, talent of het vermogen inhoud te verbinden aan vorm. Het beroep verliest aanzien omdat volgens de brede definitie van beeldend kunstenaar, onder andere door het kunstonderwijs in gegeven, iedereen kunstenaar kan worden en alle creatieve beroepsbeoefenaren zich kunstenaar kunnen noemen. Zelfs amateurs, dus niet-kunstenaars, profileren zich zonder gêne als beeldend kunstenaar. De oorsprong van dit alles is reeds in hoofdstuk 2 uiteengezet. Hier is verteld hoe de avant-garde heeft bijgedragen aan de democratisering van de kunst en het kunstenaarschap door zich te richten op de samensmelting van kunst en leven en hoe de emancipatie en onthiërarchisering van

“Er ligt natuurlijk wel een enorme druk vanuit de maatschappij.

Tegenwoordig als je van de academie komt beschouw je jezelf als mislukt als je binnen zeven jaar geen prijs in de wacht hebt gesleept.”

de samenleving ervoor zorgden dat het gezag van experts afbrokkelden en mensen zich vrij voelden eigen voorkeuren te volgen. Het lijkt er op dat het kunstonderwijs in deze ontwikkelingen is mee gegaan zonder rekening te houden met de gevolgen voor het aanzien van de professionele beeldend kunstenaar. Volgens Seijdel (2007) maakt de amateur de afgelopen tien jaar een razendsnelle emancipatie door. Hij bekwaamt en toont zich in volle openheid via tv-programma's, internet en sociale media. Komt dit door de lankmoedige houding van het kunstonderwijs als het gaat om het formuleren en uitdragen van benodigde bekwaamheden? Tijdens het symposium waar het onderzoek van Van Winkel en Gielen (2012) werd gepresenteerd zei Verschaffel als panellid over het kunstonderwijs en over zijn constatering dat er veel hedendaagse beeldend kunstenaars zijn die niet uit het kunstonderwijs komen, het volgende: "Je kunt niet als kunstenaar worden opgeleid, net als dat je niet tot politicus kunt worden opgeleid."⁴⁰ Als je van de academie af komt doe je alsof je kunstenaar bent maar dat ben je nog niet. De inzet van het kunstonderwijs is om te leren wat kunst is." De opkomst van de amateur kan echter ook te maken hebben met de fascinatie van het kunstenveld voor deze liefhebber die onbekommerd kan creëren zonder op enige wijze rekening te houden met de kaders en regels die gelden voor de professionele kunstenaar.⁴¹ Seijdel (2007) gelooft dat de kunstenaar in een spagaat verkeert tussen het moderne ideaal van de creatieve ondernemer en de romantische wensdroom van het creatieve genie. Daarbij komt nog dat er veel geld om gaat in de amateur kunstsector.⁴² De overheid verheerlijkt bovendien het amateurisme met het oog op publieksparticipatie, één van de speerpunten in het beeldende kunstbeleid. Dit alles zou kunnen leiden tot een ambivalent beleid binnen het kunstonderwijs.

Toch is niet helemaal duidelijk of de autonoom beeldende kunststudies daadwerkelijk prioriteit geven aan cultureel ondernemerschap ten koste van hun kerntaak die zou moeten bestaan uit de studenten de beginselen van het kunstenaarschap bij te brengen.⁴³ Uit het rapport van Dijkgraaf (2010: 58) blijkt dat slechts 65% van de studenten vindt dat de opleiding goed aansluit op de arbeidsmarkt terwijl dit bij de andere opleidingen in het kunstonderwijs 86% is.⁴⁴ Van Winkel en Gielen (2012: 98) stellen dat minder dan de helft (43%) van de respondenten in hun onderzoek vindt

⁴⁰ Het symposium 'De hybride kunstenaar' vond plaats op 7 maart 2012 op de Hogeschool Sint-Lukas in Brussel.

⁴¹ In het essay 'De waarde van de amateur' noemt Seijdel allerlei voorbeelden van projecten binnen de beeldende kunstwereld waar de amateur centraal staat. In Nederland is in juli voor de tweede keer de Zomerexpo georganiseerd in Gemeentemuseum Den Haag. Hier worden enkel werken van amateurs getoond.

⁴² Naar schatting besteden ongeveer 3,5 miljoen mensen die in hun vrije tijd een van de beeldende kunsten beoefenen jaarlijks gezamenlijk naar schatting 464 miljoen Euro uit aan les- en verenigings- en reisgeld. De omzet voor materiaalkosten, tentoonstellingsbezoek, boeken, tijdschriften e.d. zijn niet mee geteld (Wils e.a. 2011: 55). Zie ook website Kunstfactor: www.kunstfactor.nl

⁴³ Veelgehoorde kritiek op de studierichting autonome beeldende kunst is dat studenten niet marktgericht leren denken en handelen, dat het ontbreekt aan onderwijs gericht op ondernemerschap ondanks dat de academies daar reeds vele voorzieningen hebben getroffen.

⁴⁴ Wils e.a. (2011:46) stellen dat 61% van de afgestudeerden Autonome Beeldende kunst de aansluiting tussen de opleiding en het werk voldoende of goed vinden tegenover 76% van alle hbo-studenten.

“Als ik het heb over de status van de beeldend kunstenaar dan denk ik dat ik daar zelf heel erg mee bezig ben. Dus met het bepalen waar ik wil exposeren en wat ik wel en niet naar buiten wil brengen.”

dat de kunstacademie een goede basis heeft geboden om te starten als professioneel kunstenaar.⁴⁵ Dit zou er op kunnen wijzen dat de studierichting autonome beeldende kunst tot nu toe wel voorrang heeft gegeven aan de ontwikkeling van artistieke identiteit boven het bijbrengen van ondernemersvaardigheden.

4.4.2 De beroepsbeoefenaar

Uit de interviews die gehouden zijn bleek dat de autonoom beeldend kunstenaars eigenlijk alleen waarde hechten aan de mening van hun 'peers', van mensen uit het kunstenveld die zij van belang hechten voor hun kunstenaarschap en ondernemerschap. In de uitgave '48 brieven aan de jonge kunstenaar' (Houweling 2007) zijn de brieven van gesettelde kunstenaars en andere professionals aan studenten autonome beeldende kunst gebundeld. Ze adviseren de beeldende kunststudenten over hoe ze zich zouden moeten voorbereiden op het kunstenaarsberoep. Zo wordt er gewaarschuwd voor de onverschillige wereld buiten de academie maar ook voor de gevaren die op de loer liggen als je binnen de beschermde kunstwereld blijft 'hangen' via beurzen, 'artists in residences' en post-opleidingen. Andere genoemde waarden die belangrijk lijken omdat ze meerdere malen worden genoemd zijn: geen concessies doen aan je werk, een duidelijk verhaal hebben, zelfkritisch zijn, netwerken maar niet ten koste van de eigen inspiratietijd, wees authentiek, kijk over grenzen, vermijd trends en 'ideetjes', durf jezelf en autonoom te zijn. Kortom, de 'peers' of collega-kunstenaars vinden dat een kunstenaar zou moeten leven voor de kunst. Zij houden daarmee vast aan de romantische waarden van het kunstenaarschap. Het handhaven van een dergelijke instelling lijkt echter onmogelijk gezien de conclusies van de vorige paragrafen. De kunstorganisaties die bijdragen aan de ontwikkeling en consolidatie van de kunstenaar en zijn kunstwerken oefenen immers invloed uit op het kunstenaarschap. Daarnaast lijkt het overheidsbeleid voor velen binnen het kunstenveld leidraad te zijn. Ook het kunstonderwijs ontkomt er niet aan steeds meer nadruk te leggen op de vaardigheden die de kunstenaar nodig heeft als creatief ondernemer. De grenzen tussen het beeldend kunstenaarschap en het ondernemerschap van de autonoom beeldend kunstenaar lijken hiermee te vervagen. Een kunstenaar hoeft niet per se te beschikken over vakmanschap, authenticiteit of zelfs idiosyncrasie, het ziet ernaar uit dat hij op meer aanzien kan rekenen als hij over communicatieve virtuositeit beschikt en als hij zijn creatieve vaardigheden op de juiste manier weet in te zetten ten behoeve van de maatschappij of de economie.

Eerder is reeds duidelijk gemaakt dat kunstenaars binnen hun beroepspraktijk verschillende manieren hebben gevonden om aan deze veranderende eisen te kunnen voldoen. Zo onderscheidde Van Winkel en Gielen (2012) de monolithische, hybride en pluriactieve beroepspraktijk. Om vast te

⁴⁵ 13% is het er niet mee eens en niet mee oneens en 44% is het ermee oneens.

“Als je het dan hebt over de status van een kunstenaar dan is dat voor mij status. Als je je met iemand inhoudelijk kunt verhouden. Dat is een ander soort trotsheid dan dat je in een museum hangt of iets dergelijks. Dit gaat om geestverwantschap.”

kunnen stellen welke waarden autonoom beeldend kunstenaars belangrijk vinden als het om hun kunstenaarschap gaat is deze verdeling echter onvoldoende. Evenals er niet één soort beroepspraktijk bestaat, is er ook niet één soort kunstenaar. Een beroepsgroep die zich kenmerkt door originaliteit, uniciteit en individualiteit is immers bij voorbaat moeilijk onder te brengen in hokjes. Aan de hand van een verdeling naar soorten kunstenaars van Van Winkel en een splitsing naar hedendaagse beeldende kunstsoorten van Heinich wordt geprobeerd vat te krijgen op de waarden die kunstenaars belangrijk vinden. Van Winkel verdeelt de groep kunstenaars naar stereotype eigenschappen die voortvloeien uit historische stromingen (2005: 23). Zo is er de romantische kunstenaar die eigen en excentriek is en teruggetrokken in zijn atelier werkt; de avant-gardistische of moderne kunstenaar die een kritische distantie aanneemt, houdt van confronteren en zelfbewust positie inneemt ten opzichte van de wereld en de samenleving; en de klassieke of beaux art kunstenaar die streeft naar meesterschap en vakmanschap, die zich laat inspireren door meesters uit het verleden en als geen ander de zakelijke kant van het kunstenaarschap weet te vereenzelvigen met de artistieke waardoor hij kan excelleren in opdrachtsituaties. Het probleem met deze verdeling is echter dat het ene het andere niet uitsluit.⁴⁶ Heinich splitst actuele kunst op in klassieke, moderne en hedendaagse kunst waarbij het dus gaat om een generieke verdeling en niet om een verdeling in tijd. Klassiek is figuratieve kunst die tot doel heeft de werkelijkheid weer te geven. De moderne kunst kenmerkt zich net als klassieke kunst door het respect voor traditionele materialen maar richt zich op het uitdrukken van de innerlijkheid van de kunstenaar. Bij de hedendaagse kunst is het materiaal van ondergeschikt belang; het kunstwerk moet de band met het lichaam, de gedachten, waarnemingen en gevoelens van de kunstenaar uitdrukken. Heinich (2004: 98): "De criteria op grond waarvan iets tot hedendaagse kunst behoort zijn eerder sociaal, dus eerder verbonden met de persoon van kunstenaar of met de context waarin het kunstwerk tot stand komt, dan met de eigenlijke kenmerken van het werk".

Hieruit blijkt dat de autonoom beeldend kunstenaar diverse waarden aanwendt afhankelijk van de uitgangspunten die hij hanteert voor zijn kunstenaarschap en zijn beroepspraktijk. Kunstenaars zijn echter ook gewoon mensen die opgroeien, leven en werken in een mondiale maar Nederlandse samenleving waar alles mogelijk is, waar iedereen zich vrij voelt eigen keuzes te maken en waar succes zorgt voor aanzien. Rosler (2010: 90) benadrukt bijvoorbeeld "de evidente wens van veel jonge kunstenaars om te slagen waarbij de kunstenaars succes afmeten aan de effecten binnen de professionele kunstwereld in plaats van aan de beoordeling door de gemeenschappen die ze steeds vaker 'bedienen'". Van Lennep van het Mondriaan Fonds stelde als panellid tijdens het symposium 'De hybride kunstenaar'⁴⁷:

⁴⁶ Frank Reijnders, 'Het soevereine kunstenaarschap. Kanttekeningen bij een mythe. Over Camiel van Winkels 'De mythe van het kunstenaarschap', De Witte Raaf (2008) 131. <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3266>> (juli 2012).

⁴⁷ zie noot 40.

“Wat dat betreft is iemand die in zijn atelier staat voor een leeg doek en helemaal zijn eigen ding kan doen zonder dat iemand anders er iets over zegt of denkt of denkt wat het eventueel op kan brengen [...] voor mij de autonome kunst en dat heeft altijd wel een aparte plek, daar heb je wel speciale eigenschappen voor nodig.”

“Autonome kunst is niet meer heilig, laat staan superieur. Dit komt omdat kunstenaars zich verhouden tot de maatschappij waarin ze leven. Dat betekent niet dat ze opportunistisch zijn. Ze doen niet datgene wat ze doen omdat dat moet of omdat de maatschappij daarom vraagt maar omdat ze kinderen van deze tijd zijn.”

Status lijkt voor de ene kunstenaar belangrijker dan voor de andere waarbij iedere kunstenaar eigen individuele waarden hanteert om zijn aanzien te bepalen. Zo bleek uit de gevoerde interviews dat de ene kunstenaar zijn status bepaalde aan de hand van de plekken waar hij zijn werk presenteerde, terwijl de ander het afmat aan de reactie van de voor hem belangrijke ‘peers’. Voor alle kunstenaars geldt echter dat waardering vanuit de kunstwereld voor hun werk noodzakelijk is om als professioneel kunstenaar erkend te worden. Hiermee wordt een kunstenaar afhankelijk van de trends en meningen van het hedendaagse kunstbestel. Iedere professioneel beeldend kunstenaar heeft dan ook te maken met een artistieke en zakelijke kant waarmee de driedeling van Van Winkel te niet wordt gedaan. De artistieke praktijk, het daadwerkelijke inspiratie-, conceptualiserings- en/of creatiemoment, vraagt om andere vaardigheden dan het ondernemerschap (Laermans 2004; Bain 2005). De artistieke praktijk is niet meer een zaak van technische vakmanschap, het gaat om de beheersing van een artistiek kapitaal dat zelfs voor de kunstenaar onbekend en ondefinieerbaar is, aldus Laermans: “Met ieder nieuw werk of project wordt deze potentie aangeboord, maar zonder de zekerheid van een succesvol resultaat”. Op deze manier ontwikkelt de kunstenaar talent waarvan niet zeker is of dat wordt geapprecieerd binnen de kunstwereld. Om hier achter te komen moet de kunstenaar zijn zakelijke vaardigheden inzetten: netwerken, tentoonstellen, publiceren. Het kost tijd en geld voordat de kunstenaar weet of hij van zijn werk zou kunnen leven en hoeveel (inter)nationale potentie het heeft. Dit gegeven werd door alle geïnterviewde kunstenaars bevestigd maar zeker niet als negatief ervaren omdat het wordt gezien als onderdeel van het kunstenaarsvak.

Er zijn echter ook ‘kunstenaars’ die de tijd, de mogelijkheid of het geduld niet hebben (Laermans 2004; Bain 2005). Uit het onderzoek van Van Winkel/Gielen (2012) blijkt dat bijna de helft van de respondenten binnen drie jaar na het afstuderen niet (of niet meer) professioneel actief is als beeldend kunstenaar. Het kunstenaarschap vraagt dus enerzijds om scheppingsdrang en doorzettingsvermogen, anderzijds om zakelijke inzichten die de kunstenaar helpen zijn artistieke idealen waar te maken. Degenen die erkenning verwachten in de vorm van geldelijk succes of maatschappelijke status vallen als eerste af. Bain zegt hierover dat een echte professionele kunstenaar zich onderscheidt van de rest door de artistieke integriteit niet in te leveren ten koste van geld, succes of commercie (Bain 2005: 39).

“Bij doorvragen zeg ik dat ik kunstenaar ben. ‘Oh heerlijk creatief zijn!’ Dus dat is het beeld dat van een kunstenaar over blijft.”

4.5 Het Publiek

Nog steeds wordt gedacht dat kunstenaars geboren zijn met talent, kunst maken is een gave die je krijgt, geen vaardigheid die je leert. Bovendien betekent dat in de ogen van veel mensen dat je je best er niet voor hoeft te doen, dat het geen moeite kost en dat het vooral een activiteit is die leuk is en plezier geeft. Het kunstenaarsberoep wordt hierdoor geassocieerd met vrijheid en creativiteit (Bain 2005: 38). Daarnaast is kunst voor velen gewoon een consumptiegoed en de kunstenaar een producent, dus aan dezelfde 'wetten' onderhevig als elke andere consumentenmarkt. Consumenten conformeren zich met bepaalde producten en leefstijlen omdat ze zich willen onderscheiden. Bovendien willen ze het gevoel hebben dat ze vrij zijn in het maken van hun keuzes. Dat geeft kunstenaars in hun ogen aanzien. Zij staan immers voor soevereiniteit en originaliteit. Voor kunstenaars is het echter belangrijk dat deze vaardigheden ook professioneel worden gewaardeerd door het grote publiek, dat het onderhouden van een professionele beroepspraktijk meer inhoudt dan 'een leuk schilderijtje maken of een goed idee hebben'. Het publiek kan opgedeeld worden in verzamelaars, kopers en kijkers.

4.5.1 Verzamelaars en kopers

Verzamelaars en kopers hebben waardering voor het kunstenaarsberoep of in ieder geval voor kunst. Uit onderzoek (Wils e.a. 2011: 52) blijkt dat bijna de helft van de verzamelaars minimaal zes keer per jaar kunst koopt en de helft van de particuliere kopers minimaal één keer per jaar. Het gaat dan vooral om de aankoop van schilderijen (77%), sculpturen (52%) en foto's of tekeningen (beide 23%). De motivatie hiervoor verschilt van persoon tot persoon. De een wordt geraakt door een bepaald kunstwerk en heeft daarom bewondering voor de maker ervan. De ander ziet kunst als belegging of een manier om status binnen bepaalde kringen te verwerven. De verzamelaars en kopers zijn vooral gericht op het artefact en in mindere mate op de kunstenaar. Binnen deze twee uitersten zijn allerlei gradaties denkbaar. Zo zegt Saatchi (2011) over puissant rijke verzamelaars dat ze meer geïnteresseerd zijn in het eigen uiterlijk vertoon dan in de kunst of in de kunstenaar:

"Do any of these people actually enjoy looking at art? Or do they simply enjoy having easily recognised, big-brand name pictures, bought ostentatiously in auction rooms at eye-catching prices [...]. Their pleasure is to be found in having their lovely friends measuring the weight of their baubles, and being awestruck".

Figuur 3 Bron: Tepaske e.a. 2010: 53-54

– Voor *Kosmopolieten* is kunst een belangrijk onderdeel van het leven. Zij zien kunst als manier om zichzelf maximaal te ontplooiën en zoeken in kunst zowel diepgang, materialistische waarde (succesvol zijn) als esthetische waarde (vormgeving, schoonheid, genieten). Authenticiteit en de internationale uitstraling van kunst is voor hen van belang. Ook buitenshuis genieten zij van kunst, bijvoorbeeld van architectuur.

– *Postmaterialisten* vormen een groep die zich door alle (sociaaleconomische) lagen van de bevolking bevinden, en zijn erg maatschappelijk betrokken. Zij hebben een afkeer van wat zij zien als 'commercialisering' van kunst en cultuur en zullen kunst ook niet snel gebruiken als statussymbool of vertoon van rijkdom. Voor hen speelt het motief om zichzelf te ontplooiën een belangrijke rol. Zij hebben een grote interesse voor alternatieve kunst uit andere, met name niet-westerse culturen.

– *Postmoderne hedonisten* zijn ook erg gericht op kunst en cultuur, zolang het maar niet door de 'massa' ontdekt is. Deze groep hecht veel waarde aan het belevingselement van kunst; bij voorkeur op experimentele en vernieuwende wijze. Zij willen kicks, steeds nieuwe dingen beleven en bijzondere ervaringen. Alles wat niet standaard is, is gewild bij de postmoderne hedonisten. Kunst is voor hen geen statussymbool. Kunst moet authentiek, 'echt' zijn en afwijkend van de standaard. Een traditioneel onderscheid tussen 'high culture' en 'low culture' is echter niet te maken, zo omarmt deze groep bijvoorbeeld bewust (massa) cultuuruitingen die gebruikmaken van kitscherige elementen vanuit artistieke bijbedoelingen.

Met het teruglopen van subsidies voor kunstenaars, intermediairs en ook kopers, zal de kunstenaar zich vaker direct tot verzamelaars en kopers moeten richten en zich verdiepen in de beweegredenen die mensen hebben om de ontwikkeling van een kunstenaar te volgen en om kunst te kopen.

4.5.2 Kijkers

Het publiek voor hedendaagse autonome beeldende kunst is waarschijnlijk niet heel groot. In de Sectormonitor Beeldende Kunst (Wils e.a. 2011: 54) staat te lezen dat in 2007 in totaal 3,9 miljoen keer een museum voor beeldende kunst is bezocht en 1,4 miljoen keer een galerie.⁴⁸ Onduidelijk is over welke musea en wat voor soort galeries het gaat. Hedendaagse autonome beeldende kunst is veelal experimenteel en de kunstenaars zijn vaak nog niet zo bekend dat ze in aanmerking komen voor een expositie in de 'grote' musea en vertegenwoordiging door bekendere galeries. Deze cijfers zeggen dan ook niet alles over hedendaagse autonome beeldende kunst.

Om vast te kunnen stellen welke waarden het publiek hanteert als het om autonome beeldend kunstenaars gaat wordt gebruik gemaakt van de 'mentality-milieus' van Motivaction die mensen groeperen naar hun levensinstelling en maatschappelijke normen en waarden (Tepaske e.a. 2010: 74).⁴⁹ De 'Kosmopolieten', 'Postmaterialisten' en Postmoderne hedonisten' zijn degenen die het beroep van autonoom beeldend kunstenaar positief zouden kunnen waarderen. Zij zien kunst als statussymbool, als middel waarmee ze zich kunnen onderscheiden, maar ook om zichzelf te ontplooiën of als 'belevenis'. In figuur 3 staat beschreven wat deze drie milieus belangrijk vinden aan kunst. Hoe deze groep over kunstenaars denkt is niet duidelijk maar hetzelfde onderzoek toont wel dat 30% van de Nederlanders het interessant lijkt om in hun dagelijks leven in contact te komen met kunstenaars, in de breedste betekenis van het woord. Ze denken dat ze iets van hen kunnen leren, tijdens een persoonlijk contact inspiratie op kunnen doen of zouden een ontmoeting gebruiken om te achterhalen wat de drijfveren zijn van kunstenaars.

Er is ook een grote groep Nederlanders die niet of nauwelijks iets heeft met beeldend kunst(enaars). De mening van deze groep kan een stempel drukken op het imago van de autonoom beeldend kunstenaar. Heinrich spreekt in dit geval over het 'miskenningscircuit'. In hun oordeel over beeldende kunst(enaars) gebruikt deze groep waarden die buiten de kunst zelf liggen, vooral omdat dit deel van het publiek niet vertrouwd is met artistieke waarden of ze hanteren traditionele artistieke waarden waarmee ze wel bekend zijn. Deze groep vindt veel hedendaagse beeldend kunstenaars geen

⁴⁸ Het gaat dan om het totale aantal bezoeken en niet het aantal unieke bezoekers.

⁴⁹ In Nederland worden acht sociale milieus onderscheiden: traditionele burgerij (14%), gemaksgeoriënteerden (9%), moderne burgerij (20%), nieuwe conservatieven (7%), kosmopolieten (11%), opwaarts mobiele (15%), postmaterialisten (12%) en postmoderne hedonisten (12%) (Motivaction 2010: 75).

**“Als mensen zich verdiepen
in het leven van de
gemiddelde kunstenaar
denk ik dat iedereen zwaar
respect heeft. Helaas
kijken weinig verder dan de
vooroordelen.”**

kunstenaar en ziet hun werk ook niet als kunst. Bain gelooft dat kennis over het kunstenaarschap kan leiden tot een grotere waardering. Zij zegt dat zolang mensen geen weet hebben van of niet begrijpen hoe artistieke processen werken, hoe beelden ontstaan, welke technieken en stijlen kunnen worden toegepast, de waardering voor het artistieke vakmanschap en voor de benodigde vakkennis laag blijft (Bain 2005: 34). Heinich (2004: 71) zegt echter dat meer vertrouwdheid niet hoeft te leiden tot meer instemming met hedendaagse kunst. Het kan volgens haar wel het kritisch oordeel scherpen. Inzicht in het kunstenaarsberoep kan niet alleen zorgen voor meer waardering voor het artistieke proces, het toont ook de professionaliteit van de kunstenaar als cultureel ondernemer en dat kunst maken een serieuze baan is die veel tijd en energie vraagt. Onbekendheid over deze zijde van het kunstenaarsberoep zou volgens Laermans (2004) tevens tot onbegrip kunnen leiden bij het grote publiek:

“Iedere kunstenaar leert zich al snel in te dekken tegen de materiële onzekerheid van het kunstenaarsbestaan. Hij doet aan risicospreiding door te zorgen voor meerdere inkomensbronnen [...] Wanneer op die manier periodes van een misschien weinig bevredigend bijklussen kunnen worden afgewisseld met weken van intense artistieke bezigheid [stagneert] voor de buitenwacht de professionele loopbaan [...] maar de intern-artistieke carrière kan succesvol aanvoelen”.

figuur 3 Schematisch overzicht van de actoren die de beroepsstatus van autonoom beeldende kunstenaars mede bepalen en de waarden die ze daarbij hanteren.

actoren ▼	gebruikte waarden ►	nut en noodzaak	vaardigheden en talenten	faam en succes
maatschappij	overheid	economische, politieke en sociale waarden: aantrekken toerisme, diplomatie en positionering Nederland, sociale cohesie en gentrificatie.	Economische waarden onder de noemer ondernemerschap: inkomen verdienen, publiek-/marktgerichtheid	Waarden die te maken hebben met aandacht en zichtbaarheid: architecten, modeontwerpers, productdesigners staan in 'spotlight'
	burgers	maatschappelijke waarden: vrijheid en creativiteit	(traditionele) artistieke waarden: schilderen, fotografie, beeldhouwen. Dit leidt tot mime: het willen nabootsen van kunst en kunstenaars > amateurs	Waarden die te maken hebben met aandacht en zichtbaarheid: het gaat om de internationale top in blockbusters in grote musea en massamedia
markt	geïnteresseerde kijkers	Educatieve waarden: ontwikkeling, inspiratie Sociale waarden: distinctie	Modernistische artistieke waarden: vernieuwend, origineel	Waarden die te maken hebben met aandacht en zichtbaarheid: (inter)nationale top 100 via presentatie-instellingen, beeldende kunstmusea, media
	kopers	Economische waarden: belegging Sociale waarden: distinctie, aandacht, glamour	Esthetische waarden	Waarden die te maken hebben met aandacht en zichtbaarheid aanzien: via galeries en openingen
beeldende kunstenveld	kunstonderwijs	economische, politieke en sociale waarden: aantrekken toerisme, diplomatie en positionering Nederland, sociale cohesie en gentrificatie.	Artistieke en educatieve waarden: Ontwikkelen artistieke identiteit en ondernemerschap.	Het kunstonderwijs richt zich niet op faam en dat is positief
	handel	Economische waarden: belegging	Economische waarden: ondernemerschap van kunstenaar maar ook imago	Waarden die te maken hebben met aandacht en zichtbaarheid: vooral schilders, beeldhouwers en designers
	presentatie	economische, politieke en sociale waarden: aantrekken toerisme, bezoekersaantallen, sociale cohesie, gentrificatie, participatie (amateurs)	Artistieke en economische waarden: kunstenaarschap en ondernemerschap (curatoren)	op lokaal en regionaal niveau telt dit niet (gaat juist om experiment)
autonoom beeldend kunstenaar	eigen status wordt bepaald in vergelijking anderen	in vergelijking met: grafisch vormgever, industrieel vormgever, modeontwerper, architect wint deze groep wat betreft beroepsstatus	in vergelijking met amateur wint beeldend kunstenaar wat betreft beroepsstatus	In vergelijking met curator wint beeldend kunstenaar wat betreft beroepsstatus

Nabeschuwing

De hoofdvraag die in hoofdstuk 1 is gesteld luidt: In hoeverre is de huidige beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars van invloed op het voortbestaan van het beroep? Gebleken is dat beroepsstatus een subjectief begrip is dat tot stand komt in vergelijking met anderen en afhankelijk is van het referentiekader van degene die het aanzien bepaalt en de context waarin dat gebeurt. Een objectieve uitspraak doen over het voortbestaan van het beroep van autonoom beeldend kunstenaar lijkt eveneens arbitrair. Deze analyse wordt dan ook niet afgesloten met conclusies maar met een nabeschuwing over het aanzien van de autonoom beeldend kunstenaar en de toekomst van zijn beroep. Verder zal ik nog enkele aanbevelingen doen voor vervolgonderzoek.

In figuur 3 is schematisch weergegeven wat de huidige beroepsstatus is van autonoom beeldend kunstenaars. In de eerste twee kolommen staan de actoren waar autonoom beeldend kunstenaars mee te maken hebben of krijgen bij de uitoefening van hun beroep en wiens positieve oordeel van belang is voor het voortbestaan van het beroep. De bovenste rij geeft aan welke criteria worden gehanteerd om status te beoordelen. Door de groepen en criteria te verbinden wordt duidelijk welke waarden worden toegekend aan het beroep van autonoom beeldend kunstenaar. De groene waarden kunnen positief uitpakken voor de beroepsstatus en de rode waarden zouden een bedreiging voor het voortbestaan kunnen vormen. Het schema toont in één oogopslag dat de groene vlakken in de meerderheid zijn. Dit zou betekenen dat de beroepsstatus positief is.

De onderste rij geeft aan hoe de autonoom beeldend kunstenaar zijn eigen status ervaart. Uit hoofdstuk 1 bleek dat de eigen status wordt bepaald in vergelijking met anderen. In dit geval in vergelijking met de groepen die een bedreiging lijken te vormen voor de autonoom beeldend kunstenaar. Alleen de ontwerper of creatieve professional zou een bedreiging kunnen vormen voor het voortbestaan van het beroep. De amateur is geen beroepsbeoefenaar. Zijn interesse in beeldende kunstbeoefening wordt door het professionele kunstenveld gebruikt voor het verhogen van publieksparticipatie en bezoekersaantallen in reactie op het overheidsbeleid. De amateur zelf presenteert zich wel steeds vaker als professioneel autonoom beeldend kunstenaar. Zolang hij dit niet doet vanuit een daadwerkelijke beroepspraktijk zal hij binnen het professionele kunstenveld op de lange termijn niet serieus worden genomen omdat daar nog immer artistieke beoordelingscriteria als cv's en gedegen opleiding gelden. De curator presenteert zich naar buiten misschien als kunstenaar maar binnen het kunstenveld houdt hij vast aan zijn taken als internationaal netwerker en organisator van innovatieve tentoonstellingsconcepten. De ontwerpers echter worden door de overheid volop geprezen vanwege hun ondernemerschap, hun vermogen om internationaal aanzien te vergaren en hun wereldwijde zichtbaarheid. Architecten, meubelontwerpers, mode-ontwerpers en productdesigners lijken veel toegankelijker voor het grote publiek. Hun autonome werk is gericht op esthetiek en daardoor makkelijker te begrijpen. Deze groep lijkt bovendien het cultureel

ondernemerschap beter te beheersen. Het zou kunnen zijn dat binnen hun opleiding meer aandacht hieraan wordt besteed dan binnen de opleiding autonoom beeldende kunst. Het zou echter ook in het karakter van de persoon kunnen zitten. Hij heeft namelijk van het begin af aan gekozen voor een toegepaste creatieve opleiding aan de kunstacademie in plaats van een autonome en pas later, als beroepsbeoefenaar, kiest hij ervoor autonome werkzaamheden te ontwikkelen. Autonoom beeldend kunstenaars gaan van meet af aan voor het autonome kunstenaarschap, ze nemen de risico's op een minimaal inkomen en gebrek aan publieke erkenning voor lief. Ze tonen geduld en doorzettingsvermogen om hun kunstenaarschap te ontwikkelen en bevestigd te krijgen. Om geld te verdienen om hun autonome praktijk en hun leven te kunnen bekostigen gaat een groot deel van de beeldend kunstenaars op zoek naar commerciële ontwerp opdrachten. Hieruit blijkt dat ontwerpers handelen, denken en creëren vanuit een andere logica dan autonoom beeldend kunstenaars. Dit brengt mij bij de hoofdvraag: in hoeverre is de huidige beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars van invloed op het voortbestaan van het beroep?

De bedreigingen voor het voortbestaan zitten voornamelijk in de mogelijkheid om voldoende inkomen te verdienen met een autonome beroepspraktijk. Zeker nu de overheid de subsidies substantieel verlaagt. De geschiedenis toont echter dat dit probleem niet van deze tijd is. De risico's van het vak zijn bekend, toch kiezen jaarlijks zo'n 2500 (Wils e.a. 2011: 40) jongeren voor een opleiding autonome beeldende kunst. De positieve kanten van het beroep lijken dus zwaarder te wegen. Daarnaast biedt onze hedendaagse economie en het gegeven dat autonoom beeldend kunstenaars deel uitmaken van de volgens de overheid zo belangrijke creatieve industrie, voldoende mogelijkheden om inkomen te vergaren uit andere creatieve werkzaamheden. Plus dat de door de overheid geprezen instrumentele waarden van (autonome) beeldende kunst de kunstenaar voldoende kansen bieden om een toegepaste kunstenaarspraktijk op te starten naast het autonome kunstenaarschap.

De andere bedreiging komt voort uit het negatieve beeld dat de politiek - vooral de VVD en PVV - schetst van beeldend kunstenaars en het beeldende kunstenveld. Het feit dat de kunstenaar reeds enkele jaren wordt weg gezet als elitair, egocentrisch en subsidie verslaafd zou kunnen leiden tot een negatief imago bij het publiek, mogelijke opdrachtgevers en kopers. Het zijn vooral de beleidsbepalende partijen die zich neerbuigend uitlaten. Deze houding zou kunnen voortkomen uit hun neo-liberalistische en/of populistische achtergrond of uit de hedendaagse westerse economisch gestuurde cultuur waarbinnen 'franjes' en nutteloosheid nauwelijks worden getolereerd en alles nut of noodzaak dient te hebben. Dit negatieve beeld botst met de positieve instrumentele waarden van de kunst die de overheid reeds tientallen jaren inzet om kunstsubsidies te legitimeren. Voor het legitimeren van de huidige bezuinigingen naar het kunstenveld en naar dat deel van de politiek en Nederland dat de hedendaagse beeldende kunst wel een warm hart toedraagt, wordt verwezen naar de huidige 'crisis' en naar het feit dat de sector dusdanig is geprofessionaliseerd dat het tijd wordt om op eigen benen te staan. Juist deze zelfstandigheid leidt volgens de politiek tot meer publieksgerichtheid, meer openheid

en dus minder hooghartigheid. Zodra de bezuinigingen zijn doorgevoerd, de sector is geherstructureerd en de crisis is bezworen zal de toon van de politiek milder worden. Een nieuwe, meer linkse, regering zou reeds eerder voor een ander geluid kunnen zorgen. Vanwege het imago is het belangrijk dat het kunstenveld en de kunstenaars alle geuite kritieken serieus nemen en alert hierop reageren.

Al met al is de huidige beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars die lijkt te zijn gemarginaliseerd niet van invloed op het voortbestaan van het beroep. De vrijheid die het kunstenaarschap eist, de mogelijkheid om te scheppen, de individualiteit die nodig is en de authenticiteit die het met zich meebrengt zijn romantische waarden die hun aantrekkingskracht niet verliezen. Bovendien vraagt het beroep om zelfstandig ondernemerschap dat vrijheid met zich meebrengt, flexibiliteit en afwisseling; stuk voor stuk kenmerken die velen in onze hedendaagse maatschappij aanspreken.

Discussie en aanbevelingen

De literatuur, rapporten en artikelen die voor dit onderzoek zijn gebruikt, zijn gericht op beeldende kunst en beeldend kunstenaars. Omdat het ging om de huidige status is zoveel mogelijk gebruik gemaakt van informatie die niet ouder is dan tien jaar. De kunstsector is echter een sector die continu in beweging is en die zich kenmerkt door een enorme pluriformiteit. De huidige economische crisis, bezuinigingen en de trends die elkaar ook binnen het kunstenveld steeds sneller lijken op te volgen zorgen ervoor dat de actualiteit van de bevindingen niet lang houdbaar is en dat generaliseren problematisch is. Alleen al de tiental uitgevoerde interviews toonde uiteenlopende meningen over het aanzien van het kunstenaarsvak en de wijze waarop het beroep werd uitgeoefend. Individualisme, distinctie, verandering, diversiteit zijn eigen aan het kunstenaarsberoep en het kunstenveld. Dit vraagt om een singuliere onderzoeksbenadering. Dit onderzoek geeft een overzicht van de gebeurtenissen die van invloed zijn geweest op het aanzien van de autonoom beeldend kunstenaar en op de wijze waarop dit wordt beoordeeld en door wie. Om daadwerkelijk aanbevelingen te kunnen doen aangaande de verbetering van de beroepsstatus zal moeten worden ingezoomd op een kleinere specifiek omschreven groep autonoom beeldend kunstenaars, bijvoorbeeld verdeeld naar de discipline waarin ze werkzaam zijn en de soort beroepspraktijk die ze hebben.

Eén bevinding vraagt in mijn ogen om verder onderzoek of in ieder geval om aandacht. Het lijkt erop dat zowel het kunstonderwijs als de overheid en ook het kunstenveld nauwelijks onderscheid maken tussen het kunstenaarschap en het ondernemerschap. Er wordt veel gesproken over de onbenoembaarheid van de vakinhoud, het ontbreken van vakmanschap, onduidelijkheid over benodigde vaardigheden en dergelijke. Dit is ook de reden dat diverse groepen het beroep van autonoom kunstenaar zo makkelijk inwisselbaar maken met het beroep van ontwerper en dat amateur

kunstenaars zich durven te presenteren als professionals. Mijns inziens vraagt juist het kunstenaarschap om specifieke vaardigheden waarmee de autonoom beeldend kunstenaar zich onderscheidt van andere professionals en van amateurs. Het ondernemerschap krijgt echter steeds meer aandacht in het kunstonderwijs en bij de beoordeling van kunstenaars op hun professionaliteit terwijl de autonoom beeldend kunstenaar zich met deze vaardigheden alleen kan onderscheiden van de amateur. Het is bijna een onbegonnen zaak om zich op basis van zijn ondernemersvaardigheden te profileren binnen de economie en de maatschappij aangezien bijna iedere creatieve professional en hoger opgeleide professional over dergelijke bekwaamheden beschikt. Ik wil er dan ook voor pleiten dat er vanuit de fondsen, het kunstonderwijs en het kunstenveld veel meer aandacht wordt besteed aan het kunstenaarschap. Door onderzoek hiernaar, bewustwording hierover, publicaties noem maar op.

Dit brengt me meteen bij de tweede aanbeveling. Deze is richting het kunstenveld. Beeldende kunstorganisaties staan in dienst van de kunst en daarmee van de kunstenaar. Het is hun taak kunst zichtbaar en toegankelijk te maken voor diverse groepen mensen. Daarnaast maken ze deel uit van het kunstenaarschap: ze zorgen ervoor dat de kunstenaar kan reflecteren en voortbouwen op de kunstwerken die hij maakt, dat een oeuvre vorm kan krijgen en kan worden geconsolideerd. Deze tweedeling in hun taak zou duidelijk naar voren moeten komen uit hun organisatiestructuur en het gevoerde beleid. Zo is bijvoorbeeld uit deze analyse gebleken dat een groot deel van de tot autonoom beeldend kunstenaar opgeleide beroepsbeoefenaren (gedeeltelijk) werkzaam zijn binnen het kunstenveld. De vraag is of dit invloed heeft op de wijze waarop het kunstenveld functioneert. Uitgebreid onderzoek naar hoe beeldende kunstorganisaties op lokaal, regionaal en nationaal niveau heden ten dage werken en hoe ze deze tweedeling in het takenpakket goed zouden kunnen vormgeven kan een bijdrage leveren aan een positieve bijstelling van het imago van beeldend kunstenaars. Het zou tevens kunnen leiden tot een meer transparante en toegankelijker kunstwereld.

Tot slot wil ik aan autonoom beeldend kunstenaars meegeven dat ze zich niet te makkelijk zouden moeten nestelen in de uitzonderingspositie die ze verworven hebben. Het is duidelijk dat bijna alle beeldend kunstenaars heel hard werken om überhaupt kunstenaar te kunnen zijn. Dit gegeven zouden ze moeten uitdragen en verdedigen. Het zou nooit moeten vervelen om uit te leggen wat het inhoudt om een kunstenaar te zijn. Verder is hun individualisme hun charme en vormen de vrijheid en de authenticiteit van het beroep de aantrekkingskracht tot velen. Hier zouden ze meer mee kunnen doen. Kunstenaars lijken zich vooral te richten tot hun 'peers' binnen het kunstenveld maar er zijn misschien wel heel veel mensen daarbuiten die graag meer leren over het kunstenaarschap, het leuk vinden om met echte kunstenaars te praten en de geur van het atelier willen opsnuiven. Wie weet boren ze daarmee een heel nieuwe groep liefhebbers, kopers en kijkers aan. Ze hoeven hun individualisme niet op te geven maar ze zouden zich er ook niet achter moeten verschuilen.

“Ik voel me op geen enkele manier bedreigd. Met werken, kunst maken kan ik niet stoppen. Misschien moet ik op andere manier bijverdienen maar ik blijf maken wat ik moet. Ik kan me voorstellen dat iedereen die die drive heeft bijzonder werk te maken, dat gewoon blijft doen dat verandert niet.”

Samenvatting

De beroepsstatus van de autonoom beeldend kunstenaar. Een onderzoek naar het aanzien van autonoom beeldend kunstenaars en de toekomst van hun beroep

De status van het beroep van beeldend kunstenaar is door de eeuwen heen geëvolueerd van ambachtsman, onbegrepen genie, bohémien tot autonoom beeldend kunstenaar. In de romantiek is de basis gelegd voor het stereotype van de kunstenaar: het authentieke genie dat ploeterend maar vrij, op eenzame hoogte streeft naar het maken van het ultieme kunstwerk. De (post-)modernisten distantieerden zich van dit verheven statusbeeld. Toch lijkt deze romantische kunstenaarsopvatting heden ten dage te knagen aan het aanzien van het beroep van autonoom beeldend kunstenaar. De politiek zet de kunstenaar enerzijds neer als beroepsbeoefenaar die niet kan overleven zonder subsidies en door zijn elitaire houding het contact met het publiek verliest. Aan de andere kant ziet de overheid de creatieve industrie, waarvan de beeldende kunstsector deel uitmaakt, als de motor van onze hedendaagse postfordistische economie en wordt de beeldende kunst geprezen vanwege de instrumentele economische en maatschappelijk waarden. Autonoom beeldend kunstenaars lijken alle eigenschappen te bezitten die noodzakelijk zijn voor een moderne kenniswerker. De ware modelarbeider is echter de ontwerper die beeldende excellentie weet te combineren met communicatieve virtuositeit en zichtbaarheid waardoor hij het grote publiek aan zich weet te binden. Hiermee zou de ontwerper zijn beroepsstatus kunnen verhogen ten koste van de autonoom beeldend kunstenaar. Of zou de marginalisering van de beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars te maken hebben met de onbenoembare vakinhoud en met het imago van het kunstonderwijs? Onder andere door de democratisering van de kunst en de onthiërarchisering van de samenleving doet de amateur beeldend kunstenaar zich steeds vaker voor als professional. Zowel de kunstenaar als het kunstenveld lijkt te zijn gefascineerd door deze ongebonden kunstliefhebber.

De vraag is of de autonoom beeldend kunstenaar zijn soevereiniteit en vrije inspiratieruimte weet te behouden binnen een wereld waarin economische waarden de overhand lijken te hebben. Deze analyse leidt de lezer via interpretaties van actuele literatuur, bestaande onderzoeken en enkele gehouden interviews langs het fenomeen beroepsstatus, naar de betekenis van cultureel ondernemerschap in een postfordistische maatschappij om uiteindelijk te komen tot de kern van de beroepspraktijk: de inbedding van het kunstenaarschap in de hedendaagse samenleving. Door het kunstenaarsberoep op deze wijze te beschouwen worden niet alleen de bedreigingen voor het voortbestaan van het kunstenaarsberoep blootgelegd maar wordt ook inzicht gegeven in de kansen die de overheid, de markt en het kunstenveld bieden en de kansen die de kunstenaar zelf in de hand heeft.

Woord van dank

Ik had nooit deze laatste pagina bereikt zonder de hulp en medewerking van een aantal mensen. In de eerste plaats wil ik iedereen bedanken die ik heb mogen interviewen. Ik noem geen namen vanwege de beloofde anonimiteit maar stel het zeer op prijs dat de kunstenaars en alle andere betrokkenen uit Breda tijd hebben vrij gemaakt om mij te woord te staan. De gesprekken vond ik stuk voor stuk zeer inspirerend. Ze hebben zeker bijgedragen aan de totstandkoming van de uiteindelijke analyse. Daarnaast bedank ik Lisette Dankert, directeur Stichting Electron, die tussen haar drukke werkzaamheden door de tijd heeft genomen mij te begeleiden bij het onderzoek en mij kennis heeft laten maken met de verschillende kanten van het beeldende kunstenveld in Breda. Natuurlijk bedank ik ook mijn stagebegeleider vanuit de Universiteit Utrecht, Hestia Bavelaar, voor de boeiende gesprekken die ik met haar mocht voeren over de wereld van de beeldende kunst, haar opbouwende kritieken en haar complimenten aan het einde die mij de moed gaven om nog even door te zetten. En tot slot een dikke kus voor het thuisfront. Ten eerste mijn schoonvader, Ries Snellenberg, die altijd klaar stond om de kinderen op te vangen. En dan mijn gezin dat heel veel geduld heeft moeten hebben met een echtgenote en moeder die de afgelopen maanden gekluisterd zat aan haar boeken en de computer zodat er weinig tijd over bleef voor spelletjes, overhoorwerk, gezelligheid, verhaaltjes, winkelen en noem maar op: Marcel, Luna, Mika, Ravi en Cosmo bedankt voor jullie geduld en liefde.

Bronnenlijst

Literatuur

- Abbing, Hans, *Why are artists poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam 2006³ (2002).
- Baricco, Alessandro [vertaald door Manon Smits], *De Barbaren*, Amsterdam 2011.
- Botton de, Alain, *Statusangst*, Amsterdam 2010¹⁴ (2004).
- Bovens, M.A.P., P. 't Hart, M.J.W. van Twist, *Openbaar Bestuur. Beleid, organisatie en politiek*, Alphen a/d Rijn 2007.
- Braak ter, Lex e.a. (red.), *Second Opinion. Over beeldende kunstsubsidie in Nederland*, Rotterdam 2007.
- Cinnirella, Marco, 'Ethnic and national stereotypes: a social identity perspective', in : C.C. Barfoot (ed.), *Beyond Pug's Tour. National and Ethnic Stereotyping in Theory and Literary Practice*, Amsterdam/ Atlanta 1997, pp. 37-51.
- Doorman, Maarten, *De romantische orde*, Amsterdam 2004.
- Gielen, Pascal, *Kunst in Netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en beeldende kunst*, Heverlee-Leuven 2009³ (2003).
- Gielen, Pascal, Paul De Bruyne (eds.), *Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam 2012.
- Gillick, Liam, *Maybe it would be better if we worked in groups of three?*, 's-Hertogenbosch 2008, [Hermeslezing 2].
- Heinich, Nathalie, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, Amsterdam 2003.
- Houweling, Jos (red.), *41 brieven aan de jonge kunstenaar*, Amsterdam 2007.
- Hurkmans, Ben e.a. (red.), *All That Dutch. Over internationaal cultuurbeleid*, Rotterdam 2005.
- Rifkin, Jeremy, *The European Dream. How Europe's Vision of The Future Is Quietly Eclipsing The American Dream*, New York 2005.
- Rosler, Martha, *Culturele klasse: kunst, creativiteit, stedelijkheid*, 's-Hertogenbosch 2010, [Hermeslezing 3].
- Seijdel, Jorinde, *De waarde van de amateur*, Amsterdam 2010.
- Smithuijzen, Cas (red.), *Cultuurbeleid in Nederland*, Den Haag/ Amsterdam 2007.
- Stultiens, Henk, Luuk Stultiens, *Het fenomeen Status. Waarom we ons gedragen zoals we doen*, Schiedam 2004.
- Winkel van, Camiel, *During the exposition the gallery will be closed*, Amsterdam 2012.
- Winkel van, Camiel, *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam 2007.
- Wolfson, Rutger (red.), *Kunst in Crisis*, Amsterdam/Middelburg 2003.
- Tilroe, Anna, *De Ja-sprong. Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst*, Amsterdam/ Antwerpen 2010.
- Velthuis, Olav, *Imaginaire Economie. Hedendaagse kunstenaars en de wereld van het grote geld*, Rotterdam 2005.

Onderzoeksrapporten en beleidsstukken

- Bain, Alison 'Constructing an artistic identity', *Work, Empliment Society* (2005) 19, pp. 25-46.
- Broek, van den, Andries, *Toekomstverkenning kunstbeoefening. Een essay over de mogelijke betekenis van sociaal-culturele ontwikkelingen voor volume, voorkeuren en vormgeving van kunstbeoefening in de vrije tijd*, Den Haag (SCP) 2010.
- Brouwer, Natasja, Corine Zijdeveld, *De markt voor beeldende kunst en de financiële positie van beeldende kunstenaars 2001*, Amsterdam (OCW) 2003.
- Dijkgraaf, Robbert e.a., *Onderscheiden, Verbinden, Vernieuwen. De toekomst van het kunstonderwijs. Advies van de Commissie-Dijkgraaf voor een sectorplan kunstonderwijs*, Den Haag 2010.

- IJdens, Teunis, Danielle de Laat-Van Amelsfoort, Marcel Quanjel, *Evaluatie van de Wet werk en inkomen kunstenaars (Wwik). Onderzoeksrapport*, Tilburg (IVA) 2010.
- Jenje-Heijdel, Wendy, Danielle ter Haar, *Kunstenaars in Nederland. Centrum voor Beleidstatistiek 07005, Voorburg/Heerlen (CBS) 2007.*
- Kunsten '92, *Agenda 2020. Bouwstenen voor toekomstig cultuurbeleid*, Amsterdam 2012. <<http://www.kunsten92.nl/wp-content/uploads/2012/06/Agenda-2020-2.pdf>> (juli 2012).
- Kleuver de, Justin, Karin Schaafsma, Agnes Winter, *Nu Is Het Zaak*, z.p. 2012. <<http://www.dezaaknu.nl/downloads/Nu%20is%20het%20zaak02.pdf>> (juli 2012).
- Ministerie ELI, ministerie OCW, *Topteam Creatieve Industrie, Creatieve industrie in topvorm*, Den Haag 2011.
- Ministerie van OCW, *Meer dan Kwaliteit. Een nieuwe visie op cultuurbeleid*, Den Haag 2011.
- Ministerie van OCW, Ministerie van Buitenlandse Zaken, *Grenzeloze Kunst*, Den Haag 2008.
- Mondriaan Fonds, *Experiment en Eeuwigheid. Beleidsplan 2013-2016*, Amsterdam 2012.
- Schnabel, Paul, 'Het zestiende sociaal en cultureel rapport kijkt zestien jaar vooruit', in: Schnabel, Paul (red.), *In het zicht van de toekomst. Sociaal en Cultureel Rapport 2004*, Den Haag, 2004, pp. 45-91.
- Schreven, Luuk, Anouk de Rijk, *Kunstenaars in Breder Perspectief. Kunstenaars, kunstopleiding en arbeidsmarkt*, Den Haag/Heerlen (CBS) 2011.
- Tepaske, Ester e.a., *Betekenis van kunst en cultuur in het dagelijks leven. Onderzoeksrapport door Motivaction in opdracht van Cultuur-Ondernemen*, Amsterdam 2010.
- Wils, Jaap e.a., *In Beeld. Nulmeting Sectormonitor Beeldende Kunst. Eindrapport. Een onderzoek in opdracht van het Ministerie van OCW*, Zoetermeer 2011.
- Winkel van, Camiel, Pascal Gielen, Koos Zwaan, *De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het post-industriële tijdperk*, Breda 2012.

Artikelen uit tijdschriften, kranten en van internet

- Boomgaard, Jeroen, 'Radicale autonomie. Kunst ten tijde van procesmanagement', *Open* (2006) 10. <<http://classic.skor.nl/article-2864-nl.html>> (juli 2012).
- Borne van den, Sofie, 'Succes in kunstenaarsloopbanen. Een onderzoek naar de kritische succesfactoren en fasen in de artistieke loopbaan van beeldend kunstenaars', *Loopbaanvisie* (2010) 3, pp. 65-70.
- Graaf, P.M. de, M. Kalmijn, 'Culturele en economische beroepsstatus: Een evaluatie van subjectieve en objectieve benaderingen', *Mensch en maatschappij* 70 (1995) 2, pp. 152-165.
- Hantelmann, Dorothea, 'Ik beloof je, het is performatief', *MetropolisM* (2004) 4 <<http://metropolism.com/magazine/2004-no4/ik-beloof-je-het-is-performatief/>> (7 juli 2012).
- Hillaert, Wouter, 'Gezocht: slimme kunstenaars', op: internet: Nederlands toneelverbond, Marie Kleine-Gartman pen 2011, <http://www.nederlandstoneelverbond.nl/do.php?a=show_visitor_gartman&editorial_id=95> (februari 2012).
- Knol, Meta, Lejo Schenk, 'Het onderscheid tussen westerse en niet-westerse kunst is achterhaald', *NRC Handelsblad* 2 januari 2010.
- Laermans, Rudi, 'De draaglijke lichtheid van het kunstenaarsbestaan. Over de onzekerheden van artistieke carrières', *De Witte Raaf* (2004) 112 (november-december). <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2864>> (december 2011).
- Lawson, George, 'Internationaal cultuurbeleid is nog teveel eenzijdige promotie van onze voortreffelijkheid',

- SICA*mag 37 (2008). <<http://www.sica.nl/content/nl-%E2%80%9Cinternationaal- cultuurbeleid -nog-teveel-eenzijdige-promotie-van-onze-voortreffelijkheid%E2%80%9D>> (januari 2012).
- Minnaert, Toine, 'Drang naar samenhang. Het internationaal cultuurbeleid van Nederland', *Boekman* 21 (2009) najaar, pp. 6-13.
- Mous, Huub, 'Homeward Bound. De Domesticatie van de kunst in de jaren tachtig', *Kunst- en Museumjournaal* 7 (1996) 1/2/3. <<http://www.huubmous.nl/teksten/artikelen/homeward-bound-de-domesticatie-van-de-kunst-in-de-jaren-tachtig/>> (25 juni 2012).
- Rek de, Wilma, 'Karakter is overschat. Interview met massapsycholoog Jaap van Ginneken', *Volkskrant* 17 maart 2012.
- Ruyters, Domeniek, 'Met knipperend licht door het Metropolitan bij nacht. Kunst in de kenniseconomie', *Metropolis M* (2010) 1. <<http://metropolism.com/magazine/2010-no1/met-knipperend-licht-door-het-me/>> (15 oktober 2011).
- Saatchi, Charles, 'The hideousness of the art world', *The Guardian* 2 december 2011.
- Schouwenburg, Louise, 'De ontwerper als kunstenaar', *Metropolis M* (2010) 5. <<http://metropolism.com/magazine/2010-no5/de-ontwerper-als-kunstenaar/>> (14 januari 2012).
- Seijdel, Jorinde, 'Een precair bestaan. Kwetsbaarheid in het publieke domein', *Open* (2009) 17 <<http://classic.skor.nl/article-4174-nl.html>> (juli 2012).
- Veire, Vande, Frank, *I Love Art, You Love Art, We All Love Art, This Is Love. Een pamflet over de kunstwereld* Gent maart 2003.
- Verschaffel, Bart, 'Kunstenaar zijn is ook een kunst. Over het eerste werk en het oeuvre', *De Witte Raaf* (2009) 140 (juli-augustus). <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3438>> (14 oktober 2011).

Websites

Boekmanstichting	www.boekman.nl
CBS	www.cbs.nl
De Witte Raaf	www.dewitteraaf.be
De Zaak Nu	www.dezaaknu.nl
Intermediair	www.intermediair.nl
ISCO	www.ilo.org/public/english/bureau/stat/isco/index.htm
Kunsten '92	www.kunsten92.nl
Kunstfactor	www.kunstfactor.nl
MetropolisM	www.metropolism.com
Mondriaan Fonds	www.mondriaanfonds.nl
Raad voor Cultuur	www.cultuur.nl
Rijksoverheid, beeldende kunst	www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/beeldende-kunst
Rijksoverheid, beeldende kunst	www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/creatieve-industrie
SCP	www.scp.nl
SKOR, Open	www.skor.nl/nl/publicaties?f=22439
Stichting Cultuur-Ondernemen	www.cultuur-ondernemen.nl
The Autonomy Project	http://theautonomyproject.org

“Kunst blijft gewoon bestaan. Daar is geen status of subsidie voor nodig. Misschien wordt het allemaal wat minder en wordt er wat kritischer gekeken.”

Bijlage 1 Verloop interviews, respondentent, bevindingen

Voorafgaand aan de interviews zijn ter oriëntatie gesprekken gevoerd met diverse mensen uit het kunstenveld en de creatieve industrie (Kunsthistoricus, architect, directeur beeldende kunstorganisatie, programmeur beeldende kunstorganisatie). Deze gesprekken zijn niet met opnameapparatuur vastgelegd, evenmin schriftelijk uitgewerkt. Aan de hand van deze gesprekken en de literatuur over de hedendaagse beroepspraktijk van beeldend kunstenaars is ervoor gekozen kunstenaars met diverse beroepspraktijken, ontwerpers en managers van kunstorganisaties te interviewen. Ruim vijftig mensen zijn benaderd. Uiteindelijk waren twaalf mensen bereid mee te werken.

De interviews zijn in april, mei, juni 2012 afgenomen en opgenomen met voicerecorder. Ze duurden tussen drie kwartier en anderhalf uur. De interviews vonden individueel plaats met uitzondering van het interview met respondenten 4, 5 en 6 dat bestond uit een groepsgesprek. Alle interviews zijn getranscribeerd. Volgens afspraak met de respondenten worden ze anoniem behandeld. Twee interviews (respondent 11 en 12) zijn om diverse redenen niet opgenomen maar wel achteraf schriftelijk uitgewerkt. Door de kleine respons, de diversiteit aan respondenten en het feit dat alle respondenten werkzaam zijn in dezelfde gemeente is generaliseren niet mogelijk. De resultaten zijn dan ook gebruikt ter ondersteuning van de beeldvorming over de beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars en de toekomst van hun beroep. Om nieuwe inzichten te verzamelen en bestaande inzichten te ontcrachten of te bevestigen. Opvallend was dat de interviews van de autonoom beeldend kunstenaars onderling veel overeenkomsten toonden.

Van ieder interview is een samenvatting gemaakt en zijn ter zake doende uitspraken gelabeld. De uitspraken die het literatuuronderzoek onderschrijven of tegenspreken zijn geselecteerd en ter illustratie gebruikt op de even pagina's van deze scriptie. Met de respondenten is afgesproken dat de interviews anoniem zouden worden behandeld. Daarom wordt bij deze citaten niet verwezen naar respondenten. Hieronder worden per respondent enkele achtergrondgegevens weergegeven en een korte samenvatting van het interview. De respondenten worden allemaal aangeduid met 'hij' maar er zaten zowel mannen als vrouwen bij. Voor dit onderzoek doet de sekse niet ter zake. De lijst wordt afgesloten met een opsomming van de bevindingen.

Topic list kunstenaars: werkzaamheden/scholing, betekenis en belang van status, toekomst beeldend kunstenaars (bedreigingen/kansen), onderscheid tussen autonoom beeldend kunstenaars en ontwerpers, invulling eigen beroepspraktijk wat betreft kunstenaarschap en ondernemerschap.

Topic list medewerkers kunstenveld: werkzaamheden, doelstelling/missie organisatie, publiek, betekenis en belang van status, toekomst beeldend kunstenaars (bedreigingen/kansen), onderscheid tussen autonoom beeldend kunstenaars en ontwerpers.

Respondent 1

Leeftijdscategorie: 30-45

Opleiding: autonoom beeldend kunstenaar (bachelor)

Soort beroepspraktijk⁵⁰: kunstgerelateerd

Samenvatting interview:

Beeldende kunst en vormgeving sluiten elkaar niet uit. Spelen met het grensgebied tussen kunst en vormgeving zorgt voor belevenissen. Publieksparticipatie is belangrijk door kunst aan vormgeving te koppelen wordt beeldende kunst toegankelijker. Ondanks de cross overs die plaatsvinden tussen kunst en vormgeving blijft het verschil tussen beide disciplines bestaan. Respondent kan zich heel kwaad maken over negatieve houding – armoedzaaiers, subsidie-infuus, lui - van politiek ten opzichte van kunstenaars. Hij is gestopt als autonoom beeldend kunstenaar omdat de bijkomende werkzaamheden al zijn tijd opslokten. Hij ziet het als zijn kunst om mooie tentoonstellingen te maken en activiteiten te organiseren waar veel mensen van komen genieten.

Respondent 2

Leeftijdscategorie: jonger dan 30

Opleiding: autonoom beeldend kunstenaar (bachelor)

Soort beroepspraktijk: kunstgerelateerd

Samenvatting interview:

Respondent 2 ziet dat veel kunstenaars afwachtend zijn als het om hun toekomst gaat. Ze laten zich te veel sturen door het overheidsbeleid. Hij gelooft dat kunst voldoende aanzien heeft om alternatieve (buiten overheidssubsidies om) fondsen te werven en wil zich graag inzetten om kunstenaars daarbij te helpen. Hij relateert status aan de negatieve berichtgeving van de overheid.

Respondent 3

Leeftijdscategorie: 30-45

Opleiding: autonome beeldende kunst (bachelor/master)

Soort beroepspraktijk: pluriactief, medio 2012 kunstgerelateerd

Samenvatting interview:

Respondent 3 denkt dat wanneer mensen zich verdiepen in het leven van de gemiddelde Nederlandse kunstenaar ze zeker respect voor deze beroepsbeoefenaar zullen hebben. Hij wijt de negativiteit die momenteel rondom het beroep hangt aan de vooroordelen die er bestaan. Hij gelooft echter dat het

⁵⁰ Volgens de verdeling van Van Winkel en Gielen (2012: 58): hybride, monoliet, pluriactief, kunstgerelateerd.

voor een kunstenaar niet uitmaakt hoe zijn beroepsstatus gezien wordt en dat het pas invloed heeft als er financiële gevolgen zijn. De media zouden meer aandacht kunnen besteden aan het ondernemerschap van kunstenaars. Daarnaast vindt hij dat ook andere bedrijven indirect profiteren van de subsidies die kunstenaars krijgen, bijvoorbeeld via de materialen, aannemers, boekhouders etc. Nu het allemaal minder wordt zullen ontwerpers het ook moeilijk krijgen.

Respondent 4

Leeftijdscategorie: ouder dan 45

Opleiding: autonome beeldende kunst

Soort beroepspraktijk: pluriactief

Samenvatting interview:

Respondent 4 maakt zich zorgen over het voortbestaan van de autonome beeldende kunst. Hij ziet de toekomst somber in voor jonge, startende beeldend kunstenaars die (nog) geen internationaal netwerk hebben en moeite hebben met zichzelf presenteren en met onderhandelen. Toch gelooft hij dat de situatie niet blijvend is vanwege de 'stuwende kracht' van kunst. Hij is zeer kritisch over toegepaste kunsten als grafische vormgeving en product design. Deze werken horen niet thuis in de musea en presentatieruimtes, die hebben hun eigen fora en 'podia'. Hij vraagt zich af waarom vandaag de dag alles een functie moet hebben en zijn geld moet opleveren; dat past niet bij autonome beeldende kunst. Hij voelt niet dat er waardering is voor zijn beroep terwijl dat bijvoorbeeld in Duitsland anders is. De aandacht voor de 'grote namen' – voor de iconen van de kunst - zorgt ervoor dat alles wat daaronder zit onzichtbaar wordt. Door terug te grijpen naar de geschiedenis relateert hij een eventuele devaluering van het beroep. De overheidssteun sinds halverwege de vorige eeuw is ook gewenning maar heeft zeker een functie. Het heeft van Nederland een rijk, tolerant en weldenkend land gemaakt. Door het individualisme van kunstenaars zijn ze niet te mobiliseren. Belangrijk is dat er voldoende presentatiemogelijkheden blijven bestaan aangezien het tonen van werk noodzakelijk is voor reflectie en ontwikkeling. Hedendaagse kunst heeft tijd nodig en aandacht van musea om te kunnen rijpen bij het publiek. Vroeger had de artoteek daar een belangrijke rol in.

Respondent 5

Leeftijdscategorie: ouder dan 45

Opleiding: autonome beeldende kunst

Soort beroepspraktijk: pluriactief

Samenvatting interview:

Deze kunstenaar heeft zich na de afronding van de kunstacademie nog lange tijd student genoemd. Afhankelijk van de situatie zegt hij nu de ene keer dat hij les geeft de andere keer dat hij kunstenaar is. Hij vond het aan het begin van zijn loopbaan moeilijk om toe te geven dat hij strategisch te werk ging

bij het accepteren van opdrachten en tentoonstellingen en bij het netwerken. Hij zegt dat opleiding en de inhoud van het CV medebepalend zijn voor de status. De onbekendheid over het vak van beeldend kunstenaar en over de vele werkzaamheden die de kunstenaar naast zijn creatieve werkzaamheden moet uitvoeren beïnvloeden het imago. Het op verschillende manieren inkomen zien te verwerven kost veel energie en aandacht waardoor het kunstenaarschap en de verdieping die dit vraagt in de knel komt. Hij benadrukt dat, volgens de overheid en de burgers, de kunst zijn geld (in geval van overheidsfinanciering) moet opleveren. Mensen vinden het prima als ze van mooie kunst kunnen genieten maar dat betekent nog niet dat de kunstenaar daar privileges uit kan halen. Op deze manier wordt vergeten wie de kunst maakt. Mensen denken al snel dat kunstenaars buiten het systeem staan; ze moeten echter de vaardigheid hebben om datgene wat ze maken buiten het systeem weer met het systeem te verbinden. Kunstenaars zoeken stilletjes hun weg in de huidige negatieve stemming die er heerst, maar niet alleen de kunstenaars zijn stil, de hele maatschappij kenmerkt zich door matheid: 'als het met mij goed gaat dan is het oke'. Toch als je naar de geschiedenis kijkt dan is de interesse voor beeldende kunst – opleidingen, tentoonstellingen, cursussen – enorm toegenomen. Wat dat betreft staat kunst in een positief daglicht.

Respondent 6

Leeftijdscategorie: jonger dan 30

Opleiding: autonoom beeldende kunst (bachelor)

Soort beroepspraktijk: monolithisch

Samenvatting interview:

Deze respondent vindt dat er weinig autonoom beeldend kunstenaars zijn die communicatief zijn. Dit kan tot gevolg hebben dat de afstand tussen kunstenaar en publiek moeilijk overbrugbaar wordt. Hij gelooft dat er in zijn directe omgeving wel ontzag is voor het kunstenaarsberoep hoewel zijn ouders wel even moesten slikken toen hij vertelde over zijn toekomstplannen. Hij refereert aan de negatieve houding van de overheid en de nadruk die de politiek en de maatschappij leggen op de economische en functionele waarden van kunst. Hij wil daar niets mee te maken hebben en probeert te bewijzen dat hij het zonder subsidies als kunstenaar redt. Hij gelooft dat veel kunstenaars zo denken. Hij is wel bezig met strategisch denken maar gelooft ook dat je dingen soms aan het toeval moet over laten. Het belangrijkste is dat als hij ergens zijn werk toont, hij er voor de volle 100% voor kan gaan zodat hij een goede indruk achterlaat en de bezoekers zich verbonden kunnen voelen met het werk. Hij ziet het wel als een probleem dat veel kleine kunstinstanties door de bezuinigingen zullen verdwijnen. Dit zijn juist de plekken waar direct contact met het publiek mogelijk is.

Respondent 7

Leeftijdscategorie: jonger dan 30

Opleiding: autonoom beeldende kunst (bachelor)

Soort beroepspraktijk: monolithisch

Samenvatting interview:

Over de betekenis van autonoom en toegepast zegt deze kunstenaar dat hij met toegepaste kunst, werk in opdracht bedoelt en met autonoom refereert aan kunst die helemaal vanuit de kunstenaar zelf ontstaat, vrij werk. De autonome beeldende opleidingen verschillen daarin ook van de toegepaste opleidingen aan de academie. Er wordt van de studenten verwacht dat ze individueel op zoek gaan naar hun eigen weg en eigen medium. Dat wil niet zeggen dat vormgevers e.d. zich niet autonoom kunnen gedragen; ook bij deze richting wordt zelfstandigheid verwacht. Deze grenzen worden in de beroepspraktijk regelmatig afgetast; bij opdrachten vraagt de kunstenaar zich altijd af of het in het verlengde ligt van zijn autonome werkzaamheden. Als het nodig is verdient hij daarom liever geld buiten zijn beroepspraktijk om, dus geen kunstgerelateerde werkzaamheden. Dat is volgens hem de enige manier om zich te kunnen onderscheiden van bijvoorbeeld designers en toegepaste kunstenaars en ervoor te zorgen dat de waarde van zijn kunst stijgt. Deze kunstenaar is trots op zijn beroep en draagt dit ook te allen tijde naar buiten toe. Zijn directe omgeving heeft ontzag voor zijn doorzettingsvermogen. Het gaat tegenwoordig niet alleen binnen de kunsten over geld maar op alle gebieden is geld leidend. Dit is niet bepalend voor het gedrag van kunstenaars. Gedrag heeft ook te maken met mentaliteit en daarin zijn alle kunstenaars anders. Het feit dat je academie hebt gedaan is een belangrijk onderscheid met creatieve professionals of amateurs die dat niet hebben gedaan. Dat is een objectieve en dus te beoordelen kwaliteit. Daar hebben mensen behoefte aan als het om status gaat; financieel succes kun je in cijfers uitdrukken dat blijft binnen de kunsten toch lastig.

Beroemdheid is geen criterium; het gaat erom dat het werk boeiend is. En om boeiend werk te kunnen maken en tonen moet een kunstenaar toch een strategie uitstippelen en volgen en altijd de eigen kunst centraal stellen; alleen op die plekken tonen waar het het beste uitkomt. Ook al heb je een studie gedaan en andere successen behaald je bent nooit klaar; kunstenaar zijn betekent dat je je continu moet ontwikkelen. Het kunstwerk is een weerspiegeling van de kunstenaar waardoor het publiek altijd in contact blijft met de kunstenaar ook al is deze niet lijflijk aanwezig. Het kan juist storend werken als de kunstenaar zijn werk persoonlijk gaat uitleggen. Op een gegeven moment heb je een (herkenbaar) oeuvre opgebouwd dat een verhaal vertelt. Om kunst te begrijpen moeten mensen wel bereid zijn zich erin te verdiepen. Als dat lukt dan wordt het pas echt boeiend. De beroepsstatus heeft geen invloed op de 'drive' om bijzonder werk te maken.

Respondent 8

Leeftijdscategorie: ouder dan 45

Opleiding: autonome beeldende kunst

Soort beroepspraktijk: monolitisch

Samenvatting interview:

Deze respondent leeft voor de kunst en begrijpt niet dat er kunstenaars zijn die 'vechten' voor een recht dat niet bestaat, namelijk erkenning en waardering. Vrijheid en de uitzonderingspositie vormen de rode draad van het gesprek. Voor kunstenaars is het belangrijk dat ze de (geestelijke, gevoelsmatige) vrijheid kunnen ontginnen en hun uitzonderingspositie daarin 'uitbuiten'. "Als je dat niet doet als kunstenaar, verraad je de kunst". De uitzonderingspositie van kunst bestaat daaruit dat het niet interessant gevonden hoeft te worden. Er zouden überhaupt geen voorwaarden moeten zijn. Er zijn weinig bekende Nederlandse kunstenaars omdat die het moeilijk vinden om buiten het stramien te treden. Binnen het atelier geldt de wereld van het spel en daarbuiten is de wereld van geen en verboden. De wereld vervlakt qua emoties; gevoelens van schaamte, spanning, angst worden steeds minder heftig omdat iedereen al alles heeft meegemaakt op jonge leeftijd. Wat blijft er nog over om naar te verlangen of om over te fantaseren. Hierin kan de kunstenaar een betekenis hebben. Inkomen haalt deze respondent uit verkopen en bijbanen buiten de kunst op het moment dat het financieel krappert wordt. Volgens hem is het onzin dat kunstenaars geld zouden moeten krijgen om kunst te kunnen maken maar zolang de mogelijkheden er zijn wordt er gebruik van gemaakt, ook door deze kunstenaar; alhoewel hij financiering door de overheid absoluut niet als recht ziet. Een kunstenaar heeft slechts liefhebbers nodig die dat gevoel over kunnen dragen op kopers. Daarnaast heeft een kunstenaar tijd nodig omdat de toekomst niet te plannen valt en er ook veel afhangt van de 'tijdsgeest'. Status heeft voor deze kunstenaar te maken met geestesverwantschap; dat anderen je begrijpen waardoor je je met deze persoon inhoudelijk kunt verhouden.

Respondent 9

Leeftijdscategorie: 30-45

Opleiding: autonome beeldende kunst (bachelor/master)

Soort beroepspraktijk: pluriactief

Samenvatting interview:

Autonoom beeldend kunstenaar is voor mensen een vaag begrip daarom noemt deze kunstenaar niet zijn beroepsnaam maar zegt hij wat hij maakt: beelden. Status is afhankelijk van degenen die dat beoordeelt. Het grootste gedeelte van de mensen heeft niets met hedendaagse beeldende kunst; ze zouden het in ieder geval niet willen kopen. Kunstenaars zijn indirect veel bezig met hun status door na te denken over waar en hoe ze zich presenteren. Het feit dat veel jongeren nu liever kiezen voor een ontwerprichting zegt veel over de status van beeldende kunst. Deze respondent vindt het moeilijk

om het onderscheid te duiden: ontwerpers doen zich voor als kunstenaar door hun producten in musea te tonen en kunstenaars doen zich voor als ontwerpers door een toegepaste beroepspraktijk op te starten. Hij vraagt zich af hoe de designers met betekenissen omgaan; bij kunst gaat het niet alleen om wat er uit komt maar ook om het idee, de betekenis erachter. Hij vindt het jammer dat er zoveel vraag is naar design terwijl dat toch 'inhoudsloze dingen' zijn. In de beroepspraktijk blijft de scheiding tussen toegepaste kunst, toegepast ontwerpen en autonome kunst lastig. Er is voldoende geld nodig om autonoom werk te kunnen maken waardoor deze respondent veel toegepaste opdrachten aanneemt. Dit gaat echter weer ten koste van de tijd voor het autonome werk. Deze respondent constateert dat de galerie door wie hij wordt vertegenwoordigd liever niet heeft dat bekend wordt dat hij bepaalde opdrachten - ornamenten e.d. - doet. Het kunstenaarschap is een kwestie van tijd en geduld. Wat dat betreft zullen vooral de kunstenaars die (gedeeltelijk) afhankelijk zijn van subsidies het de komende tijd heel moeilijk krijgen; hier zullen de zwaarste klappen vallen. Met de huidige kabinetsplannen komt het erop neer dat kunstenaars snel moeten kunnen produceren en dus snel moeten weten welke richting ze op gaan met hun kunst of in het eerste deel van hun loopbaan leven van bijbaantjes en toegepaste opdrachten en daarmee genoeg nemen met minder tijd om zich te kunnen ontwikkelen. Hij vindt het jammer dat op de academie weinig aandacht is besteed aan het opzetten en runnen van een bedrijf terwijl dat bijvoorbeeld op de designacademy wel gebeurt.

Respondent 10

Leeftijdscategorie: 30-45

Opleiding: grafische vormgeving (bachelor)

Soort beroepspraktijk: grafisch vormgever (werkt ook autonoom)

Samenvatting interview:

Het gaat er niet om of mensen het werk begrijpen, het gaat voor mensen om succes. Zo wordt het succes van veel designers breed uitgemeten in de massamedia. Dit is wel enigszins bedreigend voor de autonoom beeldend kunstenaars. Zonder succes krijg je niet te maken met het grote publiek, maar dat is altijd al zo geweest. Voor de gewone mens gaat status om geld, vakanties en auto's. Als ze aan kunstenaars denken dan zien ze deze ploeterend in zijn atelier zonder een cent te verdienen. Dat begrijpen mensen niet. Dat het aanzien van beeldende kunstenaars daalt heeft te maken met berichtgeving en bezuinigingen. Kunst is lastig te begrijpen, vaag waardoor het makkelijker wordt om er een ongenueanceerde mening over te hebben. Zodra kunstenaars succes hebben, betekent dat voor mensen dat ze hun eigen inkomen verdienen. Daar gaat het om en niet om de betekenis van de kunst die ze maken. Deze respondent ziet zichzelf niet als kunstenaar omdat hij het moeilijk vindt te definiëren wat kunst is en wie kunstenaar is. Veel kunstenaars zijn fel over de aandacht die de creatieve industrie krijgt maar het is maar een beleidsmatige term waar alles wordt onder geveegd.

Zowel vormgevers als autonoom beeldend kunstenaars zijn creatief. Bovendien moeten beiden autonoom kunnen werken. Toch heeft de autonoom beeldend kunstenaar wel andere vaardigheden nodig om steeds weer met niets te beginnen en van daaruit een oeuvre te kunnen opbouwen. Binnen de kunstwereld lijkt het belangrijk te zijn om je te onderscheiden en toch herkenbaar te blijven voor de buitenwereld. Ook voor kunstenaars geldt dat ze moeten nadenken over hun positie in de maatschappij en de functie van hun werk. Dan valt op dat het verschil tussen toegepaste 'kunst' en autonome kunst vervaagt; alles draait om esthetiek en decoratie en wordt daarmee ook veel begrijpelijker. Nieuwe media bieden de mogelijkheid status te creëren, bijvoorbeeld bekendheid via youtube, 'liken' via facebook, netwerken via linkedin. Aan de andere kant is er een gigantisch aanbod via internet zichtbaar. Dit kan ook devaluering van status tot gevolg hebben. Ondanks alles blijft kunst gewoon bestaan.

Respondent 11

Leeftijdscategorie: ouder dan 45

Functie(s): werkzaam in kunstenveld

Samenvatting interview:

Deze respondent ziet dat beeldende kunst blijvend is in tegenstelling tot de toegepaste kunstvormen (design, grafische vormgeving) omdat de echte vernieuwing uit de autonome kunst komt. De toegepaste kunstvormen lijken nu vernieuwende te zijn doordat ze zoveel aandacht krijgen maar dat is een trend.

Respondent 12

Leeftijdscategorie: onbekend

Functie(s): werkzaam in kunstenveld

Samenvatting interview:

Volgens deze respondent neemt de toegepaste kunst de rol van vernieuwer over. De stilte rondom autonoom beeldend kunstenaars werkt daaraan mee. Autonoom beeldend kunstenaars laten niet zien of horen dat het anders is (er wordt verwezen naar het onderzoek van Ernst Bos en Ariss Gaaff waaruit blijkt dat ondanks de toenemende subsidies het aantal topkunstenaars is gedaald in de VK van 19/4). Het heeft niet zozeer te maken met de status van de autonoom beeldend kunstenaar, veeleer met de veranderende tijd en de veranderende verschijningsvorm van de kunst. Kunst en kunstenaars veranderen gewoon mee, ook autonoom beeldend kunstenaars.

Bevindingen interviews

Bijna alle respondenten (zeven van de negen) die werkzaam zijn of waren als autonoom beeldend kunstenaar zeiden dat ze zich niet in iedere situatie (autonoom) beeldend kunstenaar noemen als mensen naar hun beroep vragen. Het is afhankelijk van de situatie, wie het vraagt en op welk moment. De meest gehoorde reacties zijn: wat schilder je dan? En: Hoe verdien je dan je geld? Twee respondenten (beiden jonger dan 30 jaar) zeggen altijd en met trots dat ze autonoom beeldend kunstenaar zijn.

Als het over status gaat verwijzen alle twaalf de respondenten naar de negatieve berichtgeving vanuit het kabinet waarbij kunstenaars worden neergezet als subsidieslurpers en luilakken.

Jonge, net beginnende kunstenaars hebben nog weinig financiële en sociale verantwoordelijkheden waardoor ze anders denken over status: ze maken zich minder druk over hun toekomst. Hoe meer verplichtingen en verantwoordelijkheden, hoe moeilijker het lijkt voldoende inkomen te genereren en daarnaast de inspiratieruimte of vrije ruimte te waarborgen en te werken aan de eigen ontwikkeling als autonoom beeldend kunstenaar.

De opleiding aan de kunstacademie wordt door de kunstenaars wel gezien als een bewijs van professionaliteit, evenals het verkrijgen van beurzen, zitting hebben in commissies, tentoonstellingen op bepaalde plaatsen, aankopen door musea, uitwisseling met buitenland (het CV). Eén kunstenaar gaf aan dat geestesverwantschap met en daardoor waardering van peers belangrijk vond.

Vier keer wordt verwezen naar de geschiedenis waarin de situatie van autonoom beeldend kunstenaars volgens de respondenten zelden rooskleurig was.

Alle respondenten zien wel dat het onderscheid tussen ontwerpers en kunstenaars kleiner wordt en hebben het gevoel dat de ontwerpsector op een of andere manier een bedreiging vormt voor de beeldende kunstsector. Niemand echter denkt dat het beroep van autonoom beeldend kunstenaar hierdoor zal verdwijnen.

Alle respondenten (op één na) verwijzen op een of andere manier naar het individualisme van de autonoom beeldend kunstenaar. Volgens sommige zorgt juist deze eigenschap ervoor dat autonome beeldende kunst niet zal verdwijnen, andere denken dat het gebrek aan samenwerking ervoor zorgt dat bijvoorbeeld ontwerpers het autonome kunstgebied kunnen 'veroveren'.

Uit de interviews blijkt niet dat er een duidelijk verschil is in gehanteerde waarden en in de denkwijze tussen pluriactieven en monolieten. Alle geïnterviewde kunstenaars vinden het belangrijk om het eigen inkomen te kunnen verdienen, hechten belang aan het behoud van vrije inspiratieruimte en zijn tactisch in de beslissingen die ze nemen aangaande hun werk, ontwikkeling of toekomst. Ook vinden alle kunstenaars eigenlijk allen de mening van hun 'peers' belangrijk, dus niet die van het publiek.

Er was wel onderscheid merkbaar tussen de geïnterviewde vormgever en de kunstenaar. De vormgever was meer gericht op publiek en op verkopen. Dit is echter geen valide conclusie aangezien er maar één vormgever is bevraagd. Het zou dan ook te herleiden kunnen zijn naar het karakter van deze persoon of de context waarin hij functioneert of is bevraagd.

Bijlage 2 Subgroepen en beschrijvingen beroepen volgens ISCO

Bron: website International Labour Organisation: <http://www.ilo.org/public/english/bureau/stat/isco/isco08/index.htm>

2 Professionals

Professionals increase the existing stock of knowledge, apply scientific or artistic concepts and theories, teach about the foregoing in a systematic manner, or engage in any combination of these activities. Competent performance in most occupations in this major group requires skills at the fourth ISCO skill level.

Tasks performed by professionals usually include: conducting analysis and research, and developing concepts, theories and operational methods, and advising on or applying existing knowledge related to physical sciences including mathematics, engineering and technology, and to life sciences including the medical and health services, as well as to social sciences and humanities; teaching the theory and practice of one or more disciplines at different educational levels; teaching and educating handicapped persons; providing various business, legal and social services; creating and performing works of art; providing spiritual guidance; preparing scientific papers and reports. Supervision of other workers may be included.

Occupations in this major group are classified into the following sub-major groups:

- 21 Science and engineering professionals
- 22 Health professionals
- 23 Teaching professionals
- 24 Business and administration professionals
- 25 Information and communications technology professionals
- 26 Legal, social and cultural professionals

26 Legal, social and cultural professionals

Legal, social and cultural professionals conduct research, improve or develop concepts, theories and operational methods, or apply knowledge relating to the law, storage and retrieval of information and artefacts, psychology, social welfare, politics, economics, history, religion, languages, sociology, other social sciences, and to arts and entertainment.

Tasks performed by workers in this sub-major group usually include: conducting research on legal problems; drafting laws and regulations; advising clients on legal cases; pleading and conducting cases in a court of law; presiding over judicial proceedings in a court of law; developing and maintaining library and gallery collections of archives; conducting research, improving or developing concepts, theories and operational methods or applying knowledge relating to the field of social sciences; conceiving, creating and performing in literary and artistic works; interpreting and communicating news, ideas, impressions and facts.

Occupations in this sub-major group are classified into the following minor groups:

- 261 Legal professionals
- 262 Librarians, archivists and curators
- 263 Social and religious professionals
- 264 Authors, journalists and linguists
- 265 Creative and performing artists

265 Creative and performing artists

Creative and performing artists communicate ideas, impressions and facts in a wide range of media to achieve particular effects; interpret a composition such as a musical score or a script to perform or direct the performance; and host the presentation of such performance and other media events. Tasks performed usually include: conceiving and creating visual art forms; conceiving and writing original music; devising, directing, rehearsing and performing in music, dance, theatrical and film productions; assuming creative, financial and organizational responsibilities in the production of television programmes, films, and stage presentations; studying script, play or book and preparing and rehearsing interpretation; selecting and introducing music, videos and other entertainment material for broadcast and making commercial and public service announcements.

Occupations in this minor group are classified into the following unit groups:

- 2651 Visual artist
- 2652 Musicians, singers and composers
- 2653 Dancers and choreographers
- 2654 Film, stage and related directors and producers
- 2655 Actors
- 2656 Announcers on radio, television and other media
- 2659 Creative and performing artists not elsewhere classified

2651 Visual artists

Visual artists create and execute works of art by sculpting, painting, drawing, creating cartoons, engraving or using other techniques.

Tasks include -

- (a) conceiving and developing ideas, designs and styles for paintings, drawings and sculptures;
- (b) arranging objects, positioning models, and selecting landscapes and other visual forms according to chosen subject matter;
- (c) selecting artistic media, method and materials;
- (d) creating representational or abstract three-dimensional or relief forms by shaping, carving and working and combining materials such as, wood, stone, clay, metal, ice or paper;
- (e) creating representational or abstract drawings and paintings using pencils, ink, chalk, oil paints, water colours or through the application of other techniques;
- (f) creating drawings and engraving or etching them on metal, wood, or other materials;
- (g) creating cartoons to depict persons and events, often in caricature;
- (h) restoring damaged, soiled and faded paintings and other art objects.

Examples of the occupations classified here:

- Cartoonist
- Ceramic artist
- Commercial artist
- Picture restorer
- Portrait painter
- Sculptor

Some related occupations classified elsewhere:

- Handicraft workers - 731
- Industrial designer – 2163
- Graphic designer - 2166
- Painting teacher (private tuition) – 2355